

ADE

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



PREMIOS ADE 1990



I Encuentro Iberoamericano de Directores de Escena

Homenaje a Antoine Vitez

ESPECIAL TEATRO CUBANO

Texto Teatral: "Aquello está buenísimo" de HECTOR QUINTERO

JUNTA DIRECTIVA:

PRESIDENTE:
Angel Fernández Montesinos
VICEPRESIDENTE:
Josep Montanyés
SECRETARIO GENERAL:
Juan Antonio Hormigón
TESORERO:
Juan José Granda
VOCALES:
Antonio Amengual
Agustín Iglesias
Antonio Malonda
Lucila Maquieira

SOCIOS:

Matías Abraham
Juan Pedro de Aguilar
César M. Alario
Antonio Al-les
José Luis Alonso de Santos
Carlos Alvarez-Novoa
Joaquín Alvarez
Juan Manuel Alvarez
Pedro Alvarez-Ossorio
Vicente Aranda
José Bable Neira
Joan Baixas
Damiá Barbany
Karla Barro
María Isabel Belastegui
Sergi Belbel
Rosabel Berrocal
Miguel Bilbatúa
Román Calleja
Manuel Canseco
Pep Cañellas
Joan Castells
Eduardo Camacho
José Luis Castro
Julio César Castronuovo
Cándido de Castro
Enrique Ciurana
Jesús Cracio
M^a Angeles Cuña
Antonio Chic
Antonio Díaz Zamora
Adolfo Díez Ezquerria
Pedro Daussa
Jordi Dodero
Jorge Eines
Adela Escartín
Nuria Espert
Angel Facio
Enric Flores
Pere Fullana

Leopoldo García Aranda
Angel García Moreno
Francisco García-Muñoz
Cesc Gelabert
José Luis Gómez
Alberto González Vergel
Fernando Grifell
Joan María Gual
Antonio Guirau
Serafín Guiscafré
Ignacio Guzmán
Carlos Heras
Guillermo Heras
Emilio Hernández
Maite Hernández
Ricardo Iniesta
Luis María Iturri
Antonio Joven
José Luis Karraskedo
Zulema Kaltz
Antonio Andrés Lapeña
Carlos Lasarte
William Layton
Eusebio Lazaro
Mercedes León
Ricardo Lucia
Gerardo Malla
Nicolás Mallo
Manuel Manzaneque
Juan Margallo
Adolfo Marsillach
Máximo Martín Ferrer
Miguel Massip
Santiago Meléndez
Jaume Melendres
Jordi Mesalles
Josep M^a Mestres
Joan Minguell
Marcos Miranda
Pau Montere
Alberto Morate
Miguel Narros
Francisco Nieva
Pere Noguera
César Oliva
Joan Ollé
José Osuna
Angel Alberto Omar
Santiago Paredes
Ramón Pareja
Lluís Pascual
Juan Pastor
Carlos Patiño
Iago Pericot
Helena Pimenta
Pere Planella
José Carlos Plaza
Manuel Ponce
Carmen Portaceli

Andrés Presumido
Juan Antonio Quintana
Consuelo Recio
Federico Roda Fábregas
Horacio Rodríguez Aragón
José M^a Rodríguez-Buzón
Norma Rojas Pita
Angel Ruggiero
María Ruiz
Edgar Saba
Emilio Sagi
Ricardo Salvat
Santiago Sánchez Serra
José Sanchis Sinisterra
Diego Serrano
Vicente Soria
Santiago Sueiras
José Francisco Tamarit
José Tamayo
Salvador Távora
Antonio M^a Thomas
Rafael Torán
Antonio Tordera
Fernando Urdiales
Edison Valls
Etelvino Vázquez
Manuel Vidal
Francisco Villegas

ADHERIDOS:

Violeta Albacete
Fernando Domenech
Javier Navarro
Julio Fraga
Borja Ortiz de Gondra
Carlos Rodríguez
Jorge Saura

SOCIOS HONORARIOS:

Luis Escobar
Alfonso Guerra
Cayetano Luca de Tena
Rafael Richart
Frederic Roda

FALLECIDOS:

José Luis Alonso Mañes
José Estruch

GESTION:

SECRETARIA EJECUTIVA:

Inmaculada Alvear

PROMOCIÓN Y PRENSA:

Carlos Rodríguez

PRODUCCIÓN

DE PUBLICACIONES:

Juan Luis Asenjo

ASESOR JURÍDICO:

Juan Vázquez

Aportaciones a la ADE

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

1988

Contribuyeron 28 asociados por un total de 36 montajes.

