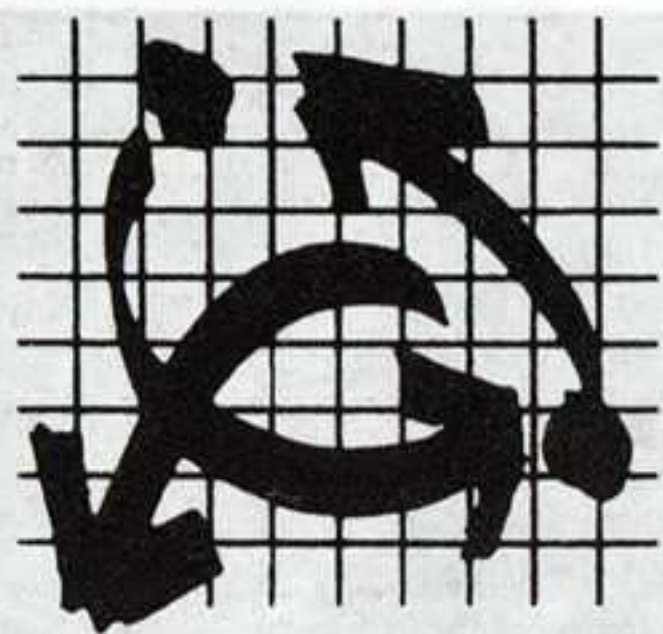


ADE



N.º 12 ABRIL 1989

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

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

BOLETIN DE LA ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA



II CONGRESO DE LA ADE



Teatro en Hungría

SOCIOS DE LA ADE

JUNTA DIRECTIVA:

PRESIDENTE:

Angel Fernández Montesinos

VICEPRESIDENTE:

Josep Montanyès

SECRETARIO GENERAL:

Juan Antonio Hormigón

TESORERO:

Antonio Amengual

VOCALES:

Juan José Granda

Agustín Iglesias

Antonio Malonda

Lucila Maquieira

Manuel Canseco

José Canelas

Joan Castells

José Luis Castro

Julio César Costruovo

Cándido de Castro

Enrique Ciurana

Jesús Cracio

Francesc Cruzate

M.^a Angeles Cuña

Antonio Chic

Antonio Díez Zamora

Adolfo Díez Esquerre

Pedro Dausá

Jordi Doderó

Jorge Eines

Adela Escartín

Angel Facio

Enric Flores

Pere Fullana

Angel García Moreno

Francisco García-Muñoz

Cesc Gelabert

José Luis Gómez

Alberto González Verdel

Herly González

Fernando Griffell

Joan María Gual

Antonio Guirau

Serafín Guiscafré

Ignacio Guzmán Sanguinetti

Carlos Herans

Guillermo Heras

Emilio Hernández

Maite Hernán Gómez

Ricardo Iniesta

Luis María Iturri

Antonio Joven

José Luis Karraskedo

Antonio Andrés Lapeña

William Layton

Eusebio Lázaro

Ricardo Lucía

Gerardo Malla

Nicolás Mallo

Manuel Manzaneque

Juan Margallo

Adolfo Marsillach

Máximo Martín Ferrer

Miguel Massip

Santiago Meléndez

Jaume Melendres

Jordi Mesalles

Joan Minguell

Marcos Miranda

Pau Monterde

Alberto Morate

Miguel Narros

Francisco Nieva

Pere Noguera

César Oliva

Joan Ollé

José Osuna

Angel Alberto Omar

Santiago Paredes

Lluís Pascual

Juan Pastor

Carlos Patiño

José Carlos Plaza

Manuel Ponce

Andrés Presumido

Juan Antonio Quintana

Consuelo Recio

Rafael Richart

Federico Roda Fábregas

Horacio Rodríguez Aragón

José M.^a Rodríguez-Buzón

Luis Javier Rodríguez Morán

Norma Rojas Pita

María Ruiz

Emilio Sagi

Ricardo Salvat

Santiago Sánchez Serra

José Sanclús Sinisterra

Diego Serrano

Lluís Solà

Santiago Sueiras

José Tamayo

Salvador Távora

Antonio M.^a Thomas

Antonio Tordera

Etelvino Vázquez

Joaquín Vida

Manuel Vidal

Francisco Villegas

SOCIOS HONORARIOS:

Luis Escobar

José Estruch

Alfonso Guerra

Cayetano Luca de Tena

Frederic Roda

GESTION:

SECRETARIA DE DIRECCION:

Inmaculada Hevear

PUBLICIDAD:

Carlos Rodríguez

PRODUCCIÓN

DE PUBLICACIONES:

Juan Luis Asenjo

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

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

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

Aportaciones a la ADE

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

1988

Del 1 de enero al 30 de junio

Angel Fernández Montesinos por «Arsénico y encaje antiguo» y «Por la calle de Alcalá II».

Antonio Amengual por «La parranda».

Emilio Hernández por «Dios está lejos» «A palo seco» y «Cartas de mujeres».

Lluís Pascual por «Julio César».

José Luis Gómez por «¡Ay, Carmela!».

Guillermo Heras por «Motor» y «Calderón».

Horacio Rodríguez de Aragón por «La Bohème».

Adolfo Marsillach por «La Celestina».

Karla Barro por «Hay que acabar de una vez por todas con la cultura».

Antonio Guirau por «Fuenteovejuna» y «Mis primeros 70 años».

Ricardo Iniesta por «La rebelión de los objetos».

Lucila Maquieira por «El cuerpo en movimiento».

Agustín Iglesias por «El enésimo viaje a El Dorado».

Del 30 de junio al 31 de octubre

Salvador Távora por «Las Bacantes» y «Alhucema».

Angel Fernández Montesinos por «Bésame Johnny».

Agustín Iglesias por «Viva San Martín».

Román Calleja por «Un día cualquiera».

Josep Montanyès por «El Manuscrit d'Ali Bei».

Etelvino Vázquez, por «Ubú Rey».

Del 31 de octubre al 31 de diciembre

Juanjo Granda por «No es verdad» y «Te quiero, zorra».

Adolfo Marsillach por «El Burlador de Sevilla».

Juan Pedro de Aguilar por «Divorcio y más divorcio y otras mil veces divorcio», «Retablo de San Isidro, Labrador de Madrid» y «Pinocho».

Antonio Guirau por «Mío Cervantes» y «Don Juan Tenorio».

José Carlos Plaza por «Carmen Carmen».

William Layton por «Largo viaje hacia la noche».

Guillermo Heras por «Orquídeas a la luz de la luna».

Antonio M.^a Thomas por «Kabyl».

Antonio Malonda por «El Relevo».

1989

Del 1 de enero al 15 de abril

Pau Monterde por «La Disputa» y «Tofolitats».

Nicolás Mallo por «Sin palabras».

Angel Fernández Montesinos por «Con la mosca en la oreja».

Jorge Eines por «La Revolución».

Ignacio Guzmán por «Monólogo para tres sombras».

Etelvino Vázquez por «Deviccionario».

Serafín Guiscafré por «Don Juan Tenorio» y «Luisa Fernanda».

Andrés Presumido por «Locandiera».

Emilio Hernández por «El hombre deshabitado».

Adolfo D. Ezquerre por «Vía Crucis».

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

Pere Noguera por «El pasodoble».

Antonio Guirau por «Tan alegre y tan extraño».

Juan Pastor por «El castillo de Lindabridis».

Javier «El Moreno» por «Infratonos».

Angel Fernández Montesinos por «La Manima».

Julián Castronuevo por «Homo-Dramáticos».

APORTACIONES EXTRAORDINARIAS

Adolfo Díez Ezquerre.

Josep Montanyès.

Aportación Anónima.

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

Segundo Congreso Estatal de la Asociación de Directores de Escena

BIENVENIDOS A ASTURIAS

Que hombres y mujeres dedicados al arte del teatro, que ha fascinado a gentes de toda condición y de culturas dispares a lo largo de la historia, se reúnan en Asturias en un Congreso, no puede más que complacer a todos los asturianos. Y deseo, como presidente del Principado, hacerles llegar nuestra cálida bienvenida.

En este II Congreso Estatal de Directores de Escena va a discutirse la realidad del hecho teatral desde el punto de vista de las relaciones director-textos y de las nuevas formas de expresión teatral.

Quienes estamos al otro lado del espejo, frente al escenario, no siempre comprendemos que ese caleidoscopio de luces, gestos, sonidos, voces y decorados del espectáculo teatral es fruto de un duro ejercicio de imaginación y rigor por parte de los directores de escena, de un despliegue creativo a partir de textos, en ocasiones meramente austeros, y de una disciplina física y psicológica extraordinariamente exigente.

Pero cuando se levanta un telón y aparece detrás la épica de la historia, las pasiones inalterables al tiempo, las gestas heroicas o la vida cotidiana, la verdad poética o los conflictos del espíritu y la carne, todo cobra vida y significado.

Se salvan distancias en el tiempo y el espacio y ese espectáculo abarca todas las fantasías del hombre. Y esa magia es posible y surge cuando, en el más humilde y entrañable guiñol o en la puesta en escena de las grandes obras, hay un equipo de hombres y mujeres bien dirigidos.

A esos directores de gestos y literatura, de luces y movimiento, de sonidos y colores, verdaderos creadores de arte, a ellos deseamos que nuestra tierra, Asturias, les proporcione fecundos debates y hermosos momentos.

Pedro de Silva Cienfuegos-Jovellanos
Presidente del Principado de Asturias



CONSIDERACIONES

Reunido en la ciudad de Gijón (Asturias) del 14 al 16 de Abril, el II Congreso Estatal de la Asociación de Directores de Escena, ha elaborado las siguientes consideraciones:

PRIMERA

Habida cuenta del vacío jurídico y desprotección legal que rodea la figura del Director de Escena en España, la ADE insta a los diferentes poderes públicos a que promulguen normas, órdenes y reglamentos, discutidos conjuntamente, que den justa solución a este problema.

SEGUNDA

El Congreso ha propuesto que se formule a las fuerzas políticas del arco parlamentario, Autonómico y Municipal, los problemas jurídico-profesionales que nos afectan y defiendan su resolución en las instancias políticas competentes.

TERCERA

Se apoya unánimemente la presencia de representantes de la ADE en los «Consejos de teatro» actualmente existentes y en los que en el futuro puedan crearse en diferentes Municipios y Autonomías del País.

CUARTA

El Congreso ha recibido con extraordinaria preocupación las noticias referentes a la aplicación de «decreto de incompatibilidades» a aquellos directores que trabajan como docentes en instituciones públicas dedicadas a la pedagogía teatral.

En consecuencia, se ha decidido proceder al estudio de la cuestión por parte de la asesoría jurídica de la ADE, para arbitrar las distintas vías y formas posibles de respuesta. Asimismo, paralelamente, se insiste en la necesidad de que se defina legalmente la condición del Director de escena como creador del espectáculo y se reconozcan sus derechos, lo que posibilitaría que el problema de las incompatibilidades se contemplara en la legislación actualmente existente.

QUINTA

Conscientes del problema del necesario desarrollo formativo de los Directores de Escena, el Congreso aprueba que se promulguen por parte de la ADE cursos, seminarios, publicaciones, etc..., que cubran dichas necesidades...

En consecuencia, se propone la máxima realización de un seminario sobre «Metodología y práctica del trabajo dramático» y que su lugar de celebración sea la ciudad de Sevilla, contando con el impulso y la coordinación de los asociados residentes en ella.

CONSIDERACION FINAL

Los asistentes al II Congreso Estatal de la ADE, acuerdan por último celebrar el próximo año un nuevo encuentro de características similares.

El Debate como punto de encuentro

Carlos Rodríguez

Del 14 al 16 del pasado mes de abril, se celebró en Gijón el II Congreso Estatal de la ADE, con una nutrida asistencia de asociados en representación de la práctica totalidad de las comunidades autónomas españolas.

Una preciosa capilla, restaurada y convertida en el Museo Barjola, fue el marco en el que se desarrollaron las ponencias y debates

de este segundo congreso, que contó con una activa participación de los asistentes y una magnífica organización por parte del Instituto del Teatro y de las Artes Escénicas del Principado de Asturias. La sesión del día 14, tras la inauguración, en la que estuvo presente D. Manuel Fernández de la Cera, Consejero de Cultura del Principado de Asturias, estuvo marcada por las ponencias de Juan Vázquez, asesor jurídico de la ADE —leída, en su ausen-

II Congreso de la ADE

cia, por Angel F. Montesinos—, en torno a «La condición jurídica del director de escena», y de Josep Montanyés y Pau Monterde, sobre «La formación profesional» del mismo. En el debate pudo comprobarse que ambas ponencias presentaban algunos puntos de relación, en cuanto que una titulación o reglamentación de los estudios de dirección podrían servir como plataforma para actualizar la normativa vigente y dotar al director de escena de una condición jurídica más delimitada, de acuerdo con su particularidad laboral, según apuntó Juanjo Granda.

Otro de los aspectos abordados en este primer debate fue el del intrusismo en el ámbito de la dirección, preocupación expresada por Angel Facio, Antonio Amengual y Juan Antonio Hormigón, entre otros, como consecuencia más o menos directa de la falta de legislación al respecto. No obstante, dada la imposibilidad legal de regular la actividad en la dirección escénica, algunos socios como Francisco García Muñoz y Josep Montanyés consideraron que únicamente la práctica teatral podría ir eliminando, poco a poco, este problema.

En lo que respecta a la formación, Pau Monterde y Juanjo Granda expresaron la necesidad de intervenir, como Asociación, en la elaboración de los próximos planes de estudio de arte dramático, en la especialidad referida a dirección escénica. Por su parte, Santiago Sánchez y Antonio Andrés Lapeña incidieron en la conveniencia de crear cursos y encuentros, tanto prácticos como teóricos, entre profesionales, con los que mantener un proceso constante de autoformación.

El sábado, día 15, estuvo dedicado al tema «Del texto al espectáculo», bajo el cual se presentaron las comunicaciones de Ricardo Iniesta, Etelvino Vázquez, Lucila Maquieira y Jorge Eines, y la ponencia de Juan Antonio Hormigón, con el subtítulo: «Apuntes para una metodología de trabajo dramático». El debate, en esta ocasión, permitió contraponer distintos métodos de trabajo, centrados esencialmente en dos concepciones dramáticas. Una, basada en el trabajo con los actores y su proceso evolutivo dialéctico ante las estructuras originales del texto, defendida por Jorge Eines y Etelvino Vázquez; y otra, enfocada desde un proceso metodológico de análisis

del texto, que sirvan de punto de partida y guía de la puesta en escena, expuesta por Juan Antonio Hormigón. A partir de aquí, surgió una ingente cantidad de preguntas y tomas de posición frente a una u otra.

El debate siguió expandiéndose por distintas cuestiones entre las que destacaron la confrontación de estas concepciones con los modelos de producción, la delimitación de las figuras del director y el dramaturgista, o la legitimidad del uso de la intuición como mecanismo de la práctica dramática. Sanchís Sinesterra, en un par de breves y lúcidas intervenciones, intentó esbozar una definición de dramaturgia como «diseño sistémico de hipótesis», según la cual el director tiene como misión realizar los procesos de verificación de las mismas, y expresó su inquietud ante la frecuente suplantación de la dramaturgia por montajes millonarios que intentan encubrir su carencia.

El coloquio se cerró con la petición de Antonio Andrés Lapeña al resto de los comunicantes para que, cuando se dispusiese de tiempo, expusieran los métodos dramáticos utilizados habitualmente en su trabajo.

Así quedaron las cosas hasta el domingo 16, última sesión del Congreso, centrada en el trabajo del director con los actores, tema que, por otra parte, ya había comenzado a apuntarse en días anteriores, al hablar de la formación del director y del concepto dramático ante el texto. Una escueta comunicación de Jesús Cracio y dos densas ponencias de José María Rodríguez-Buzón y Juanjo Granda, dieron pie a un nuevo debate de característi-



«Recepción de los congresistas en el Ayuntamiento de Gijón. De izquierda a derecha, la vicealcaldesa, María José Ramos; Daniel Gutiérrez, concejal de cultura, Santiago Sueiras y el Presidente y Secretario General de la ADE.»

El Congreso de la ADE apoya la adquisición municipal del Teatro Jovellanos

—COMUNICADO—

El II Congreso Estatal de Directores de Escena reconoce públicamente la buena voluntad y el esfuerzo del Ayuntamiento de Gijón, al reservar 260 millones de su presupuesto con destino a la adquisición del Teatro Jovellanos, y le insta a que continúe utilizando todas las vías posibles a su alcance para que, en el más breve plazo posible, el antiguo coliseo pase a ser propiedad del pueblo de Gijón y pueda ser, así, un espacio de actividad teatral, tan necesario para la vida cultural de la ciudad.

por C. R.

Por encima de otras consideraciones, hay un dato objetivo que podríamos enunciar como conclusión irrefutable con la que los congresistas regresaron a sus casas: en Asturias también llueve. Y, a veces, hasta graniza. Por suerte, la ira climatológica de los dioses no mojó ni un épico el buen humor de los participantes, que pusieron —nunca mejor dicho— «a mal tiempo, buena cara» y disfrutaron ampliamente de tres días de convivencia. Algunos se reencontraron después de algún tiempo; otros se vieron allí por primera vez y aprovecharon la oportunidad para crear nuevas amistades; todos contribuyeron a crear el ambiente cálido y chispeante que caracterizó este Congreso.

Hubo momentos para charlar delante de un café; para extasiarse, aunque fuesen cinco minutos, ante el mar embravecido de Gijón; para visitar esas pequeñas joyas del prerromá-

«... En todas las ocasiones»

nico asturiano que circundan Oviedo —en especial Santa María del Naranco, cuya guardesa-guía despertó la imaginación dramática de más de uno—; para degustar los platos típicos de la tierra, con especial mención a la fabada.. Incluso alguien, o alguien, decidieron inventar un posible reparto para un «remake» de la película almodovariana, que llevaría por título «Congresistas al borde de un ataque de nervios (después de la fabada)», lo que dio pie, una vez más, a las bromas y el chiste en las «conversaciones de pasillo». No todo habían de ser reflexiones, consideraciones y debates.

Hubo una cena-espectáculo, con cupletista incluida, hubo una representación teatral (por cierto, ¿Cuándo se va a recuperar el deterio-

rado Teatro Jovellanos, de Gijón?), hubo un «tour», en la caída de la tarde, por los alrededores gijoneses... En fin, todo el mundo estaba encantado, porque, a la cariñosa acogida de los compañeros asturianos, se había sumado la posibilidad de cambiar impresiones entre unos y otros, discutir ideas propias y ajenas, forjar, tal vez, algún proyecto conjunto... Excepto paraguas, no faltaba nada. ¿Nada? ¿Y la sidra?

La sidra, tal vez por maliciosas razones, estaba reservada para el último día, tras la sesión de trabajo, con la espicha en un lugar del pueblo de Lavandera, a la que asistió también el Alcalde de Gijón para clausurar oficialmente las jornadas. Fueron los últimos momentos de relax, de charla, de sidra va y sidra viene, de despedidas... Y sin embargo nadie, absolutamente nadie, acabó cantando el «Asturias, patria querida». No hizo falta. Habría sido una obviedad.

cas tan intensas como el anterior.

Una de las primeras cuestiones en aparecer fue la necesidad de contar con un equipo estable, defendida por Rodríguez Buzón, pero que, según expuso Antonio Amengual, contrastaba en la realidad con la práctica generalizada del teatro profesional. Asimismo, se debatió el tema del director-pedagogo, situación planteada, entre otros, por Etelvino Vázquez, y contestada por Juanjo Granda, considerándolo una interferencia no deseable en el trabajo de puesta en escena. El problema, según Juan Antonio Hormigón, es que, en España, se parte de un nivel actoral bajo, y, aunque el trabajo del director debe estar claramente diferenciado del pedagógico, cualquier proceso de práctica supone un proceso de aprendizaje.

Por último, uno de los puntos que centraron la atención del debate fue el de la organicidad y la verosimilitud del actor. Para Juanjo Granda, la organicidad supone una cuestión de desarrollo personal y lo importante en escena es el signo, la estética, idea que fue complementada por Juan Pastor, al señalar que la cuestión estriba en unos «impulsos auténticos, genuinos», en ser creíble en el escenario. Estos planteamientos parecían diferir, en cierta medida, de los de Rodríguez Buzón, para quien la creación orgánica suponía un método clave para afrontar los problemas actorales, pero no para resolverlos. Finalmente, Consuelo Recio señaló la importancia de no desdeñar ningún método, dada la condición del espacio escénico como espacio simbólico, en el que cualquier diálogo entre actores y director se hace imprescindible.

El Congreso se clausuró con una serie de consideraciones finales, extraídas de los debates, y con el aplauso de los asistentes a la labor, claramente fructífera, realizada en tres días de encuentro a orillas del Cantábrico.



«Vicente Alvarez Areces, Alcalde de Gijón».

Testimonios sobre el Segundo Congreso

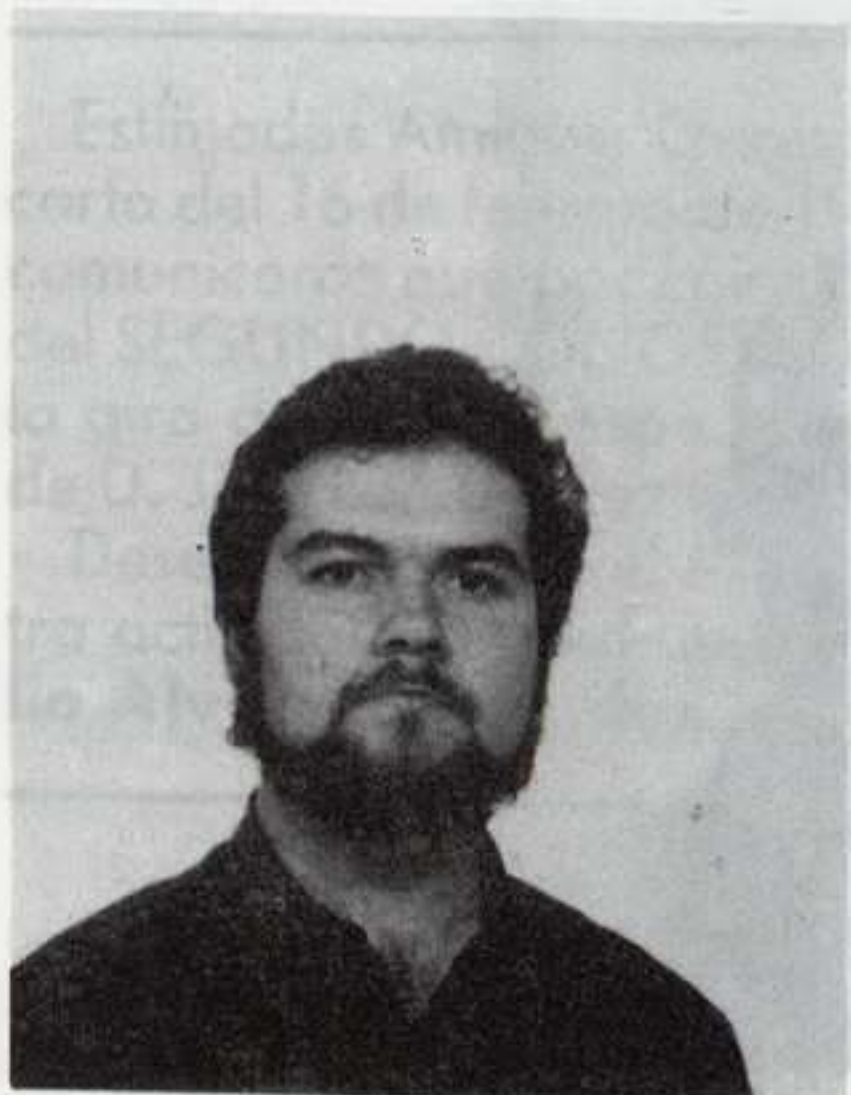
reunidos por Inmaculada Alvear

Entre los numerosos directores de escena existentes al II Congreso de la ADE, hemos recogido algunas opiniones sobre el sentido y desarrollo de dicho evento.

ANGEL F. MONTESINOS (Madrid): Este segundo Congreso me ha parecido muy positivo y con una ventaja sobre el primero, en éste nos hemos tratado de una manera más entrañable. El Congreso de Palma de Mallorca fue una toma de contacto y un momento para conocernos todos los directores, el de Gijón ha sido un retomar viejas amistades, viejos pareceres... El tono de los debates ha sido cordial y esclarecedor, y se aprende mucho escuchando la disparidad de opiniones sobre un mismo discurso teatral. Además, estos Congresos no sólo están sirviendo para que conozcamos las diferentes maneras de trabajar de los compañeros, sino también para que empecemos a colaborar en una serie de problemas inherentes a nuestra profesión.



JOSE M.ª RODRIGUEZ-BUZON (Sevilla): «Seguimos profundizando en los problemas relativos al colectivo de los directores, creo que este año nos hemos centrado más. Hay que plantearse como tarea inmediata ahondar más en la ponencia del asesor jurídico de la ADE, sobre los problemas que se derivan en la legislación acerca de la condición jurídica del director de escena.»



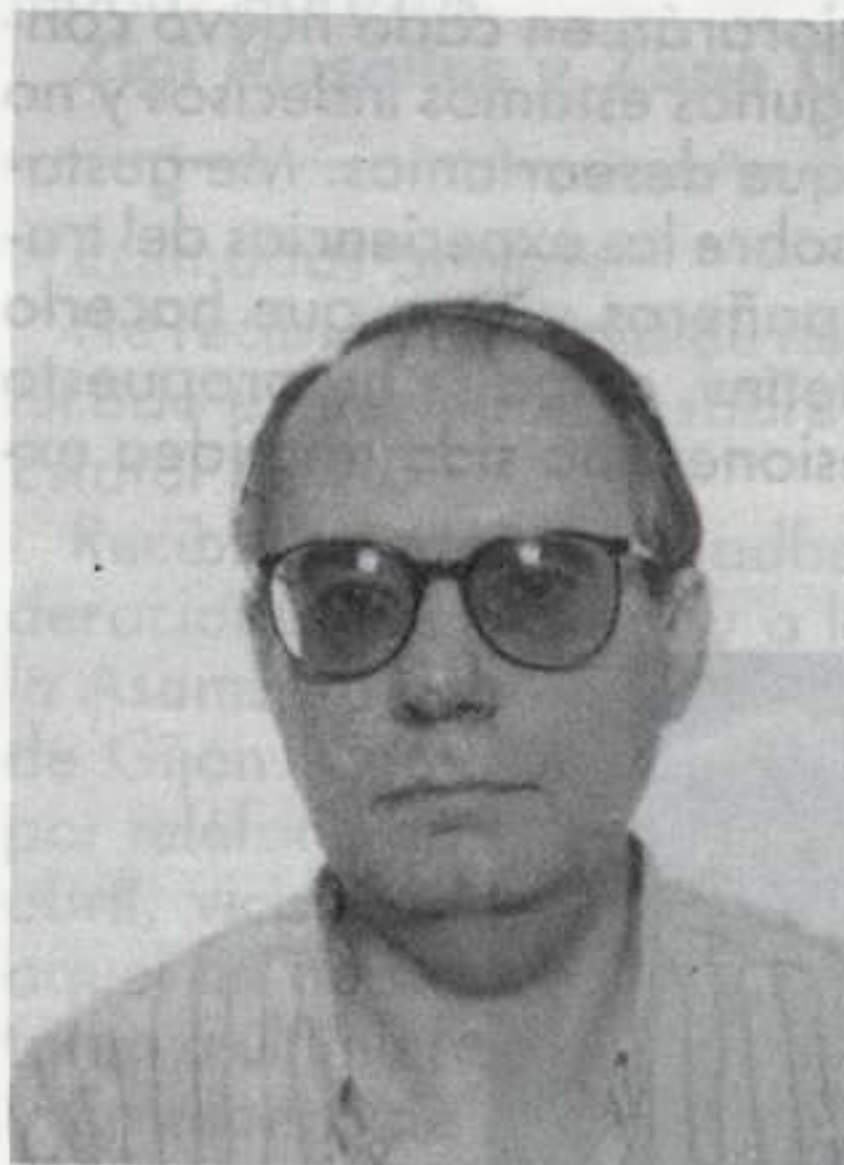
SANTIAGO SANCHEZ (Valencia): «Este congreso ha significado un paso adelante respecto al primero en la medida que se ha sumado a las primeras experiencias, en lo que al terreno profesional se refiere. El año pasado ya se habló de la necesidad de reciclaje de los profesionales y de la segunda sesión de este congreso ha surgido la idea de realizar un seminario en Sevilla. Estos logros sólo los

podemos conseguir después de reunirnos los de la profesión para conocer cuáles son los problemas más inmediatos que tenemos.»

