



TEATRO HOLANDES:

Z. 510

ESCENARIO DE LA MODERNIDAD

22

CUADERNOS
EL PÚBLICO



Z. 510

Cuaderno preparado por
ANTONIO FERNANDEZ LERA

TEATRO HOLANDÉS:

ESCENARIO DE LA MODERNIDAD



MADRID, MARZO 1987

Periódico mensual de teatro,
editado por el Centro de
Documentación Teatral.
Instituto Nacional de las Artes
Escénicas y de la Música.
Ministerio de Cultura

Director:
Moisés Pérez Coterillo.

**CENTRO DE DOCUMENTACION
TEATRAL**

C/. Capitán Haya, 44.
28020-Madrid.

Teléfonos:

Redacción: 270 57 49 y
279 32 96

Suscripciones: 270 51 99.

Portada:

Una escena de "Vespers"
(Vísperas), el último espectáculo
del Mickery.

Imprime:

T. G. FORMA, S. A.

C/. Rufino González, 14.
28037-Madrid.

Depósito Legal: M-524-1985.

NIPO: 302-87-001-X.

ISSN: 0213-4926.

Este cuaderno se vende conjunta e inse-
parablemente con el número 42.

La visita del teatro holandés (A. F. L.)	3
Realidades y paradojas del teatro en Holanda (Jan Middendorp).....	5

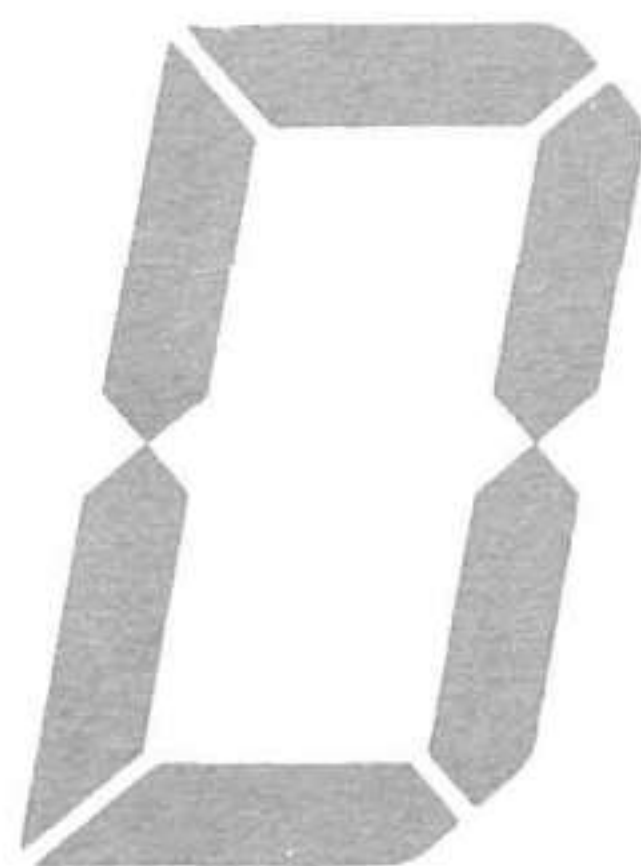
TEATRO HOLANDES DE LA "A" A LA "Z"	11
Jozef van den Berg, un hombre sólo rodeado de personajes ..	12
F'Act, a disposición de los directores jóvenes	19
Figurentheater Triangel, muñecos para mayores	21
"Solo/Dúo", entre movimiento y actuación	23
De Mexicaanse Hond, los hijos predilectos de Orkater	25
Mickery, veintiún años sin fronteras	27
Perspekt, un grupo de teatro técnico	35
Publiekstheater, la agonía del teatro de repertorio	38
Shaffy Theater, un espacio exigente para los nuevos grupos ..	42
Studio Hinderik, historias de uno mismo	45
Bart Stuyf, la tentación del movimiento mecánico	51
Taller Amsterdam: uruguayos en Holanda	53
Vice Versa, música y danza contemporánea	57

POLITICA TEATRAL

Con George Lawson, del Ministerio de Cultura	59
Con Happy de Hoek, del Consejo de las Artes	62
Con Steve Austen, del Instituto Holandés de Teatro	64
Amsterdam: capital cultural de Europa, 1987	67
Con Arthur Sonnen del Holland Festival	69
Cuadro de subvenciones a las compañías teatrales	70

LA VISITA DEL TEATRO HOLANDÉS

Antonio Fernández Lera



Desde hace varios años la presencia de grupos holandeses es habitual en algunos de los festivales internacionales que se celebran en nuestro país. La inclusión este año de espectáculos procedentes de los Países Bajos en los festivales de Madrid, Granada y Valladolid no constituye, por tanto, una novedad en sentido estricto, pero sí una reincidencia lo suficientemente significativa como para

detenerse en un examen.

Cuatro nombres, que casi constituyen una sección dentro del programa, participan a lo largo de este mes de marzo, en el 7º Festival Internacional de Teatro de Madrid. Son: Figurentheater Triangel con las *Breves historias* de sus muñecos adultos, que visitan España por tercera vez. Karina Holla y su "partenaire" Ingrid Kuijpers, con *Solo/Dúo*, espectáculo de mimo radical, expresionista y humorístico. Studio Hinderik, la compañía que dirige Hinderik de Groot, un artista que todavía no sabemos por qué recónditos misterios de la naturaleza, sigue siendo llamado titiritero, "puppeteer", creador de muñecos; aunque los "muñecos" de Hinderik abarcan todas las dimensiones de cualquier escenario de respetables dimensiones y se proyectan visual y espiritualmente sobre los objetos, los actores, los espectadores y toda similitud con lo que normalmente se considera "muñeco" es una pura coincidencia. Más bien se trata de un teatro visual el que Hinderik de Groot elabora. Teatro "figurativo", como a él le gusta definirlo. Hinderik presenta en el festival madrileño dos espectáculos, *Stoeprand (Alcantarilla)*, que ya pudo ser visto en 1986 en el Festival de Granada, y *Glas (Cristal)*, riguroso estreno en España. Por último, el "programa holandés" del festival madrileño se cierra con Jozef van den Berg, que participó hace dos temporadas en

la muestra de Valladolid. Van den Berg, que trae a Madrid el espectáculo *De Geliefden (Los amantes)*, es la otra cara de la "paradoja del titiritero" en Holanda. Las raíces aquí son más evidentes y reconocibles, los muñecos están, diminutos y frágiles, manejados abiertamente por manos humanas. Pero su manipulador, el propio Van den Berg, no deja de ocupar en ningún momento el primer plano del escenario.

Como en ediciones anteriores, Holanda también estará presente en los festivales de Valladolid y Granada. Pauline Daniëls, con una serie de coreografías con música de Harry de Wit, participará en la muestra vallisoletana, mientras que un antiguo miembro del grupo Hauser Orkater, Jim van der Woude, presentará en solitario el espectáculo *Plat du jour*.

También en Granada tendrá lugar todo un acontecimiento: el Mickery Theater, uno de los nombres fundamentales del nuevo teatro holandés y mundial de las últimas décadas, presentará su último espectáculo, *Vespers*, concebido y dirigido por el propio director del Mickery, Ritsaert ten Cate. Espectáculo de formato más discreto y asequible que el complejo *Rembrandt and Hitler or Me*, del cual el Mickery sólo pudo presentar en el Festival de Granada del año pasado la película homónima realizada por Mike Figgis.

La información que ofrecemos a nuestros lectores no se limita a estas compañías y espectáculos. Tampoco pretende ser, ni mu-

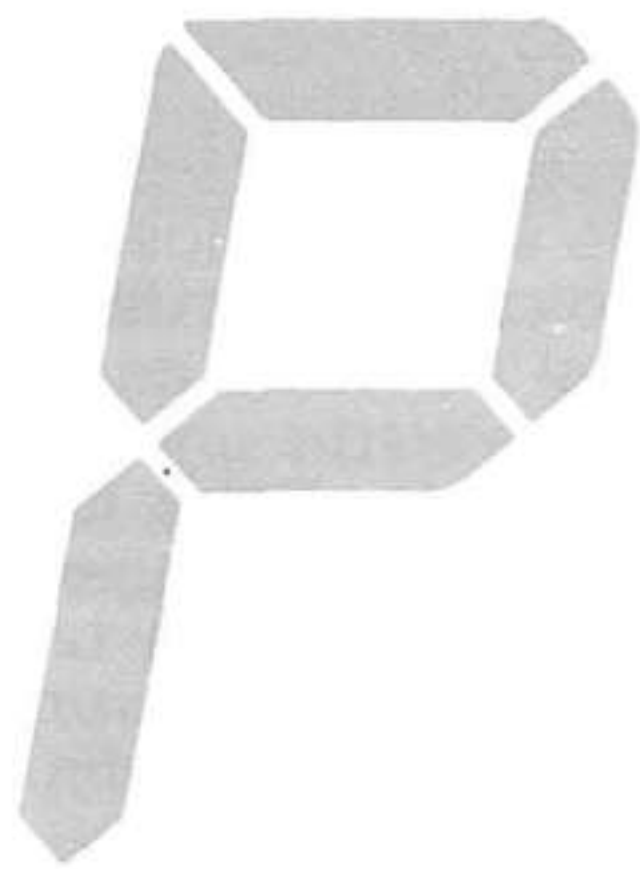
cho menos, una visión exhaustiva del panorama teatral holandés, pero sí confiamos en que sea lo suficientemente diversa y amplia como para poder llegar a la misma conclusión a la que llegamos nosotros: los espectáculos que nos visitan anualmente no son simples casos aislados, sino más bien los resultados de una labor de largo alcance, consolidados a lo largo de las dos últimas décadas. Junto a los aspectos de creación esbozamos también un breve informe sobre la política teatral, con datos significativos sobre las subvenciones y ayudas a las principales compañías.





REALIDADES Y PARADOJAS DEL TEATRO EN HOLANDA

JAN MIDDENDORP



Para explicar la situación teatral holandesa, probablemente lo más eficaz sea contar algo sobre la historia y la estructura de los espacios teatrales en Holanda. Al igual que en otros países europeos, hasta mediados de los años sesenta sólo contábamos con un tipo de lugar teatral: los amplios y tradicionales teatros urbanos "all'italiana", cuya construcción en unos casos se remonta a 1830 y en otros tuvo lugar durante la última oleada de descentralización cultural, a comienzos de los sesenta. Hacia 1965 comenzó a crecer el número de experimentos teatrales de menor magnitud y pronto se prdujeron iniciativas para proporcionar espacios propios a este nuevo teatro.

Amsterdam, que tenía desde el siglo diecisiete su propio teatro municipal (en sus comienzos un edificio de madera) fue el centro de los nuevos acontecimientos. El mérito de haber proporcionado a Amsterdam sus primeros teatros experimentales corresponde a dos personas: Ritsaert ten Cate y Steve Austen. Ambos, cada cual a su manera, son hoy en día figuras claves en el panorama teatral holandés.

MICKERY, SHAFFY

Amsterdam, que tenía desde el siglo diecisiete su propio teatro municipal (en sus comienzos un edificio de madera) fue el centro de los nuevos acontecimientos. El mérito de haber proporcionado a Amsterdam sus primeros teatros experimentales corresponde a dos personas: Ritsaert ten Cate y Steve Austen. Ambos, cada cual a su manera, son hoy en día figuras claves en el panorama teatral holandés.

Ritsaert Ten Cate, hombre proveniente del campo de la publicidad, fundó en

1966 el Mickery Theater, en un edificio vacío que formaba parte de la granja que había comprado en un pequeño pueblo fuera de Amsterdam. Su plan inicial consistía en estimular la creación de experimentos originales holandeses; pero como los resultados de sus talleres fueron desalentadores empezó a invitar a grupos procedentes de Gran Bretaña, Estados Unidos y otros lugares. El mayor logro de Ten Cate a lo largo de los años sesenta y setenta ha sido la presentación, en Holanda e inclusive en el resto de Europa occidental, de realizadores teatrales como Robert Wilson, Elephant Theater (más tarde Squat), La Mama y muchos otros. Para la vanguardia teatral británica su sala fue un lugar especial: esos grupos no tuvieron jamás en Inglaterra un lugar donde reunirse, pero lo pudieron hacer en el Mickery.

En 1972 el Mickery se trasladó al viejo cine del centro de Amsterdam en donde todavía sigue desarrollando sus actividades. La reestructuración que se llevó a cabo en el Mickery fue un ejemplo para numerosos teatros que surgirían más tarde. El espacio teatral del Mickery fue una de las primeras "cajas negras": un espacio vacío, con sus propios asientos adaptables, especialmente diseñados para permitir infinidad de arreglos.

Por aquellos mismos años en los que Ten Cate recibía a sus invitados en torno a la chimenea de su casa de campo, Steve Austen empezaba a organizar acontecimientos teatrales de pequeña magnitud en el cuarto piso de un monumental edificio del siglo dieciocho, situado en uno de los canales de Amsterdam. A ese re-

cinto de un sólo espacio lo llamó Shaffy Theater, como el nombre del primer artista que pasó por allí, Ramses Shaffy. A lo largo de los años siguientes el Shaffy fue ocupando poco a poco todo el edificio (con anterioridad sede del partido comunista holandés) y en la actualidad dispone de tres espacios teatrales, dos salas de cine y varios espacios para ensayos y para oficinas. El Shaffy celebrará este año los 200 años de existencia del edificio.

Ambos edificios, el Shaffy y el Mickery, han tenido una tremenda influencia en el desarrollo de la estructura teatral holandesa. Al invitar a grupos extranjeros históricos, el Mickery permitió que se abriesen las concepciones teatrales estrechas. El Shaffy, puesto al servicio del número creciente de jóvenes compañías que surgían en Holanda, proporcionó a esos grupos el medio que necesitaban para crecer.

CIRCUITOS

Poco después del Shaffy surgió el To-neelschuur ("cobertizo teatral") en la cercana ciudad de Haarlem; y a lo largo de los años setenta, decenas o quizá cientos de viejas construcciones, escuelas, iglesias y fábricas de todo el país fueron transformadas en espacios teatrales flexibles, bajo la dirección de gentes jóvenes y entusiastas. El circuito se organizó bien por sí solo. Se recibían subvenciones principalmente de las autoridades locales que, por aquel entonces, no solamente deseaban añadir cierto prestigio juvenil a su ciudad o provincia, sino tam-

bién estimular la cultura por motivos puramente sociales. Los teatros del "Circuito Shaffy", como se le llamaba en un principio, se intercambiaban información, actuaciones y a veces material técnico. Todos ellos, con vistas al futuro, se hicieron con medios técnicos y administrativos plenamente profesionales.

Durante los primeros años, estos teatros presentaban sobre todo espectáculos producidos por el gran número de grupos que trabajaban en los diversos campos del teatro de menor escala: teatro-música, teatro de movimiento, danza moderna y una peculiar variante holandesa de teatro de texto experimental. Pero pronto los teatros desearon ser algo más que simples "escaparates" de producciones ya confeccionadas. La incitación y el estímulo de nuevas iniciativas y la colaboración de gente capacitada desembocaron en la fórmula de los "talleres". Los teatros del circuito pequeño comenzaron a funcionar como centros de producción independientes. Hace dos años esa práctica fue reconocida oficialmente por el Ministerio de Cultura y varios teatros recibieron un pequeño subsidio para producción. Además del Shaffy y el Toneelschuur en Amsterdam y Haarlem, De Lantaren en Rotterdam, 't Hoogt en Utrecht y el Grand Theatre en Groningen son otros espacios importantes en este "segundo circuito" (el primer circuito sería el de los grandes teatros de cada ciudad).

Durante los años setenta y ochenta, período de nuevos acontecimientos vivificadores, el gran teatro de repertorio siguió su curso, sólo ligeramente renovado a partir de las convulsiones de finales de los sesenta. La mayor parte del dinero público aún iba a parar a la media docena de grandes compañías de repertorio de todo el país. Pero, no obstante, se realizaron muchos esfuerzos por hacer posible que el "otro" teatro fuese subvencionado no solamente por las autoridades locales, sino también por la administración central. En este sentido, jugó un importante papel el Consejo de las Artes del Ministerio de Cultura, formado por personas pertenecientes al sector teatral: organizadores, críticos, artistas. Últimamente, al haber seguido creciendo el número de creadores teatrales mientras que los presupuestos se mantenían iguales o disminuían incluso, la función del Consejo ha pasado a ser algo más dudosa. Sus "recomendaciones", en teoría estrictamente artísticas, se utilizan a veces como instrumento político en favor de recortes presupuestarios.

Además del primero y segundo circui-

to, en los últimos cinco años ha surgido un creciente número de espacios teatrales más pequeños, peor equipados y financiados. Dirigidos a menudo por voluntarios, estos teatros constituyen lo que en ocasiones se llama el "tercer circuito". Amsterdam tiene unos diez teatros de ese tipo, y en la mayoría de las otras ciudades grandes han aparecido uno o varios. En su mayoría, esos espacios dan cabida a espectáculos de grupos semiprofesionales de teatro y danza.

¿DEMASIADOS?

El número de nuevos grupos jóvenes formados a lo largo de los últimos años es abrumador. Quizá este hecho guarde relación con el alto índice de paro juvenil existente en Holanda. El sistema social permite que las personas que sean incapaces de hallar un trabajo en su profesión puedan vivir de su seguro de paro mientras que se dedican a las artes. Por otra parte, incluso en el teatro profesional no es poco frecuente ver el caso de actores y bailarines profesionales y no-profesionales que siguen "viviendo del paro" (del dinero que reciben por su desempleo) al mismo tiempo que ensayan, o incluso que representan una pieza.

Llegados a este punto, es posible que quede claro que Holanda cuenta con una enorme cantidad de espacios teatrales. Pero el caso es que también cuenta con un increíble número de espectáculos con que llenar dichos espacios. Las estimaciones sobre el número total de producciones, incluyendo a los grupos semiprofesionales locales, oscilan en torno a los 1.500 espectáculos nuevos por año.

Esto quiere decir, por añadidura, que los organizadores y críticos teatrales es posible que no puedan ver más que una quinta parte de la oferta teatral (incluso en el caso de que vean dos espectáculos por noche, como sucede en el Shaffy de Amsterdam). A las compañías pequeñas, que están empezando, a veces les resulta difícil llamar la atención de la prensa o de los organizadores de los espacios escénicos de mayor dimensión.

Esto también quiere decir que el público —que probablemente no ha aumentado ni disminuido demasiado en los últimos años— tiene cada vez más posibilidades para escoger. A finales del año pasado, el gran teatro de repertorio padeció una seria crisis de identidad al publicarse las cifras relativas a la cuantía de sus espectadores. Su público había disminuido en un tercio entre 1980 y 1985. En su mayor parte, esta tendencia se debe probablemente a la creciente calidad de los teatros "experimentales" y

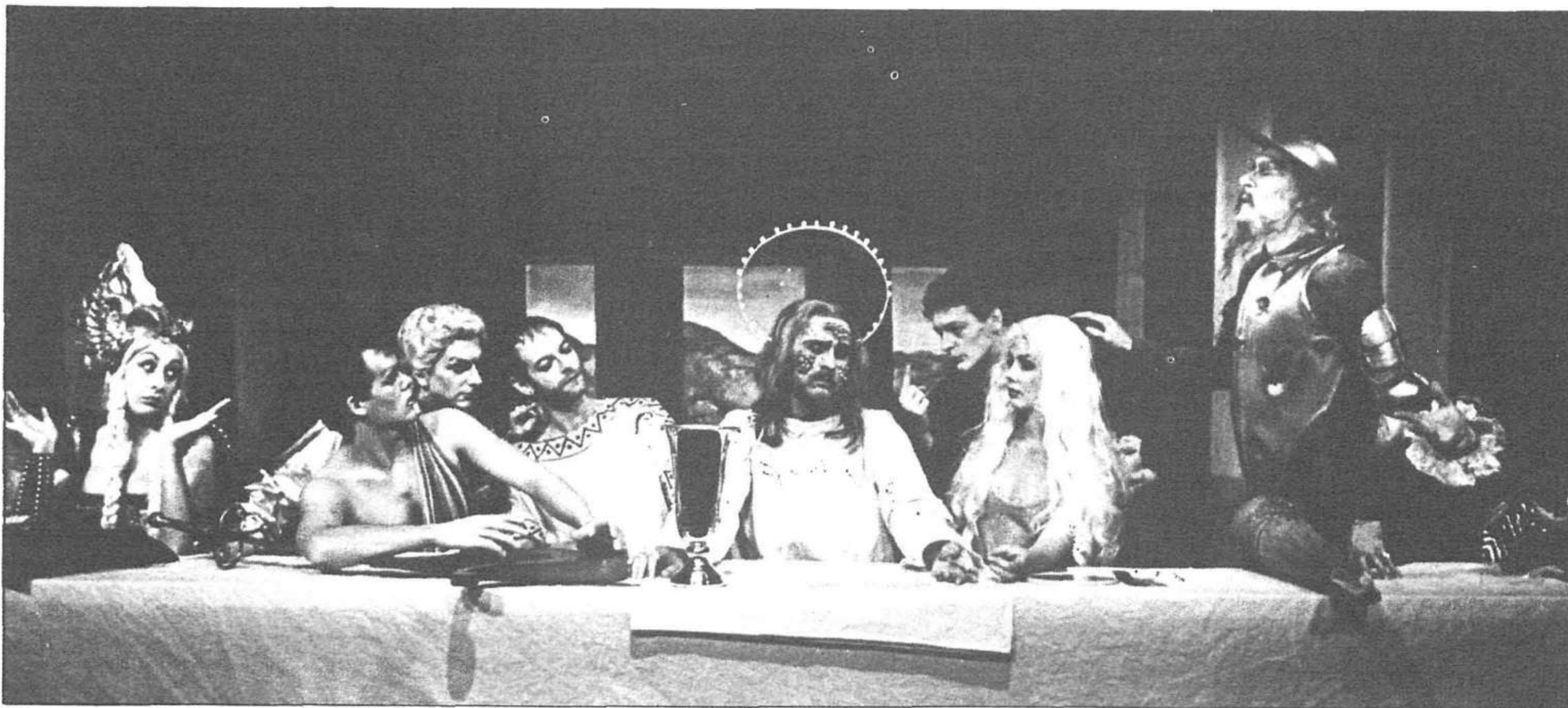
de menores dimensiones. El público, hoy en día, acude a ver teatro a cualquier parte; la atención se ha desplazado de los teatros tradicionales a un amplísimo panorama.

Hoy en Holanda —especialmente en Amsterdam con sus aproximadamente cincuenta teatros— muchos aficionados se quejan del inmenso número de espectáculos entre los que tienen que escoger. La situación se complica más aún en la medida en que cada mes que pasa surgen nuevos grupos. También hay un considerable número de producciones de las llamadas "formaciones ad-hoc", es decir, grupos de actores y directores autónomos que se juntan para una producción, la representan durante dos o tres meses y después pasan a una producción completamente diferente en compañía de gente también diferente. Por otra parte, una consecuencia de la situación financiera cada vez más difícil es que muchos actores deciden poner en escena espectáculos en solitario o con otro actor, por ser esa la única fórmula económicamente rentable. Esto conduce, una vez más, a un mayor número de espectáculos de menor dimensión. Todo esto quiere decir que para poder estar al corriente de lo que pasa se tiene que convertir uno en un espectador especializado. Entre los amantes del teatro se produce cada vez más la tendencia de ver tan sólo a un tipo de grupo o visitar únicamente un teatro en cuya programación se confía.

GRANDES TEATROS

Para poder captar la configuración del nuevo teatro que tiene lugar hoy en día en Holanda, probablemente lo mejor sea concretar en ciertos géneros y categorías, cuyas raíces en su mayoría se remontan a tendencias surgidas en la primera mitad de los años setenta.

Nos encontramos, por supuesto, con el teatro de repertorio. En Holanda, el verdadero teatro "de mayorías" en su forma más tradicional, con producción de obras conocidas y famosos actores en cartel, se encuentra en las compañías comerciales itinerantes. Todas las demás compañías dependen del dinero estatal y durante los quince últimos años el Consejo de las Artes, de tendencias progresistas, les ha presionado constantemente para que renueven su repertorio. En algunos casos —especialmente un par de compañías en las provincias del este y sur del país— algunos directores jóvenes han intentado durante años introducir en las viejas estructuras un espíritu nuevo. Estas operaciones no siempre tuvieron éxito; tanto las estructuras como



"De redders", un espectáculo de Globe dirigido por Gerardjan Rijnders.

los espectadores locales resultaron difíciles de convencer sobre la necesidad de una renovación teatral.

Gerardjan Rijnders, uno de los directores de escena más capacitados de Holanda, trabajó durante siete años en la compañía Globe de Eindhoven, al sur del país. A menudo su provocativo trabajo causaba la perplejidad tanto en los espectadores de la localidad como en los administradores del teatro. Hace dos años decidió dejar esa ciudad y volver a Amsterdam, donde había trabajado en un principio. Entre otras cosas, desde su regreso dirigió una revolucionaria super-producción de *Las bacantes* de Eurípides en el Ballet Nacional, escribió una sarcástica comedia para un pequeño grupo "ad hoc" y protagonizó en solitario la representación de un texto reciente de Heiner Müller. El año pasado le pidieron que formase una nueva Compañía de la Ciudad de Amsterdam en sustitución de los dos principales grupos de teatro de Amsterdam, Centrum y Publiekstheater. Actualmente fija las bases de dicha nueva compañía junto con Jan Ritsema, director de sólo unas pocas pero excelentes producciones pequeñas y fundador asimismo de la conocidísima Librería Internacional de Teatro (International Theatre Bookshop) de Amsterdam.

En estos momentos, el teatro de repertorio pasa en Holanda por una situación

de grandes transformaciones. No sólo en Amsterdam se va a crear una nueva compañía, también en La Haya (la ciudad donde tiene su sede el Gobierno) se esperan importantes cambios. La Haagse Comedie, la compañía de repertorio más antigua y tradicional de Holanda, se ha derrumbado debido a las constantes críticas que recibía por sus tendencias conservadoras y será sustituida por una nueva iniciativa que encabeza Hans Croiset, ex-director del Publiekstheater de Amsterdam. Croiset, el director más joven de la generación anterior a los setenta, se hizo famoso la pasada temporada por su montaje de seis horas de duración del *Fausto* de Goethe (partes I y II), que llevó a cabo con otra compañía de La Haya, De Appel.

La situación de la compañía Globe de Eindhoven no es mucho más estable. Después de la marcha de Gerardjan Rijnders ha permanecido en un estado de inseguridad casi permanente, con diversos directores jóvenes que han intentado hacerse con la situación.

EXPERIMENTOS EN EL TEATRO DE TEXTO

Como respuesta a las grandes compañías municipales, durante los años setenta se crearon diversos grupos de repertorio "experimental". También alguna de

aquellas alternativas de primera hora se hallan en crisis en estos momentos. En Amsterdam, dos grupos fueron reconocidos internacionalmente por su heterodoxa manera de abordar el teatro de texto: Baal y Werkteater. Ambos nacieron a comienzos de los setenta. Baal tuvo una importante influencia en la selección de repertorio; su director, Leonard Frank, fue el primero que presentó en Holanda a importantes autores de lengua alemana como Hadke y Bernhard. En lo que a la forma se refiere, su logro más importante lo constituyó una variante muy especial del teatro musical "brechtiano"; uno de sus éxitos recientes fue una versión de *The Dيبuk*, íntegramente cantada. No obstante, Baal se disolverá en 1988; Frank ha anunciado su marcha. Por su parte, Werkteater también tuvo mejores tiempos. Durante sus diez primeros años de existencia creó escuela con su forma de actuación natural-psicológica, basada fundamentalmente en las improvisaciones. Muchos de los actores de sus comienzos dejaron la compañía y trabajan ahora por libre, tanto en cine como en teatro. Lo que queda del grupo se ha dividido en dos y lucha por la supervivencia.

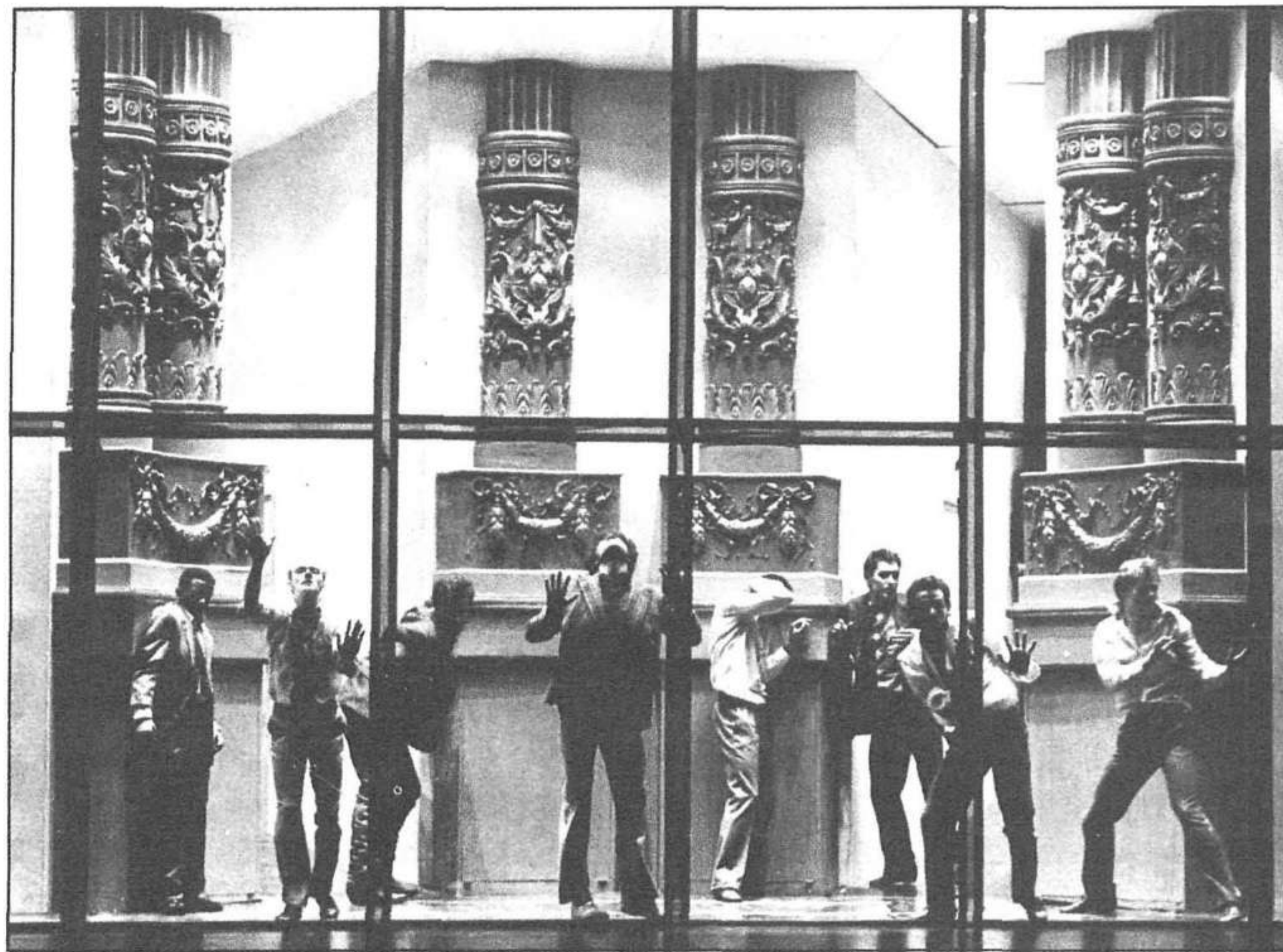
Más favorables son las noticias sobre el tercero de los grupos experimentales de los primeros tiempos, el Onafhankelijk Toneel (Teatro Independiente), con

sede en Rotterdam. O. T. fue el grupo más riguroso en el tratamiento del texto; y desde un principio se especializaron en la combinación de teatro con diseño, arte y movimiento. Tras una división en 1983, nacieron dos nuevos grupos: Maatschappij Discordia (ahora establecido en Amsterdam) y Studio's Onafhankelijk Toneel. Ambos se encuentran en activo y en buenas condiciones. El primero de ellos se ha especializado en una forma sumamente intelectual de teatro de texto; su propósito no es crear personajes, sino mostrarnos en todo momento en el escenario al "actor pensante". En Rotterdam, Studio's Onafhankelijk Toneel ha extendido sus actividades a otras disciplinas. Dos bailarines se han incorporado a la compañía, que ahora se compone de cinco realizadores teatrales independientes, con sus propias iniciativas cada uno. El grupo tiene un modo sumamente sofisticado de combinar teatro de texto, movimiento, instalaciones artísticas, vídeo y danza.

Ambos, Discordia y O. T., han tenido una enorme cantidad de alumnos y seguidores. Una gran parte de los espectáculos teatrales con texto que se pueden ver en el "segundo circuito" muestran en alguna medida su influencia.

MUSICA Y MOVIMIENTO

Otro grupo que tuvo sus orígenes en los años setenta fue Hauser Orkater. Este grupo numeroso, compuesto íntegramente por hombres, creó su propio género de teatro musical, absurdo y visual, que fue también muy imitado. Durante mucho tiempo fue la compañía holandesa mejor conocida en el extranjero. Hauser Orkater se fraccionó en 1980, pero todos sus componentes están aún en activo. Dick Hauser, bajista en sus tiempos, es ahora director del Shaffy Theater de Amsterdam. Otros de ellos han formado nuevos grupos o realizan de vez en cuando producciones con el nombre de "Orkater". La ramificación más importante de Orkater es De Mexicaanse Hond (Perro Mexicano), grupo dirigido por Alex van Marmerdam. En espectáculos como *Granito* y *La ley de Luisman*, el gusto por una lógica verbal absurda, locos hallazgos visuales y animados entremeses musicales es llevado al extremo. El pasado año Van Warmerdam debutó como director de cine con *Abel*, filme en el que él mismo era el principal protagonista. Producida de forma totalmente fuera de lo normal, la película tuvo un éxito considerable. Otro antiguo componente de Hauser Orkater, Jim van der Woude, trabaja ahora en solitario realizando pe-



Arriba, el montaje de "Las bacantes", dirección de Rijnders en el Ballet Nacional. Abajo, "El hombre que tenía el sol en el bolsillo", en Globe.

queños e intrigantes espectáculos; también ha tenido éxito como actor de cine.

Es imposible referirse a las nuevas tendencias en el teatro holandés sin aludir a la especial posición del mismo en Holanda. "Mimo" no al estilo de Marcel Marceau con su cara blanca, sino como género experimental con sus propias características. Basándose fundamentalmente en el mimo abstracto de Decroux,

menos tan monumentales (normalmente tienen lugar en pequeños espacios como el Shaffy) pero pueden llegar a ser igualmente caóticas y violentas. También del campo del mimo han surgido algunas de las producciones nuevas más interesantes, como, por ejemplo, la obra cómico-histórica de Karina Holla y el "mimo-arte" más sofisticado de Lisa Marcus y Barbara Duytjes.



"Feuilleton I", una producción de Discordia.

diversos intérpretes holandeses han creado un estilo nuevo de teatro del movimiento, normalmente denominado "nuevo mimo". Hoy en día podemos ver cómo los intérpretes de mimo llevan a cabo salvajes experimentos. El ejemplo más extremo es el grupo de Amsterdam Nieuw West, cuya mentalidad provocadora y anárquica podría ser comparada con la de la Fura dels Baus. Las actuaciones de Nieuw West no son ni mucho

ARQUITECTURA

En un extremo totalmente opuesto al panorama del mimo se encuentra un grupo como Bewth (de la palabra holandesa que significa "teatro-movimiento"). Bewth ha estado funcionando durante más de veinte años y sus principios artísticos siguen siendo básicamente los mismos. Utilizan edificios (en su mayoría viejas fábricas, almacenes e iglesias) para construir unas vivas y sutiles escultu-

ras compuestas por movimiento humano, objetos, luz y sonido.

También en la danza tiene una gran importancia la arquitectura. El japonés Shusaku Takeuchi, con su Dormu Dance Theater, organiza a menudo sus brillantes y sugestivos espectáculos en un espacio extraordinario. Bart Stuyf combina las esculturas arquitectónicas y los decorados. Su último espectáculo, *Target*, es una pequeña maravilla de alta tecnología. En él se combina el movimiento humano con la penetrante mirada de un enorme y sofisticado brazo-robot. Otra coreógrafa que combina danza y objetos en el espacio es Krisztina de Chatel. Hace funcionar sus piezas de danza de acuerdo con moldes estrictos, "minimal", que conquistan el espacio de pulgada en pulgada.

La arquitectura es también una de las principales fuentes de inspiración del músico teatral Harry De Wit. En su trabajo (entre otros) con el grupo de danza Dansproduktie, De Wit ha desarrollado diversos instrumentos musicales nuevos, con frecuencia concebidos para producir fuertes sonidos de percusión. Ha utilizado sus inventos en diversos y poco usuales escenarios, como la gigantesca planta de electricidad de Rouen, en Francia, donde se presentó en 1985. Sus conciertos adoptan cada vez más la forma de verdaderos acontecimientos teatrales.

Ritsaert ten Cate, al frente todavía del Mickery Theater, tiene sus ideas propias acerca de cómo utilizar la arquitectura en el teatro. No hace mucho mandó reestructurar todo el edificio del Mickery de forma que los espacios de actuación más pequeños quedaron conectados al espacio principal mediante ventanales, lo cual permitía una singular interacción entre los tres espacios; las posibilidades de dicha reestructuración fueron mostradas por Ritsaert ten Cate en su monumental espectáculo *Rembrandt and Hitler or Me* (1985). Desde hace dos años, el Mickery trabaja en un proyecto a largo plazo denominado "Teatro más allá de la televisión"; no obstante, este teatro se encuentra en una constante pugna por obtener los subsidios que considera mínimos para funcionar como es debido.

MUÑECOS E IMÁGENES

Como probablemente demuestran los ejemplos mencionados anteriormente, uno de los principales rasgos que relacionan entre sí a todas las manifestaciones del teatro holandés es la necesidad de combinar el teatro con otras disciplinas. Aunque probablemente no habrá ningún otro país en el que los géneros y



10



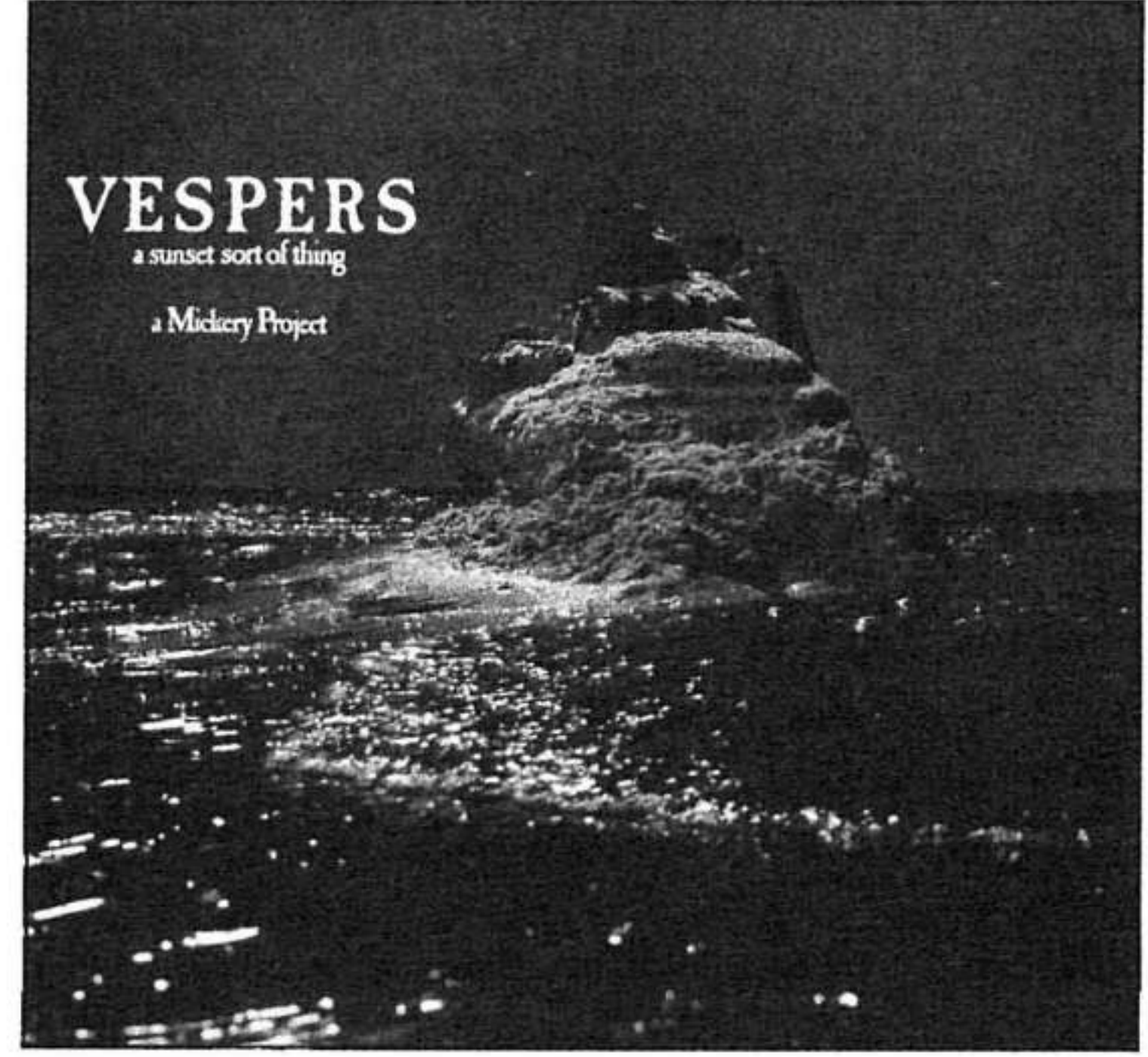
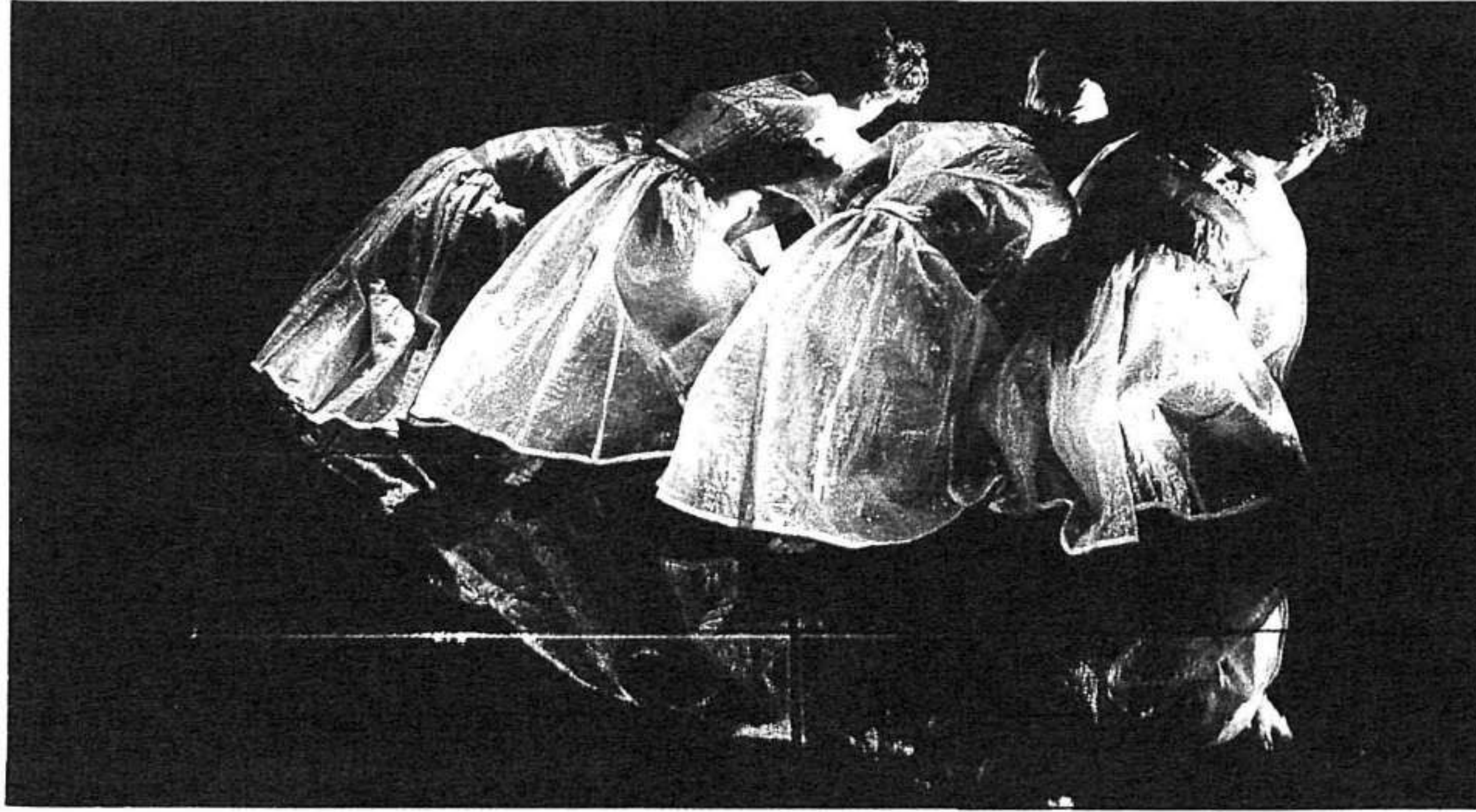
"Das lied von der Erde", de Nieuw West (arriba) y "Typhoon", del Dansgroep Krisztina de Chatel.

categorias sean utilizados como criterios diferenciadores en tantos niveles distintos de organización, el hecho es que el teatro holandés se caracteriza por su tendencia a cruzar fronteras. Un "genero" que ha cruzado muchas fronteras tradicionales es el "teatro de imágenes". Y, curiosamente algunos importantes creadores de imágenes en Holanda tienen sus raíces en el teatro de títeres. El más conocido es Hinderik de Groot con su compañía Studio Hinderik. Sus espectáculos, enormemente sugestivos y técnicamente muy complejos, han recorrido medio mundo. *Alcantarilla* y *Cristal* son sus éxitos actuales. Otro artista que tiene sus orígenes en el teatro de títeres es Jozef van den Berg. En lugar de entregarse a la sofisticación tecnológica, Van der Berg confía en el contacto directo entre él, sus muñecos y su público, al que a menudo pide que participe. Tanto Hinderik como Van den Berg han sido vistos ya en España.