1989

Contribuyeron 30 asociados por un total de 42 montajes

1990

Del 1 de enero al 30 de marzo

Jaume Menlendres por "El casament dels petits burgesos".
Santiago Sánchez por "Don Perlimplin".
Antonio Malonda por "Escuadra hacia la muerte".
Etelvino Vázquez por "María Soliña".
Juan Pastor por "Primeras aventuras de Peer Gynt".
Antonio D. Zamora por "Taxi al Rialto".
Antonio A. Lapeña por "La rosa de papel".
Ernesto Caballero por "La ciudad, noches y pájaros".
José Sanchis por "Bardleivi, l'escrivant".
Ricardo Iniesta por "Hamlet-máquina".
Emilio Sagi por "I puritani".

Del 1 de abril al 15 de junio

Juanjo Granda por "La maja y el dragón".
César Oliva por "Róbame ese billoncito".
José Fco. Tamarit por "El retablo jovial".
José M^a R. Buzón por "La cabeza del Bautista".
Diego Serrano por "Mirandolina".
Damiá Barbany por "El castells dels 3 dragons".
Guillermo Heras por "El bosque de Diana".
Cándido de Castro por "La fiesta de los dragones", "Los amores de Regaliz" y "Datrebil".
Edisón Valls por "Basta de Danza".

Del 1 de julio al 30 de septiembre

Juan Margallo por "La mujer burbuja", "Paralelos 90".
Antonio Malonda por "Triste animal".
Angel Alonso por "Historias de la puta mili".
Guillermo Heras por "En la soledad de los campos de algodón".
Juan P. de Aguilar por "La noche toledana".
Santiago Sueiras por "Los crímenes de los site balcones y otras historias delictivas".
Antonio Guirau por "La fiesta del barroco".
Antonio Amengua por "La Calesera".
Adolfo Marsillach por "El vergonzoso en palacio".
Adolfo Díez E. por "Imatge mullada", "La locura del Decamerón", "Abraham y Samuel".
Josep Montanyés por "María Estuardo".
Etelvino Vázquez por "Yerma".

Del 1 de octubre al 31 de diciembre

Maite Hernangomez por "Popof vuela a los árboles".
Pedro Alvarez-Ossorio por "El hombre que murió en la guerra".
Eusebio Lázaro por "La devoción de la cruz" y "Los hijos de Medea".
Angel F. Montesinos por "El señor de las patrañas".
Angel Facio por "Ella".
Carlos Alvarez-Novoa por "Malfario".
Emilio Sagi por "La del manojito de rosas".
Andrés Presumido por "El hombre, la bestia y la virtud".
Diego Serrano por "El caso de la mujer asesinada".
Jordi Mesalles por "Final de partida", "Alfons IV", "Residuals" y "Jacques y su amo".
Angel Ruggiero por "Ello dispara".
Antonio Malonda por "Acido lúdico".

APORTACIONES EXTRAORDINARIAS

Adolfo Díez Ezquerria.
Josep Montanyés.
Aportación Anónima.
Antonio Amengual.
Juan Pedro de Aguilar.
José Sanchis Sinisterra.

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

ADE

Revista de la Asociación de Directores de Escena

Dirección: Juan Antonio Hormigón
Redactor Jefe: Carlos Rodríguez
Redacción: Inmaculada Alvear
Juancho Asenjo
Laura Zubiarraín
Alejandro Alonso
Fernando Domenech

Diseño Gráfico: Curro Cadenas

Redacción y Publicidad:
Caños del Peral, 5 - 4^a Dcha.
28013 Madrid
Tfno: 248 94 95
Fax: 248 94 95

