

ADE

LA ADE
RESPONDE
A HARO
TECGLLEN

Nº 29 ABRIL 1993

300 PTAS



SOBRE LA CRITICA TEATRAL:

Artículos de
A. Ubersfeld,
B. Dort/B. Poirot Delpech,
L. de Tavira,
P. Altares,
A. Fernández Torres,
G. Heras
y G. Strehler

OBRA TEATRAL

"AMADOR" de Gerardjan Rijnders

JUNTA DIRECTIVA

PRESIDENTE:

Angel F. Montesinos

VICEPRESIDENTE:

Josep Montanyès

SECRETARIO GENERAL:

Juan Antonio Hormigón

TESORERO:

Juanjo Granda

VOCALES:

Guillermo Heras
Agustín Iglesias
Antonio Malonda
Lucía Maquieira

SOCIOS

Francisco Abad
Matías Abraham
Juan Pedro de Aguilar
Antoni Al.lés
Antonio Amengual
José Luis Alonso de Santos
Angel Alonso Tomas
Carlos Alvarez-Novoa
Joaquín Alvarez
Juan Manuel Alvarez
Pedro Álvarez-Ossorio
Antonio Andrés
Vicente Aranda
José Bable
Damiá Barbany
Karla Barro
María Isabel Belastegui
Sergi Belbel
Rafael Bermúdez
Rosabel Berrocal
Miguel Bilbatúa
Hermann Bonnin
Ernesto Caballero
Román Calleja
Eduardo Camacho
Manuel Canseco
Pep Cañellas
Joan Castells
José Luis Castro
Julio César Castronuovo
Cándido de Castro
Enrique Ciurana
Luis Miguel Climent
Jesús Cracio
M^a Angeles Cuña
Antonio Chic
Pere Daussá
Antonio Díaz Zamora
Adolfo Díez Ezquerro
Jordi Dodero
Jorge Eines
José Miguel Elvira
Aretxabaleta
Adela Escartín
Nuria Espert
Angel Facio
Enric Flores
Joan Font
Pere Fullana
Leopoldo García Aranda
Francisco García-Muñoz
Cesc Gelabert
José Luis Gómez
Fernando Griffell
Joan M^a Gual
Antonio Guirau
Ignacio Guzmán
Carlos Herans
Emilio Hernández
Maite Hernangómez
Ricardo Iniesta
Luis María Iturri
Antonio Joven
José Luis Karraskedo
Zulema Katz
Carlos Lasarte
William Layton
Eusebio Lázaro
Mercedes León
Gerardo Malla
Nicolás Mallo
Luis Maluenda
Manuel Manzaneque
Juan Margallo
Adolfo Marsillach
Miguel Massip
Santiago Meléndez
Jaume Melendres
Jordi Mesalles
Josep M^a Mestres
Joan Minguell
Marcos Miranda
Pau Monterde

Alberto Morate
Miguel Narros
Francisco Nieva
Pere Noguera
César Oliva
Joan Ollé
Luis Olmos
Angel Alberto Omar
Santiago Paredes
Ramón Pareja
Lluís Pasqual
Juan Pastor
Carlos Patiño
Iago Pericot
Helena Pimenta
Pere Planella
José Carlos Plaza
Manuel Ponce
Carme Portaceli
Andrés Presumido
Juan Antonio Quintana
Consuelo Recio
Frederic Roda Fábregas
Horacio Rodríguez-Aragón
José M^a Rodríguez-Buzón
Norma Rojas Pita
María Ruiz
Edgar Saba
Javier Sabadie
Emilio Sagi
Ricard Salvat
Santiago Sánchez Serra
Juan Carlos Sánchez
Eduardo Sánchez Torel
José Sanchis Sinisterra
Diego Serrano
Enrique Silva
Vicente Soria Genovés
Santiago Sueiras
José Francisco Tamarit
José Tamayo
Salvador Távora
Antonio M^a Thomas
Rafael Torán
Antonio Tordera
Fernando Urdiales
Edison Valls
Etelvino Vázquez
Manuel Vidal
Francisco Villegas
Víctor Zalbi

ADHERIDOS

Joan Abellán
Violeta Albacete
Francisco Alberola
Guillermo Alonso
Rosa Briones
Ignacio Calvache
Adrián Daumas
Fernando Domenech
Julio Fraga
Patricia Fuller
Antonio López-Dávila
Javier Navarro
Borja Ortiz de Gondra
Jose Pascual
Carlos Rodríguez
Omar Rossi
Jorge Saura
Adolfo I. Simón
Gustavo Tambascio
Eduardo Vasco

SOCIOS HONORARIOS

Alfonso Guerra
Cayetano Luca de Tena
Frederic Roda
Salvador Salazar

FALLECIDOS

José Luis Alonso Mañes
Luis Escobar
José Estruch
José Osuna
Rafael Richart
Angel Ruggiero

GESTION: SECRETARIA EJECUTIVA:

Inmaculada Alvear

PROMOCION:

Esperanza L. Tamayo

PRENSA Y PUBLICACIONES:

Carlos Rodríguez

ASESOR JURIDICO:

Juan Vázquez

Aportaciones de la ADE

La Asamblea General extraordinaria de la ADE, celebrada el 14 de abril de 1.989, ratificó las decisiones adoptadas en la Asamblea General del 14 de enero de 1.988, por la que todos nuestros asociados deben contribuir obligatoriamente con una cantidad determinada a los fondos de la ADE, por cada puesta en escena realizada.

La Asamblea fijó los nuevos parámetros de contribución entre 6.000 pesetas mínimo y 12.000 de máximo, dejando a criterio de cada asociado en función de su cachet, honorarios o beneficios devengados por su trabajo, la suma que desee aportar. La Asamblea ratificó igualmente que se publicará en el "Boletín" de la ADE, la lista de los que han contribuido y el espectáculo por el que lo han hecho. Hasta el cierre de esta edición, los compañeros que han cumplimentado este requisito han sido:

1.988

Contribuyeron 28 asociados por un total de 36 montajes.

1.989

Contribuyeron 30 asociados por un total de 42 montajes.

1.990

Contribuyeron 45 asociados por un total de 63 montajes.

1.991

Contribuyeron 39 asociados por un total de 43 montajes.

1.992

Del 1 de enero al 30 de junio

Contribuyeron 22 asociados por un total de 27 montajes.

Del 1 de julio al 15 de noviembre

Antonio Malonda	por	"Betizu Toro Rojo"
Horacio R. Aragón	por	"Il trovatore"
		"Jugar con fuego"
Helena Pimenta	por	"Sueño de una noche de verano"
Guillermo Heras	por	"Como los griegos"
Emilio Sagi	por	"El bateo"
		"La Revoltosa"
		"El gato montés"
Emilio Hernández	por	"La Petenera"
Juanjo Granda	por	"Edipo en Colona"
Pedro Alvarez-Ossorio	por	"Edipo Rey"
Edison Valls	por	"Borgia Imperante"
Juan Antonio Quintana	por	"El avaro"

Del 16 de noviembre al 31 de diciembre

Juanjo Granda	por	"Chorizos y polacos"
Cesc Gelabert	por	"Kaalon Kaakon"
Ernesto Caballero	por	"Auto"
Carlos Herans	por	"Robison Crusoe"
Edison Valls	por	"Borgia Imperante"

1.993

Del 1 al 30 de enero

José Luis Gómez	por	"Lope de Aguirre, traidor"
Juanjo Granda	por	"La patria chica" y "El dúo de la Africana"
César Oliva	por	"La Trotsky"
Etelvino Vázquez	por	"Mi padre"
Jesús Cracio	por	"No hay camino al paraíso, nena"

Del 1 de febrero al 31 de marzo de 1993

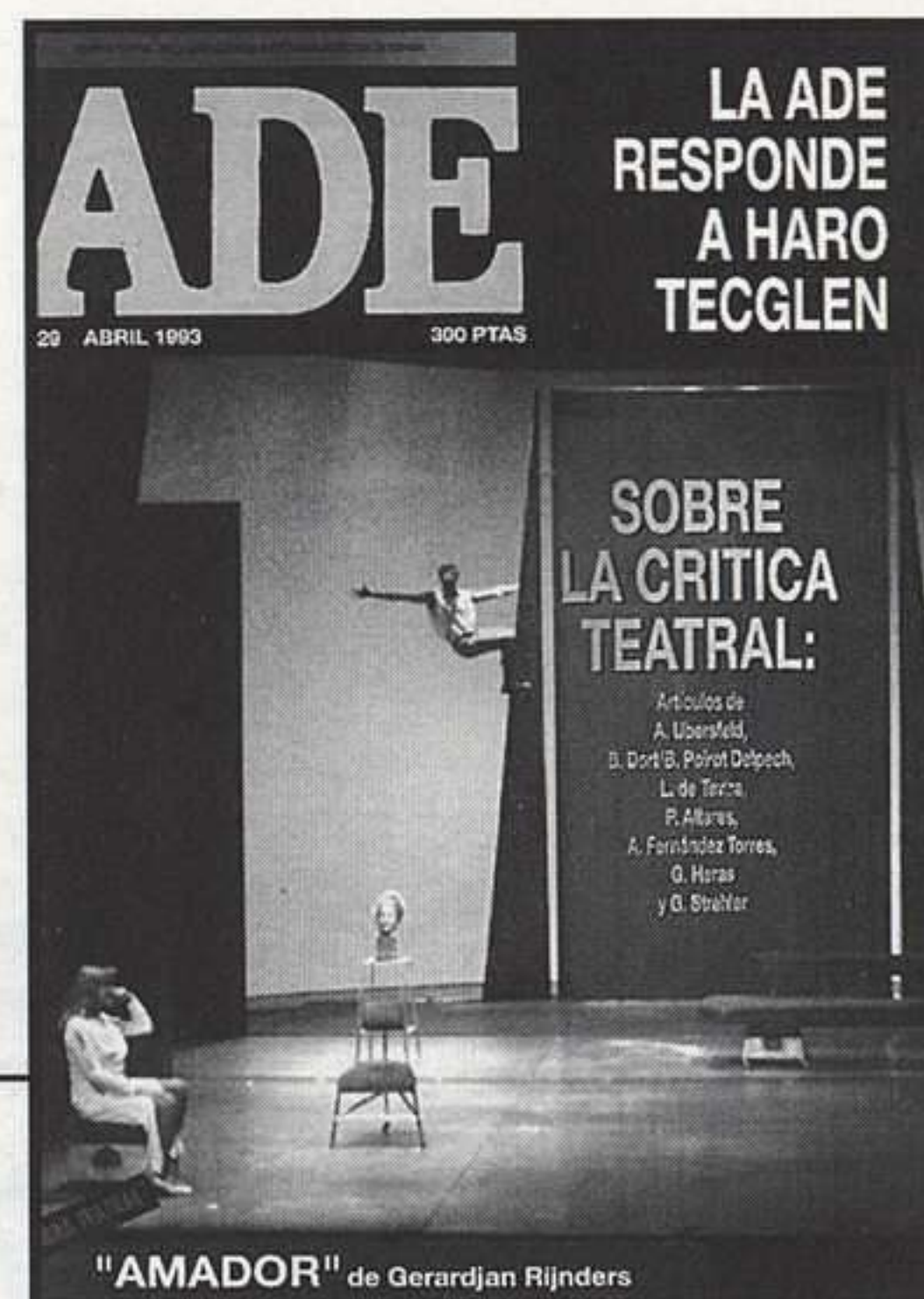
Juanjo Granda	por	"Kiu"
Emilio Hernández	por	"La señorita Julia"
Hermann Bonnin	por	"El Sarau"
Ernesto Caballero	por	"La mirada del hombre oscuro"
Josep Montanyès	por	"El dol escau a Electra"
		"L'Hostal de la Gloria"
Antonio M ^o Thomas	por	"La força del costum"
Maite Hernangomez	por	"Esperando" y "mento y otros gestos para nada"
Adolfo D. Ezquerro	por	"La voz humana", "La coartada" y "El médico a palos"
Juan Pastor	por	"Cuento de invierno"
Jorge Eines	por	"La señorita Julia"

APORTACIONES EXTRAORDINARIAS

Adolfo Díez Ezquerro. Josep Montanyès. Aportación anónima. Antonio Amengual. Juan Pedro Aguilar. José Sanchis Sinisterra

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

Foto Portada:
 "Como los griegos", de Steven Berkoff.
 Dirección: Guillermo Heras. 1992.
 (Foto: Paco Manzano).



SUMARIO

REVISTA TEATRAL DE LA ASOCIACION
 DE DIRECTORES DE ESCENA DE ESPAÑA

ADE

Director: Juan Antonio Hormigón
Subdirector: Jaume Melendres
Redactor Jefe: Carlos Rodríguez
Redacción: Inmaculada Alvear
 Juancho Asenjo
 Rosa Briones
 Fernando Doménech
 Manuel Lagos
 Laura Zubiarrain

Diseño Gráfico: Curro Cadenas

Redacción y Publicidad:
 Caños del Peral, 5 - 4º dcha.
 28013 Madrid
 Tfno.: 559 12 46
 Fax.: 548 30 12

Imprime: A.G.S. Diseño y Producción
 Editorial, S.A.
 San Sotero, 5. 2ª
 Madrid

DEPOSITO LEGAL: M-15677-1985

La "Revista ADE" cuenta con la contribución de sus suscriptores y de todos aquellos que eligen sus páginas para anunciarse.

Tiene una periodicidad trimestral y se editan 2.000 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 a 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 Angola, Argentina, Australia, Bolivia, Brasil, Canadá, Colombia, Cuba, Costa Rica, Chile, Ecuador, El Salvador, Estados Unidos, Finlandia, Francia, Guatemala, Gran Bretaña, Grecia, Hungría, Holanda, India, Italia, Irlanda, Israel, Islandia, Japón, México, Nicaragua, Nigeria, Perú, República Checa, República Dominicana, República Eslovaca, República Federal Alemana, República Popular China, Rusia, Suecia, Suiza, Yugoslavia, Uruguay y Venezuela.

EDITORIAL

"Bicentenario de Goldoni - Europeo"	4
"Hacer y Deshacer"	4
"La libertad de expresión"	5

LA ADE RESPONDE A HARO TECGLEN

Crónica de una tergiversación	7
El teatro ahora, por <i>Eduardo Haro Tecglen</i>	8
Respuesta de la Asociación de Directores de Escena de España al señor Haro Tecglen	8
Carta a "El País", de <i>Juan Vázquez</i>	9
Autores, actores, directores, por <i>Eduardo Haro Tecglen</i>	10
Dos cartas a "El País"	10
Carta de nuestra redacción a Eduardo Haro Tecglen	12
Respuesta de E.H.T. a nuestro redactor-jefe	12
Solidaridad de la Unión de Actores	12
Carta de la A.A.D.P.C. a "El País"	12
La comedia de los errores, por <i>Juan Vázquez</i>	13
De sastres y desastres, por <i>Jaume Melendres</i>	13
¿De qué habla EHT cuando habla de teatro?, por <i>Fernando Doménech</i> ..	15
Pasar por el aro, por <i>Manuel Lagos</i>	16

SOBRE LA CRITICA TEATRAL

Notas teóricas sobre el meta-discurso de la crítica teatral, por <i>Anne Ubersfeld</i>	19
Conversación entre Bernard Dort y Bertrand Poirot Delpech	21
La posición del crítico en el proceso de difusión teatral, por <i>Pedro Altares</i>	29
La crítica como contradicción frente al trabajo teatral, por <i>Alberto Fernández Torres y Guillermo Heras</i>	32
Epístola moral a los críticos de teatro, por <i>Giorgio Strehler</i>	36
Reflexiones dispersas sobre una polémica abierta, por <i>Guillermo Heras</i> ..	41
La propiciación y hostilidad al teatro, por <i>Luis de Távira</i>	44

OBRA TEATRAL: "Amador", de Gerardjan Rijnders

Imagen de la miseria humana, por <i>R. ADE</i>	52
El que ama el teatro, por <i>Ronald Brouwer</i>	52
Texto de "Amador", por <i>Gerardjan Rijnders</i>	55

ENTREVISTA

Zulema Katz: "¿Tú no jugabas de niño?", por <i>Adolfo Simón</i>	66
INFORME: Después de la caída: Teatro en el Este de Alemania	70
Auge o caída, esa es la pregunta, por <i>Ernst Schumacher</i>	71
Permitid al menos la libertad de los sueños. Entrevista con Heiner Müller, por <i>Héctor Quintero</i>	75

ARTICULOS

Una experiencia inolvidable, por <i>Carlos Heras</i>	87
Sillas, por <i>Antonio Alamo</i>	88
Un libro imprescindible, por <i>Gilda Santana</i>	91

DICCIONARIO TECNICO

LIBROS

NOTICIAS DE LA ADE

NOTICIAS DE ASOCIADOS

Bicentenario de Goldoni-Europeo

En el año 1993 se cumple el Bicentenario de la muerte de Goldoni, acaecida en París en 6 de febrero. Este hecho puede convertirse en circunstancia propiciatoria para desarrollar una serie de actividades que permitan conocer, valorar, difundir y recrear su obra, desarrollada fundamentalmente en el ámbito del teatro, pero que comprende también unas Memorias de indudable interés, poemas, cartas, documentos varios, etc.

Pensamos que debiera eludirse toda tentación de transformar el acontecimiento en una celebración altisonante, de exaltación necrofílica superficial y carente de contenido. Muy al contrario creemos que se trata de una ocasión excepcional para acometer tareas específicas en diferentes campos, que permitan traducir y publicar una parte significativa de su obra, escenificarla, debatir sobre ella, explorar sus contribuciones respecto al teatro musical, su presencia en España, etc.

Por otra parte nos hallamos ante un escritor de extraordinario instinto escénico, aguda capacidad de observación, maestría técnica en la construcción de sus comedias, forjador de una inmensa nómina de personajes de portentosa textura, impulsor de una reforma del teatro en aras de sus concepciones ilustradas y de su confrontación irónica, tierna o áspera, según los casos, con la sociedad veneciana de su tiempo. Todo ello ejercitado en una actividad prolífica que se tradujo en ciento cincuenta comedias, dramas jocosos, intermedios, etc. que constituyen en su conjunto un colosal y deslumbrante edificio literario.

Sería sin embargo superficial y minimizador reducir a Goldoni a su estricta circunscripción veneciana y parisina; es imprescindible recalcar su condición europea. Su teatro en definitiva es patrimonio de Europa y en él nos vemos reflejados. No se trata tan sólo de ensalzar su maestría dramática sino de reconocerlo como una parte sustantiva de nuestra historia y nuestra cultura. Por último habría que recordar que no nos hallamos ante una literatura dramática reconocida simplemente como monumento de clasicidad,

sino ante unos textos que propician escenificaciones, que permiten lecturas desde nuestras contradicciones contemporáneas, que sugieren y provocan. No en vano podemos reseñar una amplia nómina de espectáculos goldonianos producidos en los diferentes teatros europeos, algunos de ellos de sagaz concepción y espléndida factura, quizás de los más representativos dentro de la producción teatral del último medio siglo. Todo indica que Goldoni tiene todavía mucho que decirnos y enseñarnos hoy, no sólo por el contenido y contradicciones subyacentes en sus obras sino por la respuesta que implícitamente puede darnos al interrogante supremo sobre el sentido del teatro en nuestras sociedades penetradas por el miedo a lo incógnito, la desesperanza o la frivolidad más estéril. La Asociación de Directores de Escena de España se suma decidida a las celebraciones de este Bicentenario de Goldoni, en todos aquellos apartados que le competen. Nuestras Publicaciones recogerán once de sus comedias, además de estudios, trabajos de investigación y la edición completa de sus Memorias. Nuestra Revista ADE dedicará en el número 30 de forma monográfica a su tarea reformadora y a algunas de las escenificaciones más interesantes que de ellas se han hecho en los últimos cuarenta años. Igualmente el espectáculo anual que preparamos con ocasión de la Entrega de Premios por parte de nuestra Asociación, estará centrado en Goldoni y la Ilustración. Con todo ello, queremos participar y compartir la reflexión y balance aquí y ahora, que el Bicentenario de Goldoni debe representar.

Goldoni ha escrito en la encrucijada entre dos épocas y mentalidades bien distintas. Se ha obstinado en mostrarnos la confrontación entre lo viejo y lo nuevo y en consecuencia ha descifrado el mundo como teatro y ha hecho del teatro un instrumento de lectura del mundo. Todo ello desde una perspectiva crítica, irónica y desveladora, sin caer en obviedades pero tampoco en obtusas especulaciones, con cierta amargura y melancolía no pocas veces. Por todo esto Goldoni sigue vivo y actuante y podemos asumirlo como nuestro contemporáneo.

Hacer y Deshacer

Hay gentes, mujeres y hombres, que se caracterizan por su afán de construir, de crear, de reunir, de hacer. Pueden ser alfareros o carpinteros y fabricar con pasión y saber objetos hermosos. Pueden ser investigadores que buscan y experimentan con materias e hipótesis diversas, nuevas razones, nuevos horizontes, nuevas formas de acción. Pueden ser cultivadores de tierras o de mentes, empeñados en propiciar los ritmos naturales de sembrar y recoger. Pueden ser urdidores con palabras, colores o imágenes, de ficciones que reproducen el acontecer de los seres humanos. Pueden ser organizadores o impulsores de empresas o actividades en las que muchos participen, trabajen y vivan. En todos los casos, cons-

truir, crear, reunir y en definitiva hacer, es el principio que guía su existencia.

Hay otros, en el extremo opuesto, que cifran como sentido de su existencia el depredar, destruir, deshacer en suma. Configuran el punto negativo ante todo. Lo suyo es intentar —y lo consiguen con frecuencia— destruir a los que hacen y lo que se hace. Su sueño incógnito es la tierra quemada, el erial salobre, el desierto pedregoso en el que sólo ellos y quizás algún adlátere elevado pontificalmente a rango de genio por la unción que ellos ejecutan, les acompañe en su dura y desganada soledad. Parece que un impulso irreprimible les conduzca a esa constante voluntad de destrucción, de deshacer, que preside su cotidiano vivir. Entre ambos queda la anchurosa masa de humanidad irresoluta. Convi-

ven allí excelentes trabajadores, técnicos laboriosos, esforzados ejecutantes que acompañan a los que hacen. Pero hay también una masa de atemorizados, de serviles, de fraudulentos apaciguadores que sobreviven en el miedo y en la frustración del no ser capaces de hacer algo que vaya más allá de lo puramente coyuntural. De ellos surgen también los traidores, los delatores, los que se venden por un plato de lentejas a quienes deshacen, esperando ganar su benevolencia y confiando en que su aguijón mortífero, su veneno letal no les alcance. Quienes decididamente se dedican a hacer, no son pocos. Los podemos encontrar en todos los ordenes de la vida social. No es esta una cuestión de calidad sino de actitud. Poco importa que sean extrovertidos o intímistas, alegres o circunspectos, locuaces o reservados, en todos ellos el rasgo característico es su voluntad de construir algo, con su mirada puesta en el horizonte hacia la consecución de metas que representen realización, progreso, conocimiento y mejora.

Quienes decididamente deshacen son muy escasos, pero se sitúan siempre en lugares neurálgicos que les permitan llevar a cabo con mayor eficacia su empeño depredador. En su mínima expresión podemos adivinarlos, rezumantes de perennes negativismos y amarguras, en familias y tertulias, pero alcanzan su cenit más peligroso, más lesivo, cuando se incrustan en los medios de comunicación, en la política, en el sistema educativo, etc. Porque su acción destructora precisa, para ser más contundente y abrasiva, contar con plataformas de poder que les permitan tener a la sociedad y a los individuos a sus pies. Amo y esclavo es su binomio social paradigmático. Todos los privilegios para su per-

sona y ninguno para quienes lo sufren, su ansia irrefrenable. Tampoco aquí, salvo en casos específicos, encontraremos signos externos que los denuncien. Los deshacedores pueden tener rostros bonachones, gestos elegantes, rictus benevolentes, miradas amables y esconder detrás intenciones aviesas, corazones de basalto, truhanescas dagas en los dedos, acervas hieles en los labios. Como disfraz predilecto para presentarse en público, eligen con frecuencia erigirse en justicieros, en hipercríticos, en defensores de causas supuestamente perdidas, aunque arremeterán de inmediato contra ellas en cuanto representen una posibilidad de hacer. La pulsión de muerte, la obsesión por la nada palpita en sus actos. Sólo los que hacen, porque hacen, pueden cometer errores. Su pasión por hacer está impregnada de cierto afán de aventura y sueñan con situarse por encima de comunes contingencias cotidianas. Los que centran su vida en deshacer, que nunca harán y les lastima hondamente que se haga, eligen en consecuencia como blanco preferido de sus invectivas a los que hacen. Es la ley de la jungla. Todo vale para destruir, para depredar, para reducir a tierra quemada de algo que se construye.

Hacer y deshacer son las dos caras cruciales de la condición humana. No expresan un estado de ánimo sino la voluntad de cómo vivir y relacionarse con el mundo. Posiblemente todos tengamos algo de una y de otra, es habitual que se den este tipo de dualidades. Pero cuando en un individuo se concentra abrumadoramente la voluntad de deshacer, la humanidad debe precaverse de ello, establecer medidas de seguridad colectiva hacia estos exterminadores de la imaginación, la felicidad, el trabajo y la ilusión.

La libertad de expresión

Durante los años de la dictadura franquista y su tiempo de resaca, fueron muchos los que lucharon por la libertad de expresión. Lo hicieron denunciando la existencia de la censura previa en diferentes ordenes de la vida intelectual y cultural española, pero también intentando con sus escritos, sus espectáculos o sus películas elevar el techo de lo habitualmente permitido, arriesgándose, recurriendo a argucias y ardidés ingeniosos, sufriendo no pocas veces las consecuencias administrativas y penales que las ignominiosas leyes de la dictadura les infligieron. Fue un combate denodado, sordo, oscuro muchas veces, pero que además de integrarse en el frente de actuaciones antifranquistas, pudo calibrar el final feliz de ver incluida entre las libertades consagradas por nuestra Constitución, la de expresión.

El tiempo ha transcurrido y el paisaje se ha tornado sombrío. La libertad de expresión ha desembocado —como en otras democracias, por supuesto— en simple libertad de empresas periodísticas y en lo referente a su significado genuino sólo queda, realmente, algo más bien limitado. No hay que ser un lince para entender que la creación en la actualidad de medios de comunicación televisivos, radiofónicos o periodísticos, requiere una capacidad financiera enorme —también antes los periódicos se hacían con relativamente poco dinero, porque su producción, formato, sueldos, etc, así lo permitían—, que sólo está al alcance de consorcios económicos y grupos de presión de origen diverso, incluido en algunos casos y países el más negro que pueda. Ningún ciudadano ni grupo de ciudadanos de a pie, puede soñar con poner hoy en marcha empresas de ese tipo, al menos con una difusión social numéricamente significativa. En consecuencia, como dijo Vázquez Montalbán hace algún tiempo, la línea editorial de un periódico o de una televisión responde a los intereses económicos de los consorcios que son sus propietarios. Podríamos afirmar por tanto que en lo fundamental, en lo referente a sistemas y estructuras socio-económicas y políticas, concepción del mundo, ideas y valores prioritarios, la abrumadora mayoría de los medios de comunicación españoles son coincidentes. Las diferencias

sólo se establecen en lo superficial o lo accesorio aunque, habitualmente, se los pretenda disfrazar arteramente de fundamentales.

Una prensa pública

Es lógico y natural que los medios de comunicación de masas contraten como colaboradores a aquellos que ponen sus conocimientos al servicio de los intereses de sus propietarios, o a quienes sean obedientes a sus mandatos. No es un juicio negativo sino una mera descripción de los hechos. Que se permitan, generosamente, algunas opiniones discordantes, no supone sino un aderezo de pequeñas guindas para dar color al pastel. En realidad sólo una parte de los problemas, fenómenos y propuestas que se dan en la sociedad, hallan espacio en los medios: aquellos que están directa o indirectamente en el ámbito de sus propietarios. Todo lo cual no hace sino ratificar la distancia que existe entre el principio abstracto de libertad de expresión y su aplicación concreta. Siempre existen límites en este sentido, unos proceden de la línea editorial, otros —imprescindibles, por supuesto— emanan del respeto a los seres humanos y al bien común. Esta misma revista los tiene establecidos: empeñada en la defensa del teatro y de su práctica responsable y consecuente en todos los sentidos, no incluiría ningún artículo en contrario si no fuera para darle cumplida réplica.

El manifiesto remitido a la opinión pública por la Plataforma de ciudadanos por la radiotelevisión pública, creada recientemente —a la que la ADE se ha adherido—, lo expresa en estos términos: "en el marco general de un ataque contra el sector público, es precisamente el sector audiovisual el más afectado en toda Europa por el acoso de los intereses comerciales y de los grupos de presión, teniendo en cuenta que en la radio y la televisión se combinan los negocios con la capacidad de influir sobre la opinión pública. Las campañas contra la radiotelevisión pública coinciden con la concentración de la propiedad en pocas y poderosas corporaciones que controlan emisoras de radio y televisión, periódicos

cos de gran tirada, agencias de publicidad, empresas de producción de programas y editoriales. La desaparición o reducción de la radiotelevisión pública dejaría en manos de esas corporaciones todo el poder de los medios de comunicación".

Para superar esta situación, el manifiesto propone que la radiotelevisión pública desarrolle su "credibilidad informativa y su calidad cultural (...) bajo control social y con autonomía profesional". Su finalidad es que se conviertan en "vehículo fundamental de información y participación política de los ciudadanos, así como medio capital para contribuir a que la libertad y la igualdad sean reales y efectivas". De este modo, señala, "se fortalecerán el pluralismo, la participación, la solidaridad y el sentido crítico en vez de la uniformidad, la apatía, el individualismo y el conformismo". Es evidente que el manifiesto apuesta por la posibilidad de que la radiotelevisión pública es susceptible de reforma para convertirse en espacio que refleje las diversas propuestas sociales que existan con entidad, así como garantía de su punto de vista crítico y su función cultural; es decir: aumentar el espectro de la libertad de expresión. El documento deja claras muchas cuestiones pero cabría preguntarse por qué la defensa de una radiotelevisión pública no se acompaña de la de una prensa de iguales características — pública, no estatal, quede bien claro—, lo cual plantearía en este sentido la existencia de unos medios igualmente plurales, críticos y de participación.

Fiscales y jueces

Consecuencia directa de este clima sombrío, es el equívoco reclamo que de la libertad de expresión se hace en ocasiones para justificar conductas éticamente reprobables. Está fuera de dudas que en la información todo debe poder decirse, siempre que existan pruebas, datos comprobables y veracidad en lo relatado. Con frecuencia asistimos a la conversión lisa y llana del rumor o la sospecha en fuente fidedigna, y a la manipulación de todo ello al informar. Si a esto se añade la tendencia creciente de algunos medios a asumir gozosos el papel de fiscales y jueces a un tiempo, partiendo de la casi total indefensión de los encausados por ellos, no es extraño que pueda afirmarse que actúan con plena impunidad.

Si calumniar es "una acusación falsa hecha maliciosamente para causar daño" y difamar, "desacreditar a uno", estamos convencidos de que todo periodista honesto repugnará decididamente caer tanto en una como en otra y no invocarán la libertad de expresión para poder impunemente calumniar o difamar. Sin embargo no es infrecuente observar las reacciones corporativistas que el gremio periodístico adopta cuando las víctimas protestan y reclaman justicia ante algún plumífero desaprensivo: al fin y al cabo en todas partes cuecen habas. En cualquier caso, la libertad de expresión no puede ser nunca privilegio del periodista sino de toda la ciudadanía, y en consecuencia los profesionales deben saber que en aras de ese principio puede analizarse igualmente su comportamiento. Lamentablemente pocas veces se publican o escuchan puntos de vista semejantes: ahí se juegan ya cuestiones de poder.

Absoluta impunidad

Lo que sin duda nos parece más intolerable, moralmente deleznable y lesivo para personas y proyectos colectivos, es que ciertos articulistas so capa de realizar artículos de opinión o de crítica cultural, puedan instalarse en la mentira, la calumnia o la difamación con absoluta impunidad. Aunque estemos en contra de la crítica del juicio, por considerarla obsoleta en la dinámica de concepción, producción y recepción de cualquier trabajo artístico en la amplia expresión de la palabra, siempre ha existido en quienes han adoptado de forma honesta esta actitud un afán de objetividad y de liberación de prejuicios.

Cuando esto no se da, cuando un crítico, pongamos por caso, va al cine, al teatro, a la exposición o se coloca ante el libro con su crítica escrita ya —como comúnmente se dice—; cuando no tiene la mínima intención de leer objetivamente o ni tan siquiera de simplemente leer, lo que escriba es en verdad algo que nada tiene que ver ya no sólo con la crítica sino con la más elemental honestidad. Cuando está poseído por una serie de fijaciones, odios y desprecios hacia personas, profesiones, estéticas, etc., fruto de querellas particulares, de chismorreos de cenáculo o grillos de hogar, y se proyecta visceralmente todo este maremagnum compulsivo, toda esta emotividad destartalada contra aquello a lo que asiste y se niega a contemplar, lo único que aparece es el ajuste de cuentas, la persecución, la venganza, basadas exclusivamente

en su supuesto poder. Si además se invoca para ello como excelsa cortina de humo que todo lo oculta, la libertad de expresión, entonces se llega al sarcasmo y dolo hacia quienes padecen semejante atropello.

Dando un paso más en este sentido, nos encontramos con artículos de opinión o de crítica cultural en los que siguiendo un procedimiento similar al anterior, se vierten afirmaciones falsas con el único deseo de desacreditar y causar daño: difamación y calumnia nos dice el diccionario que se llama esto. Una vez más se utiliza la libertad de opinión como coartada para ofrecer informaciones que puedan demostrarse como falsas y que se formulan mediante este artificio con impunidad.

Ni institucional ni gremial

Hace unas semanas en un artículo de las características aquí expuestas, se propalaron afirmaciones de este jaez contra nuestra Asociación. Como botón de muestra baste recordar que nada tenemos de institucionales; somos una Asociación privada que se rige por sus propios Estatutos, que estamos inscritos como entidad cultural y profesional en los registros de los ministerios de Cultura e Interior y que en tanto que tales, establecemos acuerdos de cooperación con todas las entidades públicas y privadas que estimamos oportuno. En ningún caso somos una asociación gremial, es decir, sindical, ni nuestros fines son reivindicativos.

Por lo que se refiere a nuestras actividades, ¿de dónde sale el infundio de nuestro desprecio al autor? Aparte de que varios de nuestros asociados son también escritores teatrales, es significativo que en el marco de las Publicaciones de la ADE tengamos dos colecciones dedicadas justamente a la publicación de textos dramáticos, españoles y extranjeros, acompañadas de ensayos y teatrográficas. Igualmente nuestra Revista incluye desde hace tres años una obra. Nuestros objetivos e intenciones han sido explicados exhaustivamente y son de sobra conocidos por la gente de teatro de este y otros países. Item más, nuestro último seminario (Junio de 1.992), estuvo dedicado a la relación del director de escena con el autor, analizando diferentes supuestos y posibilidades en unas sesiones de diálogo abierto y constructivo. Afirmando taxativamente por último, que en la actualidad nos ocupamos en tramitar derechos de autor, es un infundio tan fácil de descalificar como pedir que se nos diga dónde está dicha documentación y ante qué institución se están realizando las gestiones, porque nosotros lo ignoramos.

Podríamos seguir pero, sinceramente, no vale la pena. Para demostrar lo que aquí decimos basta con leer nuestros Estatutos que están editados, nuestra Revista y Publicaciones, las Actas de nuestros Congresos, etc. Por eso, todas estas inexactitudes y falsedades están dichas —no creemos que haya dudas al respecto— para dañar, calumniar, y enfrentar si es posible a diferentes colectivos profesionales, por si alguien cae en la trampa y no comprende que la agresión es contra todo y casi todos los que hacen hoy, aquí y ahora, teatro. Realizar operaciones de este tipo con la excusa de la libre opinión; saber de antemano que nadie podrá responder a quien así hace con la misma amplitud y espacio, porque, sencillamente, no lo publicarán sus patronos; despreciar cualquier otro medio que pueda discutirle o dar cabida a opiniones que le sean contrarias, revela una procelosa actitud respecto al uso concreto y comprensión práctica de la libertad de expresión. Estamos ante una peligrosa ley del embudo: "para mí toda la libertad para decir lo que quiera, aunque sea falso, aunque sea ofensivo, aunque carezca de la mínima objetividad", parece decirnos. "Para vosotros, los zaheridos, los insultados, los despreciados: nada. Sólo tenéis una posibilidad: joderos". Los detentadores del poder de información durante el franquismo debían pensar lo mismo. Quizás la justicia no pueda atender estos procedimientos, la ética más elemental sin duda los condena absolutamente.



RESPUESTA DE LA ADE A HARO TECGLLEN

Crónica de una tergiversación

El pasado día 6 de febrero, aparecía en el diario *El País* un artículo titulado **El teatro ahora; el culto a los directores convierte la literatura dramática en monumento**, firmado por su comentarista teatral E. Haro Tecglen.

Algunos cualificados miembros de la Asociación se dirigieron a la Junta Directiva solicitando se diera respuesta colectiva como entidad a los contenidos allí expresados.

El día 13 de febrero, la Asamblea General de la Asociación de Directores de Escena de España discutió y aprobó un escrito a tal efecto para que fuera remitido al diario *El País*, como carta de respuesta dado que nos constaba que no íbamos a poder disponer de un espacio conveniente en las páginas de Opinión. El día 15 de febrero, fue enviado el citado documento con el título *Respuesta de la Asociación de Directores de Escena de España al señor Haro Tecglen*, firmada igualmente por la Asociación y con el sello de la misma. El Secretario General adjuntó una carta de cortesía al director del citado periódico en la que se decía:

Estimado amigo:

Te adjunto, con el ruego de su publicación, la respuesta que la Asociación de Directores de Escena de

*General, a propósito del artículo del señor Haro Tecglen, **El teatro ahora**, aparecido el sábado 6 de febrero en *El País*.*

Un cordial saludo,

El viernes 26 de febrero en la página 93 de la edición de *El País* correspondiente a dicho día, apareció el citado escrito, sorprendentemente como artículo de opinión, y con el título modificado: *Respuesta a Haro Tecglen*, figurando como su autor Juan Antonio Hormigón.

La tarde de este mismo día, por correo certificado con acuse de recibo, el abogado de la ADE, Juan Vázquez Arango, envió una carta al director de *El País* señalando la incorrección del título e indicando la autoría colectiva del citado escrito, exigiendo la aclaración de estos términos en base "al Derecho de rectificación" (Artículo 3 de L.O. 2/84 de 26 de marzo).

El sábado día 27, bajo el título *Autores, actores, directores, el señor Haro Tecglen* escribía un artículo en el que no sólo se atribuía la paternidad del anterior documento al señor Hormigón sino que se vertían violentos insultos contra él así como toscas descalificaciones respecto a la Asociación de Directores de Escena, carentes de toda base documental.

El día 1 de marzo, los miembros de

representativo de asociados de la ADE, tanto desde el punto de vista profesional como territorial, enviaron así mismo una carta al director de *El País*, ejerciendo igualmente su derecho de réplica, en la que expresaban su más enérgica protesta por lo que consideraban "inadmisibles tergiversaciones".

El día 11 de marzo, superados ya los plazos previstos por la ley, la Asociación de Directores de Escena de España interpuso una demanda judicial solicitando la inclusión de la rectificación en el periódico.

El día 13 de marzo en la sección de Cartas al director de *El País*, apareció la carta enviada el día 1, titulada por el periódico lacónicamente como "Protesta", lo que le hizo perder toda capacidad informativa y de rectificación respecto a la tergiversación inicial que la había motivado.

El lunes 22 de marzo, a las 10 de la mañana se celebró el juicio verbal respecto a nuestra demanda de rectificación de la titularidad del artículo, a la que *El País* había respondido con otro escrito. Estamos a la espera de la sentencia.

Ofrecemos seguidamente en orden cronológico todos estos documentos, para que nuestros lectores puedan conocer y valorar los diferentes aspectos de este asunto. Así mismo se acompañan de algunos otros documentos y comentarios.

El teatro ahora

El culto a los directores convierte la literatura dramática en monumento

Por Eduardo Haro Tecglen

1.- Teatro e institución son enemigos natos. El teatro ha construido una sociedad paralela, visible y crítica, frente a la institución. La literatura dramática es, aun en los casos en que no lo desee explícitamente, un reflejo crítico de la sociedad, una escuela de otras costumbres, un desafío a aquello en que es necesario creer; un estímulo para reflexionar.

2.- Las grandes creaciones de la literatura dramática salen, frecuentemente, de sujetos no aceptados por la institución para sus estamentos de poder (dinero, religión y milicia o, su compendio más moderno, política): por ejemplo, judíos, irlandeses, católicos, ingleses, inver-

tidos, disidentes, débiles, pacifistas. Han intentado crear una sociedad paralela, unas veces con el ensueño de lo perfecto; otras, con la crudeza de la crítica.

3.- Las instituciones han perseguido al teatro y a sus gentes: hogueras, expulsiones, acusaciones de brujería y culto al demonio, destierros, prohibiciones, impuestos, obligaciones. Censura. Compra.

4.- Cuando el Estado se convirtió en burguesía, adquirió el teatro. Lo construyó a su imagen y semejanza y o mandó hacer a su gusto y, cuando fue inteligente, para su crítica: para su crítica interna.

5.- En España ha habido tres revoluciones burguesas: la proclamación de la República, la revolución de rectificación frente a la permisividad de esta burguesía republicana ("No es esto, no es esto") que cuajó con Franco y su época, y una tercera de transición, cuyos límites parecen estar llegando ahora. Cada una de ellas ha producido y sido producida por la literatura dramática. La primera (Valle, Lorca, más) tuvo una tensión republicana; la segunda (Pemán, el segundo Benavente, sus epígonos) volvieron a la crítica menor de los chismes

sociales, la familia, el cura transigente, el orden en la casa, la suegra intempestiva, la casadita celosa... La tercera ha ahogado los movimientos teatrales de protesta de la anterior, los ha digerido, los ha estatalizado. Devoró los grupos independientes y los primeros intentos de creación libre. Creó unos teatros de servicio (institucionales) que debían ser al mismo tiempo ejemplares y reguladores, y monumentales: la carestía y la monumentalidad impedirían la competencia de la libertad. Institucionalizó los clásicos y adquirió los rebeldes de las nuevas tendencias. Creó las subvenciones para premiar y castigar "sin palo ni piedra".

6.- La creación de las burguesías anteriores, desde la francesa, fue la figura intermedia del empresario, o el hombre que por dinero organizaba el teatro que quería ver el público en sus salas. Era el guardián: daba acceso a los autores que convenían, rechazaba a los demasiado nuevos o demasiado audaces.

7.- Con las subvenciones apareció una figura nueva: el director-productor. Nace de la aberración de una interesante figura que es la de un servidor de la literatura dramática; del autor y del actor. Un corrector desde fuera, un técnico.



"Disparate furioso", de F. de Goya

Respuesta de la Asociación de Directores de Escena de España al señor Haro Tecglen

En los años ochenta del pasado siglo, cuando el director de escena hizo su aparición expresa en el ámbito de la creación teatral y el concepto de puesta en escena comenzó a precisarse, hubo un áspero debate entre quienes defendían el carácter del teatro como representación, obra de arte en sí misma y suma y articulación de diferentes medios de expresión artística, y quienes se refu-

giaban en su condición exclusivamente literaria, considerando la escenificación como mera ilustración del texto y aun en este caso, no eludiendo calificarla como perversión o algo deleznable en sí mismo. No faltaron insultos procaces y soeces contra los directores de escena, entre los que se incluían buena parte de los que iban a sentar las bases del teatro contemporáneo. De todo ello hace más de un siglo.

Se inspira del todopoderoso director de cine. Como él, subordina al autor, convierte el autor en autómatas, incluso erigiéndose en creador de una escuela. La aparición de técnicas nuevas le permiten la impostura de conocerlas, que niegan al actor y al autor; sabe de las luces, el sonido, las artes plásticas. Más tarde, él mismo ve que no es verdad y divide su poder en escenógrafos, sonidistas, músicos, (que, a su vez, son pintores, arquitectos, ingenieros). Convierte la literatura dramática en un monumento. Recibe el dinero de las instituciones, a veces de varias, y les devuelve el espectáculo al que puedan invitar a sus amigos. Algunos tienen talento.

8.- Para poder actuar con impunidad, los directores se apartan de los autores vivos, o los amansan. Les hacen aceptar teorías ajenas; estructuralistas, a veces psicoanalíticas. Crean la ficción de que el teatro es un conjunto de sucesos que se reúnen en un momento dado -la representación- y que son irrepitibles; el texto (la literatura dramática) no será más que la memoria de ese espectáculo. Para que otros creen otro momento o representación única. Niegan la entrada del autor en los ensayos: es un obstáculo.

9.- Como no es tan fácil, escogen autores muertos. Clásicos fuera de derechos de autor, preferentemente lejanos. Esto aumenta la posición del director-productor: cobra derechos de autor. Con tal seguridad en su creación que ya reclama derechos de autor incluso de las obras de autores vivos.

10.- El autor vivo muchas veces accede a los cambios. Incluso los que mantienen figura de rebeldes o de intransigentes. Otros no obtienen nada, aun cediendo: no interesan a los directores-productores que, aparte de su lucimiento y poder, y de la protección institucional, quieren taquilla y suponen que tienen también ese conocimiento. Hay otros naturalmente malos, como sucede con los autores y los actores. Difícilmente cambian unos la materia de otros.

11.- Las instituciones regionales, municipales o privadas, las autonomías, repiten miméticamente estas acciones en su ámbito, y los mismos personajes entran en ella, con menores posibilidades: han de elegir entre menos, y a veces tienen intereses secundarios de idioma o música o nombres de clásicos. Los grupos independientes se ahogan en esa piscina.

12.- No va a ser fácil salir de esta organización social. Habría que elegir la pobreza; renunciar al monumento, a los nombres de cartel, incluso a los grandes sueldos. Cuando se intenta, la nueva burguesía no está preparada. No se ha creado público. Los sucesivos Estados no han creado cultura ni inteligencia; las han burocratizado. El espectador prefiere a cambio otras formas en que el teatro se ha manifestado fuera de su artesanía: cine y sus derivados, vídeo y televisión. Son mejores, de una manera general; elevan los temas por encima de las instituciones, y se agarran a los sentimientos eternos: amor, vida, muerte, justicia, injusticia.

13.- Falta el teatro inmediato: no el general, sino el que habla de nosotros mismos, vivos y sociales. El de cada día. Los autores vivos no lo hacen. Se han quedado atrás, y no reaccionan. También tienen algo de miedo. Siguen la vía del encargo, la subvención, la recompensa de la televisión. No tienen, por ahora, un más allá. Necesitan una revolución: interna. Tendrán que forzar el cambio de público; las instituciones no se lo van a favorecer. No están para eso.

El País 6-2-1.993

Durante años, a través de sus comentarios teatrales de todo tipo, el señor Haro Tecglen ha pretendido avivar aquel debate obsoleto. Ha escarnecido, difamado, perseguido, desvirtuado, condenado al fuego eterno la figura, función y práctica de los directores de escena. Lo ha hecho además desde la prepotencia de un medio de comunicación de amplia difusión, sin bajar jamás al ruedo de confrontaciones científicas o profesionales sobre el tema. Con un omnímodo desprecio hacia lo que no fueran sus afirmaciones que pretendían erigirse en verdad absoluta. Su artículo del sábado 6 de febrero, El teatro ahora, no es en este sentido sino un paso más en la cadena de arbitrarios desafueros contra los directores de escena y, aunque algunos no alcancen a verlo, contra el teatro en sí mismo.

Uno de los límites más perniciosos a la libertad de expresión es que alguien puede escribir un artículo contra una persona o colectivo, sabiendo que el agraviado tendrá, en el mejor de los casos, la posibilidad tan solo de responder con una carta al director. Ese es nuestro caso y por ello nos limitaremos a decir lo siguiente:

1.- El director de escena es una figura fundamental en la creación teatral del siglo XX y quien en buena medida, ha definido y propiciado su desarrollo y evolución estética e ideológica.

2.- Existe una inmensa bibliografía en torno al concepto, técnicas y sentido de la puesta en escena en sus diferentes apartados y formulaciones. Los procesos que conducen del texto a la escenificación, el trabajo dramático, la valoración de los elementos expresivos de la representación tanto desde su concreción tecnológica como significativa, la recepción del espectáculo por parte del espectador, la compleja y decisiva labor actoral y tantas cosas más, han sido estudiadas y lo seguirán siendo desde puntos de vista bien distintos y con instrumentales analíticos diversos.

3.- Las actitudes del señor Haro Tecglen respecto a los directores de escena y su intrínseca función escenificadora, muestran, evidentemente, su ignorancia de todo este material científico, documental e incluso simplemente especulativo. Ello no puede eximirle sin embargo de responsabilidades a la hora de considerar su conducta, dado el lugar y espacio que se atribuye en el contexto escénico español. Quizás su debilidad en este sentido se acrecienta más todavía si comprobamos que en su acervo literario no existe ningún libro, ningún ensayo en torno a cuestiones teatrales que pueda ser citado: ¿De dónde emana entonces su pretendida autoridad?

4.- Mucho nos tememos que en la postura del señor Haro Tecglen contra los directores de escena, subyace una especie de palpito psicótico, de ajuste de cuentas irrepitible contra lo que no entiende y le supera, de proyección de su espíritu dogmático e intolerante —disfrazado hábilmente de ambigüedades contrapuestas en su opinar común— sobre una forma de creación artística tan compleja, experimentadora y abierta como es el teatro.

5.- Pero quizás, en definitiva, estemos sólo ante una maniobra de provocación para crear una polémica que consideramos obsoleta, absurda y carente de interés tal y como el señor Haro la formula. Un anhelo inútil de notoriedad mediante el exabrupto generalizado. Si el teatro le produce un insoportable aburrimiento, debería ser consecuente y alejarlo de su horizonte vitalmente mortecino de una vez por todas. Nosotros, los directores de escena, por nuestra parte, hemos tomado la decisión de ignorarlo por completo de aquí en adelante y por contra promover e intervenir activamente en un debate razonado y solvente sobre el sentido de la crítica teatral en la actualidad.

ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA DE ESPAÑA
Madrid, 13 de febrero de 1.993

Sr. D. Joaquín Estefanía Moreira.
Director de El País
Miguel Yuste, 40
28037 MADRID

Madrid, 26 de Febrero de 1.993

Muy Sr. mío:

Me dirijo a Vd. en calidad de abogado de la **ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA (ADE)** y con relación al artículo aparecido en el periódico que Vd. dirige en su edición del viernes 26-2-93, en la página 93, y que bajo el título de "RESPUESTA A HARO TECGLEN", figuraba como firmado por J. Antonio Hormigón.

El motivo de la presente es que, en base al derecho de rectificación y dentro de los plazos conferidos por la Ley al efecto, aclare a la opinión pública que dicho artículo no es una respuesta particular del Sr. Hormigón, sino que se trata de un documento elaborado y aprobado en Asamblea General por la Asociación de Directores de Escena, tal y como se le puso de manifiesto en la carta que se le envió acompañando al texto.

Asimismo le rogaría que esta **rectificación fuese publicada con relevancia semejante a aquella en que se difundió la información que ahora se rectifica,** tal y como establece el artículo 3 de la L.O 2/84 de 26 de marzo reguladora del Derecho de rectificación.

Sin otro particular, atentamente le saluda

Fdo.: Juan Vázquez Arango
Abogado

Autores, actores, directores

Por Eduardo Haro Tecglen

La Asociación de Directores de Escena no está de acuerdo con las opiniones de Eduardo Haro Tecglen sobre los directores de escena, según publicó ayer en estas páginas Juan Antonio Hormigón, secretario de la mencionada asociación. Haro Tecglen responde en este artículo a Hormigón.

Hablo aquí y ahora: de los directores de escena en general, de muchos en particular, de quien usa y es dueño de un arte, y de quien abusa y destroza el teatro. Me refiero a unas notas mías del 6 de febrero (Babelia) y a una desbrida respuesta sellada por la Asociación de Directores de Escena de España: institucional. No quisiera contestar: me sobrecojo cuando veo los dientes del odio; más en una masa gremial, en la que muchos están movidos por los agitadores.

Se me dice que es preciso. Y digo que no hablo de Piscator o Gordon Craig, ni de Antoine o Rivas Cherif: ellos tampoco, aunque se amparan en sus sagrados espectros.

Pálpito psicótico

Suelo reconocerme cuando me insultan; acepto mi falta de erudición, o de cultura común y corriente, mi nulidad de obra de referencia —soy un periodista: algo repentizador, cotidiano, sin huella— y, cómo no, en el "pálpito psicótico". ¡Cuánto pálpito psicótico tengo!

Por todo eso escribo de generalidades urgentes, como el teatro de aquí y ahora. Reconozco que desde hace un siglo se discute la pertenencia de la obra teatral a la literatura dramática o su reducción al mundo del espectáculo

lo; y expongo también que hoy se ha regresado al teatro de texto. Confieso que tengo creencia en el teatro que se escribe para que se represente; y así figura, hoy y aquí, en todas las historias de la literatura. Consta de autor y actor, y de lo que en principio era el círculo mágico, en la calle o en el campo, donde los actores interpretaban lo escrito. Aquí, entre nosotros: la aparición del director de escena —Rivas, Martínez Sierra, Lluch, y Tamayo, Luca de Tena, Escobar— vino a sustituir con buen resultado a quien normalmente la había, que era el primer actor de la compañía (compañía estable), unido al autor, que era por definición "dramaturgo", es decir, conocía la forma de expresarse en el teatro, con sus limitaciones y sus libertades, con su espacio corto y su imaginación abierta. Era dramaturgo como otros escritores podían ser sonetistas: un oficio para realizar unido a un arte y a un pensamiento. Las obras de teatro estuvieron y están repletas de acotaciones, de notas, de descripciones. En algunos eran literarias (Vallé), en otros servicio; en muchos, minuciosas (Jardiel). Autor y primer actor se sentaban juntos en los ensayos. Muchas veces, los actores sugerían modificaciones: estaban "incómodos" en el papel, o decían una frase sin sentido, porque la escritura les parecía que fallaba en algo. El autor atendía. El actor era trascendental, claro: aportaba un talento y su propia escuela, su genio.

La multiplicación y vulgarización del director de escena cambió ese equilibrio. Me resulta difícil referirme a la Asociación de Directores de Escena de España, porque no tiene sentido: son individuos, y en ellos hay excelentes hombres de teatro, magníficos directores de escena y, simultáneamente, fracasados, frustrados, ambiciosos, envidiosos, torpes, desahuciados; son los que se encuentran peor tratados y los más fáciles al odio y al insulto. Me es difícil abarcarlo todo, y preferiría dirigirme a su secretario general, Hormigón, que sí contienen todas estas desgracias que sin duda suple con su erudición, su cátedra y su ensueño científico, y con la redacción de pliegos contra otros y con quien ya he tenido algunas discusiones sobre éste y

otros temas teatrales. Al amparo de esa operación, de la que siempre citamos a los talentos, pululan tántalos que tienen sed de escenario y no la cubren, y recurren a todo lo posible: se convierten en promotores o empresarios, son ellos los que ocurren a toda clase de autoridades y fundaciones para "sacar" el dinero. Ellos los que han acabado con las compañías permanentes: las forman de aluvión y "dirigen" a los actores, les obligan a modificar su talento, su escuela original, a ejercitarse en ejercicios ajenos, a aceptar la lógica de un papel cambiado que siempre va en detrimento de quien lo ha de decir. ¡Los Hormigones! Son ellos los que frecuentemente ausentan al autor, si está vivo, de los ensayos: para que no estorbe su idea con el texto real y los personajes creados. Son ellos quienes los prefieren muertos. Los Hormigones no tienen escrúpulos: han partido al asalto del teatro y lo hunden con su peso. La coincidencia de que el teatro en sí es algo más que una casualidad: lo están arruinando: cuento en la cartelera de Madrid 15 autores del tiempo pasado, me salen 14 extranjeros; hay 6 escritores españoles vivos. Algunos, quizá, fácilmente adaptables a lo que mande el director. Si no, no estrenan. Y si les cae encima un mal director, tienen que soportarlo o retirarse. Como les pasa a los actores.

De las adaptaciones clásicas y en dominio público, los directores suelen figurar en la ficha como autores por la adaptación; en muchas de las extranjeras, por la traducción. La asociación que me agrade tramita ahora la solicitud de derechos de autor, aun de los autores vivos: puesto que la obra, dicen, es de su creación. Antes era una cuestión de picaresca: los empresarios solían cobrar a los autores no dominantes por el hecho de estrenarle; no sé lo que hacen hoy. En el cine, muchos productores están firmando hoy como guionistas, y sin duda colaboran.

Hipertrofia

La figura del director se ha hipertrofiado hasta el punto de que todos los teatros institucionales tienen al frente un director de escena,

Sr.D. Joaquín Estefanía
Director de "El País"
Miguel Yuste, 40
28037 MADRID

Madrid, 1 de marzo de 1993

Sr. Director

Los abajo firmantes, miembros todos de la Asociación de Directores de Escena de España, y su Junta Directiva, ejerciendo el derecho de réplica reconocido legalmente, hacen constar:

1º) El artículo titulado Respuesta a Haro Tecglen, publicado en su periódico el día 26 de febrero apareció alterado en su título y firmado por Juan Antonio Hormigón. Se trataba sin embargo de un texto de la Asamblea de esta Asociación, celebrada el día 13 de febrero y titulado "Respuesta de la Asociación de Directores de Escena de España al señor Haro Tecglen". Expresamos, pues, nuestra más enérgica protesta por estas dos inadmisibles tergiversaciones.

2º) Expresamos igualmente nuestro profundo estupor y nuestra firme repulsa ante los virulentos ataques e insultos que el señor Haro Tecglen, en su contraréplica titulada, Autores, actores, directores, publicada en ese mismo diario el sábado 27 de febrero, dirige a Juan Antonio Hormigón, Secretario General de esta Asociación. Este, así como los restantes cargos de la Junta Directiva, es elegido democráticamente por sus miembros, que constituyen la práctica totalidad de los profesionales de la dirección

escénica en España, siendo además muchos de ellos actores, dramaturgos, profesores y catedráticos universitarios, por lo que es una gran parte del teatro español la que se considera agredida por su colaborador, sr. Haro Tecglen.

3º) Confiamos en que se deje de dar acogida en los medios de comunicación a tales procedimientos que en nada favorecen la ya de por sí difícil vida del teatro, cuya renovación y desarrollo constituyen el principal objetivo de nuestra Asociación. Creemos que atacar a las organizaciones profesionales significa, en el fondo, defender una concepción de la práctica teatral basada en el individualismo y la insolidaridad, propia de actitudes decimonónicas que creíamos felizmente superadas.