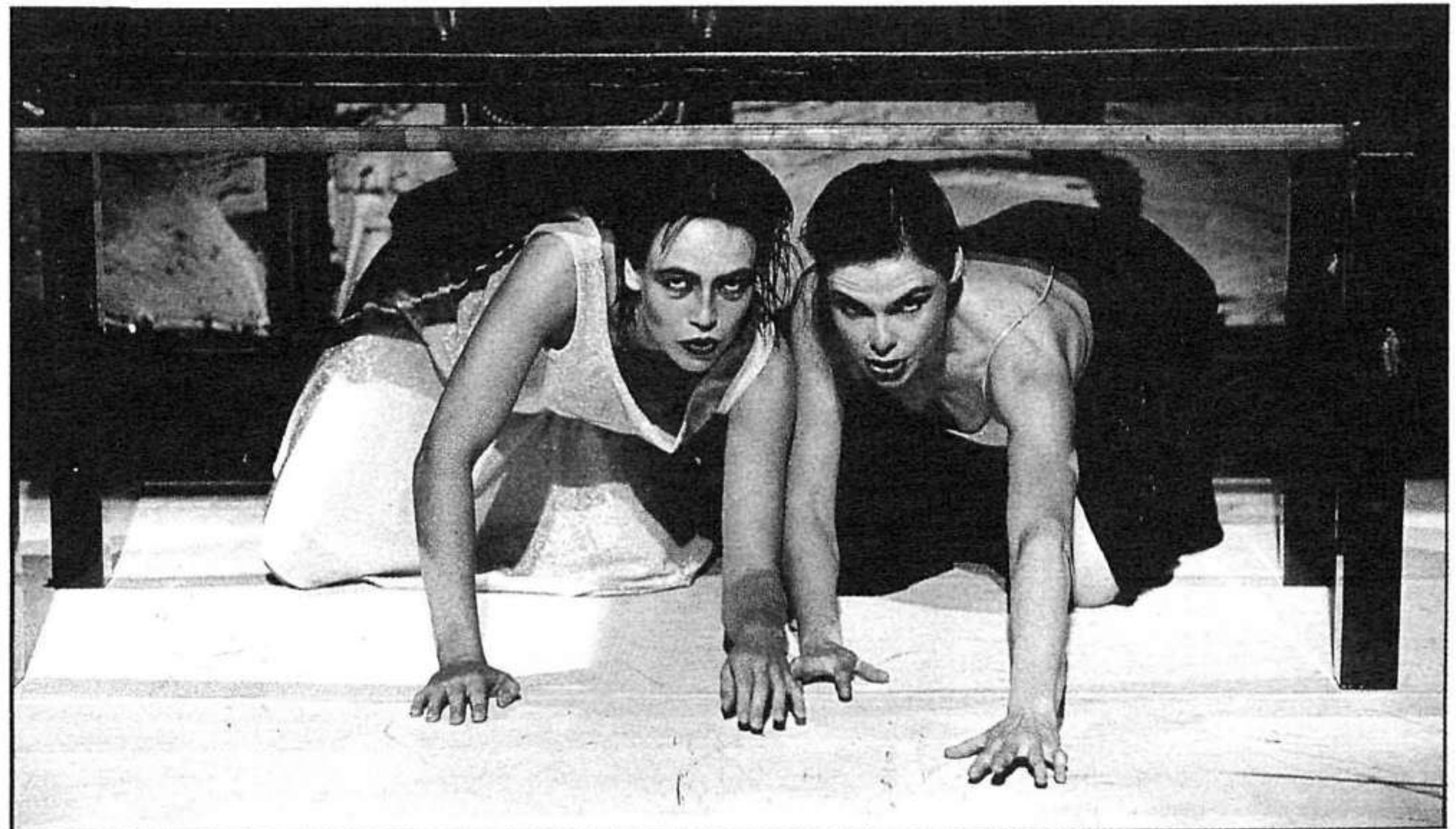
Como el lector comprenderá, una vez llegados a este punto, el paisaje teatral holandés es uno de los más variados de Europa y tiene una densidad de población por lo menos igual a la del propio país. Sin embargo, precisamente en estos momentos se produce una especie de callejón sin salida. La mayoría de los significativos artistas mencionados anteriormente surgieron directamente del movimiento de los setenta y llevan trabajando un mínimo de diez años. La generación joven todavía no ha hecho su aparición; hay una verdadera multitud de creadores teatrales veinteañeros, pero en su mayoría siguen los patrones ya trazados por sus "padres", la generación de los setenta. El movimiento *punk* ha tenido influencia en muchos estratos de la sociedad, pero el teatro ha permanecido prácticamente intacto. No hay en Holanda gentes de teatro jóvenes y revolucionarias que desafíen al "establishment", como sucede, por ejemplo, en Bélgica (pensemos en Jan Fabre y Anne Teresa de Keersmaecker, de Rosas). La principal razón para ello es, probablemente, la inexistencia de una necesidad de rebelión o anarquía. Todavía, en Holanda, en el campo del arte, prácticamente todo está permitido; es más, prácticamente todo se ha hecho. Es terriblemente paradójico que, para los jóvenes creadores de teatro, pueda resultar frustrante trabajar en esta situación.

Jan Middendorp es director de teatro, crítico del diario de difusión nacional "De Volkskrant" y colaborador habitual de la revista mensual "Toneel Teatraal".

TEATRO HOLANDÉS...



...DE LA "A" ...
...A LA "Z" ...

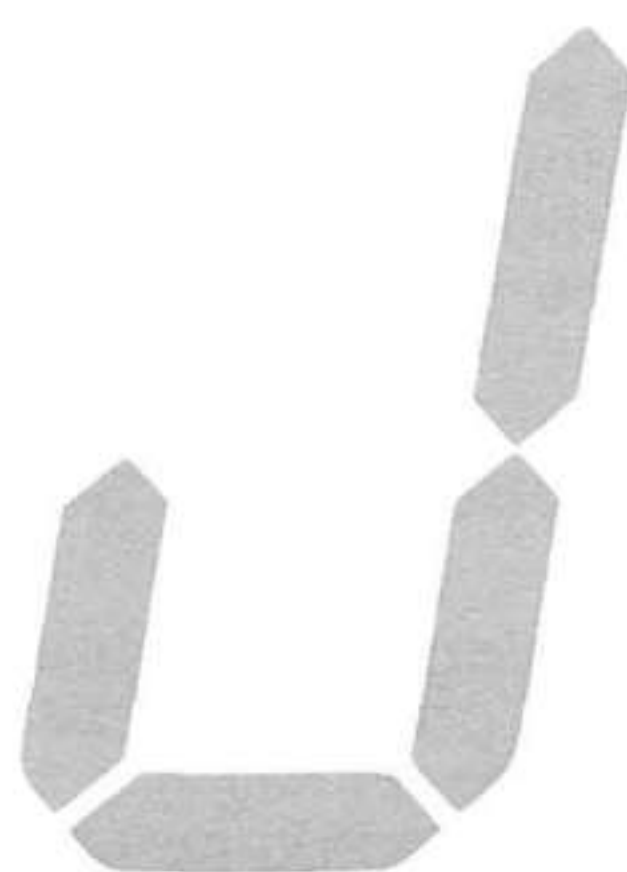




JOZEF VAN DEN BERG

UN HOMBRE SOLO

RODEADO DE PERSONAJES



Jozef van den Berg, creador de muñecos, "puppeteer". Eso se dice, pero no basta para definir el trabajo que ha desarrollado en los últimos años este artista teatral residente en el pequeño pueblo de Herwijnen. Este titiritero le quita foco a sus muñecos. Es más, afirma no saber

hacer muñecos. En esta conversación cuenta su personal historia, nos presenta a los miembros de su encantadora familia y se queda a un paso de convertir la entrevista en una de sus divertidas representaciones.

Jozef van den Berg no es un perfecto desconocido en nuestro país. Visitó por primera vez España en mayo de 1985, cuando participó en la 7ª Muestra Internacional de Teatro de Valladolid con los espectáculos *El hombre del sombrero rojo* y *Troev o el pescador ahogado*. Del 24 al 28 de marzo estará en el Teatro de la Comedia de Madrid con su penúltima producción: *Los amantes*.

—Lo primero que llama la atención al ver tus espectáculos es esa relación especial que mantienes con el público, sacando al escenario a niños y adultos. En esa relación, la historia que cuentas parece tener una cierta importancia... ¿Podrías comentarme tu primera experiencia con el público español? ¿Cómo estableces esa relación especial con un público que no comprende —al menos a través

de las palabras— la historia que le estás contando?

—“En todos los países tengo más o menos la misma experiencia, aunque, por supuesto, existe la dificultad del idioma. Por ejemplo, cuando hice *El hombre del sombrero rojo*, en Valladolid, una mujer me ayudaba durante la función, estaba sentada a un lado del escenario y traducía mis palabras. Pero no iba lo suficientemente rápido, de modo que preferí terminar haciéndolo yo solo, con mis manos y mis pies... y me encantó. Fue maravilloso. La reacción de los niños y de todo el mundo fue fantástica.

En la función de la noche tuve el mismo problema con la traductora, pero lo convertimos en parte del espectáculo.

De todas formas, alguna gente dice que necesito llevar a la gente al escenario, pero no es cierto. Tengo una determinada relación con lo que hay; es decir, que tanto si lo que hay son espectadores húngaros como si son españoles o niños o adultos, yo lo que hago es actuar para ellos. De lo que se trata es de ponerme con mi historia en una determinada situación, en la que trato de desarrollar una relación con la gente que hay allí. El problema está en que esa relación es siempre diferente. Y eso es lo que me gusta. Por supuesto, tengo mi propia línea de actuación; no se trata de improvisar completamente, pero me gusta estar preparado para lo que me pueda encontrar en cada caso concreto...”

—¿Cambias cosas de acuerdo con las reacciones del público?

—“Sí, pero desde luego, como te digo, tengo mi historia que contar y, pase lo

que pase, la voy a contar, de eso no hay duda. Pero entre medias puedo encontrar, y tengo que encontrar, siempre nuevos caminos para llegar a donde quiero llegar. Quizá es eso lo que hace que el público se sienta formando parte de algo que jamás había visto. El sentimiento de ver a alguien que no realiza su actuación de un modo... rutinario”.

“LOS AMANTES”

—¿Me puedes hablar un poco del espectáculo que vamos a ver en Madrid?

—“¿De *Los amantes*?”

—Sí. ¿En qué consiste? ¿Se cuenta una historia en ese espectáculo?

—“Hay una cierta historia, sí, desde luego...”

—No te gustaría contarla...

—“No, nunca me gusta contar mis historias...”

—Pues no la cuentes.

—“No le veo mucha utilidad. También tenga la experiencia de que, diga uno lo que diga sobre su representación, nunca es como uno lo cuenta. Es muy difícil. Es completamente diferente.

No se trata de que yo sea diferente. Para contar la historia de *Los amantes*, por ejemplo, sólo podría decir: es la historia de un naufragio que llega a una playa y vemos que llega con su baúl. Ha construido un barco con su baúl de viaje. Llega a la playa y se encuentra con un montón de gente que le está mirando, que son los espectadores. No es una forma muy agradable de acabar un naufragio, ¿eh?, encontrarte con ochocientas personas que te están mirando cuando acabas de llegar del mar, ¿eh?”

Entonces, este hombre desarrolla una relación con toda esa gente. Primero piensa: "Deben ser caníbales". Se pregunta qué querrán de él. Luego se da cuenta de que lo que esperan de él es algo muy especial. Entonces, habla con ellos, lleva a cabo su representación, su historia. Pero no hay tal historia, así que empieza a inventársela, a explicarles por qué no hay historia, a contarles lo que sucedió en el naufragio, por qué ha llegado aquí con su baúl. No tiene nada, sólo su baúl, en el que apoya toda su representación y toda su historia.

Finalmente, lo que les cuenta es una historia de amor. Quizá es esa la razón del naufragio. Se lo cuenta todo con algunos toques realistas, pero, por supuesto, este hombre jamás ha estado en el mar, no se tiene que tomar en serio esa historia, sino comprender que este hombre siempre quiere contar una historia pero siempre se olvida de contarla. Siempre que lo prepara todo para contar su historia, sucede algún desastre. ¿Te das cuenta? Es como si la gente nunca pudiese completar su historia, porque todo el mundo se pierde siempre en todo tipo de cosas sin importancia, aunque quizá necesarias.

Por ejemplo, yo quiero contar una gran historia sobre el amor, pero me voy a comprar café, me dicen que son cuatro florines y yo les digo: "No, son tres y medio", y entonces se lía un gran follón por cincuenta céntimos. ¿Te das cuenta? Eso es lo que pasa en la vida. La gente siempre se olvida...

Pero no es una historia moralista sobre lo que la gente debe hacer o dejar de hacer. Es algo más... No sé... No es bueno decir las cosas de un modo cínico. Siempre trato de huir del cinismo. Para mí es una forma muy sutil e inconsciente de escapar de las dificultades...".

—¿Tratas de mantener una relación amistosa con el público?

—"Bueno, puedo ser amistoso en mi relación con el público, pero también a veces tienes que ser necesariamente severo. Como ayer por la tarde, cuando trataba de representar mi último espectáculo. Hace poco he salido por televisión y la gente ha visto que puede hablar conmigo, sentados en sus butacas del teatro. Desde que salí en televisión, el teatro está siempre lleno. Durante quince años he trabajado muy duro, hacía doscientas o doscientas veinte actuaciones al año y empezaron a llegarme invitaciones del extranjero... y ahora, de pronto, salgo en la televisión, en fin de año, y ya no hay entradas, está todo lleno. Es la televisión...

Entonces, la gente viene a verme con esa segunda imagen que tienen de mí, se sientan y piensan: "Ahí está el hombre con el que uno puede actuar, el hombre que te habla..." Y empiezan a darte voces... "¡Eh! ¡Eh!". Ayer por la tarde, un señor empezó a decirme... "¡Bueno, dime lo que tengo que hacer!". Traté de hacerle callar, pero siguió...".

"NO SE TRATA DE SER SIEMPRE MUY AMABLE"

—¿Qué hiciste entonces?

—"En un momento dado le castigué, ¿comprendes? Le dije que dejase de hacer el ridículo (risas). Pero estuvo bien, porque la gente entonces empezó a preguntar: "¿Qué pasa?", y una vez más me vi en una situación que tenía que afrontar, tenía que encontrar una forma de salir de aquello.

No quiero castigar a ese señor verdaderamente, ¿comprendes?, porque en primer lugar estás en el escenario, en una posición superior a la suya... Pero algunas veces me olvido y le aprieto un poco las clavijas a la gente. No se trata de ser siempre muy amable, no se trata de ser el buen chico.

También ayer por la tarde, de pronto, un niño de cuatro o cinco años me preguntó: "¿Dónde está ese muñeco que he visto en la televisión?". ¡Justamente cuando estaba en medio de mi gran historia!

Paré toda la historia y me dije: "Dios mío..." En el espectáculo voy camino de París con mi coche. Así que le dije al chico, que se llamaba Jeremy: "Jeremy, ¿te quieres venir conmigo a París?", y dijo que sí, claro. De modo que cogí al niño, lo metí en mi coche..., pero el coche está estropeado y nunca podemos irnos a París. Le dije a la madre que, naturalmente, para ir a París hacia falta dinero para el hotel o para comprar helados... ¡Y otra vez intervino el mismo señor...!

—¿El mismo de antes?

—"¡Sí, ja, ja, ja, ja, se puso a hablarme otra vez! El niño se fue con su madre, porque el coche estaba completamente estropeado y no podíamos irnos a París, pero entonces empieza otra vez ese el señor. Y le dije: "Vamos a dejarlo... primero un niño... ahora un viejo..." Ja, ja, ja. Pero está bien, no puedo castigarle demasiado duramente, porque si no el resto del público también se sentiría mal. Si castigas a alguien del público, les castigas a todos, porque son todos lo mismo, son espectadores. Lo que trato de hacerle comprender es que la función estaría mucho mejor si él se callara la

boca, ja, ja. No pretendo que otros dejen de dirigirse a mí; no puedo bloquear al público.

No todo es así en la representación. Tanto en la nueva producción como en *Los amantes*, hay un momento de relación directa con el público y un momento en el que me aparto de ellos y creo mi propio mundo, dejo de hablar...".

—¿Por qué ese contraste?

—"No quiero ser el cabaretero que no para de hablar. Quiero decir algo, siento la necesidad de crear una cierta atmósfera en el público, en la que pueda decir lo que quiero decir.

No sé, es como si quieres hacer una hermosa cena, pero sacas en primer lugar los platos más fantásticos. No, primero sacas los aperitivos y otras cosas, y lo más importante lo dejas en la cocina, y cuando la atmósfera es fantástica y todo el mundo se encuentra feliz, entonces lo pones encima de la mesa. Pero si lo que haces es ponerlo en la mesa en primer lugar, la gente se lo come sin prestarle ninguna atención. Eso es lo que intento: crear un cierto sentimiento, una atmósfera en la que pueda también cambiarse, en un momento dado, la forma de mirar las cosas".

"ES LA PRIMERA VEZ QUE NO ACTÚO SOLO"

—¿Puedes decirme algo más sobre ese último espectáculo, el posterior a *Los amantes*?

—"Es la primera vez que actúo no solo. He trabajado solo durante quince años, pero ahora he decidido incorporar otras influencias a mi vida teatral.

Es la historia de un hombre que llega a un lugar en su coche maravilloso. Hay una carretera por la que vemos llegar a ese hombre en su camino hacia París. Al principio hablo en francés. El hombre llega a ese sitio (el lugar donde se celebra la representación) y pregunta: "¿Dónde estoy?". Y la gente le contesta: "En tal sitio". Y yo digo: "No puede ser. Imposible, no puede ser. Olvídenlo". Ja, ja. "No puede ser porque yo ya he cruzado la frontera, yo no voy nunca a ese sitio, ahora sólo voy a París, a Madrid, a las grandes ciudades. El hombre se ha convertido en un artista... El caso es que el hombre está allí, todo lo que hace le sale mal, todo se le rompe, el coche explota y se tiene que quedar en esa pequeña carretera. Entonces se descubre un segundo telón... Es muy hermoso, no te lo puedo explicar... Es como un sueño. No das crédito a tus ojos, ves una cama de dos metros y medio de altura, ves el mar... El hombre se encuentra junto al

mar, con su coche roto, y cuando ve la cama dice: "Ah, es una iniciativa muy buena, por fin empiezan a comprender que la gente como yo, los vagabundos, necesitan algún lugar donde descansar. Esta muy bien que pongan cosas como esta por todas partes". Ja, ja.

Hasta que en un momento dado aparece en escena otro vagabundo, una mujer (Marie Claire Stambac). Y él le dice: "Oye, un momento, este es mi espectáculo". Ella no habla, no puede hablar, pero aparece allí con su acordeón. Cuando él trata de echarla es cuando aparece su familia, la familia de personajes del hombre...".

—¿Los muñecos?

—"Los muñecos".

—¿Siempre usas los mismos muñecos?

—"Sí, siempre los mismos, no puedo fabricar muñecos. Éstos los hice hace quince años".

—El principal de ellos es...

—"La Bruja, Madame la Sorcière. El hombre no quiere que esa mujer se quede en su espectáculo, pero Madame la Sorcière la acepta en cuanto la ve y le dice que se quede con ellos. Él se pone furioso con su muñeco, le dice: "¿Cómo puedes hacerme eso? ¿No te das cuenta de que no es mi tipo? ¿Qué pretendes?...".

"LOS MUÑECOS COBRAN VIDA"

—¿Quiénes son los otros personajes-muñecos?

—"Madame la Sorcière... Frederick el pájaro, que es el pájaro sin alas, que siempre se queja de no tener alas... Y Grand Oeil, Gran Ojo, que puede ver por delante y por detrás. Gran Ojo se considera el poeta de la familia. Ha escrito un poema, la gente canta con él. En cada país hay reacciones diferentes. En París, por ejemplo, no podían dejar de reír, les encanta esta caricatura del poeta.

Lo mejor de estos personajes es que no existen realmente, todo el mundo puede ver que no son nada. Pero en un momento dado cobran una cierta vida. Si te fijas en el público cuando actúo con Madame la Sorcière, por ejemplo, cuando habla ella le miran a ella y cuando habla el hombre le miran a él. Aunque soy yo quien habla siempre...".

—No tratas de ocultarlo...

—"No, en absoluto. Por eso mismo, porque no trato de ocultarlo, en un momento dado se convierte en algo real, como si el muñeco realmente tuviese vida y sonido. El hecho es que el hombre habla en realidad consigo mismo, habla con ella, mantiene un diálogo con ella,

DE GELIEFDEN



JOZEF VAN DEN BERG

Mucho más que un "puppeteer", un creador de muñecos.



Crear una atmósfera, una manera de mirar las cosas.

pero siempre habla él. Si él se calla, ella se calla. ¿Qué podemos hacer entonces? Puede darse el caso de que él quiera callarse pero ella quiera seguir hablando. ¿Comprendes? Tenemos esa relación entre él y el personaje, aunque es él mismo, y tenemos más personajes, así que vemos a un hombre rodeado de personajes que son él mismo. Como le ocurre a la gente en sus mentes. Tenemos en la cabeza todo tipo de voces. Una de esas voces dice: "Esto no lo podemos hacer". Y la otra contesta: "Esto podemos hacerlo fácilmente". Todos tenemos esa mente que no para nunca de hablar, una historia interminable en nuestras cabezas".

(Jozef van den Berg y su "partenaire", Marie Claire, siguen hablando de su último espectáculo, con el que están celebrando actuaciones "de prueba" en diversos lugares de Holanda: "Cuando ter-

minamos el decorado y todo, vamos inmediatamente a un teatro y tratamos de inventar, crear...; así que a veces vamos muy alto y otras veces nos despeñamos, lo perdemos todo, tenemos que volver a buscar, cambiar cosas").

—“Hemos hecho una historia sobre una mujer que no puede hablar. Es una nunca le diría a la gente que viniera a trabajar conmigo. Sólo podría ser en el caso de que una compañía ya existente me invitase a realizar esa función de director”.

“HE TRABAJADO CATORCE AÑOS SIN SUBVENCIÓN; AHORA YA NO LA NECESITO”

—¿Y cuál es la situación de vuestra compañía en términos económicos?

—“Yo he trabajado durante catorce años sin subvención. A veces había pe-

queñas cantidades. Ahora nos dan una subvención por tres años, una cantidad muy pequeña de dinero, no mucho...”. historia muy bonita. Ella perdió su voz de pequeña. Al final del espectáculo, Madame la Sorcière se sacrifica por la chica y le cede su propia voz para que pueda cantar”.

—¿Madame la Sorcière no hablará más?

—“Ya veremos... ja, ja”.

“UN PERSONAJE DE FELLINI”

—¿Te importa volver atrás en el tiempo, contarme cómo eran las cosas al principio?

—“Iba por las calles, actuaba en cualquier parte. Comencé desde abajo, completamente solo, con un pequeño caballo. Era realmente como un personaje de Fellini, de *La Strada*, un hombre y un caballo. Probablemente por eso siempre interpreto el papel de ese hombre que siempre va de viaje, que tenía un pequeño caballo con un pequeño carro... Dormí en él durante dos años, ¿comprendes? Era realmente un nómada que actuaba en los pueblecitos del norte de Holanda. Pero después le fue gustando a más gente y empezaron a invitarme...”.

—Ahora te has convertido en alguien más importante...

—“Sí... Además, en un momento dado me di cuenta de una cosa. Al principio actuaba detrás de un telón y después me di cuenta de que era más importante que la gente viese a ese hombre que maneja los muñecos. Así que quité el telón, salí a escena con mis muñecos y pude ver que si actuaba de una determinada manera la gente miraba únicamente a los muñecos. Pero si yo también estaba presente, los espectadores veían algo más completo...”.

—Y ahora que ya no eres un vagabundo sino una compañía establecida, una pequeña compañía..., ¿cuál es exactamente vuestra situación dentro del sistema de subvenciones? ¿Cómo estáis organizados?

—“Somos cinco personas en estos momentos. Dos técnicos, un *manager*, Hans, Marie Claire, que es la actriz de la compañía...”.

—¿Va a permanecer en la compañía?

—“Para este nuevo espectáculo sí, luego ya veremos, nunca se sabe. Quizá. Por otra parte, me gustaría dirigir, me gustaría intentar hacer algo con más gente”.

—¿Eso es sólo una idea o un proyecto concreto?

—“Es sólo una idea, pero me gustaría intentarlo. Me gustaría dirigir, aunque



Una familia de muñecos creados hace quince años.

—¿Cuánto?

—“Cien mil florines al año (6.100.000 pesetas). No es mucho. Bueno, sí es mucho...”.

—¿Suficiente para una compañía pequeña como la vuestra?

—“No, suficiente no. Suficiente para comprar algunas cosas, para no tener increíbles deudas, para quitarme de encima las deudas contraídas en el pasado. Pero ahora que tenemos los teatros llenos, no la vamos a necesitar. Si te mantienes como una compañía pequeña, te puedes apañar, pero si creces más y más y más... entonces necesitas al Estado”.

(Michiel de Rooij, del NTI, que me acompaña en esta entrevista, observa: “Aquí, en verano, cierran los teatros. Jozef puede actuar en festivales, pero para las grandes compañías eso es imposible; por lo general, cierran de mediados de junio a mediados de agosto o comienzos

de septiembre y tienen que pagar a los actores y a los técnicos...”).

—¿Diseñas tú mismo la escenografía de tus espectáculos?

—“Mi mujer y otra mujer, que son muy buenas para los colores y los tejidos, lo han venido haciendo desde el principio. Confío en ellas totalmente. Yo les cuento la historia y ellas buscan los colores y los tejidos necesarios, y lo hacen maravillosamente. Siempre están a mano, de modo que podemos cambiar lo que queramos en cualquier momento, sin tener que recurrir al teléfono...”.

(La entrevista no ha sido tan breve como probablemente Jozef van den Berg deseaba. Casi no se le nota, pero a cada rato surgían de sus ojos unas ligerísimas manchas de resignación o de impaciencia...).

—Me parece que tengo suficiente. ¿No te gusta demasiado ser entrevistado?

—“Sí... Siempre estoy hablando. Mi mujer siempre me pregunta por qué hablo tanto (risas). A veces viene alguien de un pequeño periódico para charlar media hora, le invito a un café y cuando nos damos cuenta son las cuatro de la tarde. No, me gustan las entrevistas, lo que pasa es que algunas veces es difícil explicar, encontrar las palabras... Es difícil decirlo todo. Pero para mí también es importante. Y necesario. Cuando tienes que hablar con alguien, tienes que intentar encontrar una forma de explicar lo que realmente quieres. A veces no puedes expresarlo con palabras y dices: “No quiero expresarlo con palabras”. Pero al mismo tiempo es un desafío, porque... ¿por qué no puedes expresarlo con palabras? ¿No será porque no has profundizado suficiente en lo que quieres decir? Siempre es interesante hablar de lo que haces”.



F'ACT A DISPOSICIÓN DE LOS DIRECTORES JÓVENES

En Rotterdam existe un centro de producción de ámbito nacional cuya función exclusiva es ofrecer a los directores noveles la posibilidad de presentar espectáculos en condiciones óptimas. Una prueba de fuego en la que los directores primerizos pueden disponer de los medios ne-

cesarios. El nombre de ese centro es F'Act y su director actual es el actor y director de escena belga Wim Meuwissen, que en los primeros meses de este año simultaneaba su trabajo en F'Act con un papel actoral en una de las producciones del Publiekstheater, *Largo desolato*, de Vaclav Pavel. "Un excelente actor y director", en opinión de Ben Hurkmans, que dirigió F'Act durante siete años, antes de incorporarse al Publiekstheater como director artístico y dramaturgo.

"F'Act pone a disposición de los jóvenes directores los medios necesarios para que dirijan un espectáculo según sus propios criterios. No se les trata como a principiantes, simplemente se les ofrece la posibilidad de trabajar en las mejores condiciones posibles", nos dice Wim Meuwissen. "La verdad es que no nos podemos quejar, está muy bien que exista una institución así, creo que iniciativas como ésta deberían existir en otros países".

"F'Act, creado por iniciativa del Ayuntamiento de Rotterdam, cuenta con una

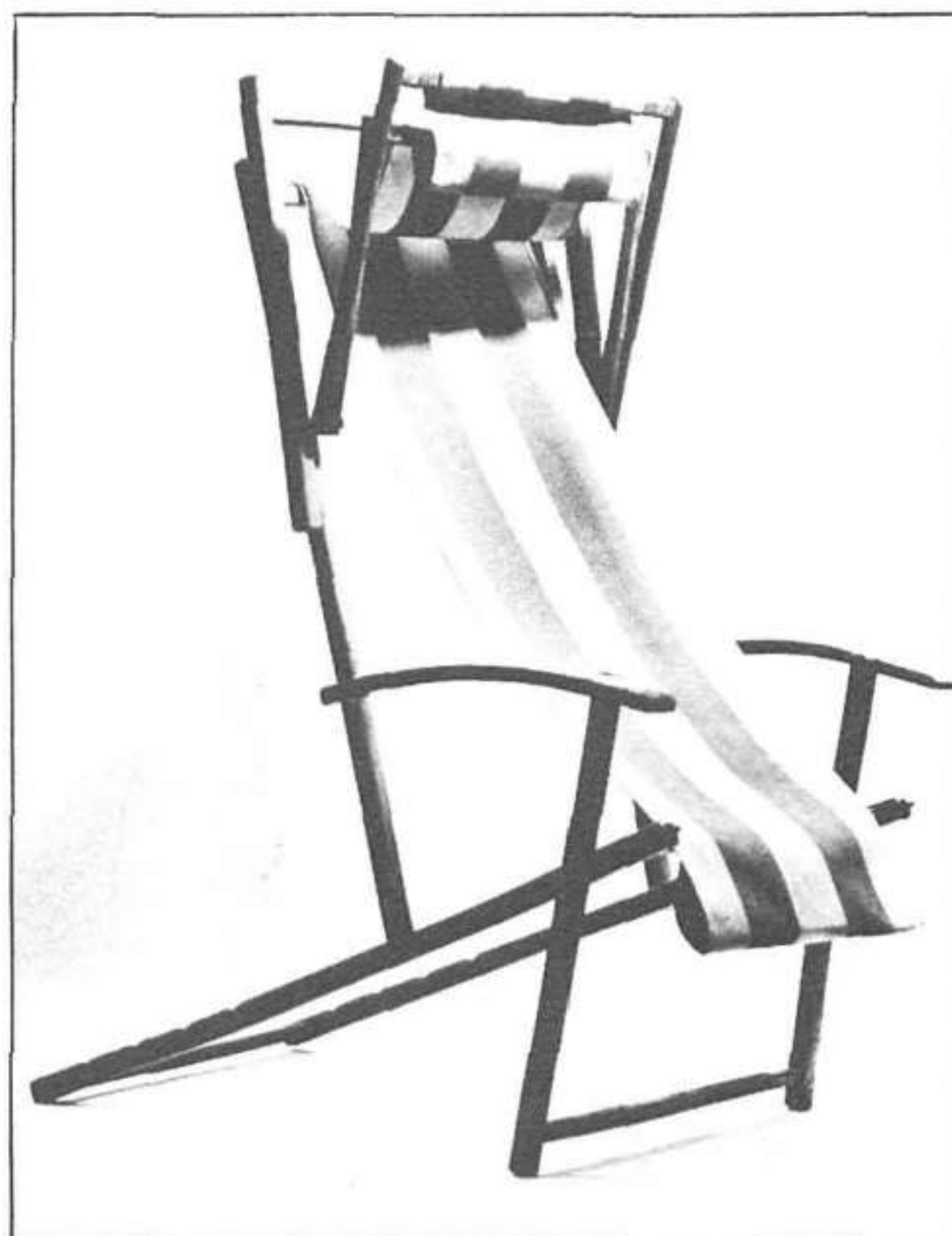
subvención anual de unos 600.000 florines (33,6 millones de pesetas), aportados en parte por la ciudad de Rotterdam y en parte por la Administración central.

"MI LABOR ES AYUDAR"

"Yo, como director del centro, debo ayudar al director elegido en la selección de la obra que quiera montar y en todo lo que haga falta, pero hay que decir que en todo caso, es libre completamente de hacer lo que quiera. Mi labor consiste más en ayudarlo a que todo vaya bien. Por ejemplo, si participan actores veteranos en la producción, tengo que hacerles comprender que en su relación con el director han de tener en cuenta que se trata de su primer montaje, que tienen que trabajar con alguien que todavía tiene que aprender muchas cosas, pero que no debe perder en ningún momento su capacidad de decisión como director del espectáculo".

F'Act produce anualmente unos cinco espectáculos en esas condiciones. Las producciones se estrenan habitualmente en Rotterdam (aunque no necesariamente), pero generalmente tienen la oportunidad de hacer una gira por diversas ciudades del país, exactamente igual que cualquier otro montaje profesional.

Entre los espectáculos producidos por F'Act en la presente temporada se encuentran *Toem (That time)*, de Beckett, dirigido por Willem van Zadelhoff; *Mercedes*, de Thomas Brasch, dirigido por Lidy Six; *A.Dieu*, coreografía de Marc Vanrunxt, y tres piezas breves de Monika Blok, Ton Kas y Willem de Wolf.



Opus 3, de Paul van der Kruk.

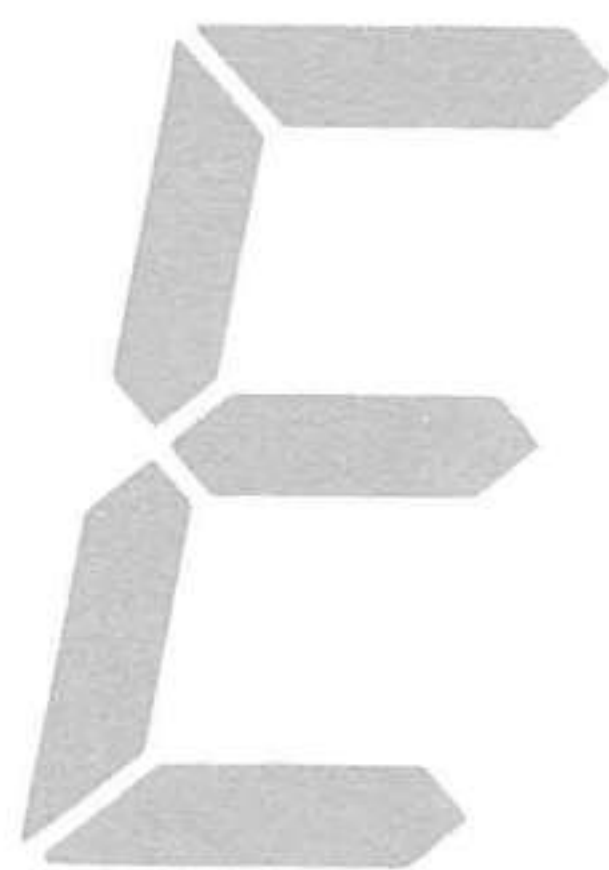


Henk Boerwinkel con una de sus fantásticas criaturas.

FIGURENTHEATER

TRIANGEL

MUÑECOS PARA MAYORES



El Figurentheater Triangel "es una pequeña formación holandesa —un par de manipuladores— que desde hace dos años ocupa un lugar de privilegio en el panorama mundial de las marionetas", decía en uno de sus artículos, nuestro colaborador Xabier Fábregas ("La Vanguardia", 26-XI-84), en un artículo titulado "El sugestivo universo onírico de Triangel".

Fábregas firmaba ese comentario a raíz de que las 20 historias breves de Figurentheater Triangel se presentasen en el Teatre Regina de Barcelona, en el marco del IV Festival de Titelles de Barcelona, en noviembre de 1984, después de haber participado meses antes en el II Festival Internacional de Teatro de Granada (mayo 1984). Esta es la tercera vez, por lo tanto, que la compañía que forman Henk y Ans Boerwinkel muestra sus piezas breves en nuestro país. Según los muy elogiosos comentarios que suscitaron en las anteriores ocasiones, el público madrileño agradecerá esta repetición de Triangel, que tendrá lugar en la Sala del Mirador del 6 al 9 de marzo.

Figurentheater Triangel fue, lamentablemente, la única compañía con la que no fructificó nuestro intento de mantener una conversación.

"Ante estas piezas cortas —decía en su citado comentario Xabier Fábregas— lo primero que debemos resaltar es la

profunda coherencia que las une. La lucha entre el hombre insignificante y las fuerzas encarnadas por personajes gigantescos resulta una constante, cuando menos en la primera mitad del programa. Sobre un espacio indefinido, de fondo negro, con una iluminación tenue y perfectamente dosificada, surgen formas humanas y zoológicas que condensan la atmósfera. Nos hallamos transportados a un mundo cruel, que tiene algunos puntos de coincidencia con los dibujos de Krahn, y en el que lo fantástico no es más que una traslación angustiada de lo real".

"Los monstruos que emergen de las sombras muestran una curiosidad bañada de indiferencia hacia cuanto les rodea; así, el cíclope que se arranca el único ojo para ponerlo en el objetivo de la máquina de fotografiar, aprieta el botón del flash y vuelve a llevarse a su cuenca gigantesca".

"En la segunda parte del programa —proseguía Fábregas— asistimos a un sorprendente juego de metamorfosis: quedamos en suspenso ante una apariencia que se transmuta, sin saber qué forma es sustancial y cuál objetiva, si es que el dilema tiene fundamentos para plantearse. La viejecita que se queda admirada ante los arrumacos del gato se convierte de súbito en perro amenazador, pero el gato, a su vez, toma la forma de una dama altiva que ata al perro y se lo lleva sujeto de la correa. El espantapájaros convertido en ave nocturna es otra de las sorprendentes y sugestivas imágenes que los Triangel nos proponen".

"Los muñecos del espectáculo son auténticas tallas. El movimiento lo obtienen

con las técnicas más diversas, ya que los dos manipuladores dominan lo mismo la marioneta de hilo que la de guante, y saben combinar ambos procedimientos con un ingenio puesto al servicio de la lectura escénica de cada *sketch*."

