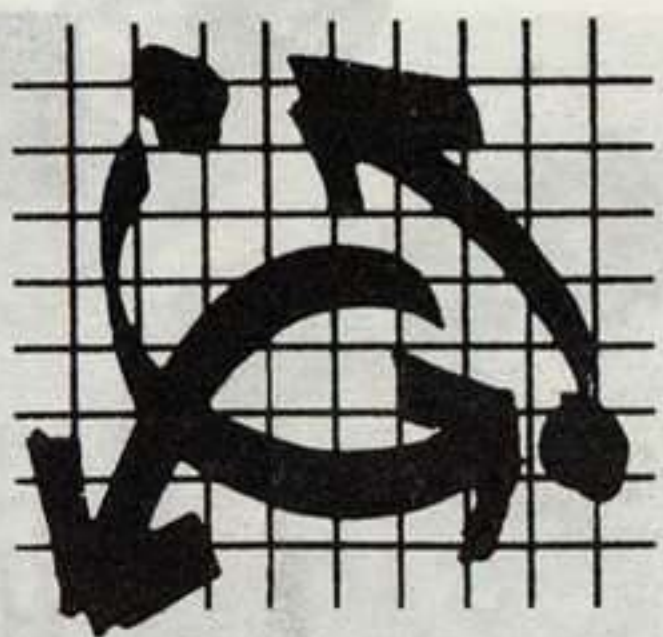


ADE



N.º 11 ENERO 1989

Redacción: Caños del Peral, 5-4.º Dcha.
28013 MADRID

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

BOLETIN DE LA ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA

«La Celestina», de Fernando de Rojas,
por el Teatro Nacional de Praga.



María Casares y Josep Montanyez, premios «Segismundo» y «ADE» 1988

CONVENIOS CON ASOCIACIONES DE CHECOSLOVAQUIA, HUNGRIA, GRAN BRETAÑA Y LA RDA

SEGUNDO CONGRESO DE LA ADE

JORNADAS DE TEATRO DE MADRID

JUNTA DIRECTIVA:

PRESIDENTE:

Angel Fernández Montesinos

VICEPRESIDENTE:

Josep Montanyez

SECRETARIO GENERAL:

Juan Antonio Hormigón

TESORERO:

Juan José Granda

VOCALES:

Antonio Amengual

Emilio Hernández

Agustín Iglesias

Lucila Maquieira

SOCIOS:

Matías Abraham

Juan Pedro de Aguilar

César M. Alario

Antoni Al·les

Angel Alonso

José Luis Alonso Mañéx

José Luis Alonso de Santos

Joaquín Álvarez de Santos

Juan Manuel Álvarez

Pedro Álvarez-Ossorio

Vicente Aranda

José Bable Neira

Joan Baixas

Damiá Barbany

Karla Barro

Sergi Belbel

Miguel Bilbatúa

Román Calleja

Eduardo Camacho

Manuel Canseco

José Canellas

Joan Castells

José Luis Castro

Julio César Castronuovo

Cándido de Castro

Enrique Ciurana

Jesús Cracio

Francesc Cruzate

M.^a Angeles Cuña

Antoni Chic

Antonio Díaz Zamora

Adolfo Díez Esquerri

Pedro Daussá

Jorge Eines

Adela Escartín

Angel Facio

Enric Flores

Pere Fullana

Angel García Moreno

Francisco García-Muñoz

Cesc Gelabert

José Luis Gómez

Alberto González Vergel

Herly González

Fernando Griffell

Joan María Gual

Antonio Guirau

Serafín Guiscafré

Ignacio Guzmán Sanguinetti

Carlos Heras

Guillermo Heras

Maite Hernangómez

Ricardo Iniesta

Luis María Iturri

Antonio Joven

José Luis Karraskedo

Antonio Andrés Lapeña

William Layton

Eusebio Lázaro

Ricardo Lucia

Gerardo Malla

Antonio Malonda

Manuel Manzaneque

Juan Margallo

Adolfo Marsillach

Máximo Martín Ferrer

Miguel Massip

Santiago Meléndez

Jaume Melendres

Jordi Mesalles

Joan Minguell

Marcos Miranda

Pau Monterde

Alberto Morate

Miguel Navarros

Francisco Nieva

Pepe Noguera

César Oliva

Joan Ollé

José Osuna

Angel Alberto Omar

Santiago Paredes

Lluís Pascual

Juan Pastor

Carlos Patiño

José Carlos Plaza

Manuel Ponce

Andrés Presumido

Juan Antonio Quintana

Consuelo Recio

Rafael Richart

Federico Roda Fábregas

Benito Nicolás Rodríguez Mallo

Horacio Rodríguez Aragón

José M.^a Rodríguez-Buzón

Luis Javier Rodríguez Morán

Norma Rojas Pita

María Ruiz

Emilio Sagi

Ricardo Salvat

Santiago Sánchez Serra

José Sanchis Sinisterra

Diego Serrano

Lluís Solá

Santiago Sueiras

José Tamayo

Salvador Távora

Antonio M.^a Thomas

Antonio Tordera

Etelvino Vázquez

Joaquín Vida

Manuel Vidal

Francisco Villegas

SOCIOS HONORARIOS:

Luis Escobar

José Estruch

Alfonso Guerra

Cayetano Luca de Tena

Frederic Roda

GESTION:

Ramón Pilaces

Inmaculada Alvear

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

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

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

Escuchar y ser escuchados

Desde hace mucho tiempo, la Asociación de Directores de Escena ha venido insistiendo en la necesidad urgente de sentarse a discutir con las instancias administrativas competentes, sobre los problemas del presente y futuro del teatro español. Estábamos dispuestos a escuchar pero reclamábamos el derecho equitativo a ser escuchados. Las recientes «Jornadas de Teatro de la Comunidad Autónoma de Madrid», celebradas a comienzos de diciembre de 1988, pueden significar un paso importante en la consolidación de este diálogo fructífero.

El hecho de que el INAEM del Ministerio de Cultura, el Ayuntamiento de Madrid y la Comunidad Autónoma, se sentarán con la Unión de Actores y la ADE en la misma mesa, constituye sin duda una buena noticia. Sin embargo, sólo el posterior desarrollo de las conversaciones nos permite pronunciarnos de forma positiva y ser moderadamente optimistas respecto al futuro.

La posición de la ADE fue clara desde el principio. No estábamos dispuestos a mantener un diálogo genérico, cuyo porvenir no fuera más allá de las cuatro paredes en que nos encontrábamos y a nada comprometiera a los allí reunidos. Queríamos que se enumerara un primer catálogo de problemas y se aceptara el compromiso de discutirlos puntualmente para hallar soluciones aceptables, según un programa de fechas establecido.

Autocrítica del INAEM

Buena parte de la viabilidad de las «Jornadas» se debió a la postura abierta, dialogante y hábil —por qué no decirlo— del director general del INAEM. No sólo aceptó el reto de escuchar sino que supo estar a la altura de las circunstancias y éstas eran a todas luces complejas. Su actitud y la de quienes le acompañaron, respondía a un análisis autocrítico en sus intervenciones: hizo afirmaciones de extraordinaria dureza respecto al uso del dinero público teatral por parte de ciertas personas y reconoció los magros resultados obtenidos hasta la fecha.

Este sano ejercicio de autocrítica no sólo vino a llenarnos de satisfacción porque corroboraba

nuestros análisis, sino porque suponía el reconocimiento de que no vivimos en el mejor de los mundos posibles, sino en una sociedad con grandes contradicciones que debe hallar caminos para superar los viejos hábitos, transformarse y profundizar su democracia. Sería innecesaria presunción por nuestra parte, extendernos en consideraciones sobre el hecho de que la política teatral seguida estos últimos años, no condujo en muchos de sus aspectos a un desarrollo creador, estable y sostenido de la producción escénica española. Nos parece mucho más importante insistir en la necesidad de establecer nuevos métodos de trabajo, discutir con las partes implicadas, no intentar construir desde el aislamiento y ser capaces de analizar y rectificar si es necesario, porque el nuestro, también en este ámbito, es un trabajo de exploración aunque no deba hacerse a partir de la nada sino del saber.

En todo caso hay que subrayar que tanto el análisis como la autocrítica son posibles si existe un planteamiento previo, por equivocado que pueda ser. Tanto el Ayuntamiento, que muestra lagunas notables en su definición y desarrollo, como la Comunidad de Madrid, que carece por completo todavía de un proyecto mínimamente coherente y riguroso en el ámbito teatral, pudieron verse implicados a duras penas en una reflexión sobre aspectos a los que solo parcialmente habían llegado.

Sentido de lo público

Según nuestro criterio, la cuestión inicial que debe ser debatida es la razón y necesidad de las inversiones públicas en el terreno del teatro, los compromisos que ello genera y el uso que de ellas se hace. La usencia de un debate profundo y constructivo en torno a estos temas, con informaciones fidedignas y conclusiones acordes con los objetivos definibles de la política cultural existente, ha dejado el campo libre a mucha especulación, demagogia y machacona repetición de lugares comunes por parte de ilustres indocumentados. Condujo además a la adopción de soluciones parciales que sólo han sido parches momentáneos que, con frecuencia, sirvieron más para agravar que para resolver el problema.

María Casares y Josep Montanyez, premios «ADE» y «Segismundo» 1988

La gran actriz franco-española y el director catalán recibieron en un acto celebrado en Madrid los premios «Segismundo» a una destacada labor teatral y «ADE» al mejor director de la temporada 87-88, respectivamente,

otorgados por la Asociación de Directores de Escena, que también entregó las «Tarascas», nuevos galardones destinados a personas e instituciones que hayan prestado un apoyo especial a la Asociación.



María Casares en un plano de la película «Monte bajo».



Josep Montanyez recibe el «premio ADE» de manos de la actriz Amparo Rivelles.

ASOCIACION DIRECTORES DE ESCENA
SAN MATEO 30
28004/MADRID

MUY EMOCIONADA AL SABER QUE LA ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA, ME HA OTORGADO EL PREMIO SEGISMUNDO. SIEMPRE MUCHO NO PODER ESTAR PRESENTE PARA RECOGER LA ESCULTURA DE PEPE HERNANDEZ Y AGRADECERLES DE VIVA VOZ MI INTIMA ALEGRIA. PERO QUE HACER; UNA VEZ MAS, LA LABOR POR LA QUE ESTOY RECOMPENSADA, SIGUE OCUPANDO TODO MI TIEMPO Y ES TAN ABSORBANTE PARA MI QUE EL UNICO DIA DE RESPIRO QUE ME DEJA, NUNCA PUDE RECONOCERLO COMO TAL. QUIEN SABE SI NO RESIDE AHI, EN ESA MANERA DE VIVIR MI TRABAJO, EL MERITO QUE HOY LA ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA HA RECONOCIDO.

GRACIAS Y MAS QUE GRACIAS. AFECTO.
MARIA CASARES

Con estas palabras María Casares justificaba su ausencia por motivos laborales, al tiempo que agradecía la concesión del premio «Segismundo», otorgado por la Asociación de Directores de Escena

(ADE) al conjunto de una labor teatral significativa.

El acto tuvo lugar el pasado 28 de noviembre en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, y contó con la asistencia de numerosos profesionales y gentes del teatro nacionales y extranjeros. Era la segunda vez que la ADE concedía los premios «Segismundo» y «ADE al mejor director», y la primera en que se convocaban los premios «Tarasca», creados para reconocer el apoyo que personas e instituciones brindan a la Asociación.

Las «tarascas», nuevos premios de la ADE

El acto se inició con unas palabras de Angel Fernández Montesiños, presidente de la Asociación, quien saludó a los asistentes y presentó los premios, en especial los de nueva creación, que toman su nombre de los mascarones que

presidían antiguamente las procesiones del Corpus. Juan Antonio Hormigón, secretario general, recordó brevemente la historia de la ADE desde su creación, hace seis años, y agradeció a la librería de teatro La Avispa su colaboración al proporcionar a la Asociación su primera sede estable. En justo reconocimiento a ese apoyo, la Junta Directiva de la ADE concedió a La Avispa la primera Tarasca, galardón recogido por Julia García, una de los responsables de la librería.

En el que Juan Antonio Hormigón calificó como «año de la consolidación de la ADE», ha tenido lugar un acontecimiento trascendental para la profesión teatral española, la celebración en Palma de Mallorca del Primer Congreso de la ADE, en el mes de abril. Tras definir como objetivo prioritario la consecución de la periodicidad anual del Congreso y anunciar que el segundo se celebrará este año en Gijón, se hizo entrega de la segunda Tarasca 88 a Serafín Giscafré, por su decisiva y entusiasta in-



«Tarascas ADE». De izquierda a derecha, Julia y Joaquín en su librería «La Avispa». En el centro, Serafín Guiscafré y a la derecha, Tomás Adrián.



tervención en la promoción y realización del Congreso de Palma.

La imagen de la ADE

Saludó Hormigón a continuación a las tres delegaciones extranjeras presentes en el acto de entrega de los premios, la Unión de Artistas Dramáticos de Checoslovaquia, la Asociación de directores de Finlandia, y la Asociación de artistas del cine, teatro y televisión de Polonia. El fomento de las relaciones internacionales, centradas en la realización de cursos y seminarios conjuntos y en el intercambio de directores de diversos países, ha constituido una de las líneas de actuación preferentes de la ADE desde su constitución. Para el logro de este objetivo se ha contado con el apoyo del INAEM, en virtud de un acuerdo firmado en el mes de febrero de 1988. Hasta el momento se han establecido convenios con asociaciones de directores de Finlandia, Cuba, Hungría, Polonia, Checoslovaquia, Argentina y la República Democrática Alemana, estando en fase de estudio y aprobación otros con asociaciones de Gran Bretaña, Estados Unidos y Canadá.

Seguidamente, el secretario general anunció el inicio del programa de publicaciones de la ADE con una serie dedicada a la «Literatura dramática», cuyo objetivo es dar a conocer obras no traducidas anteriormente al castellano y destinadas a directores de escena y centros de documentación teatral. Las dos primeras entregas corresponden a «La verdadera historia de AH Q», de Christoph Hein, traducida por Jorge Riechmann, y a «La dictadura de la conciencia», de Mijail Shatrov, en versión de Ana Varela, respectivamente. Tanto para estas publicaciones como para el diseño general de la imagen de la ADE —Boletín trimestral, exposiciones, etc.—, se ha contado con la cola-

boración de **Tomás Adrián**, quien recibió de manos del presidente de la Asociación la tercera Tarasca correspondiente a 1988.

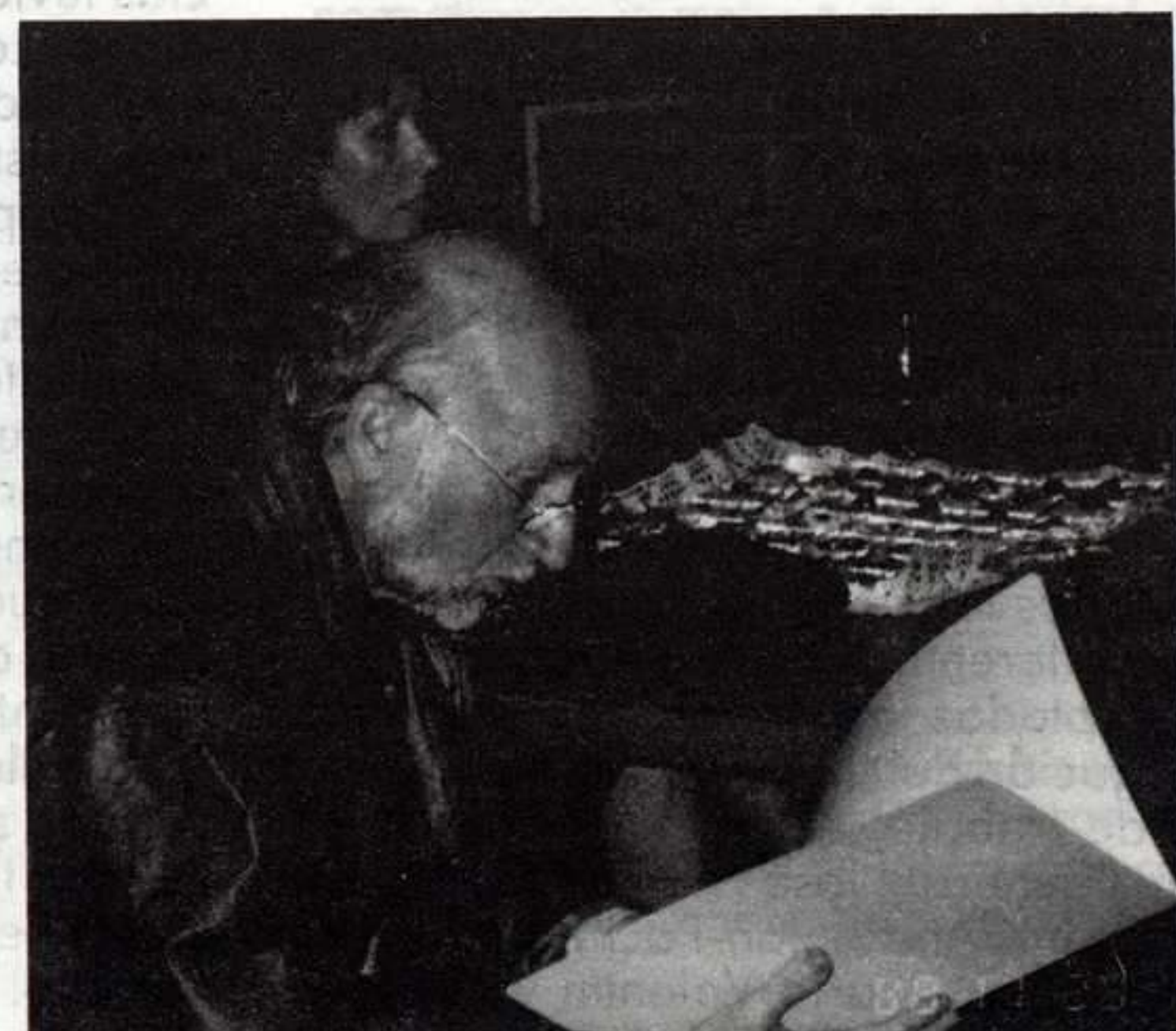
María Casares, Premio Segismundo 88

El «Premio Segismundo» se concede por votación de los asociados a la ADE. Las tres propuestas más votadas participan en un segundo escrutinio, según disponen los estatutos. Como quedó dicho, el premio se concedió en su segunda edición a María Casares por su dilatada carrera profesional, siempre en Francia y, desde el fin de la dictadura, a veces en España. En el momento de entrega

del premio, la gran actriz se encontraba trabajando en los escenarios de París. El telegrama con el mensaje de agradecimiento fue leído por Julián Esteban, director de «Monte bajo», primera película protagonizada por María Casares en España. Ramón Herrero, concejal del Ayuntamiento de Madrid, entidad patrocinadora de los premios, hizo entrega del «Premio Segismundo» concedido a María Casares, simbolizado en una escultura del artista **José Hernández**.

Josep Montanyez, mejor director 1988

Amparo Rivelles, fue la encargada de entregar el premio ADE



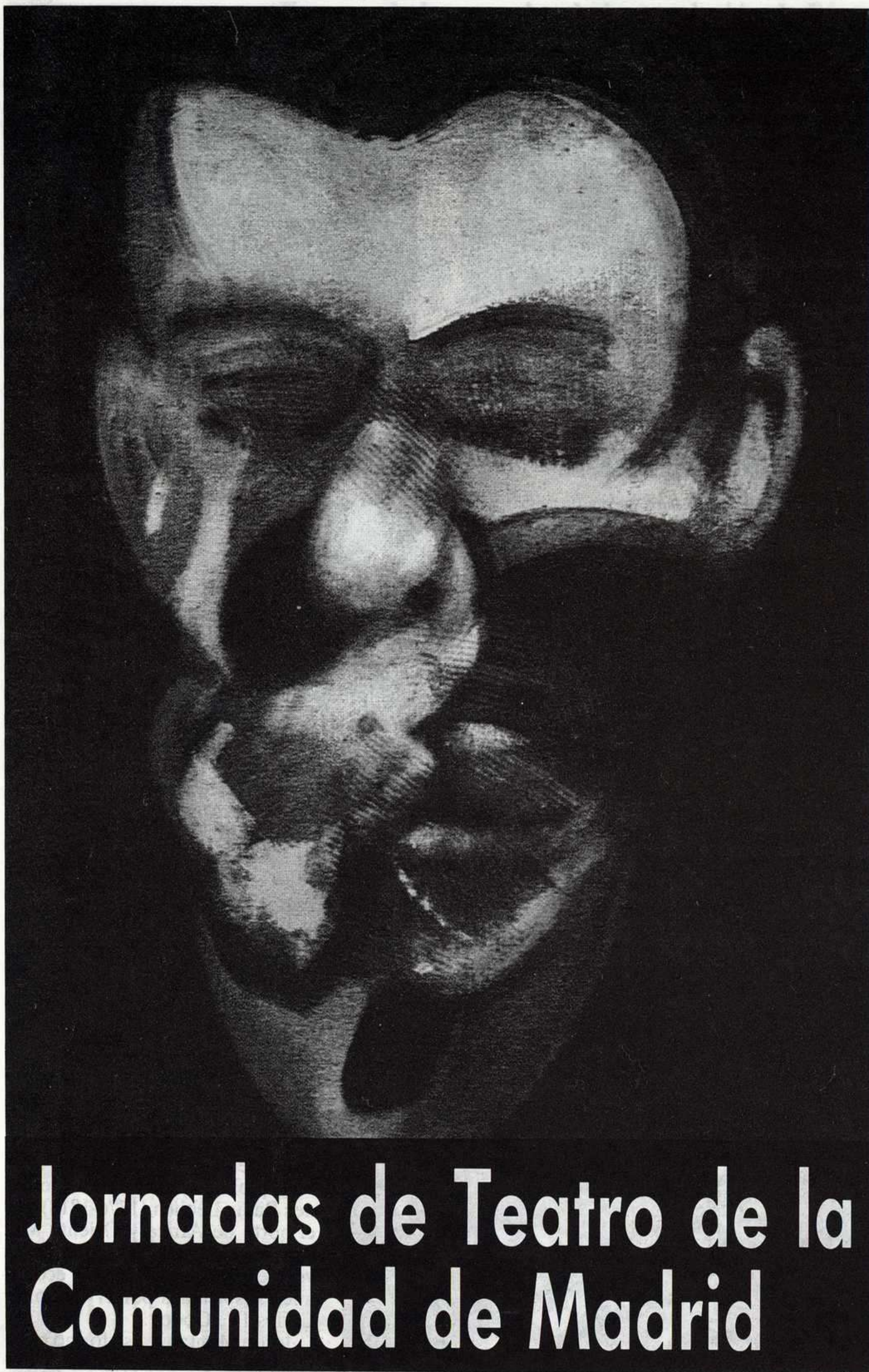
Arriba, Juan José Granda, recibe la nominación al «premio ADE», en nombre de José Luis Alonso. A la izquierda, Adolfo Marsillach.

a la mejor dirección de 1988. A la segunda votación prevista en los estatutos que rigen los premios, llegaron cinco directores nominados por sus montajes de la pasada temporada. Los cinco nominados fueron **José Luis Alonso**, por «La enamorada del rey»; **Emilio Hernández**, por «A palo seco» y «Dios está lejos»; **Adolfo Marsillach**, Premio ADE 1987, por «La Celestina» y «Antes que todo es mi dama»; **Miguel Narros**, por «La malquerida»; y, por fin, el que resultó ganador, **Josep Montanyez**, por «El manuscrit d'Ali Bei».

El montaje premiado fue producido por el **Teatre Lliure** sobre un texto de **Josep Maria Benet i Jornet**, y estrenado en enero de 1987 en Barcelona. El director contó con la colaboración de Carles Puértolas, Ingrid Bejarano y Ramón Gomis, y con la escenografía y vestuario de Fabià Puigserver. La obra, que recibió en 1984 el premio de la Sociedad General de Autores, narra un viaje de exploración del escritor Domènec Badia Leblach (1776-1818) por el norte de África y Oriente Medio, realizado en 1801 con objetivos de expansión política y económica auspiciados por el valido de Carlos IV, Godoy.

Josep Montanyez se formó en la Escuela de Arte Dramático Adrià Gual, donde fue alumno de Ricard Salvat y de Maria Aurèlia Capmany. Más tarde, fue profesor en el Instituto de teatro de Barcelona. Ha dirigido «Rosas rojas para mí», de Sean O'Casey, junto a Francesc Nel-lo y Josep Maria Sagarra; «Terra Baixa», de Angel Guimerà; y «Revolta de Bruixes», también de Benet i Jornet, en colaboración con Josep Maria Sagarra. Montanyez ha realizado diversos trabajos para televisión, y el de «El manuscrit d'Ali Bei» es el primer montaje que realiza para el Teatre Lliure.

En sus palabras de agradecimiento, Montanyez destacó la importancia de un premio otorgado por sus propios compañeros y la gran calidad de los restantes trabajos nominados.



Jornadas de Teatro de la Comunidad de Madrid

Ilustraciones: Francis Bacon,
«Estudios para retratos»,
1976.