Atentamente,

Firmado:

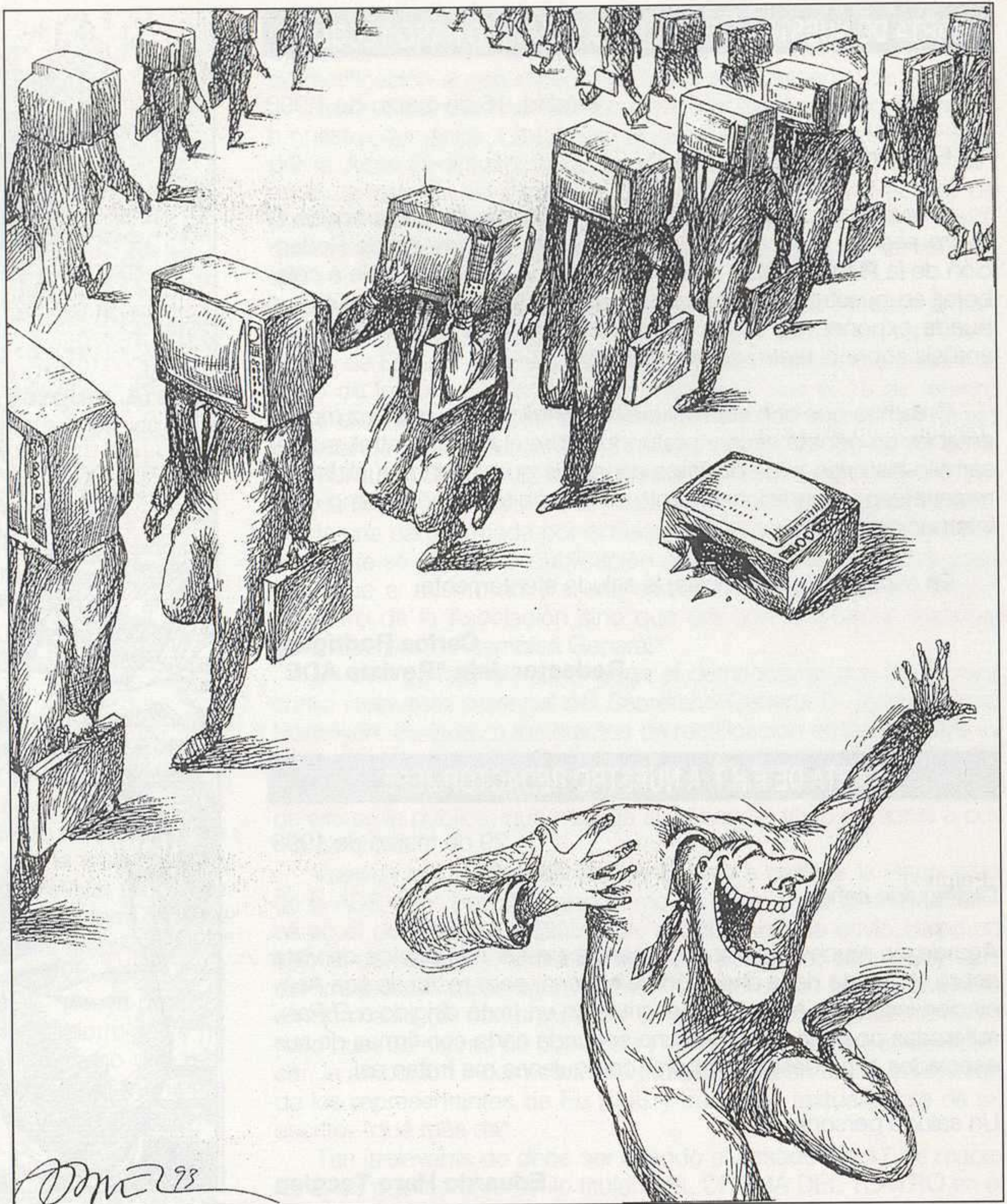
José Carlos Plaza, Adolfo Marsillach, Angel Fernández Montesinos, José Sanchis Sinisterra, Guillermo Heras, María Ruiz, Josep Montanyès, Emilio Hernández, César Oliva, Antonio Malonda, Pedro Álvarez-Ossorio, Juanjo Granda, Jaume Melendres, Agustín Iglesias Lucila Maquieira, Pau Monerde, Joan Ollé, Jordi Mesalles, Antonio Joven, Helena Pimenta, Pere Noguera, Ricardo Iniesta, Carlos Álvarez-Novoa.

entendiendo que debe programar, hacer los repartos, elegir los autores, encargar las traducciones, buscar escenógrafos. No creo que haya ningún caso en el que el director sea un actor —a no ser porque esté trabajando como director de escena—, y a ningún autor. Ni siquiera un funcionario cultural con capacidad para administrar. Así el director de escena se ha hecho imprescindible, en la empresa pública como en la privada que muchas veces asume. Un personaje único y dictatorial que en algunos casos merece serlo, por su calidad y su cultura (si es que alguien merece ser dictador). Y aun así no hay razón para su monopolio. Que es el que defienden los Hormigones gremialistas: que nadie pueda dirigir sin pasar por un examen, ni actuar si no estuvieron bajo su cátedra; ni estrenar si no se someten a las modificaciones y la "dramaturgia" —palabra usurpada— del gremio.

Aparados por unos directores de verdad, que ofrecen espectáculos importantes y repartos bien hechos, o por otros a cuyo estímulo se debe la creación de grupos independientes (hasta el punto en que se puede ser independiente hoy) estos parásitos, estos Hormigones, tratan de medrar: a costa del hundimiento del teatro y con la colaboración de las instituciones nacionales, municipales, comunitarias o privadas. Me permití exponer algunos motivos más, según mi torpe entender, en el escrito publicado el 6 de febrero, y sólo en forma de nota. Parece aquí, ahora, que los malos son sólo los Hormigones: pero hay más intereses, más debilidades, más desgracias. Menos mal que queda un poco de cine, mucho de televisión, para sostener la literatura dramática que ellos han roído. Los Hormigones. Que, naturalmente, como tantos Hormigones en otras actividades nacionales, se quejan ya de la prensa, de su prepotencia, de las otras libertades.

EL PAIS, 27-2-1.993

Ilustración de Ajubel.
("Cuatro Semanas". Marzo, 1993)



D. Joaquín Estefanía
Director de EL PAIS
C/ Miguel Yuste, 40
28037 MADRID

Madrid, 28 de Febrero, 1.993

Sr. Director:

Con respecto al artículo de Eduardo Haro Tecglen "Autores, actores, directores", publicado en su periódico (27.2.1.993), en el que se ataca al director de escena y catedrático de dirección de la R.E.S.A.D. de Madrid, don Juan Antonio Hormigón, los abajo firmantes, en nuestra calidad de ex-alumnos del Sr. Hormigón, deseamos realizar las siguientes observaciones:

1.- Consideramos de una enorme valía las enseñanzas de él recibidas a lo largo de su carrera docente. Su rigor, sistematicidad y conocimientos han contribuido a formar a varias promociones de actores y directores de escena.

2.- Nos parece que el citado artículo constituye un insulto a la persona de Juan Antonio Hormigón, y por extensión a cuantos creemos que la práctica escénica debe estar ligada a unos conocimientos específicos, estructurados y científicamente —por más que la palabra provoque el escepticismo del Sr. Haro Tecglen— sistematizables, tal como se viene realizando en numerosos países desde hace varios lustros.

3.- Desde su carácter de "repentizador" y su "falta de cultura co-

mún y corriente", como él mismo reconoce, nos preguntamos con qué criterios el Sr. Haro Tecglen establece habitualmente sus juicios sobre la realización de un montaje teatral, el valor dramático de un texto, la interpretación actoral o la adecuación de los signos escénicos a una determinada lectura dramática (otra palabra en absoluto de su agrado y con una larga vigencia en gran parte del mundo).

Atentamente,

Fdo.: Blanca Portillo (actriz); Ignacio Calvache (Director de escena); Víctor Manuel Dogar (Actor); Julio Fraga (Actor, Director de escena y Empresario teatral); Juan Manuel Navas (Actor); Pepa Pedroche (Actriz); Fernando Doménech (Catedrático de Literatura); Jose J. Pascual (Director de Escena); Esperanza López Tamayo (Actriz); Manuel Lagos Gismero (Gerente de la Asociación Pro-Género Lírico Español); Eduardo Vasco (Director de Escena); Carlos Rodríguez (Director de Escena); Rosa Briones (Directora de Escena); Margarita Martín (Directora de Escena); Marcelino Samaniego (Actor); Ignacio Diezma (Director de Escena); M^a Teresa Martín (Diseñadora Plástica); Antonio López-Dávila (Director de Escena).

Carta no publicada por el diario "El País"

CARTA DE NUESTRA REDACCION A EDUARDO HARO TECGLEN

Madrid, 16 de marzo de 1.993

Estimado señor:

A raíz de la publicación en el diario *El País* de sus artículos *El teatro ahora* y *Autores, actores, directores*, el Consejo de Redacción de la **Revista ADE** ha considerado de interés invitarle a colaborar en nuestras páginas con algún artículo o ensayo en el que pueda exponer, de forma pormenorizada, sus razonamientos y análisis sobre el teatro contemporáneo.

Creemos que con esta invitación contribuimos, una vez más, a entablar un debate serio y profundo sobre el hecho teatral, su desarrollo histórico y los distintos aspectos que, en la actualidad, lo materializan y condicionan, tanto en el ámbito español como en el internacional.

En espera de sus noticias, le saluda atentamente,

Carlos Rodríguez
Redactor Jefe "Revista ADE"

CARTA DE E.H.T. A NUESTRO REDACTOR JEFE

29 de marzo de 1993

Distinguido señor,

Agradezco mucho su invitación para expresar mis puntos de vista sobre el debate de la dirección de escena, pero recibí de esa Asociación insultos y agresiones escritas en un texto dirigido a *El País*, reiteradas posteriormente en una segunda carta con firmas de sus asociados, y no deseo colaborar con quienes me tratan así.

Un saludo personal,

Eduardo Haro Tecglen



"Si sabrá más el discípulo?". Capricho de F. Goya

SOLIDARIDAD DE LA UNION DE ACTORES

Madrid, 29 de marzo de 1.993

Estimados amigos:

La Junta Directiva de la Unión de Actores desea hacer llegar a la Asociación de Directores de Escena su solidaridad y apoyo ante toda la polémica desatada a raíz de la publicación en el diario *El País* de una serie de artículos relacionados con el oficio y funciones del director de escena.

Entendemos que la respuesta del Sr. Haro Tecglen es gravísima, por cuanto personifica en Juan Antonio Hormigón todo un cúmulo de ataques y descalificaciones absolutamente fuera de lugar. Las opiniones vertidas por la ADE son, en cualquier caso, el sentir de su Asamblea General, y no la opinión personal de alguien.

Creemos que los medios de comunicación deberían empezar a tratar seriamente a las organizaciones profesionales que representan al sector.

Esperamos, finalmente, que el diario *El País* deje a la ADE expresarse en un justo derecho a réplica, en el espacio adecuado que a tal fin poseen los diarios.

Atentamente,

FERNANDO MARIN
Secretario General de la Unión de Actores

CARTA DE LA A.A.D.P.C. A EL PAIS

SR. JOAQUIN ESTEFANIA
DIRECTOR DE EL PAIS

Barcelona, 30 de Marzo de 1.993

Sr. Director:

Alertados por los apreciados compañeros de la Asociación de Directores de Escena, y enormemente preocupados por lo desagradable del conflicto que se ha producido (según consta en el amplio dossier que han tenido la amabilidad de tramitarnos), creemos nuestro deber, en tanto que organización representativa en Cataluña, expresar la más firme y enérgica protesta por el tono y el contenido que el Sr. Haro Tecglen utiliza en el artículo del pasado 27 de febrero.

Debemos, por lo tanto, dar nuestro total apoyo a la carta de la ADE del pasado 1 de marzo, asumiendo su repulsa. Creemos firmemente en la libertad de expresión y somos acérrimos defensores de este ideario, pero no podemos por menos que constatar con intranquilidad que en excesivas ocasiones se confunde desde los medios de comunicación este concepto con una visceralidad, encubierta por una dialéctica dudosa, tendente a atacar la dignidad, la capacidad y la honorabilidad de muchos profesionales.

Creemos, Sr. Director, que es necesario llevar a cabo una profunda reflexión sobre este tema, teniendo en cuenta que su diario siempre se ha mostrado sensible al razonamiento y la objetividad, opinamos que es indispensable que acometa dicha necesidad de inmediato.

Le saluda atentamente,

Jaume Nadal Ramon
SECRETARIO GENERAL
de la ASSOCIACIÓ D'ACTORS I DIRECTORS
PROFESSIONALS DE CATALUNYA

La comedia de los errores

Por Juan Vázquez Arango

Asesor Jurídico de la ADE

El informe que sigue se refiere exclusivamente a los textos de demanda de la ADE y de contestación a la misma por parte de la representación de EL PAIS S.A. y que sirvieron de base al juicio celebrado el pasado día 22 de marzo en el Juzgado de Primera Instancia núm 20 de Madrid, en el que la ADE se personaba como demandante de un derecho de rectificación.

Revisando todo el material escrito que ha generado este tema, se tiene la sensación de que en el entorno de la ADE nos debemos expresar en una lengua muerta o en un lenguaje iniciático y no en lengua española. En todos los textos enviados a EL PAIS así como en el escrito de demanda, la ADE intentó centrar el tema en la simple rectificación del error de atribución de titularidad de un texto colectivo a un particular, sin entrar en ningún momento en pretensiones de que el periódico "obligara" al Sr. Haro Tecglen a rectificar sus opiniones/críticas contenidas en los artículos publicados los días 6 y 27 de febrero. De hecho, cuando se envió el documento aprobado por la Asamblea de la ADE, y cuya publicación en EL PAIS —como texto elaborado por el Sr. Hormigón y no por la ADE— es el motivo de este pleito, se hizo como una respuesta de la Asociación a unas críticas pero en ningún momento amparándose en el derecho de rectificación sino en la simple libertad de expresión o libertad de opinión.

Ya el simple hecho de enviarlo como Respuesta (contestación) al Sr. Haro Tecglen y no como Rectificación (corregir una cosa para que sea más exacta) al Sr. Haro Tecglen demuestra que la ADE con ese escrito sólo pretendía polemizar pero en ningún momento coartar la libertad de crítica del Sr. Haro Tecglen, ni mucho menos que EL PAIS le obligara a modificar sus opiniones sobre el teatro y sus profesionales. No parece haberlo entendido así la representación legal de EL PAIS S.A. que en su escrito de contestación a nuestra demanda dedica su alegación relativa a la cuestión de fondo a afirmar que no procede la rectificación sobre los artículos del Sr. Haro Tecglen de 6 y 27 de febrero..... rectificación que en ningún momento ni en ningún texto escrito habíamos solicitado y que, por supuesto, no era el motivo de la demanda.

Si en su prepotencia jurídica, la representación legal de EL PAIS hubiera tenido la humildad de leer detenidamente el escrito de demanda presentado por la Asociación, comprobaría que en el SUPPLICO de la demanda sólo solicitábamos que se aclarase a la opinión pública que el artículo aparecido el 26-2-93 titulado Respuesta a Haro Tecglen y que el periódico atribuyó a J. Antonio Hormigón, era un texto colectivo elaborado y aprobado en la Asamblea General. En el escrito de contestación en su alegación tercera afirman que nuestro escrito de demanda no se presentó en plazo porque el artículo titulado El Teatro Ahora del Sr. Haro Tecglen se publicó el 6 de febrero y nuestro escrito de rectificación (se refieren a la Respuesta) se recibió el día 15...!!...otra vez el famoso articulito del día 6 !!!!

Vamos a aclararlo de nuevo: el artículo que nosotros impugnamos por contener un "hecho inexacto" fue publicado el día 26 de febrero no el día 6; el día 1 se solicitó una primera rectificación y el día 3-3-93 una nueva rectificación (ambas dentro del plazo de los 7 días naturales a partir del 26-2 que se publicó). La demanda se presentó el día 12 (7 días naturales después de la primera solicitud de rectificación, tal como prescribe la Ley en su art.4). Se cumplieron por lo tanto los plazos establecidos por la Ley.

Impugna también el escrito de EL PAIS la representatividad del asesor jurídico de la ADE para solicitar la rectificación y califica la carta enviada por mí el 1-3-93 de despropósito jurídico. Lo que quizás ignoran es que, en base a un poder otorgado por la ADE, tengo plenos poderes para actuar activa o pasivamente en "toda clase de hechos o actos jurídicos procesales o prejudiciales, ejer-

citando derechos o acciones". El artículo 1 de la Ley reguladora del Derecho de rectificación señala que podrán ejercitar el derecho de rectificación el perjudicado aludido o su representante.

Reservo para el final las dos joyas del escrito de contestación a nuestra demanda. La primera alude al escrito enviado el 3-3-93 por la Junta Directiva y varios asociados, publicado el 13 de marzo en la sección de Cartas al Director y que según el escrito de contestación a la demanda "no se ha publicado... porque el periódico no puede convertirse en una tribuna a disposición de las partes."

Pero, sin duda, hay dos párrafos gloriosos que parecen extraídos de *El honor perdido de Katharina Blum*. Dicen los representantes de El País: "El artículo titulado "El teatro ahora" se publicó el día 6 de febrero. El demandante manifiesta que el 15 de febrero envió al director del periódico un texto firmado por el Secretario General de la Asociación..." En nuestro escrito de demanda pone TEXTUALMENTE: "El 15 de febrero se envió al Sr. D. Joaquín Estefanía Moreira (director de El País) el texto de la ADE acompañado de una carta firmada por el Secretario General de la Asociación en la que se rogaba la publicación del texto de la ADE, y se aclaraba que el mismo no era una elaboración particular de ningún miembro de la Asociación sino que era una respuesta colectiva aprobada por la Asamblea General".

En otro párrafo afirman: "alega el demandante que no se hizo como respuesta personal del Secretario General D. Juan Antonio Hormigón. Es igual, a los efectos de rectificación en primer lugar ni tenía derecho a rectificar porque no era materia rectificable. Lo ejercita el derecho de rectificación cuando ha prescrito, y a pesar de ello se le publica; que más da si se hace a título personal o como colectivo".

Vuelven los representantes de El País a calificar la Respuesta de la ADE al sr. Haro Tecglen como un texto enviado amparándose en el derecho de rectificación, cuando sólo se envió como un escrito de opinión y, lo más grotesco y peligroso, consideran que es "irrelevante" quien figure como firmante de un texto aparecido en un medio de comunicación. O sea el hecho que fundamenta todo nuestro escrito de demanda y que era lo que se quería rectificar, la atribución incorrecta de la titularidad de un texto, en opinión de los representantes de EL PAIS y transcrito textualmente de su escrito: "qué más da".

Tan irrelevante no debe ser cuando el pasado día 17 de marzo EL PAIS publicó un artículo titulado EL DRAMA DEL TEATRO en el que en reiteradas ocasiones se vuelve a arremeter contra "el escrito del señor Hormigón".

De sastres y desastres

por Jaume Melendres

Señor Tecglen, soy un modesto profesor de arte dramático y le juro que me encantaría conocer las señas del artesano que le confecciona los trajes maravillosos que usted usa para hablar del teatro y de su desastre inminente. Debe ser estupendo, este ahorro de tiempo y energía. Por ejemplo, uno quiere dar una clase o escribir un artículo apocalíptico sobre "El teatro ahora" y, en vez de consultar farragosos libros, mete la mano en la manga y encuentra enseguida la primera frase: "Teatro e Institución son enemigos natos". Magnífica. Y además valiente, porque ahora, con la democracia y las subvenciones, los intelectuales se han vuelto muy cobardes y ya nadie se atreve a hacer generalizaciones tan esclarecedoras y menos aún a utilizar una categoría como "nato" que incluso los psicólogos a la antigua usanza habían desechado.

Sí, señor, hay que volver a los viejos conceptos. Sólo así podemos comprender que, en contra de los que creíamos, Molière-



"Disparate conocido (¡Qué guerrero!)". de F. de Goya

re, Goethe, Strindberg, Brecht, Stanislavsky, Strehler o Jean Vilar no realizaron gran parte de su labor artística en y con las instituciones; que no fueron las instituciones atenienses las que hicieron posible la tragedia de Esquilo o la comedia obscena y revulsiva que nos legó Aristófanes. Sabíamos que algunas instituciones se habían declarado enemigas del teatro, como por ejemplo la Iglesia, o los estados dictatoriales, pero creíamos que eso era así en determinados momentos y lugares, y para determinadas formas teatrales; creíamos que la historia de las relaciones entre el teatro y las instituciones era la historia de una tensión constante, más que la de una enemistad congénita, puesto que incluso la Iglesia, pongamos por caso, al mismo tiempo que condenaba y perseguía implacablemente a las gentes de teatro, propiciaba una de las más sugestivas expresiones del arte escénico occidental. Craso error en el que caímos por no usar la palabra nato.

Pero la manga de su sastre nos reserva otras maravillas. Por ejemplo, la frase "cuando el Estado se convirtió en burguesía, adquirió el teatro". Aquí, señor Tecglen, mi admiración es doble: la de un hombre de teatro y la de un licenciado en Ciencias Económicas. Yo, pobre de mí, ignoraba que el Estado se hubiese "convertido en burguesía" sencillamente porque creía (tuve malos profesores, compréndalo, y Marx no acertó ni una) que es del todo imposible que una estructura se convierta en clase social. Me habían dicho que en algunos países europeos, a partir del s. XVIII, la burguesía se apoderó de los aparatos de Estado —cosa muy distinta, desde luego— y que el resultado de este proceso no fue la adquisición del teatro por parte del Estado, sino más bien todo lo contrario, su privatización. Tenía entendido que el primer caso de estatalización del teatro se dio con la Revolución de Octubre, es decir con la toma del Estado por parte del proletariado. ¡Oh, dioses, cuántas tonterías nos enseñaban!

En el mismo orden de cosas —la historia económica y social—, siempre nos ocultaron que hubiese habido nada menos que tres revoluciones burguesas en España. Nos decían que era dudoso que hubiese habido ni siquiera una o, al menos, una verdadera revolución burguesa, al modo francés. Pero la manga maravillosa de su sastre, señor Tecglen, disipa para siempre el enigma histórico convirtiendo la duda científica en una triple certeza periodística: la

primera revolución burguesa la hizo la República en 1.931, la segunda el franquismo y la tercera la estamos viviendo desde la transición. Esto sí que es verdaderamente extraordinario, señor Tecglen. ¿Cómo no comprendimos antes que la política autárquica de los años cuarenta, la reforma tributaria de 1.957, el Plan de Estabilización de 1.959 o la destrucción de las costas españolas en manos de los promotores turísticos eran los grandes hitos de una revolución burguesa?

Pero la cosa no acaba aquí, porque usted añade enseguida que "cada una de ellas ha producido y ha sido producida por la literatura dramática". He aquí una frase innovadora desde el punto de vista sintáctico (creíamos que la preposición 'por' regía en pasiva, pero no en activa) y desde el punto de vista de la sociología cultural: ahora podemos asegurar que la literatura dramática de Pemán, Benavente y Alfonso Paso fue un motor de la Historia. ¡Pues qué lejos estaríamos si el régimen franquista no hubiese establecido sobre esa literatura y el arte en general aquella censura que cercenó tantos de sus productos! Sin llegar a ahogar el teatro, naturalmente, porque este trabajo sucio estaba reservado a la democracia. Lo que Franco no consiguió (ni con la ayuda de Fraga) lo han conseguido los demócratas de un modo mucho más sencillo y menos contrario a los derechos humanos: con las subvenciones. Gracias a ellas, "apareció una figura nueva: el director-productor". Lo dice su sastre, ignorando que esta figura existía desde mucho antes. ¿Cómo podían ser directores-productores William Shakespeare, el Duque de Meiningen, André Antoine o David Belasco si nunca recibieron subvenciones?

Las virtudes de su sastre, señor Tecglen, son francamente infinitas en lo que se refiere al pasado. Pero también para hablar del presente. En este caso, no sólo nos ahorramos la molestia de los libros, sino la lectura de diarios y revistas, y los enojosos viajes a la periferia. Para saber qué ocurre ahora más allá de nuestros límites municipales e intelectuales, basta con mirar a nuestro alrededor, avanzar la hipótesis de que todas las autonomías y administraciones actúan miméticamente con respecto a Madrid, y extrapolar simple y llanamente la realidad. Entonces podemos afirmar de forma categórica que en España "todos los teatros institucionales tienen al frente un director de escena". ¿Quién osará decir públicamente que eso es mentira? ¿Algún impertinente que nos

recuerde que en Barcelona el teatro Poliorama, enteramente financiado por la Generalitat, está dirigido por el actor J.M. Flotats; el Centre Dramàtic por Domènec Reixach, ex-actor del Lliure; El Lliure, por el actor Lluís Homar; el Mercat de les Flors, por Elena Posa, que ni es directora ni pretende serlo? ¿Por qué algunos se empeñan en creer que el problema de la gestión de los teatros públicos no depende de la profesión de quien la asume, sino de cosas tan tontas como el dinero, la capacidad profesional y el margen de libertad de que dispone?

Sea como sea, y sin dejarnos influir por la incómoda realidad, afirmaremos que "ellos (los directores) han acabado con las compañías permanentes", aunque sepamos muy bien que tres directores (Puigserver, Pasqual, Planella) fundaron la compañía estable del Lliure, y que si el Lliure perdió este carácter fue, precisamente, por falta de subvenciones; aunque sepamos que el director teatral Joan Font fundó la compañía permanente "Els Comediants", que todavía existe, y que el director Albert Boadella tiene en "Joglars" un núcleo de actores fijos, dotado de una estructura organizativa permanente.

Pero gracias a su sastre, señor Tecglen, podemos ir más lejos todavía. Podemos afirmar que "para poder actuar con impunidad, los directores se apartan de los autores vivos o los amasan". Y la prueba de ello es que en Madrid, cierto día, había más autores muertos que vivos en cartel. ¿Quién va a tomarse la molestia de pensar que es lógico, teniendo en cuenta que la inmensa mayoría de los autores están muertos? ¿Quién perderá el tiempo consultando la cartelera barcelonesa del 16 de marzo de 1.992, por ejemplo, para constatar que doce de los trece autores representados (Javier Tomeo, Carsten Ahrenholz, David Mamet, Darío Fo, Guillem Jordi Graells, Salvador Távora, Franz Kroetz, Buero Vallejo, Francesc Lucchetti, guionistas del "Tricycle", Pepe Rubianes, Joan Marsé) viven todavía, y que sólo uno de ellos —Cervantes— murió hace unos siglos?

Y suponiendo que alguien revelase esta enojosa realidad,

siempre podríamos decir que muchos de esos autores son extranjeros (una muestra de provincianismo) y que a los demás se les ha negado la entrada a los ensayos a fin de obligar a los actores a "modificar su talento, su escuela original (sic), a ejercitarse en ejercicios (sic) ajenos y a aceptar la lógica de un papel cambiado que siempre (sic) va en contra de quien lo ha de decir (sic)". Tenemos razón: todos los directores que montan un Shakespeare, un Lorca, un Goldoni, un Bernhard son delincuentes puesto que cambian en la "impunidad" los papeles que deben ser "dichos" (y no interpretados, ojo). Habría que castigarlos o como estafadores o por sus siniestras inclinaciones necrofilicas.

Es fabuloso, señor Tecglen. Ahora cuadra todo. El verdadero "enemigo del teatro son las subvenciones —el gobierno— y los directores de escena. No es verdad que los artistas, y a su lado los productores y los críticos, nos estemos enfrentando a difíciles problemas porque lo que está cambiando —a una velocidad vertiginosa— es la sensibilidad de los receptores por razones que dependen sobre todo de la geopolítica del beneficio inmediato y de unas tecnologías que nos enseñan cada día que la realidad más lejana puede ser vista en directo durante la cena, o mañana en diferido. Gracias a usted y a su sastre, ahora sabemos que las subvenciones son la causa, y no una de las consecuencias —nada satisfactoria, estoy de acuerdo—, del problema. Dénos las señas de su sastre, por favor, a los pobres docentes que desde nefandas "instituciones" pugnamos por desterrar las generalizaciones, la indocumentación flagrante y los viejos esquemas binarios (amor y odio, hombre y mujer, individuo y sociedad, dinero público y dinero privado, teatro e instituciones) en la falsa convicción de que la historia del mundo y del teatro está preñada de contradicciones y que sólo es útil el discurso que las pone de manifiesto. No aquél que dicta sentencias para vaticinar desastres basándose en la ignorancia y la desinformación y en la creencia de que el dinero del País huele mejor que el dinero del Estado.

¿De qué habla EHT cuando habla de teatro?

Conclusiones del I Simposium Internacional sobre Enigmas del Teatro

Por Fernando Doménech

Hay que rendirse a la evidencia: la mente humana tiene sus límites. Es cierto que en el pasado hubo eminentes pensadores que lograron comprender el misterio de la Santísima Trinidad, y en la actualidad los hay que saben qué ocurría con el helio y el hidrógeno tres minutos y veinte segundos después del Big Bang. Es cierto. Pero hay abismos de misterio que se resisten a todo intento de penetración, y entre ellos la oscura razón por la que en el diario El País se incluyen en la sección de "Teatro" algunos artículos de E.H.T., que hay quien identifica con Eduardo Haro Tecglen y otros con Estoy Harto de Todo.

Porque, como ya se venía sospechando y recientes estudios han confirmado, en dichos artículos nunca se habla de teatro. Es verdad que a menudo se citan en ellos obras, autores y hasta algún actor, pero, según ha demostrado Samuelson, se les cita con el decidido propósito de no hablar de ellos, por lo que este autor los considera artificio retórico, hojarasca formal que encubre el verdadero tema. Sobre cuál sea éste no quiso definirse el prudente sabio sueco, aunque avanzó dos posibilidades: o bien podría tratarse de la vida y aventuras del autor, o bien de instrucciones para el cultivo de la remolacha.

Ultimamente, las investigaciones de Rashkolnikov han abierto nuevas vías para la comprensión del problema. Partiendo de la frase de Antonio Machado:

"No conviene confundir la crítica con las malas tripas".

y dándole la vuelta, ha llegado a la conclusión de que no hay que confundir las malas tripas con críticas. Según el hispanista de Vladivostok, E.H.T. utiliza sus pretendidas críticas teatrales como medio de comunicación, extravagante por lo demás, con el médico del seguro, al que detalla los síntomas de su malestar visceral con el pretexto de hablar de Shakespeare. Así que se puede seguir la pista de la salud del autor con sólo leer una líneas en cada artículo, desde la pesada digestión de la fabada que Rashkolnikov encuentra en una crítica de Benavente al dolor de muelas que se aprecia cuando pretende hablar de los directores de escena.

Esa teoría, conocida como "visceralista", tiene su correlato con la psicoanalítica del doctor Corleone. El especialista argentino está de acuerdo con Rashkolnikov en considerar los artículos como notas para el médico, pero éste debe ser un psicoanalista, ya que, argumenta, es posible descubrir en los textos de E.H.T. el "síndrome del pelmazo de taberna", enfermedad típica del odioso personaje que nos asalta en la barra para contarnos que él sí estuvo en el entierro de la Piquer, y así sigue durante un par de horas sin que valgan medios para escapar de sus plúmbeas peroratas, ya que es un sujeto sumamente agresivo capaz de partirla a uno la crisma si no se está dispuesto a creerle que él corregía las comas de Jardiel Poncela.

Sea como sea, la hipótesis de la comunicación médico-epistolar ha recibido un serio apoyo tras el estudio de Obiang Ngema, que da una explicación coherente de la génesis de tan curioso fenómeno. Opina este agudo analista que E.H.T. debe de ser una persona obligada por su trabajo a pasar horas y horas ante la tele-

visión, lo que le impediría acudir a la consulta del Seguro, donde hay que hacer tantas y tan famosas esperas, y le obligaría a garrapear sus notas entre concurso de Tele 5 y "magazine" de Antena 3, lo cual explicaría su singular incoherencia.

Todas estas teorías, sin embargo, han sido duramente criticadas por Smith and Wesson, los dos estudiosos marxistas que quedan en el Reino Unido, por individualistas y limitadas, ya que ninguna de ellas da cuenta de las relaciones de poder, y especialmente las razones por la que en El País siguen considerando "crítica teatral" a la sintomatología clínica de E.H.T.

El público, compuesto mayoritariamente por imbéciles y amigos de los ponentes, aplaudió largamente en la sesión de clausura de este interesante Simposium.

Pasar por el aro

Por Manuel Lagos

¡Qué desencanto!. No parece sino que vivamos en la era del desencanto, nostálgicos del oro y las luces de otros siglos. Gran desencanto el mío con quien yo erigía en sumo sacerdote de la crítica. Sí, tácheseme de iluso —cuando menos— pero yo siempre he confiado en la crítica teatral de nuestro país. Avalada por grandes nombres que no hace tanto prestaban un no flaco servicio a la escena española. Nombres que permanecen al lado de los hitos de nuestra historia teatral, aún por escribir, nombres muy entrelazados. Porque el maridaje artista-crítico es indisoluble y necesario, muy necesario. Y el artista necesita del crítico y el crítico se debe al artista, con respeto, con objetividad, con severa veracidad. Y en nuestros días tras la, supongo temporal, ausencia de Amorós quedan pocos nombres dedicados al afanoso papel de preservar la imagen de Talía.

Y entre esos nombres, el suyo. Miscelánea de Shakespeare y cuplé. Turandot de los estrenos, a los que llegaba con conocimientos previos, con ojos de haberse aprendido de memoria el dicciona-

rio de latín y tres años enteros del periódico de la ciudad, del derecho y del revés. Y a pesar de que es norma lo contrario, a él el conocimiento le privó de la pasión. O la excesiva pasión le debió privar del conocimiento. El caso es que se aprendió todos los artículos del reglamento estatal y se puso a hablar del Estado. Y a bordar vituperios sobre el papel, porque era mañoso y hábil.

Poco a poco ha ido intercalando el bostezo desde la butaca con la columnita ácida, tejiendo una torre de Babel en cuya cúspide, amén de la consabida confusión, aparecieron los premios. Y es que don Eduardo ha confundido al final "El País" con el país, y ser sumo sacerdote de la crítica teatral y la "columnitis" de "El País" no es lo mismo que querer dirigir la opinión teatral o social de un país. No es lo mismo y por eso no lo ha conseguido, pero lo ha intentado y ya se sabe que entre nosotros con la intención basta.

Y esta intención merece varios premios más.

Desde aquí proponemos uno, y no parco, que engrose las páginas de esa magna obra que es *El ojo crítico* de Constantino Bertolo, donde aparecen críticas poco afortunadas sobre obras maestras y artistas indiscutibles. ¡Qué labor tan mal pagada la del crítico que además de sus palabras presta su dolor de estómago para que cada mañana el periódico salga a la venta!, por eso queremos que don Eduardo ocupe el lugar que merece en este imprescindible libro que oferta la cadena Vips.

Nunca se figurará el bien que con su pluma ha legado al mundo del Teatro, y nunca se le agradecerá lo suficiente. Porque usted con sus agravios ha conseguido lo que ya parecía imposible en nuestro tiempo, que toda la profesión (La Profesión) se apiñe no para defenderse de los malos críticos —como debiera hacerlo entonces también con los malos actores y con los malos directores, etc.— porque a éstos se les deja vivir y sirven de contrapunto y enseñan mucho, por lo menos lo que no se debe hacer. Pero su caso no es este, usted no es un mal crítico —para mí antes no lo era— simplemente usted se ha cansado del Teatro, ha perdido la inocencia que se requiere para ser buen espectador y en lugar de hacer un honesto mutis por el foro, ha decidido echar el cierre. ¡Como si el mundo del teatro fuera suyo! No nos haga pasar por el aro de sus opiniones. No vaya al teatro si sabe que no le puede gustar ya nada, sin usted el Teatro pierde un crítico señero y usted sin el Teatro seguramente lo pierda todo, no profesional sino humanamente.

Usted puede dejar el Teatro pero nunca acabar con él, ¿No se ha dado cuenta de que eso no lo consiguen ni los políticos? Sea noble y si no le gusta no vaya al Teatro; retírese a tiempo, no se aferre como una canzonetista sin voz a esa tinta podrida que ultima su pluma. No sea como Muley-Hafid. Espere con placidez los homenajes y los opúsculos agradecidos. No participe en el desencanto de nuestra era.

Y si algún día siente como en la mocedad, no lo dude, vuelva y vaya "usté" al Teatro:

Vaya "usté", verá "usté" lo que ve.



"Disparate ridículo", de F. de Goya



COMPAÑÍA LIRICA ESPAÑOLA

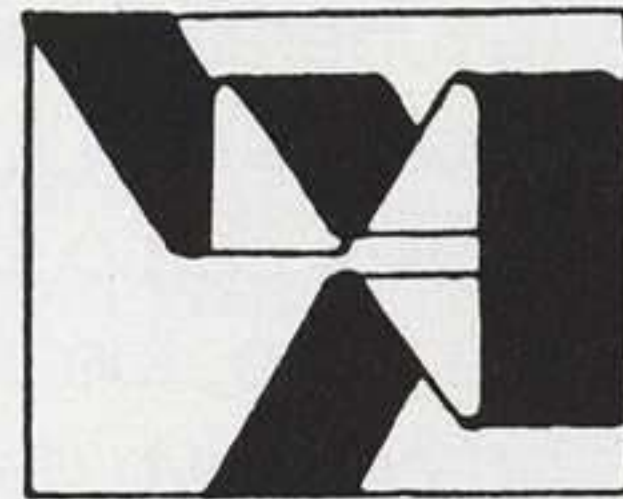
DIRECCION:
antonio amengual

COMPANIA CONCERTADA
MINISTERIO DE CULTURA
Instituto Nacional de los Artes Escenicos y de la Musica

*La Zarzuela al servicio
de la cultura popular*

La Compañía Lírica Española, en ruta por todas las Autonomías Españolas

*La Agencia de Viajes
colaboradora de la ADE*



VIAJES

VIMANTOUR S.A.

GRAL. PARDIÑAS, 78
(ENTRADA PADILLA, 50)
TELES.: 401 36 62 - 401 39 98 - 401 38 01
28006 MADRID

LABORATORIOS TERCER TRIMESTRE

Angel Facio: **Brecht Dramaturgo**
Rafael Alvarez *El brujo*: **Reposo en la acción**
Ciro Aprea Gianluca: **El cuerpo como forma de expresión en el espacio**
Juan Manuel Sánchez: **Escenografías sin drama**
Luis Valdivieso: **Bauhaus**
Luis Araujo: **Valor y significado de los objetos en la puesta en escena (A partir de La ópera de cuatro cuartos de B. Brecht)**
Angel Martínez Roger: **El arte del siglo XX**
Carmen Romero: **La expresión del flamenco en el teatro**
Luis G. Carreño: **La máscara y el actor**

TALLERES

Azufre y Cristo: **Taller experimental de teatro contemporáneo.**
Vicente Cuesta: **Taller de interpretación sobre Bertolt Brecht.**
Jose Luis Raymond: **Caída de Icaro. Sobre textos de B.Brecht.**

Requena, 1 - Tel 248 41 73 - Fax 559 44 28
28013 Madrid



**Real Escuela Superior
de Arte Dramático**

Madrid

En varias ocasiones nuestra revista ha incluido diferentes artículos en torno al sentido de la crítica teatral, su fundamentación, la formación de los críticos, etc. Recordamos el de Peter Selem, **La crítica acepta los riesgos** (ADE, nº4); el de Karla Barro, **¿Bicho malo nunca muere? (Crítica y elogio a la crítica)** (ADE, nº 4); el de Bertolt Brecht, **Sobre la crítica culinaria** (ADE, nº 5); el de Anne Ubersfeld, **Notas teóricas sobre el metadiscurso de la crítica teatral** (ADE, nº 9) y el de Clas Ziliacus, **La posición del crítico teatral en Finlandia** (ADE, nº 10).

Reunimos ahora aquí diferentes trabajos que configuran un bloque monográfico en torno a esta cuestión. Lo abrimos recuperando el artículo de Anne Ubersfeld, catedrática de Estética y Ciencia del Arte (teatro) en la Universidad de La Sorbona (París III), en su Instituto de Estudios Teatrales, y autora de libros tan fundamentales como **Lire le théâtre** (1.977) —traducido al castellano—, y **L'école du spectateur** (1.981). Este texto, fue presentado como ponencia en el *Simposio Internacional de Críticos y Teatrólogos*, celebrado en mayo de 1.988 en Novi Sad (Yugoslavia).

En 1.972, la revista *Travail théâtral* incluyó en sus páginas un interesante documento: se trataba de la conversación mantenida entre un teatrólogo de la talla de Bernard Dort, catedrático también en el Instituto de Estudios Teatrales de La Sorbona, y Bertrand Poirot-Delpeche, durante muchos años crítico teatral del periódico *Le Monde* que, como todos saben, goza de un bien ganado prestigio en los sectores intelectuales, profesionales, políticos, diplomáticos, etc, que constituyen la masa fundamental de sus lectores.

En tercer lugar figura la ponencia presentada por Luis de Tavira en el *Simposio Internacional de Críticos y Teatrólogos* celebrado en México en 1.981, titulada **La propiciación y hostilidad al teatro como parámetro de la crítica teatral**. Director de escena, poeta, ensayista y autor dramático, Luis de Tavira es una de las personalidades más destacadas del teatro mexicano contemporáneo.

Incluimos después dos comunicaciones presentadas en el *Seminario sobre la crítica teatral*, celebrado en el Instituto Alemán de Madrid en 1.982. La primera de ellas se debe a Pedro Altares, periodista y antiguo director de la revista *Cuadernos para el diálogo*, y lleva por título **La posición del crítico en el proceso de difusión teatral**. La otra fue redactada conjuntamente por el crítico teatral Alberto Fernández Torres y el director de escena Guillermo Heras con el título de **La crítica como contradicción frente al trabajo teatral**.

Sigue a continuación una **Epístola moral a los críticos de teatro**, leída por Giorgio Strehler en la clausura del *Congreso Internacional de la Asociación de Críticos de Teatro* de 1.987.

Cierra nuestro bloque monográfico la ponencia presentada por Guillermo Heras en el *Primer Congreso Luso-Español de Teatro* (1.987), titulada **Reflexiones dispersas sobre una polémica abierta**.

Nuestra pretensión ha sido reunir diversas aportaciones con ópticas diferenciadas, en torno a un tema que nos parece de constante actualidad. En la medida en que consideramos la crítica como un elemento intrínseco del proceso de difusión teatral en la sociedad y un mecanismo prioritario en la relación entre los creadores del espectáculo y sus receptores potenciales, entendemos que entre críticos y sujetos del trabajo teatral deben establecerse posturas de diálogo, intercambio de experiencias, equilibrio y respeto mutuo. Dado que unos y otros formamos parte de un mismo acontecimiento artístico, de cómo se hace, cómo puede entenderse y cuál puede ser su recepción, estamos convencidos que sólo a través de la conjunción de esfuerzos lograremos desarrollar nuestro teatro y acrecentar su prestigio social.

Esperamos seguir ofreciendo en lo sucesivo trabajos en torno al tema de la crítica y nuevos números monográficos.

Sobre la crítica teatral

Notas teóricas sobre el meta-discurso de la crítica teatral

Por Anne Ubersfeld

El metadiscurso de la crítica teatral es un discurso particularmente tramposo, en la medida que no explicita ni sus condicionantes, ni sus condiciones de enunciación y se presenta, hipócritamente, como discurso reflexivo, ciertamente, y a toro pasado del espectáculo, pero "natural" y "espontáneo" de un aficionado al teatro ilustrado, cosa que no es en absoluto.

Intentaré reflexionar primero sobre los condicionantes de dicho discurso y sobre su pragmática y sus destinatarios después; añadiré además algunas notas sobre los modos de escritura del metadiscurso y los escollos que lo amenazan.

I. Condicionantes

Los condicionantes del escrito periodístico se refieren ante todo a las condiciones materiales del periódico: el lugar y la extensión del texto están fijadas de antemano. Por otra parte, el periodista está obligado a someterse a:

1. el color ideológico-político de su órgano de prensa;
2. a la competencia de su lector (universo de referencia), competencia cultural y competencia teatral.

En fin, el cronista de teatro está comprometido en cierto modo por las relaciones privilegiadas con representantes de la vida teatral, que no habrá podido dejar de establecer; de forma más general está condicionado, por ejemplo, por la carrera o notoriedad de un determinado profesional del teatro o por el clima cultural del momento.

Estos condicionantes no son los mismos, evidentemente, en el caso del metadiscurso crítico que halle su espacio en una obra "científica" o incluso, aunque la cosa sea más incierta, en una revista especializada, universitaria o cultural. En este caso, los condicionantes son diferentes o mucho más flexibles: condicionantes de extensión y lugar mucho más amplios, universo de referencia y cultural del lector, mucho más vasto; posibilidad de utilizar un metalenguaje más preciso; indiferencia, al menos teórica, a la evaluación axiológica o a la significación ideológica real o pretendida de la obra y de la representación ("performance"). En este caso, en revancha, el crítico se encuentra condicionado por la difícil "objetividad" científica cuyos criterios quedan lejos de estar establecidos.

II. Pragmática

El problema fundamental del metadiscurso crítico en el teatro, es el de su destinatario y del acto lingüístico que se le dirige. A pesar de las apariencias, el destinatario es siempre doble; primero y principalmente el lector, pero también, indirectamente, el profesional del teatro hacia el que al crítico no detestaría jugar un papel de mentor y de guía.

1. Destinatario-lector: el acto de lenguaje crítico es doble, directivo y asertivo a la vez.

Directivo: "Vaya o no vaya a ver tal representación"; según esto, el objetivo del discurso crítico es a la vez cruel y responsable, pero es así como mejor responde a la expectativa del lector.

Asertivo: "Yo les muestro, les hago ver los diversos componentes de lo que pueden ver (o no ver)"; acto de lenguaje directivo implícito: "vea, comprenda". Discurso propiamente pedagógico por tanto y curiosamente ambiguo: se dirige no sólo a quien no ha visto para guiar su percepción, sino también a quien ha visto para permitirle reflexionar sobre sus percepciones. Discurso ambiguo, que reposa a la vez en dos presupuestos en cierto modo contradictorios:

a) yo no sé de eso más que ustedes, lo que les comunico es simplemente la aserción de mi placer o de mi no-placer; discurso por tanto del placer y que informa sobre la preceptiva del emisor;

b) yo sé de eso más que usted y en nombre de mis referencias culturales y teatrales, puedo mostrarles (acto de lenguaje directivo: vea, escuche) lo que no percibirían sin mí; discurso del conocimiento, de la "ciencia", incluso si esta ciencia no está exenta de subjetividad.

2. Destinatario-profesional del teatro: se le puede glosar así: vea, por medio de mi discurso, lo que usted ha hecho y cómo yo (y mis lectores), hemos percibido el sentido y la eficacia de sus prácticas; (acto de lenguaje: aserción axiológica y juicio evaluativo); y he aquí lo que podría hacer usted en el futuro: dar un viraje a su práctica en tal sentido, elegir mejor su texto, sus colaboradores (escenógrafo, etc.) o sus actores; (acto de lenguaje directivo: haga...). También ahí el discurso crítico juega sobre la ambigüedad de un discurso de aserción subjetiva: me gusta o no tal aspecto, y de un discurso de "dirección", de guía.

III. Modos de escritura

A) Aspecto central

Según las circunstancias y el tipo de crítica, la focalización del discurso crítico se centra:

1. En el texto y dentro del texto, primero en la fábula; es entonces un discurso, interesante con frecuencia, de historia literaria; era el caso de la crítica teatral del siglo XIX y todavía de la de hoy cuando el crítico no tiene nada que decir o no le gusta un espectáculo al

que no se atreve a asesinar (ver supra: "condicionantes"): esencialmente narrativo. Pero puede ser también analítico (análisis textual).

2. En la puesta en escena, haciendo hincapié bien en la interpretación del texto, en un determinado aspecto visual (actualmente la escenografía es con frecuencia llevada a primer plano por razones importantes) o en la dirección de actores.

3. En la interpretación de los actores; era el caso general hasta época reciente y lo es todavía, cuando en el reparto aparece un actor muy conocido por el teatro y sobre todo por el cinema.

B) Los procedimientos

1. discurso narrativo.
2. descripción (metonimia)
3. discurso axiológico evaluativo.
4. juego de referencias culturales.
5. discurso metafórico-poético; discurso estetizante.
6. discurso "semiótico" (análisis de los signos de la representación).

C) Trabajo de la totalización

Relacionar: texto-práctica escénica; espacio-interpretación de los actores; tentativa tipológica de los modos de representación y clasificación de dicha interpretación en el interior de esta tipología.

IV. Escollos del metadiscurso crítico en el teatro

Anne Ubersfeld puso como ejemplo y analizó seguidamente con ironía, el texto que presentamos a continuación, en donde descubre todos los lugares comunes y excesos de la crítica teatral periodística. Pertenece al libro de Jean François Tilly, "Les trompettes de la mort".

JEAN FRANÇOIS.- (Lee) "El espejo tiene una cara. Forjado en el fuego de las pasiones shakespirianas, el "Liverpool theatre company" nos sorprende, nos arrolla, nos arrebatada, montando este año *The Mirror*, obra del joven autor inglés, David Hartwell. Recuerden ustedes "Machbeth" y "Ricardo III" en el Festival de Nancy hace tres años, con decorados y trajes a lo León Bakst. Hoy, el "look" ha cambiado. No hay decorado, trajes negros, peinados punk. De Parcell y Britten, pasan sin transición a boy Georges o Clasch.

Al entrar, nos inflige abruptamente una sala negra; color negro de noche, color negro de la vida tal como nos lo muestra Hartwell. Poco a poco, la luz débil sube suavemente, muy suavemente, y descubrimos un inmenso espejo que habita todo el fondo del escenario. La noche se levanta. Gracias a un juego de luces al límite de la genialidad, el escenario se transforma alternativamente en "loft squattérisé"(1), en terreno baldío al claro de luna o incluso en "dock"(2) de Liverpool.

Los hijos de los Beatles tienen veinte años, son parados, violentos y desesperados. Gritan su desesperación, su hambre, su rebelión. Transportándonos al otro lado del espejo, Hartwell denuncia los engaños de la felicidad egoísta.

Los actores evolucionan en este inmenso escenario vacío con un sentido extraordinario del gesto y del desplazamiento. Demultiplican el espacio, integran en él la palabra, la palabra misma es entonces convertida en espacio. El texto es simple, directo, nos golpea en plena boca. Es un espectáculo sublime y terrorífico a la vez. Incluso si usted no habla inglés, corra el teatro y verá que en el país de Lady Di el teatro es siempre rey".

(1) "Desván invadido por intrusos". Se trata de un anglicismo deliberadamente incrustado en el texto por el supuesto crítico teatral. (N. del T.).

(2) "Muelle". En inglés en el original. (N. del T.).



Este discurso no está desprovisto de peligros. Está expuesto a dos excesos paralelos y de sentido contrario, aunque algunas veces concurrente: el dogmatismo y la subjetividad; efectos que se manifiestan a través de defectos textuales visibles:

— huida mediante la narración o el análisis, necesariamente superficial, del texto;

— exceso descriptivo; exhaustividad inexpressiva;

— centrarse alrededor de un elemento, importante quizás, pero que puede desequilibrar el análisis;

— ausencia o abuso de referencias culturales, tomadas en particular de la historia del teatro. Abuso del metalenguaje "erudito". Hay algo más grave: la incompreensión por falta de referencias elementales;

— ausencia de referencias culturales contemporáneas, que no permiten comprender la relación de los fenómenos teatrales con el conjunto del universo cultural contemporáneo;

— inversamente, exceso de referencias culturales "de moda" cuya relación con el texto o la representación es bastante leve, y al mismo tiempo, presencia indiscreta de referencias ideológicas;

— con frecuencia, en correlación directa con lo anterior, refugio en una subjetividad que se reivindica como tal;

— en sentido inverso, despreciando toda problemática del placer, juicio en función de presupuestos dogmáticos (condena "a priori" del naturalismo, por ejemplo.)

Conclusión

Entre dogmatismo y subjetivismo, entre el placer y la ciencia, entre la complacencia y la condena, el discurso crítico en el teatro se beneficia de un margen de juego estrecho y estrechamente sometido a dos imperativos: rigor en el conocimiento (teórico y práctico, cultural y técnico), y libertad creadora en la escritura; si el teatro es un arte, el metadiscurso crítico también lo es.

(En su intervención oral, A. Ubersfeld, añadió):

Quisiera decir para terminar que tengan ustedes, lo críticos, respeto y amor, mucho respeto y mucho amor, hacia quienes hacen el espectáculo, sobre todo los actores, ellos son los verdaderos protagonistas, no ustedes.

Traducción: Pau Eguizabal

**"La señorita Julia",
de A. Strindberg.
Dirección: Emilio Hernández.
1993**

Conversación entre Bernard Dort y Bertrand Poitrot-Delpech

B.D. *En Cada tarde¹, la recopilación de sus principales artículos de 1959 a 1970 usted da numerosas definiciones de la crítica teatral. Por una parte, habla de "el testimonio de un honesto hombre honesto", de "una reacción entre otras", de "reflejo en el que la constancia de refracción tiene lugar la fidelidad", es esta una concepción tradicional del ejercicio de la crítica; la crítica no pretende ser más que un espectador medio entre otros y no tiene más ambición que informar al público virtual, indicarle el camino del teatro y proceder, en su sitio y lugar, a una elección previa. Por la otra, al constatar que el teatro se ha transformado mucho en estos últimos diez años, usted señala que la crítica también se ha transformado y que su "tono ha pasado en una generación de la observación distante a la cooperación más estrecha", con el teatro se entiende. ¿No hay contradicción entre estas dos concepciones, una que limita la función del crítico a la de un catador (al igual que se habla del catador de vino) y la otra tendente si no a hacer de él un colaborador directo a la creación, si a considerarle como una parte integral de la actividad teatral?*

B.P.D. Esto no me parece contradictorio. De hecho en un diario, la crítica juega un papel de información. Ella no puede pretender ir muy lejos en la reflexión y está, más que ninguna otra, sujeta al error ya que debe operar con una rapidez extrema. Así se hace a menudo, en *Travail Théâtral* y otras revistas, un proceso: esta crítica periodística tan apresurada, es, además, muy subjetiva, aproximativa y finalmente ligera y no va al fondo de las cosas. Sin duda, en tanto que crítico, a menudo me veo obligado a quedarme con las ganas o más bien con mi apetito. Preferiría tomarme cierto respiro y comenzar una reflexión más seria, más detallada, pero, en fin, pertenezco a un periódico y creo que es útil que, en este diario, se encuentre al día siguiente del estreno una opinión de alguien honesto - mantengo esta palabra: pronto contaremos con los dedos de la mano los periodistas que no cobran de aquí y allá. Es una garantía un poco relativa pero que, un día, podría tener un gran precio: el de tener inmediatamente el parecer de alguien de buena fe, totalmente independiente de lo que se produce y, por supuesto, digno de confianza en el plano intelectual, alguien que puede decir, con pasión: "Esto es a lo que se parece, esto es lo que puedes esperar". Sin duda es esta una crítica de consumo, pero, para el lector de periódico, es también a través del parecer de alguien del que conoce tanto sus cualidades como sus defectos, la seguridad de saber a que atenerse y luego poder, con conocimiento de causa, ir (o no ir) a consumir ese espectáculo antes de que desaparezca de la cartelera. Ciertamente, así nos mantenemos en el sistema, alimentamos el mercado, pero no creo que una de estas críticas de primera reacción sea tan despreciable como para aparecer en vuestra revista y no esté mal en otra...

B.D. *No se trata de hacerle un proceso, a usted personalmente.*

B.P.D. Pero sí a la crítica periodística, evidentemente.

B.D. Al menos a la manera en que se ejerce, a su relación con la producción teatral.

B.P.D. Como si usted estuviera más cerca de un punto de vista más científico y nosotros fuéramos unos simples aficionados.

B.D. Travail Théâtral no ha sido tachado nunca de científico. Es verdad que nosotros hemos defendido en algunas ocasiones la posibilidad y la legitimidad de una ciencia teatral. Pero es una de entre otras muchas cuestiones. En todo caso, nuestra pretensión no es hacer una revista científica.

B.P.D. La crítica de una revista trabaja bien a destiempo. Ahora bien, si lo revisamos, diez años después, nos damos cuenta que no se ha equivocado menos que la crítica periodística. Y no tiene la excusa de haber realizado el trabajo en un plazo doce de horas.

Un solo crítico

B.D. Por tanto, la cuestión que se plantea es de saber si esta crítica periodística, tal y como usted la ejerce, no responde, de hecho, a una concepción de la actividad teatral actualmente desfasada. No es un problema ni de gusto ni de infalibilidad. Ya que a mi modo de ver, una crítica así no es posible. Primeramente por razones materiales. Usted informar, cada día o en cada tarde, de espectáculos parisinos. En todo caso, no de espectáculos de provincias: para ellos su crítica no puede ser inmediata. Por lo demás, la noción de estreno debería utilizarse cada vez menos. Este es el caso de la provincia, a no ser que se considere que un espectáculo puede tener varios estrenos: uno en cada uno de las ciudades donde se representa.

B.P.D. En líneas generales, nosotros hemos hablado, en *Le Monde*, de espectáculos importantes de provincia, ya sea porque vienen a París o que vamos a verles sobre el terreno.

B.D. Sí, en este punto la firma de *Le Monde* ha evolucionado más que la de otros periódicos. *L'Aurore* ha adoptado otra fórmula: dos críticos. Uno cubre los espectáculos parisinos, el otro está destinado a las provincias. La provincia para *L'Aurore*, comienza en la periferia.

B.P.D. Todavía voy a ciertas obras del Boulevard pero, en general, no les consagro más de seis líneas. Sin duda seis líneas ya son muchas y una tarde demasiado. Pero creo que el hecho de hablar de todo da más opiniones de peso. La mejor justificación de la crítica periodística es que sea realizada por uno solo - uno solo que vea todo.

Una caja de resonancia

B.D. Este es el fondo de nuestro debate. En otro tiempo no había, en líneas generales, más que un sólo tipo de teatro, que le bautizamos retrospectivamente "clásico" o "burgués": Pero ahora, el teatro se ha diversificado: estamos en presencia de diferentes modos de actividad (o de comunicación) que no tienen nada que ver ni sociológica ni artísticamente los unos con los otros. Esto debe suponer también una diversificación, incluso un estallido de la crítica. No digo que debería haber críticas especializadas, una en el Boulevard, otra en la vanguardia, la tercera en la participación directa, la cuarta en Brecht... No, pero el hecho de que existan estos teatros y estos públicos nos obliga a reconsiderar la forma en que ejercemos la crítica, que se ha quedado, en lo esencial, en el siglo XIX.

B.P.D. Sí, por eso permanecemos en un sistema, que, hasta nueva orden, no se mueve: es el de cierta comercialización de espectáculos. Por consiguiente, la crítica de consumo puede y debe todavía, con todo lo que ella representa de discutible, jugar un papel, conscientemente. Quiero añadir que además de no registrar tendencias, como usted ha escrito en *Théâtre réel*: hace de caja de resonancia. Lo digo con modestia pero firmemente: nosotros no estamos contentos de levantar acta. El concierto, a veces muy discordante, que hacemos alrededor de ciertas creaciones, desencadena un cierto rumor, inicia la curiosidad. Si suprimimos de un día para otro el eco que la crítica periodística suscita alrededor de uno u otro montaje, creo que el teatro sufriría gravemente.

