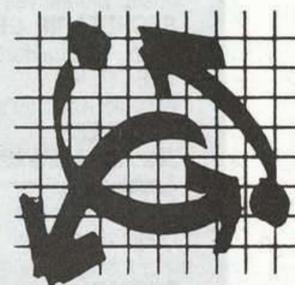


ADE



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

III CONGRESO DE LA ADE

Entrevista con:

Antonio Amengual

Artículos de:

J. A. Hormigón

Juan Vázquez

Juanjo Granda

Adolfo Marsillach

Simón Suárez

Santiago Sueiras

Etelvino Vázquez

Lucila Maquieira

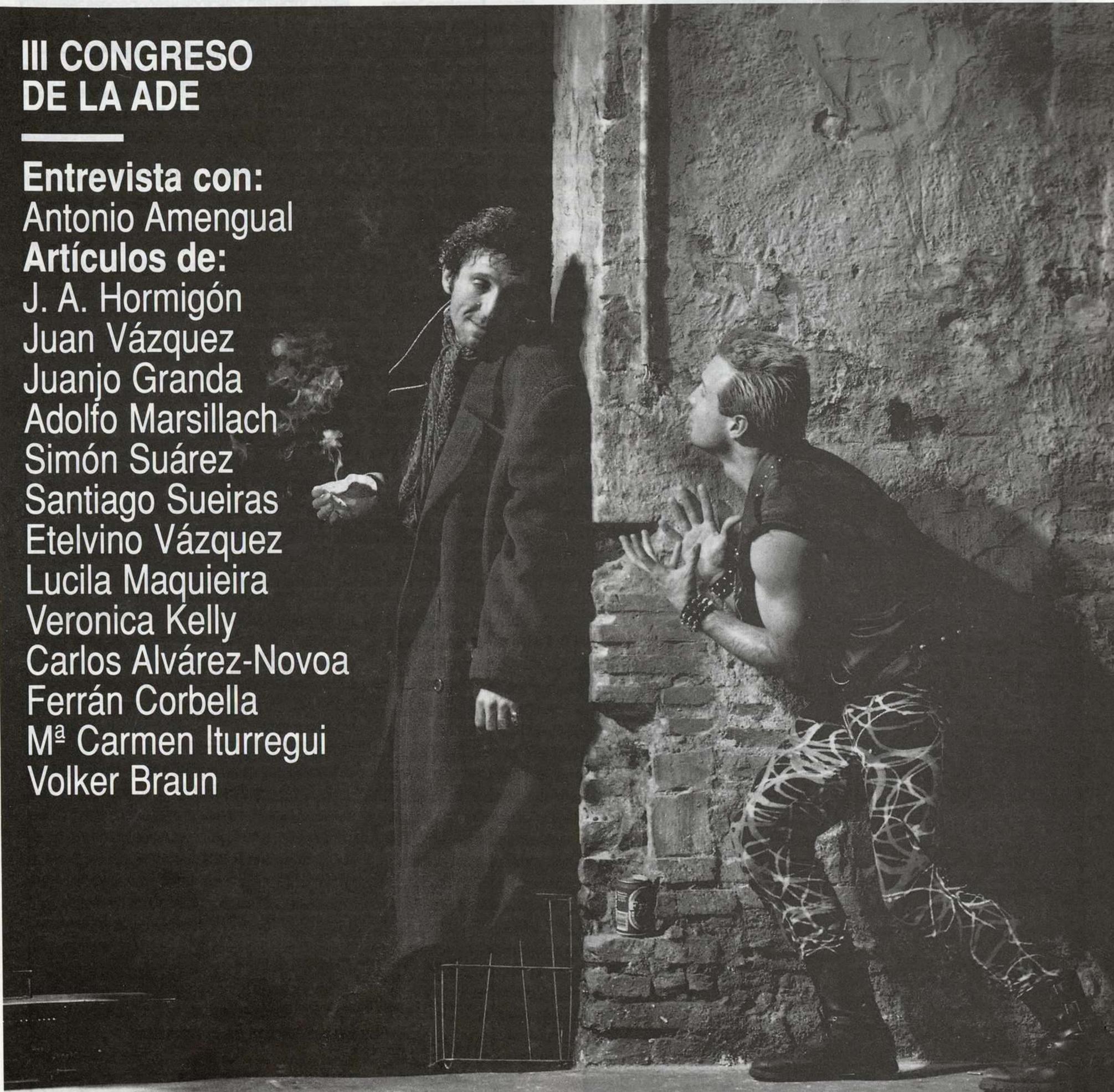
Veronica Kelly

Carlos Álvarez-Novoa

Ferrán Corbella

M^a Carmen Iturregui

Volker Braun



Texto teatral "EL EXITO" de Alexandr Vampilov

SOCIOS DE LA ADE

JUNTA DIRECTIVA:

PRESIDENTE:

Angel Fernández Montesinos

VICEPRESIDENTE:

Josep Montanyés

SECRETARIO GENERAL:

Juan Antonio Hormigón

TESORERO:

Antonio Amengual

VOCAL:

Juan José Granda

Agustín Iglesias

Antonio Malonda

Lucila Maquieira

SOCIOS:

Matías Abraham

Juan Pedro de Aguilar

César M. Alario

Antonio Al-les

José Luis Alonso Mañés

José Luis Alonso de Santos

Carlos Álvarez-Novoa

Joaquín Álvarez

Juan Manuel Álvarez

Pedro Álvarez-Ossorio

Vicente Aranda

José Bable Neira

José Baixas

Damiá Barbany

Karla Barro

Sergi Belbel

Rosabel Berrocal

Miguel Bilbatúa

Román Calleja

Manuel Canseco

José Castells

Eduardo Camacho

José Luis Castro

Julio César Castronuovo

Cándido de Castro

Enrique Ciurana

Jesús Cracio

M^a Angeles Cuña

Antonio Chic

Antonio Díaz Zamora

Adolfo Díez Ezquerro

Pedro Daussá

Jordi Dodero

Jorge Eines

Adela Escartín

Angel Facio

Enric Flores

Pere Fullana

Leopoldo García Aranda

Angel García Moreno

Francisco García-Muñoz

Cesc Gelabert

José Luis Gómez

Alberto González Vergel

Fernando Grifell

Joan María Gual

Antonio Guirau

Serafín Guiscafre

Ignacio Guzmán

Carlos Heras

Guillermo Heras

Emilio Hernández

Maite Hernángomez

Ricardo Iniesta

Luis María Iturri

Antonio Joven

José Luis Karraskedo

Zulema Kaltz

Antonio Andrés Lapeña

Carlos Lasarte

William Layton

Eusebio Lazaro

Ricardo Lucía

Gerardo Malla

Nicolás Mallo

Manuel Manzanque

Juan Margallo

Adolfo Marsillach

Máximo Martín Ferrer

Miguel Massip

Santiago Meléndez

Jaume Melendres

Jordi Mesalles

Josep M^a Mestres

Joan Minguell

Marcos Miranda

Pau Monterde

Alberto Morate

Miguel Narros

Francisco Nieva

Pere Noguera

César Oliva

Joan Ollé

José Osuna

Angel Alberto Omar

Santiago Paredes

Ramón Pareja

Lluís Pascual

Juan Pastor

Carlos Patiño

Iago Pericot

Helena Pimenta

Pere Planella

José Carlos Plaza

Manuel Ponce

Carmen Portaceli

Andrés Presumido

Juan Antonio Quintana

Consuelo Recio

Federico Roda Fábregas

Horacio Rodríguez Aragón

José M^a Rodríguez-Buzón

Norma Rojas Pita

Angel Ruggiero

María Ruiz

Edgar Saba

Emilio Sagi

Ricardo Salvat

Santiago Sánchez Serra

José Sanchis Sinisterra

Diego Serrano

Vicente Soria

Santiago Sueiras

José Francisco Tamarit

José Tamayo

Salvador Távora

Antonio M^a Thomas

Rafael Torán

Antonio Tordera

Edison Valls

Etelvino Vázquez

Manuel Vidal

Francisco Villegas

SOCIOS HONORARIOS:

Luis Escobar

José Estruch †

Alfonso Guerra

Cayetano Luca de Tena

Rafael Richart

Frederic Roda

GESTION:

SECRETARIA EJECUTIVA:

Inmaculada Alvear

PUBLICIDAD:

Carlos Rodríguez

PRODUCCIÓN

DE PUBLICACIONES:

Juan Luis Asenjo

ASESOR JURIDICO:

Juan Vázquez

EL "Boletín" de la Asociación de Directores de Escena cuenta con la colaboración de la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Madrid, del INAEM del Ministerio de Cultura y la contribución de todos aquellos que eligen sus páginas para anunciarse.

Tienen una periodicidad trimestral y se editan 1.700 ejemplares que se distribuyen a los directores de escena españoles, directores de Teatros Públicos, críticos, prensa, gente de teatro, Instituciones del Estado, Autonómicas y Municipales, que administran y diseñan la política teatral actualmente existente, así como otras personalidades de la vida pública, entidades culturales y asociaciones profesionales.

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

Foto portada:

"En la soledad de los campos de algodón"

B.M. Koltés CNTE

Dirección: Guillermo Heras

Aportaciones a la ADE

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

1988

Contribuyeron 28 asociados por un total de 36 montajes.

1989

Del 1 de enero al 15 de abril

Pau Monterde por "La Disputa" y "Tofolitats".

Nicolás Mallo por "Sin palabras".

Angel Fernández Montesinos por "Con la mosca en la oreja".

Jorge Eines por "La Revolución".

Igancio Guzmán por "Monólogo para tres sombras".

Etelvino Vázquez por "Devocionario".

Serafín Guiscafre por "Don Juan Tenorio" y "Luisa Fernanda".

Andrés Presumido por "Locandiera".

Emilio Hernández por "El hombre deshabitado".

Adolfo D. Ezquerro por "Via Crucis".

Alberto G. Vergel por "El príncipe constante" y "Tierra a la vista".

Pere Noguera por "El pasodoble".

Antonio Guirau por "Tan alegre y tan extraño".

Juan Pastor por "El castillo de Lindabridis".

Javier "El Moreno" por "Infratonos".

Angel Fernández Montesinos por "La Mamma".

Julio Castronuovo por "Homo-Dramáticus".

Del 15 de abril al 15 de septiembre

Damiá Barbany por "Dancing".

César Oliva por "Una farola en el salón".

Antonio Amengual por "La leyenda del beso".

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

Guillermo Heras por "La risa en los huesos".

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

Emilio Sagi por "Tristán e Isolda".

Maite Hernángomez por "La cabeza del dragón".

Jordi Mesalles por "La fuerza de la costumbre".

Cesc Gelabert por "Belmonte".

Del 15 de septiembre al 31 de diciembre

Juan Antonio Quintana por "Romeo y Julieta".

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

Andrés Presumido por "Casamiento a la fuerza".

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

Adolfo D. Ezquerro por "Gusanos de seda".

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

Emilio Hernández por "Maribel y la extraña familia".

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

Angel Facio por "A puerta cerrada".

1990

Del 1 de enero al 30 de marzo

Jaume Menlendres por "El casament dels petits burgesos".

Santiago Sánchez por "Don Perlimplin".

Antonio Malonda por "Escuadra hacia la muerte".

Etelvino Vázquez por "María Soliña".

Juan Pastor por "Primeras aventuras de Peer Gynt".

Antonio D. Zamora por "Taxi al Rialto".

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

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

José Sanchis por "Bardleivi, l'escrivant".

Ricardo Iniesta por "Hamlet-máquina".

Emilio Sagi por "I puritani".

Del 1 de abril al 15 de junio

Juanjo Granda por "La maja y el dragón".

César Oliva por "Róbame ese billoncito".

José Fco. Tamarit por "El retablo jovial".

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

Diego Serrano por "Mirandolina".

Damiá Barbany por "El castells dels 3 dragons".

Guillermo Heras por "El bosque de Diana".

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

Edison Valls por "Basta de Danza".

APORTACIONES EXTRAORDINARIAS

Adolfo Díez Ezquerro.

Josep Montanyés.

Aportación Anónima.

Antonio Amengual.

Juan Pedro de Aguilar.

José Sanchis Sinisterra.

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

“ORDENES” Y “METODOS”

Una nueva “Orden Ministerial para el fomento del teatro” está en su fase final de gestación. El anteproyecto fue redactado por la Dirección General del INAEM y, posteriormente, ha sido informado por las diferentes asociaciones y sindicatos del sector teatral y también por el Consejo de Teatro.

La “Orden Ministerial” tiene un afán renovador, pero asume la historia y considera la experiencia de aplicación de las hermanas mayores y un poco vejanconas que le precedieron. Existe por tanto un deseo explícito de superar las insuficiencias, de abordar nuevas cuestiones y problemas, de responder a iniciativas incipientes pero con futuro, de esclarecer, en la medida de lo posible, el territorio de la actividad teatral. La introducción de una ayuda complementaria correspondiente a un tanto por ciento de los ingresos obtenidos por taquilla, constituye una variable interesante cuyas consecuencias, aunque imprevisibles, quizás contribuyan a potenciar la rentabilidad social del teatro que debe ser una de nuestras preocupaciones.

La Asociación de Directores de Escena ha elaborado unas “consideraciones” a dicho anteproyecto, en las que introducimos algunas correcciones a la redacción tendentes a lograr mayor precisión en diferentes apartados. Somos conscientes de las dificultades que acechan en los meandros administrativos para sacar adelante textos legales como este, por ello y por entender que supone un avance substancial respecto a las “Ordenes Ministeriales” anteriores en este terreno, no hemos entrado en la estructura y organización del articulado sino tan solo en cuestiones puntuales, aunque significativas en ocasiones, que pensábamos podían ser mejoradas.

La inquietud mayor que se nos despierta en este o en otros casos similares, es la definición respecto al perfil de la profesionalidad que existe en el teatro español. Muchos la consideran un mero ritual de dominio de trucos y recursos, de llegar puntualmente a los ensayos, evitar cualquier tipo de entrega, reirse de todo y antes que nada de ellos mismos y “hacer saloncillo” poniendo a parir al lucero del alba. Es la idea de profesionalidad de quienes afirman que lo único que les gusta del teatro son los sábados: “porque es el día que se cobra”, aunque no duden en lanzar un despectivo “no es de esto”, contra cualquiera que adopte hacia el trabajo teatral una actitud vitalmente comprometida.

Otros consideran como el desideratum profesional lo que se vende y alguien compra, desde luego. Poco importa lo que sea, para ellos vender -el negocio, no el arte ni la cultura es lo que importa- se erige en razón suprema.

Distinto es en su formulación otro planteamiento de significación específicamente laboral. Es profesional, aseguran, “todo aquel que vive del teatro”. Tampoco aquí existen aportaciones concretas al hecho en sí, sino únicamente a su fenomenología. Como se trata de una actividad, dicen quienes esto defien-

den con ardor, que no afecta a la salud ni la seguridad de los ciudadanos -¿De verdad?: nos preguntamos-, cualquiera puede ejercerla; eso sí, deben firmar un contrato y cumplir “las pautas” del “Convenio” sectorial vigente.

A estas alturas sin embargo, todas estas aseveraciones parecen insuficientes en unos casos y reprobables y míseras en otros. Se miren por donde se miren, no responden precisamente a los afanes “modernizadores” que agitan nuestro acontecer diario, ni a esa condición de ciudadanos europeos que está al caer con casi todas sus consecuencias.

No es ninguna vana ilusión ni quimera fantástica afirmar que, hoy por hoy, no existen cortapisas insalvables para definir la profesionalidad teatral. En definitiva, se trata de la adecuada confusión entre maestría técnica y conocimientos artísticos específicos, que doten a los diferentes profesionales de los instrumentos expresivos inherentes a su trabajo creativo, asumiendo este con rigor, solvencia, aptitud contrastable, entusiasmo vocacional, responsabilidad y respeto hacia la comunidad, sus colegas y él mismo. ¿Nociones demasiado generales?: por supuesto. Podrían y deberían desarrollarse con mayor precisión, pero leedlas de nuevo y vereis la miga que hay dentro.

Lo intolerable es que siga agitándose por parte de algunos el fantasma andrajoso de “el meritaje”, como arcádico recurso de un pasado feliz que hemos perdido en estos tiempos de desastre. ¡Qué cosas hay que oír!: Un antiguo responsable de teatro de una Autonomía de fuste, que se permitía propalar estupideces kilométricas y sandeces al por mayor saliendo del estreno de “La Orestíada”, nos aseguró en su momento a directivos de esta Asociación, que “los seminarios y los estudios conviene hacerlos por que queda bien, pero que a hacer teatro solo se aprende saliendo con una lanza al escenario”. ¡Y los profesionales estábamos en manos de un individuo con criterio semejante, que podía decidir sobre nuestros proyectos y nuestras vidas! Solo prestando una atención sincera y convencida al aspecto formativo de las diferentes profesiones teatrales, podrá elucidarse una cuestión como ésta. La reforma de las enseñanzas de Arte Dramático, según el texto de la nueva ley, contempla la ampliación de especialidades, revisión y educación de programas, exigencias de aptitud del profesorado, consideración universitaria de las titulaciones, etc., puede ser un valioso instrumento que coadyuve a superar este estado de cosas, siempre que formación y acceso profesional constituyan un proceso estructurado y legimitador de los mejor preparados, no de los más pillos o de carnes más prietas.

Por todo ello, porque somos muchos los que en la ADE participamos de parecidas reflexiones, hemos insistido para que la “Orden Ministerial” contemple la profesionalidad así valorada, como un hecho sustantivo para acceder a la cooperación económica

de la administración en cualquier proyecto teatral. Solo así podremos evitar esa zona ancha y ambigua, ese manto freático que se agita en las entrañas del teatro español, compuesto por un conglomerado de gentes que con un par de cursillos y algunos tics verbales tomados aquí y allá, se calzan el sayón de la profesionalidad y ya están dentro. Solo así se conseguirá salir al paso de proyectos malencarados: Unos porque pretenden que el erario público les financie sus destinados al mero lanzamiento y lucimiento personal. Otros porque ofertando un nivel técnico-artístico de diletantes -no decimos “aficionados”, porque eso es siempre serio y respetable-, se sitúan a precios de mercado como si de profesionales se tratara.

Porque estamos convencidos que esto ha sido así demasiadas veces, creemos -y así lo hemos dicho- que la “Orden Ministerial” debe plantear adecuadamente los “criterios” que regirán las diferentes ayudas. Mientras la zona ambigua del diletantismo sea capaz de efectuar asaltos voraces a los fondos públicos, que incluso conquiste posiciones de poder y decisión gracias a la incompetencia de numerosos “expertos” que pueblan autonomías y municipalidades, consejerías y concejalías, covachuelas y despachos de postín, seguiremos tropezando en la misma piedra. El método a utilizar en este sentido puede ser tan importante como la “Orden misma”.

Proteger, impulsar y apoyar la profesionalidad, descubriendo y apartando a los diletantes, es el objetivo que debiera presidir su aplicación. Porque nos jugamos lo que vamos a ser y nuestra propia existencia artística y laboral.

ADE

Revista de la Asociación
de Directores de Escena

Dirección: Juan Antonio Hormigón
Redacción: Carlos Rodríguez
Inmaculada Alvear
Juancho Asenjo
Laura Zubirrain
Alejandro Alonso
Pau Eguizabal

Diseño Gráfico: Curro Cadenas

Redacción y Publicidad:
Caños del Peral, 5 - 4º Dcha.
Tfno: 248 94 95
Fax: 248 94 95

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

F. Nieva en la Academia

Por Juanjo Granda



Eran las siete y quince minutos de la tarde cuando Francisco Nieva, escoltado por dos cofrades, hizo su entrada en el salón de actos del viejo caserón de la Real Academia Española, para dar cumplimiento a la lectura de su discurso de ingreso. Venía rescatado del recinto de la biblioteca donde veló por un tiempo, vigilado por el espíritu en hojas y anaqueles de tantas plumas insignes.

En el estrado de la sala le aguardaban el presidente, Manuel Alvar, y una composición de mesa y testigos, así como el contestante, nuestro querido poeta y ensayista Carlos Bousoño. Los numerosos invitados completaron el aforo y los moscones de la prensa no cesaron ni un segundo el asedio. Toda la profesión teatral estaba representada compartiendo el acto con literatos, poetas, plásticos, periodistas y algún que otro noble... y muchos particulares.

Continuó el ceremonial, y una vez en el estrado, fue recibido con las escautas palabras del protocolo por el presidente e invitado a pronunciar el discurso... ESENCIA Y PARADIGMA DEL "GÉNERO CHICO"... Como es obligatoria su publicación y resalta fácil encontrar ejemplares, dada su actualidad, no convertiré en excesiva esta crónica resumiendo su contenido. Tan sólo observar la facilidad y destreza con que el autor congenia los principios vanguardistas con los materiales tradicionales. Nada más antagónico y a su vez esencial que pretender yuntar tradición y ruptura; pues bien, ese podría ser el subtítulo y resumen de un discurso ameno y complejo a partes iguales. La vanguardia ya está en la Academia, ¡Ojo!, y se inicia redimiendo los géneros menores, entre ellos el llamado "género frívolo", que va más allá del "género chico" y que se encuentra al borde del espacio del vértigo a lo inclasificable.

Largo y caluroso aplauso del auditorio y continua el ceremonial con la contestación de Carlos Bousoño. Contiene esta una exquisita semblanza de la figura personal y artística del nuevo cofrade. Clarísimo análisis de la significación de su obra y reseña acertada de la valiosa aportación que Francisco Nieva ha realizado a la escena española en todas sus facetas. Como sabemos, el texto de Bousoño se encuentra incluido en la publicación junto con el discurso.

Justa y largamente aplaudida la contestación; y conclusión de la ceremonia con la imposición de la medalla y entrega del título, así como de la toma de posesión de su asiento. Precedió en las honras de su puesto el ilustre literato y ensayista Antonio Tovar.

Poco a poco, una vez concluido el acto, el anciano caserón polvoriento y algo atacado por la irreducible polilla, se sumió en esa quietud de duermela que es antesala a la eternidad. El silencio se extendía de modo inusual hasta la calle, dónde ni gente ni coches circulaban en esa tarde de domingo con un largo puente del Dos de mayo a sus comienzos.

mayo 1990

Recuerdo de José Estruch

El pasado 23 de julio falleció en Madrid nuestro compañero y socio de honor de la ADE, José Estruch. Retirado desde hace algunos años de la actividad profesional, Estruch realizó a lo largo de su vida una ingente tarea de formación de actores y como director de escena.

Tras un período de exilio en Gran Bretaña al finalizar la guerra civil, se instaló en Uruguay donde, como discípulo de Margarita Xirgu, continuó durante muchos años su labor docente, creando un importante núcleo de profesionales del tea-

tro en aquel país que han demostrado la eficacia de su trabajo y su gran contribución escénica en tierras americanas.

A su regreso a España, centró su actividad en la Escuela de Arte Dramático de Madrid como profesor de interpretación. De sus clases salieron varias promociones de jóvenes actores españoles, y algunas compañías entre las que destacan "Zascandil" y la ya desaparecida "Corral 86". Montajes como "Medora", "La fiera, el rayo y la piedra" o "El rey Juan" fueron asimismo buena

prueba de su labor en el campo de la dirección de escena. Este mismo año, Estruch había recibido el Premio Nacional de Teatro 1990, otorgado por el Ministerio de Cultural como reconocimiento a su labor teatral.

Desde estas páginas, la ADE quiere rendir un cariñoso homenaje a su memoria y a una vida entregada a la actividad escénica. Descanse en paz, José Estruch.

Mosquitos y Tarántulas

Por Juan Antonio Hormigón,

Se les ve con dificultad pero su zumbido persistente invade el espacio y se cimbrea y ronronea junto al oído como una premonición fatal. En sus anhelos ocultos, quizás quisieran clavarnos su estilete en el corazón, pero su trompa filiforme y tenue, apenas logra traspasar nuestra epidermis y provocar rojeces, abones, picor e incluso cierta desazón momentánea. Adivinamos una locura asesina en sus violentos asaltos, una pasión voraz por alimentarse de nuestra propia sangre, pero un simple manotazo puede hacer estallar su cuerpo oblongo del que tan solo queda un cárdeno manchón como recuerdo indeleble. Son los mosquitos.

En el teatro español pululan también algunos mosquitos. Necesitan para sobrevivir la agresión falaz. Su trompa articulada de verbo agresivo, pica aquí y allá todo lo que se le pone por delante. No hay lógica ni razón en su picotazo. Sólo el deseo incontenible de dañar, de herir. Causa y objetivos poco importan, cualquier persona, ocasión, entidad, proyecto o espectáculo sirven para que se lancen en picado sobre su aparente presa. En el fondo de su mente, el mosquito teatral desea eliminar a todo el mundo que no sea él, por eso arremete contra todo y contra todos. Cualquiera que proyecta, inicia o hace algo, puede ser víctima de su desafueros. Nadie debe confiar en su amistad, los incautos que le rodean recibirán su correspondiente dosis de veneno antes o después, irremediamente.

¡Pobres mosquitos! Sueñan con ser astutos felinos, implacables depredadores, emanaciones de una conciencia superior armados de flamigero rayo, pero solamente son insectos a quienes se les aparta de un papirotazo y a los que nuestra condición humana nos conduce a dejar que hagan su vida. Constituyen, eso sí, una especie de testimonio útil para adoptar programas de higiene social y nos indican palmariamente cómo no se debe actuar. Sus veleidades colectivas que rara vez se dan, son tan sólo una coartada, una cortina de humo, una apariencia. El mosquito sólo piensa en sí mismo, sólo se desea a sí mismo, sólo se ama a sí mismo -¡Oh, Narciso, patología y temor!-. Los demás son lisa y llanamente sus enemigos.

En algunas ocasiones, pocas por ventura, los mosquitos se metamorfosean en tarántulas. El proceso constituye un prodigio más de la selección natural. Para ello es necesario que se den ciertas condiciones, la más importante que el mosquito acceda a un estrato de poder. El papel prensa es un medio particularmente favorable y un catalizador ultrarápido del tránsito. El empleo del pseudónimo es siempre un elemento favorecedor. Cobijado tras él, el mosquito se siente a sus anchas para crecer, engordar y adquirir confianza. El pseudónimo es como el capullo de la crisálida de este viaje que transforma el insecto en arácnido. Cuando el capullo/pseudónimo es totalmente opaco, impenetrable, oculta por completo el nombre del insecto que esconde en sus entrañas, el potencial venenoso y letal de su inquilino puede aumentar peligrosamente. Un ejemplo: el de aquel autodenominado "Armando Guerra", que ocultaba a un supuesto autor teatral.

Sin embargo, para que la metamorfosis se produzca es necesario que exista una constitución endogámica del mosquito que propicie el tránsito. Algunos aseguran que se trata de algo de nacimiento, impreso en sus genes e incrustado a machamartillo en la masa de la sangre, que impregna sus neuronas y asaduras. Otros piensan por el contrario, que la cosa se adquiere tras mucho zascandileo inútil, y se forja a través de impotencias manifiestas, grisuras personales, torpezas en el trato, acritud en sus acciones. Sea uno u otro el origen, en todos los elegidos aparece el rictus descompuesto de la frustración, la notoriedad del fracaso teatral en lo que intentaron, un hálito de helada inhumanidad en lo que tocan, un encono avieso hacia las gentes, un desprecio e incluso odio hacia el teatro y quienes lo hacen, una mentalidad retrógrada aunque aparente lo contrario, una tosca estructura de razonamiento, una notoria incapacidad de ver, de percibir, de comprender, de intuir, de escudriñar, de presagiar.



En estas condiciones, con estos acicates, el mosquito se convertirá indefectiblemente en tarántula. Una vez consumada la metamorfosis, el resultado es atroz y sus consecuencias vesánicas. El mosquito es tonto, la tarántula perversa. El mosquito irrita, la tarántula destroza. Sabe que su irreprimible anhelo de matar, de suprimir, de eliminar, puede convertirse con frecuencia en algo real y palpable y sus papos gorgotean solo de pensarlo. Disfruta con su ostentación de un poder omnímodo, incontrovertible, al que nadie osa controlar ni poner coto. Cada víctima que sucumbe a su encono, es para la tarántula un timbre de gloria y una oportunidad para el regocijo interior que se extiende por su cuerpo velludo como la expresión máxima del placer. Nada podrá liberarlo de la linfa ponzoñosa que lo inunda, es consciente y lo sufre como un suplicio que oculta denodadamente y cuya única forma de compensarlo es atacar. Ha aceptado que nunca podrá tener una idea generosa, creativa, solidaria, exploratoria o arriesgada. Por eso solo pueden hallar placer dando rienda suelta a sus instintos patógenos y crispados, pretendiendo la imposible cuadratura del círculo de que la hierba no crezca bajo sus pies.

La tarántula conoce a la perfección la causa letal del veneno que recorre sus canales nutricios y excretorios. Puede ser ignorante, incompetente, desirformada, poco importa. El poder que se le ha conferido y que ella acrecienta con denuedo insaciable, del que puede disponer a su gusto y gana, constituye su caparazón quitinoso, la barbacana impenetrable tras la cual aguza sus agujones asesinos para lanzarlos en todas las direcciones. Si el azar hiciera tambalearse su jerarquía, no dudará en utilizar todo tipo de subterfugios, incluido el derecho a la libertad de atropellar, de inquirir, de difamar, de estigmatizar, que oculta sagazmente con la coletilla "de expresión". Libertad que reclamará para ella, pero que como en las antiguas epopeyas y canciones de gesta de las tiranías, jamás reconocerá ni concederá a sus víctimas.

¡Oh paradoja del destino! ¡Oh augurio inmarcesible! Es frecuente que en su fantasía un tanto boba, los mosquitos acudan a las tarántulas y pretendan picarles. Las tarántulas saben sobrevivir, tienen bien aprendidas las lecciones de supervivencia en territorio inhóspito. No lo duden: los mosquitos serán aplastados, deborados y aniquilados. Saben muy bien que alguno de la jauría, podría intentar el proceso de metamorfosis y ante eso no caben juegos ni medias tintas; practican una selección natural extrema y son celosos vigilantes del gremio de tarántulas.



Inauguración del III Congreso. De izquierda a derecha: J.A. Hormigón, Josep Montanyés, Carlos de Mesa, Director del Teatro Cervantes de Málaga y Juanjo Granda.

III CONGRESO

Con las últimas lluvias de abril (Crónica de un congreso)

por Carlos Rodríguez

Málaga nos recibió con lluvia. Como si la ciudad hubiese querido dar la espalda a esa tópica imagen de pieles bronceadas para mostrarnos su faceta oculta de ritmos interiores; como si el paraíso que cantara Aleixandre le cediese su voz a la melancolía de Emilio Prados. Y durante esos días, Málaga se puso íntima y pasó casi de puntillas por las tres intensas sesiones de trabajo que constituyeron el III Congreso de la ADE. El Teatro Cervantes fue en esta ocasión nuestro centro neurálgico, el lugar de encuentro donde se debatieron algunos de los temas más importantes relacionados con la profesión del director de escena.

El viernes 27 de abril, a las diez de la mañana, daba comienzo el Congreso, con un pequeño acto inaugural en el que Carlos de Mesa, director del Teatro, recibió a los asistentes con unas pequeñas palabras de bienvenida. A continuación empezó el trabajo. La primera sesión llevaba como título "El director de escena ante la apertura de fronteras del 93". Las ponencias de Juan Vázquez, asesor jurídico de la Asociación, y de Juanjo Granda enmarcaron el tema. El primero, con algunas consideraciones y datos sobre la legislación comunitaria y nacional; el segundo, con interesantes reflexiones de carácter sociocultural y educativo respecto a España en relación con otros países europeos. El debate evidenció la complejidad de aspectos que podían abordarse a partir de ambos planteamientos. En primer lugar, surgió el tema de la titulación como sistema de homologación con los profesionales de la Comunidad, en el que José

Oscar Romero, director de la Escuela de Arte Dramático de Málaga, y Jordi Coca, director del Institut del Teatre de Barcelona, expusieron, en calidad de invitados, el proyecto de ley recogido en la LOGSE con respecto a los estudios de dirección escénica. Pere Planella, por su parte, hizo incapié en la necesidad de amparar la creación del director bajo la ley de propiedad intelectual, y mostró su preocupación ante la importación del diseño global de espectáculos producidos en otros países. Desde otro punto de vista, Pedro Alvarez Ossorio planteaba sus críticas a la obligación del director de cotizar IVA, críticas que fueron secundadas por Juan Vázquez al mostrar la contradicción existente entre las leyes españolas y la normativa comunitaria ante dicho impuesto.

Pero sin duda, el aspecto que mereció mayor difusión fue el de la regulación del mercado de trabajo. Tanto Guillermo Heras, como Pedro Alvarez-Osorio y Juan Antonio Hormigón expresaron su inquietud ante un posible "chauvinismo" que pudiese negar el intercambio fluido de profesionales a través de la Comunidad, aunque también coincidieron con la propuesta de Juanjo Granda para crear normativas que protegiesen el trabajo de los directores españoles en los centros públicos. En cualquier caso, como recordó Heras, el problema ya ha empezado a existir en el interior del país con respecto a los centros dramáticos autonómicos, donde puede estar produciéndose una cierta "segregación" regionalista.

Asimismo, Granda y Amengual remarcaron la necesidad de defender la formas teatrales autóctonas frente a la colonización cultural. El debate se cerró con la propuesta de potenciar los centros de documentación tea-

tral, como bancos de datos que sirviesen de información ante las posibles ofertas laborales.

Y nos fuimos a comer. Tras el café, la lluvia dió al traste con la visita al Teatro Romano y la Alcazaba. Tal vez algún arriesgado decidió pasear por las calles antiguas de la ciudad, encontrarse con la mole imponente de la catedral, recuperar el mar... Unas horas después nos vimos otra vez en el Teatro para asistir a un programa de zarzuela, que servía como anticipo al tema del último día. Después de la cena, conversaciones, la última copa...

El sábado 28 amaneció nublado.

A las diez, antes de comenzar la sesión, se presentaron los libros que recogían las ponencias, debates y documentos de los dos congresos anteriores. Y unos minutos más tarde nos sumergimos en el segundo de los temas abordados este año: "Espacio escénico y puesta en escena". Una comunicación de Santiago Sueiras y Etelevino Vázquez, y sendas ponencias de Antonio Malonda y Simón Suárez sirvieron de estímulo para el nuevo debate. Habíamos entrado de lleno en cuestiones de índole artística y las posturas, lógicamente, tendían a una mayor diferenciación. Malonda expuso una metodología de trabajo en la que las acciones físicas del actor y su uso del objeto condicionaban en gran medida la creación del espacio escénico. Frente a él, Angel Facio defendió esta creación como labor del director y el escenógrafo, obediendo a una elección estética, en la que todo tiene una función de signo. En esa misma línea se pronunció Pedro Alvarez-Ossorio, planteando la relación dialéctica entre el director y el escenógrafo, donde

también surge la figura del dramaturgista. Santiago Sánchez, en una postura intermedia, abogaba más bien por no concretar el espacio escénico hasta un momento dado de la creación, para permitir al actor modificar el espacio original.

Simón suárez, que en su ponencia había recorrido una multiplicidad de planos artísticos con un gran fondo poético, aportó su experiencia como escenógrafo estableciendo las diferencias entre espacio teatral y espacio escénico, y apuntando la conformación del espacio en función de las características intrínsecas de la obra, entre las que se cuentan el ritmo y la música. También, en dos brillantes intervenciones, definió la escenografía como el "arte de la transición temporal por medio del espacio" y al escenógrafo como "una puta que tiene que satisfacer las necesidades de un director".