ATMÓSFERA SURREALISTA

Figurentheater Triangel realiza espectáculos de títeres sólo para adultos. Estas explicaciones de Henk Boerwinkel pueden ayudar a comprender los motivos de una decisión a primera vista tan paradójica:

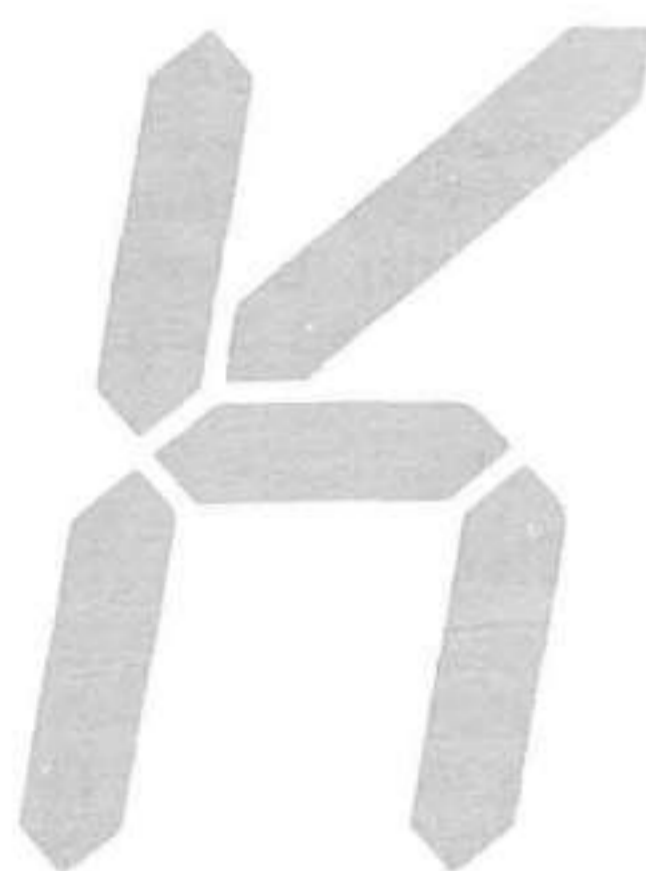
"Las acciones que tienen lugar en nuestros espectáculos tienen que ver con la vida y la muerte, tienen una atmósfera surrealista que realmente está dirigida a los adultos. Muestran contrastes entre lo pequeño y lo grande, con bastante buen humor negro. A veces pueden resultar un poco aterradoras de ver." "Trato de poner en mi teatro emociones reales y profundas". "Intento expresarme en un mundo de movimientos. Sólo las emociones de los muñecos son importantes, no utilizo palabras en absoluto, ni música, el muñeco no es una ilustración de la literatura o de la música."

"Me muevo en una escala muy pequeña. Hago un escenario muy pequeño en una pequeña caja, los muñecos son pequeños...", dice también Henk Boerwinkel. No por casualidad su espectáculo no admite más de 150 espectadores. "Creo que mis producciones recuerdan a veces a los nuevos pintores realistas que abundan en Holanda. Utilizo muy pocas luces, una reminiscencia de Rembrandt: también a mí me gustan las sombras oscuras."



SOLO-DUO

UN PUNTO DE ENCUENTRO ENTRE MOVIMIENTO Y ACTUACIÓN



arina Holla, Ingrid Kuijpers. El espectáculo *Solo/Dúo* que ambas protagonizan estará en la Sala Olimpia entre los días 18 y 22 de marzo. Un duelo singular entre dos mujeres, que provocó el siguiente comentario en el crítico del diario "Het Parool" de Amsterdam: "El espectáculo es un placer; sólo nos queda

esperar que estas dos mujeres-mimo no se pierdan de vista". Karina Holla, titular de la compañía, creadora de la concepción y de las mimografías de sus espectáculos, representa una corriente de mimo, muy viva en Holanda, en la que se confunden para bien, una vez más, los límites de la escolástica teatral. Un tipo de mimo que, sea como sea, poco tiene que ver con la tradición amable de un Marcel Marceau.

—¿Qué nos puedes contar sobre la historia de vuestra compañía?

—"No es exactamente una compañía; es más el resultado de mi historia personal. Yo vengo de la Escuela de Mimo. Formé una compañía con otra gente, pero aquello se acabó y comencé a enseñar y dirigir y a meterme en cosas de danza y poesía. Hasta que llegó un momento en que sentí que sólo estaba usando una parte de mí. Fue cuando me dije: "Quie-

ro hacer mis propias piezas". Conocí, a través de una película de Schlöndorff, a Valeska Gert, una bailarina grotesca del Berlín de los años veinte. Me pareció que era justo lo que necesitaba, así que hice un espectáculo sobre la vida de Valeska Gert en la danza, en el que había de todo, una pieza sobre la prostitución, otra sobre la muerte, un harakiri japonés... Y tuvo éxito. De aquello dependía seguir o dejarlo, pero salió bien, así que después hice otro espectáculo sobre la película *Die freudlose Gasse* (*Bajo la máscara del placer*, 1925), de Pabst. Y después vino *Solo/Dúo*, con Ingrid Kuijpers, con la que me había encontrado cuando daba clases en Arnheim. Es una actriz que tiene un talento especial para el movimiento..."

—He visto el vídeo de *Solo/Dúo*. Me sorprendió esa mezcla de las cosas, la mezcla de movimiento y estatismo...

—"Sí, en mi trabajo procuro que haya movimiento al actuar, que no haya movimiento sin actuación. Trato de encontrar un punto de encuentro entre el movimiento y la actuación."

—¿Qué es lo que sucede en *Solo/Dúo*?

—"En *Solo/Dúo* aparecen dos mujeres que viven una vida muy aislada. Las dos llegan a un teatro para pasar una prueba. Vienen de muy lejos, y llegan, a este teatro, que para ellas está vacío. Se llevan una gran desilusión, no saben qué hacer, si marcharse o quedarse..."

—En la filmación que yo vi hablabais en holandés, de modo que no entendí una palabra. ¿Tiene importancia el texto en *Solo/Dúo*?

—"Yo creo que no, pero de todos modos lo diremos todo en español... (Karina Holla nos comenta que está estudiando castellano)".

—¿Lo diréis vosotras mismas?

—"Sí..."

—¿Lo tenéis ya preparado?

—"Sí, unas cuantas líneas: "Érase una vez una niña muy pequeña... Y esa niña eres tú... Era un día muy bonito y la niña decidió dar un paseo. El viento soplaba por su pelo, el sol andaba en su cara y la hierba fresca y verde crujió bajo sus pies... Y ella andaba y andaba..." (se ríe). Tengo que seguir trabajándolo."

Esas dos mujeres no están seguras de si el director está viéndolas, pero creen que sí, de modo que miran en dirección al público y empiezan a actuar para ese director que tiene que hacerles la prueba. Al principio todo va bien, pero a causa de su incertidumbre y de su ambición todo se trastorna, van cada vez más lejos en sus actuaciones, porque no hay nadie que les diga "stop" o "vale" o "tú estás aceptada" o "tú me gustas más que tú"...

—¿Se supone que ese director va a escoger a una de las dos?

—"O a las dos, no se sabe. Yo soy la mayor, la más segura, la que enseñó a la otra. Ella es más "debutante", está empezando, yo la descubrí, yo la he protegido... Pero en esta situación empiezan a



"Solo/Dúo", ¿el público el tercer intérprete?

surgir incertidumbres, malentendidos... Nos preguntamos qué es lo que quiere de nosotras ese director, qué tenemos que hacer en escena, qué es el teatro... Y así surge la batalla entre nosotras para conseguir atraer la atención. Esa es la historia."

—¿Estarías de acuerdo con una similitud entre vuestro *Solo/Dúo* y *Las criadas* de Genet, o sería mucho decir?

—“En Genet están dominadas por alguien, se ponen sus ropas cuando la señora se va..., mientras que aquí la violencia está más en sus cabezas, en lo que ellas esperan del director.”

—Ya me has dicho que no sois una compañía, pero ¿vais a seguir trabajando juntas?

—“No, ya hemos hecho juntas otra pieza, con otras dos mujeres (*Beeldhonger*, 1986). Y en noviembre presentaremos una tercera. Además, yo voy a hacer por mi cuenta un solo y ella también hará por su cuenta un par de cosas más.

Sobre la nueva pieza, quiero ir un poco en la dirección de Beckett..., pero quiero escribir mi propio guión, teniendo en cuenta la síntesis entre actuación y movimiento, aunque a veces lo que escribes funciona como una jaula. Pero voy a escribir mi propio guión, bajo la influencia de Beckett y de Hoffmann. Empezaremos a trabajar a partir de ese guión.”

ELOCUENCIA DEL SILENCIO

—¿Difiere mucho tu trabajo con Ingrid Kuijpers del que haces tú sola?

—“No, tiene mucho que ver con lo que has visto en la película, una mezcla de movimiento y actuación, actuar con la mayor autenticidad posible. En *Solo/Dúo* también hemos sentido el contacto con el público; siempre nos planteábamos la cuestión de si el público es el tercer intérprete.”

—¿Te parece suficiente la definición de mimo para el trabajo que haces?

—“Vengo del mimo, pero trato de desarrollar mi propia forma de hacer las cosas. Cuando empecé a actuar me di cuenta de que algo de lo que yo buscaba podía verlo en el *kabuki* japonés o en las películas mudas de los años veinte, en las que la gente se mueve realmente sin palabras, tienen que encontrar soluciones en el movimiento. En eso consiste un poco mi trabajo: mucho silencio, muy pocas palabras en medio de una gran “extravaganza” teatral, pero sin perder nunca el sentimiento, sin dejar nunca que se convierta en una forma vacía. Es algo que surge de una intensidad, de una necesidad.”

DE MEXICAANSE HOND LOS HIJOS PREDILECTOS DE ORKATER



Hauser Orkater, una compañía que supo crear una insólita mezcla de música y teatro, es uno de los nombres del teatro holandés surgido del marasmo de los años sesenta y setenta más conocidos en todo el mundo. Orkater es desde 1980 una cooperativa que engloba a diversos grupos,

no necesariamente teatrales, que siguen elaborando entre ellos e influyéndose mutuamente. Una de las actividades más recientes de la productora Orkater ha sido, por ejemplo, la realización de la película *Abel*, estupendamente dirigida y protagonizada por Alex van Warmerdam, considerada por el diario "De Volkskrant" como la mejor película holandesa de 1986.

El grupo de artistas que constituyeron Hauser Orkater en 1972 no provenía en su mayoría del medio teatral, sino más bien del campo musical y artístico. Durante ocho años se ganaron un prestigio indiscutible para su inclasificable mezcla de música y teatro, con producciones como *Aventura* (1974), *Famosos artistas* (1976), *La joroba* (1977), *Entre Bruselas* (1978) y *Mirad a los hombres caer* (1979), producción ésta última con la que Orkater recibió el premio francés a la mejor producción teatral de 1980.

Uno de los grupos surgidos del antiguo Hauser Orkater ha conservado el nombre de Orkater y sigue produciendo teatro musical: en 1985 presentaron un

espectáculo basado en un texto del pintor Kurt Schwitters Schwitters, que titularon *Pánico en Berlín*.

DE MEXICAANSE HOND

Los más conocidos herederos de la tradición de Hauser Orkater tomaron para los años ochenta el nombre de El Perro Mexicano (De Mexicaanse Hond). En esta nueva compañía integrada en Orkater-Productie permanecen los hermanos Alex, Marc y Vincent van Warmerdam. De Mexicaanse Hond conservó en sus producciones muchos de los elementos absurdos característicos de Hauser Orkater, pero junto a los elementos musicales, visuales y cinematográficos empezó a cobrar mayor importancia el desarrollo del texto. Alex van Warmerdam, además de actuar, ha escrito después de la separación de Orkater varias piezas: *Hermanos* (1981), *Granito* (1982) y *La ley de Luisman* (1984).

La última producción de De Mexicaanse Hond lleva por título *Onnozele Kinderen* (*Niños inocentes*). Fue estrenada en abril de 1986. La vivacidad y comicidad de sus diálogos hizo exclamar al crítico del "NRC Handelsblad", Jac Heyer: "Alex van Warmerdam emerge como extraordinario escritor teatral". "Los diálogos son extraordinariamente divertidos y la actuación de Annet Malherbe, Aat Ceelen, Marc y Alex van Warmerdam es extremadamente simple, casi disecada, pero sin embargo resulta divertida. La encantadora música de Vincent van Warmerdam (a menudo de sabor español), interpretada por él mismo, por Thijs van der Poll y por algunos de los propios actores, cum-



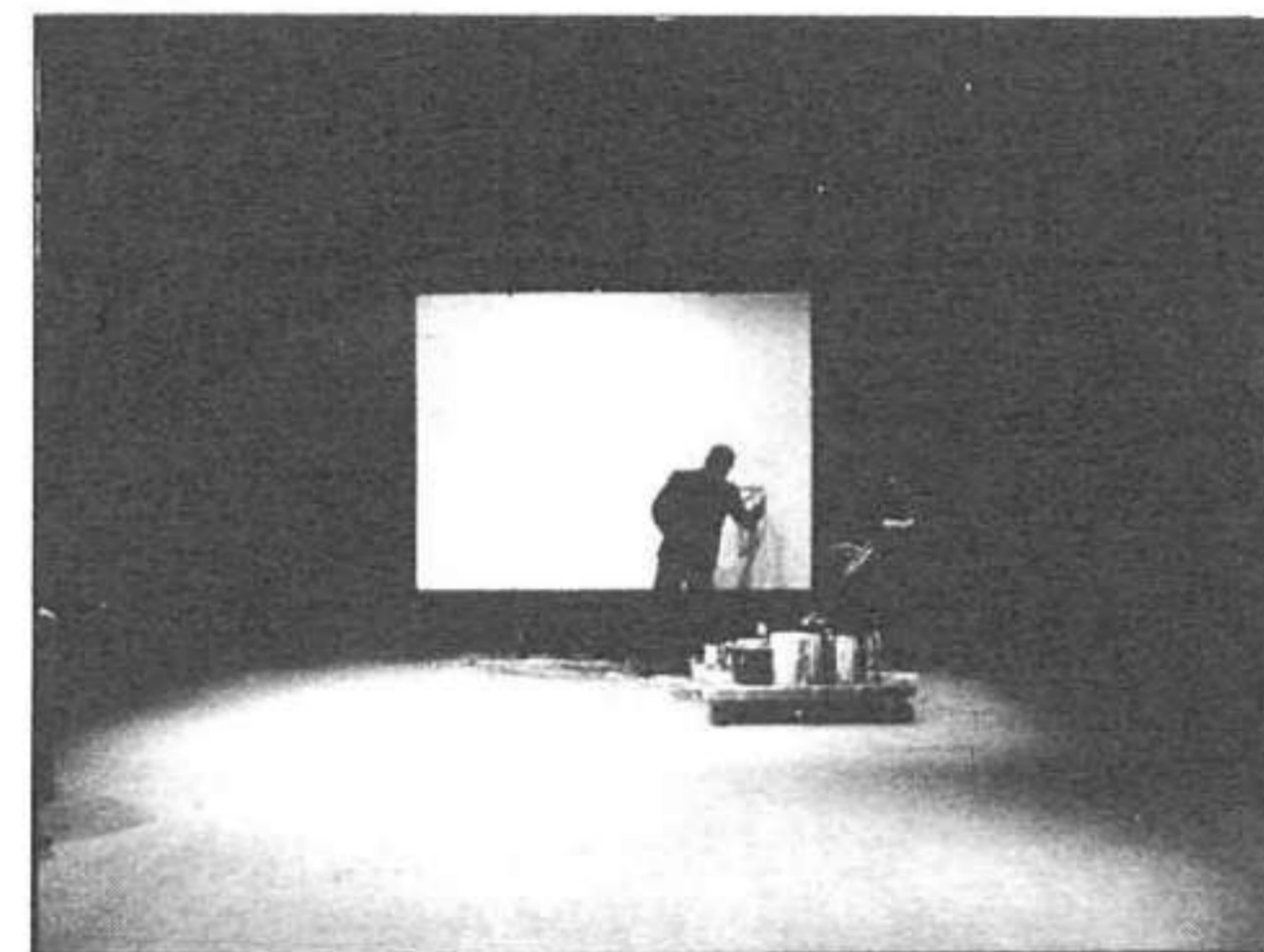
Dos carteles de la compañía.



ple una función similar a la del coro en la tragedia clásica", decía el mismo Heyer.

En este espectáculo los principales personajes son los hermanos Offenbach y el matrimonio Derkinderen. Uno de los hermanos es un joven emprendedor que decide hacer su vida. El otro, el mayor, le predice paternalmente toda serie de calamidades y acontecimientos que se van cumpliendo en mayor o menor medida.

"En *Niños inocentes* —dice Ruud Gortzak, del periódico "De Volkskrant"—, no solamente se utiliza el lenguaje con la máxima originalidad, sino que la música y las canciones están incorporadas a la pieza con un efecto todavía más sorprendente. Nuestros ojos y nuestros oídos son incapaces de hacer justicia a esta



Arriba y sobre estas líneas, dos escenas de "Onnozele Kinderen". A la izquierda, "Pánik in Berlin", dos producciones de El Perro Mexicano, De Mexicaanse Hond.

26



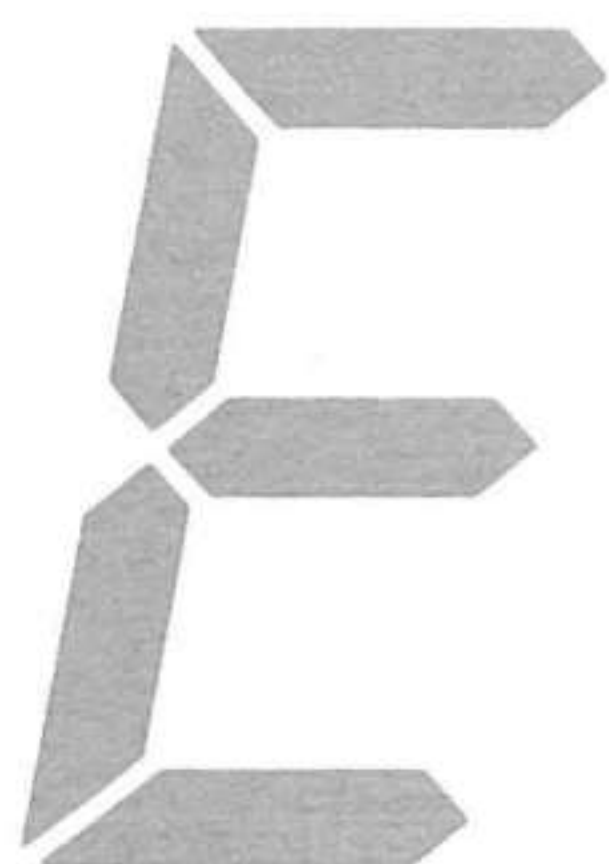
actuación de una hora y cuarto de duración. Los diálogos cantados vienen a subrayar el hecho de que esta producción examina serios asuntos sin pretender caer en el realismo. El resultado a veces es un cierto tono de viñeta ilustrada. Las personas que se expresan en esta fantástica pieza hablan y se comportan como personajes unidimensionales de tebeo".

La mayor parte de la información contenida en este artículo ha sido extraída de un dossier de Orkater-Productie sobre el espectáculo *Onnozele Kinderen*. La entrevista mantenida en Amsterdam con Hans de Weers, del equipo de producción de Orkater y De Mexicaanse Hond, no pudo ser utilizada por dificultades técnicas.

MICKERY

VEINTIUN AÑOS

SIN FRONTERAS



El Mickery, puente de entrada en Holanda y colaborador directo de una parte considerable del mejor teatro internacional de las últimas décadas, celebró su 21 aniversario en diciembre del pasado año. Aproximadamente por esas mismas fechas se estrenaba en Amsterdam

la última producción del Mickery, *Vespers (Vísperas)*, una lúcida y amarga reflexión sobre nuestro tiempo, que los espectadores españoles podrán ver en el próximo Festival Internacional de Teatro de Granada. *Vespers* es, hasta la fecha, el último producto de la estrategia de "hacer teatro más allá de la televisión", cuya manifestación anterior fue *Rembrandt and Hitler or Me* (1).

En ausencia de Ritsaert ten Cate, el fundador y director del Mickery, nos hablan de su situación actual y de sus ambiciosas perspectivas el director de los aspectos organizativos del Mickery, Michel Bezem, y el ayudante de dirección y dramaturgo, Jan Zoet.

"VESPERS": ENTRE LA VIDA Y LA MUERTE

—¿Me podéis hablar de *Vespers*? ¿Cuál es la relación de este espectáculo con *Rembrandt and Hitler or Me*?

JAN ZOET.—"*Vespers* es un nuevo proyecto de Ritsaert ten Cate. El punto

de partida de Ritsaert fue *Rembrandt and Hitler or Me*. Era una pieza sobre la vida; *Vespers* debería ser una pieza sobre la muerte. Como la segunda parte de la misma historia.

Después de terminar *Rembrandt y Hitler o yo* (en noviembre de 1985), a lo largo del año desarrollamos las ideas y las imágenes para *Vespers*.

Había un problema práctico que solucionar: era necesario que la nueva producción pudiera representarse en otros lugares distintos del Mickery. Como sabes, *Rembrandt and Hitler or Me* era muy complicado de representar, había tres espacios diferentes, con tres acciones diferentes que tenían lugar al mismo tiempo. Ahora, Ritsaert quería plantear una situación más clara, más normal. Ese fue otro de los puntos de partida. También deseábamos intentar ser más claros a la hora de contar la historia. En el anterior espectáculo era también muy complicada la forma de contar la historia.

Se trataba de hacer algo relacionado con el mundo de hoy, con la posición del ser humano en un mundo controlado por los grandes medios de comunicación. Escogió, entonces, dos acontecimientos mundiales que fuesen significativos de la forma en que los *media* se relacionan con nosotros. El primero de dichos acontecimientos fue la explosión del Challenger y el segundo la muerte de la niña colombiana Omayra Sánchez ante las cámaras de la televisión mundial. La imagen de esa niña se convirtió en la "mejor foto del mundo", nuevamente un símbolo de cómo los medios de comuni-

cación convierten en noticia el sufrimiento humano. La televisión filmó la muerte de Omayra durante cinco horas, pero nadie fue capaz de hacer nada por ella.

Lentamente comenzamos a desarrollar más material, una especie de contrapunto. En yuxtaposición con el tema de los medios de comunicación, el gran mundo, etc., tratamos de recrear un ambiente pequeño, dulce, como de cuento infantil. Dos personajes adultos tratan de reinterpretar su pasado, sus recuerdos, pequeñas historias infantiles.

RETORNO IMPOSIBLE

A medida que se desarrolla la pieza, queda claro que en el mundo actual no es posible regresar a ese pequeño mundo en el que todo era seguro y hermoso, en el que sabíamos lo que era bueno y lo que era malo...

Sobre esas dos líneas principales se desarrolla el espectáculo. Primero, los dos personajes tratan de contarse esas historias en las que aparece un oso y un burro y cosas así. Luego hay toda una sección del espectáculo en la que se ve a esa niña colombiana atrapada en el fango, muriéndose. Toda la maquinaria teatral se detiene para ver esas imágenes, el escenario queda vacío, como una especie de conmemoración o de tributo, o como un intento de comprender que lo que vemos en la televisión es real y no un mero entretenimiento.

Cuando termina la proyección de las imágenes de Omayra, los personajes tratan de volver a sus juegos, pero ya no pueden, ya no funciona. Los últimos mi-



nutos del espectáculo, sin embargo, son de hecho una respuesta positiva o esperanzada, en contraste con *Rembrandt and Hitler or Me*, cuyo final se puede considerar más negativo o pesimista”.

“Quizá el sentido de la vida sea la muerte”. “Sí, pero no vamos a morir hasta más tarde”. “Debemos construir un castillo; hacer un mal edificio es mejor que no hacer ninguno”.

—¿Los textos son tuyos?

JAN ZOET.—“Míos y de Ritsaert. Bueno, en realidad, hemos utilizado pequeños fragmentos de diversos escritores: Oriana Fallacci, A. A. Milne... Reelaboramos los textos y ensayamos con ellos durante semanas. Había solamente dos personajes principales, mientras que alrededor del escenario estaban tres técnicos haciendo funcionar los monitores de vídeo y otra serie de actividades técnicas que en realidad estaban implicadas en la acción. Después de la escena de Omayra Sánchez, se integran en el espectáculo, tratan de participar en un juego de niños...”.

MICHEL BEZEM.—“En cierto modo, eso también tiene que ver con la realidad. De la misma forma que en el caso de Omayra había alguien detrás de la cámara, aquí también hay alguien fuera del escenario, detrás de los actores, mientras se desarrolla la acción. Ritsaert quiso visualizar eso, porque es algo que no podemos ignorar, porque esa persona que toma fotos o que filma los acontecimientos tiene una opinión personal sobre lo que está pasando y por ello interfiere de algún modo en la realidad.

En la primera parte, esos “técnicos” no están personalmente implicados en la acción; así es como vemos normalmente la televisión. Pero en la segunda parte se involucran más, participan en un juego...”.

LA VIDA CONVERTIDA EN UN JUEGO

JAN ZOET.—“Sí, una especie de juego. Esto es importante. Comienzan a jugar un juego en el que se hacen preguntas importantes sobre la vida, un juego en el que una buena respuesta es un punto. Eso es lo que la televisión hace con la vida, la convierte en un juego. Y eso es lo que hacen ellos con esas preguntas...”.

M. BEZEM.—“Son preguntas del estilo de: “Si tienes mucha prisa porque tienes que coger un tren y te encuentras con alguien que se está muriendo en la calle, ¿te pararías a ayudarlo o correrías para coger el tren?”. Preguntas así, que pueden cambiar de una representación a otra...”.

JAN ZOET.—“Por supuesto, en el espectáculo las historias se transmiten a muchos más niveles, es demasiado complicado de explicar, porque en gran parte se trata de una historia visual, los textos no son lo más importante. Por ejemplo, durante este juego vemos en un monitor una discusión entre gente importante del teatro y de la política cultural que hablan y hablan, pero no se oyen sus palabras, únicamente vemos sus cabezas hablando y detrás de la pantalla vemos a esa otra gente jugando ese juego... Eso tiene que ver con la imposibilidad de los artistas para hacerse oír en la sociedad, su imposibilidad de ser comprendidos por la sociedad real.

También se muestran varios vídeos, uno de Ken Feingold, *El doble*, y otro de Jonathan Borowski..., que hacen que la historia se amplíe a muchos niveles. Vemos imágenes de la naturaleza, de la sociedad, de desastres... También un reportaje del fotógrafo que hizo la Mejor Foto del Mundo con Omayra. Se ve una entrevista con él, en la que habla de su experiencia, y vemos cómo en el transcurso de la entrevista un hombre es atropellado por un autobús y el fotógrafo sale corriendo, deja la entrevista y empieza a hacer fotos del moribundo y del autobús...”.

(Frank Fournier, fotógrafo ganador del World Press Photo 1986: “Tenía que hacer fotos, es mi trabajo, por horrible que fuese, yo no soy un cirujano”).

REALIDAD EN TREINTA SEGUNDOS

M. BEZEM.—“Todo eso tiene que ver con la carencia de significado de cualquier discurso que nos venga de la televisión. Ya no es importante lo que diga cualquiera, sino cómo se dice, cómo se presenta, de modo que puedes hacer una gran historia con nada o viceversa, puedes no hacer nada con una gran historia. Peter Sellars, un director americano que participó el pasado 8 de diciembre en nuestro 21 aniversario, se refirió a esto al decir que la realidad en nuestros días se reduce a treinta segundos; tienes que poner toda la información en treinta segundos... Cada vez hay menos diferencias entre un anuncio de publicidad y una noticia.

En cierto modo, *Vespers* habla de eso, trata sobre el hecho de que la imagen sea cada día más efectiva y la palabra signifique cada día menos...”.

J. ZOET.—“Es decir, nos perdemos en la composición de signos emitidos desde todos los niveles, aunque lo que dicen los personajes es importante para ellos; es decir, es una de las últimas co-

sas que nos quedan, una de las cosas más importantes que nos quedan es la palabra, el lenguaje...”.

—Técnicamente, ¿cómo utilizáis en el espectáculo el material televisado?

J. ZOET.—“Hemos colocado esa “estatua”, que nosotros llamamos “estatua TV”; y que has podido ver en la cinta... La televisión se convierte así en un mueble gigantesco que impide nuestra visión de la realidad... Es decir, cuando el público se sentaba, siempre había una parte del escenario que resultaba tapada por esta enorme cosa, bellamente construida, hecha de madera. En la parte superior de esta pieza hay un monitor que emite imágenes continuamente. Queríamos poner en evidencia el hecho de que la televisión siempre está presente, bloqueando nuestra visión de la realidad allí donde miremos... Esto nos ha creado problemas. La gente no podía ver las dos cosas...”.

M. BEZEM.—“Eso tiene que ver con nuestra vida diaria. En la vida diaria la televisión ocupa un lugar central en los hogares, en toda la organización de la casa. Supongo que en España pasa lo mismo”.

—Supones bien...

M. BEZEM.—“Llevamos eso al escenario, cosa que mucha gente no soporta, porque a veces no podían ver lo que sucedía detrás de la estructura de madera...”.

J. ZOET.—“Sí, mucha gente tuvo dificultades. Por supuesto, no es agradable tener una televisión en medio cuando quieres ver una representación, y había momentos importantes en que no podías ver lo que hacían los actores. Pero esa era una de las cosas más importantes que Ritsaert quería poner en evidencia, que eso mismo es lo que pasa en la vida real.

En una de las pantallas, al fondo del escenario, aparecían las imágenes importantes de Omayra y de la explosión del Challenger, mientras en el otro mostrábamos sin sonido las otras imágenes, noticias, vídeos...”.

M. BEZEM.—“Hay una cosa muy graciosa en lo del Challenger. Durante los noventa segundos que dura la explosión del Challenger se oye la voz del controlador diciendo cosas como: “Creo que hemos tenido una disfunción importante”. De hecho, está viendo la explosión, pero lo que dice es: “Debe de haber algún fallo en el Challenger”..., ¡y decide consultarlo con su supervisor!

—¡Pero está viendo las imágenes...!

M. BEZEM.—“¡Claro, está viendo las imágenes! Pero no registra lo que ve, de

hecho. Primero le pregunta a su supervisor, éste mira sus instrumentos y saca la conclusión de que en sus aparatos no se registra nada y que *probablemente* el Challenger ha explotado. Finalmente, tres minutos después, tienen conocimiento de que realmente así ha sido, que *probablemente* todos están muertos, etc...”.

JAN ZOET.—“Así es el lenguaje técnico: solamente lo que te dicen sus datos técnicos es correcto, no lo que estás viendo con tus propios ojos...”.

UNA HISTORIA MUY PERSONAL...

M. BEZEM.—“Constantemente se hacen así las noticias. Uno de los ejemplos más recientes que hemos tenido en Holanda fue la cuestión de los misiles nucleares. Tuvimos un referéndum en el que cuatro millones de personas dijeron No a la instalación de los misiles nucleares. Pero Holanda tiene 14 millones de habitantes, y el primer ministro dijo: “Somos un país democrático; 10 millones de personas quieren los misiles, luego cuatro millones de personas son una minoría”. Lo cual no es cierto, por supuesto, porque la gente que puede participar en unas elecciones no son más de seis o siete millones de personas, o sea, que cuatro millones de personas sí son una mayoría.

En fin, lo que se aborda en *Vespers* es esa forma de funcionar que tiene el sistema y cómo todas esas cosas se relacionan con una persona como Ritsaert. Porque, en cierto modo, *Vespers* es una historia muy personal. Tiene que ver con su propia infancia, las cosas que le influyen, sus relaciones con su hija, sus temores respecto al futuro...”.

—¿Puede decirse que es una característica del Mickery esa decisión de abordar las relaciones entre teatro y realidad, digamos esos puntos de vista morales o éticos, si no políticos?

M. BEZEM.—“Sí, creo que sí. Es una característica especial del Mickery el hecho de que a lo largo de los años hemos desarrollado esta conciencia de la manipulación, esta conciencia de la realidad. En ciertos aspectos podría decirse que el Mickery es un teatro muy político, aunque no creo que escojamos entre bandos. No somos de derecha o de izquierda, socialistas o comunistas. No tenemos esas creencias, pero tratamos de mostrar la otra cara de las decisiones que se dan por supuestas. Ese es nuestro papel, cada vez más.

Creo que, en parte, eso tiene que ver con hacer teatro “más allá de la televisión”, porque decimos: la televisión está

ahí y el teatro lo ignora. Cuando toda la población organiza sus casas en torno a la televisión, ¿por qué ignora el teatro ese hecho? Mucha gente ha intentado utilizar la televisión en el teatro, pero la mayor parte de las veces ha sido como una especie de soporte o de ilustración, mientras que en la realidad sucede prácticamente lo contrario, que casi todo se convierte en una ilustración...”.

CONCIENCIA DE LA MANIPULACIÓN

Queremos compartir esa conciencia de la otra cara de las cosas. Lo cual, a menudo, nos coloca en un conflicto, porque el espectador normal y corriente va a ver una pieza de teatro y se encuentra con algo distinto de lo que esperaba, no “se divierte”. La mayoría de los teatros, lo mismo que la música o la danza, tratan de “divertir”, de hacer pasar “una tarde agradable”. Pero también hay espectáculos en los que puedes decir: “Esto no es teatro solamente, esto tiene algo más”. Y eso puede suponer una frustración para esa gente que paga su billete, entra, espera que le den teatro y...”.

—...le hacen ver un programa de televisión.

M. BEZEM.—“O salen de la función y dicen: “esto no es una actuación teatral”. Pero yo pregunto: “¿Qué es una actuación teatral?”. Y la mayor parte de las veces te responden: “Pues algo que nos divierte”.

Somos conscientes de que nos encontramos en una posición vulnerable. ¿Qué es mejor? O bien hacer una pieza divertida, que entusiasme a todos y haga decir: “Realmente me lo he pasado bien esta tarde”... O bien intentar conseguir que den un paso más. Quizá, en este caso, salgan diciendo: “No lo soporto”, pero quizá también es importante que por primera vez vean un espectáculo en el que no se limiten a salir y comentar que han pasado una buena tarde pero sin saber de qué iba la cosa. Nos interesa más un público que pueda pasarse diez días comentando lo mal que lo pasó, lo cual coloca al Mickery en una posición muy vulnerable... Tenemos que tomar decisiones al respecto, tener mucho cuidado”.

—¿Me podéis hablar de otros aspectos importantes del Mickery en estos momentos?

M. BEZEM.—“Una función importante del Mickery ha sido siempre su compromiso con el artista. No negociamos con él como quien compra zapatos; nos interesa el artista, su forma de avanzar. Lo que es importante para él, es importante para nosotros. Nosotros podemos influir

sobre él y él puede influir sobre nosotros”.

EL EJEMPLO DE WOOSTER GROUP

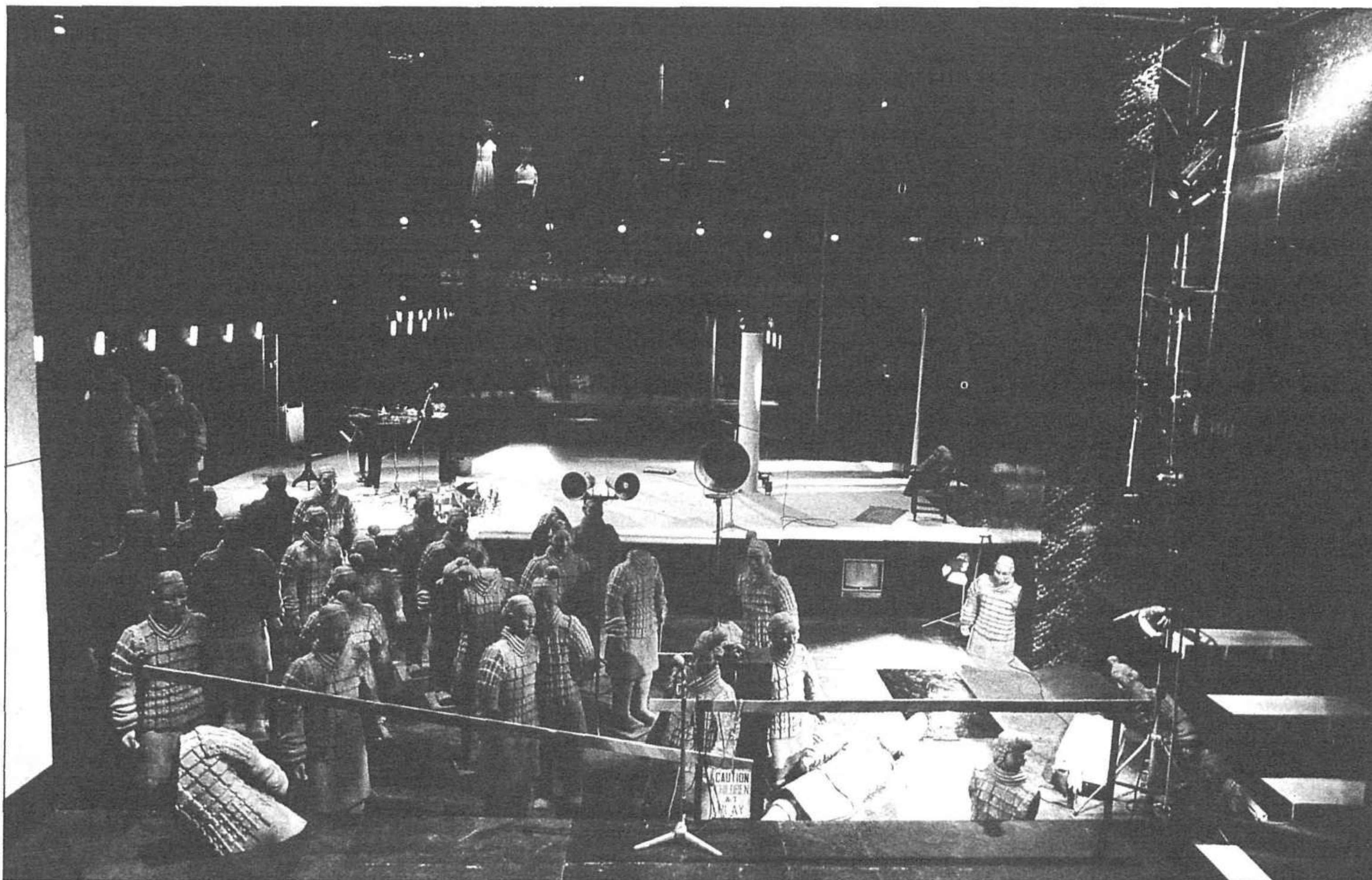
—Cada vez compagináis más vuestra actividad de presentación de compañías extranjeras con producciones propias...

M. BEZEM.—“Nos encontramos en una situación en la que, por ejemplo, “hacer teatro más allá de la televisión” es un programa que resulta muy caro, y, al mismo tiempo, tratamos de presentar otros espectáculos, con enormes presiones sobre el presupuesto y sobre las exigencias de una política artística. El problema es que al querer hacerlo todo, al final haces concesiones en la política que quieres llevar a cabo. Así que hemos decidido que, en el marco de las restricciones en que nos movemos, no nos queda más remedio que elegir. Lo más fácil y lo más efectivo sería limitarnos a presentar espectáculos: escoges los espectáculos de éxito, tienes el teatro lleno, críticas estupendas... Eso es fácil, demasiado fácil. Ese sería todo el trabajo, lo haríamos muy bien y todo el mundo reconocería que somos unos buenos organizadores. Pero el caso es que queremos producir, intervenir en el desarrollo de un grupo.

Tenemos, por ejemplo, el caso del Wooster Group. El año pasado vinieron con un espectáculo muy bueno y todo el mundo se quedó pasmado: jamás habían visto una cosa igual. Y tuvimos que explicar a los críticos y al público que habíamos estado trabajando con el Wooster Group durante ocho años, que Ritsaert pasaba mucho tiempo en Nueva York con ellos, tratando de desarrollar su trabajo, intentado ayudarles a sobrevivir como grupo. El propio grupo reconoció en sus declaraciones que de no haber sido por el Mickery ellos no existirían y no presentarían su trabajo aquí.

En resumidas cuentas, nos interesa más el desarrollo estructural de un grupo que un pequeño momento de éxito. Creo que también esto coloca al Mickery en una posición vulnerable, porque la mayoría de los festivales deciden su programación en función de la efectividad y del éxito. Lo que nosotros hemos hecho es muy distinto: durante veintiún años, el Mickery ha tenido un impacto estructural sobre un montón de grupos. Eso la gente sólo lo ve cuando, por ejemplo, sucede lo del Wooster Group después de ocho años: de pronto todo el mundo descubre al Wooster Group...

Vamos a hacer lo que queremos hacer. Nos interesa un desarrollo estructural, tenemos un montón de planes para los



"Rembrandt and Hitler or Me", la anterior producción de Mickery. (Foto: Bob van Dantzig).

próximos años. "Hacer teatro más allá de la televisión" es un experimento en el que intentamos descubrir cómo trabajar con la televisión en un medio teatral. Y vamos a seguir con ello. Quizá sólo podamos hacer un proyecto, o quizá podamos hacer diez, pero no nos interesa la cantidad. A todo el mundo le interesa la cantidad, a nosotros ya no. Volvemos a la calidad, entendiendo por calidad la insistencia en el trabajo, en los artistas, en la realización de nuestras propias ideas. Quizá casi nadie valore lo que hacen, pero los efectos podrán verse diez años después. Sabemos que estamos en el buen camino, así que hemos planteado una posición muy clara al Consejo de las Artes y al Ministerio. Les hemos pedido que respondan si quieren que sigamos adelante con nuestra política.

El Mickery es un caso único. No creo que en ninguna parte del mundo haya

un centro, pagado con dinero comunitario, cuyo trabajo no se relacione directamente con la comunidad. Nos relacionamos con el trabajo internacional, con lo que pasa en cualquier parte. Si existiese un centro como este, por ejemplo, en Alemania, el Ministerio o el Consejo probablemente diría: "Tienen ustedes que hacer un ochenta por ciento de trabajo local...". Holanda es, en ese sentido, un caso único, probablemente el único lugar en el que puede pasar algo así".

—No entiendo muy bien cuál es el problema. ¿Algo va a cambiar en el Mickery?

"EL MICKERY SERÁ UN ESPACIO DE TRABAJO"

M. BEZEN.—"No, no, vamos a seguir desarrollando un trabajo internacional, pero no como presentadores, no como programadores, sino solamente como

productores. Eso significa un cambio completo. El Mickery no será solamente un teatro, sino un espacio de trabajo durante todo el tiempo que sea necesario.

Sería bonito poder seguir presentando cosas, pero no tenemos dinero. Con el presupuesto que tenemos es imposible".

—¿Me podéis dar información concreta sobre el dinero que tenéis y sobre vuestra relación con el Ministerio de Cultura?