ANTONIO AMENGUAL (Madrid): «Este congreso me ha parecido interesantísimo y creo que en algún terreno, más directo y más profundo que el de Palma de Mallorca. Y sobre todo, considero que éste es el camino por el que los directores de escena, aunando opiniones y llegando a conclusiones, pueden reconsiderarse y reflexionar sobre la auténtica profesión del director.»



JOSEP MONTANYES (Barcelona): «Es una lástima que a un congreso de estas características sólo vengamos una parte de los directores miembros de la Asociación. Al margen de los temas, que pueden ser más o menos interesantes, lo importante es el diálogo que se establece entre nosotros. Es la única ocasión que tenemos para conocernos; para saber, sobre nuestros problemas, nuestros proyectos, nuestras vicisitudes, incluso el hecho de conocernos más facilita la posibilidad de intercambio entre nosotros y nos permite hablar con más profundidad sobre el teatro que es nuestra profesión.»



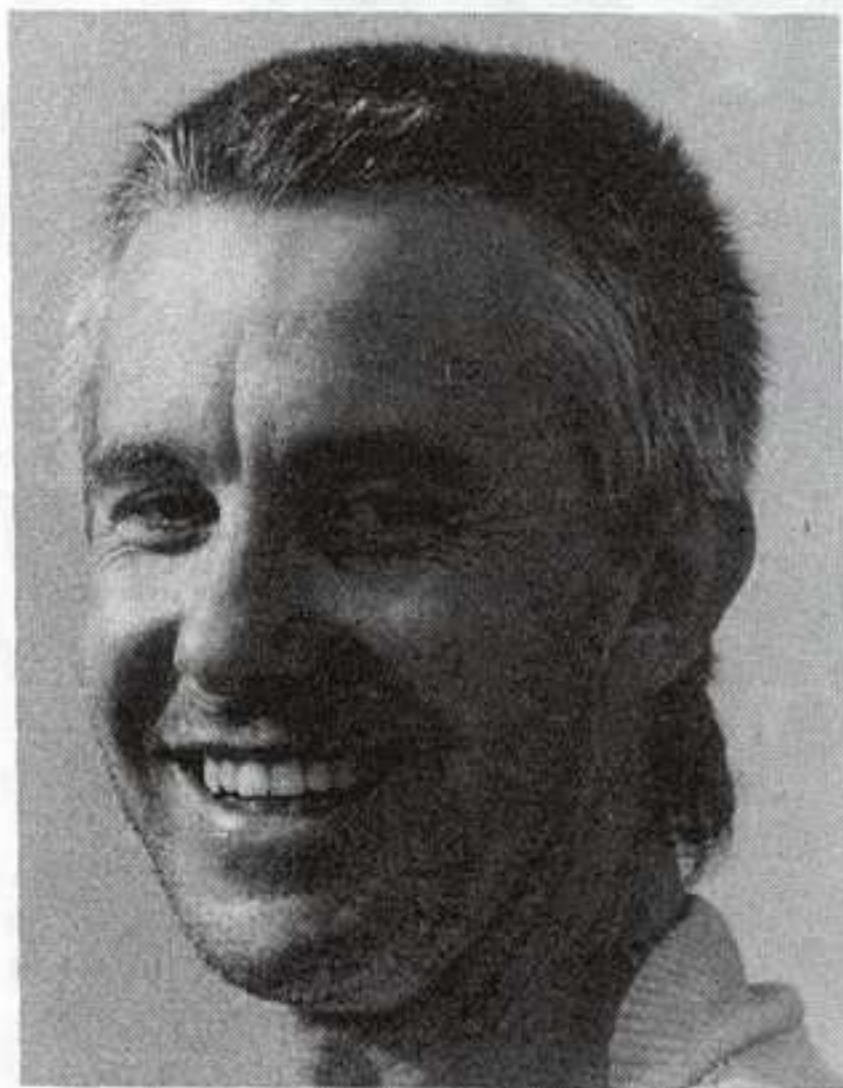
ANTONIO ANDRES LAPEÑA (Sevilla): «Que se haya celebrado este segundo congreso ya ha sido un éxito, incluso los congresos profesionales se suelen celebrar bianualmente. Me ha parecido perfecto en cuanto a la organización, muy interesante respecto al primero ya que se han establecido una serie de contactos personales pero de trabajo, es decir, respecto a lo que está trabajando cada cual. Pero lo que realmente ha sido un éxito es la capacidad de dialogar, de contrastar

Il Congreso de la ADE

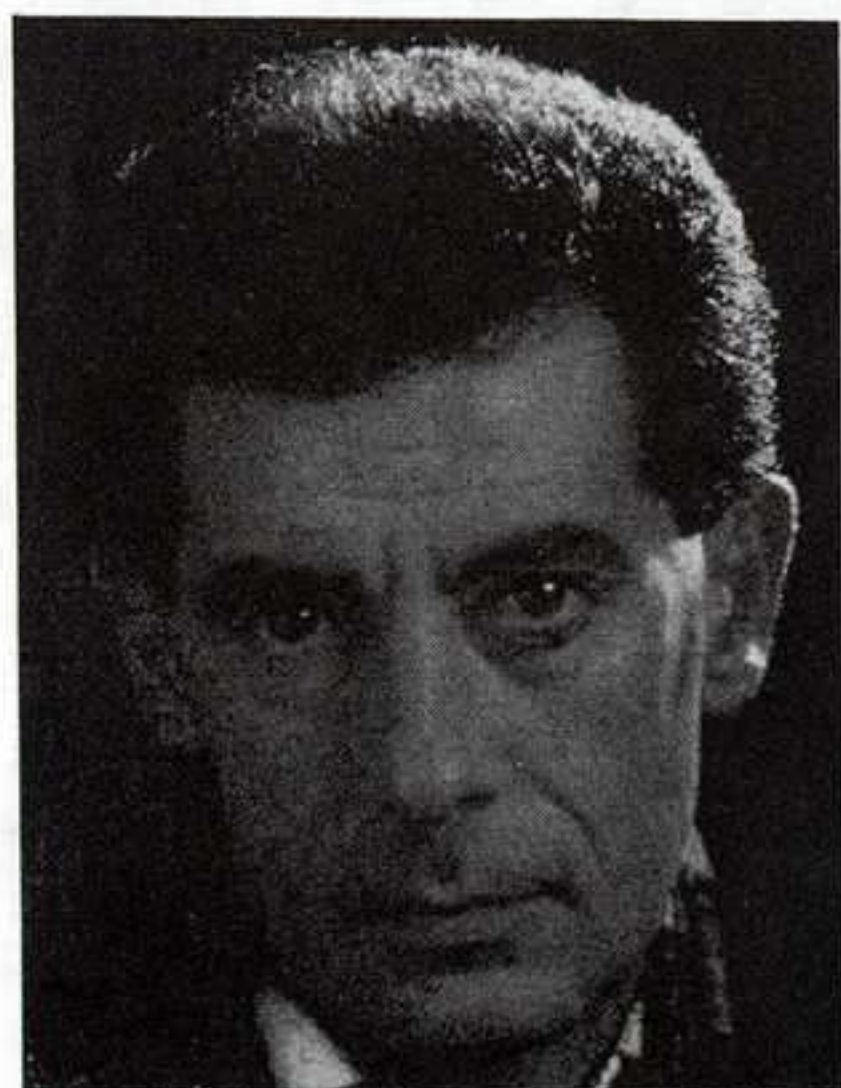
opiniones y de comprensión acerca del trabajo de los compañeros.»

PEDRO ALVAREZ-OSSORIO (Sevilla): «Como todo congreso tiene los inconvenientes de que se hace el tiempo corto y tiene la ventaja de que estoy conociendo a muchos compañeros de trabajo que no conocía con anterioridad. En principio lo que se pretende potenciar, es la posibilidad de que en el futuro algunos temas específicos que se empiezan a apuntar se puedan seguir desarrollando, creo que ese es el objetivo fundamental, abrir debates cara al futuro. Lo que sí me gustaría es que asistiesen al congreso más miembros de la Asociación, porque cuantos más participemos de este tipo de debate mejor.»

CONSUELO RECIO (Madrid): «Creo que este segundo congreso ha significado un paso adelante respecto al que se celebró el año pasado en Palma. Quiero resaltar sobre todo la mayor fluidez de comunicación entre los miembros de la asociación, no sólo a nivel personal sino también en cuanto a las ponencias de los colegas, algunas de las cuales me atrevería a calificar de soberbias. Han aflorado además problemas colaterales y no sólo los que nos afectan como profesionales, y de aquí ha surgido la necesidad de organizar un seminario en Sevilla sobre un tema específico.»

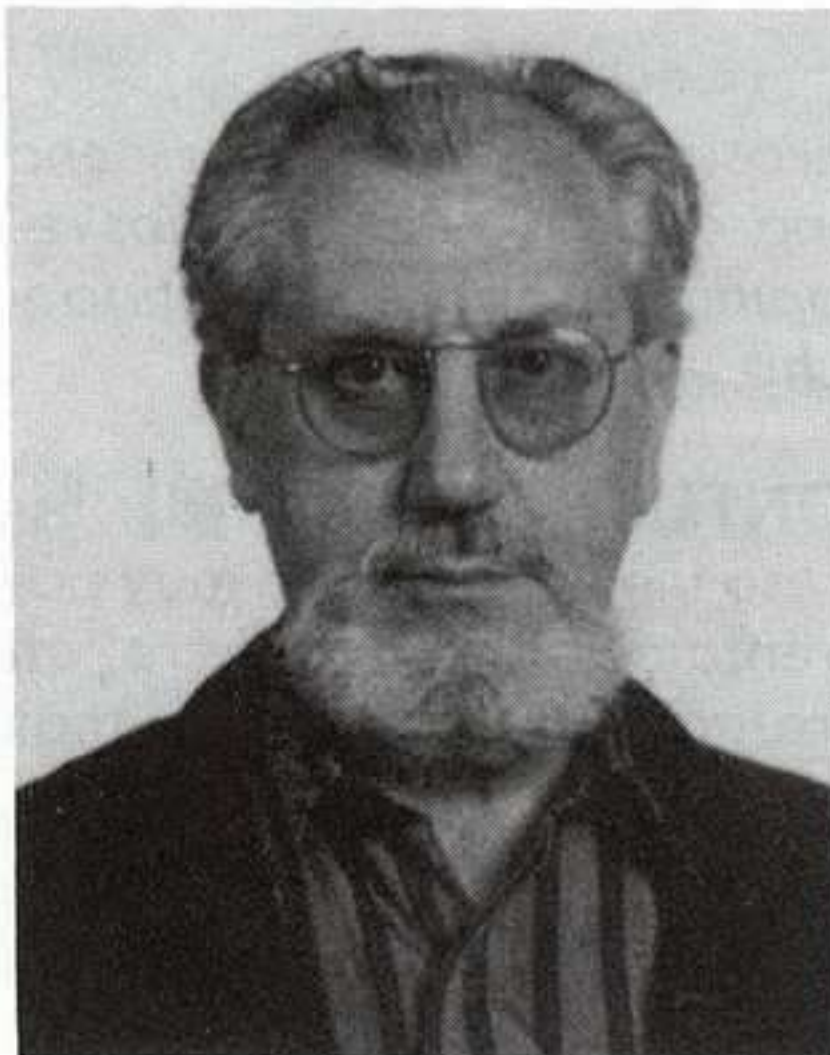


ETELVINO VAZQUEZ (Gijón): «Ha sido muy importante que se celebrara en Gijón este segundo congreso de la ADE, porque va a servir para presionar sobre algunos problemas que afectan a la realidad teatral asturiana. Las ponencias y los debates han sido muy interesantes y mejorarán en cada nuevo congreso, porque algunos estamos indecisos y no participamos lo que desearíamos. Me gustaría conocer más sobre las experiencias del trabajo de los compañeros y creo que hacerlo a través del «Boletín», como se ha propuesto en una de las sesiones, ha sido una idea excelente.»



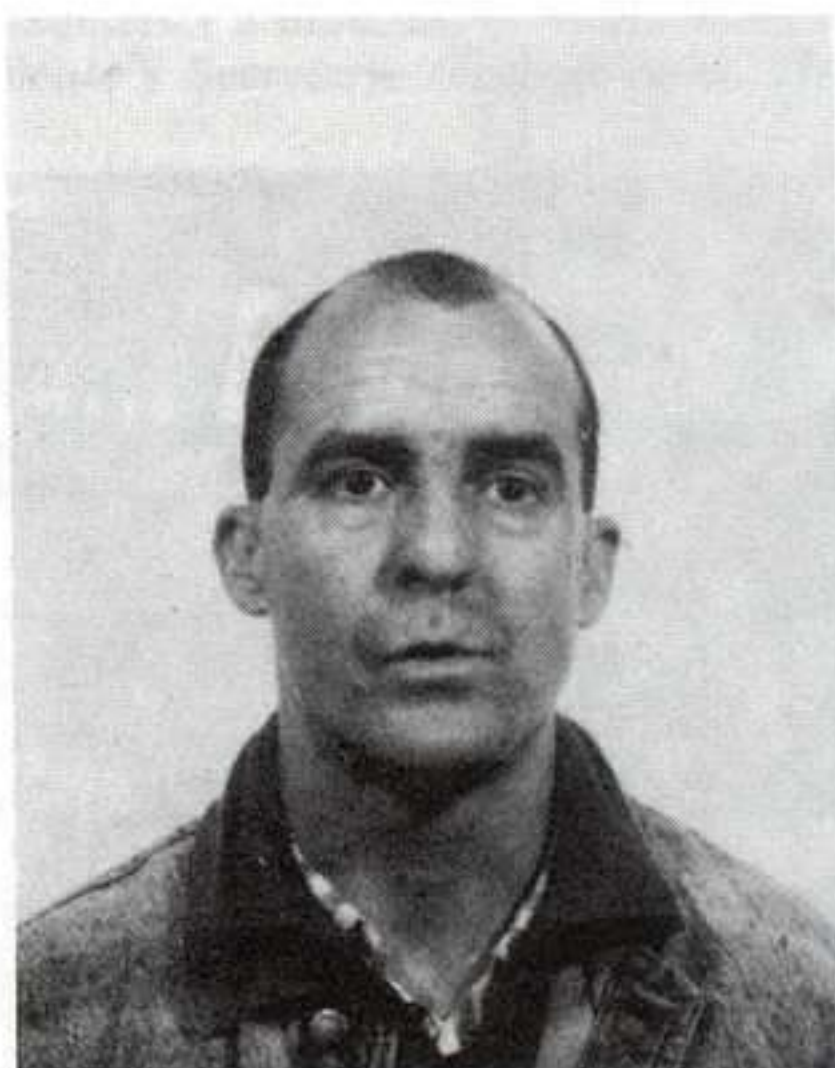
JESUS CRACIO (Madrid): «Deberíamos intentar que asistieran más profesionales a los congresos, porque es a través del diálogo con

los compañeros como conocemos los problemas que nos surgen como directores de escena. En cuanto a la organización ha sido perfecta, aunque se deberían repartir más los horarios de trabajo entre la mañana y la tarde.»



Antonio Malonda (Madrid): «Este segundo congreso se está desarrollando muy bien, en el sentido de que estamos opinando sobre cuestiones que nos afectan plenamente, como son las técnicas del trabajo con el actor y su práctica. Creo que es gracias a que nos conocemos mejor lo que hace que los debates sean menos tensos y más profundos y abiertos. Para mí es muy importante que se haya celebrado en Gijón, donde estoy dando clases de interpretación en el Instituto del Teatro, porque va a vigorizar el teatro en la región. Durante tantos años he tenido deseos y ganas de hablar con mis compañeros que me parece increíble poder hacerlo por segunda vez, y espero que esto siga y que por medio del «Boletín» y del seminario que se piensa organizar en Sevilla, tengamos más contacto entre nosotros.»

JOSE SANCHIS SINISTERRA (Barcelona): «Yo no asistí al congreso del año pasado y esta experiencia me ha parecido no sólo interesante sino indispensable, sobre todo en una profesión tan individualista como la nuestra, el hecho de que podamos colectivizar aunque sólo sea el breve discurso. Por otra parte, todo encuentro con gentes que se arriesgan a exponer sus ideas es útil, vivimos del intercambio. En nuestro trabajo de laboratorio surgen problemas muchas veces que te los tienes que plantear nuevamente y estos encuentros sirven para aclarar los procesos de trabajo.»



JUAN JOSE GRANDA (Madrid): «La celebración tanto del primer congreso, como de éste que se ha celebrado en Gijón, me parece fundamental porque constituye el mecanismo esencial para que los directores de escena de todas las autonomías conectemos y a través del conocimiento de los problemas que nos afectan, podamos conseguir objetivos primordiales.»

KARLA BARRO (Madrid): «En este congreso ha habido más participación que en el que se celebró en Palma. Se están debatiendo puntos muy importantes en relación con el trabajo del director de escena. Personalmente creo que es necesario que conozcamos como es el trabajo de los demás compañeros y este contacto sólo los conseguimos a través de los congresos que se están organizando.»

MAITE HERNANGOMEZ (Segovia): «Este II congreso ha sido más relajado que el anterior, en el que por ser la primera experiencia estábamos todos más nerviosos. Además este año las ponencias han sido verdaderamente interesantes y hemos podido hablar sobre los problemas que se nos plantean cuando estamos en nuestras salas de ensayo, pensando como se puede organizar un trabajo.»

«En esta profesión tan competitiva, el poder conocer y establecer relaciones más personales nos empuja a solidarizarnos con nuestros compañeros y a enfrentarnos con más fuerza a los problemas que nos surgen en el trabajo.»

JUAN PASTOR (Madrid): «Me parece muy importante que se haya podido celebrar este II congreso, porque supone un encuentro imprescindible entre los directores de escena, no sólo a nivel de trabajo sino a nivel humano, que es lo que permite que luego se produzca una colaboración entre los compañeros, intercambio de ideas; pues el director de escena en España ha estado siempre muy aislado y es esencial que empiece a salir de su individualidad para acercarse a otras formas de ver el teatro.»



AGUSTIN IGLESIAS (Madrid): «Estoy muy satisfecho de haber dejado por unos días mi compañía para venir a Gijón y estar con mis compañeros de profesión. El Congreso se ha desarrollado perfectamente, no sólo por la organización, que nos ha brindado lo mejor de su tierra, sino también porque es muy enriquecedor poder compartir tus problemas y tu forma de plantearte el trabajo con los demás directores, algunos de los cuales no conocía, y aprender así otros planteamientos y actitudes a la hora de enfrentarse a un texto o a unos actores.»

PAU MONTERDE (Barcelona): «Primero quería destacar la gran acogida que hemos tenido en Gijón. Creo que hay que valorar también lo que supone que se haya celebrado allí el Congreso porque puede servir para la consolidación del Instituto del Teatro de Asturias. En cuanto al congreso en sí, ha sido muy importante abordar el tema de la formación del director que junto a lo que ya está en marcha en la Escuela de Arte Dramático de Madrid y en el Instituto del teatro de Barcelona, puede dar algún fruto en breve. Al

mismo tiempo en los debates se ha tratado, más directamente que el año pasado, el trabajo profesional del director de escena y las presiones que puede ejercer a la vista de los problemas que tiene.



JORGE EINES (Madrid): «Este congreso ha sido una excepcional oportunidad de utilizar nuestros desacuerdos para compartirlos y desde ahí transformar la mediocridad de la realidad teatral española. El hecho de que podamos discutir sobre cantidad de cosas que nos separan, nos enriquece y nos acerca a los compañeros. Deberíamos profundizar en la importancia que tiene el que nos podamos reunir en estos congresos, y en la medida en la que nos demos cuenta de su significado será cuando la realidad estará más viva.»



ANGEL FACIO (Madrid): «Estos eventos sirven, generalmente, para que los que vemos los toros desde la barrera, podamos proyectar nuestras frustraciones actorales. Como siempre, unos estuvieron mejor que otros. Como resultados positivos, primero, el conocerlos mejor. Segundo, aclararnos un poco las ideas. Tercero la cocina asturiana.»



JULIO CASTRONOVO (Madrid): «Esta es la primera vez que asisto a un congreso organizado por la ADE y personalmente creo que ha sido una experiencia muy positiva. Estos encuentros son fundamentales para que la Asociación avance, aunque hay que insistir en un compromiso mayor que nos lleve a acuerdos más amplios y profundos.»

Adhesiones al Segundo Congreso de la ADE

Algunos colegas de la ADE que no pudieron estar con nosotros en Gijón por problemas profesionales, nos enviaron sus adhesiones.



Imposible trasladarme a Gijón por haber iniciado ensayos de vergonzoso. Deseo éxito congreso. Saludos. **Adolfo Marsillac.** Director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico.

Por motivos profesionales me es imposible estar con vosotros stop os deseo enhorabuena y mis mejores deseos. **Luis Iturri.**



Lamento no poder asistir al segundo congreso ADE por cuestión de trabajo urgente stop seguro de vuestras aportaciones a la mejora de la asociación, os envío mi adhesión a las conclusiones stop un fuerte abrazo. **Eusebio Lázaro.**

Imprevistos de última hora me han impedido acompañaros en el congreso. Enhorabuena. Mi incondicional apoyo a las conclusiones que se extraigan. **Alberto Morate.**

Queridos compañeros: Me es imposible estar con vosotros durante estos días en Gijón punto deseo un gran éxito a este congreso y que sirva para enriquecer nuestras experiencias profesionales. Un abrazo para todos. **José Luis Castro.**

Estimados Amigos: En respuesta a vuestra carta del 16 de febrero de 1989, lamentamos comunicaros que por coincidencia de fechas del SEGUNDO CONGRESO de la ADE, con la gira de nuestro espectáculo, la asistencia de D. José Luis Gómez García no es posible.

Deseandoos todo el éxito posible en vuestra actividad, recibid un cordial saludo. **Julio Alvarez González.**

Zamora. 6-03-89

Estimado amigo Santiago:
Lamento comunicaros que me es materialmente imposible acudir el próximo mes de abril, al Congreso de ADE que se celebrará en vuestra ciudad.

Agradezco la información sobre vuestra Comunidad, que si no es ahora, en fecha próxima acudiremos por razones de trabajo.

Espero que todo resulte bien.
Recibid un cordial saludo.

Cándido de Castro.

Queridos amigos:

Lamento profundamente no poder asistir al próximo Congreso en Gijón, por estar en el extranjero realizando un curso, os deseo ante todo transmitir mi más absoluto apoyo y adhesión.

Así como deseamos una agradable y provechosa estancia en Gijón, que fructifiquen avances en el desarrollo de nuestra profesión. Atentamente.

Pere Noguera.

Madrid, 10 de abril de 1989

Querido Juan Antonio:

He estado hasta última hora, intentando arreglar las cosas para poder acudir al II Congreso. Al final no podré estrenar LA RISA EN LOS HUESOS hasta el 14 de abril, por lo cual me resulta imposible acudir.

Una vez más, mi más decidido apoyo al trabajo de la ADE y mis mejores deseos de unas fructíferas Jornadas. Un abrazo.

Guillermo Heras.

Valencia, 18 de abril de 1989

Estimado Juan Antonio:

Fíjate si voy desbordado de trabajo con esto del Centre Dramàtic, que llevaba varios días con la intención de escribirte para comunicarte que no podría asistir al II Congreso de la ADE.

Me pongo hoy a hacerlo, y, en este momento, releendo el número 11 del Boletín de la ADE, caigo en la cuenta que el Congreso ya se ha realizado.

Lo lamento porque, como sabes, aunque voy lento, no me gusta dar la callada por respuesta.

Espero que haya sido fructífero el Congreso, y lo deseo por lo que en el futuro me pueda afectar (...).

Un abrazo.

Antoni Tordera.

La práctica nos impide compartir vuestra teoría. Abrazos.

Zipi Mesalles y Zape Olle.

Estimados amigos:

He recibido en el día de hoy, vuestro comunicado e información, sobre el 2.º Congreso Estatal de ADE.

Recibid mi más firme adhesión a las consideraciones del mismo, y a las decisiones de la Asamblea del día 14 de abril en la ciudad de Gijón. Como comuniqué oportunamente por teléfono en la mañana del sábado 15 de abril, vicisitudes municipales, me retuvieron aquel fin de semana en Madrid e imposibilitaron a última hora, mi previsto viaje a Gijón.

En espera de un próximo contacto con todos vosotros, recibid mi más sincera felicitación por la marcha de la ADE, y un cordial saludo. **Emilio Hernández.**



PONENCIAS Y COMUNICACIONES

Durante las tres sesiones de trabajo del «Segundo Congreso de la ADE», se presentaron diferentes ponencias y comunicaciones. Entre las primeras figuran las de Juan Vázquez, Josep Montanyés-Pau Monterde, Juan Antonio Hormigón, Juanjo Granda y José María Rodríguez Buzón. Entre las segundas, hicieron sus aportaciones, Etlvino Vázquez, Jorge Eines (2), Lucila Maquieira, Ricardo Iniesta y Jesús Cracio.

En este número de nuestro «Boletín» damos una primera entrega y en el próximo publicaremos las ponencias de

Granda («La puesta en escena ante el actor y su oficio») y Rodríguez Buzón («El trabajo del director con los actores»), así como las comunicaciones de Jorge Eines («El trabajo con el actor») y Lucila Maquieira («Teatro ¿Para quién? una experiencia de teatro social»).

Como estamos haciendo con los materiales del «Primer Congreso de la ADE», también en este caso vamos a editar un volumen con las ponencias, comunicaciones y debates.

La condición jurídica del Director de Escena

por Juan Vázquez, Asesor Jurídico de la ADE

1. Acotamiento previo de la noción laboral del Director de Escena

El Director de Escena viene concebido como trabajador en cuanto aparece sociológica y jurídicamente unido al ámbito específico en que desenvuelve su prestación laboral, esto es, el espectáculo público.

Pero esta quizá sea una caracterización excesivamente genérica; se hace necesario profundizar más y delimitar los rasgos que conciernen peculiarmente al trabajador-director de escena, lo que supone el análisis de dos notas esenciales que nos permiten una mejor clarificación de este sujeto de relaciones laborales:

1. Su condición de artista

Esta caracterización, recogida en el artículo 8 de la Ordenanza Laboral del 72, nos hace pensar en la necesidad de acercarse a la noción sociológica de artista como condición previa al estudio de su trabajo como actividad regulada, imprecisa y superficialmente, por el ordenamiento jurídico.

En la consideración de los datos sociológicos y psicológicos han de estimarse varios aspectos:

a) *Las condiciones personales del director de escena/artista que le predisponen para el ejercicio de una actividad de esta naturaleza y que cultivará a través de una formación profesional adecuada.*

Las Ordenanzas Laborales del sector mencionan y regulan una serie de estudios, títulos y certificados que habrán de avalar el acceso a la profesión y que servirán para encauzar y perfeccionar sus aptitudes naturales (el art. 2 de la caduca y obsoleta Ordenanza laboral para profesionales del teatro, contiene una enumeración en este sentido que puede resultar interesante, o por lo menos cómoda, como punto de partida para el debate). El quién, cómo, cuándo y dónde de esta formación —la instancia socialmente competen-

te— es un tema al que los directores, como colectivo, tienen que dar pronta solución.

b) Por otra parte, el director de escena constituye un tipo de trabajador particularmente interesado en la mejor realización de su cometido. Algún autor como R. Cuivillier, en sus estudios sobre el trabajo intelectual, incluía lo que de forma genérica se denominan «artistas» y aludía a un notable y loable interés por la calidad de ese trabajo. Esta preocupación por la calidad del trabajo obedece a que tal calidad va a ser en buena parte, la medida de sus remuneraciones y el medio para alcanzar niveles de cotización más altos dentro del colectivo artístico. El camino hacia la conquista de un «colegio profesional» pasa evidentemente por la instancia competente que determine esa calidad profesional y no por la simple y rápida adjudicación personal, que está haciendo demasiado imprecisas las fronteras de esta profesión provocando graves y flagrantes casos de intrusismo en perjuicio de buenos profesionales.

Estas circunstancias de la aptitud e idoneidad profesional, representan un importante papel en la contratación laboral del director de escena («función artística y creadora dice la Ordenanza Laboral») y contribuyen a determinar la extensión de la capacidad negociadora del trabajador de espectáculo público.