Por último, Ricardo Iniesta y Antonio Amengual introdujeron el problema de la falta de espacios o locales en los que trabajar y para los que crear el espectáculo. Para Antonio Andrés Lapeña, la carencia de un edificio como lugar de creación suponía también un alto condicionante al tener que transportar ese espectáculo una vez elaborado. Carlos Álvarez Novoa sugirió la necesidad de plantear una mayor exigencia a los poderes públicos en ese sentido, idea que fue recogida en una de las conclusiones elaboradas al término del Congreso.

Afuera había vuelto a llover, así que la comida de aquel día la celebramos en el propio Teatro Cervantes, con una corta sobremesa. Muchos aprovecharon un par de horas para dormir la siesta, mientras la tarde iba transcurriendo entre nubes y claros. Llegó la noche. A las nueve nos esperaba "El hombre que murió en la guerra", dirigido por Pedro Álvarez-Ossorio. A las once, el ozono en el aire nos dirigió por rumbos inconcretos. Después, tal vez el sueño.

Domingo 29. Última cita. Lloviendo, como siempre. Esta vez, la sesión circunscribía aún más el tema: "La puesta en escena de ópera y zarzuela". De ésta verso la ponencia de Angel Fernández Montesinos, leída en su ausencia por Juanjo Granda. Sobre la ópera, Emilio Sagi ofreció casi una clase magistral, repasando fragmentos y escenas del repertorio universal que ilustraban perfectamente los procesos, problemas y anécdotas del montaje operístico. El debate se convirtió así en un coloquio en el que abundaron las preguntas sobre una práctica poco habitual para muchos de los directores asistentes. Preguntas sobre el proceso formativo de los cantantes, sobre la relación del director de escena con el director musical, sobre las diferencias en el ensayo de ópera y zarzuela... La gran fluidez y participación demostraron el enorme interés que suscitaba el tema. Destacaron, especialmente, una intervención de Juan Antonio Hormigón sobre los planteamientos dramaturgicos a partir del material textual y musical, considerando la música como personaje o elemento escénico que sirve como fuente de construcción de acciones; y otra de Angel Facio poniendo en duda la intangibilidad, tanto del texto como de la partitura, en la misma medida que es práctica habitual en el teatro hablado. Emilio Sagi concluyó el debate con una consideración positiva ante la abundancia de estrenos de ópera contemporánea que se dan en España, en comparación con otros países.

Casi sin interrupción, la Clausura. Pedro Aparicio, Alcalde de Málaga, acudió para pronunciar unas amables palabras de despedida. Y Adolfo Marsillach, en su calidad de Director General del INAEM, cerró el acto con agudas e inquietantes reflexiones sobre el teatro español que pudieron abrir en cada uno nuevos temas de próximos congresos.

Y poco más. La última comida, despedidas, citas para una futura ocasión... Aquella tarde continuó lloviendo. Por el puerto, a lo lejos, en el cielo del Mediterráneo en calma, se vislumbraba la luz del sol.

Como una invitación al regreso.

Conclusiones

Reunido en la ciudad de Málaga el Tercer Congreso Estatal de la Asociación de Directores de Escena de España durante los días 27, 28 y 29 de abril, ha constatado:

1) El estancamiento de las condiciones materiales e infraestructurales en que se desempeña el trabajo de creación de la puesta en escena y la no modificación del marco jurídico básico para desarrollar de forma plenamente satisfactoria y socialmente efectiva nuestra labor como profesionales de la cultura.

2) Que esta situación anteriormente anunciada evidencia la necesidad de un cambio urgente a la vista de la entrada en vigor en el año 1993 de la normativa comunitaria para la libre circulación de profesionales en el ámbito de la Comunidad Europea.

Por todo ello, se acuerda hacer un llamamiento a los organismos competentes en la demanda de soluciones a partir de las siguientes propuestas:

a.- Establecimiento de una titulación específica para el director de escena en orden a facilitar la posterior homologación de las condiciones del ejercicio profesional, tanto si se realiza en base al derecho de establecimiento como el de libre prestación de servicios, una vez entre en vigor la normativa comunitaria.

b.- La clarificación de la Directiva Comunitaria en materia de IVA que en la actualidad entra en contradicción con algunas disposiciones contenidas en la Ley de Propiedad Intelectual española.

c.- La elaboración de disposiciones tendentes a armonizar los efectos económicos y comerciales de la actividad de creación artística con las reglas de derecho comunitario referentes a la libertad de prestación de servicios, libertad de circulación y prohibición del uso de una posición dominante.

d.- La adhesión al Convenio de Roma de 1961 que regula los denominados derechos conexos o afines relacionados con la propiedad intelectual, que no se encuentran o están deficientemente regulados en nuestra legislación.

e.- La creación de mecanismos de asesoramiento para un mínimo conocimiento de la oferta laboral en el ámbito de la Comunidad Europea.

f.- La potenciación del Centro de Documentación Teatral, del INAEM y del Centro de Documentación, Investigación y Difusión Teatral del Institut del Teatre de Barcelona, en orden a dotarles de los

medios para crear guías y bancos de datos para el conocimiento de las instituciones de formación e investigación, así como de los cursos, planes de estudio, becas, programas de intercambio, etc. de los distintos países de nuestra área cultural.

g.- El impulso y ampliación de las medidas de apoyo a las compañías teatrales, por medio del reforzamiento de las ayudas a la producción de espectáculos; la disminución de las cargas y exenciones fiscales; la realización de campañas de estímulo para la asistencia a los espectáculos; la protección en fin de la industria teatral so pena de quedar en una posición de desventaja en relación a los profesionales de los otros países de nuestro entorno europeo.

h.- El estímulo para la creación de centros de producción alternativos facilitando la afectación de edificios de diversa índole para uso teatral, mediante una política de ayudas para la implantación de infraestructuras y la aplicación flexible de la normativa de política de espectáculos.

i.- La apelación a las instituciones que gestionan centros dramáticos de capital público para que privilegien la realización de espectáculos de creación propia en lugar de la importación del diseño y equipos de trabajo de producción de los mismos, con lo que se ciega el cauce para que las propuestas escénicas de nuestras diversas culturas puedan llegar a sus espectadores autóctonos, en una franca situación de colonización cultural.

RESOLUCION FINAL

El pleno del Tercer Congreso Estatal de la Asociación de Directores de Escena designa a la Junta Directiva como la instancia para que lleve a cabo el estudio y desarrollo de estas propuestas y su posterior traslado a los organismos competentes.

Así mismo le encarga la realización del intercambio de información entre las diferentes asociaciones profesionales afines, con vistas a la armonización, coordinación de iniciativas en relación con la normativa sobre la libre circulación de profesionales en el momento de la apertura de fronteras fijada para el año 1993.

Málaga, 29 de abril de 1990.



Primera Sesión de Trabajo. En primer término nuestro asesor jurídico, Juan Vázquez.

Ante la apertura de fronteras del 93.

(Extractos)

por Juan Vázquez.

INTRODUCCION

Tratar de describir la situación del hecho cultural y, en concreto, del teatro en el ámbito de la Comunidad Europea es algo similar a una experiencia cuasi psíquica. Existe y no existe en varios planos distintos: aquél en que el ciudadano lo ve, la forma en que los políticos intentan "moldearlo", el plano tristemente real y el plano potencial. Las coincidencias entre estos distintos planos suelen ser pocas o nulas y los dos primeros compiten en irrealidad.

Oleadas de papeles incluyendo informes, discursos, propuestas y filtraciones con la denominación "espacio cultural europeo" inundan conferencias de prensa y periódicos nacionales cuando lo cierto es que esa Europa de la Cultura que parece existir en la prensa y en la política ni siquiera ha empezado a surgir, simplemente porque el ciudadano comunitario está poco interesado por lo que, a nivel cultural, hacen sus vecinos y se muestra más abierto y receptivo a lo procedente de América (ya no sólo Estados Unidos) o a una búsqueda/exaltación chauvinista tratando de establecer su propia identidad nacional.

Pero he aquí que los denominados por Tugendhat "europeos profesionales" nos pretenden hacer creer que existe una Europa de la Cultura de largo alcance y nos lo hacen creer con palabras altisonantes, hipérbolas y exageraciones, con una oratoria que algunas veces llega a ser casi mística. Explorando las 8 resoluciones, 2 informes, 12 propuestas de Resolución y un Proyecto de opinión referentes todos ellos al "impulso de la política comunitaria en el sector cultural" podemos comprobar que en realidad todo ese espíritu de búsqueda y reafirmación de una dimensión cultural europea queda reducido a meras declaraciones de intenciones que no parece vayan a lograr mejorar en un plazo breve de tiempo la caótica, difícil y problemática situación de los profesionales de la cultura en general y del teatro muy en particular. (...)

Si bien la libertad de circulación de personas siempre fue considerada uno de los objetivos del Tratado de Roma y con ella se pretendía instituir una "libre iniciativa de los hombres", lo cierto es que en el caso de las profesiones artísticas, y en concreto la dirección de escena, esto choca con la dificultad que creemos existe de llevar a la práctica cualquier compromiso en tanto la Comunidad carezca de competencias precisas en el sector cultural. (...)

Los profesionales de la cultura se han convertido en los olvidados o, por lo menos, en los ciudadanos menos atendidos del Tratado de Roma sacrificados a unos objetivos puramente económicos y olvidando la elevada aspiración de construir una Comunidad de ciudadanos. Esta Comunidad de ciudadanos sólo es posible siempre y cuando las industrias culturales, y en concreto la revitalización y renovación de actividades como el teatro, sean otras tantas manifestaciones del proceso de la construcción europea, acompañándola e incluso abriéndole camino.

DISPOSICIONES COMUNITARIAS Y DE ORGANISMOS INTERNACIONALES.

(...) Dejando a un lado las emitidas en marzo del 76 y del 78 que eran excesivamente escuetas y testimoniales, el Parlamento Europeo dicta el 18/1/79 una Resolución relativa a la acción comunitaria en el sector cultural en la que destacan tres ideas que posteriormente se dedicarían a repetir hasta la saciedad las diversas instancias Comunitarias y que eran:

- El Tratado constitutivo de la Comunidad ofrece un MARCO SUFICIENTE para la acción comunitaria en el sector cultural.

- La cultura europea no se limita a los Estados miembros sino que abarca, por lo menos, los 22 Estados firmantes de la Convención Cultural Europea.

- Las diversas manifestaciones ricas y variadas de la cultura europea: literatura, teatro, cine..., constituyen uno de los principales elementos de IDENTIDAD EUROPEA y de toma de conciencia de la construcción de una Europa Unida. (...)

Fruto de esta pura ficción se dictaron siete Resoluciones genéricas sobre "acciones en el sector cultural": 9/2/81, 17/6/82, 28/11/83, 25/5/84, 18/12/84, 13/4/88 y en el 89 a las que habría que añadir las referentes a cine, literatura, patrimonio cultural, educación y Fundación Cultural Europea, más las grandilocuentes declaraciones de los "responsables de ASUNTOS CULTURALES".

Leyendo detenidamente las referidas resoluciones, pudiera pensarse que la utilización reiterada de expresiones pomposas como: "urgencia de medidas", "Necesidad de urgente mejora", "Expansión del potencial creativo", "Reafirmación de la importancia vital..." etc, iba a suponer la realización inmediata de amplios y detallados estudios sobre la situación de los trabajadores del sector cultural que desembocaran en una clarificación y estructuración jurídica y fiscal del sector. Lo cierto es que desde que en 1984 el Parlamento Europeo invitaba a la Comisión a elaborar ese informe detallado, a efectos prácticos no se ha avanzado nada en el desarrollo legal del sector si exceptuamos un Proyecto de Opinión dentro de la Comisión de Asuntos Institucionales y del que fue ponente el diputado Lambert Croux. (...)

Dejando a un lado el ámbito estrictamente comunitario, no podemos omitir referirnos a la Conferencia de la UNESCO celebrada en Belgrado en 1980 y cuyos debates desembocaron en la importante RECOMENDACION sobre la CONDICION DEL ARTISTA aprobada el 27 de octubre.

Esta RECOMENDACION tiene como aspectos más relevantes:

1.- Define de una forma detallada a los ARTISTAS, concepto en el que van englobados también los directores de escena, como "todas las personas que crean o participan en la creación o recreación de una obra de arte, que consideran la creación artística como un elemento motor de su vida contribuyendo así al desarrollo del arte y la cultura y que son reconocidos o BUSCAN SER RECONOCIDOS COMO ARTISTAS, estén ligados o no por una relación de trabajo o de asociación cualquiera".

2.- Define asimismo, la CONDICION de artista que

designa no sólo la posición que sobre el plano moral les viene siendo reconocido por la sociedad sino también los derechos económicos y sociales, principalmente en materia de remuneraciones y Seguridad Social, de los que los trabajadores culturales se deben beneficiar.

3.- Se insta a los Estados Miembros, a través de una coordinación de sus políticas en materia de cultura, educación y empleo, a tomar las medidas necesarias destinadas a definir una política de ayudas y de apoyo material y moral de los trabajadores culturales y a velar porque la opinión pública sea informada de la JUSTIFICACION y de la NECESIDAD de esta política. Sin perjuicio de los derechos que les deben ser reconocidos a título de la legislación sobre el derecho de autor, "los ARTISTAS deberían beneficiarse de una condición equitativa y SU PROFESION DEBE SER RODEADA DE LA CONSIDERACION QUE SE MERECE; SUS CONDICIONES DE TRABAJO Y EMPLEO DEBERIAN SER TALES QUE PERMITIERAN A LOS ARTISTAS QUE LO DESEEN CONSAGRARSE PLENAMENTE A SUS ACTIVIDADES ARTISTICAS".

4.- Se pide a los Estados Miembros que asocian a los artistas a la elaboración de las políticas culturales locales y nacionales, subrayando su contribución importante en la perspectiva del progreso general de la Humanidad

A pesar de todas las declaraciones de buenas intenciones, lo cierto es que las estadísticas nos muestran una realidad bien distinta y francamente alarmante, situación preocupante en todos los países pues por ejemplo en Francia el 50% de los profesionales del teatro trabajan menos de 51 días al año y en España el número de representaciones bajó del 86 al 88 en un 19% (alrededor de 7.300) y el número de espectadores se redujo en un 34% (2.800.000) (...)

LIBRE CIRCULACION DE PROFESIONALES; DERECHO DE ESTABLECIMIENTO Y LIBRE PRESTACION DE SERVICIOS.

Hay que señalar primeramente que muchas veces, no se distinguen bien uno y otro derecho. En principio el derecho de establecimiento supone el ejercicio por tiempo indefinido de la profesión en país diferente del propio, mientras que la libre prestación de servicios supone realizar una o varias operaciones concretas propias de la actividad profesional por un tiempo limitado.

En realidad puede afirmarse que la principal diferencia consiste en que mediante el derecho de establecimiento, el extranjero procedente de cualquier país de la Europa comunitaria, se incorpora formalmente al colectivo de profesionales del país, lo que no sucede en el caso de la simple prestación de servicios. (...)

En diversos estudios realizados por la Comisión de las Comunidades Europeas, con relación al tema de la libre circulación, se han esbozado una serie de premisas perfectamente aplicables al director de escena como profesional. Estas premisas son:

- Sobre la libre circulación de profesionales no se han dictado reglamentos y sólo existen 8 directivas relativas a otras tantas profesiones entre las que, evidentemente, no se encuentran los profesionales de la dirección escénica. Así pues y por el momento, es difícil



Sesión de trabajo.

evaluar la exacta importancia que esta libertad va a tener para el conjunto de los directores.

- No resulta excesivamente claro si la libertad de establecimiento, tal como la regula el Tratado de Roma, va más allá de una mera cláusula de trato no discriminatorio.

-No se ha de perder de vista que para un director de teatro, no es tanto un derecho de establecimiento -con desplazamiento de un Estado miembro a otro- cuanto que la libre prestación de servicios -ejercicio temporal en otro país siguiendo establecido en su país de origen- lo que tendrá una más frecuente aplicación con la consiguiente dificultad de poder establecer datos estadísticos fiables sobre el desarrollo de esa libertad de circulación.

-La libre circulación no ejercerá probablemente un gran atractivo para los directores de escena ya establecidos. En cambio dos categorías sí pueden estar muy interesados por la misma: los más jóvenes y los profesionales veteranos con una cierta fama y que lo más probable es que viajen para una puntual prestación de servicios que para ejercer el derecho de establecimientos.

-Se puede plantear un grave problema derivado de la crítica situación económica en la que se encuentran muchos profesionales y es que, llegada la hora de las restricciones, se produzca inmediatamente un repliegue chauvinista y la adopción de una actitud poco acogedora a respecto a los extranjeros.

-Por último, los profesionales de la dirección escénica, ante una situación de vacío normativo y de desinformación y desidia de los responsables culturales de la Administración, pueden mostrar una cierta hostilidad o por lo menos cierta reserva en tanto en cuanto desconocen el proceso jurídico exacto de la realización de esta libre circulación. Temen el ejercicio profesional del "extranjero" rodeado de menores exigencias o en condiciones más fáciles que las suyas propias. Esto que en el resto de las profesiones se contrarresta con una suficiente equivalencia de las exigencias, encuentra en el ámbito del teatro un peligroso vacío normativo fruto del escaso interés de la Administración hacia los trabajado-

res de la cultura, de una sobrevaloración de todo lo que viene de fuera por parte de los responsables culturales en los diversos ámbitos de la Administración, del mimetismo creativo de muchos profesionales y de la irregular, por no decir caótica, situación existente actualmente en relación al tema de la titulación. (...)

ELEMENTOS DE CONCLUSION

Esta breve exposición de la situación legal del director de escena en el ámbito de la Europa Comunitaria, ha puesto en evidencia los graves problemas de vacío legal, de subempleo y de falta de armonización que afectan a la profesión en la mayoría de los países.

A título meramente indicativo se podrían plantear las siguientes propuestas:

1.-Rápida solución al problema de la TITULACION requerida para el ejercicio profesional que, desde luego, afecta tanto al derecho de establecimiento como al de libre prestación de servicios. Para evitar posibles distorsiones sería necesaria por los menos la elaboración de una Directiva Comunitaria relativa a todos los profesionales del teatro que sobre la base de criterios y opiniones aportados por los responsables de Asuntos Culturales, educación, trabajo y hacienda, logre sentar las bases en orden a conseguir una mínima homogeneidad formativa.

2.-Potenciación y desarrollo del MECENAZGO con apoyo a pequeñas compañías de teatro tratando no obstante de evitar la pérdida o disminución de la independencia del director de teatro como agente cultural así como la explotación del hecho teatral con fines exclusivamente publicitarios en perjuicio de la calidad cultural.

3.-Necesidad de HOMOLOGACION de las condiciones de ejercicio de la profesión. Necesidad de coordinación de las disposiciones legales, reglamentarias y administrativas de los Estados de la Comunidad y así intentar resolver los graves problemas de las condiciones de acceso a la profesión tales como nivel de conocimiento de idiomas, periodo de prácticas profesionales, etc.

4.-Creación dentro del Ministerio de Cultura de una ESTRUCTURA DE ASESORAMIENTO, con carácter consultivo, para un mínimo conocimiento de la oferta laboral en el ámbito de la Europa de la cultura.

5.-Conocimiento por parte de todos los establecimientos de formación e investigación teatral de los cursos, planes, becas, intercambios y ofertas de trabajo a nivel de la Comunidad.

6.-Necesidad de ELABORACION de exhaustivas guías, bancos de datos y programas interteatrales que favorezcan la movilidad.

7.-Medidas de protección de ese otro teatro que se sitúa en el lado opuesto del "teatro de masas", ese teatro contracorriente, la investigación teatral y la recuperación de los clásicos.

8.-Clarificación sobre la aplicabilidad de la Directiva 77/388 de 17 de mayo de 1977 relativa a la Armonización Fiscal Comunitaria en materia de I.V.A. que entra en contradicción con algunas disposiciones contenidas en la Ley de Propiedad Intelectual española, tema que está pendiente de resolución por parte del Tribunal de Justicia de las Comunidades.

9.-Elaboración de disposiciones tendentes a armonizar los efectos económicos y comerciales de la actividad de creación artística con las reglas de derecho comunitario referentes a libertad de prestación de servicios, libertad de circulación y prohibición de abuso de posición dominante.

10.-Adhesión al Convenio de Roma de 1961 que reguló los denominados derechos conexos o afines relacionados con la propiedad intelectual y que se encuentran deficientemente regulados en nuestra legislación.

11.-Estudio de la aplicabilidad de los Reglamentos Comunitarios 1408/71 y 574/72 tanto a trabajos realizados por cuenta propia como por cuenta ajena.

Lo que sí está claro es que sólo un nuevo "Renacimiento" puede impulsar verdaderamente esa construcción de Europa, pero para ello es preciso que los trabajadores culturales se puedan beneficiar de condiciones de trabajo, empleo y de garantías sociales que les permitan consagrarse totalmente a sus actividades creativas.



Tercera Sesión. De izquierda a derecha: Emilio Sagi, José Sanchis Sinisterra y Juanjo Granda.

Futuro del director en el teatro de la Europa sin fronteras

(Extractos)

por Juanjo Granda

Para muchos de nosotros el tema de las fronteras, y todos los elementos que nos diferencian a unos pueblos de otros no tendrá mayor importancia que una convencional manera de organizar las economías y distribuir el poder. La esencia de los bienes culturales y artísticos de todas y cada una de las sociedades que conforman Europa, es compartida por todos los hombres de teatro que nos consideramos sus habitantes y las inquietudes ideológicas, estéticas y en suma filosóficas son en la actualidad compartidas en sus diferencias por todos los pueblos europeos. Por tanto uno piensa y se siente europeo en tanto y cuanto está vivo, ha nacido o se ha integrado plenamente en alguna de las sociedades que componen la cultura y la étnica europea.

Por mucha diferencia de pensamiento y situación económica que queramos observar en sus habitantes, la identificación de los vecinos de Ponferrada con los campesinos o metalúrgicos de cualquier ciudad húngara o irlandesa será tan eficaz y real como lo permitan las imágenes del canal sintonizado en la T.V. y los sucesos que se transmitan. Los hombres y las mujeres vestirán casi igual y utilizarán parecidos objetos. A la gente de teatro nos ocurre algo parecido, nuestros bienes estéticos, dramáticos, son comunes y universales y, como no, paneuropeos. (...)

Pero donde sí existen diferencias notables en esta idea generalizadora de las tendencias creativas de Europa, es en cuanto a la profesionalización, financiación y recursos de las distintas naciones que la componen. Eso contribuye de manera definitiva a que los profesionales del teatro ofrezcan una gran diferencia de preparación y por tanto en sus resultados técnicos y artísticos entre los países miembros.

Indudablemente donde mejor preparación encontraremos será en la Europa del Este y aunque el destino nos plantee una incógnita en relación al futuro de ese gran territorio europeo que denominamos como el Este, lo que sí se encuentra cercano y más despejado es la reunificación de Alemania y eso significa la incorporación de unos valores culturales y teatrales que se han forjado y estimulado con un sistema políticamente propicio; esperemos que la contrapartida no dañe en exceso esos valores. Desde luego no es nuestro caso, el de España, ni el de otros muchos países comunitarios aunque contemos con aportaciones notabilísimas en las dramaturgias de los países punteros. (...)

En nuestro país existe de antiguo y por múltiples razones históricas, un claro sentimiento de inferioridad con respecto a otros países de la Comunidad en cuanto a su forma de organización social y en tanto a los resultados de las distintas áreas artísticas; quizá tan sólo la pintura queda excluida de dicho sentimiento. Lo cierto es que en la actualidad compruebo que de modo sensible la escena española se alimenta desde Euskadi hasta Cataluña pasando por Galicia, Castilla y Andalucía, con las dramaturgias, más o menos cercanas en el tiempo, de algunos de nuestros vecinos europeos. El que no se siente y actúa como brechtiano lo hace como streliano, pina bausiano, brooksista, wilsonista o hasta stanislavskiano; es decir sin carácter específico, sin peculiaridad artística. Al menos el género chico lo tenía y el drama posromántico y la alta comedia burguesa e incluso la social, también. Y no digamos la tonadilla, que siendo reflejo del teatro lírico italiano y del alemán, tenía detrás a unos autores y artistas que hicieron del género toda una manifestación estética de carácter autóctona. Facultades, orgullo y protección tienen que coincidir para que estilos y dramaturgias se propongan y pasen al dominio público. No aludo al teatro del Siglo de Oro para poner ejemplos porque será sangrar por una herida sin bordes.

Ha transcurrido el suficiente tiempo en "democracia" como para considerar que tan solo con la creación,

estímulo y seguimiento de una educación teatral basada en los valores clásicos se puede posibilitar la aparición de valores nuevos originales; sin espejismos rupturistas que conduzcan a paraísos que no hayan sido descubiertos por el deseo y olfato del artista. (...)

Yo propongo que se tenga la suficiente paciencia y coherencia como para admitir que durante bastante tiempo será necesario comprender y dialectizar con los clásicos y no perderse en aspiraciones para dar la impresión de que se es moderno, de que se existe, imitando lo que otros países consiguen como resultado de su proceso natural de asimilación y evolución en las ideas y las formas. Estamos tan atrasados que cuando en la Europa real se pone de moda el teatro de texto nosotros empezamos con el teatro danza. (...)

Lo que mejor podemos exportar, vender, ofrecer, compartir con nuestros compatriotas europeos es nuestra particularidad; lo que de verdad resume, compile y esencialice nuestros sentimientos, deseos y vivencias particulares, aquello que esté dotado de originalidad en lo universal. Reconozcamos que esa postura es poco defendida en nuestra área profesional. Tan solo podría llegar a excusar a media docena de nombres, demasiado pocos para lo que sabemos se debe corrientemente a la ayuda y manipulación política; confío, aunque con reservas, en que el futuro sin fronteras pueda clasificar los valores con más coherencia y organicidad de como lo han sido hasta la actualidad, y convengamos que esa originalidad que debemos recuperar o encontrar será lo único que podrá hacernos competitivos ante la nueva situación. (...)

Esta reflexión que sirva tan solo para alertarnos en defensa de la creación y ampliación de fuentes de trabajo y la necesidad de aumentar nuestras exigencias profesionales y artísticas y no para establecer ningún tipo de obstáculo a la libre circulación de ideas, estéticas y trabajo en la Europa comunitaria. (...)

Pero tenemos que preparar una política de acción que suavice los efectos negativos que el nuevo estado pueda depararnos.

Esa política tiene que ir encaminada al aumento de nuestras exigencias en cuanto a preparación y una transparente postura de las fuerzas sociales y políticas de nuestro país para que tengamos más opciones de trabajo y por tanto de afirmación de valores. Estamos cansados de oír que no tenemos directores, autores ni actores. Eso significaría que no tenemos teatro, y esa es una afirmación que niego rotundamente; se tiene lo que se desea y en nuestro caso no partimos de cero ni mucho menos. Creo que se debe ofrecer más protección a la

música y al teatro de lo que se acostumbra a hacer en comparación con el deporte. (...) Una política clara en este sentido por parte de las administraciones conduciría a una modificación de la actual tendencia en este sentido en favor de las compañías de teatro y de las agrupaciones musicales profesionales. No creo que la futura ley del mecenazgo cambie la actual situación si a su vez no se articula una política a largo plazo para concienciar y estimular a que dichas posibilidades se produzcan.

Hasta aquí la reflexión sobre ese futuro que tenemos a vuelta de página.

Los puntos que a continuación expongo son los que tienen verdadera importancia para enfrentarnos a la situación apuntada en esta ponencia.

En primer lugar debemos centrar los esfuerzos en plantear alternativas para la solución de nuestra situación jurídico-administrativa y las acciones necesarias para amparar y regular nuestra existencia legal. En este apartado la colaboración de nuestro asesor Juan Vázquez es de vital importancia, sobre todo porque, como él nos expondrá, comprobaremos una vez más lo alarmante de nuestro caso.

A continuación y relacionado con lo anterior se encuentra el tema de la formación, titulación y cualificación de nuestra profesión. Deberíamos haber dedicado con prioridad uno de nuestros Congresos a tema de tan vital importancia y con carácter monográfico. Los cimientos de nuestra especialidad, como los de cualquier otra, se encuentran en la formación; y la nuestra no es precisamente una situación normalizada en ese aspecto sino todo lo contrario. Parece ser que la nueva reforma educativa contiene el reconocimiento de la especialidad de dirección en los planes de estudio de las escuelas de arte dramático. Eso supondrá por fin que contaremos con titulación y por tanto con la posibilidad de corregir parte de las deficiencias legales con que en la actualidad nos encontramos. (...)

No obstante y como viene siendo norma, los acontecimientos se impondrán a nuestras iniciativas; la propia estructura europea establecerá unas reformas y estructura que nos beneficiarán pero que no contarán con nuestro impulso generador. A fin de cuentas las promociones posteriores agradecerán una formación adecuada sin hacer escrúpulos ante el origen de los impulsos que generaron la situación de la que se valen. Tan solo la conciencia del tiempo hecho historia, que conforma la verdadera esencia cultural de una sociedad, será la que detectará las omisiones e imposiciones a que nos hallamos sometidos.

El último tema que apunto para su debate es el relativo a las expectativas de trabajo. La recesión en este sentido creo que ya ha superado a la baja el punto cero; debemos estar en las cavernas de la recesión. Esto es una situación de todo punto intolerable. De nada sirven nuestros esfuerzos, debates, publicaciones, perspectivas europeístas y demás cuestiones si no podemos poner en práctica nuestros conocimientos, y sobre todo si no podemos seguir aprendiendo en la escena, hecho este fundamental para nuestra condición de profesionales del teatro. (...)

Estamos obligados a ofrecer alternativas y exigir la atención necesaria por parte de las instituciones, para que colaboren a la recuperación del teatro en nuestra sociedad. Pienso que existe más de una acción, además de las que se aplican, para intervenir de modo eficaz y modificar el estado actual del teatro. Entre otras podré reseñar la ampliación de los circuitos de locales públicos y la dotación de recursos para un funcionamiento continuado y verdaderamente eficaz; reforzamiento de las ayudas a la producción en todas sus modalidades, disminución de cargas y establecimiento de exenciones fiscales, estímulo económico y estructural a la creación de Centros de producción alternativos a los públicos ya

A los directores de escena en la clausura de su III Congreso

por Adolfo Marsillach

Estoy muy preocupado intentando averiguar si un Director General es algo más que un inaugurador y clausurador. Es decir, si entre cada inauguración y cada clausura se dedica a otra cosa, aparte de responder a todas las peticiones económicas que se le plantean. No lo sé. Ultimamente igual inauguro un Teatro en Mataró que clausuro unas jornadas de Estudios de Musicología Hispanoamericana. Tengo la impresión de haberme convertido en un individuo especializado en nacimientos y defunciones. Y lo que yo me pregunto es esto: ¿Qué hay entre un principio y un final? Evidentemente entre el alumbramiento y la muerte está la vida. Pero, ¿Qué vida queda después de un congreso, de un seminario o de un simposio? Esta es mi pregunta que, por otra parte, no tiene por qué aclararse con una respuesta pesimista.

Es necesario hablar, reunirse, intercambiar opiniones... Y, en este sentido, un congreso es siempre útil. Antes que nada hay que reflexionar, porque la reflexión está en el principio de todas las cosas, pero nuestras reflexiones deben intentar llevarnos a consecuencias prácticas. A mí me parece que nuestra actual gran interrogación es ésta: ¿Cuál es la función de los directores de escena en un país en el que la diferencia entre el teatro público y el privado es tan grande? ¿Es ésta una situación deseable o es, simplemente, una situación inevitable? No hay duda de que la nómina entera de los socios de la ADE no cabe en el organigrama de los teatros institucionales por mucho que éste se amplíe y por mucho que éstos se multipliquen. ¿Qué hacemos con los directores que -por las razones que sea- no son requeridos para dirigir en algún teatro público? ¿Está desapareciendo de nuestro oficio la idea de la aventura porque todos aspiramos a convertirnos en funcionarios más o menos ilustres? Y -lo que es más grave-: en el supuesto de que la aventura sea aún tentadora, ¿es, además, posible? ¿Qué ha ocurrido para que ya no se pueda hacer teatro sin el apoyo, el subsidio o la subvención administrativa? ¿No será que sin darnos cuenta estamos aspirando a conseguir una aventura sin riesgos, lo cual es, sobre todo, una contradicción? ¿No será también que estamos asistiendo al discutible fenómeno del lujo escénico innecesario? ¿De verdad es preciso hacer siempre lo más difícil, lo más complicado y, como consecuencia, lo más caro?

El teatro español ha disparado sus costes de producción y a este inconveniente hemos contribuido, a veces, los directores de escena. No sé si tiene mucho sentido montar espectáculos para apabullarnos los unos a los otros. ¿De verdad es muy importante que el Otelo de uno sea mejor que el Otelo de otro? ¿No estamos trabajando demasiado pendientes de la opinión crítica de nosotros mismos? ¿No hay un cierto narcisismo en todo esto? ¿No estaremos entrando en un círculo vicioso de posibles aciertos y de inevitables errores? Si lo que queremos es un preciosísimo recinto cerrado en el que podamos contemplar nuestros ombligos, adelante, pero si lo que deseamos es conectar con las gentes un poco más allá de los conceptos formales de la cultura, tendremos que hacer algo. Es insostenible que las escenografías sean tan costosas, la compra o alquiler de aparatos lumínicos tan elevada, los sueldos de los actores, técnicos, directores, etc. tan altos, los transportes tan onerosos, los hoteles tan voraces, los gravámenes tan tremendos. Queda, por supuesto, la solución de elevar considerablemente el precio de las localidades, pero ¿estamos seguros de tener la suficiente demanda como para correr este peligro? ¿No deberíamos someternos todos a una delicada cura de humildad? No soy tan estúpido como para defender a esta altura la exigencia de un teatro pobre. Intento, tan sólo, advertir de las asechanzas de un teatro rico.

Un país debe conservar su repertorio, pero tiene que ser capaz, al mismo tiempo, de saltárselo. ¿O es que el teatro va a ser solamente una continua muestra, un continuado festival? Hay que hacer las cosas bien, pero dentro de los límites del sentido común. No se puede trabajar para los estrenos, para los críticos o para los amigos. Tampoco para conseguir una subvención, ni, muchísimo menos, para satisfacer los gustos de un Director General. El teatro no va a morir, claro que no, pero tal vez se convierta en algo que no nos apetezca demasiado. Nos estamos cansando poco a poco y estamos cansando a los espectadores que nos siguen hasta ahora porque, después de cuarenta años de penuria, la cultura está de moda, pero pueden un día dejar de seguirnos. ¿Por qué no nos preguntamos en serio qué es el teatro hoy en vez de interrogarnos sólo por cómo hay que hacerlo? ¿No estamos invirtiendo el orden de los factores? Ya se que todos hemos intentado, de alguna forma, responder a estas cuestiones, pero tal vez no vendría mal volver a plantearnoslas.

Soy un director de teatro -también un actor- y me enorgullezco de pertenecer a una profesión tan bella como ambigua. He venido a clausurar este Congreso porque estoy a favor de él, pero no quería dejar de participar mis inquietudes que, desde que soy Director General, en vez de calmarse se han acrecentado. Gracias y perdón a todos y confío en que a nadie se le vaya a indigestar la comida: Nuestras meditaciones siempre serán digeribles si tenemos la decisión de no interrumpirlas.