M. BEZEN.—"Estamos subvencionados al cien por cien por el Ministerio. Tenemos algunos ingresos, por supuesto, pero no muy altos, porque trabajamos en pequeña escala. Antes recibíamos también un dinero del Ayuntamiento de Amsterdam".

—¿Ya no?

M. BEZEN.—"No, ahora nos tenemos que apañar con menos dinero, porque hace dos años dijeron: "Vale, nos gusta

vuestra política, nos gusta es idea de "hacer teatro más allá de la televisión", pensamos que se debe desarrollar y le dedicaremos un dinero extra...", pero el caso es que el dinero de la ciudad ha pasado al Ministerio y, en realidad, hemos perdido un 20 por ciento del dinero para producción. No obstante, dijimos: "Vale, intentaremos seguir adelante con nuestros proyectos". Pero ahora, dos años después, hemos comprobado que el presupuesto es demasiado pequeño para conseguir llevar adelante esa política realmente".

—¿Esa es la razón principal de los cambios que comentabas antes?

M. BEZEN.—"Sí. Ahora hemos presentado la solicitud para el nuevo período de tres años, que comienza en 1988..."

—¿Si no os concediesen un nuevo período de tres años, el Mickery no recibiría ningún dinero?

M. BEZEN.—"El problema no es ése. Lo que hemos planteado es lo siguiente: vamos a solicitar una renovación, porque todavía creemos que lo que hacemos es lo que tenemos que hacer, pero ahora queremos el dinero necesario para desarrollar esa política, así que hemos pedido un millón de florines más (61 millones de pesetas)".

"EL DINERO QUE TENEMOS NO ES SUFICIENTE"

—¿Qué presupuesto anual tenéis ahora?

M. BEZEN.—"Ahora tenemos 1,6 millones de florines (97,6 millones de pesetas), de modo que hemos solicitado 2,6 millones de florines (158,6 millones de pesetas). Podemos demostrar que necesitamos ese dinero. Si no nos lo dan, de acuerdo, pero, en tal caso, dejaremos de trabajar..."

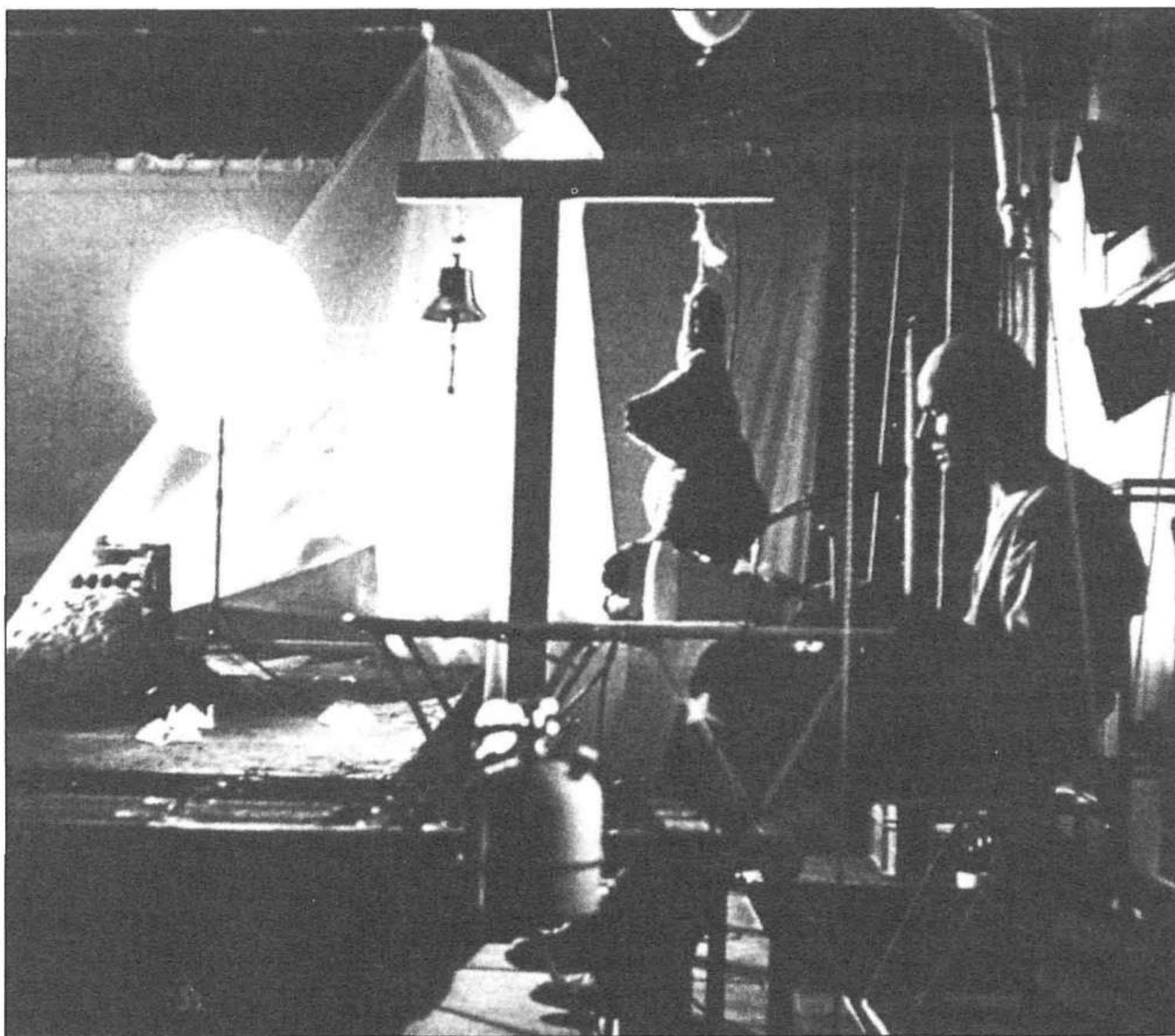
—¿Cómo?

M. BEZEN.—"Que si no nos dan ese dinero, que nos parece una cantidad mínima, dejamos de trabajar, dejamos de desarrollar nuestra política".

—¿Incluso aunque os diesen el mismo dinero que os dan ahora?

M. BEZEN.—"Sí, porque el dinero que tenemos ahora no es suficiente para desarrollar esa política. Ellos nos han dicho: "De acuerdo, por favor, desarrolladla". Y nosotros hemos calculado muy minuciosamente cuál es el dinero necesario para ello. No estamos pidiendo más de la cuenta, sino el dinero mínimo que se necesita para poder hacer eso. Si piensan que no merece la pena, dejaremos de hacerlo".

—¿Pero qué haríais en ese caso?



"Construir un mal edificio es mejor que no hacer ninguno".

M. BEZEN.—"Acabaríamos con el Mickery".

—¿Totalmente?

M. BEZEN.—"Totalmente. Claro que ellos saben que tenemos una cierta importancia en el mundo del teatro. Creo que lo que harán, probablemente, es decirnos: "Bueno, no podemos daros 2,6 millones de florines, pero podemos daros tanto", dos millones por ejemplo. Y en ese caso, nosotros diríamos: "De acuerdo, pero entonces desarrollaremos otro plan distinto". Tendrán que preguntarnos: "¿Qué podéis hacer con dos millones de florines?". Y eso significará un cambio completo de política, porque la política de "hacer teatro más allá de la televisión" implica muchas cosas..."

—¿Tenéis algunos problemas derivados de vuestros puntos de vista sobre las cosas? ¿Chocan vuestros puntos de vista con los puntos de vista del Ministerio?

M. BEZEN.—"Realmente no. Yo creo que comprenden que estamos a punto de encontrar algo que podría cambiar el desarrollo del teatro durante los

próximos veinte años. Lo único que tienen que hacer es responder a la pregunta: "¿Queremos hacer ese esfuerzo necesario para eso?". Lo cual es, por supuesto, también una pregunta política. Si lo que más les interesa son los grandes espectáculos con gran éxito, una especie de lote de espectáculos que puedan ser explotados internacionalmente, entonces la elección es obvia: no se decidirán por el Mickery. Si creen que estamos en condiciones de encontrar algo y creen que pueden pagar por ello, si creen que pueden permitirse pagar para que exista una especie de laboratorio para las artes teatrales, entonces dirán: "De acuerdo...". Lo que nosotros no vamos a hacer es cambiar de posición; no haremos compromisos que afecten a nuestra posición. Tenemos vuestra opinión, apreciamos la vuestra, y si es distinta de la nuestra, muy bien, pero no vamos a cambiar de opinión porque vosotros lo queráis, porque en tal caso vosotros os convertiríais en el Mickery y nosotros seríamos otra cosa...

En cierto modo, es algo muy sencillo. La respuesta hasta ahora ha sido muy positiva, aunque, por supuesto, mucha gente dice que esta es una posición elitista. Pero ya no vamos a discutir por eso: decimos que sí, que es una posición elitista...”

—¿Lo es?

M. BEZEN.—“En cierto modo, sí, en el sentido de que no nos ajustamos a las exigencias que se nos hacen, mientras que otra gente sí lo hace. Estamos hablando de arte; la creatividad del arte está en el artista, así que consideren al Mickery como un artista, como una fuerza creativa, y, si no quieren que permanezcamos en esa posición, corten con nosotros. Eso es lo que decimos. Mátenos. Líbrense de nosotros”.

PROYECTOS INMEDIATOS

—¿Tenéis en marcha proyectos inmediatos o estáis a la espera de esa respuesta?

M. BEZEN.—“Hay una producción que estrenamos a finales de año, entre septiembre y diciembre, titulada *Club*. Se trata de crear un medio similar al de la discoteca moderna, en el que invitaremos a numerosos artistas a desarrollar su tra-

bajo. Hacemos eso porque hemos venido ignorando a un amplio sector de artistas teatrales que han desarrollado su trabajo durante los últimos diez años fuera del teatro, en clubs, discotecas, bares. Lo hacemos con el fin de crear una atmósfera en la que estos intérpretes puedan ver el trabajo de los demás y trabajar juntos. Se hará también una película sobre todo el proyecto, en el marco de nuestro planteamiento de “hacer teatro más allá de la televisión”. La película estará dirigida por Charles Atlas”.

—¿Quién es Charles Atlas?

M. BEZEN.—“Charles Atlas es un director de Nueva York que ha trabajado con gente como Merce Cunningham, Karol Armitage, Michael Clark... Nos interesa mucho su forma de hacer películas. Ahora mismo, Ritsaert está en Nueva York hablando con él, tratando de desarrollar el guión y arreglar las cosas para realizar esta película a finales de año.

Por otra parte, estamos produciendo el espectáculo americano *Ajax* para su presentación en Europa, concretamente en los festivales de Holanda, Stuttgart y Viena. Es un espectáculo del American National Theatre de Washington, dirigido

por Peter Sellars. No creo que pueda explicarse en los términos de nuestra política de “hacer teatro más allá de la televisión”, pero nos parece un espectáculo sobresaliente que la gente debería ver; Ese es otro aspecto de nuestro trabajo, si creemos que hay algo que la gente debe ver, intentamos producirlo o conseguirlo, no necesariamente en el contexto del Mickery. En esta producción, por ejemplo, sólo actuamos como productores ejecutivos”.

—¿Alguna otra cosa inmediata?

M. BEZEN.—“Sí, otro proyecto dirigido por Jan Lauwers, de Epigonen. Se está ensayando ahora. Es un espectáculo basado en dos historias, una de ellas contenida en una cinta que se titula *El terror y el Estado*, de la Granada Television. En concreto, el capítulo que utilizamos se titula *Kidnap, Secuestro*, que habla sobre un ejecutivo de una multinacional secuestrado en un país latinoamericano. Los secuestradores piden un rescate. Aparecen los políticos, James Schlesinger, Colby, Alexander Haig, y dan sus opiniones. Viendo la cinta te das cuenta de que en un momento determinado el secuestrado todavía es alguien importante, pero después se convierte

PLAN DE PROYECTOS DE MICKERY PARA 1988-1991

1) **Mike Figgis (Londres): Short Stories.** Coproducción internacional. Incluye representaciones teatrales “piloto” que serán utilizadas como material filmico. Proyecto teatral de combinación de varios espacios y proyecciones simultáneas (*Fairground Theatre Project*, en el lenguaje del Mickery). Película en coproducción con Italia, España, Gran Bretaña y Holanda. El proyecto abarca varios años y se producirá en cooperación con el Festival de Polverigi, el Arts Council de Gran Bretaña y la RAI-TV italiana.

2) **Falso movimiento (Nápoles): Retorno a Alphaville.** Espectáculo teatral y película.

3) **Jan Fabre (Antwerpen y Theatre X (Milwaukee)).** Proyecto basado en la cooperación entre John Schneider (Theatre X) y Jan Fabre. Primera fase: texto de John Schneider puesto en escena con la colaboración de Jan Fabre. Segunda fase: Película dirigida por Jan Fabre a partir del proyecto teatral, con Theatre X y otros.

4) **Station Opera House (Londres):** Proyecto teatral producido por el Mickery. Una serie de “manifestaciones televisivas” a partir de ese proyecto.

5) **Ping Chong (Nueva York):** Proyecto teatral producido por el Mickery en cooperación con varias escuelas internacionales de teatro y mimo. Realizaciones de TV a partir de ese proyecto.

6) **Richard Foreman (Nueva York):** The Cure. Reposición de este espectáculo de Foreman. Bases para una coproducción de una película con The Kitchen de Nueva York.

7) **William & Mary: Coproducción Gran Bretaña-Holanda.** Cuatro proyectos teatrales encargados por el Mickery. El proyecto “William & Mary” consiste en la conexión de diversos elementos de dichos proyectos teatrales con un programa de televisión en directo.

8) **Gaia Scienza (Roma).** Cooperación con el director de Gaia Scienza, Corsetti, con vistas a un proyecto teatral que tra-

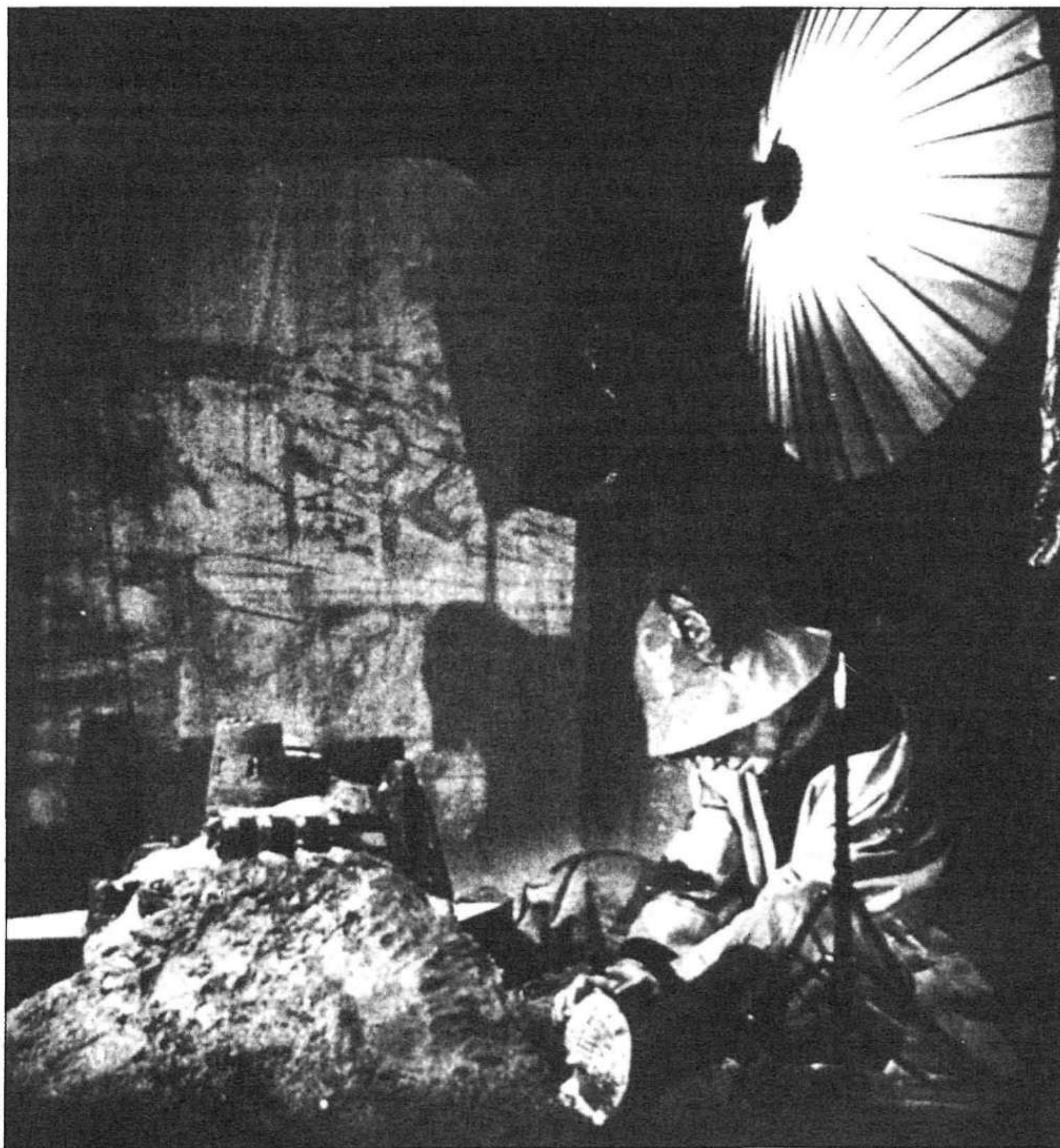
tará de desarrollar el concepto “Más allá de la televisión”.

9) **Het Trojaanse Paard (Bruselas): Hamlet.** Proyecto del Mickery en colaboración con Het Trojaanse Paard, escrito y dirigido por Jan Decorte. Representación teatral y programa de televisión o película.

10) **The Wooster Group (Nueva York).** Residencia en el Mickery, con vistas a la presentación del proyecto basado en *Las tentaciones de San Antonio*, de Flaubert. Realización de una película o programa de televisión.

11) **Festival:** Un “festival” de una semana en el Stadsschouwburg (Teatro Municipal) de Amsterdam, con una representación concentrada de manifestaciones teatrales internacionales en todos los espacios del teatro.

12) **Proyecto de producción propia del Mickery,** con título provisional *The Declining Years of Rome (La decadencia de Roma)*.



Un mundo controlado por los "media".

en algo abstracto, ya no hablan de él, sino de la política exterior sobre secuestros en general. El tema se generaliza.

El espectáculo que dirige Lauwers trata sobre eso, sobre la abstracción de la realidad, la omisión de cualquier cosa que tenga que ver con el amor, el odio, el dolor... La contrapartida de eso es *Antonio y Cleopatra*, que trata sobre el amor, sobre el sentimiento. En cierto modo, será un espectáculo muy visual, como el que Epigonen presentó en Granada el año pasado, *Incidents*, que también era muy visual. Será en parte, una ópera, con mucha música cantada, y, en parte, será una fiesta. Durará unas dos horas, con nueve personas en escena...".

NEED THEATRE: LA HERENCIA DE EPIGONEN

—¿Pero no tiene nada que ver con Epigonen?

M. BEZEN.—“Epigonen ya no existe. Ahora se llaman Need Theatre. El espectáculo se llama *Need to Know*. Primero se llamaba *I Need to Know* (*Yo necesito saber*), pero nos pareció más fuerte *Need to Know*, sin el “yo”. Lo estamos co-produciendo junto con Schaamte, la organización que produce también a Anne Teresa de Keersmaecker.

En estos momentos el clima de trabajo es tremendo. Normalmente, en Epigonen siempre había un trabajo muy duro y eran frecuentes las depresiones por no

encontrar la solución adecuada. Ahora han empezado con este nuevo grupo y saben que tarde o temprano entrarán en ese proceso de no encontrar las respuestas, pero por el momento las han encontrado, de modo que el ambiente en este momento es entusiástico...”

—¿Jan Lauwers es el único que queda de Epigonen?

M. BEZEN.—“No, también están tres de los cuatro intérpretes de *Incidents*, las dos mujeres (Simone y Afra) y uno de los hombres, Erik. El resto es gente nueva, tres de ellos holandeses y el resto belgas”.

—¿Están ensayando en Bélgica?

M. BEZEN.—“Sí. El escenario será un espacio vacío, con un muro de madera y una mesa, una especie de techo con luces...”

Al principio, Jan estaba decidido a incluir la cinta de *El terror y el Estado* en la representación, pero, en un momento dado, dijo: “Ya no la necesito, me ha dado todas las respuestas que necesitaba, ya no sé si la utilizaré en la representación”.

—¿Cuándo será el estreno?

M. BEZEN.—“A finales de marzo. Estarán cuatro semanas en el Mickery, luego la representarán una breve temporada en Bélgica y permanecerá de gira probablemente durante dos años. Quizá vayan a Granada este año...”

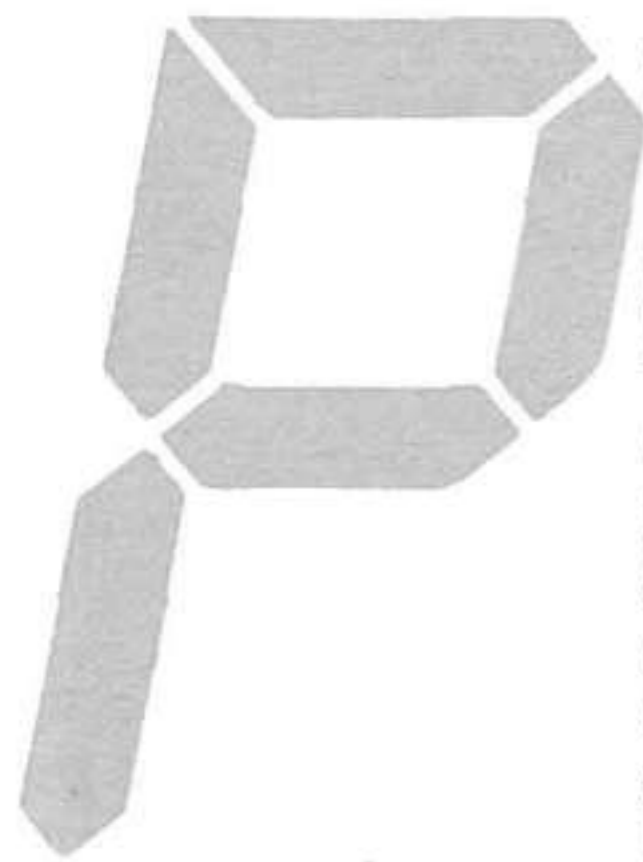
Need to Know es un buen ejemplo de cómo trabajamos. Empezamos con este proyecto en 1983, tratando de incluirlo en los presupuestos. Estuvimos hablando durante un año, lo que significa que ambos productores, Schaamte y el Mickery, tienen mucho que ver con el producto. No se trata de dar un dinero simplemente. Ritsaert viaja constantemente a Bruselas; hay una implicación continua en todos los aspectos, porque pensamos que si todas las energías se transforman en fuerza creativa y se apoya en el dinero necesario para realizarlo, las posibilidades de desarrollo serán mayores.

En el pasado hemos cometido algunos errores en ese sentido. Estábamos en diez proyectos a la vez, pero no con la misma intensidad. Ahora participamos en la producción desde el principio hasta el final. Tenemos ya elaborada una lista de propuestas para el período 1988-1991. Doce proyectos ya concretados...” ■

(1) Ver EL PÚBLICO, n.º 34-35 (julio-agosto 1986): “Los veinte años del Mickery. Declaraciones de Ritsaert ten Cate”. “*Rembrandt and Hitler or Me: Fragmentos de una sinopsis*”. Entrevista con Mike Figgis, realizador de la película *Rembrandt and Hitler or Me*, hecha en base al espectáculo del Mickery.

PERSPEKT

SOMOS UN GRUPO DE TEATRO TÉCNICO



Perspekt, compañía de teatro creada en 1968, participó con gran éxito en el Festival Internacional de Teatro de Granada de 1985, con el espectáculo titulado *Sanatorium Klepsydra*. El pasado mes de enero estrenaron en la ciudad de Haarlem, donde están instalados, su última

producción, titulada *Ragnarok*. La mezcla de teatro y medios técnicos es la principal característica que distingue el trabajo de Perspekt. "Somos un grupo de *teatro técnico*", nos dice la publicista de la compañía, Jetske Eizenga. "Continuamente estamos investigando nuevas técnicas, y las cosas que descubrimos tratamos de mostrarlas en el teatro".

Desde 1973 Perspekt ocupa una serie de talleres y espacios en un centro cultural de la ciudad de Haarlem, donde ellos mismos construyen los decorados y preparan todos los aspectos técnicos de sus producciones. Tienen su propio estudio de sonido y su propio laboratorio fotográfico. El grupo se compone de un núcleo relativamente pequeño de miembros permanentes a los que se suman una serie de actores a cada producción específica. "Dos personas trabajan en la parte artística de la producción", dice Jetske Eizenga. "También tenemos varios

técnicos, un escenógrafo, un fotógrafo, un especialista en sonido..." El diseñador, Albert Diederik, creó para la productora madrileña Movimiento el espacio escénico del espectáculo 1996, presentado en 1986 en el Festival de Granada.

—Mantener todo eso debe costar dinero, ¿no?

—"Sí, trabajar con la técnica es muy caro. Continuamente estamos investigando, incluso cuando no trabajamos en una producción concreta. Quiero decir que no hacemos varias producciones en un año. Una sola producción nos lleva mucho tiempo, mucho trabajo previo, investigando en el diseño del espectáculo (que siempre es muy complicado técnicamente), en fotografía, en proyecciones, en el sonido..."

(Concretamente, según los propios datos de la compañía, el presupuesto de Perspekt en la temporada 1986-1987 asciende a un millón de florines —61 millones de pesetas—, de los cuales 170.000 florines —10.370.000 pesetas— son cubiertos por los ingresos propios del grupo, mientras que el resto, 830.000 florines —50.530.000 pesetas— es aportado como subvención por el Ministerio de Cultura holandés).

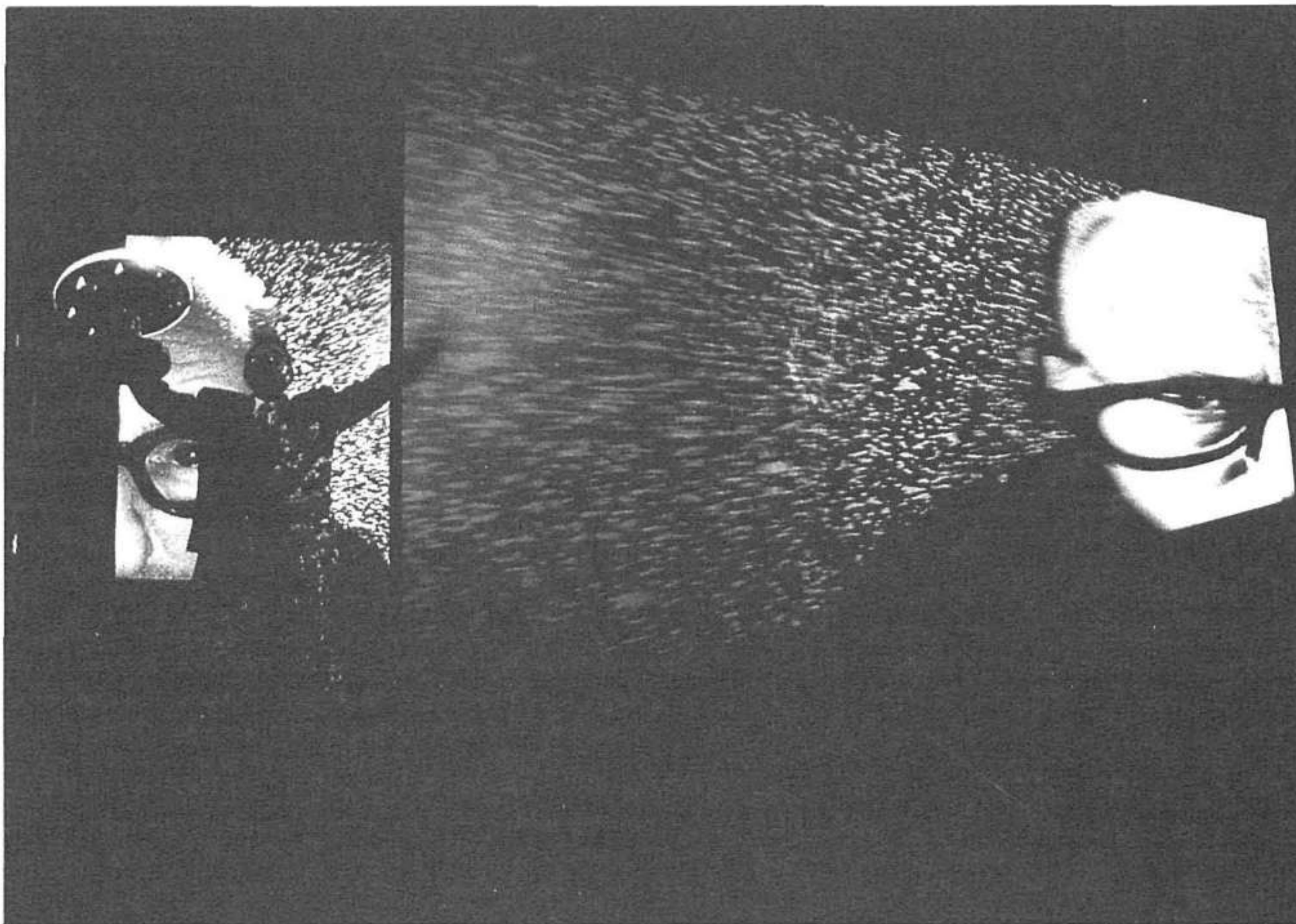
En 1978, Perspekt obtuvo un primer reconocimiento internacional con su espectáculo *De Bolhoedmannen* (*Los hombres del bombín*). El punto de partida de aquella producción era justamente "el hombre del bombín", que tan a menudo aparece en la obra del pintor surrealista

belga Magritte. Perspekt evocaba ese mundo de hombres distinguidos, idénticos e inmóviles mediante la proyección de imágenes de escenas urbanas y de interior. Las imágenes se proyectaban sobre tres pantallas móviles. Los cinco hombres del bombín aparecían tanto en la proyección como en el escenario real.

Otras de las producciones de Perspekt anteriores a *Sanatorium Klepsydra* fue *Hammer*, que proseguía en la línea de profundizar en las posibilidades de las técnicas audio-visuales. *Hammer* estaba inspirada en el héroe de las novelas de Raymond Chandler y en los dibujos de Georg Grosz. La actuación y las proyecciones tenían lugar en un decorado movido por medios hidráulicos, que servía en posición horizontal como suelo de la representación y en posición vertical como pantalla de proyección.

Sanatorium Klepsydra, inspirada en la obra literaria y gráfica del autor polaco Bruno Schulz, tuvo una extraordinaria acogida en el Festival de Granada hace dos años.

Junto a sus producciones técnicamente complejas, Perspekt realiza periódicamente espectáculos "algo más modestos", especialmente diseñados para teatros pequeños y festivales. La producción más reciente en esa línea es *Beef Squad* (*El escuadrón de la carne*), que ellos mismos definen como "Cartoon theatre" (Teatro-tebeo), una serie de gags y acciones mímicas en la que el sonido juega un papel más importante



que la escenografía. En *Beef Squad*, el elemento técnico más destacado es la banda de sonido, compuesta de efectos rítmicos y caricaturescos de todo tipo de sonidos de la vida real y de los medios de comunicación.

RAGNAROK: UN DÍA EN LA VIDA DE HERBERT ADAMSKY

Ragnarok es la producción que Perspekt acababa de estrenar después de un año de trabajo. Un espectáculo en el que el uso de una complicada tecnología teatral se combina una vez más con una disparatada historia en la que se dan la mano el surrealismo y las viñetas de ciencia ficción. Hablamos sobre *Ragnarok* con el actor británico Tony Maples, invitado de Perspekt en esta producción.

"*Ragnarok* es la historia de un hombre, Herbert Adamsky, al que le preocupa extremadamente el mundo tecnológico que está empezando a desarrollarse. La historia está situada en la América de los años cincuenta; es una especie de pastiche de los estilos del cine y el teatro de aquel período. En *Ragnarok* mostramos un día en la vida de Herbert, cuando éste se dirige a su casa y se encuentra junto a ella con un OVNI, un platillo volante".

"Herbert es un tipo incapaz de hacer las cosas más sencillas. Aunque está sumamente interesado en la tecnología, no sabe ni poner una bombilla. De hecho, ese es uno de sus grandes problemas. Pero es precisamente Herbert quien entra en comunicación con los seres de otro planeta, que le entregan una serie de mensajes sobre el estado del mundo y le hacen una serie de advertencias sobre la era tecnológica que está a punto de llegar. Le dicen que la gente debe tener mucho cuidado con la tecnología".

"Entonces, a través de una serie de escenas surrealistas muy cómicas, vemos cómo Herbert se siente llamado a transmitir ese mensaje y explica a sus vecinos una versión para idiotas de la teoría de la relatividad de Einstein. Y los vecinos se sienten tan inspirados por lo que Herbert les dice que inmediatamente comienzan a reconstruir sus casas; uno de ellos coge un aparato que hace que todo se mueva, así que en vez de tener que ir al baño o a la cocina o a ver a su mujer, aprieta un botón y viene a verle su mujer, o el baño, o un libro, o la televisión se acerca a él. Otro de los vecinos pone la habitación boca arriba y coloca a su mujer en la cuarta dimensión, y vemos cómo ella salta por las paredes mientras él se sienta en el cielo...".

36



La América de los años cincuenta vista por Perspekt en "Ragnarok".



Del surrealismo a las viñetas de ciencia-ficción.

“Herbert se da cuenta de que la gente está malinterpretando sus ideas e intenta advertirles, pero no le escuchan. Entonces trata de advertir a la gente y al Gobierno sobre los peligros de la tecnología, la reacción en cadena, la teoría atómica... Pero de nuevo le malinterpretan y convierte sus teorías en un holocausto nuclear en el que Herbert es la primera víctima”.

“Herbert es un hombrecillo que intenta controlar la pesadilla tecnológica y se convierte en la víctima de sus propias ideas, acaba atrapado en una visión del holocausto de los años cincuenta, en el que aparecen imágenes filmadas y diapositivas, documentales de las explosiones atómicas reales, todo muy extraño y surrealista”.

“Herbert acaba contaminado y tiene que ser lavado, tiene que pasar por una

enorme lavadora. Al final vuelve a su casa, se encuentra a los vecinos en una fiesta con robots. Ya no se puede comunicar con ellos, nadie le escucha”.

“Los alienígenas bajan a la tierra en un platillo volante para recuperar otro platillo que se habían dejado en la Tierra, en cuyo interior hay un cerebro que la reina de los extraterrestres devuelve a su dueño, un enorme perro que sale también del platillo volante. Todas las grandes ideas de Herbert habían salido del cerebro de un perro del espacio exterior”.

“En las últimas escenas del espectáculo vemos a Herbert en un ambiente post-nuclear, polvo y tierra por todas partes, monumentos de piedra como los de Stonehenge. Y Herbert, muy wagneriano él, aparece como un guerrero de la edad de piedra, empieza a fabricar sillas y mesas. Por fin controla la tecnología...”

MOVIMIENTO DEL DECORADO

—¿Cómo combináis toda esta historia tan de tebeo con el uso de la técnica?

—“En el espectáculo aparecen cuatro o cinco actores. Muchísimos de los elementos del decorado son elementos animados; los actores tienen que apanárselas con cosas que caen del cielo y con elementos móviles del decorado. Detrás del decorado hay dos cintas, transportadoras, de modo que los actores la mayor parte de las veces no entran caminando sino transportados por esas cintas que permiten dar la impresión de movimientos de danza surrealista o abstracta. Por supuesto, esa cinta transporta no sólo a los actores, sino también objetos escénicos. También hay detrás del decorado tres ascensores que suben y bajan, así que las posibilidades de movimiento del decorado son enormes”.

SEIZOEN



HET PUBLIEKSTHEATER

*Cartel del Publiekstheater
para anunciar la temporada
86-87, la última de un
periodo que termina con
una profunda remodelación.*

ABONNEMENTEN

PUBLIEKSTHEATER

LA AGONÍA DEL TEATRO DE REPERTORIO

El Publiekstheater, el mayor de los teatros de repertorio de Amsterdam, y Centrum, otra compañía menor aunque de gran formato, desaparecerán como tales en la nueva temporada para dar lugar, sobre las cenizas de ambas, a la mayor compañía teatral del país, que, aunque contará con la suma de los recursos de ambas (más de 700 millones de pesetas en la temporada 1984-1985), tratará de aprender de la experiencia de los pequeños teatros que han demostrado una envidiable vitalidad en Holanda. Comenta estos y otros aspectos el director artístico y dramaturgo del Publiekstheater, Ben Hurkmans.

—¿Qué es el Publiekstheater?

—“Publiekstheater es un teatro de repertorio, el mayor... bueno, podríamos decir el único teatro de repertorio tradicional que existe verdaderamente en Amsterdam. Hay unos cuantos en Holanda. Tenemos uno en Amsterdam, otro en La Haya, otro en Eindhoven, al sur del país, otro en Arnheim, al este, y otro en Rotterdam.

Lo que sucede es que en los últimos años, digamos que en los últimos diez años, de hecho después la revolución del 68... todo el sistema del teatro de repertorio (es decir, un teatro domiciliado en una ciudad, pero que realiza bastantes giras por todo el país, y produce

de cinco a diez espectáculos en una temporada...), es incapaz... No somos capaces de mantener las producciones en repertorio. Por otra parte, se planifica una producción, se ensaya, digamos, durante dos meses, actúas en Amsterdam y en el resto del país durante otros dos o tres meses, digamos que unas cuarenta o cincuenta veces, y luego se acabó. Generalmente nunca se reponen.

A lo largo de los diez últimos años se ha ido haciendo cada vez más difícil trabajar con este sistema. El público ya no viene, está disminuyendo cada vez más. Desde el comienzo de los años setenta, especialmente en Amsterdam, que es el centro cultural de Holanda, han surgido un montón de grupos más reducidos que trabajan en pequeños teatros y que tienen un público menor pero muy específico, muy fiel y muy interesado. Un verdadero público. Con esta competencia de los grupos menores, el gran sistema de repertorio se encuentra en una situación muy problemática. De hecho, esta es nuestra última temporada”.

LA CRISIS DE UN MODELO

—Me han dicho que vais a fusionaros con otra compañía.

—“Sí, la Administración ha influido en esa decisión, el Ayuntamiento y la Administración central, que subvencionan este teatro en un cincuenta por ciento cada uno. Hablar de teatro de repertorio en Holanda resulta bastante irónico...”.

—¿Por qué?

—“Porque está agonizando. El sistema

de repertorio tradicional, quiero decir. Cuando un país tiene una literatura dramática propia, puede ponerse en escena una y otra vez esa tradición dramática. Pero nosotros no tenemos esa tradición, así que lo que hacemos es representar obras francesas, inglesas, alemanas, los clásicos y los nuevos. La idea de un teatro de repertorio consiste en representar obras de Shakespeare o de Molière y también a los clásicos modernos, Beckett, Ionesco, Sartre o clásicos más recientes como Peter Handke o Botho Strauss.

Pero cada vez está más claro que incluso esos clásicos recientes, autores como Handke o Strauss, son mejor realizados por los grupos menores. El teatro de repertorio, la idea de un elenco de actores con el que siempre puedes representar a Shakespeare y tener a excelentes actores en pequeños papeles, esa mentalidad se acabó al comienzo de los años setenta. Ahora, esos actores nada más salir de la escuela pueden representar *Hamlet* inmediatamente, pueden formar un nuevo grupo y hacerlo con unos cuantos amigos y obtener un público suficiente, un público menos numeroso pero joven y más interesado”.

—Me resulta muy sorprendente oírte hablar así, porque no parece que os sintáis enfrentados a ese otro teatro, sino que más bien lo constatáis como una realidad y tratáis de adaptaros a ella...

—“Sí, para eso vine aquí por dos años”.

—¿Como dramaturgo?

—“Como dramaturgo y como director

artístico en estos momentos, durante los dos últimos años. Vine con otro director, porque el Publiekstheater se estaba desvaneciendo, casi no existía, de modo que intentamos combinar esta mentalidad de los grupos menores con los actores que trabajan aquí. Es decir, intentamos aprovechar a los buenos actores, a los actores mayores, una buena organización, un buen equipo técnico, todavía una cierta confianza del público... Pero no lo conseguimos. Ahora puedo decirlo. Es inevitable una opción más extrema. Y eso es lo que va a pasar en la próxima temporada, que se formará una nueva compañía.

Es una combinación de dos grupos, porque Centrum está casi en la misma situación, ha perdido su fuerza. Es una compañía más antigua incluso que el Publiekstheater.