Temas como el de «calidad artística exigida por el lugar» (Sentencia T. Supremo Sala de lo Social 1965), «inidoneidad artística» (que genera causa de extinción del contrato como señala el artículo 52 del Estatuto de los Trabajadores), o «falta temporal de idoneidad» son circunstancias que el director de escena tiene que saber que le pueden afectar en su relación laboral, circunstancias más graves en tanto en cuanto su determinación es imprecisa, obsoleta y peligrosamente genérica. Son estas cuestiones las que sin duda hacen necesaria la pronta creación de ese marco legal actualizado.

Por último y para cerrar este capítulo relativo a las cuestiones de aptitud y formación, la ADE debe partir de la premisa de que el

interés en la formación del director de escena debe de ser doble:

— El Estado lo expresará peculiarizando en este campo el fomento de la enseñanza mediante el establecimiento de centros de enseñanza.

— Las empresas de espectáculos colaborarán a esta formación permitiéndole la realización de prácticas en la actividad profesional. Se podría plantear incluso la posibilidad de contratos de meritoriaje.

Más a los datos sociológicos vienen a unirse los factores jurídicos, entre los que hay que señalar la retribución salarial que percibe el director de escena y que constituirá su forma de vida, en la medida que sea efectivamente un trabajador por cuenta ajena. Entramos así en contacto con un trabajo que reúne los rasgos precisos para ostentar la naturaleza de laboralidad, categoría a la que ha llegado después de un largo proceso; proceso que se inicia cuando sus talentos artísticos los pone al servicio de un organizador de espectáculos públicos a cambio de una retribución que es salarial cualquiera que sea su periodicidad y con el que estará en situación de dependencia.

Y es justamente en este instante cuando la actividad del director de escena cobra interés para el Derecho Laboral al convertirse en un fenómeno jurídico, bien constituya objeto de relaciones laborales, bien suponga el contenido de relaciones jurídicas no laborales cuyo sujeto sea un trabajador autónomo o por cuenta propia.

2. El espectáculo público

Constituye el marco en el que se desarrolla la prestación laboral y se encuentra regulado, en lo concerniente a los aspectos de orden público y administrativos en general, por el Real Decreto 2816/1982, de 27 de agosto (BOE de 6/11/82). Por su parte, el Ministerio de Cultura puso en 1985 —con la Orden de 27 de mayo de 1985 y las Resoluciones de 16 y 18 de octubre— las bases para una sistematización del complejo de disposiciones de diverso rango y de escasa coherencia jurídica que constituían el régimen jurídico de ayudas al teatro español. Se logró así una mínima adecuación a la realidad teatral española y un pretendido apoyo a «la libertad creativa que origina una constante renovación de orientaciones estéticas e ideas escénicas nuevas» (Introducc. a la Orden del 27 de mayo).

Si estas normativas aquí aludidas funcionan y son adecuadas es un tema que los aquí presentes, directores de escena y ADE como colectivo, tienen que decidir en cuanto personas y entidad en donde se genera de forma directa el fenómeno teatral.

2. El Director de Escena como sujeto de la relación laboral

Un minucioso estudio nos permitiría poner de relieve el complejo régimen normativo que regula la situación jurídica del director de escena: normas del ordenamiento general, del laboral, ordenanzas y convenios colectivos del espectáculo. No obstante queda claro que esta situación es plenamente laboral ya que desarrolla, por cuenta y dependencia de empresarios profesionales, organizadores ocasionales o teatros públicos, una actividad propia de uno de los géneros artísticos teatrales: la di-

blico, tal actividad es objeto de un contrato laboral y su trabajo tiene por finalidad efectuar una actividad cuyo contenido artístico suele fijarlo el propio director de escena con cierta libertad.

Pero la prestación laboral del director de escena presenta una serie de peculiaridades que es preciso que se tomen en consideración a la hora de la creación de un nuevo marco legal.

Está en primer lugar la atribución al empresario o al organismo público contratante del resultado de la actividad artística; el director de escena realiza una actividad productiva destinada a la satisfacción de la necesidad recreativa que la sociedad siente... el resultado es atribuido al empresario, a quien proporciona un beneficio económico o con el que contribuye a cumplir alguna finalidad no lucrativa que el organizador se propuso al montar el espectáculo.

Por una parte la retribución salarial resulta de muy difícil encuadre dentro de moldes uniformes, debido a la diversidad de concreciones del espectáculo, disparidad de ordenanzas, tablas salariales desfasadas, inexistencia de convenios colectivos, así como la carencia de normas pactadas que pudieran proteger, a todos los niveles territoriales, a los directores de escena.

Está, además, el tema de los complementos retributivos, como el derivado de las retransmisiones de obras de teatro, y el no menos relevante de la adecuación de funciones supletorias versus horas extraordinarias.

Por último, hacer referencia a un derecho fundamental dentro del mundo del espectáculo: el derecho a la promoción publicitaria. La Ordenanza de Teatro lo recoge en su artículo 69, donde impone al empresario la cobertura publicitaria a través de tres medios complementarios entre sí: carteles, programas y propaganda; con ellos se pretende destacar con fines publicitarios los rasgos más acusados de la profesionalidad del «artista». No obstante, los contratos suelen contener estipulaciones más detalladas: orden, dimensiones de letras, reportajes y entrevistas... etc.

3. De las peculiaridades en materia de Seguridad Social

Es en el ámbito de la Seguridad Social donde, desde 1975 en que se promulgó el Decreto 2133/75 que regulaba el Régimen Especial de Artistas, se ha producido mayor número de normas con la consiguiente actualización y puesta al día de categorías, tipos, cotizaciones y prestaciones.

Actualmente los directores, englobados dentro del concepto de «artistas», se regirán por las normas comunes del Régimen General de la Seguridad Social con ciertas variaciones, referentes sobre todo a cotizaciones, altas y bajas, prestaciones y jubilación.

El Real Decreto 2621/86, de 24 de diciembre (BOE de 30 de diciembre del 86), por su interés como instrumento de consulta, se adjunta como anexo a esta ponencia.

Dicho Real Decreto se completa con varias Ordenanzas Ministeriales que a lo largo del año 87 han venido a perfeccionar y completar la legislación aplicable.

A destacar las de 20-7-87, 30-11-87 y 16-12-87, así como el Real Decreto 24/1989, de 13 de enero (BOE de 17 de enero del 89) por el que se establecen normas básicas de cotización a la Seguridad Social, Desempleo, Fondo de Garantía y Formación Profesional para 1989 (que también se adjunta como anexo).

4. Para concluir hacer simplemente dos consideraciones:

— Una positiva para felicitar la publicación de la Ley de Propiedad Intelectual de 11 de noviembre del 87 que, por lo menos, dota a los titulares de obras artísticas de un mínimo instrumento de defensa de su creación artística.

— Otra negativa, de crítica a la ausencia de una Ordenanza Laboral actualizada así como a las deficiencias de que adolece la normativa de Licencia Fiscal de Profesionales y Artistas, que omite algunas modalidades laborales estrechamente relacionadas con el teatro.

Esperando que esta exposición sirva de punto de partida para suscitar un debate sobre el estatuto laboral del Director de Escena.



«Santiago Sueiras y Alvarez Areces con el Secretario General de la ADE, durante la espicha de despedida de los congresistas.»

rección escénica («quien de acuerdo con la idea o texto previo que le haya sido encomendado realiza el montaje de la obra, dirige los ensayos...», dice el art. 8-b de la Ordenanza Laboral).

A consecuencia del ejercicio de esta actividad, el director de escena queda caracterizado como un auténtico trabajador por cuenta ajena, artículo 1-1 del Estatuto de los Trabajadores en relación con el 2-1 del mismo texto legal, independientemente de que tal denominación no sea utilizada por las normas sectoriales. Consiguientemente, es titular de una serie de derechos y está sometido a un conjunto de obligaciones y deberes configuradores de un estatuto jurídico laboral propio que, además de seguir las líneas fundamentales relativas a todos los tipos laborales, presenta unos rasgos peculiares que solamente a este trabajador atañen y que son dimanantes de aquella actividad.

Como trabajador por cuenta ajena su figura presenta los siguientes rasgos: recibe una retribución salarial, desarrolla una actividad productiva en el ámbito del espectáculo pú-

Otro rasgo característico es que la dependencia y el sometimiento al poder de mando del contratante, cobra una intensidad superior a la común para otros tipos de trabajadores especialmente por la existencia, demasiado habitual, de las denominadas estipulaciones complementarias de los contratos.

Pero son sin duda otras dos características las que van a dar una peculiaridad a la contratación del director. Por una parte, la limitada duración contractual con la creación de módulos especiales que vienen marcados por «temporada» y «bolos»; por otra, por la composición plural de la prestación que, aun con esa breve duración, es extremadamente compleja constando de ensayos y funciones... muy a tener en cuenta a la hora de determinar el inicio de la prestación y de plantearse una posible eliminación de los «ensayos gratuitos», en orden a proclamar la correlatividad entre trabajo y salario que es común a todas las actividades laborales.

Pero es también en el campo de los derechos, donde la prestación laboral del director de escena cobra de nuevo peculiaridad.

Formación profesional del Director de Escena

por Pau Monterde y Josep Montanyés



Si examinamos globalmente el historial de quienes hoy en España ejercemos el oficio de directores de escena, llegaremos a la conclusión rápida de que nuestra formación como tales ha sido, en gran parte, producto de la práctica profesional de cada cual. Es decir, que las técnicas de dirección de escena las hemos aprendido los directores a base de ejercer como tales. Nuestra formación es diversa, siendo una parte de nosotros solamente, quienes proceden del campo específicamente teatral de la interpretación. Todo ello provoca insuficiencias con las que a menudo nos hemos encontrado y que hemos debido superar a partir de nuestra experiencia profesional cotidiana, dada la escasez, cuando no inexistencia, de cursos de especialización para directores de escena.

Y sin embargo, la necesidad de un director de escena con unas tareas específicas hace años que está reconocida en nuestro teatro y cada vez menos puesta en cuestión. En un libro publicado recientemente por el Instituto del Teatro de la Diputación de Barcelona (1), con entrevistas a catorce directores catalanes, todos ellos sin excepción —incluso aquellos que más han trabajado en lo que se dio en llamar «creación colectiva», reconocen esta función específica del director de escena.

Además, las tareas que debe asumir el director de escena como organizador de un espectáculo son cada vez más complejas. Es él quien propone una lectura determinada de un autor o un texto o una concepción concreta de un espectáculo y quien por tanto debe dar coherencia a todos los elementos que confluyen en él: interpretación, escenografía, iluminación, música, etc. A menudo se cree que una cierta experiencia como actor es suficiente para ejercer las funciones de director de escena. Sin embargo, el punto de vista del director es esencialmente distinto del del actor, ya que para éste, su interpretación —en estrecha relación con sus compañeros— es la meta de su trabajo, mientras que para el director, esto, aunque fundamental, es sólo una parte del conjunto del espectáculo. Muchas veces nos habremos encontrado con que nuestros motivos para resolver de una forma determinada una escena, de nada servían al actor que debía interpretarla y debíamos «traducir» nuestras indicaciones al lenguaje espe-

cífico del actor; y es que el actor necesita indicaciones concretas y por el contrario el director maneja normalmente conceptos generales.

La especificidad de la tarea del director de escena pues, diferenciada de las del actor, el escenógrafo, el músico o el productor y sin embargo reuniendo conocimientos de todas ellas, aconseja plantear hoy un programa de formación de los directores de escena.

Hasta el momento, los intentos de sistematizar los estudios de dirección escénica en nuestro país han sido más bien escasos y en la mayoría de las veces han quedado reducidos a algunos cursos aislados. En los últimos años el Instituto de Teatro de Barcelona ha puesto en funcionamiento un plan de estudios de dirección escénica con una duración de tres cursos, que tiene un valor de experiencia piloto a pesar de sus insuficiencias y que posiblemente será reestructurado en el marco del proceso de reforma pedagógica que ha emprendido el Instituto.

A nuestro entender, la formación de un director de escena debería comprender cuatro grandes aspectos:

- a) Una formación cultural amplia (arte, literatura, filosofía, historia, economía, etc.).
- b) Una formación teórica específica: estética, psicología, tendencias actuales del arte, teoría dramática, literatura dramática, etc.
- c) Una formación técnica concreta: dramaturgia, escenografía, iluminación, música, técnicas de interpretación, etc.
- d) Un proceso de aprendizaje práctico: concepción de un espectáculo, ayudantías de dirección, dirección de actores.

Posiblemente, el primero de dichos aspectos, con ser esencial, no tenga por qué ser específico de unos estudios de dirección de escena y debería adquirirse con el bachillerato o los cursos de acceso a la Universidad. De los restantes aspectos, aunque una parte de los conocimientos enumerados puedan ser adquiridos hoy en las Escuelas de Arte Dramático, cabría preguntarse si no es necesario un tratamiento pedagógico específico que permita asegurar una adecuada preparación técnica.

Pensamos que cualquier intento serio de sistematizar en nuestro país los estudios de dirección escénica, debería situarlos a nivel uni-

versitario. En este sentido, la adscripción del Instituto del Teatro de la Diputación de Barcelona a la Universidad Autónoma de Barcelona, ha permitido equiparar la graduación en Arte Dramático en las especialidades de interpretación y escenografía a una diplomatura de primer ciclo universitario. Actualmente están en estudio las características de unos estudios de segundo ciclo, equivalente a una licenciatura. A este nivel cabría pues establecer la titulación de director de escena.

Es evidente que en principio dicha titulación va a tener un valor relativo en cuanto a posibilidades de ejercicio profesional, como sucede con los títulos de las especialidades de interpretación y escenografía, pero es muy posible que de existir los estudios de dirección, éste sería el camino habitual de formación de los nuevos directores de escena.

Sin embargo, y de acuerdo con la situación actual de la profesión teatral, habría que complementar dicha formación básica con unos programas de formación permanente que nos permitieron una puesta al día constante a quienes ejercemos ya el oficio de director de escena, y que deberían comprender desde la realización de cursillos y seminarios hasta la creación de becas y ayudas para prácticas en centros de producción teatral.

De acuerdo con todo ello, creemos que la ADE podría impulsar algunas propuestas concretas:

1. La reglamentación de los estudios de dirección escénica a nivel de licenciatura universitaria.
2. La organización de cursos de reciclaje y especialización para directores de escena en las Escuelas de Arte Dramático.
3. El fomento de intercambios internacionales que permitan la realización de stages, colaboraciones, etc., a los directores.
4. El intercambio de experiencias y el debate entre los propios directores, y en este sentido propondríamos dar una periodicidad bienal a los Congresos de la ADE, estableciendo alternadamente, también con carácter bienal, unas jornadas de debate y formación dedicadas específicamente a estos temas.

(1) Patricia Gabancho: La creació del món. Catorze directors catalans expliquen el seu teatre. Publicacions de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. Barcelona, 1988.

El sacrificio del actor

Por Jorge Eines

Del texto al espectáculo o del sacrificio del actor al espectáculo. Ese viaje, ese tránsito de un texto a un estreno ha sido y viene siendo el lugar de la urgencia, de la repetición, de la traumática elaboración del actor, que no acaba de saber si los ensayos se hicieron para hacerlo rápidamente y bien o para equivocarse, conocer y, finalmente, acceder a las conductas y a las palabras de un personaje.

Todo le lleva a tener que elegir desde la urgencia y acaba confundiendo lo importante con lo urgente. Mientras antes sepa el texto, ante el que tanta resistencia ofrece su memoria, antes aparcará el mayor de los problemas, antes se callará el director y dejará de acusar a ese actor que no es capaz de poner su culo en una silla para memorizar palabras.

Más de un actor ha terminado por asumir esa urgencia —hasta convertirla en una construcción técnica— para sostener un proceso de ensayos. Hemos escuchado más de una vez: «A texto sabido no hay mal actor». Esto no es una metáfora para ilustrar la ignorancia sobre la decisiva significación de los ensayos o una ironía con la que sepultar detrás de la pirotecnia de las frases hechas a actores que ya no existen. Pues no, desde esa arrogante afirmación de la palabra-memoria como sinónimo de actor, se nos descubre la magnitud de cuál puede ser la relación entre un texto y un espectáculo.

Una buena tarea para el director es orientar la comprensión del actor hacia la puesta en cuestión de arcaicos conceptos, que hacen de la tradición la única justificación posible. No porque se trate de colocar al texto, por oposición a lo anterior, al final de un proceso, sino porque es inmensa la reducción del espacio creador del actor cuando está vinculado a la sujeción que el texto ejerce.

Podemos reinstalar la pregunta respecto a la relación entre texto y espectáculo en un marco gnoseológico, para reflexionar sobre las dificultades que atraviesa el actor a la hora de conocer. Todo aquello que no sabe al comenzar a trabajar, deberá ser ocupado por un espacio de conocimiento que tienda a quedar invalidado por todo lo que a priori define la palabra.

¿Hablamos del actor como algo creado o como algo para crear? ¿Del personaje como algo ya conocido o como algo para ser conocido? Las fronteras entre uno y otro territorio se diluyen con más facilidad, cuanto más cerca ponemos al actor de aquellas respuestas que le adjudican a la razón y a lo intelectual una preminencia sobre desarrollos empíricos. Estos no estimulan la fractura entre mente y cuerpo, sino que obligan a una integración psico-física, a una comprensión de la palabra como un elemento más de una estructura, en la cual aquello que digo establece relaciones de necesidad con los demás elementos.

Debe ser factible que el actor conciba, en el proceder puro de la mente, aquello que trasladado a la práctica favorece la adquisición de conductas propias de un personaje sin tener que hipotecarse por un resultado inmediato, como así ocurre cuando su preocupación fundamental es tener que expresar lo que aún no conoce.

Ese sacrificio del que hablaba al comienzo de este texto es consecuencia de una complicidad entre actor-director, donde el vínculo se sostiene más por la urgencia que por la búsqueda. La no conciencia en los actores del abandono que hacen de un espacio de creación nos debería hacer ver los complejos niveles de contradicción que se manifiestan en

nuestro arte, en lo que atañe a las exigencias que el actor tiene para consigo mismo y, al mismo tiempo, no debería engañarnos respecto al lugar en que debe colocarse el director frente a esa realidad.

Si no queremos caer en explicaciones socio-culturales que justifiquen todo al mismo tiempo y que paralicen la aparición de cualquier alternativa a lo ya establecido, se impone profundizar en la significación de los procesos de ensayos, en los que el tránsito de la palabra escrita a la puesta en escena tenga por protagonista y vehículo al trabajo del actor.

Mientras miramos nuestras notas de escritorio o deambulamos por las ideas de una puesta en escena, hay unos actores a los que de alguna forma ignoramos, quienes tienen en su potencial creativo las respuestas que hagan posible el que un texto esté en proceso de convertirse en algo escenificado. Probablemente sea un freno a la ansiedad del director, un freno a la urgencia; pero, un freno que al mismo tiempo que detiene, propicia que el actor avance mejor en su descubrimiento de un personaje y que nosotros podamos realizar la que quizá es la tarea esencial de un director: lograr que unas palabras escritas se conviertan en un espectáculo.

El tiempo del que disponemos agota las posibilidades de una reflexión mayor. Mientras nosotros estamos aquí, alguien en la mitad de un ensayo seguirá pensando que lo importante es llegar al estreno, más allá de cualquier otra consideración. A veces, a uno le da por pensar que el teatro es algo más que eso y esto es una posibilidad de compartirlo con vosotros.

Muchas gracias.

La «Performance Text»

Por Etelvino Vázquez

En este final de siglo, y desde mi práctica de director instalado en las «regiones sin teatro», no quisiera hablar del tradicional paso del texto al espectáculo, del omnipresente texto como punto de arranque y motor del espectáculo, sino de otro tipo de relación donde el texto es solamente una parte más del espectáculo, importante, sí, pero no imprescindible, como las tejas en la casa o los cordones en el zapato.

Y para referirme a esa relación diferente utilizaré varios puntos de referencia:

1) Richard Schechner en su artículo «El training en una perspectiva intercultural», aparecido en el libro «Anatomía del Actor», distingue dos tipos de actores, producto por tanto de dos tipos diferentes de formación: a) «la necesidad de interpretar una variedad de textos, épocas y estilos diferentes, exige performers maleables, actores que puedan representar hoy a Hamlet, mañana a Gogo y pasado mañana a Willie Loman. El performer no es ni el autor ni el adaptador del texto, si-

no el transmisor. Y este transmisor debe de ser lo más transparente, lo más limpio posible; b) un actor preparado para transmitir un «performance text». La performance text es un proceso global hecho de una red de comunicaciones que constituye un acto espectacular. En ciertas culturas, en Bali o Japón por ejemplo, la noción de performance text es muy clara. El drama Nô no existe como un conjunto de palabras que serán interpretadas por los actores, sino como un conjunto de palabras que están entrelazadas con música, gestos, danza, métodos de representación y vestuario. Debe verse el Nô, no como una realización de un texto escrito, sino como un performance text total en el que hay partes en que dominan los componentes no verbales.

Los performance text —Nô, Kathakali en la India, el ballet clásico— existen como redes de comportamiento más que como comunicaciones no verbales. Es imposible traducir los performance texts en textos escritos.

Todos los intentos de «transcripción» no pueden ser más que parciales. El training para la

transmisión de performance texts es fundamentalmente distinto del training para la interpretación de textos dramáticos.

2) En el número de febrero de 1989 de la revista El Público, Georges Banu, en su artículo «Zadek-Stein: decadencia y grandeza de las mujeres» dice lo siguiente: «si se compara con otros artistas, el director de escena no dispone de los materiales de su arte, porque en lugar de las palabras, de los colores o de los sonidos, necesita los cuerpos.

Tiene que esperarlos y descubrir. Depende de su aparición. Pero, cuando surgen, sus recuerdos se multiplican, porque el arte se nutre entonces de la materia de la misma vida.

Aquí Susanne Lothar es la Lulú que buscaba el tenaz director de escena».

3) Eugenio Barba afirma: «La palabra texto, antes que significar un documento hablado, manuscrito o impreso, significa «tejido». En este sentido no hay espectáculo sin «texto».

1 «Perfomance Text»

Lo que concierne al «texto» (el tejido) del espectáculo puede ser definido como «dramatología»; es decir dramaergon, trabajo, obra de las acciones, la manera en que se entretienen las acciones, la trama».

Pero, en realidad, ¿qué quiero decir con estos textos de referencia? Algo que, sin duda, todos conocemos y posiblemente practicamos; un texto ya no es necesariamente el comienzo de una obra y creo que por ahí irá el reto del teatro del siglo XXI.

Pero no podremos encarar la noción de director de perfomance texts si no unimos sistemáticamente la noción de director a la del pedagogo, formador de sus propios actores,

porque ¿dónde comienza el director y termina el pedagogo en los grandes directores de este siglo, Stanislavski, Copeau, Grotowski, etc.)

Quizá haya que ir diciendo adiós a la forma del director nómada, compositor, montador u orquestador de los diferentes elementos y que está al servicio de un texto que trata de transmitir al público lo más limpiamente posible.

Este tipo de director, por desgracia para nosotros muy frecuente en nuestro país, ha de desaparecer para dar paso a un director realmente formador de sus actores y sus actores formadores de él.

Pero, evidentemente, para que este cambio pueda producirse tendría que estar normalizada la vida teatral en España, y existir una

auténtica estructuración teatral.

Si nada de esto se consigue seguiremos siendo ilustradores de texto, cuidadores del museo del teatro, limpiadores de polvo, etc.

Reivindicar un teatro de perfomance texts significa abrir el campo de la dirección hacia terrenos hoy casi inexplorados en nuestro país, o tal vez ocupados por el teatro-danza casi inexistente; significa abrir el campo de la dirección hacia otras relaciones con los actores, hacia otros planteamientos sobre el espectáculo mismo.

Y en este terreno los directores de las regiones sin teatro pienso que aún tenemos mucho que decir, por estar más alejados de una tradición textual que durante años ha sido la única que, desde Madrid, ha alimentado el teatro español.

A vuela pluma

Por Jesús Cracio

Atravesamos en España uno de los momentos más confusos de nuestra historia cultural. No sé cómo se sentirían los artistas y creadores en la época de la Reconquista y el Siglo Oro, pero estoy seguro que se movían bajo otros patrones más amplios y sinceros de libertad creativa. Estamos ante «el todo vale». Desde que somos Europa, después del gélido legado del gran castrador, el confusionismo nos invade. Hemos de recuperar tantos años de actividad cultural, que hay que hacerlo de prisa y corriendo, sin análisis ni crítica de lo que necesita este país. Bueno sí, por parte de los políticos está ampliamente analizado: «Tememos que ser el país de moda». Y yo me digo: «Que no se vea el humo aunque arda la casa». A ellos lo que más les importa es el entretenimiento, lo que se dice una política de pantano. Pero lo que les importa un pito es la mercancía. Y ahí nos han pillado con todo el equi-

Si un colega o un crítico nos dice que nuestro espectáculo «está bien acabado», nos sentimos satisfechos como si nuestro objetivo se viera cumplido. Y me río yo del acabado. Si en las salas de este país no tengan una estructura e infraestructura digna para el desarrollo del hecho teatral, nunca jamás habrá un buen acabado. Pero esta es otra historia... Nosotros nos estamos olvidando del producto de la materia, de la tesis, del teatro, del contenido de la narración presentada.

Analizo los últimos años del teatro en nuestro país, y salvo gloriosas y contadas excepciones, sólo veo un teatro aburrido, tedioso, conservador, en fin, un teatro ovino para tenernos que van a hacer la digestión a su butaca y un teatro selecto y fino con gran paranoia y aparataje a mayor gloria de los directores de Centros Dramáticos y demás poseedores de grandes presupuestos.

Y me pregunto ¿qué he hecho yo para merecer esto? Realmente es matador. Me debate en un laberinto de pasiones porque me obligan a realizar mi trabajo entre tinieblas y me encuentro al borde de un ataque de nervios. Y aquí quería llegar. Nosotros, los directo-



res de escena, los que parimos los montajes, los que presentamos los dichosos proyectos para la subvención, los que nos tiramos el moco como máximos artifices de la creación teatral, tenemos que olvidarnos de una vez por todas del dirigismo de esta perniciosa política de escaparate. Tenemos, primordialmente, que volver a amar al actor y al público. Hagamos un teatro que conecte con las realidades e inquietudes del espectador generacional, un teatro de carne y hueso, sin piedad, artesanal, riguroso y arriesgado, un teatro de servicio público, con entrega y fascinación. Olvidémonos de lo light, reivindicemos el derecho al pateo. Prefiero el teatro a escupitajos que el aborrecible teatro descafeinado y hortera.

Pero no es un tema para dos folios....

Por eso con vuestra licencia y con la de Baudelaire, me permito incluir un poema, que si sirve para despertar alguna mente, objetivo cumplido:

EMBRIAGADOS

Es preciso estar siempre ebrio. A esto se reduce todo. Y no hay más. Para no sentir la horrible carga del Tiempo, que abruma vuestros hombros y encorva vuestras espaldas, es preciso embriagarse sin tregua.

Y ¿con qué? Con vino, con poesía o con virtud, como gustéis. Pero embriagados.

Y si alguna vez, en la escalinata de un palacio, en la verde hierba de una zanja o en la melancólica soledad de vuestro cuarto, despertáis, desvanecida o disminuida ya la embriaguez, preguntadle al viento, a la ola, a la estrella, al pájaro, al reloj, a todo lo que huye, a todo lo que murmura, a todo lo que rueda, a todo lo que canta, a todo lo que habla, preguntadle qué hora es, y el viento, y la ola, y la estrella, y el pájaro, y el reloj, os dirán: «¡La hora de embriagarse! ¡Para no ser los martirizados esclavos del Tiempo, embriagaos sin cesar! Con vino, con poesía o con virtud, como gustéis.»

Por el director del equipo estable

Por Ricardo Iniesta



Decía Miguel Ángel que su labor como escultor no era ni más ni menos que quitar la piedra que sobraba.

Normalmente, el escultor trabaja con un material inerte, mientras que, usualmente —de igual modo—, el director de escena trabaja con material vivo —al menos en teoría—; pero en mi opinión el proceso de trabajo de ambos se

aproxima más entre sí que la labor de un pintor, que parte de un lienzo en blanco para incorporar colores que salen de su paleta; en estos términos se explica también Radu Penescu —véase «El Público» de enero de 1989—. Se podría decir que la escultura y la interpretación están ya dentro del material con el que se trabaja, y que lo que hay que hacer es QUITAR lo que «sobra», y no PONER pinceladas desde fuera.