Los días 30 de noviembre, 1 y 2 del pasado diciembre, se celebraron en una sala del Ministerio de Cultura las Jornadas de Teatro de la Comunidad Autónoma de Madrid. La iniciativa partió hace algunos meses de la Unión de Actores y fue posteriormente asumida por el INAEM, sumándose después otras instancias administrativas y la ADE. Nuestra Asociación participó en todas las reuniones preparatorias y propuso diferentes líneas de trabajo que fueron aceptadas de forma casi global.

La delegación del INAEM presente en las sesiones de trabajo, estuvo integrada por su director general, José Manuel Garrido, la subdirectora, Ana Antón-Pacheco, el jefe de gabinete Juan Mario Valentín y el asesor Santiago Martín. Por el Ayuntamiento

de Madrid participaron el director de los servicios culturales, José Antonio Muñoz y el subdirector del Teatro Español, José Manuel Pérez Aguilar, así como el Concejal de Cultura Ramón Herrero, que asistió a la parte final del trabajo durante los tres días. Por la Comunidad Autónoma de Madrid acudieron José Manuel López, gerente del CEAC, Francisco Fernández, director del Coliseo Carlos III de El Escorial e Isabel de Miguel; el Consejero de Cultura, José Ramón Encinar, estuvo presente durante unos minutos en el inicio de la sesión de tarde del segundo día de conversaciones. La Unión de Actores envió a su Secretario General, Fernando Marín y a Vicente Cuesta, Juan Matute, Jorge de Juan, Juan Polanco, Alberto Alonso y Omar Fernando Aguilera, miembros de la comisión de teatro del sindicato. Asimismo asistieron en calidad de observadores, diferentes representantes de partidos políticos de la oposición en la Asamblea de Madrid y en el municipio, en concreto de Alianza Popular, Izquierda Unida y CDS.

La Asociación de Directores de Escena contó con una delegación integrada por su Secretario general, Juan Antonio Hormigón, los miembros de la Junta Directiva, Juanjo Granda y Agustín Iglesias y Antonio Malonda. Salvo alguna corta ausencia, los cuatro asistieron conjuntamente a la totalidad de las sesiones de trabajo.

Temas y debates

La temática establecida en las Jornadas fue concreta y bastante precisa. Se circunscribió a la Comunidad Autónoma de Madrid aunque en algún caso, pudo desbordar este ámbito debido a la naturaleza administrativa de algunas entidades participantes, caso del INAEM y de la ADE.

El primero de los temas tratados giró en torno a la naturaleza, estructura, objetivos y organización del teatro público, al que se dedicó el primer día. El segundo se centró en el análisis y propuestas de la «normativa» en materia de ayudas al teatro, así como en la redefinición de los Consejos de teatro y a la participación en los mismos de las entidades profesionales. La mañana del tercero se ocupó de la formulación de un teatro semipúblico y la tarde al problema de los festivales.

Cada una de las diferentes sesiones de trabajo se abrió con una intervención o ponencia, según los casos, de las entidades participantes, a la que siguió un debate. No todas las intervenciones iniciales o ponencias tuvieron la misma dimensión o profundidad. Las hubo que fueron simplemente el enunciado de la situación administrativa que existe en la actualidad o el relato de las competencias que se asumen en materia de teatro; otras por el contrario, avanzaron en el análisis y la exposición de planteamientos genéricos respecto al futuro.

Los debates tuvieron la intensidad esperada pero, en líneas generales, se plantearon siempre dentro de un clima respetuoso en el que existió el diálogo y el deseo de llegar a convergencias respecto a las reformas a introducir en la organización teatral.

La delegación de la ADE abrió su intervención señalando que nuestra Asociación llevaba tiempo reclamando el diálogo que ahora se iniciaba y que nos felicitábamos por ello. Manifestó nuestro deseo de escuchar y ser escuchados, nuestra voluntad de

cooperar en la necesaria transformación de nuestras estructuras y formas de producción teatral. Indicó que no venía a extraer conclusiones, sino a establecer un catálogo de problemas y a llegar a un compromiso para que fueran estudiados y resueltos en encuentros de trabajo específicos, y que pensábamos contribuir con nuestro conocimiento y experiencia respecto a las formas de producción teatral que se dan actualmente en Europa. No ocultaron tampoco que el objetivo de nuestra Asociación es lograr más posibilidades de trabajo para los directores de escena de este país, en condiciones armónicas y aceptables, y sin que existan agravios comparativos descomunales entre las condiciones de que disfrutaban unos y de las que tantos carecen.

Ponencias de la ADE

En su primera ponencia, la delegación de la ADE pasó revista a los objetivos globales de un teatro público, su consideración como servicio público y bien de cultura, la noción de rentabilidad social que preside sus actividades, su formulación coherente y armónica del repertorio, su condición de lugar de trabajo para los profesionales del teatro de un país —también, claro está, para los directores de escena— y por el control democrático de la gestión y el gasto que tiene su estructura político-administrativa. Se analizaron después los elementos que configuran su organización, el sentido del repertorio, la elaboración del presupuesto, la optimización de recursos, el compromiso respecto a las producciones a realizar, etc. Se pasó revista a los diferentes centros de producción actualmente exist-



tentes, financiados por dinero público, se analizaron su funcionamiento, organización, repertorio, etc. y se expuso que en la mayor parte de los casos, los teatros públicos en España funcionan como teatros de Estado, como compañías personalizadas financiadas con dinero público, no como centros de producción abiertos, con un programa definido, cuyo compromiso fundamental es gestionar el dinero que el pueblo dedica a la cultura para generar trabajo entre los profesionales del país, y ofertar cultura teatral al pueblo que los sostiene con las contribuciones derivadas de su trabajo. Esta es —concluyeron— la verdadera contemporaneidad.

La segunda ponencia sufrió modificaciones respecto al plan previsto, al hilo de la

intervención del director general del INAEM que hizo una autocrítica de la normativa de ayudas al teatro y de los resultados obtenidos. Nuestra delegación se sumó a sus palabras, analizó las razones que habían desembocado en dicha situación y mostró su absoluta disposición para cooperar en la reforma propuesta. Señaló así mismo que a la vista de los datos ofrecidos, la Comunidad de Madrid carecía de una política teatral consecuente que impulsara las producciones que se realizan en su ámbito territorial; más bien su actividad camina hasta el momento en sentido contrario.

La ADE manifestó también la pertinencia de regular el funcionamiento y objetivos de los Consejos de teatro, la necesidad de crearlos donde no los hubiera y que en ellos participen las entidades profesionales representativas. Coincidiendo con la Unión de Actores, la delegación de la ADE formuló la necesidad de constituir el Consejo de Teatro de Madrid, en donde estén presentes las tres administraciones y sirva de órgano de coordinación de los apoyos al teatro.

El concepto del teatro semipúblico ocupó la tercera de las ponencias. En ella, la delegación de la ADE avanzó conceptos sobre un tipo de institución teatral que emana de asociaciones profesionales o colectivos escénicos establecidos, cuya financiación es pública, pero puede recabar fondos de otras procedencias, manejar la taquilla y responder a demandas sectoriales más diversificadas. Todo ello implica la asunción de una serie de responsabilidades estéticas y de gestión, y estaría vinculada a criterios político-administrativos similares a los de los teatros públicos en cuanto a los órganos de control del gasto y la consecución de los programas establecidos.

Por último, la ADE presentó en solitario

CONCLUSIONES

Durante los días 30 de noviembre y 1 y 2 de diciembre de 1988, se reunieron en el Ministerio de Cultura representaciones de la Unión de Actores y la Asociación de Directores de Escena así como del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, la Comunidad de Madrid y Ayuntamiento de Madrid a fin de tratar la situación del teatro en esta Comunidad Autónoma, como ámbito significativo y sin perjuicio de posteriores actuaciones semejantes con representantes de otras áreas geográficas.

En estas tres jornadas se expusieron y debatieron ponencias sobre política teatral en materia de **teatros públicos, normativas, teatro semipúblico, festivales y coordinación de las tres instancias institucionales.**

Las conclusiones fueron las siguientes:

1. TEATROS PUBLICOS

INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA. Paralelamente a una posible reestructuración del Instituto, que aglutinaría las unidades de producción teatral, permitiendo una mayor autonomía de gestión, el INAEM llevaría a cabo la unificación de los estatutos ahora vigentes de las UU. PP. Para ello se partiría de la acumulación de experiencias en los últimos años así como de criterios relativos a la representatividad en los órganos decisorios de los sectores implicados, control de la gestión económica y coherencia en las líneas de repertorio de las UU. PP. dependientes del INAEM.

AYUNTAMIENTO. El Ayuntamiento de Madrid promulgará Estatutos, con idénticos criterios, en

sus Unidades de Producción Teatral (Teatro Español, Centro Cultural de la Villa y en su caso, futuro teatro de la Vaguada).

COMUNIDAD DE MADRID. Actualmente, los teatros de la Comunidad Autónoma (Albéniz de Madrid y Carlos III de San Lorenzo de El Escorial) son Unidades sin producción propia. La Comunidad se compromete a implantar idénticos criterios cuando se creen Unidades de Producción.

2. NORMATIVA

El Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, después de varios años de ayudas regladas, considera necesaria una revisión de su normativa en la materia, que afectará especialmente a la concertación con la iniciativa privada, ayudas de producción y composición y competencia del Consejo del Teatro. El Ayuntamiento de Madrid y la Comunidad Autónoma, que carecen de esta normativa, manifiestan su voluntad de adoptar criterios similares en los que se creen en el futuro.

3. TEATRO SEMIPUBLICO

A partir de esta denominación, aún no definida, se contempla la posibilidad de diversas vías de producciones mixtas, producciones públicas gestionadas por núcleos profesionales, producciones públicas gestionadas por compañías estables en locales de titularidad pública, y otras que puedan considerarse.

4. FESTIVALES

Se postuló la racionalización de los gastos dedicados a Festivales y, dentro de la actividad teatral, diferenciarlos de los destinados a ayudas al sector y a las producciones propias de las administraciones implicadas. Las partes consideraron revisable la función de determinados festivales. Se estudiará una coordinación general que racionalice la inversión y permita una mejora de los resultados. Por parte de la Asociación de Directores de Escena y la Unión de Actores se consideró necesaria la redistribución presupuestaria en favor de la producción nacional a partir de los fondos dedicados a Festivales.

5. COORDINACION

En consecuencia, las tres administraciones manifestaron su voluntad de establecer fórmulas de coordinación en todo lo relativo a política teatral en el ámbito de la Comunidad Autónoma de Madrid.

Al efecto se acordó convocar una primera reunión de trabajo que tendrá lugar entre el 10 y el 20 de febrero de 1989, a fin de detallar el primer calendario en que se concreten los puntos ahora esbozados. A esta reunión podrían incorporarse representantes de otras partes no presentes en estas jornadas.

Madrid, 2 de diciembre de 1988

una última ponencia sobre festivales, a la que se adhirió la Unión de actores y también José Manuel Pérez Aguilar, reforzándola con nuevos datos. La ofrecemos íntegramente en estas mismas páginas.

Balance y conclusiones

Un balance apresurado sobre el desarrollo de estas Jornadas de Teatro de la Comunidad de Madrid, sería que creemos haber dialogado, establecido el catálogo de problemas y observado la voluntad de la mayoría por encontrar los caminos mejores para resolverlos. Pensamos que por vez primera se nos ha considerado interlocutores reales en el análisis de la situación teatral y en las expectativas para transformarla positivamente. No es poco.

No pusimos otra condición para dialogar que establecer un compromiso de negociación a corto plazo y todo el tiempo que hi-

ciera falta, sobre los problemas catalogados. También hubo acuerdo en esta cuestión. Somos conscientes que las soluciones no son simples pero es necesario tener imaginación y voluntad política de riesgo para afrontar un futuro que no sea repetición rutinaria y maquillada del pasado. En ese sentido, ofertamos a las administraciones nuestra disposición a trabajar conjuntamente en la tarea de explicar a los legisladores y a la opinión pública lo que creemos debe hacerse para lograr que nuestra producción teatral adquiera estabilidad, rigor de planteamiento, solvencia, eficacia y desemboque en el desarrollo y altura estética de nuestros espectáculos.

Una comisión formada por Santiago Martín (INAEM), José Antonio Muñoz (Ayuntamiento), Isabel de Miguel (Comunidad), Vicente Cuesta (Unión de Actores) y Juanjo Granda (ADE), quedó encargada de redactar el documento de conclusiones de todo lo allí debatido. Es un texto que recoge los puntos globales de coincidencia y fija el plazo para el inicio de la negociación. Fue presentado a la prensa el día 20 de diciembre.



Datos y cifras

En el transcurso de los debates de las «Jornadas», los responsables de las distintas administraciones ofrecieron algunos datos y cifras de interés. El director general del INAEM proporcionó las cantidades que perciben las distintas unidades de producción que son de su competencia:

	Millones de pesetas
Centro Dramático Nacional	375
Cía. Nacional T. Clásico	340
C. N. Nuevas Tendencias Escénicas	175
Teatro de la Zarzuela	1.350

José Manuel López en nombre de la Comunidad de Madrid, afirmó que existen 22 teatros concertados en la red que de ellos depende y que habrá 6 más el próximo año. La temporada pasada asistieron a los mismos 12.000 espectadores, el costo de las compañías que actuaron en ellos fue de 12 millones, lo que supuso una inversión de 1.000 pesetas por espectador. El Coliseo Carlos III de El Escorial tuvo 16.300 espectadores en el mismo período. No se dieron datos del costo y modalidad de alquiler del Teatro Albéniz. Del presupuesto global del Festival de Otoño se dedican 50 millones al teatro.

El director de los servicios culturales del Ayuntamiento de Madrid, José Antonio Muñoz, ofreció por su parte los datos siguientes:

- El Teatro Español es un centro de producción que debe hacer 2 ó 3 espectáculos por temporada. Cuenta con un presupuesto de 248 millones de pesetas para el año 1989. De ellos, 40 millones se destinan a pagar los sueldos de 13 personas que forman el equipo de dirección y administración. El personal técnico se paga por otro capítulo.

- El Centro Cultural de la Villa es un centro de difusión que realiza alguna producción. Su presupuesto es de 156 millones para el próximo año. En el futuro, el Ayuntamiento pondrá en funcionamiento el Teatro de la Vaguada y un complejo de dos salas de Lavapiés.

- Indicó también que el Capítulo IV del presupuesto municipal que corresponde a «subvenciones», está dotado con 129 millones de pesetas. La mayor parte corresponde a partidas fijas. Sólo quedan disponibles 12 millones.

- Finalmente, el señor Muñoz aseguró que el actor Alberto Closas sólo percibe por su trabajo en el Teatro Español 17.000 pesetas diarias en concepto de sueldo y 6.000 pesetas diarias como dieta, con lo que desmiente que perciba 75.000 pesetas diarias como se afirmaba en algunos círculos teatrales.

FESTIVALITIS

En las «Jornadas de Teatro de la Comunidad de Madrid», la Asociación de Directores de Escena presentó en la última de las sesiones de trabajo una ponencia sobre el tema de «los festivales». A ella se adhirieron los representantes de la Unión de Actores y fue apoyada igualmente por José Manuel Pérez Aguilar, director adjunto del Teatro Español de Madrid, que representaba en esta reunión al Ayuntamiento de la capital de España. En su intervención redundó en su crítica hacia el Festival de Otoño, proporcionando algunos datos económicos al respecto. A continuación reproducimos el texto de la ponencia.

Quizá uno de los puntos más escurridizos de los planteados en estas jornadas, lo constituye el que nos ocupa, el de los festivales. Se trata de un tema que cobra diferentes perspectivas en su análisis en relación con el tipo de festival de que se trate. Como ya es habitual en nuestras intervenciones y en las del resto de los participantes, se trata de exponer o establecer y debatir aquellos aspectos que se relacionan con el contenido, significación e inversión de cada uno de los festivales que en nuestra comunidad se producen, con los auspicios presupuestarios de una o más Instituciones según los casos.

Recordaremos una vez más, que éste tema se encuentra recogido en las «Resoluciones» de nuestro Congreso; fue uno de los puntos que desató intervenciones acaloradas en el debate que sostuvimos, dado lo que suponía de ocultación a la existencia de una política teatral clara de recuperación de la capacidad de creación propia y la implantación del hábito de un consumo periódico de repertorio teatral. La «festivalomanía» ha sustituido en gran parte del Estado español a las giras habituales de las compañías. Esos significa que el grueso de los presupuestos locales y autonómicos se destinan a la contratación de espectáculos extranjeros que en su gira «europea», recorren nuestro país de festival en festival produciendo muy buenos dividendos a los representantes internacionales que, todos lo sabemos, manejan las modas de la escena internacional propiciados por la poca información y en ocasiones interés de los organizadores del Festival de turno.

Un primer e incluso un segundo festival puede sorprendernos, pero al tercero descubrimos el frágil poso cultural que en su conjunto va a dejar en los espectadores y el casi nulo servicio que nos hace a los profesionales. También puede suceder que la compañía y los artistas sean realmente ejemplares, como acontece con las compañías que proceden de países con una gran tradición de teatro de repertorio o los superespectáculos de los grandes divos de la escena internacional; pero en esos casos lo que realmente sentimos es una profunda humillación dado que la situación habitual de nuestra práctica teatral deja tanto que desear y el sostenimiento de grandes compañías de repertorio o la ayuda a nuestros va-

lores teatrales es tan escasa en relación a ellos, que significa un agravio comparativo y una muestra de papanatería el decir que debemos seguir su ejemplo, ¡qué más quisiéramos nosotros!

Los festivales, muestras, competiciones, tienen mayor justificación en la medida proporcional en que la sociedad que los promueve cuente con la suficiente entidad en generar cultura, como para no dejarse someter y anular por una mezcla de aportaciones de otras realidades sociales que no producen más que confusión y parálisis creacional, cuando no una mimesis grosera. Si de lo que se trata es de que el gran público contemple a las grandes estrellas de la escena, la música o la danza, se pueden cursar invitaciones para la temporada normal sin necesidad de organizar festivales que, en la mayoría de las ocasiones, sirven tan sólo de promoción personal o de partido, de escaparate rutilante que oculta la pobreza de una realidad. Si la intención se centra en la educación del gusto del público, nos parecería más acertado educarle poco a poco y no a empujones. Si por el contrario la educación va dirigida hacia los profesionales, sin ninguna duda resultaría más rentable desviar esos recursos para bolsas de viaje, becas anuales y demás acciones aplicables a estos casos. Si, en fin, el motivo consiste en contar con una imagen hacia los vecinos de que somos muy cultos y estamos a la última, seremos unos nuevos ricos de la peor especie.

Bien, si éste era, más o menos, el sentir de nuestros asociados, teniendo en cuenta que nos reuníamos directores de todas las comunidades de nuestro Estado, sólo extraeríamos unas conclusiones que recogen la intención pactada de exponer y debatir el tema en todas aquellas ocasiones que se nos pudieran presentar; ésta es una de ellas y muy importante. Enunciamos unos puntos entresacados de lo hasta aquí expuesto:

- Los festivales no deben suponer un desproporcionado gasto en relación con los presupuestos globales que para el teatro dedica la administración que los organiza.
- Antes de organizar festivales, las administraciones tendrían que plantearse si están atendiendo a las necesidades socio-culturales reales de su Comunidad.
- Los Festivales, como todo proyecto cultural consecuente, deberían contar con unos objetivos en lo estético, lo ideológico, lo social o lo profesional, que justifiquen su realización.
- Hay que contestar y combatir todos aquellos festivales o eventos que presupongan una ostentación y un uso poco claro de los presupuestos públicos, en beneficio personal o de partido.

Como bien comprenderemos, existen festivales en nuestro Estado a los que no les afectan los puntos expuestos, dado que su coherencia e historia así lo indican. Existen distintas formas de festivales y en nuestra propia comunidad cada uno de ellos pretende ocupar un espacio diferente; otra cosa será la realidad de sus contenidos. Pasamos a exponer brevemente lo que para nosotros podrían ser unas sugerencias que mejoren o transformen el sentido de los mismos.

Nuestra administración local, el Ayuntamiento de Madrid, colabora en el Festival Internacional de Teatro, en el Festival de Otoño y organiza «los veranos de la Villa», que define un modo de festival que en realidad supone una temporada nada corta de actividad veraniega. Ya sabemos que tan sólo

el Festival Internacional se dedica exclusivamente a teatro, pero unido a los otros dos y sin olvidar que también atiende la Concejalía a dos muestras de teatro joven, se nos perdonará que podamos pensar en síntomas de festivalitis. Creemos que deberían reflexionar sobre esa dispersión presupuestaria, sobre todo, teniendo en cuenta que las compañías y grupos de esta Villa, no reciben el mismo trato por parte de las corporaciones similares del resto del Estado. ¿No sería mejor acentuar la producción propia? Es posible que al principio la profesión madrileña no sepa aprovechar los recursos, pero con un poco de paciencia y oportunidades hasta podríamos llegar a ser competitivos. Los Veranos de la Villa, como señalábamos antes, se escapan a la concepción de festival habitual, ya que en realidad se trata de la creación de un nuevo espacio que ha tenido respuesta popular, que cuenta con una parte importante dedicada a la producción (o coproducción), y aunque pueda sufrir altibajos por razones políticas o incluso de mercado cultural, cumple sus propósitos y cubre un espacio temporal que no sólo no lesiona la temporada normal sino que la complementa. Tan sólo quisiéramos hacer una llamada a la consideración de los espacios físicos donde se realizan los eventos, siempre es preferible menos espacios y con mejores condiciones técnicas que un gran número de ellos sin cumplir los mínimos exigibles.

La contribución que el INAEM destina al Festival Internacional, le debería dar derecho a plantear una mayor especificidad en el estilo de dicho evento. Controlar que su programación cuente con mayor proporción de espectáculos españoles y de mayor representatividad, contribuyendo a su produc-

ción, posibilitando el estreno de alguna de las compañías concertadas, o un proyecto puntual de producción. Son algunas ideas para mejorar un Festival que cubre las necesidades de nuestra ciudad y comunidad de conocer lo más representativo del quehacer teatral de otros países.

Nos referiremos ahora a la administración Autónoma, y con su Festival de Otoño no vamos a extendernos demasiado. Las siguientes y escuetas razones nos llevan a desconfiar muy mucho de su sentido y el espacio cultural que ocupa. Nos parece que su emplazamiento temporal no es adecuado; lesiona la programación teatral normal que se inicia con la temporada. Redunda y compite con el Festival encubriendo la carencia de ayudas y desatendiendo presupuestariamente la producción de nuestras compañías. Aconsejamos, si nuestro consejo quiere ser atendido, que se consulte a las otras áreas (Danza, Música) para dedicarles el Festival a ellas, extrayendo consecuentemente una parte de su presupuesto para dedicarlo al teatro en la concertación del aquí debatido teatro semipúblico de nuestra comunidad.

Tan escueta e incompleta reflexión sobre el tema de los festivales en general y de los de nuestra comunidad en particular, nos conduce a recordar a nuestros colegas de la Unión de Actores, así como a las tres administraciones, que el tan traído tema en estas conversaciones de los «Consejos de teatro», o como se lleguen a definir, está incidiendo de manera directa en el asesoramiento y control en algunos casos del gasto público dedicado a Festivales.

Asociación de Directores de Escena



Asamblea General de la ADE

El día 17 de diciembre, en el salón de té del Teatro Español de Madrid, tuvo lugar la Asamblea general ordinaria de la Asociación de Directores de Escena. El acto estuvo presidido por los cargos directivos de la ADE y asistieron asociados de Valladolid y Barcelona, además de los de Madrid.

Intervino en primer lugar el presidente de la ADE, Angel Fernández Montesinos, quien dirigió un saludo a los presentes, señalando la ausencia justificada de los miembros de la Junta directiva, Antonio Amengual y Agustín Iglesias, así como la de Guillermo Heras. Seguidamente subrayó el gran esfuerzo en el desarrollo de actividades que se ha llevado a cabo durante 1988, y pidió la máxima cooperación de todos para poder abordar los futuros programas.

El «Informe de gestión anual» fue presentado por el Secretario General de la ADE, Juan Antonio Hormigón, quien resumió el conjunto de actividades en varios apartados. Aludió en principio a la celebración del «Primer Congreso Estatal de la ADE», que se realizó en Palma de Mallorca en marzo de 1988. Valoró la importancia de dicho evento, la importancia que ha tenido su «declaración de intenciones» y agradeció en nombre de nuestra Asociación la cooperación prestada por nuestro compañero Serafín Guiscafré y las instituciones mallorquinas.

Pasó revista después a la celebración de la fiesta de la ADE y la entrega de «premios», que contaron con la cooperación de la concejalía de cultura del Ayuntamiento de Madrid. Leyó el acta de creación de las «Tarascas de la ADE» y explicó las razones que llevaron a la concesión de las tres primeras.