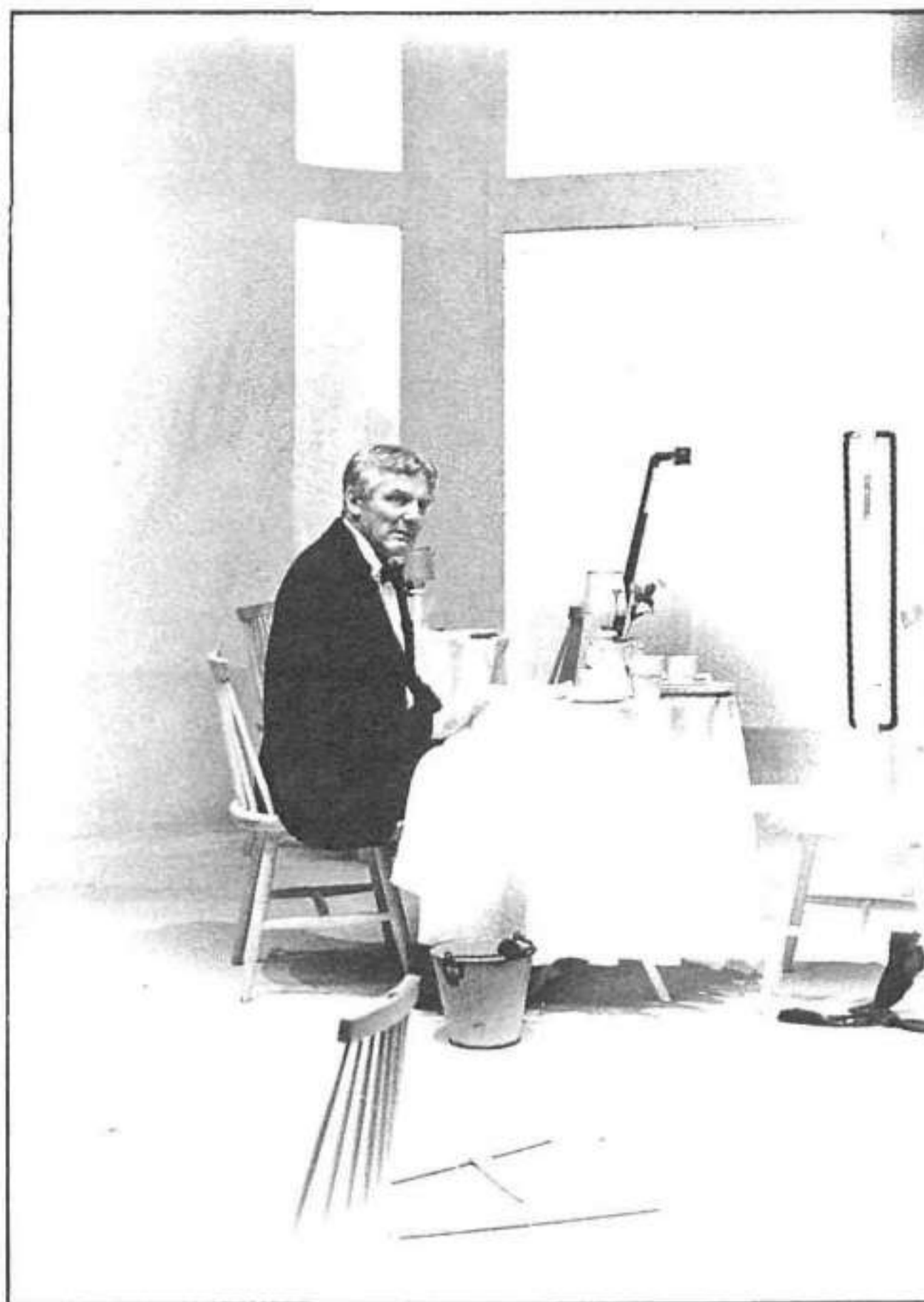
La idea del nuevo grupo es crear algo totalmente diferente. No sabemos si lo conseguirán, pero lo que sí sabemos es que seguir con este sistema de repertorio tradicional carece de sentido, por lo menos en Amsterdam. No conseguimos atraer a un nuevo público, al público joven, y de todas formas estamos perdiendo al viejo público, demasiado tradicional. Por eso me parece que está bien lo que está pasando. La alternativa es muy extrema. Gerardjan Rijnders, que dirigirá la compañía a partir de la próxima temporada, fue invitado por nosotros a comienzos de esta temporada a dirigir un *Hamlet* aquí, en el Publiekstheater".

DESDE CERO

—¿Cómo se produce la elección de director?

—“Hay un organismo, un consejo, que tiene la responsabilidad ante el Estado y el Ayuntamiento. O sea, que entre quien concede la subvención y la propia compañía está ese consejo. Un consejo elegido por la compañía, aunque ratificado por el Estado y el Ayuntamiento.

Cuando empecé a trabajar aquí, invité a diversos directores de mi generación a trabajar con nosotros, pero está claro que no basta con eso. Tenemos una especie de núcleo de actores y un montón de actores y directores invitados. Como organismo es algo demasiado disperso, no es un grupo. En la próxima temporada intentarán crear un nuevo grupo, contratando a la gente por un período de tiempo. Ignoro si saldrá bien o no, pero creo que está en el ambiente la intención de formar el mejor elenco posible, con actores que trabajen juntos por un período de tiempo mayor de tres, cuatro o cinco años.



“De Stille”, la obra del sueco Lars Norén.

El problema del sistema de repertorio, con su movimiento continuo de actores y directores, está en que nada te dura demasiado tiempo, porque al mejor actor lo puedes conseguir para un papel temporal, pero no para un trabajo de continuidad...”

—La otra compañía, Centrum...

—“No hay nada en el trabajo que ellos hacían ni en el trabajo que hacíamos nosotros que permitiese adivinar esta fusión. La única razón es que ambas están en un punto muerto y son grandes instituciones que no se pueden parar totalmente, es muy difícil.

—¿Centrum es también una compañía de repertorio?

—“Sí, pero más específicamente de nuevos autores holandeses. Pero de hecho, su forma de trabajar era la misma del sistema de repertorio. Ellos tienen su propio teatro, lo cual es muy importante, porque tienen que viajar menos que el Publiekstheater...”

—¿Este gran teatro, el Stadsschouwburg, no es vuestro?

—No, este teatro es del Ayuntamiento. Somos los que más trabajamos en él, pero solamente durante ciento veinte días al año. Así durante años y años. Sería muy importante que la principal compañía de este teatro pudiese determinar qué otras compañías vienen a trabajar aquí, porque de ese modo el Stadss-

chouwburg tendría una imagen reconocible...”

—¿Tampoco decidís vosotros la programación durante todo el año?

—“No, en absoluto. Eso es malo, porque te convierte en una pequeña isla en la programación y para el público es también un motivo de confusión. Ésta también es una ventaja de los grupos pequeños, que casi siempre tienen su propia sala, o al menos, un clima que forma parte de su trabajo, y en el que están inmersos...”

—¿Vais a trabajar en el teatro de la otra compañía o seguiréis trabajando aquí?

—“Yo dejo de trabajar. He trabajado de forma continuada durante más de diez años en el teatro, y es un buen momento personal para parar y reorientar mis actividades. Hace diez años era crítico y di el salto al teatro. Seguí escribiendo pequeñas cosas relacionadas con la función de la dramaturgia, cosa que en el teatro no está realmente clara, no todos los directores aceptan esa función y a veces te encuentras en una posición muy dependiente. No me gusta...”

—¿Pero entonces no vas a trabajar en la nueva compañía?

—“No. Me invitaron a seguir pero decidí no hacerlo. Van a trabajar con directores que hasta ahora nunca habían trabajado con un dramaturgo, podría resultar muy difícil... Para mí, se trataba de decidir entre sumarse de todo corazón y saber exactamente cuál sería mi trabajo, o simplemente decir no. No podía adoptar una posición intermedia”.

LA FUNCIÓN DE LA DRAMATURGIA

—Te has referido a la función de la dramaturgia, que es en España un concepto bastante reciente...

—“¿Ah, también en España?”

—Sí, me parece que muchísima gente no sabe exactamente en qué consiste...

—“Es una invención alemana. Debido a nuestra intensa relación con la cultura alemana y con el teatro alemán en particular... Por supuesto hubo un período difícil después de la guerra, pero el Instituto Goethe reinstauró este vínculo tradicional entre los dos países. Aquí todo el mundo habla o lee alemán con facilidad, así que también forma parte de nuestra tradición cultural.

La institución del dramaturgo se consolidó en el teatro a finales de los años sesenta, también en Holanda es una disciplina muy joven. Con posterioridad hemos tenido un período en el que la figu-



"Hamlet", espectáculo de Gerardjan Rijnders, quien asumirá la dirección del teatro que resulte de la fusión del Publiekstheater y el Centrum.

ra del dramaturgo le dio una gran vitalidad y energía al teatro, debido al modo de lectura de un texto, a la reinterpretación de un texto clásico. Nunca era tan excelente y tan completa como la que veíamos en Alemania, pero realizamos grandes esfuerzos por establecer la dramaturgia en Holanda; no estoy muy seguro de que lo hayamos conseguido...".

—¿Cuáles podrían ser aquí las "posiciones" en caso de conflicto entre un director y un autor vivo?

—"Personalmente yo trabajaría con el autor. Trataría de ser una especie de intermediario entre el autor y el director, pero me pondría del lado del autor, porque al fin y al cabo esa es mi base. Aunque he aprendido mucho del teatro, sobre las leyes específicas del teatro, mi relación con el teatro típico es de amor y odio al mismo tiempo. El gran peligro del teatro como medio independiente reside en el hecho de que no se tienen ideas, no existen ideas nuevas. Puede haber nuevas formas, pero las nuevas ideas vienen de los escritores, lo más apartados posible del teatro.

El director existe desde el siglo XIX. Shakespeare y Molière eran sus propios directores-escritores-actores. A partir del siglo XIX, los directores tienen que enfrentarse a nuevas ideas, nuevas formas de ver, nuevas formas de mirar la vida, de ver cómo vive la gente, cómo es la

existencia política, social y psicológica de la gente. Eso rara vez surge del propio teatro. Por supuesto, este punto de vista es muy subjetivo, lo sé, pero así es como pienso. De modo que siempre me pongo del lado del autor, en lo que se refiere a sus ideas, a su voz muy personal... Y luego, por supuesto, eso se tiene que transformar en teatro, sólo se materializa a través de este extraño medio teatral. Pero sólo es excitante tener que buscar, tener que investigar, incluso cuando parece muy dudoso que se pueda encontrar una forma teatral para una obra".

MÁS FLEXIBLE

—¿La nueva compañía seguirá siendo de repertorio?

—"No, no creo que vaya a ser un teatro de repertorio. Será un grupo, pero creo que trabajarán de otra manera. Probablemente habrá dentro de ese gran teatro unidades más pequeñas y harán mucho más que cinco o seis producciones, es decir, harán cinco o seis grandes producciones, pero además, muchos proyectos más pequeños. Imagino que tratarán de ser más flexibles y podrán mantener una producción más de dos meses cuando sea un éxito, cosa que ahora no es posible porque tenemos mu-

chos actores invitados que al cabo de los dos meses tienen otro trabajo."

—Antes de trabajar en el Publiekstheater, ¿trabajaste con grupos más pequeños?

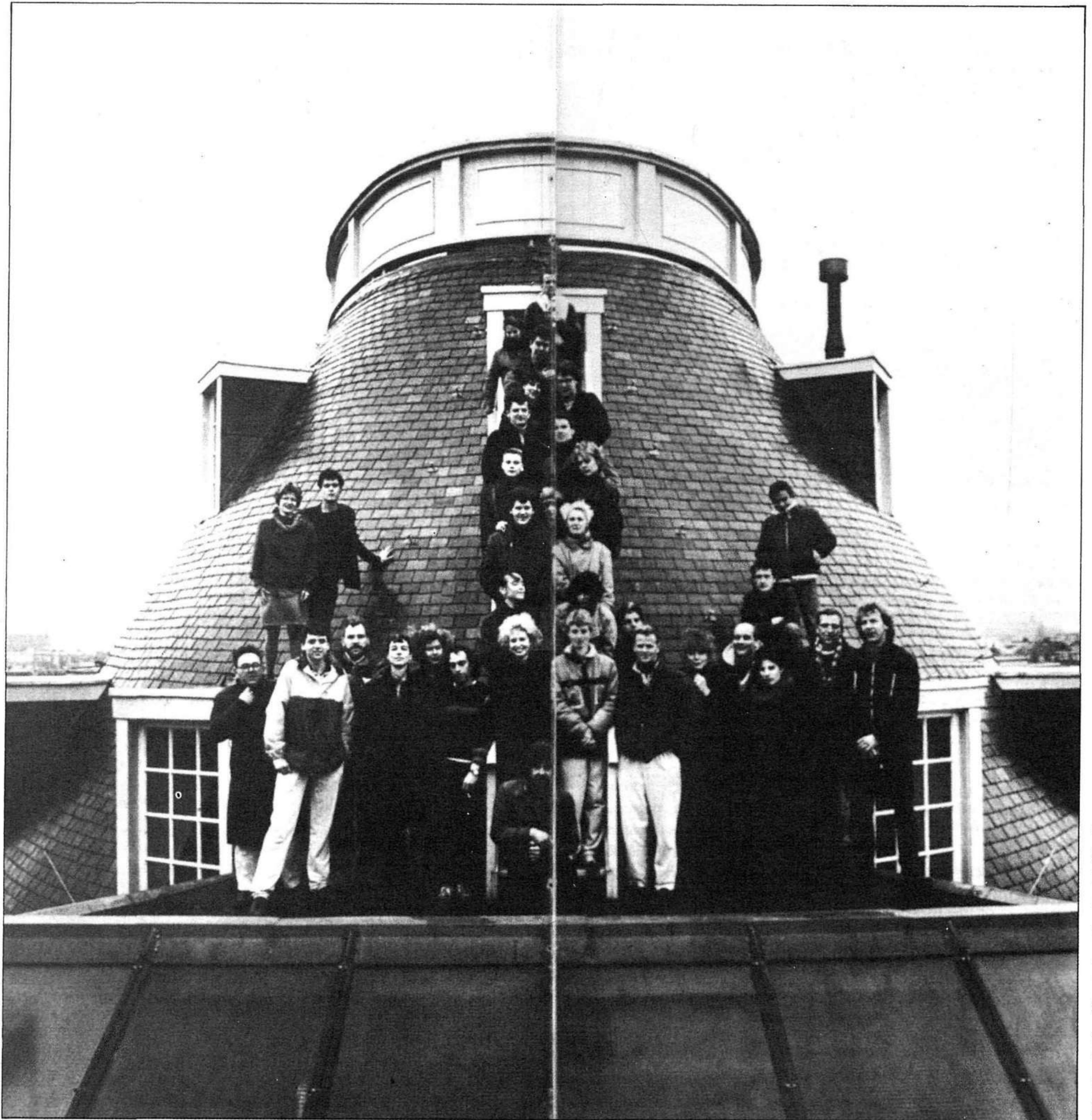
—"Sí, solamente he estado aquí dos años. Antes trabajaba en Rotterdam, en una organización muy especial de la que yo era el director...".

—Creo que me lo han comentado. ¿F'Act?

—"Sí, exactamente. Allí podía presentar a jóvenes directores todavía no muy conocidos. Estuve siete años en F'Act y pasaron por allí muchísimos directores, entre ellos Gerardjan Rijnders.

REPERTORIO CLÁSICO Y CONTEMPORÁNEO

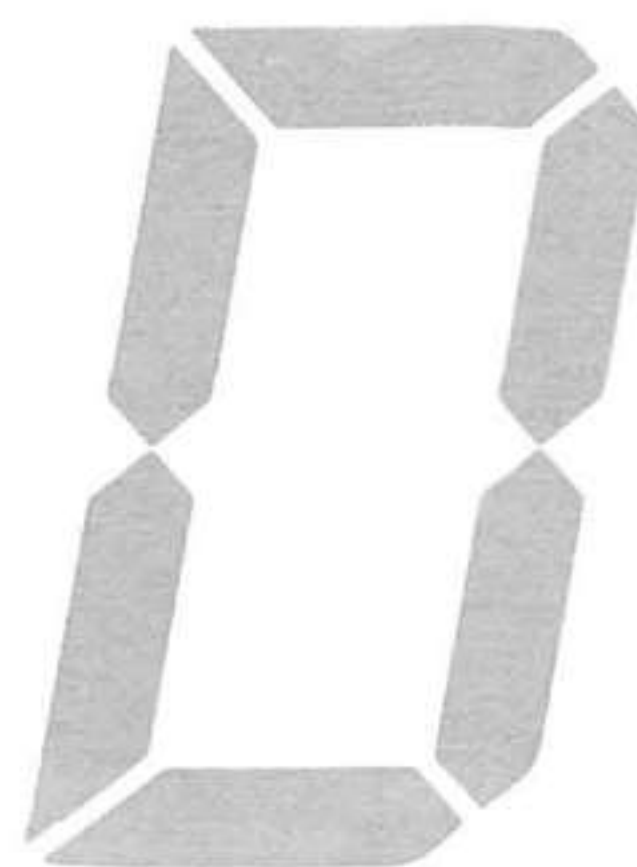
La última temporada del Publiekstheater como tal, incluye, entre otros títulos, un *Hamlet* dirigido por el que será director de la compañía resultante de la fusión Publiekstheater-Centrum: Gerardjan Rijnders. Otros títulos son: *De Stilte*, del sueco Lars Norén, de quien Hurkmans comenta: "En Suecia es hoy en día una especie de nuevo Strindberg; es un actor muy importante"; una versión holandesa de *La gasolinera*, de Gildas Bourdet; y *Largo desolato*, del checoslovaco Vaclav Havel (1936), que recientemente obtuvo en Holanda el Premio Erasmo.



SHAFFY THEATER

UN ESPACIO EXIGENTE

PARA LOS NUEVOS GRUPOS



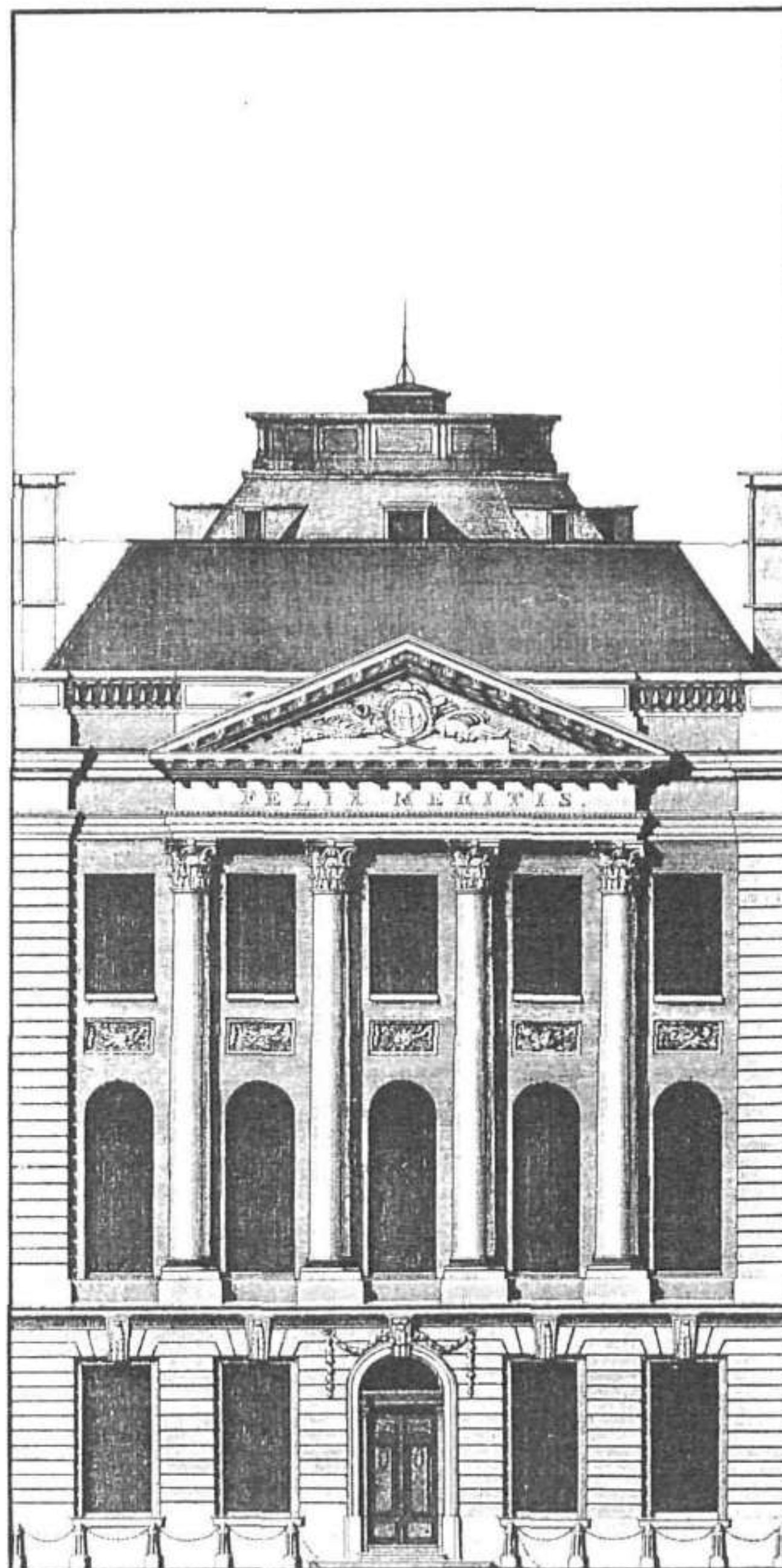
Los teatros de Amsterdam han sido, complementariamente, paradigmas de la renovación teatral experimentada en Holanda a lo largo de las últimas décadas: el Mickery, que desde hace 21 años ha sido un escaparate ininterrumpido del mejor teatro internacional, y el Shaffy

Theater, donde los grupos holandeses encontraban un espacio imprescindible para desarrollar y presentar sus producciones. Piet Zeeman, del Departamento Internacional del Instituto Holandés de Teatro, fue hasta hace unos meses programador del Shaffy, un céntrico edificio de Amsterdam que en 1987 celebra su 200 aniversario.

—¿Cuándo se transformó el edificio en lo que hoy es el Shaffy Theater?

—“Hará unos dieciséis o diecisiete años. De hecho fue creado por Steve Austen, que hoy es el director del NTI. Es un teatro con tres espacios para representaciones teatrales y una pequeña sala de cine. Al principio sólo tenían un espacio en la parte de arriba del edificio. Se celebraban conciertos y todo tipo de actividades culturales, pero poco a poco se fue convirtiendo en un teatro, hasta que se transformó en un espacio abierto fundamentalmente al teatro experimental o de vanguardia.

Cuando yo trabajé en el Shaffy ya se dedicaba a los grupos de teatro experimental más nuevos, generalmente desconocidos. El Shaffy cumplió en este senti-



Grabado del edificio de 1790 que hoy es sede del Shaffy.

do una función única. De hecho, era el lugar donde podían empezar su trayectoria grupos desconocidos, algunos de los cuales posteriormente se convirtieron en grandes compañías”.

—¿Hoy sigue cumpliendo esa misma función?

—“Hoy es un poco diferente, porque existen ya muchos teatros que constituyen lo que nosotros llamamos el “tercer circuito”. De hecho, podríamos decir que el Shaffy comenzó siendo un teatro del “tercer circuito” y ahora pertenece al “segundo circuito”. El primero estaría formado por los grandes teatros como el Publiekstheater o el teatro musical.

En los últimos años el Shaffy cambió su función un poco, porque comenzaron a surgir toda una serie de pequeños locales que podían suplir al Shaffy en ese sentido. Los grupos van al Shaffy cuando ya son medianamente conocidos y sus primeras presentaciones las hacen en esos otros locales.

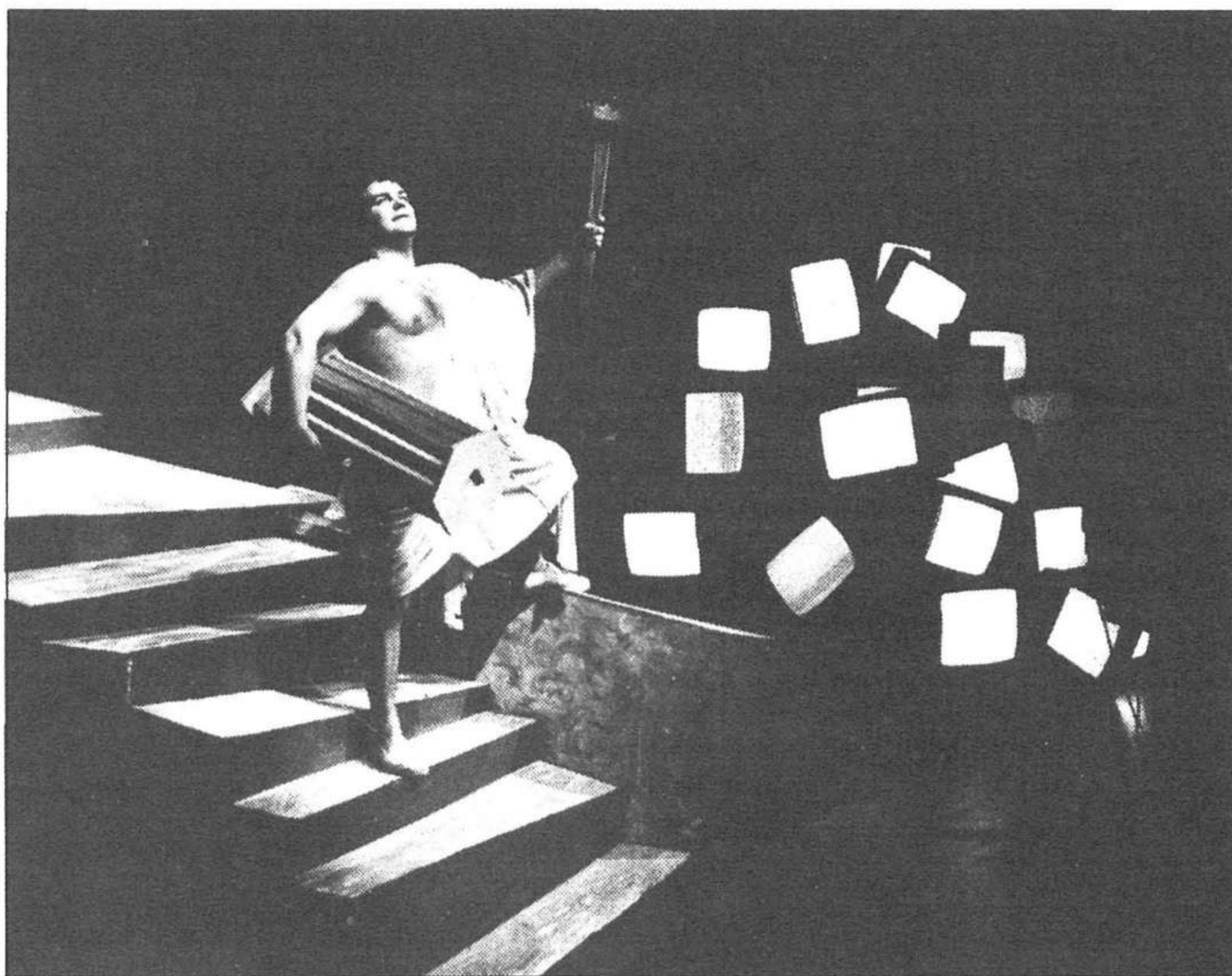
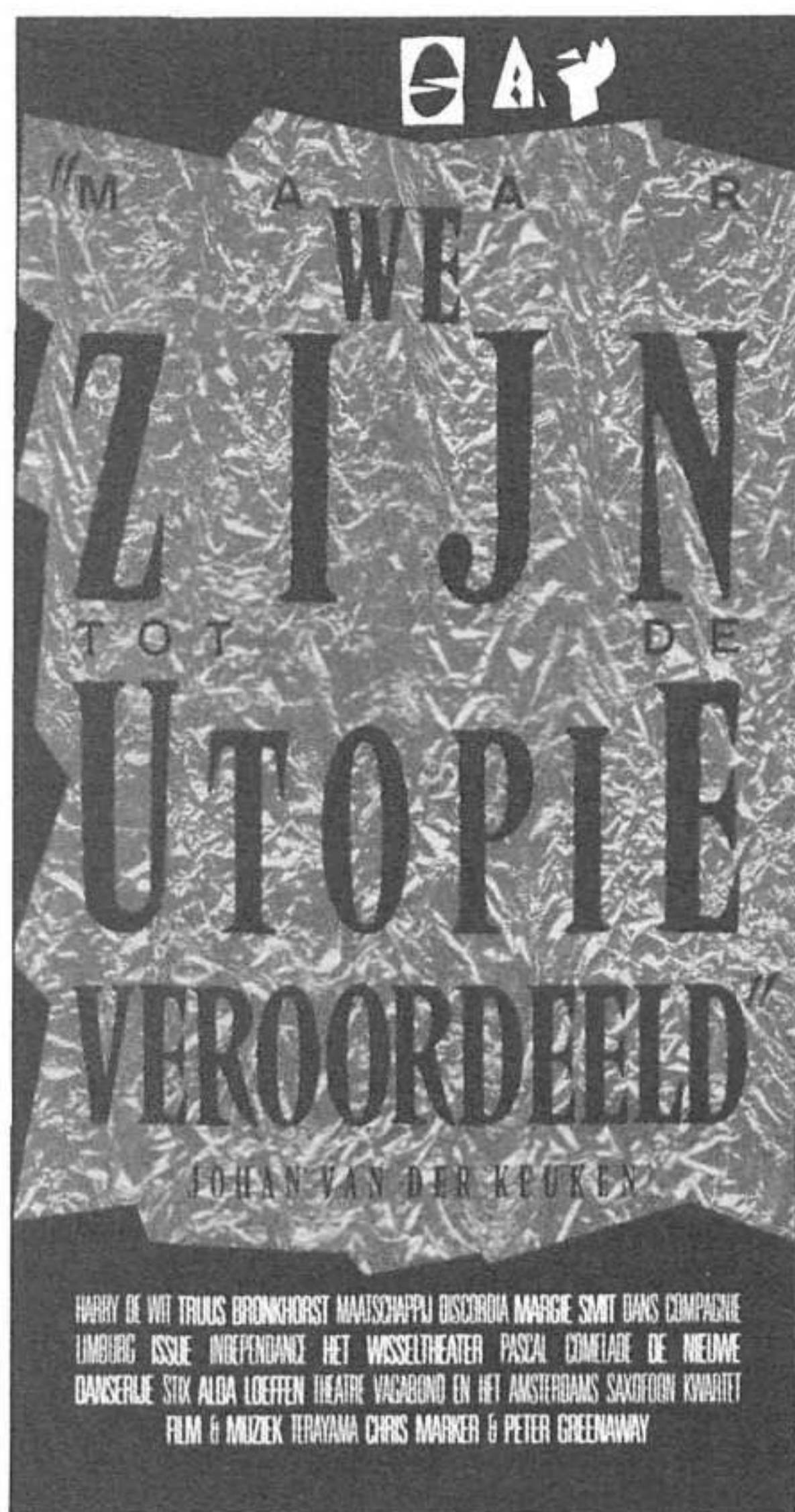
Esos cambios en la política del Shaffy comenzaron hace dos años y medio, cuando pasó a ser director un antiguo fundador de Hauser Orkater, Dick Hauser, que dio al Shaffy nuevos impulsos. La selección de los grupos empezó a ser más exigente, los grupos que pasan por el Shaffy tienen un nivel de calidad más alto”.

150 MILLONES DE PESETAS DE PRESUPUESTO

—¿Cuál es el estatus económico del Shaffy?

—“Bueno, la gente que trabaja en el Shaffy recibe su sueldo”.

—¿Cuánta gente?



Cartel de "Utopie" y una escena de "Het houten zwaard", de Dick Hauser, actual director del Shaffy.

—“Unas cuarenta y cinco personas, parte de ellas a tiempo parcial. Pero el dinero de los sueldos es pagado por la ciudad. El Shaffy está subvencionado a medias por el Ayuntamiento y por el Gobierno central”.

(Según los datos de la temporada 1984-1985, el presupuesto del Shaffy Theater asciende a 2,5 millones de florines, 152,5 millones de pesetas).

—¿Los grupos que actúan en el Shaffy reciben una cantidad de dinero o van a taquilla?

—“Depende, a veces les paga el teatro, porque el Shaffy recibe un dinero del Ayuntamiento y del Gobierno precisamente para pagar a esos grupos. Pero cuando los grupos que actúan en el Shaffy están a su vez subvencionados, en ese caso, reciben un porcentaje de la taquilla.

Lo que pasa es que de la taquilla no se saca tanto y hay que tener en cuenta que el Shaffy tiene tres espacios, con tres funciones distintas cada noche. La

cantidad que el teatro puede ofrecer a los grupos es muy baja, normalmente de quinientos a seiscientos florines por actuación (entre treinta y cuarenta mil pesetas). Eso es realmente poco para Holanda.

Por otra parte, la pasada temporada comenzaron en el Shaffy lo que llamamos talleres. El Ministerio de Cultura deseaba que determinados espacios teatrales ofreciesen a grupos teatrales o a determinados artistas individuales la oportunidad de crear una pieza. Ahora tenemos en el Shaffy un “espacio de trabajo”, en el que no se trata solamente de dar un dinero al grupo por actuar, sino de ayudarle a realizar la producción de la pieza. Una persona del Shaffy colabora con ellos en la organización de la producción. Por ejemplo, la función que vamos a ver esta noche, *Solo/Dance*, de Truus Bronkhorst, se hizo con dinero de los talleres”.

—¿Cuántos talleres se realizan a lo largo del año?

—“Depende, alrededor de seis, creo, pero eso depende del dinero que se emplee en cada uno, que suele oscilar entre 15.000 y 30.000 florines (de 915.000 a 1.830.000 pesetas), que para una producción es muy poco dinero”.

—¿No existe un límite en los talleres?

—“En cuanto al número no, pero sí en cuanto al dinero, es decir, si se gastan 50.000 florines en un taller no podrán hacer mucho más...”.

—¿Hay una cantidad global concreta para los grupos?

—“Para pagar a los grupos, el Ayuntamiento de Amsterdam da unos 120.000 florines (7.320.000 pesetas), y el Gobierno central unos 300.000 ó 400.000 florines, incluyendo el dinero para los talleres. En total, para los grupos deben ser unos 500.000 florines (30.500.000 pesetas)”.

Durante la temporada 1984-85 pasaron por el Shaffy Theater 96 grupos con 109 producciones distintas y un total de 673 representaciones.

STUDIO HINDERIK

HISTORIAS DE UNO MISMO

Studio Hinderik, cuyo espectáculo *Stoeprand* (*Alcantarilla*) fue presentado en 1986 en el Festival Internacional de Teatro de Granada, es una de las revelaciones más sonadas de los últimos años en el abigarrado panorama del teatro holandés. ¿Es Hinderik de Groot un titiritero? Vista su producción desde fuera del

ámbito teatral de su país, es dudoso que ningún observador utilizara semejante calificativo para definir qué son (o qué nos parecen) producciones como *Alcantarilla* o *Glas* (*Cristal*), los dos espectáculos que esta compañía presenta en marzo en el 7.º Festival Internacional de Teatro de Madrid. Con o sin el estigma dudoso de titiritero, Studio Hinderik es hoy una compañía que no cesa de producir sofisticados espectáculos visuales que recorren medio mundo. En esta conversación, el propio Hinderik de Groot y el "manager" del grupo, Gerard Cornelisse, ponen al descubierto algunos de los inesperados entresijos de esta particular aventura teatral.

—¿Cuál es el carácter de sus espectáculos? ¿Me puedes explicar la evolución de tu trabajo teatral respecto a tus comienzos como "creador de títeres"? ¿Se puede afirmar eso?

—"Es cierto que comencé haciendo teatro de títeres, pero desde el principio

utilizaba materiales extraños, no los tradicionales guiñoles o marionetas. Me preocupaba el material, era tan importante para mí, que deseaba crecer en su interior. Así que fabricaba grandes muñecos y para moverlos me metía dentro de ellos. Poco a poco todo se fue haciendo cada vez más grande. En el principio había muñecos y objetos, después unos y otros fueron creciendo, después metí a los actores dentro, después convertí a los propios actores en objetos..."

—¿Convertistes a los actores en objetos?

—"Sí, sí. En uno de mis espectáculos hice copias de los actores, como si fuesen estatuas. Copias de sus propios cuerpos, con una piel de goma, de forma que podían ponerse y quitarse su propia piel y yo podía cambiar las pieles de unos por las de otros. Eran objetos inanimados."

En *Alcantarilla* fue la primera vez que utilicé a los actores como actores. Bueno, no exactamente como actores, porque no hablan y se tienen que mover de una forma muy especial. Después hicimos *Glas*..."

—¿En *Glas* utilizas a los actores más o menos de la misma forma?

—"En *Glas* utilizo a la gente desnuda. No utilizo vestuarios, casi nada, la mayor parte del tiempo están desnudos. Creo que el siguiente paso será dejarles hablar. En la próxima producción les dejaré hablar."

—¿Puedes decirme algo sobre la nueva producción? ¿Es para este año?

—"Sí, es para este año, para septiembre. En nuestro taller ya están trabajando en ella. Aparecerá en escena un gran vagón de carga de unos doce metros, en un escenario de ocho metros de altura. Técnicamente es algo muy complicado. Tendrá tamaño natural, muy alto..."

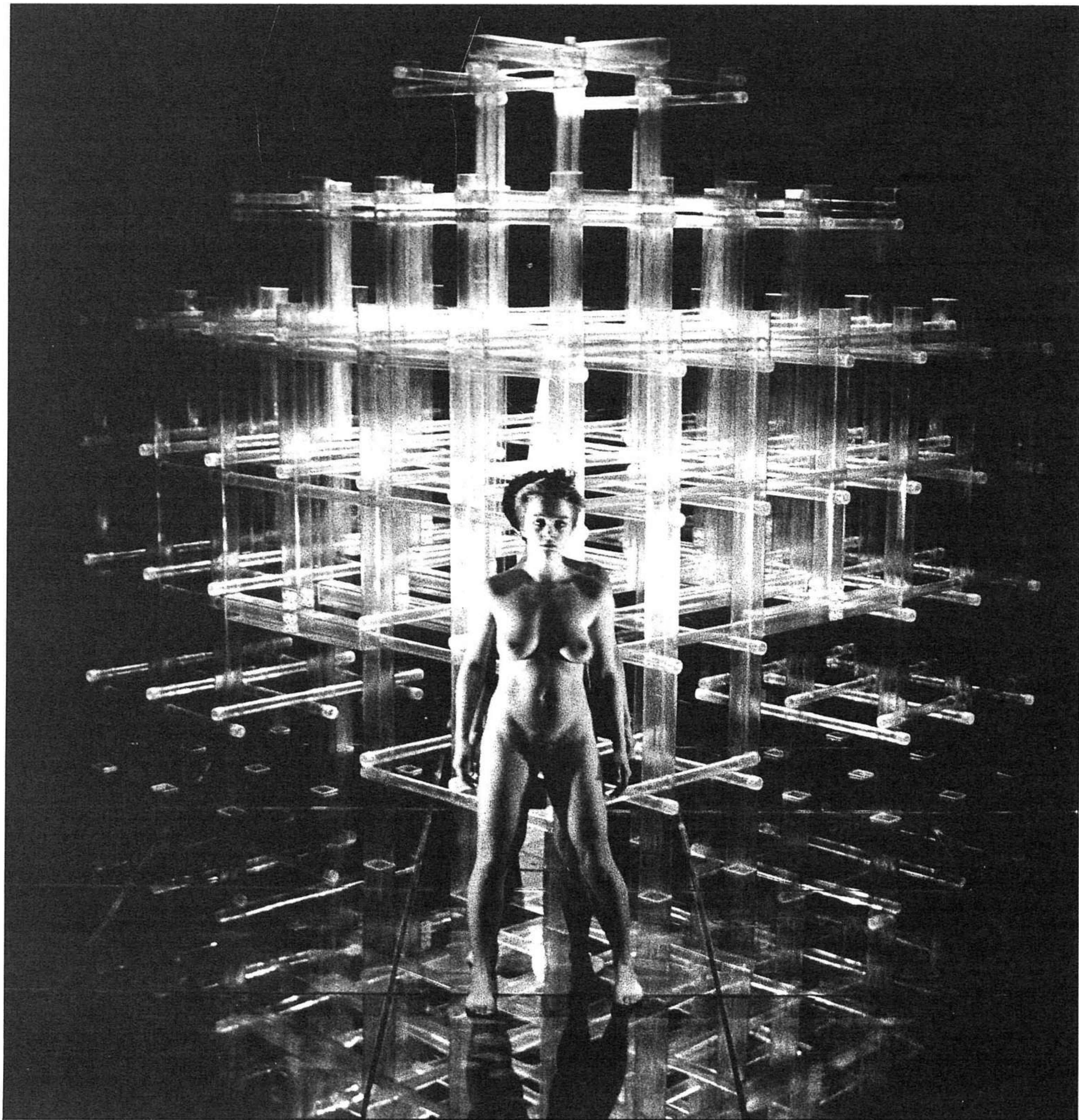
(En mi visita al taller pude comprobar el perfeccionismo de los trabajos de Hinderik. El vagón del tren está siendo reconstruido hasta el más mínimo detalle por un equipo de varias personas, utilizando un material tan extremadamente ligero que se supone que una vez finalizada toda la enorme parafernalia ferroviaria no pesará más de veinticinco kilos).

"LO IMPORTANTE ES LA IMAGEN GLOBAL"

—¿Qué distingue a Studio Hinderik en el panorama teatral holandés?

—"Lo que hacemos es muy visual. La imagen es antes que la actuación o que el texto. En el teatro normal el actor es la persona principal, es él quien tiene que llegar al público. Lo que nosotros hacemos es distinto: lo importante es la imagen global, el actor es una pequeña parte de la imagen."

Ahora han surgido en Holanda más grupos que trabajan así. Es como una nueva forma de hacer teatro. Nosotros lo llamamos teatro figurativo. En él todo es importante, nada es más importante que otra cosa: el decorado, las cosas materiales que utilizamos en los espectáculos, los actores, el texto, la música... Todo es uno".



—¿Puedes concretar un poco más?
—“Por ejemplo, cuando desarrollo una nueva producción no parto nunca del texto ni de nada parecido. En el caso de *Glas*, deseaba realizar otra producción, pero no tenía dinero.

Tenía que realizar una nueva producción en muy poco tiempo y me pregunté: ¿Qué podemos hacer? Probemos con el cristal...” Y me dije: ¿Por qué quiero trabajar con el cristal? Probablemente lo que quería era clarificar algo ante mí mismo. Cuando se usa el cristal todo tiene que ser brillante y claro. ¿Utilizo vestuarios? No. ¿Qué debería llevar entonces? Y así me puse a jugar con una maqueta, con pedazos de cristal, a ver qué salía.

Siempre había deseado fabricar una de esas estructuras que los niños usan para saltar, y en *Glas* lo hice. El original está en el parque que tenemos cerca de este edificio. Me propuse reproducirlo, no sé por qué, probablemente jugué allí cuando era niño. El caso es que me dije: reproduzcamos una estructura como esa en cristal. No cristal verdadero...”

—¿Qué tipo de material habéis utilizado?

—“Una especie de poliéster. Hicimos una maqueta, después la construimos a tamaño natural. Pero con eso no teníamos un espectáculo. Les dije a los actores, caminad sobre ella, mostradme algo... ¿Qué podemos hacer con ella? Y poco a poco una historia...”

—“¿No teníais un guión ni nada parecido?”

—No, no con antelación. Esa es nuestra forma de hacer teatro. Después del estreno es cuando sé qué es lo que hemos hecho, entonces todo está claro. A veces deseo crear determinadas imágenes en un escenario, no sé por qué, pero me gustan. Después lo analizo todo y es cuando...”

“NO TENGO DEMASIADA IMAGINACIÓN”

—Dices que sabes lo que has hecho después de haberlo hecho. ¿Qué es lo que has hecho, si es que se puede decir con palabras? Imagino que no será fácil...