B.D. No se trata de suprimir esta crítica periodística. Se trata de encontrar otras formas, otros modos de ejercerla o de intervenir. Sin duda es importante que una crítica favorable, en *Le Monde*, de a conocer un espectáculo, lo lleve directamente y casi inmediatamente al público.

B.P.D. A mí eso no me importa mucho. En un época, la crítica era apreciada en función del poder que tenía de aglutinar o apartar al público. Yo no he presumido jamás de esto. Es fácil brillar de esta manera, hacer de la demagogia sobre la crítica de consumo, redactando artículos de humor, tan impactantes... Pero se, en efecto, que, por ejemplo, para la *Berenice* estrenada por Planchon en el Théâtre Montparnasse, la ocupación subió como una flecha cuando salió el artículo de *Le Monde*. Yo estaba un poco enfadado de que esto se produjese. Por otra parte es un caso límite.

Informar o formar

B.D. No niego —bien al contrario— que, para ciertos espectáculos, lo que dice *Le Monde* no sea importante. Pero el problema no está en la eficacia de la crítica, medida en número de espectadores: es el de su (o sus) papel(es). De acuerdo en que los pe-

riódicos ofrezcan al teatro una caja de resonancia, pero la crítica no se debe quedar en esto; más que seducir al público, ¿no debería también preocuparse de formarlo - formarlo informando primeramente?

B.P.D. Esa es una concepción muy noble que reúne sin duda su ambición universitaria y le recuerdo que el lugar consagrado por *Le Monde* a la información, entrevistas, etc. se ha duplicado en diez años y que sobrepasa muchas de las críticas. Pero su contacto con el público estudiante le hacen sobreestimar la capacidad de lectura y de recepción de un público como el de *Le Monde*, tomados en su entorno (no olvidemos que más de la mitad de los lectores del periódico no tienen el bachillerato). Cuando usted desea una información más técnica, más próxima a la cosa teatral, más exigente, pierde de vista consideraciones que son las nuestras, cotidianamente; las de no romper con un público, precisamente porque debemos cumplir el contrato que hemos hecho con más de 500.000 mil personas. Si entramos en todos los detalles de la técnica teatral, podríamos perder un 96% de nuestra clientela.

B.D. Esto no impide que el centro del discurso que *Le Monde* tiene sobre sus espectáculos es sólo la crítica de cada tarde. ¿No habría que desplazar este centro de gravedad?

B.P.D. Yo le agradezco esta ambición. Pero usted ignora quizá que, en su totalidad —digo bien al decir su totalidad—, lo que el correo que recibimos nos reprocha, es de ser demasiado técnicos. Así pues, usted mantiene, al contrario, que deberíamos aproximarnos más a la producción que a la consumición del espectáculo. Probablemente usted se refiera a los periódicos alemanes que, en efecto, nos pueden servir de modelo. Pero, le repito, somos tributarios de un sistema comercial e incluso— para emplear una fórmula periodística un poco mas somera —de la frivolidad francesa. estamos obligados a tener en cuenta la atención difusa, la falta de seriedad de un lector francés medio multiplicado por 500.000. *Le Monde* está siempre sobre la cuerda floja: si su cifra de venta, actualmente, desciende por debajo de los 400.000, no podría mantenerse.

Un espectáculo o un trabajo

B.D. Nos queda la cuestión esencial sobre la que volvemos siempre: la del objeto de la crítica. ¿Hace falta que ésta se ejerza, esencialmente, sobre un espectáculo, sobre un espectáculo después de otro, cogido aisladamente, y además parisino, más que de provincias, o extranjero? El espectador virtual no espera saber solamente si debe o no comprar esta u otra entrada. Se ha convertido, él también, en un profesional. Lo que pide a la crítica, es así mismo que le mantenga al corriente de la actividad teatral en su conjunto y de proponerle una reflexión sobre ella. Hemos visto como se ha desarrollado la animación de la vida teatral. ¿La crítica no es o no debería ser tam-



Arriba:
"Fuente Ovejuna",
de Lope de Vega.
Dirección: Adolfo
Marsillach. C.N.T.C.
1993.
(Foto: Ros Ribas).

Abajo:
"El bell indiferent",
de Jean Cocteau.
Dirección: Adolfo D.
Ezquerria.



bién un animador? Sin duda faltaría, en el caso de que nos interese, encontrar las formas y un lenguaje que convengan a los lectores de Le Monde. Probablemente no será el de Travail théâtral. Además reconozcámoslo, estamos todavía lejos de haber encontrado nuestro propio lenguaje crítico. En el primer número de Travail Théâtral hablamos de las nuevas formas de intervención de la crítica. Muy a menudo todavía, nosotros hemos vuelto a caer en el informe sobre el espectáculo. Ahora bien habría que salir de aquí para darnos cuenta del trabajo teatral.

B.P.D. Sin duda nosotros nos esforzamos. Pero en un periódico, ¿cómo escapar al informe?.

B.D. No me parece del todo excluyente encontrar, en un periódico como Le Monde, reportajes sobre la vida teatral de un país, una región o una ciudad. Usted escribió uno sobre New York. Pero es la excepción, no la regla. Se podría hablar también de las grandes instituciones teatrales: pero esperamos para hacerlo cuando hay crisis. ¿Por qué no ocuparse de ellos fuera de toda crisis?. Es necesario informar al lector sobre lo que es teatro, explicarle cómo funciona y en qué contexto...

B.P.D. Esto lo hacemos cada vez más, pero es también una cuestión de medios

materiales. Carecemos del personal y del presupuesto que nos permita cubrir cuidadosamente la actividad teatral. Además, usted ha insistido en ello, justamente, el teatro es cada vez más internacional. Es verdad, desde su punto de vista. Pero es necesario ponerse en el lugar del lector de Le Monde. Esta ha sido no digo la gran estafa pero sí la gran ilusión del Teatro de las Naciones pensar que podría, fuera de algunos espectáculos-estrella, atraer al primer curioso que llega al teatro con espectáculos en una lengua que ellos no comprenden. Pero la falta de medios es decisiva. Nuestros corresponsales en las grandes capitales están tan movilizados por la realidad política que no tienen a menudo el tiempo ni la curiosidad, ni la información mínima para hablar seriamente de

de todos los "sistemas" reinantes, consulta los carteles, periódicos, programas donde le ofrecen una elección, en un mismo plano, entre Folle Amanda y Mnouchkine en Vicennes. Un diario debe ayudarle a elegir.

Las leyes de mercado

B.D. En suma, usted obedece las leyes del mercado teatral comercial. ¿No sería deseable que la crítica rompiera deliberadamente con ellas?

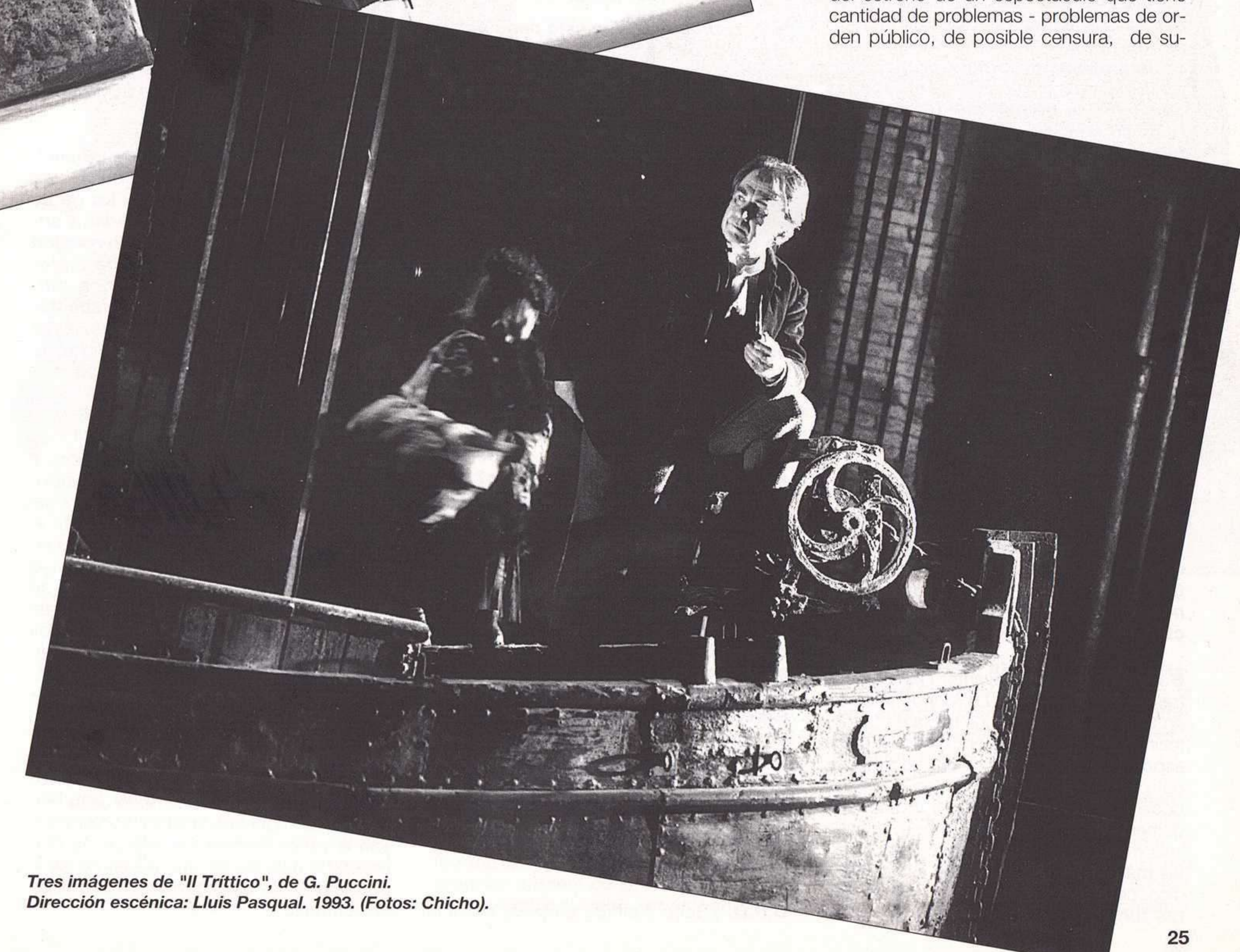
B.P.D. Personalmente, yo tengo una posición muy incómoda. Por naturaleza, tengo las mismas preocupaciones y el mismo deseo que usted: el de hacer una crítica que sea menos tributaria al consumo cotidiano.



hacer... Pero, no se si equivocadamente o con razón, los lectores tienen más confianza a las reacciones del crítico, a las que están acostumbrados, que a los propósitos del director de escena, del autor o del actor: estos sólo dicen lo bien que lo han hecho, y, en todo caso, se sospecha que quieren vender su producto. Incluso, apartado del circuito comercial, es difícil escapar a esta incitación general: hacer ruido alrededor de lo que se ha hecho. Así, los estrenos sin público tienen menos peso que las reacciones del crítico, este primero hay que discutirlo o ponerlo en duda.

B.D. Temo que, al estar determinado por el consumo teatral, no esté, a fin de cuentas, determinado por el sistema en el que cree trabajar libremente. En la medida en que esté obligado a rendir cuentas en las mismas condiciones de una obra de Anouilh o de un espectáculo de búsqueda, ¿no está avocado, sin quererlo, a medir el espectáculo por el mismo rasero?

B.P.D. Quizás..., pero pongamos un ejemplo: el de Paravants de Genet. Usted escribió sobre Les paravants el artículo más agudo que se ha escrito sobre esta obra de Genet. Pero usted lo escribió con una cierta distancia. Sin embargo yo, realicé mi artículo entre la una menos veinte y las siete de la mañana, hora a la que lo recoge el ciclista. No me vanaglorio. Pero que, en Le Monde, doce horas después del estreno de un espectáculo que tiene cantidad de problemas - problemas de orden público, de posible censura, de su-



la actividad teatral en la ciudad o en el país donde se encuentran.

B.D. ¿Esto no pone en tela de juicio su manera de trabajar? Usted está bloqueado en París por el espectáculo de la tarde: nada más que por escribir seis líneas sobre Folle Amanda, usted descuidará lo que se está haciendo, infinitamente más importante, en Londres o en Berlín.

B.P.D. Sucede incluso a que yo no comento uno u otro espectáculo que he visto: no me lo han impuesto, es una cosa que cae por su peso. Pero esto no impide que, como usted dice, en el momento de ir a ver un espectáculo, incluso el estudiante que se cree al amparo (o apartado)

Pero ya se nos reprocha demasiado, no sin razón, a Le Monde, de "convertirse en semanario. Que se ha convertido, de alguna manera, en un semanario diario, es su fuerza, pero es también su debilidad: con nuestras cuarenta páginas diarias, nos arriesgamos a desalentar a la gente. Por consiguiente, lo importante es que estemos lo más cerca posible de la actualidad inmediata. Y creo interesante para el lector tener al día siguiente una opinión, y una primera selección de reacciones posibles: esto es a lo que se parece, en qué dirección de búsqueda, con referencia a espectáculos muy conocidos. Es un primer desmenajamiento que debe permitir a la gente hacerse una opinión. Y esto también es del interés de los que hacen los espectáculos: acérquese y pregúnteles si pue-

den esperar ocho o diez días a que hable de ellos. Cuando el "jeune théâtre" se realiza en Vicennes, es en 48 horas que sus animadores (productores) tienen necesidad de que recogamos sus espectáculos. Hace falta que haya un rumor alrededor del espectáculo. Poco importa cómo sea - incluso si es hostil, es mejor que el silencio. Es, para las gentes de teatro, una necesidad material.

B.D. Pero este rumor, ¿no podría producirse antes?

B.P.D. Nosotros lo hacemos. Fijese el lugar reservado, en Le Monde, a los estrenos sin público - a los estrenos sin público serios. Visitamos a los autores del espectáculo, les preguntamos que han querido

Tres imágenes de "Il Trittico", de G. Puccini. Dirección escénica: Lluís Pasqual. 1993. (Fotos: Chicho).

presión eventual - tenga media página de cosas, quizás un poco ingenuas, cosas en todo caso que traducen las reacciones de un espectador que dice con fuerza: Es apasionante, es fascinante, hay que ir a verlo... No creo que sea del todo inútil. Si yo hubiera esperado tres semanas para hacer un folletín, que estaría muy cerca del suyo, no hubiera cumplido tanto con mi papel como si digo al día siguiente, con pasión, que era un espectáculo esencial. Quiero añadir que aquí traté de advertir las objeciones que no iban a dejarse de hacer al espectáculo, bajo una presión política u otra: Dije bien claro que *Les Paravants* era la historia que todos los dramaturgos escribían, excepto los franceses. Lo mismo en *Les Séquestrés d'Altona*: después de tomar unas notas, en el teatro, en la oscuridad (Sartre no quería que el texto de su obra se divulgara antes del estreno sin público) traté, por la noche, de contar lo que pasaba en *Les Séquestrés d'Altona*, para que los lectores de *Le Monde* estuvieran informados al día siguiente.

La eficacia de la crítica

B.D. No teme, en estas condiciones, que la eficacia incluso la que usted reclama, se vuelva contra usted? ¿no se arriesga a ser utilizado de una forma que no desea? Un ejemplo reciente: su informe sobre L'Homme aus sandales de caoutchouc de Kateb Yacine por el Théâtre du Ville en Lyon, Su artículo era desfavorable. Entonces en una sesión del Consejo municipal de Lyon, a propósito del aumento de la subvención a este grupo, después de una entrevista con Jacques Soustelle, se ha utilizado el argumento de su artículo en contra de este aumento (que fue rechazado por el Consejo). Le puedo leer incluso el texto de Soustelle: "Citaré un testimonio que no se puede poner en duda, la crítica de Le Monde, Bertrand Poirot-Delpeche, que en general aplaude todas las obras de vanguardia. No puedo ocultar decir que era una burda caricatura - a penas una obra, quizás de propaganda, que tienen perfectamente el derecho de hacerla, pero no con el dinero del contribuyente francés o lyones, cuya mayoría no comparte las ideas políticas expresadas en esta propaganda"¹².

B.P.D. Está a punto de utilizar a Soustelle.

B.D. Quiero remarcar simplemente que al sostener que lo que importa ante todo, al crítico, es el eco inmediato, nos exponemos a ser utilizados por cualquiera.

B.P.D. Para *Les Paravants*, *Les Séquestrés* etc., la crítica de *Le Monde* informó, en veinticuatro horas, que había un "acontecimiento" y atrajo la atención sobre estos espectáculos, de manera que todo lector del periódico un poco curioso de teatro debía pensar que había que ir a verlo rápidamente. Usted reconocerá que, cuando seis meses después, leyendo unas revistas más instruidas que lo que es un periódico, ciertos especialistas se burlan de estas tonterías que se han escrito en el

momento de la creación - esto con un tono de conmisericordia con respecto a esta desheredad del periodista que se ha aventurado a decir tantas cosas irreflexivas... yo protesto duramente: esta rapidez que se nos reprocha, forma parte de nuestro trabajo.

En cuanto a la utilización de uno de mis artículos, déjeme precisar uno o dos puntos: sin duda, el artículo era desfavorable, pero el reproche que yo le hacía a la obra era bien preciso: estimé que en una obra sobre la guerra de Indochina, representada en Francia en 1972, no implicar ni a M. Plevan, Ministro de Defensa en el momento del Dien Bien Phu y actual Ministro de Justicia, ni al general De Gaulle, era una laguna grave. Más todavía, tenía los visos de haber sido eludido a propósito. Indudablemente para Kateb Yacine era una guerra leal, echar la culpa a los generales y comandantes que fueron, en Argelia también, sus adversarios inmediatos. Pero ignorar una responsabilidad política como esa al público francés de 1972, era grave. Pues el público lo ignoraba. Muchos jóvenes me escribieron preguntándome quién era el Ministro de Defensa por entonces. Más que ironizar sobre las costumbres del general Lattre y ridiculizar a Truman - ya que se habían cuidado de no hablar de Kennedy - eran M. Plevan y el general De Gaulle los que, bajo la forma de grotescas efigies, hubiera habido que zaherir.

¿Qué discurso? ¿Para quién?

B.D. El problema que este pequeño incidente revela, es el modo de intervención de la crítica que usted ejerce y sus repercusiones, previsibles o no. Su artículo sobre L'Homme aux sandales de caoutchouc era muy negativo. A partir del momento en el que se concibe el informe crítico como el reflejo de las impresiones de una tarde, está en su derecho e incluso su deber de escribirlo así. Pero, ¿no habría que tener en cuenta el conjunto de su trabajo que usted conoce bien? ¿no habría —volviendo otra vez sobre el mismo punto— ir más allá del espectáculo? Pues, en fin, el teatro actualmente, es también diversas búsquedas que, sin duda (es una necesidad absoluta), producen escenificaciones que no se agotan completamente en un espectáculo. ¿La crítica no debería tener en cuenta esto? Y es dentro de esta perspectiva, la parte que dedica a esta información me parece todavía, en *Le Monde*, insuficiente. Por información, entiendo cierta información general sobre el teatro, cómo funciona, en Francia y en el mundo, pero sobre todo una información sobre quién constituye el o los espectáculos. En este terreno, la crítica francesa me parece incluso que ha experimentado una regresión. Entonces cuando se consulta los informes de representaciones pasadas, cuando se consulta este o aquel antiguo dossier de prensa, encontramos muy amenudo descripciones muy detalladas de la representación. Este no es el caso en la actualidad.

B.P.D. ¿Sabe cuantos artículos escribía

Robert Kemp al año para *Le Monde*? 25. Yo hago más de un centenar. Entonces, el teatro popular no existía. Realizaba cuatro columnas al último Boulevard. Tenía, por lo demás, un manera muy sugestiva y muy agradable de evocar lo que había visto. Como Léautaud.

B.D. No es una cuestión de talento personal.

B.P.D. Si, esto plantea en el fondo el siguiente problema: ¿qué discurso mantener alrededor del espectáculo y a qué nivel? En el momento de la preparación del espectáculo y desde el punto de vista de los que hacen el espectáculo o en el momento de la representación y desde el punto de vista del espectador que va al teatro dos veces al año y que espera una exhortación? En las cartas que yo recibo, incluso los espectadores evolucionados, hacen siempre la misma pregunta: es necesario que vaya o no.

Volviendo a Kemp: sin duda tenía una visión de lo que era el espectáculo y sobre todo del juego de los actores, pero el inverso de sus críticas era una incompreensión casi total a lo que se hacía de nuevo en teatro. Dicen que Jean Jacques Gautier hablaba bien del actor, ero no se podía decir, por el contrario, que hablara bien de todo el teatro.

B.D. De hecho, Gautier hablaba bien del teatro que amaba Gautier. De cierto teatro (de Achard a Anouilh). Del teatro para los lectores del Figaro.

Le Monde tiene una clientela totalmente dispar. Quizás yo la represento, a pesar mio. Ciertamente existe una interacción mágica entre el periódico y su cronista.

B.D. ¿No es precisamente la multiplicidad de teatros y la heterogeneidad de públicos (los de los teatros y los de Le Monde) los que deberían ayudar a encontrar otras formas de intervención crítica? Usted ha realizado una tentativa en este sentido: en algunos artículos, dividía su informe del espectáculo con un reportaje de sus ensayos o una conversación con el director de escena. Pero parece que ha abandonado esta fórmula.

B.P.D. Aquí también existen dificultades materiales. Faltan el tiempo y el espacio. Y después las gentes del espectáculo, incluso los más marginales, sufren la ley del mercado, te suplican que vayas a ver el producto final y te pronuncies. A estas innovaciones, que usted desea y que yo también deseo, hay una inercia que se opone, del lado incluso de los que hacen teatro - no hablo ya del público que nos reprocha que seamos demasiado técnicos. Somos importunados por todos lados. Tomemos el caso de Jean Pierre Vincent: yo había mantenido un diálogo con él sobre *La cagnotte*, su primera versión y también para Rezvani; él se quejaba de que al final del papel donde traía ese diálogo, no decía: ¡Qué talento tiene Jean Pierre Gautier! queridos lectores corran y vayan a verlo. Porque finalmente lo que esperaba eran estas dos frases, no se le podía decir que estaba prisionero de viejas costumbres.



"El sarau", de Joan Brossa. Dirección: Hermann Bonnin. 1992. (Foto: Pau Ros)

Imperativos periodísticos

B.D. Quizás podríamos evocar un ejemplo histórico alemán. En los años veinte, en Berlín, había tres críticos que reinaban sobre la vida teatral, cada uno de ellos se había hecho una concepción diferentes de su labor. Jacobsohn, que ha sido el gran comentarista de Reinhardt, se entretenía en la descripción del espectáculo, precisamente hacía informes. Alfred Kerr,

que nos ha dejado pocas imágenes, era primordialmente un cronista, el teatro le servía de pretexto a la literatura y su influencia, la repercusión de sus palabras y de sus fórmulas terminantes eran bastante consideradas; en el lado opuesto, Herbert Jhering aparecía como un crítico "comprometido", mantenía una lucha por un teatro de izquierdas, marxista (era uno de los grandes apoyos de Brecht). Es un panorama crítico como jamás hemos te-

nido en Francia. Ahora bien, lo que está usted tentado de hacer es ser a la vez, sucesivamente e incluso simultáneamente, Jacobson, Kerr y Jhering... Me temo que no sería sostenible.

B.P.D. Lo que usted dice es halagüeño, pero, en efecto, el proyecto es absurdo. Quizás en definitiva tenga usted mucha ambición para nuestro periódico. Usted está muy bien situado en *Travail Théâtral*, para saber cómo, el público es cuantitati-

vamente poco importante, en un discurso sobre el teatro. Toda empresa que prueba a abrir una brecha en el sistema comercial existente ¿no está condenada, periódicamente, al fracaso?. No se puede mantener una revista, ni tampoco un semanario cultural. Considere que dentro de poco no quedarán más que dos semanarios rentables en Francia; *L'Express* y *Le Nouvel Observateur*. Cuántas otras revistas han desaparecido una detrás de otra. No podemos evadirnos de este contexto (la situación francesa está lejos de ser la situación alemana, la de los años veinte e incluso la actual): Nosotros ya realizamos en nuestro dominio un trabajo de educación del lector-espectador, porque nos adelantamos a su curiosidad. Me temo que no podemos ir más lejos. En primer lugar por razones materiales, técnicas: no tenemos, en *Le Monde*, tres personas disponibles para cubrir todo el campo de la actividad teatral, no podemos coger al día siguiente, un billete para asistir a un estreno sin público en Berlín o cualquier otro sitio (hay que esperar que nos inviten. Y no son siempre los mejores teatros los que invitan a la prensa)...

A pesar de todo creo que, en el periodo de transición en el que estamos, no es de desdeñar —vuelvo al principio de nuestra conversación— que gentes de buena fe, relativamente informados, hagan llegar, en 24 horas, una primera opinión. Nada me parece más peligroso que dejar el campo libre a la publicidad: entonces, ¿sería ésta la que clasificaría las empresas teatrales? quitando con que existe, en la sombra, un sector relativamente libre, donde se realiza una investigación. Una vez más, podemos soñar con una crítica más exigente, más profunda, pero en el estado actual de la prensa francesa y de la curiosidad del público, ¿cómo ir más lejos?

La universalidad amenazada

B.D. ¿No se encuentra usted dividido entre dos exigencias contradictorias: la de hacer periodismo de información y la de practicar una crítica que quiere ser imparcial, fundada sobre criterios exclusivamente estéticos?

B.P.D. Sin duda, pero lo estoy sin complejos. Pues creo que esta crítica superior con la que usted sueña es tan controvertida como la crítica diaria, sin la excusa de la rapidez. Por mi formación de periodista, no pierdo jamás de vista que debo tener en cuenta a 500.000 lectores o más. A veces me pregunto si incluso *Le Monde* no es todavía muy exigente. El teatro popular se ha convertido en algo tan experimental que ha dejado abierto todo un sector que han ocupado los empresarios. Pregunte a los responsables de los comités de empresa, asociaciones: les piden entradas para Mogador, para Folies-Bergères, etc.. mientras que los animadores del teatro popular, empujados por las reflexiones que todos aquellos que - como usted - querían hacer "avanzar" al teatro, se ocupan de un público que ni tiene información, ni tiempo libre suficiente y que está embrutecido por la televisión... Es un antiguo debate, pero como periodista que soy no lo puedo ignorar. No debemos cometer el mismo error.

B.D. ¿No cede a la vez a un exceso de modestia y a un exceso de ambición? Modestia cuando usted hace supuestas exigencias a su público; ambición ya que no entiende sino el ser un crítico "universal", juzgando y decidiendo todo en nombre de un supuesto espectador medio? Ahora bien, es precisamente esto lo que cuestionamos: la posibilidad, actualmente, de emitir una opinión sobre no importa qué espectáculo.

B.P.D. ¿Pero no es esa, exactamente, la situación en la que se encuentra todo espectador?

B.D. No. No hay solamente un espectador. Hay espectadores diferentes, públicos. El teatro no es, no puede ser universal. Jean Vilar es el último que todavía lo soñó.

B.P.D. Usted sabe que cuanto menos existe gente que, del tiempo de Vilar, ya que lo evoca, fueron a ver, durante el año, uno o dos espectáculos de Vilar, un espectáculo de Pitoeff... son, finalmente los que la crítica de *Le Monde* había encontrado más destacados en la temporada teatral: Es por esto que el eclecticismo del que usted se queja no es despreciable. En un periódico no podemos ser partidarios. Nos imponemos no descartar a priori ningún espectáculo, excepto, claro está, a los evidentemente comerciales.

Activar al espectador

B.D. ¿No podría, por lo tanto, haber varios críticos en un mismo periódico? El público podría elegir entre sus opiniones. El teatro actual se preocupa, con más o menos suerte, de hacer al público activo. La crítica no debería tratar de hacer lo mismo - e intentar activar al lector?

B.P.D. No hay nada más peligroso que establecer categorías - sobre la crítica o cualquier otra cosa. ¿La vocación del teatro no es, justamente, la de negar las categorías? Tan pronto como una categoría se instala, este le supera. Mnouchkine no era imaginable hace una docena de años.

La debilidad y la fuerza de la crítica reside en que es ejercida por una sola persona. El lector está en condiciones de realizar las correcciones precisas. Conociendo los gustos del crítico, puede saber a qué atenerse. Pero el fondo de la cuestión, es que yo he realizado primeramente una función de información. Pienso, claro está que la crítica seguirá evolucionando. Ha cambiado ya mucho, desde la crítica asesina que se imponía a costa de los espectáculos. Entonces, se escogía generalmente al más panfletario de entre los colaboradores de un periódico, para ironizar sobre un señor o una señora. Ahora bien, nosotros tenemos a la vez el eco y el motor necesarios del movimiento popular y de la descentralización.

B.D. Es esto lo que, en este momento todavía reciente pero sin duda completo, se ha producido como un encuentro ideológico entre la crítica de ciertos periódicos, de izquierda o de

centro izquierda, Le Monde particularmente, y el movimiento del que habla. En la actualidad, las investigaciones de teatro son más parciales y más partidistas.

B.P.D. Sí, se hicieron alejándose e incluso en contra de las instituciones. Ahora bien, en la medida en que funcionan sobre bases industriales y comerciales clásicas, un periódico corre el peligro de adoptar formas de arte cada vez más al margen de las instituciones. Esto no impide que se informe de ello, por ello se conocen, y muchos no son conocidos más que gracias a esto.

B.D. Una última pregunta de tipo personal. Creo que usted va a dejar al firma teatral de Le Monde ¿es que piensa que ya ha realizado todo el trabajo que podía o es que hay otras razones?

B.P.D. Es una coincidencia. Sucede que el titular de la firma literaria, Pierre Henry Simon, se retira y para reemplazarle dentro del periódico han pensado en mí. Yo estoy interesado en el cambio completo de decorado y de ejercicio y lo que esto va a representar para mí. Aquí también, estando más o menos informado de las transformaciones producidas en el hecho literario desde hace alguno años, me impondré permanecer más cerca del lector que del escritor, al igual que me he quedado más cerca del espectador que del hombre de teatro, intentando comprender los problemas de éste último.

Al mismo tiempo creo haber rizado el rizo. Yo comencé con la firma teatral en *Le Monde* en 1959-60. He visto el apogeo y el declive del teatro popular, he visto morir física y moralmente a Vilar, he visto nacer, como usted, formas nuevas de practicar el teatro, creo que las he seguido, que las he recogido. Ahora es verdad que otras voces se abren. Saber cómo hablarán y el qué. La cuestión queda abierta.

Entrevista realizada el 8 de mayo de 1972
TRAVAIL THÉATRAL, pgs 3-15

1 Bertrand Poirot-Delpech.- *Cada tarde*, Théâtre 1960-1970, Mercure de France, París 1969.
2 Citado en Lyon-Forum, Febrero, 1972.

La posición del crítico en el proceso de difusión teatral

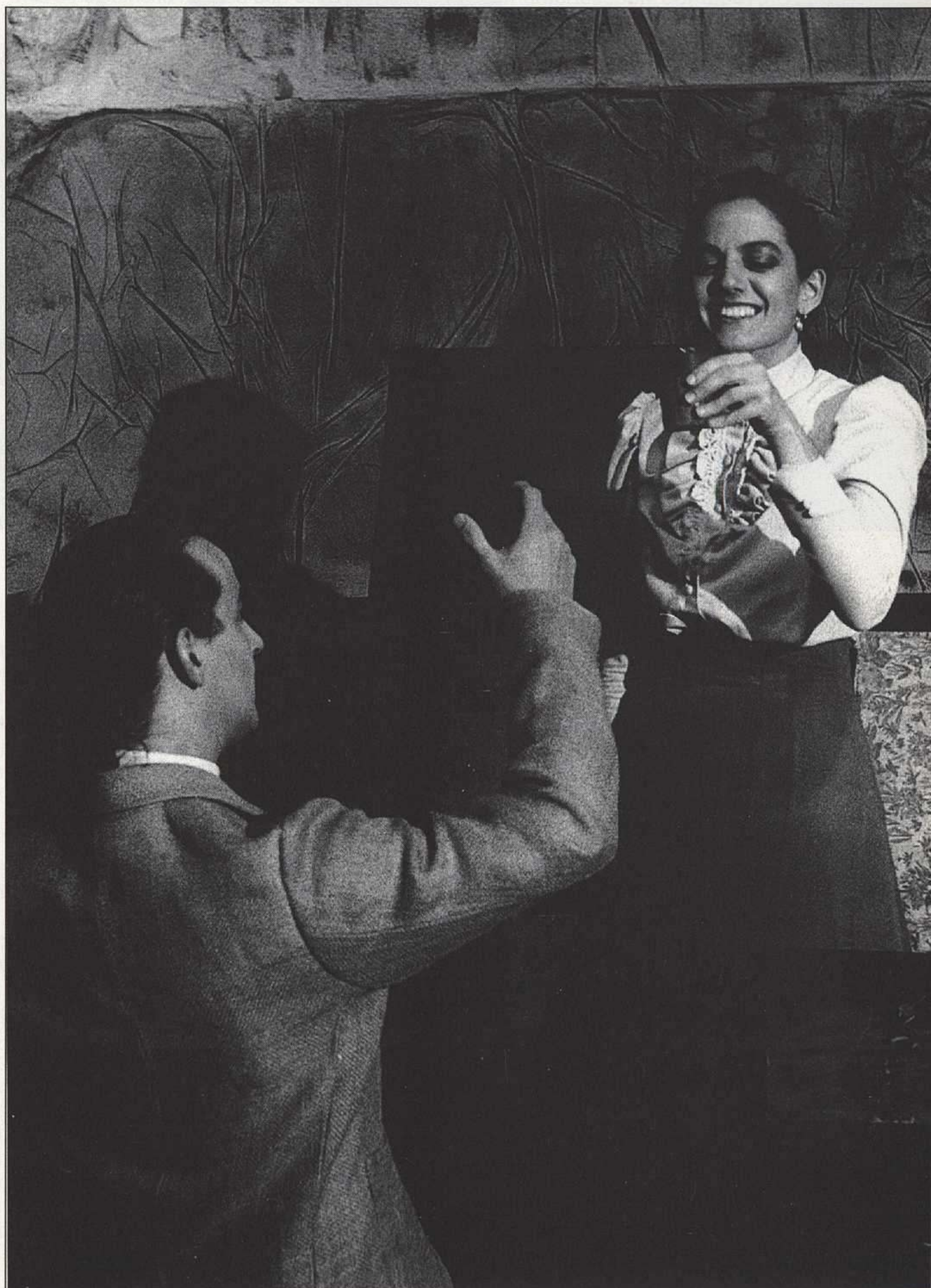
por Pedro Altares*

Como es natural y lógico, del actual momento de confusión que vive el hecho teatral en España, no se salva la crítica. Después de todo, para mal y para bien, *el crítico* no es un elemento marginal al fenómeno escénico, ni tampoco un intermediario entre el público y el espectáculo. Al crítico le cuadra más, sin duda y sin ánimo de definidor, el papel de *divulgador* o de informador, dado que muchas personas que nunca van al teatro, o van en contadas ocasiones, leen críticas para estar relativamente informados de lo que se representa en los escenarios. En eso todas las encuestas parecen coincidir: determinado lector culto de periódicos se

* Pedro Altares es periodista y fue, durante muchos años, crítico teatral.

aproxima a la crítica teatral con ánimo estrictamente *informativo* y, en segundo plano, para formarse una opinión sobre el contenido y calidad del espectáculo. La cuestión se simplifica más al enfrentarnos con la crítica en otros medios de difusión, tales como la televisión y la radio, donde dado la peculiaridad de los mismos, el crítico se ve forzado a un mayor esquematismo en su juicio que excluye la disquisición y tiende inexorablemente a acentuar el maniqueo subjetivismo de "esto es bueno o esto es malo". La simplificación del mensaje es entonces positiva para el proceso de difusión del hecho teatral pero no, evidentemente, para atraer espectadores dado que la estadística del gusto demuestra que son más los espectáculos que el crítico rechaza que los que aprueba, los aprobados con reticencias que los incondicionalmente recomendados.

El problema está, a mi entender, en la contradicción que supone *criticar* y *divul-*



"La señorita Julia", de A. Strindberg. Dirección: Jorge Eines, 1993.

gar al mismo tiempo. El ejercicio de la crítica, y sin entrar en la definición de sus funciones, supone un juicio favorable o desfavorable sobre el hecho teatral que se concreta en un escenario formando un espectáculo y detrás de una taquilla por la que han de pasar los espectadores. Se quiera o no reconocer, resulta entonces que el crítico, en su labor divulgadora, actúa la mayor parte de las veces como elemento disuasor para el público que, sin embargo, queda informado (no importa que lo sea bien, mal o regular) no tanto de la naturaleza como de la *calidad* de aquel hecho teatral por el cual se interesaba el público lector. Y esa es precisamente la cuestión. La labor del crítico es objetivamente positiva cuando se limita a informar sobre aspectos del hecho teatral no substanciados y dispersos en un espectáculo cualquiera, tales como datos sobre el autor o la obra o su contexto histórico o su lugar en la historia de la literatura. Pero ha de ser forzosamente negativa cuando valora, proyectando necesariamente sus gustos estéticos y aún morales, sobre un determinado espectáculo teatral. Para no ser así, el crítico debería limitar su función y reducirla a los aspectos meramente informativos lo que supondría, de entrada, la aceptación, por decirlo de alguna manera, de su no existencia.

Y es que la crítica teatral es, en sus aspectos divulgadores, esencialmente ambivalente. Por un lado, es un elemento importante, si no fundamental, en la propagación e información del hecho escénico. Por otro, si no abdica de su condición, actúa de dique de contención para el público que, además, encuentra en las razones del crítico motivos para su absentismo y para su desinterés hacia el teatro. Nos encontramos ante un callejón sin salida, dado que actualmente parece fuera de toda duda que el principal problema que tiene hoy el teatro español es la ausencia de espectadores. Se ha especulado mucho sobre los causantes de la auténtica desertización que sufren los locales teatrales. Parecería excesivo, y desproporcionado, achacársela a los críticos. Pero tampoco se les puede considerar inocentes de ello. Como de nada que se refiera al hecho teatral, porque si algo caracteriza a éste, frente a otros fenómenos de creación cultural, es su carácter fundamentalmente colectivo, casi tribal, comunitario y comunicante. Por ello el crítico, en contra de algunas apreciaciones más viscerales que reflexivas, nunca podrá ser considerado como un parásito o un marginado del hecho teatral. Y aunque con frecuencia la imprescindible distancia del crítico, corra el riesgo de convertirse en buscado y artificial alejamiento.

Pero, en fin, y partiendo de la ambivalencia ¿cuál ha de ser la posición del crítico en el proceso de difusión teatral? A mi entender, primordialmente, una: su asunción como un fenómeno complejo y múltiple que no puede ser reducido a esquemas y calificaciones adjetivables. O sea que se trataría más de *desentrañar* el hecho teatral que de clarificarlo. Ello no es, en principio, nada fácil. Entre otras cosas porque eso supone dilucidar otra cuestión que dista mucho de estar resuelta. Ni en la teoría ni en la práctica. Y es esta: ¿para quién escribe o a quién se dirige el crítico? ¿para un público indeterminado o para un

sector de éste interesado en el fenómeno teatral? Y, dentro de éste ¿para lo que pudiéramos llamar con un término por otra parte muy definidor y tremendamente significativo por su endogamia, *familia teatral* o para el posible espectador que exige, ante todo, orientación y "consejo" cuanto menos solapado mejor? Porque, para decirlo, coloquialmente, *esa es otra*. La experiencia de cualquier crítico demuestra que su sección sólo es atendida y estimada por un público mayoritariamente, y a menudo exclusivamente, interesado por el teatro. Y, dentro de él, por los profesionales del medio. Lo que supone, de entrada, una actitud beligerante, de rechazo o de aceptación, hacia la crítica y, por supuesto, a quién la firma. Si a eso se añade el hecho, rigurosamente comprobable, de que el crítico suele sucumbir a menudo a la tentación de orientar su crítica hacia el consejo, dirigido bien a los profesionales que hacen teatro para que enmienden sus supuestos errores, bien a los espectadores posibles que buscan orientación o simple información, nos encontramos de nuevo ante la dificultad de definir la misión del crítico. Si no se sabe exactamente a quién nos dirigimos, difícilmente sabremos qué decir y cómo decirlo. De modo que lo que se hace generalmente es utilizar la fórmula tradicional de juzgar y adjetivar lo que se tiene delante, haciendo abstracción del destinatario. Me estoy refiriendo, naturalmente, a la crítica que se ejerce en los medios de comunicación ordinarios, no a los especializados que tienen otros problemas, pero no éstos.

Lo que el crítico se pregunta a veces, por lo menos en mi caso, es si el teatro debe de ser divulgado en lugar de enseñado y expuesto, tal y como es. La realidad de los medios de comunicación, al menos en una sociedad como la nuestra, demuestra que la difusión del teatro se hace en buena parte a partir de su mitificación y glorificación, especialmente de sus aspectos más superficiales y, en otro orden de valores, recalando y subrayando su carácter culto, casi de espectáculo elegido por los dioses. Algo que los hechos se encargan cotidianamente de desmentir. Existe un empeño, probablemente desmesurado, en imponerlo sin plantear antes la absoluta necesidad de su renovación. Estamos pensando, incluso, en ponerle como asignatura obligatoria en las escuelas creyendo gratuitamente que así su subsistencia estará asegurada por los siglos de los siglos. Después de haber expulsado al público que se negaba a escuchar nuestras monsergas y nuestros sermones, queremos atraerle casi a la fuerza a base de mentiras que sólo son píasadas para nosotros mismos. Y que ya no resultan sostenibles. Difundir el teatro no puede ser hacer de él una especie de credo religioso que no puede someterse a discusión. Y sin olvidar que es el crítico, normalmente, el vector más dogmático y el más sutilmente endiosado en la disposición de elementos que componen el mundo del teatro, y aunque, por oficio, esté obligado también a ser el más escéptico.

En una sociedad como la que nos ha tocado vivir, ya en los albores del siglo XXI, las posibilidades de comunicación y por lo tanto de difusión, son infinitas. Hay que preguntarse, entonces, el por qué de las dificultades con que tropieza la difusión del

teatro. Particularmente, la mayoría de las razones las encuentro dentro del teatro mismo y a pesar de su capacidad para endosárselas a factores ajenos. En general, los medios de comunicación prestan al teatro, de manera directa e indirecta, más atención que la que prestan a cualquier otra actividad cultural que movilice el mismo número de interesados. Esto puede parecer discutible cuando la queja habitual de todos los profesionales del teatro es exactamente la contraria. Pero, honestamente, creo que esto es así. Es más, incluso la publicidad, en su faceta informativa y también creadora de una demanda artificial, falla a menudo con el teatro. De hecho, muchos espectáculos teatrales se han hundido económicamente por su supuesto publicitario que, sin embargo, no ha conseguido arrastrar masivamente, o en proporción suficiente a la inversión, al público. Otros aspectos difusores del teatro son, objetivamente, disuasorios para el gran público. Tengo en la retina, por ejemplo, las imágenes de un excelente espectáculo de Ballet dado la otra noche por TVE. Sin duda que la intención era buena en su pretensión de difundir las excelencias, notables, del espectáculo que indi-

rectamente se recomendaba. Imposible de medir los resultados, pero si como muestra basta un botón, he de decir que las personas que me acompañaban salieron al unísono de la estancia. Y es que resulta evidente que el teatro sólo puede ser difundido por el teatro mismo y nunca, o casi nunca, por medios ajenos a su propia esencia. Es decir, mediante su corporización y proximidad física, no intelectual. Lo estamos viendo todos los días: la historia del teatro que se estudia en los libros de texto, da igual que se haga mejor o peor, no está suponiendo ni de lejos un aumento del interés por ir al teatro. El problema no está ahí. Los niños españoles han tenido, y tienen, sobrada oportunidad de saber quién fue Lope de Vega o Calderón y quién es Buero Vallejo o Antonio Gala. Pero de ese conocimiento no se está desprendiendo deseos paralelos de ver sus obras. Algo pasa evidentemente que no puede achacarse únicamente a inercia social o a falta de hábitos.

En ese contexto, no tanto de desinterés por el teatro como de *ir al teatro*, la posición del crítico es, como hemos dicho anteriormente, tremendamente ambivalente. Y delicada. Si su labor difusora está limitada a un público característico que es el único que le atiende y presta interés, y su misión crítica, en la inmen-

sa mayoría de los casos dado el nivel medio de los espectáculos escénicos que llegan a representarse, puede ser, y de hecho lo es, un elemento de disuasión, nos encontramos con que ejerce un papel obligadamente negativo. En las actuales circunstancias, claro está y al menos mientras la crítica no se replantea de arriba abajo tanto en su funcionalidad como en su utilidad. Lo que no es nada fácil habida cuenta que si bien el crítico es normalmente discutido, ¡no faltaba más!, la necesidad de la crítica no es cuestionada por nadie. Y en el teatro todavía menos, dado que por una serie de circunstancias y acumulación de tradiciones culturales, la crítica teatral será vilipendiada o ignorada pero es consustancial al hecho teatral, forma parte de él. Resulta, de alguna manera, imprescindible, aunque, curiosamente, pudiera prescindirse de ella perfectamente.

Me temo que a lo largo de estas líneas no haya hecho otra cosa que transmitir incertidumbres y perplejidades. No podía ser de otra manera. Personalmente no discuto el papel del crítico, al margen de que lo haga mejor o peor, en el hecho teatral. Sí me atrevo a cuestionar su función difusora. Su posicionamiento podrá ser, y de hecho lo es, estético e ideológico. Por lo tanto subjetivo y personalista, con toda la carga peyorativa que ambos términos

conllevan. Con todas sus insuficiencias e incapacidades. También con todos sus rasgos positivos. El crítico juzga, califica, adjetiva e informa. Y con frecuencia desglosa el hecho teatral en categorías falsas o inadecuadas. No es descubrir ningún secreto decir que, en general, la crítica es conservadora y recelosa con la novedad. No es, por otra parte, el único factor del hecho teatral que se comporta así. Hay también otros. Pero, en fin, lo que no me parece que sea el crítico es un *difusor* del teatro, salvo entre aquellos que apenas si lo necesitan. Volvemos a lo de antes: sólo el teatro puede difundir el teatro. El crítico está condicionado y limitado por el medio en el que ejerce su labor y sólo en cuanto forma parte de un único fenómeno, que es el hecho teatral, podrá aspirar a difundirlo. Ese es un objetivo que el crítico sólo logrará, como tantas otras cosas, dentro de la colectividad, nunca aisladamente. La importancia del medio puede dar poder, a veces desmesurado, a un crítico o a la crítica. Pero el poder es una cosa y la difusión del teatro, o sea de la cultura, otra.



"El gato montés", de M. Penella.
Dirección escénica: Emilio Sagi. T.L.N. La Zarzuela, 1992.

La crítica como contradicción frente al trabajo teatral

Por Alberto Fernández Torres*
y Guillermo Heras

El primer problema con el que nos encontramos con los autores de estas líneas nos fue planteado por el propio título escogido por el Seminario para nuestra intervención: *La crítica como contradicción frente al trabajo teatral*. Bien es cierto que tal contradicción, en efecto, existe. No obstante, ocurre con ella como con casi todas las verdades que son consideradas como incuestionables: que su mera formulación oculta, más que aclara, el fenómeno al que se refiere.

Parece, por ejemplo, más propio hablar de contradicciones entre la crítica y la

* Alberto Fernández Torres es periodista y crítico teatral.

práctica teatral que de contradicción. Uno de los más famosos autores españoles del presente siglo —Enrique Jardiel Poncela— escribía en 1.943 que *"los críticos teatrales están hechos de una mezcla de simpleza y mala fe"*. Y añadía: *"Me hallo persuadido de que la perfección en Arte no se logra gracias a los consejos de la crítica, sino a pesar de los consejos de la crítica"*.

Encontramos aquí, en efecto, dos contradicciones de carácter diferente. La primera es expresión de la ambigua relación de amor/odio —más de lo segundo que de lo primero, probablemente— que liga tópicamente a críticos y trabajadores teatrales desde tiempo inmemorial. La segunda —y se trata ésta, sin duda, de la contradicción fundamental— refleja el hecho innegable de que, en estos momentos, a la práctica teatral no le sirve de nada, e incluso le perturba en el sentido más negativo del término, la labor de la crítica.

La primera contradicción, así formulada, nos conduce a un enfrentamiento sociológico, gremial (que no carece, en

cualquier caso de interés). La segunda, no obstante, va más allá: nos plantea un problema de carácter fundamentalmente teórico que parece ser origen, en última instancia, del abismo que hoy sigue separando a la crítica y al trabajo teatral.

Aquí y ahora

Hemos señalado, tan sólo, dos contradicciones. Pero podríamos haber mencionado algunas otras que se sitúan en torno a la relación existente entre trabajo y crítica teatral. La que enfrenta a la política cultural que es desarrollada mayoritariamente —de forma explícita o no— por los medios de comunicación más influyentes, con el trabajo teatral; o la que enfrenta a algunos críticos, con la política cultural que hace de la crítica una especie de subgénero informativo, a medio camino entre la información, la publicidad indirecta y el artículo de opinión; o la que enfrenta al trabajador teatral con la necesidad —en general, muy

pocas veces asumida—, de realizar una sólida reflexión, autocrítica y rigurosa, sobre su propio trabajo como profesional...

Nos centraremos, no obstante, en lo que, a nuestro juicio, constituye la cuestión fundamental: las causas que hacen posible que en estos momentos la crítica no pueda ser útil al trabajo teatral en España. Y subrayamos que nos vamos a referir continuamente a las contradicciones que se dan en estos momentos y en España entre crítica y trabajo teatral. La mera afirmación de que existe una contradicción entre crítica y trabajo teatral, en efecto, parece dar a entender que se trata de una contradicción de carácter universal e inevitable. Que constituye algo de naturaleza esencial que separa irremediabilmente a ambas prácticas.

Por nuestra parte, pensamos, muy al contrario, que consiste en un problema que es fruto de las condiciones sociales, profesionales y materiales, en las que se desarrollan hoy, en nuestro país, ambas prácticas. Y perdón por la obviedad...

Incomunicación

Para intentar analizar por qué al trabajo teatral no le sirve de nada la crítica actual parece imprescindible detenerse, aunque sea de manera esquemática, en exponer cuáles son las características más llamativas de la crítica teatral que hoy se realiza en España.

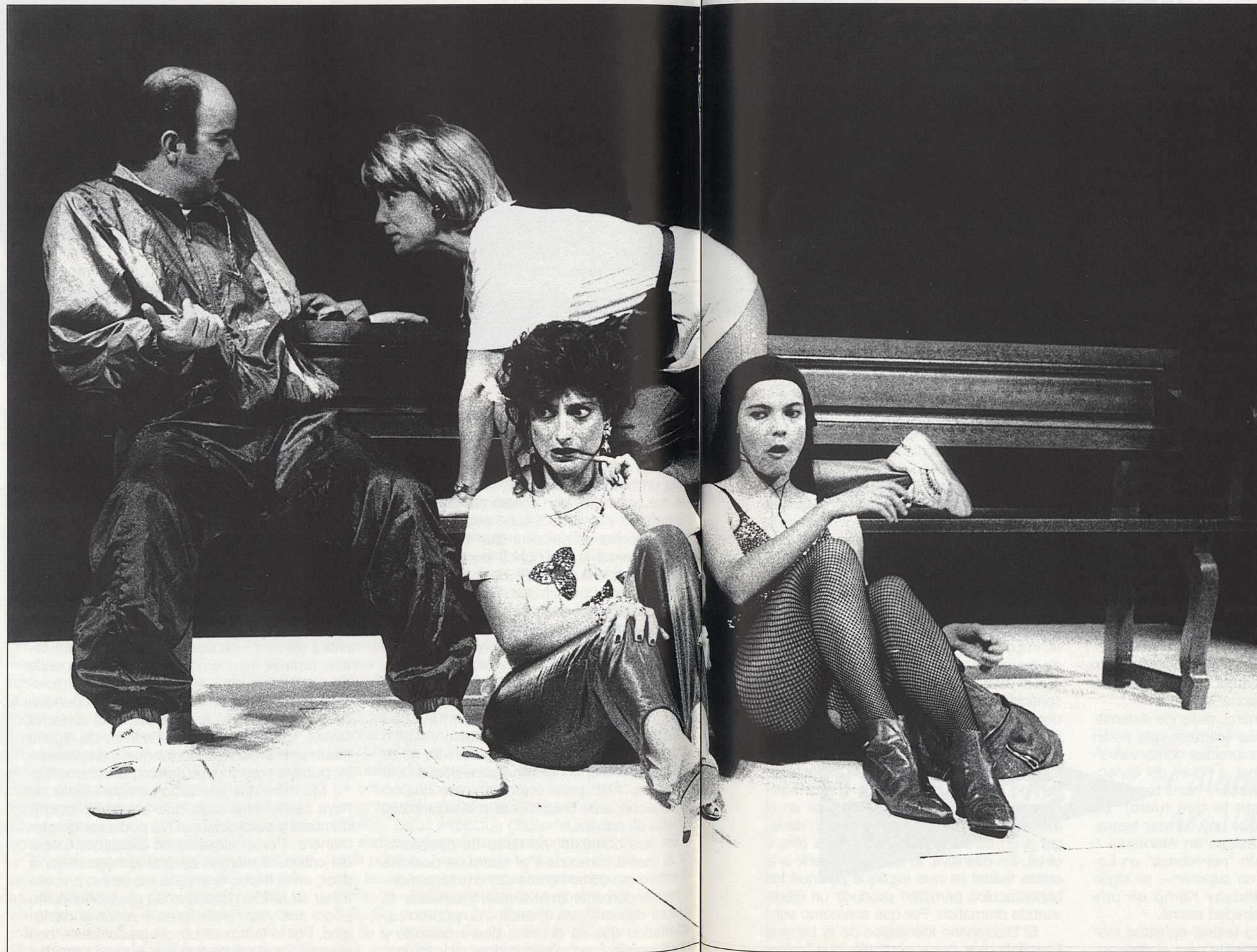
¿Cómo es la crítica teatral que aparece en los periódicos y semanarios? Se trata, ante todo, de una crítica que se formula en secciones que cuentan con espacio ínfimo y cuya orientación global no responde a las necesidades que plantea la relación del espectador con el espectáculo, sino a las necesidades que plantea la información periodística con respecto a la comercialización de los espectáculos teatrales (y viceversa). Toma la forma de una información que se expone en primera persona, y se cierra inevitablemente —en algunos casos, descaradamente— con un *juicio de valor* sobre el espectáculo que motiva la publicación de la crítica.

La crítica actual no intenta tanto hacer inteligible el montaje al que supuestamente analiza, como contextualizarlo apresuradamente para que el espectador pueda consumirlo de una manera adecuada, pertrechado de una serie de criterios preconcebidos, correctamente armonizados con los principios del gusto dominante.

Se trata, además, de una labor que puede ser llevada a cabo por cualquiera. En la crítica, como en el trabajo teatral, no se exige previamente requisito alguno a quienes la ejercen. Simplemente, concurre en ella el reconocimiento implícito y no justificado de que, quien la realiza, tiene el derecho de ejercerla.

Por último, el trabajo del crítico se realiza totalmente *desde fuera* del proceso de producción del espectáculo. El crítico, simplemente, acude al estreno, lo contempla y elabora su juicio sobre el montaje. Desconoce cuanto ha ocurrido a lo largo de las semanas previas a la confección del mismo. Ignora los planteamientos de dramaturgia que ha conducido a una determinada —y no a otra— *lectura* del texto que es recitado desde el escenario. Es ajeno a los problemas materiales de montaje y ensayo propiamente dicho que han tenido lugar días antes del estreno. No ha efectuado, por lo general, contacto alguno con los responsables de éste para conocer los problemas teóricos y prácticos que se han planteado...

De esta falta de comunicación entre crítica y trabajo teatral resulta, como es inevitable, una producción de artículos que se limita a valorar subjetivamente los espectáculos programados. Que encierra, en los tres o cuatro folios por crítica habituales, impuestos por razones de espacio en las respectivas publicaciones, una colección de adjetivos sobre autor, actores, texto y, muy escuetamente, en la mayoría de los casos, sobre la escenografía y el director del montaje. Un fenómeno altamente significativo es que, en la totalidad de las críticas que en estos momentos publican los diversos diarios de información general, e independientemente de la orientación ideológica de quienes la escriben, encontramos la misma estructura de discurso: dedican militantemente mucha mayor importancia a la interpretación y al texto, que al resto de los elementos que intervienen en el espectáculo. Y, sobre todo, juzgan al



"Auto", de E. Caballero.
Dirección: E. Caballero



"La Casa de Bernarda Alba", de F. G. Lorca.
Dirección: Pedro Alvarez-Ossorio. C.A.T.
1992. (Foto: Carmen Picazo)

montaje por la supuesta calidad —o ausencia de calidad— de sus elementos tomados aisladamente. Nunca por el análisis del espectáculo concebido como un todo articulado.

La crítica como obstáculo

Una crítica semejante se encuentra inevitablemente enclaustrada en los límites del gusto teatral dominante. En otras palabras, en los límites de lo que la conciencia espontánea del espectador considera aceptable. En efecto, un juicio de valor puede, todo lo más, corregir la visión que de un montaje concreto tiene el espectador. Modifica, como mucho, la relación que éste mantiene con el espectáculo. Pero no influye para nada en la relación que el espectador mantiene con la práctica teatral. No es de extrañar, por lo tanto, que la crítica actual suponga constantemente una defensa implícita o explícita de los valores del naturalismo teatral de principios de siglo, con exclusión de cualquier otra alternativa estética. Principios que son sustento esencial

del gusto teatral dominante. Todo ello resulta lógico. En la medida en que el crítico actual no es un especialista en teatro en el sentido teórico del término; en la medida en que es ajeno al proceso de producción del espectáculo y a los debates que tienen lugar a lo largo del mismo; en la medida en que no asiste a la gestión/producción de los nuevos signos teatrales —o de las nuevas combinaciones de signos teatrales—; en la medida en que, por último, no mantiene un contacto estrecho con las vanguardias que se desarrollan más allá de nuestras fronteras... se ve obligado a manifestar reticencia ante todo espectáculo que supone una ruptura —siquiera parcial— con el gusto dominante. Tal espectáculo no sólo representa un peligro para sus convicciones estéticas, sino para su propio status profesional.

El crítico, en general, defiende sistemáticamente las formas teatrales que están consideradas y sancionadas como verosímiles. Contribuye, así, a hacer del espectador un agente refractario hacia todo nuevo teatro (sea esto lo que fuere). Es preciso reconocer que hoy, formas teatrales que son ya clásicas en Alemania o Francia, resultan aún "novedosas" en España, donde —es un suponer— se sigue pensando que Lindsay Kemp es una muestra de la modernidad teatral.