La parte más extensa del informe estuvo dedicada al apartado de las relaciones internacionales. Comunicó que a lo largo del año se han firmado convenios con asociaciones de Finlandia, Checoslovaquia, Argentina, Cuba, República Democrática Alemana, Hungría y se ha llegado a un preacuerdo con Gran Bretaña. La ADE ha recibido 8 delegados de Francia, Cuba, Finlandia, Polonia y Checoslovaquia. Para el próximo año está previsto que 15 asociados de la ADE viajen a los 8 países con los que tenemos acuerdos firmados, por un total de 145 días, según el programa previsto de intercambio y estudio. Nuestra Asociación recibirá a su vez igual número de delegados y por idéntico espacio de tiempo. Informó así mismo que se realizaron encuentros con el teatrólogo cubano Rine Leal y con el director de la Comedia Francesa, Antoine Vitez; que se ha firmado un convenio de coedición de una revista de teatro con el CELCIT de Argentina y que se han abierto perspectivas de trabajo para nuestros asociados en latinoamérica.

En el ámbito de las publicaciones, el Secretario General de la ADE dio cuenta del acuerdo a que se ha llegado con la concejalía de cultura del Ayuntamiento de Madrid para sufragar el costo de nuestro «Boletín» trimestral, y de la serie «Literatura Dramática», que incluirá textos dramáticos no traducidos nunca al castellano o imposibles de encontrar en la actualidad.

Por último hizo un balance global del desarrollo de las «Jornadas Teatrales de la Comunidad Autónoma de Madrid», resumió las aportaciones de la delegación de la ADE y leyó las conclusiones que se han hecho públicas.

Señaló finalmente que además de estos grandes apartados, hubo a lo largo de 1988 otras actividades puntuales como la participación de la ADE en el «homenaje a Brecht», colaboración en el jurado del «Premio Lope de Vega», presencia en el «Congreso del teatro gallego», etc.

Iniciativas para 1989

Concluido su «informe de gestión», el Secretario General anunció las líneas programáticas fundamentales para el próximo año. El segundo congreso de la ADE, dijo, se celebrará en Gijón el próximo mes de abril. Señaló asimismo que si este año ha sido el de la expansión, el próximo debe concentrarse en la gestión precisa y constante de la totalidad de compromisos adquiridos. En consecuencia propuso que de no darse condiciones especialmente favorables, sólo se firmarán dos convenios más en el terreno internacional durante dicho período. Habló también de la necesidad de ampliar y perfeccionar nuestro fichero y ponerlo a disposición de nuestros asociados. Propuso igualmente iniciar gestiones con nuestro asesor para lograr el reconocimiento jurídico del director de escena, cosa que todavía no existe.

Expuso asimismo que para llevar a cabo toda una serie de actividades que precisan de un marco económico y jurídico más flexible que el que proporciona la Asociación, va a iniciarse el estudio para la creación de una fundación (FUNDADE), que permita acometer dichos programas.

Evidentemente, la ADE seguirá cooperando con el Consejo del Teatro, el «Premio Lope de Vega», otorgará sus «premios» y «Tarascas» anuales, desarrollará su programa de publicaciones, intentará obtener un número mayor de anunciantes en su «Boletín» y proseguirá el camino iniciado en las «Jornadas de Teatro de la Comunidad de Madrid».

Informe económico

El tesorero de la ADE, Juan José Granda, presentó a continuación su «informe económico». Indicó que los ingresos proceden de las cuotas mensuales y de las «aportaciones» de los socios por los montajes realizados y dio

SEGUNDO CONGRESO DE LA ADE

Tras mantener diferentes conversaciones, la Junta Directiva de la ADE ha llegado al acuerdo de celebrar el «Segundo Congreso» de nuestra Asociación en la ciudad de Gijón (Asturias), del 13 al 16 de abril de 1989. Las sesiones se celebrarán en el Instituto del Teatro del Principado. Nuestro compañero Santiago Sueiras, director de dicha institución, se ocupará de coordinar las cuestiones de infraestructura de nuestra reunión.

Además de las sesiones de trabajo, están previstos recorridos artísticos y varias representaciones. Es posible que pueda ofrecerse un espectáculo que sea estreno en España.

El presidente del Principado, Pedro de Silva; los alcaldes de Gijón y Oviedo, Vicente Alvarez Areces y Antonio Massip y el Consejero de Cultura y Educación, Manuel Fernández de la Cera, han aceptado formar parte del Comité de Honor de nuestro Congreso, en el que participarán otras personalidades y el Presidente de la ADE, Angel Fernández Montesinos.

Las sesiones de trabajo tendrán lugar las mañanas de los días 14, 15 y 16. La temática se centrará fundamentalmente en aspectos relacionados con la práctica profesional del director de escena, que consideramos muy importante para abordarla en este momento. Cada sesión girará en torno a un tema, según el programa siguiente:

Día 14. «La condición jurídica y profesional del director de escena».

Día 15. «Del texto al espectáculo».

Día 16. «El trabajo del director de escena con el actor».

El planteamiento de las sesiones será similar al seguido en nuestro «Primer Congreso» de Palma de Mallorca. En cada una se presentarán dos ponencias, de una duración de veinte minutos, encargadas previamente a compañeros de la ADE. Todo los miembros de la Asociación que lo deseen, podrán presentar además comunicaciones. Estas no deben sobrepasar los tres folios mecanografiados. Cada asociado puede presentar un máximo de dos comunicaciones.

La experiencia del pasado año nos demostró que uno de los máximos éxitos del Congreso, fueron los debates y el enriquecimiento de las relaciones personales. Desearíamos que en nuestro próximo Congreso de Gijón, el intercambio de opiniones, experiencias y planteamientos diversos y divergentes, constituyeran también el aspecto más importante y valioso de nuestro encuentro.

Pedimos a todos los miembros de la ADE que confirmen cuanto antes su participación en nuestro «Segundo Congreso», escribiendo o telefoneando a nuestra Asociación en el plazo más breve posible. Esperamos y deseamos, como sucedió el pasado año, una entusiasta y masiva presencia de todos.

lectura a la lista total de quienes lo han hecho. A ello hay que añadir lo obtenido por anuncios en el «Boletín». Precisó que en la actualidad la ADE cuenta con 123 asociados y 5 socios honorarios. Hizo mención además del convenio firmado con el INAEM, que financia nuestro programa de relaciones internacionales, y del acuerdo a que se ha llegado con la concejalía de cultura del Ayuntamiento de Madrid, que sufragará los gastos de la fiesta anual y las estatuillas de los «Premios de la ADE», el «Boletín» y la colección «Literatura dramática».

En el capítulo de gastos significó que estos corresponden en la actualidad a las tareas de gestión, salarios fijos de la gestora y el asesor jurídico, pago de trabajos puntuales, correo, etc. En los primeros días de enero se va a proceder a un exhaustivo estudio del estado de cuentas hasta el 31 de diciembre, que quedará a disposición de los asociados que lo deseen.

Tanto el «Informe anual de gestión» como el «Informe económico», fueron aprobados por unanimidad por la asamblea. Nuestro compañero Antonio Guirau pidió que constara en acta su felicitación por las actividades realizadas, que fue igualmente asumida por la asamblea.

Modificación de los Estatutos

La Junta directiva propuso la modificación de los «Estatutos de la ADE» en lo referente

al período de gestión entre elecciones, que pasaría de dos a tres años (ver nota adjunta). Una segunda modificación referente al ingreso en la Asociación de directores de escena de extranjeros con residencia en España, produjo numerosas intervenciones de los asistentes y un animado debate. Finalmente, Antonio Malanda presentó una propuesta solicitando un aplazamiento de la decisión y un estudio pormenorizado del problema. Fue aceptada por unanimidad con una abstención.

La Junta directiva elaboró un pequeño informe respecto a las votaciones de los «Premios ADE». En él considera que el doble procedimiento de «propuestas» y «votación de nominaciones» es el más democrático y que es lógico que haya una mayor participación en el segundo caso que en el primero. Por ello no se comprendía el sentido de un voto recibido, que hubo de ser anulado, en el que se vertían juicios sorprendentes respecto al significado de las nominaciones correspondientes a 1988, como si no fueran resultado de las propuestas emitidas por el conjunto de asociados de la ADE.

En el citado informe se señalaba, sin embargo, la conveniencia de modificar ligeramente la redacción de uno de los puntos de las bases de convocatoria, para evitar que queden fuera espectáculos representados a lo largo de la temporada. Fue también aprobada la propuesta por unanimidad tras precisar su redacción definitiva.

Con el preceptivo apartado de «ruegos y preguntas», en donde intervinieron Jesús Cacio, Joaquín Vida y Antonio Malanda, concluyó la Asamblea a las tres de la tarde.

CAMBIOS DE LA SEDE Y DE LA GESTIÓN DE LA ADE

Durante seis años, la Asociación de Directores de Escena ha tenido su sede oficial en la librería «La Avispa». Nuestras asambleas o encuentros se han celebrado también en la Escuela de Arte Dramático de Madrid, en el Teatro Español, en el Centro Cultural de la Villa, pero «La Avispa» fue siempre nuestro punto de referencia, el lugar al que nos remitíamos cuando la ocasión lo exigía. A lo largo de todos estos años, la generosidad y solidaridad de Julia y Joaquín nos permitieron tener una sede cuando era una quimera pretenderlo, y desarrollarnos después.

A lo largo de estos años, la ADE ha crecido, ha adquirido numerosos compromisos y responsabilidades, le han surgido nuevas tareas y líneas de trabajo. La propia gestión diaria ha adquirido una dimensión que exige disponer de una infraestructura estable y consolidada. En consecuencia, a partir del 1 de febrero nuestra sede se ha trasladado a la calle de los Caños del Peral, 5-4.º Dcha. 28013 Madrid, en donde tenemos un espacio propio, con un horario de oficina de 9,30 de la mañana a 3 de la tarde.

Al mismo tiempo se han producido cambios también en los responsables de la gestión de la ADE. El día 14 de enero, nuestra gestora y colega, Karla Barro, presentó la renuncia de su cargo a la Junta Directiva, por razones de orden personal y profesional. Obviamente, los componentes de la Junta manifestaron su pesar por su decisión y resaltaron los grandes méritos y la extraordinaria dedicación de que ha hecho gala a lo largo de los dos años que ha durado su actividad en el desempeño de su función. Su lugar al frente de la gestión de la ADE será por Ramón Pilaces, hombre joven y dinámico, con gran conocimiento del ámbito teatral español y enorme capacidad de trabajo. La labor de secretaria de dirección será asumida por Inmaculada Alvear, licenciada en Letras, que ha trabajado antes en la revista «Primer Acto» y el en «Círculo de Bellas Artes» de Madrid.

Nuestro agradecimiento unánime y sincero a «La Avispa» y a Karla Barro por su contribución al desarrollo y consolidación de la ADE y nuestros mejores deseos de éxito en el desarrollo de su labor, para los recientemente incorporados.

Modificación en los Estatutos de la ADE

La Asamblea general ordinaria de la ADE, reunida el pasado 17 de diciembre, decidió por unanimidad la modificación del Artículo 20 de los «Estatutos», en la parte primera de su párrafo primero. La modificación afecta al período de ejercicio del cargo por parte de la Junta Directiva electa, que pasa de «dos» a «tres» años. Dicho apartado tendrá a partir de ahora la redacción siguiente:

«La Junta Directiva estará constituida por siete asociados, elegidos por la Asamblea General, que ejercerán el cargo por un período de tres años, pudiendo ser reelegidos.»

La nueva redacción fue propuesta por la Junta Directiva, que planteó a la Asamblea que la experiencia de nuestro funcionamiento había demostrado que dos años era un período de funcionamiento excesivamente corto y se producía un desgaste innecesario poniendo en marcha la mecánica electoral en plazos tan breves.

En consecuencia con lo acordado, las próximas elecciones en lugar de celebrarse en enero de 1989 como estaba previsto, lo serán en el mismo mes de 1990. La Junta que sea entonces elegida regirá la Asociación por un período de tres años.

Creación de las «Tarascas de la ADE»

«Tarascas» es el nombre que recibían los mascarones que abrían las procesiones madrileñas del Corpus, en el barroco. Eran las formas láicas y lúdicas de una fiesta religiosa y bullanguera sin duda. Pero «tarascos» se llamaba también a los indígenas que habitaban lo que hoy es el Estado mexicano de Michoacán, antes de la llegada de nuestros abuelos a América. Nos gustó el nombre y lo escogimos para denominar los galardones con que la Asociación de Directores de escena desean reconocer a sus amigos y a aquellos que han prestado una colaboración especial a su mantenimiento y desarrollo.

El premio consiste en un pequeño bloque de mármol del que emerge una cabeza precolumbina en bronce, de contornos desvaídos, que se acompaña de un diploma acreditativo. Tomás Adrián los diseñó, como tantas otras cosas que se han hecho en la ADE.

La concesión de la «Tarascas» se regirá en lo sucesivo por el siguiente protocolo:

Reunida en sesión ordinaria la Junta Directiva de la ADE, el pasado 7 de noviembre de 1988, acordó crear las «Tarascas de la ADE» y aprobó el documento que regula su concesión en los siguientes términos:

Con el fin de efectuar público conocimiento de aquellos miembros de nuestra Asociación, personas o instituciones que se hayan distinguido y significado por su trabajo o apoyo, contribuyendo al desarrollo y consecución de nuestros proyectos, la Junta Directiva de la Asociación de Directores de Escena instituye las «Tarascas de la ADE», cuya concesión se regirá por los criterios siguientes:

Primero

La «Tarasca de la ADE» se concederá a aquellos asociados, personas o instituciones que por iniciativa, gestión, empeño o labor hayan contribuido a la expansión de las actividades de la ADE, a la ampliación de sus objetivos y campo de acción, al aumento de sus recursos materiales, humanos o conceptuales, a la realización de sus

proyectos o cualquier otro tipo de actividades, con un esfuerzo y dedicación que trascienda los límites que corresponden a su esfera natural y a los compromisos inherentes a su condición específica.

Segundo

- La «Tarasca de la ADE» se concederá:
1. Por acuerdo de la Junta Directiva de la ADE a propuesta de uno de sus miembros.
 2. Por acuerdo de la Asamblea General ordinaria de la ADE, a propuesta de uno de los asociados.

Tercero

La Asociación de Directores de Escena a través de las decisiones que adopten sus órganos directivos o asamblearios, podrá conceder cada año las «tarascas» que considere oportunas, especificando en cada caso las razones de su decisión. Cada «Tarasca» se acompañará de un documento acreditativo en el que se expliciten las circunstancias específicas que han determinado su concesión.

Cuarto

La entrega de las «tarascas» se realizará en la fiesta anual de los «Premios ADE y Segismundo».

Quinto

El presente acuerdo entra en vigor el día de la fecha.

Madrid, 7 de noviembre de 1988.

Angel Fernandez Montesinos
Presidente de la ADE

Juan Antonio Hormigón
Secretario General

Modificación de las bases de los premios ADE 1989

La asamblea ordinaria de la Asociación de directores de escena, celebrada el 17 de diciembre de 1988, aprobó a propuesta de la Junta Directiva, modificar las bases de la convocatoria de los «Premios ADE». El cambio afecta al apartado segundo, que queda redactado como sigue:

«Podrán concurrir al Premio «ADE» al mejor director, todos los directores de escena españoles que hayan presentado un espectáculo en el período comprendido entre el 1 de septiembre del año anterior y el 30 de agosto del año en curso.»

Encuentro Internacional sobre la Protección del Artista. La ADE marginada

Del 7 al 11 de noviembre se celebró en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, el «Encuentro Internacional sobre la Protección del Artista». El evento estuvo organizado por la UNESCO, en colaboración con la Comisión Española de Cooperación con la UNESCO, el Ministerio de Cultura y el Círculo de Bellas Artes. Al mismo fueron convocadas diferentes asociaciones, entre ellas la Unión de Actores y la Asociación de Artistas Plásticos. Incomprensiblemente, la Asociación de Directores de Escena no fue invitada ni formada.

El lunes 7 de noviembre, el Ministro de Cultura, Jorge Semprún, cursó una serie de invitaciones al acto inaugural, de la que fuimos igualmente marginados. ¿Olvido casual, falta de información, exclusión deliberada? No lo sabemos.

Dado el interés que este encuentro tenía para nosotros, cuyos objetivos se enmarcan claramente en el contenido de nuestros estatutos, consideramos que esta actitud daña nuestros intereses y sea cual sea su motivación, nos deja perplejos, sorprendidos y, finalmente, irritados por todo lo que ello implica.

La Junta Directiva de la ADE decidió cursar la siguiente carta expresando nuestra opinión.

Madrid, 11 de noviembre de 1988

Sra. Dña. Teresa Wagner
7, place de Fontenoy
París-Francia

Estimada señora:

Hace unos días se celebró en el Círculo de Bellas Artes de Madrid un «Encuentro Internacional sobre Protección del Artista». Nos dirigimos a usted como responsable por parte de la UNESCO de la organización de dicho evento, para manifestarle nuestra sorpresa por no haber sido invitados ni tan siquiera informados de su convocatoria.

Nuestra Asociación de Directores de Escena cuenta ya con seis años de antigüedad. El pasado mes de febrero llevamos a cabo nuestro Primer Congreso Estatal, contamos con publicaciones, una presencia cívica definida a través de diferentes actividades y un amplio abanico de relaciones internacionales con asociaciones homólogas a la nuestra; que cuenta con el respaldo del Ministerio de Cultura de España en el marco de los diferentes acuerdos interestatales firmados por nuestro país. Creemos contar con suficiente representatividad y razones como para haber estado presentes y participar en dicho «Encuentro...». El hecho de que estuviera presente la Unión de Actores, con la mantenemos excelentes relaciones, no representa en cualquier caso las opiniones de nuestra Asociación que agrupa a la mayor parte de los directores teatrales de España.

En consecuencia, queremos manifestarle nuestra enérgica protesta, sea por descuido o deliberado olvido, al no haber sido invitados al «Encuentro...», que tenía para nosotros extraordinario interés.

Un cordial saludo.

Apoio a la continuidad del Comité Conjunto Hispano-Norteamericano para la cooperación cultural y educativa

Sabedores de los riesgos y dificultades que rodean la continuidad en sus actividades del COMITE CONJUNTO HISPANO-NORTEAMERICANO PARA LA COOPERACION CULTURAL, la Asociación de Directores de Escena en unión de otras entidades de ámbito profesional o cultural homólogo, ha decidido promover un escrito solicitando a los gobiernos de España y de los Estados Unidos de América la continuidad de las ayudas a dicho organismo.

Desde el punto de vista de las actividades escénicas, el «Comité Conjunto» ha sido no

pocas veces el medio para que compañías de ambos países hayan podido actuar y realizar giras en el otro. A los profesionales del teatro español les ha proporcionado becas que permitieron la realización de estudios específicos a directores, actores y técnicos en universidades estadounidenses. Por ello pensamos que la promoción de ese documento forma parte de una reivindicación propia para la conservación y desarrollo de nuestra trama cultural.

LOS ABAJO FIRMANTES, escritores, investigadores, artistas plásticos, del cine, el teatro, la música y trabajadores culturales en diferentes campos, deseamos manifestar y transmitir a los gobiernos de España y Estados Unidos de América, nuestra preocupación por la anunciada cancelación de fondos por parte de ambas administraciones, con destino al programa de actividades del COMITE CONJUNTO HISPANO-NORTEAMERICANO PARA LA COOPERACION CULTURAL Y EDUCATIVA.

Pensamos que el desarrollo de las relaciones culturales es el mejor camino para propiciar el conocimiento mutuo entre los pueblos, promover la auténtica amistad, las alianzas fructíferas, el enriquecimiento con experiencias recíprocas y la ampliación y consolidación de la democracia, la libertad y la paz en el mundo. Por otra parte, representa la cooperación verdadera entre los pueblos de países soberanos en condiciones de igualdad, lo que supone romper el predominio y prepotencia que produce la industria cultural con sus técnicas y concepciones actuales.

Durante muchos años, EL COMITE CONJUNTO HISPANO-NORTEAMERICANO PARA LA COOPERACION CULTURAL Y EDUCATIVA, ha elaborado proyectos y programas que incidieron de forma positiva en el enriquecimiento cultural de ambas sociedades, ha posibilitado el conocimiento de gentes de la cultura de los dos países, ha contribuido a su formación, ha permitido llevar a cabo trabajos de investigación, ha propiciado decisivamente la difusión de las creaciones artísticas españolas en los Estados Unidos de América y de las de estos en España y ha establecido las condiciones para que se conozcan sus realidades sociales, políticas y culturales.

Estamos convencidos que los acuerdos interestatales en materia cultural, solamente abarcan en la práctica grandes realizaciones puntuales y programas específicos, por ello consideramos necesario e imprescindible que existan organismos y entidades que garanticen y generen unas actividades de espectro más amplio, flexible y concreto, más ligadas a perspectivas a medio y largo plazo. Por todo ello, solicitamos a los gobiernos de España y de los Estados Unidos de América que reconsideren su actitud y provean con los fondos necesarios al COMITE CONJUNTO HISPANO-NORTEAMERICANO PARA LA COOPERACION CULTURAL Y EDUCATIVA, al efecto de que se garantice su supervivencia y su capacidad de actuación, desligándolas de cualquier otro tipo de consideración política o militar que pudo existir en su nacimiento, que hoy consideramos obsoleta, y que interfiere además el ámbito que le es propio y las características profundas de su actividad.

Este documento está promovido por la ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA. FEDERACION DE LA UNION DE ACTORES DEL ESTADO ESPAÑOL. SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES DE ESPAÑA. CENTRO PARA LA DIFUSION DE LA MUSICA CONTEMPORANEA

Madrid, diciembre de 1988

RELACION DE FIRMAS DE ADHESION AL DOCUMENTO DE APOYO A LA CONTINUIDAD DEL COMITE CONJUNTO HISPANO-NORTEAMERICANO PARA LA COOPERACION CULTURAL

NOMBRE Y FIRMA	DNI	PROFESION

Las firmas de adhesión al documento deben enviarse a la sede de la Asociación de Directores de Escena, Caños del Peral, 5-4.º Dcha. 28013 Madrid.

Checoslovaquia, Finlandia y Polonia visita de Delegaciones Extranjeras

Del 27 de noviembre al 7 de diciembre, la Asociación de Directores de Escena ha recibido delegaciones de las asociaciones con las que mantenemos relaciones y hemos firmado «acuerdos» de cooperación. La de la Unión de Artistas Dramáticos de Checoslovaquia la constituían Mojmir Weimann, secretario de la Sección de Teatro y Radio, y Milos Mistrik, redactor jefe de la revista «Teatro Eslovaco» de Bratislava; la de la Unión de Artistas de Finlandia, Olli Vesala, secretario de organización de la entidad, y Kari Rentola, miembro de su Junta Directiva y director de escena en el Teatro Municipal de Helsinki; la de la Asociación Polaca de Artistas de Teatro y Cine, Nikolaj Grabowski, actor y director del «Teatro Cien» de Cracovia, director del teatro «Jaracz» de Łódź y profesor de la Escuela Teatral de Cracovia, y Maciej Korwin, actor, director del «Teatro Jan Kochanowski» de Opole. Las dos primeras devolvían la visita realizada por delegaciones de la ADE a sus respectivos países en el presente año y su objetivo específico era firmar o reconfirmar nuestros convenios de cooperación. La última respondía a la aplicación del «acuerdo» de 1987.

Durante su estancia en Madrid, las delegaciones asistieron a la fiesta anual de entrega de premios de la ADE, visitaron diferentes museos y realizaron visitas a Toledo, Aranjuez y El Escorial, a donde fueron acompañados por nuestro compañero Juan Pedro de Aguilar. Asistieron también a varios espectáculos: «Calderón» de Pasolini, dirigido por Guillermo Heras; «El Alcázar de Zalamea» de Calderón, dirigido por José Luis Alonso; «La mosca en la oreja» de Feydeau, dirigida por Angel Fernández Montesinos; «Orquídeas a la luz de la Luna» de Carlos Fuentes, dirigida por María Ruiz y Guillermo Heras; «La nit», en el montaje de «Els Comediants»; «Carmen, Carmen» de Antonio Gala, dirigida por José Carlos Plaza y «Largo viaje hacia la no-

che» de O'Neill, dirigida por Miguel Narros y William Leyton. Juan Pedro de Aguilar les mostró así mismo grabaciones en vídeo de algunos de sus espectáculos.

Estancia en Barcelona

Del día 3 al 5 de diciembre, las delegaciones visitaron Barcelona, para conocer la ciudad y algunas muestras del teatro catalán. Fueron atendidos y guiados por varios asociados de la ADE en Cataluña y colaboró activamente el Institut del Teatre. Además de conocer diferentes museos y edificios históricos de la ciudad, asistieron a tres espectáculos: «Mar y Cel», montado por «Dagoll-Dagom»; el último trabajo de «La fura del baus» y «Lorenzaccio» de Musset, dirigido por Josep María Flotats. La mañana del día 5, antes de su retorno a Madrid, tuvieron la oportunidad de recorrer las dependencias del Institut del Teatre, acompañados por su director, Jordi Coca y por el vicepresidente de la ADE, Josep Montanyez, con quienes conversaron sobre su organización y funcionamiento.