Málaga, 29 de abril de 1990

existentes y con un claro servicio a la sociedad; inversión en publicidad para estimular a la asistencia al teatro; verdadera ayuda en este sentido en las cadenas públicas de T.V.; realización de unas campañas continuadas de estímulo al consumo teatral acompañadas de programas informativos, de actividades y debates con los profesionales y los consumidores.

Todo ello sería una política clara y eficaz de ayuda al teatro y por tanto debemos en la medida de nuestras posibilidades y fuerza denunciar en este sentido a los

políticos, las instituciones, intelectuales, prensa y sociedad en general que no saben o no quieren hacerse eco de una situación de progresiva desaparición como es la que amenaza al teatro. Somos algo parecido a una especie rara por abatida en un paraje natural en protección.

Concluyo esta ponencia con la esperanza de que una enérgica declaración de repulsa y denuncia, así como unos puntos claros de acción, surjan de los debates de este Congreso para modificar la actual situación de nuestra especialidad así como la del teatro en general.

Dadme una metáfora matemáticamente exacta (*)

Por Simón Suarez

"A una mente visual como la mía, que abarca la totalidad de su posible discurso como una vista panorámica, desde el oriente de su germen al poniente, en amor, de su cadencia, no le vale la frase construida en diacronía -sucesión perfecta de sujetos, verbos y complementos, estructura armoniosa de preposiciones en las que la lógica del tiempo ajusta la ebanistería de las causas, las consecuencias y las finalidades. Mi pensamiento necesita una frase dilatada por entreparéntesis, digresiones y derivas, una frase hendida por inversiones y fluctuaciones mágicas, que genere en dos o más niveles su enunciado, una frase que debe ser leída y releída hasta que se domina globalmente, como un paisaje o una superposición de capas geológicas, con la mirada".

JAVIER DEL PRADO,
Fragmentos de una
autobiografía imposible.

Surgidos en la vorágine, casi cómica, de nuestra labor teatral, y obligados a funcionar por medio de resortes que, según creemos, diferencian al profesional del que no lo es, pocas son las horas que nos quedan para reflexionar con profundidad sobre el trabajo que estamos haciendo.

Y quizás sea mejor así: nuestros escenarios podrían empezar a vaciarse...

Voy a intentar, de forma breve -que siempre se agradece-, tratar de uno de los temas más escabrosos del teatro: de la relación entre Dirección y Espacio escénico.

Permítanme antes un pequeño "détour".

Todos los santos profetas, los conquistadores de la libertad artística de nuestro insolente siglo, creyeron garantizarnos una página en blanco abierta al infinito. Pero al igual que el niño que escribe por primera vez en un cuaderno sin cuadrícula, sin líneas que delimiten la geometría exacta de la palabra, así el artista desprovisto de sistemas ha sentido el oscuro rigor de esa infinitud blanca... y... cuántos se perdieron arrebatados por la luz de ese vacío, de ese abismo que sólo espera SER.

A principios de siglo, el camino era relativamente claro: romper con los ya caducos lenguajes era casi asunto inevitable. En música, Wagner y Gustav Mahler habían estrujado y reventado el sistema tonal suficientemente como para que Arnold Schönberg pudiera liberar -al fin- los doce sonidos de recorridos obligatorios.

Curiosamente, un nuevo orden se establecería, más riguroso, más estricto que el anterior, y la frialdad (aunque sólo aparente) de las combinatorias del maestro de la Segunda Escuela de Viena sólo pudo ser rebasada por algunos espíritus tan extraordinarios como el de Anton Webern: Dodecafonismo, Serialismo, principios, teorías que desembocarían años más tarde en un post-serialismo cada vez más estéril.

Algunos encontraron caminos y lenguajes opuestos a las teorías de Schönberg, pero hasta el mismo Stravinski, o Bela Bartok, tuvieron largos periodos ascéticos y asépticos que dieron paso a miradas nostálgicas hacia el pasado y que desembocaron en muchos momentos en una escritura neoclásica, resultado lógico de todo periodo histórico incierto.

Este mismo proceso se efectuó en todas las artes. Hasta el mismo Picasso fue capaz de pintar, después de

un cuadro como *Les Demoiselles d'Avignon*, un arlequín que haría sonreír al más ingenuo... A decir verdad, los que habían llegado después no lo tuvieron tan fácil. ¿Qué podía hacer un artista después de *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* de Malevitch, de *Boogie-boogie* de Mondrian, del *Ulysses* de Joyce o de la *Recherche* de Marcel Proust? ¿Qué camino tomar después del estudio efectuado por Webern sobre la serie considerada como una repartición jerárquica, la importancia de la interválica y de las relaciones de intervalos, del papel del cromatismo y de los sonidos complementarios? Y eso no sólo para la música: les remito a Vassily Kandinski y su *De lo espiritual en el arte*. ¿Cómo utilizar la metáfora después de la prismaticización y limpieza a la que Mallarmé la había sometido?... Pero "una tirada de dados no abolirá jamás el azar"...

A lo largo del siglo, han sido muchas las tentativas por escapar de las nuevas doctrinas, pero después de una sucesión interminable de "-ismos", el resumen es francamente desolador, y sin esforzarme demasiado me vienen a la memoria obras como *4'33"* de silencio, de J. Cage, las *Cajas de sopa Campbell* de Andy Warhol, las recogidas de basura de Joseph Benys o incluso -a pesar de su belleza- una película como *Passión*, de Jean-Luc Godard. Obras todas -porque hay que considerarlas como tales- que afirman rotundamente la imposibilidad de hacerlas. Es decir, impotencia y desesperación, aunque sea por medio del cinismo.

Hegel nos había anunciado ya la desaparición del arte. Nietzsche nos enseñó que Dios estaba muerto. Dada gritó que el arte ya estaba muerto. ¡Sólo nos faltaba la escobilla de Jarry para acabar de limpiar la taza!

Lo cierto es que las obras de arte están cada vez más lejos de los intereses del público, y que ambos se separan de forma insospechada e irremediable. Sí, como dice Theodor Adorno, una obra de arte es un acto de afirmación (y yo añadiría: violento), en tiempos tan caóticos y escurridizos como éstos, difícil tarea la nuestra.

Corren tiempos demasiado confusos como para poder afirmar nada.

Pero, en todo esto, ¿dónde se encuentra el teatro? ¿Dónde ese gran dinosaurio que estiman muchos que es la ópera?

Por lo que se refiere al teatro, ustedes conocen mejor que yo su evolución y el confusionismo actual. ¿Qué se podía hacer después de Samuel Beckett?

Como bien saben, los fundamentos de los postulados estéticos del Barroco tienen origen en los descubrimientos de Galileo Galilei, Raimundo Lulio, Copérnico, Kepler... y hasta el establecimiento de la escritura elipsoidal hay que atravesar un periodo de incierta búsqueda. ¿No es curioso que todas las grandes rupturas del siglo xx, que suponen en general una explosión o prismaticización de la figura -sea ésta musical, pictórica o literaria- coincidan antes o después con la desintegración del átomo? No sé si esta reflexión tiene interés para alguien, pero lo cierto es que la escritura está explosionada desde su interior.

Y si el teatro no se a dado cuenta o no lo tiene asumido aún, es posible que sea por la inexistencia -quizás por imposible- de una escritura teatral definida y rigurosa. En 1980, y a propósito de un trabajo realizado en el ARC (Museo de Arte Moderno de París) sobre la partitura de Pierre Boulez *Pli selon pli* -el importante poema de Mallarmé-, escribí en el catálogo:

"La partitura es el motor histórico de la música occidental: que un ente musical sea estabilizado o estabilizable autoriza al compositor a olvidarlo -o, lo que viene

a ser lo mismo, a integrar ese texto en un proceso histórico global. La partitura aparece así como una de las condiciones necesarias de la evolución del lenguaje musical.

Sin embargo, en la unicidad de la relación que establece con la obra en sí, cuyo texto es, la partitura aparece entonces como un medio: medio de construcción para el creador, medio de comunicación (¿en sentido único?) entre el compositor y el intérprete, medio de análisis para el oyente. La partitura es un conjunto de datos, un programa que permite reproducir real o imaginariamente la obra".

Y es que, cuando en el siglo IX el papa San Gregorio Magno, queriendo emular la fusión de Europa emprendida por Carlomagno, unifica la liturgia con las mismas pretensiones políticas megalómanas, él, que es un gran compositor, crea un código de escritura que acaba con la libre lectura de aquellos pequeños neumas que se anotaban sobre los versos sagrados y permitían los intervalos de alturas.

A partir de ahí, ya no es necesario *retener* en la memoria por medio de la tradición oral. Se lee y se canta. Y la aventura comienza, porque existe la memoria.

Es evidente que el teatro, a pesar de tantos siglos de esfuerzo, escapa a cualquier tipo de escritura.: grandeza y miseria de este arte, híbrido y decadente desde su inicio, que me permite creer que se mantuvo siempre en los márgenes -que no al margen- de la evolución histórica.

Cuando oigo decir que el teatro está muerto, me acuerdo siempre de Orfeo, que al recibir la noticia que trae la Mensajera anunciándole la muerte de Eurídice, no sale corriendo a verla o a besarla: la duda de la esperanza del amante. Ni siquiera nos cuenta su dolor, sino la puesta en escena de su dolor. Nosotros, como Orfeo, no paramos de poner en escena el dolor producido por la muerte del teatro. Sólo que muy pocos cantan como Monteverdi.

A modo de epígrafe para un nuevo capítulo

Ejercicio de amor en el que a fuerza de vértigo y de método llego al final de la jornada salpicando de savia y de metáforas, y con los ojos tumefactos, a punto de eclosión y de derrame".

JAVIER DEL PRADO, *Ibidem*

Hace aún dos días me preguntaba por qué diablos había aceptado yo semejante conferencia: la teoría artística la han hecho siempre aquéllos que no podían hacer arte.

Además, hablar de la escenografía es para mí como para el pueblo chino hablar de lo evidente: es decir, no se habla. No hace falta decir "llueve". Es evidente que llueve. Pero *hélas!*, sublime contradicción... "en llegando a esta pasión, un volcán, un Etna hecho, quisiera arrancar del pecho pedazos del corazón..."

A la puerta de la gran sala, Gurnemanz detiene a Parsifal: "Du siehst, mein Sohn, zum Raum wird hier die

(*) Este texto no es sino el esbozo de una futura reflexión más amplia.

Zeit" ("Ya lo ves, hijo mío, aquí el espacio se convierte en tiempo").

La importancia de esta frase me hizo afirmar:

Y afirmo que es línea divisoria

-espejo sin azogue-

donde el tiempo medido se derrumbó con vientos del

[actor.

No hay relojes crueles en esta geografía poblada de

[psicópatas.

Se navega o naufraga.

de líneas narrativas a ausencias contenidas repletas de

[silencio.

Los extremos se unieron en sus centros:

aspas o encrucijadas de pubis maternal.

Misterios de la escena:

una boca se abre a infinitos geométricos que

-delirios de noche-

consiguieron vencer su exactitud perfecta.

Mi casa del espejo tiene un halo de fuerzas misteriosas:

esconderle sus cotas

transformar realidades

aventurarme en tiempos detenidos

fue ocupación constante.

Hoy día sería mucho más breve:

El arte de la transición temporal por medio del espacio.

¿Qué más decir? Si un director y un escenógrafo

coniguieran entenderse en ese principio de base, el resto les vendría por añadidura.

En el principio de la ópera, la camerata Bardi y Monteverdi intentaron poner en práctica las leyes musicales de Platón basadas en la alternancia de sílabas largas y breves. Se trataba de "cantar hablando". "Tancredi, che Clorinda un uomo stima, vuol nel' armi portarla, nel paragone..." Dos siglos más tarde, Giuseppe Verdi: "mia madre aveva una povera ancella..."

Pero, sobre todo, la ópera iba a definir un código importantísimo, tan sólido que ni el siglo XX ha podido realmente con él: la noción y separación del tiempo. Separación que estaba ya en el teatro, aunque no nombrada de la misma forma.

Recitativo y aria: tiempo de narración y tiempo de reflexión, de meditación de las pasiones. El tiempo en movimiento y el tiempo suspendido. Sólo el día en que nuestros directores de escena comprendan que el "Ay, mísero de mí" es un *tempo di aria*, y que debe declamarse -por no decir cantarse-, sentiremos posiblemente la modulación interna de *La vida es sueño*.

Racine seguramente había previsto la llegada del "Método", porque pide *-exige-* que el "Eh bien, connais donc Phèdre et toute sa fureur" (cito de memoria) sea cantado una octava más alto que el monólogo anterior. Y este mismo modo de decir llegaría a su decadencia para hacer gritar a Beaumarchais: "si la declamación es ya un abuso de la narración, el canto, que es un abuso de la declamación, no constituye, pues, sino un abuso

del abuso".

El mundo de la escenografía es un mundo de metáforas sobre ese tiempo, esos tiempos.

"Dadme una metáfora, pero matemáticamente exacta...", decía Baudelaire. Solo de esa manera conseguiremos los directores y escenógrafos echar del escenario a tantos arquitectos y decoradores.

En mi casa del espejo he cambiado el telón y lo he puesto de tiempo y de luz, y he poblado el suelo de minas de silencio. En la chácena, he pintado la frase de Beethoven:

ES MUSS SEIN!

Y enfrente, sobre el público, aquel poema -que dicen inacabado- de la época de la locura de Hölderlin:

FIGURA Y ESPIRITU

Todo es íntimo

Esto divide

Así concibe el poeta

*¡Insensato! ¿pretenderías, cara a cara,
ver el alma?*

Serías arrojado a las llamas.



Clausura del III Congreso. De izquierda a derecha: J. A. Hormigón, Adolfo Marsillach, Director General del INAEM, Pedro Aparicio, Alcalde de Málaga y Josep Montanyés, Vicepresidente de la ADE.

Espacio escénico y puesta en escena

por Santiago Sueiras y Etelviro Vázquez

"Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral"

PETER BROOK

Si Brook necesita transformar el espacio vacío en un "escenario desnudo" mediante una convención que lo convierte en espacio teatral, eso nos indicará que sin ese espacio escénico, ese espacio teatral previo, fruto de un acuerdo, de una convención entre público y actor, no existirá el teatro.

Pero sin ese mismo acuerdo, ya sea consciente o inconsciente, los hombres y mujeres actores tampoco se convertirían en personajes. Sin un espacio escénico previo no puede haber teatro. Y antes incluso de hablar de *espacio* escénico en el sentido de la representación tendríamos que hablar del *lugar* escénico donde se produce la representación, con su espacio delimitado tanto para actores como espectadores. Todos sabemos como, a lo largo de la historia, ese lugar escénico ha ido determinando y configurando la dramaturgia que en él se producía. ¿Qué sería Shakespeare sin su teatro isabelino? ¿Y Lope sin su corral? Para nuestra desgracia nos ha tocado vivir el inicio de la decadencia del teatro, el final de algo, por más que todo final puede llevar implícito un nuevo principio.

La primera configuración del espacio donde se va a realizar el acto teatral es un elemento de primer orden que, sin duda, determina todos los demás: nueva percepción de nuevas expectativas en el espectador.

Actualmente la mayoría de los espectáculos han de crearse para espacio-tipo, generalmente a la italiana. Apenas hay compañías que disfruten de espacio fijos salvo excepciones como el Lliure o la Tartana por lo que es difícil que una compañía realice su proceso de creación en el mismo lugar donde va a representar. Si esto fuera posible, es decir si el lugar y el espacio escénico fueran los mismos, estaríamos permitiendo la posibilidad de investigar nuevas fórmulas de relación con el espacio escénico propiamente dicho, con el público, propiciando nuevas lecturas del hecho escénico. No se vislumbra a corto plazo esta posibilidad y, si como todos sabemos, el director está mediatizado por el espacio en el que ha de trabajar, parece que a punto de comenzar el siglo XXI, estamos absolutamente mediatizados por la censura de la constante imagen en nuestra cabeza del espacio frontal de 8 x 7 o similar.

Muchos de nosotros tenemos la amarga experiencia de haber realizado espectáculos para espacios alternativos, espectáculos que no podían realizarse en el sacrosanto teatro a la italiana y, para nuestra desgracia, nos encontramos con la desagradable sorpresa de que eran mucho más difíciles de mover que los que se representaban en el teatro al uso. Y es que en países como España, a pesar de que teatros a la italiana hay poco más de los 50 del MOPU, el teatro vive anclado en las sólidas raíces del teatro decimonónico, del teatro burgués. Pocos directores, pues, se arriesgan a realizar espectáculos fuera del espacio a la italiana, aunque tengamos algunos ejemplos de trabajos donde el espa-

cio alternativo era su propia razón de ser, su esencia indisoluble de forma y contenido ¿Como imaginar el "Doña Elvira imaginate Euskadi" en otro espacio o "Eduardo II" en un escenario a la italiana?

Desde nuestra práctica de perpetua itinerancia no sólo no hemos podido pensar casi nunca en un lugar escénico propio sino que hemos tenido que acomodar nuestros montajes a los espacios más variados de tal modo que, muchas veces, el buen o mal funcionamiento del espectáculo ha dependido de que nuestro espacio escénico se adaptará bien o mal a los escenarios por los que tenía que circular. Nos hemos visto obligados a desarrollar espacios fuera de toda concepción naturalista, tendentes a la abstracción, donde poco a poco la luz ha ido tomando más protagonismo, convirtiéndose en la actualidad en un elemento insustituible y sustitutivo de maderas y hierros.

Llegados a este punto, lugar escénico, espacio escénico, puesta en escena, escenografía, se nos aparecen ya como un "rosario" de conceptos, y sólo se nos ocurre una pregunta ¿Como será el teatro del siglo XXI? Quizá alguno de Vds. tenga un atisbo de respuesta.

Ahora que, cada día, se vislumbra un nuevo paisaje urbano donde las sucesivas reconversiones industriales han dejado tantas fábricas vacías quizá no fuera descabellado pensar en ellas como los nuevos espacios teatrales. Convertir esos espacios donde ya no se fabrica nada en nuevas fábricas de sueños donde los hombres y mujeres de teatro llenen de contenido un nuevo espacio vacío, para tomar con Peter Brook los espacios desnudos que hoy está desechando la civilización occidental y refabricar de nuevo los sueños de una sociedad que necesita un teatro que crezca desde los despojos de la propia civilización urbana.

Impresiones sobre el Congreso

Por: Inmaculada Alvear

Málaga nos ha recibido con mucho calor, pero sorprendentemente no era calor solar, sino que había sido traducido en una maravillosa bienvenida y en una enorme ilusión por ofrecer a la ADE su ciudad como punto de encuentro para los directores.

Un año más se añade un nuevo acontecimiento al bagaje cultural de la ADE, para algunos es un nuevo Congreso, para otros, y sobre todo para los que han asistido, ha significado la ocasión para dialogar con muchos compañeros, un lugar de discusión de los problemas que preocupan a la profesión, un intercambio de ideas... y, seguramente, un maravilloso espacio por pasear con un mediterráneo embravecido.

No he podido recoger las impresiones de todos los compañeros asistentes, ¡ha sido una pena!. Aún así creo que las opiniones de la mayoría coinciden en una serie de aspectos y dan una visión del significado de este Tercer Congreso de la ADE.

MANUEL VIDAL

Estoy muy satisfecho de haber asistido a este congreso. La ponencia que más me ha interesado ha sido la de Simón Suárez, ya que me ha parecido muy brillante y creo que se debe profundizar más en ella. Creo que deberíamos cuidar nuestras intervenciones y aprender a escuchar a los compañeros, pues ha habido intervenciones en los debates muy reiterativas.

La ópera, que es la gran desconocida para mí, ha sido magníficamente tratada por Emilio Sagi en la última sesión.

SANTIAGO SANCHEZ

Este Tercer Congreso supone ya una consolidación y una madurez en una línea de trabajo y también una consecución de objetivos importantes. A la vez es significativo que

incluso antes de finalizar el tercero se anuncia ya el Cuarto, cuya institución colaboradora, el Institut del Teatre de Barcelona, ha resaltado siempre por su eficacia; por lo que el próximo congreso, con la participación además de colegas extranjeros, puede ser un gran paso para la ADE.

ANTONIO JOVEN

Después de esta experiencia lo que siento es no haber asistido a los otros dos congresos. Es verdaderamente importante que se propicien encuentros de este tipo porque contribuyen no sólo a que intercambiamos nuestras ideas acerca de la profesión, sino porque entablamos conocimiento de los compañeros, muchos de los cuales nos desconocemos.

ANTONIO ANDRES

Lo realmente importante de este Tercer Congreso es la consolidación de una manera de trabajar, de unas propuestas, de unos debates y de una reflexión sobre nuestros problemas.

Por otro lado debemos concienciarnos y tomar posiciones respecto al planteamiento que nos hacía Juan Vázquez en su ponencia, sobre la escasa regulación acerca de la apertura de fronteras cara el 93.

Por último, veo una proporcionalidad entre lo que es el Congreso, la organización que nos acoge y los resultados que se sacan.

JOSE SANCHIS SINISTERRA

Me gustaría que cara al próximo congreso, habilitásemos mecanismos para movilizar a los 80 asociados restantes que no han asistido todavía a ningún congreso.



Angel Facio, Antonio Amengual y Lucila Manqueira en la comida de clausura del III Congreso.

RAFAEL TORAN

Yo sugeriría que para el próximo congreso fueran comisiones las que preparasen las ponencias, de manera que propiciasen debates más profundos. También creo que sería interesante invitar a colegas fuera de la asociación que nos dieran una visión diferente de su trabajo, ya que a través de la revista de la ADE podemos conocer la manera de pensar de nuestros compañeros.

SIMON SUAREZ

En primer lugar, mostrar mi sorpresa por la acogida que nos ha dispensado la institución organizadora de este congreso junto con la ADE. También resaltar la labor de Juan Antonio Hormigón como Secretario General, que me parece espléndida e imprescindible para que la Asociación siga funcionando.

En cuanto al Congreso, los debates han sido más interesantes de lo que yo creía iban a ser y pueden ser útiles para todos. Sin embargo, quiero comentar mi asombro porque no comprendo como se puede abordar el tema de la ópera y la zarzuela sin que haya entre los asistentes los conocimientos musicales necesarios. Así mismo, no entiendo como compañeros que intentan acercarse al mundo de la ópera lo podrían hacer sin estos conocimientos.

ANTONIO MALONDA

Primeramente resaltar la importancia de que el Secretario General haya informado ya del lugar donde se celebrará nuestro Cuarto Congreso.

Respecto a los debates, creo que han sido, sobre todo el de la sesión de "Escenografía y puesta en escena", un poco deslabazados, pero esto es consecuencia de que lo estamos abordando desde nuestra experiencia, ya que cada director utiliza una metodología distinta que es producto de unos estudios y de un estilo diferente. Debemos estimular estos intercambios que son muy fructíferos, incluso se podrían organizar Simposium con proyecciones de vídeos del proceso del espectáculo de un compañero para analizar como se ha desarrollado su trabajo.

JUANJO GRANDA

Este Tercer Congreso de la ADE ha significado el contraste y la confrontación de ideas tan necesarias entre todos nosotros, junto con el intento y la consecución de unas mejoras cara a la apertura de fronteras en el 93, que se plantean en las conclusiones.

GUILLERMO HERAS

Cuando fundamos la Asociación, hace bastantes años, nos parecía imposible que

pudiésemos realizar estos encuentros, por eso es muy importante que sea éste el Tercer Congreso organizado y que el Cuarto esté ya en marcha.

Por otro lado el hecho de pertenecer a una profesión tan rara, que continuamente se está poniendo en cuestión, hace necesario que nos reunamos unos días para reflexionar y dialogar acerca de nuestra profesión, aportando soluciones y demostrando que el teatro está vivo.

Por último, es imprescindible que la buena práctica teatral esté respaldada por una buena preparación teórica, y estoy seguro que estos encuentros son beneficiosos en este aspecto.

PAU MONTERDE

Creo que los congresos están ya consolidados como espacio de debate entre los miembros de la ADE. Además, es interesante que se analicen otros problemas que no sean simplemente los laborales, sino también los profesionales que propician otro debate con un nivel de interés más creativo.

RICARDO INIESTA

Sis tuviera que adjetivar este Congreso diría que ha sido el del afianzamiento y la consolidación con la particularidad de que en éste se han anunciado la ciudad y la institución organizadora del Cuarto Congreso. Además, se han visto muchas caras nuevas, unas que no habían aparecido en ningún encuentro aunque eran socios, y otras que son de nuevos miembros.

Refiriéndome a los debates y ponencias, creo que ya se está quedando atrás el tono reivindicativo y gremialista que se utilizaba al principio y se tratan los problemas desde un punto de vista profesional que me interesa mucho más.

ZULEMA KATZ

Cuando leí el temario del Tercer Congreso me pareció muy rico, y en base a esa riqueza hemos transitado por experiencias muy diversas, desde el espacio con Simón que nos ha hecho volar, hasta pasar por los problemas más cotidianos que nos ha comentado Sagi en torno a la ópera. Estos encuentros hacen que nos sintamos más cercanos y parte de un colectivo.

CARLOS ALVAREZ-NOVOA

Este es el primer congreso de la ADE al que asisto, aunque sea el Tercero para muchos, y me ha sorprendido la buena participación de casi todos los compañeros, pero no como en los congresos al uso que se ofrecen ponencias reprimidas y con afán de no-

toriedad, sino que tengo la impresión que son planteamientos para reflexionar, para compartir ideas, opiniones y para buscar soluciones.

DIEGO SERRANO

Creo que los Congresos de la ADE son muy importantes e incluso necesarios, no sólo porque nos vemos con los demás compañeros, sino porque intercambiamos nuestras opiniones. Al de Gijón sentí no poder asistir y por eso me he esforzado en venir al de Málaga.

JOSEP MONTANYES

Este Tercer Congreso nos ha situado en la madurez de la Asociación, esto lo demuestra no sólo el hecho de que se celebre el tercero sino que se hayan presentado publicados los materiales de los dos primeros, y estén prácticamente por salir los números 7 y 8 de la colección "Literatura dramática".

Los debates están tomando un aire que es el que se debía propiciar en los próximos encuentros, aunque sigo insistiendo que los congresos se deberían celebrar cada dos años.

KARLA BARRO

Los Congresos de la ADE constituyen ya una presencia vivificante en el ámbito teatral español. Además, cada vez es mayor la participación de directores de escena de todo el país. Este año han sido especialmente brillantes las discusiones, con sus respectivos matices y sensibilidades, especialmente la última sesión dedicada a la ópera y la zarzuela, curiosamente apasionadas y objetivas a un tiempo y llenas de profundo conocimiento del género lírico.

PERE PLANELLA

Es la primera vez que asisto a un Congreso de la ADE y estoy muy satisfecho de haber venido a Málaga. Tanto las ponencias como los debates han aportado ideas interesantes, se ha trabajado muy a gusto y bastante; aunque ha habido un poco de dispersión por las tardes debido al tiempo tan lluvioso que hemos tenido y que nadie podía prever. Espero que el Cuarto Congreso que se celebra en Barcelona, responda a las expectativas que parece se han creado.

SANTIAGO SUERIAS

Los Congresos de la ADE ya se consolidan como espacios de confrontación y discusión de opiniones. El Congreso de Málaga ha sido un magnífico encuentro con la discusión de temas tan importantes para nosotros como es la apertura de fronteras cara el 93. Por otro lado, la sesión dedicada a la zarzuela y la ópera ha sido enfocada por Emilio Sagi de una manera amena y didáctica.

Resaltar la presentación de los dos primeros libros de la serie "Debate", que recogen los materiales de los primeros congresos.

JULIO CASTRONUOVO

La Asociación va poco a poco dando pasos hacia adelante y siempre en firme, y este Tercer Congreso es otro avance más. Me encuentro muy feliz de estar aquí en este Tercer Congreso de la ADE y haber podido participar junto con los otros compañeros.

PERE NOGUERA

La acogida dispensada por el Teatro Cervantes de Málaga ha sido realmente fantástica. Estos encuentros los considero muy positivos porque es la única manera de vernos, reunirnos e intercambiar ideas; sin embargo creo que en algunos temas se podía haber profundizado mucho más. También creo necesario dialogar sobre otros problemas que nos afectan como son los teatros públicos, la educación, etc., pero comprendo que es muy difícil abarcar todos estos temas.

JOSEP MARIA MESTRES

Como primerizo estoy muy satisfecho de haber tenido la oportunidad de asistir a este congreso celebrado en Málaga. Primero porque he podido conocer a compañeros que en Barcelona me hubiera sido imposible; segundo porque los temas se han tratado de forma muy didáctica, incluso la sesión dedicada al "Espacio y puesta en escena", los directores hablaron con mucha libertad acerca de su experiencia en este terreno, y esto es muy importante en nuestra profesión.



Adolfo Marsillach,
el Alcalde de Málaga
y Angel Facio.

ADHESIONES

Queridos compañeros: Inesperada prolongación de gira me impide bajar al congreso. Muchos éxitos y luces.

JUAN PEDRO DE AGUILAR

Por problemas billetes y puente proletario, imposible llegar al congreso. Ruego me sustituyas como moderador y transmitas mis saludos al congreso.

JAUME MELENDRES

Por imperativo plena temporada opera, imposible asistir congreso. Con mis deseos de provechoso trabajo de la asamblea. Un saludo cordial a todos los asociados. Remito por Seur libros congreso cuyo resto remitiré a Madrid a tu requerimiento. Abrazos.

SERAFIN GUISCAFRE

Compromisos laborales me impiden estar con vosotros. Suerte, un abrazo.

JESUS CRACIO

Te ruego comuniqués a mis compañeros que debido a programación en el Teatro Arriaga y compromiso ineludible, me es imposible asistir al congreso. Os deseo mis mejores votos para el mismo. Un abrazo.

LUIS ITURRI

Querido Juan Antonio:

Por razones de trabajo de última hora me veo obligado a cancelar mi asistencia al III Congreso de la ADE. ¡Bien que lo siento!

Espero que todo salga muy bien y que las reuniones sean tan fructíferas y entrañables como las de Gijón.

Suerte a todos y un cariñoso abrazo.

ETELVINO VAZQUEZ

Querido Juan Antonio:

Pues en este Congreso no ha podido ser; motivos profesionales han impedido mi asistencia.

Quiero testimoniar a través de esta, mi solidaridad con vuestro esfuerzo para hacer posible que, una vez más, los directores de escena nos encontremos para hacer el intercambio con los compañeros un espacio de escucha y creación.

Te esperamos por ENSAYO 100.
Un abrazo.

JORGE EINES

Mi querido amigo:

Mil gracias por el envío de las conclusiones del III Congreso de la ADE, que me parecen muy interesantes.

Recibe un cordial saludo de,

JUAN VAN-HALEM
Senador por Madrid
Presidente de la Comisión
Nacional de Cultura del P.P.

Te agradezco me hayas enviado las conclusiones del Tercer Congreso de la ADE, ya que ellas me ayudan a tener las últimas conclusiones de la Asociación de directores de Escena.

Recibe un afectuoso saludo,

MAR ESTEBANEZ MARQUINA
Ayuntamiento de Madrid
Directora de los Servicios de Cultura

Asamblea General Extraordinario - Nuevos Estatutos

El día 28 de abril de 1990 se celebró la Asamblea General Extraordinaria de la ADE, en el Teatro Cervantes de Málaga, con el único punto de orden del día de "Lectura y aprobación de los nuevos Estatutos". La nueva redacción fue aprobada por unanimidad y entró en vigor desde ese mismo momento.

Los nuevos "Estatutos de la ADE" van a ser publicados y remitidos a todos nuestros socios así como a aquellas personas y entidades que consideremos de interés.

Publicaciones de la ADE - Presentación de los libros de I y II Congreso

Durante el tercer congreso de la ADE celebrado en Málaga, tuvo lugar la presentación de los dos primeros libros de la Serie "Debate" correspondientes a nuestro Primer y Segundo Congreso, celebrados en Palma y Gijón respectivamente. Allí fueron distribuidos entre los asociados asistentes y en breve se enviará al resto de los socios.

Directorio

La Asociación de Directores de Escena tiene prevista la publicación de un libro que constituya un "Directorio" de los asociados de la ADE, en el que se incluya la ficha técnica y el currículum de cada uno.

A tal efecto, rogamos que antes de un mes nos hagáis llegar la documentación siguiente:

1.- Ficha individual que incluya nombre, fecha y lugar de nacimiento, dirección y teléfono, idiomas que habla, cargo que ocupa en la actualidad si así sucede, estudios, etc.

2.- Currículum artístico en el que se incluyan todos aquellos datos que se consideren de interés, con mención especial de los espectáculos que sean más significativos según el criterio de cada uno. Detrás de cada espectáculo convendría incluir entre paréntesis la fecha de su estreno.

3.- Dos fotografías, una personal y otra de un espectáculo que haya realizado.

La ficha y el curriculum deben de tener una extensión máxima de 3 folios y de 60 matrices por 30 líneas. En cuanto a las fotografías no existe problemas de tamaños porque habrá que adaptarlos a las condiciones de edición. El libro se publicará dentro de nuestra serie "Debate".

Como es norma en la ADE, todos los asociados recibirán un ejemplar gratuito del directorio y podrán adquirir otros más con los descuentos habituales.

Los directores de escena que no sean socios de la ADE ni "Miembros Adheridos" en cualquiera de sus modalidades, podrán incluir igualmente su ficha, curriculum y fotografías, abonando la cantidad de 15.000 pts. En la publicación se hará constar que no pertenece a ADE. Todos los que utilicen esta modalidad recibirán igualmente un ejemplar del libro.

Dado que un directorio de estas características tiene una finalidad fundamentalmente informativa, su distribución se realizará tanto por bibliotecas teatrales como por los principales centros de producción de nuestro país, latinoamérica y Europa.

Presentación de la ADE en Valencia

El pasado 31 de mayo a las 12.00 a.m. tuvo lugar la presentación de la Asociación de Directores de Escena de España en Valencia, para lo que se convocó a todos los directores de dicha autonomía.

El acto tuvo lugar en el Teatro Rialto, sede del Centre Dramatic de la Generalitat Valenciana. Estuvo presidido por el Secretario General de la ADE, Juan Antonio Hormigón, y por dos de nuestros más antiguos asociados en esta Comunidad, Antonio Tordera y Santiago Sánchez.

Antonio Tordera, Director del Centre Dramatic, pronunció unas palabras de bienvenida a los asistentes y resaltó sobre todo el carácter de formación cultural y educacional de la Asociación; sobre su papel reivindicatorio y laboral.

Seguidamente, Juan Antonio Hormigón hizo una breve valoración del camino recorrido por la ADE, haciendo hincapié en el crecimiento que se había producido desde hacía cuatro años, no sólo en cuanto al número de socios sino en clarificación de

objetivos y puesta en marcha de nuestros congresos, la Revista ADE, la cooperación con instituciones públicas y privadas que financian distintas actividades, los Premios que se conceden anualmente ampliados este año-, etc.. También se refirió a la intervención de la Asociación en la estructuración de la política teatral del país, con nuestra participación en los Consejos de Teatro del Ministerio de Cultura y de la Comunidad de Madrid, así como el intento de concienciación dentro de la profesión de los problemas que nos afectan (apertura de fronteras, formación, autoría, etc.). Por último mencionó las expectativas creadas con la aprobación de los nuevos estatutos, que amplían las posibilidades de integración de la ADE de personas que se encuentran en el ámbito de la dirección escénica, o que se han iniciado en ella.