Es por eso que escultor y director han de conocer perfectamente el «barro» con el que trabajan, y en el caso del segundo es más provechoso y grato modelar sobre un «barro» ya amasado; quede claro que quien ha de amasarlo es el propio actor, que presenta al director por primera vez un material creado por él mismo.

* * *

Meyerhold decía que existen dos tipos de directores: el «tirano», que impone desde el comienzo de los ensayos su visión al actor, y

ésta ya está fijada a priori; y aquél que está abierto al proceso creativo, en el que es parte imprescindible el actor.

El problema, en la mayor parte de los casos, es que se parte de textos teatrales que no dejan abierta la posibilidad de partir de lo abstracto hacia lo concreto, sino que se convierten en espadas de Damocles que se ciernen sobre la cabeza del director y éste a su vez lo es para los actores. Al final el perjudicado es el público, que se acostumbra a una visión muy lineal y unilateral, que en nada contrarresta la visión que marca la mayor parte del cine y la TV.

En este sentido, Eisenstein hablaba de la «dramaturgia visiva» —o visual— que debe acompañar al texto; y es importante el hecho de acompañar, por cuanto es enriquecedora la palabra; y prescindir del texto significa castrar una de las vías de comunicación con el espectador; si bien, entendiendo la palabra no sólo a partir del contenido, sino también de cómo —«la palabra expresiva en sí misma, con perfume, color y alma», que decía Maikovski.

La profusión de equipos estables de investigación y producción puede ser —no se trata de ser maximalista— una de las vías de defenderse del culto al «superprestigio» y al hinchamiento de presupuestos, que se convierte en una desenfrenada carrera —según el «modelo americano»— que acabe con todo vestigio de imaginación, creatividad, riesgo, y catarsis en el teatro, como está sucediendo en el cine; independientemente de lo importante de la continuidad en el trabajo, necesaria en cualquier faceta creativa, tanto para el director como para actores y técnicos de todo tipo.

Un equipo estable permite un mayor enten-

dimiento entre director y actor —con un lenguaje común—, una mayor coherencia de las propuestas, un mayor aprovechamiento del trabajo y la energía de ambas partes, y un proceso de aprendizaje y crecimiento continuo, quien más puede enseñar a un director es el equipo de actores con el que trabaja a diario, no sólo para crear puestas en escena, sino posteriormente en el seguimiento del espectáculo. Meyerhold recomendaba a los directores que volvieran sobre sus montajes después de sesenta representaciones, cuando el actor ha hecho suyo por completo el espectáculo en toda su dimensión, y ha matizado al máximo su interpretación, y cuando se conoce ya la reacción del público. Un espectáculo en el cual no ha aprendido nada nuevo un director, sino que se ha limitado a cambiar de sitio unas directrices, es un fracaso en su fuero más interno, aunque obtenga la mejor crítica.

* * *

En cualquier caso, estoy plenamente de acuerdo con Etelvino Vázquez a la hora de responsabilizar de la escasez de equipos teatrales estables, a la estructura imperante actualmente en el Estado. Desde la Administración se apuesta demasiado por el renombre respecto a la coherencia, demasiado por un proyecto donde figuran «figuras» —valga la redundancia— puestas unas encima de otras, cuando la experiencia demuestra que los grandes directores de este siglo contaron siempre con una base de equipo estable, y esto ha sido clave en la calidad de los resultados... el resto corre el riesgo de quedar tan sólo en «polvo de estrellas».

Del texto al espectáculo

Apuntes para una metodología del trabajo dramático

Por Juan Antonio Hormigón

En muchas ocasiones he dicho y escrito que, a mi modo de ver, la puesta en escena consiste en la coordinada articulación de trabajo dramático y práctica técnico-artesanal. A veces vemos predominar abusivamente el primero sobre la segunda, aunque es más común hallar el supuesto contrario: un mediocre practicismo artesanal carente de una sólida formulación dramática. En cualquier caso, ambas actividades son indisolubles en el proceso de escenificación de un espectáculo.

A lo largo y ancho de este escrito haré algunas afirmaciones que requerirían explicaciones pormenorizadas. El espacio lógico presumible me impedirá hacerlo, pero confío en la sagacidad pública para establecer las oportunas razones y referencias. La primera de ellas es que todo espectáculo teatral tiene un texto como antecedente. Este puede estar convenientemente estructurado y contar con los medios propios del género literario dramáti-

co, pero puede tratarse también de un texto ubicable en géneros específicos diferentes tales como la narrativa, la poesía, el articulismo o el intercambio epistolar. Nuestro colega Pepe Sanchís ha dedicado, casi monográficamente, los últimos años a explorar el carácter fronterizo con lo dramático de muchos de estos textos genéricamente diferenciados. La escritura dramática de autores contemporáneos como Heiner Müller, utiliza la ambigüedad fronteriza entre los géneros en la creación de sus obras.

Hay ocasiones, por el contrario, en que el texto no posee ninguna codificación literaria, incluso ni siquiera está formalmente escrito. Sin embargo, no por ello deja de existir un texto propiciador, aunque sólo sea en su dimensión verbal o como idea generadora de la acción escénica en toda la complejidad de sus elementos expresivos. La mayor parte de los espectáculos que se han realizado y realizan,

tienen su antecedente en una obra literaria perteneciente a la dramática. Toda mi exposición girará en consecuencia en torno a este supuesto, que es el que aborda habitualmente el director de escena.

Autonomía relativa

A lo largo de nuestro siglo, se han ido imponiendo y definiendo las diferencias claras entre texto y representación. Hoy sabemos que el primero pertenece al ámbito literario, que posee unos elementos expresivos propios y una articulación estructural derivada de unos presupuestos estéticos concretos. Su difusión es similar a la de cualquier otra obra literaria, es decir, la letra impresa.

El espectáculo teatral es por su parte una creación artística que se inscribe en el conjunto de las artes espacio-visuales. Posee distintas

Del texto al espectáculo

líneas expresivas o de significación, coincidentes al unísono para crear una imagen escénica concreta, determinando una trama o espesor de procesos significantes. Sus dos características propias y que le confieren su especificidad son, por un lado, la presencia del actor como creador de sus propios significados que actúa de elemento centrifugador de todos los elementos expresivos, para otorgarles el rango de signos de la teatralidad abandonando el que originariamente pudieran tener; por otro, que la obra de arte teatral se produce en el mismo espacio y tiempo que los espectadores que la contemplan, y se desvanece una vez realizada sin posibilidad de ser fijada en un soporte estable que le permita su reproducción mecánica o electrónica posterior.

No obstante, una vez enunciada claramente la autonomía entre texto dramático-literario y representación teatral, debemos subrayar el carácter relativo de ambas. Toda obra inscrita en el ámbito de la literatura dramática, posee unas condiciones intrínsecas potenciales tendentes a la generación motivadora de un espectáculo. Toda escenificación parte en la mayor parte de los casos de un texto de la literatura dramática que le sirve de motivación, tanto de las acciones como de su ubicación en un campo semántico-expresivo concreto.

Del texto al espectáculo

En un libro convertido ya en un clásico de los estudios de semiología teatral, «Lire le Théâtre», Anne Ubersfeld afirma: «La primera contradicción dialéctica que contiene el arte del teatro, es la *oposición texto-representación*». Sin embargo todavía subsiste, en su opinión, una actitud «intelectual» o «pseudo-intelectual» que «privilegia el texto y no ve en la representación sino la expresión y la traducción del texto literario». La tarea del director de escena sería pues «traducir a otro lenguaje» un texto respecto al cual su primer deber sería permanecer «fiel».

En el extremo conceptual opuesto, operaría una actitud inherente a ciertas «vanguardias» que rechazan el texto de forma radical y lo consideran un elemento casual en el conjunto de los elementos expresivos del espectáculo. Es evidente que este punto de vista cuenta con cierto número de adeptos entre quienes hacen teatro, mientras que los primeros se agazapan entre no pocos especialistas de filiación universitaria, ciertos críticos de contumaz envergadura atávica y algunos «aficionados» inmersos en el prejuicio literario de lo teatral. Quienes desde la práctica escénica fundamentan su labor en dicho principio, suelen aparecer como simples ordenadores rutinarios e ilustrativos de los espectáculos que realizan.

La equiparación semántica entre texto escrito y representación, cuya sola diferencia estribaría en el uso de medios materiales expresivos distintos, es una pura ilusión. Esa supuesta prioridad del texto —expresión tan tenazmente subrayada por ciertos comentaristas teatrales— es, como concluye A. U., una argucia para privilegiar «una lectura particular del texto, histórica, codificada, ideológicamente determinada, y que el fetichismo textual permitiría eternizar; conocidas las relaciones (inconscientes pero poderosas) que se anudan entre el texto teatral y sus condicio-

nes históricas de representación, ese privilegio otorgado al texto conduciría, por una vía extraña, a privilegiar los hábitos codificados de representación, es decir a prohibir todo avance del arte escénico» (p. 17). En definitiva, la adopción de estas consideraciones que suelen manifestarse con férreos rasgos dogmáticos de variopinta filiación, suele ser la cara visible de un tradicionalismo acendrado y como tal enemigo no sólo de la libertad de creación sino de la propia verdad histórica.

No por obvio es menos imprescindible afirmar que hablar de texto escrito y representación teatral, supone referirnos a dos universos semánticos diferentes que cuentan con elementos de significación distintos en su naturaleza intrínseca, aunque entre ambos pueda existir una relación generativa de origen. Este proceso, que conduce de una forma expresiva a otra en su materialidad e incluso en su sentido, es lo que abordamos a continuación.

Trabajo dramático

En el mes de mayo de 1767 inicia Lessing la publicación de los fascículos de la «Dramaturgia de Hamburgo», que concluirá dos años después y será de inmediato convertida en libro. Esta obra repetidamente editada y ampliamente difundida en el área lingüística alemana, sólo ha sido traducida en nuestro país al catalán en fecha reciente, representa la fundación del concepto de «Dramaturgia» y el nacimiento de la profesión de «dramaturgista». Su autor, filósofo y profesor de estética, planteaba el análisis riguroso de los textos dramáticos a la luz de las concepciones aristotélicas revisadas desde su perspectiva de «ilustrado», pero establecía al mismo tiempo la necesidad de una forma concreta de representación acorde con el análisis realizado. Muchos otros escritores dramáticos de su tiempo participan de idéntica preocupación, pero Lessing fue el primero en abordarlo sistemáticamente. En su «Prólogo a la contribución a la historia y recepción de los teatros», aseguraba explícitamente: «¿Quién no ve que la representación es una parte necesaria de la poesía dramática? El arte de la representación merece por tanto nuestra atención a la par que el de la composición. Debe tener sus propias reglas y esto es lo que queremos investigar». Estas aspiraciones latían en el acta de nacimiento de esta nueva práctica escénica.

A lo largo del siglo XIX, la dimensión del dramaturgista se fue ampliando en los países de cultura alemana pero el ámbito de la dramaturgia quedó fundamentalmente circunscrito al análisis de los textos. El prejuicio literario sobre el teatro se imponía de forma avasalladora. Su definición podía resumirse como «la técnica (o la ciencia) del arte dramático que intenta establecer los principios de construcción de la obra, sea inductivamente, a partir de ejemplos concretos, sea deductivamente, a partir de un sistema de principios abstractos. Dicha noción presupone que existe un conjunto de reglas específicamente teatrales cuyo conocimiento es indispensable para escribir una obra y analizarla correctamente». (Pavis; «Dictionnaire du Théâtre», p. 136). El objeto de la dramaturgia era pues la literatura dramática, ignorando cualquier conexión explícita con su escenificación.

En el siglo XX coinciden dos líneas de acción que van a producir un retorno a su sentido original y una ampliación y redefinición después. Aunque aparecieron de forma independiente, pronto se establecieron entre una y otra

nexos de unión para su mutuo enriquecimiento dialéctico. La primera agrupa todo un conjunto de aportaciones teóricas que se inicia con el concepto de «Ciencia teatral», acuñado en 1901 por Max Hermann. En 1914, al publicar su obra fundamental: «Estudios sobre historia del teatro alemán de la Edad Media y el Renacimiento», establece la distinción, aplicada al territorio de la historiografía teatral, entre literatura dramática (Drama) y espectáculo (Teatro). Posteriormente, las aportaciones de los formalistas rusos y los semiólogos vinieron a promover y profundizar la práctica teórica del problema.

Casi al unísono va a producirse el vertiginoso desarrollo de la puesta en escena, que adquiere una complejidad significativa desconocida hasta entonces. Su práctica no sólo explicita una construcción del espectáculo netamente alejada del ilustrativismo literario, sino que la reflexión sobre sus procesos y procedimientos de trabajo, fundamentados no pocas veces en los planteamientos emanados del ámbito de la práctica teórica antes enunciado, producirá a su vez aportaciones conceptuales de marcado carácter diferente: desde el «Teatro político» de Piscator al «Messingkauf» de Brecht, pasando por no pocos escritos de Meyerhold, de Jesner, incluso a su pesar, de Jacques Copeau y sus seguidores aunque esto merecería una explicación más compleja.

Este conjunto de propuestas prácticas y teóricas, unidas a los cambios sociales y a la confrontación del teatro con otras formas de expresión artística que articulan también su discurso sobre los conflictos humanos, ha producido un desarrollo del concepto de dramaturgia y su expansión como procedimiento práctico en la producción escénica, en los estudios valorativos de recepción y en las tareas críticas más rigurosas. Patrice Pavis en su «Diccionario», nos propone una definición de la práctica dramática en su sentido actual, que a mi modo de ver abarca plenamente su campo de acción: «La dramaturgia (...) consiste en poner en su lugar los materiales textuales y escénicos, en descubrir los significados complejos del texto escogiendo una interpretación particular y en orientar el espectáculo en el sentido escogido. *Dramaturgia* designa entonces el conjunto de opciones estéticas e ideológicas que el equipo de realización, desde el director de escena hasta el actor, ha ido haciendo. Este trabajo abarca la elaboración y la representación de la fábula, la elección del lugar escénico, el montaje, el juego del actor, la representación ilusionista o distanciada del espectáculo. En resumen, la dramaturgia se pregunta cómo se disponen los materiales de la fábula en el espacio textual y escénico y según qué temporalidad. La dramaturgia, en su sentido más reciente, tiende pues a superar el marco de un estudio del texto dramático para englobar textos y realización escénica» (p. 137).

El proceso que conduce del texto literario al espectáculo teatral es por tanto ámbito específico del trabajo dramático, ante todo en lo que respecta a la elección y compromiso con uno o varios de los sentidos profundos del texto, su revisión consecuente y el trazo estilístico en que se articularán los elementos expresivos, incluido el análisis de la funcionalidad, carácter, naturaleza, contradicciones y confrontaciones del personaje.

Tentativa metodológica

El enunciado anterior nos conduce al intento de establecer una metodología del trabajo

dramatúrgico, formulado a partir de mi propia experiencia y de otros ejemplos contrastados. Necesariamente voy a hacer un recorrido escolástico descriptivo para enumerar las diferentes etapas de trabajo. Soy perfectamente consciente de que unas y otras están estrechamente encadenadas y pueden imbricarse aspectos determinados de una en otra. Por otra parte estableceré pautas genéricas y amplias, que no en todos casos se dan ni son exigibles para desarrollar el proceso que conduce del texto al espectáculo. Como es lógico, seré muy sintético en la exposición y sé de antemano que todos estos apartados exigen un comentario que prometo hacer en un próximo futuro libro.

Fase previa: elección del texto

Todo trabajo dramatúrgico se inicia con una toma de decisión: sobre qué texto va a realizarse el trabajo. De hecho los «dramaturgistas», en aquellos teatros en que existen y actúan como tales, intervienen de forma decisiva en la elección del repertorio que es un rasgo fundamental en el planteamiento de una institución teatral, una compañía o un director.

Toda elección de un texto se efectúa, conscientemente o no, a partir de unos parámetros condicionantes:

- Condiciones materiales —espacio escénico, medios técnicos, condiciones de financiación, etc.— con que se cuenta.
- Condiciones artísticas existentes: elenco, actores específicos necesarios para incorporar ciertos personajes, especialistas o artesanos imprescindibles, etc.
- Coincidencias estéticas e ideológicas con el equipo de realización del espectáculo, entendidas en su sentido primario.
- Sentido del texto a decidir en el conjunto de las pautas de un repertorio definido, según consideraciones diversas.
- Público potencial hacia el que irá destinado el espectáculo resultante.

Fases anteriores al inicio de los ensayos

Primera fase: Información bibliográfica

Selección de libros, documentos y materiales que constituyan fuentes de trabajo en el proceso posterior.

En primer lugar, obras biográficas o críticas sobre el autor y su producción; monografías sobre el texto escogido; provisión y cotejo de diferentes ediciones o traducciones.

Documentación relacionada con el proyecto, tanto de aquellos libros de historia, filosofía u otras disciplinas que puedan contextualizar el espacio sociológico, político o humano del texto o de la fábula que contiene, como prensa, documentos gráficos, estudios sobre pintura o artes decorativas, etc.

Por último, documentación literaria, gráfica o audiovisual sobre otros montajes realizados a partir de ese mismo texto.

La búsqueda y disposición de estos útiles de trabajo no siempre son fáciles y suelen chocar con dificultades para su correcta concreción.

Segunda fase: Estudio sincrónico del texto y sus implicaciones teatrales originarias

1. Conocimiento de las características estéticas, estructura formal, permeabilización de



«Jesús Cracia, presidente de la segunda sesión de trabajo del Congreso, y Juan Antonio Hormigón.»

las ideologías contemporáneas y significados profundos del texto en su origen.

2. Proyección del texto en su teatro contemporáneo. Modos y técnicas de escenificación, elementos visuales y códigos escénicos existentes en el espacio teatral sincrónico a la escritura del texto.

3. Proyección, recepción y significado del espectáculo respecto al público de su tiempo.

Los instrumentos de trabajo con que podemos contar proceden del campo de las ciencias teatrales (historiografía teatral, estética y teatrología), la teoría e historia de la literatura dramática, la historia, la historia del pensamiento y los hechos sociales, etc.

Tercera fase: Análisis e inducción

1. Lectura contemporánea del texto: Establece el significado y sentido del texto que vamos a proponer como discurso escénico a los espectadores concretos que serán sus receptores, y completarán su sentido y significación. Ello supone la definición vertebradora de un núcleo de convicción dramática, que explica la razón profunda de nuestra lectura electiva y de nuestro compromiso con ella. Igualmente establece los subrayados analógicos contemporáneos.

2. Orientación de las posibles tareas de intervención sobre el texto. Pueden ir de la simple limpieza del texto sobrante o adiciones informativas, hasta la redistribución de las secuencias dramáticas o adaptaciones más amplias.

3. Definición e inducción de la estética y estilística a seguir en cuanto al trabajo actoral, la elaboración del espacio plástico visual, iluminación, elementos sonoros, etc.

La lectura contemporánea del texto es posible no sólo por los significados diversos y en ocasiones contradictorios, que coexisten en un mismo texto dramático, sino por la posibilidad que tenemos de utilizar instrumentos de análisis que propician la deducción de sentidos diferentes a los originarios u otros que, con frecuencia, ha podido estar ocultos.

Trabajo dramatúrgico durante los ensayos

1. Orientación del conjunto de tareas escénicas. En esta fase el trabajo dramatúrgico tiende a conferir coherencia y claridad de sentido a los diferentes segmentos de significación del espectáculo, para que configuren un universo expresivo consecuente con la lectura que hemos realizado. Se trata de cómo hacer o ejecutar.

Este trabajo abarca el análisis concreto del

Del texto al espectáculo

sentido y funcionalidad de las distintas unidades dramáticas (escenas, secuencias, fábula, discurso y cadena de hechos). Analiza también la naturaleza y sentido funcional y social del personaje y sus contradicciones con el microcosmos de «otros» en que se inscribe. Propone igualmente analogías contemporáneas y asociaciones en el interior del discurso-espectáculo.

2. El trabajo dramático durante los ensayos, posee un marcado carácter de interlocución crítica dentro del proceso creativo con el conjunto de creadores del espectáculo. Como dice Bernard Dort: «¿Qué es el trabajo dramático sino una reflexión crítica del hecho literario al hecho teatral?»

Telón

Desearía finalizar con algunas consideraciones a manera de corolario. La primera, que en nuestro país el concepto de dramaturgia y trabajo dramático, por habernos llegado como tantas cosas tarde y mal, ha tenido que sufrir o la ironía despectiva de quienes prefieren ignorarlo, o la reducción simplificada de considerarlo sinónimo de adaptación. Es una lástima que desde estas posturas incompetentes, refrendadas no pocas veces por la bendición oficial, se dicten cursos y se concedan responsabilidades al respecto.

Quisiera subrayar a continuación que se cuente o no con un dramaturgo en la institución teatral o compañía, el trabajo dramático existe siempre, siendo competencia exclusiva entonces del director de escena o de éste con sus colaboradores. Pavis, una vez más, lo expresa con absoluta nitidez: «Desde que hay puesta en escena puede estimarse que existe necesariamente trabajo dramático»

gico, incluso (y sobre todo) si éste es negado por el director de escena en nombre de una «fidelidad» a la tradición, de una voluntad de tomar el texto «al pie de la letra», etc. En efecto, toda lectura y a fortiori, toda representación de un texto, presupone una concepción de las condiciones de enunciación, de la situación y del juego de los actores, etc. Esta concepción, incluso embrionaria o sin imaginación, es ya un análisis dramático» (p. 140).

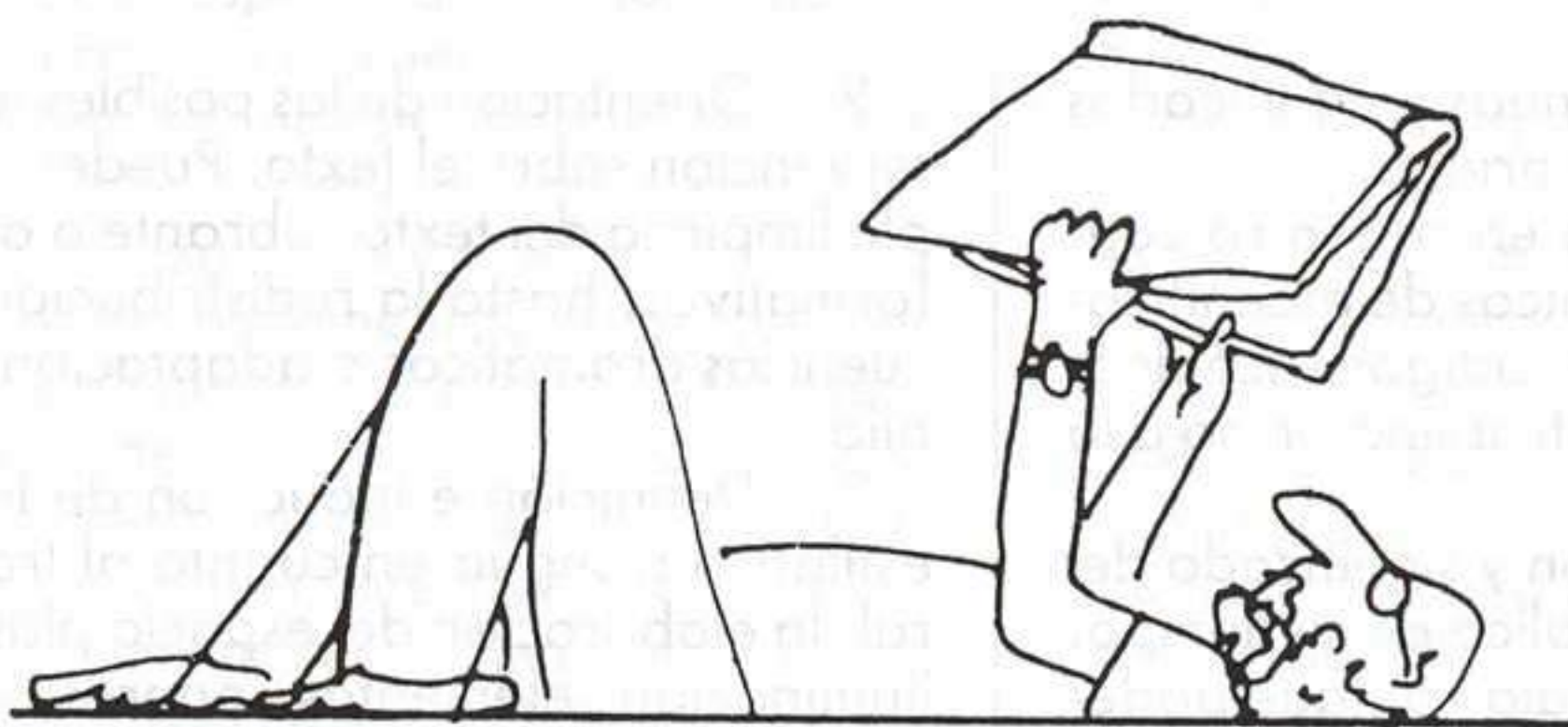
Todo cuanto he expuesto presupone una descripción y análisis más pormenorizados. He pretendido únicamente presentar el problema y su proyección en la práctica escénica. El apartado metodológico ante todo, exige un estudio mucho más amplio que estoy en vías de redactar y sólo alcanza su marco preciso cuando se convierte en acción, cuando se implica en un proceso de puesta en escena global. Pero estoy convencido que aplicando concienzudamente estos planteamientos podemos alcanzar la relación coherente entre «lectura» y medios de expresión escénica articulados en el espectáculo, construir un binomio dialéctico entre libertad interpretativa y creativa y reconocimiento ponderado del texto de origen, legitimar un espectáculo aunque su universo semántico le confiera un sentido alejado, arbitrariamente, del que emana del texto. Es un problema de método, procedimiento y búsqueda de una coherencia interna del proceso creativo de la puesta en escena, también de posibilitar la impregnación de una idéntica concepción a todos aquellos que construyen el espectáculo y unirlos en una misma voluntad. Concluiré con unas palabras del maestro Lessing que considero extraordinariamente contemporáneas y oportunas: «Quien razona correctamente es capaz de inventar y quien quiere inventar, debe saber razonar. Sólo quienes son incapaces de ambas cosas, creen poder separar una de otra.»

Oscuro final

NOTA BIBLIOGRAFICA

- Anne Ubersfeld, «Lire le théâtre», Editions Sociales, París 1987.
 G. E. Lessing, «Dramatía D'Hamburg», Publicaciones del instituto del Teatro de Barcelona; Barcelona 1987.
 Patrice Pavis, «Dictionnaire théâtre», Editions Sociales, París 1980.
 Bernard Dort, «Théâtre réel», Ed. Seuil, París 1971.
 En cuanto a estudios sobre el problema dramático de la recepción:
 Anne Ubersfeld, L'ecole du spectateur», Editions Sociales, París 1981.
 Patrice Pavis, «Voix et images de la scène. Por une semiologie de la reception». Presses universitaires de Lille, 1985.
 «El trabajo del espectador», título de un capítulo del libro de marco de Marinis, «Semiótica del teatro», Ed. Bompiani, Milán 1982.

PUBLICACIONES DE LA ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA



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

Caños del Peral 5, 4.º derecha
 28013 Madrid

Serie: «Literatura dramática»

Número 1

«La verdadera historia de AH Q»

de Christoph Hein

Traducción: Jorge Riechmann

Número 2

«La dictadura de la conciencia»

de Mijail Shatrov

Traducción: Ana Varela

Número 3

«Camino de Volokolamsk»

y «La Misión»

de Heiner Müller

Traducción: Jorge Riechmann

Inauguración de la sede de la ADE

El pasado día 11 de marzo tuvo lugar la inauguración oficial de la nueva sede de nuestra asociación. El acto consistió en un encuentro amistoso y la ocasión de conversar y tomar una copa. Asistieron numerosos compañeros, así como varios dirigentes de la Unión de Actores, de

la Asociación de Regidores y de la librería «La Avispa».

El funcionamiento de nuestras nuevas oficinas ha propiciado una mayor relación con nuestros asociados. Son muchos los que se han acercado hasta ellas para realizar diferentes gestiones y conocerlas.

Asamblea extraordinaria de la ADE

El día 14 de abril de 1989, en la ciudad de Gijón, se reunió la Asamblea General extraordinaria de la ADE, a las 18,00 horas, para tratar como único tema monográfico la revisión de cuotas y aportaciones a la ADE por montajes realizados.