La noche del día 4, el Institut ofreció a las delegaciones una cena de despedida a la que asistieron Jordi Coca y Josep Montanyez, nuestros colegas y asociados de la ADE, Jaume Melendres, Luis Solá y Antonio Castels y la gestora, Karla Barro. Todos los delegados mostraron su satisfacción por la acogida y atenciones recibidas. Jordi Coca manifestó el deseo del Institut de seguir cooperando con la ADE en estas iniciativas y Josep Montanyez insistió en que la visita a Barcelona de las delegaciones que visiten nuestro país en aplicación de los «acuerdos» firmados, es una obligación ineludible. A lo largo de la reunión surgieron también otras propuestas, tendientes a promover la cooperación entre las insti-

tuciones docentes de los respectivos países con el Institut de Barcelona.

Despedida

El viernes día 2 de diciembre, la Junta Directiva de la ADE ofreció una recepción a las delegaciones a lo largo de la cual se procedió a la firma del «acuerdo» de cooperación con la Unión de Artistas Dramáticos de Checoslovaquia. La noche del día 5 se celebró la cena de despedida, en la que las delegaciones de Finlandia y Polonia manifestaron su enorme felicidad por el tiempo pasado en España y las experiencias que habían vivido, tanto artísticas como culturales y humanas.

El Presidente y el Secretario General de la ADE expresaron la importancia que la firma de estos «acuerdos» tiene para los directores de escena españoles y señalaron el interesante momento que vivimos, tras la celebración de las «Jornadas teatrales de la Comunidad de Madrid». Agradecieron las palabras de elogio recibidas y plantearon la posibilidad de que dentro de tres o cuatro años pueda celebrarse en España un congreso europeo de directores de escena, para coordinar iniciativas e intercambiar experiencias e informaciones. Los delegados asistentes acogieron con enorme interés la idea y se propusieron trabajar por su realización.

Convenio de Cooperación con la Unión de Artistas Dramáticos Checoslovacos

Del 26 de octubre al 3 de noviembre pasados, una delegación de la ADE formada por su Secretario General y su gestora, visitó Praga invitada por la «Unión de Artistas Dramáticos Checoslovacos», para iniciar relaciones bilaterales y discutir las cláusulas de un convenio de cooperación. La delegación fue recibida por el Dr. Jiří Matějčiček, el responsable de la Sección de Artes Escénicas, señor Waiman y la secretaria de relaciones internacionales, Helena Huberova, con los que celebraron diferentes reuniones de trabajo.

En sus diferentes encuentros ambas partes analizaron las características de las dos asociaciones y enumeraron sus objetivos fundamentales. Mostraron igualmente su acuerdo mutuo por concluir un «convenio de cooperación» bilateral, que diera fluidez a las futuras relaciones y sirviera para el conocimiento del teatro checo y español por los directores teatrales de cada país. La última de las jornadas de trabajo estuvo dedicada a la redacción del documento definitivo y a precisar diferentes apartados de la futura colaboración. Las dos delegaciones convinieron en que la firma se llevaría a cabo en Madrid, en los últimos días del mes de noviembre, coincidiendo con la celebración de la fiesta de entrega de premios de la ADE.



Cena de despedida en Barcelona, de las delegaciones de Finlandia y Polonia.



Discusión del convenio de cooperación entre la Unión de Artistas Checoslovacos y la ADE, entre delegaciones de ambas asociaciones, en Praga.

La delegación de la ADE asistió a diferentes espectáculos en Praga y visitó también las ciudades de Karlovy Vary y Plzen, en donde mantuvieron un encuentro con el director Otto Sevic y presenciaron uno de sus espectáculos. En la redacción del periódico quincenal «Scéna», dedicado a informaciones, críticas y comentarios sobre teatro, cine, radio y televisión, dialogaron durante más de cuatro horas con su redactor jefe, Dr. Jan Dvorak, y la Dra. Jarmila Brozovska, redactora de la sección de teatro musical, sobre diferentes aspectos del teatro de ambos países.

Por último se reunieron con Ivo Krobot y Vladimír Procházka, director y dramaturgista del «Club de Teatro» de Praga, uno de los elencos más interesantes de la capital checa, con quienes intercambiaron informaciones respecto a la situación teatral de sus respectivos países y esbozaron propuestas para desarrollar proyectos futuros. Así mismo lo hicieron con la hispanista Jaroslava Cajova, con la que diseñaron líneas de trabajo para futuras traducciones que han de aparecer en las «Publicaciones de la ADE».

Delegación checa en España

Del 28 de noviembre al 4 de diciembre, una delegación checa formada por Mojmir Weiman, Secretario de la Sección de Teatro y Radio de la Unión de Artistas Checoslovacos y Milos Mistrik, Redactor jefe de la revista «Teatro Eslovaco», de Bratislava, visitó España. Además de asistir a diversos espectáculos en Madrid, recorrieron diferentes museos y viajaron a Toledo, El Escorial y Aranjuez y mantuvieron conversaciones con la Junta Directiva de la ADE.

El día 2 de diciembre se procedió a la firma del «Acuerdo de Colaboración entre la Unión de Artistas Dramáticos de Checoslovaquia (SČSDU) y la Asociación de Directores de Escena (ADE), que regulará en lo sucesivo nuestras relaciones bilaterales.

Los señores Weiman y Mistrik entregaron

diversas publicaciones, así como algunas obras teatrales de escritores checos, con destino a nuestras «Publicaciones». La ADE les obsequió con una selección de textos de la literatura dramática contemporánea, muy poco conocida en el país centroeuropeo. Además de obras de Valle Inclán, Jardiel Poncela, Mihura, Buero Vallejo y Alfonso Sastre, se incluyeron otras de escritores como Alonso de Santos, López Mozo, Miralles, Francisco Nieva, Benet y Jornet, Rudolf Sirera, Luis Matilla, etc., que no han sido traducidas nunca en Checoslovaquia.

La delegación checa mostró una enorme satisfacción por su visita a España y nuestros colegas manifestaron su intención de publicar diferentes artículos en la prensa especializada de su país sobre los espectáculos que han visto y otros aspectos de nuestra vida cultural que han observado. Así mismo expresaron su deseo de unas fructíferas relaciones futuras entre ambas asociaciones.

Teatro español en Checoslovaquia

Varias obras, las más difundidas, de los escritores dramáticos de nuestro barroco, son asiduamente representadas en Checoslovaquia. Lo son igualmente las de Lorca, menos las de Valle-Inclán y Buero Vallejo. La literatura dramática de Alejandro Casona fue representada en los años sesenta a lo largo y ancho del país, obteniendo éxitos enormes. También se han representado algunas obras de Alfonso Sastre. Los autores actuales son desconocidos, pero existe gran interés por leerlos y presentarlos.

«Y la acción transcurre en nuestros días»

Por KARLA BARRO

La oferta escénica checoslovaca contemporánea es de indudable validez para el espectador más exigente. Se advierte en ella no sólo la pericia de los intérpretes —quienes logran por lo general, atrapar el interés del público— sino además su disfrute en la tarea que realizan. Quiero contar aquí las representaciones a las que asistimos del 26 de octubre al 1 de noviembre en Praga y Plzen. ¿Por donde empezar? Pues comenzaré por la farsa musical «El Ropavejero» en el Teatro Semáforo, con la actuación y dirección del famoso Jiri Suchý. El juego escénico se basaba en situaciones muy cómicas con las que el público reía de buena gana. Las caracterizaciones de los per-

ACUERDO DE COLABORACION

entre la UNION DE ARTISTAS DRAMATICOS DE CHECOSLOVAQUIA (SČSDU) y la ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA DE ESPAÑA (ADE) para los años 1989 y 1990.

En concordancia con el artículo 2 del Protocolo de colaboración cultural entre el Gobierno de la República Socialista de Checoslovaquia y el Reino de España del 7 de marzo de 1979, decidieron la UNION DE ARTISTAS DRAMATICOS DE CHECOSLOVAQUIA (SČSDU) y la ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA DE ESPAÑA (ADE), cerrar el siguiente Acuerdo de colaboración:

Artículo 1

Las partes contratantes desarrollarán su colaboración en la esfera del mutuo conocimiento y enriquecimiento de las obras de teatro de ambos países. Para lograr estos objetivos las dos partes concentrarán sus esfuerzos especialmente en:

— El intercambio de publicaciones especializadas y de los materiales de documentación de la esfera del arte teatral.

— El intercambio de información sobre las actividades de las Asociaciones, y sobre los festivales, revistas, talleres y simposios organizados.

— La asistencia y el apoyo en el campo del mutuo conocimiento del arte dramático en sus países con una atención especial al trabajo creativo de los autores contemporáneos.

— El profundizamiento de los contactos personales y creativos entre los teatristas checoslova-

una realidad que impresiona por su fuerza y su verdad)

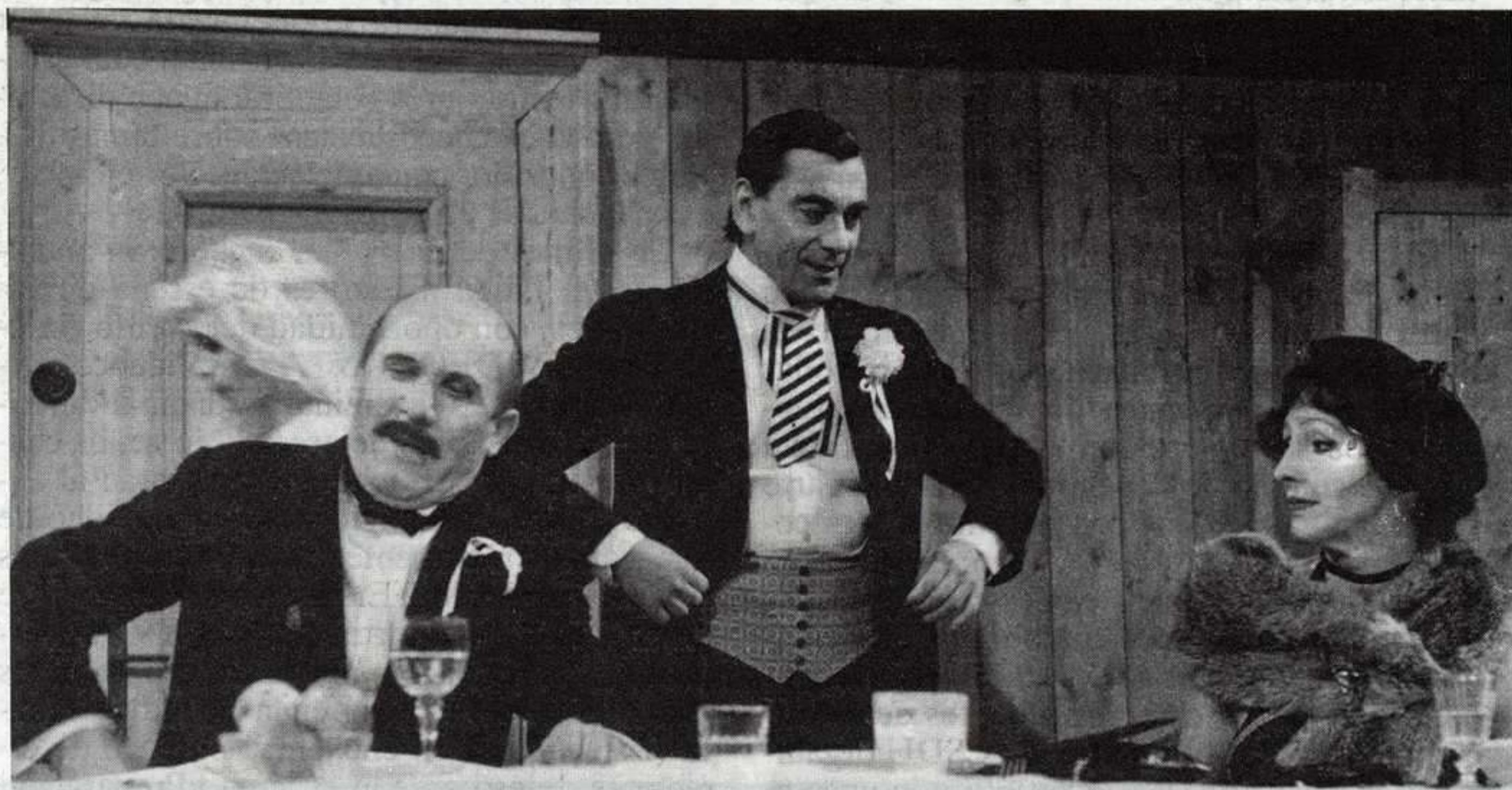
sonajes estaban muy bien logradas, si tenemos en cuenta que su objetivo era la simple diversión, aunque sí con mucho oficio y atractivo. El trabajo actual de este actor-director-poeta que es Jirí Suchý, es el resultado de un proceso iniciado hace más de un cuarto de siglo, de una conciencia adquirida a partir de la praxis, sobre la base de una tremenda necesidad de hacer teatro. En el Cínoherni Klub se presentaron dos Bodas: la de Chejov y la de Brecht. Estas piezas son obras relativamente muy tempranas en el caso de ambos autores. Chejov la escribió a los 25 años y Brecht a los 21. Por lo tanto es concebible que las dos obras aportan ya igualmente señales de genios nacientes. Chejov dramatizó por razones económicas su cuento «La boda con el General», y Brecht, encantado con el talento del actor Carlos Valentín, le dedicó 4 piezas en un acto y una de ellas es «La boda de un pequeño burgués». La anécdota moralista de Chejov hace sentir aún el ideal humano a donde todos sus personajes quieren llegar. Se alterna el desprecio con la comprensión y los sentimientos. La obra de Brecht (y tenemos que admitir que en este caso la pieza del dramaturgo alemán es más profunda y posee más dimensión que la del escritor ruso) tiene lugar en una época cuando todos los ideales se van destruyendo, cuando no se rompe solamente un mueble, sino también los valores humanos, morales y éticos, en una época de parálisis detrás de la cual podemos vislumbrar el origen de un orden completamente nuevo. Las puestas en escena de estas «Bodas» en un acto resulta un acierto que el público de Praga agradece con satisfacción. Resulta interesante ver al mismo equipo de actores en diferentes épocas y ca-

racterizaciones en la misma noche. En todos hay una capacidad de desdoblamiento que anda muy relacionada con la versatilidad. Hay aquí un conjunto de actores con muchas cuerdas, capaces de encarnar los papeles más disímiles. El final de la obra brechtiana donde se destruye la especie de retablo de troncos que ha albergado la acción y los personajes, célula básica de la idea de montaje, resulta una gran sorpresa que impulsa a todos al aplauso espontáneo.

También en el Teatro Cínoherni Klub disfrutamos con la obra de Sean O'Casey «Pensión Nocturna», donde el popular actor Jiri

Menzel (director del film «Trenes rigurosamente viligados», premiada con un oscar), hace gala de su talento, humor y fantástica expresividad corporal, junto a la capacidad de un grupo que utiliza de manera admirable la inserción en un espacio reducido, mínimo. Hubo sorpresas, hallazgo y caricatura de la buena. Esta «consagración a lo divertido» resultó una propuesta muy lograda, con una imaginación desbordante y una precisa técnica en la intervención general. Un espectáculo de gran vigor comunicativo en que la dirección saca todo el partido posible de las condiciones histriónicas de Menzel, que es capaz de llevar la pieza más allá del nivel de lectura de un divertido e hilarante discurso.

«El Caracol Parlanchín», en el teatro Nueva Escena del Teatro Nacional de Praga, es una ópera infantil con montaje al estilo de la Linterna Mágica. Fino y movido espectáculo que combina maravilla y sencillez. Sorpresas



«La boda de los pequeños burgueses», de Bertolt Brecht, en el Teatro Club de Praga. Dirección de Vladimír Strnisko.

cos y españoles, ante todo, la organización de estancias de estudios de corta duración.

La publicación de materiales sobre el arte teatral del otro país tanto en los órganos de publicación de las Asociaciones como en la prensa. Para esto se utilizarán ante todo las experiencias de las delegaciones intercambiadas con el otro país.

Artículo 2

Para lograr los objetivos definidos en el Artículo 1 del presente Acuerdo, las dos partes intercambiarán delegaciones de creadores de teatro, preferentemente Directores de escena, de tres personas, durante un período de siete días (en total veintidós días de estancia) por año.

En el año 1989 la ADE enviará y la SČSDU recibirá opcionalmente, delegaciones a cualquiera de las siguientes actividades:

— Un delegado para una estancia de siete días con la oportunidad de la acción VIDEOKONTAKT, Praga, 29 de enero a 4 de febrero, 1989.

— Un delegado para una estancia de siete días con la oportunidad del Encuentro de trabajo de teatristas jóvenes, «Hradec Králové», abril de 1989.

— Un delegado para una estancia de siete días con la oportunidad de la revista teatral «El teatro de hoy», Ostrava, del 7 al 13 de octubre, 1989.

— Un delegado para una estancia de ocho días con la oportunidad de un Taller de dirección de teatro infantil y juvenil, del 3 al 10 de septiembre, 1989.

En el año 1989 la SČSDU enviará y la ADE recibirá una delegación de dos o tres personas para una estancia global de 21 días en la segunda quincena del mes de noviembre.

El programa orientativo de intercambios para el año 1990 se acordará por escrito antes del 31 de octubre de 1989.

Artículo 3

Ambas partes contratantes asegurarán el intercambio acordado desde el punto de vista de las finanzas en la siguientes forma:

— La parte que envía a los delegados se hará cargo de los costos del viaje (ida y vuelta) de estos, hasta la capital del país anfitrión.

— La parte anfitriona se hará cargo y cubrirá los gastos relacionados con el alojamiento en un hotel de primera categoría, los gastos de viaje en su país relacionados con la realización del programa de trabajo, servicio de intérprete durante el tiempo de estancia de la delegación; así mismo cubrirá los gastos de las localidades y los costos relacionados con otras actividades culturales y también los gastos médicos en caso de repentina enfermedad o accidente. Los delegados de la ADE obtendrán en Checoslovaquia viáticos diarios según lo estipulado en el Anexo pertinente del Protocolo ejecutivo sobre la colaboración cultural entre el Gobierno de Checoslovaquia y el Reino de España.

La ADE garantizará a los delegados de la SČSDU la manutención completa en hotel (alojamiento y pensión completa). Además de esto se entregará a los delegados de la SČSDU un importe de 5.000 pesetas por siete días y persona, en calidad de dinero de bolsillo.

Artículo 4

Ambas partes enviarán a la otra Asociación una invitación por escrito con un plazo mínimo de

sesenta días antes de la fecha prevista de la llegada programada. Nombre, profesión, exacta duración de la estancia (día de llegada y de partida) e intereses especiales de los delegados, se deberán comunicar a la parte anfitriona por lo menos cuatro semanas antes de la fecha de llegada.

Artículo 5

Este Acuerdo es válido para los años 1989 y 1990 y se ampliará automáticamente para los dos años siguientes si ninguna de las dos partes lo revoca seis meses antes de su vencimiento.

Este Acuerdo se redacta en cuatro ejemplares —dos en el idioma checo y dos en el idioma español— los dos textos teniendo el mismo tenor.

Firmado en MADRID a los dos días del mes de diciembre de 1988.

Por SVAZ ČESKOSLOVENSKÝCH
DRAMATICKÝCH UMĚLCŮ (SČSDU)

MOJIMÍR WEIMANN
SECRETARIO DE LA SECCION DE TEATRO Y
RADIO

Por la ASOCIACION DE DIRECTORES
DE ESCENA DE ESPAÑA (ADE)

ANGEL FERNANDEZ MONTESINOS
PRESIDENTE

JUAN ANTONIO HORMIGON
SECRETARIO GENERAL

La Unión de Artistas Dramáticos de Checoslovaquia

Dr. Jiří Matějček
Secretario General de la SČSDU

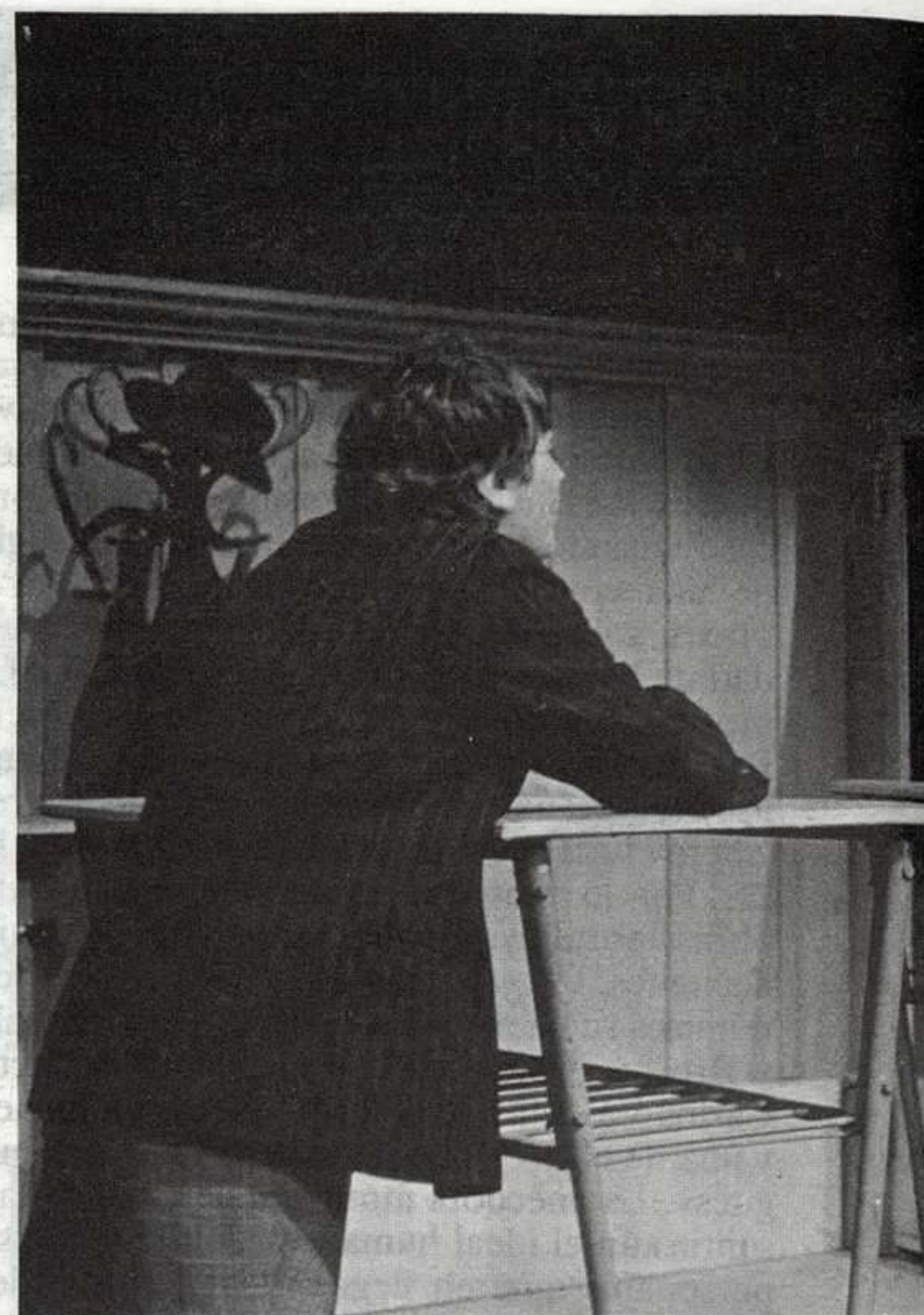
La Unión de Artistas Dramáticos de Checoslovaquia (SČSDU), es un organismo de carácter voluntario en el cual se asocian los trabajadores creativos del teatro, cine, radio y televisión. Actualmente cuenta con unos 3.500 miembros. De un sesenta a sesenta y cinco por ciento de este número está formado por profesionales del teatro, directores de escena, escritores teatrales, actores, cantantes, bailarines, dramaturgistas, escenógrafos, titiriteros, etc. Los artistas mencionados con antelación representan además dos culturas nacionales independientes, es decir, la cultura checa y la eslovaca.

El objetivo de la SČSDU es, ante todo, facilitar la cooperación y la inspiración mutua entre las dos culturas. Otra misión de la SČSDU, no menos importante, es desarrollar los contactos personales de artistas checoslovacos con sus colegas en el extranjero. Esta tarea se cumple de dos modos. Por una parte se firman «acuerdos» con organizaciones coparticipes en el extranjero, sobre el intercambio recíproco de delegaciones para estancias de estudio. La SČSDU colabora en este campo actualmente con 44 organizaciones nacionales de teatro y cine, procedentes de cuatro continentes. Por otra parte la SČSDU organiza en el territorio checoslovaco toda una serie de encuentros creativos, seminarios, revistas y talleres, a los cuales invita a creadores extranjeros en calidad tanto de observadores como participantes activos. En el marco de decenas de eventos celebrados cada año, se presta atención y espacio a las distintísimas profesiones artísticas en el campo del teatro y de las artes audiovisuales.