En último lugar habló Santiago Sánchez, que hizo una valoración acerca de la situación de los jóvenes directores valencianos y resaltó el crecimiento de los miembros de la ADE en Valencia, que había pasado de 3 a 7 en el transcurso del año 89.

Cuarto Congreso de la ADE

Durante la sesión de clausura de nuestro Tercer Congreso, el Director del Institut del Teatre de Barcelona, Jordi Coca, anunció que el Cuarto Congreso se celebrará en Barcelona el próximo mes de abril. La novedad más importante consistirá en su carácter internacional, dado que deseamos que asistan al mismo algunos colegas extranjeros cuyas aportaciones puedan ser de interés para nuestra Asociación.

Con este acuerdo para celebrar el Cuarto Congreso en Barcelona, iniciamos una colaboración mucho más profunda y amplia entre la ADE y el Institut del Teatre.

Asesoría Jurídica

Informamos que al asesor jurídico de la ADE, Juan Vázquez, se le puede localizar, además de en su domicilio particular:

Augusto Figueroa, 27

Tfno. 5324890

En la siguiente dirección:

Pintor Rosales, 56-2º

Tfno. 5495317 - 5495854

Seminario de "Escenografía y Puesta en escena" Tres días en Medina

Por Carlos Rodríguez

Llegamos a Medina del Campo de anocheada. En lo alto de una pequeña loma, el Castillo de la Mota recortaba su figura bajo la luz de una luna menguante. No aullaban los lobos. No había fantasmas. Pero en cambio las piedras de cinco siglos nos

acogieron para, durante tres días, celebrar en sus salas, sus pasillos, sus torreones el seminario sobre "Escenografía y Puesta en Escena" que organizó la ADE con la colaboración de la Junta de Castilla y León. Treinta directores y escenógrafos de toda España se reunieron para debatir cuestiones de trabajo que afectan por igual a ambas profesiones,

enlazadas en un matrimonio escénico no siempre bien avenido.

La magnífica infraestructura del castillo, puesto generosamente a nuestra disposición por el gobierno autonómico, permitió crear un clima de tranquilidad y concentración que favoreció altamente al desarrollo de las sesiones y de la convivencia.



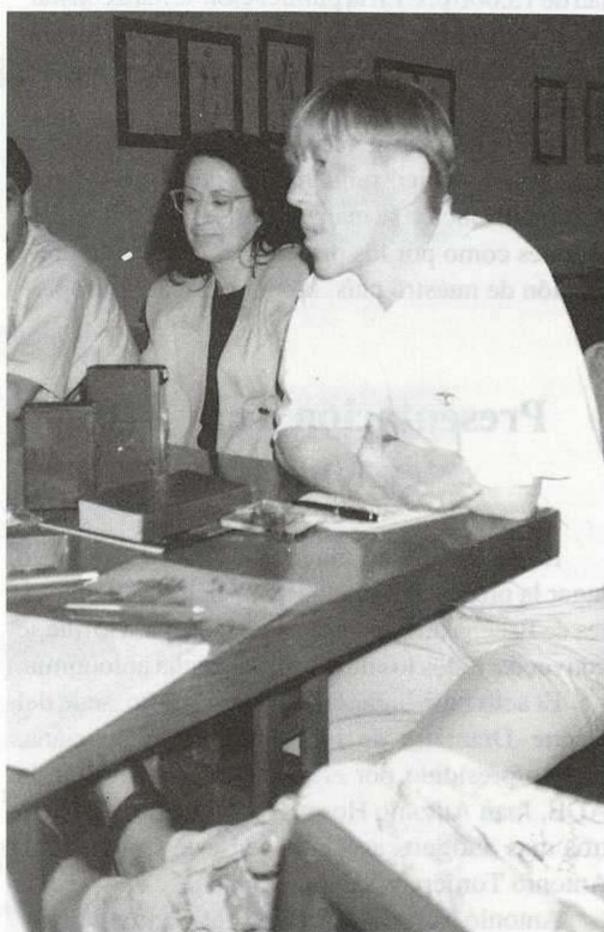
Uno de los momentos del coloquio del seminario.

El viernes, dieciseis de Junio, a las diez de la mañana, dió comienzo la primera reunión de trabajo, en la que, tras sendas intervenciones de Juan Antonio Hormigón y Javier Navarro, se debatieron algunos temas que enlazaban el diseño escenográfico con su construcción, y en la que se apuntaron ya las diversas vías de discusión que irían apareciendo en sesiones posteriores. Era, claramente, un tímido acercamiento a las múltiples problemáticas surgidas en la práctica teatral. Algo así como una toma de contacto. Javier Navarro, a través de diapositivas, mostró algunos de sus trabajos, explicando su concepción y las diferentes experiencias surgidas en torno al espacio, la realización y la comunicación con el director de escena.

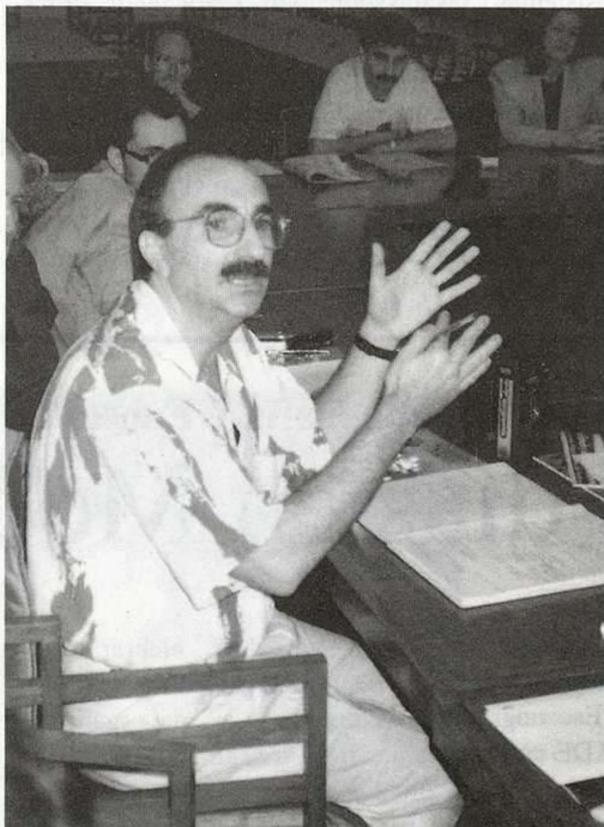
En la sesión de la tarde desarrolló más ampliamente sus ideas escenográficas, y el coloquio se centró más definitivamente en la relación entre concepción, diseño y realización de la escenografía. Se especuló con la posibilidad de crear diferencias escenográficas según el género abordado (Comedia, ópera, musical), aunque más tarde se concluyó que se trataba más bien de formas distintas de utilizar los signos escenográficos sin que tal idea identifique unas diferencias a priori. Por último, los participantes abordaron con mayor profundidad el tema de la escenografía operística.

El día, indudablemente, fue intenso, lo cual no impidió disfrutar de la noche de Medina, de la tranquilidad de su plaza o de esa consabida última copa en cualquier pub del pueblo. El patio del castillo fue testigo de soledades y de conversaciones halladas en medio del silencio. Un silencio sólo roto por el canto de los pájaros que nos acompañó también a la mañana siguiente.

Amaneció, a toque de campana. El desayuno era ya el primer eslabón de las charlas. Después, en la sesión mañanera del sábado las palabras iban tomando rumbos más concretos, sin duda estimuladas por las intervenciones de Guillermo Heras y Iago Pericot. El primero, planteó tres temas: la dialéctica director-escenógrafo en el proceso creativo, la diferencia del espacio arquitectónico, escénico y escenográfico y la luz como elemento significativo creadora del espacio escenográfico. Pericot, por su parte, introdujo el problema de los estudios de escenografía, que fue largamente debatido por los asistentes, en relación a los nuevos planes de estudios de arte Dramático, la titulación y el equiparamiento a los profesionales titulados de otros países europeos. Los escenógrafos, claro,



Simón Suárez.



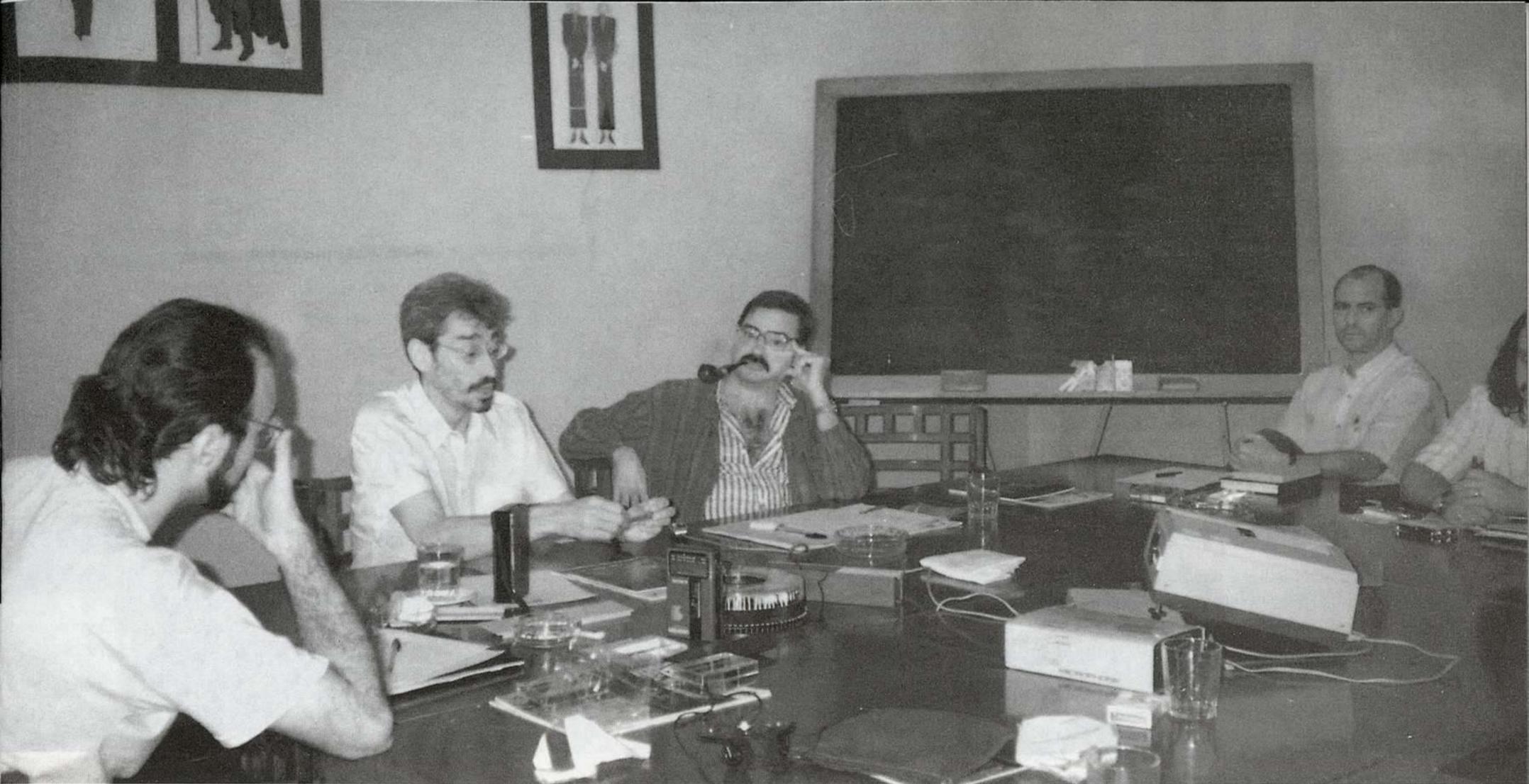
Isidre Prunes

tampoco eran ajenos a la apertura de fronteras del 93, tema que ya fue debatido, en lo que toca a los directores, en el pasado Congreso de Málaga. El tema educativo era complejo, hasta el punto de que alguien sugirió la conveniencia de un nuevo seminario centrado en él. Durante el resto del coloquio se continuaron abordando los temas apuntados por Guillermo Heras, relacionados asimismo con la utilización de nuevos materiales y con la necesidad, comentada por Simón Suárez, de una nueva escritura escénica acorde con nuestra contemporaneidad.

La tarde libre del sábado favoreció la posibilidad del descanso, de la excursión surgida al filo de la aventura. Y la risa, el buen humor doblando los recodos, como la guinda de un ambiente en el que, se adivinaba, empezaban a surgir proyectos conjuntos, ideas bullendo en la cabeza, estímulos creativos que verán su fruto tal vez dentro de un tiempo. La cena. La bajada al pueblo. El reposo.

Se hizo corto. Algunos comentaban que no le hubiese importado quedarse uno o dos días más. Surgían tantos temas... Pero el domingo, 17 de junio, celebrábamos la última sesión. Juan Antonio Quintana iniciaba las reflexiones hablando de su experiencia en el equipo estable, el grupo, que le permitía mantener con el escenógrafo una relación cómplice y co-creadora en la que éste le ayuda a resolver la unidad estética del espectáculo, incluyendo la iluminación, el vestuario y el mobiliario y utilería. A continuación Isidre Prunes abogaba por la creación escenográfica en equipo, a partir de su experiencia de trabajo con Montse Amenós, y desarrollaba una metodología de trabajo del escenógrafo, explicando paso a paso el proceso creativo y su realización, que resultó de sumo interés. En el debate, éste fue uno de los asuntos que suscitó mayor polémica. Unos se descantaban por la metodología, otros planteaban los distintos procesos, dependiendo de la especificidad del montaje y las características del espectáculo. El otro tema que ocupó la sesión fue la necesidad de nuevos espacios arquitectónicos, adaptados a las características del teatro contemporáneo, que permitiesen tanto al director como al escenógrafo propuestas escénicas distintas a las convencionales. Tema, claro, que según convinieron todos los asistentes, necesitaría un nuevo seminario.

Y acabó la aventura. Sin fantasmas. Con el deseo de que la experiencia vuelva a repetirse para que escenógrafos y directores continúen juntos su andadura teatral.



Javier Navarro en un momento de su exposición.

Iago Pericot

Lo más interesante, como siempre en los seminarios, es haber conocido gente que no había conocido hasta entonces. El que varía gente profesional de diferentes tipos estén todos ubicados en la misma habitación, y los puedas conocer, me parece importante. También creo que ha servido para concienciar un poco en esta generosidad que deben tener el director y el escenógrafo para poder trabajar juntos sin protagonismo. Pero a la hora de la verdad son tantas las variables que inciden, que puede aparecer otra vez el problema. Los problemas son el fantasma de la mediocridad creativa que surgen cuando los profesionales no están seguros de sí mismos y juegan a ser profesionales.

Guillermo Heras

Creo que, como todos los seminarios, ha sido un espacio de trabajo, y por tanto los resultados no se pueden valorar a un cortísimo plazo, sino que deben servir como punto de encuentro, de reflexión, y para ver en la práctica, a partir de un tiempo y lugares determinados, si realmente estas cuestiones que debatimos -en este caso un tema superfundamental para la práctica teatral en España- luego tienen una realización verdadera. Si es así, y sirve para reflexionar sobre las carencias que ambas partes podemos tener, a la hora de establecer un verdadero curso común, será cuando el seminario dé sus frutos. Intuyo que, igual que con la prensa y los mass media las relaciones están cada vez más deterio-

Y al final dijeron ...

radas, entre los profesionales que hacemos el teatro en España existe un esfuerzo de entendimiento, y creo que el clima de este seminario ha seguido esa tónica.

Ernesto Caballero

Mi opinión es muy favorable. Me parece que iniciativas de este tipo son absolutamente necesarias para el reciclaje y la constante confrontación de experiencias entre los profesionales del teatro. Creo que estas iniciativas deberían darse con mucha frecuencia, y no sólo establecer una dinámica de conexión entre los escenógrafos y los directores de escena, sino abarcando todas las áreas de todos los creadores del espectáculo teatral.

Me parece fundamental que se hayan abordado cuestiones tanto de índole teórica, de planteamientos generales que sitúan la problemática, como exposiciones muy reveladoras de las prácticas, que se han ceñido en procesos y trayectorias personales, y que alumbrar un camino, un punto de referencia para el desarrollo de la propia actividad.

Jesús Cracio

Yo al seminario le daría un 8 sobre 10. Lo que más me ha interesado han sido las cuestiones prácticas, sobre todo la exposición de Javier Navarro sobre sus trabajos. Hablo como director de escena que viene aquí a intentar

cubrir sus lagunas en el campo de la escenografía, porque, en cuanto a las relaciones con el escenógrafo creo que vienen impuestas por cada caso concreto. En cuanto al tema de la enseñanza creo que necesitaría un seminario ex-profeso. Por lo demás muy bien, especialmente las instalaciones y el ambiente de trabajo.

Mery Maroto

Me ha parecido un seminario estupendo, porque se ha hablado del trabajo de una forma muy sincera y espontánea, con unas necesidades inmediatas muy lógicas. Me ha gustado ver reunida a gente de la escenografía tan importante, hablando de sus experiencias.

Juan Antonio Quintana

Ha sido lo que tenía que ser: útil. Desde el primer momento hasta el último hemos sido muy profesionales, con un nivel muy alto y un ambiente agradable. Creo que además, nadie ha pontificado ni se ha extendido en teorías más o menos gratuitas. Hemos sido muy pragmáticos y al mismo tiempo ha habido la sencillez que debe existir siempre entre auténticos profesionales. Estoy realmente satisfecho y creo que estos seminarios son de una gran utilidad para todos los sectores de la profesión teatral. En este caso los directores de escena y los escenógrafos.

Rafael Torán

Para mí ha sido muy útil porque he conocido la opinión de muchos profesionales en torno al tema. Yo siempre tengo la obsesión de que, en estos debates, me gustan las cosas muy prácticas pero reconozco que lo que se ha hecho es fundamental y el paso previo que hay que dar para llegar a los problemas y soluciones técnicos y artísticos.

Fernando Herrero

Me parece muy bien, sobre todo porque es bastante pragmático, ya que la escenografía y la dirección de escena, que a veces son una simbiosis, en ocasiones no lo son. Pero deben serlo a la fuerza. Poner de manifiesto las formas de trabajo, incluso la posibilidad de una implicación con diferencias estéticas, me parece muy importante.

Antonio Joven

Mi opinión sobre el seminario es muy buena. Ha habido un ambiente de igualdad e intercambio de ideas, sin ninguna pontificación, a pesar de haber asistido gente muy importante de la escenografía, y también de la dirección. Creo que ha sido muy positivo el poder conocer a muchos escenógrafos que hasta ahora sólo conocía por su nombre. Creo que la ADE está desarrollando actividades muy interesantes que favorecen los contactos para un posterior trabajo en equipo.



De izquierda a derecha: Guillermo Heras, nuestro Secretario, Iago Pericot y Juanjo Granda.

Isidre Prunes

Lo encuentro bien. Creo que han asistido dos tipos de gente: los profesionales y los que provienen del mundo del estudio, lo que da una variedad. A nivel de debate, no todos han participado, pero supongo que hay quien prefiere escuchar.

M^a Angeles Cuña

Me ha interesado mucho. Si no he intervenido verbalmente sí lo he hecho intensamente a nivel mental. Me he sentido muy porosa porque son temas que me preocupan mucho. Además se han planteado las dos vertientes claves del tema que son la comunicación y la creación. Y ha existido un precioso nivel de debate.

Simón Suarez

Me parece apasionante. Creo que el gran problema de estas reuniones es que siempre se tarda en poder entrar en materia; quizás sería conveniente, para una próxima vez, alargar algunos días las sesiones, y quizás conseguir que algunos de nuestros compañeros que no estaban aquí - y me da la impresión que no suelen venir- pudiesen estar. Porque me da la impresión de que casi siempre estamos los mismos. Y hay quienes tiene otro tipo de experiencias que sería conveniente confrontar.

Toni Cortés

El seminario me ha parecido muy bien, porque siempre es agradable un contraste de pareceres. Creo que sólo

ha habido un fallo: me hubiese gustado que hablasen todos los jóvenes, porque me interesaba mucho su opinión. La de los profesionales viejos ya la sé.

Alfonso Barajas

Ha estado muy bien. No se han sacado conclusiones. Creo que no son necesarias. Estamos todos de acuerdo en lo que se ha dicho. Y ha sido fantástico para poder conocernos. Ahora hay que seguir trabajando.

Jorge Saura

Para mí ha sido muy interesante y muy útil. Yo he perdido el contacto durante bastantes años con el mundo teatral, y aparte de los temas que se han tratado, que me interesan mucho porque trabajo en esas áreas, me ha servi-

do para, de igual forma, retomar contacto con el mundo profesional. Me gustaría que este tipo de seminarios se repitiesen para reencontrar a los compañeros de profesión.

Lucila Maquieira

El seminario me ha demostrado una vez más la importancia de nuestra Asociación de Directores de Escena; que no solamente es un punto de encuentro, de reunión, sino de creatividad y un lugar donde se comprueba la importancia de esta tarea que es de todos.

Javier Navarro

Estoy muy contento de haber venido por dos razones igualmente importantes. La primera, porque el seminario ha sido muy interesante y ha

dado lugar a que los directores de escena conozcan mejor a los escenógrafos y viceversa, ya que se han dicho cosas de gran interés. La segunda, es haber tenido la oportunidad de conocer gente nueva y de ver viejos amigos, y hablar de nuestras cosas, que siempre está muy bien.

Rosabel Berrocal

Entiendo que ha sido un seminario muy positivo, porque se ha debatido ampliamente el tema principal del mismo, y porque, a nivel personal, me ha servido para cotejar que lo que aparentemente puede ser la problemática de quién está "comenzando" en la profesión, con unos medios de producción limitados, es la misma para todos, que vamos buscando por los mismos caminos. Me ha parecido sumamente interesante. A ver cuando se hace otro.

PARTICIPANTES EN EL SEMINARIO DE "ESCENOGRAFIA Y PUESTA EN ESCENA"

Iago Pericot (Director de la escuela de Escenografía del Institut del Teatre de Barcelona - ADE)
 Isidre Prunes (Escenógrafo)
 Juan Antonio Quintana (Director de Escena - ADE)
 Mery Maroto (Escenógrafa)
 Juan Antonio Hormigón (Director de Escena - ADE)
 Juanjo Granda (Director de Escena - ADE)
 Lucila Maquieira (Directora de Escena - ADE)
 Javier Navarro (Facultad de Bellas Artes de Madrid - Escenógrafo)
 Simón Suarez (Escenógrafo y Director de Escena)
 M^a. Angeles Cuña (Directora de Escena - ADE)
 Jesús Cracio (Director de Escena - ADE)
 Ernesto Caballero (Director de Escena - ADE)
 Antonio Joven (Director de Escena - ADE)
 Rosabel Berrocal (Directora de Escena - ADE)
 Rafael Torán (Director de Escena - ADE)
 Francisco Cao (Escenógrafo - "Teatro del Norte" - Asturias)

Guillermo Heras (Director de Escena - ADE)
 Toni Cortés (Escenógrafo)
 Alfonso Barajas (Escenógrafo)
 Jorge Saura (Director de Escena - Escenógrafo de Teatro "Guirigai" de Madrid)
 Benigno García (Escenógrafo - Asturias)
 Fernando Urdiales (Director de Escena - "Teatro Corsario" de Valladolid)
 Ernesto Calvo (Director de Escena - Valladolid)
 Tomás Martín (Director de Escena - "La Quimera de Plástico" - Valladolid)
 M^a. Eugenia Navajos (Escenógrafa - "La Fragua" de León)
 Francisco González (Director de Escena - "Teatro de la Nada" - Avila)
 Fernando Herrero (Director de la Escuela Municipal de Teatro de Valladolid)
 Carlos Rodríguez (Prensa - ADE)
 Inmaculada Alvear (Secretaria Ejecutiva de la ADE)

Participación en el Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá

Invitado por los directores, Fanny Mikey y Ramiro Ossorio, del Festival Internacional de Teatro de Bogotá (Colombia), y por el Ministro de Educación, Ramón de Zubiria, el Secretario General de la ADE asistió al segundo de dichos eventos del 6 al 15 de abril de 1990.

Además de presenciar numerosos espectáculos de las compañías presentes en el Festival, participó en diferentes sesiones de trabajo correspondientes a los "Eventos especiales", en particular en las dedicadas a Bertold Brecht y al "Diálogo Teatral España-América Latina". Junto a personalidades teatrales de Latinoamérica como Luis Molina, director del CELCIT, Juan Carlos Gené, Osvaldo Dragún y Carlos Ianni de Argentina, Magaly Muguercia de Cuba, M^a de la Luz Hurtado y Claudio di Girolamo de Chile, Fernando de Hita, Vicente Leñero y Edgar Ceballos de México, Enrique Buenaventura y Jairo Santa de Colombia, etc, asistieron nuestros compañeros de la ADE José Sanchis Sinisterra y Juan Margallo y los españoles José Monleón, Moisés Pérez Coterillo, Isabel Navarro, Andreu Morte, etc.

Particular interés para nuestra Asociación tuvo la sesión de trabajo dedicada al diálogo con los colegas latinoamericanos. En ella planteamos la situación actual de nuestras relaciones con diferentes asociaciones del continente y algunos de los proyectos que estamos llevando a cabo. Así mismo recibimos distintas propuestas de colaboración por diferentes colectivos escénicos e instituciones y elaboramos las líneas maestras generales para futuros planes de trabajo.

Espacio editorial del Teatro Iberoamericano

Coincidiendo con la celebración del festival, tuvo lugar el IV Encuentro de Publicaciones Teatrales Iberoamericanas, en el que se efectuó un balance de la realización de los acuerdos establecidos hasta la fecha y se amplió el número de las revistas. La "Revista ADE" quedó integrada en el Espacio Editorial de Teatro Iberoamericano.

El encuentro permitió exponer los principios y planteamientos que presiden la revista de la Asociación de Directores de Escena, informar sobre financiación, distribución y difusión y nuestros criterios editoriales. Así mismo pudimos establecer relaciones de intercambio con las diferentes publicaciones.

El encuentro redactó el siguiente documento de conclusiones:

Reunidos en Bogotá en la programación especial organizada por el CELCIT, durante el II Festival Iberoamericano de Teatro; manifiestan su satisfacción por la convocatoria de la reunión y su importancia dentro de esfuerzos que se realizan desde hace varios años por coordinar de una manera continuada y sistemática las relaciones teatrales en todo el ámbito Iberoamericano.

En este sentido señalan el inmenso valor del trabajo realizado por el CELCIT desde su creación, apoyado desde hace 2 años por el Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá.

El Encuentro se dividió en dos partes en función de sus siguientes temas:

* IV Encuentro Internacional de Publicaciones Teatrales
* I Encuentro Latinoamericano de Centros de Documentación.

CONCLUSIONES

Publicaciones Teatrales

1. Se constata el fortalecimiento del Espacio Editorial del Teatro Iberoamericano, ampliándose con la incorporación de las siguientes revistas:

- Tramoya	México
- Máscara	México
- Apuntes de Teatro	Chile
- Diógenes	E.E.U.U.
- A.D.E.	España
- Gestos	E.E.U.U.

A todos los efectos, considerando los diversos requerimientos de las publicaciones y atendiendo a su solicitud, se consideran integradas al Espacio Editorial las siguientes publicaciones:

- | | |
|----------------------------------|-----------|
| 1. Tramoya | México |
| 2. Espacio | Argentina |
| 3. Máscara | México |
| 4. Latin American Theatre Review | E.E.U.U. |
| 5. Actuemos | Colombia |
| 6. Primer Acto | España |
| 7. Conjunto | Cuba |
| 8. Apuntes de Teatro | Chile |
| 9. Diógenes | E.E.U.U. |
| 10. El Público | España |
| 11. A.D.E. | España |
| 12. Tablas | Cuba |
| 13. Gestos | E.E.U.U. |

En la relación citada no figuran una serie de publicaciones que, pese a su interés no cumplan las condiciones de regularidad y periodicidad establecidas. No obstante, en relación a su interés el Espacio Editorial les prestará la máxima atención con independencia de los compromisos adquiridos por las publicaciones antes citadas.

A todos los efectos los asistentes ratifican su confianza en el CELCIT, que asume en la reunión la responsabilidad de hacer el seguimiento de los compromisos y como una muy especial lo que concierne a la salida del número común anual. Este compromiso se concreta básicamente en asegurar la reunión anual del secretariado de redacción y subsanar contando con el apoyo de todas las revistas cualquier imprevisto que impidiera el cumplimiento de los plazos acordados en torno a cada uno de los números comunes.

Se constituye el Consejo Editorial formado por los directores de todas las revistas citadas anteriormente.

Se establece un orden de publicación para los 6 años próximos de la siguiente manera:

- | | |
|-------|-------------------------------|
| 1990. | Actuemos |
| 1991. | Conjunto |
| 1992. | El Público |
| 1993. | Latin American Theatre Review |
| 1994. | Apuntes |
| 1995. | Tablas |

Los directores de estas seis publicaciones conformarán un Secretariado Editorial que deberá trazar las líneas del número conjunto de Actuemos para 1990 responsable de la edición.



José Luis Ardissonne (Paraguay) en la sede de la ADE.

Relaciones con el teatro Arlequín de Paraguay

El pasado 19 de junio, visitó la sede de nuestra Asociación José Luis Ardissonne, director del "Teatro Arlequín" de Asunción (Paraguay), en donde mantuvo un encuentro con el Secretario General de la ADE y Con Lucila Maquieira, vocal de la Junta Directiva. Nuestro compañero Ardissonne, expuso los planteamientos generales de su institución teatral, fundada el 3 de mayo de 1982. A lo largo de estas ocho temporadas ha acogido 48 espectáculos propios, 12 obras para niños, 15 elencos extranjeros, 15 conciertos de música clásica, 6 de música popular y 7 de ballet. Entre los títulos más relevantes se encuentra "Hamlet", "La casa de Bernarda Alba", "Doña Rosita la soltera", "El burgués gentil hombre", "La muerte de un viajante", "Madre Coraje", "Terror y miserias del Tercer Reich", etc.

El Secretario General de la ADE expuso los planteamientos generales de nuestra Asociación, haciendo hincapié en las formas de cooperación en el ámbito iberoamericano. José Luis Ardissonne manifestó su interés prioritario porque un director español pudiera desplazarse a Asunción, para realizar la puesta en escena de un espectáculo e impartir un taller entre los jóvenes directores de escena paraguayos. El Secretario General manifestó el interés de nuestra Asociación por apoyar en la medida de nuestras posibilidades un proyecto de este tipo, para el que se destinarían los recursos que pudieran articularse dentro de nuestros presupuestos.

El director del Teatro Arlequín invitó a visitar Asunción al Secretario General de la ADE, en el marco de los contactos y entrevistas con diferentes países del cono sur que están previstos para el próximo mes de septiembre.

Este secretariado se renovará tras la publicación de cada número común; sustituyéndose el director de la revista que lo haya editado por el director de aquella otra que complete el sexenio.

Al margen de la representación concreta del secretariado, en sus reuniones podrán participar de pleno acuerdo todos los miembros del Consejo Editorial.

Los reunidos concretan sus intercambios, sin perjuicio de ulteriores gestiones encaminadas a conseguir una distribución internacional.

Se acuerda establecer una mancheta/logo común con los títulos e indicaciones básicas de cada publicación. Moisés Pérez Coterillo director del Público asume el diseño de este logo, cuya publicación será obligatoria para cada una de las revistas. El CELCIT hará el seguimiento necesario para asegurarse de que las revistas han enviado a Madrid el material solicitado. Hasta tanto se consiga este objetivo, las revistas seguirán publicando el logotipo o cabezote con los datos básicos de todas las publicaciones.

Con independencia del turno establecido para las publicaciones en la realización del número común, cualquiera de ellas podrá solicitar de los demás la colaboración pertinente, haciéndolo constar luego en la publicación.

El Encuentro señala la importancia de la presencia de las publicaciones hispanas en los Estados Unidos por obvias razones culturales y políticas.

El Encuentro agradece al Festival de Cádiz y la Escuela Internacional de Teatro de la Habana, su ofrecimiento para el cumplimiento de los acuerdos.

El Encuentro agradece el esfuerzo especial del responsable de la Coordinación del evento Jairo Santa y muy especialmente al Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá en las personas de sus directores Fanny Mickey y Ramírez Ossorio y les encarece por la importancia para el desarrollo del tema en América Latina seguir colaborando en la realización de futuros Encuentros.

Se acuerda que los representantes de las diferentes publicaciones enviarán la relación de los temas sobresalientes de los sumarios de los próximos dos números a publicar al CELCIT, para que este informe a todos los directores con el fin de evitar posibles duplicaciones en los materiales.

Los presentes acuerdan publicar estas conclusiones en sus respectivas revistas.

FIRMAN.

Beatriz Rizk	Tramoya	México
Oswaldo Quiroga	Espacio	Argentina
Edgar Ceballos	Máscara	México
George Woodyard	Latin American Theatre	E.E.U.U.
Jairo Santa	Actuemos	Colombia
José Monleón	Primer Acto	España
Magali Mugercia	Conjunto	Cuba
María de la Luz Hurtado	Apuntes	Chile
Marina Pianca	Diógenes	E.E.U.U.
Moisés Pérez Coterillo	El Público	España
Juán Antonio Hormigón	A.D.E.	España
Vivian Martínez	Tablas	Cuba
Juan Villegas	Gestos	E.E.U.U.

Relaciones con Uruguay

El pasado día 4 de junio visitó la sede de nuestra Asociación el director de escena uruguayo y responsable de relaciones internacionales de "El Galpón" de Montevideo, Derby Vilas, en donde mantuvo un encuentro con el Secretario General de la ADE. La conversación giró en torno a las posibilidades de establecer un convenio de cooperación con la recién creada Asociación Uruguaya de Directores de Escena, o caso de que ello no fuera posible todavía, con "El Galpón" que es una de las instituciones teatrales independientes más prestigiosas de su país e incluso de América Latina.

Además de proceder a un intercambio de información sobre formas de organización y otras cuestiones relacionadas con la práctica teatral en nuestros dos países, se le hizo entrega de nuestros nuevos estatutos así como de una colección completa de nuestras "Publicaciones de la ADE" con destino a la biblioteca del "El Galpón", que fue arrasada y dispersada durante los años de la dictadura militar y que se encuentra en periodo de reconstrucción.

Comunicamos igualmente a nuestro colega Derby Vilas el proyecto de realización del Primer Encuentro Iberoamericano de Directores de Escena, el próximo mes de octubre en Cádiz, y el interés que tendría la participación de algún director de escena uruguayo. Así mismo convinimos la posibilidad de avanzar en el proyecto de convenio de cooperación en un próximo encuentro a celebrar en septiembre en Montevideo.

Taller Teatral en Suiza

Del 13 al 19 de agosto se celebró en la localidad suiza de Boswil un taller teatral sobre el tema "Steinbruch der mythen-materials e instrumentos del trabajo teatral de las compañías libres", organizado por la Asociación Suiza de Creadores del Teatro.

La ADE ha sido invitada a participar en dicho evento, enviando un delegado como asistente a las sesiones de trabajo. Antonio Andrés Lapeña ha sido la persona encargada de representarnos.

Las jornadas teatrales de Boswil tratarán cuestiones relacionadas con la situación de dichas compañías en los años 90, sus métodos de trabajo y sus perspectivas desde el punto de vista creativo.