—“¿En lo que se refiere a la historia, quieres decir?”

—No necesariamente. En *Alcantarilla* había una cierta historia, pero había muchas más cosas...

—“Sí. Yo creo que siempre cuento historias acerca de mí mismo, siempre saco cosas de mí mismo. Cuando pienso ciertas cosas durante un proceso de trabajo, esas cosas aparecen en la obra. No todo, desde luego, no todo es autobiográfico.

Pero sí que cojo algo de mí mismo, a lo que pongo y quito cosas. Esa es la historia, para mí”.

—¿Coges también cosas de los actores?

—“Creo que sí. No tengo demasiada imaginación. La gente dice que la tengo, pero no la tengo. Soy un buen observador. Miro y me quedo con todo lo que veo. Nunca se me ocurriría imaginarme un muñeco a partir de una lata oxidada, pero si veo la lata oxidada puede que se me ocurra hacer un muñeco con ella. Tengo que ver la cosas primero, para después decidir si usarlas o no.

Con los actores me pasa lo mismo. Les dejo hacer cosas: “No me importa lo que hagas, intenta esto o lo otro... ¿Podemos usarlo? No. ¿Podemos usarlo? Sí”. Así es como funciona la cosa...”

—¿Al igual que lo hacías en *Alcantarilla*, utilizas algún tipo de historia en *Glas*? ¿*Cuentas* algo? ¿Hay palabras?

—“No, en *Glas* no hay texto. A veces, cuando quiero dejar claro lo que quiero decir, las imágenes no me parecen suficientes y escribo un texto, justo al final de todo el proceso de trabajo. Muchas veces ocurre que escribo el texto un día antes del estreno del espectáculo. Otras veces utilizo un texto grabado. Pero en *Glas* no sabía qué escribir, así que llegué a la conclusión de que no tenía que escribir nada”.

—¿Cuánta gente participa en *Glas*? ¿Los niños que aparecen en el vídeo que han realizado actúan en la pieza teatral?

—“No, no está permitido que los niños actúen en una representación teatral. Por eso los pusimos en la película”.

—¿Utilizáis la película en la representación?

—“Sí, sí. Es una película. La historia es que el actor principal tiene problemas para establecer unas relaciones con las mujeres. Mostramos cuatro relaciones del hombre con cuatro mujeres con las que no es capaz de establecer un buen contacto. Las mujeres le dicen: “Bueno mira en tu infancia”. Entonces él se sienta con una maqueta de la estructura del parque, y se pone a pensar... y lo que piensa es lo que mostramos en la película. Empieza a recordar cosas...”

—Lo que aparece en la película, los niños moviéndose desnudos por la estructura, como en un laberinto...

—“Sí. Él ve que nunca pudo jugar con los demás niños y niñas porque siempre le separaba de ellos un cristal. Al final no hay una verdadera solución. Él toma su decisión, decide permanecer solo y se siente mucho más fuerte. Esa es la historia...”

“LA TÉCNICA Y LAS IDEAS VAN JUNTAS”

—¿Hasta qué punto son importantes esas historias que aparecen en tus espectáculos? Imagino que hay una fuerte relación entre esas historias, entre el hecho de contar algo, por una parte, y el hecho de construir bellos objetos en un escenario, por otra parte...

—“No utilizo los efectos técnicos por sí mismos. En *Alcantarilla*, por ejemplo, cambiábamos la perspectiva, de modo que la imagen resulta muy extraña y muy fuerte. Pero tiene también un significado: uno puede alejarse hacia el horizonte, pero no puede alejarse de sus propios problemas, porque a medida que se aleja los problemas se hacen cada vez más grandes. Eso es lo que hay detrás del cambio de perspectiva. La técnica y las ideas van juntas.

Como te decía, siempre son un poco autobiográficos, aunque sólo un poco. Tengo que explicarme a mí mismo. Al principio lo hago sólo para mí. Pero también hago teatro para el público, así que pasado un rato me digo: “Esto ya no tiene que ver solamente conmigo, tenemos que hacer teatro, tenemos que ser cuidadosos para que todo quede muy claro”. Puedo distanciarme y contemplar la parte de mí que he puesto en escena y decir: “No, eso no es para el público”. Y así quito y pongo cosas, ¿me comprendes?”

—¿Puedes decirme algo sobre la organización de la compañía?

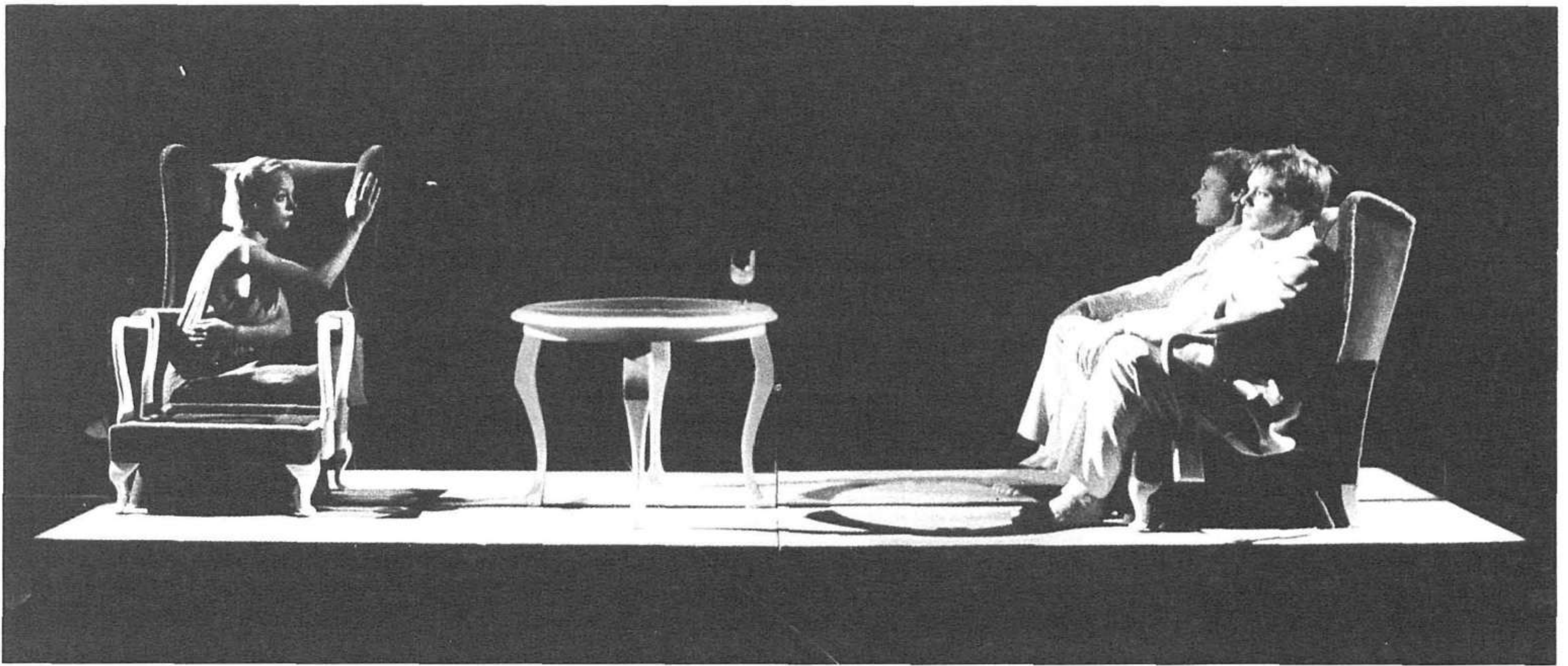
—Al principio lo hacía todo yo solo, más tarde tuve un ayudante. Cuando todo fue creciendo, necesité más gente. Ahora se va sumando lentamente más gente a las nuevas producciones. Escojo a la gente en función de que puedan hacer ciertas cosas. Hay un pequeño grupo de gente que ha permanecido más tiempo en la compañía”.

—¿No hay miembros permanentes?

—“Unos pocos. Ahora mismo tenemos dos grupos, uno para representar *Glas* y otro para representar *Alcantarilla* y las producciones que llamamos “familiares” (*Aquel baúl de China* y *Mister Soleander*). Para las nuevas producciones eligiremos a gente de fuera de la compañía”.

“TRABAJAR CON LOS OBJETOS”

(Llegado el punto de hablar sobre la economía de Studio Hinderik, el artista que da nombre a esta compañía cede la palabra a Gerard Cornelisse, su *manager*, que nos habla también de muchas cosas. Unas declaraciones complementarias en las que también participa brevemente



"Glas" es un viaje a la infancia en busca de la raíz de los conflictos del adulto.

Peggy van Holst, del equipo de producción de Studio Hinderik).

—Hinderik se ha referido más a los aspectos artísticos de vuestro trabajo, sobre los que tú también puedes hablar, naturalmente. Pero en primer lugar quisiera que me hablases de la situación de Studio Hinderik en términos financieros y de organización de la producción...

—“Esto se ha convertido en una organización muy grande, porque viajamos continuamente. Para que te hagas una idea, entre marzo y septiembre, seis meses hemos hecho cien representaciones de los dos espectáculos, *Alcantarilla* y *Glas*. Hace falta un montón de organización, porque todo el mundo prepara las cosas con muy poco tiempo...

En cuanto a la situación de Studio Hinderik dentro del teatro holandés, ocurre que en la infraestructura teatral de este país, el circuito del “teatro de muñecos” o “teatro visual” ha sido siempre muy malo. La gente piensa siempre que el teatro de muñecos es para niños, no para adultos. Pero muchos teatros utilizan teatro de muñecos sin saberlo. El punto de partida del teatro de muñecos es mover algo, manejar un material y darle vida, cambiar las cosas con ese material... Ese es el punto de partida del teatro de muñecos. Bueno, pues Hinderik hace eso mismo, pero no lo hace con cositas pequeñas sino, por ejemplo, con cosas de seis por seis metros. Es diferen-

te por lo tanto. Una forma completamente distinta de trabajar con los objetos.

En este momento están surgiendo todo tipo de grupos en Europa, pero muchas veces son como proyectos de compañía, que cogen gente de aquí o de allá y trabajan medio año juntos. Así es muy difícil mantener el nivel. Yo creo que es muy importante mantener un grupo. Lo verás cuando te muestre cómo trabajamos en el taller, es completamente diferente de una compañía teatral que tiene las tradicionales seis semanas para trabajar. En Studio Hinderik, por ejemplo, si has visto *Alcantarilla*, ese enorme suelo sólo tiene tres o cuatro sitios por los que se puede caminar, si das un paso en falso te hundes, porque debajo no hay nada, solamente la delgadísima superficie que ves en escena. De modo que es importante para un actor saber exactamente qué es lo que puede hacer, no sólo saber cómo tiene que andar, sino qué puede hacer con el material. Por esa razón ellos mismos participan en la construcción del decorado”.

—¿Cómo es eso?

—“Por ejemplo, en este proyecto en que estamos metidos ahora, los actores tuvieron antes que nada un curso de una semana para conocer el material con el que van a trabajar. Así saben exactamente desde el principio qué pueden hacer con el material, si es resistente, si es frágil. Eso es importante porque de otro

modo no podríamos viajar con todos esos materiales, porque necesitaríamos mucha más gente.

Un sesenta por ciento de nuestras actuaciones tienen lugar fuera de Holanda. No porque realmente nos guste más trabajar fuera, sino porque la gente de otros países nos recibe mejor que aquí. Yo creo que eso tiene que ver con lo que te decía que aquí todavía piensan que Hinderik hace “teatro de muñecos”, algo pequeño. El año pasado, por ejemplo, en uno de los teatros que nos contrataron nos ocurrió algo extraño: el director del teatro pertenecía a la comisión asesora del Ministerio de Cultura, al Consejo de las Artes. Es decir, era uno de los que deciden conceder o no conceder subvenciones a Studio Hinderik. Pues bien: contrata una actuación de *Alcantarilla*, llega el día de la función y resulta que el escenario que nos ofrece tiene tres por cuatro metros. Es completamente extraño, porque aquel hombre tenía toda la información, pero en su cabeza funcionaba ese razonamiento: son “teatro de muñecos”, luego vendrán con su pequeño vehículo... Y claro, llegamos allí con un enorme camión...”.

—¿En estos momentos cuál es la situación de Studio Hinderik en materia de subvenciones?

—“Estamos parcialmente subvencionados”.

—¿Pero no recibís esa subvención de tres años que otras compañías reciben?

—“No. Hemos presentado una solicitud para un subsidio de tres años, y quizá eso se produzca en 1988. De momento nos subvencionan los costes de producción. Por ejemplo, las construcción de la nueva escenografía costará unos 400.000 florines (24.400.000 pesetas)...”.

—¿Os han dado ese dinero?

—“En parte. Por ejemplo este año nos dieron 300.000 florines (18.300.000 pesetas). En salarios se van unos 200.000 florines (12.200.000 pesetas). Por eso tenemos que hacer tantas actuaciones, pero es difícil, porque la gente que trabaja con nosotros durante cinco o seis años tienen ya sus familias y llega un momento en que te plantean: no quiero dejar el país durante medio año... o págame un buen salario”.

“NO PODEMOS OFRECER A LA GENTE LOS MEJORES SALARIOS”

Para Peggy van Holst, “lo mejor para las producciones es que la compañía trabaje con un equipo más o menos fijo de gente, pero eso significa quizás un período de dos años de viajes, muchísimo trabajo y no demasiado dinero”.

Y continúa Gerard Cornelisse.

—“Por otra parte, el teatro europeo está creciendo mucho en cantidad pero no en profundidad. Hay muchos grupos que hacen buenos espectáculos, pero lo mayoría de los grupos no tienen tiempo suficiente para realizar sus espectáculos como debieran. Si te fijas en las mejores compañías europeas, son siempre compañías que han trabajado juntas durante un largo período, de cinco, seis o siete años.

Eso es lo que tratamos de hacer con Studio Hinderik, pero no podemos ofrecer a la gente los mejores salarios. Esa es también la razón por la que el equipo de producción de Studio Hinderik, Beeldenstorm (Tormenta de imágenes), no trabaja solamente para Studio Hinderik en estos momentos, sino también para otras compañías”.

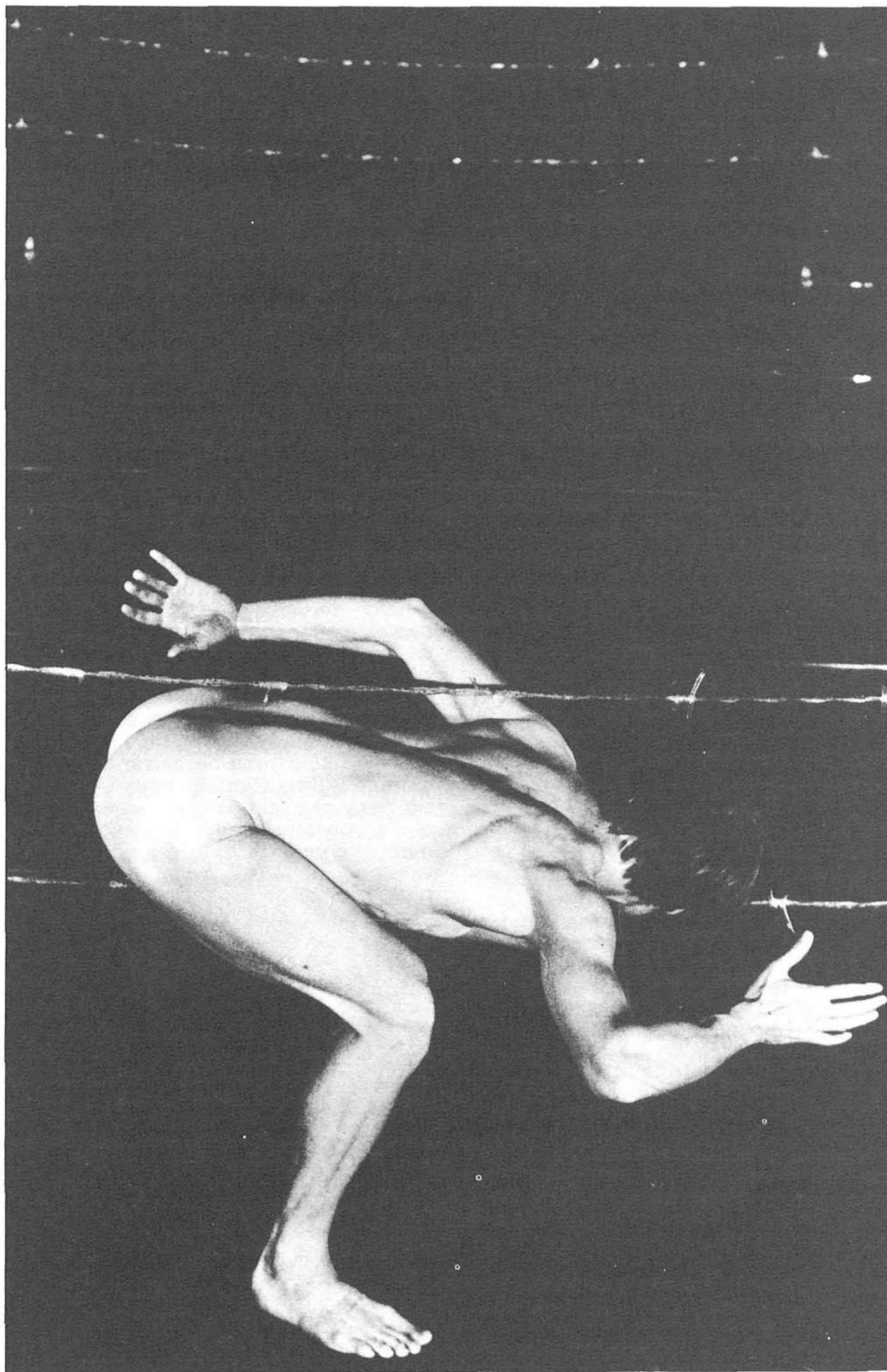
—¿Beeldenstorm es una agencia?

—“Somos el departamento de organización de Studio Hinderik y los directores... económicos, administrativos, de todas esas compañías...”.

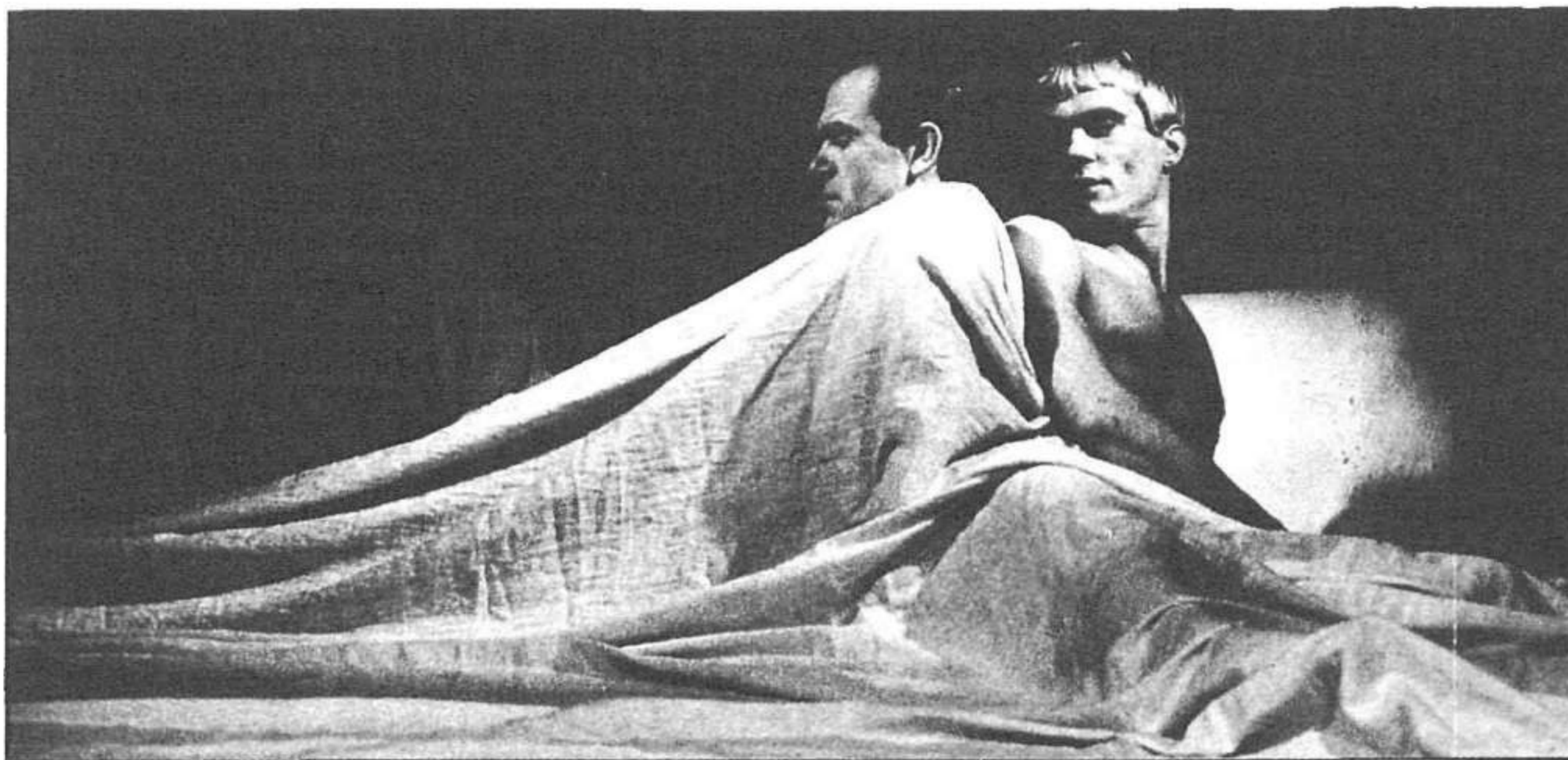
—¿Cuántas compañías?

—“En este momento trabajamos con ocho compañías. También hemos iniciado una serie de actividades más comerciales, espectáculos para fábricas, instituciones diversas...”.

—¿La subvención que mencionasteis antes es únicamente para Studio Hinderik?



La historia de un niño que nunca pudo jugar.



"Stoeprand" (Alcantarilla), el anterior espectáculo de Studio Hinderick.

ejemplo. De todas formas, Studio Hinderick seguirá funcionando durante tres o cuatro años y luego deberá terminarse".

—¿Incluso en el caso de recibir el dinero que necesitáis?

—"Sí, después de ese período de tres años terminaríamos, porque pienso que después de un período de seis a nueve años hay que cambiar, la gente quiere nuevas ideas, maneras propias de ver el teatro. También Hinderick debe hacer otras cosas. En caso contrario te conviertes en una vieja compañía de repertorio. Eso no significa que Hinderick vaya a dejar de trabajar, sino que lo hará con gente nueva y de una forma completamente diferente".

LA FALTA DE TRADICIÓN

(La conversación se desvía por tros derroteros. Gerard Cornelisse y Peggy van Holst se extienden sobre ciertos aspectos de la infraestructura teatral holandesa que consideran negativos).

—"En este pequeño país, en el que puedes verlo todo en un radio de cincuenta kilómetros, todos los espectáculos, cada semana, y estoy seguro de que muchos directores de teatros no ven nunca con antelación los espectáculos que programan", dice Gerard Cornelisse.

"Están demasiado ocupados. Después de la segunda guerra mundial, cada ciudad tiene su gran teatro. Yo creo que debe haber como cien teatros grandes en Holanda, con una capacidad entre 600 y 1.100 espectadores, con un equipo técnico muy bueno y montones de dinero. Pero también los problemas de organización son enormes, así que no tienen tiempo de ver los espectáculos. Por otra parte, es difícil para ellos estar al corriente,

porque en este país puede haber mil representaciones al año.

Uno de los mayores problemas de Holanda es que no tenemos tradición teatral. Siempre me sorprende, cuando voy a Italia, de ver que incluso en ciudades pequeñas tienen un hermoso teatro lleno de gente. La comunidad allí va al teatro, les interesa lo que tiene lugar allí, lo viven como un acontecimiento social. Puede gustarles o no gustarles, pero cuando no les gusta no dicen: "Mañana no vuel-

—"Sí. Sólo para organizar la producción de Studio Hinderick hacen falta cuatro personas, alguien que viaje, alguien que administre... Pero tal como lo hacemos, al compartir todo ese equipo entre varias compañías, puede significar un gasto de 120.000 florines en lugar de 200 ó 300.000 florines.

Para una compañía como Studio Hinderick es importante contar con dinero para un período mayor, de dos años por



"Glas", cristal.

vo". No. Al día siguiente vuelven otra vez, porque ir al teatro es una forma de encontrarse con la gente, de tomar una copa. Para ellos es agradable ir al teatro, no se pasan todo el día viendo la televisión, porque la televisión está acabada...".

—Ejem...

—"Bueno, no está acabada (risas), pero...".

—Digamos que alguna gente también quiere ver otras cosas...

—"Sí, está volviendo a pasar eso. En Holanda también hay grupos sociales para los que la televisión se acabó. Porque cuando te sientas frente al televisor nadie te ve, mientras que cuando vas al teatro es agradable ver a la gente y que la gente te vea. Te vistes de una determinada manera para ir al teatro, y eso es importante. Cuando te sientas delante de tu televisor te vistes únicamente para ti mismo. Es importante salir, ver a la gente, tomar algo. Pero nosotros no podemos hacer nada parecido en ciertas ciudades, como cuando vamos al Tetro Tilburg: es casi imposible encontrar la entrada del teatro, y cuando la encuentras te preguntan de mala gana qué deseas. "Quiero ver la función de esta noche". "Está cerrado, la función no empieza hasta dentro de media hora". "¿Podemos tomar algo mientras tanto?". "Café frío". ¿Qué necesidad tiene uno de ir al teatro en esas condiciones? Sales a la calle, hace frío, el coche no funciona, llueve, nieva... ¿Para qué ir al teatro? Es necesario crear una atmósfera en la que resulte agradable ir al teatro".

—Yo estuve ayer en el teatro de Haarlem y...

—"¿El Toneelschurr? Sí —contesta Van Holst—, hay una serie de teatro pequeños de Amsterdam, Haarlem y Rotterdam, que han tratado de crear ese clima, con varias salas, un bar agradable, incluso en algunos casos un pequeño restaurante donde puedes tomar una comida sencilla. En estos sitios, aunque la función no te guste puedes pasar una buena tarde".

(Un ligero silencio nos anuncia el final de la entrevista. Gerard lo rompe brevemente volviendo al viejo tema: "Necesitamos dinero".)

—¿Es esa la conclusión?

—"No, no, (risas), dese luego que no. Es una frase odiosa. Decir eso es el fin del trabajo creativo, porque por supuesto que hay dinero. Dinero y talento. La gente nunca hace estas cosas por dinero. A nadie se le ocurre querer ganar dinero en el teatro. Es un problema lateral".

BART STUYF

LA TENTACIÓN

DEL MOVIMIENTO MECÁNICO



a noche que tuvo lugar esta entrevista con Bart Stuyf, en el Toneelschuur de Haarlem, su compañía acababa de terminar la representación de *Target II*, una nueva versión del mismo espectáculo (*Target I*) que habían presentado en el Festival de Granada de 1986. El mismo brazo mecánico monumental conectado a un ordenador, la misma pantalla que repro-

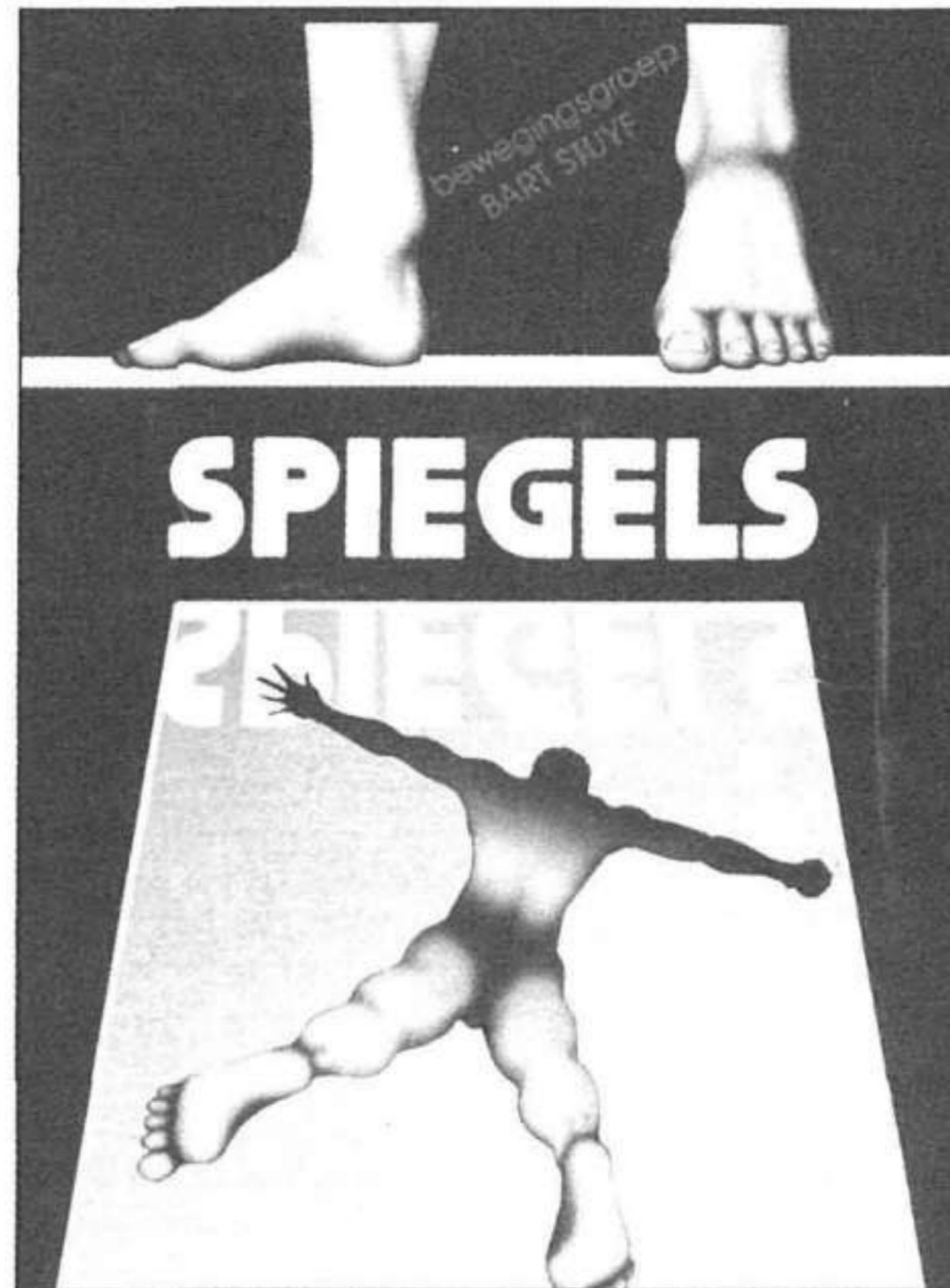
duce las imágenes recogidas por la cámara o cámaras del brazo, las mismas bailarinas. A primera vista, solamente la música era completamente distinta, tomada de grabaciones preexistentes en *Target I*, especialmente compuesta para la ocasión por el músico Kurt Dahlke, en *Target II*. Y, sin embargo, bastantes cosas eran percibidas por el espectador de una forma distinta. La música, por supuesto, que no es poco, pero sobre todo el carácter, el tono del espectáculo, la relación a todas luces más equilibrada entre la bestia mecánica y las dos mujeres. Por ahí comienza nuestra conversación con un afable Bart Stuyf.

—¿Podrías comentarme las diferencias existentes entre *Target I* y *Target II*?

—“Creo que en la primera función dábamos más importancia al brazo mecánico; todo se centraba en tratar de obtener unos resultados teatrales del brazo. Ahora las bailarinas asumen una mayor im-

portancia; son dos mujeres diferentes entre sí como seres humanos, y eso lo hemos incorporado al espectáculo; la primera chica no puede mantener una relación con la máquina, no puede trabajar con ella, mientras que la segunda sí es capaz de mantener una interacción con el brazo.

Por otra parte, en *Target I* las imágenes reproducidas en la pantalla estaban a menudo grabadas con anterioridad, en



funciones anteriores, mientras que ahora toda la proyección es simultánea. No se ve en la pantalla nada que no esté pasando realmente. Utilizar imágenes grabadas era un poco tramposo por nuestra parte, porque siempre es más fácil seleccionar en función de la calidad de la imagen, desechar las imágenes “incorrectas”. Ahora, por otra parte, la música tiene también una relación directa con el brazo. El compositor ha compuesto su música, pero el brazo puede cambiarla todo el tiempo; tenemos grabada la música en ocho pistas distintas y el brazo decide en cada caso la pista que quiere...”

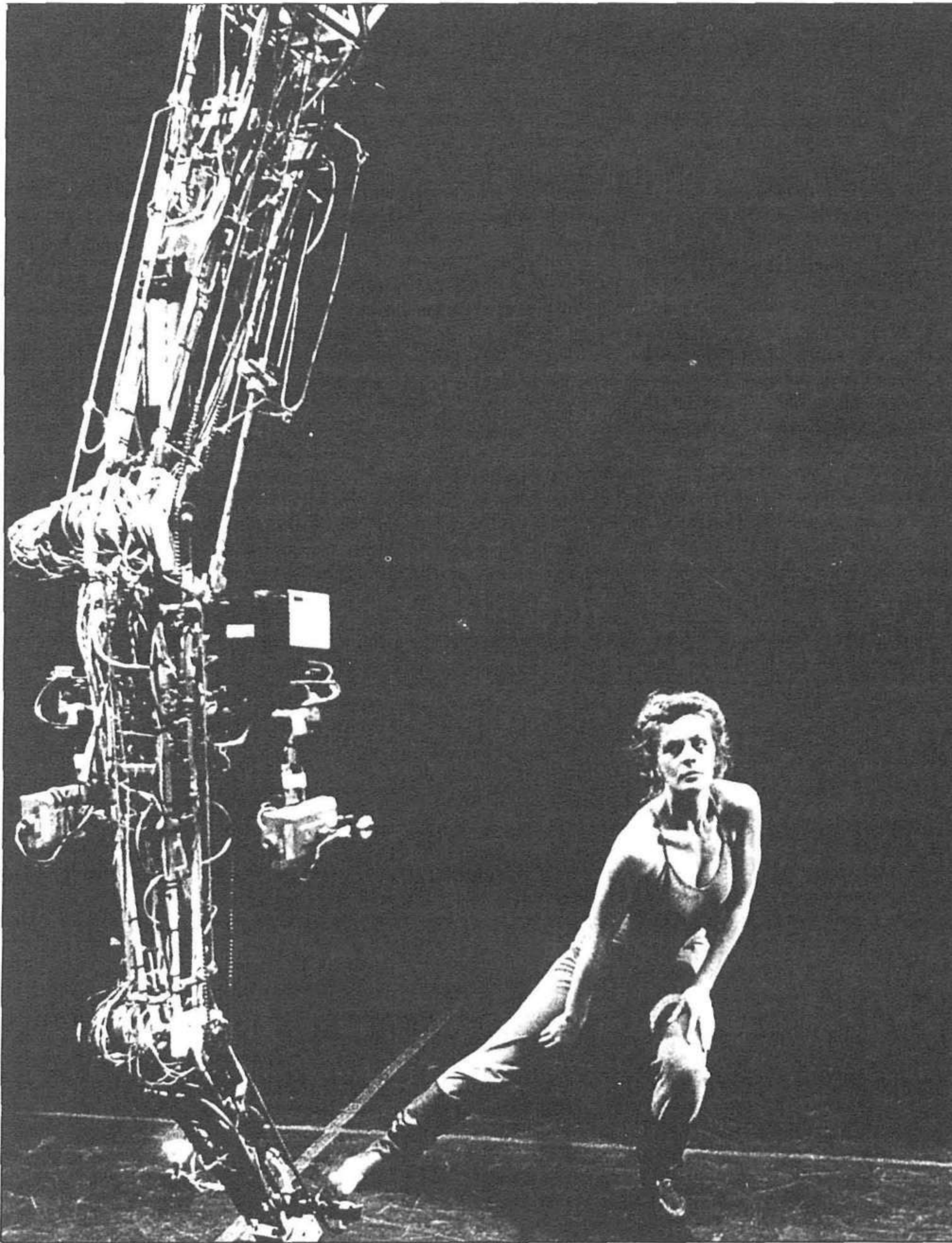
—¿Qué papel juegan las bailarinas?

—“Las chicas están improvisando, sobre una serie de tiempos marcados, pero pueden escoger lo que tienen que hacer. Es lo mismo con las imágenes; si tomas esa decisión te arriesgas a cometer errores, es el problema de la improvisación, que nunca sabes exactamente cuál va a ser la calidad.

Ese es un problema, aquí en Holanda, porque a la gente le gusta divertirse del principio al final. Cuando salimos al extranjero es mucho más fácil; la gente ve la función de otra manera, siempre mucho más cálida”.

“NO ES PELIGROSO, AUNQUE A VECES LO PAREZCA”

—¿Pretendes que el público sienta ese brazo mecánico? como una metáfora, como un animal, como una bestia...?



"Target", doble versión de Bart Stuyf sobre un mismo título.

—“No, no. A veces es un bestia, pero nunca realmente. “El” sigue siendo un brazo mecánico en todo momento, aunque a veces es casi humano. No espero nada del público, en ese sentido. Simplemente, a mí siempre me ha impresionado el movimiento mecánico, porque es muy diferente del movimiento humano. El movimiento mecánico impresiona más que

el movimiento humano. Un ser humano coge un cenicero, lo mueve de tal o cual forma... y es normal, pero si eso mismo lo haces con una máquina es algo extraordinario.

A veces se comporta como un simple instrumento mecánico, a veces comienza a ser un animal, porque a veces emite sonidos primitivos... es muy fácil ver en

él a un animal. Pero otras veces es como... como nada. Te puede asustar, pero nunca te asusta de verdad porque no puede hacer nada. No es peligroso, aunque a veces lo parezca”.

—¿Por qué te refieres continuamente a “él”?

—“Depende de si “él”... (risas). A veces decimos “ella”, o hablamos de la máquina o a veces de “él”. Depende de mi estado de ánimo y del estado de ánimo de “esa cosa”... Como tiene una memoria primitiva en el computador, a veces pasan cosas muy graciosas. Es como una relación amor-odio. Yo lo considero como una especie de monstruo de Frankenstein”.

—¿Y qué haréis con él cuando dejéis de representar *Target*?

—“Lo desmantelaremos. Lo que todavía podamos usar lo emplearemos en cualquier otro proyecto. Tenemos que aprovechar todo lo que podemos, porque cada vez hay menos dinero”. (En estos momentos la compañía de Bart Stuyf recibe del Gobierno 300.000 florines al año, unas 18.300.000 pesetas).

—¿Tenéis algún proyecto concreto?

—“Uno que no tiene nada que ver con esto. He solicitado una subvención para trabajar con gente mayor, con bailarines de cincuenta años”.

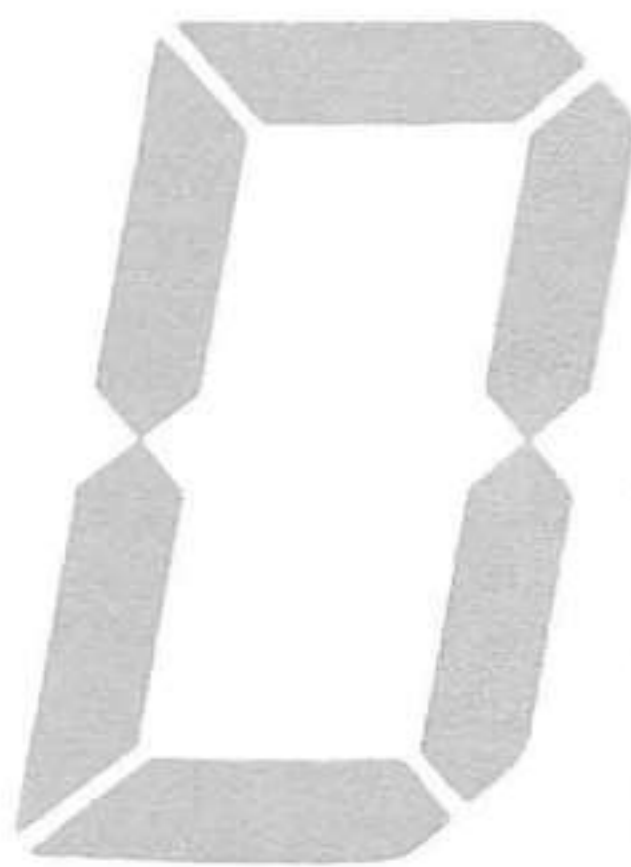
—¿Bailarines profesionales?

—“Sí. El hecho de hacerte viejo no quiere decir que ya no tengas nada que decir, pero en el mundo de la danza, lo mismo que en el mundo del atletismo o del fútbol, si tienes veintitrés años ya eres un poco viejo... Cuando tenía diecinueve años creía tener el mundo en mis manos, pero ahora que tengo cuarenta sé que no lo sabía todo. En el mundo de la danza sucede que cuando tienes algo que decir ya no se te permite volver a actuar, porque resultas feo o porque ya no puedes pegar saltos, o porque ya no resulta interesante mirarte... Pero yo creo que eso no es cierto. Por eso quiero trabajar con gente mayor, no para que salten ni para que hagan las cosas que hacen los jóvenes. Simplemente quiero hacer con ellos una pieza de teatro que merezca la pena”.

Bart Stuyf creó su compañía en 1969, llamándola en un principio Multi-Media Foundation, con el fin de crear una forma de espectáculo “en la que lo visual, el espacio, la luz, los objetos y los movimientos del cuerpo humano ocupasen un lugar preponderante”. Entre sus espectáculos anteriores a *Target* destacan *Spiegels* (*Espejos*, 1978), *Kluft* (*Rampa*, 1979), *Grey* (*Gris*, 1980) y *Endless* (*Sin fin*, 1981).

TALLER AMSTERDAM

URUGUAYOS EN HOLANDA



os artistas plásticos uruguayos, Héctor Vilche y Armando Bergallo, dirigen el Taller Amsterdam, una mezcla explosiva de galería, centro de trabajo y compañía que nadie sabría clasificar: allí se mezclan la pintura, la escultura, todas las artes visuales combinadas con la música

y la escena, en un género que podría llamarse ópera, pero que nace también en confrontación con una ópera tradicional que Vilche y Bergallo dicen aborrecer. Su trabajo parece conectar con otras corrientes del teatro contemporáneo. Sea como fuere, estos creadores de sugerentes y descomunales espectáculos, son buscados con avidez por numerosos programadores europeos. A pesar de ello, ninguno de sus espectáculos ha pasado por España. Por dificultades, dicen, de dinero.