Por supuesto, una importancia especial se da a la problemática de la dirección de escena, la cual representa el componente decisivo

del arte teatral contemporáneo. La SČSDU preparó programáticamente una serie de encuentros para hacer posibles encuentros de los directores de escena checoslovacos con sus colegas extranjeros. En el transcurso del mes de septiembre del año en curso, por ejemplo, tuvo lugar un taller de dirección de escena durante el cual, directores de escena procedentes de seis países europeos estuvieron trabajando con estudiantes de arte dramático, sobre escenas de obras de Chejov y de Feydeau. De la misma manera se organizará un taller para el mes de julio de 1989, en el cual escenógrafos extranjeros colaborarán con directores de escena checoslovacos sobre temas literarios conocidos con antelación. Por ejemplo, «Gulliver», de J. Swift.

En el mes de enero, se encuentran anualmente en Praga directores de escena de varios países, con oportunidad del evento conocido como VIDEOKONTAKT (Videocontacto). Se trata de un seminario semanal durante el cual directores de escena, entre los cuales predominan los jóvenes, presentan al auditorio internacional grabaciones en video de sus trabajos y discuten sobre los métodos creativos aplicados. En el mes de septiembre de este año, con oportunidad del XV Aniversario de la Fundación del «Teatro para niños y jóvenes», tendrá lugar en la ciudad de Trnava (Eslovaquia) un encuentro práctico de directores de escena con el tema «Preparación de una puesta en escena de obras para adolescentes». A la problemática de la dirección de escena está dedicada también toda una serie de seminarios teóricos y de conferencias, así como un número de artículos en las revistas publicadas por la Unión. La problemática muy específica de la dirección de escena (ante todo en lo que atañe a la educación de los directores de escena jóvenes), se trata en las sesiones de los órganos de la SČSDU en particular.



Sobre estas líneas, «El bárbaro tierno», del autor checo Bohumil Hrabal, en el Teatro Club de Praga. Dirección de Ivo Krobot. A la izquierda, Jiri Menzel en «Pensión para solteros», de Sean O'Casey en el Teatro Club de Praga. Dirección de Jiri Krecik.



«El ropavejero» en el Teatro Semáforo, obra escrita, dirigida e interpretada por Jiri Suchý.

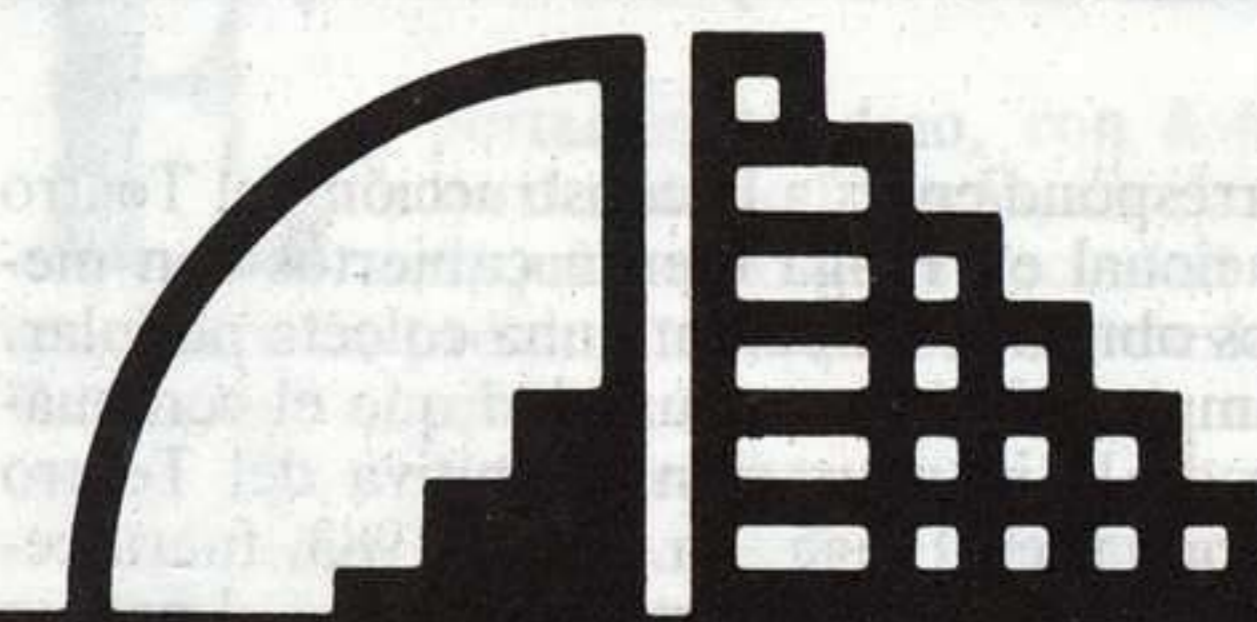
única pues no trata solamente del medio ambiente de un pequeño pueblo y sus habitantes, sino también de una nueva forma musical y de un nuevo punto de vista sobre un determinado tema. Las óperas de Smetana crearon una imagen de la psicología nacional checa y educaron mucho más que cualquier otra expresión artística. Abarcaban diferentes géneros y el tema se desarrollaba siempre en el medio ambiente doméstico checo. En el ámbito del patrimonio de la creación artística, Smetana significa para los checos lo mismo que significa Verdi para los italianos o Wagner para los alemanes, o quizás signifique un poco más porque estas obras se desarrollaban en un medio ambiente pobre y de pocas dimensiones en una nación no liberada todavía. Ellas lograron devolver la conciencia nacional y el coraje al pueblo checo, colocándolo al mismo nivel con las demás naciones europeas de tradición ininterrumpida.

«Mateo el Honesto», presentada en el «Studio Y» y escrita en 1923 por Arnost Dvorák y Ladislav Klíma, es una comedia popular fantástica en 3 actos, dirigida por Jan Schmid. La característica de «Y» es la de ser un teatro de autores y justamente por esto se califica su dramaturgia como «abierto». Así aparece en

el repertorio de este Estudio esta pieza. Una obra que no se ha puesto en la escena checa por muchos años, semiolvidada, con una fama de escandalosa y sensacional en su época. La temática de «Mateo...» a pesar de estar condicionada a la problemática de su época, ha sido adaptada al estilo del «Y» y así acercarla a la actualidad.

Por último con la obra «Usted es Juan», de Oldrich Danck, presentada en el Teatro Plzen y bajo la dirección de Oto Secik y «La Celestina» de Fernando de Rojas, en la Nueva Escena del Teatro Nacional, terminamos nuestro recorrido breve y fructífero por el teatro checo. La puesta en escena de «Usted es Juan» nos resultó especialmente interesante. La acción se desarrolla en la celda de la cárcel minoritaria en Constanza, en la última noche antes de la ejecución de Juan Hus, condenado por el Concilio de esa ciudad a la muerte en la hoguera por su herejía. De la oscuridad salen sombras. Sucesivamente se puede percibir al rey checo Wenceslao IV, su hermano, el Emperador Segismundo, la Reina Sofía, el Arzobispo de Praga, Jerónimo de Praga, amigo de Juan Hus y a otros... Son los amigos del reformador y también sus enemigos: los partidarios y los adversarios de su doctrina. Todos estos personajes son testigos involuntarios de las últimas horas de vida de Hus. Pero son unas sombras, unas imágenes evocadas por la mente agitada de Juan. Así en esta cárcel de Constanza se encuentran personajes vivos con otros que han muerto con anterioridad: el rey y un hidalgo bandolero... la reina y una concubina... todos salen de la oscuridad para dialogar con Hus. Un diálogo que trata sobre la amistad, la traición, la conciencia, sobre la grandeza y la vileza humana, sobre el sentido de proteger su propia verdad hasta por el precio de su propia vida. Lo fundamental en los diálogos con Hus es el

hecho de juzgar el derecho de Hus a ser una víctima. Esta noche no tiene acción, es sólo un encuentro de pensamientos, de puntos de vista y de actitudes morales. Los personajes se dirigen al hablarle a Hus hacia el público. Hus, en la concepción del autor, deliberadamente no aparece en la escena. Las alocuciones están dirigidas hacia los espectadores, los cuales desempeñan tanto el papel de Jan Hus como de los que lo juzgan. Esta obra de O. Dank no es un drama histórico tradicional sobre el personaje del significante reformador checo, tal como lo conocemos en las obras históricas, sino que su contenido se acentúa más bien hacia su doctrina como acontecimiento de su época. Si el espectador está de acuerdo con las reglas poco comunes de la forma teatral utilizada por este autor, puede vivir una aventura dramática en su propia confrontación con el contenido ético e intelectual de la doctrina y el personaje de Jan Hus. La obra se basa ante todo en el diálogo y por tanto en los actores. Así la expresividad de estos personajes, ya sea amigos o enemigos de Hus, ofrece oportunidades excelentes para los actores más experimentados de un elenco teatral. Los diseños escenográficos, de vestuario y luces estuvieron a la altura de la dirección de Oto Sevcik. La distribución del espacio incide también sobre el arte del actor en este caso, puesto que determina el lugar ocupado por cada uno, las distancias entre ellos, las zonas de encuentro e identificación. Al final de este recorrido por el teatro en Checoslovaquia persisten distintas imágenes en la memoria: su sentido lúdico, la naturaleza orgánica de las actuaciones, la espontaneidad y el indudable carisma de los actores, la expresividad de movimientos corporales, la riqueza técnica, el equilibrio de los repertorios y la creatividad incommensurable de los directores de escena.



CENTRO CULTURAL DE LA VILLA

TEATRO
DANZA
EXPOSICIONES

MUSICA
RECITALES
CONFERENCIAS

CINE
VIDEO
CONGRESOS



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

«Usted es Juan», de Oldrich
Danck. Teatro de Plzen.
Dirección de Oto Secik.

Checoslovaquia: El amor por el teatro

Por Jiri Matejick
Secretario General de la SČSDU

Checoslovaquia no es un país muy grande. En base al último censo del año 1986, sólo cuenta con unos quince millones y medio de habitantes y ocupa por tanto, el lugar número 41 en el mundo. Al mismo tiempo, no obstante, existen en nuestro país 51 conjuntos dramáticos permanentes, 12 cuerpos de ópera (con sus propios solistas, coros, ballets y orquestas), 13 conjuntos de opereta, 12 elencos independientes de ballet, 5 teatros especializados en representaciones dramáticas para los niños y jóvenes, 16 teatros de guiñol, 4 grupos de teatro de mimo y 2 teatros especializados en representaciones poéticas, con sus propios grupos artísticos. Todos estos elencos de carácter permanente, funcionan cada uno de ellos constantemente en uno de los 96 edificios teatrales en uso activo en Checoslovaquia. Se puede resumir entonces que en lo referente a la densidad de la red de teatros, la RSCH se sitúa con derecho propio entre los primeros países del mundo.

En consecuencia, suele oírse con frecuencia la siguiente pregunta: ¿De dónde sale esta predilección inmensa y el gran respeto que guarda el pueblo checoslovaco por el teatro? La respuesta hay que buscarla en la historia. En la primera mitad del siglo XIX, en la época del resurgimiento nacional checo, el teatro desempeñaba un papel de importancia extraordinaria, incluso era el medio más eficaz de la renovación de la cultura y de la conciencia nacional. No por casualidad, los gastos

correspondientes a la construcción del Teatro Nacional en Praga fueron cubiertos con medios obtenidos mediante una colecta popular. Tampoco fue una casualidad que el centenario de la inauguración definitiva del Teatro Nacional en Praga, en el año 1983, fuera celebrado como una fiesta nacional y el propio año 1983 fuera proclamado el «Año del Teatro Checo».

No obstante, la mejor prueba de la relación ardiente de los checos y eslovacos con el arte del teatro, no son los días festivos sino, y ante todo, los cotidianos. En los teatros checoslovacos hay función seis días a la semana (con excepción de las vacaciones teatrales de verano), y durante una temporada se dan unas 22.000 representaciones, a las que asisten más de ocho millones y medio de espectadores. La media de ocupación del aforo total de las salas es del noventa por ciento.

Este puede ser a veces el caso de un conjunto dramático permanente, situado en una ciudad pequeña que apenas cuenta con un par o unas decenas de miles de habitantes. Cada uno de estos teatros tiene una experiencia de 30 a 40 temporadas de trabajo ininterrumpido. Es verdad que los teatros en las ciudades de provincias funcionan con el sistema de abonos anuales; es decir, deben estrenar para sus espectadores en el transcurso de la temporada, unos diez nuevos espectáculos. Cada puesta en escena exige de 6 a 8 semanas de ensayos. Por otra parte, los teatros situados en los centros culturales, deben limitarse con frecuencia a unos 4 ó 5 estrenos por temporada, aunque los actores desearían tener un número mayor de oportunidades. Sin embargo, el

interés del público por ciertas obras es muy grande y a veces hay que mantener en el repertorio numerosas puestas en escena a lo largo de varios años. El Teatro Nacional de Praga u otro teatro praguense, «Na Vinohradech», por ejemplo, no tuvieron necesidad de estrenar ni una sola obra nueva en el año 1982, debido a que deseaban satisfacer todas las demandas de localidades registradas por la computadora teatral; bastó con mantener los espectáculos del repertorio existente. A pesar de ello, se estrenan anualmente unas 600 obras de teatro en Checoslovaquia. Todas las tareas necesarias e inherentes a la vida teatral, son desempeñadas por unas 13.000 personas empleadas en los teatros checoslovacos. Por lo que atañe a los propios artistas, en un conjunto de una ciudad de provincias su número no suele sobrepasar, por regla general, las 40 ó 50 personas. Por otra parte, el número de actores del Teatro Nacional de Praga puede ser de más de cien en algunos períodos.

Todos los actores y directores de escena trabajan con un contrato permanente. Sólo en el caso de su contrato inicial, los profesionales artísticos firman por un plazo limitado de dos años, que puede renovarse por un período similar y al expirar éste, el actor está obligado bien a quedarse en el elenco con un contrato permanente, bien a irse. Dentro del contrato se estipulan las obligaciones del actor, incluyendo el número de representaciones por temporada en que debe participar. En lo referente a los directores de escena, se trata, por regla general, de la realización de dos puestas en escena por año. El sueldo promedio mensual de los trabajadores de teatro (tanto artís-

ticos como técnicos) es, aproximadamente, de 2.900 coronas checoslovacas.

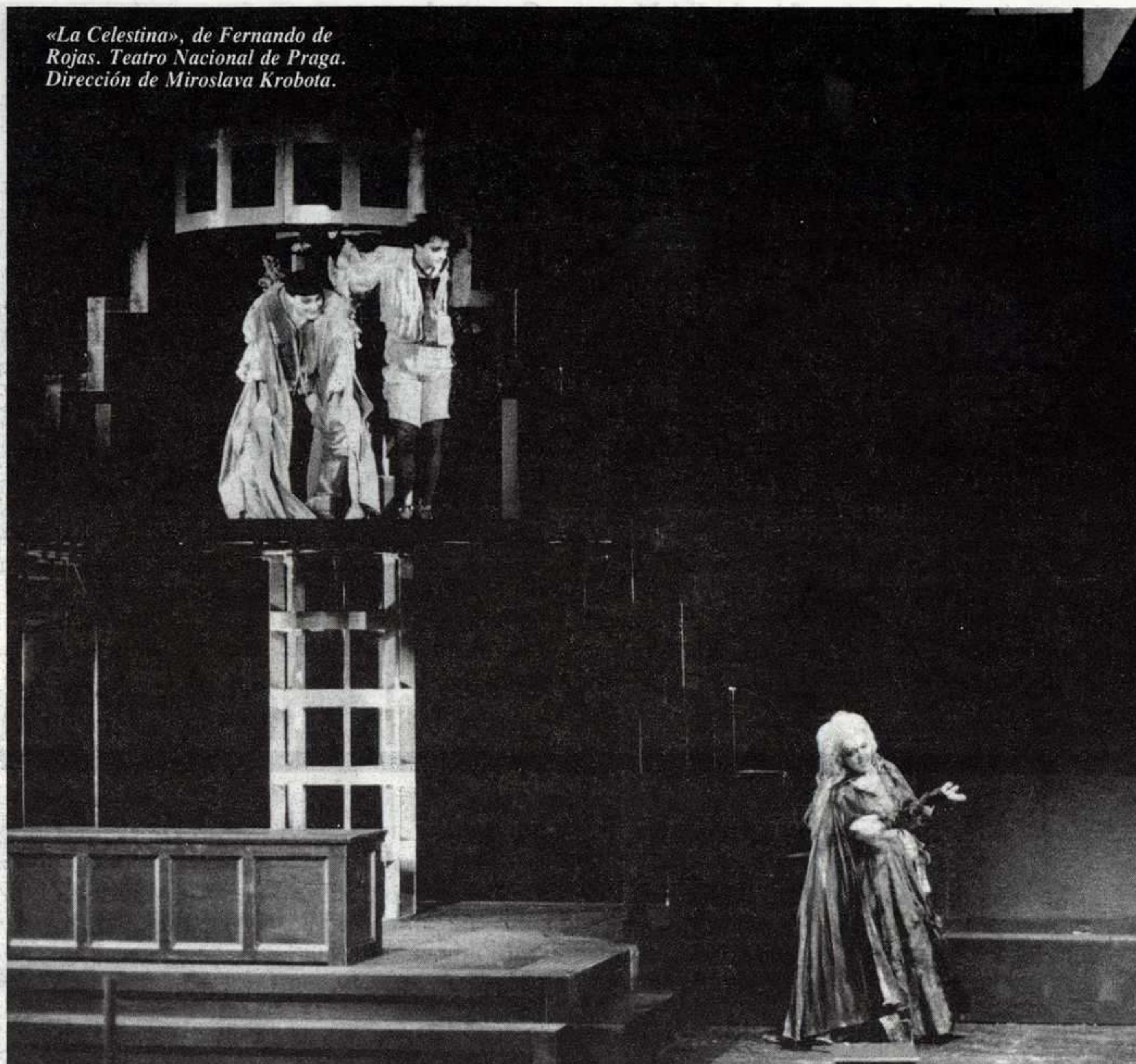
Un rasgo característico del teatro checoslovaco es su fácil accesibilidad a todas las categorías de la población, lo cual no sólo se manifiesta por el número y la heterogeneidad de las diferentes compañías, sino también por el precio de las entradas, cuyo costo promedio (incluidos los teatros infantiles) es de 15 coronas aproximadamente. Es evidente que en una situación así, es necesario emplear sumas considerables de dinero en dotaciones para el teatro. La cantidad con que se dota una entrada en los teatros checoslovacos, se eleva a 80 coronas, es decir, a más del quintuple de lo que paga un espectador. A pesar de ello, se supo formar también dentro de la red teatral checoslovaca un espacio para aquéllos teatros que representan obras en las lenguas de las minorías étnicas: en la RSCH funciona un teatro polaco, otro ucraniano y dos húngaros. Al lado de ellos, la red de teatros encuentra su ampliación también en los llamados «teatros estudio», que actúan en espacios atípicos y se dedican a la experimentación. El más famoso de estos conjuntos experimentales es el «Divadlo na provázku» (Teatro sobre bramante) de la ciudad de Brno; bien conocido también es el «Na zábradlí» (Teatro Barandilla) en Praga, donde, aparte del mundialmente famoso mimo Ladislav Fialka, existe también un excelente conjunto dramático.

Es lógico que un organismo teatral tan extenso como éste exija un suministro regular de energías nuevas. A ello se dedican tres Escuelas Superiores de Teatro, en Praga, Brno y Bratislava. Cada una de ellas forma aproximadamente de 6 a 10 actores por curso, directores de escena (un promedio de 2 por curso), autores dramáticos, escenógrafos y en los últimos años también a especialistas en el campo de la dirección técnica teatral. Estas Escuelas disponen de sus propios escenarios, donde se realizan puestas en escenas por los estudiantes de arte dramático y los pedagogos de la Escuela. Los estudios duran cuatro años. El planteamiento es éste: los estudiantes preparan durante los dos últimos años de 5 a 6 montajes en el escenario escolar, para las que buscan la cooperación de sus colegas directores de escena del curso precedente. Este procedimiento no sólo hace posible probar las fuerzas en la práctica, sino también mostrar su trabajo a los directores de teatro que presencian los espectáculos. Estas Escuelas se fundaron en el período de postguerra. Actualmente son muy pocos los profesionales del teatro que no se hayan formado en ellas.

Sobre la vida teatral en Checoslovaquia se podría seguir hablando mucho tiempo; por ejemplo, sobre los teatros de verano de las ciudades pequeñas, los cuales cuentan, con frecuencia, con un público de un delicado gusto teatral. También sobre las amplias giras de los teatros de provincia, los cuales aparte del trabajo en su escena matriz actúan en las casas de cultura de los pueblos pequeños. Otro tema podría ser el trabajo de los centenares de conjuntos de aficionados, cuyos festivales en la RSCH no sólo son bien conocidos en todo el mundo, sino también y no rara vez, abordan experimentos teatrales.

Vale la pena mencionar también la admirable conjunción artística del trabajo de algunos directores de escena en el marco del teatro dramático y el de guiñol, la cual aportó, por ejemplo, en los años 70, al teatro dramático toda una serie de impulsos artísticos. Pero todo esto son temas que puedan fundamentar estudios independientes. Para concluir no falta sino hacer constar que el Teatro checoslovaco vive una vida multiforme, goza de la popularidad y el respeto del público checo y eslovaco y ocupa un lugar preciso en la vida del propio pueblo checoslovaco.

«La Celestina», de Fernando de Rojas. Teatro Nacional de Praga. Dirección de Miroslava Krobota.



El Club de Teatro Praga

por J. A. Hormigón

El portal es anodino, con doble hoja de hierro forjado, similar a cualquier otro de la vecindad en una barriada próxima a la plaza Wenceslas. Tras pasado el umbral, hay a la izquierda una amplia pila de sacos repletos no se si de material de construcción o para una futura escenografía. Un pasillo conduce a un pequeño vestíbulo del que arranca una escalera que desciende a los bajos del edificio y desemboca en un espacio reducido, con guardarropa, servicios y bar a ambos lados y unas puertas al frente por las que se accede a la sala. Estamos en el «Club de teatro» de Praga.

La sala es pequeña y algo incómoda, con planta y un piso volado. La escena se intuye diminuta, el equipamiento técnico simple, con la dotación justa para la práctica teatral sin desafueros espectaculares; aquí, sin embargo, tiene su sede una de las compañías de más alto nivel e interés de las que actúan en Praga. El público abarrota las localidades día a día, aguarda ausencias imprevistas para obtener un puesto y sigue con calor y entusiasmo los espectáculos.

Creado en 1965, ha sufrido ciertos cambios de trayectoria a lo largo de su carrera que le han llevado a la configuración que hoy conocemos. Se le considera un teatro experimental, pero dicha acepción no concierne en absoluto a los aspectos formales del espectáculo teatral; no es el «experimentalismo», como expresión de la rareza sorprendente, lo que le preocupa. Su trabajo se desarrolla a partir de textos dramáticos estructurados según diferentes cánones estéticos, pero todos de sólida construcción. En el repertorio se alternan obras de los clásicos contemporáneos y textos

checos, cuya relación entre sí radica en sus contenidos humanistas y su incidencia sobre cuestiones de actualidad.

Su preocupación fundamental se centra en el trabajo del actor. Huyendo de toda tentación psicologista, de cualquier sentimentalismo cursi, los actores de esta compañía se apoyan en una interpretación conscientemente expresiva, con un desarrollo profundo y preciso de la gestualidad, del prejuego, de la ironía, del humor. Al mismo tiempo, abordan sus obras desde un punto de vista filosófico y estético nada tradicional, procurando establecer analogías —a veces demasiado simples e inmediatas— con la realidad contemporánea.

El resultado es el de un elenco que trabaja como un equipo coherente, coordinado, con un entusiasmo, preciosismo en la ejecución y entusiasmo realmente sorprendentes. Los dos espectáculos que puede ver constituyeron buenos ejemplos de lo que acabo de decir. «El matrimonio» de Chejov y «La boda de los pequeños burgueses» de Brecht, se aunaban en el primero, titulado globalmente «Bodas». El segundo fue la «Pensión para solteros» de Sean O'Casey. En ambos casos el planteamiento era similar: una escenografía simple, alusiva, para el escritor irlandés y más instrumental y, finalmente, articulada a la acción en el caso de la obra de Brecht. Luces sencillas, vestuario significativo como elemento escénico e instrumento a su vez para la concreción de los personajes. Y por encima de todo unos actores de extraordinaria precisión, con una técnica sólida y una conciencia clara de formar parte de un equipo que crea una obra de arte teatral en cada representación. Un elenco actoral que no desperdicia un gesto ni una réplica y hace de cada una de ellas un acto creativo. Quizás en la cúspide de esta actitud

podamos situar la interpretación de Jiri Menzel —director de la película «Trenes severamente vigilados»— en el personaje de Halibut en «Pensión para solteros». Su trabajo, ubicado en las antípodas del psicologismo stanislavskiano y quizás gracias a ello, alcanza una maestría difícil de contemplar en un escenario, gracias a un dominio técnico corporal y vocal de una precisión absoluta y de un poder expresivo, ironización y sentido del humor excepcionales.

El «Club de teatro» cuenta en la actualidad con 25 actores, dos directores, Ivo Krobot y Ladislav Smocek, y un dramaturgista, Vladimir Proházka. Algunos actores más intervienen como «invitados» en algún espectáculo. Dos directores de escena son llamados también cada temporada para realizar un montaje.