Inicio de cooperación con Armenia

El Director General del Teatro de Armenia y Presidente de la Unión de Teatristas de la República Soviética de Armenia, Jorén Abrahamián, se ha dirigido a nuestra Asociación para iniciar la discusión de un convenio sobre la posibilidad de intercambios mutuos entre ambas instituciones. La ADE ha manifestado su interés por desarrollar un proyecto en este sentido y ha invitado a dos directores de escena armenios para el próximo otoño, posibilitando la realización de un primer encuentro en el que puedan establecerse los puntos básicos del convenio de cooperación en el que ambas partes estemos interesados.

Primer Encuentro Iberoamericano de Directores de Escena

Continuando la colaboración iniciada el pasado año entre el Festival Iberoamericano de teatro de Cádiz, el Centro Latinoamericano de Creación e

Investigación Teatral y la ADE, dentro de los "Eventos especiales" del V Festival que se celebrará la segunda quincena del mes de octubre del presente año, tendrá lugar el Primer Encuentro Iberoamericano de Directores de Escena. Al mismo han sido invitados diferentes directores latinoamericanos y una amplia representación de nuestros asociados.

El propósito del encuentro es intercambiar información sobre experiencias y criterios en torno a la formación del director de escena en España y Latinoamérica. En segundo lugar debatir en torno a procedimientos, metodologías y formas de trabajo de los directores de escena iberoamericanos. Igualmente expondremos los criterios organizativos y proyectos llevados a cabo por la ADE y se explorará la posibilidad de constituir un espacio asociativo o cuando menos de cooperación, iberoamericano.

La colaboración entre el festival de Cádiz y la ADE se ampliará igualmente a los debates sobre la Cátedra Itinerante de Teatro Latinoamericano, una exposición en torno al "Trabajo teatral de Bertold Brecht" y, si ello es posible, presentaremos también los primeros títulos de la serie "Literatura dramática iberoamericana", de las "Publicaciones de la ADE"

Dinamarca en Madrid

Por: Silvia Quirós

Invitados por el Ministerio de Asuntos Exteriores, el pasado mes de mayo visitó Madrid una delegación danesa formada por un director de escena y una actriz, para conocer diferentes aspectos del teatro español.

El Ministerio de Cultura comprendió la importancia de que mantuvieran una entrevista con la ADE y el lunes 21 de mayo se les invitó a que visitaran la Asociación y mantuviesen una entrevista con el Secretario General, Juan Antonio Hormigón.

Bodie, una amante de España, que hablaba perfectamente el castellano, había pasado algún

ESPACIO EDITORIAL IBEROAMERICANO está formado por las siguientes revistas:

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

tiempo en San Sebastián. Jesper era la primera vez que visitaba nuestro país, hablaba solamente francés, y en estas dos lenguas se desarrolló la entrevista. El francés utilizado sobre todo para explicar la parte más técnica y que el director danés comprendiese bien la realidad de la ADE; y el español para los diálogos más frescos y distendidos.

Juan A. Hormigón comenzó explicándoles como funcionaba la Asociación y el proceso que se había seguido hasta el momento actual.

Mostraron un gran interés por las "Publicaciones de la Ade", no sólo por la serie "Literatura dramática", cuyos títulos encontraron muy atractivos, sino también por la serie "Debates", que había publicado ya los materiales de los dos primeros congresos celebrados. Y sobre todo por lo que significaba la implicación de diversas instituciones teatrales y no teatrales, públicas y privadas, en alguna de las fases de la edición. Juan A. Hormigón hizo alusión a la posibilidad de publicar algún texto teatral de un autor contemporáneo danés que fuera desconocido en nuestro país.

Una Asociación de Directores danesa

Dado que en Dinamarca se ha constituido una Asociación de profesionales de la dirección escénica y teniendo en cuenta que la mañana había concluido, se acordó mantener otra entrevista para tratar el posible acuerdo internacional entre ambas asociaciones, y que el Secretario General les explicase con tranquilidad cual era el marco en el que se encuadraban estos convenios.

Nos contó que la Asociación danesa tenía cinco años de vida y todavía no poseía ni la vitalidad ni la expansión que había adquirido la ADE.

El Secretario General les explicó en qué términos se firmaban los acuerdos de cooperación con las diferentes asociaciones homólogas y en qué condiciones se desarrollaban los intercambios entre los directores de escena de estos países.

Hizo alusión a que las asociaciones más fuertes, hasta este último año en el que los movimientos políticos las habían hecho tambalearse, habían sido las de los países de Este, cuya vida ya se remontaban a los años cincuenta en algunos casos. Los países de la Europa Occidental tenían una visión mucho más individualista de lo que era la profesión, y de ahí que en su mayoría fueran un movimiento incipiente o prácticamente sin vida.

Personalmente les pareció muy enriquecedor el intercambio entre los directores, porque era una de las mejores maneras de contactar con el teatro del país y conocer a fondo los problemas que le afectaban. El Secretario General sugirió escribir una carta a la asociación después de que ellos hubieran expuesto a sus compañeros lo que era la ADE y cómo podría ser el proyecto de convenio que pudieran firmar. Esta era seguramente la mejor forma de encauzarlo.

Una breve y cordial, pero efusiva, despedida fue el punto final de esta visita danesa a la ADE... Todo parecía que se había desarrollado con mucha facilidad, demasiada quizás. Ahora sólo quedaba esperar, nosotros habíamos abierto el camino, les correspondía a ellos continuarlo.....

"Remora" espectáculo basado en Penthesilea de Von Kleist, por Ur-Teatro Antzerki de Rentería.



Participantes en el FITEI.

XIII Festival Internacional de Teatro de Expresión Ibérica. FITEI.

Por Lucila Maquieira

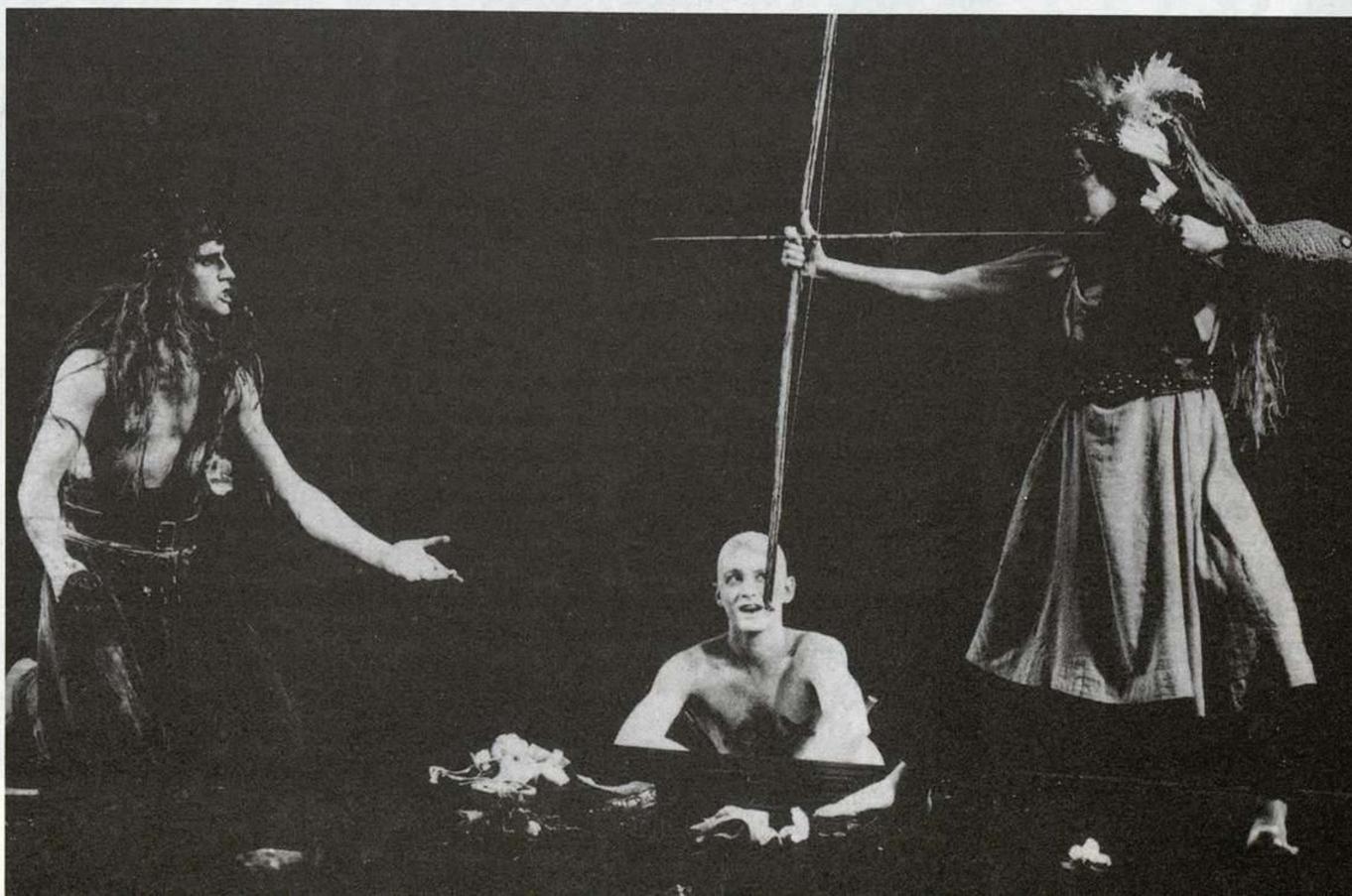
"El FITEI, por el sólo hecho de existir, afirma la existencia de una expresión ibérica que abarca un universo lleno de matices diferenciales pero de profunda unidad esencial. Porque el lenguaje del arte, el del Teatro que a todos nos une, es la respuesta no silenciada a la sociedad donde vale el producto que se vende y no el proceso de su creación y las relaciones entre los hombres y mujeres que lo hicieron posible..." (Luis Molina López, director General del Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral. CELCIT)

"El 10 de Noviembre de 1978 se imprimió la primera estrofa de un largo poema, que ahora inicia su 13º canto...." Con estas palabras nos saludaba el

presidente del FITEI, ANTONIO REIS, la noche del 30 de Mayo de 1990, inaugurando en Oporto (Portugal) la 13 edición del Festival Internacional de Teatro de Expresión Ibérica.

Y en verdad ha sido un canto, un poema compuesto por mujeres y hombres con "identidades de raíz común" el que durante estos doce días se ha ido tejiendo en Oporto; las voces, los gestos, la palabra de 24 compañías, 45 espectáculos, 9 países, han configurado un panorama expresivo diverso, rico, variado como la mezcla de culturas vivas, rescatadas, allí presentes.

Antonio Reis, actor, director, hombre de teatro, es el alma de este festival, su idea fue creciendo y ampliándose, su entrega al teatro es la de un luchador de primera hora, no por maratones teatrales,





"El gran teatro del mundo", Grupo Corsario de Valladolid. Dirección: Fernando Urdiales.



"Asesino de Macario", Seive Troupe de Oporto. Dirección Julio Cardoso.

sino por mantener alejada la rutina, desentrañar y presentar nuevas propuestas, interesar al público en el fenómeno teatral.

El Festival es evidente que se realiza gracias al esfuerzo y la entrega de sus organizadores.

Con recursos muy limitados y carentes de subvenciones estatales (pauta generalizable a la mayoría de los grupos que acudieron), no por ello es marginal en cuanto a calidad y empeño organizativo, antes al contrario, no deja de admirar cuánto puede hacer la entrega, la fe, el esfuerzo de los trabajadores del teatro.

Un amplio programa de realizaciones parale-

las, tales como:

- Homenajes
- Feria del libro de Teatro
- Exposiciones
- Periódico del Festival
- Workshop
- Conferencias
- Coloquios

además de las actuaciones en sala y en la calle, han hecho de Oporto en estos días, la capital de las lenguas y la expresión de raíz ibérica.

Fue también ocasión de homenajes a tres figuras de la cultura portuguesa.

A Camilo Castelo Branco al cumplirse los cien años de su muerte en 1890. "„Prosista genial, torrencial trágico y como conmemoración de su contribución a la literatura portuguesa". Y a los actores Deniz Jacinto y Dalila Rocha, gran dama de la escena, trabajadora y luchadora infatigable.

No me es fácil describir toda la actividad desplegada por el Festival, pero quizá sí conviene dar cuenta brevemente a los compañeros y compañeras trabajadores del Teatro, de la búsqueda, de la creatividad, de tareas emprendidas en tan diversos países.

Era un ambiente de "militancia teatral", era una (de muchas) historia de amor con el Teatro. Una historia de entrega activa, buscar los modos de comunicar, cómo contactar con el público, qué sugerir, importan los mensajes y como ser mensajeros de la actualidad de cada país. Países inmersos en una cultura de violencia, como sus portavoces expresaron, violencia de las guerrillas, violencia de los Estados. O, como partir de música y danza, espectáculos puramente corporales y retornar a la palabra, con la dificultad añadida de la escasez de autores propios, por ejemplo en Paraguay, como integrar la palabra y qué palabra.

Los países y grupos participantes fueron:

- Angola.** Grupo Experimental de Teatro de Luanda.
Obra: Kahitu.
- Argentina.** La Barrosa de Buenos Aires.
Obra: Tango Macbeth.
- Brasil.** Denise Stoklos de São Paulo
Obra: Casa
Grupo de Teatro Experimentado O PALCO de Belo Horizonte
Obra: Um casal Alberto.
- España.** Teatro La Pupa de Sevilla.
Obra: Lluvia.
Teatro Corsario de Valladolid
Obra: El Gran Teatro del Mundo.
UR Teatro Antzerki, S.L. de Renteria(Guipúzcoa),
Obra: Rémorra Escola Dramática Galega de La Coruña
Obra: Adeus Madelon.
Teatro GEROA de Durango (Bizkaia)
Obra: Durango, un sueño, 1439
XARXA Teatre de Vila Real (Castellón)
Obra: Ibers.
- Mozambique.** MUTUMBELA GOGO de Maputo
Obra: Nove Hora
TCHOVA XITA DUMA de Maputo
Obra: E um dia, a esta hora.
- Panamá.** Grupo Teatral Obeja Negra de Panamá
Obra: Movimientos al sol.
- Paraguay.** ARLEQUIN Teatro de Asunción
Obra: Caserón de añejos tiempos.
- Peru.** Duo Teatral Rose Cano y Elena Benites de Lima
Obra: De la noche.
- Portugal.** SEIVE TRUPE de Porto
Obra: Assassino de Macario
A. BARRACA de Lisboa
Obra: Margarida do Monte
Teatro D'O SEMEADOR de Portoalegre
Obra: Autos da India e Das Fadas.
Companhia de Teatro de Almada. Grupo de Campolide de Almada.
Obra: Marco Milhão.
JOAO GROSSO de Lisboa.
Obra: Ode Maritima
CENA. Companhia de Teatro de Braga.
Obra: Arquicioso
TAS. Teatro de Animação de Setubal
Obra: Dr. Knock ou o triunfo da medicina.
Centro Dramático Intermunicipal Almeida Garrett de Loures.
Obra: A Floresta
BONIFRATES de Coimbra.
Obra: Os homens e as suas sombras.

Las actuaciones recorrieron las más diversas propuestas teatrales; clásicas como Calderón o Shakespeare reexpresado en tango, con los eternos y grandes temas: el sentido de la vida, el desconcier-

to humano...; actuales más o menos consagrados, con Darío Fo, Franca Rame, Alfonso Sastre; el homenajeado portugués Camilo Castelo Branco; trabajos personales como el de Denise Stoklos o el monólogo de José Luis Ardissonne que llenó el escenario; hasta la investigación de los noveles africanos, con escenas cotidianas, de la inmediata realidad de sus países, de gran belleza plástica, transmitiendo ritmo con su sola presencia.

Brasileños y Paraguayos no desmerecieron del concepto que tenemos del Teatro del Cono Sur.

Denise Stoklos de São Paulo, en su búsqueda desde el signo, el gesto, el trabajo corporal.

El grupo Experimental O PÁLCO de Belo Horizonte. Minas Gerais, muestran a través de Darío Fo y Franca Rame el conflicto de la pareja, conflicto repetido en distintas culturas y países. José Luis Ardissonne de Asunción (Paraguay), autor y actor, parte de un texto dramático que relata una vida, un trayecto humano, la palabra sobre el resto de los componentes teatrales.

Los grupos españoles en general, aportaron un alto nivel. Compuestos mayoritariamente por gente joven que ha acumulado una larga experiencia en la búsqueda de la técnica, que implican con todas sus potencialidades en el espectáculo que crean, cantan, y bailan, desplegando su amplio oficio corporal y de interpretación.

Fernando Urdiales, dirigiendo el Teatro Corsario de Valladolid nos llevó en esta ocasión al "Gran Teatro del Mundo" de Calderón, en el recorrido estético y filosófico que corresponde a un poeta de la imagen como él.

Elena Pimenta con UR. Teatro Antzerki posibilitó que desde el encuentro con los héroes mitológi-

cos partiera una historia de amor y de guerra, una aventura que entre la épica y la lírica alude a la problemática actual de los papeles masculino y femenino; una tarea inscrita en su profunda vocación teatral-pedagógica.

Julio Cardoso, que fue creador y director del FITEI, continúa impulsando el Festival, aunque dejó su dirección por importantes proyectos personales. Ahora, entre otras actividades dirige el SEI-VA TRUPE de Porto y nos presentó, junto con los actores Antonio Reis, Alexandre Falcão, Cristina Oliveira y Angela Marques, cuya ductilidad y experiencia arrancaron grandes aplausos, la entrañable obra de Camilo Castelo Branco "O Assassino de Macario" que ha acumulado once premios portugueses.

El grupo A BARRACA, dirigido por Helder Costa, sigue desde 1975 fiel a sus objetivos de realizar un repertorio auténticamente popular y luchar por el acceso al teatro del sector más amplio de la población, esto es, el pueblo, el pueblo de la familia Ibérica, mediterránea, Africana e Iberoamericana.

José Oliveira Barata con BONIFRATES de Coimbra nos presentó "Los hombres y sus sombras" de Alfonso Sastre; un aporte para la reflexión sobre el fin de la historia, las ideologías, el sentido de la libertad, la democracia, la violencia,...

No quiero terminar esta crónica apresurada, sin proponer algunos puntos para el debate, la reflexión y la acción.

Por un lado, que se amplíe, también desde España el intercambio y el conocimiento de la actividad teatral portuguesa, desarrollando los lazos las afinidades que permiten hablar con propiedad de la Expresión Ibérica.



José Luis Ardissonne en "Caserón de añejos tiempos", por el teatro Arlequín de Paraguay.

Por otro, propiciar las medidas necesarias para que los grupos que se están desarrollando a lo largo y ancho de nuestra geografía, puedan mostrar su quehacer, no solo en sus localidades, en Festivales o fuera de España, es necesario potenciar espacios alternativos, al menos y en principio en las grandes capitales.

Desde aquí, expreso mis deseos y votos por la continuidad a FITEI, a fin de que puedan seguir desarrollando la apasionante tarea de regenerar vínculos y tender puentes fraternales entre los países y las gentes de Expresión Ibérica.

CENTRO DRAMATICO NACIONAL

Teatro María Guerrero

Hamlet

WILLIAM SHAKESPEARE

Traducción y adaptación: VICENTE MOLINA FOIX
Dirección: JOSÉ CARLOS PLAZA

Escenografía y vestuario: GERARDO VERA
Música: MARIANO DIAZ
Iluminación: JOSÉ LUIS RODRIGUEZ

Por orden de intervención

JOAQUÍN NOTARIO
JUANJO PÉREZ YUSTE
FERNANDO SANSEGUNDO
ALBERTO DE MIGUEL
CARLOS LUCENA
TONY CANTO
MANUEL COLLADO ALVAREZ

JOSÉ PEDRO CARRIÓN en Hamlet.
BERTA RIAZA
AMPARO PASCUAL
RAÚL PAZOS
VÍCTOR VILLATE
JOSU ORMAECHE
CHEMA DEL RÍO
ROBERTO ENRIQUEZ



Una entrevista de C. R.

Antonio Amengual, a vueltas con los Clásicos

Hace unos meses, Antonio Amengual, director de escena y Tesorero de la ADE, fue nombrado director del Festival de Teatro Clásico de Alcántara. En esta entrevista da cuenta de sus intenciones y proyectos para este nuevo cargo.

Le pillé reponiéndose de una gripe furtiva y trabajando, todo al mismo tiempo. Supongo que sus veinticinco años de director, dieciséis de ellos al frente de la Compañía Lírica Española, han creado en él ese ritmo constante que le empuja a seguir sus tareas contra enfermedades y otros avatares. El caso es que yo pensaba que él era, sobre todo, director de zarzuela, que es lo que viene caracterizando su actividad más reciente. Y me lo aclaró:

“La zarzuela fue un accidente en mi vida. En un momento dado, José Tamayo me pidió que le ayudara a montar una zarzuela. Entonces yo era secretario técnico del Teatro Español, o sea que estábamos dedicados al teatro dramático. Yo le ayudé en aquella zarzuela y me gustó tanto que ya no la abandoné nunca, combinada con otros géneros. Lo que pasa es que, en 1975 y por circunstancias, creé esta Compañía Lírica a petición del Ministerio entonces existente, porque había un vacío en la labor a desarrollar por provincias, y desde ese día hasta hoy la Compañía ha permanecido. Por eso, como ha sido continuamente estable, parece que es lo único que hago, pero en realidad yo me dedico a todo el teatro, y si tengo que decir la verdad lo que más me gusta es el teatro clásico”

Y así enlazamos con el tema principal de esta entrevista: su nombramiento como Director del Festival de Teatro de Alcántara.

“Precisamente por mi amor y mis conocimientos del teatro clásico, entre los nombres que se barajaron por el Pa-

tronato que rige el Festival, estaba el mío. Y a pesar de que me ha cogido en un año con mucho trabajo y muchas producciones, cuando me llegó el ofrecimiento, y dado que el Festival es concretamente de Teatro Clásico, dije que sí con los ojos cerrados. Y en ese tema estoy. En este momento ando a punto de finalizar la programación. Aunque me he llevado una desagradable sorpresa para nuestro país, y es que no hay demasiado teatro clásico, o similar, a la altura que uno quisiera. Si prescindimos de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, que por problemas de fechas no puede acudir, no hay excesivos elencos que estén dedicados a los clásicos, hasta el punto de que he aceptado como tal, por ejemplo, “El león en invierno”, que es un clásico “ma non troppo”. Yo pienso que para el año que viene tendré que empezar firmemente a ser el ejecutor de las obras clásicas que pueden ir a Alcántara, aunque luego tengan una segunda vida.”

-¿Y por qué crees tú que se produce

este fenómeno? ¿Por qué apenas se produce teatro clásico en España?

“La verdad es que, desde mi punto de vista, es un olvido general por parte de todos los estamentos. Cuando he empezado a coordinar la programación con las compañías que pudiéramos llamar estables de las distintas autonomías, me he encontrado con que no están pensando ni siquiera en sus propios clásicos. Creo que los jóvenes directores se están dedicando a otro tipo de teatro, tal vez más de vanguardia o experimental y no le dedican tiempo al estudio que requiere la adaptación de un clásico a nuestros días, que podría ser una labor preciosa. Porque a mí no me importaría que en Alcántara viéramos un Calderón o un Lope adaptado a nuestro tiempo, lo que ocurre es que ésta es una tarea que no se improvisa, que necesita un esfuerzo, y creo que, en definitiva, los estamentos culturales del país deberían tener en cuenta esta labor, que es claramente un problema de cultura.” El de Alcántara, claro, forma parte de esa larga, interminable lista de festiva-

les veraniegos que en los meses de estío asolan la geografía española de punta a punta. Sugerí lo espinoso de la cuestión y Amengual reconoció el problema.

“Sí, en este país nadie se acuerda de que hay que hacer teatro hasta que no llega finales de Julio, Agosto y primeros de Septiembre en que se disparan todos los festivales, fundamentalmente al aire libre. Desde los más tradicionales, como Almagro y Mérida, pasando por Alcántara, Albacete o San Sebastián hasta otros menos conocidos como el de Cabra, el Festival 90 de Ecija, el de Trujillo... Todos. Yo creo que nos estamos olvidando, en todo el país, de hacer las auténticas programaciones de invierno. Como si sólo se pudiese ir al teatro cuando llevamos camisa de manga corta a sentarnos fresquitos.”

-¿Qué características pretendes que definan al festival de Alcántara bajo tu dirección?

“Quiero que tenga dos ritmos paralelos. Por un lado, de iniciación y acercamiento al teatro, con exposiciones, representaciones de teatro joven e infantil, con teatro de calle -por ejemplo, “El Dorado” de nuestro compañero Agustín Iglesias-... Esta línea quiero que vaya marcada de ocho a diez de la noche, junto a un mercado artesanal -ya estoy en contacto con el Patronato de Turismo y Artesanía de la Junta de Extremadura- donde se expongan los productos de la tierra; con una exposición del taller Pedro de Ibarra, del propio pueblo, en que podrán verse desde escenarios para teatro a ventanas forjadas. Todo esto constituirá los antecedentes del festival. La segunda

vía serán las representaciones a las once de la noche, que sirvan como consolidación teatral de ese acercamiento."

En la programación podrán verse, entre otras, "El tríptico de los Pizarro", de Calderón, dirigida por A. González Vergel; "El león en invierno", dirigida por Joaquín Vida; "Mirandolina", de Goldoni, dirigida por Diego Serrano; y como cierre, una zarzuela: "Luisa Fernanda", dirigida por el propio Amengual. Sin duda, junto con las programaciones de tarde, suponen una oferta variada. Y tal vez, para no crear confusiones, pudiera ser conveniente aclarar una cuestión fundamental.

Clásicos y presupuestos

-Antonio, ¿Qué es un clásico?

"Bueno, cuando yo recibí el nombramiento del Patronato, exactamente antes de que me nombraran, dije: vamos a ver si estamos de acuerdo en lo que consideran vds. y considero yo que es un clásico. A mí me parece que tan clásico puede ser una representación de Valle-Inclán -ya podemos emeozar a incluir a Valle entre nuestros clásicos- como un montaje netamente modernizado de Calderón. Y de igual forma podríamos considerar que "Rigoletto" es un puro clásico y también "Jesucristo Superstar", que no tiene nada que ver con la anterior. Es decir, podemos aceptar que los clásicos ya no son sólo los autores del siglo XV, XVI o XVII, sino que llegan incluso a autores de nuestro siglo. Lo que no podemos pensar es que un clásico es ese teatro de Calderón, Lope o Shakespeare hecho como en su época, sino que, siempre que no se traicione su espíritu, los clásicos son adaptables a nuestro tiempo".

-Y siguiendo con las líneas de programación ¿Has considerado la posibilidad de que en futuros años

pueda convertirse en un festival internacional?

"En principio, los planteamientos a corto plazo eran sacar el festival de este año. Ten en cuenta que recibí el nombramiento en abril del 90. Inmediatamente, y a la vista del maravilloso recinto en que se celebra, pensé que para 1991 lo primero que había que hacer era un espectáculo creado exclusivamente para Alcántara. Porque Alcántara necesita, igual que otros festivales, sus espectáculos idóneos. Me conformaría con que fuese uno por año.

De lo que no me cabe duda es de que, en un futuro, hay que abrir la posibilidad a que, de más allá de nuestras fronteras, vengan espectáculos. Pero que nos aporten algo que nosotros no podemos aportar, porque de lo contrario prefiero directores nacionales."

Pero, claro, al final todos los proyectos se remiten a un presupuesto que es en definitiva el que permite una mayor o menor movilidad.

"La verdad es que el presupuesto de este año era tan sumamente ridículo que una de mis primeras labores ha sido empezar a coordinar con las Cajas de Ahorro de Cáceres, Extremadura, Salamanca, el Patronato de Turismo, etc., una serie de aportaciones y subvenciones que me permitieran darle al festival el auge necesario. Hay que tener en cuenta que va a haber tres recintos fijos de actuación que necesitan su infraestructura; añade lo que cuestan los espectáculos y la promoción... Así que lo primero que he tenido que hacer han sido las gestiones de un productor. Yo creo que si este año conseguimos un festival digno, será más fácil el año que viene conseguir estas ayudas. Aspiro a que el festival llegue a tener un mínimo de presupuesto de veinticinco millones de pesetas. Y este año estoy en menos de la mitad, o sea que..."

Y Antonio Amengual hace un pequeño gesto de preocupación con una gran dosis de humor. Como quien sabe que, a pesar de las dificultades, luchará por conseguir su propósito, seguro de que al final vencerá.

PUBLICACIONES DE LA ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA

Serie: "Literatura dramática"

"La verdadera historia de AH Q"

de Christoph Hein

Traducción: Jorge Riechmann

Nº 1

"La dictadura de la conciencia"

de Mijail Shatrov

Traducción: Ana Varela

Nº 2

"Camino de Volokolamsk" y "La Misión"

de Heiner Müller

traducción: Jorge Riechmann

Nº 3

"Las personas decentes"

de Enrique Gaspar

Edición de J. A. Hormigón

Nº 4

"La gran paz"

de Volker Braun

Traducción de Jorge Riechmann

Nº 5

"La Isla" y "El camino de La Meca"

de Athol Fuggard

Traducción de José Luis Bello

y Carlos Rodríguez

Nº 6

"Pintahierros"

de Heinrich Henkel

Traducción Feliú Formosa

Nº 7

"Memorandum" y "El error"

de Vaclav Havel

Traducción de Borja Ortiz de Gondra

y Juan Antonio Hormigón

Nº 8

"La Calandria"

de Bibbiena

Traducción de Margarita García

Nº 9

Serie: "Debates"

"Primer Congreso de la ADE"

(Ponencias, debates y artículos. Mallorca 1988)

Nº 1

"Segundo Congreso de la ADE"

(Ponencias, debates y artículos. Gijón 1989)

Nº 2

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

EJEMPLARES SUELTOS

Las "Publicaciones de la ADE" pueden adquirirse actualmente en las librerías "La Avispa", "El corral de Almagro" y "La casa del libro" de Madrid.

"Llibres i utils de L'espectacle" y "Milla" de Barcelona.



"La leyenda del beso", dirección: Antonio Amengual.

EL EXITO

De Alexandr Vampílov

¡Quién no jura hoy amor a Vampílov! ¿A quién no catalogan entre sus seguidores! ¡Ah, si supiera, si pudiera suponer, sufriendo con sus piezas no representadas ni editadas en los años 60, en el único decenio que le concedió el destino para el trabajo, que ya el decenio siguiente en nuestra dramaturgia se llamaría "posvampíloviano"! Le habría sido menos duro morir en 1972 si alguien hubiese podido decirle en el postrer instante, cuando se ahogaba en el lago Baikal a los treinta y cinco años de edad, que más tarde buscarían cada una de las líneas por él escritas... Las buscan. Representan sus piezas. Las comentan. Incluso su CAZA DE PATOS, que no pudo superar las barreras elevadas por las comisiones responsables del repertorio, es ahora casi una obra clásica. Reservando a Vampílov un lugar en la historia de la dramaturgia rusa, los críticos hablan de los principios chejovianos. No es del todo justo, pero lo que importa es la escala de las comparaciones. Escriben sobre los motivos vampílovianos en los dramas de los años 70 y 80.

Entre los seguidores de Vampílov están los nuevos sociólogos de la ciudad, investigadores de la "capa pequeñoburguesa", que afloró inesperadamente a la superficie de la vida en una forma absolutamente nueva, desconocida: Arro, Kokovkin, Kazántsev... Entre los seguidores de Vampílov hay nuevos descriptores de la vida aldeana, poetas del campo, como Varfoloméyev, Gurkin, Dúdarev; se encuentran asimismo los conocedores de las relaciones de trabajo modernas, psicólogos del medio social nuevo: Chjaidze, Abdulin, Pávlova... Vampílov descubrió reservas ignoradas en confines distintos e incluso incompatibles de nuestra dramaturgia. No tanto le indicó uno u otro "camino", como la apartó del "laberinto", le imprimió un impulso para que realice búsquedas. Los personajes creados por Vampílov no son todo ni siquiera, tal vez, lo esencial propio de nuestra época; lo esencial es el principio de la ligazón, un nuevo tipo de vinculación de los personajes, un nuevo enfoque de la realidad. Lo que hacen en la dramaturgia moderna Petrushévskaya, Slavkin, Chervinski -contactos imprecisos de personas, unión "casual" de episodios, discurso "magnetofónico" con muletillas y lapsus linguae, etc.- son también "posvampílovianos".

Hablando con rigor, Vampílov no puede abarcar todo esto. Centra la atención en sus temas predilectos, es muy consecuente en los procedimientos vinculados con el argumento y, en cierto sentido, es incluso "limitado"; mas penetró en la realidad, adivinó sus líneas pasantes de dolor, captó el nuevo tipo de nexos.

El mundo de Vampílov es la provincia de hoy. La capital de distrito es un lugar equidistante de la "Tierra" y del "Cielo". Vampílov mostró el encanto de las zonas suburbanas de las casitas provinciales con las "ventanas que dan al campo" (y las puertas que dan a una calle animada), de la lejana ciudad de Chulimsk, soñolienta, amodorrada y, al mismo tiempo, que reta a una ciudad mundialmente conocida como Marienbad, y no lo hace solo con el juego de nombres (*El verano pasado en Chulimsk*), sino también con que en esas capitales de provincia perdidas, en esas cantinas y en esos baños, en diminutos hoteles y casitas de dos plantas, Vampílov aspira a responder no a una pregunta particular ni "provincial", sino universal y extraordinariamente importante: ¿qué nos pasa?

Por su condición social, el personaje de Vampílov es intermedio. Está entre la ciudad y el campo. Vampílov no contraponen la ciudad al campo, sino que investiga su atracción mutua, su rechazo mutuo, su pleito. La ciudad, tal y como la ve el dramaturgo, es portadora de cierta alegría orgullosa, es un lugar donde el espíritu se separa, festiva y peligrosamente, del suelo; de allí, de la ciudad suelen llegar a la tierra de Vampílov los héroes a los que el crítico Demidov calificó afortunadamente de exiliados románticos, poscritos de la primavera "liberal" de los años 60. Hay que decir que Vampílov se formó a partir de la "literatura joven" de aquella famosa época.

¿Adónde llegó él? ¿Con qué chocó? ¿Qué se oponía a sus exiliados románticos (ahora viven en nuestras obras esos ángeles caídos, idealistas de ayer, soñadores desilusionados a los que algo impidió ser lo que son) en los suburbios vampílovianos?

¿La rutinaria moral secular? No. ¿La imbécil tradición patriarcal? Tampoco. ¿La integridad armoniosa de su naturaleza pura? ¿La ingenuidad prístina? No.

A los soñadores se les oponía algo intermedio, nebuloso, movedizo, enigmático. Algo imprescindible. Vampílov dijo explícitamente lo que le preocupaba en la encantadora provincia: algo indefinido. La aprehensión debida al miedo ante lo aparente es el vacío del espíritu que puede llenarse de cualquier cosa...

Ese péndulo en el interior del hombre moderno "medio" es el principal descubrimiento de Vampílov. A ese descubrimiento se debe su singular estilo dramático. Ese descubrimiento influye hoy en nuevas generaciones de dramaturgos.