Por ello, la crítica teatral, en estos momentos, no es un acicate para el desarro-

llo teatral. No interviene para nada en la producción de los espectáculos y hace caso omiso de los problemas materiales y económicos —tan diferentes— que afectan a unos y otros espectáculos teatrales. No intenta modificar la inevitable tendencia hacia el conformismo del espectador, sino alimentarla. No procura hacer inteligibles aquellas manifestaciones teatrales que pueden provocar una ruptura y un avance en la expresión dramática, sino que, muy al contrario, muestra un instintivo y mal confesado recelo hacia ellas.

En definitiva, no analiza los espectáculos: los juzga.

Dice Roland Barthes que a la crítica le es imposible "traducir la obra, porque nada hay más claro que la propia obra. Lo que sí puede hacer es engendrar un cierto sentido que es resultado de la obra". Es decir, que lo que puede hacer es efectuar una operación de análisis de cuyo proceso surja un sentido de la obra. Puede, al menos, explicar no lo que dice un espectáculo, sino por qué lo dice. Qué combinaciones de signos teatrales tienen lugar en el montaje y por qué esa combinación da lugar a un sentido dramático y no a otro u otros. En definitiva, lo que cabe pedir a la crítica teatral es que explique por qué los espectáculos permiten producir un cierto sentido dramático. Por qué son como son.

El Diccionario Ideológico de la Lengua Española dice, por el contrario, que "crítica

es todo juicio que se emite sobre una obra artística". Es indudable que la crítica teatral española está más de acuerdo con el Sr. Casares que con R. Barthes.

El crítico imposible

George Bernard Shaw afirmaba que "la crítica ha sido, es y será eternamente lo peor que puede ser". Pero no por gusto, es preciso añadir, porque, ¿podríamos afirmar que hay una maldad intrínseca en el crítico, que le hace ser perverso de por sí? ¿Podemos ignorar, por ejemplo, ese fenómeno tan llamativo, antes mencionado, de que críticos de distinta orientación ideológica —y puede, incluso, que teatral— hagan críticas tan parecidas? Indudablemente, no.

El crítico teatral que, implícitamente, ha sido bosquejado en las líneas precedentes sería una persona que acudiría a debatir ampliamente con director y escenógrafo no

bien supiera de la gestación de un nuevo montaje; que asistiría puntualmente a todas las reuniones que se efectuaran para pergeñar la dramaturgia; que, entre reunión y reunión, dedicaría su tiempo a analizar los últimos textos publicados sobre teoría teatral, o viajaría apresuradamente a Berlín o a Milán, para contemplar las más recientes creaciones de Peter Stein o Giorgio Strehler... Al final, a este crítico se le pagarían unas cuantas pesetas por cada folio de su artículo. No se conoce aún ejemplar humano capaz de semejante vía crucis. No, ese crítico es imposible.

El crítico actual, generalmente, es un redactor o un colaborador ocasional del medio en el que publica sus artículos. Su vida profesional, en la mayoría de los casos, ni depende ni podría depender, por razones económicas, de sus críticas. El modelo ideal de crítico esbozado caricaturescamente en el párrafo anterior no es posible por la sencilla razón de que no hay publicación alguna que esté dispuesta a costearlo.

De esta forma, el crítico se convierte en uno de los agentes que el medio de comunicación respectivo utiliza para formular un segmento de su política cultural. ¿Por qué todas las críticas teatrales son tan parecidas, por qué tienen la misma estructura, por qué hablan de lo mismo? Porque la crítica teatral se ha convertido en el escenario de una cruel paradoja: es un subgénero periodístico en el que se expone una información y un juicio de valor formulados por un sujeto privilegiado (el crítico), pero quien habla por boca del crítico no es él mismo, sino el medio para el que escribe. Más aún, quién "habla" realmente en la crítica es la concepción de la cultura (o del teatro, más concretamente) que vehiculan los distintos medios de comunicación. Así, puede afirmar muy justamente Harold Curman que nuestra queja básica no es que ciertos comentaristas de diarios sean demasiado subjetivos, sino que, con demasiada frecuencia, sean ellos mismos sujetos de tan poco alcance. Como sujeto del discurso, en efecto, el crítico es un fracaso.

De ahí que, pese a ser un discurso narrado en primera persona, el texto de la crítica teatral sea tan poco productivo, revele tan escaso placer y tanta crispación. Sea, en definitiva, tan inhumano. Es el mensaje, al fin y al cabo, de un medium que emite en la más amarga de las soledades.

O discurso, o balbuceo

Por otro lado, este problema —el de la crítica y del trabajo teatral— es una pescadilla que se muerde la cola. La crítica teatral habría de ser, sobre todo, el fruto de una reflexión sobre la producción dramática nacional. Sin embargo, en España estamos aún lejos, en estos momentos, de haber dado lugar a una producción teatral contemporánea realmente consistente. Los autores modernos, en su mayor parte, son insuficientemente conocidos y muchas veces han sido estrenados con criterios más bien estrechos. Apenas puede

hablarse de un teatro autóctono contemporáneo auténticamente asentado. En tales circunstancias, difícilmente una crítica está en condiciones de construir un discurso coherente, toda vez que toma como punto de partida una producción teatral que aún habla a través de balbuceos.

En cualquier caso, y en última instancia, el problema que persiste es saber si los hombres y mujeres del teatro y los hombres de la crítica teatral han de plegarse a este marco de condiciones o, por el contrario, deben combatirse inevitablemente los agentes pasivos de un proceso que irremediamente les supera y al que tienen que amoldarse de manera inexorable; o sí, por el contrario, debe exigirseles una actitud menos acomodaticia o derrotista.

Por nuestra parte, podemos hacer aquí, en estas líneas, muy poco más que proponer un "cambio de escenario" en el cual intentar dar un giro copernicano a la contradicción. Del lado del crítico, el replanteamiento de su propia escritura. Que se convierta en un "creador" de discursos que renuncia a juzgar y que se pronuncia por un análisis de los montajes, por la exposición de la teoría en estado práctico, es decir, por la explicación de por qué un espectáculo es como es. De lado de los trabajadores teatrales, que ofrezcan a los críticos fórmulas de vinculación orgánica, espacios en los que mantener un debate permanente, vías de colaboración práctica que comprometan al crítico con el proceso de producción de los espectáculos.

Es indudable que no todos los críticos ni todos los trabajadores teatrales —en sus distintos niveles de responsabilidad— estarán dispuestos a poner en práctica semejante iniciativa. Ni siquiera la mayoría. Pero la operación tendría, al menos, el mérito de permitir trazar una línea de demarcación entre quienes están dispuestos a colaborar en un amplio intento de renovación teatral, y en un proyecto para echar una luz clarificadora sobre la eterna contradicción entre la crítica y el trabajo teatral, y quienes no lo están.

Puede que no sea bastante. Pero, en cualquier caso, parece que seguir alimentando esas contradicciones en el caldo de cultivo en el que ahora se desarrollan tampoco nos lleva muy lejos. Mal puede una crítica vieja entender los espectáculos de un teatro nuevo; y mal puede éste progresar si no cuenta con el auxilio que le puede proporcionar una reflexión crítica sobre su trabajo.

El Corte Inglés

Colabora en las actividades de la Asociación de Directores de Escena

Epístola moral a los críticos de teatro

En ocasión del Congreso Internacional de Críticos de Teatro de 1.987, que periódicamente convoca la AICT, organismo que agrupa a las asociaciones de críticos de los distintos países, el director del Piccolo Teatro de Milán cerró las sesiones con este discurso, destinado a los críticos teatrales del mundo.

Queridos colegas, queridos compañeros del trabajo teatral.

por **Giorgio Strehler**

No os asombren estas palabras con las que intervengo en vuestro congreso.

Ellas os dirán en seguida cuál ha sido siempre, y sigue siendo, mi estado de ánimo en relación con quienes, como yo, cumplen el oficio del teatro, que es también —cuando se consigue— un oficio de arte, aunque no siempre, y que, en todo caso, es un oficio difícil, incluso ingrato, a menudo frustrante, sembrado de preguntas continuas para los mejores, de continuas insatisfacciones e inquietudes, y sobre todo nunca falto de un impulso evidente hacia el gran ritual, el gran ritual misterioso de la teatralidad.

Yo que a lo largo de más de cuarenta años he organizado, dirigido, guiado, coordinado (¿cuáles de estos y otros términos serán los más legítimos? ¡Aun me lo sigo preguntando!), yo que he puesto en escena casi doscientos espectáculos teatrales, he temblado mientras esperaba la reacción, "crítica", de un público, de cientos, de miles de públicos que son siempre el mismo. Y he temblado también a la espera de ese "día siguiente", antes de leer unas palabras críticas, escritas en unos trozos de papel, que daban y siguen dando un testimonio concreto a lo efímero de nuestro trabajo, que casi otorgan legitimidad y provocan un estremecimiento que hace perdurar en el tiempo algo que se había disuelto mucho antes del primer canto del gallo la noche anterior. Conozco bien el valor sentimental, el peso que a veces tienen estas palabras para el intérprete de escena, que llega a ser incluso excesivo en la alegría y de una desesperada incompreensión cuando así ocurre o cuando se las considera de este modo.

Conozco bien esta parte insustituible de la teatralidad, aunque mi relación personal con la crítica de teatro ha sido siempre muy reservada, muy respetuosa respecto a los cometidos recíprocos. Y nunca ha estado desprovista de vínculos de afecto de fondo. El hecho muy simple para mí es que todos nosotros juntos somos los elementos necesarios para el desarrollo del teatro y del oficio de la interpretación teatral, del Arte Dramático como se solía decir. Pertenecemos al mismo mundo, pertenecemos a la misma familia de los ejecutores de los instrumentos, y no a la de los creadores y de los jueces.

Hablar de mí; de algunas de mis reflexiones sobre el teatro, de determinadas dudas y temores, de las escasas certezas, es hablar también de vosotros. Vosotros no escapáis del condenado —maravilloso

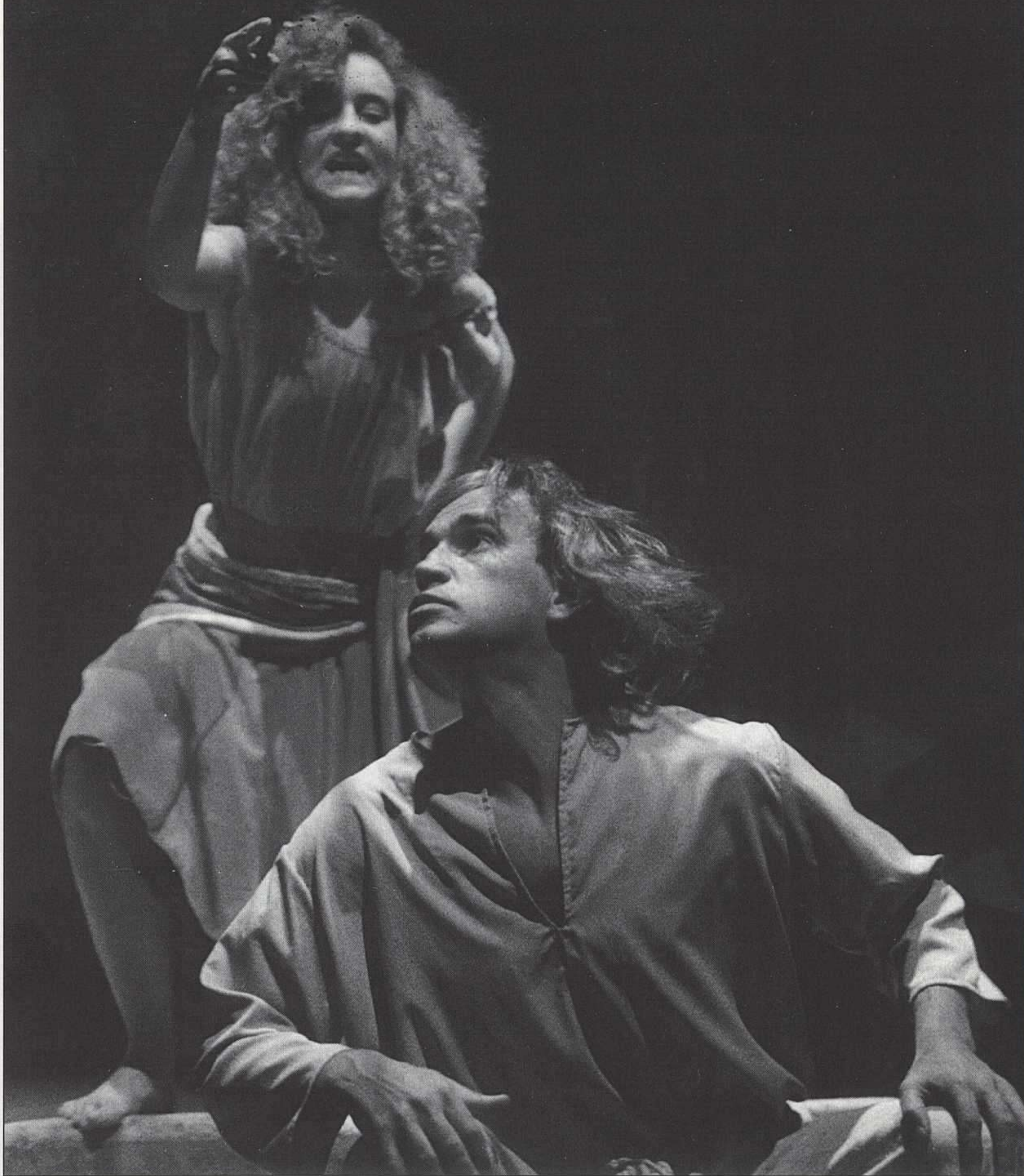
y condenado— círculo de las gentes de teatro, aunque tengáis la obligación de explicar con palabras "escritas" algunos acontecimientos teatrales a los que asistís, y que algunos hombres y mujeres han tratado de explicaros a vosotros y al público de otro modo.

Puedo deciros y reafirmaros que a lo largo de toda mi vida de teatro me he esforzado por ser únicamente un "intérprete", y entre los intérpretes, un tipo particular de intérprete, alguien que está a medio camino entre el escenario y el patio de butacas, entre los actores y el público y vosotros, alguien que tiende desesperadamente los brazos hacia ambas colectividades enfrentadas, para ayudar a que se cumpla el acontecimiento teatral, pero que en el momento en que esto ocurre deja de estar ahí. Está en alguna parte. Como una sombra, un recuerdo, una huella, una presencia aún determinante en algún momento o quizás, cuando el teatro se hace en serio, a lo largo de la duración del espectáculo.

He tratado de ser un intérprete amoroso y también lleno de impulsos y de fantasía, postergando la cualificación —no por falta de humildad— de artista y de creador. A veces también sucede que lo somos durante unos instantes, pero aún así se trata de un hecho reflejo: la mecha que prende el relámpago ha sido dispuesta por otros.

He tratado en primera instancia de ser un crítico atento del teatro, un intérprete crítico, al igual que vosotros sois críticos intérpretes. Debido a ciertas circunstancias históricas, a ciertas inclinaciones, ciertas complejas motivaciones, por cierta suma de capacidad, talento natural adquirido, y también por ciertas carencias, he escrito cerca de doscientos ensayos, a veces también libros enteros, sobre otros tantos textos dramáticos del mundo. Pienso, como ejemplo, quizás el más completo aunque no el único, en este libro que hemos escrito juntos Agostino Lombardo y yo sobre *La Tempestad*, un libro que él no sólo ha traducido, sino que está hecho también de largos coloquios, personales, telefónicos, con cartas, ensayos recíprocos. ¿Sólo un libro, Agostino? Quizás algo más. Y el otro día en Palermo, con ocasión del premio Mondello, me emocioné cuando hablaste de mí y por lo tanto de nosotros, y te habías traído tu viejo maletín de profesor, que guardaba los folios de nuestra correspondencia. Quisiste enseñarlos, concretamente, al hablar de trabajo teatral. ¡No sabes cómo me conmovió tu gesto! Y esto junto con otros intérpretes, a veces cuidándoles y encaminándoles, tratando de no violentarlos, sino ayudándoles a reconocerse, tratando de devolver una unidad perdida del teatro, de los múltiples

**"Betizu,
Toro Rojo",
de I. Amestoy.
Dirección: Anto-
nio Malonda.
1993**



elementos del espectáculo teatral. Por eso no me parece casual que en tiempos ya lejanos, tras dos años de ejercer la crítica teatral activa, sufrida, y mucho, noche tras noche, en un periódico de Milán, cuando sucedió mi primer espectáculo teatral yo encontrase natural, además de coherente, abandonar esta tarea y encaminarme hacia otra que me pareció más natural y adecuada, aunque desde luego no demasiado distinta de la que había dejado.

Por más que os cueste creerlo, esta es mi actitud de fondo. No consigo verme como un símbolo de la llamada dirección escénica creativa, la que consiste en rehacer los textos de teatro a su placer, en entretelar variaciones e interpretaciones absolutamente personales, o en recubrir el texto dramático con una personalidad inmutable y triunfal.

En parte sucede así y en parte se exagera, pero a mi parecer en el teatro contemporáneo se magnifica la presencia de la "dirección escénica", se le concede demasiado espacio, o bien se le empuja a que se lo tome.

Como por otro lado, casi por contraste o por emergencia, se está subrayando la presencia del actor frente a la dirección. Sobre todo cuando al impulsar la presencia del actor se le convierte no en director de sí mismo (el actor, a fin de cuentas, es siempre su propio director), sino también en director de otros. A menudo, en un director peor que muchos otros de nuestros días. Yo considero que solamente resulta positivo, útil al teatro, un equilibrio de los elementos específicos del espectáculo, hombres y cosas, en la búsqueda de una verdad poética, con-

quistada y sufrida por todos juntos a través de largas horas de trabajo paciente y humilde, en que todos son igualmente indispensables y todos los medios, útiles. No me hace feliz, lo considero un error en el que es fácil caer, pero aun así, error o distorsión, mi actitud es siempre la de un crítico activo a la vez que creativo. Filología e intuición que se entrelazan, se responden y se controlan recíprocamente en la búsqueda de un equilibrio y de una verdad textual que se traducen en un espectáculo de teatro. Jamás he tomado un texto dramático como material para un ejercicio formal o para ponerlo al servicio de una dramaturgia personal mía. Quiero decir para escribir una obra teatral que yo era incapaz de escribir, apoyándome para mis vuelos y mis variaciones estéticas en una trama de acciones y de hechos

determinados todos ellos por palabras que han escrito otros.

Sé que aquí me estoy adentrando en un campo fluido, difuminado e incierto. Todos los problemas relacionados con el tema del traslado del texto hablado e interpretado respecto al texto escrito y a los demás textos concurrentes, de espacio escénico a la escenografía, a las luces, a los ruidos. Todos ellos son contextos coexistentes. Esta es una pregunta que obsesiona casi desde siempre al intérprete riguroso, al crítico honesto y profundo, y al histrión o al gacetillero fatuo que utiliza el teatro a su placer, para una especie de narcisismo propio, para alimentar su voluntad de exhibición y su propio placer. Todas estas cosas están en el teatro, el teatro las lleva dentro, no somos inmunes a ellas, ni vosotros ni nosotros, y la luz despiadada de las candilejas las agiganta. Son las insidias que acechan a quienes han elegido el teatro (¿o han sido elegidos por él?). Y la pregunta: quién es el autor de un drama representado, quién es, en resumen, el autor de Hamlet en el espectáculo de esta noche, es legítima, y siempre está presente. Es autor de Hamlet. Más aún si, en cierta medida, nosotros sabemos que somos coautores de este espectáculo. Resulta ya claro que el texto de teatro se nos aparece como una estructura literaria que se transforma en escritura hablada, la cual, a su vez, es macroestructurada en un montaje junto con otras estructuras del complejo, digamos de la puesta en escena.

Sabemos que el espectáculo resulta como un macrotexto que estructura un conjunto de textos, y que vuelve después a ser de nuevo estructurado, es decir escrito por el público, que cumple una hermenéutica propia que no resulta accesoria al acontecimiento, sino que enciende o no el teatro, y yo creo que el espectáculo ha fracasado, creo que el teatro no se verifica, cuando el público en posición crítico-creativa no se convierte de algún modo en parte integrante de la creación.

Puede decirse que se expliquen aquí unas palabras de Jouvett, a menudo mal interpretado: il n'y a pas de théâtre sans succès(1). Yo añado sin embargo que, para mí, fracasan completamente el espectáculo y el teatro en el que las sucesivas escrituras y macroestructuraciones prescinden del reconocimiento riguroso, sustancial de la primera estructura, la del texto primario, la verbal, la de su realidad sintáctica, de su inevitabilidad de fondo, que es a menudo tan difícil de individualizar. Sí, comprender la "verdad" de un texto dramático que ha sido escrito para ser reescrito.

Reescrito, sí, pero bajo ciertas condiciones, con ciertas legitimidades y no con la intervención de una presunta realidad del texto dramático tanto para los intérpretes de escena, como para los intérpretes de la crítica entre los que se encuentra el público, el último y primer crítico grande y misterioso del evento dramático. Yo diría que aquí reside la angustia que acompaña al oficio vacilante de la interpretación, como el caminar de un ciego que descubre con las manos, con el tacto y con el oído, el recorrido correcto de debe seguir. Puede que sólo exista una actitud de fondo para acercarse al significado extremo del texto dramático: una extrema humildad y

(1) No hay teatro sin éxito.

una extrema disponibilidad: El abandono de toda pretensión cultural incluso, y de toda interpretación cultural apriorística que fatalmente nos hace creer siempre que poseemos "nuestra" interpretación de la estructura escrita y que nuestra reestructura personal es la correcta, obviamente.

Y de esta humildad para comprender el núcleo primario, el texto, sus sucesivas estructuraciones y las reacciones escritas que provocan en la colectividad, nace también el sentimiento de la responsabilidad social del oficio. El nuestro es un oficio cargado de responsabilidad. Requiere un sentido moral vigilante, una perseverante

los jóvenes que piensan dedicarse al teatro, en sus diversas disciplinas.

Si este es el modo en que he tratado y trato de comportarme en mi trabajo de intérprete crítico en el escenario, ¿no es acaso también éste un código que puede servir al crítico-intérprete, sentado en el patio de butacas, como parte consciente, más consciente y comentante que el otro crítico colectivo que es el público?

Por lo demás, todos los métodos, todos los modos son válidos. Hasta los diversos caracteres de la crítica. Todos son posibles y a su manera correctos a condición de que sean honestos, aunque cada



"Perventimientos y otros gestos para nada", de J. Sanchis Sinisterra. Dirección: Maite Hernáiz, 1993

humildad y simultáneamente un amor activo que debe ser ciego y exaltante (el teatro, su comprensión como acto de amor) y al mismo tiempo atento, alerta y capaz de captar conexiones, mensajes, otras verdades ocultas que se descubren con esfuerzo y asombro, y que casi destruyen algunas certezas que nos habíamos creado.

Humildad, disponibilidad, socialidad, me parecen nuestras virtudes cardinales. Las que en una escuela de teatro yo quisiera ayudar a reconocer y hacer suyas a

uno de nosotros prefiere un tipo de crítica sobre los otros. Yo, por ejemplo, estimo poco la crítica distraída, en parte humorística, la que desprecia el evento teatral, la que juega con él. Prefiero la crítica poética, una cierta crítica de emoción controlada que devuelve un temblor al acontecimiento teatral. Pero creo que un solo tipo de crítica no debiera tener lugar: la crítica del desamor, la crítica del contrateatro, la crítica de la falta de responsabilidad.

Lo mismo que en el escenario. Allí he

conocido muchas perversidades relacionadas con el oficio de intérprete, muchas distorsiones de la psiquis, porque el teatro es peligroso, y tenía razón Copeau, cuando decía que en el teatro se puede perder el alma. Y antes que el alma, hay muchas cosas que se pueden perder. Una noche me ocurrió algo turbador. En una entrevista, alguien le preguntaba de una "boutade", y así lo espero, porque creo que no existe nada más doloroso y perverso que cumplir este oficio nuestro sintiendo tan sólo un sentimiento de tedio. Y no digo vergüenza (yo la he sentido) e inutilidad (la siento a menudo, todos nosotros la senti-

sarrollar mi tarea aunque a veces me parezca una condena hecha de rituales reproducidos, palabras repetidas, situaciones revividas, si no sintiese que lo que hago es responsable pero también que sirve, que es útil? Si no sintiese que, el teatro, es ante todo una institución moral.

Recuerdo una larga entrevista que hice una vez con Siegfried Melchinger, en la que me hablaba de este sentimiento del teatro: teatro como institución moral, y me miraba con curiosidad, un poco como un fenómeno en que esta decadencia de los valores en los que creía y sigo creyendo a pesar de todo, con angustia, pero no con



seguirán preguntándome con una especie de sonrisa irónica: ¿pero usted cree realmente que, como decía Bertolt Brecht, el teatro puede cambiar al mundo?

Aunque parezca imposible, aún se siguen haciendo preguntas semejantes. A mí me las hacen.

Pues claro, respondo, toda acción del hombre modifica el mundo. Y la obra de arte es una de las maneras más altas de actuar para el hombre. Por tanto también el teatro, que además opera en el colectivo tan profundamente, no puede por menos de modificarlo de alguna manera. Es una cuestión de milímetros, señores. Pero los metros de historia, señores, están siempre hechos de miles de milímetros humanos.

Por eso siempre me siento terriblemente responsable de lo que he hecho y de lo que haré, del bien como del mal, del error y del acierto, y todo mi trabajo, aunque lleno de duda y de temblor, de búsqueda y conquista con algún que otro destello de fantasía y de descubrimiento, lo sigo viviendo y él mismo vive con estos dos sentimientos de amor continuamente renovado, con todas sus caídas y sus recuperaciones y la responsabilidad social, la responsabilidad hacia los textos y los poetas, hacia los intérpretes, responsabilidad hacia el público y hacia vosotros, en fin, hacia el mundo en que se desarrolla mi historia humana. Yo estoy en el mundo, inmerso en el mundo de hoy y en la realidad haciendo teatro.

Creo que estos sentimientos pertenecen del mismo modo a una crítica entendida realmente.

Estos sentimientos, hoy parecen más necesarios que ayer. Pienso que las responsabilidades y la complejidad del oficio de la crítica de teatro son ahora mayores que antes. Vivimos una época poderosa y engañosamente masificada, en la que incluso la exaltación del no social es el pretexto para una dimisión de la cultura humana. El teatro pierde sus razones de oficio y la ausencia de esas grandes tensiones ideales de nuestra juventud puede llegar a convertirlo en juego estetizante o en ritual de camarillas cada vez más excluidas del mundo. La palabra ya casi no consigue estructurarse más que en espectáculo, para el espectáculo que se inscribe en otro espectáculo, el de la sociedad espectáculo (un juego realmente tremendo de espejos ilusorios) en el que se pierde. La diversión, el último de los fines del teatro, se convierte en lo primero y en evasiva, entendiéndose global de cierto periodismo, en su banalización, en la enfatización de la noticia o del acontecimiento en cuanto excitadores externos de acuerdo con los códigos de moda y no con valores. Entonces, por una parte los medios de comunicación queman cultura, cuando la hay, o la exclu-

última angustia. (El mundo no acaba aquí, en el umbral de este segundo milenio. ¡El destino del hombre no concluye en este tiempo gris, iluminado por resplandores de fuegos atómicos!).

Pero sí, viejo maestro de crítica, quiero decirle aquí, desde lejos, que no somos los únicos supervivientes en la idea de un teatro que tiene que ver con la moral y con lo social, añado yo, otra vez yo. Cuántos jóvenes perplejos, cuántos compañeros de la crítica han seguido y

mos, como parte del oficio). Sino ausencia, o sea tedio, o sea carencia de amor. Aquí también me resulta difícil pensar en ese otro crítico intérprete que está sentado abajo en el patio de butacas con tedio sólo por el evento teatral, aquel que ya no espera nada del teatro. Y me pregunto, ¿cómo podría yo pasar estos últimos años, inmerso en la penumbra del no amor, que sin embargo me exige actos, palabras, gestos, escritura, reflexión, juicio? Y al mismo tiempo, ¿cómo podría de-

los últimos años, inmerso en la penumbra del no amor, que sin embargo me exige actos, palabras, gestos, escritura, reflexión, juicio? Y al mismo tiempo, ¿cómo podría de-

los últimos años, inmerso en la penumbra del no amor, que sin embargo me exige actos, palabras, gestos, escritura, reflexión, juicio? Y al mismo tiempo, ¿cómo podría de-

yen, o la rebajan hasta niveles a veces realmente insostenibles. Por otra, un periodismo cada vez más sensacionalista, cede su carácter de mediación y mensaje. En medio está la crítica de teatro junto con el teatro, cada vez con menos espacio, con menos fuerza y convicción.

No creo que haya llegado el momento de ceder ni tampoco de resignarse. El teatro y la crítica deben hoy, creo, oponerse con vigor y legitimidad a esta decadencia del hombre. Y pueden hacerlo, ya que "a pesar de todo", el misterio del teatro continúa, aun con todos los equívocos y los fallos existentes, de modo inevitable yo diría que convocando a sus públicos.

Allí donde nuevas formas indican una caída, muestran el desinterés de la colectividad, el teatro, dentro de los límites que la historia le asigna hoy, aumenta cada año sus espectadores, transforma sus características, cambia las generaciones y las edades. Se vuelve más joven. El teatro está proyectado hacia el mañana.

Por eso la posición del teatro, respecto a aquellos que están hoy y que estarán mañana, debe, junto con la crítica de teatro, ser severa, mucho más severa, mucho más rigurosa y selectiva. Debe tener un gran rigor, mantener distancias y filtros críticos más severos que los de antes.

Muerta una crítica impresionista, absolutamente subjetiva, ésta debe, creo, dirigirse hacia análisis comparados, fundamentados, debe rastrear el sentimiento sobre todo de las grandes tendencias que se mueven en el teatro contemporáneo. Estar presente en este devenir del teatro descubriendo las tendencias que en él se oponen a veces o se desintegran, pero que señalan su vitalidad.

Hace unos días pensaba mientras leía en la tercera página del "Corriere" un artículo de Roberto de Monticelli sobre Silvio D'Amico y sobre su trabajo de teatro sobre el teatro. Volvía a ser una figura amada, capaz también de tomar partido sin ser injusto, volvía a ser un cuerpo sólido que contenía una especie de alegría de estar en el teatro, a la espera de encontrar "algo" nuevo. Recordaba una frase suya, ante un hecho, ante algo, un tono, una interpretación, una página, una escena que él no había previsto: ¡Pero es que aquí no puede estar uno tranquilo! El no estaba jamás tranquilo, estaba siempre a la espera, alerta. Y supo mancharse las manos en el teatro. Y no es que mitifique aquí una figura del teatro. Sólo digo que jamás nosotros, los jóvenes de entonces, lo vimos, aunque esperábamos su juicio, como alguien que no perteneciera a la familia. En los ensayos no inspiraba temor. Trabajaba con nosotros. ¿Eran otros tiempos? ¿O acaso hemos perdido o nos han hecho perder el hábito de estar juntos en el teatro haciéndolo, amigos y colegas?

Puede que ahora sea necesario reconstruir, con todos los peligros que ello conlleva, ya lo sabemos, un tejido que ya no existe. Puede que sea necesario hoy vivir más en común el teatro, para después separarnos en el momento del acontecimiento teatral.

Puede que sea necesario hacer madurar una socialidad del teatro, en el teatro y fuera de él, desarrollando, con cierta humildad pero con fuerza, una acción pedagógica. Explicar el teatro, su gloria y su carácter efímero, lo que tiene de eterno y de

transeúnte, a quien lo ignora o se ve obligado a ignorarlo. Encaminar hacia el teatro, llenar de curiosidad por el teatro a quien está alejado de él, encerrado en la soledad de un círculo al que salpican las imágenes publicitarias multicolores que para muchos han terminado por sustituir el sueño de la teatralidad con el sueño del consumo.

El teatro está en contra de la soledad, en contra del hombre solo e inactivo. Si consiguiéramos, con todos los medios de que hablaba antes, severidad, amor, responsabilidad, humildad, fantasía, socialidad y también un poco de pedagogía, realmente entendidas, si consiguiéramos quebrar un poco, tan sólo un poco la frialdad contemporánea, el hielo que han encerrado al hombre, hacerlo sonreír o llorar, y a veces aburrirse un poco, pero también otras veces indignarse y rechazar, esto también vale... si consiguiéramos...

Pero si después pudiésemos intentarlo, sólo podríamos hacerlo en esa vertiente, sólo una cualificación de nuestro oficio, crítica y escena, podría plantearse, pero lo menos como objetivo. Nunca será en la vertiente de la banalización, de la superficialidad y del espacio.

Y se trata de una lucha que hay que librar juntos. Aquí arriba en el escenario contra el achatamiento de las estructuras y de los valores, contra la facilidad del juego por el juego, abajo por la calidad del entendimiento y de la escritura, de la movilidad y del espacio.

También sobre este punto, la cualificación y el nivel debemos ser muy severos con nosotros mismos y con aquellos que tienen o parecen tener el mismo oficio que nosotros. No debemos hacer concesiones de casta o corporación o concesiones de afectos. Debemos ser duros, ante todo entre nosotros mismos. El oficio del teatro debe estar en manos de aquellos que poseen, como primer requisito, la vocación (y eso sólo no basta), y junto con la vocación capacidades indiscutibles.

En segunda instancia debemos hacer comprender a los demás que también se ha terminado el teatro encerrado en una sola ciudad, o en un solo estado. Que el concepto, antes válido, de estabilidad debe ser defendido, pero ampliado por lo menos a Europa; o mejor, al mundo.

Muchas veces me he preguntado qué será lo que me ha impulsado, con el paso del tiempo, qué es lo que me ha impulsado a mí, un hombre de teatro cansado, a anudar determinados hilos con el mundo, a fundar Teatros de Europa, a viajar, ir y venir, siendo como soy el peor viajero del mundo.

La realidad, si queréis que os lo diga, es que me ha impulsado el sentimiento de una realidad en marcha. Del mismo modo para vosotros ya no existe, no debiera existir la famosa butaca en primera fila, la inevitable butaca del crítico de lustre, que contaba al final los saludos con los dedos mientras salía, y se detenía un instante en la puerta antes de la última bajada del telón. Por el contrario, hoy sólo debe existir la butaca del jet, del avión, del tren. Es decir, la movilidad. Hoy la butaca de primera fila se ha puesto en movimiento.

Es una dimensión nada fácil de conquistar, sobre todo porque depende de otros. Antes que de nosotros mismos. Es a otros a quienes hay que convencer. Pero

si nadie empieza, si nadie desarrolla el discurso, si no se hace en común, las cosas seguirán como están hoy. Tenemos que hacer comprender que debemos intercambiar más nuestras experiencias, asistir con más frecuencia a lo que merece verse, al menos en las cuatro esquinas de Europa. Y por fin, exigir que nosotros dispongamos del espacio necesario para contaros e interpretaros historias, para contarnos y criticar nuestras historias todos juntos para "los demás", los que ya estaban, los que vendrán y los que no llegarán nunca. Creo que siempre hay que pensar en los que no vendrán nunca; y la crítica es un medio poderosísimo de evocación, de narración de la irrepitibilidad de un acontecimiento teatral aunque suceda a miles de kilómetros de distancia. Podría ofreceros infinitos ejemplos personales sobre el tema. Sobre la narración del teatro, de un acto de teatro en el mundo, de su potencia, de su rigor, de su utilidad. También hacer amar es una pedagogía. Conquistar el espacio para el teatro en la sociedad contemporánea y en sus medios de información, tan contaminados y tan poco propensos a darlo. Creo que éste es un gran tema, para el teatro y la crítica de hoy. No hay nada inmutable ni nada está definitivamente perdido. Hubo un tiempo en que parecía imposible pensar en una crítica teatral que no se publicase "inevitablemente" al día siguiente.

Pero las cosas ya no son tan rígidas ahora. El hábito de una reflexión más madura y la conquista de un espacio adecuado al tema pueden señalar a la crítica más cualificada de teatro de hoy en día.

Hay tantas cosas que querríamos y quizás podríamos hacer. Detengámonos en éstas. Las mías no son propuestas, sino reflexiones sobre nuestro estado, sobre nuestra historia y sobre el sentimiento de ser los servidores del teatro.

Yo no sé prever, como seguramente nadie de nosotros, el porvenir del teatro, su desarrollo, los caminos que tomará el sentimiento de la teatralidad en el hombre y en la sociedad de mañana. Estoy seguro de que el teatro vivirá mientras viva el hombre. El teatro es la criatura del hombre, lo ha inventado él para ser más hombre, para saberse y para reconocerse. Pero no es esta la idea que debe consolarnos. Lo importante para el hombre no es sobrevivir, vivir a cualquier precio. Lo importante es cómo vive, la calidad de su vida, su riqueza interior, la presencia de sus sueños y de sus angustias que generan otra vida. Todos nosotros, los que hacemos esta "cosa" desesperante, hermosísima y necesaria, que es el teatro, debemos preocuparnos por esta calidad humana del hombre, por su riqueza que aún no está perdida, pero siempre a punto de perderse. Debemos sentirnos todos como humildes, tranquilos e inquietos guardianes de un fuego que vacila, para que no se apague ante los vientos glaciales que lo atacan, con avalanchas de maldad, de indiferencia y de arrogancia.

Pensemos un poco, en el teatro como calor y como bondad.

Reflexiones dispersas sobre una polémica abierta

por Guillermo Heras

Desde siempre, las reflexiones entre la llamada crítica teatral y la profesión que realiza día a día su práctica en los escenarios, han carecido de una dialéctica que permitiera la construcción de un discurso positivo para las dos partes. Lógicamente me estoy refiriendo a España, en donde sí se puede afirmar categóricamente que existe una profesión de creadores escénicos; ya dudo más que exista una profesión específica que se dedique a la tarea de analizar y reflexionar sobre el hecho teatral. Y esto en suma, me parece que sería lo fundamental de su tarea.

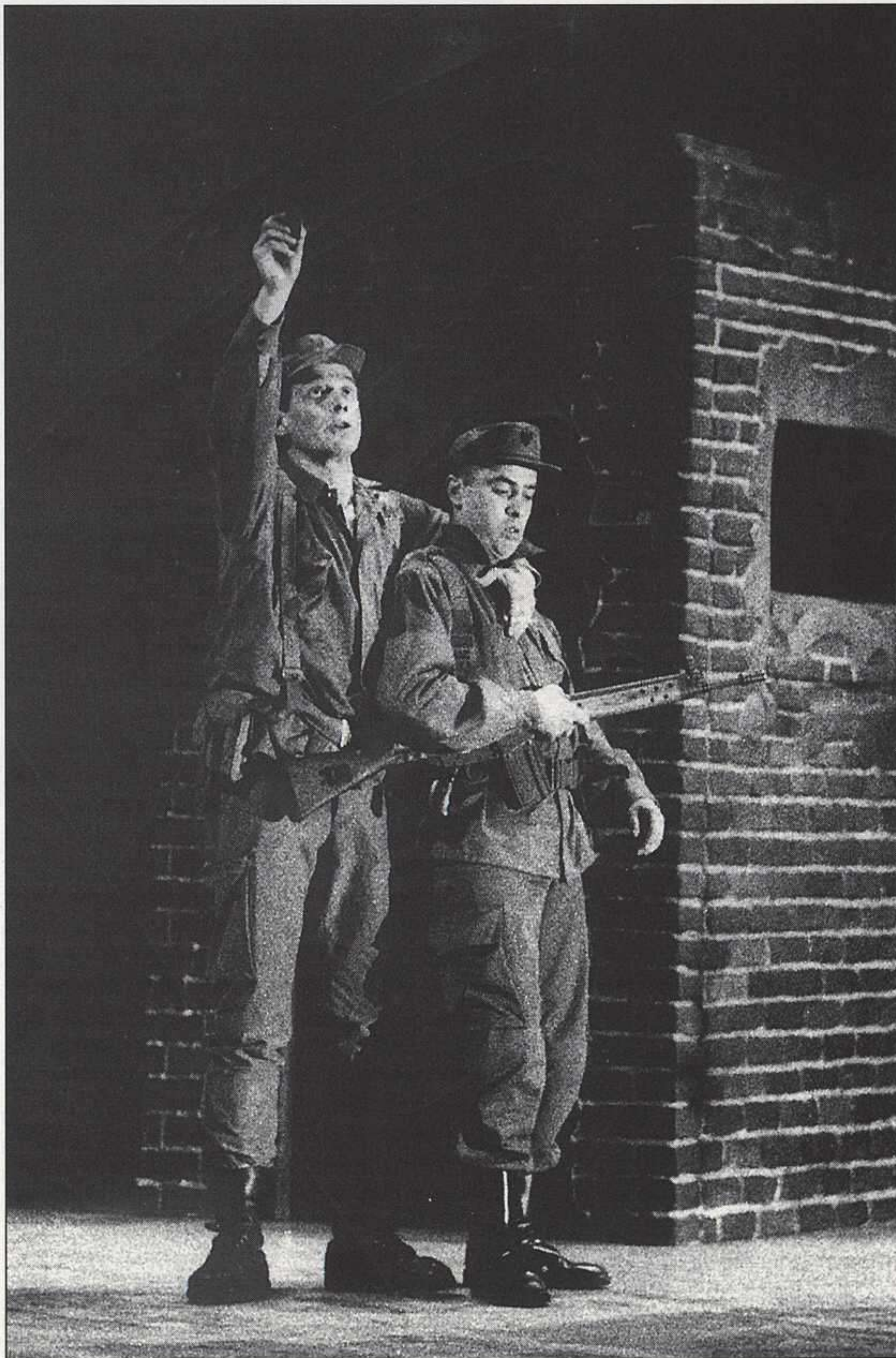
Si a lo que nos debemos referir es a unos cuantos periodistas, autores teatrales frustrados, comentaristas provenientes de otros espectáculos, desde el billar, los toros o el fútbol, licenciados en ciencias de la información en paro, profesores de universidad con ganas de notoriedad y algún que otro bien intencionado romántico que utiliza la crítica como género literario... entonces sí, en España hay demasiados críticos teatrales.

En la prensa o en la radio, a veces en la televisión, leemos y oímos comentarios

sobre determinados montajes, ya que no todos gozan del privilegio de ser contemplados por estos atareados señores o señoras. Pero, realmente, ¿podemos tomarnos en serio su trabajo? Si aquí de lo que se tratase fuese de descalificar a la crítica como tal, no creo que esto tuviera demasiado sentido. Podríamos nombrar hasta cien creadores entre autores, actores, escenógrafos, o directores teatrales de los últimos cien años, y dudo que nos acordáramos de algún crítico teatral de prensa, con el suficiente peso específico para pasar a la Historia de las Artes Escénicas.

Otra cosa, insisto, son las personas que han dedicado parte de su vida a indagar, investigar o a codificar la complejidad de un proceso dramático. A estas me parece una injusticia cargarles con la denominación de "críticos teatrales". Son *profesionales* de una práctica teórica específica, y por ello, tan útiles y necesarios para el teatro como cualquier otro creador, ya que sin análisis crítico sería imposible la evolución.

Así pues encararé este artículo mucho más desde el punto de vista del **director de escena** y su compromiso socio cultural, para desde esa perspectiva intentar comprender si el crítico teatral tiene el mismo grado de rigor a la hora de juzgar en una sola visión del espectáculo, lo que a



"Retén", de E. Caballero. Dirección: E. Caballero. 1992

un equipo de trabajo le ha costado varios meses de esfuerzo y preparación.

Hablar hoy de la puesta en escena es hablar de utopía artística. Utopía en dos sentidos bien diferenciados. El uno, la aventura personal, el otro, la misma idea de teatro como arte de síntesis obligatoriamente realizado en equipo. En el primer sentido, el mismo hecho de dedicarse en la actualidad exclusivamente al teatro, es de por sí algo insólito y por supuesto aún no homologado socialmente a otras prácticas artísticas que gozan de un prestigio cierto. No es lo mismo ser novelista, cineasta o artista plástico que dedicarse al teatro. Será la vieja secuela dominante durante tantos siglos de creer a ciencia cierta que los cómicos han llevado siempre una vida disipada.

Ojalá fuera esto verdad, pero la realidad ha sido siempre muy diferente y si no basta leer desde "El viaje entretenido" de Agustín de Rojas, hasta "El viaje a ninguna parte" de Fernando Fernán Gómez. Curiosamente, entre una andadura de siglos tan tremenda, la misma idea de movimiento, de paso, de viaje. Lo efímero como esencialidad de este arte. Aún así, dentro del teatro todavía la idea del autor es más respetada por los mass media, e incluso la del actor, con la pretendida parafernalia que supone ser muchas veces pasto de la "prensa del corazón". Imprime un cierto carácter de consideración o al menos, de morbo.

Sin embargo, los **directores de escena**, profesión tan antigua como el mismo teatro, aunque con otros nombres, aún seguimos siendo una especie rara, o por lo menos, difícil de clasificar. Puede que en algunos casos y como en todas las profesiones, existan diletantes, indocumentados, desaprensivos y oportunistas, pero justamente la alternativa ofrecida por los directores de escena en nuestro país, desde comienzos de siglo, ha sido una de las que ha permitido un concepto de renovación más amplio en la historia del teatro español contemporáneo.

Por otro lado, dedicarse al hecho teatral significa abandonar parte de tu propio discurso unipersonal para integrarse en un trabajo más amplio, más disperso, en el que confluyen autoría textual, propuesta espacial y escenográfica, actividad actoral, realizaciones técnicas, problemas de financiación, adecuación de infraestructuras... Algo que en otras artes se realiza como creación individual, en nuestro caso es forzoso hacerlo en una dialéctica colectiva.

Esto no significa renunciar al propio proceso creador, sino que es una utopía pensar en un montaje en el que idealmente estén ajustados a la perfección todos los elementos que en él confluyen.

De esta real esquizofrenia surge pues toda una necesidad de plantearse esta profesión de un modo muy riguroso y desde luego, alejado de criterios mercantilistas, pues como todo el mundo sabe, hoy, ni los empresarios ganan dinero como el teatro.

Se puede y se debe vivir el teatro, pero desde una perspectiva casi militante, culturalmente hablando, con un rigor y una entrega que evidentemente nada tiene que ver con las profesiones religiosas, sino más bien con una idea o una filosofía del teatro que por desgracia se cuestiona en la actualidad frecuentemente: *la de ser un hecho vivo, polémico y contemporáneo*. Esto, que aparentemente puede ser de-

fendido o atacado por casi todos, necesita un compromiso cotidiano que va más allá de la voluntarista declaración de principios, sobre todo porque hacer teatro en nuestro país, sigue sin ser tarea fácil. Existen demasiados impedimentos económicos y prejuicios culturales como para transformar radicalmente nuestra práctica como lo han hecho en otros países.

En la Europa occidental todo se plantea de un modo diferente. El director de escena está reconocido como creador y ciudadano y cualquier crítico indocumentado lo tiene más difícil si utiliza juicios injuriosos de valor que excedan el del análisis o la reflexión estética. En Inglaterra, Francia, Alemania, Austria o Italia, las gentes del teatro ocupan el espacio que deben ocupar, dado que no se trata de cubrir las apariencias con la concesión anual de premios nacionales de teatro o algún que otro acto necrófilo a la muerte del interfecto, que entonces sí pasa a ser una figura valiosa.

Menos homenajes y más normalización. Claro que a esto no es ajeno el fenómeno de la información y la crítica de los *mass media* en nuestro país. Basta hojear un periódico diario para ver como el teatro ha pasado a ocupar un espacio muy reducido en comparación con el volumen de información general que se ofrece. Para colmo, el desolador panorama de la crítica diaria y de los gacetilleros de turno, opinando sobre el trabajo del director de escena, crean una imagen a la opinión pública, totalmente desfigurada en su esencialidad.

Evidentemente este no es sólo un problema de los directores, ya que en territorios como el del nuevo teatro, jóvenes compañías, experiencias alternativas y otras formas no convencionales del hecho teatral, la saña de nuestros personajes es aún más tremenda. Obligados a ser siempre los protagonistas, frustrados ante sus evidentes carencias prácticas, desligados del trabajo teatral cotidiano, vuelcan más su discurso en escribir "brillantes" titulares, la mayoría de las veces cargados de bilis, y de este modo desplazan el eje de atención del análisis del espectáculo, en suma su obligación, a la artificiosidad de su discurso sarcástico, ingenioso, de pirotecnia verbal, pero carente de contenidos reflexivos sobre el lenguaje teatral.

El insulto es materia frecuente, el desprecio eje común, el paternalismo redentorista, su actitud ante las nuevas propuestas y en general, un desconocimiento profundo del teatro contemporáneo que se hace de todo el mundo.

Pues bien, creo que precisamente los personajes que más cuestionan en este momento la supervivencia del teatro, son los que continuamente dudan del rigor y el compromiso en nuestro trabajo. Como dije antes, el mismo hecho de sobrevivir hoy de la práctica escénica, exige evidentemente, un sentido profesional riguroso en el que se mezclan desde los propios conocimientos del oficio teatral y su relación con todas las artes de la representación, a las nuevas fronteras del humanismo y los avances tecnológicos. Filosofía, psicoanálisis, antropología, teoría del actor y también luminotecnia, informática, tecnologías aplicadas, deben conocerse hoy para proponer un teatro basado en la modernidad de sus propuestas. Estos conocimientos requieren un gran esfuerzo para no deshu-

manizar un hecho tan sutil y frágil como es la esencial comunicación teatral: *un actor sobre un escenario concreto, en un momento preciso y ante un auditorio que cambiará en cada representación*. Es un arte efímero, ecológico, se destruye a sí mismo en cada función. Ciencia, filosofía y magia, tres ejes que los grandes creadores nunca han olvidado, pero que rara vez se analizan en las páginas de los diarios.

Godard dijo hace años, *la ética es la estética del futuro*. Eran los momentos del post/mayo del 68. En este momento quizá sería más interesante decir: *la estética es la ética del presente*. Cualquier frase puede ser tan sólo una *boutade* o una con-

nuestro país de control sobre el montaje producido, es pisar un terreno demasiado resbaladizo, dado que nuestras condiciones económicas en cuanto a inversión en el área teatral no están aún homologadas a las sociedades occidentales. Seguimos trabajando muchas veces sobre lo posible, cuando cada vez más el teatro debería ser una aventura artística hacia lo imposible. Ir más allá de lo ya sabido, de lo mil veces representado, sin caer en tics tan engorrosos como la necesidad de epatar, o la de pasar por *enfants terribles*, acunados en cualquier moda post, trans, after o neo.

Por otra parte, el teatro es una práctica de síntesis y de equipo por lo que, sin re-

dad e individualidad, pero siempre al servicio de un resultado global, más allá de intereses mezquinos. Estética como ética de la representación, como compromiso de modernidad, de búsqueda en los terrenos de la imaginación, la sabiduría o el placer. Estética como travesía conceptual en el imaginario colectivo de nuestros contemporáneos, como último refugio de una sociedad post/industrial cuyos valores de uso y cambio están muy alejados de los descubrimientos artísticos. El teatro como práctica poética, de transgresión de códigos supertecnologizados, en el que los actores suelen ser un nuevo soporte técnico, casi como el material cinematográfico o magnético.

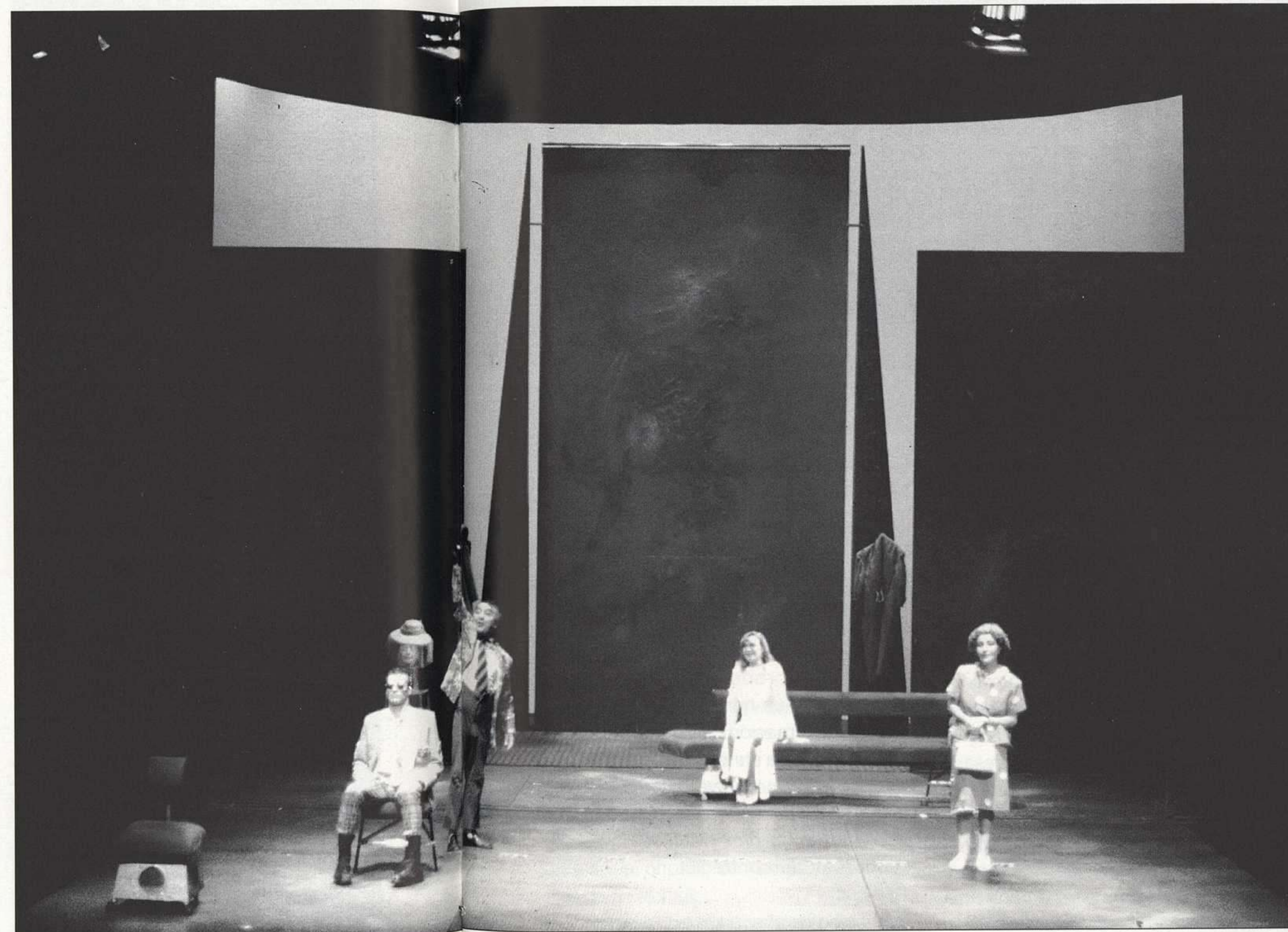
lectividad unidas en un viaje estético que en realidad dura toda la vida. Un director de escena que se sienta totalmente satisfecho de su trabajo, sin hacer balance autocrítico o explicarse posibles fisuras en sus propuestas, es alguien que siempre me producirá desconfianza. Nunca se acaba un proceso de creatividad teatral. Cada montaje es un paso hacia una coherencia interna y hacia un discurso estilístico personal, al margen de errores y fracasos que continuamente se producen, cuya meta sólo alcanzan los que se acomodan fácilmente.

Las coordenadas de creación para el teatro, son hoy tan variadas que no entiendo los discursos estéticos exclusivistas. Tan importante como las puestas en escena de los clásicos con una lectura actual, puede ser la realización de espectáculos considerados como menores: la revista, el vodevil, la comedia de costumbres, etc. Junto al teatro de repertorio, la investigación de géneros fronterizos, tales como la acción visual, el teatro/danza, el minimal/art. La *normalización* del teatro español, exige sobre todo la absoluta libertad de los espectadores para que al leer una cartelera en cualquier día y en cualquier ciudad española, este ciudadano pueda elegir entre cualquiera de las propuestas señaladas. No es un problema de lucha entre géneros teatrales, sino entre un teatro de concepción vieja, obsoleto y caduco y un teatro como hecho vivo y contemporáneo.

Estas y otras muchas consideraciones, lógicamente discutibles, son las que raras veces se pueden leer en los críticos al uso. Siempre está la coartada del espacio de que disponen, la inmediatez, la preparación de los lectores, etc. Si se trata sólo de eso, que empiecen a llamarles de otra forma: comentaristas, por ejemplo. Si a nosotros nos exigen continuamente rigor y preparación, ¿por qué no pedírsela a los que crean un estado de opinión? ¿es posible hablar de su famosa "objetividad"? ¿no es claramente este un concepto del idealismo liberal?

Seguramente después de estas reflexiones dispersas, muchos pensarán que poco tienen que ver con *criticar a la crítica*. Insistiré una vez más. Para mí el crítico al crítico, debe hacerse desde nuestra propia práctica artística. Nuestro discurso va siendo cada vez más un discurso de resistencia cultural, y desde esa perspectiva nuestras armas ni van a ser "la pataleta", ni el desaliento por una mala crítica, ni siquiera una contestación en una "carta al director". Ya que los duelos a pistola o florete están hoy desgraciadamente prohibidos, y el acudir a los tribunales suele ser bastante laborioso, quede nuestra respuesta determinada de una forma diferente: *sigamos haciendo, produciendo y creando espectáculos teatrales y luego analicemos y reflexionemos sobre ellos para avanzar cada vez más en la consecución de un teatro como arte contemporáneo y dejemos la bilis cotidiana y el malestar continuo, para aquellos que deben ganarse la vida ejerciendo el papel "de crítico" desde el penoso deber de acudir al teatro por obligación, y no por placer o necesidad vital*.

Agosto, 1.987



"Como los griegos", de S. Berkoff.
Dirección: Guillermo Heras. C.N.N.T.E. 1992. (Foto: Paco Manzano)

ceptuación cargada de significados. En este momento reivindicar al director de escena como un artista me parece fundamental. Su compromiso ético y vital va unido estrechamente a las formas de producir, inventar y crear el teatro en la actualidad. La búsqueda de una poética propia, de una investigación en las claves del teatro clásico o la vanguardia actual, la postura clara ante una sociedad que sigue sin considerar al teatro como una pieza fundamental de la cultura contemporánea, son opciones éticas que van a condicionar fuertemente el espectáculo que se monta. Aún hoy es imposible olvidar que hablar en

nunciar a su específico carácter de creador del espectáculo, el director debe ser además canalizador y coordinador de todos los elementos activos y pasivos que confluyen en un montaje. La grandeza de un director de escena vendrá de su capacidad de dar una lectura escénica de un texto dramático, sin traicionar al autor, asentando al máximo la personalidad propia de los actores sin por ello permitir la dispersión de sus interpretaciones, concretar la propuesta espacial, musical y lumínica, sin interferir la creatividad de sus especialistas.