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

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

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

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

Portada:
"El Banquete" de Platón.
Dirección: Iago Pericot

Por la crisis del Este

Los cambios sucedidos en el Este de Europa, quizás por su vértigo, quizás por las vagas ilusiones que con frecuencia los motivaron, están produciendo consecuencias dramáticas para dichos países. A la venta en almoneda de bienes nacionales, la privatización radical de empresas entregadas a precios de saldo a las multinacionales, el cierre de otras por considerarlas improductivas tras segarles cualquier posibilidad de mercado bajo los pies, el paro creciente que alcanza proporciones gigantescas, la subida astronómica de los precios, la inflación galopante, la apatía política o el desinterés por los procesos electivos de masivos sectores del electorado potencial, el resurgimiento del chovinismo y el nacionalismo más retrógrado, etc., hay que unir el hundimiento de las estructuras de producción cultural que ofrece ya testimonios francamente preocupantes.

Los intelectuales y artistas y muy en particular la gente de teatro, que intervinieron activamente en los procesos de cambio político tan vertiginosamente puestos en marcha hace un año, están pagando duramente las transformaciones económicas que se suceden en su entorno bajo el dictado imperioso y desolador del Fondo Monetario Internacional. No podía ser de otro modo. En cuanto la crisis económica asoma la oreja, la cultura en su conjunto paga los platos rotos y vienen los recortes presupuestarios, el cierre de instalaciones, la pérdida de puestos de trabajo, etc. A ello habría que añadir la política de reintegración de inmuebles a los antiguos propietarios que puedan justificarlo —la aristocracia en primer lugar—, impulsada por gobiernos de una derecha de irreprimibles tendencias tacheristas, que ha comenzado a traducirse en la devolución de teatros fundamentalmente a las iglesias. Kantor vio devuelto el suyo al obispado de Cracovia y murió tres meses después; la Escuela de Arte Dramático de Budapest padeció lo propio en favor de los Evangelistas.

Mucha gente de teatro está pasando del estupor a la desazón y la desesperanza, porque ahora viven la realidad de los hechos consumados y, al menos por ahora, poco pueden osar hacer. Sus gobiernos les fabrican recetas que suenan a tomadura de pelo, contándoles y cantándoles las virtudes del capitalismo teatral. Colette Godard resumía lapidariamente la situación checoeslovaca con esta frase que extraigo de una de sus crónicas publicadas en "Le Monde": "la gente de teatro tiene libertad para hacer lo que quiera pero no tiene dinero para hacer nada".

La ADE mantuvo los últimos años excelentes relaciones con asociaciones de teatristas de Polonia, Hungría, Checoslovaquia y RDA. Nuestros "Convenios" de Cooperación e intercambio se cumplieron escrupulosamente y existían planes futuros para un mayor desarrollo en proyectos concretos. 1990 ha sido azotado por un gélido vendaval del páramo que ha dejado árida y desolada la tierra.

La Asociación de Artistas Dramáticos Checos (SCSDU), que mantenía relaciones con 22 países de Europa e Hispanoamérica, se disolvió en pocos días. Se crearon en su lugar una asociación checa y otra eslovaca que al parecer no tienen dinero ni para sellos, porque no responden a las cartas.

La Asociación Polaca (ZASP), que hasta esta primavera al menos seguía con vida, nos comunicó que por este año suspendían la aplicación del "Convenio" por carecer de fondos para cumplimentarlo.

La "Asociación de Gente de Teatro" (VT) de la extinta RDA, con la que íbamos a concretar nuestro intercambio en noviembre, fue cancelada de manera fulminante el 31 de diciembre al "no contar con ayudas financieras de la nueva administración federal para su funcionamiento", tal y como nos comunicó su presidente Klaus Tews.

Únicamente la Asociación de Artistas Dramáticas de Hungría (MSS), cumplió el acuerdo escrito y firmado, aunque los delegados que nos visitaron en noviembre ignoraban si podría mantenerse en el futuro.

La situación actual de los países de la Europa del centro y del este y su inmediato futuro, deja abiertas escasas expectativas al optimismo en lo que respecta a la producción e intercambios teatrales. La ADE proseguirá en la misma línea seguida hasta ahora, intentando que los "Convenios" se remuevan y continúe la labor de cooperación e intercambio iniciada hace algunos años. Confiamos en que las tendencias actuales se modifiquen, la actitud antintelectual de alguno de estos gobiernos "no pase", y estos países de tan rica tradición teatral pueden hallar los medios para que el teatro encuentre los adecuados medios de subsistencia.