Es asombrosa la claridad con que Vampílov vio ese fenómeno de la realidad rusa. En una de sus primeras obras ya dijo lo principal sobre ello. Yo me refiero a *Anécdotas provinciales* que habla de cómo, cuando dos borrachos desconocidos en son de broma pidieron por la ventana del hotel a un agrónomo que allí se alojaba que les prestara cien rublos para poder quitarse la resaca, éste se los dio.

¿Es otro "exiliado romántico"? Lo es. Y detrás de él se vislumbra una historia mucho más vieja. La pregunta de Dostoiévski sobre un "tema eterno": si apareciera entre nosotros Jesucristo, ¿qué haríamos con él?

En 1962, Vampílov contestó a esta pregunta con claridad y dureza. Ni los borrachos, ni los respetables inquilinos del hotel que acudieron al oír el ruido, ninguno de ellos creyó en el desinterés del agrónomo. Lo ataron con una soga. Le gritaron: ¡provocador! ¡criminal! ¡aventurero! ¡loco!, considerando sinceramente que, con su generosidad, los humilló, agravó y calumnió a todos. Hasta que por fin se le ocurrió al agrónomo gritar que era también un canalla, que abandonó a la madre moribunda y que de este modo quería expiar sus pecados... Entonces, todos se tranquilizaron e inmediatamente se compadecieron de él. Quisieron ayudarlo. Y ya pueden creer ustedes que lo hicieron con absoluto desinterés.

Ha pasado un cuarto de siglo, pero esa esfinge, descrita con asombroso relieve por Vampílov, sigue haciendo preguntas a nuestros dramaturgos. La esfinge del hombre "masivo", "intermedio". De ese hombre que, en un principio, es ángel e "inocente", pero, al verse en una determinada situación, rodeado de otras personas tan inocentes como él, descubre de pronto dentro de sí a una fiera ingobernable.

De *El éxito*:

¿Despreciar la oportunidad de sentirse gente fina, positiva? ¡Jamás! Ustedes han acudido a reprocharme, a estigmatizarme y a humillarme todos juntos, en rebaño.

Un cuadro de Vampílov, una broma habitual sobre el tema "el hijo político y la suegra", construida según las leyes "eternas" de ese tipo de obras, encierra en su fondo el dolor de las reflexiones de Vampílov: ¿por qué una persona honrada desempeña contra su voluntad el papel de un canalla? Porque está segura a priori de que todos hacen lo mismo. Y también contra su voluntad.

No hay personas "malas" ni "malignas", ni tampoco culpables; lo que pasa es que todos han sido arrastrados a una "situación" ingeniosa cuando solo formando parte del "rebaño" es posible salvarse de la inseguridad.

Esto es lo que sentía Alexandr Vampílov cuando pensaba en la vida cotidiana de su tiempo, una vida próspera, garantizada y arreglada.

Lev Anninski

EL ÉXITO

Pieza en un acto

Un sillón delante del telón. Acomodado en él POGORIELOV, joven actor, ensayaba su papel.

PERSONAJES:

POGORIELOV
MASHENKA
ELENA IVANOVNA

POGORIELOV. *(al público con sarcasmo).* ¡Ah! ¿Ya están aquí? ¡Magnífico! Tenía la certeza de que vendrían. ¡Cómo podrían perderse ese gusto! ¡No faltaba más! Desaprovechar la ocasión de asombrarse, de exteriorizar su noble indignación, de sonreír con malicia, de alegrarse de las desdichas del prójimo, ¿despreciar la oportunidad de sentirse gente fina, positiva? ¡Jamás! Ustedes han acudido a reprobarme, a estigmatizarme y a humillarme todos juntos, en rebaño. ¡Bien! Yo sé que para ustedes esto es indispensable. Lo necesitan para sentirse buenos, para reunirse de vez en cuando y devorar a uno o dos bribones como ustedes. Y cuando tienen suerte se engullen a una persona decente. Pero nunca se atragantan. Ustedes no se atragantan con nada. ¿Qué?... ¡Van a tener que oírme! ¡Ya que han venido me desahogaré, les diré cuanto pienso de ustedes! *(Hojea el manuscrito, consulta el reloj, vuelve a hojear el manuscrito. Salta, de súbito, y sigue dirigiéndose al público).* Que entre ustedes haya abstemios, maridos fieles y honestos empleados no significa nada.

Entra MASHENKA, se detiene.

Si no roban es por pereza, porque son unos lentos y cobardes; si no beben es por pura tacañería, y si son fieles a sus esposas es porque carecen totalmente de imaginación.

MASHENKA. *(ríe y aplaude).* ¡Bravo! ¡Bravo! ¡Estás magnífico! ¡Infundes verdadero pavor! ¡Bravo!

POGORIELOV. ¡Máshenka! ¿Por qué has tardado tanto?

MASHENKA. Excelente... Pero, sabes, tu personaje es un monstruo, parece una invención...

POGORIELOV. ¡Horrible! Yo mismo no lo comprendo. Acabo de ensayar el tercer acto, se trata de su discurso ante el tribunal de camaradas. Resulta que a medida que se desarrolla la acción reniego de mi madre, especulo con ropa interior de lujo, calumnio a la gente, hago doble juego, descerrajo dos cajas fuertes, engaño a infinidad de chicas... y al final de la pieza acude todo un regimiento de la policía a detenerme.

MASHENKA. ¡Vaya papel! ¡Un verdadero tesoro!

POGORIELOV. Siendo franco te diré que para la primera vez hubiera querido algo más sencillo.

MASHENKA. No te hagas el modesto. Ya estás en condiciones de hacer un gran papel.

POGORIELOV. ¡Sí, claro! ¡Vaya condiciones! El director de escena también me dice: "Le aseguro que de usted saldrá un canalla redomado".

MASHENKA. Dios mío, con quién me voy a casar.

POGORIELOV. Para interpretar este papel me falta experiencia, y debo adquirirla lo antes posible. ¿Qué te parece si empiezo por engañarte a tí?

MASHENKA. ¡Eso nunca! Para representarse a sí mismo no se requiere más que descaro. Y tú debes mostrar que tienes talento.

POGORIELOV. Sí, en efecto. Necesito éxito. Me es indispensable como el aire.

MASHENKA. ¿Acaso hay alguien que no lo necesite?

POGORIELOV. No, pero en particular lo necesitan los actores. Sin él languidecen, se convierten en seres envidiosos e intrigantes.

MASHENKA. Estoy segura que tendrás suerte.

POGORIELOV. Quién podrá saberlo... En los últimos tiempos soy sospechosamente dichoso. He tenido una suerte loca en el amor. *(La abraza).* En el teatro me agasajaron con un importante papel, mis rosadas mejillas demuestran que estoy rebosante de salud, y ni siquiera me aprietan los zapatos... ¿No será demasiada suerte?

MASHENKA. Despreocúpate. Hoy te espera el primer disgusto.

POGORIELOV. ¿Tan pronto?

MASHENKA. *(en tono solemne).* Hoy te presentaré a mi mamá.

POGORIELOV. ¿Hoy?

MASHENKA. Dentro de diez minutos. No te vayas a desmayar.

POGORIELOV. No, mi vida. Eso me encanta, pero...

MASHENKA. Llegó esta mañana. Y aunque nos vemos muy raras

veces, ella me quiere muchísimo. Ya verás. Mamá es una mujer muy divertida. Debes esforzarte en caerle bien. Sé galante y cortés.

POGORIELOV. ¡Cómo! ¿Otro papel?

MASHENKA. Pero positivo. ¿Acaso no era esa tu ilusión?

POGORIELOV. Me alegra, pero sin ensayarlo...

MASHENKA. No me vengas con temores. Improvisarás.

POGORIELOV. ¿Qué te parece si lo dejamos para otro día? Mañana es el estreno. Tengo la cabeza hasta los topes de ese canalla... Compadécete de mí.

MASHENKA. Nada de eso. Reánimate, te vendrá bien. En última instancia, preséntate tal y como eres.

POGORIELOV. Qué fácil lo ves... pero yo no recuerdo ya ni cómo soy.

MASHENKA. Vamos, nos está esperando.

POGORIELOV. *(sigue a Máshenka).* Máshenka, ¿qué te parece si de paso atracamos un banco? Para divertirnos.

Hacen mutis.

Se corre el telón. Aparece POGORIELOV solo ante el espejo. Se arregla la corbata, luego se peina.

POGORIELOV. Bien, ahora el papel de un joven respetuoso y, para colmo abstemio. Esto sí que es huir del fuego y dar en las brasas. Una posibilidad más de hundirme... *(Se fija en el espejo y dibuja una sonrisa).* Candidez... *(Cambia de pie humildemente).* Inocencia... *(Esconde las manos).* Timidez... ¡Encantado de conocerla! ¡No faltaba más! ¡Lo que usted diga!

Entra MASHENKA y ELENA IVANOVNA, una señora simpática y agradable.

MASHENKA. ¿No te has escapado? Aquí lo tienes, se llama Kolia...

POGORIELOV. Pogoriélov.

ELENA IVANOVNA. Mucho gusto, mi nombre es Elena Ivánovna.

POGORIELOV. Encantado...

MASHENKA. Magnífico... Mientras se dicen cumplidos yo me ocuparé del almuerzo. ¿Bien?... Espero que no se aburran.

MASHENKA hace mutis. POGORIELOV y ELENA IVANOVNA permanecen en silencio un instante.

ELENA IVANOVNA. Me lo imaginaba algo distinto... Es usted tan joven...

POGORIELOV. *(sonríe).* ¿Considera que la he defraudado?

ELENA IVANOVNA. ¡No, en modo alguno!... ¡Pero es usted tan joven! ¿Ha terminado la carrera en Moscú?

POGORIELOV. Sí.

ELENA IVANOVNA. ¿Lamenta haber tenido que abandonar la capital?

POGORIELOV. No... Aunque la verdad es que al principio...

ELENA IVANOVNA. Y ahora ya no ¿Por qué?

POGORIELOV. Cuando conocí a Máshenka, todo cambió...

ELENA IVANOVNA. ¿Ahora todo se volvió color de rosa ¿verdad?

POGORIELOV. Tiene razón, color de rosa.

ELENA IVANOVNA. Sé que lo importuno con mis preguntas. Pero no se moleste conmigo por favor. Es mi hija, ¿acaso es reprochable querer verla dichosa?

POGORIELOV. No. Es muy lógico.

ELENA IVANOVNA. Pero no deben apresurarse. Los hombres son propensos a equivocarse...

POGORIELOV. Elena Ivánovna, le aseguro...

ELENA IVANOVNA. Es usted muy joven y podría cometer un error. ¿Cómo se imagina usted a la esposa?

POGORIELOV. *(con tímida sonrisa)* ¿Cómo?... La esposa debe ser inteligente, cariñosa... u... u... un miembro con iguales derechos, ha de ser una amiga, una compañera... yo diría... *(se le traba la lengua y, de súbito, inesperadamente para sí mismo)* la compañera de lucha de un reincidente.

ELENA IVANOVNA. *(asombrada)* ¿Qué dice?

POGORIELOV. *(recuperado).* Perdón... quería decir...

ELENA IVANOVNA. Ve usted, su concepto todavía es sumamente vago. No se apresure. A veces el amor se da a plazos, y de ello se aprovechan los jovencitos cuyo porvenir es aún incierto... No lo digo por usted...

EL ÉXITO
de
Alexandr
Vampílov

POGORIELOV (*descontento de sí, se azora*). Sí, usted tiene razón... Pero me gustaría decirle... Quisiera decirle... Quiero decirle... Si usted desea que Máshenka sea feliz, yo también. Pero ¿qué es la felicidad? (*Involuntariamente comienza a desempeñar el papel del canalla*) Usted considera que la felicidad es un marido fiel, una esposa fiel, manojitos de nomeolvides, bodas de plata, de oro y demás. ¿Acaso eso es lo principal? Ese concepto de dicha no es científico. (*Se dispara*). Perdone, pero debo decirle algo básico: lo fundamental es el dinero. Sin dinero el marido fiel es una fantasía; la esposa fiel, una utopía, la boda de oro, una abstracción. El marido ha de saber ganar dinero y la esposa, saber gastarlo. Eso es todo.

ELENA IVANOVNA se desconcierta. Examina al joven visiblemente perpleja. El está turbado. Entra MASHENKA con un cuchillo de cocina.

MASHENKA. Lamento tener que interrumpirles, aunque es sólo por un instante. Mamá, no sé cuanta cebolla poner.

ELENA IVANOVNA (*haciendo mutis con Máshenka*). Disculpe.

POGORIELOV (*solo*) ¡Menudo fracaso! ¡Lee mis pensamientos! ¡Pobre mujer! Me aguanta por delicadeza. ¡Qué mediocre soy! Ni el papel de novio me ha salido decentemente. Soy un torpe: mira que dejarme llevar hacia el canalla. Si no estoy en condiciones de persuadir a una mamá ¿qué sera de mí mañana? ¿Qué hacer? ¿Renunciar al papel? ¿Buscar el trabajo de operador de luces? (*Corre hacia el espejo*) ¿Hacer otro intento?... ¡Ah, sea lo que sea! ¡Un fracaso más o un fracaso menos! Después trataré de explicárselo. Parece una persona bondadosa, me entenderá..

Entra ELENA IVANOVNA

POGORIELOV (*en plan de amable anfitrión*). Tome asiento.

ELENA IVANOVNA. Gracias... La niña logra éxitos. El guisado le resulta exquisito.

POGORIELOV (*Con desenvoltura*). Elena Ivánovna, somos gente seria y no es digno jugar al escondite. Todo está decidido: me caso con su hija...

ELENA IVANOVNA. ¡Ah!

POGORIELOV. No, no nada de eso. No soporto histerismos ni arrobamientos. Prescindamos de interjecciones, exclamaciones y demás sentimentalismos. Ahorre nervios...

ELENA IVANOVNA (*asombrada*) ¡Oh!

POGORIELOV. Y de preguntas, nada. Yo seré quien le explique todo.

ELENA IVANOVNA. Yo... No, diga, diga.

POGORIELOV. En el mundo, Elena Ivánovna, hay dos tipos de novios: unos son tediosos e incultos y otros simpáticos seductores. Yo no soy ninguno de esos. Fíjese bien, ¿acaso tengo pinta de novio?

ELENA IVANOVNA. No mucho..., Usted parece un Gerarde Philipe.

POGORIELOV. Sin embargo, me caso, me sacrifico y quiero que usted me entienda y sepa valorar este sacrificio.

ELENA IVANOVNA. Si yo trato, procuro entenderle...

POGORIELOV. La mujer no debe devanarse los sesos pensando demasiado, eso resulta nocivo. Yo se lo explicaré todo... No estoy tan mal educado como para casarme por delicadeza. Otros sufren, se lamentan, dicen estupideces, llevan a la novia en brazos, pero todos terminan igual ¿No es así? Yo no dispongo de tiempo para esos preámbulos. Le advierto: No voy a llevar a su hija en palmitas. Siempre tengo las manos ocupadas. Por eso permítame que llame a las cosas por su nombre: me caso por conveniencia.

ELENA IVANOVNA. ¡Qué... hm... franqueza!

POGORIELOV. Dejémonos de ilusiones, el amor es un asunto práctico. Amor es talar madera y venderla tres veces más cara que su precio de costo. Así lo entiendo yo.

ELENA IVANOVNA (*Soltando una risita contenida*) Usted... es un fantaseador incorregible.

POGORIELOV. Pues, bien...

ELENA IVANOVNA. Hay algo que me gustaría saber. Máshenka nos distrajo... en el momento en que usted se refería a que la esposa debía ser algo así como el ayudante ¿le habré entendido bien?...

POGORIELOV. La compañera de lucha de un reincidente.

ELENA IVANOVNA. ¿Y los hijos? ¡Hay que criarlos, educarlos!

POGORIELOV. ¿Qué?... No más de dos. Sí, lamentablemente habrá que educarlos, para que no sean unos papanatas... Ahora veamos... ¿para qué me caso con su hija? Su hija, debo confesarle, me gusta. Ella.. no está mal... es una chica atractiva, de primera, yo diría incluso extra. Pero no se trata de eso. Nos conocimos hace dos semanas, pero ha sido

suficiente para sentir cuántos nos necesitamos, lo conveniente que será nuestro matrimonio. Máshenka es pintora. Yo necesito una esposa que sea precisamente pintora... por otro lado me es indispensable comunicarme con gente culta, de aspiraciones. Yo soy artista, pero también puedo ser portero de un restaurante, director de un baño público, o desempeñar cualquier otro cargo por el estilo, lo fundamental es que paguen bien.

ELENA IVANOVNA. ¡Cuánta naturalidad!

POGORIELOV. A mí nunca nadie me da nada, siempre debo conseguirlo todo. Y lo consigo, ahí no fallo. Tan pronto nos casemos, abandono el teatro. No hay campo de acción. Pasaré a algún establecimiento más prestigioso. Por ejemplo, a una tienda moderna, ahí si que hay espacio para que uno despliegue su talento...

ELENA IVANOVNA (*respetuosamente*) ¿Hace mucho que está en el teatro?

POGORIELOV. Mucho. Pero ya es hora de que me vaya del teatro. Mis colegas me consideran, cómo decirle... bueno... una persona deshonesto. Pero eso no tiene importancia. Es pura envidia porque sé arreglármelas para vivir... Le digo todo esto porque estoy seguro de que usted es una mujer inteligente, quiere a su hija, y, por consiguiente, dentro de sus posibilidades nos ayudará. ¿Ha vendido usted alguna vez objetos ajenos?

ELENA IVANOVNA. No, no recuerdo haberlo hecho...

POGORIELOV. Los venderá. Usted tiene aspecto venerable... ¿Qué instrucción tiene?

ELENA IVANOVNA. Como decirle... seguramente por debajo de la media.

POGORIELOV. Eso no tiene importancia. Mejor todavía. Escribiré cartas anónimas. A eso se dedicaba mi esposa anterior, pero las escribía tan bien y con tan buenos argumentos, que nadie les daba crédito.

ELENA IVANOVNA. ¿Ha estado usted casado?

POGORIELOV. Sí, soy divorciado. Bien, usted quiere que su hija sea dichosa, si de veras lo desea deberá hacerme un pequeño favor hoy mismo. Necesito dinero. Para un negocio. Y usted me lo dará. Si me lo niega... A propósito, nuestras relaciones con Máshenka han ido demasiado lejos. Usted puede felicitarnos por simple formalidad... post factum, diría yo. Me entiende... si no me diera ahora el dinero que necesito podría renunciar a casarme con su hija.

ELENA IVANOVNA ¡Oh!... ¡No es preciso que me convenza!...

POGORIELOV. Estoy dispuesto a todo.

ELENA IVANOVNA. (*con cariño*) ¿Cuánto necesita?

POGORIELOV. ¿Qué (*Desconcertado*) Doscientos rublos.

ELENA IVANOVNA. (*con firmeza*) ¡Claro que lo saco de ese apuro! Un momento... (*Hace mutis*)

POGORIELOV. (*Llamándola*). Pero... ¡Elena Ivánovna!...

ELLA ya se había ido.

¡Qué diantre es esto!... ¿Cómo entenderlo?

Entra corriendo MASHENKA

MASHENKA. Eres un verdadero talento. ¡Está muy entusiasmada contigo! ¿Sabes qué me ha dicho? "¡Es lo que tú necesitas! ¡Con un hombre así se puede vivir cien años! ¡Es estupendo!". Ahora confíesame ¿Cómo has logrado fascinarla?

POGORIELOV (*aturdido*) ¿Fascinarla?

MASHENKA ¿Qué te ha parecido mamá? Divertida ¿no es cierto? Me dice "Es un hombre muy romántico. Pero dile que sea más comedido. Es joven, dice, impulsivo" ¿Qué le has dicho? ¡Confíesamelo!

POGORIELOV ¡Qué le he dicho!

MASHENKA ¿Qué pasa, no estás contento?

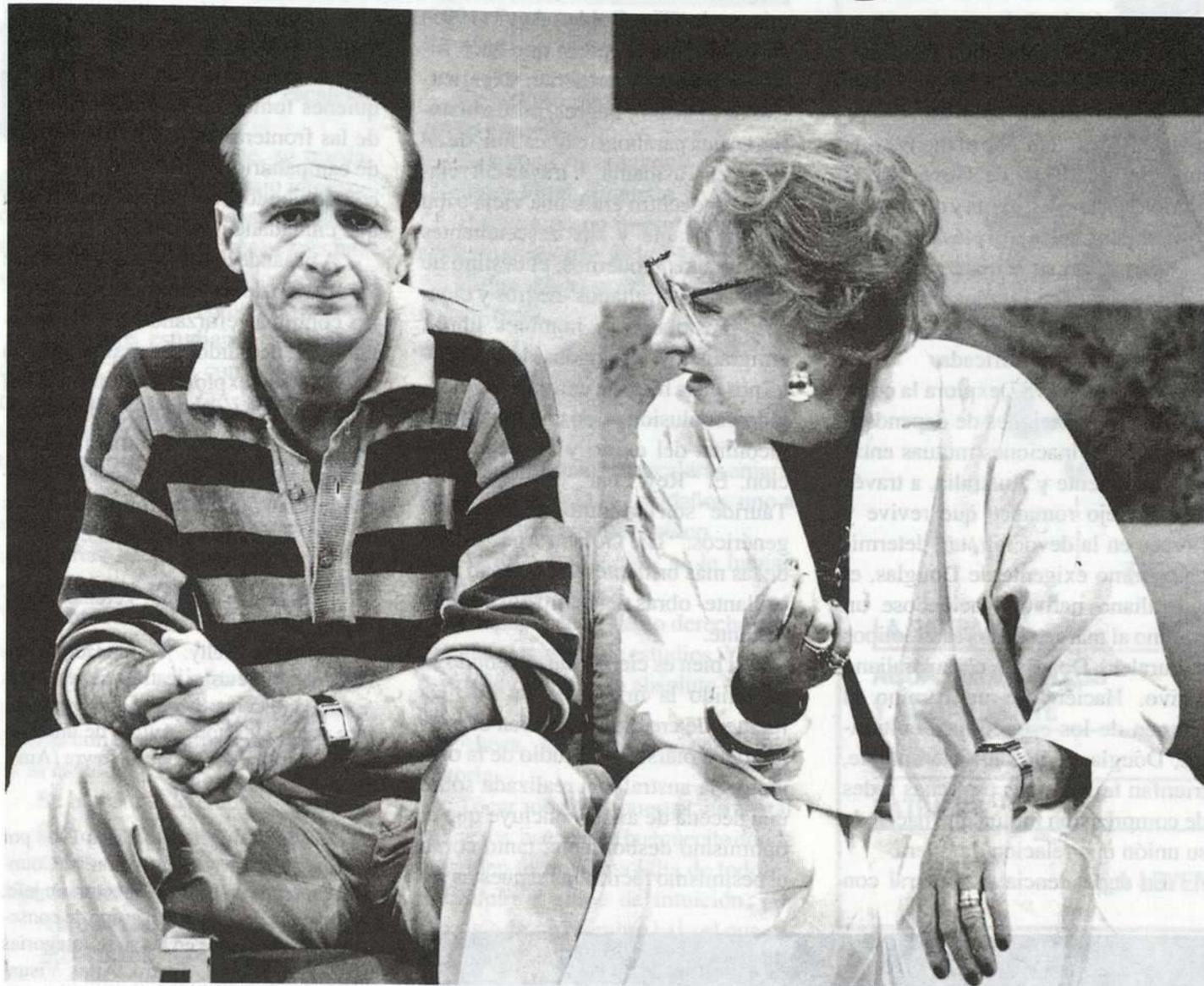
POGORIELOV. Máshenka, ahora vendrá tu mamá... y traerá doscientos rublos... Mashenka, querida, cógele ese dinero y cómprale el pasaje de regreso.

TELON

Traducción: Raimundo García.

En el próximo número, la revista ADE publicará "Tres mujeres" de Sylvia Plath.

Los nuevos dramaturgos Australianos (II)



Garry Mc Donald y Ruth Cracknell en "Emerald City" de David Williamson, Sidney Theatre Company.

Por Verónica Kelly

De convicciones e intenciones ideológicas variadas son una serie de obras unidas estrechamente a las piezas "públicas" precedentes, que en este sentido, comparten el mismo estilo antirealista y una cierta conciencia histórica. Resumiendo las dos categorías, aunque podrían citarse otros ejemplos, está "Inside the Island" de Louis Nowra (1980). Situada en el "outback" supuestamente inocente y sin conflictos anterior a la Guerra Mundial, la pieza da libre curso a los fantasmas atormentados de la exterminación aborigen del pasado y, de manera surrealista, asocia esta imagen con las alusiones a los temores de la guerra que vendrá. Reproche violento del colonialismo suficiente y de su legado envenenado, "Inside the Island" es un acontecimiento decisivo en la maduración del teatro australiano. Esta obra y otras piezas "épicas" despliegan una teatralidad ardiente, plena de alusiones al repertorio dramático europeo clásico, de personajes fantasmagóricos, de fábulas míticas, de referencias a los estilos de juego vodevilesco y teje las redes, ahora familiares, entre el presente y el pasado, las realidades interiores y exteriores.

Las mujeres autoras ven con buenos ojos esta dramaturgia de la "deconstrucción" porque sirve a su voluntad de romper el cuadro ideológico cómodo de una cultura fundamentalmente patriarcal. En "Pinball" (1981), Alison Lyssa utiliza el canto, la danza y la comedia en su reinterpretación del mito del "Rey Lear", acordando dar finalmente la vida a Cordelia, a pesar de la maldición del poderoso patriarca rey. Esta hija moderna puede rehusar entrar en el mundo de la locura de Lear y optar por un mundo femenino, en el cual podrá sobrevivir. La parte documental de la obra sobre las madres lesbianas, aunque sutil y no acusadora, ha resultado insoportable para ciertos observadores, pero "Pinball" es una pieza en la que la intervención estratégica del mito merece mucha atención. Si las "minorías" (como se suele decir) raciales son ahora bienvenidas sobre nuestros escenarios, ¿por qué rechazar a las minorías sexuales?

Completamente antiapocalíptica, "The Boiling Frog" (1984) de la misma autora, es una búsqueda de esperanza a través de la historia.

Lyssa deja escapar la profunda desesperanza de algunos de sus colegas hombres a efectos de privilegiar

(tal como los escritores aborígenes) la permanencia, el humor y la vida en la comunidad, cualquiera que sea la opresión y la dispersión de los miembros que la componen. "The Rivers of China" (1987) de Alma de Groen es una parábola valerosa y reciente sobre una mujer artista a la búsqueda de sí misma y de su integridad. La obra está basada en la historia de los últimos días de Katherine Mansfield en la clínica de Gurdjieff, en Fontainebleau, donde ha venido a buscar un remedio para su alma enferma. Este tema alterna con las escenas mostrando un "presente de sustitución", un Sydney donde las mujeres dominan y donde los hombres han renunciado a toda cultura de sí mismos y del poder. En este otro mundo de hoy, un hombre sin nombre se impregna del espíritu de Katherine, de su genio y de su dolor. Ardiente y sutil en su exploración del poder, de las conexiones entre los sexos y de la creatividad, "The Rivers of China" constituye un giro en la historia de las obras feministas, a las cuales abre las puertas de los principales escenarios australianos.

En su búsqueda de lo que del pasado sobrevive en el presente, "Too Young for Ghos" (1985) de Janis Balodis y "Einstein" de Ron Elisha

(1981) consideran el tiempo histórico como ruptura. La pieza de Balodis se desarrolla entre los refugiados letones en la provincia de Nord Queensland; la historia se inicia en la Europa de posguerra y continúa en la Australia de los años cuarenta; está entrecortada por la búsqueda desesperada del explorador Ludwig Leichhardt, en 1840, en este mismo territorio. Los personajes y las situaciones del pasado y del presente se mezclan sutilmente para yuxtaponer dos realidades. Mientras que la mayor parte de los letones aprende a negociar la integración recíproca del viejo y nuevo mundo, la búsqueda obsesiva de Leichhardt de una auto-trascendencia en medio de la Naturaleza fracasa aunque subsiste en tanto que referencia cultural.

Con Tes Lyssiotis y otros, Balodis es una de las numerosas, nuevas voces esforzadas por evocar las experiencias de los emigrantes de la posguerra y darles una dimensión mística. "Einstein" divide el personaje principal en tres Einstein, quienes influyen los unos sobre los otros, cada uno situándose en diferentes épocas de la vida del sabio y de los estados graduales del horror en el que va sumergiéndose poco a poco hasta que toma conciencia de su involuntaria contribución a la pesadilla nuclear. "Two" de Elisha (1983) aborda el pasado judío y vuelve a buscar la verdad histórica y moral de la Alemania de 1948, utilizando dos personajes, uno después de otro, presentados como sobrevivientes, víctimas después culpables del holocausto. Diferente del resto de los autores australianos, Elisha sin embargo, comparte con ellos la obsesión por la exploración de la historia contemporánea para determinar, frente a sus contradicciones monstruosas, el grado de responsabilidad del individuo.

"Signal Driver" de Patrick White (1982) que utiliza un modo de introspección mucho más lírico, elige tres periodos históricos diferentes, tal como sucede en "Einstein". Los años 1920, 1950 y 1980 de la historia de Australia son abordados por orden cronológico. El matrimonio de una pareja de ciudadanos, con sus aspiraciones y sus decepciones, es analizado y comentado, en un estilo vodevilesco, por los aspectos de dos vagabundos que recuerdan a Beckett, o a la primera pieza de White "The Ham Funeral". Al final de la obra, la luz de la Aurora boreal envuelve al público en un gran gesto de amor (al contrario que el personaje impotente que era la Aurora de "1841").

"The Kid", primera obra de un jo-

ven escritor muy prometedor, Michael Gow, vió la luz en 1983. Se trataba de una toma de posición valiente y sin rodeos que comparaba la vida de frustración de la generación posmoderna, de la juventud de la recesión, con los símbolos europeos de una grandiosidad pasada - el Ring de Wagner u otra música de ópera, forman el último fragmento sonoro de una crónica lacónica aunque curiosa sobre las vidas echadas a perder. El punto central es de nuevo Sydney Valhalla, resplandeciente de una belleza totalmente mística, pero cercada por los incendios amenazadores. El estilo de "The Kid" es sardónico, nada recuerda al de Sam Shepard, la música de ópera constituye la referencia a las dimensiones que los personajes no pueden alcanzar. Su destino es, en efecto, la muerte y la desintegración. "The Kid" ilustra la afirmación de Peter Carey, según la cual los australianos "sueñan los sueños americanos". El "culto al cargamento" (3) es habilmente introducido por medio de paquetes que provienen de Estados Unidos. En ellos se encierran los folletos impregnados de una mixtura apocalíptica de fundamentalismo y de anticomunismo provenientes del Midle West, pero que sin embargo para la pobre Desirée (Brunhilda) representan el origen de una autoridad cultural trascendental. El arte

Queensland, la Gold Coast, la obra hace referencia a otras ciudades de la antigüedad, Troya, Argos, que dominan el mar. Una escena "fantasmagórica" presenta, de manera catártica, a la madre muerta en el seno de esta familia perturbada, de la que sin embargo la pena y la alineación son finalmente aliviadas por la formación de una nueva "familia". Salvaje, espiritual y cómica, "On Top of the World" muestra el talento de Gow, por el monólogo, la esticomitía y otros efectos tomados del teatro clásico. Europa misma con su brillante prestigio cultural figura en la comedia romántica del mismo nombre, donde es de algún modo, personificada.

"Europa" (1987) explora la complejidad de relaciones de dependencia y de fascinaciones mutuas entre este continente y Australia, a través de un viejo romance que revive y florece en la devoción, tan determinada como exigente de Douglas, el australiano nativo. Haciéndose un camino al margen de los estereotipos culturales, Douglas, el australiano nativo. Haciéndose un camino al margen de los estereotipos culturales, Douglas y Bárbara, su amante, triunfan tejiendo las estrechas redes de comprensión mutua que hacen de su unión una relación duradera.

La dependencia estructural con

por el modelo shakespiriano y no haber propuesto ningún análisis original, en suma, haber utilizado los personajes de "La Tempestad" únicamente por la referencia estética, en un esquema predeterminado. No se puede decir lo mismo de "The Golden Age" (1985) de Louis Nowra, pieza que hace fusionar pasado y presente, experiencias de blancos y negros, mito e historia, en una parábola mágica situada en 1939, en Tasmania. A través del relato del encuentro entre una vieja tribu blanca errante y sus descendientes australianos modernos, el destino de todos los australianos -negros y blancos, presidiarios y hombres libres, emigrantes y refugiados de los trastornos de la historia europea- es recogido por alusiones, en una fábula tragicómica del exilio y la reconciliación. El "Rey Lear" e "Ifigenia en Táuride" son los puntos de referencia genéricos. "The Golden Age" es una de las más brillantes - si no es lo más brillante- obras del teatro australiano reciente.

Si bien es cierto que a menudo se ha tenido la impresión de que las fuentes de creatividad corren el peligro de agotarse, un estudio de la dramaturgia australiana realizada sobre una decena de años, concluye que el optimismo desbordante, tanto como el pesimismo fácil, son respuestas in-

años ochenta muestra un teatro seguro de sí mismo y de su papel, abierto a la experimentación formal y presto a enfrentarse a un trabajo de una gran ambición épica y lírica. (5) He querido, aquí, poner en conocimiento las obras, enfocándolo desde mi punto de vista y de otro, del espíritu y la realidad, de la historia y de la cultura, y de quienes toman su inspiración dentro de las fronteras estrechas del espíritu de campanario, explorando los temas, conmoviendo a los australianos en tanto que ciudadanos del mundo.

A pesar de los efectos negativos de la recesión de los años ochenta, el teatro continúa reforzándose y desarrollándose, decidido a ocupar su misión de testigo o a explorar los dominios del mito, a reirse de él mismo, a denunciar o a llorar. Todo eso, y también una teatralidad vibrante, una curiosidad insaciable, constituyen las formas actuales de los escritores australianos.

Noviembre de 1988, Verónica Kelly

Verónica Kelly: co-fundadora, en 1982, de la revista teatral universitaria Australian Drama Studies, donde permanece como redactora. Autora de una monografía crítica sobre Louis Nowra (Amsterdam, Rodopi, 1987)

(1) Australia Council: Creada en 1968 por el Primer Ministro John Gorton. el Council comprende un consejo director, un jefe, un personal ejecutivo y un grupo de consejeros especializados en las siete categorías siguientes: Música, Teatro, Artes Visuales, Literatura, Artes Aborígenes, Artesanía y Cine (que más tarde sería independiente). Hasta la creación del Council no existía en Australia una estructura oficial para subvencionar las artes.

(2) "Mito de bush": Es el campo habitado en un estado más o menos natural, implica una noción de rudeza, de salvajismo, por oposición a la ciudad, a las tierras cultivadas o al borde del mar.

(3) Culto al cargamento: Variante de los cultos milenarios tomando la forma de adoración, por los pueblos asiáticos y africanos, a los aviones americanos que lanzaban en paracaídas paquetes de víveres, en el cuadro del programa de ayuda para el lanzamiento económico, después de la segunda Guerra mundial.

(4) Nowra hace referencia a los ensayos nucleares británicos de Marlinga en los años cincuenta, de lo cual trata también el film australiano Ground Zero (Tierras prohibidas) de Michael Pattinson presentado en las pantallas francesas en 1989.

(5) La práctica, común en Australia, del Workshop - taller de trabajo donde se hacen las lecturas, los encuentros, las ubicaciones en el espacio, los ensayos y puestas en escena- significa para los dramaturgos, una oportunidad importante: allí pueden presentar sus nuevas obras, someterlas a discusión, experimentar los primeros ensayos escénicos y, eventualmente, ser tenidos en cuenta para la reducción de la versión definitiva del texto.