Presidió Angel F. Montesinos, acompañado del Secretario General Juan Antonio Hormigón y el Tesorero Antonio Amengual. La Asamblea adoptó los siguientes acuerdos:

1.º Aprobar por unanimidad

una cuota mensual para los asociados de la ADE, de 2.000 ptas., a partir del próximo mes de junio.

2.º Igualmente por unanimidad aprobó el carácter obligatorio de las aportaciones por montaje, cuyo baremo pasa a ser en lo sucesivo de 6.000 a 12.000 ptas., dejando a criterio de cada asociado la suma de su contribución.

Tras un animado debate se levantó la sesión a las 19,30 de la tarde.

El Corte Inglés informatiza a la ADE

Tras una serie de gestiones realizadas con el departamento de relaciones públicas de «El Corte Inglés», esta empresa ha decidido proceder a la informatización gratuita de los servicios de la Asociación de Directores de Escena. Dicho acuerdo se ha realizado en función del carácter cultural y profesional de nuestra Asociación, de agrupar a la mayor parte de los directores de escena que realizan su trabajo en nuestro país y por la continuidad y estabilidad de las actividades y proyectos que la ADE ha realizado y se propone llevar a cabo en el futuro.

El volumen de nuestro fichero, la necesidad de contar con un banco de datos, los problemas contables, la organización del fondo de publicaciones y otras cuestiones similares, nos exigían contar con un sistema informático para poder utilizarlos con la celeridad y organización imprescindible, habida cuenta de las perspectivas de actuación presentes y futuras de la ADE. La contribución de «El Corte Inglés» es en este sentido inestimable para nosotros, y desde estas páginas queremos mostrarles nuestro agradecimiento y gratitud por su cooperación incondicional, probada ya en otras iniciativas culturales. En cualquier caso éste es solo el inicio de otros posibles acuerdos que comenzaremos a desarrollar próximamente sobre actividades concretas.

Acuerdo de la ADE con el Festival de Teatro Iberoamericano de Cádiz



La Asociación de Directores de Escena y el Festival de Teatro Iberoamericano de Cádiz, han establecido un acuerdo de cooperación para el presente año. El Secretario General de la ADE se reunió en diferentes ocasiones con el director del citado Festival, Juan Margallo, para discutir y elaborar los aspectos específicos de la cooperación.

Los puntos fundamentales afectan a la presentación de la ADE en el marco del Festival hacia los colegas latinoamericanos; proporcionar

información sobre aspectos legislativos y laborales; intervenir en las sesiones de trabajo en torno al actor, que se desarrollarán paralelamente a los espectáculos y acoger los delegados de las asociaciones argentina y cubana, con las que nuestra Asociación tiene firmados «convenios» de intercambio. Asimismo se creó un espacio de encuentro para otras iniciativas que puedan surgir.

Ambas instituciones firmaron finalmente un acuerdo que establece la cooperación para 1989.

ACUERDO DE COOPERACION ENTRE LA ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA Y EL FESTIVAL DE TEATRO IBEROAMERICANO DE CADIZ PARA 1989

Reunidos en Madrid el Secretario General de la ADE, Juan Antonio Hormigón, y el director del Festival de Teatro Iberoamericano de Cádiz, Juan Margallo, en su condición de representantes legales de ambas instituciones, establecen el siguiente acuerdo que regula su cooperación para 1989.

Primero:

Ambas partes se comprometen a mantener un diálogo fluido y proporcionarse mutua información, en las áreas que son de su competencia y en las que exista convergencia de actuación.

Segundo:

El Festival Iberoamericano de Cádiz acogerá durante los días de duración del Festival, en calidad de invitados, a los delegados (dos) de las asociaciones de Argentina y Cuba con las que la ADE tiene firmados «Convenios» de intercambio y cooperación. Dicha invitación incluirá estancia, manutención y entradas para teatros y actividades complementarias. La ADE cubrirá los desplazamientos de Madrid a Cádiz y regreso.

Tercero:

La ADE dedicará una sesión de trabajo a hacer su presentación a las gentes del teatro latinoamericano presentes en el Festival y distribuirá sus publicaciones.

Cuarto:

La ADE intervendrá con tres ponencias en las sesiones de trabajo dedicadas a «El actor», que se desarrollarán en el marco del Festival. La ADE designará las personas que participarán en dicho evento.

Quinto:

Ambas partes se ratifican en la idea de estudiar durante los próximos meses, otras iniciativas que puedan ser asumidas tanto por la ADE como por el Festival de Teatro Iberoamericano de Cádiz.

Firmado en Madrid, a 10 de abril de 1989.

*Juan Margallo
Director del Festival
de Teatro Iberoamericano
de Cádiz*

*Juan Antonio Hormigón
Secretario General de la ADE*



Jornadas de teatro de la Comunidad de Madrid

El pasado día 10 de abril tuvo lugar en el Ministerio de Cultura una sesión de trabajo de las instituciones y organizaciones que participan en las Jornadas de Teatro de la Comunidad de Madrid. Las discusiones, apasionadas en algunos momentos, abordaron fundamentalmente tanto cuestiones relacionadas con el compromiso que mantenían los allí reunidos para la consecución de acuerdos concretos, como a la fijación del calendario. Se creó una comisión coordinadora que se ha reunido en dos ocasiones para encauzar y definir la documentación y se fijó la primera decena de junio como fecha para el próximo encuentro plenario en el que se deberían tomar decisiones corresponsables por todos los allí reunidos. Las instituciones y asociaciones profesionales asistentes firmaron y emitieron la siguiente

RESOLUCION

Durante el día 10 de abril, se ha celebrado en el Ministerio de Cultura la reunión establecida como continuación de las Jornadas de teatro celebradas los días 30 de noviembre y 1 y 2 de diciembre de 1988.

A esta reunión asistieron representantes del INAEM, Comunidad de Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Unión de Actores y Asociación de Directores de Escena, ya presentes en las citadas Jornadas, ampliándose con representantes de Comisiones Obreras y Unión General de Trabajadores.

Todas las partes presentes acordaron:

1. El compromiso de abordar la reestructuración y la coordinación de la política teatral en el ámbito de las competencias de cada administración pública presente. A este fin, las partes asistentes a la reunión acuerdan convertirse en Mesa de discusión y concertación de los cinco puntos de las conclusiones abordadas en el mes de diciembre pasado.

2. La creación de una comisión coordinadora compuesta por representantes de cada una de las instituciones y organizaciones sociales presentes.

3. Establecer la segunda semana del mes de junio (5 al 9) como fecha de discusión y acuerdo de los cinco puntos de las conclusiones de las Jornadas de diciembre. A este fin, la comisión coordinadora establecerá reuniones periódicas para agilizar la coordinación de los materiales de discusión de todas las partes para hacer más práctico y efectivo el trabajo a desarrollar durante la segunda semana de julio.

Madrid a 10 de abril de 1989

COMPañIA LIRICA ESPAñOLA



DIRECCION:
ANTONIO AMENGUAL

REPERTORIO

LA PARRANDA

AGUA, AZUCARILLOS
Y AGUARDIENTE

LA DOLOROSA

KATIUSKA

LA CALESERA

LA CANCION DEL OLVIDO

LUISA FERNANDA

LA DEL SOTO DEL PARRAL

LA CHULAPONA

RELACIONES INTERNACIONALES

Delegación de la ADE a Checoslovaquia

Del 28 de enero al 6 de febrero, nuestro colega Jordi Mesalles viajó a Praga invitado por la Unión de Artistas Dramáticos de Checoslovaquia, en aplicación del «Convenio» firmado por dicha institución con la Asociación de Directores de Escena. Nuestro compañero asistió al seminario «Videocontak», en el que participaban directores teatrales de diversos países. El objetivo de la reunión era estudiar las tendencias teatrales actuales o la obra de algún director en particular, a través de espectáculos grabados en vídeo.

Mesalles fue recibido por el Secretario General de la UADCh, Jiri Matejicek y por el director del departamento teatral M. Weiman, con quienes mantuvo conversaciones. Su amplia intervención estuvo ilustrada por un vídeo que contenía pasajes de numerosos espectáculos de directores de la ADE. Su aportación fue muy alabada y mostró aspectos de nuestra producción escénica totalmente desconocidos por los colegas extranjeros. Por otra parte, Jordi Mesalles recibió toda suerte de atenciones durante su estancia en Checoslovaquia.

ALLANAMIENTO DE SEDES TEATRALES EN COLOMBIA

El pasado día 10 de enero, un despacho de la agencia EFE —no reproducido por ningún órgano de prensa español— comunicaba que tropas de la XIII Brigada del Ejército y agentes de los servicios secretos del Ejército colombiano (B-2) y de la Policía Nacional (F-2), practicaron decenas de registros y detenciones en Bogotá a lo largo de las 48 horas anteriores. El número de allanamientos fue de sesenta y veinte el de personas detenidas, acusadas de complicidad con las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FARC). Entre las instalaciones allanadas figuran las sedes de la compañía teatral «La Candelaria» —muy conocida en España— y la de la Corporación Colombiana de Teatro.

Según declararon a EFE fuentes del Ministerio de Defensa, los allanamientos y detenciones están relacionados con el hallazgo e incautación el 22 de diciembre de 1988, de un cargamento de armas en Jamaica, presuntamente dirigido a las FARC. El alijo consistía en 1.000 fusiles automáticos, 250 ametralladoras, 10 morteros y 500 proyectiles para dicho aparato, por valor de 8 millones de dólares. El comunicante del Ministerio de Defensa aseguró que las operaciones de registro y apresamiento tenían el propósito de desbaratar una red urbana de la organización guerrillera.

Curiosamente, en la sede de «La Candelaria» el Ejército se incautó de un casco de utilería y de la escopeta del celador de la sala teatral, quien denunció en Radio Caracol que fue golpeado por los militares y que pensaba elevar una denuncia a la Asociación Permanente de Derechos Humanos.

Santiago García, director de «La Candelaria», en conversación telefónica con Juan Margallo, Director del Festival de Teatro Iberoamericano de Cádiz, manifestó que el allanamiento se produjo sin mandamiento judicial y que durante la operación se destruyeron dos puertas, se resolvieron los archivos y hubo intimidación a personas. Hay que recordar que varios miembros de la compañía están amenazados de muerte por grupos paramilitares y que alguno ha debido circular con chaleco antibalas y protección de guardaespaldas durante bastante tiempo.

Santiago García calificó de «inexplicable y absurdo atropello» la acción militar y anunció que pediría garantías al Ministro de Gobierno, César Gaviria, para poder desarrollar sus actividades artísticas. A finales del pasado enero, la entrevista solicitada aún no había sido concedida.

Jacobo Arenas, segundo comandante de las FARC, en declaraciones radiotelefónicas al periódico socialconservador «La Prensa», calificó de «novelón» montado por la Inteligencia militar la supuesta vinculación de las FARC con el contrabando de armas, y dijo que el propósito de los operativos era obstaculizar el proceso de paz.

«La Prensa» informó igualmente que las armas habían sido adquiridas en la República Federal Alemana por un socio de Pablo Escobar Gaviria, jefe de la organización narcotraficante conocida como «Cártel de Medellín». Mafia que según el diario, se encuentra en guerra con las FARC, y que parece contradictorio que el grupo guerrillero

POSTAL DESDE PRAGA

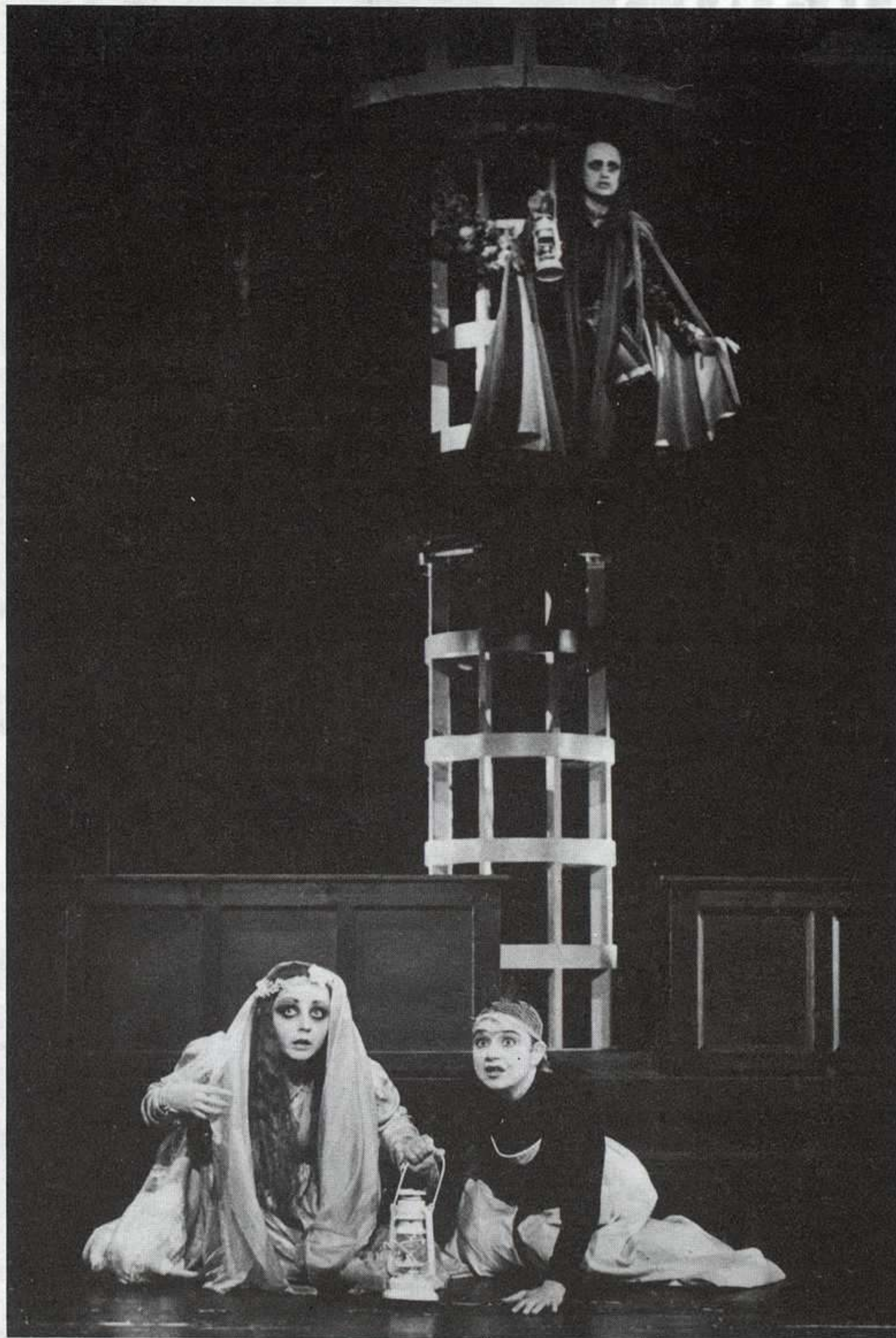
Por Jordi Mesalles

Estimados colegas:

Hacia tiempo que no me sentía tan pequeño... tan pequeño y tan corto. El ingenuo juego de palabras lo tomo de un chiste de un personaje de una obra de Bohumil Hrabal «Tierno Barbaro», para intentar describir la inmensidad de Praga. Viviendo por afinidad libéscica la insoponible levedad del ser y viendo allá en lo alto, en el fondo, el castillo de Kafka y gozosamente perdido por las expresionistas perspectivas callejeras que ofrece la ciudad al viajero, agradezco la posibilidad que la Asociación de Directores de Escena me ha brindado de asistir al «VIDEO KONTAKT 89» y de poder relacionarme con uno de los paisajes humanos y urbanos más cariñosos y entrañables que he conocido, además y sobre todo de haber podido deleitarme con vivencias teatrales de excepción. El «VIDEO KONTAKT 89» ha sido un encuentro organizado por la UNION DE ARTISTAS DE ARTE DRAMATICO de Checoslovaquia. En esta segunda edición participaban representantes de Francia, Alemania Federal, Alemania Democrática, URSS, Finlandia y España.

Video Kontakt 89 estaba planteado de una manera abierta, sin apenas datos sobre la especificidad del congreso, donde lo más concreto era la posibilidad de establecer, a través del vídeo, un intercambio de experiencias entre los participantes. Yo, gracias a la colaboración del Teatre Lliure, del Centre Dramàtic de la Generalitat, del Centro de Documentación teatral, del Institut del Teatre de Barcelona y de diversos asociados que me dejaron vídeos de sus creaciones, presenté una amplia muestra del teatro español de los últimos diez años.

Los participantes al congreso encontraron la opción más que acertada ya que la mayoría de países asistentes enviaron a realizadores con un vídeo de uno de sus espectáculos. Al ser el medio «vídeo» un sistemático reductor de la teatralidad y de la emoción de la escena, muchas sesiones del congreso se hi-



«La Celestina» en el Teatro Nacional de Praga. Puesta en escena de Miroslaw Krobot.»

cieron un poco narcisistas y/o aburridas y faltas de perspectiva contextualizadora. Por eso he de decir con satisfacción que la heterogénea muestra de nuestras propuestas teatrales, sorprendió e interesó tanto a participantes como a organizadores.

Por lo que hace a mis propias vivencias teatrales referidas al congreso, he de destacar un espléndido trabajo de una joven directora finlandesa del teatro estatal de Turku, influida por Bergman y Tarkovski,

sobre los fantasmas y la evolución afectiva y sexual femeninas, titulado «Caperucita roja» y los vídeos presentados por las dos Alemanias. El de Alemania Occidental con un espectáculo a partir de un texto de Tomas Brasch, «Lovely Rita» y el de Alemania Oriental, que en la tradición del teatro de cabaret alemán, un grupo nos ofrecía la curiosa experiencia de reelaborar teatralmente los sueños de sus miembros.

Pero quizá lo que justifica mi es-

tancia y cualquier viaje a Praga es poder ponerse en contacto con una de las tradiciones actorales —para mi desconocida hasta ahora— más exuberantes y vivas de Europa. Después de ver una divertida y grotesca «Celestina», con una dramaturgia de una agilidad y modernidad envidiable, dirigida por Miroslaw Krobot en el Teatro Nacional y a parte de unos espléndidos trabajos presentado por checos y eslovacos en el congreso, merece destacarse la labor del «Cinoherni Klub» de Praga. Formado por un equipo de actores, directores y dramaturgos hace veinte años, como alternativa vital y profesional a los teatros nacionales, este teatro estudio, que en la próxima temporada pasará a ser dirigido por el conocido realizador teatral y cinematográfico Jiri Menzel (Trenes rigurosamente vigilados, Mi tierno Pueblecito), tienen más de diez obras en repertorio (entre ellas «Los lunáticos» de Middleton y Rowley, «Ivanov» de Chejov, «Por delante y por detrás» de M. Frayn, «Los jugadores» de Gogol, «Tierno Barbaro» de Bohumil Hrabal, «Anecdota provinciana» de Vampilov). Tuve la suerte de poder asistir a tres de sus espectáculos que con teatro lleno —una maravillosa constante en Praga— me proporcionaron una vivencia teatral inolvidable. Su opción alternativa me parece un modelo excelente del que aprender y tener en cuenta en nuestro país. Con un pequeño teatro de no más de trescientas plazas y renunciando por convicción y economía al formalismo escenográfico, cambiando día a día de espectáculo, son en sí mismos un acto de amor y vocación teatral absolutamente ejemplares.

Sería importante que el «Cinoherni Klub» de Praga pudiera visitar nuestro país. A ellos les encataría y nosotros tendríamos la posibilidad de contactar con una concepción del teatro más allá de modas y mitos efímeros, de la que aprender.

Yo ya me he puesto a intentarlo... Si más no para sentir de una manera práctica esa añoranza que dicen que Praga deja siempre en la memoria.

esté involucrado en el tráfico de armas.

A la vista de estos hechos que constituyen un grave atentado a las garantías democráticas y que afecta a nuestros colegas colombianos, la Unión de Actores, la Asociación de Directores de Escena y el Festival de Teatro Iberoamericano de Cádiz, decidieron enviar el siguiente telegrama:

«ENTERADOS ALLANAMIENTOS SEDES "CORPORACION COLOMBIANA TEATRO" Y "LA CALENDARIA" POR FUERZAS MILITARES, PROTESTAMOS AIRADAMENTE

POR ATENTADO GARANTIAS DEMOCRATICAS. PEDIMOS PROTECCION A DICHAS INSTITUCIONES, DADO QUE ALGUNOS DE SUS MIEMBROS ESTAN AMENAZADOS DE MUERTE.»

Firmado: UNION DE ACTORES

ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA DE ESPAÑA JUAN MARGALLO, Director del Festival de Teatro Latinoamericano de Cádiz

El telegrama ha sido enviado al Presidente de Colombia, Virgilio Barco y al Ministro de Gobierno, César Gaviria.

Delegación de la ADE a la República Democrática Alemana

En aplicación del «Acuerdo» de cooperación e intercambio firmado entre la Asociación de Gente de Teatro de la RDA (VT) y la Asociación de Directores de Escena de España, una delegación de la ADE integrada por Agustín Iglesias, vocal de la Junta Directiva y Santiago Sánchez, se desplazó a Berlín-

capital de la RDA. Su estancia se prolongó del 19 al 26 de abril. Asistieron a los tres últimos días del Festival de teatros de la RDA y también a diversos espectáculos de los teatros berlineses. En el próximo número de nuestro «Boletín» ofreceremos un informe más detallado de su visita.

NOTAS MAGIARES

«Ubu Rey» de Alfred Jarry.
Teatro Katona József.
Puesta en escena de Tamás Ascher.»



Por Juan Antonio Hormigón.

Budapest, cortada en dos por el Danubio, en el corazón mismo de Centroeuropa. A un lado queda Buda, la ciudad vieja, la que fue fundada primero, con sus colinas, el formidable castillo en lo alto de una espadaña que rodea la curva del río, antiguos fortines defensivos, hermosos palacios y casas nobiliarias, iglesias con varios siglos agazapados en sus bóvedas: San Matías la más impresionante. Al otro queda Pest, recostada en la llanura interminable. Tuvo su primer asentamiento en una isla que perdió su condición al desecarse el brazo fluvial que la contorneaba. Aquí está el parlamento, los museos, los teatros, los parques, las grandes avenidas y las bellas casas y hotelitos decimonónicos.

Budapest, con el enrejado de sus puentes, estrecha los lazos de sus dos mitades.

— 1 —

Bajo el sol tibio de la mañana que reverbera en la nieve fresca, me encamino hacia el castillo y el bastión de los pescadores en donde se agazapan las huellas fundacionales de la ciudad. Pienso lo mal que conocemos en España este país, este pueblo y el teatro que aquí se hace. Aparte de Ferenc Molnar, no sé si algún otro

escritor teatral ha sido traducido, con excepción de la obra de István Orkény, «La familia Tot». Sin embargo, Hungría tuvo siempre un teatro de gran nivel artístico, con bastante proyección internacional. Autores como György Spiro («El impostor» y «Cabeza de pollo»), László Gyurko («Electra, mi amor») y el propio Orkény («Juego de gatas»), han sido traducidos y representados en multitud de países.

Siento que algo no responde adecuadamente a nuestra vocación europea.

— 2 —

En los últimos años he visto varias versiones de «El misántropo» de Moliere: en la Volksbühne de Berlín-RDA dirigida por Fitz Maquard, en el Teatre Lliure por Fabiá Puigserver, en el Teatro de Chaillot por Antoine Vitez. Todos ellos manejaban criterios distintos, pero eran excelentes espectáculos condicionados en cierta medida, es verdad, por el retoricismo normativista que emana del texto.

La puesta en escena del «Teatro Katona József», realizada por Gábor Székely, parte de una comprensión eminentemente vitalista. Los personajes se debaten en un mundo de pasiones y comportamientos contrastados. Me produjo un gran impacto la extraordinaria contemporaneidad alcanzada. A ello contribuye sin duda una escenografía y vestuario que sin perder los ras-

gos históricos definitorios, utiliza criterios de significación teatral mucho más amplios.

— 3 —

Reconozco que ese repertorio inmisericorde de prolongados silencios, largas pausas, expresiones musitadas e inaudibles, ensimismamientos sin saber a cuenta de qué, desvanecimientos, miradas anhelantes, que configuran lo que denominamos «chejovianismo», es uno de los comportamientos escénicos más irrelevantes y cansinos que hoy se pueden dar. El oscuro psicologismo que parece servirles de punto de apoyo y que intentan desvelar: una superchería para neuróticos irredentos, comerciantes de la debilidad humana y sensibleros a todo trapo.

El modelo originario de esta actitud, tuvo sin duda un carácter renovador. Era una forma de entender a Chejov, unilateral sin duda, pero válida como cualquier otra. Lo grave fue que se convirtió en estilo prototípico de lo chejoviano y todos los espectáculos que se realizaran a partir de textos dramáticos del escritor ruso, debían llevar ese sello identificador o ser considerados «heterodoxos», «antichejovianos», «carentes de sensibilidad» y otras admoniciones de ese jaez dictadas por los jueces de turno. Esa actitud fue dominante durante muchos años y aún se enseñoorea de países como el nuestro. También es verdad que casi desde sus inicios tu-

vo su réplica contestataria. Myerhold casi desde sus primeros escritos se burla, por ejemplo, de la «pausa neurótica», de la pérdida de tiempo que representa la «interiorización» o del «pálpito anhelante» del «chejovianismo».

La puesta en escena realizada por Tamás Ascher, de «Las tres hermanas», rompe decididamente con este hábito. Comienza como una comedia y paso a paso el drama crece hasta desbordarlo todo. La visión unilateralmente psicologista de Chejov, ha ocultado al gran humorista que es, en mi opinión, rasgo dominante de su obra. Mihailov lo ha entendido así en películas como «Sinfonía inacabada para piano mecánico» y «Ojos negros».

«Las tres hermanas» constituye uno de los grandes éxitos del «Teatro Katona Jozsef». Se ha representado en numerosos festivales y cuentan ya con más peticiones para el futuro de las que pueden atender. Al menos por ese ancho mundo, el «chejovianismo» se desmorona. ¡Qué alivio!

— 4 —

Hay una tradición de la estética de lo grotesco en Hungría. Una tradición que Gábor Zsám-béki refleja en su puesta en escena de la obra más representada de Jarry, «Ubu Rey». La acción se sitúa en el submundo de un cruce de túneles y las acciones manejan elementos escatológicos encadenados.

«El Inspector», de Gogol, es una de las grandes obras de la literatura dramática mundial. Su autor hizo en ella una sátira acerva e implacable de la corrupción de los círculos cerrados de poder, de la ineptitud burocrática, de la rastro ambición humana que pisotea cualquier barrera ética, de la duplicidad de comportamientos y muchos otros temas que se engarzan como un puñado de cerezas entre sí.

La puesta en escena que vi, realizada por Gábor Zsám-béki, maneja también los instrumentos de significación de lo grotesco. Utiliza un vestuario contemporáneo y una escenografía moderadamente expresionista que también nos remite a nuestros días. Este «Inspector» podría transcurrir en un pueblo antillano, en un suburbio de Nápoles, en un villorrio de centroeuropa o en cualquier otro lugar. Algunos elementos concretos como camisas floreadas o ventiladores de techo que giran sus grandes aspas sobre las cabezas de ese pequeño microcosmos social, nos encaminan más hacia tierras calurosas.

Siempre que este texto se monta sin retórica historicista, su contundencia crítica y su sátira cortante emergen con toda potencia. En esta ocasión de así y su referente contemporáneo de palmaria evidencia. Existe una pequeña adaptación o, si se prefiere, ampliación del texto. El inspector verdadero, del que sólo se anuncia su llegada en el texto original, aparece en este caso en escena y se da a conocer ante el alcalde y sus compinches. Estos, sencillamente, lo asesinan; por si a alguien le queda una gota de optimismo y cree que los problemas se resuelven por sí solos, sin mover un dedo para que así sea.

— 5 —

«Catullus», obra del escritor húngaro Milá Füst, me ha sorprendido extraordinariamente. ¿Cómo es posible que textos como éste nunca hayan sido traducidos al castellano y su autor sea totalmente desconocido entre nosotros? La acritud con que el tema se aborda, ha hecho que incluso en Hungría haya sido muy poco representada.

En síntesis, el texto expone la degradación moral de una familia de alta burguesía. La acción se traslada a los años veinte. Pero lo que fundamentalmente se intenta es hurgar en las

oscuras pasiones humanas y en la determinación que provocan en los comportamientos.