En cualquier caso esto no se hará sin derrumbar determinados sueños y quimeras que fantasean ciertas mentes, ni sin recuperar el camino del progreso social y político.

La Estrategia del rencor

Asociarse es no solo un derecho sino algo aconsejable para todos los colectivos humanos que quieran defender, postular o desarrollar intereses comunes, propuestas de actuación, soluciones a ciertos problemas. En España —dícese, pensamos que tontamente, por aquello de la latinidad— la tradición asociativa ha sido escasa. A ello contribuyó tanto nuestro individualismo montaraz pero no pocas veces simplemente egoísta, incivil e inculto, como la enemiga y desconfianza que la dictadura franquista tuvo hacia cualquier iniciativa de este tipo.

No cabe duda de que en la medida que en el curso democrático se normaliza y desarrolla, la práctica asociativa ha aumentado y su presencia se ha hecho más patente y reclamado su participación en los debates, proyectos y toma de decisiones en lo referente a la cosa pública en sus diferentes ámbitos y funciones. Hasta los artistas han promovido asociaciones tanto para defender derechos laborales como para hacerse oír o promover actividades de formación, de producción o de gestión que les son propias.

En casi todos los casos la postura fundamental que se ha adoptado ha sido la de argumentar y construir. Se ha podido combatir por mejores salarios, por un mayor reconocimiento profesional, por cambiar leyes o normas administrativas, por llevar a cabo proyectos propios que suponen —cuando menos a su entender— una renovación, por reorganizar los sistemas de trabajo, por defender métodos o estéticas, etc. La actitud que ha presidido estos empeños ha sido edificar, crear, elaborar, confluir en la medida de lo posible con quienes objetivamente participan de parecidos deseos. Por supuesto que ha existido la confrontación, pero ésta ha surgido ante el diálogo inexistente, la posibilidad de acuerdo agotada o la disparidad de intereses con quienes están enfrente y allí se sitúan.

En algún caso, raro y por ventura insólito, la acción ha discurrido por caminos diferentes. Ha estado presidida por la estrategia del rencor. No existen propuestas, ni programas, ni horizontes, ni proyectos que construir, ni confluencias que buscar, solo rencor sordo o airado, depende del aire que sopla, hacia todo aquel que no se aline con ellos. No se plantean caminar hacia algún lugar concreto, sino dar zarpazos alrededor contra todo aquel que esté cerca o se ponga a tiro. Hay en esta conducta un ramalazo paranoico, una desazonada envidia, pero también la irreprimible tentación de hacer uso de la demagogia más tosca, un sentimiento ilusorio de genialidad humillada, una palpable certidumbre de impotencia o incapacidad para ciertas labores y todos los etcéteras que venga a bien poner. La estrategia del rencor solo puede conducir en definitiva al descrédito irrisorio de quienes la practican.

Hay gente que pinta, que escribe, que hace teatro, cine o cualquier otra actividad artística. Muchos se consideran genios y están en su derecho —en la escuela del "modo de vida americano", la autoestima asumida con seguridad aunque carezca de fundamento, es una garantía de éxito—, pero ello no impide que sus obras tengan con no poca frecuencia escaso o nulo interés por su temática, su técnica, su incompetencia, su intencionalidad, su ignorancia o sus despropósitos. Otras veces son por el contrario tan esclarecedoras, tan notables, tan renovadoras, que chocan con las ideas o gustos de la opinión media dominante que suele ser siempre bastante mediocre y conservadora.

En un caso o en otro, nada quita para que todos tengan derecho a seguir pintando, componiendo, escribiendo, haciendo cine, teatro o lo que mejor prefieren. Hay quien construye para su tiempo y otros, aun sin saberlo, para el futuro. Pero es presunción vana pretender que se les reconozca como genios y que descalifiquen con los procedimientos más inauditos y arteros a quienes así no hagan. Solo conseguirán con ello cocerse en la propia salsa de sus frustraciones y ser incapaces de comprender quienes pueden ser sus aliados y quienes sus contrarios. La consecuencia cuando eso ocurre, es refugiarse en la estrategia del rencor y de ahí... al ridículo, ya solo queda un paso.