Músicos y actores aborígenes del nordeste de Arnhem Land.

de la teatralidad, en la obra de Gow, se precisa con su comedia lírica "Away" (1986), que utiliza "Sueño de una noche de verano" y el "Rey Lear" como referencias intertextuales. Se inclina por los años 1960, que corresponde a la juventud de la generación de Gow, a fin de determinar los efectos de la historia personal de los padres sobre los hijos. "On Top of the World", escrita en 1986, retoma los mismos temas con sus referencias literarias a la casa condenada de los Atridas, al mito de Electra y Orestes, y a la muerte del padre-Rey. Situado en la cima de un edificio, con el ambiente de juego de

el teatro clásico es sorprendente en la obra de David Malouf, "Blood Relations" (1987) nueva versión de la "Tempestad", en la cual Próspero es un magnate griego emigrado, que al final de su vida, quiere poner orden en su familia y en su isla.

Tal como en "On Top of the World", el fantasma de la madre reaparece para romper los compromisos actuales y las relaciones del poder. Por el contrario, las implicaciones del personaje de Calibán (aquí un aborigen) no están pensadas con suficiente rigor, por ello se le ha reprochado a menudo, el haberse dejado sumergir

adecuadas. Los escritores de teatro continúan trabajando bajo presiones económicas implacables. Los más productivos, Williamson, Sewell, Nowra, Gow, obtienen rentas suficientes de lo que escriben para televisión y cine, o de su trabajo de puesta en escena: las obras dramáticas no permiten, desgraciadamente, hacer vivir a sus autores. Gow es de hecho la nueva voz, la más importante de estos últimos años en la corriente teatral dominante; sin embargo, todavía no es más que el alborde de su carrera (aunque ya algunos le buscan un sucesor!).

El conjunto de las obras de los

Traducción: Estela Mieres

Sin dirección

por Alejandro Alonso

Bajó despacio las escaleras amarillentas.

Atrás, probablemente, se quedaban muchas horas de trabajo intenso -o tal vez no-, de búsquedas personales, de ensayos, frustraciones, expectativas.

Ahora, lo sabía, empezaba lo peor.

Tres años estudiando interpretación. Otro, uno más, con la vaga esperanza de aprehender los entresijos de una extraña profesión llamada director de escena. ¿Y para qué?

“¿Teatro?”, habían exclamado en su casa cuando, tras muchas dudas, una carrera hecha y un rasgo de valor -o de locura- anunció su propósito: “Me presento a la Escuela de Arte Dramático”

“¡Teatro!”, dijeron sus amigos entre el asombro y la conmiseración. Quizás con unas palmaditas ambiguas en la espalda.

Se lanzó a la aventura.

Con un gesto que parecía decir: “veremos en qué para todo esto”, le dejaron hacer.

Aprobó los exámenes de ingreso.

Tres cursos -¡qué largos al principio, qué breves!- recorriendo el camino del actor, educando la voz, el cuerpo, el instrumento escénico. El viejo Stanislavski, como un fantasma, perseguía su sueño.

Al final aprendió que el Método es una pregunta cuya respuesta no existe. (Todavía hay quien anda buscando al personaje por esferas ectoplásmicas o psicodramáticas).

Representó un no importa qué en el pequeño escenario de la escuela. “¡Magnífico!”, dijeron.

Tonterías.

Breve pausa. Lo había decidido desde siempre. Se atrevió.

“¡Quiero ser director!”, sus palabras sonaron como una maldición.

Parientes y allegados arrugaron el ceño.

Trabajar. Ganar dinero. El teatro es un lujo para muertos de hambre.

Tonterías.

Ingresó en la misma escuela. Un año, sólo un año.

Concebir el montaje, dramaturgia y espacio, crear el movimiento, trabajar a/con/desde/para el actor.

¿El actor? ¡El actor! ¿Dónde están los actores?

Se enfrentaba a su propio reflejo de carencias en escena.

Acumuló conceptos. Vivió sin experiencias, comprimido en unos cuantos meses.

Desarrolló, entre nieblas, un pequeño espectáculo.

El texto. Los ensayos.

Junio-Final-Angustia.

Estrenar un no importa qué en el absurdo escenario de la Escuela.

El tiempo a contramarcha. Estrenar, estrenar.

Bajó despacio las escaleras amarillentas, midiendo los peldaños, uno a uno. Ciento cuarenta y cinco.

Arriba, cuarto piso, se le habían quedado cuatro años.

Un papel en la mano derecha certificaba el período de estudios. Y en su rostro se dibujaba la absoluta certeza del vacío.

Ahora, lo sabía, empezaba otra historia.

Tocar todas las puertas, arrebatar contactos, hacerse un huequecito donde crecer en torno a una falta de todo.

Suplir a golpe de intuición, por ósmosis de un Nombre bajo el que refugiarse, lo que una ausencia práctica le había escamoteado.

Esperar cuántos años para poder equivocarse libremente. Pagar las consecuencias.

Una bocanada de ansiedad le subió por el estómago.

Descubrió que el tiempo se le estaba escapando. Detrás de cada esquina acechaba el fracaso.

Aprender, crear... ¡Crear! Tal vez la nada.

Bajó lentamente las escaleras amarillentas, dejando tras de sí una estela de dudas no expresadas, quizás irresolubles.

Un papel en la mano. Un papel, nada más.

Afuera, la ciudad se mostraba bajo el sol del verano, mientras unas cuantas palomas grises picoteaban aquí y allá las migajas del suelo.

Quiso huir. Escapar de aquel país maldito que forjaba a los hombres a golpe de ignorancia, que implantaba una ley de vulgar medianía, que agostaba las artes, la cultura, el teatro con genialismos vanos.

Y empezó a caminar. Sin dirección.

COMPAÑIA LIRICA ESPAÑOLA



DIRECCION:
ANTONIO AMENGUAL

REPERTORIO

LA PARRANDA

AGUA, AZUCARILLOS
Y AGUARDIENTE

LA DOLOROSA

KATIUSKA

LA CALESERA

LA CANCION DEL OLVIDO

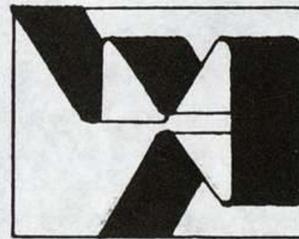
LUISA FERNANDA

LA DEL SOTO DEL PARRAL

LA CHULAPONA

LA LEYENDA DEL BESO

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

El entierro de Max Estrella

Por Carlos Alvarez-Novoa

*(Reproducimos un apartado del capítulo 2º, del libro en preparación **Profundización en "Luces de bohemia"**, en el que su autor, en torno al análisis de la escena XIV, relaciona la tumba de Max Estrella (en "un patio del cementerio del Este. La tarde fría. El viento adusto..." -1ª acotación-) con la de Alejandro Sawa).*

La monumental entrada principal del cementerio Virgen de la Almudena -nombre que siempre tuvo, pero que no se usaba, ya que al existir antes otros cementerios en la ciudad, el del Este servía para localizarlo mejor- fue inaugurada, precisamente, en el año veinte. Por ella, pues, pudo haber entrado el cadáver de Max Estrella en el "camposanto", ya que, a pesar de que el poeta ciego afirmaba no creer en nada tras la muerte, Rubén Darío propone al Marqués de Bradomín, volver al día siguiente para "poner una cruz sobre su sepultura..."

Alejandro Sawa, once años antes, no fue enterrado en el cementerio católico.

La tumba de Sawa

También una mañana fría, ésta del mes de octubre, guiándome por las referencias de Valle y por las noticias recogidas sobre la muerte de Sawa, a primera hora me presenté en las oficinas situadas en la entrada principal del cementerio de La Almudena. Cuando

solicité que me buscaran la inscripción del enterramiento del escritor, fueron surgiendo una serie de dificultades que en más de una ocasión me hicieron temer una búsqueda infructuosa. Se me advirtió que llegaba en un mal momento (yo pensé que a un cementerio siempre se llega en mal momento, aunque no tan malo si uno lo hace por

su propio pie, pero no dije nada, por si la observación incomodaba a quienes no parecían proclives a la ironía), pues era el día de traslado de cuerpos. De momento no entendí muy bien de qué se trataba, aunque en mi larga espera fui recogiendo datos en los comentarios de sepultureros ("En esa sepultura te digo que no hay ninguno. La A está vacía, pero esa está hasta arriba, acabo de verla ahora mismo. En la B cabe un cuerpo más...") que de vez en cuando entraban y salían de la oficina, sin reparar en mí, atribuyendo, supongo, mi cara de desánimo a la habitual de familiares y deudos de difuntos.

El cementerio que no es

Cuando pude repetir lo que quería, comenzó la búsqueda sin resultado alguno. A pesar de lo categórico de la respuesta que recibí ("Ese día no figura el enterramiento de nadie que se llame Alejandro Sawa"), antes de dejar la gestión y comenzar la búsqueda en otro cementerio, insistí, pensando en la referencia de Valle -cementerio

del Este- y solicité revisar por mí mismo las inscripciones. Del 3 al 10 de marzo nada aparecía, por lo que ni la posibilidad de una autopsia, ni el intermedio fin de semana -los días 6 y 7 de ese marzo de 1909 fueron sábado y domingo- podían justificar un retraso mayor.

El apellido que no es el que era

Cuando pensé en el anticlericalismo de Sawa se me ocurrió preguntar si existía un libro de inscripción distinto para el cementerio civil y cuando me respondieron que sí, tuve la certeza de que iba a encontrar lo que buscaba. Pero aún me quedaba algo por descubrir; algo como una burla, una última deformación de la realidad: tampoco Sawa aparecía inscrito en este registro. Mejor dicho, sí aparecía, pero con el apellido cambiado. En una cuidadosa caligrafía que no se me permitió fotocopiar ni fotografiar, en lugar de Sawa, puede leerse Alejandro SARRA, enterrado el día 4 de marzo.



Sancho Gracia y Antonio Valero en "Combate de negro y de perros" de B.M. Koltés. Dirección: Miguel Narros.

La inscripción

Reproduzco lo que en el libro registro figura, así distribuído, a falta de documento gráfico:

4 marzo

2285 Sarra Martínez Alejandro -1

3ª temporal a - 4 - 9 - D - 5 -

Logro que uno de los sepultureros me explique las referencias, para mí crípticas, (números y letras parecen una clave elemental: "nueve está a cuatro de cinco") que me sirvan para encontrar la tumba. Antes de que el sepulturero me conteste recibo por parte de los administrativos la seria advertencia de que no puedo fotografiar en el interior del cementerio.

Tras la fecha del 4 de marzo, figura el número de enterramientos inscritos hasta entonces en el cementerio civil de Madrid. A Sawa le corresponden de el 2285.

El cuerpo que ya no está donde estuvo

Tercera temporal: El sepulturero me explica que quienes no tenían dinero para comprar una tumba a perpetuidad, eran enterrados por "tercera temporal", manteniéndose el cuerpo en su tumba once años. Transcurrido este tiempo, los restos eran trasladados a la

fosa común (que era el trasiego que hoy se traían). Le pregunto, imaginando que el enterramiento de Sawa habría sido pagado con alguna ayuda oficial o entre sus conocidos y amigos, cuánto, más o menos, costaría entonces; me contesta lacónicamente: "valdría ná; pero tampoco había ná".

Con las otras anotaciones de la inscripción podría encontrar la que fue la tumba de Sawa, pero desde el año 1920, una vez más se repite esta fecha, sus restos fueron trasladados al osario, al fondo del cementerio civil. Sin embargo allá voy con la intención de recoger el dato del sitio, aunque sus restos ya no estén en su tumba.

Una tumba desocupada que ya no está donde estaba

Las referencias de la inscripción son éstas:

- a - zona - 9 - manzana
- 4 - cuartel - D - letra
 - 5 - cuerpo

Subo andando por la misma Avenida de Daroca, siguiendo la valla del cementerio, casi un kilómetro hacia arriba hasta encontrar la antigua entrada. Justo enfrente, entre esta avenida y la de Largo Caballero está el cementerio civil (ver reportaje en Apéndice). Al cruzar la cancela, los mausoleos de

Pablo Iglesias, Figueras, Salmerón, Pi y Margall... Al fondo, no más de 50 metros, junto a la pequeña capilla, giro y observo todo el cementerio. Fotografo clandestinamente; no hay -como en la acotación de la escena se dice- patios ni, claro, calles con cruces. Me pregunto si Valle acudiría aquí aquel 4 de marzo. Me parece que no, pues aunque aún no había iniciado su segundo viaje a América, no debía encontrarse en esta fecha en Madrid, sino en Navarra, según leo en los fragmentos de una biografía inédita que inició su hijo Carlos, actual marqués de Bradomín (141), en 1945.

Sin embargo, cuando mi vista recorre lápidas con grandes frases ("no hay nada después de la muerte"), símbolos de otras religiones, nombres y nombres de nuestra heterodoxia... se me ocurre pensar que si Don Ramón hubiese estado aquí aquél día, la conversación entre Rubén y el Marqués de Bradomín, aquí se hubiera celebrado, porque todo lo que me rodea sería un estímulo teatral más, como contraste y fondo a las cosas que los personajes se dicen.

Con ayuda de otro enterrador, Antonio García Hidalgo, que hace cuarenta años que aquí trabaja encontramos la sepultura. Aunque borrosas se ven las inscripciones de las referencias que nos llevan a ella. La tumba correspondiente a la letra -C- ha sido condenada, pues se abrió un paso entre las antiguas -B- y -D-; a ésta, la de Sawa le corresponde hoy, en la numeración

actual la A-23. Me pregunta si estoy interesado en comprarla, pues está desocupada.

Después me hace observar, cuando le concreto más lo que estoy buscando, cómo la parte superior del muro en la zona más oriental es más nueva que el resto. Me aclara que ello se debe a que antes el cementerio no era rectangular, "sino que estaba sesgado" (ver dibujos en Apéndice). El lugar concreto en el que estábamos, antes de la guerra no pertenecía al cementerio; cuando se amplió, los enterramientos que estaban más cerca del muro, es decir más alejados del centro, fueron desplazados.

La sepultura que hemos encontrado, aunque mantenga las referencias que le corresponden, no sólo no contiene el cuerpo de quien busco, un muerto enterrado con distinto apellido del suyo, sino que, además, ni siquiera la tumba está situada donde antes estaba.

Al salir del cementerio, me vienen a la cabeza, mejor o peor recordadas entonces, aquellas palabras de Rubén en las que habla de la noche de la muerte -¡qué noche tan oscura la de Sawa!-, con las que concluye su prólogo a "Iluminaciones...":

"Por fin se hundió en la eterna noche, en la noche de las noches. Ha tiempo descansa. Bonne nuit pauvre et cher Alexandre!"



"La Orestíada". Foto de ensayo. Dirección: José Carlos Plaza.

Una pequeña "Perestroika" teatral

Por Ferrán Corbella

A propósito del estreno de "El banc" por el director ruso Boris Rotenstein en Barcelona.

En una ciudad, Barcelona, en la que, teatralmente hablando, aún a pesar de la buena salud general del teatro catalán, subsisten problemas tales como un teatro de texto habitualmente endeble, o unas generaciones de actores poco entrenados para el trabajo realista o naturalista, ha resultado algo desconcertante descubrir unos actores que, inesperadamente, dirigidos de otro modo, con otro enfoque metodológico, han demostrado que es posible construir y conducir el personaje, de un modo convincente y dramático, desde un planteamiento teatral totalmente ajeno a nuestra tradición: las "acciones físicas". Este brillante ejercicio teatral del que estamos hablando -brillante en todo lo que tiene de nacido en la ausencia de tradición-, nos ha parecido, en efecto, una magnífica bocanada de aire fresco que tiene su origen, sin duda alguna, en cerca de dos siglos de literatura y teatro rusos. Existen pocas bases objetivas para que prospere aquí esta escuela interpretativa de la fe y la organicidad artísticas, al menos a corto plazo, pero el hecho es que este acontecimiento tan prometedor ha sido una realidad gracias a dos actores prácticamente desconocidos -Lluís Soler y Raquel Carballo- y a un director ruso, Boris Rotenstein, un profesional con un abundante currículum de montajes en su país, que imparte clases en nuestra ciudad desde hace dos años, y que ahora se ha presentado en sociedad con su puesta en escena de "El banc", un texto del dramaturgo soviético Aleksandr Gelman.

"El banc", tal y como se nos ha presentado, se propone como un montaje de alto voltaje emotivo y sentimental, basado en el trabajo del actor, tomando la forma de un largo encuentro amoroso en el banco de un parque entre un hombre y una mujer procedentes de las habituales derrotas por la vida. El texto de Gelman es duro, contundente, vibrante, y está tremendamente cargado de experiencia y verdad humana, de sinceridad que va compareciendo en la medida que caen las mentiras, los autoengaños, las autojustificaciones. Una textualidad que in-

forma sobre la naturaleza íntima y compleja del ser humano, y que el director ha conducido con gran precisión y habilidad, examinando con inteligencia escénica las cartas de la baraja moral y su trastienda de absurdidad concreta, mirando de frente las estrategias de la supervivencia humana, hasta obtener como balance, por derivación que señala a lo colectivo, el desvelamiento de la pobreza moral de una sociedad regida en parte por el engaño, la economía de la desconfianza, la mentira como el medio que mejor conduce supuestamente a los fines. Aunque este plano ético-social del texto -vieja aspiración de toda literatura que se precie de decir la verdad sin tomar partido, planteando interrogantes objetivos- señale al país que le ha dado razón de ser, podemos preguntarnos: ¿Barcelona, Moscú? ¿Hay alguna diferencia, en realidad, en la universalidad de esa psicología humana que Sartre también quiso examinar, y que constituye una valiosa base objetiva para que el individuo social pueda conocerse y reconocerse? Sucede, en definitiva, que así como sabemos que un film de Woody Allen va a interesar a los que no son inquilinos de Manhattan pero habitan igualmente en una gran urbe, con sus casi idénticos problemas, no contamos en cambio con actores capaces de defender sus equivalentes teatrales, actores en condiciones de ofrecer una alternativa válida a las interpretaciones cinematográficas en las que el realismo y el psicologismo creíbles son, con toda seguridad, el mayor aliciente del público, un aliciente lógicamente apoyado en las calidades intrínsecas del guión, el montaje, la fotografía o la dirección. Estamos hablando, por supuesto, de la ruidosa competencia que el teatro padece desde hace mucho, sitiado como está frente a una enorme y atractiva franja de oferta espectacular audiovisual que, hoy por hoy, parece ser su enemigo público número uno.

Existe una plena conciencia de esta vía teatral de temas urbanos, realistas y contemporáneos, que hasta el momento sólo se ha explotado con algo de éxito -artístico y de taquilla- en su vertiente más inocua, que permitiría la consolidación de un pequeño "off" capaz de dar rodaje a muchos actores, y susceptible de conectar con

unos amplios sectores de público que hoy, en sus preferencias espectaculares, están muy lejos de constituir el deseable grosor de un tipo de sociedad evolucionada como la alemana, que consume teatro como un hábito cultural de clases medias-altas universitarias, en la atención periódica tanto a sus propios textos como a los del teatro universal. Como se supone que este tipo de público, una parte del cual sí va a ver los films de Rohmer, Jarmush, Demme, Wenders, Dorrie, Adlon, Kasdan, etc., es aquí minoritario y no se está en condiciones de complimentar con facilidad sus gustos más exigentes -un periódico catalán ha publicado recientemente un sabroso artículo dedicado a este tema-, a nadie puede extrañar que la iniciativa privada y comercial -ansiosa por convertir el teatro en una mercadería rentable- se venga deslizando en los últimos años hacia el halago de las expectativas más previsibles del gran público, descuidando así el terreno de juego de un teatro de texto contemporáneo -que hoy cubren a medias, en confusión, los distintos teatros públicos o semipúblicos-, un tipo de teatro concebido para públicos adultos y rigurosos, y para el cual, hablemos de teatro público o privado, de uno u otro segmento social, es imprescindible el requisito, entre otros muchos, de unas generaciones de actores altamente entrenados si queremos que el espectador se sienta realmente interesado y orgulloso del teatro que produce su propia comunidad teatral. No podemos llamarnos a engaño en este punto: la opinión dominante en el espectador medio, en general, salvadas todas las excepciones que se quieran, es que el teatro que se hace en Barcelona es malo y aburrido.

No es suficiente con que unos cuantos actores, por habilidad innata, o con una veteranía ganada con muchos años de oficio, den unos tipos determinados, cuenten con algún tipo de histrionismo personal, o puedan defenderse con más o menos dignidad en uno u otro estilo teatral. Es necesario armonizar unas bolsas de actores "todo terreno", susceptibles de crear un modelo histórico referencial, y para ello hace falta consolidar una escuela interpretativa verdaderamente ecléctica que integre todas las competencias que cabe esperar en el actor. En

esta situación todavía provisional que vive nuestro teatro, los espléndidos resultados de la dirección de actores de Rotenstein parecen confirmar que el enfoque metodológico de las "acciones físicas" constituye una apuesta indudablemente sólida, certificando así que el tema de la formación y el reciclaje interpretativo del actor sólo puede ser abordado eficazmente con la incorporación activa y permanente de determinados profesionales extranjeros, competentes en la divulgación de una u otra tradición históricamente desarrollada, sin que ello dependa, claro está, como ha sucedido hasta la fecha, de que hayan venido a darse una vuelta por estas tierras.

Hace ahora casi cien años estuvo en Cataluña un ucraniano, Vladimir K. Piskorski, que al parecer conoció y observó aquellos Jocs Florals de nuestros abuelos literarios, para después dar a conocer a los suyos una parte de nuestra importante cultura modernista catalana. Podemos así agradecerle a Rotenstein que haya decidido labrarse su segundo porvenir artístico en Barcelona, acaso para propiciar futuras experiencias de teatralidad más cercana a la vida. Por otra parte, es muy posible que los que han escogido recientemente su vocación teatral necesiten que alguien les enseñe algo más que la técnica, la forma de respirar, de controlar su tonicidad muscular, de interpretar según una u otra consigna metodológica, tal vez un sentido ético, un compromiso artístico y colectivo capaz de equilibrar un arte y una profesión cuyas mejores ilusiones hace mucho que están en horas bajas. Es de temer que, también en teatro, el publicismo de los grandes eslóganes tecnoculturales de nuestro tiempo encubra muchas veces el más resignado y cansado de los desánimos: pura inercia profesional. En el interín, parece muy positiva la ejemplaridad del montaje presentado por Rotenstein, que ha venido a dar a conocer una pequeña muestra de la enorme vitalidad teatral de un país en el que se concentran algunos de los mejores actores de esa Europa a la que tanto queremos homologarnos. Ha sido, digámoslo así, una pequeña "perestroika" teatral entre bastidores en la que muchos espectadores y profesionales de Barcelona han creído firmemente.

¡APOSTANDO POR LAS MARIONETAS DESDE BILBAO!

Centro de Documentación de Titeres de Bilbao



Mari Carmen Iturregi González
PERIODISTA DE "RADIO NACIONAL"

Concha de la Casa siempre estuvo vinculada al mundo de la representación. Con doce años de actividades teatrales en el "Teatro Independiente de Madrid", un año de formación como maquilladora estética de televisión y su familia detrás, llega a Bilbao, de su Madrid natal, hace 14 años.

Escondido entre su equipaje venía con ella el germen de lo que sería una experiencia pionera en el estado, en el terreno de la marioneta: "El Festival Internacional de Titeres de Bilbao" y su centro de documentación.

Un buen día, hace ya nueve años, junto a Carmen Gallo y Marino Montero, Concha daba forma a un sueño que pretendía dignificar y difundir el teatro de muñecos, y poner al alcance de todos su poder de comunicación. Gracias a su esfuerzo e ilusión, este colectivo llamado "TXIRLORA", consiguió que el proyecto de crear un festival fuera aceptado por el Ayuntamiento de Bilbao. Con esta iniciativa pretendían cubrir el espacio vacío que había en cuanto a este arte se refiere.

Así se iniciaba el camino de lo que

se consolidaría más tarde en el Festival Internacional de Titeres de Bilbao.

Un año más tarde Concha de la Casa, ya en solitario, seguía impulsando este proyecto dirigido a todo el público: a ese infantil que confunde fantasía y realidad, y al adulto que aprecia más la puesta en escena, la manipulación de los muñecos..., mientras se deja arrastrar al mundo de la imaginación.

Como directora del Festival y del Centro de Documentación desde el primer momento, Concha, no ha cedido un momento en su esfuerzo por ofrecer una dimensión diferente de la marioneta, y por eliminar ese concepto erróneo de que los títeres son exclusivos de los niños. Su empeño se ha visto recompensado por la masiva asistencia de público al Festival, en el que el cartel "No hay localidades" no se hace extraño en su taquilla.

Hoy en día, satisfechos de lo que en sus principios no era más que un sueño, el festival no sólo se ha consolidado, sino que es referencia indispensable para aquellos interesados por los títeres. Año tras año, una selección de las mejores compañías del mundo hacen las delicias del público bilbaíno, alcanzando prestigio internacionalmente. Pero este reconocimiento no sólo lo consigue por los espectáculos que trae, sino por lo numerosos actos paralelos que le rodean, además. Cursos, talleres, conferencias... todos ellos relacionados con los muñecos, con el fin de llevar adelante una labor pedagógica e informativa.

Son ya nueve años de festivales recogiendo experiencias, salvando obstáculos, apostando desde Bilbao por ese teatro de marionetas. Un tipo de arte que está en perfecta competición con el actor, como ha subrayado Concha en numerosas ocasiones: "Yo he visto el amor tan grande que los profesionales del teatro de muñecos tienen por sus personajes. Estos renuncian a estar en escena para darles su protagonismo al títere. La carencia de escenógrafos, técnicos, músicos... está patente. Pero el desacreditado mundo de la marioneta está cogiendo su espacio. No es ninguna panacea. No es ni mejor ni peor que el teatro de actores. Es otra puesta en escena, otra estética".

No es el momento de justificar un arte tan ancestral, del que encontramos referencia en antiguas culturas como la indonesia, la griega o la maya, y que a partir de los siglos XVIII y XIX perdió el protagonismo inexplicablemente. Pero sí de reconocer el trabajo de este Centro de Documentación y su

festival, del gran hueco que sus conocimientos han cubierto.

Algo más que un centro de documentación de marionetas.

Centro de Documentación de Titeres de Bilbao.

Desde el primer momento de su formación, cuando eran el colectivo "TXIRLORA", y todavía no dependían del Ayuntamiento, hasta el actual equipo de documentación han desarrollado una importante recopilación y publicación de material.

Constituido hace cinco años, se le dió este carácter de Centro de Documentación por esa acumulación de información de todo tipo que constituía un fondo útil, que no existía en el Estado. Las dificultades por encontrar textos en castellano sobre el arte de las marionetas son muchas, por lo que la labor de este centro, mantenido actualmente por tres personas, se convierte en imprescindible. Este afán en recoger cuanta documentación y publicaciones especializadas se editen, le hacen insustituible como referencia para las instituciones profesionales de la marioneta y el teatro, profesores, educadores y público en general.

Además, cuenta con un extenso material en fotografías, carteles, diapositivas y vídeos de información nacional, internacional y sobre otros centros de documentación. Destacaremos la recopilación de muñecos de diferentes escuelas y procedencias: fundamentalmente artesanos de Euskadi (destacando colecciones como la del Carnaval Vasco), marionetas de otros países,...

El interés por difundir y generar estudios, revistas, libros, y trabajos en general, se ha materializado en publicaciones como "TXAKINOT". Desde 1987 es la revista de marionetas de Euskal Herria, y con vocación semestral incluye entrevistas a personajes de talla internacional y a famosos marionetistas.

Tampoco podemos olvidar la labor informativa y de divulgación de becas; así como su promoción en entidades, con el fin de que cada vez sean

más amantes del títere los que las consigan.

Los cursos y seminarios impartidos a maestros de diversos niveles educativos son también un centro de su atención. "Todos los artistas -comenta Concha- que vienen dejan no sólo una muestra de su espectáculo sino también una semilla que recogemos y que creemos que es nuestra obligación transmitirla a los profesionales de la educación, para que a su vez la transmita a los niños". Así el títere, además de ser un instrumento de diversión, se convierte en un método de enseñanza y aprendizaje.

En sus dimensiones habituales de trabajo, seleccionan tres temas monográficos al año, que desarrollados al máximo, se difundirán después. No se actúa de mero trámite. Se busca, desde el principio al final, la promoción del mismo tanto en las escuelas como para marionetistas, distribución del material, campañas de difusión, publicaciones, etc...

Si hasta el momento la mayoría de los trabajos del Centro de Documentación han sido de conocimiento y difusión del teatro de marionetas, promocionando especialmente a los grupos vascos, a partir de ahora el esfuerzo se va a concentrar en crear las condiciones objetivas que eleven los conocimientos de los marionetistas y mejoren su trabajo. Todo ello gracias a publicaciones más especializadas, cursos de formación superior..., cobrando especial importancia las relaciones internacionales, donde los intercambios enriquecen a ambas partes.

Este nuevo impulso no sólo va dirigido a la construcción y manipulación de marionetas. La puesta en escena, la iluminación, los guiones, la decoración, ... otras disciplinas, tanto interpretativas como técnicas, se verán fortalecidas.

Festival de Referencia y Colaboraciones

Los años de experiencia, que se han acumulado en la realización de muestras locales e internacionales, hacen del Centro de Documentación de Titeres de Bilbao un punto de referencia para entidades y personas interesadas en los espectáculos de marionetas.

Es por ello que colabora con muchos festivales de otras Comunidades

Autónomas, gracias a lo cual los costos que conlleva la organización de cualquier festival se abaratan, además de facilitar intercambios de información y experiencias.

Entre los Festivales Internacionales más importantes a los que se ha acudido está el Charleville-Mézières de Francia, el Biask Biale de Polonia, Sirena de Italia, y muchos más en México, Bélgica ...

Colabora también con todo tipo de organismos oficiales (Gobierno Vasco, Diputación, Ayuntamiento, Ministerio de Cultura), para realizar trabajos en conjunto y para ayudarles en sus demandas de asesoramiento.

Además de cartearse con 131 países de los cinco continentes, mantiene convenios con el CONAT de Venezuela para formar un instituto superior de enseñanza de marionetas; con Cuba, para realizar una investigación y remodelación sobre el teatro de muñecos cubano; con el "Instituto Internacional de la Marioneta" para que todas sus publicaciones se editen en castellano, desarrollar una labor de divulgación de todo lo que produzca este instituto; con el "Puppet Centre Trust" de Londres; con "Nederlands Theatre Institut" holandés; con la "Association Quebequoise des Marionnettistes" de Canadá ...

Publicaciones

Para desarrollar sus proyectos y editar las publicaciones el Centro de Documentación contaba, en un principio, con el apoyo exclusivo del Departamento de Cultura del Ayuntamiento de Bilbao. En los últimos años ha tenido que recurrir a otras instituciones, como embajadas, Ministerio de Cultura, Bancos, etc; para poder seguir funcionando económicamente.

Entre las publicaciones más destacables la creación de hasta ahora inexistentes, "Anuarios de títeres y marionetas de los años 87 y 89", que recopilan todas las compañías, artesanos y personas del mundo del títere de Estado. Además, recientemente, se ha editado un anuario de similares características, pero centrado en todos los países latinoamericanos llamado "Panorámica del Títere Latinoamericano-1990". Un gran esfuerzo desarrollado en este trabajo único en su género que llevó al Centro a más de dos años de búsqueda y clasificación de material gráfico. Nos comentaba Concha que no tuvo en su vida tanta medida de la distancia, hasta haber realizado este trabajo; cuando no había inconveniente por ser la misma lengua

el correo se convirtió en su mayor enemigo.

La sabiduría y experiencia del marionetista sueco Michael Meschke queda recogida por la traducción editada por el C.D.I.B. bajo el título "Una estética para el teatro del títere". En ella podemos descubrir una estructura teórica de este tipo de teatro de alto interés profesional y técnico.

También publicaciones como "Teatro de Sombras" y "Máscaras y Marionetas" merecen una especial reseña. La primera aborda el teatro de sombras, con la colaboración de importantes personalidades del mundo de la marioneta. El Giocco Vita prepara sus primeros talleres, sucesivamente trabajan el tema de la mitología, los escritos teatrales y su aplicación a las sombras, el estudio del sonido que emana de la propia palabra, las sombras con fondo puramente musical y la investigación a través de experiencias personales dentro del propio taller. Tanto marionetistas como profesores especializados en video y enseñanzas alternativas, a partir de este trabajo, empezarán una nueva perspectiva educativa y como resumen del mismo, la publicación de este libro. Mientras que en la segunda publicación descubrimos a través de reproducciones filaté-

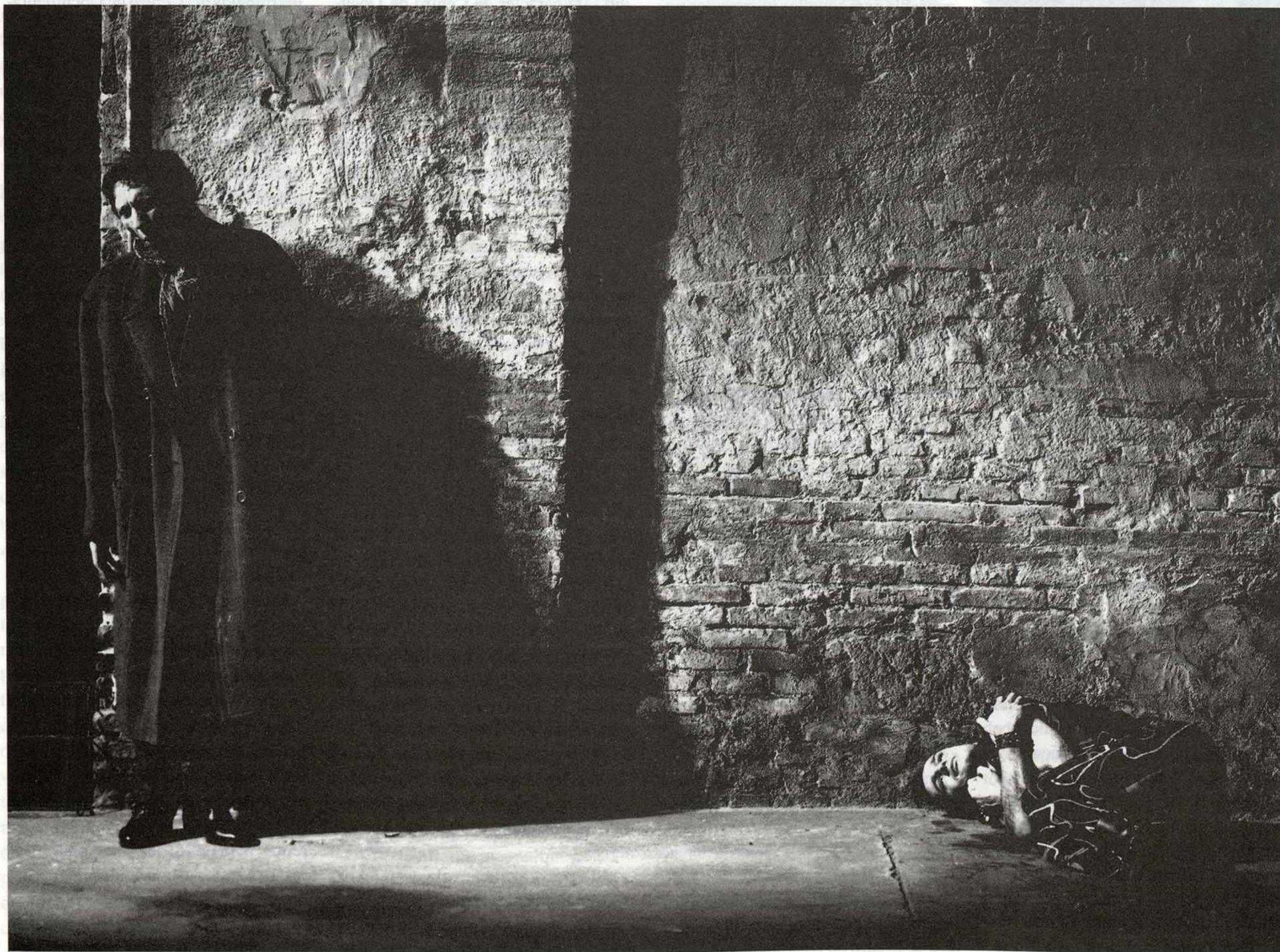
licas de máscaras y marionetas las singularidades culturales de 95 países.