— 6 —

Dos cosas me han producido una honda impresión en el trabajo del «Teatro Katona Jozsef». En primer lugar la solidez, rigor y disciplina del conjunto de actores que integran la compañía. Muestran una maestría y versatilidad admirables. Era fascinante ver el trabajo de un actor o una actriz en tres espectáculos distintos y pasar de «Ubu rey» a «Las tres hermanas» o «El inspector», con una precisión implacable. Elaboran su trabajo sobre impostaciones y líneas estilísticas muy diferentes, sin que se produjeran pérdidas de concentración o de eficacia artística. Sólo mediante una formación muy sólida desde el punto de vista técnico, pero también amplia, versátil, rica en referentes estéticos y humanísticos, es posible alcanzar semejante plenitud.

También me produjo gran impacto la formidable elaboración escenográfica de los espectáculos. Con un costo de producción muy moderado, en un escenario que carece de telar, tiene hombros estrechos y una profundidad, eso sí, notable, los escenógrafos que desarrollan aquí su actividad construyen espacios complejos, conciben mutaciones sagaces y precisas y confieren una dimensión significante extraordinaria a los elementos plásticos.

— 7 —

No cabe duda que la formación de actores y directores ocupa un lugar y espacio importante en la vida cultural húngara. Por lo que he podido observar, se trata de estudios muy serios y confieren un alto nivel formativo. El «Teatro Katona Jozsef» desarrolla un proyecto muy interesante en este sentido: tiene agregados al elenco varios alumnos del último curso de la Escuela de Arte Dramático. Por supuesto que deben continuar rigurosamente con sus clases, pero además comienzan a trabajar con la compañía como prolongación de sus estudios y cobran por ello, por lo que pueden centrarse exclusivamente en su actividad teatral.

Una tarde a las tres, asistí a una representación en la Escuela de «Le baruffe chiozotte» de Goldoni. Se trataba de un taller de los alumnos de último año, que se ofrecía al público durante varios días. Aquello terminó como a las cinco y media. A las siete, varios de ellos intervenían en «El inspector», pero ya los había visto en «Ubu Rey», en «Las tres hermanas» y en «El misántropo». Por muchas razones largas de contar, es esta una de las experiencias que más me interesaron y al unísono me entristecieron.

— 8 —

La inteligente y locuaz Nelli Litvai, cena con la crítica francesa Colette Godard, con la directora del festival de Berlín occidental y conmigo, en un bello restaurante de Budapest. Hay un conjunto zingaro de cuerdas y unos camareros que no logran ponerse de acuerdo en quién atiende nuestra mesa. Fuera hace mucho frío y dentro nos calentamos con tokay. Hablamos del trabajo de los actores. Me dice que «en Hungría quieren que haya más actores que puestos de trabajo, porque de este modo surgirá la competencia y nadie podrá entregarse a la rutina y la apatía». Me parece justo, solo que intento matizarle que «en España, dada la ausencia de disposiciones que existen en este terreno, existen 40 millones de actores potenciales. En principio sólo hace falta saber firmar y tener el carnet de identidad o que lo tenga quien te repre-

sente. ¿Es esa la competitividad que quieres?», le preguntó. «¡Ah no, me responde dando un respingo, eso no! Hablo de competitividad entre actores formados como tal». No hay nada como poderse explicar para saber de lo que hablamos.

— 9 —

Un nuevo fantasma recorre Europa, acuñado ahora por el neoliberalismo profético: la competitividad es el signo de las sociedades modernas. Reconozco que esta palabra me repugna, que expresa en mi opinión el despertar de los más peligrosos instintos humanos y que su paroxismo conduce a la infelicidad de quienes la padecen. Siempre he preferido hablar de emulación, que equivale al deseo humano de hacer las cosas bien y cada vez mejor en relación a los demás y no necesariamente por razones económicas. En las sociedades que se ven bombar-



«Las tres hermanas» de Anton Chéjov. Teatro Katona József. Puesta en escena de Tamás Ascher.»

deadas por la publicidad y que sufren crisis internas graves por errores propios o el florecimiento de fantasmas paranoides, ciertos conceptos emergen como salvadores aunque contengan el germen de mayores males. Hungría es un país en que hay gentes que suelen confundir los problemas reales con los fantasmas que la publicidad les acuña.

Budapest está cubierta. Paseo por las calles de Pest, vacías y blancas bajo un cielo opaco. Aquí como en otros lugares me asalta una inquietud: grave es quedarse detenido, considerando que lo que se ha logrado es mucho y es hora de conservar y echar la siesta, pero más grave aún es moverse sin norte ni sentido a la caza de fantasmas erráticos, poniendo en peligro conquistas inapreciables cuyo camino jalonan muchos muertos, mucha sangre, mucho dolor, mucho esfuerzo, mucha generosidad y mucha esperanza.



«"Las tres hermanas" de Anton Chéjov. Teatro Katona József. Puesta en escena de Tamás Ascher.»

El festival de espectáculos del Teatro Jozsef Katona, celebrado en Budapest en noviembre de 1988, fue un desfile de audaces puestas, sensaciones promesas y entusiastas esperanzas

«Mi encuentro con el teatro húngaro»

por Karla Barro

Volver a Budapest, la capital de Hungría, después de 16 años, y volver a disfrutar del magnífico teatro que allí se factura, resulta una experiencia muy especial. Conviví con el teatro húngaro por dos años; con sus actores, directores, técnicos y dramaturgos, no sólo en Budapest, sino en puntos estratégicos del país, como centros culturales de gran importancia en Centroeuropa: Zsentendre, Visegrád, Győr, Szeged, Pécs, Székesfehérvár, Veszprém, Debrecen... Pude conocer profundamente a través de todo el país de los magyares las antiguas tradiciones y sus formas de organización, además del

gran movimiento de admiradores del teatro que han estimulado considerablemente el desarrollo profesional del mismo en todo el país.

En esta visita he encontrado que han cambiado algunas cosas: los edificios teatrales han sido reformados, algunos actores han muerto, otros lógicamente han envejecido, hay caras jóvenes y nuevos talentos, los repertorios aún todavía más interesantes y sólo una cosa no se ha transformado: la excelente calidad de los espectáculos. El teatro húngaro de hoy no es sólo lo que sucede en la escena y entre bastidores, sino también la otra tapa del libro: la percepción de los espectáculos teatrales y el movimiento teatral de masas que se desarrolla en torno al arte de Melpómene y Talía, pudiendo afirmar que el teatro contemporáneo de la Hungría Popular tiene su propio perfil y su propio estilo. Fun-

damentalmente es un teatro que cuida con celo sus tradiciones nacionales y gustosamente presente constantemente obras de escritores húngaros antiguos y contemporáneos, no desechando la dramaturgia mundial: Sófocles, Aristófanes, Shakespeare, Moliere, Calderón, Chejov, Ibsen, Brecht, etc. La política de repertorio se halla encaminada a presentar en la escena las piezas más valiosas de la dramaturgia universal, desde el punto de vista artístico y social.

La revolución en el campo de la cultura y de la educación inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial, abrió en Hungría las posibilidades de desarrollo de diversas formas de divulgación de la cultura, incluida la teatral, de modo que este país funciona no sólo en los locales preparados para ello sino en cooperati-

**Centro de documentación
teatral de Hungría
un instrumento de trabajo**

Por J. A. H.

En la falda posterior de las colinas de Buda, no lejos del castillo que la corona y otea impertérrito el constante vagar del Danubio, se encuentra el «Magyar Színhazi Intezet» (Centro de Documentación Teatral de Hungría). Tiene su sede en una antigua mansión señorial, con una gran galería abierta a un patio, protegida con cristalerías y repleta de plantas que se enraman en las columnas a la luz tibia del invierno.

La instalación es confortable y sencilla. No hay lujos ni suntuosidad. Es un lugar concebido para el estudio, el catálogo y la investigación teatral. Las distintas secciones se distribuyen una tras otra a lo largo del corredor. En pri-

mer lugar la de documentación de espectáculos realizados en todo el mundo desde 1956. En dos grandes habitaciones, atestadas estanterías de suelo a techo guardan miles de carpetas, clasificadas por orden alfabético de autores. En su interior se guardan críticas, reseñas, programas, fotografías y diferentes documentos de los espectáculos.

La segunda sección corresponde a la documentación por ordenador, dedicada exclusivamente a espectáculos húngaros. Fue creada hace dos años y contiene ya un amplio número de fichas con información precisa de cada una de las obras estrenadas.

En tercer lugar existe la sección informativa dedicada al teatro internacional. Recoge las noticias de estrenos en el mundo, hace resúmenes



«“El Inspector” de Gogol. Teatro Katona József. Puesta en escena de Gábor Zsámbéki.»

vas agrícolas, casas de cultura y durante la temporada de verano, al aire libre, en puntos estratégicos del país.

Nos ha llamado siempre la atención la libertad de creación y la coexistencia de muchos estilos, tendencias y métodos de trabajo. En la dramaturgia nacional se puede observar como tendencia general una persistente presencia del folclor, tanto en obras con temática histórica como en las de problemática anual. Un examen analítico puede también mostrar en casi todos los autores húngaros, un respeto a la forma tradicional fundido en el estilo personal, como sucede con los clásicos dramaturgos Imre Madách y József Katona.

El amplio repertorio permite que cada noche sea posible presenciar un espectáculo diferente en cada teatro, y esto no sólo ocurre en los 22 teatros de la capital sino también en provincias, donde se mueve el mismo de una manera ágil e inteligente: desde la popular opereta o el ballet moderno, al teatro de figuras o al teatro dramático. La estructura y organización de los teatros en Hungría hace posible que todos los creadores puedan ver realizados sus proyectos en los distintos espacios teatrales de una forma continua y además sometida a la crítica de los distintos medios que existen para ello. La televisión escoge las puestas en escena y una vez a

la semana efectúa una transmisión teatral. Esto colabora a que se conozcan los escritores, actores y directores de todo el país, efectuando además una parte del trabajo de captación de nuevos espectadores al teatro, esencialmente y muy particular de la gente joven, la cual como en todas partes, es la más difícil de interesar en este arte, ya que otras expresiones artísticas como el cine y la música moderna por ejemplo, o el mismo deporte, atraen su atención con mayor fuerza. En Hungría los actores pertenecen a los teatros fundamentalmente, donde realizan su principal labor, haciendo intervenciones periódicas en la radio, el cine y la televisión. Los medios masivos de comunicación pueden mantener su programación y principalmente la dramática, sin necesidad de entorpecer el trabajo diario de los actores en los teatros, cosa que permite un mayor desarrollo del personal artístico. Quizá por esto sea posible decir que resulta verdaderamente impresionante la técnica depurada de los actores húngaros.

En este año fuimos invitados del 19 al 25 de noviembre a la presentación del repertorio del teatro József Katona en Budapest. Este Festival de otoño permite no sólo al público budapestino sino también a invitados extranjeros, apreciar y confrontar en una semana las mejores puestas en escena preparadas para la tempo-

rada teatral por el colectivo de este teatro. El clima frío y con grandes nevadas de estos días, no impidió en ningún momento la exitosa celebración del festival ni debilitó en absoluto el entusiasmo del público que abarrotó cada noche la sala del József Katona. Su director, Gábor Zsámbéki, comenzó las presentaciones con una deliciosa puesta en escena de «Ubú Rey» de Alfred Jarry, donde la valoración de lo grotesco en todas las situaciones de la pieza, nos parece válido como objetivo artístico, logrando con ello caminos imaginativos muy amplios y un alto nivel de expresividad, y apoyada por una escenografía original y compleja que devoraba a veces a los actores y viceversa. Magistrales Sinkó László y Básti Yuli en Papá y Mamá Ubú.

Otra oferta de este excelente teatro fue la obra de Nikolai Gogol, «El Inspector», que evidenció una gran unidad de estilo en todos sus aspectos. La variada acción de la pieza cuya temática es el «miedo», es hábilmente resuelta a través de todos los matices de este sentimiento que ataca a un grupo de doce hombres en un pequeño pueblo ruso, llevándolos desde el proceso de inhibición discreta o prudencia, pasando por la cautela, la alarma y la ansiedad hasta la etapa en la que el dominio del miedo es absoluto, o sea el pánico y por último el terror, en que ya los personajes son víctimas indefen-

de revistas y elabora sinopsis de las obras que se producen. Estos materiales se reúnen en una publicación que se distribuye exclusivamente a los profesionales del teatro y no llegan al gran público. Cuenta con un cuerpo de redacción que abarca diferentes ámbitos lingüísticos. Anna Lakos, que me acompaña en el recorrido y que reúne en su persona buena parte de la belleza y cortesía húngaras, se ocupa de la parte francófona de la revista.

La sección de archivos agrupa un amplio catálogo de afiches, bocetos de escenografía y vestuario y planos técnicos de construcción e implantación de decorados. Esta iniciativa es extraordinariamente interesante y permite disponer de unos materiales difíciles de localizar en muchos países. También se conserva una nume-

rosa colección de fotografías. Importancia particular tienen las primeras placas de espectáculos teatrales, que datan de finales del siglo XIX. Este pequeño tesoro se acrecienta con nuevas adquisiciones. También se compran y conservan trajes de teatro de valor histórico. «El teatro es un arte que desaparece —me dice Anna Lakos— pero esto que queda hay que conservarlo». Una biblioteca de fondo bastante extenso, cierra las instalaciones.

Atravesando una terraza cubierta ahora de nieve fresca, se llega a la pequeña sala de vídeo. Este servicio fue creado hace dos años y cuenta con un fondo de trescientos espectáculos grabados hasta la fecha. Aquí se conservan las cintas y pueden verse en un monitor. Ocho o diez sillones completan el mobiliario. La petición de

cualquier grabación del catálogo es inmediatamente atendida.

Esta como las otras secciones del Centro de Documentación Teatral de Hungría, son para uso exclusivamente de los profesionales, estudiosos e investigadores del teatro. No están dirigidas al público en general. Anna Lakos me comenta que muchos directores de escena, escenógrafos, dramaturgistas y actores, acuden allá en busca de información sobre el trabajo que van a realizar. Hay quienes no van nunca pero otros, en número elevado, lo hacen. En mis conversaciones con gente de teatro de Hungría, pude comprobar que era así.

Dentro de estas instalaciones, en un pequeño despacho, tiene también su sede el Instituto Internacional de Teatro.

sas del miedo. La dirección muestra no sólo el miedo a que se descubran los errores cometidos o el miedo a enfrentar deficiencias y debilidades, sino también desenmascara la bajeza, la mezquindad y la hipocresía de los personajes, atacando ferozmente la frivolidad del mundo en que viven. Otro acierto de la puesta en escena fue trasladar un conflicto y unos personajes de principios del siglo pasado a nuestros días, lo cual hace que su contenido y sus peripecias nos lleguen con más fuerza. El punto final dado por el director Zsámbéki a su puesta en escena, sorprendió a todos los espectadores. Sin embargo, no quiero revelar yo aquí el desenlace trágico dado por la dirección a la obra de Gogol: para unos un toque magistral y para otros un absurdo innecesario.

Con «El Misántropo» de Molière continuaron las presentaciones del teatro de la calle Petöfi Sándor. Aunque para un público actual está lejana la forma literaria de Molière y no es nuestro contemporáneo, la problemática que trata en su obra es bastante cercana a nosotros. El Misántropo trata de un carácter permanente, al igual que las figuras mitológicas; es tan sensible como el Hamlet de Shakespeare o el Don Juan de Mozart. Para ser presentada en esta época, el teatro húngaro hizo una reelaboración del texto, no valorando ya tanto los problemas de la nobleza como campo fundamental de la vida social o el problema de la honestidad en el siglo XVII, sino más bien aspectos no temporales que hay en la pieza. El teatro húngaro hace una interpretación actual y moderna, modificando el texto para que pueda vivir en el teatro de hoy. Aquí el problema fundamental ya no es la ira de Alceste, sino que se han buscado otros conflictos. No se pone la obra en sus coordenadas sociológicas del siglo XVII sino en las de nuestras problemáticas contemporáneas, eliminando la forma poética original, la forma estilística clásica y creando una lengua natural y

«El Inspector».

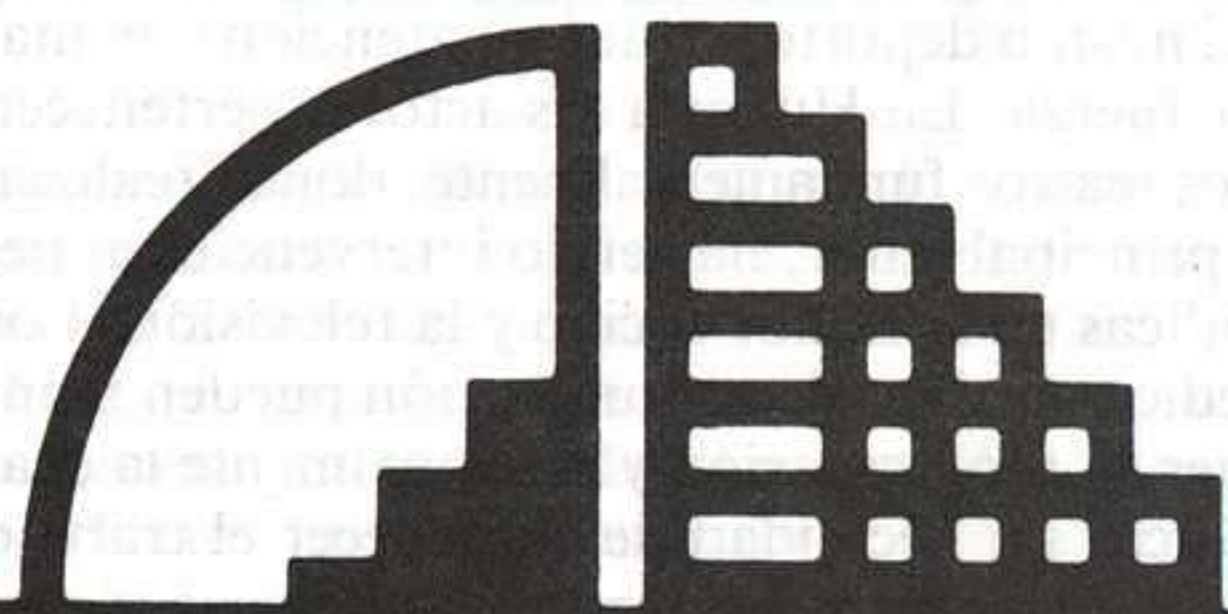


aceptable que pueda expresar las tribulaciones actuales, de comportamiento, de reacciones, etc. Se utiliza un lenguaje más vulgar, más duro, más violento, una forma de hablar más confidencial que pueda dar significado a las iras y conflictos humanos, ya que en la forma original no tienen peso. Los personajes en general logran transmitir en cada acción, en cada gesto y mirada, todo un mundo interior de estados de ánimo, realizados con verdadera creencia y maestría por artistas de gran talento, bajo la dirección de otro magnífico director de este teatro: Gábor Székely. Destacamos la funcionalidad y hermosura de la inusual escenografía en que se enmarca esta pieza.

Con «Catallus» del autor húngaro Milán Füst, «Coriolano» de Shakespeare y «Las Tres Hermanas» de Anton Chejov, entre otras, se completa la semana de exhibición en el Teatro József Katona de Budapest. Esta amplia y variada muestra ofrecida demuestra, en primer término, la importancia concedida a esta disciplina artística por todos los miembros de este con-

junto teatral, así como el desarrollo alcanzado por ellos a nivel internacional. Un teatro que es un sólido puente de ideas y corrientes estéticas, un magnífico conjunto artístico con abundancia de recursos técnicos y alto nivel profesional, cuya actividad está basada en el trabajo colectivo y consideran al teatro como un importante medio de educación estética e ideológica. Y no lo digo sólo yo, también la crítica mundial: «los húngaros siempre maravillosos» (Liberation); «Uno de los teatros más jóvenes y sugestivos de Europa Central» (Le Monde); «Una compañía del mejor nivel mundial» (L'Humanité)...

Llevar a la escena la realidad de hoy como posibilidad de reflexión crítica es una misión encomiable. El Teatro József Katona de Budapest le exige también a ese arte urgente y necesario un máximo de rigor, para bien de los destinatarios y de todo el teatro húngaro y mundial. Van aquí mis elogios y mis deseos de nuevos éxitos. ¿Quizá nos volveremos a encontrar otra vez dentro de 16 años?...



CENTRO CULTURAL DE LA VILLA

TEATRO

MUSICA

CINE

DANZA

RECITALES

VIDEO

EXPOSICIONES

CONFERENCIAS

CONGRESOS



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

El teatro en la sociedad

Por Gábor Székely



«Catallus» de Milan Füst. Teatro Katona József. Puesta en escena de Gábor Székely.»

(...) Estoy convencido que el teatro y el arte en general, deben expresar, por una parte, los estados de ánimo de la sociedad civil y por otra, el mundo en el que vive y que, en los últimos decenios, se muestra cada vez más perecedero. Yo no creo que el teatro deba responder por la nebulosa, por el sortilegio, a las preocupaciones que surgen y se acumulan en el mundo.

(...)

Desde que fue fundada con veintiocho comediantes del Teatro Nacional y hasta el presente, la compañía del Teatro Jozsef Katona ha sido muy estable y muy cerrada (...) Sólo ahora, al final de la quinta temporada, algunos actores se han marchado y otros han venido en su lugar a unirse a nosotros.

(...)

Intentamos realizar un ideal de interpretación contrario al juego ilustrativo, que alía las tradiciones de la producción cinematográfica comercial y del teatro burgués: el actor no construye su personaje a partir de un solo y único motivo o de un solo y único trazo de carácter; por el contrario, efectúa una **presencia** más sensible, más importante, más sincera.

Son cada vez más numerosos los que piensan que el teatro puede ser una empresa rentable. En mi opinión eso no es posible. El teatro debe estar subvencionado. Examinemos el panorama mundial en los veinte o treinta últimos años. El teatro inglés conoció su período de esplendor cuando el Arts Council y el Ministerio de Finanzas, invirtieron masivamente en el teatro; ha comenzado a estancarse o a fatigarse cuando, poco a poco, fue privado de fondos. No es por casualidad que el gran período que sigue es el del teatro alemán, al que se hizo funcionar con gran refuerzo de dotaciones del Estado o de los ayuntamientos. Naturalmente, conozco bien el concepto de «teatro pobre»; pe-

ro yo creo en una forma teatral globalizante, que incluye los decorados, la iluminación y, en caso de necesidad, tantos actores como hacen falta para un drama de Shakespeare. Vi un día una representación en el Deutches Theater (RDA), en la Kammerspiele, de «El testamento del perro». Actuaban en un decorado fijo y de pronto, en el final del primer acto, un enorme velo caía sobre la escena, como si el cielo se hundiera. Ese milagro teatral no duró más que un segundo. El teatro se hace así. Los especialistas en economía no pueden apreciar si ese milagro teatral, que dura un segundo, vale o no la pena de intentarse. Hay que ensayarlo. Si funciona, ese segundo Puede hablar a la eternidad y entonces este acto único, que puede realizarse con ciento cincuenta metros de tela, vale verdaderamente la pena de ser realizado. Si no se realiza como se debe, entonces no vale la pena. El buen teatro, aunque caro, vale la pena; el malo, aunque sea barato, no vale. No es mucho más complicado.

(...)

He podido asistir en París a una representación absolutamente excitante, la puesta en escena de «El avaro», por Planchon. Para mí ha sido un momento terrorífico y sorprendente. Molière aparece como un escritor del siglo XX, un escritor fresco, increíblemente polifónico. Mientras que nosotros lo leemos como un autor a veces humorístico, otras, desprovisto de humor, un tanto anticuado, esta representación es profundamente actual y terriblemente rica; ha sido capaz, con un profesionalismo límpido como el cristal llevado hasta el fin, de mostrar un mundo socialmente definido. Esta maestría sintetizante deberían poseerla todos.

Declaraciones a:

«Théâtre en Europe»

Núm. 15, octubre 1987

Traducción: Pau Eguizabal

El «Teatro Jozsef Katona» fue creado en 1982 en su forma actual, Gabor Székely y Gabor Zsambeki, director de escena principal y segundo del Teatro Nacional Húngaro, para superar la crisis latente dentro de la institución, surgida por concepciones teatrales diferentes entre ellos y los sectores tradicionales, se trasladaron a una sala anexa al Nacional donde crearon su nuevo teatro, junto a un importante grupo de actores.

En su opinión, «estimaban que la tarea más urgente era redescubrir y recrear la relación entre la vida y el teatro», lo que exigía una mentalidad abierta, sensibilidad y receptividad respecto a los nuevos problemas cotidianos de la sociedad húngara y reaccionar ante ellos. Ello implicaba también la búsqueda, pasando por encima del respeto a la tradición, de los instrumentos teatrales y el lenguaje que iba a permitirles formular los problemas planteados por la vida real.

La sala está situada en el centro de la ciudad. Cuenta con 380 localidades. Carece de almacenes y de suficientes áreas de trabajo anejas a la escena.

La compañía consta de 36 actores, lo que se considera aquí un elenco pequeño. De la administración se ocupan 9 personas. Los técnicos se distribuyen de este modo: 10 maquinistas, 6 eléctricos, 2 sonidistas, 4 responsables de vestuario, 2 utilleros, 2 peluqueros y maquilladores, 2 atrezzistas. Este personal puede complementarse con trabajadores eventuales si el montaje lo exige. Hay dos directores de escena permanentes si el montaje lo exige. Hay dos directores de escena permanentes y se invita a otros

Katona Jozsef Datos y cifras

dos por temporada. Cada uno realiza un espectáculo.

El repertorio consta este año de 12 espectáculos. Cada temporada se producen 4 ó 5 estrenos. Como es habitual en este tipo de teatros, se cambia diariamente de programación. Además de las que comentamos en estas páginas, en el repertorio aparecen también «Coriolano» de Shakespeare, «Muchachas de azul» de la escritora soviética Ljudmila Petrussevszkaja, «Cabeza de pollo» de György Spiro, etc.

El «Teatro katona Jozsef» depende del municipio de Budapest, aunque éste distribuye casi exclusivamente los fondos que llegan del Ministerio de cultura. El presupuesto anual es de 40 millones de forintos. El Estado aporta 34 y los otros 6 proceden de los ingresos de taquilla. El Ministerio o el municipio pueden aportar cantidades suplementarias para alguna puesta en escena concreta. El costo, medio de producción, con las variaciones lógicas, es de un millón de forintos.

El sueldo medio en Hungría actualmente, es de 8.000 forintos. Los actores del KJ perciben entre 6.700 a 13.700 forintos al mes. Ello les obliga a hacer de 5 a 13 representaciones mensuales; por las que realice a partir de esta cifra,

cobra el 7 por 100 de su sueldo. Los alumnos del último curso de la Escuela de Arte Dramático, cuando participan en un montaje cobran 50 forintos por día de ensayo y 300 por representación. Los ensayos se realizan de 10 de la mañana a 2 de la tarde. Los técnicos por su parte perciben 9.000 forintos al mes y entre 15.000 y 17.000 los directores permanentes. Los invitados para realizar un espectáculo, cobran una cifra global de 100.000 forintos. Los sueldos en el KJ son un poco más elevados que en otros teatros.

Aunque el KJ radica en el centro de la ciudad, no desea convertirse en una institución teatral para los que habitan en su entorno, que son las capas de mayor nivel económico. Para romper esa dinámica recurren a una programación alejada del teatro de «boulevard» o de consumo digestivo, que es el que más atrae a dichos sectores, y a una política de precios en cuanto a las entradas. El coste de una localidad es de 50 forintos en el KJ, mientras que en otros teatros oscila entre 100/150 y en la ópera es de 140.

Tuve el placer de hacer un recorrido por las dependencias del KJ. Todo es limpio, ordenado, luminoso, carente de lujos. En la entrada del escenario aparca un botiquín de urgencia; nunca lo había visto. Sólo existe un pequeño almacén en la parte posterior del escenario. Es admirable el trabajo organizativo de que hacen gala los técnicos para cambiar cada día de espectáculo y establecer la dinámica de montaje, desmontaje y transporte de decorados. Porque aquí hay que hacerlo con capacidad de distribuir, organizar y armonizar y no de tirar de talonario. No tienen talleres de construcción de decorados, pero están buscando un espacio para ponerlos en funcionamiento.



«El Misántropo» de Molière. Teatro Katona József. Puesta en escena de Gábor Székely.

El placer del conocimiento

Por Gábor Zsámbéki.

(...)