Trabajo difícil. Dialéctica entre colectivi-

En un escenario la fuerza de la comunicación viene dada por códigos ancestrales: el cuerpo, la voz, el grito, el susurro. Aquí el director debe reinventar todos estos materiales para convertirlos en signos artísticos atractivos. Ética del director de escena para hacerlo con rigor, con preparación, más allá de las modas o la pura teoría de la demanda del mercado. No niego la necesidad de hacer teatro pesando en la gente, todo lo contrario; el teatro sólo alcanza su sentido en tanto en cuanto más espectadores acuden a verlo, por ello, sin concesiones a lo obvio, ni pretenciosos mimetismos vanguardistas. Artesanía y co-

La apropiación y hostilidad al teatro como parámetro de la Crítica Teatral

por Luis de Tavira

0.- Paréntesis para un epígrafe.

(A pesar del abuso que ha llevado al Maestro de la "Cita Citable" del teatro contemporáneo, al canon o al desuso, corro el riesgo de citar una vez más a Brecht, "Pontífice de la dialéctica teatral", como ya se le llama, convencido de que si ha sido fácil canonizarlo nuestro desprecio por el canon nos confronta necesariamente al desafío de reflexionarlo y asimilarlo más allá de esa desagradable manía de nuestros tiempos de pegar cuanto antes etiquetas a toda afirmación para restaurar apresuradamente la paz de nuestra conciencia crítica.

Así pues, decía Brecht:)

*"Mientras vivas, no digas
nunca: nunca.
Lo cierto no es cierto,
las cosas no serán lo que
son...
Nunca
deviene
antes
de que muera el día".*

1.-

Hoy como siempre los hombres de teatro cuestionan duramente la validez de la crítica teatral, casi tanto como los críticos se dedican a cuestionar la validez de los trabajos teatrales. La naturaleza de esta contradicción explica un rasgo necesario de la relación que todo fenómeno teatral tiene con el momento histórico en que se le da.

Toda propuesta teatral, inscrita en el dinamismo que va y viene de la tradición a la vanguardia, parte de un presupuesto crítico que se acepta o rechaza y se encuentra al final del proceso con un crítico airado o entusiasmado que se indigna o se renueva.

2.-

La impostura y el desequilibrio se deriva de la reducción de la función crítica al papel de juez que sentencia adjetivos categóricos y ante el cual el artista es un delincuente estético mientras no demuestre lo contrario. Esta contraposición melodramática entre crítica y espectáculo aniquila el sentido histórico de la significación so-

cial que sedimenta e impulsa el quehacer teatral.

Rota la relación entre teoría y praxis. No quedan sino las perversiones del gusto en la especulación, el mercantilismo, la propaganda, demagogia y el errabundo equívoco entre la imagen y el objeto. En pocas palabras la aniquilación onanista de la crítica al servicio de modas, maneras y paradigmas.

3.-

La necesidad de la crítica es pues, inherente a la necesidad del teatro.

Y si el Teatro de nuestros días debe enfrentar el desafío de inventarse a sí mismo, la crítica teatral no puede sentarse a esperar a la sombra del lugar común establecido. Si el espectáculo de hoy debe ser el descubrimiento del mundo inusitado que sucede entre ayer y mañana, la crítica teatral habrá de reinventar sus parámetros y aventurar nuevos caminos. La prehistoria no puede criticar a la historia.

Esto si pensamos que el crítico es algo más que un defensor del pasado que siempre fue mejor en ciertos casos o un evaluador de tarifas y precios del supermercado de valores, o un autor de versiones oficiales en los peores casos.

Los problemas de la crítica son la mayoría de las veces conflictos generacionales.

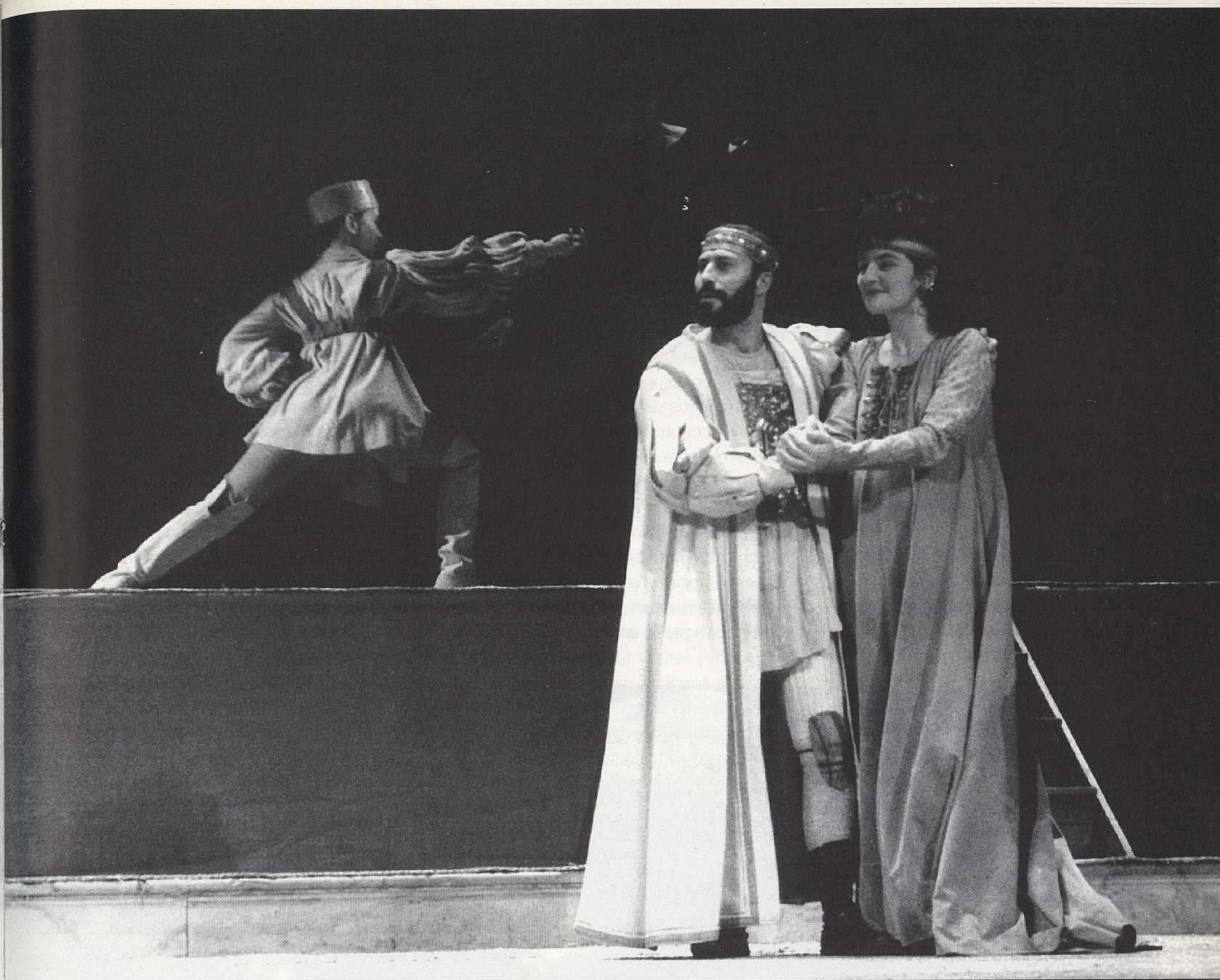
Sin embargo la autonomía de la crítica está proporcionalmente ligada a la autonomía del arte y ésta a su vez, es indirectamente proporcional al modo de producción que hostiga o propicia la libertad de creación, toda vez que esto sucede en una determinada atmósfera social y política, a su vez interrelacionada a las diversas presiones del complejo conjunto de factores históricos que obligan de modo contradictorio el cambio perenne.

4.-

La historia es cambio; toda peripecia implica cierto trauma. Como dijo Hegel: "Cuando miramos atrás y contemplamos la historia del pasado humano, lo primero que vemos es sólo "ruinas". Todo parece ser transitorio, nada permanece. ¿Qué viajero no ha sentido nostalgia?"

Sin embargo toda ruina testifica que unas cosas acaban como condición para que otras nazcan.

El hombre es una extraña síntesis del gran destructor y el gran constructor y su



"Cuento de invierno", de W. Shakespeare. Dirección: Juan Pastor. 1993

destino no sería posible si no fuera a su vez un fabricante de *ruinas*.

Por ello el crítico de arte accede tan frecuentemente a esa manía necrófila de embalsamar valores para sustraerlo de la putrefacción que sólo es una condición que delata el paso del tiempo. Baudrillard nos da un ejemplo:

"Ramses" no significa nada para nosotros; sólo la momia tiene valor incalculable puesto que es la que garantiza que la acumulación tiene sentido. Toda nuestra cultural lineal y acumulativa se derrumbaría si no fuéramos capaces de perseverar la "mercancía" del pasado al sacarla a la luz. Para esto es preciso extraer a los faraones de sus tumbas y a las momias de su silencio. Sólo el secreto absoluto les garantizaba su poder milenario. Nosotros sólo sabemos poner nuestra ciencia al servicio de la restauración de la momia, es decir, sólo sabemos restaurar un orden visible, mientras que el embalsamamiento suponía un trabajo mítico orientado a inmortalizar una dimensión oculta".

5.-

La historia encadena irremediablemente al hombre a la realidad. No queda sino luchar —con ánimo de navegante— contra o con ella. Es imposible la evasión. No queda sino estar en la *realidad* o naufragar en ella.

Para irse de este mundo sería necesario que hubiera otro; pero por otro que sea, será a su vez realidad, contorno impuesto, requerido una vez más de parámetros.

El nuevo mundo que se avecina requerirá a su vez de un nuevo teatro y este de una nueva crítica.

6.-

Con frecuencia muchos intentos de reflexión sobre los fenómenos teatrales obedecen de modo tan estrecho a determinado discurso estético, del cual se parte o ante el cual se contesta, que irremedia-

blemente se va ahondando en especialidades cada vez más parciales que sólo redundan en brillantes simplicidades que pretenden explicar complejidades que nunca agotan.

Se ha construido un Babel de métodos y estéticas frente a una diversidad sincrónica que desborda ya a la postura teatrológica habitual.

En algo podemos coincidir: el hecho teatral es, tan sólo, discutible.

El devenir vertiginoso de las manifestaciones escénicas ha hecho aún más evidente la relatividad de las teorías teatrales y el vuelo de las etiquetas: "tradición", "vanguardia", "clásico", "experimento", "muerte de...", "recuperación de...".

La decadencia y el apogeo, el agotamiento y el descubrimiento, el renacimiento y la muerte de las corrientes teatrales, conviven en una sincronía asombrosa.

Una cosa es cierta, el hecho teatral, tradicional o innovador, provoca un efecto *distinto* sobre un público *distinto* al del pasado.

Por lo tanto casi todo está por analizarse hoy en día.

7.-

No es posible definir al teatro. A menos que se quiera reducirlo a un aspecto. Por otra parte no es que parezca necesario hacerlo. Más bien parece que sobran definiciones.

Y esto hace una diferencia. La de la impropiedad del afán definitorio, la de su insuficiencia.

La diversidad —diacrónica y sincrónica— del hecho teatral impide el acceso a la contundencia categórica de la definición que entraña siempre al conjunto de valores axiomáticos en que se fundamenta la crítica. Entonces, ¿tampoco es posible la crítica? Ninguna teoría que pretenda definir el arte puede ignorar la diversidad diacrónica de la aparición, florecimiento y desa-

parición de las corrientes y estilos en el tiempo; ni podrá soslayar la diversidad sincrónica de las tendencias artísticas de un momento dado. En cierto sentido cada obra de arte es única e irrepetible.

Hoy en día, no es suficiente la estética del paradigma, ya no es posible reducir el arte a una forma histórica concreta. El concepto de lo clásico es una ilusión inmovilista. En nuestra época, el desmantelamiento del eurocentrismo ha creado condiciones para valorar con autonomía el arte de épocas y pueblos que desbordan los parámetros del criterio occidental.

Por el contrario, frente a las concepciones metafísicas, historicistas sociológicas, se hace necesario buscar no principios generales o comunes a todo arte, sino parámetros abiertos, puntos de vista, concretos y relativos que puedan explicar discernir, ubicar y valorar un arte históricamente determinado.

Por otra parte, en el devenir complejo y

diverso de lo teatral subyacen constantes que permiten extender el concepto de teatro a nuevos fenómenos escénicos y que no consiste necesariamente en rasgos semejantes al paradigma sino la respuesta que hace vigente y abierta la expresión del teatro a la necesidad histórica del teatro.

Una idea de teatro que corresponda a esta contradicción y esta constante será necesariamente una idea abierta y dinámica y en esa medida explicará el hecho teatral sin imponer generalizaciones, ni establecimiento de valores inmutables.

Un concepto abierto del teatro, lejos de imposibilitar la crítica, la faculta sobre la base de su naturaleza abierta, compleja, creadora y permanentemente cambiante.

8.-

Frecuentemente la simplicidad conlleva la inexactitud y ésta, la mitificación.

Muy a menudo las afirmaciones de los teatrólogos se parecen a los comentarios de los guías de turistas.

Recuerdo en Berlín durante un festival de la cultura latinoamericana, a un crítico teatral que intentaba sostener que el teatro latinoamericano surgía como "el teatro nuevo" frente al teatro europeo que moría de viejo. Nada más falso, en América Latina se hace muchas veces el teatro más viejo del mundo, casi tanto como en Europa el más novedoso.

En Europa y en América Latina se producen a la vez —en proporciones muy distintas ciertamente— teatro caduco y teatro renovador, teatro excelente y teatro pésimo.

La geografía contribuye muy poco a formarse una idea, casi tan poco como los pretensos festivales representativos los juicios temerarios que de ahí concluyen los críticos.

Por ello mismo tan poco funciona —ni

diacrónica ni sincrónicamente— el aducir a esquemas comparativos que implican la contraposición de inferioridades frente a superioridades al cobijo de una tradición canonizada como paradigma.

Siempre, en todas partes ha habido tradición sólo que nunca se trata de una tradición sino de muchas tradiciones distintas.

De nuevo, lo teatral permanece discutible y su efecto, siempre distinto, innegable.

9.-

Quizá por ello resulte útil volver hacia perspectivas anteriores a la estética teatral, aquellas que la posibilitan y frente a las cuales ésta responde de tan diversas maneras.

Una de estas perspectivas clarificadoras es la que entraña la condición compleja y colectiva del arte teatral inmersa en una situación histórica concreta y relativa que la determina, no como *fatum* sino como su circunstancia que provoca de modo múltiple una respuesta a favor o en contra. La perspectiva que ofrecen las diversas condiciones que hostigan o propician el quehacer colectivo artístico teatral.

10.-

En un sentido, el teatro puede explicarse como un medio de producción de objetos artísticos determinado —a favor o en contra, a favor y en contra— por estructura económica de un modo de producción y su sistema de relaciones productivas.

Los procesos teatrales se inscriben en un marco complejo. Entre estos y la sociedad existe una relación que determina, como expresión ideológica, el grado de necesidad del arte ante la que se responde, en cada caso, de modo diverso.

De ahí que la diversidad frente a esta determinación obligue a un análisis particular de esta relación que aporte un criterio de valoración estética dinámico y abierto.

Esta relación no funciona de modo necesariamente automático, muchas veces es más bien paradójica: a una producción material desarrollada no corresponde necesariamente un arte superior. Bastaría mirar al pasado para certificarlo. Por otra parte, en las condiciones de mayor hostilidad han surgido las corrientes renovadoras más fecundas del teatro contemporáneo.

Sin embargo su fecundidad y su eficiencia no provienen de la hostilidad sino a pesar de ella. Surgen del enfrentamiento

ante una hostilidad aún mayor; aquella que se erige contra la esencia de la necesidad del arte: la de una sociedad deshumanizada.

En este enfrentamiento el artista que sobrevive ha recuperado para el teatro su sentido liberador y de ahí su trascendencia.

11.-

Aunque todo espectáculo cumpla siempre una función inmutable; producir un efecto, este efecto se produce siempre de modo distinto sobre un público siempre distinto.

En la relación dialéctica arte —sociedad se descubre otro desdoblamiento a su vez dialéctico entre la obra de arte y su propiciación u hostigamiento que hace posible el desciframiento del devenir entre la tradición y la vanguardia. De la misma manera que la historia no sólo es una discontinuidad contradictoria sino también una paralela continuidad.

Los traumas del pasado, supuestamente superados, siguen latentes en el fondo de los continentes culturales a través de los vasos comunicantes del inconsciente colectivo y de pronto, súbitamente afloran a la luz vigente del medio día.

Según tiempos y condiciones sociales aparece la necesidad del arte, que siempre corresponde a coyunturas históricas, de procesos ascendentes o decadentes y entonces renacen los contenidos subvertidos y olvidados como claves recuperadas capaces de desatar la transformación de una realidad opresora en la conquista de la libertad de la conciencia, mediante la recuperación de la identidad cultural.

El concepto de libertad corresponde siempre a las condiciones y objetivos de un sistema social y no por ello deja de ser una idea general. De la misma manera en el arte penetran rasgos constantes en diálogo forzoso con las condiciones de su tiempo y las características concretas en las que surge como una necesidad peculiar de plenitud o sobrevivencia social.

12.-

En el pasado el teatro respondió a una necesidad formulada como magia. Era una ayuda mágica para comprender un mundo real pero inexplorado. En años recientes su respuesta ha querido ser racionalista y hasta científica.

Sin embargo el teatro sigue siendo necesario en gran medida por la magia inherente a él.

Y sólo en esta medida el teatro que se



"Boca de Cowboy", de Sam Shepard. Dirección: Patsy Fuller. 1993

confronta a la realidad como objeto de transformación, sigue siendo teatro.

De la misma manera hostigamiento y propiciación se convierten en constantes de una contradicción perenne en la cual el transcurso teatral puede explicarse.

En determinada situación cuyo signo determinante frente a la necesidad teatral sea el hostigamiento, estará contenida y subyacente una forma de propiciación que renueve el imperativo de la creación hacia manifestaciones más puras, renovadas y enérgicas, provocadas por la misma situación hostil que se ofrece involuntariamente como referente. Se inicia entonces un dinamismo que no puede concluir sino en la modificación de las condiciones que hostigan.

En cambio, en una situación de signo propiciatorio estarán contenidas nuevas formas de hostigamiento que pueden adormecer y agotar el impulso teatral.

En todo caso, lo que verdaderamente propicia el teatro implica componentes complejos y contradictorios.

La situación propiciatoria no puede ser inmanente o unilateral a riesgo de entrañar hostigamientos más sutiles.

De ahí el fracaso de todas las canonizaciones, los manifiestos y los decretos.

(La Libertad no se decreta; se ejerce, se defiende, se conquista y se pierde).

13.-

En general, cuando se contempla el teatro, fuera del contexto de este conflicto, no se considera que la imposición —por vías directas o indirectas— de temas determinados constituyen una pérdida de la libertad artística. Los decretos, las modas que determinan éxito o fracaso, el gusto conformado, la moral pública no son otra cosa. Incluso las tendencias y tradiciones pueden derivar en la contradicción de su raíz popular. La moral del éxito, sustentada casi siempre en la razón de ser de la función de la crítica, vienen a constituir parámetros preceptivos que delimitan más tarde o más temprano la supuesta libertad que responde a la necesidad de expresión de la colectividad.

Los grandes periodos del teatro se caracterizan casi siempre porque las ideas del poder coinciden con el desarrollo de las fuerzas productivas y con las necesidades materiales y espirituales de la sociedad. En estos extraños casos de equilibrio parece cierta la ilusión que identifica el interés individual y el interés colectivo y la lucha por el poder, frente inicial de todo hostigamiento y propiciación se desvanece.

Pero tarde o temprano se revela el carácter ilusorio de esta esperanza; la unidad

aparente se desintegra y la lucha social vuelve a estallar; surgen de nuevo las contradicciones y las injusticias y el artista se ve atrapado en un cerco de insospechada hostilidad que propicia su renovación.

En una sociedad opresora, el teatro, si puede darse, necesariamente reflejará la opresión, en su contenido, en su forma, en sus recursos, con todo su talento, y con toda su energía.

Su función esencial se revestirá de una función histórica que la identifica y cumplirá así, su misión primigenia de mostrar al mundo como transformable.

De ahí su vigencia o caducidad.

14.-

La consideración de este parámetro puede contribuir a la mítica tarea de concretizar al inasible factotum del enigma en que se ha convertido el quehacer del crítico teatral: "*Deus ex máquina*" tranquilizador ante el atrevimiento de la imaginación; selva de adjetivos ante la conquista de un lenguaje eficaz; taxímetro del movimiento. Impunidad del juicio desvinculado de la necesidad personificada de la colectividad. Ancila de la estética ilusoria del *arte por el arte* engendrada por el imperativo categórico de la *producción por la producción*.

Suscripción a la Revista ADE

D.

DIRECCION

CIUDAD

TELEFONO

C. P. PAIS

SUSCRIPCION PARA ESPAÑA Y LATINOAMERICA

5 números (1.500 pts. - 17 \$)

10 números (3.000 pts. - 32 \$)

RESTO DEL MUNDO

5 números (20 \$)

10 números (37 \$)

FORMA DE PAGO

Talón nominal

Giro Postal

A partir del número

tablas

revista de artes escénicas



- * Críticas y ensayos
- * Un libreto inédito en cada entrega
- * Ficheros de repertorio
- * Entrevistas, reseñas sobre libros teatrales, noticias
- * Fotos y datos biográficos de populares actores.

CUATRO REVISTAS AL AÑO
A CUALQUIER PARTE DEL MUNDO

América		
del Norte	del Sur	Otros países:
22.00USD	20. USD	24. USD

Envíe su solicitud de suscripción a:

EDICIONES CUBANAS Obispo 527 esq. a Bernaza
Apartado Postal 605 Habana
o a la siguiente dirección: 10100
REVISTA TABLAS San Ignacio 166 e/Obispo y Obrapia



"El Avaro",
de Molière.
Dirección:
J. A. Quintana. 1992

Quimera del dogma. Esterilidad de los decretos, supervivencia de la momia y nostalgia de las ruinas.

Reflexionar sobre estos inevitables condicionamientos supone revitalizar la necesidad de la crítica en el renovado cuestionamiento de la tarea crítica de quién, para quién, y cómo pero sobre todo su ubicación: desde dónde, hacia dónde.

15.-

Propiciación del teatro y hostigamiento al teatro son también resultado de la crítica. Y esta no puede sustraerse a su naturaleza de sustento ideológico del arte que a su vez, si no es inmune a la ideología sí constituye una victoria de la realidad sobre la ideología.

Sin embargo, el teatro, propiciado u hostigado, no puede desvincularse de las tendencias y posibilidades sociales a riesgo de cancelar su vigencia, así como tampoco puede explicarse como una mera misión social porque caería en el mismo riesgo.

El arte se explica por su vinculación con la sociedad, pero al mismo tiempo no se agota en esta vinculación.

16.-

Así, el teatro, no es autónomo, ni está inmunizado contra la crítica y los prejuicios.

La ideología y sus valores lo mueven,

lo educan y forman, pero su capacidad artística consiste en sobrevivir a la mediación de la ideología, de modo que trascienda hacia la realidad como transformación, para ser afectado por ella no como *estado* sino como *proceso*. O como lo dice Fisher: "El artista adivina en el *ser así* el *ser otro*, descubre lo particular en la cotidianidad, y halla en el detalle el acceso a lo esencial, a la conexión oculta".

Hostigamiento o propiciación son modos en que la realidad afecta al teatro como proceso, que el teatro necesariamente revierte y la crítica debería ser capaz de descifrar la conexión oculta que a su vez revierte una vez más, el mecanismo.

17.-

No hay teatro burgués, ni teatro proletario; lo que hay es actitud y pensamiento burgués o proletario. De este proviene una actitud del artista y un resultado artístico ante la situación delimitada. No sirven las etiquetas que deforman la realidad a través de los prejuicios de la ideología llevada al canon.

18.-

El teatro que sufre una propiciación que lo aleja de los contenidos históricos y sociales cae en la anemia delirante. El teatro que se reduce a la ejecución de misiones

sociales termina a su vez en el delirio panfletario y anémico otra vez. El imperativo de su propia libertad ata imperceptiblemente al teatro y a su realidad social, pero sólo sus requerimientos estrictamente teatrales pueden someterlo a semejante vinculación.

La crítica teatral debería ser capaz de contribuir a este discernimiento.

19.-

Decía Theodor W. Adorno:

"La crítica legítima tiene que adelantarse a las obras que critica: prácticamente tiene que inventarse las obras que sea capaz de criticar..."

Y si es lo suficientemente productiva, seguramente habrá artistas que realicen tales obras"

20.-

Por otra parte, la relación entre las condiciones materiales de la producción y la finalidad espiritual de la necesidad del teatro se explican y explican a su vez las determinaciones de hostilidad y propiciación frente a las cuales surgen mejores o peores las diversas manifestaciones teatrales de nuestro tiempo. Su análisis y consideración pueden ayudar a renovar las perspectivas de la crítica teatral contemporánea.



TEXTO TEATRAL

AMADOR

de Gerardjan Rijnders

*"Liefhebber" (Amador).
Autor y director: Gerardjan
Rijnders.
Toneelgroep Amsterdam, 1992.
(Foto: Ben Van Duin).*

Imagen de la miseria humana

La Revista ADE incluye en este número una obra holandesa. Escasamente conocido en España el teatro de aquél país, tenemos ocasión ahora de leer uno de sus textos escénicos de mayor impacto en época reciente, cuyo autor es además uno de los más cualificados directores de escena y autores que allí laboran.

El valor sin embargo de *Amador* (Liefhebber), título castellano de esta obra de Gerardjan Rijnders, no estriba en absoluto en su carácter novedoso ni en su pertenencia a un ámbito dramático inhabitual, minoritario e incluso un tanto exótico. Creemos que se debe por el contrario a la problemática que expone, a su palmaria y evidente generalización a todas las sociedades instituidas sobre estructuras similares y que participan de parejos mecanismos de alienación, e igualmente a las virtudes intrínsecas de su concepción y elaboración.

En este sentido, *Amador* tiene un cierto parentesco con la escritura de Heiner Müller en no pocos aspectos. Nos encontramos ante una situación única en la que intervienen tres personajes. Uno habla de forma constante, torrencial e incontenible; sólo habla, no observa ni escucha. Los otros dos susurran apenas, miran y hacen —aunque su acción sea banal o negativa hasta la destrucción—. El monólogo se instaura como la imposibilidad del diálogo, de la comunicación, del reconocimiento mutuo, del intercambio de emociones, saberes o experiencias. Es la expresión última del aislamiento ensimismado del individuo en su coraza de autosuficiencias, que reduce el discurso verbal a pura palabrería hueca.

Este planteamiento conduce a una dominante tonalidad desesperada, obsesiva y carente de toda esperanza, quebrada a veces por ácidos estertores de humor que escuecen en la boca. Muestra en definitiva un microcosmos compulsivamente contradictorio, exangüe, demolido, mediante la articulación de un texto desnudo, áspero, escrito todo él en minúsculas, sin signos de puntuación, encolum-

nado en palabras o frases mínimas que adquieren de este modo una dimensión particular.

Señalaremos por último que Gerardjan Rijnders ha escogido el propio teatro como objeto de reflexión. Lo público profesional con su brillantez aparente, se muestra en abrupto choque con una privacidad de sumidero. El crítico teatral que aquí aparece, prestigioso, demoledor, lacerante, se erige como principio de autoridad, como conciencia lúcida de la sociedad, como mantenedor irrenunciable de un teatro que recoja la vida. Pero su aparente afán contrasta brutalmente con su ceguera ante lo que tiene a su lado, su mujer y su hijo que le rodean y perecen ante su indiferencia, su alienación en un delirio obseso. Es en cierto modo la expresión extremada de la autoconciencia individual, que se considera capaz de posesionarse de la globalidad del universo, autoproclamarse poseedora de la verdad absoluta, juez omnímodo e indiscutido, virtud excelsa, satanizador de quien no obedece sus designios, y es incapaz de ver y entender la vida real que junto a él palpita, se tortura y se destruye. De esta confrontación entre lo que cree ser y lo que es sólo puede surgir el hastío, la frustración, la impotencia: es la acabada imagen de la miseria humana.

Para concluir señalaremos que *Amador* es ejemplo de una literatura dramática concebida como guía de propuestas —verbales y didascálicas— para su conversión en teatro, es decir, en hecho escénico. Lo que podamos extraer de la lectura de esta obra como literatura, dista enormemente de lo que un espectáculo construido a partir de ella pudiera darnos. Aunque sólo sea a título documental, basta cotejar lo que la lectura nos propone y lo que nos sugieren las fotografías del espectáculo producido por el **Toneelgroep** de Amsterdam, para comprender la dimensión del camino recorrido. Lógicamente estamos ante la evidencia de lo que la literatura y el teatro son.

R. ADE

El que ama el teatro

por Ronald Brouwer

Gerardjan Rijnders —se pronuncia: Reynders— es francamente el protagonista del teatro holandés.

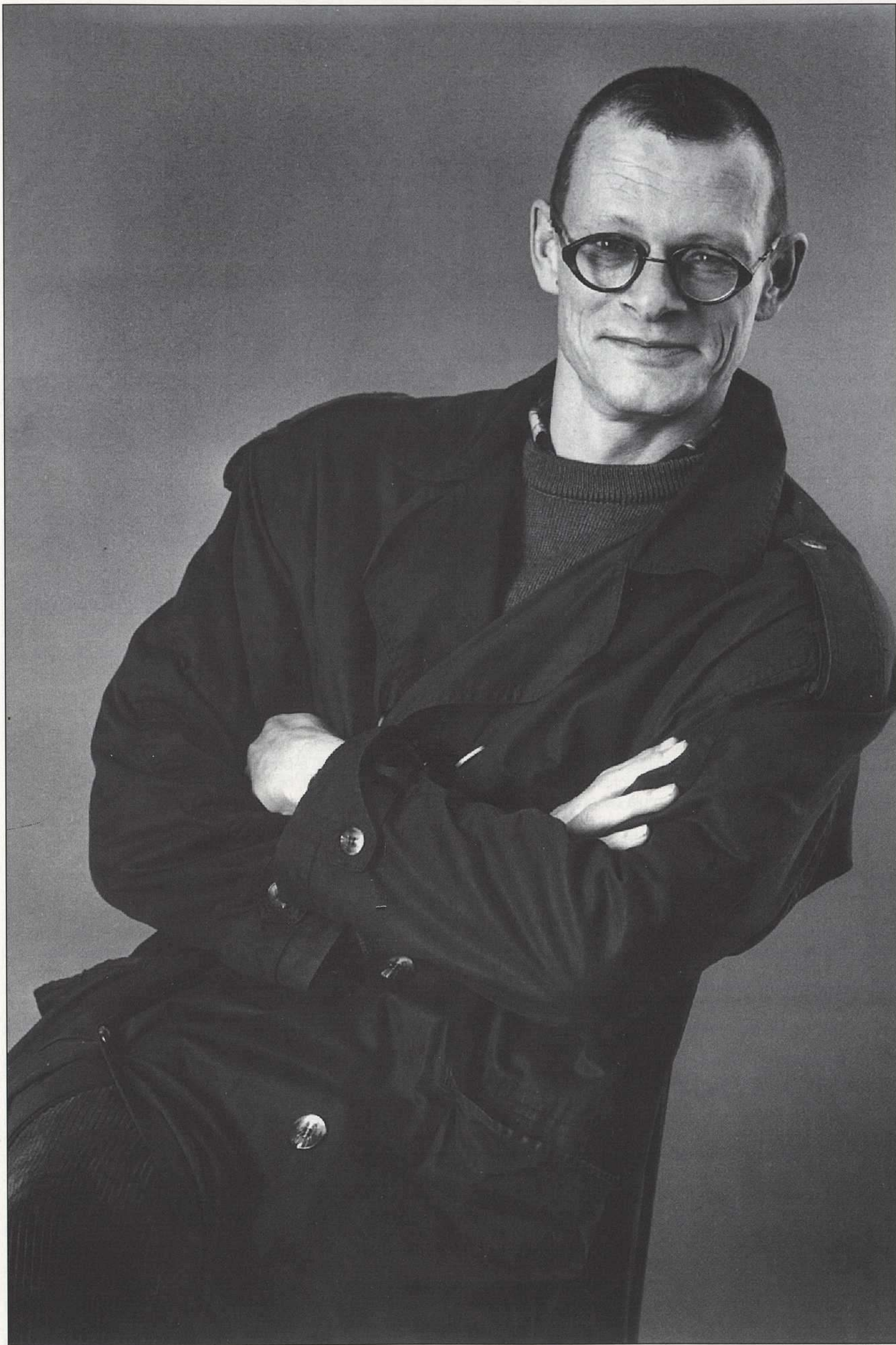
Su carrera como director de escena y autor de teatro sigue tres líneas, que a veces se cruzan. En mayo del año pasado, un mes después del estreno de *Amador*, se presentó una obra suya en la Expo, *Ballet*. A partir de los axiomas del ballet, aunque basándose en el mito de Orfeo y Eurídice, el artista y la mujer que le apoya, siendo su musa y su secretaria, intentaba crear un montaje sin lógica argumental. Ballet: personas que entran y salen, la coherencia de cuyos movimientos está en el hecho de que uno se realiza después de otro, es decir, en su consecuencia. Nunca se pregunta al bailarín, como se suele preguntar al actor, ¿de dónde vienes? y ¿a dónde vas?. Proveyendo a los actores de un caos textual, que además para el re-estreno sevillano fue parcialmente traducido al castellano, al inglés

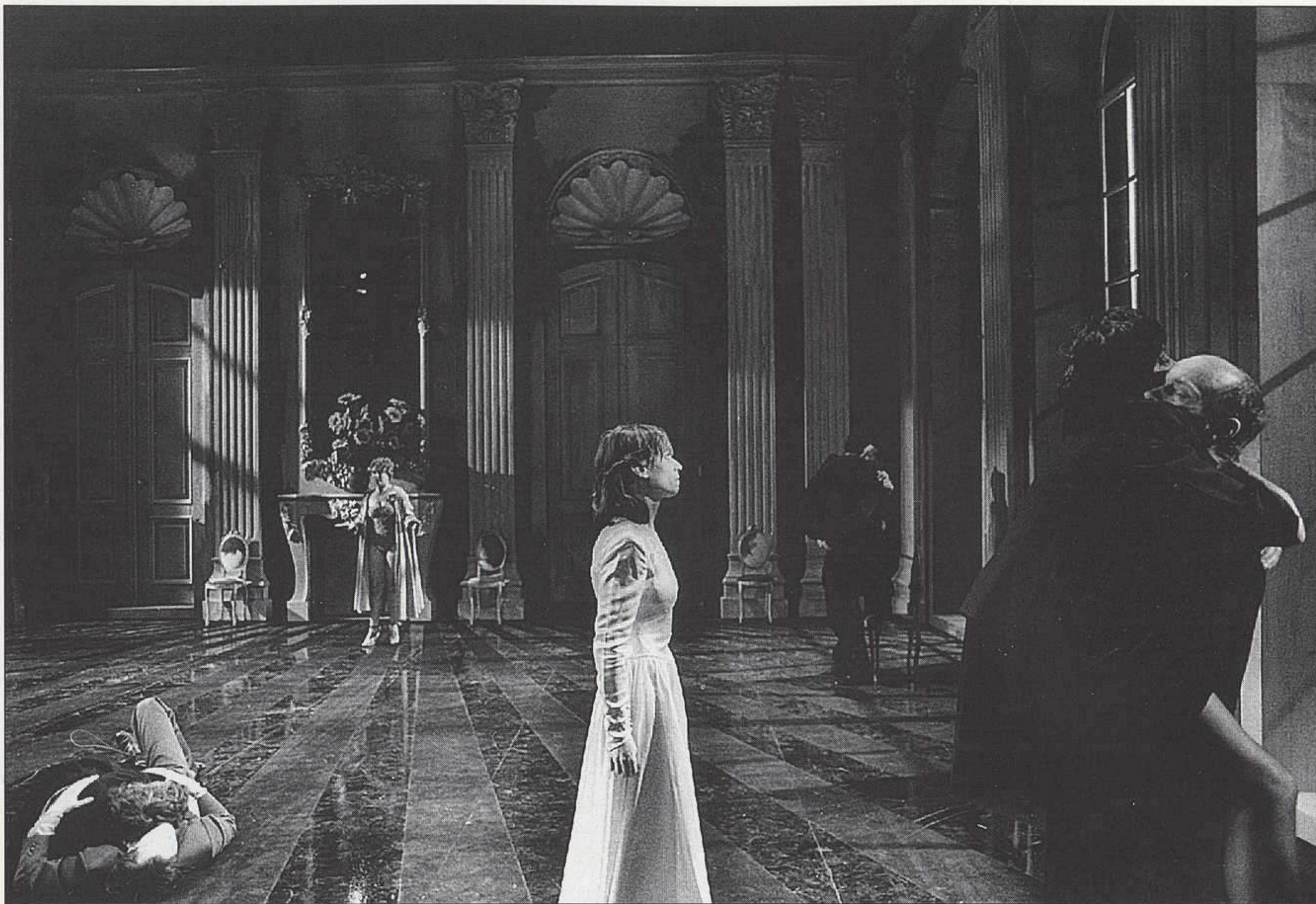
y al francés, Rijnders trataba de conseguir la estructura del ballet, aunque a través del teatro-de-texto.

Comentario al margen: El holandés, aparte de ser parecido al alemán del mismo modo que el castellano se parece al italiano, tiene una palabra especial, de la que estoy muy orgulloso, para referirse al teatro-de-texto, que es 'toneel'. Tampoco existe en alemán. En cambio, la palabra 'theater' se refiere a todo el abanico teatral, incluyendo la danza, la ópera, el mimo, el teatro objetual y, obviamente, el teatro-de-texto.

Gerardjan Rijnders siempre se ha dedicado al 'toneel'. En sus caóticos 'collages' mezcla fragmentos sacados del periódico, de la televisión o de cualquier medio, de los estilos más variopintos, aplicando el contrapunto y la simultaneidad al escenario, como ha sido el caso en *Ballet*. Otro montaje suyo, que se acaba de estrenar, se desarrolla en

Gerardjan Rijnders. (Foto: Anna Beeke).





**"Ballet". Autor y director: Gerardjan Rijnders.
Toneelgroep Amsterdam. 1991. (Foto: Kees de Graaff).**

ocho habitaciones de un hotel, con el hilo conductor de los refugiados políticos y la xenofobia; la escenografía consiste en las ocho habitaciones pequeñas, en cada una de las cuales hablan, bailan, gritan, follan, luchan, ven la tele, llaman por teléfono, lloran. Esta fórmula de obras, montadas en —digamos— el 'María Guerrero' de Amsterdam, con su propia compañía Toneelgroep Amsterdam, suele alternar con montajes de otro registro. Rijnders dirige también a los clásicos, y por muy provocador que sea en sus 'caos-collages', en este terreno adopta un estilo clasicista, incluso hiperclasicista. Dirigió una *Andrómaca* de Racine, por ejemplo, a partir del código teatral del siglo XVII, reduciendo su vitalidad a un mínimo, al limitar a sus actores a una expresividad estática: contrastando las posturas tal y como se prescriben en los manuales actorales de la época, manteniendo éstas sin mover ni un dedo durante minutos y minutos, con una dicción que deja toda la fuerza a la propia retórica del texto, pero condensada, retenida, evocando así una serenidad y una concentración emocional impresionante. Es éste otro camino, obviamente muy distinto, a través de su carrera como director, utilizando toda la monumentalidad de los textos clásicos (*Hamlet*, *Medea*, *Pentesilea*), así como de textos hermético-literarios de autores contemporáneos holandeses. El tercer género es el más difícil de denominar. Son textos de su propia mano, actuales, afrentadores, fuertes, pero al mismo tiempo muy cómicos. Tratan de asuntos sociales y políticos, satirizan a todo y a todos, siendo tan impactantes que al final el público deja de reírse. Este penúltimo texto suyo, *Amador*, parece encajar en esta tercera categoría.

De momento sólo he hablado de sus estilísticas; falta un tratamiento de los temas que recorren su carrera teatral, con independencia de su tri-dimensionalidad. Un tema principal por excelencia es el sexo: sexo y muerte, sexo y

guerra, deseos reprimidos, sida, complejos edípicos... Por ejemplo, un 'collage caótico' que merece ser mencionado es *Baquelita* que, a partir de biografías y entrevistas, trata de Tony Baekeland, hijo del inventor de la baquelita, el cual debido a la compleja relación con su madre se volvió loco. Y se encuentran más casos psiquiátricos en la obra de Rijnders. Otro ejemplo sería la historia del americano Luis Wolfson, también basada en hechos reales, quien sentía una terrible alergia o fobia por el inglés. En su cerebro un mecanismo traductor transformaba las frases, palabra por palabra, en equivalentes coincidiendo lo más posible tanto por su sentido como por su sonido. Mezclando varios idiomas, intentaba neutralizar el inglés, su idioma materno, el lenguaje de su dominante madre. La obsesión oral le impedía también comer, tragar, lamer, chupar, y demás actividades relacionadas con la lengua - en ambos sentidos. El idioma, la fuerza de la palabra, su poder, su impotencia, su incompatibilidad, es otro tema constante en los montajes de Rijnders, tanteando por sus límites de retórica, de uso y de abuso. Recuerdo un personaje que estaba durante toda la función de espaldas al público, que con su presencia y tan sólo su voz llenaba el escenario; o algunos personajes callados de principio a fin; o un perro de lanas representado por una actriz llenita, vestida con lacitos de color rosa, que no decía más que 'guau' pero con tantos tonos diferentes; o, en otra comedia durísima, las imitaciones de políticos, grabadas en vídeo, con su fraseología vacía. La televisión es otro fenómeno central en sus montajes. La comunicación. La no-comunicación. La soledad. La angustia.

Todo eso, a través de estilos muy distintos y con medios siempre extremos, contiene una cierta dosis de crítica política. Reflejando estos temas actuales, pero tan eternos a la vez, Rijnders critica a la Familia como 'piedra angular'

de la sociedad, que junto con la Iglesia y el Estado, impide que el individuo se desarrolle en toda su individualidad propia. En *Amador* critica por primera vez el terreno que es su vida: el teatro. A través del personaje de un crítico de teatro, que vuelve a casa después de haber visto otro montaje más, otro ejemplar más de algo superfluo, critica el 'teatro teatro' - en holandés el 'toneel toneel'. Furioso, explotando de odio y de asco, arremete contra los 'teatrereros', pidiendo, gritando por un mensaje más urgente, una postura social, ¡vida!, pero en su furor está ciego ante la vida de su esposa y su hijo. En la escenificación holandesa que vi, dirigida por el propio autor, estos dos personajes casi tácitos estaban a su vez pidiendo, gritando por una mínima atención de su

parte. El texto, tan impactante y agresivo, contrastado por la interpretación muda de los otros dos —altamente cómica, aunque con unas acciones repugnantes y provocadoras— me hizo salir temblando del teatro. Me llevó a dudar respecto a mi propia integridad teatral y política. Porque es eso lo que hace Rijnders, cuestionarse su propia postura, y el personaje del crítico podría haber sido cualquier persona que se dedica profesionalmente al terreno teatral. ¡Fíjate, la persona más productiva del teatro en Holanda, el que más escribe, el que más dirige, y el que más montajes ve, vomita un texto así! Es la reflexión más sincera y directa sobre su propia relevancia - y la de su lector/espectador.

AMADOR

de Gerardjan Rijnders

Personajes:

padre
su mujer
peter, su hijo

traducción:
Ronald Brouwer

copyright:
Toneelgroep Amsterdam
Marnixstraat 427
1017 PK Amsterdam
tel. 09.31.20.5237800

Amador (título original: 'Liefhebber') se estrenó el 31 de Marzo de 1992, en el teatro Bellevue en Amsterdam, dirigido por Gerardjan Rijnders; después la misma compañía, Toneelgroep Amsterdam, dio varias funciones en Italia y Alemania. Al cierre de esta revista se está hablando de posibles actuaciones en Granada.

PADRE

(entra bruscamente en la habitación)

coño coño coño coño coño
nunca más
nunca más
coño coño coño coño coño

MADRE

papá

PADRE

a bali
a chile
a china
a la conchimbamba
mejor un cáncer
mejor la muerte

MADRE

papá

PADRE

bostezos

inquietud
almorranas
picores
hasta dentro de la oreja
soberbia intelectual total
megalomanía
a costa del estado
la estética de la impotencia
pensaba en marmotitas
escribiendo
en su diario
'me siento tan sola'
pensaba en la lluvia
que no resuelve nada
daba igual
qué furor más correcto
el del moribundo
cuando ya no le queda más que morir
y dice el otro

(madre abre la boca)

'ya no queda nada que decir'

(madre cierra la boca)

una tempestad que se ve burlada
por unas casas que se mantienen en pie
pese a ser feísimas

(se oye un silbido fuera)

coño coño coño coño coño

MADRE

peter

(madre va a abrir)

PADRE

el infierno
claro
entra el papel

entra la actriz
la actriz
y el papel
claro
¿quién falla?
¿la actriz?
¿el papel?
tontería
la actriz que no falla
es la actriz que hace
que uno se olvide de la actriz
una actriz
demuestra su papel
y no voy a bilbao tampoco¹
por una hora de teatro infantil
50.000 ptas
no a bilbao
voy a bali
voy a chile
voy a china
voy a morir
arte
un bisoñé
prótesis de un orgasmo
¿se dice así?
prótesis orgásmico
arte
placenta
placebo
libido placebo
voy a mali

(entran madre y peter)

PETER

papá

PADRE

entran
y salen
se quedan
es eso lo peor
no quiero más
dimíto
no quiero morir
quiero ser una carta
que uno saca ávidamente del sobre
que se lee
y que hace feliz a alguien
quiero ser esperma
que salpique un pc
de repente empieza a temblar la impresora
la vida se imprime ella sola
el amor
quiero ser impreso
del agua tampoco sabemos nada
sí que corre
y si no corre
hay sequía

(peter bebe toda el agua del florero)

pero el agua
esté donde esté
haga lo que haga
menos en el escenario
en el escenario
sólo arte
flores secas
agua no

agua de arte

(peter eructa)

MADRE

peter
papá

PADRE

y se pueden recoger temas
en cualquier calle
como la mierda de los perros
en fin
se manchan las manos
el teatro mancha las manos
sin manos sucias
no hay teatro
recogemos la mierda de los perros
ya tenemos un tema
o el paro entre los titulados
o la enseñanza postdoctoral
aunque sea la enseñanza del arte postdoctoral
qué va
entra el papel
eso tengo que creer
la actriz entra
no el papel
la actriz
no entra nada
entra el arte
arte
harto
coño

MADRE

papá

PADRE

coño coño coño coño coño
ya sólo el público
el mundillo
los pijos
los piojos
el público de hoy
es el cáncer
del teatro de hoy
no
el teatro de hoy
es el cáncer
del escaso público de hoy
el público
vago
contento de sí mismo
ya sólo mira
a su propio cáncer
a su propia muerte
no ve nada
no oye nada
que su propia agonía
su propio gargajo
su sepultura abierta
su vacío
aplausos
por su propio entierro
entra la actriz
entra la muerte
aplausos

(peter se come todas las flores del florero)

mañana llamo al periódico
dimito
voy a bali
a chile
aunque sea a tivoli
se acabó la crítica
porque sólo critica
se acabó la alabanza
si ya no queda nada que alabar
se acabaron las flores
siendo perlas para los puercos
coño coño coño coño coño

MADRE

papá

PADRE

por doquier
detrás de cualquier ladrillo
bajo cualquier adoquín
pulula la vida
menos en el escenario
los dramas en los casinos
en las cantinas
ancianas llenas de reuma
sonriendo a una clívia
otra vez se recortó
su viudedad
un crío en su bici
la rueda torcida
soñando con el gol ganador
en el campo deportivo
se cae con la bici y todo
pierde su diente de leche
pero no pierde su sueño

(peter se tira un pedo)

MADRE

peter
papá

PADRE

en este diente de leche
en la calle lavapiés
esquina con magdalena
resplandece la vida
el drama
en cambio en el escenario reina la muerte
ya no entra el papel
ni la actriz
sólo entra la vanidad
las escuelas de teatro no fomentan talentos
cultivan infecciones
dimito
mañana llamo a la redacción de cultura
coño coño coño coño coño

MADRE

papá

PADRE

de cada poro
de cada parado

incluso de cada no parado
chorrea la vida
el drama
explota hacia fuera
higienistas dentales
taquimecanógrafas
refugiados políticos
ayudantes fotográficos
auténticas tragedias sudantes
menos en el escenario
ahí ningún sudor
ningún drama
nada

'pardo a finales del año pasado se decidió por la segunda opción y compró a su gran competencia de orense, sánchez y hermanos, un matadero con una capacidad de más de veinte millones de cerdos. pero para llegar a eso, el gallego fulano sánchez había provocado hasta el límite a su colega asturiano... '

sólo eso
una noticia
de la prensa amarilla
que leí en la peluquería
eso recuerdo
meses después del corte de pelo
eso es drama
de la obra de esta noche
no recuerdo nada
porque no había nada que recordar
no había nada
lo único que había: yo
había público
había un escenario
había actores
pero no había nada
llamo a la redacción de cultura
dimito
dejo de destrozar
el destrozo
que me destroza

(peter empieza a masturbarse)

el abuelo de 64 años
apuñalado
por sus hijos
en su caravana
por haber violado
a sus nietas
de 4 y 6 años respectivamente
esa caravana quiero ver representada
con el perrito de lanas
y en una esquina
las bragas de la cría más pequeña
parpadeo los ojos
y otra escena moribunda
hojeo en el periódico
veinte tragedias
llego al teatro
nada más recibir las invitaciones
de la azafata que ahí ha aterrizado
hojeo en el programa de mano
ilustrado con gran creatividad
me siento
en la tapicería polvorienta
en los bancos duros
se apaga la luz de sala
y ya está
ningún drama
nada
todo vacío
todo muerto
hasta las escenas moribundas: muertas

'estoy liado a ti
como prometeo a su roca,
aunque mi amor se convirtiera en el buitre
que me desgarrar el hígado para siempre.'
prometía la introducción
no he visto nada
ni prometeo
ni roca
ni buitre
ni hígado
ni amor
nada
entró la actriz
no entró ningún papel
entró una actriz
nada más que actriz
es la leche

(peter se corre ruidosamente)

MADRE

peter
papá

PADRE

coño coño coño coño coño

MADRE

papá

PADRE

un impermeable
en el perchero
del edificio de la reinserción
la mirada furtiva
en el banco fronterizo
una silueta temblorosa
en la piscina municipal
triste
peligroso
desgarrador quizás
pero humano
vivo
drama
una actriz que entra
escayola que entra
escayola muerta
paso
a china
a sevilla
a la feria
cogemos el duque de feria
donde está la casa de pilatos
cada señal de tráfico
es un shakespeare
el supermercado local
cuenta más
que la literatura dramática completa
veo pasar un pájaro
y pienso
el apuntador
del drama
que quiero ver
pero que nunca veo
en el escenario
nunca lo veo
el apuntador está
los bastidores están

pero dónde está el drama
en el escenario
en cada pétalo
lo veo temblando
en cada pie sudoroso
lo huelo
en cada teatro
lo estoy esperando
en vano

(peter empieza a picarse heroína)

ayer
en la gran vía
un vagabundo
'estoy sin comer'
dice
'entonces vete a comer ya'
digo
'es que he pasado cinco años en paraguay'
dice
este tipo de gente
este tipo de vida
o la mujer
en la calle de atocha
que con cada paso
suyo
me daba la sensación
de aplastar
el cráneo de un niño
en la carnicería
veo al carnicero
cortando la carne
y pienso que soy yo
esta carne
en la tele alguien chuta
el balón a portería
y pienso que soy yo
esta portería
alguien pega un sello
en un sobre
soy yo
esta lengua
me veo a mi mismo
en el espejo
soy yo
pienso
este espejo
me encuentro en el teatro
veo el escenario
nada
pienso
nada

(peter se pica sin encontrarse la vena)

PETER

coño

MADRE

peter
papá

PADRE

a veces ya me pongo celoso
al ver una bolsa de naranjas de zumo
juntitas tan íntimas
o la anécdota
del pediatra

deseando tanto tener un hijo
cuando nació su hijo
le odiaba
resultó
que le odiaba
así que se divorció
me suena muy familiar
y nada más casarme
ya me sentí
culpable
al sonar el teléfono
al encender la luz
cerraba los ojos
me abrochaba el abrigo
para darme la sensación
de haber tomado una decisión
quiero decir
soy muy sensible
incluso siento las cosas más inexistentes
pero me encuentro
en el teatro
y no siento nada
es que no hay nada
arte
harto
coño

(otra vez peter se pica sin encontrarse la vena)

PETER

mierda

MADRE

peter
papá

PADRE

(a madre)

a veces
muy tarde ya
después de otro chéjov integral
un muerto
en el cual no se atrevieron cortar
un cadáver de cinco horas
un cadáver de arte
vuelvo a casa
muy tarde
y tú ya estás durmiendo
estás en la cama
respiras
una mano encima de la cabeza
la guerra ha estallado
tu guerra
en tu cabeza
ahora te vas a despertar
lo sé
para olvidarte de ello
de esta guerra
tu mano se mueve
en seguida
a tu hojita de lechuga
abres los ojos
me preguntas
'¿y?'
'falta guerra en el escenario'
me quejo
es ése el drama del día
es ése el verdadero diálogo

'¿y?'
'falta guerra'
o por la noche
en la carretera
volviendo de un estreno
en la provincia
los estrenos más tristes
los estrenos provincianos
con su público de estreno provinciano
el público más triste
una sala llena de peces muertos
mirando la muerte
con sus ojos de peces muertos
y veo
todas estas lucecitas rojas ante mí
en la carretera
ya me gustaría
besarlas
una por una
con la lengua
lamerlas
chuparlas
en ese momento estoy sintiendo algo
algo que durante toda la noche
la noche teatral
la noche teatral de estreno provinciano
no he sentido
en ese momento me siento vivo
en la carretera
mientras
lamo las lucecitas
aquí en mi cabeza

(peter se pica, ahora en la vena, se cae satisfecho: plaf)

MADRE

peter
papá

PADRE

claro que hago zen
simplemente zen
ya lo he practicado mucho
ahí en la sala
entre el público
medio aturdido
por los aftershaves y las colonias
alrededor de mí
respiro
conscientemente
y al respirar así
toda la sala respira conmigo
se hace más grande
y más pequeña
todo se hace más grande
y se retira
hasta los actores
también los actores
se hacen más grandes
y se retiran
así parece
que estuvieran vivos
estos actores muertos
estos actores muertos de arte
estos actores de escayola
yo les inspiro la vida
mi vida
les inspiro sus papeles
mis papeles
pero sólo por poco tiempo

siempre sólo por un momento
 una partícula
 de una décima
 de segundo
 y ya vuelven a estar muertos
 estos papeles
 ya no los veo
 pensando
 me encuentro frente a una librería
 en la que de repente todos los libros se caen
 dramaturgistas
 otra cosa más
 o pienso en una familia normalita
 comiendo coliflor
 de repente
 entran 10 dobermanns
 en la habitación
 se comen a la familia
 así como a la coliflor
 o pienso en una chica
 que está cantando una canción
 y en algún sitio se cae una copa
 o de repente pienso
 en dos seres humanos dándose la mano
 imposible
 uno da
 otro coge
 o por qué nunca hay choques entre los pájaros
 pero sí entre opiniones
 y pienso en un clip
 o en una tabla de planchar
 y ya está todo bien
 vuelvo a mirar
 al escenario
 y
 coño coño coño coño coño
 lo dejo
 dimito
 se acabaron las críticas
 mañana llamo a mi redactor
 nunca más zen
 coño coño coño coño coño

MADRE

papá

PADRE

joder
 podrían
 coger
 simplemente
 el periódico
 podrían leer
 toma

(padre coge el periódico)

'aleluya. amén. fin al apartheid'²
 drama
 drama con final feliz
 aunque
 eso está por ver
 pero drama
 toma
 'Holandeses suministran a Irak gas mostaza'
 drama
 homicidio múltiple
 pero drama vivo
 'Primer ministro defiende una Europa abierta'
 ¡comedia!



"Liefhebber" (Amador).
Autor y director: Gerardjan Rijnders.
Toneelgroep Amsterdam, 1992. (Foto: Ben Van Duin)

'Australiano preside conferencia Irlanda del Norte'
 ¡farsa!
 'Eutanasia en el 25% de pacientes del sida'
 ¡tragedia!
 ¡drama!
 imposible escapar
 por donde mires
 por donde escuches
 cualquier cosa que sueñes
 no puedes escapar
 aunque quisieras
 no puedes

nadie
 sólo ellos
 sólo éstos
 sólo estos horribles
 artistas teatrales
 estos actores
 que ya no interpretan papeles
 que ya no interpretan a actores
 que ya ni siquiera
 interpretan ideas
 que ya tan sólo interpretan arte
 ni siquiera interpretan
 que ya tan sólo son arte
 ni siquiera son
 que son arte sin serlo
 que muertos son arte

que muertos son arte muerto
 harto
 coño coño coño coño coño

MADRE

papá

PADRE

así es
 joder
 tengo razón
 joder
 tan sólo encendemos la radio
 y ya tenemos drama

así es

(padre enciende la radio
a tope
no deja de cambiar de canal
gritando)

oye
¡drama!
¡drama!
¡tragedia!
¡comedia!
¡farsa!
¡vodevil!
¡risa!
¡pena!
¡nada ibsen!
¡nada brecht!
¡nada teatro!
o la tele
cogemos la tele
tan sólo encendemos la tele

(padre enciende el televisor
a tope
hace zapping recorriendo todos los canales
gritando por encima de la radio y la tele)

drama
tragedias horrorosas
entretenimiento
el hoy más directo
nada strauss
nada gala
nada corbata
drama
vivo
vivo oyes
teatro vivo
por donde mires
cualquier cosa que oigas
drama
pero nunca
en el teatro

(padre vuelve a sentarse
queda sólo el ruido ensordecedor del televisor y de la ra-
dio
peter se despierta
se levanta
coge un objeto muy pesado)

MADRE

¡peter!

(peter destroza la radio)

¡peter!

(peter destroza el televisor)

¡papá!

PADRE

hasta el culebrón más cutre
el sucedáneo más flojo de la telenovela
'hombre pijo hombre pobre'
hasta eso
tiene vida en comparación con
el teatro teatro

hasta esos diálogos

'hola qué tal qué frío verdad pues un café anda en fin ya
te enteraste qué fuerte verdad cáncer han quitado todo
terrible de verdad terrible pues sí menuda corrida ¿co-
rriente? ya sabes hay huelga de los transportes públicos
así que andando madre mía han quitado todo dijiste sí
menos el dolor claro no claro me quitan todo deje menos
el dolor deje hostias qué horror claro y además calva...'

hasta eso rebosa
de vitalidad
de pasión
de deseo
de urgencia
en cambio este teatro teatro
nunca más
dimito
a Perú
andorra
bulgaria
pero nunca más al teatro
el teatro y yo
la mentira
colgando como una polla
entre nosotros dos
coño coño coño coño coño

MADRE

papá

PADRE

una peli
que vi hace poco
en vídeo
un hombre satisfaciéndose a sí mismo
metiéndose la polla
en su propio culo
penetrándose
y venga follar

MADRE

¡papá!