Por último mencionaremos un especial trabajo sobre el carnaval vasco basado en la colección de títeres de la artesana Milagros Campo Barandiarán, que nos brindan con el libro "El Carnaval Vasco. Acercamiento a través de la marioneta".

Los trabajos continúan en este centro, la dinámica es ferviente y a la terminación de una publicación, en la mesa ya hay otras publicaciones, otros proyectos; un número cuantioso de cartas llegan de todo el mundo, muchas con felicitaciones por el trabajo desarrollado, otras con peticiones de libros, o informando de sus trabajos en sus respectivos países; todo un sinfín de papeles que pasan por las manos de esta singular mujer, pelo rubio, ojos pequeños, sonrisa triste; que toda ella se ilumina cuando empieza a hablar del Teatro de Muñecos...

NOTA: El jurado de la Crítica de Teatro de Bilbao, en el año 89, decidió conceder un premio "Ercilla" a Concha de la Casa por su labor en favor del Teatro de Títeres.

*"En la soledad de los campos de algodón" de Koltés.
Dirección: Guillermo Heras.*



Acerca de "La gran paz"

por Volker Braun

¿Por qué escojo este material antiguo? ¿Estoy huyendo del presente?

Existen momentos de la Historia Antigua que tienen mucho más que decirnos que períodos enteros de tiempos más recientes. Como a través de una lente, vemos a gente que intenta cambiar el curso de la Historia. Esa temprana revolución del estado de Chin hace 2000 años perseguía una gran esperanza: la esperanza en una igualdad no sólo de posesiones sino también de "trabajo", lo que podría significar por ejemplo un estatus social igualitario o poderes de control para todos. La inteligente Europa se planteó esos enormes objetivos de una forma seria y por primera vez bajo la bandera roja.

En el estado de Chin la esperanza de las masas fué terriblemente decepcionada; la revolución no exterminó los antiguos y torturantes métodos de trabajo en el campo (al contrario: sabemos que el trabajo forzoso se volvió altamente cualificado), no fue lo suficientemente profunda para darnos otra visión de la gente miserable y oprimida. Este antiguo hecho histórico puede dejarnos confusos, y eso nos puede venir bien a gente como nosotros. Y puede clarificar una cosa: lo antiguas que son las luchas en las que estamos empeñados hoy, cuánto más favorable es nuestra situación, hasta dónde se deben llevar, con qué consecuencias.

Las respuestas a las preguntas de hoy, a las preguntas sobre el socialismo, que contestamos entre dudas, son al mismo tiempo respuestas a 5000 años de historia: que ésa sea la medida de su dificultad y grandeza. El socialismo será una respuesta larga. Ante este viejo material, un modelo de la historia que avanza y es obstaculizada, siento que me encuentro tan en el presente como otras veces. Y tengo otra buena razón para buscar entre la oscuridad: los tiempos arcaicos permiten mayor fuerza y humor en la representación; se puede dar al teatro lo que le es propio -y no importa nada más, siempre se desprende un determinado significado.



"La gran paz" de Volker Braun. Dirección: Manfred Wekwerth/Joachim Tenschert.

Los acontecimientos básicos de la obra

Durante un sanguinario período de desórdenes, el campesino Kao Tzu se convierte en héroe contra su voluntad. El lugar es Asia, antes de lo que los europeos denominamos "después de Cristo". Los campesinos victoriosos pasan a cuchillo a la aristocracia y proclaman la Gran Paz como había sido propugnada en los antiguos escritos. La Pequeña Paz significaba sólo ausencia de guerra, pero la Gran Paz significaba igualdad. Sin embargo, sin leyes ni poder el país se encamina hacia la ruina, el mijo se pudre, los arroyos se embarran. El realista y poeta

Chu Yuan hace emperador a Kao Tzu, aunque éste se resiste por la inercia egoísta del campesino, y consigue una realidad mejorando las tierras de Chin: consigue las terrazas de la agricultura y las terrazas del poder. En un doloroso proceso de conocimiento que le llega a costar la vida por dos veces, el filósofo Wang descubre la raíz que explica su tiempo (y que ha permanecido hasta hoy): Una revolución no puede permanecer fiel a sus ideales si no revoluciona todas las condiciones desde la base. La base, sin embargo, es el trabajo, que cuando permanece dividido produce una y otra vez las estructuras de la opresión. Al final de la obra, las luchas no terminan.

Una conversación sobre "La Gran Paz" entre Volker Braun y Dieter Kranz

DK: Volker Braun, su obra "La Gran Paz" habla de hechos históricos que tuvieron lugar hace 2.200 años. ¿Cómo entró en contacto con ese material?

VB: Originalmente quería trabajar sobre Babeuf, el defensor de la igualdad francés. Pero pronto me di cuenta de que esa clase de igualdad que se refiere sólo a la distribución de bienes no me interesa, porque en nues-

tros días la cuestión va más allá, incluye hasta la distribución de actividades, de manera que nadie esté arriba y nadie esté abajo. Con un círculo de amigos y gentes que me aconsejaban, estuve investigando sobre materiales de la antigüedad, viendo si tenían algo que decir sobre las cuestiones de hoy, y encontramos toda una serie de situaciones históricas explosivas. Pero cuando me dí cuenta de que en estos arcaicos paisajes asiáticos tuvieron lugar movimientos sociales cuya intención iba mucho más allá que el pensamiento europeo acerca de la igualdad, de que en realidad se planteaban la cuestión de si el rey no debería estar en el barro como los campesinos, o salir él mismo del barro junto con ellos, y descubrí que este tipo de concepciones sobre la igualdad aparecían repetidamente a lo largo de mu-

chos siglos de la historia de Asia, empecé a interesarme por ejemplos particulares de estas rebeliones campesinas. Y ví con asombro que había revoluciones que comenzaron con una intención comparable, de forma vaga y temprana, pero comparable en cualquier caso, con lo que proclama el socialismo. Hay dos primeras revoluciones chinas en las que los ejércitos campesinos derrocan el antiguo orden y los campesinos se instalan en el trono, de manera que el movimiento comienza con grandes expectativas. Y lo que resulta excitante es que esas expectativas se ven terriblemente defraudadas justo porque tales revoluciones no alcanzan a cambiar las condiciones sociales desde la base. Este "desde la base" es lo que nos interesa a los socialistas; me estoy refiriendo a la afirmación de Engels de que las

condiciones deben ser transformadas desde la base. Y la pregunta de hasta dónde debe profundizar un movimiento para llegar a esa base (una pregunta que suele escapar a nuestra conciencia) es por supuesto decisiva para el interés de nuestro propio proceso social de hoy.

DK: ¿Luego lo que le fascinaba de este material histórico era la totalidad de esa demanda revolucionaria y la radicalidad de la utopía de igualdad?

VB: Su totalidad, y el casi completo fracaso del intento de cambiar el mundo. Por supuesto que sabemos que hoy estamos es una situación histórica completamente diferente, que hemos alcanzado puntos muy distintos, pero todavía tenemos esta base ante nosotros. Por supuesto, una historia tan horrible en el teatro puede tener un efecto deprimente, pero quizás poda-

mos beneficiarnos de ella dándonos cuenta de la antigüedad de las luchas en las que estamos empeñados, de lo diferente de nuestras condiciones, y de que debemos permanecer vigilantes en la persecución de nuestro objetivo para que no nos paralicen en esta época de estancamiento. Si digo esto, imagino que dejo clara mi sensación de que al tratar este material estoy hablando tan del presente como siempre, y que elegirlo no es un escapismo, sino que algunos tiempos pasados en determinados casos pueden estar más cercanos y ser más excitantes que períodos enteros de tiempos más recientes, en el sentido que en esos períodos ciertas gentes intentan cambiar el curso de la historia.

DK: En esta obra usted revive un desarrollo histórico con contradicciones y saltos intencionales que permi-

EKKEHARD SCHALL

Sobre la interpretación en "La Gran Paz"

Conversación entre Ekkehard Schall y Dieter Kanz

DK: Herr Schall: usted interpreta el papel de Kao Tzu, a quien encontramos al principio como un campesino oprimido, explotado, y que posteriormente asciende a general y llega a emperador. Nos interesaría saber qué método empleó para transformar en teatro sensible, viviente, un texto tan concentrado como el de Volker Braun. Seguramente, el actor debe comportarse de manera diferente con una obra de este tipo a como lo hace con otras.

ES: Desde el principio teníamos claro que tendríamos que trabajar mucho más con la creación de la parte física, lo que tiene que ver con el "gestus" ("gestus" no en el sentido de actitud, sino en el de gesto, movimiento) porque el lenguaje de Braun, maravilloso pero muy frugal, nos pedía que lo llenásemos. Eso es muy interesante. Hay que rellenarlo no porque sea pobre, sino porque es muy rico y toma la libertad de usar sus medios, es decir, la expresión verbal, para revelar situaciones, movimientos y acontecimientos por medio de saltos. Entre esos saltos a veces hay grandes contradicciones que deben ser mostradas en el espectáculo. Yo (y no sólo yo: los demás actores, y los directores, y el escenógrafo) encontramos esa labor muy atractiva.

DK: Cuando se le ve hacer este papel, se percibe en la interpretación del texto que prácticamente cada palabra, cada grupo de frases tiene un peso, y que las pausas parecen estar llenas de gesto, de representación. ¿Es así?

ES: Dada la forma en que Braun trata el lenguaje en esta obra, no se puede descuidar nada. Todas y cada una de las palabras están llenas de significado. Por otra parte, esa frugalidad descriptiva que yo califico de riquísima encierra el peligro de alejarnos de lo real hacia lo simbólico, y eso es algo que también debemos tener en cuenta. En nuestro caso este peligro no se daba porque en nuestros objetivos no entra el simbolismo ni las descripciones simbólicas. (...) Yo no pienso que los textos se hablen de manera diferente. Se debe hablar de la forma más natural posible, aunque esta naturalidad no debe en ningún caso echar a perder la medida, que es también parte del papel y debe ser tenida en cuenta.

DK: Pero cuando se le oye representar, se tiene la impresión de que, simplemente a través de la estructura del lenguaje de Braun, usted se ve forzado a dar mayor expresividad, una gran plasticidad a cada palabra. ¿No es usted consciente de esto?

ES: Sí, lo soy. Por supuesto que lo soy, en el sentido de que el texto lo requiere. Cuando se trabaja sobre el texto, uno se acerca a él usando el método del lenguaje, que uno debe dominar usando ese habla natural. Un ejemplo. Dado que, a diferencia del altamente educado Chu Yuan, el

campesino Kao Tzu seguramente no tiene una educación escolar y probablemente sea analfabeto, parecería obvio presentarlo con una cierta torpeza, casi como poco inteligente. Y debo decir que probablemente cada Kao Tzu pasará por esta fase. Yo mismo la pasé y observé que era erróneo, que (como puede observarse en la vida) la cultura y la inteligencia son dos cosas distintas; un hombre culto puede ser poco inteligente y uno inculto, inteligente. Esto también es cierto para el teatro. En este caso debe mostrarse y se muestra que Kao Tzu aprende de una forma muy inteligente de los acontecimientos revolucionarios. Incluso sus errores son medidas que nacen a través de la inteligencia. Por ejemplo, cuando llega a emperador y toma la decisión de hacer desaparecer al crítico de su poder, debe mantener un parlamento que contiene frases muy inteligentes al hablar con Wang, aunque al final la decisión es mala y equivocada. Pero cuando dice: "Hay gente que sólo desea lo nuevo cuando es cien veces mejor que lo antiguo. Wang, ¿no deberíamos emplear lo nuevo para crear las pre-condiciones para que se convierta en cien veces mejor?" hace una frase buena y altamente inteligente. Es interesante, sin embargo, que al dirigirse así a Wang, Braun hace que el campesino Kao Tzu, quien ha llegado a ser emperador, use diferentes términos y palabras extrañas que desde luego no son apropiadas para él. Y obviamente, utilizando los medios tradicionales del teatro, se le hace tropezar al articular estas nuevas combinaciones de palabras, o se le hace repetir la palabra, pronunciarla mal, para mostrar que no está habituado a ella, y quitarle crédito a su inteligencia. Yo también repito por ejemplo las palabras "comunicación privada", que están en el texto, pero hago que las repita porque las ha aprendido completamente y quiere extraer otra vez a través de su repetición el polémico valor de tales palabras. Cuando habla de libros clásicos, o de los autores clásicos (conceptos que claramente ha tomado de otras personas, probablemente sobre todo de Chu Yuan) hago que aparezcan como nuevos no sólo articulándolos de manera insegura o de una manera especial que muestre que simplemente los acaba de tomar y aún no los domina, sino que también hago que llegue a entenderlos completamente. Hago que se comprometa con la totalidad del poder de estos nuevos pensamientos de una manera tal que luego él los articula de forma propia, de modo que, habiéndolos comprendido completamente, puede realmente usarlos.

De Grosser Frieden von Volker Braun;
Ed. Karl-Heinz Schmidt
Traducción: Borja Ortiz de Gondra

ten al espectador reflexionar sobre él, que deja lugar al pensamiento, que deja algunas cosas oscuras quizás intencionadamente. Déjeme citar algunos ejemplos. Kao Tzu después de haber ascendido al trono, después de haberse convertido en emperador contra su voluntad, empujado por Chu Yuan porque así lo requería el orden de las cosas. El montaje del Berliner Ensemble deja claro que Kao Tzu en realidad ve la coronación como una derrota. Un momento después Kao Tzu se convierte en el opresor de Wang, quien proclama el programa de la Gran Paz y defiende sus ideales ante él. Hace que lo amordacen, no le permite hablar. Usted no ofrece motivos para este repentino cambio de actitud en Kao Tzu.

VB: Bueno, hay un motivo importante en la escena. Kao Tzu -como indica la acotación- recibe los honores de 200 altos oficiales. Experimenta cómo la gente que hay a su alrededor se transforma en simpáticos y amables oficiales que le rinden pleitesía, y vive esa ceremonia como una muestra de estima personal; experimenta el placer del poder, y ante la sorpresa de la

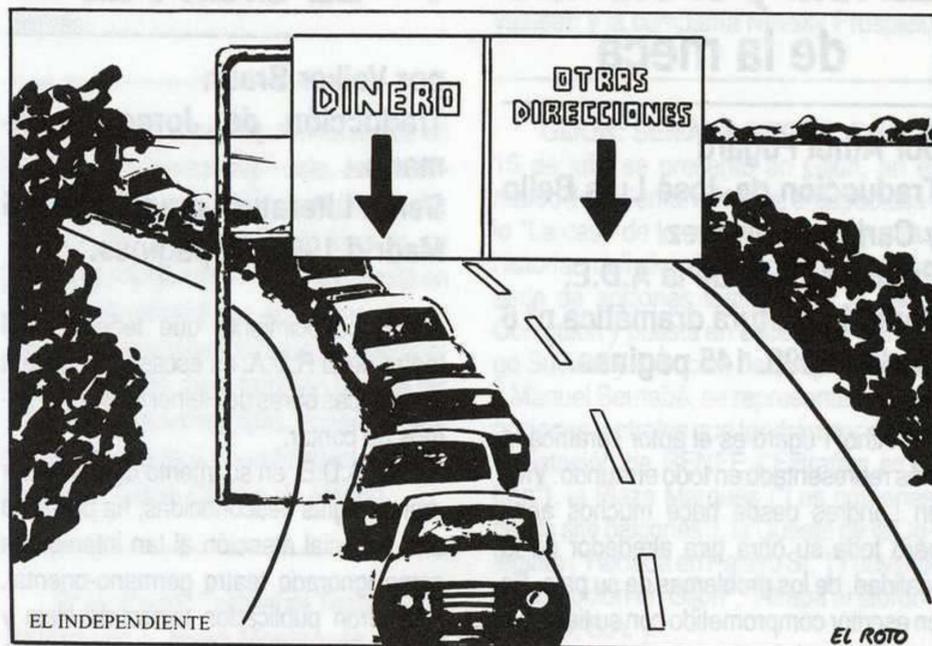
audiencia, al final de la ceremonia dice en escena: "El poder es hermoso". Y para un público contemporáneo, este momento naturalmente es muy cómico, y en esa repentina responsabilidad del curso de las cosas debe librarse de un hombre tan problemático y tozudo como el filósofo Wang. Debe señalar, y con argumentos sólidos, que es mejor cambiar lo que puede ser cambiado porque así se potencia más la posibilidad del gran cambio. Argumento, además, que también se puede encontrar en Lenin respecto a los mencheviques: uno debe hacer una revolución aunque no consiga su objetivo porque de esa manera se hace más tangible la posibilidad de cambios ulteriores. Y en esta discusión con el filósofo hay un choque entre los argumentos importantes, llenos de prejuicios y terribles, usados por este emperador-campesino, un hombre sin educación científica, un hombre de quien se recuerda que tenía una relación muy arrogante con la ciencia y del cual se pueden encontrar en los libros de historia antigua referencias a sus burlas toscas de los intelectuales. Fuere como fuere, hemos dado al menos una idea de ello en el

escenario. Esta historia antigua recibe movimiento y vida por la contradicción de hechos, y creo que nuestro ágil público puede enfrentarse a un tratamiento rápido y a grandes rasgos de la historia porque, usando su propia experiencia, siempre interviene con sus pensamientos.

DK: Chu Yuan, que lo convierte en emperador, presiona a Kao Tzu para que haga algo históricamente posible. El emperador debe alcanzar un acuerdo con los mercaderes, pero se niega porque eso incrementaría la

presión sobre los campesinos. En lo alto de su trono Kao Tzu abraza a su amigo y crítico problemático, quien le recuerda que no puede ser al mismo tiempo emperador y campesino, y lo estrangula en ese abrazo.

VB: Seguramente sabe que su amigo y adversario Chu Yuan tiene razón, pero al mismo tiempo sabe que ese tener razón no puede ser apoyado, que no se puede hacer en ese momento histórico. Creo que ésta es también una situación que para nosotros resulta hoy muy comprensible.



"La Orestiada". Foto de ensayo. Dirección: José Carlos Plaza.



LIBROS

Por Juancho Asenjo

La isla y el camino de la meca

por Athol Fugard
Traducción de José Luis Bello y Carlos Rodríguez.
Publicaciones de la A.D.E.
Serie: Literatura dramática nº 6
Madrid 1990. 145 páginas.

Athol Fugard es el autor surafricano más representado en todo el mundo. Vive en Londres desde hace muchos años pero toda su obra gira alrededor de la realidad, de los problemas de su país. Es un escritor comprometido con su tiempo y un acérrimo defensor de los negros explotados y humillados de Suráfrica.

Fugard es un hombre de teatro total, no sólo escribe, también interpreta y dirige sus propias obras. Este volumen presenta dos textos representativos de su quehacer teatral.

"La isla" (1973) fue escrita en colaboración con los actores negros John Kani y Winston Ntshona. Surgió de la experiencia de las luchas contra el "apartheid" y se plasmó mediante el trabajo en equipo desde el escenario, colaborando los actores con Fugard en la elaboración del texto con sus improvisaciones que acabarían plasmándose en el texto final. Esto hace que la obra tenga una frescura y una acción dramática, además de un ritmo difícil de repetir.

La pieza refleja la forma de utilizar el poder del Estado contra los ciudadanos negros. El Estado se nos presenta como carcelero, guardián y juez al mismo tiempo de los ciudadanos. Fugard apoya la rebelión de los oprimidos contra las leyes injustas que intentan destruir a los seres humanos.

"El Camino de La Meca" (1984) pertenece a una etapa diferente dentro de la producción teatral de Fugard. Hace una radiografía de la intolerancia que subyace en la sociedad surafricana, de las contradicciones de esta sociedad; es, en suma, una reflexión sobre los comportamientos de los seres humanos.

Tiene razón Hormigón al afirmar que es fundamental indagar en el victorianismo para entender la obra: las relaciones sociales, el concepto de dignidad, la interiorización personal son algunos de los ejemplos donde el victorianismo ha dejado una honda huella.

La Gran Paz

por Volker Braun
Traducción de Jorge Riechmann.
Serie: Literatura dramática nº 5
Madrid 1990. 82 páginas.

El conocimiento que tenemos del teatro de la R.D.A. es escaso, se limita a unas pocas obras de Heiner Müller y paremos de contar.

La A.D.E. en su intento de presentar dramaturgias desconocidas, ha prestado una especial atención al tan interesante como ignorado teatro germano-oriental. Ya fueron publicados textos de Hein y Müller y ahora le toca el turno a uno de los autores con más prestigio de la R.D.A.: Volker Braun.

Tampoco ha tenido suerte en otros países pues la única noticia que tenemos es el estreno de "La Gran Paz" en la Universidad de Essex en la Gran Bretaña; unas pocas representaciones para un público únicamente universitario.

Braun nos traslada a la Antigua China de donde rescata unas experiencias sociales fundamentales para ponerlas a disposición del público de hoy. Volker Braun se plantea algunos interrogantes: el papel de la utopía y de la espontaneidad en los procesos de transformación social, la destrucción del poder al mismo tiempo que permanecen inamovibles las relaciones sociales de producción en que se fundamentaba ese poder.

El autor no nos da solución alguna con carácter definitivo, deja que sea el espectador el que dé su propia respuesta. Continúa las enseñanzas de su maestro Bertold Brecht, no aboga por el realismo sino por una actitud distanciadora de esa realidad.

En estos momentos, con los cambios políticos, económicos y sociales que han acontecido en Alemania del Este, la voz de Volker Braun es clarificadora. Denuncia los errores cometidos, previene de los que se suceden y advierte de algunos peligros que otros no quieren ver y que pueden llegar a consumarse.

Es la visión de un intelectual comprometido con la sociedad en que vive y continuamente preocupado por el devenir de los hechos, sin perder la capacidad de crítica hacia todo aquello que piense que esté mal hecho.

Las Personas Decentes

Por Enrique Gaspar
Edición de Juan Antonio Hormigón
Publicaciones de la A.D.E.
Serie: Literatura Dramática nº4
Madrid 1990. 175 Páginas

La misión de rescatar del olvido autores españoles de gran interés y de difícil acceso debería recaer en el Ministerio de Cultura o en otras Instituciones tanto municipales como autonómicas. Por lo tanto es de agradecer que una Asociación haya tenido a bien el publicar este imprescindible texto dramático del s.XIX e incluirlo en una colección de Literatura dramática.

Desde su publicación en 1890 nunca ha conocido una reedición. Ha sido olvidada, más bien por desconocimiento. Desde su estreno tampoco ha sido reestrenada. Es incomprensible que sepamos tanto de autores como Chejolsen, Strindberg... y desconozcamos por completo al autor español que con mayor éxito continuó esta misma línea en nuestro país.

Enrique Gaspar puede ser considerado el Ibsen, Bjorson o Strindberg español, salvando las distancias.

La época en que podemos ubicar a Gaspar es la Restauración. Suele situar los conflictos de sus obras entre personas pertenecientes a la alta burguesía: banqueros, terratenientes, politiquillos, tramposos... Estos personajes se autodenominan como "personas decentes" en función de un código ético y moral de apariencias. Una "persona decente" incluye: la posición social, las buenas maneras, el vestir bien, el saber estar... todo lo que antaño se llamaba urbanidad y buenas costumbres.

La obra es de una actualidad palpante, refleja problemas eternos de nuestro país, que hoy son moneda común: la corrupción, la contradicción entre los intereses públicos y privados, la inmoralidad, la pérdida de ideales...

La edición de Juan Antonio Hormigón tiene un estudio introductorio que puede dividirse en dos partes: en la primera hace una interpretación de la Restauración. También habla acerca del teatro de la época.

La segunda parte nos sitúa ante la obra de Enrique Gaspar, es una excelente aproximación donde nos va dando las claves de su obra. Destacando el extenso, profundo y agudo estudio de "Las personas decentes", así como la clasificación que realiza de todas sus etapas como autor dramático.

La guinda a esta recuperación, que va a ser una gratísima sorpresa para muchos, sería su puesta en escena para que pudiéramos llegar a conclusiones tan

clarividentes como la pervivencia de este texto, de calidad superior a todo el teatro de Galdós, y, sobre todo, de mayor acción dramática con un lenguaje nada ampuloso para la época.

Segundo Congreso de la Asociación de Directores de Escena.

1990. GIJON. 263 páginas.
Edición de Juan Antonio Hormigón.
Serie: Debates

Entre el 14 y el 16 de abril de 1989 se celebró en Gijón el 2º Congreso de la A.D.E. Todas las ponencias y debates han sido recogidos en un volumen al que se han añadido los artículos de prensa que se publicaron con motivo de esta reunión en la prensa asturiana, los testimonios de los participantes y algunas entrevistas y artículos publicados con anterioridad en los distintos números de la Revista A.D.E.

Son varias las consideraciones que se pueden hacer a este 2º Congreso: En primer lugar destacar la consolidación que día a día, con lentitud ha conseguido la A.D.E., la implantación que ha llegado a tener y sus logros: Una Revista periódica, Publicaciones, Seminarios, Congresos... Todo esto no ha surgido por casualidad es el trabajo de unas pocas personas cuya cabeza visible y alma es Juan Antonio Hormigón.

La segunda consideración es el interés que han suscitado algunas de las ponencias expuestas. Aunque normalmente suelen crear mayores expectativas los debates que las propias ponencias.

Los trabajos se han dividido en tres sesiones, los epígrafes son los siguientes: La condición jurídica y profesional del director de escena. En la segunda sesión se discutieron ponencias en torno a la propuesta: Del texto al espectáculo. En la tercera sesión se debatió el trabajo del director con el actor.

La mecánica del Congreso era que después de cada sesión de lectura de ponencias se producía un debate entre los ponentes y el resto de asistentes.

Como conclusión, lo más importante que hemos podido comprobar es que la asociación es un ser vivo que late y vive, que no está mortecina sino todo lo contrario, cada año que transcurre tiene una mayor fuerza y un campo de acción más amplio y los Congresos como éste sirven para solidificar los cimientos de este edificio en construcción.



Nuestro compañero **Cándido de Castro Calbarro**, ha estrenado con su compañía "Achiperre" el montaje "Datrebil", 7 cuentos y un espejo, dirigido a niños de 8 a 12 años.



Jordi Dodero ha abierto una librería teatral en la calle Ramón y Cajal, 87 de Barcelona. Su proyecto es brindar a todos los interesados en el mundo teatral, un espacio donde encontrar información y asesoramiento, al igual que abastecer de libros y revistas especializadas que sean útiles para la formación y la realidad del mundo del espectáculo.

Alberto Omar, ha presentado en el Hogar Canario de Madrid su libro "El unicornio dorado", que recibió el premio "Benito Pérez Armas 1988".

Los alumnos de Cuarto Curso del Instituto del Teatro y de las Artes Escénicas de Gijón, han estrenado bajo la dirección de **Pere Planella** y **Josep María Mestres** la obra de Neil Simon, "El buen doctor", cuyo estreno tuvo lugar en la sala Quinquilimón el día 2 de junio.

Bajo la dirección de **Damiá Barbany**, la compañía de Silvia Munt ha estrenado "El castells dels tres dragons" de Serafí Pitarra. La obra ha contado con la colaboración de la Generalitat de Catalunya y el Ajuntament de Barcelona.

En la sala Candilejas de Madrid, la compañía de **Nineto y Absurdino**, que integra **Carlos Patiño**, ha estrenado dentro de las fiestas del dos de mayo el espectáculo "Triste, Solitario y final", una parodia del cine negro a ritmo de tango, según la expresión de sus propios autores.

En los actos de homenaje al compositor Ignacio Morales Nieva que la ciudad de Valdepeñas le ha dedicado, nuestro asociado **Juanjo Granda** ha estrenado la ópera breve "La maja y el dragón" del citado compositor.

Como anécdota, es la primera ópera que se estrena en Valdepeñas y a la vez es un estreno mundial.

Como resultado del intercambio de directores entre la **ADE** y la **UNEAC** de Cuba, cuyo viaje de estudios realizó **Angel F. Montesinos**, el Presidente de la Asociación se encuentra en Cuba desde el pasado mes de abril montando dos Zarzuelas: "El barberillo de Lavapiés" y "La revoltosa".

Nuestro asociado **Diego Serrano** estrenó una versión de "Mirandolina", de Carlo Goldoni, el pasado mes de abril en el Teatro Carlos III de El Escorial.

Nuestra compañera **Zulema Katz** ha sido invitada a Buenos Aires a dirigir "Amantes y otros extraños", de Renée Taylor y Joseph Bologna, como consecuencia del montaje de dicha obra en España que le valió el Premio Ercilla (Premio revelación) en 1989.

En el XIII Festival de Teatro Clásico celebrado en Almagro, tuvo lugar el estreno de "La noche toledana" de Lope de Vega, dirigida por **Juan Pedro de Aguilar** y "El tríptico de los Pizarro" de Tirso de Molina, dirigida por **Alberto González Vergel**.

Asimismo se representó "La dama duende" de Calderón, dirigida por **José Luis Alonso**, que había sido estrenada en Sevilla en el mes de mayo.

La temporada 1989-90 ha concluido en los teatros públicos madrileños con el estreno de dos obras del escritor francés Bernard Marie Koltés. La primera, "Combate de negro y perros", fue estrenada en el Centro Dramático Nacional por **Miguel Narros**. La segunda, "La soledad de los campos de algodón" ha sido dirigida por **Guillermo Heras**, en el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas. Ambas obras han sido traducidas por **Sergi Belbel**.

Utilizando como espacio escénico un conjunto urbano semiderruido, **Jose Carlos Plaza** ha realizado un espectacular montaje de "La Orestíada" de Esquilo, en versión de Alvaro del Amo. Esta puesta en escena constituirá sin duda uno de los más polémicos espectáculos de la temporada madrileña, pero también una de las apuestas más arriesgadas. Posteriormente se representará en el Festival Internacional de Teatro Clásico de Mérida.

En el próximo Festival de Teatro Grec, de Barcelona, **Josep Montanyés** pondrá en escena "María Estuardo" de Schiller, con el Teatro Lliure. Igualmente **Angel Facio** dirigirá en el mismo evento, "Ella" de Jean Genet.

Por otro lado la puesta en escena de "A puerta cerrada" de Sartre, del propio **Facio**, se repondrá en la Muestra de Teatro Madrileño, organizada por la Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid.

TEATRO GUIRIGAI, compañía dirigida por **Agustín Iglesias**, ha actuado recientemente en el Festival Internacional del Caribe (Santiago de Cuba) con el espectáculo ENESIMO VIAJE A ELDORADO, dirigido por Agustín Iglesias.

Durante el mes de agosto asistirá al Festival Internacional de Aurillac (Francia) con este mismo espectáculo. Así mismo, durante el mes de julio llevará a cabo varias actuaciones en diversas salas de Leningrado con el espectáculo LA PARRANDA, versión dramática de la novela del mismo título de Eduardo Blancoamor, adaptada para la escena por Agustín Iglesias y dirigida por **Toñi Bueno**. La gira leningradiense está organizada por Soyuzteatr y la compañía Nevsky Prospekt.

GIJON: SEMANA NEGRA. Del 9 al 15 de julio se presentó en Gijón, en el marco de la Semana Negra, el espectáculo "La casa de los siete balcones y otras historias delictivas", compuesto por una serie de acciones teatrales en la calle. Con guión y puesta en escena de Santiago Sueiras y dirección del propio Sueiras y Manuel Bernabé, se representarán seis acciones teatrales que tendrán por marco la Estación de RENFE ("Extrañas en el tren"), la Plaza Marqués ("Los crímenes de los siete balcones"), la Cuesta de la Colegiata ("Redada en Pelayo St.") y el Muell ("Corrupción en Gijón", "Atrapa al ladrón" y "Vicio, S.A.").



Junto con los grupos "Margen" y "La Gotera" de Asturias, **Antonio Malonda** estrenó en el Teatro Jovellanos de Gijón "Triste animal", de Javier Macua.

Un director español en el V Festival de Teatro Hispano de Miami



"La señorita de Tacna"

El pasado 22 de mayo se estrenó en Miami (Estados Unidos), en el marco del V FESTIVAL DE TEATRO HISPANO de esa ciudad, la obra del conocido escritor peruano Mario Vargas Llosa "LA SEÑORITA DE TACNA", llevada a escena por el director español Marcos Miranda, quien dirige artísticamente desde enero del 90 el grupo teatral ANDROMACA PLAYERS debutando como director de este colectivo teatral en esa ciudad.

La puesta en escena de Miranda según él se llevó a cabo siguiendo los objetivos del autor, quien refiriéndose a su dramaturgia dijo: "Mi teatro representa un desafío desde el punto de vista del espectáculo. Planteo unas posibilidades que han de traducirse en el montaje mismo, en una técnica, en una manera de actuar y decir el texto, en los movimientos, en la concepción del espacio escénico, hasta expresar esa ambigüedad y esa incertidumbre que es la atmósfera de las historias teatrales que yo escribo".

"La transcendencia de una vida sin importancia" en el marco de mostrar cómo se escriben las historias, contó con una excelente interpretación de la joven actriz Marilyn Romero en el papel protagónico de Mamaé y un elenco de importantes actores hispanos en Estados Unidos entre los que se encontraron nombres como el de Dña. Rosa Felipe, Carlos Bermúdez, Frank Gutiérrez, Marta Jorge y Rey Batista entre otros.

La puesta en escena, controversial, atrevida y profunda fue el debut más esperado del evento a teatro lleno las dos noches de su representación en el elegante James L. Knight International Center de la ciudad de Miami.

Norma Rojas



«UNA EMPRESA PARA EUROPA»

**SERVICIO
24 HORAS**

Cuidamos el brillo de sus "estrellas."



Una iluminación sin problemas.

Comlux, una asistencia técnica de alumbrado, rápida y eficaz.

Proyectos de iluminación con Fibra Optica.

Plantillas para diseños de luz. Gobos.

Iluminación de fachadas.

Proyectores Baja Tensión.

**Lámparas de proyección.
Teatro. Estudio.
Cine - Televisión.**

**Filtros de color.
en polyester
polycarbonato
y dichroicos**

**Pintor Josep Pinos, 36
08031 BARCELONA
Tels. 427 64 68
427 11 21**

FAX 4285027



**Condesa de Venadito, 6
28027 MADRID
Tels. 404 88 55
405 06 94**

FAX 4050962