En la construcción de la compañía, el objetivo fue reunir lo más posible artistas de talento, intelectualmente próximos los unos a los otros (...) Hemos modificado la composición de las programaciones fundamentales en la diversión, para inscribir obras que nos parecía debían interesar a otros aparte de nosotros, y cuya re-

presentación permitía formular cuestiones sensibles a los círculos más amplios. Hemos extirpado sistemáticamente del trabajo teatral lo falso, los lugares comunes. Quizá lo esencial ha sido que todos hemos querido hallar nuevos instrumentos. Desde el punto de vista estilístico, la mayor parte de las realizaciones respondían a concepciones resueltamente irónicas. En este

sentido, en mi opinión, lo esencial es —entonces y ahora— medir hasta qué punto los personajes del drama que en la representación son tratados con humor, con ironía, pueden al mismo tiempo ser comprendidos y compadecidos.

(...)

En todos los campos de la cultura se asiste cada vez más manifiestamente a una derivación en el sentido de la facilidad, y aparece cada vez más claramente que el punto de vista oficial sobre el teatro es que debe divertir, ayudar a olvidar los problemas, en lugar de ser un marco que dé vida a obras en las que se debatan las cuestiones más importantes de nuestra vida, donde se revele al espectador las verdaderas razones de las cosas (...)

Efectivamente, lo que caracteriza nuestro teatro es que desea que la expresión repose en el trabajo del actor. Quisiéramos exigir una **presencia** perfecta. Este concepto se confunde a menudo con la «experiencia» utilizada por Stanislavski. En cuanto a saber cómo el actor llega a esta **presencia** —por la experiencia o bien por la ejecución de una tarea física difícil, que exige una concentración al máximo— no es lo esencial. Lo esencial es la **presencia** perfecta.

(...)

Para mí es el conocimiento de las cosas lo que me procura el mayor placer intelectual, y para mí el teatro depende del registro del conocimiento. Si veo una representación que llega a lo esencial, tengo siempre la sensación de que he aprendido algo, que sé más de la vida que antes, y que sin esa representación hubiera pasado de lado.

Declaraciones a:

«Théâtre en Europe»

Núm. 15, octubre 1987

Traducción: Pau Eguizabal.

ILUMINACION ESPECTACULAR Y ACCESORIOS PARA TEATRO



SICILIA, 37 - 28018 MADRID. Telf. (91) 433 51 17

Laukrom 

todo en maquillajes especiales

- Maquillajes faciales y corporales.
- Escarcha de poliéster.
- Sprays color - sprays lentejuelas.
- Acuarela.
- Carne, piel y sangre artificial.
- Esmaltes de uñas fluorescentes.
- Mastix.
- Perfiladores.
- Desmaquilladores.
- Gominas.
- Esponjas.
- Pinceles.
- Crepe.
- Etc.

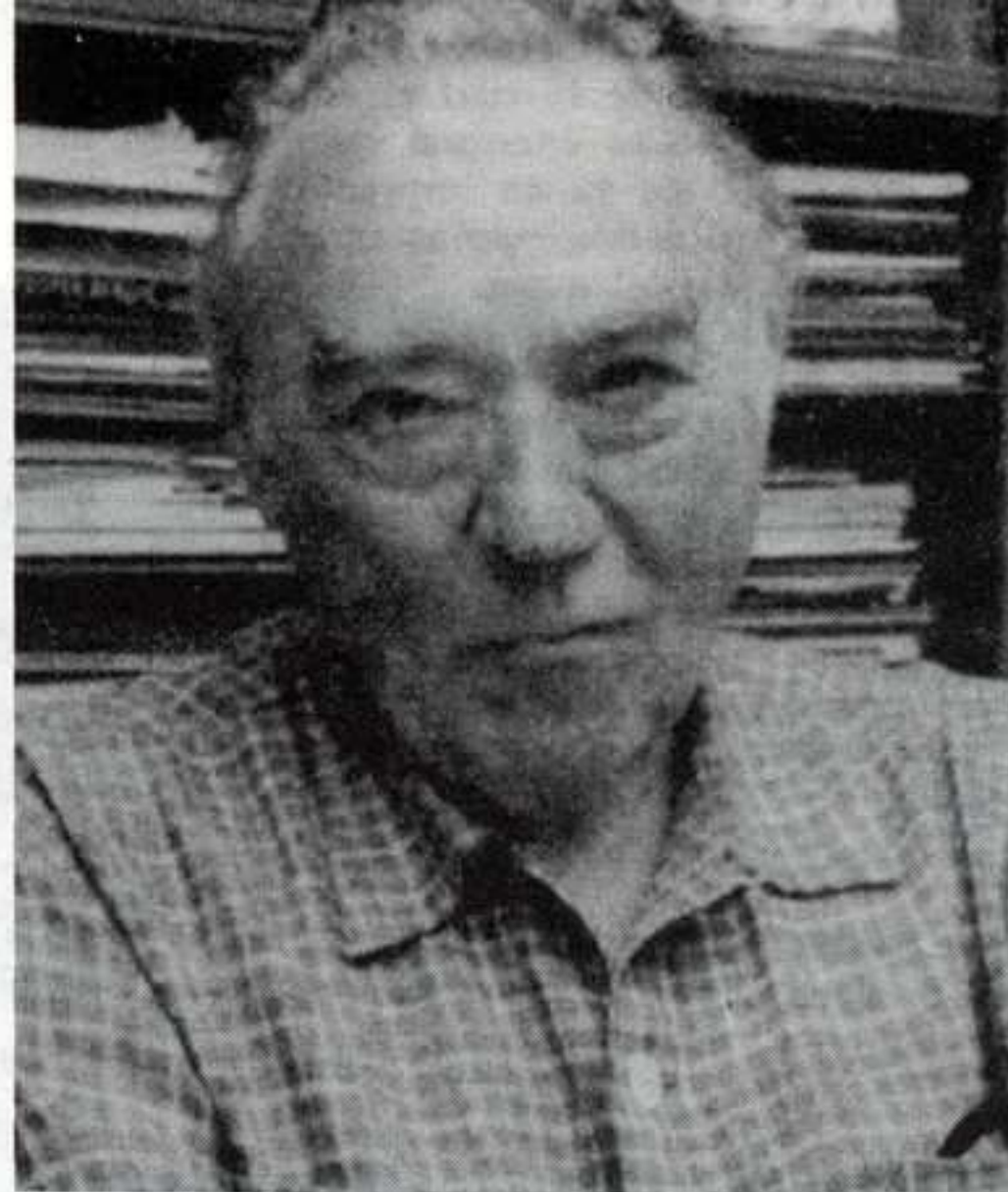
LAURENDOR

GRAN VIA, 757 TEL. (93) 231 57 11

FAX (93) 447 09 90

08013 BARCELONA (España)

¿Quién es usted



Barrie Stavis?

Por Freddy Artiles.*

La mayoría de los lectores de esta revista probablemente nunca han oído hablar de Barri Stavis, aunque él es uno de los dramaturgos más importantes de Norteamérica.» Así comienza una entrevista al autor aparecida en la publicación norteamericana *Dramatics* de marzo-abril de 1978 (...).

Cuando se habla de teatro norteamericano nos viene a la mente un puñado de nombres: O'Neill, Odets, Miller, Williams, Albee (...).

Confieso que a mí mismo la credencial que rezaba: «XXII Congreso del ITI, La Habana, Barrie Stavis (USA)» sobre el pecho de un hombre más bien grueso, que aparentaba unos sesenta y pico de años, no me dijo mucho. Pero el contacto diario con el Comité de dramaturgos del Congreso y la actitud franca, bonachona y amistosa de este colega, me llevaron a investigar y a enterarme de algunas cosas. Entre ellas, que Stavis no tenía sesenta y pico de años, sino ochenta y uno, que su nombre aparece en la última edición de *Who's Who in America*, que en la *Guía Crown de las Grandes Obras del Mundo* están consignadas dos de sus piezas y que desde 1982 pertenece, como asociado, a la *American Theatre Association*, lo que equivale a una consagración.

Después supe también que su pieza estrenada en la televisión cubana, «*El hombre que nunca morirá*», ha sido traducida a veinte idiomas y que sus obras en general se han publicado o estrenado en Canadá, Filipinas, Inglaterra, Rumania, la URSS, Hungría, RDA, RFA, Checoslovaquia, Suecia, Japón y China, entre otros países. Sin duda, un autor importante, pero a la vez un hombre afable que a pesar de su relevancia insiste en ser llamado simplemente Barrie, con una asombrosa vitalidad, una cultura y un sentido del humor que le permiten reír a carcajadas, en lugar de ofenderse, cuando uno le dice: «Para ser norteamericano, usted habla muy bien el inglés».

Barrie Stavis nació en Nueva York, el 16 de junio de 1906, en el seno de una familia judía. Leía hebreo desde los cuatro años y asistió a una escuela parroquial hebrea. Su padre se habría

* Freddy Artiles es un dramaturgo cubano, catedrático de «Dramaturgia» en la Escuela de Artes Escénicas de Cubanacán.

sentido feliz si el pequeño Barrie se hubiera convertido en rabino, pero desde muy joven el muchacho apuntó en otra dirección.

Aunque su producción incluye dos novelas y varios ensayos, Stavis ha sido, ante todo, un dramaturgo. Escribió su primera obra larga a los diecinueve años; y tuvo su primer estreno a los veintiséis. Mientras trabajaba en una empresa textil por el día, estudiaba en la Universidad de Columbia por la noche. Solía escribir dos o tres horas temprano en la mañana o muy tarde en la noche, hasta que a los treinta años tomó la temeraria decisión de renunciar a su empleo y dedicarse por entero a la literatura. La primera década —cuenta Stavis— fue muy difícil. Sus primeras piezas eran convencionales, dramas romántico-realistas, «todos terribles», que a pesar de haberse estrenado en ocasiones no convencían ni a su propio autor. Por eso, los destruyó todos.

Para entonces ya había comenzado a estudiar la obra de Shakespeare, que sigue siendo hoy —según confiesa— su mayor influencia, seguida por «la forma cándida y objetiva de contar una historia» que encuentra en la Biblia. Pero no estaba satisfecho. Buscaba algo que no podía encontrar porque no sabía bien qué era. Sabía, sí, que le interesaba más el choque de las ideas que el de las emociones, y que para expresarlo necesitaba una plasticidad sobre la escena que no se hallaba en el teatro más o menos naturalista de la época.

La expresión teórica de esta necesidad apareció por fin alrededor de los años 1933-34, en lo que Stavis llamó «teatro del tiempo-espacio», es decir, una forma que permite expandir y a la vez comprimir el tiempo sobre el espacio del escenario para dejar fluir el drama sin interrupción, como una corriente. Lo anterior, traducido al lenguaje escénico, significa prescindir de la pesada escenografía naturalista, dotar el escenario de mínimos recursos sobre plataformas y rampas contiguas y dejar que la luz, subiendo aquí y bajando allá, indique, sin pausa alguna, el paso del tiempo y el cambio de lugar. Todo esto, que hoy día es práctica común, no lo era por aquellos años y se materializó en la obra de Stavis cuando en 1942 concluyó el texto de *Lámpara a medianoche*, drama sobre Galileo Galilei que se estrenó en 1947.

Desde entonces esta pieza, calificada por Arthur Miller como «un maduro y elocuente drama», ha alcanzado unas 150 puestas en su país y en el extranjero, así como diversas ediciones en varios idiomas. Pero lo más importante es que, a partir de ella, el dramaturgo encontró su propia forma de expresión. En efecto, todas las obras de Stavis pudieran representarse cambiando los elementos de utillería, sobre un mismo espacio escénico.

La historia de los rebeldes

«El humanismo es el asunto vital», ha dicho Stavis refiriéndose al sentido último de sus obras, y esa idea se manifiesta en lo más importante de su producción; una tetralogía dramática acerca de personajes que fueron figuras centrales en su época: el científico Galileo Galilei, el trovador y líder obrero Joe Hill, el luchador antiesclavista John Brown y el agrónomo José, en Egipto. Hombres de su tiempo y a la vez, adelantados a su tiempo, idealistas que fueron capaces de sacrificarse por promover cambios en el orden social: todos llevados a juicio, declarados culpables y castigados, pero vindicados por sus propias ideas en las generaciones posteriores, pues, como afirma Stavis, «la herejía de una era se convierte en verdad aceptada para la siguiente».

El estreno en 1947 de *Lámpara a medianoche* (*Lamp at Midnight*) revitalizó el teatro de Off Broadway. La pieza sobre Galilei es una indagación acerca de la verdad, cuyo mensaje pudiera resumirse en el parlamento pronunciado por uno de sus personajes: «La verdad, como una corriente subterránea, puede ser detenida, pero algún día saldrá a la superficie». Después de varias puestas y diversas ediciones —una de ellas de cien mil ejemplares—, la transmisión de costa a costa en 1966 alcanzó una audiencia de veinte millones de televidentes en Estados Unidos.

El hombre que nunca morirá (*The Man Who Never Died*), drama sobre la justicia que tiene como figura central al luchador obrero de origen sueco Joe Hill —cuyo verdadero nombre era Joel Emanuel Hägglund— ha recorrido el mundo. En Suecia, por ejemplo, ha sido puesta tantas veces que se ha ganado el sobrenom-

RESERVADO

Hemos reservado este espacio para vd., para su publicidad. Porque sabemos que nuestro Boletín goza de una gran difusión, llega puntualmente a 2.000 personas relacionadas con todos los ámbitos teatrales de nuestro país y se distribuye de forma gratuita. Si quiere anunciarse, llámenos. ¡Verá como le llaman!

ADE. c/ Caños del Peral, 5. 28013 Madrid. Tfno.: 248 94 95

bre de «la obra que nunca morirá». El Joe Hill de la pieza es un obrero joven que con sus canciones, su guitarra y su palabra llama a sus hermanos de clase a la unidad. Acusado sin pruebas de un asesinato que nunca cometió, es fusilado en 1914, pero antes de morir dice a sus amigos: «No me guarden luto. Organicen».

Es importante decir que la pieza ha sido transmitida por la BBC de Londres y que el Berlín Staatsoper de la RDA, estrenó en 1970 una versión operática con el título de *Joe Hill*. Pero más importante aún es apuntar que la aparición de este drama de la clase obrera —algo no común en el teatro norteamericano— se produjo en el año 1955 y de nuevo en 1958, durante el apogeo de la histeria anticomunista en Estados Unidos. Y esto dice mucho acerca de la estatura cívica de su autor.

Otra pieza de la tetralogía, *Harpers Ferry*, narra la incursión del religioso John Brown y un puñado de hombres contra un puesto militar situado en el poblado de ese nombre, en Virginia. Los rebeldes, cuyo objetivo fundamental era apoderarse del fuerte para luego propiciar una rebelión de esclavos, logran tomar el arsenal, pero al fin el alzamiento es sofocado, resultan muertos la mayoría de los atacantes —entre ellos, dos hijos de Brown—, su jefe es



«'Harpers Ferry' de Barrie Stavis.»

capturado y, tras un proceso judicial, condenado a la horca. La acción de Brown fue precursora a la guerra de secesión entre el norte y el sur, que trajo como resultado la abolición de la esclavitud en Norteamérica.

En 1967 el prestigioso director Tyrone Guthrie, quien tenía como norma trabajar sólo con clásicos o piezas que tuvieran al menos «diez años de edad», hizo una única excepción al estrenar en su teatro la nueva obra de Stavis. Al año siguiente el autor publica la última parte de su tetralogía, *Capa de varios colores (Coat of Many Colors)*, una pieza sobre el poder que narra la historia del agrónomo José, cuyo plan para hacer más productivo el Nilo choca con los intereses de los sacerdotes egipcios y termina asesinado en el desierto.

No es de extrañar que con tales asuntos Stavis no haya sido estrenado nunca en Broadway. La frustración y la derrota han sido los grandes temas del mejor teatro norteamericano de este siglo, y en los últimos años, cuando este teatro enfrenta una decadencia, la desesperación, los desajustes de la personalidad y las aberraciones sexuales han tomado la escena por asalto. Los personajes de Stavis, por el contrario, son idealistas que confían en el hombre y no creen en absoluto que la vida no tenga propósito, que no haya esperanza para la condición humana o que la acción social carezca de sentido.

Como ha señalado Arthur H. Ballet¹, persiste en hacer un drama heroico en la era del antihéroe y en escribir para la gente y no para los críticos. Por su parte, Ezra Goldstein comenta que: «Considerando el tipo de teatro que solemos ver en este país, no es sorprendente que Stavis y su obra tiendan a ser más conocidos en el extranjero». Y agrega: «Con frecuencia sus obras han sido recibidas con no más calor que alguna de las personas sobre las que escribe. En una época de bajos presupuestos, obras de dos personajes —casi siempre historias amorosas o alguna variante similar—, él continúa escribiendo piezas como *El crudo filo de la victoria* con un reparto de veinte actores, y eso, con doblaje»².

Una nueva tetralogía

El crudo filo de la victoria (The Rate Age of Victory) es la última pieza de Barrie Stavis. Publicada por primera vez en dos partes, en los números de abril y mayo de 1986 de la revista *Dramatics*, trata de la figura de George Washington y da inicio a una nueva tetralogía sobre los libertadores del hemisferio occidental, que incluirá en el futuro las figuras de Hidalgo, Lincoln y Bolívar.

En *El crudo filo de la victoria*, los héroes de

la epopeya norteamericana son bajados de su pedestal y presentados como simples seres humanos que se equivocan y temen. El mismo Washington es un hombre que duda. Cuando al final le preguntan si cree que sobrevivirá la forma republicana de gobierno de los ciudadanos, él responde: «No lo sé». Y es por este tratamiento desprovisto de triunfalismos y fanfarrias que la obra se convierte en un drama patriótico de resonancia actual.

Para escribir esta pieza Stavis empleó cinco años, leyó unos doscientos libros y consultó cerca de cuatrocientas monografías, estudios sobre la época y sus personajes; proceso normal en su estilo de trabajo si tenemos en cuenta que todas sus obras históricas han sido escritas de la misma forma.

Cuando Stavis termina su investigación lo sabe *todo* acerca de los personajes: cómo hablaban, qué objetos y ropas usaban, qué comían. Esto le permite escribir sobre ellos tal y como si fueran los vecinos de su apartamento en Nueva York. Tales detalles, sin embargo, sólo conforman la superficie, pues lo más importante es que también lo sabe todo acerca de la economía, de la sociedad y la política del período. Sus obras no sólo demuestran la vida de sus personajes, sino también la historia de una época, y es por eso que algunas, como *El hombre que nunca morirá* y *Harpers Ferry*, llevan aparejados ensayos sobre Joe Hill y John Brown, respectivamente, y su autor es considerado como una autoridad mundial en el conocimiento de ambas figuras.

Para Stavis, el proceso de trabajo no termina con el punto final de cada pieza. El autor sigue haciendo arreglos y puliendo lo que ha escrito. La primera edición del drama sobre Joe Hill apareció en 1953, pero la de 1972 incluye unas doscientas modificaciones. La obra sobre Washington fue «terminada» en 1976 y publicada, con infinitos cambios, diez años más tarde, a pesar de lo cual el editor de *Dramatics* consigna que, estando el texto ya en imprenta, seguía recibiendo nuevos arreglos de parte del autor.

¿Es Barrie Stavis un perfeccionista? Sin duda. Pero es también un escritor riguroso, audaz y, sobre todo, lo suficientemente entusiasta para considerar que a más de ochenta años de su nacimiento, cuando muchos han anunciado su retiro, aún tiene mucho por hacer y trabaja sin descanso para lograrlo. Barrie Stavis, como sus personajes, es un optimista que cree en el hombre, y quizá, por eso, sus obras nunca morirán.

(Publicado en «Tablas», julio-septiembre 1988.)

¹ *Contemporary Dramatics*. Nueva York St. Martin's Press.

² «Barrie Stavis». En: *Dramatics*, Cincinatti, No. 8, abril 1986.

FUNDIDO

ALQUILER Y VENTA DE EQUIPOS DE SONIDO E ILUMINACION PARA ESPECTACULO

ORGANIZACION TECNICA DE ESPECTACULOS

DODINUF, s.a.

Médico Esteve, 5. Tel.: 341 38 88. 46007 Valencia.

Librería de Teatro

LA AVISPA

EDITORA - DISTRIBUIDORA

Teatro
Cine
Danza
Música



SAN MATEO, 30
28004 - MADRID
☎ 419 00B34

METRO: TRIBUNAL
ALONSO MARTINEZ

ENSAYO-100

Un espacio para la ceremonia

Por Juanjo Guerenabarrena

Cuanto más aprietan los lamentos, cosa que sucede siempre que se oscurece el horizonte, acostumbran a abrirse claros indistinguibles, y sube ligeramente la temperatura. A medio camino entre el voluntarismo y la necesidad, Madrid empieza a ver crecer un buen número de pequeñas salas teatrales, lugares de culto teatral, encuentro casi siempre de los desposeídos por las macroestructuras y ese cómodo sillón, a salvo de cualquier tipo de movilización personal o colectiva, en que se han convertido las butacas de los grandes teatros, de los teatros, de esos lugares que son hoy el templo sin ceremonia de la moderna «piece bien faite».

A cobijo de compromisos políticos o favores pagados, han nacido salas pequeñas, tal vez fórmulas nuevas del teatro independiente, unas veces por imposibilidad de encontrar espacios mejores, otras por voluntad expresa de defender una determinada opción artística. En este segundo caso se encuentra la sala que la Asociación Cultural Ensayo-100 ha abierto en la calle Gravina, de Madrid. Con Jorge Eines al frente de la empresa, decenas de actores y adherentes, formados en el rigor teatral, observan el rito de la escena desde la defensa de la verdad artística, convencidos de que la autenticidad y cualesquiera otros valores afines no pasan por la ostentación ni por los grandes presupuestos ni por los nombres redundantes,



«La revolución» de Isaac Chocrón, puesta en escena por Jorge Eines.

sino por el trabajo y la dedicación. El teatro siempre ha ocupado un lugar destacado, pero los hacedores de teatro, en lo que a España se refiere, han sido despreciados por creadores, escritores y demás representantes de la cultura. Y salvando las excepciones de rigor, razón no les faltó ni a Jardiel ni a Valle ni a Machado para horrorizarse con las zafiedades de aquellos encargados de encarnar sus historias y personajes.

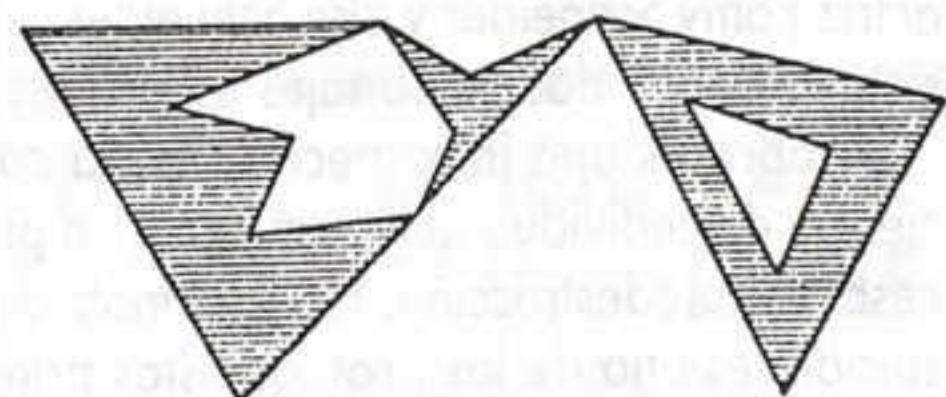
El trabajo con el actor, el trabajo del actor, es la preocupación central de Ensayo-100. Lo espectacular, lo visual, lo figurativo, se queda para otros foros. Es una elección. El actor de Ensayo-100 trabaja a pocos centímetros del espectador, entregado a una ceremonia, cuya liturgia viene marcada en cada ocasión por un autor diferente. No se plantean predilecciones literarias; se preocupan de que cualquier ficción propuesta por cualquier autor que sea merecedor de su interés llegue al espectador con to-

da la verdad que éste sea capaz de soportar.

Con sus propias manos, los miembros de Ensayo-100 han convertido un pequeño agujero rectangular —no más de cien metros cuadrados— en un espacio teatral. Era un espacio vacío, «comme il faut», repleto de ganas de ocupar otro tipo de espacio en el deseo de un público que se resiste a acercarse al teatro. Ladrillo, martillo, clavo, tornillo, argamasa, pintura, cable, noches de poco dormir, incertidumbres económicas, voluntad, artesanía del teatro, han entrado en Ensayo-100 cuando las horas de ganarse el pan dejaban un hueco, o aun robándose a la tarea de manutención. Todavía no les ha llegado el tiempo de vivir exclusivamente de su trabajo teatral, pero han adquirido la categoría profesional. No se trata de profesionales al uso, cuyo calificativo está autenticado por un cheque; su realidad profesional es el trabajo, la creación. El arte del actor existe. No es un oficio, no es una

servidumbre al director de escena. Es la propia responsabilidad de unos creadores capacitados para vivir otras vidas y hacérselas llegar al público.

Esta temporada, primera de Ensayo-100 tras aquel intento fallido de *Las alumbradas de la Encarnación Benita* (Círculo de Bellas Artes, año 1986), la abrieron con *La revolución*, de Isaac Chocrón. Seguirán *La mantis religiosa*, de Alejandro Sieveking e *Infancy*, de Thornton Wilder. Entre medias, Ensayo-100 tiene previsto acoger a compañías invitadas, de manera que la sala de la calle Gravina, de Madrid, llegue a convertirse en un lugar reservado para la ceremonia del teatro; una factoría del arte del actor. *Delirium*, del grupo «Delirium», es la primera visita. Después llegarán otras. Será difícil el camino, porque esta ciudad ya es una selva, atravesada por el erial de un teatro que parece no existir. No es lo mejor dejar que esta nueva sala pase como si no la hubiéramos visto.



ESYDE, S.A.

ESCENOGRAFIA Y DECORACION

MONTSENY, 11
28038 MADRID

Telf.: 433 70 36
429 59 03



Casa fundada en 1838

ARTICULOS PARA TEATRO

Taller y venta de Gigantes,
Cabezudos, Caretas
cartón piedra
C/. Raurich, 6-8
Telf.: 317 71 38
(Casco antiguo Barcelona)



DIRIGIDA POR PROFESIONALES
DEL MAQUILLAJE

MATERIALES DE MAQUILLAJE
PELUQUERIA
CINE, TEATRO, TV
C/. SAN ONOFRE, N.º 6
TELEF. 522 69 70
28004 MADRID

Por Juanjo Asenjo

El arte de la dirección escénica

de Curtis Canfield

Traducción de Leonor Tejada

Editorial DIANA. México D.F. 1970.

362 páginas.

L'evoluzione dello spazio scenico

«Dal naturalismo al teatro epico»

de Franco Mancini

Edizioni DEDALO. Bari 1986. 1.ª Reimpresión

251 páginas y 148 ilustraciones

España nunca ha sido un país pródigo en publicaciones sobre técnica teatral, ya sea dirección, escenografía, actuación, iluminación, etc... Estos vacíos se han llenado gracias a las traducciones argentinas o mexicanas, de difícil acceso en muchas ocasiones, por una parte, y por otra, a la lectura de los libros en sus idiomas originales. Tampoco está excesivamente extendida en nuestro país la investigación teatral, la creación teórica.

El libro de Curtis Canfield llena uno de esos profundos vacíos. Nos encontramos ante una obra sobre dirección escénica diferente, ya que está concebida con intenciones eminentemente prácticas, toda explicación teórica va acompañada de ejemplos, en su mayoría de obras conocidas por el lector: «El dilema del doctor» de Bernard Shaw, «La muerte de un viajante» de A. Miller... y por numerosos planos, utilizados para clarificarnos, en algunos casos escena por escena, los movimientos de los actores dentro de la obra y situarlos en la escenografía.

A diferencia de otros libros sobre la dirección escénica, como «La puesta en escena» de Veinstein, «La Historia» de la dirección teatral de Blanchard o el «Tratado sobre la puesta en escena» de Moussinac, donde todos los planteamientos están expuestos desde el punto de vista de la confrontación de diversas teorías teatrales, siendo libros por encima de todo teóricos, el libro de Canfield intenta ser objetivo con los distintos métodos directoriales, pero desde un enfoque práctico.

Canfield nos propone un exhaustivo recorrido, paso a paso, desde la primera lectura del libreto, desde el por qué un director elige una obra en concreto, pasando por las distintas etapas de trabajo hasta llegar a la representación final.