En estos momentos, Taller Amsterdam prepara el último espectáculo de una trilogía que ha recorrido media Europa. Primero fue *El desierto*, presentado en el Festival de Otoño de París en 1983; después *La noche del tercer día*, y por último *Progress Passion, La pasión del Progreso*. Con anterioridad habían presentado *La ciudad transparente* en el Centro Pompidou de París y el Instituto de Artes Contemporáneas (ICA) de Londres.

Taller Amsterdam representará a Holanda en las celebraciones de Berlín como capital cultural europea en 1988, ce-

lebraciones que girarán en torno al tema de la vanguardia europea en todas sus manifestaciones. En la invitación que han recibido Héctor Vilche y Armando Bergallo del Berliner Festspiele se afirma textualmente: "Taller Amsterdam es desde hace muchos años uno de los más interesantes proyectos teatrales de Europa, que atraviesa las fronteras de las artes de un modo sumamente profesional y personal. Después de *El desierto*, *La noche del tercer día* y muchos otros proyectos anteriores, esperamos que *Progress Passion* tenga tanto éxito como las otras obras. Está previsto que Taller Amsterdam sea invitado a Berlín en 1988 como ejemplo de teatro de vanguardia en Holanda. Se pedirá a la ciudad de Amsterdam que envíe a Taller Amsterdam como regalo a la Capital Cultural Europea/Berlín 1988.

EL MOVIMIENTO HUMANO EN LA OBRA DE ARTE

—Lamentablemente en España no hemos podido seguir vuestra trayectoria. ¿Puedes explicar cómo surgió y cuáles han sido las distintas etapas de Taller Amsterdam?

—"Taller, hoy Taller Amstrdam, fue fundado por Armando Bergallo y por mí, en Montevideo en 1963. Se llamaba entonces Taller Montevideo. El nombre cambió en el momento en que nos instalamos definitivamente en Amsterdam. En el origen fue un grupo fundado por cinco artistas plásticos en 1963.

En 1967 fuimos invitados a Europa por el Gobierno francés en lo que fue nuestro primer encuentro con la realidad ar-

tística europea. Nuestro primer encuentro al llegar a Francia fue con el arte cinético, que conocíamos ya por referencias de libros, pero no directamente. Para nosotros fue muy importante, porque ese movimiento, en los años 66 y 67, suponía la incursión de la vida en la obra de arte.

A partir de ese momento empezamos a tener una serie de experiencias con el movimiento, y descubrimos al poco tiempo que el movimiento mecánico es en definitiva otra forma de estatismo, porque el movimiento se repite. Por otra parte, siempre habíamos estado interesados en el espacio, el medio ambiente, la arquitectura, la aplicación del arte plástico a la arquitectura y el urbanismo.

El contacto con el arte cinético nos llevó a introducir en la obra de arte el movimiento humano, que es el único que no puede transformarse sin repetirse. Digamos que ese fue nuestro primer contacto con lo que después se iba a llamar teatro o espectáculo...

Nuestras primeras realizaciones en ese sentido se llamaron *Cronus*. Poco a poco fuimos agregando otros elementos, como la música. Al principio eran como grandes esculturas..."

—¿El paso hacia el teatro fue consciente?

—"Desde el momento en que introducimos al hombre y la obra tomó todo el espacio y el espacio se transformaba y había luz y sonido...; evidentemente, el carácter "teatral" apareció muy claro. Después le fuimos agregando textos y música, y llegamos a desarrollar un tipo de forma teatral que aquí en Europa le llaman *teatro musical*. Es algo que tiene

que ver mucho más con la ópera que con el teatro en sentido estricto. Los actores no están dirigidos por un texto. No nos interesa el texto como vehículo de mensaje; no somos hombres de teatro en sentido estricto. Estamos mucho más interesados en la íntima relación entre lo visual, lo auditivo y el movimiento.

Por ejemplo, los espectáculos que componen una trilogía, *El desierto*, *La noche del tercer día* y la que estamos representando ahora, *Progress Passion*, son obras en las que todas las artes juegan un papel muy importante. Las artes plásticas son el fundamento, porque son obras que nacen de nuestra trayectoria como artistas plásticos. La danza, la música, el canto, cada una de esas partes contribuye a una totalidad, pero ninguna es dependiente de la otra. No es ópera, en el sentido de que la música no asume la mayor responsabilidad, ni es teatro en el sentido de que el texto tampoco asume la mayor responsabilidad. Todas las artes colaboran a la totalidad del espectáculo.

Un espectáculo visual, que vehicula ideas, pero no en primer grado. Siempre tratamos de codificar lo menos posible. Le damos libertad al espectador para que cree su propia historia. Puede decirse que hay una línea dramática de desarrollo, pero nuestro trabajo es muy barroco. Somos del sur, no somos del norte, y en la medida en que nos hemos instalado en el norte asumimos todavía más nuestra raíz barroca”.

—No habéis estado en España nunca...

—“Nos han invitado muchísimas veces, pero lo que pasa es que somos un grupo muy grande. Por ejemplo, *Progress Passion* necesita cien personas, con orquesta y coros. Las giras las hacemos con la orquesta y el coro grabados, es decir, sólo con el director y los solistas en directo, porque nadie puede pagar tanta cantidad de dinero. Aquí haremos *Progress Passion* en septiembre, en el nuevo Teatro de la Ópera de Amsterdam, y podemos hacerlo con orquesta y coros porque los músicos son de aquí...”

De España nos invitaron varias veces, pero nunca pudieron costear los gastos. Hay cuatro camiones enormes de decorado, el transporte, el salario de la gente...”

—¿Recibís una subvención permanente?

—“Recibimos subsidios para producciones concretas. En general, hemos recibido muchas subvenciones del Gobierno francés, para co-producciones. Ahora para el 89 estamos invitados a realizar

un gran espectáculo en La Villette, para el año en que Francia es capital de la cultura, coincidiendo con el aniversario de la revolución francesa. Será una gran coproducción internacional, probablemente con participación de la Schaubühne de Berlín y coproductores de Inglaterra, Holanda, Italia...”

En el pasado siempre hemos trabajado constantemente en Francia, mucho más que en Holanda. Ahora es cuando estamos empezando a ser más conocidos en Holanda. También ahora empieza a haber aquí grandes teatros, que te permiten una apertura mayor de catorce metros”.

—¿Solamente hacéis espectáculos para grandes espacios?

—“Sí, para grandes espacios. No son espectáculos para teatros pequeños. El decorado de *Progress Passion*, por ejemplo, es de siete metros de altura y necesitamos un mínimo de quince metros de profundidad y mucho espacio a los lados para poder cambiar el decorado. Necesitamos espacio para poder movernos. Sí, son grandes espectáculos, difíciles de poner en pie”.



Esbozo para el próximo espectáculo, “Progress Passion”.

—¿Hay una compañía permanente en Taller Amsterdam?

—“No. Hay un núcleo central, que somos Armando y yo, que damos continuidad a la historia. Creamos la idea, pensamos el decorado, el carácter de la música, todo. Y tenemos un grupo de gente que se ocupa de la construcción del decorado, tres compositores que trabajan con nosotros, una coreógrafa, unos cantantes... La gente cambia en relación con lo que hacemos en cada espectáculo”.

—¿Nunca utilizáis actores de teatro?

—“Muy pocas veces”.

—¿Y el texto...?

—“...Es cantado. En *La noche del tercer día*, que era una obra muy postmo-

derna en la que se tocaba una variedad enorme de estilos, los cantantes cantaban desde piezas de “music-hall” hasta “lieds” de ópera. *Progress Passion*, por su parte, tiene más carácter de ópera, toda la música ha sido compuesta especialmente para el espectáculo por tres compositores jóvenes. Hemos recurrido a tres compositores completamente distintos (Jan Bus, Peter van der Esch, Ilse van de Kasteelen), porque un solo compositor nos daría una visión limitada. Así conseguimos que esos tres estilos se compenentren. Se intercambian temas, se utilizan mutuamente y el resultado es muy interesante, una música que puede ser rítmica, melódica, muy formal, muy contemporánea, de repente muy romántica... Eso es lo que queremos conseguir en esta obra, desde un dramatismo muy negro y muy pesimista hasta momentos de mucho humor”.

“NO SÉ CÓMO LLAMAR A LO QUE HACEMOS”

—Antes te había preguntado por el texto... ¿Qué lugar ocupa en vuestro teatro?

—“No sé cómo llamar a lo que hacemos. En nuestro tiempo el concepto de teatro es algo muy vago. En los últimos años hay una especie de fatiga de los creadores, una especie de vuelta al texto en gente como Stein, Chéreau, Mnouchkine... pero yo creo que es una especie de último refugio. Especialmente en una época como la nuestra, en que los conceptos han perdido totalmente su sentido. Hablar hoy de revolución, de socialismo, de clases sociales, de masas, de justicia, de verdad, es hacer un discurso completamente vacío. Si no hay una resemantización de la palabra, el texto ya no vehicula nada. Y bueno... todos los intentos son válidos, pero yo creo que lo importante es crear en el público una nueva forma de ver las cosas y obligar a la gente a pensar. La ópera tradicional, por ejemplo, que es una disciplina muerta y caduca...”

—Se supone que el público tradicional de ópera es conservador...

—“¡Absolutamente conservador!”

—¿Y cuál es vuestro público? ¿No tiene que ver con ése?

—“No, no, es un público evidentemente más joven. De todas maneras, yo creo que cada vez se están replanteando más cosas en el mundo de la ópera. Últimamente, la ópera de Londres, por ejemplo, está dándose cuenta de que no es posible seguir haciendo el repertorio tradicional, muerto, que solamente puede dar prestigio a el valor de un director de



"La noche del tercer día", la última producción del Taller Amsterdam.

orquesta y unas "vedettes", que resulta carísimo y que ya no aporta nada a nadie. Simplemente es un hecho comercial e ideológico, la gente va y grita "bravo" con acento italiano, lo mismo en Alemania que en Francia, en Italia, en España o en Inglaterra...

Pero hay gente, como Mauricio Kagel, el músico argentino que vive en Alemania, que está haciendo cosas muy interesantes. Yo creo que hoy es una obligación tratar de llevar a la gente a una actitud un poco más contemporánea".

EL TEXTO, UN ELEMENTO MUSICAL

—Perdona, pero todavía no has respondido a mi pregunta sobre el texto.

Antes me has comentado que utilizáis diversos textos en vuestros espectáculos. ¿De qué manera?

—“Sí, usamos textos en diferentes idiomas. El texto no está ahí para connotar una historia solamente, sino como un elemento más musical. En *Progress Passion* ese papel del texto es todavía más importante, porque digamos que la idea general de la obra es que no existe la verdad absoluta, que cada uno tiene su propia verdad y la única forma de seguir coexistiendo es aceptando la verdad del otro. El segundo acto se abre con una especie de Torre de Babel. El símbolo de la Torre de Babel —que aquí tiene la forma de una central nuclear— es que las lenguas fueron creadas para que los

hombres se pudiesen comprender entre ellos. En *Progress Passion* usamos el alemán, el español, el francés y el inglés...”

—¿Qué tipo de textos utilizáis, por ejemplo, en *Progress Passion*?

—“Borges, Schiller, Goethe... El resto son textos que hacemos nosotros mismos, de nuestra propia cosecha”.

—¿No recurrís nunca a textos específicamente dramáticos?

—“No, fragmentos de textos, pero no fragmentos de una obra teatral. La ópera es por definición un género literario, hay un músico que toma un libreto y hace su música a partir de ese libreto. Nosotros intentamos que la música y el texto sean desde el principio una unidad, como hacen Mauricio Kagel o Luigi Nono...”

56

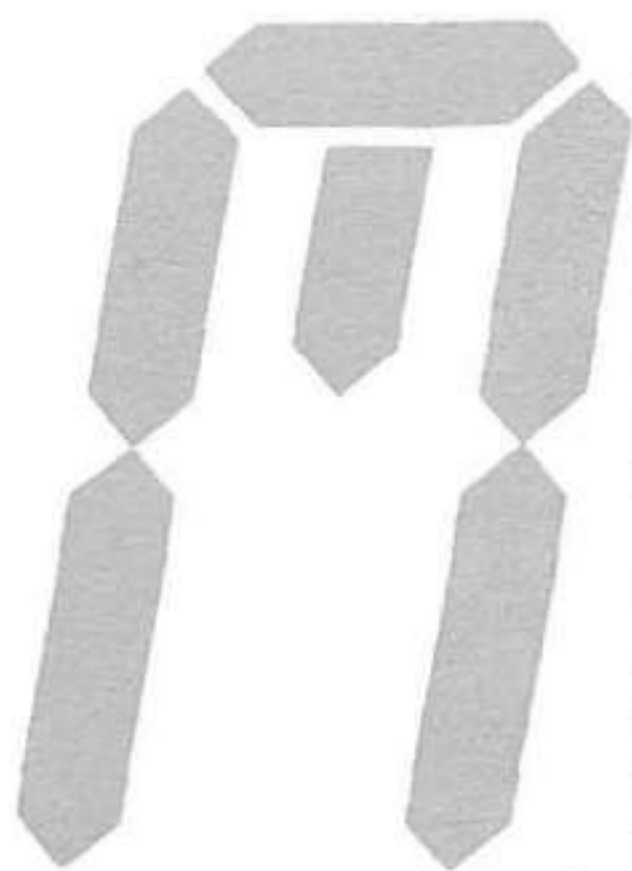


"Embodiment", una coproducción de Vice Versa con Spring Dance '86.

VICE VERSA

MÚSICA Y DANZAS

CONTEMPORÁNEAS



atty Austen, durante varios años director artístico del Shaffy Theater, creó hace cuatro años una organización "de dos personas y media", Vice Versa, que, según sus propias palabras, "surgió para ayudara a las jóvenes compañías a los jóvenes intérpretes".

En la práctica, Vice

Versa participa en algunas producciones y fundamentalmente distribuye producciones de diversas compañías de su país, pertenecientes al campo de la danza en su mayoría. Con dos nombres "estrella" en su lista de representados: el músico Harry de Wit y la bailarina Pauline Daniels. Harry de Wit, creador de insólitos instrumentos musicales, pasó por la Muestra de Teatro de Valladolid en anterior ocasión. Pauline Daniels participará este año en el festival vallisoletano con coreógrafos diversos y música del propio Harry de Wit.

Pauline Daniels, después de haberse formado en la Escuela de Danza Contemporánea de Londres y con coreógrafos de la talla de Merce Cunningham, Viola Farber y Miriam Berns, participó en 1977 en la fundación de una de las más prestigiosas jóvenes compañías de danza de su país, Dansproduktie, con la que ha trabajado todos estos años como coreógrafa y bailarina. Dentro de Dansproduktie obtuvieron un sonado éxito con su actuación en solitario titulada *Profiel*, en-

tre cuyas cuatro coreografías estaba la titulada 13, para la cual diseñó Harry de Wit su 'kostrument'. En mayo de 1985, Pauline Daniels recibió el Premio de Oro de Teatro Danza de Holanda por su trabajo en *Profiel*.

Decidida a trabajar en solitario, Pauline Daniels estrenó en febrero su última producción (la que visitará Valladolid en primavera), una "marathon" de breves coreografías especialmente concebidas para ella por coreógrafos de cinco países diferentes: Hans van Manen, de Amsterdam; Viola Farber, de Nueva York; Matthew Hawkins, de Londres; Marx Vanrunxt, de Antwerpen, y Mark Tompkins de París. En la representación, la bailarina permanecerá en escena en las transiciones entre las diversas coreografías, manipulándolas en relación con la música. Paralelamente, Hans van Manen desarrollará un programa en vídeo, de modo que el espectáculo presentará a la bailarina en dos dimensiones: como intérprete en vivo y como bailarina en una pantalla bidimensional.



Harry de Wit se encargará de la banda de sonido y creará una nueva composición para esta producción.

Por su parte, Harry de Wit, interesado siempre en la interrelación entre la música, el diseño, la danza y el teatro, estrenará en abril o mayo un nuevo espectáculo, una coproducción de envergadura entre la compañía de danza Vals Bloed, la compañía teatral Studio's Onafhankelijk Toneel y el Festival de Danza de Primavera. Sin dejar de ser músico, Harry de Wit representará en escena nada más y nada menos que al mismísimo Bonaparte. El espectáculo, titulado *Napoleón*, a secas, es un proyecto de combinación de música, danza y teatro que sus realizadores han subtítuloado *Un ejercicio de poder*.

"Nuestro Napoleón —señala la publicidad previa del espectáculo— conquistará nuestros oídos, nuestros ojos y nuestros corazones con sus maquinaciones imperialistas. A veces como un impenetrable romántico; después otra vez como Emperador de los Decibelios..."

"Kees Hulst, Patrice Kennedy, Helga Langen y Tom Lutgerink bailarían ante este despliegue de artillería tratando de restaurar la unidad en la desordenada infantería, en un espacio diseñado por Tom van der Haspel, que tendrá en consideración la monumental sabiduría y majestuosidad de Waterloo y Fontainebleau".

Un "ejercicio de poder" en el que probablemente Harry de Wit sorprenderá a sus seguidores con algunos nuevos instrumentos que añadir a su larga lista de inventos musicales.



POLÍTICA TEATRAL

DEPARTAMENTO DE TEATRO DEL MINISTERIO

CON GEORGE LAWSON

NUESTRA TAREA:

FINANCIAR A LAS COMPAÑÍAS



George Lawson es el responsable del Departamento de Teatro del Ministerio holandés de Cultura, el instrumento de la política teatral del Gobierno y el lugar donde se adoptan las líneas generales que sostienen la producción teatral del país. Sin embargo, las decisiones sobre la política de subvencio-

nes a las compañías ha sido trasladada desde la esfera gubernamental hacia la artística, bajo el criterio del Consejo de las Artes.

—¿Puede explicar cuál es el papel concreto del Ministerio de Cultura en la organización y el funcionamiento del teatro en Holanda?

—“Nuestro principal papel consiste en financiar el teatro. Pero no se trata de financiar a los propios teatros, sino más bien a las compañías teatrales. En Holanda, la financiación de los teatros es responsabilidad de los gobiernos municipales y provinciales, mientras que la financiación de las compañías profesionales es responsabilidad de este departamento. Empleamos unos cincuenta millones de florines (unos 3.050 millones de pesetas) en la financiación de las compañías teatrales de Holanda. En las tres ciudades más grandes del país, La Haya, Amsterdam y Rotterdam, existe un acuerdo entre el Gobierno central y los Ayuntamientos de dichas ciudades para la financiación de las grandes compañías.

Hace dos años se ha producido una fuerte reorganización. A través de ella intentamos plantear una política para los próximos diez o quince años. Lo principal en esa política es el intento de combinar una cierta continuidad con la flexibilidad necesaria.

En lo que se refiere a la continuidad, tenemos, por ejemplo, una serie de grandes compañías de repertorio cuya financiación ha de hacerse sobre una base muy estructural, porque tienen una infraestructura técnica y administrativa enorme. Tenemos, en seis lugares distintos de Holanda, otras tantas grandes instituciones que reciben una “financiación estructural” durante un período mayor (Amsterdam, Rotterdam, La Haya y otros tres lugares en el sur, el este y el norte del país). Además, hay toda una serie de compañías más pequeñas que están financiadas sobre la base de un período de tres años. Durante ese período, las compañías son relativamente libres para realizar su programación. Se les concede un presupuesto que pueden emplear en hacer lo que quieran, pero ese período termina a los tres años. Esa es, digamos, la parte flexible del sistema: cuando surgen nuevas compañías, nuevas ideas, estamos en condiciones de decir: “Bueno, veamos los resultados de estos grupos a los que estamos financiando y veamos lo que nos prometen otras iniciativas”.

TRASLADAR LAS DECISIONES

—¿Cómo decidir entre los “viejos” y los “nuevos”?

—“Las compañías existentes pueden pedir una prolongación del período, y en su mayoría lo hacen, pero no siempre. A veces el sistema llega tan lejos que son las propias compañías quienes juzgan su propio trabajo y deciden no renovar el período de financiación. El sistema no siempre implica decisiones gubernamentales, las compañías tienen la posibilidad de revisar su propio trabajo y decidir si siguen adelante, cambian o abandonan.

Recientemente hemos visto ejemplos de este tipo. Estamos ahora en el primer período, en el momento en que tenemos que juzgar a todas las compañías, entre enero y mayo. Eso no lo hacemos nosotros mismos como Gobierno, sino que le corresponde al Consejo de las Artes. Pero ya hemos visto que hay compañías que deciden parar y muchas otras nuevas que desean entrar en ese sistema.

Las seis grandes compañías que no tienen un período limitado de financiación son juzgadas también en un período de tres años. Nos planteamos que la financiación debe estar asegurada, mientras que la política artística debía ser analizada también cada cierto tiempo. Eso quiere decir, por ejemplo, que si el Consejo de las Artes responde negativamente a una determinada política y le dice a una determinada compañía que lo que propone no tiene la calidad suficiente, y le plantea que tiene que efectuar una serie de cambios y presentar otra propuesta, la compañía tiene que realizar esa segunda propuesta, que afecta a toda la infraestructura artística del asunto, actores, dramaturgos, directores, etc.

Pero con este sistema se da la circuns-

tancia de que las compañías no siempre esperan a ese "juicio". Cuando se acerca el momento en que saben que su propuesta va a ser analizada, algunos se plantean una serie de cambios con antelación. Por descontado, esos cambios van a ser analizados también, pero el resultado de todo ello es que no tenemos que tomar todas esas decisiones en la esfera gubernamental. Eso sería negativo, porque siempre tendremos... una visión imperfecta sobre las cosas. Lo mejor es que los propios creadores teatrales decidan lo que tienen que hacer y se presenten con propuestas que puedan ser juzgadas".

—¿El ejemplo más claro de esto es la fusión de las compañías Publiekstheater y Centrum en esta temporada?

—"Sí. Tiene que ver también con otro problema que se está produciendo en Holanda, del que hablaré después. Pero el caso es que esas dos compañías, una de las grandes y una de las pequeñas, no han esperado al dictamen y han propuesto al Gobierno la desaparición de ambas compañías para formar una nueva".

CAMBIOS RADICALES: RECUPERAR PÚBLICO

—¿Tomaron esa decisión por sí mismos?

—"Sí, la primera decisión la tomaron por sí mismos. Tenían la seguridad de un período de tres años y no estaban forzados a nada. Fueron ellos quienes decidieron aprovechar la oportunidad de realizar cambios radicales. Ahora tendremos en Amsterdam una gran compañía completamente diferente de las dos anteriores.

Lo mismo hemos podido ver en La Haya, donde teníamos la compañía de repertorio, digamos... más conservadora. Durante los últimos quince años han tenido la suerte de mantener su público, pero desde hace unos años también han visto que su público estaba desapareciendo, de modo que también han decidido realizar cambios radicales, con una nueva dirección artística y cambios también en los actores de la compañía.

Como ves, el sistema está funcionando bien, aunque todavía está por ver el resultado, en lo que se refiere a la mejora de la calidad...".

—¿Este sistema funciona desde hace relativamente poco tiempo?

—"Sí. Tenemos ahora el primer período de juicio. A partir de junio se toman las decisiones correspondientes, pero después esas decisiones no se hacen efectivas en esta temporada, sino en la

siguiente. Las compañías tienen todavía todo un año para proceder a los cambios, desaparecer o convertirse en otra compañía.

De todas maneras, como te decía antes, esos cambios que se producen en algunas compañías hay que verlos también en la perspectiva de lo que llamamos "la crisis teatral". Bueno, crisis teatral... yo creo que todo el mundo habla de crisis teatral, en cualquier período. Pero en nuestro contexto histórico, hemos comprobado que en los últimos cuatro o cinco años las compañías teatrales mayores, las compañías de repertorio, han ido perdiendo público rápidamente. Se ha producido una disminución de un tercio en un período de cinco años. Y eso es muy grave, porque llegamos a un extremo en el que nos tenemos que preocupar. Por supuesto, no se puede juzgar el arte en función del público, nuestro sistema no se basa en esos criterios. Pero nos tenemos que preocupar si se sobrepasan ciertos extremos, especialmente en estas grandes compañías, que existen en buena parte en función del público. Las compañías pequeñas no tienen ese problema. En fin, todos esos cambios que tienen lugar ahora, sin duda tienen que ver con esa situación. No creemos que la calidad haya disminuido en ese período de tiempo, sino por el contrario, ha sido la misma o superior incluso. Yo creo que es un fenómeno internacional, existen otras alternativas al tiempo libre. De modo que no es una "crisis teatral", en el sentido de que no todas las causas están en el propio teatro. Es un fenómeno social, que obliga al teatro a luchar más duro por atraer al público. Los cambios que se han producido en las compañías de La Haya y Amsterdam son, en ese sentido, una decisión enérgica para volver a ganar a un público distinto del público tradicional".

"TEATRO PEQUEÑO" Y "TEATRO DE REPERTORIO"

—¿Es este el "otro problema" al que se refería hace un rato?

—"Sí. Pero creo que hay otro problema cuya solución, en cambio, sí está en el propio teatro. Me refiero a la división que más o menos existe entre lo que llamamos el "pequeño teatro" y el "teatro de repertorio". Las grandes compañías han existido más o menos en proximidad con un movimiento de "pequeño teatro" que se ha desarrollado muchísimo. La política del Gobierno ha sido siempre estar al corriente de lo que se producía en el campo de las artes, de modo que lo que ha pasado en los últimos quince

años es que una cantidad considerable de dinero se ha ido dedicando cada vez más a esas pequeñas compañías, porque los creadores teatrales no querían trabajar en las grandes instituciones, sino que preferían hacerlo con compañeros especialmente escogidos, expresando sus puntos de vista teatrales de una forma individual o en colectivos pequeños.

Esto convierte a Holanda en un país único, porque no creo que haya otro país en el que esta tendencia haya sido tan apoyada por el Gobierno. El resultado de todo esto es que tenemos un gran número de grupos más pequeños, una parte de los cuales están muy subvencionados, de un modo muy profesional. Tienen que luchar, por supuesto, pero...".

—El punto de partida es mejor...

—"Sí. El caso es que probablemente, tampoco estamos seguros de ello... pero el problema podría ser la no existencia de un puente entre las grandes y las pequeñas compañías. Algunas personas dicen: "Bueno, eso es lógico, porque esas grandes compañías han cambiado muy poco, deberían haber muerto hace diez años". Y otras personas piensan: "El teatro es el teatro, puede haber expresiones más grandes y expresiones más pequeñas, con un diálogo entre ambas, a veces juntas, a veces enfrentadas...". Eso es lo que está en la base de los cambios que se están produciendo. Esa nueva compañía de Amsterdam no tendrá nada que ver con el pasado del Publiekstheater y de Centrum. Gerardjan Rijnders, considerado como uno de los mejores directores de escena que tenemos en Holanda, es el director de la nueva compañía y a buen seguro elegirá gente de los grupos pequeños, actores, directores... porque ha trabajado ya con ellos en el pasado. De modo que nos encontramos ante el experimento de una gran compañía que probablemente estará administrada sobre la base del "fringe theatre". Esa es la gran expectativa. Quizá sea una experiencia completamente fallida, pero si funciona sería positivo.

La compañía de La Haya también está cambiando, pero no de un modo tan revolucionario como en Amsterdam, porque La Haya es una ciudad diferente; lo que está sucediendo allí es ya suficientemente revolucionario. El director que va a dirigir la nueva compañía probablemente seleccionará también a gente que ha conseguido un prestigio en el circuito de las compañías pequeñas".

MICKERY Y SHAFFY, CASOS APARTE

—Ha dicho que el Ministerio subvenciona a las compañías pero no a los tea-

tros. ¿No se aplican subvenciones sobre la misma base de tres años a determinados teatros, como el Mickery o el Shaffy? ¿O es que el Mickery y el Shaffy reciben un tratamiento de compañía?

—“Bueno, al Mickery no lo consideramos una compañía, sino fundamentalmente un hombre, Ritsaert ten Cate. Podría decirse que subvencionamos al hombre que hay allí. Un hombre muy interesante. Si ese hombre necesita un teatro y nosotros podemos proporcionárselo, haremos que tenga un teatro. En ese caso, para nosotros lo más importante es el hombre.

En cuanto al Shaffy, se trata de un teatro realmente pequeño, que es en su mayor parte responsabilidad de la ciudad de Amsterdam. De nosotros reciben subvenciones para producciones concretas”.

—¿El Shaffy no está subvencionado por ese período de tres años?

—“Digamos que esa es la otra parte de nuestra política teatral. Tenemos toda una variedad de fórmulas para financiar producciones teatrales. Se puede conseguir una ayuda para una producción, pero también se puede conseguir una ayuda para una persona artísticamente interesante, para alguien que sea una especie de “empresario artístico” y que tiene un teatro y quiere desarrollar en él una serie de producciones teatrales. Ese teatro puede conseguir una ayuda para un período de unos dos o tres años. Y no miramos con antelación lo que van a hacer con ese dinero, lo confiamos a un hombre o a una mujer que a su vez va a suministrar ayudas a grupos pequeños que quieren empezar en ese teatro. Y, en fin, todos esos pequeños teatros tienen una especie de circuito en el que se ayudan unos a otros para proporcionar a esos pequeños grupos la posibilidad de una gira. En parte están auto-financiados y en parte reciben apoyo nuestro. En ese sistema, el Shaffy juega el papel principal...”.

“NO TODOS LOS TEATROS MERECEAN ESE NOMBRE”

—Parece que existe en Holanda un número suficiente de espacios teatrales para todo tipo de producciones...

—“Yo no creo que tengamos en Holanda ningún problema respecto al número de teatros. Porque tuvimos un período en el que cada gobierno municipal quería tener un teatro. No siempre un teatro grande, pero cuando menos, un pequeño teatro. Y todas las ciudades importantes tienen un gran teatro, de modo que no es en el número de teatros donde está el problema. El problema está en



Figurentheater Triangel.

que no todos los teatros que hay en Holanda merecen ese nombre. A veces están administrados sobre criterios totalmente diferentes a los estrictamente culturales. Tenemos teatros que no programan más de diez acontecimientos culturales a lo largo del año y el resto del tiempo son una especie de centro social. Pero, en fin, tenemos teatros suficientes, ese no es el problema.

El problema es cómo mejorar el teatro, la infraestructura del propio teatro. Eso es una cuestión de dinero, desde luego, pero no siempre. A veces es también una cuestión de gestión, porque es indudable que se puede juzgar la calidad de un teatro por el director que tiene...”.

—A pesar de que la relación entre el Ministerio de Cultura y los creadores teatrales se beneficie del papel de intermediario que cumple el Consejo de las Artes, ¿no existe discusión sobre el papel del Ministerio en la organización del teatro holandés?

—“No, al menos recientemente. Creo que no es una discusión importante en estos momentos la relación Gobierno-compañías de teatro, porque se debaten otros temas. Aunque, por supuesto, siempre han habido momentos en que también el Gobierno era sometido a juicio. Pero esa cuestión está relativamente tranquila, creo yo. Por supuesto que en mi opinión eso se debe a que no habría razón para lo contrario (risas). Pero, por supuesto, que siempre existe una cierta tensión entre política del gobierno y creación teatral, y así debe ser.

El Consejo de las Artes asume una parte fundamental en las decisiones importantes, nosotros no tomamos esas decisiones. Por supuesto, decimos nuestras opiniones al Consejo cuando nos las piden, pero las decisiones importantes se las dejamos a ellos. Asumimos pequeñas decisiones, pero el Consejo de las Artes decide las cosas importantes y nos asesora. Siempre procuramos seguir su con-

sejo, aunque no siempre es posible, porque falta dinero, o porque se da el caso de que los gobiernos locales o provinciales tienen ideas totalmente diferentes, en cuyo caso, por supuesto, tenemos que llegar a veces a compromisos, cuando nos parece útil... y en esos casos tomamos pequeñas decisiones que difieren del asesoramiento del Consejo de las Artes. Pero globalmente el Consejo es una pieza muy importante de nuestro sistema”.

PRESUPUESTOS IGUALES

—Me han comentado que el dinero destinado por el Gobierno al teatro no ha experimentado ninguna subida en los últimos años, que el presupuesto para teatro, o quizá para la cultura en general, sigue siendo el mismo desde hace varios años...

—“Sí, así es. Es un dato que se puede interpretar de distinta manera. Puede significar que hace diez años aquí no hacíamos bien nuestro trabajo. O también que ahora lo estamos haciendo bien porque en ese período de tiempo todos los presupuestos del Gobierno han sido reducidos, mientras que el de Cultura no ha sido rebajado. Esta es una política que recibe críticas, porque lo cierto es que las medidas que el Gobierno adopta en la mayoría de los demás campos son muy severas...”.

—¿Me puede decir cuál es el presupuesto global del Ministerio de Cultura?

—“Debe ser de unos 400 millones de florines (unos 24.400 millones de pesetas). Algo más o algo menos, sin contar los museos. Ese presupuesto incluye cine, literatura, música, danza, teatro y artes visuales”.

—¿Sería posible saber qué porcentaje significa esa cantidad sobre el presupuesto total del Gobierno?

—“Uff, no lo sé... pero no el suficiente, desde luego (risas). Nunca es bastante. Seguro que es relativamente pequeño en relación con el presupuesto total del país.

Esa es la razón por la que resulta relativamente fácil mantener el presupuesto cultural, porque estamos hablando de un presupuesto muy, muy pequeño sobre el presupuesto global. Cuando se hacen, por ejemplo, pequeños cambios en la sanidad pública, se habla de millones y millones y millones de florines, mientras que cuando se hace un pequeño cambio en nuestro campo se ocasiona un enorme daño con muy poco dinero. Cuando se sopesan esas dos cosas, el daño que se ocasiona y el dinero en cuestión, no existe una proporción equilibrada”.

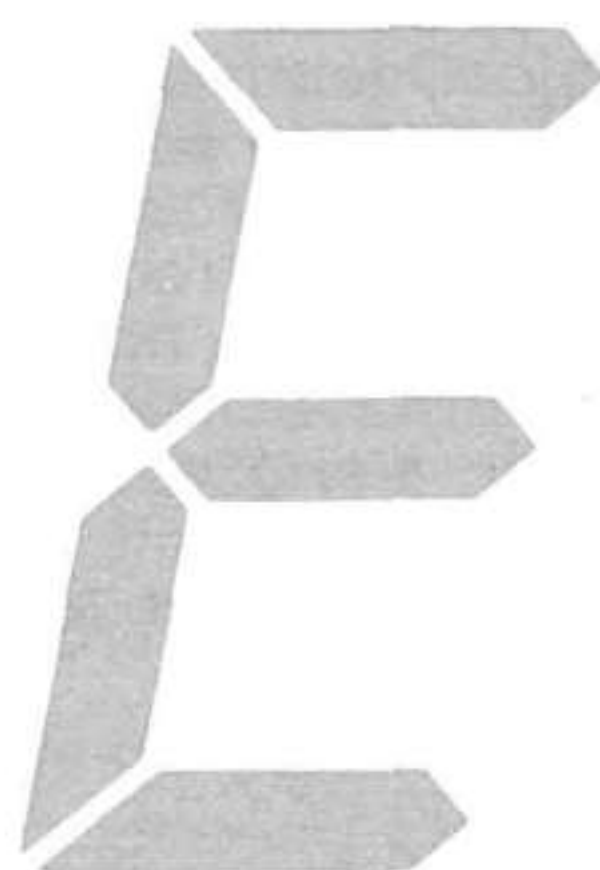
CONSEJO DE LAS ARTES

CON HAPPY DE HOEK

ACONSEJAR LA POLÍTICA

DE SUBVENCIONES

62



El Consejo de las Artes (Raad voor de Kunst), creado en el año 1956, es un organismo consultivo encargado de asesorar al Gobierno holandés en todo lo concerniente a las artes y a la política cultural. Sobre el importante papel que juega esta institución en la situación teatral de

los Países Bajos nos habla la señora Happy de Hoek, del departamento teatral del Consejo.

—Puesto que hablamos con usted como representante del Consejo de las Artes, nos gustaría saber, en primer lugar, cuál es su función en ese organismo...

—“Durante bastante tiempo he organizado, dentro del Consejo de las Artes, todo lo referente a las artes escénicas. Mi principal especialidad es el teatro, pero, por supuesto, estoy bastante al corriente de lo que pasa en las demás artes escénicas también. Mi trabajo consiste en organizar el asesoramiento sobre las solicitudes de subvención y sobre la política de subvenciones, y para poder hacer eso tengo que ver un montón de representaciones, claro. Trabajo en el Departamento de Teatro, que es una especie de “paraguas” de una serie de grupos de trabajo diferentes: teatro, títeres, mimo, escritura teatral, teatro infantil y juvenil... y también un grupo que llamamos “espacios de trabajo”, algo relativamente nuevo. Recomendamos al Gobier-

no que destinara algo de dinero para estos espacios de trabajo en los que la gente pudiese tener toda una serie de posibilidades para realizar una producción.

Muy resumido, eso es más o menos lo que hago...”.

UNA ORGANIZACIÓN INDEPENDIENTE

—¿Me puede explicar qué es el Consejo de las Artes y cuál es su importancia real dentro del sistema teatral holandés?

—“El Consejo de las Artes es un organismo cuya función es asesorar al Ministerio de Cultura. Es el Ministerio de Cultura quien toma las decisiones. Nuestro consejo no es vinculante, es decir, ellos tienen que recibir nuestras recomendaciones sobre las solicitudes de subvención, pero no tienen que aceptarlas necesariamente. El Ministerio acepta nuestro dictamen en un noventa o un noventa y cinco por ciento de los casos, algunas veces en algunos casos hasta en el cien por cien. En fin, nosotros hacemos nuestra recomendación en función de valores artísticos y ellos tienen en cuenta los problemas financieros.

El Consejo de las Artes ha sido establecido por la ley (fue fundado en 1956), de modo que para poder cambiarlo habría que cambiar la ley, lo cual le proporciona una posición bastante firme y le permite ser independiente del propio Ministerio. Es decir, es una entidad independiente, sobre la que el Ministerio no puede influir de una forma directa, a pesar de que somos funcionarios públicos,

es decir, estamos pagados por el Ministerio, pero nuestro organismo es independiente. No sé si está suficientemente claro...”.

—¿Quién forma el Consejo de las Artes?

—“Hay un total de seis departamentos: Música y Danza, Teatro, Literatura, Cine, Bellas Artes y Arquitectura, y Arte aficionado y Educación sobre las Artes (es decir, no en el sentido de una educación artística de la gente en general, sino en el sentido de educar a los aficionados).

Esos seis departamentos tienen como tarea elaborar una política y ponerse de acuerdo sobre los informes que los grupos de trabajo respectivos han elaborado sobre las solicitudes de subvención”.

SUBVENCIONES A TRES AÑOS

—Las compañías presentan sus informes al Consejo... ¿Me puede decir cuántas compañías están incluidas en ese sistema de subvención “estructural” por un período de tres años?

—“En lo que es teatro (*drama theatre*), deben ser unas treinta. Compañías que están o bien bajo una base de proyecto a tres años o un subsidio de explotación también durante un período de tres años. Ahora, en esta temporada, estamos a punto de decidir sobre un nuevo período de tres años. Uno de los problemas es que hay compañías a las que no es posible definir únicamente como compañías teatrales, sino que tocan múltiples campos.

Este sistema es nuevo. Anteriormente todo se hacía por un año, pero surgían

muchas complicaciones legales. Es difícil de explicar, pero con el sistema de un año no había manera de plantear una suspensión de la subvención en términos de calidad. Podían tener un enorme déficit, o pelearse entre ellos o cualquier otra cosa. Era casi imposible decir que tal grupo no lo estaba haciendo bien desde un punto de vista artístico. Por eso planteamos cambiar a este sistema de tres años. Al término de esos tres años podemos recomendar que una compañía conserve o no conserve su subvención".

—¿Cuándo se puso en vigor este sistema?

—“En la temporada 1985-1986, es decir, hace año y medio. Daremos a conocer nuestras recomendaciones en mayo o junio de este año. O sea, que no es exactamente un período de tres años. El Ministerio tiene la obligación de decirle a las compañías si la subvención sigue adelante mucho antes de que expire el plazo de tres años, porque si no...”.

—¿El presupuesto concedido es el mismo durante los tres años?

—“Ha cambiado algo, pero ese cambio se debe al hecho de que los gobiernos provinciales y municipales participaban en la subvención a las compañías, mientras que ahora el Gobierno central se ha hecho cargo de aquellas responsabilidades. O sea que la subida presupuestaria no es real, es un simple traspaso de un lugar a otro. El presupuesto debe ser ahora de unos cincuenta millones de florines (3.050 millones de pesetas)... para teatro, es decir, *sin* contar la danza ni la música”.

—A la hora de clasificar a las compañías, hay algunas, como la de Bart Stuyf o Studio Hinderik, que no se consideran a sí mismas exclusivamente como compañías de danza o títeres, compañías que no son fácilmente clasificables en un apartado concreto. ¿Tienen problemas en ese aspecto?

—“Es difícil situarlas, hemos estado luchando con esto durante años, pero ahora que vamos a presentar ese nuevo informe, esa nueva recomendación sobre todas las compañías teatrales, es posible calificar como “teatrales” a determinados grupos, sobre una base de tres años. Es decir, de manera que podamos decirles: “Vale, entrad en este sistema”.

Por otra parte, tenemos también una serie de solicitudes de subvención para períodos más cortos. Intentamos buscar una fórmula para que todas esas cosas diversas puedan ser agrupadas, para poder verlas en su conjunto y poder decirles: “Deberíais recibir un dinero y deberíais recibirlo de tal o cual departamen-



Maqueta del “Stopera” en Amsterdam.

to”. Pero hasta ahora era muy difícil, y aún ahora, en el Ministerio, sigue siendo bastante difícil.

—Dicen que cada vez son más grupos los que entran en el reparto de esos cincuenta millones de florines...

—“Sí... Son cincuenta millones para teatro, pero además hay algún dinero para títeres y para mimo... Un millón de florines para los “espacios de trabajo”, medio millón para títeres, otro millón para mimo...”.

—¿Y para la danza?