PADRE

salí corriendo
de la tienda
pero en el fondo
tendría que salir
corriendo igualmente
de cualquier teatro
porque igual igual
que aquel hombre
con su propia polla
en su propio culo
igual es el teatro
es eso el teatro
el teatro teatro
mañana llamo a mi redactor
del porno tampoco se suelen escribir críticas
entonces ¿por qué del teatro sí?
sólo
porno es bonito
vive
te hace sentir algo
te hace asustarte
te hace reír
a veces
en cambio el teatro
ni pensar

me da asco
estos actores
que encuentran
un siete
en su infancia de papel
en sus cerebros
maltratados
en sus almas pálidas
y se ponen a dar forma
¡por dios!
a partir de ello
¡fíjate!
dar forma
imaginar
expresarse
prefiero ser ciego
y sordo y socialmente incapaz
y sexualmente impotente
y autista
antes de ser crítico
criticón
criticoño
criticalcarajo

(padre coge la guía de la tele)

toma
'El arquitecto alemán Balthasar Neumann (1687-1753)
era uno de los protagonistas del barroco alemán. Cons-
truyó más de setenta iglesias, entre las cuales figura la de
San Pablo en Trier.'
¿por qué no me enteré antes?
¿por qué no lo leí antes?
¿por qué nunca me lo han contado en el teatro?
'Una serie de asesinatos a mujeres en Los Angeles pare-
ce estar resuelta al detener al presunto autor. Pero los
asesinatos, aunque éste se ahorque en su celda, continú-
an.'
¡toma!
podría verlo ahora mismo
sin salir de casa
tan sólo encendiendo la tele

MADRE

papá

PADRE

¡toma!
'Un experimento con estiércol de cerdos muestra a las
claras su efecto contaminante por su nitrógeno intrínseco.
La tierra tiene, igual que el cuerpo humano, un ciclo sen-
sible de reciclaje, que al abonar se ve interrumpido por el
nitrogenoso estiércol de cerdos así como por el abono
químico.'
¿por qué no me enteré antes?
¿por qué no lo leí antes?
el teatro está por todos los lados
el drama
menos en el escenario
ahí sólo hay
un tremendo exceso de estiércol
es fatal
nos ahoga
este exceso de estiércol
voy a lombok
a sudán
mañana llamo al redactor jefe
se acabaron las críticas
viva el medio ambiente
coño coño coño coño coño

MADRE

papá

(peter empieza a follar con madre)

¿peter?

PADRE

mi madre por ejemplo
mi madre es auténtico drama
mi madre era alguien
que al reírse
y solía reírse muy a menudo
sobre todo daba la impresión
de estar sufriendo gran dolor
gran pena

MADRE

papá
peter

PADRE

como si tuviera cicatrices
por todo el cuerpo
en todo el cuerpo
en sus recuerdos
abriéndose
como si se riese
para agradarnos
pero en el fondo
era impropio
enfermizo
pecaminoso
suicidio

MADRE

papá
peter

PADRE

algunos hombres mayores
suelen correrse
espontáneamente
en la calle
en la bolsa
en la escalera del avión
lo cual es un coñazo
eso he leído
ese hombre mayor
era mi madre
al reírse
le hicieron tragar
su vida
su amor materno
se lo cebaron como a un ganso

(peter jode a madre, orgasmo)

MADRE

peter

PADRE

por qué no veo nunca
a mi madre

en el escenario
cuando entra
esa actriz
no un papel
al escenario
o todas estas cosas
que no se dicen
pero que sí se piensan
se piensan continuamente
y se sueñan
aunque uno no se dé cuenta
cuando sigue pensando
o se cree seguir pensando
en vez de soñar
por qué no se ven estas cosas
por qué no se oyen estas cosas
en el teatro teatro
es que creo
que estas cosas
se depositan en algún sitio
se fijan
se pegan
y hacen que cantidad
de otros posibles pensamientos
o meras asociaciones
o la más simple
aunque imprescindible gentileza
o tan sólo un gesto
de compasión
o una espontánea canción
un baile
o la sonrisa a una puerta
o el impulso de saltar un charco
porque al otro lado
está un niño
gritando
'máquina no funciona'

(peter empieza a estrangular a madre)

hacen que este tipo de cosas
ya no puedan pasar
que todo poco a poco
se vaya embarrando
un proceso de reuma
como esa mujer
con su clívia
un reuma psíquico
así que todo eso termina
en una asfixia
o en una rotura de un dique
o que por eso
la gente mata
o todo lo contrario
que por eso procrea más hijos
eso me daría pena
¿por qué no veo nunca eso
cuando entra
la actriz
en vez de un papel?

(peter estrangula a madre)

MADRE

papá

(madre muere)

PADRE

o que se vean todos estos miedos

que la gente tiene
que de repente
te encuentras con una piraña
nadando en tu yugular
o que te encuentras como una peonza
dando vueltas a tu columna vertebral
eso no se ve nunca
me pongo los zapatos
y me pongo el miedo
me estoy duchando
y me moja el miedo
a veces ya ni siquiera sé
quién soy
o si soy
me meto el dedo en el culo
y lo lamo
y siempre
siempre antes de adormecerme
siento esta voltereta
esta caída libre
este volatín
a través de los restos del día
aunque sin encontrarme
con actrices
ni con papeles
no me atrevo a quitarme las manos
de mis pensamientos
mis instintos sanguinarios
por si acaso
mi manía persecutoria
el temor a un ataque cardíaco
tan pronto pasan revoloteando
unos calzoncillos
por el teatro
el público meándose de risa
me señala a mí
me pongo a hacer zen
en el escenario
tan sólo se ve
la abstracción de una abstracción
de una ideología artificial
yo ni siquiera tengo una ideología
¿qué es una ideología?
una ideología es una nube pequeña
que se puede desinflar
si la alcanzas
qué es una ideología sino
una chapuza
una chapuza mal tejida
hilos verticales
entre cielo e infierno
hilos horizontales
entre cuna y tumba
sólo tengo respeto de verdad
ante el que cada noche
tiene los cojones
de deshacer su tejido
hoy por la mañana
al cepillarme los dientes
sólo salía sangre
del grifo
algo así es lo que espero
cuando voy al teatro
pero ahí no sucede
nunca
ahí no sucede nada
a china
a mongolia
se acabaron los monólogos
se acabaron las críticas
mañana llamo al redactor jefe
ni una letra más

(padre coge su pluma, la tira al suelo)

ni una letra nunca más

(padre coge su mazo de papel, lo tira)

nunca más teatro
sólo quedan el silencio
y los verdaderos dramas
los dramas de las cortinas
de los zapatos demasiado estrechos
de los políticos corruptos
filesa
de los padrastros hirientes
quiero ser simplemente
una bombilla
que alguien enrosca en algo

(peter ha cogido el mazo de papel, se come las bolas de papel, intenta tragarlas)

o el drama
de la carta amorosa
entregada en otro buzón
cada vez
que voy al teatro
es como
si intentara a oscuras
bajar una escalera
tanteando
con manos y pies
y siempre
sin embargo
al final
esta caída
nunca más al teatro
nunca más esta caída
la caída diaria
al adormecerme
ya me vale

(peter se corta con la pluma las venas de las muñecas)

nunca más esta inquietud
nunca más los picores
hasta dentro de la oreja
nunca más las almorranas
se acabó la soberbia intelectual
se acabó la megalomanía a costa del estado
la estética de la impotencia
ya no hay que pensar
en marmotitas
en la lluvia
que no resuelve nada
en el furor correcto
del moribundo
cuando el otro dice

(peter abre la boca)

'ya no queda nada que decir'

(peter cierra la boca)

a chile
a china
no a bilbao
a bali
a trieste
un viaje mundial
en vez de teatro mundial

(padre señala su cabeza)

cabeza teatral
en vez de teatro cabezón
pero antes llamo al redactor jefe
ahora
no mañana
ahora

(padre se dirige al teléfono, marca el número, silencio, espera)

sí
perdone por la hora
¿su padre está en casa?
¿su marido?
¿el redactor jefe?
sí
ya lo sé que es muy tarde
pero es muy urgente

PETER

¡papá!

(peter muere)

PADRE

sí
soy amador³

(oscuro)

¹ Para que la obra tenga el mismo carácter directo, en la traducción se han adaptado las referencias concretas a calles y nombres holandeses a la situación española.

² En la escenificación holandesa el actor solía coger en cada función citas del periódico del mismo día, e igualmente de la guía de la televisión de la misma semana.

³ "Amador", "aficionado", "amateur", "el que ama las artes", palabra que coincide con el apellido de un crítico de teatro holandés, Peter Liefhebber, aunque el texto no se dirija a él personalmente.

Zulema Katz:

"¿Tú no jugabas de niño?"

por Adolfo Simón

Esta pregunta que encabeza la entrevista me ha dado la clave para entender la visión que Zulema tiene del teatro, del aprendizaje del teatro. Pero juego no significa superficialidad o gratuidad, no... "¿Tú no jugabas de niño?... ¿Y no era una creencia total, de verdadero y real teatro? Cuando éramos niños nos lo creíamos todo... Tendría seis años y me ponía a hacer de "madre" frente a mis vecinas... Yo esperaba a mi marido con la tortilla preparada... o sacaba los jerseys de mi madre y los vendía, también hacía de "doctora" que daba la opinión de ésta o la otra enfermedad. Acabo de dar un seminario en Bogotá y les hizo mucha gracia mi trabajo porque la primera parte se llama... "Jugar es un placer". Son juegos infantiles con los que se recupera el teatro que hacíamos de niños. Pero los juegos... la tula, el asesinato... en el momento de llevarlos a cabo son lo más importante que hay, se deben tomar en serio."

Es curioso cómo en la madurez profesional parece que la conclusión tiene que ver con el principio, con lo más sencillo, lo intuitivo, lo natural... "Hace más de cuarenta años que estoy en el teatro, he leído todo lo que he podido, todas las vertientes teóricas: **Vagtangov, Stanislavski, Grotowski, Michael Chejov**; he asistido a seminarios con **Strasberg**, traje durante varios años a **Dominic de Facio**. Pero lo más importante fue el encuentro casual con "mi maestra", **Here Krilla**. Ella había llegado a la Argentina huyendo del nazismo, trabajó durante mucho tiempo en el teatro oficial de Berlín y cuando empezó la persecución de judíos se fue. Al llegar a la Argentina no sabía hablar español y empezó a trabajar con exiliados alemanes, poco a poco se dedicó a la enseñanza... Yo iba a un club a nadar, y un día, a la salida, me colé en una sala donde ella daba sus clases, pasé a espiar y me hicieron salir a hacer un ejercicio... me alentó a que fuera porque veía talento en mí. De esta forma casual entré en contacto con el teatro. Todos los mejores profesionales del teatro argentino han sido alumnos de esta mara-



Dos momentos del trabajo en el Taller de Zulema Katz.

villosa mujer. Era muy exigente, le daba mucha importancia a la lectura, cosa que entre los estudiantes de teatro de todo el mundo es bastante deficiente... Cada vez que un alumno me pide material de trabajo, le doy varios títulos, y así, al cabo del año se ha leído unos cuantos textos casi sin querer. Otra cosa interesante en Argentina era la costumbre de hacer seminarios entre profesionales, trabajamos con **Carlos Gandolfo, Carlos Augusto Fernández, Agustín Alesso**; fue una suerte trabajar como actriz con estos directores... Siempre he intentado nutrirme con curiosidad, apertura y dispuesta a sorprenderme cada vez. Todos hemos partido de **Stanislavski**, porque además no había otro. La primera vez que lo leí fue en inglés pues todavía no estaba traducido. Era en la época de los cincuenta. Ahora hay traducciones directamente desde el ruso, cuidando todo lo que la censura rusa tergiversó, ahora tal vez nos llegue el verdadero **Stanislavski**, porque él nunca, por ejemplo, habló de *acciones físicas*, fue un término que la censura utilizó; él se refería a *análisis activo de la acción*, éste es el título que daba al trabajo. Todos sabemos que una acción no sólo puede ser física, también puede ser psicológica, sensorial, etc."

También Zulema tuvo que cambiar de país y tampoco fue fácil... "No era buen momento teatral. Al principio de llegar trabajé como actriz en un ciclo para R.T.V.E. que se llamó *Escrito en América*; allí hice cosas interesantes: *El hombre de la esquina rosada*, *Labra* donde trabajé junto a **Paco Rabal**; esta serie se está ahora editando en video y vendiéndose en grandes almacenes. En teatro, en el '79 hice *Un extraño juguete* de **Susana Torres Molina**, que también participaba como actriz junto a **Eduardo Paulovski** que entonces era su marido, y nos dirigió Norma Leandro. Este trabajo lo mostramos en la Sala Cardarso, hermosa salita que ya se ha perdido, luego lo hicimos en el Gallo Vallecano cuando dirigía la sala **Juan Margallo**. Este mismo año empecé a dar clases y ya sólo participé en un par de montajes como actriz... *Antígona entre muros*, dirigida por **María Ruiz**, y *Ricardo III*, dirigida por **Clifford Williams**.

Hay tantas razones para llegar a dar

clases que... "no soy una actriz frustrada, trabajé todo el tiempo que quise como actriz, jamás pensé en la enseñanza como una forma de ganarme la vida, de hecho llevaba tres años ya viviendo en Madrid y no se me había ocurrido dedicarme a la pedagogía, no me sentía equilibrada. Fue muy convulsiva mi llegada a Madrid y tenía mis pruritos de que si yo no estaba en una situación de equilibrio no podía ponerme a trabajar y desaguasar a la gente, no podía hacer lo que otros que sin el más mínimo escrúpulo se dedicaban a dar clases para ganarse la vida. De nuevo apareció "mi maestra" y me alentó una vez más, me dijo que tenía la obligación de enseñar lo que ella me había enseñado, que además me veía en un momento sensible y que con mi inteligencia resolvería cualquier contratiempo; de aquella primera época me salvó la intuición. He aprendido mucho en estos quince años, he aprendido muchos problemas de los alumnos. Creo que hay profesores que no han sido actores y no pueden enseñar, no pueden saber lo que le pasa al actor, pueden entender al actor cerebral o intelectualmente pero no se puede comparar a entender "lo que siente el actor". Puedo exigir a fondo o interrumpir un proceso porque sé que es lo que conviene en ese momento, desde algo tan simple como los nervios del principio al pasar a ese lugar sagrado que es el escenario, hasta lo que significa si uno está inspirado o trabajando bien y no haciendo una demostración para un examen. Me interesa que los alumnos se lleven una forma personal de la actuación, que no salgan hechos a molde, que no hablen como yo, que no se muevan como yo. Nunca les digo "cómo han de hacer las cosas". Ocurre sensorialmente en ese momento. Me gusta que trabajen escenas de películas, monólogos pero no teatrales... Poemas o canciones que metemos en unas circunstancias y dirigimos a alguien. Intento inculcarles solidaridad, generosidad, trabajar para el compañero y no contra el compañero; luego es hermoso ver como comentan con ternura el ejercicio entre ellos."

¿Aprendizaje en las tablas, en las escuelas...? "Hay muchas teorías respecto al aprendizaje. De repente aparece un actor realmente privilegiado... Nunca se me ocurriría decirle a **Fernando Fernán Gómez** que debía haber ido a una escuela porque es muy talentoso, pero estos son los menos, los más han de aprender una técnica para estar entrenados y que la técnica aparezca cuando la necesiten, sobre todo en la época de los ensayos que es cuando hay que construir los personajes. Las escuelas oficiales pueden dar una cultura general, una diversidad de técnicas, pero esto tiene sus pros y sus contras, se abarca muchas cosas y puede que estén bien cubiertas las áreas complementarias, pero es muy importante que el profesor de actua-



ción sea verdaderamente competente. En los estudios particulares, como el mío, lo que se suele hacer es cuidar y profundizar sobre la actuación, que es el número uno de las materias, no son escuelas de teatro, son estudios de arte dramático donde se potencia el talento, se ayuda a que este se libere, se sienta libre para crear."

¿Y si hubiera que elegir entre la actriz, la directora o la pedagoga?... "Me quedaría con la profesora-directora en estos momentos, y eso que me siguen tentando de Argentina para que vuelva a actuar. Me siento bastante marginal, off Madrid, me gustan los lugares pequeños, a lo largo de mi tiempo de enseñanza no he dejado de dirigir... Lo primero fue *Casting*, que lo llevó a cabo un grupo de alumnos de diversos grupos, alumnos talentosos, con los que, en conjunto, se creó el espectáculo, a partir de improvisaciones, con unos textos que a mí se me ocurrió incluir, resultó un espectáculo precioso, lleno de vida, de alegría... Este es el teatro que me gusta hacer. Haro Tecglen hizo una crítica en la que decía que "es como una alegría infantil dirigida a un público infantil"... y era verdad. Estuvimos mucho tiempo en el teatro Alfil, más del previsto, algo parecido ocurrió con el siguiente espectáculo, que también monté con el mismo grupo: *Amantes y otros extraños*, un texto que suelo utilizar mucho en clase. Tras su estreno en el Alfil hicimos una larga gira y nos concedieron el **Premio Ercilla** al mejor grupo. Después, al final de cada curso he ido presentando trabajos como resultado de las clases, se

han podido ver a lo largo de dos o tres fines de semana y en el propio estudio... Hice dos trabajos sobre cuentos poco conocidos de **Chejov**, cada año utilizaba diferente material. Leí casi quinientos cuentos, busqué unos personajes que hicieran de hilo conductor, transformando el espacio y así enlazaban cuento con cuento. Esta es mi idea de la dramaturgia, encontrar algo que sirva de unión, que mantenga conectado al espectador. El trabajo de **Chejov** está registrado en autores, como el de *Casting*, que curiosamente me enteré que hay un grupo que está representándolo por centros culturales, y el nombre no podía ser otro... *Ese viejo y querido doctor Chejov*, porque además es el que más he admirado como autor, persona; sin olvidar mis otros amores: **Strindberg, Ibsen, Williams, Miller, O'Neill**, pero **Chejov**... Y no sólo el melancólico, sino también el gracioso, el vital. En cada ocasión he elegido los temas por diferentes razones, pero siempre conectados con la actualidad. El último trabajo que mostré con los alumnos surgió de un seminario previo sobre el nazismo, se dividieron en sub-grupos que tenían diferentes tareas: documentación sobre la época, búsqueda de material que profundizase los textos de *Terror y Miserias del Tercer Reich*. Fue un trabajo muy fuerte, pues intercalé discursos de Hitler, marchas militares, jaurías de perros, la gente salía llorando. Vivimos un momento en el que es necesario hacer este tipo de espectáculos. Creo que algo se está moviendo en el terreno teatral, aparece otra opción en ese espacio vacío que había entre los teatros comerciales y los nacionales, algo parecido a lo que se perdió con el teatro independiente. No obstante el término experimental está por rescatar, muchas veces se utilizó mal y se tiene algo olvidado, siendo fundamental en cualquier panorama teatral".

¿Crees que la profesión está conectada?... "Son interesantes cualquier tipo de encuentros, los festivales suelen ponernos



al tanto de cómo se trabaja en otras partes. El festival de Cádiz y su prolongación en Madrid abre las puertas para el conocimiento del teatro en Sudamérica, aunque no todo lo que venga sea lo más representativo, **Monleón** también hizo mucho por conectarnos. De la **ADE**, por ejemplo, soy una fanática, me parece enriquecedor encontrarte con colegas y contrastar ideas, sobre lo que pasa aquí o allí. La **ADE** dio un gran paso cuando se abrió más allá de Madrid."

¿Por qué Teatro?... "Fíjate, es la profesión con más desocupación, pero estar en ella hace que se despierte el mundo de la imaginación, de la sensibilidad, en ella hace que se despierte el mundo de la imaginación, de la sensibilidad, la sensualidad, la sensorialidad... Que todos necesitamos enriquecer, y eso es lo que yo ofrezco compartir. Hay gente que se acerca por diferentes razones, todas son válidas, no entiendo a quien se acerca por "ninguna razón". Hace quince años, la gente necesitaba conocerse, hacer cosas juntos, aprender a escuchar, escuchar verdaderamente la respuesta de alguien al que escuchas, ponerte en el lugar del otro... y todo eso pasa en una clase de teatro, donde lo sensible está a flor de piel. Hay gente que viene a cubrir unas cosas y cuando lo consigue se va, otros tienen claro desde el primer día que quieren ser actores, y otros, como yo... lo descubren por casualidad."

JAIME MARTIN DE PAZ

ILUMINACION ES-
CENICA



Monte Caro, 2
La Poveda
Teléfono 870 16 73
28500 ARGANDA
DEL REY (Madrid)

PUBLICACIONES

DE LA ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA

Serie: <<Literatura dramática>>

Nº 1 LA VERDADERA HISTORIA DE Ah Q
de Christoph Hein (traducción de Jorge Riechmann)
(agotado)

Nº 2 LA DICTADURA DE LA CONCIENCIA
de Mijail Shatrov (traducción de Ana Varela)

Nº 3 CAMINO DE VOLOKOLAMSK y LA MISION
de Heiner Müller (traducción de Jorge Riechmann)
(agotado)

Nº 4 LAS PERSONAS DECENTES
de Enrique Gaspar
Edición de Juan Antonio Hormigón.

Nº 5 LA GRAN PAZ
de Volker Braun (traducción de Jorge Riechmann)

Nº 6 LA ISLA y EL CAMINO DE LA MECA
de Athol Fugard (traducción de José Luis Bello y
Carlos Rodríguez)

Nº 7 PINTAHIERROS
de Heinrich Henkel (traducción Feliú Formosa)

Nº 8 MEMORANDUM y EL ERROR
de Vaclav Havel (traducción de Borja Ortiz de Gandra
y Juan Antonio Hormigón).

Nº 9 LA CALANDRIA
de Bibbiena (traducción de Margarita García)

Nº 10 JUEGO DE GATAS
de Istvan Orkeny (traducción de Brigida Alexander)

Nº 11 LOS DESTRUCTORES DE MAQUINAS y HINKEMANN
de Ernst Toller (traducción de Rodolfo Halffter)
Edición de Juancho Asenjo.

Nº 12 COMEDIAS
de Ruzante (traducción de A. Malinghero,
Juan A. Hormigón, A. de Monreal)
Edición de Juan Antonio Hormigón)

Nº 13 LA FONDA DE PARIS y EL EGOISTA
de José Mor de Fuentes.
Edición de Juan A. Hormigón y Fernando Doménech.

Nº 14 EL ARTE DE LA COMEDIA
de Eduardo de Filippo (traducción de Luigia Perotto)

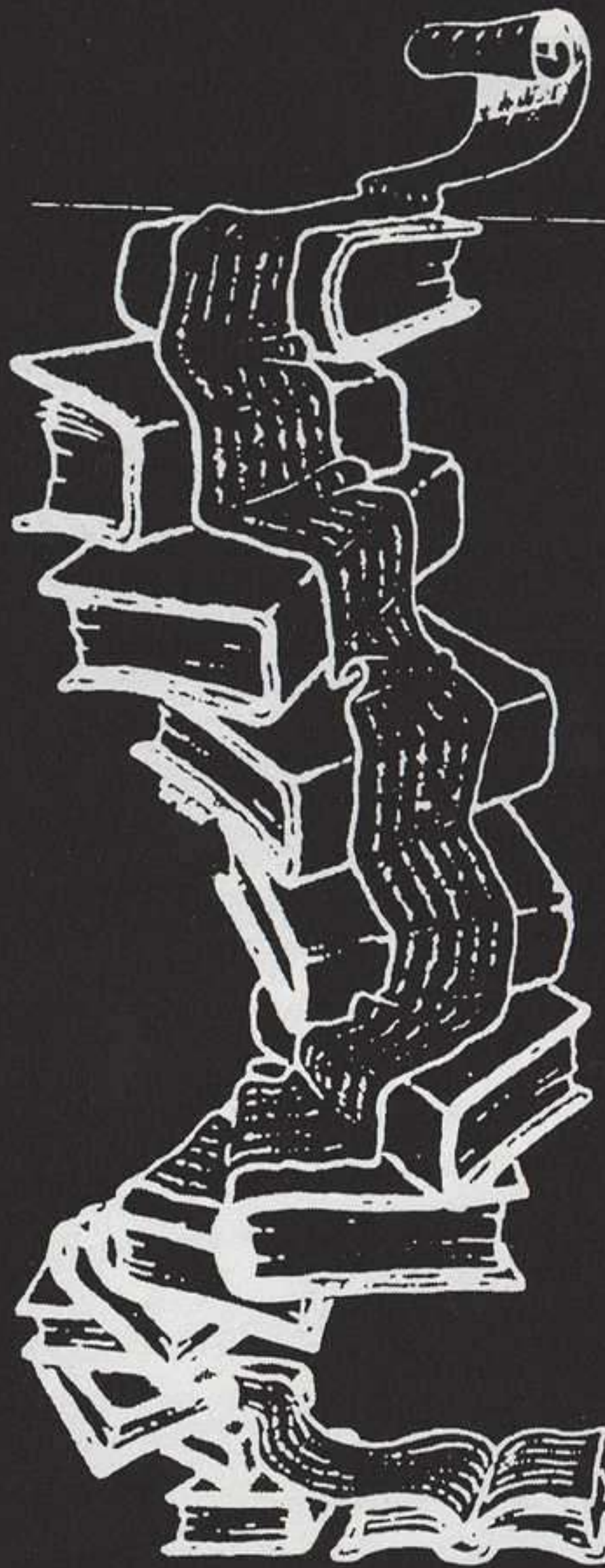
Nº 15 POST-HAMLET
de Giovanni Testori (traducción de Luigia Perotto)

Nº 16 LA SOLEDAD RUIDOSA
de Bohumil Hrabal (traducción de Jaroslava Cajová)

Nº 17 EL HIJO MAYOR e HISTORIA CON COMPAGINADOR
de Aleksandr Vampilov (traducción de Jorge Saura)

Nº 18 YO, FEUERBACH
de Tankred Dorst (traducción de Jorge Hacker)

Nº 19 DIOS Y HOMBRES (GILGAMESH)
de Orhan Asena (Traducción de Mukader Yaygioglu)



Nº 20 CEMENTO, LA BATALLA y CAMINO DE VOLOKOLAMSK

de Heiner Müller (Traducción de Pedro Galarza, Víctor Contreras y Jorge Reichmann)

Nº 21 EL CRUDO FILO DE LA VICTORIA
de Barrie Stavis (Traducción de Carlos Rodríguez)

Nº 22 DON QUIJOTE
Adaptación de Rafael Azcona y Maurizio Scaparro.

Nº 23 DON QUIJOTE
De M. A. Bulgákov (traducción de Jorge Saura)

Nº 24 DON QUIJOTE
Guión cinematográfico de Orson Welles (traducción de Juan Cobos)

Nº 25 EL BUFON y EL PAJARO GIBOSO (escena II)
de Muhammad Al-Magut (Traducción de Jesús Ríosalido)

Nº 26 EUROPA y AIDA VENCIDA
de René Kalisky (Traducciones de Carmen Giralt y
Edith Le Bel, María Muñoz y Adelaida Porras).

Serie: <<Literatura dramática Iberoamericana>>

Nº 1 AIRE FRIO
de Virgilio Piñera

Nº 2 EXCLUIDA DEL PARAISO
De Juan Antonio Hormigón

Nº 3 LA PASION DE PENTESILEA
de Luis de Tavira

Nº 4 MARIANELA
Adaptación de Eduardo Camacho
de la novela de B.P. Galdós

Nº 5 RETABLO DE INDIAS
de Francisco Ruiz Ramón

Nº 6 ESTO ES AMOR Y LO DEMAS...
de Juan Antonio Hormigón

Nº 7 LA DESAPARICION DE WENDY y PAGINA DE SUCESOS
de Josep Maria Benet i Jornet

Serie: <<Debate>>

Nº 1 PRIMER CONGRESO DE LA ADE
Ponencias, debates, documentos y artículos.
Mallorca, 1988

Nº 2 SEGUNDO CONGRESO DE LA ADE
Ponencias, debates, documentos y artículos.
Gijón, 1989

Nº 3 TERCER CONGRESO DE LA ADE
Ponencias, debates, documentos y artículos.
Málaga, 1990

Las publicaciones de la ADE pueden adquirirse actualmente en las librerías "La Avispa" y "La Casa del Libro" de Madrid; "Millá" de Barcelona; "Padilla" de Sevilla; "Margen" de Valladolid.

Después de la caída: Teatro en el Este de Alemania

Un año después de la unificación alemana, los vientos soplan irregularmente para el teatro en aquel país. Un artículo del profesor Ernst Schumacher, prestigioso teatrólogo de la ex-RDA, y una entrevista con el famoso autor germano-oriental Heiner Müller, conforman dos visiones complementarias que hemos englobado en este Informe bajo el título "Después de la caída". Un elemento más de reflexión sobre el teatro y la sociedad contemporáneos.



Auge o caída

Esa es la pregunta

LA INTERVENCIÓN DEL PROFESOR ERNST SCHUMACHER, DE LA UNIVERSIDAD DE BERLÍN, EN LAS JORNADAS SOBRE EL TEATRO EN EL FIN DE SIGLO, SIRVE COMO TESTIMONIO DE LA SITUACIÓN EN EL TEATRO ALEMÁN TRAS LA REUNIFICACIÓN, Y COMO ANÁLISIS DE LAS DIRECCIONES PREVISIBLES EN LOS PRÓXIMOS AÑOS

Ernst Schumacher

Hablaremos en primer lugar sobre el teatro europeo, el teatro blanco. Si analizamos su desarrollo durante el siglo XX, tenemos que hablar de un paso de cangrejo. A comienzos de siglo, en su forma representativa, era una institución cultural destinada al placer de las clases feudales y la diversión de las clases burguesas, que dominaban en las sociedades existentes. Por interferencias, la diferenciación entre *Teatro Real* y *Teatro Municipal* fue difuminada hasta la insignificancia. Las funciones de diversión y formación que ambos teatros debían cumplir se unificaron e incluso se correspondían. En la Opera se hizo efectiva la simbiosis entre dominación de clase y gusto de clase.

Una ruptura entre las funciones fundamentales de diversión y formación, atribuidas al teatro tanto por la clase feudal como la burguesa, tuvo lugar con la llegada del naturalismo a finales del siglo XX. Sus sujetos derivados del biologismo, del darwinismo y el sociologismo y la representación de ámbitos sociales tabús como las injusticias sociales, la opresión sexual de la mujer y la tutela religiosa, hicieron surgir los *Teatros Libres*; en Alemania, el movimiento de teatros populares. Eran las formas de organización cultural del movimiento obrero emergente, bajo la dirección de los partidos socialdemócratas. A medida que las ideas reformistas ganaban la supremacía en los partidos obreros, se pudo integrar el movimiento de teatros populares en las instituciones teatrales burguesas. La primera cultura —dominante— finalmente también influyó en la segunda cultura, en proceso de emancipación.

El teatro *Kraft-durch-Freude* (*Fuerza a través de la alegría*) de la Alemania nazi y el teatro *Dopo Lavoro* en la Italia fascista fueron las formas de adaptación y acomodación más visibles de los movimientos te-

atrales reformistas, en los que la socialdemocracia llevaba la voz cantante.

Una ruptura histórica real, que no proclamaba únicamente el abandono de lo tradicional, sino también una partida hacia lo nuevo, no tuvo lugar en el teatro europeo, al igual que no lo tuvo en el teatro extraeuropeo hasta la revolución socialista de octubre, en Rusia, con las consiguientes luchas de clase durante los años 20 y 30.

Los representantes del *Octubre teatral* en Rusia, así como sus discípulos y seguidores dentro y fuera de Europa partían, a pesar de las grandes diferencias entre sus creaciones artísticas, del principio de Marx de que no se trataba de interpretar la realidad, sino de modificarla. La fórmula del *Teatro Político*, desarrollada en Alemania por Erwin Piscator, implicaba un teatro que pretendía abrir los ojos a su público, compuesto sobre todo de trabajadores e intelectuales, para capacitarlo así para una "reflexión comprometida" (Brecht) y motivarlo para la acción revolucionaria. Sus grupos más activos fueron las *Blaue Blusen* (Blusas Azules), que tuvieron su origen en el movimiento de culto al proletariado, las brigadas de propaganda y agitación y el teatro proletario y revolucionario profesional. La postura de este teatro izquierdista frente a lo clásico era "positivamente crítica", según el radicalismo del culto al proletario frente a la tradición.

De este teatro izquierdista de aficionados y profesionales partieron los impulsos más importantes para la aparición de una nueva dramática, así como para una evolución de los elementos expresivos formales, escenográficos y musicales. Teórica y prácticamente están reunidos de la manera más eficaz en la obra de Bertolt Brecht, a través de la cual extendieron su influencia a nivel mundial.

El desarrollo de este teatro alternativo entró en crisis con las victorias temporales de los fascismos en Europa y con el estancamiento y la inversión de los impulsos autocríticos en el pensamiento marxista de aquellos estados donde existía el así llamado socialismo real, con la Unión Soviética a la cabeza.

En los estados capitalistas la crisis se debió al progresivo debilitamiento de los movimientos obreros frente a un capitalismo con capacidad reformista, sus objetivos ideológicos y sus formas de expresión artística se han conservado en el *Teatro de los Oprimidos* de los diferentes continentes del llamado "tercer mundo" o bien se han vuelto a formular de manera original.

En los países capitalistas más importantes, sobre todo en Alemania, se produjo temporalmente una renovación del *Teatro Político* durante los años 60. Los representantes de esta corriente fueron los dramaturgos Rolf Hochhuth, Peter Weiss y

"Fernando Krapp ha escrito una carta", de Tankred Dorst. Dirección: Wilfried Minks. Burgtheater. 1992. (Foto: Andreas Pohlmann).



Heinar Kipphardt. En la República Democrática Alemana, siguiendo las huellas de Bertolt Brecht fueron Peter Hacks, Heiner Müller, Volker Braun y más tarde Christoph Hein y algunos más jóvenes como Lothar Trolle. Representativa para este teatro político renovado fue en Berlín Oeste la Schaubühne de Peter Stein, cuyos seguidores procedían del movimiento estudiantil.

En la RDA este teatro político se renovaba como teatro dialéctico en diferentes escenarios. Su espíritu crítico contribuyó a la creación de un movimiento político que finalmente desembocó en la caída de la RDA. El comunicado político del 4 de noviembre en el Alexanderplatz en Berlín, que evidenció esta caída, había sido iniciado por artistas teatrales. Estos artistas no se figuraron que con ello también darían fin al teatro socialista, cuyo consenso ideológico radicaba en el antifascismo, en el compromiso para la construcción del socialismo y la defensa de la paz y en el compromiso para el entendimiento entre los pueblos y el rechazo de cualquier tipo de racismo.

Las consecuencias de la reunificación alemana, que consistió en el "ingreso" de

"Esta noche se improvisa la comedia", de L. Pirandello. Dirección: G. Greiffenhagen y Mouchtar-Samorai. Düsseldorf Schauspielhaus. 1992. (Foto: Sonja Rothweiler).

la RDA en la República Federal de Alemania, llevaron a una adaptación y una integración del teatro alemán oriental dentro del sistema teatral occidental. Este sistema teatral está basado en el mecenazgo y la protección de la cultura. Más de la mitad de la financiación de los teatros corre a cargo de los municipios y una quinta parte a cargo de los länder. La introducción de este sistema trajo dificultades para los teatros de Alemania oriental y Berlín Este, ya que ni los municipios ni los nuevos länder han tenido, tienen, ni tendrán en cierto tiempo los medios económicos suficientes para ello. Por medio de una financiación transitoria del Ministerio del Interior alemán se ha podido evitar hasta ahora la desintegración de teatros en los nuevos länder. Su situación material se tornará crítica cuando en 1993 esta financiación transitoria se suprima o recorte sustancialmente. Sin embargo, la política global de subven-

ciones para el teatro en Alemania es de las mejores si se compara con las ayudas públicas para el teatro en otros países europeos.

A pesar de todo, se están produciendo profundos cambios en determinados teatros. De interés mundial deben ser las transformaciones del Berliner Ensemble.

El Berliner Ensemble fue un teatro estatal. Su misión específica debía consistir en cultivar la obra de Brecht como un "clásico" socialista. Tras la reunificación de Berlín, pasó a depender de la administración senatorial para asuntos culturales en Berlín. Durante el proceso de transferencia y liquidación de instalaciones culturales que habían dependido del ayuntamiento de Berlín Este o habían sido gestionados por el ministerio de cultura de la RDA, se decidió transformar el Berliner Ensemble en un teatro privado con una subvención estatal de 24,5 millones de marcos alemanes. Sus propietarios pasarían a ser los directores Peter Palitzsch, Matthias Langhoff, Fritz Marquardt y Peter Zadek, así como el dramaturgo Heiner Müller. A excepción de Palitzsch, ninguno de los empresarios está interesado en cuidar de forma especial la obra de Brecht: por ello,

los herederos de éste tienen reservas contra esta solución. De esto resulta que el Berliner Ensemble difícilmente podrá ser visto en un futuro como el *Teatro de Brecht*. Por su privatización, con toda seguridad también dejará de ser una compañía y un teatro de repertorio.

Los problemas más profundos del teatro de los llamados nuevos länder de la República Federal de Alemania resultan, por lo pronto, de una transformación del público. El público tradicional ha desaparecido, ya que se ha suprimido el antiguo sistema de abonos sin que se encuentre en vigor sistema alternativo alguno. Una gran parte del público ya no cuenta con los medios económicos para poder permitirse los elevados precios actuales. Tres cuartas partes del público de los teatros de Berlín Este proceden hoy de la parte oeste de la ciudad.

Más graves son los problemas ideológicos. El consenso entre los artistas de teatro, mencionado más arriba, que antaño pudo articularse alrededor de la fórmula antifascismo, socialismo y paz, ya fue desvalorizándose en tiempos de la RDA. Ahora ha dado paso a la inexistencia de metas y rumbos ideológicos. El potencial de protesta del teatro está agotado, sin vislumbrarse ni reconocerse un potencial de afirmación. La contradicción entre los valores proclamados de la democracia burguesa —culminados por la libertad, un poco menos preocupados por la fraternidad e inexistentes en cuanto a la igualdad— y la nueva realidad social, caracterizada por un desempleo masivo, degradación social, creciente criminalidad y xenofobia, está cada vez más presente en las conciencias de los creadores teatrales, sin que éstos sepan todavía dar una respuesta. La llamada "superación del pasado", la puesta en cuestión del socialismo, que según criterios occidentales debería ser totalmente condenatoria, ha empezado a aparecer con muy poca fuerza en los teatros orientales. Recíprocamente, también en los teatros occidentales el análisis del capitalismo real está poco extendido.

Con la desaparición histórica del socialismo y su retransformación en el "fantasma del comunismo", que está rondando en Europa, el teatro europeo en cuanto a su función social será un teatro para un público mayoritariamente, por no decir totalmente, burgués. Los así llamados trabajadores, los que están ocupados en la producción material y trabajan en empresas de servicios, apenas llegan a suponer entre el 5 y el 10% de los espectadores en el caso del teatro de habla alemana.

La función de este teatro burgués será primordialmente la distracción, la relajación en la diversión, una lujosa y representativa manera de pasar el tiempo libre. Dominará el teatro representativo, cuyo máximo exponente es la gran ópera. En este teatro

representativo se gasta y malgasta la mayor parte de las subvenciones públicas.

Como reflejo de las contradicciones sociales no erradicables que se reproducen constantemente, y que están causadas por la conocida grieta entre riqueza y pobreza que atraviesa el mundo después de Büchner, el teatro de este fin de siglo también estará caracterizado por un determinado realismo crítico. Este realismo crítico

co recoge, renueva y transforma las tendencias del naturalismo que determinaron el final del pasado siglo XIX. No es casual, sino lógico, que el teatro burgués contemporáneo reproduzca el ambiente de Chejov de principios de siglo. A esto le correspondería la escapada, la huida hacia caricaturas distorsionadoras y ridiculizantes, en la línea de Jarry y su *Ubu Rey*. El teatro resignativo tiene su oponente en las

"Hombre pequeño", de Fallada. Dirección: Jochen Fölster. Teatro de Ulm, 1992. (Foto: Theater Ulm).



"Los bajos fondos", de Máximo Gorki.
Dirección: Andrea Breths. Berliner Schaubühne. 1992.
(Fotos: A. Tüllmann y B. Uhlig).



excentricidades de un nuevo teatro del absurdo. Dentro de este teatro excéntrico, que consciente o inconscientemente está ligado a la "Fábrica del actor excéntrico" de la Rusia revolucionaria de los años 20, el teatro interpretará a la manera de Darío Fo el progreso concluido o por concluir.

Para poder ganar la batalla a la multimediatización de la comunicación intelectual, el propio teatro de este fin de siglo se *audiovisualizará* cada vez más, mediante la utilización, a su manera, de las técnicas de comunicación electrónica, en el campo específico de las técnicas escénicas, o bien se reconvertirá en el *teatro pobre*, articulado completamente alrededor del actor, que se transforma así en el *actor sagrado*, se introvertirá al fin y al cabo en la misma medida en la que el *Grande se vaya a extravertir*. A principios del siglo XX, el teatro occidental se vio influido conceptualmente por el descubrimiento del teatro asiático. Ya fuera el teatro ja-

ponés, ya fuera el teatro chino o javanés y balinés, de esta experiencia oriental partieron —a nivel ideológico— impulsos que influyeron en la manera de hacer teatro en Francia, Inglaterra, Rusia y, en menor medida, en Alemania. Estos impulsos llevaron sobre todo a un refinamiento del teatro europeo.

Consecuencias mucho más graves trajeron las influencias de los teatros occidentales en los orientales —los teatros *indígenas*—, dominados en el sentido más amplio por el colonialismo occidental. Los teatros locales y regionales de continentes enteros fueron europeizados, occidentalizados y sus formas originales sólo sobrevivieron de forma rudimentaria y no pudieron renacer hasta el proceso de descolonización.

Hoy en día, el hecho diferencial de estos teatros "exóticos" es conocido y reconocido en occidente, pero de adaptaciones de sus peculiaridades y su

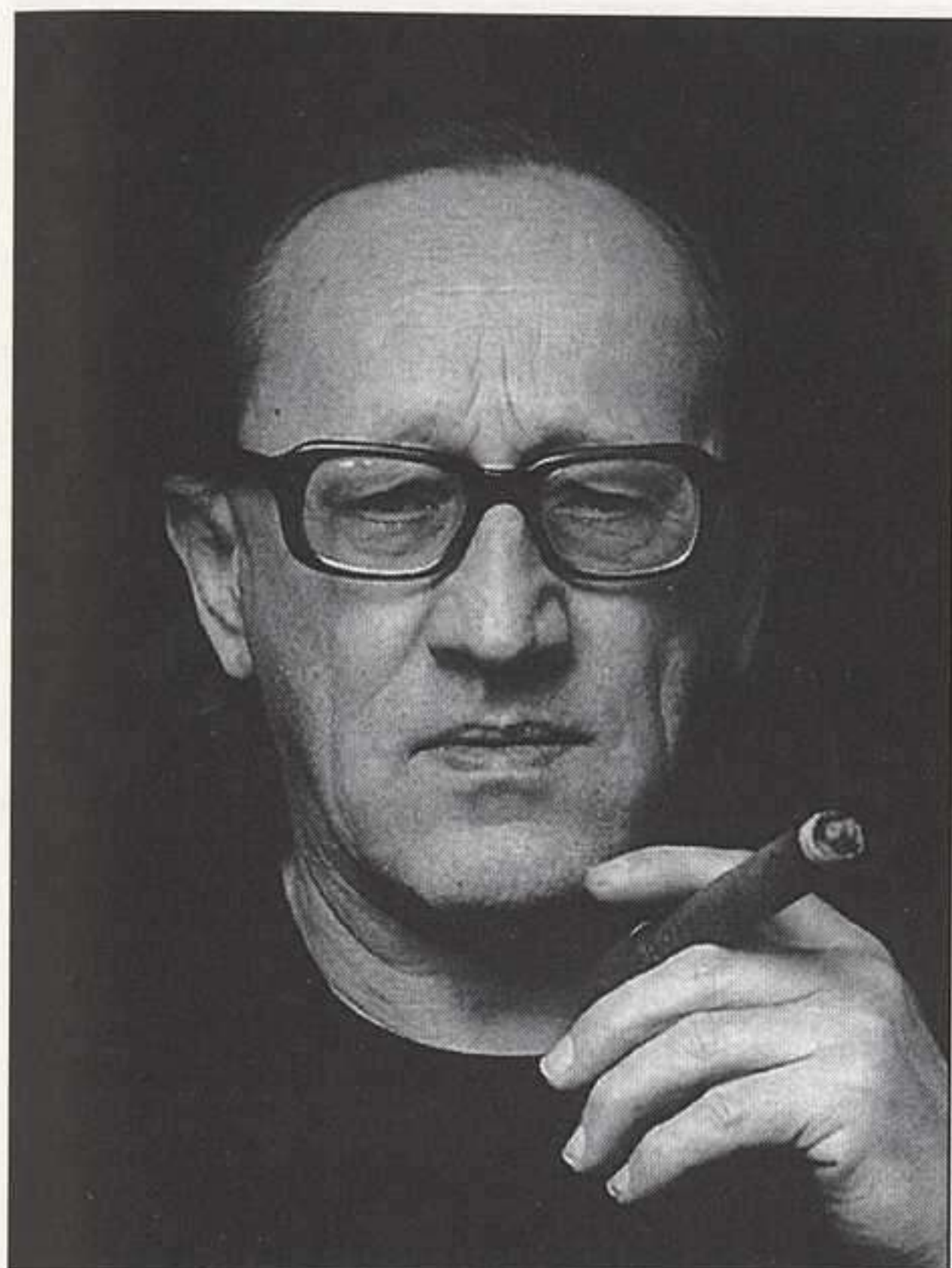
sabiduría sólo se ocupan antropólogos teatrales como Eugenio Barba o cosmopolitas teatrales como Peter Brook. Oriente es oriente y occidente y occidente. En este aspecto (todavía) no ha cambiado nada.

La toma de conciencia teórica por parte de los profesionales occidentales del teatro y más concretamente de los nórdicos, de la existencia de un teatro del sur, está poco más que en sus comienzos. La comprensión de este hecho presupondría que el teatro de occidente y del norte se ocupara en su temática de las cuestiones sociales reales que resultan de irremediable aumento del contraste entre el rico "norte" y el pobre, explotado y saqueado "sur". Pero tanto Europa como Norteamérica, los principales países y regiones capitalistas, todavía están demasiado ocupados en mantener su propio bienestar como mantenimiento y salvación del mundo, para que se ocupen seriamente de este "encargo" (Müller). El público "culinario" se entusiasma con *Aida* y *La italiana en Argel*. El teatro crítico apenas se ocupa de aquellas incongruencias sociales que existen "en su propia casa". Las importaciones de folklore teatral desde el tercer mundo contribuyen a la represión de sus problemas reales en el teatro contemporáneo.

El conciso balance:

Con la victoria del sistema capitalista sobre el socialista en Europa, el teatro dominante ha vuelto a aburguesarse. Encajado en el mundo capitalista, es en su forma representativa, un "teatro culinario".

Sus funciones de crítica social son limitadas, en el mejor de los casos están dirigidas a la reforma social. La dramática contemporánea se ocupa más del "mundo interior" de las personas que de su "mundo exterior". Como método aplicado de la dramática, el psicoanálisis ha reemplazado a la sociología. Una concepción neoesencialista del hombre y el mundo reproduce el ambiente-fin-de-siglo de principios de siglo. Una forma de creación y representación antinaturalista no puede disimular este paso atrás. Si se aplica la definición de la función de la poesía según Horacio al teatro, la "diversión" ha reemplazado casi totalmente a la "enseñanza". El concepto de cambio, e incluso de revolución radical en la base de todas las relaciones existentes, en palabras de Marx, no es un valor constitutivo de los teatros contemporáneos ni en su estética productiva ni receptiva. Pero éste queda, si bien inintencionada e inconscientemente, como el incansable todo que socava, que prepara el camino para un teatro futuro que deducirá su función de la eliminación de lo humano de la naturaleza humana.



Heiner Müller en La Habana

Permitid al menos la libertad de los sueños

Hector Quintero

Entrevista teatral con el más importante dramaturgo alemán de nuestro tiempo

Pieza teatral en un prólogo, un acto y un epílogo
 Lugar: **Residencia temporal de un huésped**
 Epoca: **La acción transcurre exactamente el 8 de enero de 1992**

Elenco

El entrevistado: HEINER MÜLLER
 El entrevistador: HECTOR QUINTERO
 Una joven: BRIGITTE MARIA MEYER
 Traductor 1: EDDY SOCORRO
 Traductor 2: HERIBERTO FLEITES

Al descorrerse el telón son poco menos de las 6 de la tarde y descubrimos el pasillo alfombrado del piso 22 del hotel Habana Libre. Frente a la puerta cerrada de la habitación marcada con el número 2215 aparece el personaje del entrevistador, de espaldas al público.

Prólogo

El entrevistador se vuelve de repente y dice:

El entrevistador: (Al público) Voy a tener el placer y también para mí la difícil tarea de entrevistar a Heiner Müller, un dramaturgo muy admirado por mí y conocido en Cuba apenas por la gente de teatro y los llamados "especialistas". Por eso ahora voy a tener que destacar detalles importantes de su biografía, como que nació en Alemania el 9 de enero de 1929. **(Transición)** ¿9 de enero? Entonces mañana es su cumpleaños, ahora que me doy cuenta. Miren eso. Y lo va a pasar en La Habana. ¡Si pudiera hacerle un regalo! Pero, ¿qué?

Eso para nosotros es tan difícil. Nada que comprar, nada que poder regalar... Bueno, quizás un disco de música cubana, que no sea ni de Silvio ni de Pablo que a lo mejor son los únicos que conoce, como le pasa a casi todo el mundo fuera de aquí. Porque un libro de autor cubano no tendría mucho sentido si no habla español. ¿Y si me llegara al Fondo Cubano de Bienes Culturales? Una litografía, una cerámica, algún diablito de esos de artesanía... Bueno, lo decido después. **(Concluido su soliloquio, se dirige nuevamente al público.)** Se trata sin duda del más destacado y talentoso dramaturgo alemán vivo: Luego de Brecht, ningún otro autor teatral de ese país ha alcanzado su notoriedad internacional ni realizado una obra tan reconocida y rica. En algún punto de la entrevista deberé señalar que en los momentos finales de la segunda guerra mundial, exactamente en 1945, fue enrolado por los nazis para un trabajo obligatorio y que finalizada la guerra trabajó como oficinista en Waren. Más tarde incursionó en el periodismo y entre 1854 y 55 fue colaborador científico de la Asociación de Escritores de la RDA. **(Transición)** La RDA... Un país que tanto visité y disfruté y en donde vi tan buen teatro. Me cuesta trabajo admitir que ya ese nombre no existe. Como tantos otros nombres y tantas otras cosas... **(De nuevo se dirige al público)** Recuerdo que hace pocos años, en uno de mis últimos viajes, tuve la oportunidad de ver una obra de Müller: **Germania muere en Berlín**, en el "Berliner Ensemble". Me gustó mucho. Era algo así como la historia de Alemania resumida artística y críticamente en poco más de 2 horas de representación.

La puesta en escena también me complació. Incluso reivindicó para mí a la prestigiosa compañía fundada por Brecht, a la que últimamente le había visto trabajos que no estaban a la altura de su fama y reconocimiento internacionales. **(Transición)** Bueno, mejor sigo repasando la biografía de Müller antes de tocarle a la puerta. **(Mira su reloj pulsera)** La cita es a las 6 y no quiero ser impuntual. Menos con un alemán. **(Pierde su mirada en el vacío luego de chequear la hora, tratando de recordar)** A propósito de los teatros berlineses, señalaré que a partir de 1958 colaboró para el "Máximo Gorki" y que un año más tarde ya comenzó a dedicarse exclusivamente a escribir y que junto con su esposa Inge Müller realizó obras de gran éxito como **La corrección y El reductor de salarios.** **(Transición)** Su esposa. En un trabajo periodístico leí hace tiempo el profundo dolor que para él significó su muerte en el año 1966. Le costó mucho recuperarse de esta pérdida. **(Retorna al tono anterior)** Bueno, sigo con las obras. En la década del 60 se dedica a actualizar textos antiguos bajo una óptica marxista. De este período son sus piezas **Edipo tirano y Filoctetes.** También he leído que a pesar de su filiación marxista ha sido un escritor censurado y prohibido por los propios dirigentes culturales y políticos de Alemania Oriental. No me extraña. Estas cosas pueden suceder en determinadas etapas de los regímenes socialistas. En buena medida dependen de la dosis pequeña o grande de dogmatismo de los funcionarios de turno. **(En ese momento, una pareja de apariencia europea compuesta por un hombre de mediana edad, rosado, muy alto y muy rubio, y una negra de origen no fácilmente identificable que viste minifalda y porta una jaba, cruza por delante del entrevistador en dirección a una de las habitaciones del piso. La dama, antes de desaparecer, mira de soslayo al entrevistador que, absorto en sus pensamientos, casi ni repara en ellos).**

El entrevistador: Bueno, déjame tratar de recordar los títulos de sus otras obras. A ver... **Los asalariados, Horizontes, Comedia de mujeres, Cemento, Medea material... ¿Medea material?** Caramba, esta se estrenó recientemente en Cuba. La tiene en repertorio el grupo teatral "Almacén de los mundos" que dirige la joven Liuva Cid. Qué interesante sería que pudiéramos llevarlo a una representación. Cuando salga de aquí, voy a telefonar a Liuva. **(Continua recordando)** Están también **La máquina de Hamlet, Múser, Cuarteto, Ribera despojada, Paisaje con argonautas...** ¡Qué manera de escribir! Bueno, es que en Alemania pagaban muy bien los derechos de autor. Se podía vivir de eso y nada más. ¿Cómo se-

rá ahora, luego de la "reunificación"? Ya me dirá. ¿Otras obras? Pues están también **La misión, Trabajador de avanzada...** y seguramente varias más, pero creo que con esta relación sería suficiente para los lectores. **(Mira su reloj)** Las seis. Voy a tocar. **(Lo hace suavemente con los nudillos. Mientras aguarda a que le abran, se vuelve de nuevo al público y dice:)** Ah, según Patrice Pavis se trata del dramaturgo postmodernista por excelen...

La puerta se abre cuando aún el entrevistador no ha concluido la última frase de su monólogo. Se vuelve y descubre la figura de un hombre de mediana estatura y sonrisa cordial y franca que viste todo de negro. El entrevistador se sorprende agradablemente ante la diáfana sencillez del personaje que ahora ve por primera vez en persona. Se trata de Heiner Müller. Las luces bajan lentamente hasta el total black out y finaliza el prólogo.

ACTO UNICO

ESCENA 1

Todos los personajes aparecen sentados frente a una amplia terraza a través de la cual ven cómo atardece espléndidamente La Habana en un invierno que para el entrevistado resulta maravilloso verano. El entrevistador pulsa la tecla "play" de su grabadora portátil comprada en la UNEAC y comienza el diálogo.

El entrevistador: Müller, ¿existe algún motivo especial para que su primera visita a Cuba se produzca precisamente en momentos que para nuestro país resultan críticos y muy difíciles?

El entrevistado: Debo ser sincero y decirte que a mí, por supuesto, me interesa conocer a Cuba desde hace mucho tiempo, pero la idea de este viaje específico fue de Brigitte. **(Mira a la joven sentada frente a él y que también viste de negro).**

El entrevistador: **(No entiende bien a quién se refiere)** ¿Brigitte?

Una joven: Yo.

El entrevistador: Ah.

El entrevistado: Nosotros vivimos juntos hace más o menos un año. Ella es de la parte federal de Alemania.

El entrevistador: Ya.

Una joven: En mi país existe todo un mito en torno a las figuras de Fidel Castro y Che Guevara. Sobre todo entre la gente joven como yo. Para mí este mito tiene una gran carga sentimental y me acompaña desde hace mucho tiempo. Cuando yo todavía era una niña escribí una carta para Cuba dirigida a Fidel en donde le decía que quería venir a conocer el fenómeno de la revolución. Pero seguramente la carta nunca llegó a sus manos y quienes la recibieron no me dieron respuesta. Por eso ahora decidí satisfacer mi viejo anhelo viniendo como turista y compañera de Müller.

El entrevistador: Entonces, en buena medida, tenemos que agradecerle a ti, Brigitte, el que ahora podamos tener a Müller entre nosotros.

Una joven: **(Sonríe).**

El entrevistado: **(También sonriente, pero además modesto).** No hay nada que agradecer. Hemos sido los dos muy felices con esta decisión de venir a Cuba y precisamente en momentos difíciles para la revolución.

El entrevistador: Gracias. Bueno, y entrando en materia, ¿qué hace en estos momentos el dramaturgo Heiner Müller? ¿Qué escribe?

El entrevistado: Pues mi problema mayor es que ahora no tengo tiempo para escribir. Cuando la RDA se deshizo fui elegido Presidente de la Academia de las Artes de Berlín Oriental y durante casi dos años he tenido que enfrentar una lucha muy fuerte que me ha absorbido todo el tiempo.

El entrevistador: ¿Lucha en qué sentido?

El entrevistado: En el sentido de que existe un propósito estatal de destruir esta academia.

El entrevistador: Ah.

El entrevistado: Y por lo menos estamos intentando una fusión con la academia homóloga de Berlín occidental.

El entrevistador: ¿Eso solucionaría el problema?

El entrevistado: No del todo. Por eso es que la lucha se hace más larga. Fíjate, la reunificación alemana no funciona bajo los principios de la igualdad de derechos, ¿entiendes?



"Hamlet", de W. Shakespeare.

Dirección: Heiner Müller. Deutschen Theater. 1990. (Foto: Baltzer).

Una joven: Antes de la destrucción del muro éramos de un lado socialistas y del otro capitalistas.