Tiene doce obras en el repertorio que responden a la concepción intelectual y artística común de tratar problemas de la sociedad contemporánea. Entre sus títulos, además de los ya indicados figuran, «El matrimonio» de

Caneti, «Ivanov» de Chejov, «Anécdotas provincianas» de Vampilov, «Cinco mujeres» de Arto Seppälä, «Los jugadores» de Gogol, «Cuentos de los bosques de Viena» de von Horváth, «Ruido lejano» de Michael Frayn. Entre esta serie de títulos aparece un texto checo, «El bárbaro tierno» de Nezny Hrabal. Cada temporada se preparan dos estrenos, los demás espectáculos se conservan de años precedentes. Los espectáculos se ofrecen en rotación, aunque con frecuencia se les deja «descansar» durante un par de meses para programarlos de nuevo.

El sueldo medio de los actores, nos cuenta el director del «Club de Teatro», es de 2.800 coronas, más bajo que el de un obrero que es de 3.200. El director del teatro percibe en la actualidad, tras una última subida, 3.300. Los actores del Teatro Nacional pueden tener un salario tres veces superior, según dice. Cuando un director de escena adscrito a un teatro va a dirigir a otro lugar, cobra como remuneración el equivalente a tres sueldos mensuales.

Los actores del «Club de Teatro» mantienen sin embargo una ética artística muy especial. Su compromiso artístico y su convicción colectiva es tan fuerte que rechazan sistemáticamente las ofertas de contratos en televisión y cine, que les proporcionarían sumas elevadas, para mantener su rigor y la vigencia y alto nivel de su proyecto.

Los espectáculos que aquí se producen están conscientemente inscritos en la problemática de la sociedad checa, hacia la que mantienen posiciones críticas pero también constructivas en el sentido de alejarse de la palabrería nihilista o reaccionaria y visualizar problemas que afectan a su país para que puedan abordarse y hallar soluciones. Quizás también por eso, por su maestría artística y su compromiso intelectual y ético con su propia sociedad, el «Club de Teatro» ha realizado giras por Francia, Finlandia, RDA, Hungría, Yugoslavia, Unión Soviética, Bulgaria y Canadá, como ejemplo de la vitalidad de una auténtica cultura teatral en un país, sean cuales sean los problemas.

APORTACIONES A LA ADE

La Asamblea General de la ADE celebrada el 14 de enero de 1988 ratificó por unanimidad la decisión adoptada un año antes por la cual, todos nuestros asociados deben contribuir con una cantidad determinada a los fondos de la ADE por cada puesta en escena realizada.

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

1988

Del 1 de enero al 30 de junio

Angel Fernández Montesinos por «Arsénico y encaje antiguo» y «Por la calle de Alcalá II».
Antonio Amengual por «La parranda».
Emilio Hernández por «Dios está lejos» «A palo seco» y «Carta de mujeres».
Lluís Pascual por «Julio César».
José Luis Gómez por «¡Ay, Carmela!».
Guillermo Heras por «Motor» y «Calderón».
Horacio Rodríguez de Aragón por «La Bohème».
Adolfo Marsillach por «La Celestina».
Karla Barro por «Hay que acabar de una vez por todas con la cultura».

Antonio Guirau por «Fuenteovejuna» y «Mis primeros 70 años».
Ricardo Iniesta por «La rebelión de los objetos».
Lucila Maqueira por «El cuerpo en movimiento».
Agustín Iglesias por «El enésimo viaje a El Dorado».

Del 30 de junio al 31 de octubre

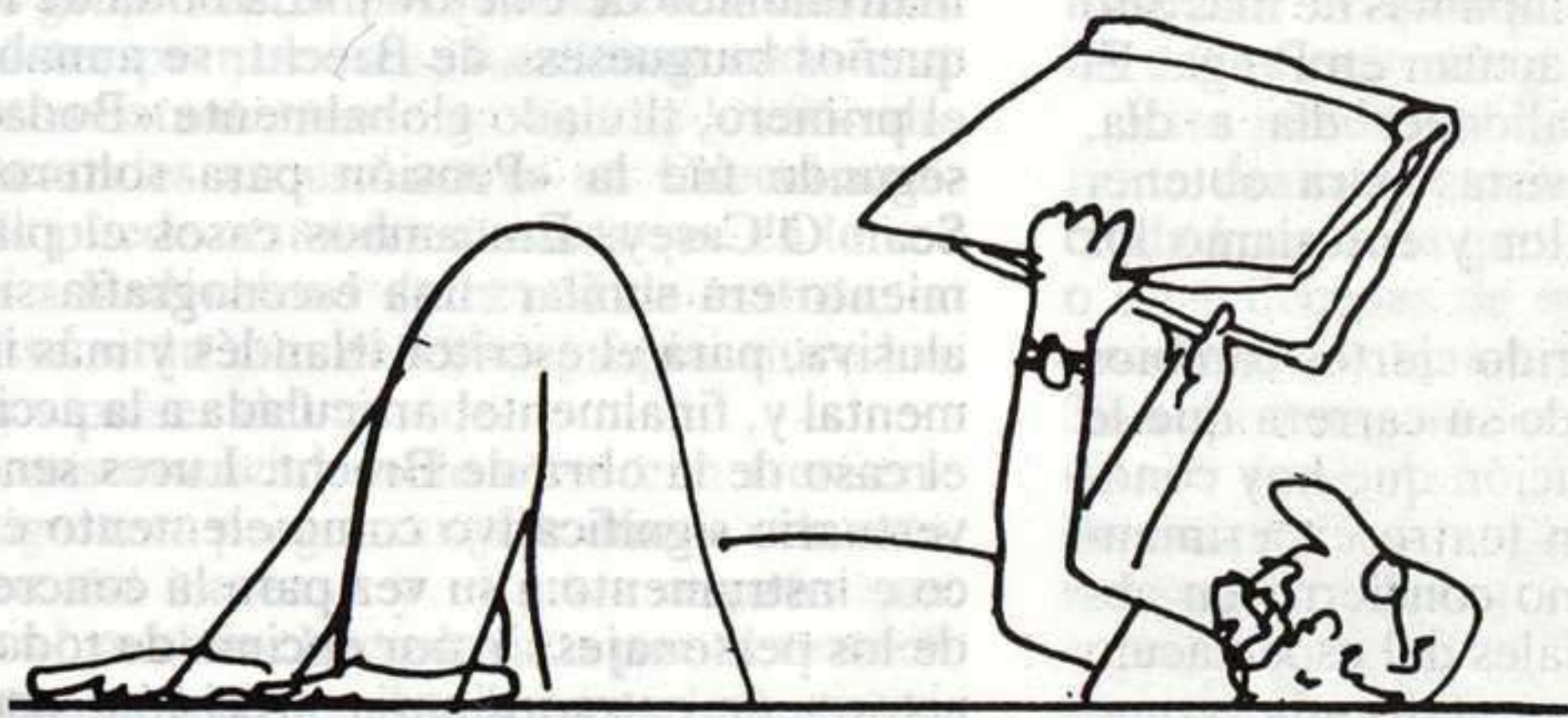
Salvator Tavora por «Las Bacantes» y «Alhucema».
Angel Fernández Montesinos por «Bésame Johnny».
Agustín Iglesias por «Viva San Martín».
Román Calleja por «Un día cualquiera».
Josep Montanyès por «El Manuscrit d'Ali Bei».
Etelvino Vázquez, por «Ubú Rey».

Del 31 de octubre al 31 de diciembre

Juanjo Granda por «No es verdad» y «Te quiero, zorra».
Adolfo Marsillach por «El Burlador de Sevilla».
Juan Pedro de Aguilar por «Divorcio y más divorcio y otras mil veces divorcio», «Retablo de San Isidro, Labrador de Madrid» y «Pinocho».
Antonio Guirau por «Mío Cervantes» y «Don Juan Tenorio».
José Carlos Plaza por «Carmen Carmen».
William Layton por «Largo viaje hacia la noche».
Guillermo Heras por «Orquídeas a la luz de la luna».
Antonio M.^a Thomas por «Kabyl».
Antonio Malonda por «El Relevo».

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

PUBLICACIONES DE LA ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA



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

Serie: «Literatura dramática»

Número 1

«La verdadera historia de AH Q»

de Christoph Hein

Traducción: Jorge Riechmann

Número 2

«La dictadura de la conciencia»

de Mijail Shatrov

Traducción: Ana Varela



Firma del «convenio» con la Asociación Húngara de Artistas de Teatro, en Budapest. A la derecha, Szücs Miklós.

La Asociación de Artistas de teatro de Hungría

La Asociación de los Artistas del Teatro de Hungría, fue fundada en 1958. Nuestra asociación es una entidad que está basada en la voluntariedad de los creadores y participantes del arte del teatro. La Asociación no es ni un sindicato, ni desempeña tareas sindicales, sino una corporación profesional que se ocupa de las cuestiones teóricas y prácticas del arte del teatro.

Cada ciudadano húngaro que hace un trabajo teórico, artístico o de organización en el terreno del teatro, puede ser miembro de la Asociación. La Presidencia decide sobre la admisión de nuevos adherentes, en base a las propuestas de las secciones. Dos tercios de la profesión teatral, casi 900 creadores teatrales, son miembros de nuestra Asociación. Los miembros no pagan cotización. Nosotros recibimos una subvención estatal para nuestro funcionamiento a través del Ministerio de Educación y Cultura.

Cada cinco años organizamos una asamblea general, donde se elige la Presidencia que consta en 37 miembros y la Secretaría (ejecutiva), de 15 miembros. El presidente, el secretario general, los dirigentes de los sectores y el secretario administrativo son automáticamente miembros de la última.

En la Asociación funcionan varios sectores profesionales (actores, dramaturgos, escenógrafos, figurinistas, críticos y directores de teatro). Junto a las secciones, algunos terrenos especiales tienen grupos de trabajo aparte. Por ejemplo las secciones de directores económicos, de ópera, de teatro musical y pantomima.

Los miembros de la Asociación forman en los teatros grupos locales y mantienen relaciones con los cuerpos elegidos de la Asociación a través de los jefes de los grupos locales. (Casi todos los teatros húngaros funcionan con compañía permanente.)

Los sectores y grupos locales organizan reuniones periódicamente, en las cuales explican sus opiniones sobre las cuestiones actuales de la rama en cuestión.

Nuestra Asociación organiza anualmente el Encuentro Nacional de Teatros, en que todos los teatros del país pueden presentar su producción más bien lograda. Los premios de la Asociación son distribuidos en la cláusula del Festival; con ellos se reconoce las producciones más sobresalientes del año. (Por ejemplo, la mejor dirección de la temporada teatral, la mejor actuación masculina y femenina, escenografía, figurines, etc.)

Actualmente, tenemos relaciones internacionales sobre todo con las asociaciones de carácter homólogo, de los países con sistemas sociales similares al nuestro (URSS, Checoslovaquia, RDA, Bulgaria, Polonia, Yugoslavia, Cuba, Rumania).

Ahora estamos estableciendo relaciones con los artistas teatrales de China y recientemente hemos empezado a desarrollar relaciones con organismos profesionales de Europa Occidental. Nos produce un gran placer que hayamos podido firmar un convenio de cooperación con la Asociación de Directores de Escena del Reino de España, por primera vez.

Miklos Szücs
Secretario de la Asociación Húngara de Teatro

Convenio de Intercambio y Cooperación con la Asociación Húngara de Artistas de Teatro

Del 19 al 25 de noviembre, una delegación de la ADE integrada por su Secretario General y la Gestora, se desplazó a Budapest invitada por el «Teatro Katona Joseph», para asistir a una muestra de sus espectáculos más relevantes y significativos.

Paralelamente establecieron relaciones con la Asociación Húngara de Artistas de Teatro, con cuyo secretario, Szücs Miklós, mantuvieron el día 21 un larga entrevista en la que ex-

pusieron los objetivos de las dos entidades y discutieron los contenidos específicos del «Acuerdo de cooperación». El día 23 se procedió a la firma del documento que regula las relaciones bilaterales para los próximos años.

Durante su estancia en Budapest la delegación de la ADE presenció diversos espectáculos, visitó el Centro de Documentación Teatral y mantuvo conversaciones con profesionales del teatro de aquel país.

ACUERDO

De colaboración entre la Asociación de Directores de Escena de España (ADE) y la Asociación de Artistas de Teatro de Hungría (AAT) para los años 1989 y 1990.

Conducidos por el deseo de desarrollar y afianzar las cordiales relaciones existentes entre los Directores de Escena españoles y los creadores de teatro de la República Popular de Hungría, la Asociación de Directores de Escena de España (ADE) y la Asociación de Artistas de Teatro de Hungría (AAT) cierran el siguiente contrato.

1. Ambas asociaciones intercambiarán anualmente una delegación de dos personas para estudiar el trabajo teatral del otro país, durante un período de diez días (en conjunto veinte días).

2. El intercambio de las delegaciones tendrá lugar de acuerdo a los siguientes puntos:

— La parte en envíe a los delegados se hará cargo de los costes del viaje de éstos, hasta la capital del país anfitrión.

— La parte anfitriona se hará cargo de todos los gastos de viajes y hoteles dentro de su país, de todos los gastos relacionados con el programa de trabajo (entradas de teatro, gastos para actividades culturales, etc.), de los gastos de transporte en medios de transportación públicos, así como los gastos médicos en caso de repentina enfermedad o accidente.

— La parte anfitriona pondrá un traductor a disposición de los delegados durante el tiempo de su estancia y se hará cargo de los gastos.

— Los delegados recibirán de la parte anfitriona una asignación diaria para el pago de los gastos diarios (manutención en el caso de AAT y dinero de bolsillo en el caso de la ADE), cuyo valor será el siguiente:

En España: 5.000 pesetas por diez días y persona.

En Hungría: 500 forintos por día y persona.

Esta cantidad será fijada nuevamente por mutuo convenio cuando el coste de la vida, en lo que respecta a la estancia de las personas enviadas en el marco de este acuerdo, haya cambiado en uno de los dos países o en ambos.

La parte española garantiza la manutención completa en hotel a los delegados de la AAT.

3. Cada asociación comunicará a la otra con un plazo mínimo de 60 días (sesenta) las fechas en que desea recibir a la delegación del otro país. Nombre, profesión, exacta duración de la estancia (día de llegada y de partida) e intereses especiales de los delegados se deberán comunicar a la parte anfitriona por lo menos cuatro semanas antes de la fecha de la llegada.

4. Ambas asociaciones intercambiarán regularmente información sobre acontecimientos teatrales de importancia y sobre las actividades de las asociaciones. Estas se enviarán mutuamente y con regularidad las publicaciones aparecidas bajo su responsabilidad.

5. Los delegados de ambas partes informarán tras su regreso, tanto en los órganos de publicación de las asociaciones como por otros caminos, sobre la vida teatral del otro país en cada caso.

6. Este acuerdo es válido para los años 1989 y 1990 y se ampliará automáticamente para los años siguientes si ninguna de las dos partes lo revoca seis meses antes de su vencimiento.

7. Este acuerdo se redactará en español y en húngaro. Los dos textos tendrán la misma validez.

Firmado el 23 de noviembre de 1988 en Budapest.

Juan Antonio Hormigón
Secretario General
por la Asociación de Directores de Escena de España (ADE)

Miklos Spues
por la Asociación de Artistas de Teatro de Hungría

Acuerdo con la RDA

ACUERDO

De colaboración entre la Asociación de Directores de Escena de España (ADE) y la Verband Theaterschaffenden der Deutschen Demokratischen Republik (VT), para los años 1989 y 1990.

Conducidos por el deseo de desarrollar y afianzar las cordiales relaciones existentes entre los directores de escenas españoles y los creadores de teatro de la República Democrática Alemana, la Asociación de Directores de Escena de España (ADE) y la Verband Theaterschaffenden der DDR (VT), cierran el siguiente contrato, teniendo como base el tratado de colaboración cultural y científica entre el Reino de España y la República Democrática Alemana:

1. Ambas asociaciones intercambiarán anualmente una delegación de dos personas para estudiar el trabajo teatral del otro país, durante un período de siete días (en conjunto catorce días).
2. El intercambio de las delegaciones tendrá lugar de acuerdo a los siguientes puntos:
 - La parte que envíe a los delegados se hará cargo de los costes del viaje de éstos, hasta la capital del país anfitrión.
 - La parte anfitriona se hará cargo de todos los gastos de viajes y hoteles dentro de su país, de todos los gastos relacionados con el programa de trabajo (entradas de teatro, gastos para actividades culturales, etcétera), de los gastos de transporte en medios de transportes públicos, así como los gastos médicos en caso de repentina enfermedad o accidente.
 - La parte anfitriona pondrá un traductor a disposición de los delegados durante el tiempo de su estancia y se hará cargo de los gastos.
 - Los delegados recibirán de la parte anfitriona una asignación diaria para el pago de los gastos diarios (manutención y dinero de bolsillo en el caso de la VT, y sólo el segundo en el caso de la ADE), cuyo valor será el siguiente:

En España: 5.000 pesetas por siete días y persona.

En la RDA: 35 marcos por día y persona. Esta cantidad será fijada nuevamente por mutuo convenio cuando el coste de la vida, en lo que respecta a la estancia de las personas enviadas en el marco de este acuerdo, haya cambiado en uno de los dos países o en ambos.

La parte española garantiza la manutención completa en hotel a los delegados de la VT.

3. Cada asociación comunicará a la otra con un plazo mínimo de 60 días (sesenta), las fechas en que desea recibir a la delegación del otro país.
Nombre, profesión, exacta duración de la estancia (día de llegada y de partida) e intereses especiales de los delegados se deberán comunicar a la parte anfitriona por lo menos cuatro semanas antes de la fecha de llegada.
4. Ambas asociaciones intercambiarán regularmente información sobre acontecimientos teatrales de importancia y sobre las actividades de las asociaciones. Estas se enviarán mutuamente y con regularidad las publicaciones aparecidas bajo su responsabilidad.
5. Los delegados de ambas partes informarán tras su regreso, tanto en los órganos de publicación de las asociaciones como por otros caminos, sobre la vida teatral del otro país en cada caso.
6. Este acuerdo es válido para los años 1989 y 1990, y se ampliará automáticamente para los años siguientes, si ninguna de las dos partes lo revoca seis meses antes de su vencimiento.
7. Este acuerdo se redactará en español y en alemán. Los dos textos tendrán la misma validez.

Por la Asociación de Directores de Escena de España (ADE):

El Presidente: **Angel Fernández Montesinos.**

El Secretario General: **Juan Antonio Hormigón.**

Por la Verband Theaterschaffenden der DDR (VT):

Secretario General: **Klaus Pflüner.**

generar la producción de espectáculos cuyo texto y autoría es obra de mujeres. En la actualidad reúnen 2.500 asociadas que contribuyen con cantidades que van de 10 a 1.000 libras de promedio, sólo una aporta 20.000 libras al año. Además de actrices, hay otras muchas que trabajan en diferentes actividades y negocios. Estas contribuciones se enmarcan en la ley fiscal británica.

El «Women's Trust» no recibe ninguna ayuda del «Arts Council», pero la «Asociación para las Artes del Gran Londres» le concedió una subvención de 16.000 libras anuales y la

Agrupación de Municipios de Londres, 7.000. El fondo acumulado les permitirá abordar en 1989 cuatro producciones teatrales, entre ellas un musical a partir de «Bodas de sangre», con libreto de Deborah Levi, y una película.

La señora Wright señaló que el «Trust» se ha constituido en medio de presión social, que propició un debate en la Cámara de los Comunes sobre el tratamiento de las mujeres en el teatro británico. Ello provocó que la hija de Churchill fuera invitada a convertirse en Presidenta del Consejo de gobernadores (Consejo de administración) del Teatro Nacional. También, dijo, han logrado un cambio en el ambiente cultural de la escena británica.

Encuentros institucionales

Los encuentros institucionales se iniciaron en el «Arts Council», donde fueron recibidos por el señor Paul Barnard, que les proporcionó información sobre las formas de organización y la financiación pública del teatro británico. Fue una conversación amplia y profunda, en la que la delegación de la ADE pudo recoger datos precisos sobre la estructura administrativa de los teatros públicos y otras referencias estadísticas.

Posteriormente se reunieron en el «Old Vic» con el señor Andrew Leigh, director gerente de dicho teatro y presidente de la «Theatrical Management Association». Trataron de problemas relacionados con el funcionamiento del teatro en Gran Bretaña y del «Congreso de directores de instituciones teatrales», que ha de celebrarse en Glasgow en 1990. El señor Leigh, el presidente del comité organizador, planteó las características del evento y ofreció un avance del programa.

En el Barbican, sede londinense de la «Royal Shakespeare Company», se entrevistaron con su responsable administrativa, la señor Genista Mackintosh. Con un presupuesto anual de 17 millones de libras, es la segunda compañía en volumen económico del Reino Unido. Su labor se desarrolla en su sede matriz de Stratford upon Avon y en Londres, cuenta con dos conjuntos teatrales y realiza 12 espectáculos anuales de dimensiones muy diferentes. La señora Mackintosh proporcionó amplia información sobre el funcionamiento y organización de la RSC, así como sobre costos de producción, salarios de actores y directores, venta de espectáculos, etc.

El día 13 estuvo dedicado a una sesión de trabajo en la «Rose Bruford College of Speech and Drama», en donde conversaron con su director, P. Robins y el subdirector. Situada en el extraradio de la ciudad, en el centro de un parque y con el campo abierto a sus espaldas, ocupa una antigua casa de paredes forradas de madera oscura. Se trata de la única escuela teatral que otorga en Gran Bretaña un título universitario en este ámbito do-

Conversaciones y preacuerdo con la «Directors Guild» de Gran Bretaña

Del 7 al 16 de diciembre, una delegación de la ADE formada por su Secretario General y la Gestora, viajó a Londres invitada por el «British Council», para iniciar conversaciones con diferentes instancias teatrales británicas y específicamente con la que agrupa a los directores teatrales, la «Directors Guild of Great Britain». El día 8, fueron recibidos en el «British Council» por la responsable de relaciones internacionales, para definir las características del encuentro. A lo largo de la mañana visitaron el Museo del Teatro, recientemente inaugurado, y por la tarde recorrieron las dependencias del Teatro Nacional.

A primera hora de la mañana del día siguiente, mantuvieron un encuentro con la señora Jules Wright, directora del «Women's Playhouse Trust». Se trata de una organización integrada exclusivamente por mujeres, cuyo objetivo es promover el trabajo y capacidad directiva de las mujeres en el teatro y



Encuentro en Londres entre las delegaciones de la Director's Guild of Great Britain y la ADE.

cente. En la actualidad cuentan con tres especialidades: interpretación, formación técnica (escenógrafos, iluminadores, sonidistas, técnicos de escena) y «teatro de la comunidad», que equivale al trabajo de animación teatral en colectivos concretos: niños, ancianos, municipios, barriadas, subnormales, etc.

A lo largo de la entrevista recibieron amplia información sobre la organización escolar, el plan de estudios, el reglamento interno, etc. Trataron igualmente de la conexión de los titulados con el ejercicio profesional, valor de los títulos para el sindicato de actores «Equity» y la cobertura económica de la institución. Los directivos de la «RBCSD», explicaron que estudian actualmente un plan de estudios para la especialidad de dirección, pero ello requiere un análisis minucioso dada la complejidad e importancia del tema.

Reunión con los Directores de escena

La tarde del 9 de diciembre, en el 125 de Tottenham Court Road, Sede de la «Directors Guild of Great Britain», se celebró un encuentro con un nutrido grupo de directores de escena británicos. Asistieron la señora Moira Stirling, administradora de la asociación; la vicepresidente Faynia Williams, directora artística en la universidad de Essex; Paul Rafferty, de la «Marlborough Theatre Company» de Brighton; Michael Poynor, del «Arts Theatre» de Belfast (Irlanda del Norte); Christopher Sandford, del «Capital Radio» y los directores independientes, Penny Chems, Tessa Schneideman y Richard Shannon. Como anécdota curiosa hay que señalar que varios de ellos, la mayoría, hablaban español o cuando menos lo entendían.

La señora Stirling informó brevemente de las características de la «Directors Guild», cuyo objetivo principal es la defensa de los derechos del director. En ella se integran directores de teatro, cine, televisión, radio, en todas las especialidades que cada medio de expresión propicia, dado que son muchos los que trabajan en medios diferentes y se intenta conseguir una interrelación y conocimiento mutuo entre ellos. En la actualidad agrupa a 900 miembros, la mayor parte británicos aunque también los hay americanos y algún europeo y australiano. Sus actividades incluyen cursos, asistencia a ensayos, seminarios, etc. Publican un «diario de la DGGB», titulado «Direct».

El Secretario General de la ADE expuso las características y objetivos de nuestra Asociación y de manera específica el apartado correspondiente a cooperación e intercambios internacionales. Manifestó así mismo nuestro interés por llegar a un «acuerdo» de pareci-

das características a los que hemos firmado con otras asociaciones, con la DGGB.