—“Para la danza es más, debido a las grandes compañías, que tienen una enorme fuerza. En total deben ser unos ochenta millones de florines (4.880 millones de pesetas). Y, además de esas tres o cuatro grandes compañías, hay un buen número de compañías más pequeñas, de danza contemporánea. Estas últimas compañías se encuentran en una situación bastante mala, porque solamente unas cuantas reciben una verdadera subvención estructural, y lo que reciben es demasiado poco, no hay dinero apenas para proyectos... Presentamos un informe pidiendo más dinero, pero no hay más dinero...”.

—¿Quién toma esa decisión?

—“En primera instancia el Ministerio. Cuando el Ministerio presenta su presupuesto, el Parlamento puede decir: “¿No podrían ustedes cambiar esto y poner un poco más de dinero para las artes?”. La última vez que dijeron eso fue hace bastante tiempo. En 1979 fue la última vez que dijeron que deberían dedicarse cinco millones de florines más (unos 305 millones de pesetas) a las artes. Cinco millones que fueron a parar a los títeres, y al teatro infantil y juvenil y a otros sectores que no tenían apenas presupuesto. Pero esa fue la última vez, y des-

de entonces... en cierto modo puede decirse que ha habido cortes en el presupuesto para cultura, porque las subvenciones no han subido de acuerdo con la subida del florín. Y ahora es posible que haya una nueva política del Ministerio, con una serie de sugerencias... Todavía no sabemos en qué consiste”.

—¿Quizá verdaderos cortes?

—“No lo sé...”.

ARTE Y POLÍTICA

—¿Tiene todo eso algo que ver con el signo político del Gobierno o más bien con la crisis económica?

—“Con ambas cosas. El Gobierno está efectuando recortes en muchísimos sectores de la sociedad y lo que pasa ahora es que parece como si tuvieran la sensación de haber estado sobrevalorando a las artes.

Seguramente te lo habrán contado... Tenemos una situación política en la que hay muchos partidos políticos diferentes y tres partidos principales: el socialista, el cristiano y el liberal. Ahora están en el Gobierno, en coalición, el Partido Cristiano y el Partido Liberal, mientras que el Partido Socialista está en la oposición, en el Parlamento. Pero tampoco es seguro que fuésemos felices con un Ministerio de Cultura socialista, porque... bueno, no es un partido socialista, sino socialdemocrático. El Partido Social-Democrático no siempre ha estado a favor del arte, en un determinado sentido... El arte es una cuestión de calidad, lo cual es siempre algo elitista, desde luego. Ellos han estado siempre en favor de las artes en cuanto éstas tuvieran una “relevancia social”. Esto está bien, desde cierto punto de vista, siempre y cuando exista también la voluntad de lograr un arte de buena calidad, o mejor todavía, un arte socialmente relevante y de gran calidad”.

—Al margen del signo político del Gobierno, sin embargo, la relación entre el Ministerio y el Consejo de las Artes está establecida en términos muy concretos...

—“Sí, desde luego. No se trata solamente de que seamos los “intermediarios” o los “consejeros” del Ministerio. El Ministerio tiene que pedirnos consejo, está obligado a pedir nuestro asesoramiento en todos los asuntos importantes relacionados con las artes. Por otra parte, toda solicitud de subvención debe pasar obligatoriamente por el Consejo, de modo que tenemos el derecho legal de ponernos furiosos si descubrimos que el Ministerio ha estado dando dinero por las buenas a alguien, simplemente porque le pareciera que estaba bien hacerlo así”.

INSTITUTO HOLANDÉS DE TEATRO

CON STEVE AUSTEN

AL SERVICIO DE LA INFORMACIÓN

64

Steve Austen es el actual director del Instituto Holandés de Teatro (Nederlands Theater Instituut), una entidad que engloba un complejo y completo abanico de actividades: un Museo de Teatro, —el único de ese género existente en Holanda—; y una amplia biblioteca con más de 10.000 libros y 40.000 documen-

tos, constituyen la faceta, digamos, más convencional del NTI, que tiene además una relación viva y activa con el teatro holandés actual: producción de vídeos y documentales, grabaciones sonoras de piezas teatrales, organización de exposiciones y proyección del teatro holandés fuera del país. Concretamente, a través de su Departamento de Asuntos Internacionales, el NTI tiene bastante que ver con la vigorosa promoción internacional que ha experimentado el teatro y la danza de los nuevos grupos holandeses en los últimos años. Hay que mencionar, además, la edición de la revista "Toneel Teatraal" (diez números al año) y del anuario "Nederlands Theaterboek".

—Ese tipo de explicaciones pueden extraerse de la documentación impresa que me han facilitado, pero... ¿le importaría explicar brevemente qué es el Nederlands Theater Instituut?

—"Es una organización independiente, lo cual quiere decir que nuestra política es independiente de grupos o sindicatos y del Gobierno. Nuestro trabajo

consiste en recoger, organizar, producir y distribuir información sobre el teatro en Holanda y en el extranjero. Información puede ser tanto la colección de un museo, como libros, folletos, festivales completos en Holanda o fuera de Holanda, producciones videográficas del país, documentación, archivo de datos... De modo que las diversas actividades de nuestro Instituto se basan en el principio de que tenemos que recoger, cuidar, producir y distribuir información teatral, es decir, información sobre todas las artes

escénicas, excepto la música. Debemos tener información sobre los títeres lo mismo que sobre el teatro tradicional, o el mimo, o el circo, o el "show-bussiness". Y podemos funcionar porque disponemos de gente con los conocimientos necesarios en nuestros diversos departamentos, la biblioteca, el departamento de producción televisiva, el departamento internacional o el departamento de producción de libros...

PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL

—Los datos sobre la producción audiovisual y cinematográfica del NTI hablan de unas cinco producciones de películas, documentales o adaptaciones para televisión; de unas veinte producciones videográficas y de unas cuarenta grabaciones sonoras al año. ¿Tienen ustedes algún tipo de acuerdo concreto con la televisión holandesa?

—"No. De hecho, todas nuestras actividades se basan en el propósito de funcionar de cara a los artistas profesionales, de cara al teatro profesional. Tenemos que trabajar para ese grupo de gente, de forma que si producimos un vídeo, o una película, o un libro, tratamos de conseguir coproductores para cada caso concreto. Esto significa, por ejemplo, que si nos decidimos a realizar una buena película sobre el trabajo de Hinderik, por supuesto trataremos de coproducirla con la cadena pública de televisión, pero si no les interesa trataremos de realizarla de todos modos. En ese caso tenemos una producción para televisión, pero no tenemos la posibilidad de emitirla, lo que



significa que tenemos que archivarla y buscar otros medios de distribución.

Tenemos un pequeño departamento de venta de vídeos; también los podemos alquilar o presentar en festivales. Incluso podemos emitirlos por la red de televisión por cable de Amsterdam, que no es una corporación pública de televisión.

De hecho, durante este año 1987 nuestro Instituto es uno de los productores de los acontecimientos de Amsterdam como Capital Cultural Europea, en torno a los cuales hemos empezado a emitir un programa bisemanal. Para el Instituto es algo muy importante, porque podemos mostrar al público de Amsterdam todas las producciones de televisión que hemos hechos durante los últimos años".

—Usted es, además, el coordinador de las actividades teatrales de Amsterdam como Capital Cultural Europea...

—“No exactamente. Mi función es... Yo dirijo el Nederlands Theater Instituut, y el NTI que es uno de los dos productores de la manifestación global de Amsterdam Capital Cultural. Y lo que coordinamos no son únicamente acontecimientos teatrales. De hecho, los mayores acontecimientos teatrales están siendo organizados por nuestros colegas del Holland Festival. Estamos preparando, además, conferencias, congresos, artes visuales, espectáculos, muestras de fotografía... Las dos entidades, el NTI y el Holland Festival, concretamos la idea juntos y nos hemos repartido los distintos acontecimientos que van a tener lugar a lo largo del año. Cada uno coordina una parte de esas actividades, sin que eso tenga que ver con que se trate de teatro, de música o de cualquier otra cosa. Pero en el campo concreto de las artes escénicas tendrán lugar unos ocho festivales diferentes".

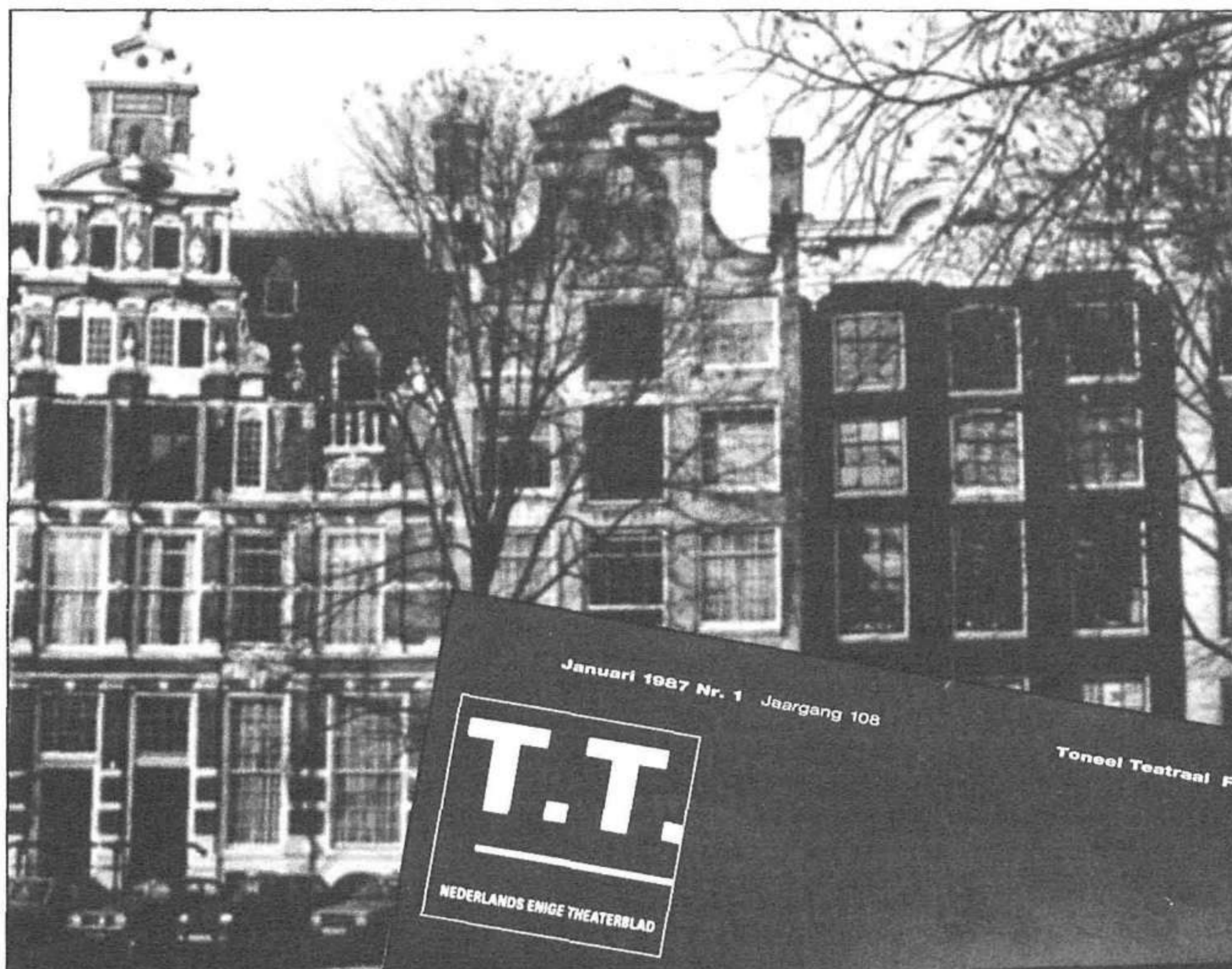
—¿Cómo se financian las actividades del NTI?

—“Aparte de este proyecto de Amsterdam como Capital Cultural, las actividades normales del Instituto están financiadas mayoritariamente por el gobierno central. El resto lo obtenemos de diversas fuentes..." (Ver recuadro aparte).

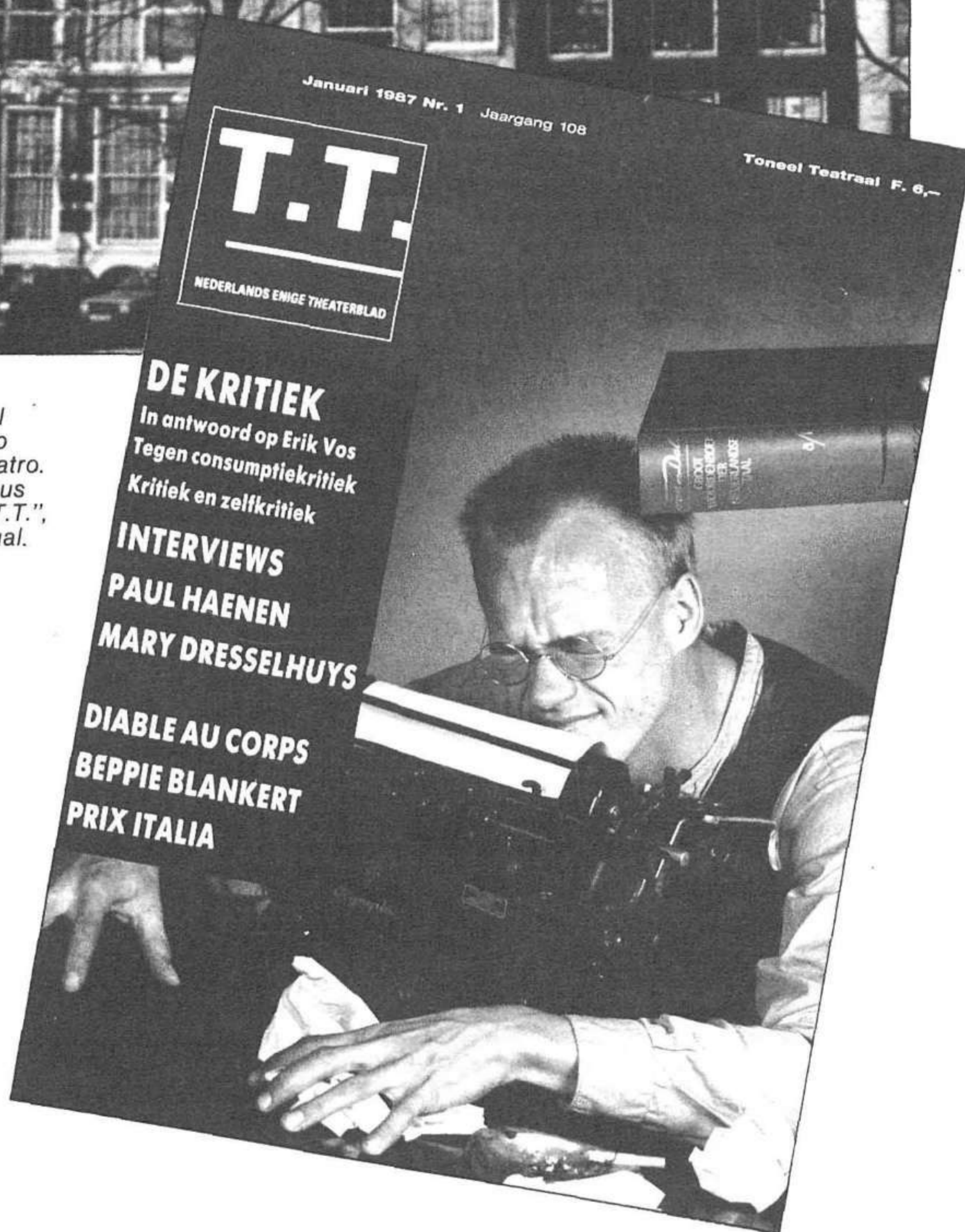
“NUESTRA INDEPENDENCIA ES MAYOR, PORQUE SOMOS LOS ÚNICOS”.

—¿El grado de independencia del NTI es el mismo que pueden tener las compañías teatrales?

—“Yo diría que es mayor en nuestro caso que en el de las compañías, porque nosotros somos el único instituto de este género que existe en Holanda, de modo



Una casa para el teatro, el Instituto Holandés del Teatro. Al lado una de sus publicaciones, "T.T.", su revista mensual.



que nuestras actividades no son comparables con las de otros colegas. De hecho, nuestras actividades las inventamos nosotros, es decir, tenemos que producir justamente lo que deseamos producir. Si el Instituto decidiera cambiar su trabajo y empezar mañana a producir zapatos, pudiera ser que el Gobierno decidiera cortar las subvenciones, pero no es probable y, por lo demás, a cualquier compañía de repertorio se le exige una cierta cantidad de producción y es más fácil que se produzcan cambios en ella”...

—¿Cuál es la historia del NTI?

—Es una institución relativamente joven; se basa en la combinación de tres instituciones anteriores, que decidieron fusionarse: la Asociación del Museo de Teatro, el Centro Holandés del Instituto de Teatro Internacional (ITI) y el Archivo de Sonido e Imagen Teatral. La sede de la nueva entidad, el NTI, se inauguró en abril de 1978.

En el Instituto Holandés de Teatro trabajan unas 60 personas, entre ellas empleados a tiempo parcial, asistentes de proyectos, becarios y voluntarios. “Hay unos pocos especialistas —añade Steve Austen—, un pequeño equipo científico, un historiador, un filólogo, un especialista en teatro, un dramaturgo... El resto son personas que provienen de todo tipo de medios, en su mayoría son gente que ha practicado algún tipo de arte, miembros de compañías o de teatros, o que han trabajado en la organización o en la producción teatral; pero, además, hacen falta un buen número de especialistas:

simplemente para llevar a cabo el trabajo de la biblioteca se necesita un bibliotecario especializado, y un técnico de sonido para la película, y un director de TV. Todo eso nos da la posibilidad de organizar festivales fuera de Holanda, exposiciones, ediciones, cualquier cosa...”.

“TONEEL TEATRAAL”

—Además de publicar libros, el NTI edita una revista mensual...

—“Sí, “Toneel Teatraal”, una publicación mensual. También editamos un anuario de “Toneel Teatraal”, que informa sobre las actividades de todas las compañías”.

—¿Cómo funciona la revista?

—“Tiene una redacción independiente. Dos periodistas son responsables del contenido. Es una publicación especializada, con algo más que críticas o política teatral. Contiene más debates y más comentarios e información sobre las pretensiones artísticas de los espectáculos. Hacemos una edición de 3.500 ejemplares”.

—Antes de entrar en este edificio, he visto en la puerta de al lado un letrero que dice “Mime Centrum”... ¿Tiene relación con el NTI?

—“Nosotros somos la entidad general, que se ocupa de las tareas generales. El Mime Centrum y el Dance Center están especializados en las cuestiones que afectan a los profesionales de la danza o del mimo. Ahora estamos preparando un organismo similar para los títeres. Dentro

de un año tendremos en este mismo edificio un Centro de Títeres, un pequeño instituto, en el que sólo trabajarán dos personas, pero que tendrá un contacto directo con todos los “puppeteers” de Holanda”...

—¿Qué relación mantiene este Instituto con los artistas, con la gente que hace teatro, danza, mimo o títeres?

—“Nosotros les necesitamos a ellos y ellos nos necesitan a nosotros. Hay diversas razones para que los profesionales nos visiten o nos llamen...”.

—¿Les asesoran en cuestiones concretas?

—“No en cuestiones personales. Si tienen preguntas de interés profesional, entonces tienen que ir al Instituto de Danza, o al de Mimo, o al de Títeres, pero si desean documentación sobre su especialidad, o si buscan información sobre cómo actuar fuera de Holanda... o cualquier cosa de información general que pueda servirles para realizar su trabajo de un modo más profesional, tenemos que proporcionársela. Si no la encuentran aquí será porque no estamos haciendo bien nuestro trabajo.

En cierto sentido, les representamos ante la sociedad, porque somos una institución que puede proporcionar la información correcta a los políticos, a los periódicos, a la sociedad holandesa en su conjunto, en lo que se refiere a cuál es el significado y cuál es la importancia del mundo profesional del teatro frente al mundo profesional de los taxistas o de los fabricantes de buques...”.

PRESUPUESTO DEL INSTITUTO HOLANDES DE TEATRO (Datos de 1983)

GASTOS	Florines	Pesetas *
Personal	2.600.000	158.600.000
Edificio (alquiler, explotación)	480.000	29.280.000
Administración/Organización	1.500.000	91.500.000
Proyectos (Países Bajos/Extranjero)	240.000	14.640.000
Publicidad/Edición/Producción Audiovisual/Manifestaciones/Exposiciones/Congresos	680.000	41.480.000
Total	5.500.00	335.500.000
INGRESOS		
Ingresos propios	260.000	15.860.000
Subvención de la Comuna de Amsterdam	200.000	12.200.000
Subvención Provincia del Norte Holanda, La Haya	18.000	1.098.000
Subvención estatal (explotación)	3.000.000	183.000.000
Subvención estatal (manifestaciones culturales)	1.500.000	91.500.000
Subvención estatal (Ministerio de Trabajo)	430.000	26.230.000
Subvención estatal (Proyectos)	92.000	5.612.000
Total	5.500.000	335.500.000

* 1 florín = 61 pesetas.

AMSTERDAM CAPITAL CULTURAL DE EUROPA 1987



Amsterdam, elegida este año como Capital Cultural de Europa, será sede de una variada gama de acontecimientos culturales: exposiciones, conciertos, congresos, festivales... Apoyadas por el Ministerio de Bienestar, Salud Pública y Cultura de Holanda y

por el Ayuntamiento de Amsterdam, en el conjunto de estas actividades participan más de setenta organizaciones e instituciones. El Holland Festival y el Instituto Holandés de Teatro (NTI) coordinan todos los hechos culturales de "Amsterdam Capital Cultural". Junto con la música, la danza y otras artes, el teatro en todas sus vertientes ocupa un destacado lugar en el programa:

- *Del Totem al Estilo de Vida* (del 27 de marzo a mediados de agosto). Entre sus actividades, este proyecto incluye una serie de espectáculos de cabaret y varias producciones teatrales.

- *Festival Internacional de Teatro Escolar* (marzo 1987). Mostrarán sus producciones nueve grupos del nivel secundario de la enseñanza procedentes de Alemania Federal, Francia y Holanda.

- *Holland Festival/Festival de Holanda* (1-30 de junio).

- *100 años de diversión en Holanda* (junio-diciembre). Celebración del 100 aniversario del teatro-circo Carré de Amsterdam, con espectáculos internacionales. El NTI organizará una exposición en los establos de este viejo teatro-circo.

- *Zommerfestijn/Festival de Verano* (tres primeras semanas de julio). Coincidiendo con las fechas en que la mayoría de los teatros de Amsterdam están cerrados, el "Zommerfestijn" presentará un festival informal bajo el lema "El idioma no es problema", en el que participarán 50 grupos de Holanda y otros países con un total aproximado de 200 representa-



Steve Austen, director del Instituto Holandés del Teatro, muestra el cartel que anuncia Amsterdam como capital cultural europea en 1987.

ciones (teatro, música, teatro musical, circo), al aire libre y en espacios especiales.

- *Festival de Teatro* (1-10 septiembre). Presentación en varios teatros de Amsterdam de las diez producciones más llamativas de los Países Bajos y Flandes en la presente temporada.

- *Quadriennale Scenografie* (septiembre). Exposición en la sede del Nederlands Theater Instituut de una selección de la gran exposición de Praga (1987) sobre el diseño teatral (escenografía, vestuarios, iluminación, etc).

- *Felix Meritis 1787-1987*. La asociación pro-artes y ciencias Felix Meritis fue creada en el siglo XVIII. Con ocasión de su 200 aniversario se celebra en su edificio —que hoy alberga al Shaffy Theatre— una exposición sobre la relación entre

las artes y las ciencias. Paralelamente se celebrarán en el Shaffy conciertos, conferencias y espectáculos teatrales.

- *Stagedoor Festival* (1-10 noviembre). Entre diez y quince grupos teatrales internacionales que reflejan en su trabajo una fusión de culturas llevarán a cabo unas 60 representaciones. Paralelamente, se celebrará un congreso sobre la expresión artística intercultural.

- *Festival Internacional de Teatro de Títeres* (19-30 noviembre). Participan diez importantes grupos de todo el mundo, con un total de 50 representaciones.

- *Exposición: International Puppetry* (19 noviembre-31 diciembre). Coincidiendo con el Festival de Teatro de Títeres, se organizará en el Tropical Museum una exposición internacional sobre el títere.



ASESOR DEL HOLLAND FESTIVAL

ARTHUR SONNEN

HOLANDA NO TIENE

TRADICIÓN TEATRAL

El Festival de Holanda presenta todos los años en el mes de junio un amplio programa de ópera, música, danza y teatro que, por lo general, está cargado de grandes nombres. Este año, en el marco de la muestra "Amsterdam Capital Cultural de Europa 1987", el Holland

Festival presentará dos producciones recientes de la Schaubühne de Berlín: *El triunfo del amor*, de Marivaux, en dirección de Luc Bondy, y *Crimen y Castigo*, de Dostoievsky, dirigido por Andrzej Wajda. El Burghtheater de Viena presentará *Ricardo III*, de Shakespeare, dirigido por Claus Peymann, y *Nachtwache* (Vigilancia), del sueco Lars Norén, dirigida por Aldred Kirchner. El American National Theatre de Washington presentará, por su parte, una reposición de su espectáculo *Ajax* (basado en el texto de Sófocles). *Ajax*, dirigido por Peter Sellars, ha sido co-producido para su presentación en Europa por el Mickery Theatre de Amsterdam. Cierran la programación teatral del Holland Festival el Gate Theatre de Dublín con *I'll go on*, de Beckett, y finalmente, la producción holandesa del festival, *La muerte de Empédocles*, de Hölderlin, dirigida por Peter de Baan.

El asesor teatral del Holland Festival, Arthur Sonnen, expone aquí sus propias opiniones sobre la situación teatral holandesa, remontándose bien lejos en el tiempo. "Holanda es un país sin tradición teatral", dice.

"Para comprender lo que está pasando aquí es bueno saber que en el siglo XVII, cuando vosotros los españoles teníais a vuestros maravillosos clásicos, cuando Inglaterra y Francia tenían a Shakespeare y a Molière, nosotros éramos probablemente el Estado más moderno de la época, con una Corte elegida y una especie de Presidencia elegida... pero en aquellos tiempos, lo mismo que ahora, las obras de teatro podían llegar a ser peligrosas, la palabra escrita era sospechosamente peligrosa, de modo que se prestó mucha más atención a la música y a las bellas artes, porque las bellas artes se pueden comprar y vender y la música no hace daño. El caso es que durante el siglo XVII sólo tuvimos a Vondel y otros pocos dramaturgos más. Vondel, que no hizo mucho más que traducir a algunos autores franceses como Corneille y Racine, es nuestro principal dramaturgo, pero ya casi no es representado. Tiene unos veinticinco grandes dramas, pero actualmente sólo se representa uno de ellos en la víspera de Año Nuevo, como una especie de tradición. Eso es lo más parecido que tenemos en Holanda a una tradición teatral como la que existe en la mayoría de los países europeos. En los años sesenta comenzó un nuevo desarrollo teatral, con la "acción de los tomates".

—¿Esa "acción de los tomates" de la que tanto se habla, fue tan masiva como para cambiar el rumbo teatral en Holanda?

—"No, en absoluto. De hecho no fueron más de dos tomates...".

—¿Fue una acción simbólica, entonces?

—"La primera vez, sí. Fue después de una representación de *La tempestad*, de Shakespeare, una acción protagonizada por unos cuantos estudiantes de teatro. En aquellos días se producían por todas partes acciones semejantes pero esta "acción de los tomates" fue como una llamada de atención. A mucha gente no le gustaba el teatro existente, deseaban cambiar el teatro que se producía, cambiar el sistema de ayudas al teatro, trabajar de otra manera... Todas esas cosas estaban en el ambiente, de manera que aquella pequeña acción de seis o siete personas se convirtió en una bola de nieve y se extendió a cuatro o cinco teatros de Amsterdam. Hubo todo tipo de acciones, que normalmente se limitaban a unos cuantos gritos o comentarios humorísticos. Aquello no duró más de dos meses, eso fue todo, pero en la práctica cambió todo el mapa de la producción teatral en Holanda. La gente que trabajaba en los teatros comenzó a darse cuenta de que lo que hacían en el escenario tenía algo que ver con la gente que se sentaba en el patio de butacas. Había mucha gente entre el público a la que le gustaba el teatro, pero que, sin embargo, no tenían el menor interés por lo que estaba pasando en el escenario. Y se produjeron todo tipo de discusiones: cómo debe ser el teatro, por qué hacer teatro, por qué no tenemos una tradición de literatura teatral en Holanda...

Así fue como comenzó un movimiento teatral completamente nuevo en Holanda. En sus raíces están el Shaffy Theatre y el Mickery Theatre, y compañías como el Werkteater, Orkater y Onafhankelijk Toneel (Teatro Independiente)".

COMPAÑÍAS TEATRALES INCLUIDAS EN EL SISTEMA DE SUBVENCIÓN TRIENAL DATOS

Compañías	Gastos totales	Ingresos propios
1. Acht Oktober (Alkmaar)	659.000 f / 40.199.000 ptas.	45.000 f / 2.745.000 ptas.
2. Amstel Toneel (Amsterdam)	1.356.480 f / 82.745.280 ptas.	241.500 f / 14.731.500 ptas.
3. De Appel (La Haya)	2.840.215 f / 173.253.115 ptas.	419.000 f / 25.559.000 ptas.
4. Baal (Amsterdam)	2.613.570 f / 159.427.770 ptas.	327.000 f / 19.947.000 ptas.
5. Centrum (Amsterdam)	4.756.275 f / 290.132.775 ptas.	312.500 f / 19.062.500 ptas.
6. Diskus (Rotterdam)	776.000 f / 47.336.000 ptas.	—
7. ESTA (Amsterdam)	104.598 f / 6.380.478 ptas.	16.383 f / 999.363 ptas.
8. Globe (Eindhoven)	4.793.423 f / 292.398.803 ptas.	519.089 f / 31.664.429 ptas.
9. Haagse Comedie (La Haya)	8.807.818 f / 537.276.898 ptas.	1.480.000 f / 90.280.000 ptas.
10. Lijn Negen (Kampen)	701.445 f / 42.788.145 ptas.	207.750 f / 12.672.750 ptas.
11. Maccus (Delft)	484.713 f / 29.567.493 ptas.	133.000 f / 8.113.000 ptas.
12. Nieuwe Komedie (La Haya)	2.452.181 f / 149.583.041 ptas.	361.000 f / 22.021.000 ptas.
13. O.T. (Studio's Onafhankelijk Toneel) (Rotterdam)	901.900 f / 55.015.900 ptas.	125.000 f / 7.625.000 ptas.
14. Orkater (Amsterdam)	1.447.375 f / 88.289.875 ptas.	459.500 f / 28.029.500 ptas.
15. Perspekt (Haarlem)	926.907 f / 56.541.327 ptas.	203.935 f / 12.440.035 ptas.
16. Poezie Hardop (Amsterdam)	486.585 f / 29.681.685 ptas.	74.000 f / 4.514.000 ptas.
17. Pssstt 1985 (La Haya)	561.000 f / 34.221.000 ptas.	166.000 f / 10.126.000 ptas.
18. Publiekstheater (Amsterdam)	6.730.934 f / 410.586.974 ptas.	1.333.846 f / 81.364.606 ptas.
19. Rats (Utrecht) 1985	507.000 f / 30.927.000 ptas.	77.000 f / 4.697.000 ptas.
20. Regio Theater (Blaricum)	462.500 f / 28.212.500 ptas.	62.500 f / 3.812.500 ptas.
21. Ro-theater (Rotterdam)	2.840.800 f / 173.288.800 ptas.	163.000 f / 9.943.000 ptas.
22. Sater (Amsterdam)	1.329.280 f / 81.086.080 ptas.	161.750 f / 9.866.750 ptas.
23. Spektakle (Arnhem)	231.500 f / 14.121.500 ptas.	74.000 f / 4.514.000 ptas.
24. S.T.A.	519.993 f / 31.719.573 ptas.	395.500 f / 24.125.500 ptas.
25. Theater (Arnhem)	5.314.809 f / 324.203.349 ptas.	403.825 f / 24.633.325 ptas.
26. Theater Persona (Amsterdam)	758.303 f / 46.256.483 ptas.	104.494 f / 6.374.134 ptas.
27. Toneelraad (Rotterdam)		
— C. V. A.	2.235.400 f / 136.359.400 ptas.	—
— F'Act	685.700 f / 41.827.700 ptas.	128.000 f / 7.808.000 ptas.
— Kerngroep	358.000 f / 21.838.000 ptas.	—
28. Tryater (Leeuwarden)	1.710.556 f / 104.343.916 ptas.	75.000 f / 4.575.000 ptas.
29. Het Vervolg (Maastricht)	1.024.000 f / 62.464.000 ptas.	106.000 f / 6.466.000 ptas.
30. De Voorziening (Groningen)	3.438.004 f / 209.718.244 ptas.	232.145 f / 14.160.845 ptas.
31. Wederzijds (Amsterdam)	742.000 f / 45.262.000 ptas.	67.000 f / 4.087.000 ptas.
32. Werk in Uitvoering (Groningen)	1.212.592 f / 73.968.112 ptas.	137.500 f / 8.387.500 ptas.
33. Werkteater (Amsterdam)	2.395.908 f / 146.150.388 ptas.	480.000 f / 29.280.000 ptas.
TOTAL	67.166.764 f / 4.097.172.604 ptas.	9.092.217 f / 554.625.237 ptas.
Porcentaje	100 %	13,5 %

ECONÓMICOS DE LA TEMPORADA 1984-1985

Aportación M. ^º Cultura	Aportación G. Provincial	Aportación Ayto.	Otras aportaciones
—	505.000 f / 30.805.000 ptas.	95.000 f / 5.795.000 ptas.	14.000 f / 854.000 ptas.
1.114.980 f / 68.013.780 ptas.	—	—	—
968.486 f / 59.077.646 ptas.	—	1.452.729 f / 88.616.469 ptas.	—
909.195 f / 55.460.895 ptas.	—	1.368.046 f / 83.450.806 ptas.	9.329 f / 569.069 ptas.
2.792.232 f / 170.326.152 ptas.	566.902 f / 34.581.022 ptas.	1.084.641 f / 66.163.101 ptas.	—
298.300 f / 18.196.300 ptas.	—	477.700 f / 29.139.700 ptas.	—
48.962 f / 2.986.682 ptas.	—	5.000 f / 305.000 ptas.	34.253 f / 2.089.433 ptas.
3.389.800 f / 206.777.800 ptas.	647.483 f / 39.496.463 ptas.	185.068 f / 11.289.148 ptas.	51.983 f / 3.170.963 ptas.
2.918.727 f / 178.042.347 ptas.	—	4.378.091 f / 267.063.551 ptas.	31.000 f / 1.891.000 ptas.
200.000 f / 12.200.000 ptas.	200.000 f / 12.200.000 ptas.	91.000 f / 5.551.000 ptas.	2.695 f / 164.395 ptas.
146.500 f / 8.936.500 ptas.	142.000 f / 8.662.000 ptas.	20.000 f / 1.220.000 ptas.	43.213 f / 2.635.993 ptas.
2.076.181 f / 126.647.041 ptas.	—	—	15.000 f / 915.000 ptas.
301.200 f / 18.373.200 ptas.	—	475.700 f / 29.017.700 ptas.	—
395.150 f / 24.104.150 ptas.	592.725 f / 36.156.225 ptas.	—	—
647.517 f / 39.498.537 ptas.	75.455 f / 4.602.755 ptas.	—	—
406.450 f / 24.793.450 ptas.	—	—	6.135 f / 374.235 ptas.
—	—	395.000 f / 24.095.000 ptas.	—
2.200.915 f / 134.255.815 ptas.	—	3.196.173 f / 194.966.553 ptas.	—
25.000 f / 1.525.000 ptas.	101.000 f / 6.161.000 ptas.	302.000 f / 18.422.000 ptas.	2.000 f / 122.000 ptas.
100.000 f / 610.000 ptas.	300.000 f / 1.830.000 ptas.	—	—
1.096.900 f / 66.910.900 ptas.	—	1.547.900 f / 94.421.900 ptas.	33.000 f / 2.013.000 ptas.
1.122.739 f / 68.487.079 ptas.	—	44.791 f / 2.732.251 ptas.	—
—	125.000 f / 7.625.000 ptas.	25.000 f / 1.525.000 ptas.	7.500 f / 457.500 ptas.
—	—	124.493 f / 7.594.073 ptas.	—
3.923.469 f / 239.331.609 ptas.	962.515 f / 58.713.415 ptas.	—	25.000 f / 1.525.000 ptas.
583.809 f / 35.612.349 ptas.	45.000 f / 2.745.000 ptas.	—	25.000 f / 1.525.000 ptas.
910.600 f / 55.546.600 ptas.	—	1.324.800 f / 80.812.800 ptas.	—
190.800 f / 11.638.800 ptas.	—	366.900 f / 22.380.900 ptas.	—
142.300 f / 8.680.300 ptas.	—	215.700 f / 13.157.700 ptas.	—
1.257.104 f / 76.683.344 ptas.	378.452 f / 23.085.572 ptas.	—	—
770.984 f / 47.030.024 ptas.	140.000 f / 8.540.000 ptas.	—	7.016 f / 427.976 ptas.
2.193.080 f / 133.777.880 ptas.	1.012.779 f / 61.779.519 ptas.	—	—
—	675.000 f / 41.175.000 ptas.	—	—
851.636 f / 51.949.796 ptas.	—	205.018 f / 12.506.098 ptas.	18.438 f / 1.124.718 ptas.
1.750.908 f / 106.805.388 ptas.	—	165.000 f / 10.065.000 ptas.	—
33.733.924 f / 2.057.769.364 ptas.	24.015.061 f / 1.464.918.721 ptas.	325.562 f / 19.859.282 ptas.	—
50,2 %	35,8 %	0,5 %	—

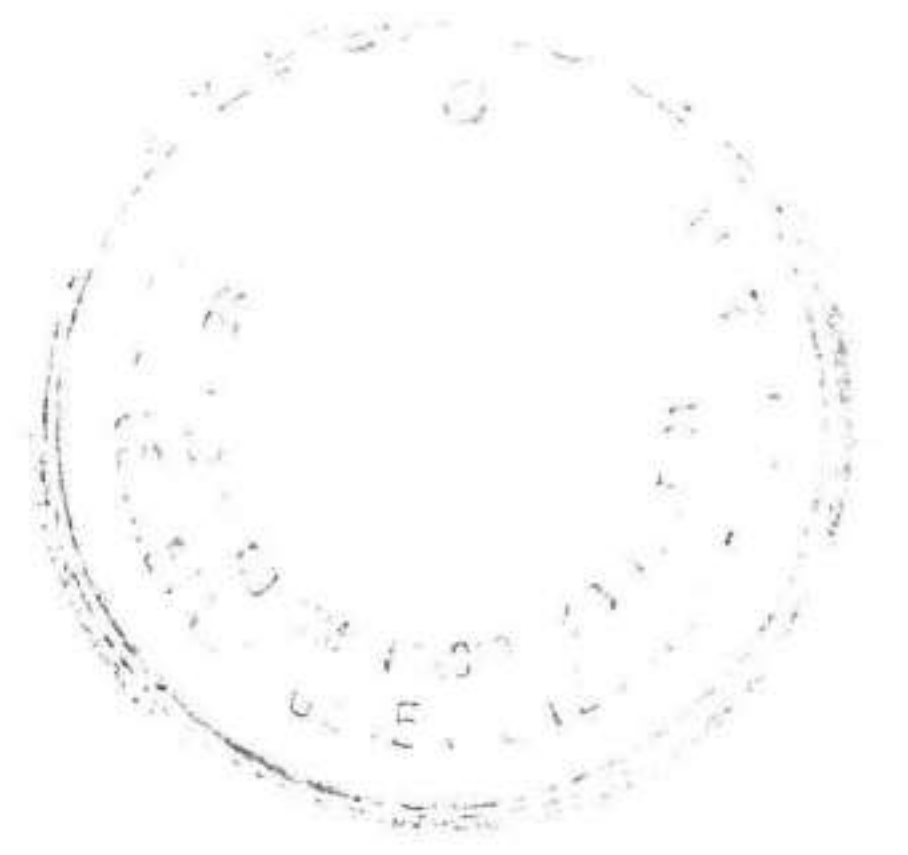
NOTAS

1 florín = 61 pesetas.

Es preciso hacer varias advertencias a este cuadro:

1. El Ministerio de Cultura garantiza a seis teatros de seis *lugares* de Holanda un subsidio permanente. Dichos lugares son: Amsterdam (Publiekstheater y Centrum), Eindhoven (Globe), La Haya (Haagse Comedie), Rotterdam (Ro-Theater), Arnhem (Theater) y Groningen (De Voorziening). Estas compañías ven revisada su labor por el Consejo de las Artes, lo que en estos seis casos, significa que si el Consejo considera que el trabajo de la compañía no tiene suficiente valor artístico, se suspendería la subvención a la compañía, pero *no* la subvención concedida al lugar. Concretamente, eso significa que al formar una nueva compañía en la próxima temporada Publiekstheater y Centrum de Amsterdam, los subsidios de las dos compañías anteriores irán a parar al nuevo grupo.
2. Esta lista solamente incluye a las compañías que tienen un convenio de subvención por un período de tres años. Es decir, no se incluyen en ella las ayudas de las instituciones a producciones concretas u otras fórmulas de subsidio. Concretamente, Studio Hinderik y Jozef van den Berg tienen ambos un subsidio llamado "de desarrollo", que finaliza este año. Se da como probable que este año, después del juicio del Consejo de las Artes, ambos consigan un convenio trienal.
3. Toda esta información no incluye a las compañías de danza. Hay unas compañías que se benefician también del sistema de subsidio trienal: Het Nationale Ballet; Het Nederlands Dans Theater; Dansproduktie, Introdans; Dansgroep Krisztina de Châtel; Folkloristisch Danstheater; Scapino Ballet; Werkcentrum Dans y Reflex.
4. Esta información ha sido facilitada por el Departamento Internacional del Nederlands Theater Instituut (NTI).





La presencia del teatro holandés en las últimas ediciones de nuestros festivales internacionales ha sido una constante, pero este año, las citas de Madrid, Granada y Valladolid van a facilitar un encuentro plural y significativo con el teatro de un pequeño país que ha sabido hacer frente al reto de los nuevos lenguajes, técnicas y gustos de este siglo.

Este cuaderno quiere abrir un panorama sobre la vida teatral en Holanda, donde tiene cabida el pulso de sus creaciones y las líneas fundamentales de la política teatral que lo sostiene.



MINISTERIO DE CULTURA

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música