El entrevistado: Ahora, sin el muro, somos de un lado "colonizados" y del otro "colonizadores". Nuestra lucha es muy fuerte entonces porque deseamos que la academia continúe, pero sin que la fusión

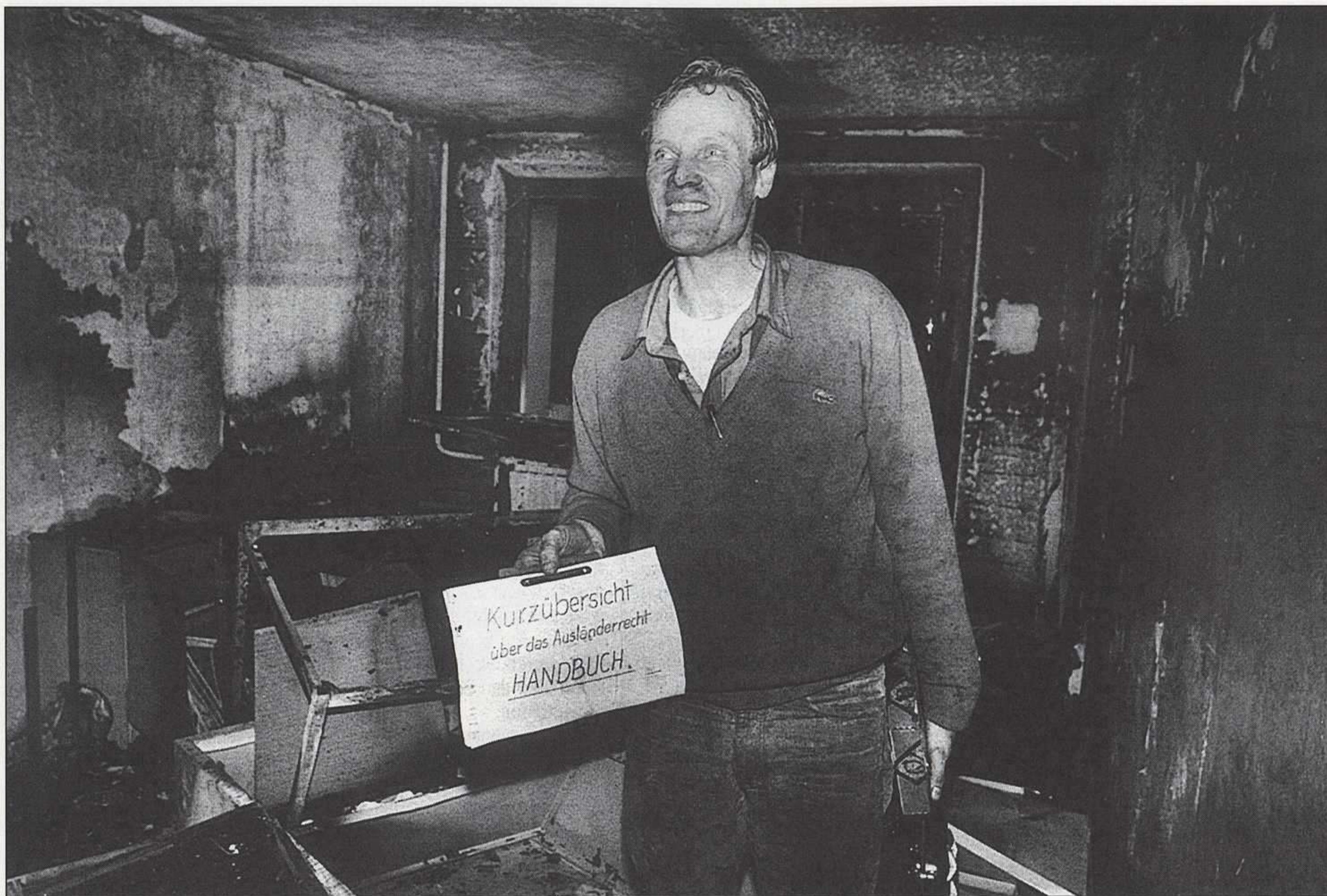
signifique el establecimiento de desigualdades en ningún sentido.

El entrevistador: Comprendo.

El entrevistado: Y es que la reunificación alemana en realidad debemos verla como una invasión.

Una joven: Claro. Pacífica, pero invasión al fin y al cabo.

El entrevistado: A la ciudad de Karl Marx Stadt le han cambiado el nombre, así como a una de sus calles que se llamaba Rosa Luxemburgo. Y eso está ocurriendo en todas las ciudades de Alemania Oriental. Se sustituyen los nombres, los símbo-



El director de un asilo para extranjeros del Mecklemburgo/Norpomerania, ante la puerta de su despacho quemado, muestra un cartel en el que se lee: "Breve resumen sobre los derechos de los extranjeros, mano de obra". (Foto: Baltzer, aparecida en el número de octubre- 1992 de la revista Theater Heute).

"El público tradicional de la antigua RDA no puede permitirse los precios actuales"

los... Trata de borrarse toda huella del socialismo.

Una joven: Heiner, cuéntale lo de la estatua de Lenin.

El entrevistado: **(Sonríe)** Ah, sí. **(Abre una caja de habanos que toma de encima de una mesita donde también hay latas de cerveza alemana y una botella de whisky de marca no alemana)** Cuéntaselo tú, Brigitte. **(Le brinda habanos al entrevistador y a los traductores).**

El entrevistador: No, gracias.

El entrevistado: ¿No fumas?

El entrevistador: Sí, pero no tabacos. Aunque ahora, con la escasez de cigarros, a veces lo hago, pero hoy no tengo "Populares". **(Muestra complacido su cajetilla, que extrae de un bolsillo de la camisa. Se trata de un paquete de etiqueta verde)** Gracias.

Todos los presentes sonríen.

Traductor 1: **(En tono jocoso).** ¿Llegaron hoy a tu bodega?

El entrevistador: No. Me los "facilitó" una vecina por un precio nada módico.

El nº 2 traduce de inmediato todos estallan en carcajadas.

El entrevistador: En serio, en serio, estábamos en lo del monumento de Lenin.

Una joven: Verdad. Bueno, pues eso: se decidió desmontarlo y...

El entrevistado: Perdón que te interrumpa, pero es bueno aclarar que lamentablemente no estamos hablando de ninguna obra de arte sino de un monumento realizado por un escultor soviético que en realidad no era más que un clisé. El de la colina Lenin, ¿lo conociste?

El entrevistador: Ah, sí, cómo no. Muy épico.

El entrevistado: Exacto. Pero era Lenin. Y por ello todo un símbolo.

El entrevistador: Claro.

Una joven: Pues el caso es que encargaron el desmontaje a una empresa de

construcciones por un determinado precio y resulta que a la hora de ejecutar el trabajo el monumento era tan pesado que...
(Pequeña pausa) ¿Sabes lo que ocurrió?

El entrevistado: No. ¿Qué?

Una joven: Sólo pudieron arrancarle la cabeza.

Se produce un extraño silencio. La historia motiva risas, pero no debe ser ésta la respuesta tratándose de Lenin. El entrevistador, durante la pausa, no puede evitar recordar una anécdota cubana parecida: la de la estatua de don Tomás Estrada Palma, primer presidente de la República, desmontada de su base de la Avenida de los Presidentes o calle G. en el Vedado, luego del triunfo de la Revolución.

El entrevistador: **(VOZ GRABADA. Para sí).** Arrancaron la estatua completa, pero se partió por los tobillos y los zapatos de Estrada Palma se quedaron pegados a la base. Todavía están ahí, frente al hotel "Presidente".

Es la joven Brigitte quien rompe el silencio, retomando la historia.

Una joven: Entonces los de la empresa quisieron rectificar el precio y pidieron aproximadamente una cifra diez veces mayor. La demanda no fue satisfecha.

El entrevistado: Resultaba carísimo el desmontaje.

Una joven: Y entonces decidieron cerrar el negocio por lo que el monumento sigue ahí, en la colina, pero ahora sin cabeza. Y eso también es todo un símbolo.

El entrevistador: Naturalmente.

El entrevistado: Por esto y muchas otras cosas han comprendido ya que la reunificación es más cara de lo que imaginaban.

El entrevistador: ¿Y cómo se refleja todo esto en la vida teatral de Alemania Oriental, Müller?

El entrevistado: Bueno, como sabes en Alemania existió la red teatral más fuerte de Europa. La RDA tenía una vida escénica muy intensa. Y no sólo en Berlín.

El entrevistador: Ciertamente. Todas las ciudades de provincia tenían como mínimo un teatro importante. Y no sólo teatro dramático sino ópera, opereta...

El entrevistado: Exacto. Pues actualmente eso no puede mantenerse porque resulta imposible de subvencionar con las estructuras del capitalismo, por lo han ce-



**"La moneda falsa",
de Máximo Gorki.
Dirección: Alexander Lang.
Schillertheater. 1993.
(Foto: Thomas Seufert).**



**"El último verano en Tschulimsk",
de Alexander Wampilow.
Dirección: Andrea Bretz. Berliner
Schaubühne. 1993.
(Foto: Wilfried Böing).**

sado muchos teatros. Aunque te aclaro que no en Berlín, ¿eh? Allí todavía el estado trata de mantener la fachada, la tradición, por tratarse de la capital. Pero en las demás ciudades...

Una joven: Y los que peor han quedado son los grupos independientes.

El entrevistado: Ah, sí. Y en este caso tanto los de Alemania Oriental como Occidental. Han perdido todo tipo de subvención.

El entrevistador: Entonces, ¿lo único que se mantiene con estabilidad es la vida teatral de Berlín, no?

El entrevistado: En un sentido, pero tampoco en otro. ¿Sabes lo que ha estado ocurriendo con los "intendants" de Alemania Oriental? ¿Conoces lo que llamamos "intendants"?

El entrevistador: Sí, aquí los denominamos directores generales de grupos o de teatros.

El entrevistado: Bueno, pues poco a poco los han ido obligando al retiro a todos para ser sustituidos por otros procedentes del Occidente. Y aquí tienes otro ejemplo de las desigualdades que actualmente caracterizan a la vida alemana. Ninguno de estos nuevos "intendants" son verdaderas figuras con una larga obra y prestigio acumulados, como sí lo eran los anteriores, sino que en la mayoría de los casos son gentes desconocidas que van allí a hacer carrera, pero ¿en qué condiciones? Ah, pues con las de Occidente en lo que a sueldos se refiere. Así, pues, sucede que a estos nuevos "intendants" se les asigna un salario mensual de 16.000 marcos. ¿Y sabes cuánto ganan los actores a quienes van a dirigir y en donde sí hay grandes figuras, verdaderas estrellas? Pues sus salarios oscilan entre 1.000 y 1.500 como máximo. ¿Te imaginas qué diferencia?

El entrevistador: Más del 100%.

El entrevistado: Bueno, calcula entonces los problemas que esto está creando. Los teatristas orientales, en general, se sienten disgustados, humillados. Y con ese estado de ánimo no resulta nada fácil enfrentar el trabajo de creación.

El entrevistador: Sobre todo, cuando supongo que ese no es el único problema.

El entrevistado: Por supuesto que no. Lo de las diferencias salariales se refleja también en el público. Los teatros de la RDA han perdido su público habitual. A los alemanes orientales no les alcanza el dine-

"El teatro crítico apenas se ocupa de las incongruencias sociales existentes en su propia casa"

ro y entre comer o ir al teatro, naturalmente, eligen lo primero. Entonces lo que está llenando los teatros de Berlín oriental actualmente es el público que viene desde el Occidente y que, por otra parte, posee características y exigencias específicas.

El entrevistador: ¿Como por ejemplo?

El entrevistado: No quieren teatro político, ni siquiera un teatro con ideas progresistas. No quieren ver nada que les recuerde el socialismo. Demandan comedias intrascendentes, revistas musicales, un teatro ligero que los entretenga y no los obligue a pensar.

El entrevistador: (En tono jovial) Ah, entonces comprendo por qué Müller no está escribiendo en estos momentos. No es sólo por la lucha de la Academia...

El entrevistado: De veras, el momento para nosotros es muy triste en líneas generales.

El entrevistador: Entonces, ¿los alemanes no están contentos? ¿La mayoría de ellos no clamaban por la reunificación y la desaparición del muro?

El entrevistado: Sí. Muchos deseaban incluso el retorno del capitalismo, pero ignoraban o habían olvidado cuáles eran sus reglas, acostumbrados a las ventajas del socialismo. Querían capitalismo, sí, pero con rentas bajas, servicios sociales gratuitos, precios económicos... Y ahora han comprendido que esto no es así.

Una joven: Para darte un ejemplo: antes un panecillo te costaba 5 fénig. Hablo de Alemania Oriental...

El entrevistador: Sí, sí, claro...

Una joven: Bueno, ahora vale 30. El primer día de la implantación de este nue-

vo precio, a mí me tocó presenciar una escena en una panadería en donde una señora insultó terriblemente a la empleada que le había cobrado los panes a ese nuevo precio como si ella fuera culpable. La empleada no supo hacer otra cosa que echarse a llorar.

El entrevistado: Y existe otro ejemplo de un periodista italiano que entrevistó a un niño de la antigua RDA y empezó por preguntarle: "¿Qué tú piensas que ha cambiado en tu país?" El niño contestó: "Bueno ahora podemos viajar libremente adonde queramos". El periodista preguntó entonces: "¿Y a dónde has ido?" El niño le dijo "A ninguna parte, porque ahora a mis padres no les alcanza el dinero para viajar".

Se produce una nueva pausa. Otra vez es la joven Brigitte quien rompe el silencio.

Una joven: Volviendo a lo del teatro y al público, yo pienso que en el socialismo alemán en general, el arte se politizó demasiado. Y por eso el público de ahora quiere ver otras cosas.

El entrevistado: Perdóname, Brigitte, pero yo lo que pienso es que se politizó sólo en el sentido negativo del término por lo dogmática y cobarde que fue la dirección cultural en su conjunto.

Una joven: Sí, eso fue lo que quise decir.

El entrevistado: Por ejemplo, se prohibieron muchas piezas teatrales, obras que pudieran ayudar a establecer una mejor relación entre el partido y el pueblo. Y es que tradicionalmente, en el Partido Comunista Alemán hubo siempre desconfianza hacia los artistas e intelectuales.

El entrevistador: Me interesa que profundice en ese tema, Müller. ¿Cómo se desarrolló allí esta relación del partido con los creadores?

El entrevistado: Te lo acabo de decir, con desconfianza.

El entrevistador: En las mejores etapas una escondida reserva hacia ellos estaba siempre presente ¿no?

El entrevistado: Así es.

El entrevistador: Ya. ¿Por qué tendrá, tendría que ser así?

El entrevistado: Es que en el Buró Político de la RDA no había ningún intelectual sino solamente funcionarios que yo catalogo de pequeños burgueses y que no en-

tendían verdaderamente nada de arte o de literatura. Entonces, claro, sentían mucho miedo ante cosas que no podían comprender. De ahí que sobre todo en los últimos años surgieran muchas obras teatrales superficiales, sin conflictos, sin ideas, muy aburridas. Esas eran las "no peligrosas" porque no decían nada. Nada ni para bien ni para mal. Y eso para el arte estatal.

Una joven: Y en el cine la situación fue aún más terrible. Las mejores películas de la RDA fueron prohibidas, en tanto las estúpidas o banales eran las que se estrenaban y resultaban elogiadas por los críticos oficiales, además de por los funcionarios, claro.

El entrevistador: ¿Es entonces esa la causa de que obras de Heiner Müller como, por ejemplo, **Germania muere en Berlín**, estuvieran prohibidas?

El entrevistado: Claro. Esa y muchas otras. Yo era "conflictivo". Y sin embargo era, soy, un hombre de izquierda. Pero el socialismo no es perfecto. Y a través de mi teatro me veo en la obligación de señalar sus defectos para que sea mejor porque yo quiero que sea mejor. Y, al parecer, eso no era lo que se quería.

El entrevistador: ¿Qué tiempo estuvo prohibida **Germania**?

El entrevistado: 15 años.

El traductor nº 2 lanza un silbido a manera de cubanísima interjección.

El entrevistado: No, y sé que cuando al fin pude estrenarla, los mismos funcionarios que la habían prohibido, se preguntaron: "¿Y por qué prohibimos esto?"

El cassette se termina y el entrevistador, de repente se siente en medio de una situación muy embarazosa. Se produce una nueva pausa.

ESCENA 2

El entrevistado: ¿Qué pasa?

El entrevistador: Es que se me acabó el cassette y no tengo más. **(Se anima y toma una decisión)** Bueno, no importa. El resto de la entrevista la escribo en mi cuaderno de notas. **(Se levanta dispuesto a buscar en su maleta).**

El entrevistado: **(Deteniéndolo)** No, espera **(Se dirige a Brigitte)** Brigitte, por

favor, ve a comprar cassettes allá abajo. **(Busca el dinero en su bolsillo).**

Una joven: **(Levantándose)** No, deja, yo tengo dinero encima. **(Se dirige al traductor 2)** ¿Me acompañas, por favor?

Traductor 2: Sí. **(Se levanta).**

Ambos se despiden y salen de la habitación. Se improvisa entonces una conversación en espera de que ellos regresen, pero la tardanza comienza a resultar muy larga.

ESCENA 3

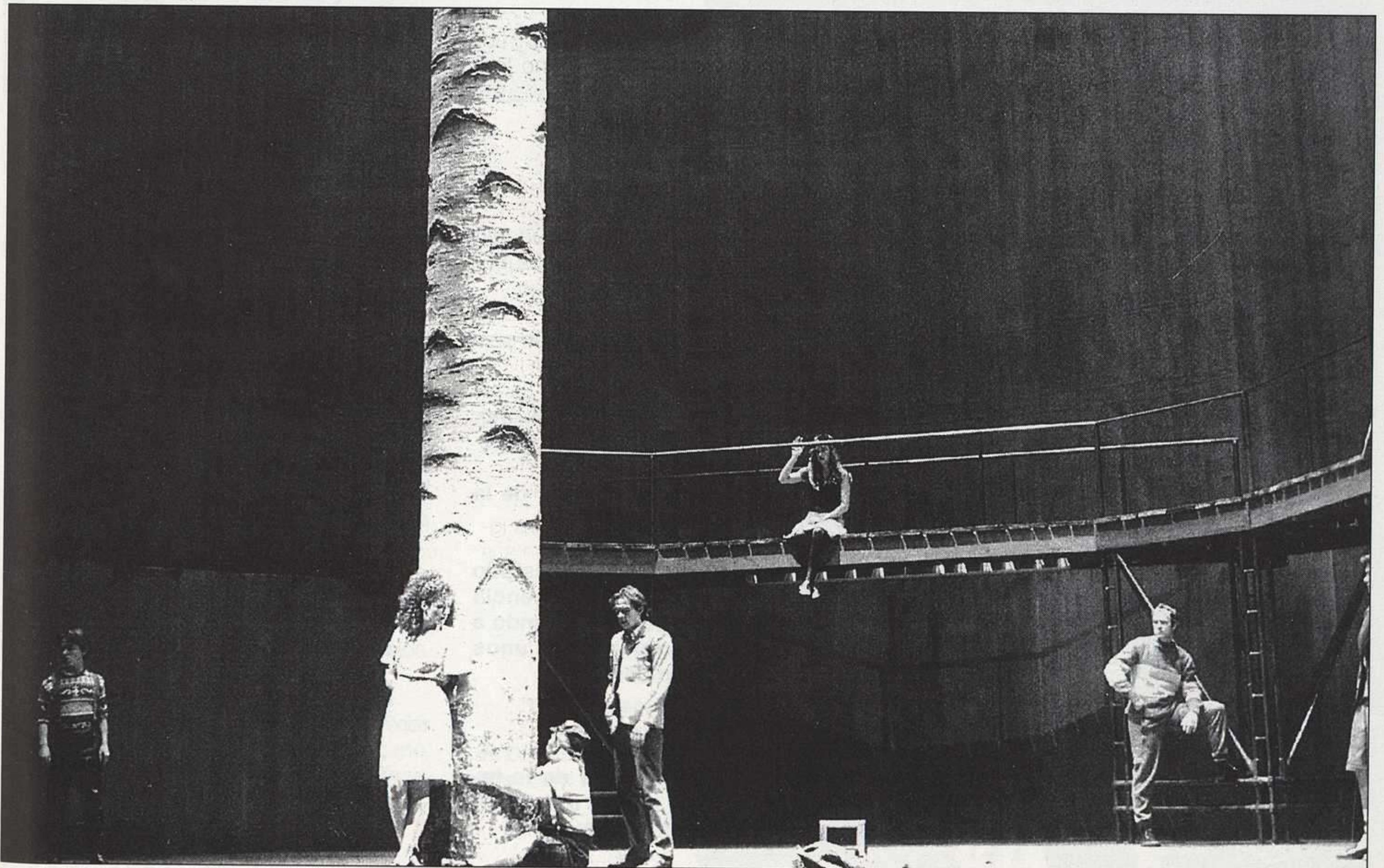
Traductor 1: **(Intrigado)** ¿Qué habrá pasado que se demoran tanto?

El entrevistador: Será que no había cassettes en la Shopping del hotel.

El entrevistado: No puede ser. Si esta misma tarde yo vi que había muchísimos.

El entrevistador: Qué raro. ¿Por qué se tardarán entonces?

El entrevistador contempla a Müller mientras se prolonga la espera,



"El despertar de primavera" de F. Wedekind. Dirección: Amelie Niermeyer. Münchner Cuvilliéstheater. 1992. (Foto: Wilfried Hösl).



"Rheinische Rebellen", de Arnolt Bronnens.
Dirección: Frank Castorf Berliner Volksbühne. 1992. (Foto: David Baltzer).

con la admiración que despierta su modestia y la proyección de una personalidad cargada de nobleza y naturalidad, de inteligencia y belleza de pie para entrar en la terraza y contemplar la hermosa vista panorámica de La Habana de noche. Su entrevistado decide acompañarlo y el diálogo que a continuación aparece será realizado en idioma inglés ya que el traductor 1 se queda dentro de la pieza descansando y tomando cerveza.

ESCENA 4

El entrevistado: (Admirando al paisaje) ¡Es linda La Habana! ¿Tú eres habanero?

El entrevistador: Auténtico. Nací en La Habana Vieja.

El entrevistado: Ah. Esa zona me gustó mucho.

El entrevistador: A mí me gusta la ciudad en su conjunto, no sólo el llamado

casco histórico. Lástima que se olvidaron de ella durante mucho tiempo y que por poco se nos cae encima de abandono.

El entrevistado: (Alarmado) ¿De verdad?

El entrevistador: (Sonriente) Bueno, es un decir.

Traductor 1: (Desde el interior de la habitación) ¡Ya están aquí!

El entrevistador y su entrevistado se vuelven y descubren la presencia de Brigitte y el Traductor 2, entrando a la habitación. La primera trae unos cassettes en su mano derecha.

ESCENA 5

El entrevistador: (Saliendo de la terraza, seguido por el entrevistado) ¿Qué pasó que se demoraron tanto?

Traductor 1: No me querían dejar subir.

El entrevistador: Ah.

Traductor 1: Yo le aseguré a la ascensorista que era un traductor y no otra cosa. Hasta la enseñé mi carné de la ESTI, pero se "cuadró". Que no, que no y que no. Que si no pedía en la carpeta una autorización por escrito no me dejaba subir.

El entrevistador: Pero si teníamos la autorización por escrito.

Traductor 1: Sí, pero se había quedado aquí en la habitación.

El entrevistador: ¡Qué fallo!

El entrevistado: Entonces, ¿qué hicieron? ¿Pidieron otra?

Traductor: No. Cambié de ascensor.

Pequeña pausa.

El entrevistador: (Conciliador) ¿Sabe, Müller? Lo que sucede es que...

El entrevistado: (Lo interrumpe) Sí, yo sé, yo sé. En Alemania Oriental era igual con esto de las visitas a los hoteles.

El entrevistador baja la cabeza apenado. La joven Brigitte, inteligentemente, trata de disminuir su pena.

Una joven: (Entregándosele) Toma el cassette.

El entrevistador: (Tomándolo) Muchas gracias.

Todos se vuelven a sentar. El entrevistador coloca el nuevo cassette en la grabadora, presiona la tecla y lanza una nueva pregunta.

ESCENA 6 (Final)

El entrevistador: A propósito de cosas como estas, ¿podría decirnos cuáles son sus impresiones generales luego de una semana en Cuba?

El entrevistado: Si quieres que te sea sincero, lo que no me gusta es que aquí uno siente de manera muy fuerte que es turista y que se tienen privilegios o condiciones que el pueblo no posee. Por ejemplo, esto mismo del tabaco. **(Toma la caja de habanos)** Yo puedo comprar aquí el mejor habano del mundo. Tú, sin embargo, no, porque no tienes dólares. Digo, ¿tú no tienes dólares, no?

El entrevistador: Qué va. Es ilegal para un cubano la tenencia de dólares dentro del territorio nacional.

El entrevistado: Eso me habían dicho. Y con dinero cubano no puedes comprar esta marca de tabacos, ¿verdad?

El entrevistador: Buenoooooo, ...nnno.

El entrevistado: En la RDA eso de la doble moneda fue un serio problema a pesar de que el pueblo estaba consciente de que era necesario obtener divisas.

El entrevistador: Igual que el nuestro.

El entrevistado: Pero era... costaba trabajo aceptar, entender, que para el pueblo hubiera cosas prohibidas, que los extranjeros pudieran disfrutar de artículos exclusivos para el turismo.

El entrevistador: Lo mismo sucede aquí. Sin embargo y, lamentablemente, me parece que por el momento no tenemos otro tipo de soluciones.

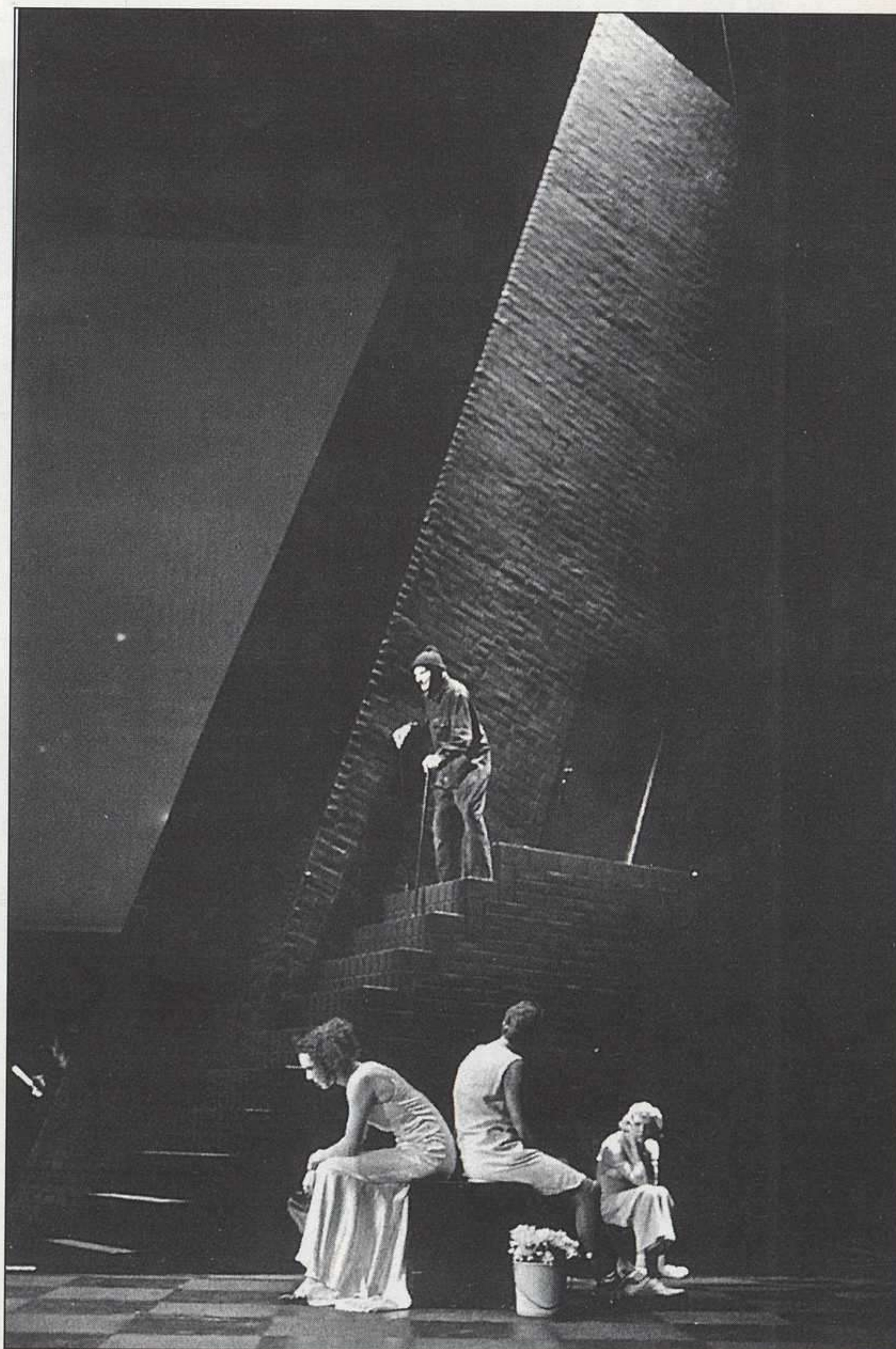
El entrevistado: Sin embargo, me parece que Fidel habla acerca de estos problemas de una manera muy abierta. Y quizás

sea por eso que el pueblo de Cuba lo entiende. Pero en la RDA no era así. Sobre este tema no se podía hablar. Y es que nunca hubo acercamientos verdaderos entre el partido y el pueblo, como sí me parece que lo hay aquí. Recuerdo que a propósito del levantamiento de junio de 1953, Brecht expresó que por primera vez y gracias a un hecho brutal como lo fue aquel se había logrado un contacto entre el partido y el pueblo. Y esa es a mi entender una de las causas fundamentales del cese del socialismo en Alemania Oriental. No había comunicación, se carecía de espíritu autocrítico y existía una dependencia demasiado grande de la Unión Soviética. No hubo una política inteligente en la dirección del partido, no se sacaban experiencias de los errores que se cometían ya que estos no se discutían jamás, era como si nunca hubieran existido. Y un partido

que se conduce de ese modo está condenado a muerte.

El entrevistador: ¿Y cuál es su opinión respecto a la figura de Honecker y el papel que jugó en los últimos años de la historia contemporánea alemana?

El entrevistado: Se separó del pueblo. O se dejó separar. Honecker sólo conocía la realidad del país a partir de las informaciones de los que estaban en torno suyo y que por lo regular le escondían la verdad, los problemas. Su foto salía todos los días en los periódicos, su imagen aparecía diariamente en el noticiero de televisión y entonces él se decía: "El pueblo está conmigo". Y sin embargo era precisamente por todo lo contrario que la gente prefería ver los noticieros de Alemania Federal a pesar de que los de la Oriental eran mucho más



"Glaube Liebe Hoffnung", de O. von Horváth. Dirección: Thomas Reichert. Schauspielplatz Hannover. 1992. (Foto: Erika Fernschild).

**"Irrlichter-Schrittmacher",
de Thomas Strittmatter.
Dirección: Martin Kusej.
Bayerischen Staatsschauspiels.
1992. (Foto: Wilfried Hösl).**

serios; y con mejores informaciones. Honecker llegó a convertirse en una figura no respetada, acerca de la cual el pueblo hacía chistes constantemente.

El entrevistador: Müller, pensando en la función social del teatro como manifestación artística y en medio de los complejos tiempos que a la mayoría de nosotros nos ha tocado vivir, ¿qué piensa usted que podemos hacer, debemos decir los dramaturgos?

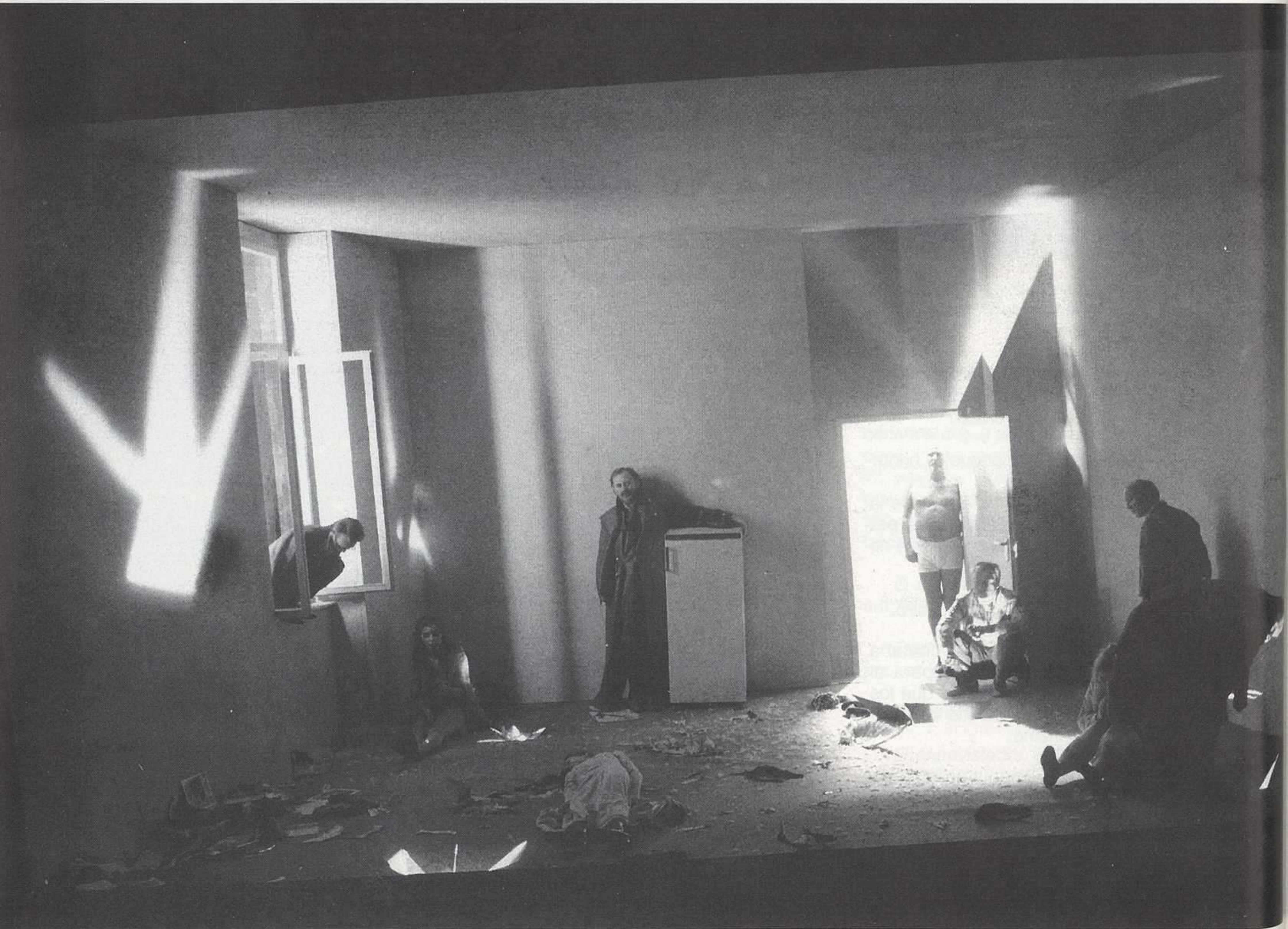
El entrevistado: Creo que esa es la pregunta más difícil que podría hacersele a un autor de nuestros días. Hasta hace muy poco el mundo se dividía en 3 categorías: el capitalismo, el socialismo y el llamado tercer mundo. Ahora, la Unión Soviética, como potencia y fuerza principal del socialismo, ha dejado de existir por lo que el capitalismo se ha quedado

solo. Y pienso que esto es malo incluso para el capitalismo. ¿Sabes por qué? Porque carece de contrincante, de confrontación.

El entrevistador: Claro. Ahora todos podemos resultar víctimas del triunfalismo.

El entrevistado: Exactamente. En serio, me parece que la destrucción del socialismo en Europa significa algo así como el desmoronamiento de todo dique de contención y podemos considerarnos en la antesala de la tercera guerra mundial.

El entrevistador: Los dramaturgos tenemos entonces que intentar al menos, con nuestra obra, apelar a la razón de los hombres para que esta catástrofe no suceda.



El entrevistado: Necesariamente.

El entrevistador: ¿Y cómo ve usted la situación de Cuba en medio de todo este panorama?

El entrevistado: Muy difícil. Francamente muy difícil. Pero también pienso que de alguna manera los países de América Latina deberán convertirse en un escudo protector para Cuba frente a los Estados Unidos ya que tu país sigue siendo un símbolo, una esperanza.

El entrevistador: ¿Qué le parece si para terminar nos habla algo acerca de sus conocimientos de la cultura cubana?

El entrevistado: Bueno, lo que más conozco es la narrativa. Carpentier, Lezama... Por cierto, hay una obra más que aborda la misma temática y época de **El siglo de las luces**. De pintura conozco la plástica de Lam y de teatro hace años vi una obra que no recuerdo el título.

De repente el entrevistador se entusiasma. Tal vez se trate de una obra suya y decide preguntarle:

El entrevistador: ¿Recuerda el argumento?

El entrevistado: Se trataba de unos muchachos que planeaban el asesinato de los padres.

El entrevistador: Ah. (Su tono es ahora menos entusiasta) Esa es **La noche de los asesinos**, de José Triana.

El entrevistado: ¿Vive el autor?

El entrevistador: Sí.

El entrevistado: ¿En Cuba?

El entrevistador: No. En Francia. Pero cuando escribió esa obra, que fue exactamente en 1965, todavía vivía aquí.

El entrevistado: ¿Disidente?

El entrevistador: Al principio de su ida no. Se fue como "esposo acompañante". Pero de hace unos años para acá su actitud respecto a Cuba y a la Revolución ha cambiado.

Pausa. No se habla más sobre teatro cubano. El entrevistador no puede evitar sentirse deprimido. El entrevistado no conoce ninguna obra suya a pesar de que tiene dos traducidas a su

lengua y representadas en diferentes ciudades de Alemania. Trata de disimular su humillación, de esconder su vanidad herida.

El entrevistado: Ah, también de teatro cubano...

El entrevistador: **(Rápido, desesperado)** ¿Qué? ¿Qué cosa?

El entrevistado: Una vez leí no la obra sino una referencia acerca de ella...

El entrevistador: **(Sin poder ocultar su excitación)** ¿Cómo se llamaba? ¿Qué obra era?

El entrevistado: El título era algo sobre Tebas.

El entrevistador: **(Se destruye)** Ah. **(En tono muy bajo)** Tampoco es mía.

El entrevistado: **(No oyó bien)** ¿Cómo?

El entrevistador: Perdón. **(En otro tono, más alto)** Quise decir que esa es **Los 7 contra Tebas**, de Antón Arrufat.

El entrevistado: ¿Arrufat? ¿Antón? ¿Cubano?

El entrevistador: Sí. A pesar de ese nombre.

El entrevistado: Y de ti he oído hablar.

El entrevistador: **(Se sorprende)** ¿Ah, sí? **(Comienza a recuperarse. Sin embargo, una duda lo asalta de repente y se pregunta para sí. VOZ GRABADA)** ¿Habrá oído hablar bien o mal?

El entrevistado abre la botella de whisky.

El entrevistado: ¿Te sirvo?

El entrevistador: No, gracias.

El entrevistado: ¿Prefieres cerveza?

El entrevistador: No, no, nada, se lo agradezco.

El entrevistado: Ni fumás ni bebas. Eres perfecto.

El entrevistador: Qué va. Lo que pasa es que usted no me conoce bien. ¡Si yo le contara...! Además, ya le dije que lo que no fumo es tabaco. Cigarros así, cuando tengo. Pero el alcohol no me llama la atención de ninguna forma por suerte para mí.

En fin, Müller, debemos poner fin la entrevista y no deseo hacerlo con ninguna pregunta específica sino sencillamente con algo que usted desee expresar a modo de despedida. ¿Qué se le ocurre?

El entrevistado: **(Pausa. Exhala una larga bocanada de humo y toma un sorbo de whisky).**

EPILOGO

El entrevistado: Me interesa entonces referir un experimento que actualmente se realiza en Alemania por algunos médicos siquiátras.

El entrevistador: ¿En qué consiste?

El entrevistado: Pues ponen a los pacientes a dormir y por medios electrónicos tratan de evitar sus sueños.

El entrevistador: ¿Cómo, cómo?

El entrevistado: Sí, sí, no es broma. Y para que entiendas, esto tiene mucho que ver con la actualidad de un país que por todos los medios trata de olvidar su pasado, sus recuerdos, si de socialismo se trata. Para muchos de nuestros intelectuales socialismo se ha convertido en una mala palabra, mientras que los hombres de izquierda como yo creemos que el capitalismo no puede resolver los problemas del mundo. Tenemos que escribir de nuevo la historia del socialismo y destacar de esta experiencia todo lo que no resultó bien para que se haga de nuevo de la mejor manera.

El entrevistador: ¿Y cuáles han sido los resultados de ese experimento de los siquiátras?

El entrevistado: La mayoría de los pacientes sometidos a él, luego de ese bloqueo por medio del cual se despiertan en el instante en que los sueños aparecen en su cerebro, han terminado enloqueciendo. ¿Cómo no ha de enloquecer un hombre cuando ni siquiera se le permite la posibilidad de soñar? Y yo pienso que esta es una de las funciones del arte de siempre que ahora se hace más necesaria que nunca: permitirle al hombre al menos esa libertad; la libertad de soñar.

Las luces van bajando en la escena y lentamente va cayendo el

TELON

PUBLICACIONES DEL BICENTENARIO GOLDONI

En las Publicaciones
de la ADE:

**SERIE: "LITERATURA
DRAMATICA".**

**Nº 27 LOS DESVARIOS DEL VERANEO y
LAS AVENTURAS DEL VERANEO**
de Carlo Goldoni (Traducción de Luigia
Perotto)

Nº 28 EL RETORNO DEL VERANEO
de Carlo Goldoni (Traducción de Luigia
Perotto)
**DON JUAN TENORIO O EL
DISOLUTO**
de Carlo Goldoni (Traducción de Jorge
Urrutia y Leopoldo de Luis)

Nº 29 LA PLAZUELA
de Carlo Goldoni (Traducción de Luigia
Perotto)
EL ADULADOR
de Carlo Goldoni (Traducción de Mar-
garita García)
LA HOSTERIA DE LA POSTA
de Carlo Goldoni

**Nº 30 LA GUERRA
LA CRIADA AMOROSA**
de Carlo Goldoni (Traducción de Jaume
Melendres)

**Nº 31 LA CASA NUEVA
UNA DE LAS ULTIMAS TARDES DE
CARNAVAL**
de Carlo Goldoni (Traducción de Luigia
Perotto)

SERIE: DEBATE

Nº 4 GOLDONI: MUNDO Y TEATRO
Ensayos de: Mario Baratto, Franco Fi-
do y Ginette Herry, etc., con una tea-
trografía goldoniana de Fernando Do-
ménech

Nº 5 GOLDONI Y ESPAÑA
de Víctor Pagan

SERIE : TEORIA Y PRACTICA

Nº 3 MEMORIAS
de Carlo Goldoni (Traducción de Borja
Ortiz de Gondra)

**NUMERO ESPECIAL DE LA REVISTA ADE
DEDICADO A GOLDONI
INCLUYE: EL TEATRO COMICO**
de Carlo Goldoni (Traducción de Angel
Chiclana)

En las publicaciones del Ins-
titut del Teatre de la Diputa-
ció de Barcelona

**COLECCION BIBLIOTECA POPU-
LAR DE TEATRE CLASSIC UNI-
VERSAL**

EL VENTALL
de Carlo Goldoni (Traducción de Miquel Des-
clot)

ELS ENAMORATS
de Carlo Goldoni (Traducción de Jaume Melen-
dres)

EL CAFE
de Carlo Goldoni (Traducción de Pere Puérto-
las)

LA FAMILIA DE L'ANTIQUARI
de Carlo Goldoni (Traducción de Pere Puérto-
las)

COLECCION ESCRITS TEORICS

MEMORIES
de Carlo Goldoni (Traducción de Joan Casas)

Un café en compañía de gentes de teatro, en una ciudad festivalera (Lyon), es un lugar peligroso para hablar de espectáculos, de cosas que hemos hecho. Se corre el grave riesgo de que algún alma bienintencionada, tenga la peregrina idea de invitarte para hacer algo de lo que estás hablando. El peligro, cual virus informático, es que se crea una partición en tu disco duro cerebral, que inmediata y esquizofrénicamente, inicia un proceso de engorde, que acaba finalmente en tu perdición: un día te encuentras con una maleta, dos bolsas y un plano en un idioma que no conoces, con un alfabeto a primera vista indescifrable, frente a la responsabilidad ya materializada de realizar un espectáculo teatral en un mítico lugar: Rusia.

El cómo se llega a ello creo que ha quedado claro: por tomar café con amigos que hacen teatro; el problema

Una experiencia inolvidable

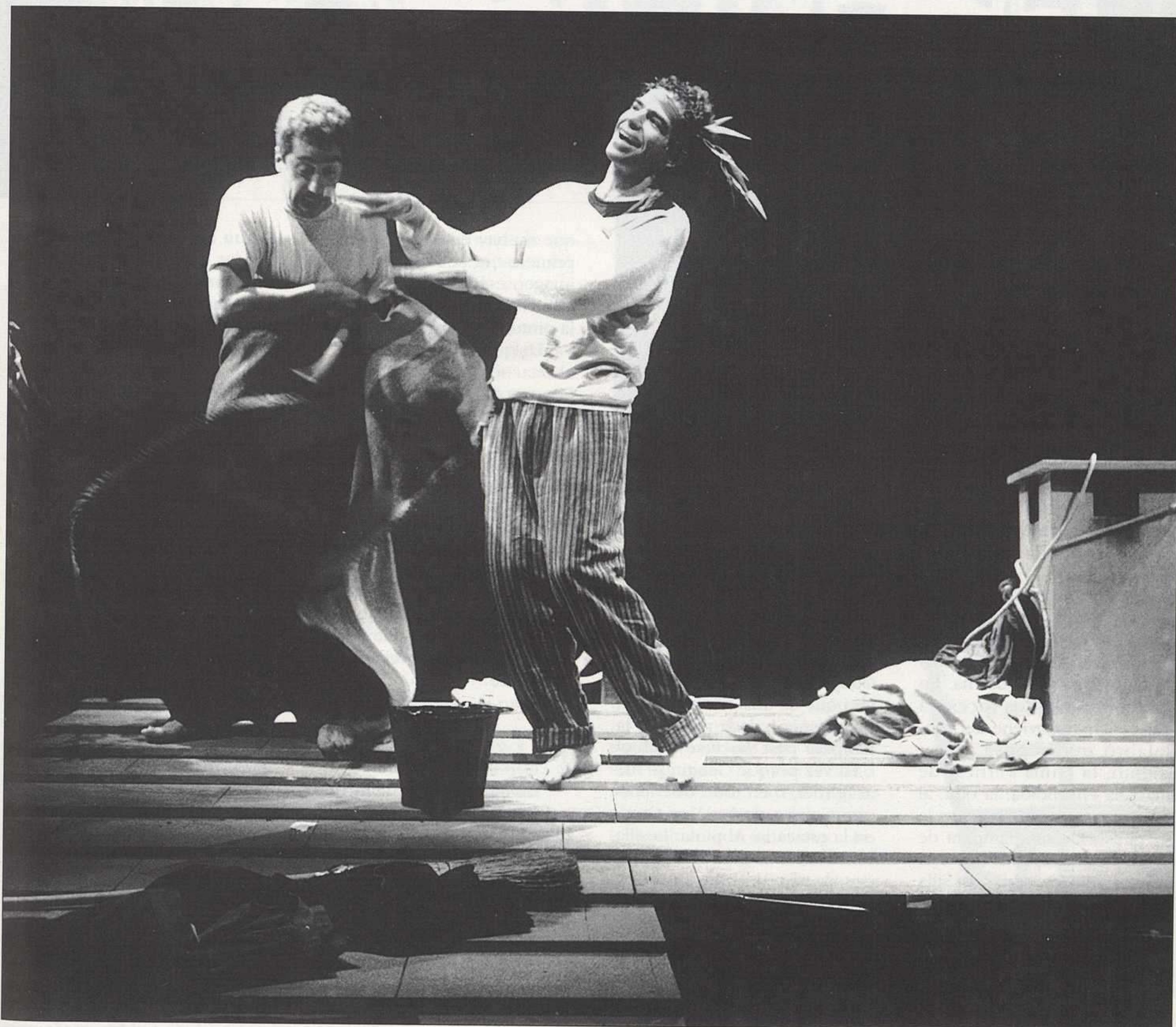
Por Carlos Herans

pues, no es llegar, es salir con bien de la aventura. Vaya por delante mi agradecimiento a Luis Matilla, convertido en manager improvisado durante ese inolvidable café, y a Eugenia Kolesnikova, representante en exclusiva de mi fuerza de trabajo en Rusia: a través de ella Galla Kolosova de ASSITEJ, tramitó la invitación oficial que me ha permitido conseguir una bolsa de viaje del INAEM (M. Cultura). Toda esta

cadena de acontecimientos desemboca en mi presencia en Orel, cerca de cuatrocientos kilómetros al sur de Moscú, tierra de Turgueniev, con paisajes casi castellanos, inmediatamente desbordados por los bosques y amplios ríos. Dejemos las descripciones bucólicas y vayamos al asunto como reclama el Juez Filípides, en el *Proceso por la sombra de un burro* pues de este texto de Dürrenmatt, se trataba. Mi des-

tino viajero me había llevado hasta el TEATRO PARA LA INFANCIA Y JUVENTUD "ESPACIO ABIERTO", de Orel, dirigido por Alexander Mijailovich.

¿Es razonable plantearse dirigir un espectáculo en una lengua totalmente desconocida, a través de una traducción que no se corresponde exactamente con el texto de que dispones en castellano? No Pero... ¿quién ha dicho que el teatro sea una actividad razonable, y que sus gentes puedan hacer gala de sentido común? Para solventar el problema de la comunicación oral contaba con una inestimable colaboradora: Alicia Anojina, que a un notable don de lenguas, une una cultura pictórica impresionante, un evidente sentido del humor y una devoción a la amistad que la hace totalmente entrañable. Si es cierto que el montaje resultó un éxito, debo decir que en muy buena medida se debe a la mediación lingüística de Alicia.



"Robinson y Crusoe". Dirección: C. Herans y G. Ravicchio. 1992. (Foto: Chicho).

Por lo demás mi modesto trabajo sólo consistía en poner este texto, archiconocido entre nosotros, pero que nunca había sido llevado al escenario en Rusia, remarcando lo que ahora mismo desde mi punto de vista podía ser más interesante para el público ruso: el estúpido enfrentamiento sobre los problemas individuales más nimios, hace perder la perspectiva del conjunto y nos deja en manos de especuladores, y oportunistas destructores, que dejan finalmente al ciudadano de a pie en la más profunda desesperación y miseria.

Un juego entre la tragedia y la farsa, desde el matiz más elaborado de la emoción, al gran guignol. Un flashback en un ámbito desolado que nos retrotrae al origen de la tragedia que destruyó Abdera. No entraré en mayores análisis de texto, ya que es bastante conocido entre nosotros, desde aquel deslumbrante montaje del TEM, que nos arrebató en

el desaparecido Infanta Beatriz.

Este autocronista quiere eso sí, dejar constancia de su agradecimiento a las actrices y actores de este teatro. Su dedicación al espectáculo y el clima de trabajo que viví, son para mí inolvidables. Qué extraordinario nivel medio en una compañía tan numerosa. Por cierto, como teatro de repertorio, trabajaban en ocho espectáculos por temporada, dirigidos a jóvenes públicos y adultos, y disponían de medios técnicos para solucionar dentro del teatro todos los problemas de escenografía, vestuario —¡qué bellos diseños!—, sonido e iluminación, aunque los equipos fueran anticuados. El trabajo de conjunto crecía día a día y permitió que durante una semana pudiéramos mañana y tarde realizar ensayos generales, con todo, logrando ajustar el ritmo y modificar aquellos aspectos que una ayuda crítica (pero

absolutamente constructiva y cariñosa) de Eugenia, pusieron de manifiesto. La capacidad de trabajo y de ilusión, sumadas a la depurada técnica de los miembros de esta compañía hizo posible llegar a tiempo y dejar en el repertorio de una lejana ciudad, una pequeña huella, efímera como todo espectáculo en vivo y en directo, que me reconcilió con nuestro siempre dubitativo oficio. Ellos fueron mi seguridad y su amistad la mejor recompensa.

Desde aquí una vez retornado a la cotidianidad, o sea a la dificultad de trabajar con continuidad en este "oficio", queda el recuerdo de una experiencia profesional y humana, inimaginable para mí unos meses atrás. Me queda también el deseo de volver a encontrarme con ellos, en otra aventura, a la que sin duda aportaré un enriquecimiento de mi vocabulario en ruso: Spasiva.



"La oreja izquierda de Van Gogh", de A. Alamo. Dirección: R. Iniesta. 1993.

Sillas

Sobre la poética
objetual en el montaje
La oreja izquierda
de Van Gogh

Por Antonio Alamo*

ese justo momento. Al pintar su propia silla vacía el artista se ha condenado a sí mismo a trabajar sin descanso. La silla está vacía porque Van Gogh pinta. Contrariamente la silla de Gaugin está vacía porque Gaugin duerme —ya hemos dicho que es una silla nocturna, que requiere de la vela y de la lámpara para hacerse visible— o tal vez porque Gaugin se fue al burdel, o en todo caso porque Gaugin dejó a Van Gogh en la estacada. Al pintar la silla vacía de Gaugin, Van Gogh nos da el retrato de un hombre que huye.

Lo esencial de estas sillas, por tanto, no es sino el hecho de que estén vacías: aquello

* Antonio Alamo es actor y ayudante de dirección de La oreja izquierda de Van Gogh.

que no hay en el cuadro es lo primero que se nos muestra; la imagen esencial que se ofrece está fuera del lienzo, fuera de la pintura. ¿Qué imagen?

Lo que un hombre exhibe al estar sentado no es más que "su peso", esto es, el peso de su cuerpo, de su ser, de su existencia; estas sillas pintadas por Van Gogh, vacías, sólo puede transmitir lo antagónico. Si las sillas están vacías es porque la quietud que ellas proporcionan no nos satisface. De ese modo el objeto "silla", que por excelencia representa la quietud, se ha transformado en paradigma de la inquietud, de la impermanencia, de la movilidad.

2

De igual modo que es más valioso, pictóricamente hablando, agotar las posibilidades de un solo color que usar una variedad indefinida de pigmentos (Paul Westheim), Ricardo Iniesta se ha impuesto sus propias limitaciones respecto a los objetos. Únicamente cuatro tipos de objetos recurrentes: sillas, carbón, vestidos y calzados (botas o zuecos). Estos objetos son recurrentes

en un doble sentido: aparecen en dos o más actos (a veces en los cinco) y son utilizados no es u individualidad sino en su conjunto. Las conexiones que a priori podemos efectuar entre los distintos elementos no son visibles a primera vista (o al menos no son las conexiones cotidianas que observaríamos entre una mesa y una silla, la pluma y el papel, la lleve y el candado, etc.), y no obstante, existe un orden oculto que unifica el conjunto: se nos ofrece una especie de "concierto sensorial para cuatro objetos". Entre las conexiones objetuales me gustaría destacar la que juzgo esencial: tres de los objetos (sillas, vestidos y botas o zuecos) tienen en común, a diferencia del carbón, el hecho de que han sido diseñados por el hombre con el fin de ser "habitados" y, sin embargo, paradójicamente, Ricardo Iniesta nos muestra "vacíos". Algo quiero decir a este respecto sobre el carbón, pues acaso provoca una imagen que, sin ser idéntica a la de los "objetos habitables", guarda una secreta relación con estos. Cada trozo de carbón, formado por la descomposición de tejidos orgánicos en una atmósfera sin oxígeno,

es una tumba hermética y milenaria donde antiguos restos de vida perviven "cosificados": escultura negra de la eternidad. El carbón abre las puertas del tiempo de la obra; antes que visto, es escuchado.

Un par de viejas botas vacías, vestidos sin cuerpos, infinitas sillas: estas cosas, vacías de "hombres", "deshabitadas", no son "nada" o son absurdas: han sido desfuncionalizadas, y por eso mismo, ya sin fin, ya sin destino, son objetos que parecen hallarse en este universo como "por equivocación". Las cosas, ¿se burlan de nosotros? Quiero explicar esto: El muerto que dejó sus zapatos en el armario y, a nosotros, observándolos, nos es evocada la forma de aquel pie, y por tanto e instantáneamente, su altura, el color de su pelo, el dibujo de su sonrisa o la forma en que movía las manos. Pero ese vacío que hay en el zapato se burla de nosotros. Lo diré de otra forma: es muy probable que la silla en la que ahora me siento para escribir este papel me sobreviva: es muy probable que esta silla perdure más allá de mí, más allá de mi muerte y más allá de mi olvido. Y yo puedo sentir que, de algún modo misterioso, la

silla lo sabe, los objetos lo saben, y cuando regreso a mi habitación siempre la encuentro allí: inmovible, sonriente, algo burlona.

Las filas de butacas del teatro —vacías cuando los actores se preparan en los camerinos y luego llenas mientras dura la representación y luego de nuevo vacías, siempre vacías— nos recuerdan precisamente eso: el público es un sueño, y las sillas vacías son el reflejo dilatado de ese sueño.

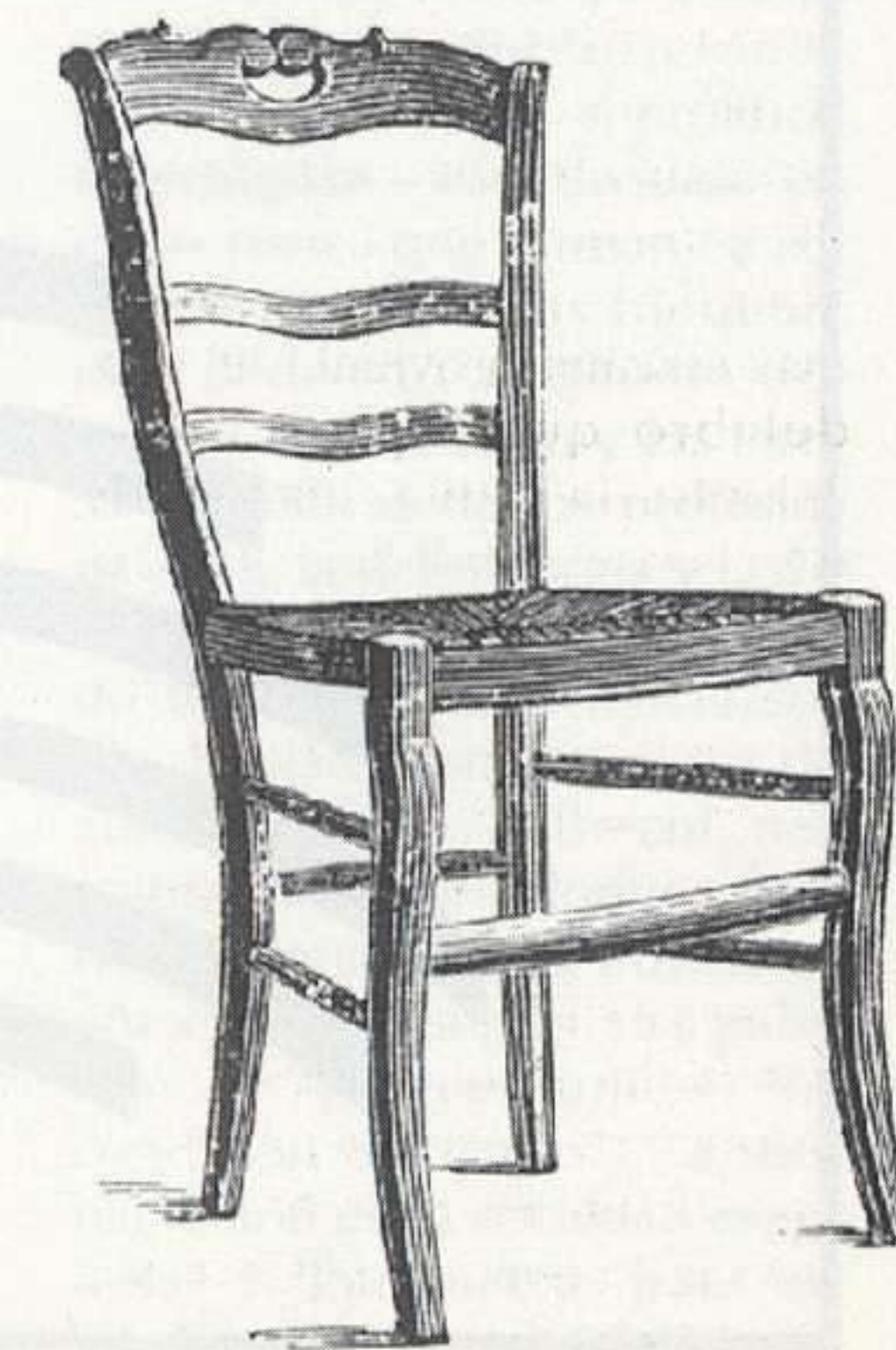
3

El "instrumento" predominante del "concierto teatral" son las sillas: sobre él me centraré a continuación.