El libro tiene dos partes bien diferenciadas: En la primera, Canfield considera la obra teatral en sí y se ocupa de todo lo referente al análisis e interpretación de ella. Comienza situando, en el lugar que le corresponde, el oficio de director de escena; continúa con el primer contacto del director con el libreto: cómo sitúa la obra el director, su actitud ante ella... Después analiza el contenido: la trama, el tema, la caracterización que le ha dado el autor, el ambiente... La estructura y el significado, la división en actos y su razón, los elementos que constituyen la obra, el análisis de esta escena por escena, los usos del diálogo y los distintos procedimientos teatrales: la ironía, el «suspense»...

La Segunda Parte plantea los problemas reales que implica poner una obra en escena. Comienza con la determinación del movimiento escénico; cuándo y cómo debe determinarse el movimiento, la determinación del movimiento escénico antes de los ensayos... Prosigue con el desarrollo del «plan maestro»: la contribución del director, la localización de las zonas de actuación, la división en escenas, el proyecto básico para exteriores... Luego el director fija la escenificación; trabajo del director con el escenógrafo y solución de los problemas que plantea la escenografía, ubicación de los actores y el por qué. Los cortes, el reparto y la primera lectura: el trabajo del director con el texto, realizando los cortes en la obra que sean necesarios para su buen funcionamiento; el reparto, las razones a las que debe atenerse un director para elegir un reparto. Después de la selección de actores, éstos se reúnen con el director para hacer una lectura conjunta del texto. La evolución desde los ensayos hasta la representación, des-

de los primeros ensayos sin decorados hasta el ensayo general.

Es una obra de extraordinario valor, básica diría yo, para todos aquellos, ya sean profesionales o aficionados, que estén interesados en la dirección teatral.

El segundo libro, «L'evoluzione dello spazio scenico» de Franco Mancini, es un estudio detallado de la evolución del espacio escénico desde la época naturalista hasta el teatro épico. Es un compendio de teoría y numerosas ilustraciones escenográficas, de muy difícil acceso en general.

Mancini va desgranando en diferentes capítulos esta evolución. Comienza con los postulados naturalistas del Duque de Meiningen, de Antoine y de Otto Brahm y con las diferentes etapas que recorrió Stanislavski y la influencia que ejerció en el teatro de las primeras décadas del siglo. También dedica unas páginas a la visión simbolista de la escena de Paul Fort y Lugné-Poe.

El siguiente capítulo está dedicado a la lucha contra el naturalismo escénico, a dos de los pioneros del teatro moderno: Appia y Gordon Craig. Nos muestra sus bocetos y sus propuestas escénicas para Operas wagnerianas y obras shakesperianas. En otro de los capítulos se subraya la importancia y la influencia que ejercieron los Ballets rusos de Diaghilev en el desarrollo de la escenografía y de la actuación en el teatro europeo, con la colaboración de escenógrafos-pintores como: Picasso, Matisse, Leger...

Más adelante, se destaca la importancia

de Prampolini, Braggaglia y de otros futuristas italianos y la influencia que tendrían en el naciente Constructivismo ruso, al que dedica un capítulo completo. Esta corriente tuvo como máximos exponentes a Meyerhold, Tairov, Vajtangov y Eisenstein. Mancini profundiza en estos grandes hombres de teatro y nos da una visión de conjunto del «Octubre Teatral».

El panorama escénico del primer cuarto de siglo lo completa Mancini con el movimiento expresionista alemán, nos habla de las raíces y del desarrollo de esta corriente que será fundamental para la evolución escénica y estética. Nombres como Max Reinhardt, Leopold Jessner o George Fuchs nos dan una idea de la importancia del movimiento expresionista.

Los experimentos de la Bauhaus también tienen cabida en estas páginas: Kandinsky, Paul Klee, Schlemmer, Moholy-Nagy... dan una nueva interpretación al espacio escénico, considerándolo como un símbolo del espacio cósmico.

A Piscator y Brecht están dedicadas las últimas páginas del libro, a las circunstancias que hicieron posible sus concepciones acerca del teatro y a la evolución de sus ideas.

Al final de cada capítulo hay una extensa bibliografía que se refiere al propio capítulo.

Estamos ante un libro importante, que será de gran utilidad para todas aquellas personas interesadas en la evolución escénica o en la escenografía de una época fundamental para la historia del teatro.

Elsa Schneider

de Sergi Belbel

Premio Ignasi Iglesias 1987

Publicaciones del Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. Biblioteca Teatral n.º 62
Barcelona 1988. 87 páginas.

Sergi Belbel (Tarrasa 1963), es un joven autor y director catalán, además de ser profesor del Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. Licenciado en Filología Románica por la Universidad Autónoma de Barcelona, se inició en el mundo del teatro en grupos aficionados de Tarrasa. Fue uno de los miembros fundadores del Aula de Teatro de la Universidad Autónoma, donde dirigió algunos montajes: «La Máquina-Hamlet» y «Quarteto» de Heiner Müller (1986), «Fedra» de Racine (1987) y «L'Augment» de Georges Perec (1988).

Su interés por la escritura dramática surgió a través de unos cursos sobre teoría y ciencia del teatro, impartidos en la Universidad Autónoma de Barcelona por José Sanchis Sinisterra, con el que colaborará en diversas ocasiones con posterioridad.

Su primera obra «A.G./V.W. Calidoscopios y faros de hoy», le significaría el premio «Marqués de Bradomín» convocado por el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas. Es la única obra que ha escrito en castellano. Se estrenó en el Festival de Cabueñes (Asturias) en 1986, con dirección de Juanjo Granda.

Su segunda obra es el monólogo «La nit del cigne», que se estrenó en Tarrasa por el Grupo «Amics de les Arts» (1986) y dirigida por Jaume Bernet.

Su tercer espectáculo nace del trabajo en los Laboratorios del Teatro Fronterizo y está escrito en colaboración con Miquel Gorri, «Minim. Mal Show» pudo ser vista en muchos lugares del Estado.

La cuarta obra es «Dins la seva memòria», con la que se obtiene el premio «Ciutat de

Granollers» (1987). Con «Elsa Schneider» consigue el prestigioso premio IGNASI IGLESIAS (1987), y es estrenada en 1989 por el Centre Dramàtic de la Generalitat con dirección de Ramón Simó.

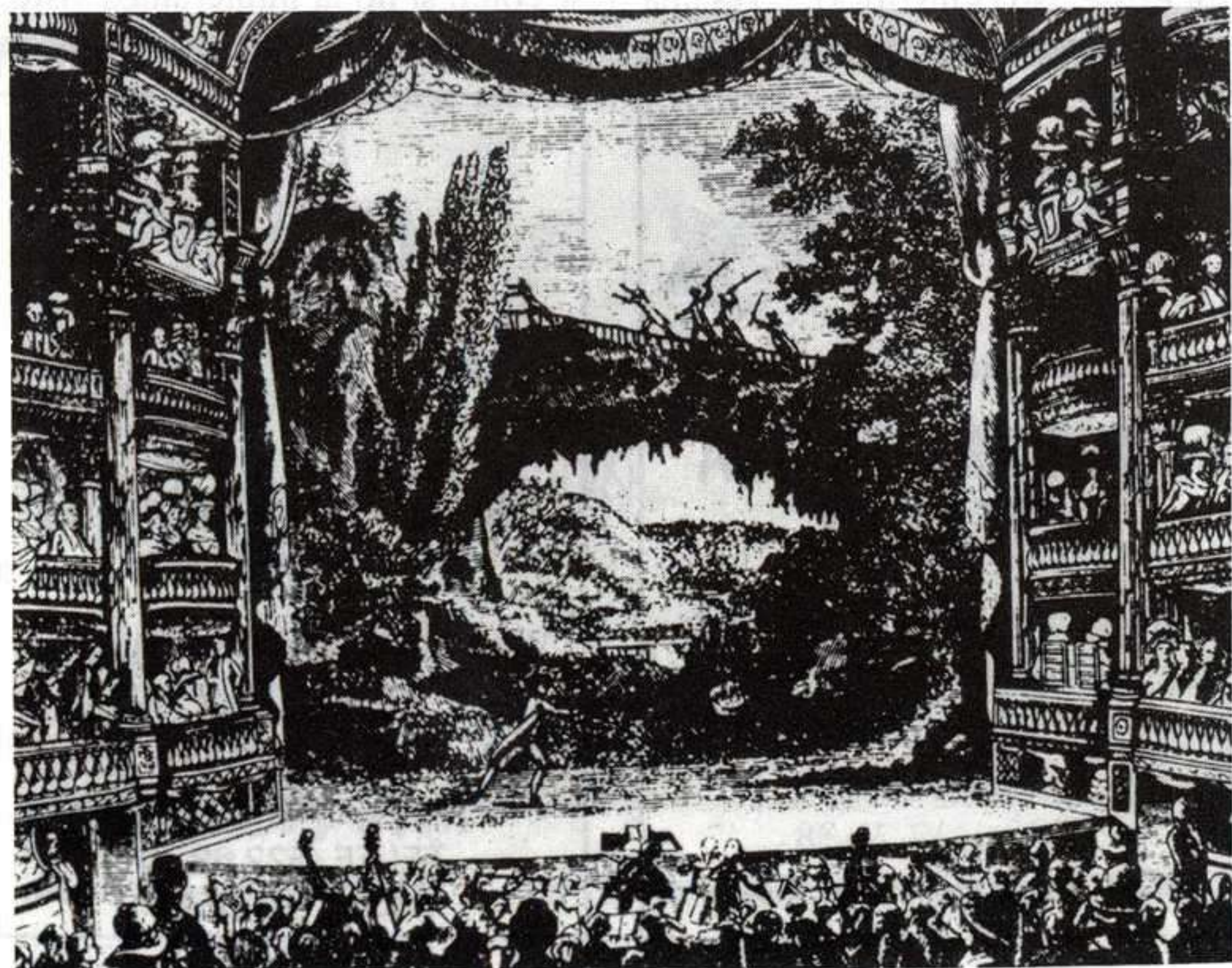
El último espectáculo estrenado de Sergi Belbel es «Opera», con el Teatro Fronterizo. Después de «Opera» ha escrito: «En companya d'Abisme», «Tercet» y «L'ajudant» aun sin estrenar.

En «Elsa Schneider», Belbel intenta encontrar un lenguaje dramático propio. La obra está construida en tres partes autónomas entre sí y con una constante: la confrontación del individuo consigo mismo.

En la Primera Parte, Elsa es «Fräulein Else» de Arthur Schnitzler, «Schneider» es un recorrido a través de la trágica vida de la actriz Romy Schneider y Elsa Schneider es la síntesis de los dos personajes anteriores.

La obra es una introspección en la conciencia del individuo que termina en un proceso de autodestrucción. Por este motivo, el suicidio es uno de los protagonistas principales de la obra: en la determinación de la joven Elsa en el primer monólogo y en Schneider, la mujer madura, en el segundo monólogo. En el tercer monólogo, Belbel desmitifica tanto a Elsa como a Schneider y termina con la imposibilidad de establecer una relación, es la ruptura entre el individuo y la vida, que tiene su punto culminante en la desaparición de Elsa Schneider del escenario.

Sergi Belbel no es sólo una promesa, es algo más, puede y debe ser parte del resurgimiento del teatro catalán y del teatro español en un futuro no muy lejano.



NOTICIAS ASOCIADOS DE LA ADE

RELEVO AL FRENTE DEL CENTRO DRAMATICO NACIONAL

El pasado mes de marzo se hizo pública la decisión de nuestro estimado colega **Lluís Pascual**, de finalizar en el ejército de su cargo como director del CDN. Han sido seis años de actividad al frente de la institución que ahora abandona para volver a sus fuentes originales: el «Teatre Lliure» barcelonés, y dar respuesta a sus compromisos internacionales como director de escena. Le deseamos los mejores éxitos en su actividad futura.

El próximo mes de julio se hará cargo de la dirección del CDN, nuestro colega **José Carlos Plaza**. Su larga trayectoria profesional no merece sino elogios por su dedicación, vocación profunda y capacidad de afrontar la aventura sin red en no pocas ocasiones. Le deseamos igualmente el mayor éxito en su gestión y que, ante todo, sea capaz de afrontar el gran reto de convertirse en director de una institución teatral pública con todo lo que ello implica. Esa es la auténtica apuesta de futuro.

ANTONI TORDERA NUEVO DIRECTOR DEL CENTRE DRAMATIC DE VALENCIA

Nuestro compañero **Antonio Díaz Zamora**, presentó la dimisión de su cargo de director del Centre Dramatic de Valencia, tras ser el iniciador de sus actividades y conducirlo durante sus dos primeras temporadas. Le sustituye nuestro colega **Antoni Tordera**, profesor de la universidad valenciana y director de escena, que ha realizado fructíferas incursiones en el campo de la experimentación escénica. Les deseamos a los dos los mayores éxitos en sus futuras actividades de creación o gestión.

NUEVO EDIFICIO PARA EL INSTITUT DEL TEATRE EN TERRASSA

Paul Monterde, director del Institut del Teatre de Terrassa y miembro de nuestra Asociación, ha visto cumplirse uno de sus más preciados sueños: la inauguración del nuevo edificio de la institución a la que ha dedicado muchos años y desvelos. Al parecer se trata de uno de los mejores edificios de Europa dedicados a la docencia teatral. Todo un éxito, de los que quedan. ¡Felicidades, Pau!

El pasado mes de febrero se estrenó en el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, la obra de **Francisco Nieva**, «Corazón de arpía». Está dedicada al fantasma de Juan Valera y lleva un subtítulo «Nueva zarzuela», dado que pretende emparentarse con el «género chico» más por la búsqueda de la esencialidad que por cualquier otra actitud imitativa. Entre los actores figuran la soprano Anna Ricci, y los actores Luis Hostalot, Pilar Ruiz, Paco Torres y otros. La puesta en escena y la escenografía son de **Francisco Nieva**, que intenta llevar a cabo una cierta recreación del teatro musical de fines del siglo XIX en España, pero desde una perspectiva contemporánea. La música es de Tomás Marco, la coreografía de Floyd Pearce y la iluminación de Juanjo García.

«Corazón de arpía» tras su estreno en Madrid realizará una gira por toda España.

Angel Facio prepara para la próxima temporada la escenificación de «A puerta cerrada» de Jean Paul Sartre. Facio ha realizado una nueva traducción del texto original, eliminando pasajes retóricos. Su puesta en escena contará con una actriz española, otra polaca y un actor argentino, en función de la lectura dramática que ha llevado a cabo. El espectáculo estará coproducido con el Festival de Teatro de Barcelona y el INAEM, y se estrenará en Polonia, Argentina y España.

Antonio Malonda está preparando la puesta en escena de «Escuadra hacia la muerte» de Alfonso Sastre. La obra, que ocupa un lugar indiscutible en la historia del teatro español de posguerra, ha sido leída por Malonda de forma muy renovadora.

Adolfo Marsillach ensaya actualmente «El vergonzoso en palacio» de Tirso de Molina, con la Compañía Nacional de Teatro Clásico.

A partir de breves historias de humoristas como Ballesta, Chumy-Chúmez, Forges, Herreros, Mingote... y gags inspirados en revistas «El perro, el ratón y el gato», «La Codorniz», «Don José» y «El Víbora», la compañía TEATRO DE SOMBRAS ha realizado el montaje de un espectáculo que han titu-

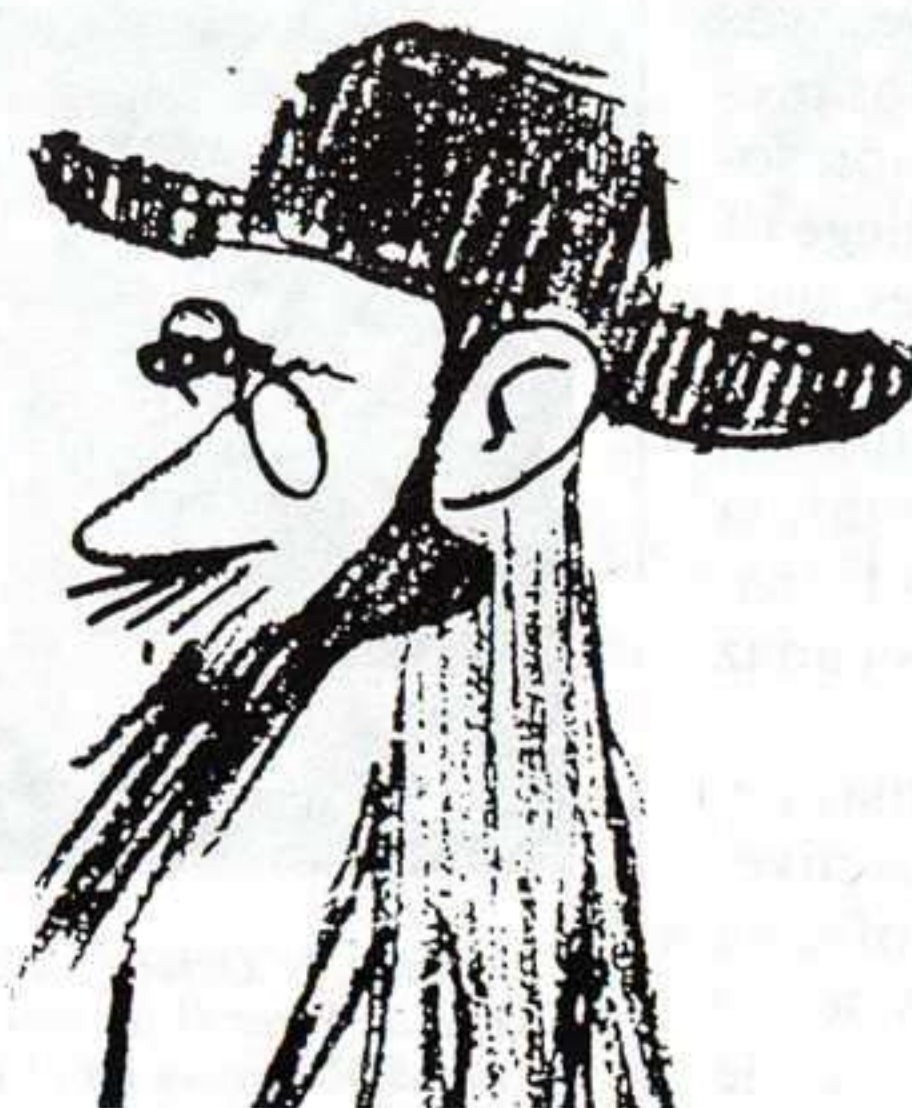


lado «SIN PALABRAS». Dirigido por **Nicolás Mallo**, «Sin Palabras» se estrenó el día 13 de enero en la Sala Mirador de Madrid. Para el espectáculo han sido creados más de 50 muñecos en sombra y luz negra, movidos por varillas y decorados (cerca de 300), realizados en diapositivas programadas por ordenador que se retroproyectan en multivisión.

El Taller Municipal de Teatro de Segovia, donde trabaja nuestra compañera **Maite Hernangómez**, estrenó el pasado 4 de enero una obra de Fernando Almena «El mandamás, más, más y su máquina Pitijutrones», dirigida por Andrej y que ha sido programada para la Campaña Escolar de Teatro Infantil de la Diputación de Segovia. En junio y bajo su dirección, estrenarán «Farsa de la Cabeza del Dragón» de Valle-Inclán.

Al mismo tiempo realizan en la Iglesia de San Nicolás una actividad que han denominado «VIERNES ABIERTOS», que abarca diferentes tipos de espectáculos: desde recitales de poesía y de cuentos tradicionales con música, pasando por conciertos, espectáculos circenses y un largo etc.

Uno de los más prometedores proyectos del teatro andaluz para la próxima temporada, será el montaje de tres obras del «Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte» de Valle Inclán: «Ligazón», «La



cabeza del bautista» y «La rosa de papel». La puesta en escena correrá a cargo respectivamente de **Antonio Andrés**, **José María Rodríguez Buzón** y **José Luis Castro**.

El «Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas» ha producido un espectáculo singular, «La risa en los huesos», a partir de los textos de José Bergamín, que dejó un notable testimonio del vanguardismo histórico teatral. La puesta en escena ha sido realizada por nuestro compañero **Guillermo Heras**, que ha contado con una compañía de jóvenes actores.

Invitados por el Ministerio de Cultura Cubano y en colaboración con el INAEM y el ICI, TEATRO GUIRIGAI ha llevado a cabo una gira durante todo el mes de febrero por los principales teatros de la isla de Cuba, con sus dos espectáculos: ENESIMO VIAJE A ELDORDO y LA PARRANDA, cuyas puestas en escena se deben a los dos directores de la Compañía: **Agustín Iglesias** y **Toñi Bueno**.

Además de las representaciones, el viaje ha supuesto todo un itinerario de encuentros, debates e intercambio de experiencias con las distintas Compañías de la isla de Cuba, así como con los organismos profesionales del Teatro cubano.

El año próximo, TEATRO GUIRIGAI realizará una nueva gira que profundice en los logros de este primer encuentro.

Nuestro compañero **Etelvino Vázquez** está dirigiendo la obra «Perfume de Mimosas» del autor extremeño Miguel Murillo con la Compañía Suripanta de Badajoz.

César Oliva ha estrenado en Toledo una obra de Santiago Paredes, «Una farola en el salón», premio «Castilla-La Mancha». Está interpretada por: Esperanza Roy, Manuel de Blas, Cayetano Guillén y Carlos Ibarra.

«El Teatro Fronterizo» que dirige nuestro colega **José Sanchis Sinisterra**, ha puesto en marcha la «Sala Beckett», en Barcelona, desde la que se propone crear una plataforma para la dinamización artística y teatral. Un espacio que confronte investigación y creación con los avatares del pensamiento contemporáneo. Una programación ágil e informal tanto propia como producida fuera.

Entre sus primeros montajes figuran, «Mercier y Camier» de Samuel Beckett, dirigido por Pierre Chabert, «La poesía escénica de Joan Brossa», lecturas dramatizadas, cursos y seminarios entre los que destaca uno dedicado a «dramaturgia textual», etcétera.

GRAN BRETAÑA

Contradicciones

Por J. A. H.

El West End londinense, con su sucesión de tiendas, teatros, restaurantes, pubs, comercios chinos, edificios históricos, cazcaleo de turistas y diversas especies peripatéticas y otras no menos suntuosas realidades o bagatelas, ofrece un conjunto fascinante a los ojos del espectador ocasional y con escasa tendencia a echar una ojeada detrás de los tapices. Todo el centro de la ciudad constituye un conjunto de añejos esplendores, metrópoli que fue de un imperio que nunca ocultó su orgullosa y prepotente condición de tal. Sin embargo, parece que tras este decorado, ahora en fase de reboque en buena parte de su fábrica, emergen abundantes problemas y contradicciones. Como en muchos otros lugares, la basura se esconde con cuidado debajo de la alfombra.

Los teatros son excelentes. A los antiguos se los conserva y restaura con mimo y esmero, los modernos como el «National Theatre» o el «Barbican», contienen los más sofisticados diseños y la tecnología más avanzada. Las entradas son muy caras pero el público llena las salas; el público, naturalmente, que puede adquirirlas. Los espectáculos son magníficos y poseen un altísimo nivel de elaboración técnica y artística. El repertorio es variado y extenso. El «Arts Council» gestiona 27 millones de libras para producciones y mantenimiento de los teatros del sector público; la inversión privada es muy fuerte y funciona de manera autónoma, sin ninguna ayuda estatal; los patrocinadores son numerosos y abarcan desde personas físicas que aportan 10 libras anuales, hasta empresas que lo hacen con decenas de miles.

Parece que el equilibrio y buena marcha de los negocios es absoluta. Sin embargo, Andrew Leigh, director gerente del «Old Vic Theatre» y presidente de la «Theatrical Menagement Association», habla de la existencia de una censura solapada ejercida por parte de los patrocinadores. Cuenta que el «National Theatre» no encontró ningún patrocinador privado para el montaje de «¡Qué lástima que sea una puta!», obra del escritor postisabelino Jhon Ford, porque justamente la palabra «puta» que aparece en el título, no era del agrado de ninguna empresa o consorcio. Quizá sea más grave todavía, sigue diciendo, la actitud adoptada por el presidente del National Westminster Bank, que negó personalmente el patrocinio a un espectáculo de la «Royal Stratford East» londinense, «porque atacaba al gobierno de Margaret Thatcher».

En todas las entrevistas que mantuve con asociaciones o entidades profesionales del ámbito teatral, pude percibir las alusiones despectivas a la primera ministra por sus recortes a los presupuestos educativos, culturales y de acción social. El director de la «Rose Bruford College of Speech and Drama» —posiblemente la escuela de arte dramático más calificada de Gran Bretaña— se expresó con particular contundencia: «Esta mujer es capaz de venderlo todo, la compañía de agua, electricidad, gas, los transportes, el acero... Si se lo pagan bien es capaz de vender hasta las fuerzas armadas».

El diario «El País» publicaba hace unas semanas una interesante encuesta sobre los niveles culturales de la sociedad británica y ofrecía datos sorprendentes y demoledores. Más del 30 por 100 —si no recuerdo mal— era incapaz de



«Ricardo II» de Shakespeare, puesta en escena de Clifford Williams, con Derek Jacobi, en el personaje del rey.

sumar la simple cuenta del restaurante y una cifra todavía mayor ignoraba la ubicación de las islas británicas en el planeta y las remitían a los más recónditos y pintorescos destinos, incluido el extremo oriente.

Una de mis interlocutoras españolas, una mujer joven con una hija en edad escolar, me asegura que en el Reino Unido hay un auténtico desmantelamiento de la escuela pública y que gran cantidad de muchachos dejan de estudiar a los 13 ó 14 años, por lo que su formación es sólo rudimentaria y deficiente para los restos. Sólo funcionan, al parecer, las instituciones docentes privadas, accesibles únicamente para los hijos de las familias de altos ingresos económicos, forjadoras, según manda la tradición, de los cuadros dirigentes del mundo financiero y empresarial y nutridoras a su vez de las filas políticas del partido conservador, también, seguramente, del liberal.



«La caída de Orfeo» de Tennessee Williams, puesta en escena de Peter Hall, en el Theatre Royal Haymarket, con Vannesa Redgrave en el personaje de Lady Torrance.

Tanto ella como otra española que trabaja como recepcionista en el hotel en que vivo —casada con un inglés, lleva cinco años en Londres—, repiten una y otra vez que desean marcharse en cuanto puedan porque «la vida es muy dura aquí». La primera «quiere volver a casa», la segunda prefiere el Canadá. Puede ser que la cínica tesis de «los tres tercios» como prototipo de las sociedades del capitalismo desarrollado, sirviera para justificar algunos de estos hechos. No parece que sea este el caso. No estoy hablando de la población marginada que subsiste en condiciones muy duras y difíciles, más contrastadas si cabe por tener como referente inmediato aquellos sectores sociales que disfrutaban de un esplendoroso e inaudito bienestar material. Lo hago de personas con empleo estable y cualificado o de gentes inmersas en la mitología de la posesión de un medio de producción. Es bastante evidente que la aplicación del liberalismo económico y del monetarismo más rígido, puede proporcionar índices macroeconómicos positivos e incluso aumentar el poder adquisitivo de algunas capas sociales, pero la mayoría de la sociedad, incluso muchos de los supuestos beneficiarios del sistema, ven rebajada su calidad de vida en términos globales y con todo lo que ello implica. Mi interlocutora española lo explica sin vacilar: «La Thatcher ha desmantelado todas las conquistas sociales, educativas y culturales que llevaron a cabo los laboristas en los años cincuenta y sesenta.»

Paso mi última noche inglesa en una formidable casa de campo de la época tudor, convertida en acogedor hotelito familiar. Está rodeada por un parque con grandes zonas de césped, una pequeña arboleda y un estanque. El interior conserva las antiguas estructuras de mampostería, chimeneas y sólidas vigas de madera, pero la decoración es de un minucioso estilo chippendale. Sólo hay un huésped, una hermosa mujer de ancestrales perfiles normandos, con largas piernas y cabellera rubia. Trabaja como nurse, vivió tres años en los emiratos árabes y tiene un novio sueco al que va a ver por navidad. Hablamos de México y me pregunta: «¿Y allí te entendías en español?». Le respondo: «Sí, allí hablan español; un español estupendo». Pone cara de sorpresa y susurra: «¡Ah, no sabía!».

Regreso en avión rodeado de muchachas españolas que trabajan en Londres «cuidando niños». Vuelven a casa para pasar la Navidad. Hablan alto y con fuerza. La conversación es de un patriotismo encendido. España, dicen, es el mejor país del mundo.