Los colegas británicos se mostraron extraordinariamente interesados por el tema, así como por la posibilidad de intercambiar directores para realizar espectáculos en el otro país. Señalaron no obstante, que carecían de un presupuesto definido para tal fin y que retrasaban la firma del «acuerdo» definitivo a la resolución del problema mediante la consecución de ayudas públicas o privadas. La conversación fue muy cordial, amplia e interesante y se abordaron múltiples cuestiones relacionadas con aspectos concretos y puntuales de la futura cooperación.

La delegación de la ADE tuvo un último encuentro con la señora Sara Stround, responsable de la agencia de autores teatrales, «Judy Daish Associates LTD», con la que trataron problemas de derechos y abordaron nuestro proyecto de colección de textos teatrales.

En líneas generales, la visita de la delegación de la ADE a Gran Bretaña ha constituido un importante acercamiento a las complejas realidades teatrales de aquel país, el inicio de unas relaciones que pueden y deben ser fructíferas y provechosas y el comienzo sin duda de una próxima y amplia cooperación.

Artículos sobre el teatro británico

El próximo «Boletín» de la Asociación de Directores de Escena, incluirá trabajos monográficos sobre la organización y financiación del teatro en Gran Bretaña, así como el comentario y análisis de diferentes espectáculos que se representan actualmente en las salas londinenses.

THE DIRECTORS GUILD OF GREAT BRITAIN

13 de diciembre de 1988

Estimado Señor Hormigón:

Estamos muy satisfechos por haberle recibido a usted y a la señora Barro en nuestras oficinas, el pasado viernes, y en particular estamos muy agradecidos por su amable comparecencia.

Les hemos escuchado con gran interés sobre sus convenios de intercambio con numerosos países. Consideramos este ofrecimiento como una maravillosa oportunidad para los directores de conocer más sobre el teatro y la cultura de otros lugares. Londres, con su variedad de producciones teatrales (comerciales, subvencionadas y alternativas), podría, así lo consideramos, ofrecer una excitante y estimulante experiencia cultural para un director visitante. Nuestra organización impulsa un completo y variado programa de actividades y talleres y está siempre dispuesta a recibir directores del extranjero. Tenemos siempre un Esquema de Oyentes, que ofrece a los miembros la oportunidad de observar a los compañeros directores durante su trabajo; una oportunidad que podría ser de interés a sus asociados.

Como les manifestamos el viernes, nosotros no podemos, por el momento, firmar un convenio por nuestra parte, hasta que hayamos estudiado las diferentes maneras de encontrar los fondos para tal iniciativa. Sin embargo, pueden estar seguros que haremos gestiones con varios organismos y esperamos que en un futuro no muy lejano estaremos dispuestos a conversar con ustedes nuevamente de un modo más positivo.

Mientras tanto, sería extremadamente útil para nosotros si pudieran enviarnos más información acerca de su organización, sus miembros, actividades y publicaciones. Estamos seguros que todo esto sería de gran interés para nuestros asociados.

Nuevamente, muchas gracias por su regalo. Sinceramente,

SUZAN DORMER, Administradora

(Traducción: KARLA BARRO)

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

Teatro

Librería de Teatro

LA AVISPA

EDITORIA - DISTRIBUIDORA

C
i
n
e



D
a
n
z
a

Música

SAN MATEO, 30
28004 - MADRID
☎ 419 00B34

METRO: TRIBUNAL
ALONSO MARTINEZ

LA PRIMAVERA TEATRAL BONAERENSE

Por Juan Antonio Hormigón

La primavera me sorprendió al cruzar la plaza de Mayo y seguir por la diagonal que lleva hasta el Obelisco. Los árboles mostraban sus primeros brotes y las inmensas copas de los gomeiros, ombúes y magnolios reverberaban al sol en el haz brillante de sus hojas. La primavera austral conservaba todavía el fresco esplendor floral de las azaleas y anunciaba el cálido de los geranios. En algunos rincones el azahar de los naranjos en flor me trajo rumores y aromas levantinos. El Río de la Plata —«de plata bajo la luna, de adobe bajo el sol», que dijera Valle Inclán— mar de agua dulce en movimiento, absorto, implacable, siguió su camino ajeno a los cambios de climas y estaciones en su inhumana inmensidad. Estaba en Buenos Aires.

Existe una opinión generalizada sobre los argentinos que viven fuera de su país, un tanto hosca e inmisericorde. Se dice de ellos que son petulantes, presuntuosos, engraidos, intrigantes y troleros a más y mejor. En México escuché por vez primera un dicho que me repitieron después en otros países de Latinoamérica y en España: «el mejor negocio es comprar a un argentino por lo que vale realmente y venderlo por lo que él dice que vale». He oído cosas bastante peores, terribles a veces. Puede que algunos casos individuales justifiquen estos chismes u opiniones que circulan, pero sería injusto pensar que todo el monte es ortiga. Conozco muchos otros que demuestran todo lo contrario, gentes que huyen de una vida nada fácil y buscan un reducto en que acomodarse con honestidad y sosiego.

Lo que si me atrevo a afirmar es que los argentinos que viven y trabajan en su país, al menos los que yo he tenido la suerte de conocer, nada tienen que ver con esta imagen un tanto establecida. Expresiones como «somos un país subdesarrollado», se pueden oír con frecuencia cuando se intenta hacer un balance global y sincrético de la actual situación. Puede detectarse un claro abandono del cosmopolitismo de clase media que prevaleció antaño, substituído por la convicción creciente de formar y sentirse parte de los pueblos latinoamericanos. La crisis endémica y evolutiva, adquiere los perfiles difusos de un tunel cuya salida no se vislumbra. Ello propicia un sentimiento de frustración, de desesperanza depresiva en muchos casos, que conduce a buscar la huida como solución inmediata en busca de paraísos inexistentes o caer en una cierta inacción porque «esto no tiene remedio», que se



acepta con masoquismo o se considera castigo inapelable e inmodificable del destino.

Demonios Familiares

La explosión de los demonios familiares que se agitan en la sociedad argentina: polarización permanente, caciquismo, corrupción, dependencia de otras naciones, dictaduras militares, persecuciones, represión, desaparecidos, etc., alcanza su expresión más explícita en «Salsa criolla». Es este un espectáculo insólito, escrito por un cómico, Pinti, de físico grandón y rostro nada sugerente, dotado sin embargo de un magnetismo y pulso extraordinario para fascinar al público, para exorcizar diabólicas pesadillas.

«Salsa criolla» es un monólogo de más de dos horas, con algunas escenas paródicas y números de baile incorporados. Desde la primera frase, Pinti se lanza a una requisitoria directa, brutal implacable, de la historia patria y de los aspectos más negativos de la condición de los argentinos. Por resumirlo de forma elocuente, parte de una afirmación: «todos los argentinos somos unos hijos de puta» y

a partir de ahí sigue hablando. Utiliza unos recursos espectaculares mínimos, su actuación se basa en una articulación verbal rapidísima, no deja de hablar un instante, no hay respiro para quien le escucha, parece que tuviera pánico al silencio. Sus palabras tienen ritmo de ametralladora y con ellas atraviesa la masa de un público absorto, prendido de lo que dice, que lo sigue con entusiasmo y lo aplaude con fervor. Yo miraba los rostros de aquella variopinta gama de espectadores y pensaba que difícilmente un fenómeno así podría darse en otro país. En cualquier caso es imprescindible señalar que lo que obsesiona a Pinti como sentido de su trabajo, de lo que cuenta o esgrime, es la reivindicación de la convivencia democrática y del respeto hacia el marco político constitucional. Eso aquí y ahora sigue siendo de extraordinario valor.

«Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny», texto de Brecht y música de Kurt Weill, una producción del Teatro Colón que vi en el Luna Park bonaerense por hallarse en obras el escenario para el que fue concebida, responde igualmente a las mismas tensiones. Jaime Kogan, autor de la puesta

en escena, hizo una lectura sagaz y penetrante de la obra. Su planteamiento era aún más atractivo e imprescindible dado que la ópera se cantó en alemán —idea que, personalmente, no comparto, con proyecciones de la versión castellana en grandes pantallas. Sólo el último monólogo de Pablo Ackerman se decía en nuestra lengua.

Jaime Kogan convierte a los pobladores de Mahagonny en una masa de hombres vestidos de gris, con bombín, paraguas y cartera, que se mueven por un espacio presidido por una gran pantalla de proyecciones múltiples extraordinariamente sugerentes. Crea un personaje de narrador-conductor que utiliza el texto de las acotaciones que preceden a cada cuadro, para situar el lugar de la acción. Añade además el conocido poema de Brecht que comienza: «Un día se llevaron a los comunistas y nos llamamos...», que el narrador dice como epílogo antes de que a él mismo se lo lleven. Porque aparte de que Kogan haya establecido unos referentes claros entre la Mahagonny ficticia y la realidad a la que alude, construye un final en el que los anodinos hombres de gris —«yupis» o servidores de diferentes «citys» donde los grandes negocios alcanzan su cenit y se conjuga la palabra libertad en todas sus variantes—, se transforman en otros hombres de gris, con casco, escudo y defensa.

Establecer tan nítidamente la relación entre un orden económico basado en la obtención del beneficio a costa de lo que sea, una forma de vida que responde al principio: «puedes conseguirlo todo si tienes dinero para pagarlo», con la represión pura y dura cuando su sistema entra en crisis, respondía con un vigor cívico y artístico encomiable a los traumas vividos por el país en las últimas décadas y a las contradicciones que asolan su presente.

Enfermedad y compromiso

Excepto las producciones del Teatro Colón, del Cervantes (Teatro Nacional) y del General San Martín (Teatro Municipal), el resto de las compañías trabajan en condiciones muy difíciles. Los que se dedican casi exclusivamente al ámbito comercial, siguen el esquema clásico de la inversión privada y buscan, como es lógico, la obtención de beneficios. Los conjuntos que pretenden realizar un teatro de mayor profundidad y pretensiones culturales, apenas consiguen sobrevivir. No existen ayudas públicas y los actores suelen trabajar por nada o por cantidades simbólicas. Casi todos subsisten

gracias a ocupaciones de lo más pintorescas y hacen teatro en el tiempo que les queda después de ganar su sustento.

Aunque es una modalidad que viene de lejos, existen en Buenos Aires múltiples espacios pequeños, de 60 a 100 localidades, con una disposición no convencional, espectáculos de marcado experimentalismo, que apenas consiguen lo justo para seguir abiertos. Uno de ellos, de los más sólidos y rigurosos en sus planteamientos, es el «Teatro de la Campana». Situado a 30 metros del Obelisco, parece un milagro que en las condiciones actuales pueda seguir abierto. Su comisión directiva está formada por Raúl Serrano, Víctor Mayol, Osvaldo Dragún y Rubens Correa. Intenta desarrollar de forma rigurosa un teatro comprometido y popular en el sentido correcto del término. Las dificultades son enormes. En La Habana, Dragún confesó públicamente en el Foro Internacional de 1987 que «no sacaban ni para pagar el taxi que tomaban para ir al teatro». Asistí allá a dos espectáculos, «Compañero del Alma» de Villanueva Cose y Adriana Gente, dirigido por el primero y «Simón», del escritor Venezolano Isaac Chocrón», puesto en escena por Francisco Javier. Ambos responden a parámetros similares en cuanto a simpleza escenográfica, honestidad de objetivos y planteamientos rigurosos. El primero es una biografía apasionada e intensa de Miguel Hernández, lo que, debo decirlo, me produjo cierta emoción añadida contemplándolo junto al Río de la Plata. El segundo hurga dramáticamente en la primera juventud de Bolívar, hasta el momento en que acepta su decisión de comprometer su vida en la lucha por la independencia. El «Teatro de la Campana» tiene en cartel además «Sobre-Yerma», a partir del texto de García Lorca y anuncia el estreno de una versión de «Ricardo III» de Shakespeare,

realizada por Carlos Somigliana y puesta en escena por Raúl Serrano, profesor y hombre de teatro fundamental en el teatro argentino contemporáneo, incombustible además en sus preocupaciones cívicas por el futuro de su país.

Salas todavía más diminutas son el «Teatro del Sur» y «El excéntrico». También representan posturas estéticas y conceptuales distintas. En el primero se ofrecía «Tango varsoviano», un espectáculo cuyo texto y dirección correspondían a Alberto Félix Alberto. Cuenta una anécdota de enorme sencillez, estirada hasta límites difíciles de comprender mediante el uso de la reiteración, una secuencia luminosa que muestra acciones mínimas que se cortan con oscuros constantes. Todo responde a un «experimentalismo» formal premeditado, cuya eficacia dramática y narrativa es complicado articular coherentemente con el material temático que aborda. Espectáculo predominantemente visual cuyo texto se reduce a dos o tres frases.

Alberto Ure por su parte, presentaba en un pequeño estudio su montaje de la obra de Strindberg, «Padre», con un elenco formado exclusivamente por mujeres. Una experiencia muy interesante en principio, que a mi me pareció contradictoria en su ejecución. El texto fue conservado en sus formas genéricas originales, pero las actrices no pretendían asumir su personaje masculino desde la condición femenina sino que adoptaban esplendorosas vestimentas, cargadas de erotismo en algunos casos, lo que generaba una ambigüedad difícil de ubicar, sobre todo, en las escenas amorosas o en el intento de violación final del padre hacia su hija. Una crítica muy calificada de un periódico de Buenos Aires me dijo que, en su opinión, la escena emanaba enfermedad y patología. Si diré que el tono de crispación absoluta, constante y teatralmente injustificada de algunas intérpretes, no dejaba espacio

mínimo al sosiego que permite valorar y proseguir.

El nivel más bajo en este terreno pude observarlo en la representación que «El clu del clon» hizo de la obra de Tirso de Molina, «El burlador de Sevilla», dirigida por Roberto Villanueva. Decían los responsables que decidieron tomar el texto como «excusa» y que lo plantearon como respuesta al proyecto de montaje del Teatro San Martín, en la puesta en escena de nuestro compañero Adolfo Marsillach.

A estas alturas de la feria, no me asusto de nada teatralmente hablando. Me parece legítimo realizar un trabajo escénico sobre cualquier estética por discutible que sea, pero en este caso había otras cuestiones a considerar. La «excusa» no fue tal, por ejemplo, dado que el montaje nos contaba en unas dos horas la historia del «Burlador», con síntesis y elipsis, con un intento de ironización, pero la historia al fin y al cabo. Sucede que aquí aparecieron datos objetivos de lo único que, a mi modo de ver, justifica la descalificación y es que los actores no conseguían que se les entendiera, se movían sin sentido en un espacio indefinido, hacían pequeños chistes privados, se reían entre sí de sus gracias o accidentes escénicos, etc. Es decir, ningún respeto hacia el público ni hacia su propio trabajo, lo que hacía que aquello más pareciera una función de fin de curso para unos amiguetes que ríen las gracias que un espectáculo teatral propiamente dicho.

Entre lo comercial y la calidad

Solo asistí a un espectáculo decididamente comercial en el «Teatro Ateneo» de la calle Paraguay, casi esquina con la 9 de julio. Se trataba de «El protagonista», escrita y dirigida por Luis Agustoni. Todo gira en torno al actor Oscar

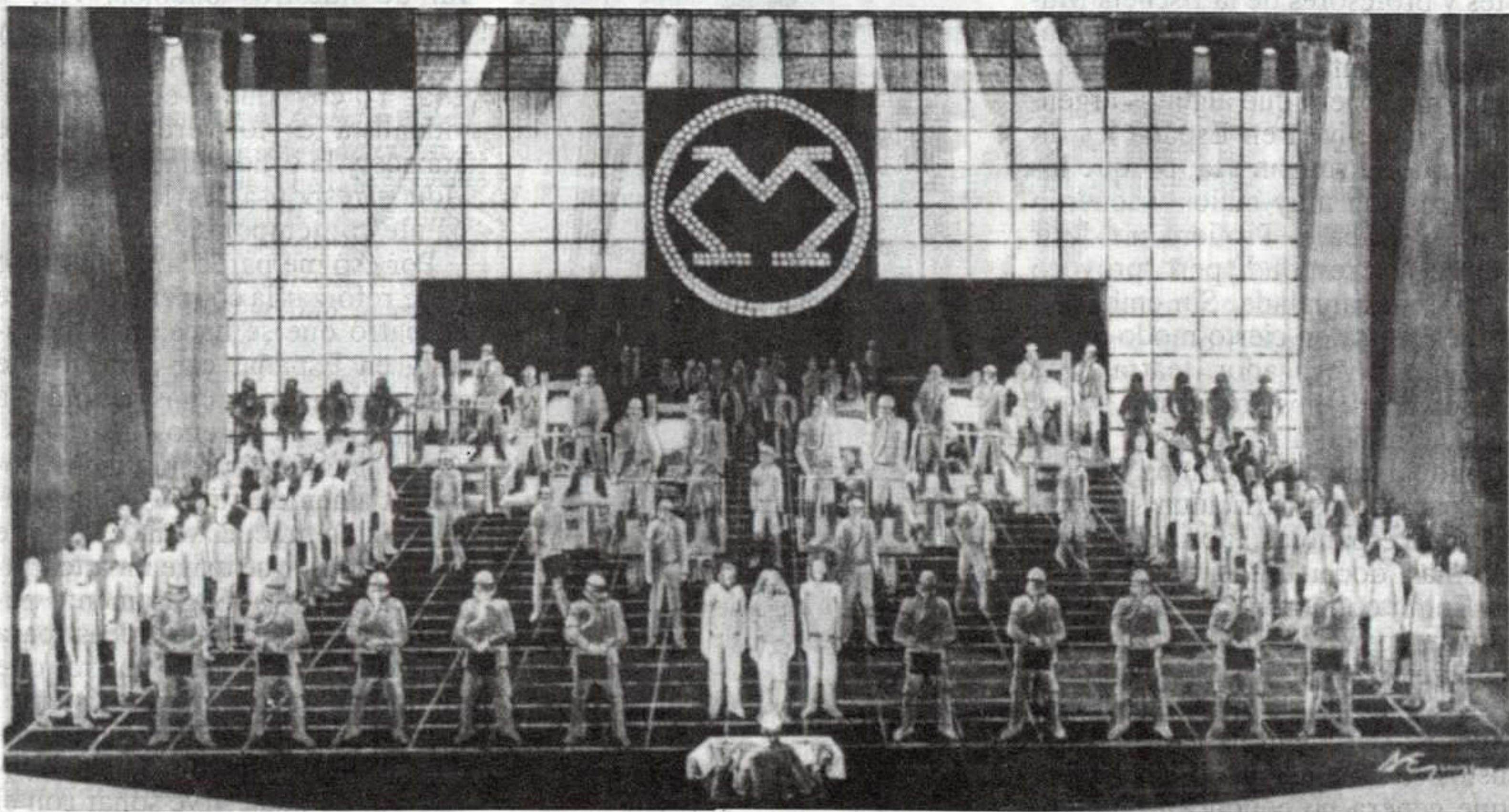
Martínez, protagonista de la historia, a sus habilidades y a su tirón de público. La puesta en escena de enorme simpleza, intenta colocarlo siempre en el lugar más apropiado para que ejecute y deleite al personal con el repertorio de sus proezas. Su público, que lo tiene, lo acogía con beneplácito y lo aplaudió con fuerza.

En el «Teatro Cervantes» presencié uno de los platos fuertes de la temporada, la «Diatriba...» de García Márquez, de la que sí se ha hablado en nuestro país. El espectáculo surgía de una rara combinación: se trataba de una producción privada en un teatro público. El texto es excelente y el montaje de enorme grandilocuencia. La actriz, por otra parte, interpreta su monólogo con micrófonos de escena, lo que para mí constituye una aberración que va contra la naturaleza misma del teatro. No se trataba, quede bien claro, de un recurso estético sino de simple amplificación de la voz para un espacio que se consideraba demasiado grande. Al concluir la representación me quedé con ganas enormes de saber como sería la «Diatriba...», representada en un espacio más reducido y con los espectadores a pie de obra.

Entre los espectáculos de gran nivel de ejecución y de gran aceptación también por parte del público, hay que destacar sin duda alguna «Yepeto», de Roberto Cossa, puesta en escena por Omar Grasso. Lleva ya más de un año en cartel y yo tuve que conformarme con una silla supletoria porque la sala estaba abarrotada. En el mes de octubre participó en el Festival de Teatro Latinoamericano de Cádiz y dio algunas representaciones en Andalucía.

«Yepeto» es una obra para dos actores, escrita con un enorme habilidad, que maneja referentes culturales bastante complejos que el público conoce y a cuyos estímulos responde, que no es poco. Tiene el gran interés de nutrirse directamente del habla cotidiana pero igualmente la limitación de comprender el mundo desde categorías individuales cerradas en sí mismas, lo cual es bastante frecuente en el teatro argentino actual y en el de España. La representación que yo vi estaba algo mecanizada, había un recreo excesivo y premeditado por parte de Ulises Drumont, un excelente actor por otra parte. Sé que a los pocos días Omar Grasso puso ensayos para recuperar el tono vital.

La escritura hábil, precisa, bien estructurada de Cossa, está creando escuela. El día de mi llegada a Buenos Aires asistí al estreno de una obra, una historia de triángulo, dirigida también por Omar Grasso, construida también sobre la permeabilidad escénica del lenguaje cotidiano y el recreo de la esgrima verbal. Debo pedir disculpas pero he olvidado el título y el autor; llevaba más de veinticuatro horas sin dormir y por perder, perdí hasta el programa.



Boceto escenográfico para «Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny», de Bertolt Brecht. Una producción del Teatro Colón, dirigida por Jaime Kogan.

Argentina: la crisis agobiante

Por Carlos A. Ianni y Carlos Pacheco

Si bien Buenos Aires continúa siendo la capital teatral más importante de América del Sur, el rótulo parecería quedarle cada vez más grande toda vez que se intente profundizar en este fenómeno que es el teatro, tema demasiado anquilosado en estas latitudes, y que en apariencia da respuestas a un público que hasta ha perdido el hábito de la exigencia, como si esta crisis que padecemos los argentinos en lo económico y social nos llevara al conformismo extremo.

Más de 60 producciones se ofrecen en las carteleras de los diarios los fines de semana, de los cuales sólo funcionan no más de 10. De ellas sólo 4 superan la media de 300 personas por función.

Esta retracción del espectáculo comenzó a sentirse hace tres años atrás, cuando el precio de las localidades debió elevarse notoriamente por exigencias de producciones que de otra manera no lograban equiparar sus gastos (actualmente el precio de una localidad en el circuito comercial supera los 5 dólares).

En su momento muchos fueron los análisis acerca de si esto repercutía en la decisión del público, o si en realidad la falta de espectadores en los teatros tenía más que ver con las características de las propuestas que las salas ofrecían.

El tema nunca llegó a clarificarse totalmente. Lo cierto es que el espectador común —en la actualidad— está sosteniendo éxitos incomprensibles, en los que priva fundamentalmente la falta de calidad real.

Si se analiza detenidamente el panorama que ofrece esta temporada, la dominante ha sido y es la ausencia de espectáculos que se aproximen, en lo temático, a la realidad que se vive en la Argentina; y en lo estético, a una búsqueda de profundidad del hecho teatral.

La consigna en los temas se viene reiterando desde el 85, cuando se descubrió que la comedia superficial convocaba público. La justificación se encontró en el hecho de que la crisis que sufría el país, demasiado agobiante para el público, llevaba a la necesidad de ofrecer desde los escenarios trabajos que permitieran un escape a esa realidad. Las primeras propuestas que se lanzaron dieron resultados tan buenos que a partir de ahí nadie se decidió a cambiar la ruta. A esta altura el mercado está tan saturado que en apariencia todo se ha tornado en un gran cliché.

Afortunadamente a este panorama se opone abiertamente el que brindan los jóvenes, quienes desde espacios poco convencionales cuestionan, desde el juego, este panorama crítico en el que estamos inmersos los argentinos.

Lo interesante es que el público está bien diferenciado. Los jóvenes sólo participan de propuestas que los incluyan. Lo contradictorio es que en el circuito comercial la preocupación es que las nuevas generaciones no asistan a ver sus espectáculos, pero ellos no conocen lo que está sucediendo más allá de la calle Corrientes.

Esta situación sin duda tiene sus proyecciones en la realidad que viven los profesionales del teatro, y hasta en quienes todavía no lo son. Por ejemplo, La Asociación Argentina de Actores tiene en su padrón aproximadamente 7.000 socios, de ellos el 80 % está sin trabajo; y del 20 % restante la continuidad en la actividad la tiene el 5 %.

En Buenos Aires solamente existen en este momento 6000 estudiantes de teatro, de los cuales sólo 900 pertenecen a escuelas oficiales. La realidad de ellos si se quiere es mucho más dura, ya que se los está formando para una supuesta industria del espectáculo cada vez más en decadencia.

Esta realidad del teatro argentino se torna más difícil si pensamos en lo que sucede en el interior del país. Allí los grupos no sólo no cuentan con medios de producción efectiva, sino que además ni siquiera, a veces, con salas adecuadas para montar sus espectáculos. Sólo pueden trabajar sábados y domingos y sus temporadas no pasan de los tres o cuatro meses. La situación se hace más dolorosa si pensamos en que su formación es muy endeble en la mayoría de los casos y las posibilidades de confrontación con otras experiencias es muy difícil, porque ya ni siquiera los elencos de la Capital Federal viajan al interior debido a los altos costos que demanda una gira.