Las sillas pintadas por Van Gogh han sido atribuidas a una persona en concreto —ahora ausente—. No son unas sillas abstractas sino la silla de Van Gogh y la silla de Gaugin. Esta "personalización" del objeto se logra en las pinturas por dos medios distintos: uno verbal, no pictórico, el título; y el otro a través de los objetos que reposan en los respectivos asientos: un candelabro, unas novelas, una pipa. Las sillas de Ricardo Iniesta, en cambio,

son "impersonales", pues acaso no haya nada más impersonal que lo infinito. Estas sillas, por supuesto, no son infinitas pero sí crean la ilusión del infinito: estas sillas son sillas sin número: no son 20, 30, 40 ó 100 sillas sino "que no se pueden contar". Desde el mismo instante en que las sillas —aún más que los actores— entran y salen constantemente del espacio escénico, y todas ellas, a diferencia de lo que pasa en los cuadros de Van Gogh, son idénticas unas a las otras, "no se pueden contar". De manera que, al establecerse esa igualdad de los objetos idénticos, todas las sillas resultan ser la misma silla, intercambiables unas con las otras: su sentido no reside en la individualidad de ésta o aquella silla sino en su conjunto: su abstracción. Estas sillas vacías comulgan pues con el vértigo del infinito: también con su abismo. Al igual que la masa de los muertos, estas sillas son incontables, innumerables: masa indefinida donde los nombres propios han sido abolidos.

En La oreja izquierda de Van Gogh las sillas cumplen una doble función: metafórica y espacial. Gracias a la primera las sillas pocas veces son sólo



decir que son innumerables puesto que ningún espectador, supongo, se dedicará a contarlas) forman un cielo amenazante de lanzas o picas que, en cualquier momento, podrían caer sobre los "locos": son acaso los guardianes del manicomio, los guardianes de la cordura. Y sobre todo, las sillas son también espectadores, ya que la primera fila de butacas está formada por sillas de enea idénticas a las que se ven en el escenario. En el acto siguiente estas sillas caen de súbito y los haces de luces sobre las sillas colgadas son un campo de trigo. Entonces cada silla gira so-

bre su eje de luz como una máquina silenciosa para convertirse en laberinto y luego de telaña. Al mismo tiempo el personaje de Van Gogh pinta sobre los asientos de enea, pues ahora y a partir de ahora, las sillas son dibujos o cuadros doble transgresión: Ricardo Iniesta convierte la pintura en objeto y luego el objeto en pintura. A continuación los actores descuelgan las sillas y las utilizan como pesadas cargas o máquinas de trabajo para acabar formando un cuadrilátero, un espacio cerrado, una habitación privada o ring de boxeo donde tiene lugar una disputa

doméstica de celos. Y las sillas de algún modo, son también bastonazos, reclinatorios de iglesia, púlpito, ventanas. En el acto tercero las sillas constituyen un tribunal, pero también son hombres, clientes de la puta Sien. Al final de este acto, Sien se abraza a una silla para abrazarse a las rodillas de Van Gogh, y luego, en el suicidio, esa misma silla es el agua que la envuelve en un remolino y la hunde como una piedra. En el acto cuarto se forma un café con cuatro corros de sillas, pero las sillas también serán: bandeja de café, caballete de pintura, manos y cuadros. En el

último acto las sillas son prostitutas, son barricada, son risas que se sueltan al aire, son leños para que ardan los condenados en sus cadalsos, son esqueletos... Y no obstante, a pesar de esta dilatada enumeración u otra que pudiera ensayar, no agoto todos los posibles significados del objeto.

Ricardo Iniesta subvierte el uso cotidiano del objeto y esa subversión es casi siempre insospechada. Cuando entre el "objeto presente" y el "objeto evocado" no existen concomitancias formales sino, más bien, diferencias insalvables, el actor deberá transferir al objeto la vida de la que el objeto carece. ¿Cómo "transfigurar" un trozo de carbón —rocoso, áspero e ingrato— en unos labios; siete sillas en un manicomio, unos zuecos en una pasión? Estamos, según creo, ante un teatro que somete al objeto a mil y una transformaciones, y ese acontecer sin descanso del objeto —el objeto no "es" sino que "sucede"— tiene algo de pesadilla, algo de persecución: Ricardo Iniesta persigue el alma del objeto, el alma de la silla, del carbón y del vestido —y no sé lo que digo cuando digo alma, y tampoco sé lo que digo cuando digo silla, carbón o vestido. el significante es uno, la forma "silla" o la forma "bota", pero su significado es múltiple. Antes dije que el objeto no "es" sino que "sucede": al objeto no le corresponde el verbo "ser" puesto que se transforma de continuo: el objeto no "es" más que lo que ha sido y lo que será. Las sillas, en este caso, tienen aquí pasado y futuro, un presente móvil, que es y deja de ser a cada instante. Las sillas son multiplicadas. Todas y cada una de ellas. Multiplicadas. Y todas son la misma silla. Y cada silla contiene a las demás; cada silla no se refiere a esto o aquello sino que es "esto" y simultáneamente "no es esto", y sin embargo no deja de ser una silla. Hay una exasperación del objeto escénico, un apretar tuercas de metáforas, un apurar significados: multiplicación del objeto escénico pero también crítica del mismo. Un sueño verbal, La oreja izquierda de Van Gogh, de algún modo, ha sido/está siendo objetuado, aún más, CARNIFICADO: ahora uno puede palpar las palabras que antes estaban escritas, sólo escritas; ahora las palabras son madera, enea, trapos, carbón y esqueletos —sí—; ahora las palabras son al fin sus malditos esqueletos, y ya no hay pájaros en la jaula de costillas.

ARGENTINA) ESPACIO
TEATRO 2
CELCIT-TEATRO

COLOMBIA) ACTUEMOS

CUBA) CONJUNTO
TABLAS

CHILE) APUNTES DE TEATRO

ESPAÑA) ADE
EL PUBLICO
PRIMER ACTO
ENTREACTE

ESTADOS UNIDOS) DIÓGENES
GESTOS
LATIN AMERICAN THEATRE REVIEW

MEXICO) MÁSCARA
TRAMOYA

ESPACIO
EDITORIAL
DEL TEATRO
IBEROAMERICANO





"El dragón", de E. Schwartz. Dirección: Beno Besson. Deutschen Theater. 1964.

Cuando hace más de diez años elegí la profesión que ejercería, y de la cual no sabía entonces ni el verdadero nombre —se nos llamaba "asesores literarios" y todavía hay quienes siguen nombrándonos con ese oscuro término—, contaba tan sólo con una formación filológica en la cual el teatro no había sido precisamente una de las materias favorecidas. Pero como hasta el año siguiente no se produciría el primer egreso de teatrólogos del ISA, la tradición era —tal vez de ahí viniera la denominación— que graduados de Filología ocuparan esos puestos. Yo tenía ante mí la posibilidad de trabajar en Teatro Estudio, con algunos de los mejores directores teatrales del país, de manera que, consciente de mis lagunas en la materia, decidí lanzarme. Durante años busqué inútilmente algún libro que me ofreciera la clave, el punto de partida para enfren-

* Gilda Santana es dramaturga, crítica teatral y guionista cinematográfica en Cuba.

Un libro imprescindible

Por Gilda Santana*

tar el análisis dramático. Entre la escasa y dispersa bibliografía —casi siempre más inclinada a lo literario que a lo propiamente escénico— tuve que sacar mis propias conclusiones y elaborar una metodología que me sirviera no sólo para enfrentarme a mi trabajo como dramaturgo, sino también para ejercer la docencia de "Análisis dramático". Hoy, que han pasado once años y un montón de tumbos y lecturas, tengo en mis manos al fin el libro que tanto habría necesitado y agradecido en aquel entonces: *Trabajo dramático y puesta en escena*, de **Juan Antonio Hormigón**.

Hormigón, y este es un dato que pudiera parecer ajeno al tema, es, antes que un hombre de teatro, un hombre de ciencias. Médico de profesión, decidió que su segunda pasión era en realidad la primera y se dedicó a ella con un rigor envidiable: director, dramaturgo, investigador, pedagogo; lo mismo recibimos un libro editado por él, que la noticia de una puesta en escena o uno de sus textos teatrales; escribe, edita, organiza eventos, ejerce la docencia, y todavía le queda tiempo para generar ideas que regala generosamente a sus colegas. Sin embargo, en medio de to-

do esto, **Hormigón** sintió la necesidad de escribir este libro que no es simplemente una meditación sobre el tema, sino el resultado de su práctica en dos disciplinas muy relacionadas entre sí: la dirección de escena y el trabajo dramático.

Trabajo dramático y puesta en escena, editado en la serie "Teoría y Práctica", uno de los cuatro perfiles de las publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España —publicaciones que también dirige el prolífico **Hormigón**— está dividido en cinco partes que forman en realidad dos grandes bloques: uno dedicado al estudio del origen, la evolución y las tareas específicas de los profesionales de la dramaturgia y la dirección, y otro, en que a partir de su propia experiencia como dramaturgo y director de autores clásicos y Brecht, nos complementa el bloque anterior. Completan el libro tres anexos que, según sus palabras, le "parecen útiles": "La condición del teatro", "La utopía teatral en la sociedad española" y "Parámetros para un modelo de teatro público en

España". Quiero, aunque a mí también me parecen útiles, de tenerme sin embargo en el primer gran bloque del libro que, más que útil, considero imprescindible.

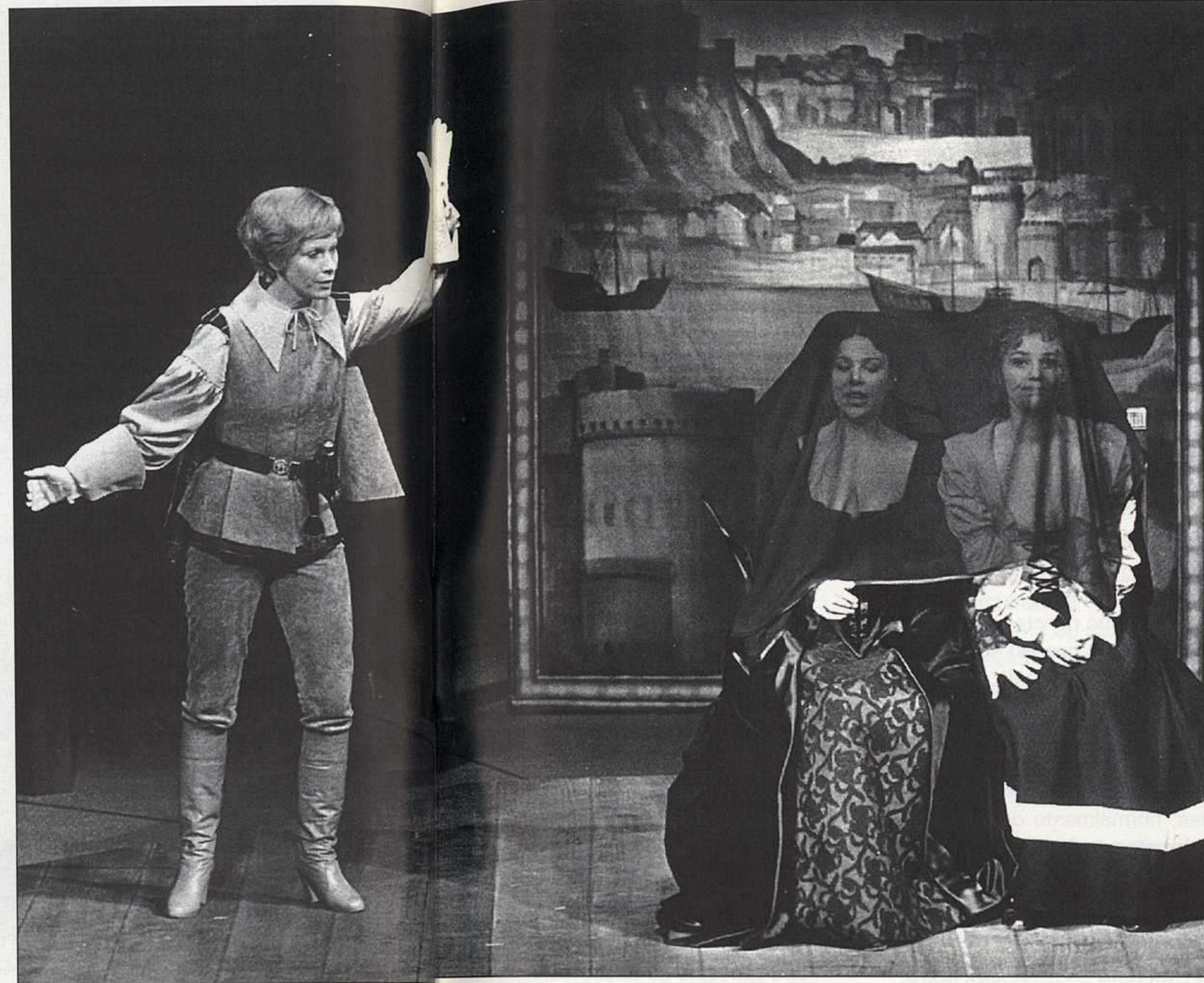
Compuesto por cuatro de las cinco partes en que está dividido el volumen, este bloque abarca "El camino del director de escena" (un breve recorrido sobre el origen de la profesión, las características del director contemporáneo y la dirección teatral en España); "Dramaturgia y trabajo dramático" (desde el concepto de dramaturgia hasta las tareas del dramaturgista, pasando por la práctica dramática, ya sea integrada a la puesta en escena, ocupada de la comunicación, difusión y sociología del espectáculo o en el campo de la crítica del hecho teatral); "La profesión del director de escena" (que parte de la metodología del trabajo dramático como vía para llegar del texto a la puesta, y estudia luego los instrumentos de significación del director, su trabajo con el actor y el movimiento escénico) y "La formación del director de escena" (que luego de un análisis de la formación teatral en general y de la de los directores en particular, concluye con una propuesta de programa de estudios para

la especialidad). Aunque cualquiera relacionado con el teatro pretenda conocer qué es un director de escena y cuáles deben ser su formación, sus conocimientos y sus tareas específicas, lo cierto es que todavía hay mucho que discutir al respecto y temas como la autonomía creadora del director y la autoría del espectáculo siguen siendo motivo de discusiones y congresos. Es por esa entre otras muchas otras razones la utilidad del libro de **Hormigón**, porque si bien nos pone ante la triste realidad de comprobar cuán poco probable es encontrar un director que reúna los conocimientos teóricos y técnicos enumerados por él, también nos deja frente a la esperanza de que quien aspire a convertirse alguna vez en un director teatral, encontrará en sus páginas un inventario de sus carencias y una invitación al estudio que ha de ser la mejor guía para el camino que el aspirante a director debe recorrer.

Pero si bien es útil y necesario este análisis de la profesión del director escénico y de sus funciones, muchísimo más útil me parece el recorrido por la dramaturgia, el trabajo dramático y las tareas del dramaturgista. A pesar de la antigüedad de esta profesión

—iniciada por **Lessing** en fecha tan lejana como 1.767— y a pesar también de que todo acercamiento al teatro, desde la simple elección de un texto, implica ya un criterio dramático, los que nos dedicamos a esta profesión sabemos cuán en tierra de nadie nos encontramos la mayoría de las veces, y con cuánta frecuencia nuestra práctica es vista con indiferencia e incluso negada por los directores. Dice **Hormigón** que "el oficio de dramaturgista sólo podría existir, desarrollarse y lograr pleno sentido en un teatro institucionalizado y liberado de la implacable mecánica del mercantilismo". Yo le agregaría que el ejercicio de esta disciplina sólo es posible en un teatro regido por ese director que él propone, porque los muros de indiferencia, desidia y megalomanía levantados por tantos directores teatrales, son a veces más sólidos que los muros económicos; y las doce tareas del dramaturgista que él tan prolijamente detalla no pasan, en la mayoría de los casos, de ser un sueño irrealizable.

Si no llegara más que hasta este punto, el libro de **Hormigón** sería ya un texto imprescindible. No es poco situar en su justa dimensión el trabajo de estos dos profesionales de



"Noche de Epifanía", de W. Shakespeare. Dirección: Ingmar Bergman. Dramaten de Estocolmo. 1975. (Foto: Beata Bergström).

la escena, definir sus tareas y proponer un ordenado y científico método para su trabajo conjunto. Sin embargo el autor, que durante años ha ejercido él mismo las dos profesiones, nos pone, en el que he llamado segundo bloque del libro, frente a su propia experiencia con los autores clásicos. A él, como a cualquier creador, se le planteaba la alternativa respeto-libertad, que va desde la "opción arqueológica" hasta la "profundización dramática y libertad creativa", postura esta última de la que no sólo se muestra partidario teóricamente, sino que es el sello de sus puestas en escena. Las preguntas sobre cómo enfrentar un texto clásico, cuáles son las alternativas estéticas en este trabajo, hasta dónde es posible establecer una dinámica creativa entre el respeto a los orígenes y la libertad de análisis y escenificación, encuentran en esta parte del libro su espacio de reflexión.

Antes dije que **Hormigón** era un hombre de ciencias. Quiero volver sobre el tema porque su libro, más que a la amplia bibliografía citada, a la cantidad de información, a la importancia de los temas, e incluso a la amenidad y agudeza de su estilo, le debe sus mayo-

res méritos a esta mentalidad científica de su autor que ordena, reflexiona, analiza y concluye cada tema con un rigor y meticulosidad que se convierten en los verdaderos protagonistas del volumen. El teatrista español **Jaume Melendres**, en una ponencia presentada en el *II Encuentro Iberoamericano de directores de escena*, decía a propósito de *Trabajo dramático y puesta en escena*: "Es un libro que muchos esperábamos con impaciencia y que sin duda contribuirá a introducir esos elementos de razón y de método tan necesarios para no sentirnos totalmente desamparados en el continente oscuro del trabajo creador". Yo sólo quiero agregar, como dije antes, que ojalá hace más de diez años, cuando me inicié en este oficio de dramaturgista, del cual no sabía ni el nombre, hubiera podido contar con un libro como éste. Por eso estoy segura de que todos los creadores teatrales, los más y los menos desamparados, suscribirán el saludo de bienvenida que le hago desde estas páginas al ya imprescindible libro de **Juan Antonio Hormigón**.



JORNADAS
GOLDONIANAS

1993

CONOCER Y
ESCENIFICAR
A GOLDONI

CACERES DEL 21 AL 25 DE JUNIO

JUNIO

PROGRAMA GENERAL

20

LLEGADA DE LOS PARTICIPANTES

21

Mañana: 10.00 Inauguración oficial
Conferencia Inaugural
Tarde: Mesa redonda: **TRADUCIR A GOLDONI**
Noche: Espectáculo en vídeo

22

Mañana: **GOLDONI Y LA EUROPA DE LA ILUSTRACION**
Tarde: Mesa redonda: **EL ACTOR GOLDONIANO**
Noche: Espectáculo en vídeo

23

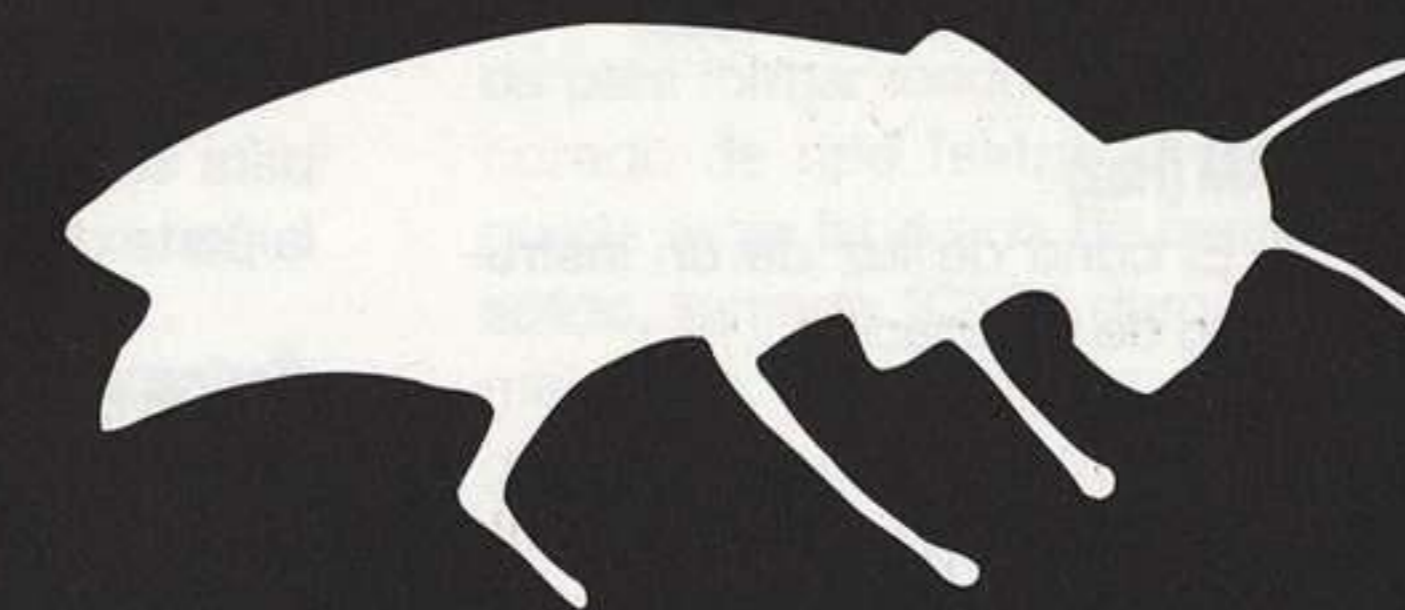
Mañana: **LA REFORMA GOLDONIANA**
Tarde: Mesa redonda: **ESCENIFICAR A GOLDONI**
Noche: Espectáculo en vídeo

24

Mañana: **TEMAS Y CICLOS GOLDONIANOS**
Tarde: Mesa redonda: **ESCENIFICAR A GOLDONI EN ESPAÑA**
Noche: Espectáculo en vídeo

25

Mañana: **LA CONTEMPORANEIDAD DE GOLDONI**
Tarde: Lectura dramatizada de una obra de Goldoni
CLAUSURA DE LAS JORNADAS



REVISTA DE TEATRO

TEATRA

10

C/D. Pedro, 7, 4ª izq. 28005 MADRID

DICCIONARIO TECNICO

LISTADO DE VOCABLOS UTILIZADOS INTERNACIONALMENTE EN ESCRITOS PROFESIONALES SOBRE ILUMINACION EN TEATRO, CINE, TELEVISION

ABSORPTION FILTER (Filtro de absorción)

Un filtro que transmite ciertas ondas y refleja aquellas no transmitidas. El poder de absorción aparece como color subiendo la temperatura del filtro.

ACE

Un foco Fresnel de 1.000 W.

ACCESS TIME (Tiempo de acceso)

El tiempo requerido por un panel de control de iluminación para aceptar información y hacerlo llegar al operador.

ACHROMATIC

Sin tonalidad, sin color, e.g.: una superficie gris o un filtro neutro.

ACTING AREA (Area de actuación)

Aquella porción de un escenario utilizada por los actores durante una representación.

ADAPTADOR (Adaptador)

Un conector o dos conectores unidos por un cable corto utilizado entre equipos que tienen enchufes distintos.

ADDITIVE COLOR MIX (Mezcla de colores aditivos)

La superposición de fuentes luminosas donde la luz resultante está compuesta por la suma de energías en varias ondas. Ver SUBTRACTIVE COLOR MIX.

AMBIENT LIGHT (Luz de ambiente)

Luz producida exclusivamente alrededor de otra que tiene una función más destacada. Por ejemplo, cuando hay proyección de diapositivas, la luz en la habitación es luz ambiente.

ANSI

Abreviatura de American National Standards Institute.

ARC LIGHT (Luz de arco)

Fuente luminosa resultante de la descarga eléctrica del arco producido entre dos polos convenientemente aproximados entre sí (carbones, etc.)

AREA LIGHTING (Iluminación de área)

La práctica de iluminación del espacio de actuación en áreas separadamente controladas.

ASA

American Standard Association.

ASBESTOS TAPOFF

Ver TWOFER.

ASPECT RATIO

La anchura de una imagen en pantalla dividida por su altura.

AUTOTRANSFORMER DIMMER (Dimmer autotransformador)

Un transformador de voltaje variable.

BABY

Originalmente, un foco planoconvexo de 250 a 400 W. con un diámetro de lente de 5". Ahora normalmente un foco Fresnel de 500 a 1.000 W. con una lente de diámetro de 6", standard en la industria del cine. También una versión pequeña de cualquier foco.

BACK-LIGHT (Contraluz)

Iluminación del sujeto desde la parte trasera para destacar la silueta del mismo y, consecuentemente, la separación entre el sujeto y su fondo. La luz viene de una dirección substancialmente paralela al plano vertical a través del axis óptico de la cámara.

BACKING LIGHTING

La iluminación para decorados en áreas fuera de visibilidad del público.

BALCONY SPOTLIGHT (Foco de balcón)

Un foco montado en el balcón de un auditorium, generalmente en la parte delantera.

BALLAST

El aparato eléctrico, requerido para toda lámpara de descarga que limita la corriente a través de la lámpara. Funciones adicionales pueden ser incorporadas para el arranque de lámparas, dimming, etc.

BANDING

Una pérdida visual de información de imagen, con la apariencia de bandas horizontales en la pantalla de un televisor.

BANK

Un grupo de interruptores y/o dimmers que pueden ser controlados simultáneamente; un grupo de focos.

BARN-DOOR (También FLIPPER)

Pantallas pequeñas o grandes, normalmente dos o cuatro colocadas en la parte frontal del foco para controlar la forma del haz.

BARREL

Cualquiera o ambos tubos concéntricos de un sistema de lente enfocable. En Europa el tubo eléctrico.

BASE

Aquella parte de una lámpara a la cual se hacen las conexiones eléctricas. En muchos casos también forma el soporte mecánico de la lámpara.

BASE-LIGHT

Iluminación difusa y uniforme utilizada para establecer un nivel suficiente de luz ambiente. Nivel base aceptable de iluminación de escena sin acentuar.

BATTEN (Vara)

Tubo horizontal de donde se cuelgan decorados y focos.

BEAM (Haz)

El cono de luz de un instrumento de iluminación.

CANDELA

Unidad de intensidad.

CANDLEPOWER

Un término que a veces es utilizado en el sitio de intensidad.

CARBON ARC (Arco de carbón)

Una fuente AC o DC en donde se forma el arco en el aire entre un par de electrodos. Estos electrodos, frecuentemente de carbón con aditivos, se queman y deben avanzarse durante operación.

CHASER LIGHTS (Luces de seguimiento)

Una fila lineal de luces instalada en varios circuitos.

CHROMA

En televisión, una medida de intensidad de color, saturación.

CHROMA KEY

Un efecto de TV que utiliza electrónicamente un fondo de color monocromático para la inserción de un fondo ajeno. Este proceso es análogo a los sistemas de travelling-mate utilizados en el cine.

CHROMATICITY (Cromaticidad)

Los aspectos de tono y saturación del color de la luz, considerados conjuntamente: esto es independiente a los aspectos de brillo.

COLD MIRROR (Espejo frío)

Una superficie con cobertura diroica que refleja la luz pero transmite infra-rojo para que el haz reflejado contenga menos calor.

COLOR

Un término referente a las características de luz, principalmente, el aspecto de tono, saturación y brillo. El color de objetos involucra la capacidad de una superficie para modificar el color de la luz.

COLOR FRAME (Encuadre de color)

Un marco de metal utilizado para soportar el filtro de color en la parte delantera de un foco.

COLOR MEDIA

Cualquier material de color transparente que puede ser posicionado delante de un instrumento para colorear la luz. A menudo son llamados filtros de color o gelatinas, vidrio cortado o materiales plásticos también son usados.

COLOR RENDERING INDEX (Indice de rendimiento de color)

Una evaluación aproximada de una sola cifra para el efecto de una fuente luminosa en la apariencia visual de superficies de color.

COLOR TEMPERATURE (Temperatura de color)

La temperatura de un cuerpo negro que genera luz con el emparejamiento de color más cercano a la fuente especificada.

COLOR WHEEL (Rueda de color)

Un aparato para sujetar distintos colores que puede ser girado manualmente o por motor para cambiar el color delante del foco.

COMPANY SWITCH (Interruptor de compañía)

Un interruptor desconectante y fuente de energía para equipos de iluminación portátiles.

COMPLEMENTARY COLOURS (Colores complementarios)

Un par de colores en el sistema de colores aditivos que combinan para producir luz blanca.

CONCERT BORDER (Borde de concierto)

Una luz de borde montada inmediatamente detrás del arco escénico.

CONDENSER LENS (Lente condensadora)

La/s lente/s en un sistema de proyección que dirigen la luz desde la lámpara o apertura de cámara a la lente de proyección.

CONSOLE (Consola)

Ver LIGHTING CONTROL CONSOLE.

CONTRAST RANGE

Gama de contrastes de la luminancia más alta a la más baja.

CONTROL BOARD (Panel de control)

Un panel eléctrico conteniendo controles para iluminación de producción, incluyendo controladores de dimmers, interruptores, etc.

CONTOUR LIGHT (Luz de contorno)

Ver BACK LIGHT.

COOKIE

Ver CUCOLORIS

COOL COLOR (Color frío)

Generalmente de verde-azul-violeta. Fuentes luminosas frías tienen temperaturas de color altas. Ver WARM COLOR.

COUNTER-KEY

Iluminación de un sujeto desde una dirección opuesta a la luz clave.

CROSS CONNECT SYSTEM (Sistema de conexión cruzada)

Un sistema de conexión que permite salida de estudio a ser temporalmente conectadas a varios dimmers y circuitos salientes de no-dimmers. También ver PATCH PANEL y SELECTOR SWITCH SYSTEM.

CROSS LIGHTING (Iluminación cruzada)

Iluminación de dos fuentes en lados opuestos del sujeto.

CUCOLORIS (También CUKES o CUKIE)

Material opaco con un corte que permite pasar la luz por este para proyectar una forma, como por ejemplo, una formación de nubes en el decorado o ciclorama.

CUE (Señal)

Un evento en una producción que es una señal para una acción específica, una señal dada para causar tal acción, la respuesta a tal señal que puede incluir fijamientos de intensidad para todos los focos en uso en la producción.

CUTTER

Ver GOBO.

CYCLORAMA

Una superficie vertical utilizada para formar fondo para un decorado de tipo teatral. Aunque puede estar fabricada de material sólido, llamada "CYC" duro, normalmente están hechas de tela gruesa estirada horizontalmente y verticalmente para alcanzar una superficie plana.

CYCLORAMA STRIP LIGHTS

Una banda de luz montada horizontalmente en la cima o al final de un ciclorama para iluminarla uniformemente.

DAYLIGHT FILTER (Filtro de luz día)

Un filtro usado para balancear luz de una fuente para que su distribución especial se aproxime a la luz del día; utilizado cuando una cámara o película balanceada a la

respuesta de luz día es utilizada con fuentes tales como lámparas incandescentes.

DEAD FRONT

Un panel eléctrico o panel de interruptores que no tienen cables al aire libre ni partes con corriente eléctrica.

DEAD SPOT (Punto muerto)

Un área donde el nivel de luz desciende.

DEUCE

Un foco Fresnel de 2.000 W.

DEVITRIFICATION (Devitrificación)

Un cambio en el estado del cuarzo desde vidrioso a cristalino que reduce la fuerza y la integridad; a menudo debido a la combinación de contaminantes de superficie y temperaturas altas, evidente por su apariencia difusa.

DICHROIC FILTER (Filtro dicróico)

Un filtro que transmite ciertas ondas y refleja aquellas no transmitidas; la absorción es pequeña.

DIFFUSE (Difusor)

Un medio reflectante o transmisor para que la luz reflejada/transmitida sea distribuida uniformemente en todas direcciones. Cuando se usa en términos de luz, quiere decir luz suave.

DIM

Para cambiar la cantidad de luz bien por aumento bien por descenso.

DIMMER

Aparato utilizado para controlar la cantidad de luz radiada de un foco. Tipos comunes son: resistencias, autotransformadores, amplificadores magnéticos, rectificadores de silicón controlados o semi-conductores thyatron y dimmers de tipo iris.

DIMMERS BOARD (Panel de dimmers)

Un panel conteniendo interruptores, dimmers y salidas para el control de los focos.

DIMMER CURVE (Curva de dimmer)

Las características predominantes de un dimmer indicadas

en términos de la salida de luz de una lámpara controlada por el dimmer de cero a diez. Asociado esto al control de dimmers.

DIMMER ROOM (Cuarto de dimmers)

Un cuarto o espacio donde están instalados los dimmers.

DOT

Un gobo pequeño y redondo.

DOUBLE BROAD (Doble ancho)

Un foco de doble lámpara, normalmente de forma rectangular.

DOUSER

Un elemento mecánico en un foco de seguimiento para cortar la luz sin apagar la lámpara o el arco. En un foco de arco el "douser" protege la lente cuando el arco es arrancado.

DOWNLIGHT

Una luz por encima con su haz dirigido hacia abajo y mantenido en una dirección casi vertical.

DOWNSTAGE

El área del escenario más cercano al público.

DROP OUT

En una cinta de video es la pérdida parcial de información de imagen debido a arañazos o falta por óxido.

DUAL CODED LAMP (Lámpara de doble código)

Las lámparas con código ANSI llevando dos códigos de designación. El primer código de tres letras identifica la lámpara. La lámpara es el sustituto sugerido para aplicaciones indicadas por el segundo código de tres cifras.

DUMMY LOAD

Ver PHANTOM.

DUTCHMAN

La lente extra añadida a la parte frontal de un foco PC que sirve como condensador antes de añadir una cabeza de proyección.

De COMLUX Informe N° 3

(Continuará)



LIBROS

Prolegómenos a un teatro del porvenir

Alfonso Sastre

Hiru, Bilbao, 1.992, 213 páginas

Como "una manera de mirar al porvenir" entiende Sastre este libro teórico (primero de la colección ensayo) que aparece cuando la editorial Hiru ha publicado ya los veinticinco primeros volúmenes (de los 51 de que consta la colección) de su teatro completo. Un libro, como se dice en la "nota para esta edición", que se compuso en 1.984 (se trata de una colección de materiales de distintas fechas) si bien la ausencia de editor en su momento ha llevado a una sustancial modificación ulterior, de tal forma que el lector del volumen advertirá que los trabajos que incluye responden a distintas coyunturas estético-ideológicas (desde el más antiguo de 1.972 —la famosa entrevista a Peter Weiss— hasta el más cercano de 1.989) aunque desde una única posición estético-social, hilo conductor de todos los artículos: la defensa de un "realismo de vanguardia".

La "anatomía" que vertebra este libro puede ser descubierta con tres preguntas fundamentales: 1) ¿Qué señala la continua referencia a Kant en su obra "última"? 2) ¿Es posible entender como "vanguardia" la categoría de "realismo" y qué significado lo sustenta? y 3) ¿Qué supone la paradoja aparente "un teatro del porvenir" del ensayista frente al sonoro portazo del autor al teatro? Responder a estas tres cuestiones puede explicar esa posición de Sastre que mencionábamos.

La sombra de Kant recorre su obra teatral, *Los últimos días de E. Kant contados por E.T.A. Hoffmann* (1.985), sus artículos periodísticos (se recordará el publicado un domingo en *El Mundo* sobre los quehaceres de una izquierda futura que empezara de nuevo

a partir de la reflexión de un opúsculo de Kant), o, en fin, el mismo prólogo a este libro donde se conoce la asonancia —¿sólo?— de su título con el de una obra del filósofo alemán. ¿Por qué señalar a Kant? El armazón teórico de Sastre sobre el realismo está formado aquí a partir de la reflexión sobre dos fundamentos críticos: a) el de lo empírico (la sensibilidad) y b) el de lo que podríamos llamar en palabras de Kant "condiciones apriorísticas y categoriales del sujeto" (el entendimiento) (1). En otras palabras, si su proyecto estético-político pasa por Kant, en realidad, está definiendo las razones genealógicas de la hegemonía realista (2) en todos los niveles (como un a priori) y, así, de la necesidad de intervenir-en-ella-desde-dentro, revolucionándola y convirtiendo la "realidad" kantiana (metafísica) en la "realidad" revolucionaria (dialéctica) (pp. 18). De esta manera, Kant es señalado como el lugar donde empezar, de nuevo, la batalla. En este sentido su "vaciado" del teatro hasta llegar al "grado cero" (pp.27-38) significa la reapropiación de los conceptos y su utilización en una práctica subversora (así, de vanguardia). Los datos empíricos (esto es, la realización del trabajo teatral: puesta en escena y escritura) más condiciones apriorísticas y categoriales del sujeto (dramaturgo, actor, director) que son las dadas por el realismo y el drama forman las condiciones para la producción de un teatro "del porvenir". No en vano el texto está lleno de llamadas de atención sobre la pervivencia, desde Aristóteles, de una inamovible estructura séxtuple del drama. En el interior de esta lucha por entrar en ese territorio desconocido de otro realismo que asoma continuamente a la superficie del texto es donde podemos entender los cuatro bloques que constituyen la base teórica del libro: a) el teatro y la REALIDAD, b) el teatro y la HISTORIA, c) el teatro y la POLITICA, d) el teatro y

la NACION, (como cuatro puntos cardinales necesarios) y el diálogo crítico que en cada uno se entabla. Lo fundamental de este ensayo es su claridad que proviene en buena medida de la producción de un discurso que se cuestiona a sí mismo y se responde a-la-vista-del-lector (los años de silencio en torno a su obra le han enseñado a ser él mismo su propio crítico). *Prolegómenos...* es, ya lo hemos insinuado, un proyecto (como lo fue su *Crítica a la imaginación*) que habla a grupos, actores, directores, artistas, críticos de las condiciones necesarias para un teatro realista crítico moderno.

La paradoja del ensayista (él mismo) que escribe mirando al futuro y del autor (él mismo) que vuelve su mirada a lo escrito desaparece al darnos cuenta de que libro y obras dialogan y su diálogo es indisoluble. Su propuesta de doble efecto, "extrañamiento/identificación", frente a las tesis de Brecht, a partir del concepto de "lo siniestro", ha sido puesta en marcha en, por ejemplo, *Los hombres y sus sombras*, precisamente para mostrar lo que se "ve" y lo que se "oculta" en las llamadas sociedades occidentales (pp.16).

En términos generales, vista la problemática ideológica que organiza el texto, el libro indaga los límites del realismo (pp. 41 y ss.) y las distintas concepciones ideológicas que lo sostienen; discute las propuestas brechtianas (p. 54 y ss.), documentales sobre la "fábula" (Weiss, p. 87 y ss.) y políticas de Piscator (p. 106 y ss.); somete a una rigurosa investigación la escritura teatral cuyo punto de partida lo sitúa en la "situación dramática" (demostrando el idealismo que subyace a toda teoría de la "lingüística" para explicar el texto teatral y considerando fundamental el de "imaginación epodramática"); trata el problema del lugar del dramaturgo expulsado a una tierra de nadie por la práctica teatral de los últimos veinte años y las concepciones tradicionales de los estudios literarios; defiende una teoría del habla popular en el teatro (p. 76 y ss); determina las condiciones para la realización de un teatro nacional en el caso de Euskadi como pretexto y punto de reflexión teórica y concluye su ensayo con un muy importante artículo ("Teoría del teatro: el estado de la cuestión"): una crítica de los presupuestos semiológicos del estudio del teatro. En su trabajo, sin embargo, no

responde a la propuesta más importantemente anti-aristotélica de los últimos años: las del brasileño A. Boal, y liquida demasiado rápidamente el problema de la inexistencia de la "fábula" en los dramas documentales de Weiss (p. 196). Un libro, en definitiva, con numerosas ideas y sugerencias, que abre una vez más las posibilidades para un teatro del porvenir que no se niegue a intervenir en la sociedad.

(1) El concepto de "criticismo" kantiano podría resumirse en que los criterios de objetividad dependen del dato empírico (la sensibilidad) y de las condiciones apriorísticas y categoriales del sujeto trascendental.

(2) Coincide así con Perry Anderson para quien "en el futuro el impulso intelectual más poderoso procederá del naturalismo" (en *Tras las huellas del materialismo histórico*, Siglo XXI, Madrid, 1.983, p. 99)

César de VICENTE HER-
NANDO

El bufón/El pájaro giboso (Escena II)

de Muhammad Al-Magut.

Traducción de Jesús Riosalido

Publicaciones de la ADE. Serie Literatura Dramática, nº 25. Madrid, 1.992

"Devolver al teatro su categoría y restituirle su consideración ante el pueblo y ante los intereses populares". En esta frase que M. Al-Magut pone en boca de uno de sus personajes, se encierra el fin último de estas dos piezas (*El pájaro giboso*, tan sólo su segunda escena). Acompañados de un ágil dinamismo interno que conjuga lo cómico y lo trágico, presente y pasado, mito y leyenda sin dejar de lado en ningún momento la preocupación por el buen hacer e incluso decir de la palabra dramática, que en ocasiones nos arrastra al terreno de lo poético o nos hace transitar por el discurso político. Personajes de ficción y reales pertenecientes tanto al mundo árabe como europeo configuran en *El bufón* un todo que se conjuga perfectamente, gracias al ingenio del autor que ha creado tras una aparente inocencia, un sutil y crítico entramado de relaciones pululando entre líneas, provocación constante a la toma de conciencia de un presente anónimo, que cubre con el

polvo de su miseria la gloria del pasado. Y así, desde el conflicto que origina la llegada de la compañía de teatro ambulante a las puertas del café, conde el público (sobre escena) rompe su mudez habitual, comienza la representación de una escena de Otelo-Bufón, que tras acabar con una manifestación anticolonialista, da paso a una no menos incitadora e irónicamente sangrante escena protagonizada por Harum Al-Rasid (califa árabe); y por último le tocará el turno al Azor de Qurays que desde la tumba, el pasado y la historia y a través de una llamada telefónica se incorpora a escena para... bueno, ahí está el libro. Y Desdémona con un kleenex en la mano pretendiendo salvar su honra, junto a un interesante prólogo del propio traductor Jesús Riosalido y un no menos interesante artículo "Infancia inocente y terrorismo maduro" de Saniyya Al-Salih.

Rosa Briones

El ladrón de palabras,

de Antonio de la Fuente Arjona.

Siempre suena algo,

de J. Arias - J. Lara - A. San José.

La niña que no sabía que lo era,

de Susy Sánchez

Colección Juego Teatral, ciclo inicial y medio de E.B.B.

El viejo celoso y La cueva de Salamanca,

de Miguel de Cervantes.

Cuaderno de montaje: Luis Coto.

Diálogos de Majapán y Pulgado.

Música de Angel Muñoz.

Fuente Ovejuna,

de Lope de Vega.

Versión y Cuaderno de montaje de Pablo Calvo.

Colección Escenario, último ciclo de E.B.B. y B.U.P.

El volcán y el Mar,

de Luis González Carreño.

Colección Vamos a hacer Teatro.

De 3 a 6 años.

Madrid 1.992 / abc ediciones S.A.

Lanzarse a un batalla como es la edición y publicación de libros, puede ser considerado una audacia; si éstos son

de teatro, la audacia ya adquiere un cierto carácter quijotesco. Mas, aún así y afortunadamente para el teatro, siguen existiendo personas que derrochan parte de su energía en ello, como es el caso del colectivo de caballeros y damas andantes arriba mencionado.

Se ha repetido hasta la saciedad que la educación teatral de una sociedad debe tener su origen en el aula, que es en ella (uno de los mejores espacios) desde donde podremos despertar e incentivar la ancestral relación que el teatro y las diferentes culturas (incluso la nuestra) han mantenido siempre.

De los seis títulos reseñados, el último, *El volcán y el mar*, es el que tiene incidencia sobre los más pequeños/as; dentro se propone un juego teatral apoyado en la acción y la alquimia de la fantasía a través de la cual los/as protagonistas infantiles se transforman en pájaros, mar, montañas. Con una estructura un poco más compleja aparecen orientados al ciclo inicial y medio de E.G.B. *El ladrón de palomas*, donde se entabla un constante diálogo de acción y creación entre el libro y el niño/a que lo aproxima al texto dramático convirtiéndolo no sólo en su protagonista a través de la representación, sino también en su autor. En *Siempre suena algo*, tenemos una divertida obra teatral que nos introduce en el mundo de la música y los sonidos mediante las actividades propuestas que van desde la investigación de como un objeto puede producir diferentes sonidos hasta la construcción de instrumentos como la "pedorreta sinfónica" o el "chapnadero". Cerrando esta colección *La niña que no sabía que lo era*, una obra y juegos que nos permiten reconocernos a través del cuerpo y de los espejos que nos ofrecen los demás como comenta la autora.

Los otros dos libros (cuadernos de dirección) *El viejo celoso*, *La cueva de Salamanca* y *Fuente Ovejuna*, de Luis Coto y Pablo Calvo respectivamente, ofrecen un valioso apoyo para aquellos jóvenes y profesores que decidan enfrentarse de una forma creativa y dinámica a estos dos clásicos de nuestra literatura, como son Cervantes y Lope de Vega, ya que en ellos se encierra documentación que va desde el autor, obra, vida, propuesta escenográfica, hasta un cuidado desarrollo proxémico de la puesta en escena.

R.B.

Art teatral

Cuadernos de minipiezas

ilustradas

N^{os} 3 y 4. Años 1.991 y 1.992.

Director: Eduardo Quiles

Apartado de correos n^o 1.080

46080 VALENCIA

Esta interesante revista editada en Valencia es la única que se dedica a la publicación de obras breves. Teatro infravalorado como los títeres o el teatro infantil. Por eso es de agradecer esta iniciativa. La utilización de la mujer, en Lidia Falcón; dinero fácil de obtener, en Lauro Olmo; la degradación de la cultura, en Carmen Resino; o el humor en tono de farsa de Luis Riaza, son algunos de los temas utilizados por los veinte autores que publican sus minipiezas en las dos revistas. Imposible mencionarlos a todos. Los números se completan con diversos ensayos y dibujos de artistas plásticos. Que sigan muchos números.

Nicolás Mallo

Yo fui actor cuando Franco / Mañana, aquí, a la misma hora

de Ignacio Amestoy Egiguren

Ed. Fundamentos, Madrid, 1.993,
142 págs.

Dos nuevas obras de un autor bien conocido, consagrado por distintos premios y por sus estrenos, que suelen producirse de una forma más o menos regular. En esta ocasión las propuestas textuales de Amestoy se distancian once años entre sí, en su fecha de escritura, aunque converjan de cierta forma en su trazo: el teatro.

Yo fui actor cuando Franco es el monólogo alucinado de un viejo actor homosexual y enfermo de sida que rememora su vida en la España represiva que siguió a la guerra civil. Por el texto circulan nombres, títulos, montajes que marcaron todo un tiempo de teatro ya pretérito, pero parte esencial de la historia escénica reciente de nuestro país. Un difícil ejercicio de equilibrio entre el drama íntimo y la memoria crítica.

Drama y memoria es también *Mañana, aquí, a la misma hora*, aunque en este caso, el pasado venga impuesto por el momento de su escritura y el de su publicación. Han transcurrido trece años desde que Amestoy ganara el premio

Aguilar de teatro con esta obra. Y algo de ese pasado se trasluce en sus personajes - actores y director-, quienes recuperan a su vez su propio pasado durante el ensayo de un montaje teatral (*Historia de una escalera*) que acaba convirtiéndose en el reconocimiento de sus dramas personales y conjuntos. Teatro dentro del teatro, y homenaje a William Layton, su estudio y una forma de entender la interpretación y el arte escénico.

Federico Martínez Moll

Los mercaderes de la belleza / Los eróticos sueños de Isabel Tudor

de Carmen Resino.

Ed. Fundamentos. Madrid, 1.992.
128 págs.

Hay personajes en la Historia que han estimulado en numerosas ocasiones la imaginación de quienes eligen el noble oficio de escritor. Personajes que albergan una zona de sombra sobre la que los autores vuelven una y otra vez, en busca posiblemente de iluminar las sombras que acompañan a cualquier existencia humana. Isabel I de Inglaterra, Isabel Tudor, es sin duda uno de estos personajes. Carmen Resino se ha zambullido en él para enfrentarlo a su otro yo, la mujer frente a la reina, y desvelar los deseos ocultos tras la razón política. Felipe II o Francis Drake, el rey y el corsario, el sueño y la realidad se entremezclan con las obsesiones de esta Isabel Tudor, acompañada por una sirvienta que es a la vez la manifestación de otros fantasmas: Ana Bolena, María Tudor y María Estuardo. Con ello, Resino construye un drama íntimo, psicológico y, por qué no, femenino, de sugerentes líneas para la escenificación.

Distinto, muy distinto es el caso de *Los mercaderes de la belleza*. El mercado del arte y la homosexualidad son los dos polos sobre los que se desenvuelve la trama, en esta obra de dos únicos personajes con los que la autora desarrolla su juego de carpintería teatral. El diálogo se configura como eje de la obra, en un espacio cerrado y con mantenimiento de la unidad temporal. Un diálogo culto, amplio, tras el que los personajes se defienden, se atacan, se esconden y, finalmente, se aman.

F.M.M



Asamblea General Ordinaria

El pasado día 13 de febrero, a las 11.30 de la mañana, tuvo lugar la Asamblea General Ordinaria de la ADE en la sede de la Asociación. Según el orden del día previsto, el Secretario General presentó el informe de gestión correspondiente a 1992, y el Tesorero el informe económico del mismo periodo. Ambos fueron aprobados por unanimidad, con la expresa felicitación de la Asamblea por el brillante ejercicio realizado.

Seguidamente el Secretario General

Seminario del Castillo de la Mota

Del 7 al 9 de mayo se celebrará nuestro seminario en el Castillo de la Mota. Este es el cuarto año que lo venimos realizando en colaboración con la Consejería de Cultura de la Junta de Castilla-León. Esta vez estará dedicado monográficamente a la iluminación escénica. El programa será el siguiente:

Día 7

Mañana: Llegada de participantes.
14.00 Comida
16.30 Primera sesión de trabajo
REPASO DE ELEMENTOS TÉCNICOS DE ILUMINACION - PRINCIPIOS GENERALES
Ponente: Pere Noguera
18.00 Descanso
18.15 Reanudación de la sesión
19.15 Debate
21.00 Cena

Día 8

Mañana:
09.30 Desayuno
10.00 Segunda Sesión
DRAMATURGIA Y ESTÉTICA DE LA ILUMINACION:
Ponentes: Juanjo Granda, Simón Suárez
11.30 Descanso
11.45 Debate
14.00 Fin de la segunda sesión

Tarde: Libre
21.00 Cena

Día 9

Mañana
09.30 Desayuno
10.00 Tercera sesión
DRAMATURGIA Y ESTETICA DE LA ILUMINACION:
Ponentes: Pere Noguera y otros compañeros
11.30 Descanso
11.45 Debate
14.00 Fin de la tercera sesión
16.30 Salida de los participantes

NOTICIAS DE ASOCIADOS

El pasado 21 de enero fue estrenada en la Sala Mozart del Auditorium de Palma de Mallorca, "La força del costum", de Thomas Bernhard, bajo la dirección de nuestro compañero **Antoni M. Thomas**. El espectáculo ha contado con la colaboración de varias entidades isleñas.

The Cowboy Company, compañía teatral que dirige **Patsy Fuller**, ha estrenado durante el pasado mes de marzo, en la Cuarta Pared de Madrid, "Boca de Cowboy" del escritor norteamericano Sam Shepard.

Dos compañeros de la ADE han sido nombrados Directores del Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz. **José Sanchis**

Sinisterra, Director Artístico y **José Bable**, Director Ejecutivo. Desde estas páginas queremos darles la enhorabuena a ambos.

La compañía sevillana Cul-O de sac-O estrenó en el nuevo espacio teatral "La Herrería", la obra de Antonio Onetti, "Salvia". El espectáculo está dirigido por nuestro compañero **Julio Fraga**.

En el marco del nuevo proyecto, Joven escena, formado por jóvenes actores y técnicos, **Juan Pastor** estrenó durante el mes de febrero en el Centro Dramático Nacional de Madrid, "Cuento de Invierno", de W. Shakespeare.

expuso los proyectos para 1993 que pueden resumirse en las siguientes líneas de trabajo:

— Ampliación de la infraestructura de la Asociación, tanto en personal como en recursos materiales (desarrollo informático, incremento del mobiliario, segunda línea telefónica, etc)

— Definición de las publicaciones. Está prevista la aparición de seis títulos de la colección *Literatura dramática*, 4 de la de *Literatura dramática iberoamericana*, 3 de la de *Debate* y 3 de la de *Teoría y práctica del teatro*.

Por lo que se refiere a la *Revista ADE*, aparecerán 4 números ordinarios, y dos extraordinarios (30 y 32), dedicados a "Goldoni" y a "Los teatros públicos" respectivamente.

— A lo largo del año se celebrarán dos seminarios: El que tradicionalmente tiene lugar en el Castillo de la Mota (Valladolid) estará dedicado en esta ocasión a la Iluminación escénica; por otra parte, durante el mes de julio se llevará a cabo el segundo Seminario, sobre La puesta en escena del teatro musical, que se celebrará en el Teatro Municipal Miguel de Cervantes de Málaga.

Además, en el mes de mayo tendrá lugar un Encuentro con Tankred Dorst, en colaboración con el Instituto Alemán.

— El V Congreso de la ADE se cele-

brará en Galicia el próximo mes de septiembre.

— Por último, se desarrollará un Proyecto de Ayuda a Jóvenes Directores, en colaboración con el CEyAC de la Comunidad de Madrid; se continuará el habitual programa de relaciones institucionales con entidades públicas y privadas e internacionales; la ADE participará de forma activa en la celebración del Bicentenario Goldoni; y se concretará una nueva propuesta para el Acto Anual de Entrega de Premios de la ADE, tal y como se viene realizando en los últimos años.

— A continuación el Tesorero presentó las previsiones económicas para este año. En ese sentido, informó que habida cuenta del ejercicio económico realizado en 1992 y de sus óptimos resultados, por segundo año consecutivo las cuotas de los miembros de la asociación pueden no aumentar en su cuantía. La Asamblea ratificó en cualquier caso la obligatoriedad de todos los asociados de pagar sus contribuciones a la ADE por sus puestas en escena, lo cual es imprescindible para compensar este no aumento de las cuotas trimestrales.

Por último, la Asamblea adoptó las siguientes decisiones:

1.- Que se inicie la elaboración de los estatutos de una Fundación creada a partir de la ADE (FUNDADE), cuyo contenido

se votará en una próxima Asamblea Extraordinaria.

2.- Que se amplie el periodo de gobierno de la Junta Directiva hasta después de la celebración del V Congreso en que se abrirá el proceso electoral.

3.- Que se inicien conversaciones con el colectivo de escenógrafos que ha pedido entrevistarse con la Asociación para estudiar su posible integración en la misma.

4.- Aprobar el documento de respuesta a Haro Tecglen, que con el título "Respuesta de la Asociación de Directores de Escena de España al señor Haro Tecglen", será enviado a *El País*, así como la estrategia a seguir en las próximas semanas respecto a este tema y su forma de inclusión en nuestra Revista.

V Congreso de la ADE Galicia

En colaboración con la Xunta de Galicia y el Centro Dramático Galego, la ADE celebrará su V Congreso del 16 al 19 de septiembre en Galicia. Quedan por definir los temas de las diferentes sesiones de trabajo así como algunos puntos del programa.

PUBLICACIONES DE LA ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA

Serie: <<Teoría y práctica del teatro>>

Nº 1 EL ARTE DE LA DIRECCION ESCENICA
de Curtis Canfield

Nº 2 TRABAJO DRAMATURGICO Y PUESTA EN ESCENA
de Juan Antonio Hormigón

Nº 3 MEMORIAS
de Carlo Goldoni (Traducción de Borja Ortiz de Gondra)
(pendiente de publicación)

Nº 4 TEATRO DE CADA DIA
Escritos sobre el teatro de José Luis Alonso
Edición de Juan Antonio Hormigón

Nº 5 LA DRAMATURGIA DE HAMBURGO
de G. E. Lessing (traducción de Feliu Formosa)
Prólogo de Paolo Chiarini (traducción de Luigia Perotto)

Nº 6 FABIA PUIGSERVER: UN HOMBRE DE TEATRO
Recopilación de escritos y entrevistas de Fabiá Puigserver, con estudios de Isidre Bravo, Joan Abellán, Guillem Jordi Graells, Jaume Melendres, Lluís Pasqual, etc.
Edición de J.G. Graells y J. A. Hormigón

Nº 7 V.S. MEYERHOLD: TEXTOS TEORICOS
Edición de Juan Antonio Hormigón

Nº 8 LA CRISIS DEL PERSONAJE EN EL TEATRO MODERNO
de Robert Abirached (traducción de Borja Ortiz de Gondra)
(pendiente de publicación)

Nº 9 TEORIA Y TECNICA DE LA ESCRITURA DE OBRAS TEATRALES
de John Howard Lawson

Las publicaciones de la ADE pueden adquirirse actualmente en las librerías "La Avispa" y "La Casa del Libro" de Madrid; "Millá" de Barcelona; "Padilla" de Sevilla; "Margen" de Valladolid.



TEATRO ~ CINE ~ TELEVISION

- ▶ Lámparas.
- ▶ Filtros de Color.
- ▶ Proyectores y Regulación.
- ▶ Accesorios.
- ▶ Fibra Optica.

SERVICIO 24 HORAS

BARCELONA 93- 427 11 21
MADRID 91-405 06 94
SEVILLA 95- 422 37 85