Frente a esta realidad hay aspectos que merecen considerarse y de evolucionar pueden adquirir una interesante significación en los próximos años. Por ejemplo, recién ahora muchos autores han vuelto a estrenar sus obras. Claro que aún falta una adecuación en el lenguaje y esto se relaciona con el hecho que durante la dictadura, ellos debieron refugiarse en la metáfora para poder expresar lo que les pasaba. Desde entonces muchos han sido los cambios producidos en el país, y no han podido ser captados ni en los temas, ni en los personajes, ni aún en la forma en que ellos se manifiestan. Es notable además que dentro del espectro autoral del teatro argentino, no surjan todavía representantes de las nuevas generaciones que propongan una visión con una óptica, por lo menos en lo formal, diferenciada de quienes se dedican a la dramaturgia desde hace 20 años atrás.

Otro dato a considerar es el alejamiento de Stanislavski que viven los jóvenes. Para ellos el teatro es un ámbito donde todo se cuestiona, pero desde el juego. Las técnicas del clown, de la historieta, del video clip, son las que más aparecen manifiestas en sus propuestas. Esta nueva estética tiene su base en el rock, único elemento movilizador que encontraron las nuevas generaciones para su definición ideológica. Y los resultados que obtienen a nivel de espectadores, es más que significativo.

El teatro en Argentina muestra un estado de crisis que alarma a quienes lo estudian, sobre todo porque no aparecen por el momento líneas importantes que produzcan un cambio en su orientación.

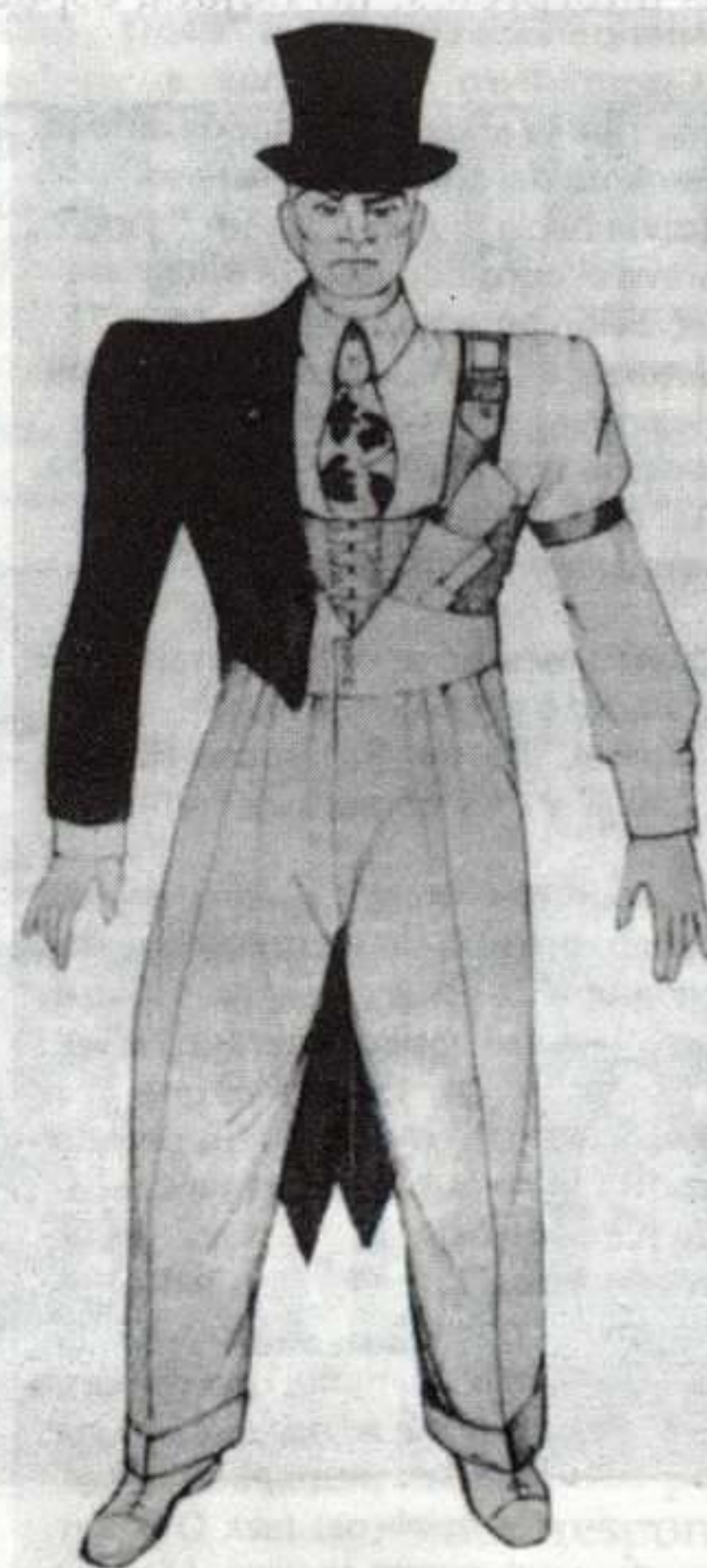
Relación entre iguales

Para concluir son necesarias algunas consideraciones. La primera que en estos momentos en que Argentina, a pesar de sus inmensos recursos potenciales, arrastra una crisis progresiva, el teatro la sufre en grado superlativo. De alrededor de 10.000 actores que pertenecen en Buenos Aires a la asociación sindical del gremio, sólo unos pocos viven de su trabajo. La situación en las ciudades del interior, Rosario, Mendoza, Córdoba, Tucumán, etc., es todavía más dramática.

Esta situación genera sentimientos irrefrenables de huida, sobre todo hacia España. Una joven actriz se abrió paso a codazo limpio, se vino hacia mí y me pidió que me casara con ella para hacerse española y que después nos divorciáramos. Por supuesto que el plan no me gustó un pelo. Mucha gente del teatro argentino desconfía de los que se han ido, pero quizás algunos sólo piensan en la oportunidad de hacerlo.

En un encuentro con estudiantes y profesores de la Escuela Municipal de Teatro, uno de los muchachos, ante cincuenta testigos o más me espetó que algunos argentinos que viven en España les dicen que se vengán acá, porque los actores son muy malos y tendrán mucho trabajo. Prefiero no decir lo que le respondí pero provocó una gran carcajada. Sin embargo, la respuesta en cierto modo me la dio un investigador teatral que pasó varios años en nuestro país y que, también ante testigos, contó como algunos argentinos habían preparado sus curriculums en imprentas españolas, fabricando programas, documentos, etc.

En mi opinión habría que abandonar, para construir el futuro, cualquier idea de conquista. Ni esto es tierra de promisión para huidos, ni Argentina paraíso para listos. Ese concepto y la práctica que genera no conducen a ninguna parte; puede sacar a algunos del pozo, incluso enriquecerlos, pero no provocará ningún cambio



Figurín para «Mahagonny».

cualitativo para el porvenir cultural de nuestros pueblos. Hay a quien eso no le importa, a mí sí y no creo que tenga nada de antiguo. Yo creo que el egoísmo individualista es lo verdaderamente atávico y la solidaridad entre individuos responsables lo auténticamente contemporáneo.

Por eso me parece que el futuro debe reforzar la cooperación entre el teatro que se hace en Argentina y en España, con criterios de igualdad, aunque considerando la disimilitud de algunos apartados. Así lo manifesté y así lo digo. Nosotros tenemos mucho que aprender de una práctica teatral llena de dificultades, que exige un alto grado de iniciativa. Seguramente podemos proporcionar ideas para promover una política teatral que modifique la situación existente. Esto no son deseos de buena voluntad sino resultado de una convicción: de nada sirve soñar con el paraíso si somos incapaces de empezar la lucha para construirlo en nuestra propia casa.



«Cescá scénografie XX. století» (Escenografía checa del siglo XX)

Por Vera Ptácková. Ed. Odeón. Praga 1982. 363 páginas de texto, fotografías y dibujos en blanco y negro. 96 páginas no numeradas, con otras tantas reproducciones a color.

La escenografía checa es recordada sobre todo en nuestro país por uno de sus más reconocidos maestros: Josef Svoboda (lástima que nuestro público sólo haya visto el que, posiblemente, sea el peor de sus trabajos: su escenografía de «Alesio» para el CDN). Sin embargo, existe un amplio movimiento escenográfico checo a lo largo de nuestro siglo, que se inscribe con derecho y personalidad propias en las realizaciones plástico-teatrales controeuropeas.

El libro de Vera Ptácková, es un estudio pormenorizado de las tendencias y principales protagonistas de este elemento escénico que tanto desarrollo ha alcanzado en las dos últimas décadas hasta ser, en ocasiones, discutible hegemónico del hecho teatral. La autora establece de forma precisa la relación entre el marco cultural y estético, las transformaciones estilísticas y técnicas, y las transiciones y transformaciones que se van produciendo en la práctica escénica.

Parte importante de la obra la constituye la reproducción de bocetos escenográficos y fotos. Es un trabajo de catalogación fundamental e inapreciable en este tipo de aportaciones. Dada la rela-

ción complementaria que tienen escenografía y vestuario, se presentan también bastantes figurines.

El libro, como todos los de su género, tiene una bella realización, está impreso con esmero y las ilustraciones son de excelente calidad. Contiene amplios resúmenes del texto en ruso, alemán e inglés.

«TRILOGIA ITALIANA»

Por Francisco Nieva. Edición de Jesús María Barraón. Ediciones Cátedra; Madrid 1988. 231 páginas. 750 pesetas.

La primera vez que Paco Nieva me habló de su «trilogía italiana», fue una soledad tarde de fines de verano, paseando por el malecón de la bahía de Nápoles y la promiscuidad de sus calles. Perdidos en la contemplación de aquellos gigantescos palacios, con las heridas del tiempo en carne viva y el deterioro paulatino de sus revoques, entrando y saliendo de sus hermosos patios, me confesó que aquel era el escenario material y cultural de las obras agrupadas en su «ciclo italiano».

Tiempo más tarde me encontré en la Galería Nacional de Londres ante el autorretrato de Salvator Rosa y algunos de sus cuadros, y volví a recordar la «trilogía» por ser este pintor italiano el protagonista de la primera de las obras que la configuraban. Me ayudó a comprender mejor el atractivo que para Nieva tiene este polifacético artista, heredero del universalismo recentista e inmerso al unísono en un mundo estilístico y temático próximo a lo que siglos después denominaremos romanticismo o expresionismo.

Proyectos del INAEM

Durante las «Jornadas de Teatro de la Comunidad de Madrid», la subdirectora de teatro, Ana Antón-Pacheco, presentó como uno de los proyectos inmediatos del INAEM la reforma y reorientación de sus publicaciones. En primer lugar manifestó la voluntad del organismo ministerial de establecer un programa de publicaciones teatrales, bien como iniciativa propia, bien en colaboración con editoriales que propongan un proyecto. Aseguró a continuación que el INAEM desea reestructurar sus publicaciones para terminar con la dispersión que ahora existe y crear una serie de colecciones de libros teatrales.

Cada una contará con un director, un presupuesto y una línea de trabajo definida.

Desde la sección de «libros» de este «Boletín de la ADE», no podemos por menos que apoyar una iniciativa de este tipo. Desde siempre hemos reclamado la necesidad de ampliar la bibliografía teatral disponible, que día a día se reduce en nuestro país. La actuación de las instituciones públicas es fundamental en este terreno, más aún si tenemos en cuenta la casi total renuncia a publicar libros de teatro por parte de las editoriales privadas, dado su escaso margen de comercialización, según dicen. Deseamos fervientemente que estos planes de edición se concreten pronto y podamos recoger en estas páginas sus primeros frutos.

De todos los escritores teatrales españoles de hoy, seguramente nadie como Nieva está motivado por una cantidad de referentes culturales tan amplia y rica como la suya.

La «trilogía» la forman «Salvator Rosa o El Artista», «El baile de los ardientes o Poderoso Cabriconde», «Los españoles bajo tierra o El infame jamás». Su autor las sitúa dentro de su «teatro de farsa y calamidad», algo diferente como sabemos, al «teatro furioso» y al de «crónica y estampa» que constituyen otras vertientes de su creación.

Estamos ante un conjunto de obras escénicas de enorme ambición y de gran coherencia en el quehacer literario de su autor. Sería una presunción por nuestra parte intentar un análisis pormenorizado en unas pocas líneas. Por ello me limitaré a decir que las características dialogales y los recursos escénicos que Nieva ha venido utilizando en su escritura para la escena, aparecen aquí densificados, quintaesenciados, dotados de gran madurez.

Una propuesta temática sorprende en la «trilogía», son las discusiones sobre el sentido del arte inscritas en la primera y tercera. Salvator Rosa discutirá con un extremado y truculento Ribera, sobre el realismo y en síntesis palmaria afirmará que «es una grosería»; Kean Rosengarten, pintor de cuadros hiperrealista como «el famoso Antonio López», dice que pinta solo lo que sus ojos ven. El debate sobre las formas de representación de la realidad mediante procedimientos artísticos, se interioriza y enlaza con otra problemática recurrente en parte de la obra de Nieva, como es la crítica, sátira y encuermiento de la España negra, dogmática, de ambiciones imperiales, de exaltación de glorias añejas, y otros emblemas y batallas.

Un amplio estudio, minucioso y pormenorizado, sobre el autor, su obra, su poética y estas tres obras en concreto, debido a Jesús María Barraón, antecede a los textos dramáticos. Es muy esclarecedor sobre las múltiples fuentes utilizadas por el escritor, los antecedentes y variantes, las líneas estéticas que transita, etc. Algo escolástico en su estructura y discutible, como es lógico, en algunas apreciaciones.

Haciendo gala de su otra vertiente, la de artista plástico, Nieva nos hace entrega además de algunos figurines de los personajes de las tres comedias.

«Shaubühne am Halleschem ufer am Lehniner Platz 1962-87»

Propyläen, Verlag Ullstein GmbH; Frankfurt Meno-Berlin 1987.

Este libro de amplio formato, analiza y estudia los espectáculos y realizaciones de la Schaubühne de Berlín occidental, que dirige Peter Stein y que ha alcanzado justo prestigio internacional, a lo largo de sus veinticinco primeros años de existencia. Reune así mismo documentos y numerosas ilustraciones de bocetos, figurines y fotografías de las distintas escenificaciones.

«Stage Management and Theatre Administration»

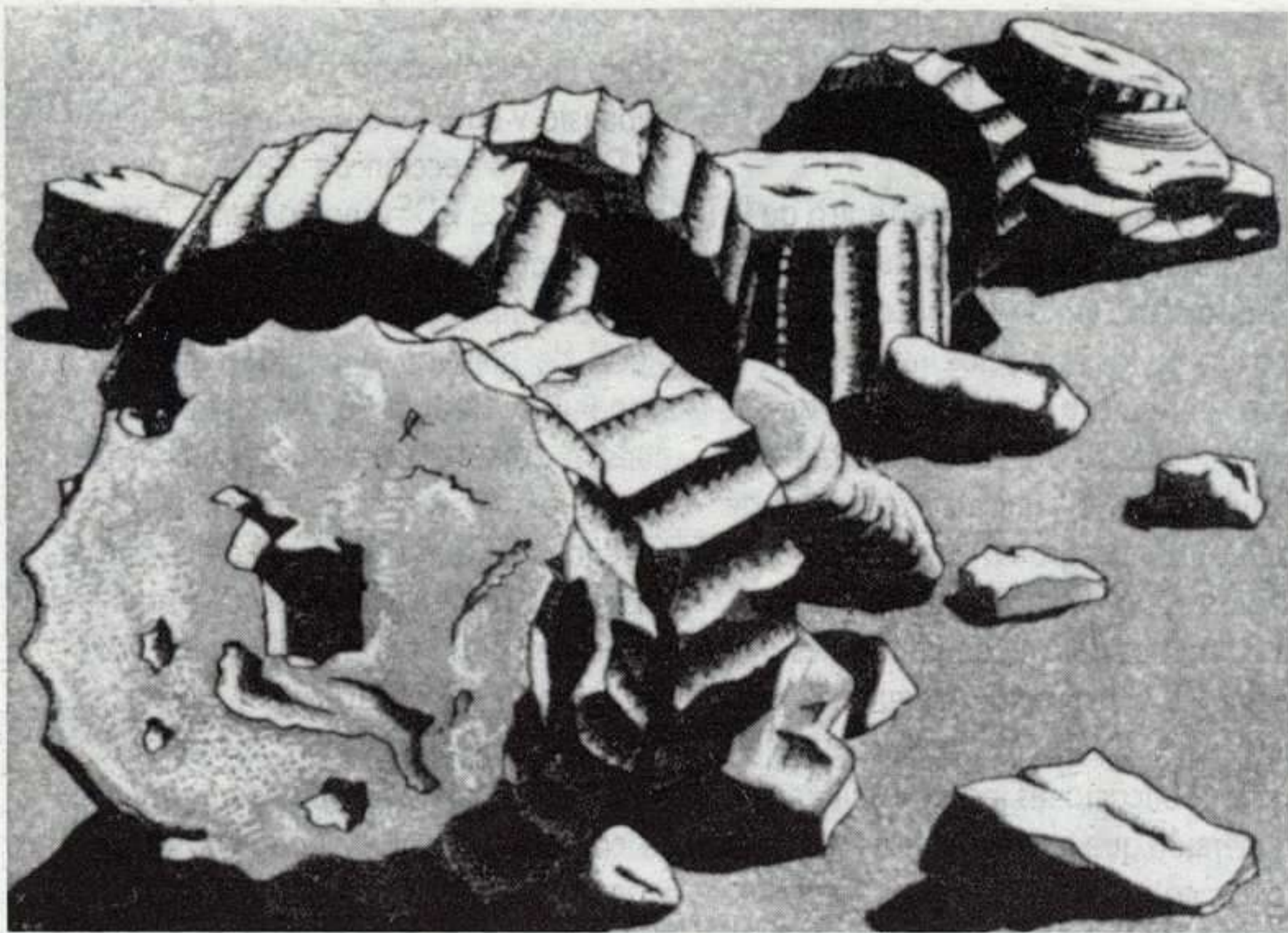
Por Hawkins & Menear. Phaidon Press Limited; Oxford 1988.

En el marco de una colección de manuales sobre oficios y prácticas teatrales, el que aquí citamos está dedicado a cuestiones relacionadas con la producción y administración de compañías e instituciones.

«Stagecrafts»

Por Chris Hoggett. A & C Black; Londres 1975 y 1987.

Manual dedicado a la construcción de utilería, muebles y otros artificios escénicos. Analiza materiales y estilos de forma sucinta. Cuenta con numerosos dibujos, planos, esquemas, patrones, alzados, etc., de los diferentes elementos escénicos que aborda.



El éxito y el saber

por Luis Salvochea

No siempre quienes alcanzan el «éxito» —o lo que una sociedad como la nuestra entiende como tal— poseen también el saber. Algunos no lo tienen tan siquiera de la profesión que ejercen; otros poseen conocimiento de ardides o recursos profesionales concretos, pero carecen de un saber global, fundamentado, referencial, organizativo, sobre la profesión que desarrollan. Lo justo y adecuado sería desmascarar a los primeros, propiciar que los segundos trabajen, creen o produzcan, pero que la dirección, organización, programación o planificación de un entramado profesional y lo que ello implica, la ejerzan quienes poseen el saber.

En el terreno teatral las cosas son también así, sólo que aderezadas con los toques exclusivos que le son propios. Con cierta frecuencia el éxito no responde precisamente al saber profesional sino más bien a coyunturas, casualidades, trucos bien aderezados, apoyos políticos por variados métodos, pertenencia a mafias diversas, intercambio de prestaciones privadas, etc. etc. Hay éxitos de este tipo que son flor de un día, que atraviesan el paisaje como un mal viento que pronto se desvanece; otros, sin embargo, se hacen crónicos, perseveran y acaban por tener un lugar, un crédito y un reconocimiento que causa sonrojo a cualquiera que tenga un poquito de buen gusto y de saber teatral.

A veces, la acción concreta creativa y la capacidad de promoción personal conducen al éxito. Tal y como aquí sucede, siempre confluyen un anhelo cegador por conquistarlo y la utilización de los

recursos con criterios exclusivamente individuales. En cualquier caso, el éxito así alcanzado no constituye una garantía de que exista al mismo tiempo un saber global.

El perfil de opinión de la sociedad española muestra un curioso rechazo de la búsqueda del éxito como finalidad en la vida, entendido como bien supremo. Es una sorpresa. Si examinamos los editoriales y gran parte de las colaboraciones en medios de comunicación escrita u oral, vemos que se defiende, se da publicidad, se intenta imponer todo lo contrario. Habrá que convenir que quienes así hacen, actúan contra la opinión mayoritaria del pueblo español y, como corolario, contra sus intereses.

Anudando relaciones, intercambiando favores y prevendas, haciendo caer a tiempo y en el lugar oportuno una lluvia de papeles violáceos, utilizando publicidades a tumba abierta, pueden comprarse éxitos y sostenerlos. Es la ley no escrita de estos tiempos.

Pocas veces el saber por sí sólo depara el éxito. Pocas también se le entrega la dirección de asuntos que afectan a colectividades y núcleos de producción. Cuando los dirigentes sociales y los difusores de opinión hacen del éxito el fin supremo y el valor más cotizado en la bolsa social, poco puede importarles que el saber quede relegado, ocluido y arrinconado. Importan más los gestos y las luminarias fugaces que la construcción sólida y paciente. El pueblo español parece opinar lo contrario pero no hace mucho, de momento al menos, para remediarlo.

NOTICIAS ASOCIADOS DE LA ADE

JAVIER EL MORENO estrenó el 5 de diciembre de 1988, en el Teatro «Campoamor» de Oviedo, su nuevo trabajo con el Grupo Tramoya para la temporada 88-89, presentando la obra «INFRATONOS» de Alfonso Vallejo».

• • •

Durante la temporada 1988-89, se produjo la apertura de la sala ENSAYO 100 con el montaje de «La Revolución», de Isaac Chocrón, dirigido por JORGE EINES, quien también dirige artísticamente la Asociación Cultural del mismo nombre. A continuación se pondrá en escena «Delirium» de Severiano García Noda. Y para los finales de la temporada, subirá al escenario «Infancy», de Thornton Wilder. Antes de que se haga el primer oscuro, se presentará al público esta Asociación, que incluye también la creación de un grupo de adherentes reunidos bajo el título de «Amigos de ENSAYO 100», quienes ayudarán en el soporte económico de la empresa. La presentación tuvo lugar el pasado mes de noviembre en su local de la calle Gravina 11. A medida que las actividades de ENSAYO 100 vayan ampliando sus horizontes, el socio de «Amigos de ENSAYO 100» irá teniendo acceso directo a cada nueva realización, bien se trate de una representación o de cualquier otra actividad cultural que la Asociación programe.

• • •

SERAFIN GUISCAFRE, Director del Teatre Principal de Palma de Mallorca, estrenó a finales del pasado mes de diciembre la Zarzuela «LUISA FERNANDA» y para el próximo mes de marzo la ópera «DON CARLO» de G. Verdi, con escenografía de MIGUEL MASSIP.»

• • •

La COMPAÑIA NACIONAL DE TEATRO CLASICO que dirige

ADOLFO MARSILLACH, presentará del 15 de diciembre al 8 de enero/89 «La Celestina» de Fernando de Rojas, y posteriormente, del 12 de enero al 5 de febrero, «El Alcalde de Zalamea» de Calderón de la Barca. Del 9 al 21, de febrero repondrán nuevamente «La Celestina».

• • •

ANTONI M.º THOMAS, ha estrenado a finales del pasado año con el grupo LA LLUNA DE TEATRE, la obra de Joan Guasp, «KABYL», con la ayuda del Consell Insular de Mallorca. Otros montajes anteriores han sido: «El Dragón» de Schwartz, «La Nit de L'Amor» de S. Rossinyol, «L'Armari» de Mishima, «La Mandragora» de Machiavelli y «Jacques y su amo» de Milán Kundera. «El estreno tuvo lugar en el Teatre Principal de Palma de Mallorca. La obra, en su versión castellana, fue Premio «Buero Vallejo» de Guadalajara, y en catalán, finalista del «Ignasi Iglesias» de Barcelona».

• • •

Con dramaturgia y dirección de ANTONIO MALONDA, tuvo lugar el estreno de la versión «EL RELEVO» de Gabriel Celaya, que ha llevado a cabo la compañía BEDEREN-1, en el Teatre Principal de San Sebastián.

• • •

EL TEATRO ESTABLE DE VALLADOLID, bajo la dirección de JUAN ANTONIO QUINTANA, continuará durante los meses noviembre de 1988 a marzo de 1989 su recorrido por distintas ciudades de todo el Estado español, con la colaboración de la Junta de Castilla y León. En su repertorio figuran tres títulos: «La zapatera prodigiosa» de García Lorca, «True West» de Sam Shepard y «La llamada de Lauren» de Paloma Pedreo.



«El alcalde de Zalamea», de Calderón de la Barca, por la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Dirección de José Luis Alonso.