El triunfo definitivo de la derecha

por Raul del Pozo

En sólo un año se ha derrumbado toda una gravitación de ideas que parecían imprescindibles. Y se ha derrumbado sin alaridos. Los seres humanos, sin apenas revanchismo, con una precisión y una paciencia ejemplares, han dado la puntilla a un modo de esperar el futuro. A este paso vuelven la jornada de ocho horas, el esclavismo y la curación por medio de reliquias. Será mejor, sin duda, porque no hay nadie tan feliz como un mongólico. Pero es extraña esta fascinación por la metafísica, por la religión, por el conservadurismo. El fantasma que recorre Europa, incontenible, recupera el mundo anterior a Diderot y las multitudes dan muestras de detestar los últimos reductos de la izquierda, de la transformación social y hasta del progreso, como una amarga fantasía equivocada, fatal, de la que hay que huir. El pensamiento progresista, el laicismo, el materialismo se van posando en el cementerio como los coches viejos. La fe, los ritos y los preceptos se comportan este otoño como las simientes: son pequeños pero producen mucho. Quién iba a decirnos que Rasputín volvería a curar la artritis de la zarina. Europa, sin ir más lejos, en el "puente" de la Virgen del Pilar, ha vuelto a reencontrar la fe y la ideología que parecía condenada a los museos.

Para entrar al Kremlin, la antigua fortaleza de los zares, había que descalzarse. Los bolcheviques guardaron en arcones los utensilios de la liturgia y los vasos sagrados. Las guías de ojos grises te mostraban los tesoros de lo que fue el opio del pueblo en la santa Rusia de los popes y de los "mujiks". En la plaza Roja, donde los dirigentes del comunismo se aburrían cada octubre viendo pasar los tanques, el último domingo se apiñaban los fieles porque no cabían todos en la catedral de San Basilio, donde se celebraba una misa.

La misa produce rápidos efectos para la causa de la derecha europea. En España, según Felipe González y Raimon Obiols, se teme que el PSOE sea engullido por el centrismo y las ideas neoliberales. El dirigente catalán describió la operación dirigida por sectores económicos y financieros. "Se trata de la "beautiful people", tarambanas aburridos y plastas." En Atenas, el candidato de los conservadores a la alcaldía ha derrotado a Melina Mercuri, que estaba apoyada por socialistas y comunistas. Los conservadores del canciller Kohl lograron una espectacular victoria en cuatro de los cinco nuevos estados de la antigua RDA. Los ciudadanos, hasta hace un año enfangados en el socialismo real, se ponen de domingo, van a la misa de los popes y votan los programas más conservadores. Cristianos. ¿Qué pasa, viejos Marx, Marcuse, Freud, Brecht? ¿Por qué el mundo, intempestivamente, empieza a girar al revés?

El Independiente 16-10-1990

El creador clandestino

por Margarita Riviere

El nombre de Felipe Alfau no decía nada a casi nadie hasta que una de sus dos novelas, "Chromos" se ha convertido en una de las cinco finalistas al máximo premio literario de los EE.UU., el National Book Award, de este año. La hazaña del señor Alfau no tiene precedentes en nuestras letras: diríase que hasta es más meritoria que ser candidato al Nobel. Así que, previsiblemente, nos amenazaría un "boom Alfau" si no fuera por las peculiares circunstancias que envuelven este asunto, modélica expresión del funcionamiento de la cultura en este final de siglo.

El caso es que esta novela, hoy candidata al máximo premio literario norteamericano, fue escrita en 1948: ha tardado más de 40 años en ser editada. Alfau fue descubierto por un pequeño editor de un estado rural como Illinois a través de la lectura de su primera novela, "Locos", escrita en 1936 y vuelta a publicar en los EE.UU. en 1988. Y aunque nunca sea tarde si la dichas buena, el barcelonés Alfau tiene hoy 88 años, ni siquiera ha querido cobrar a su editor y "pasa" del éxito; "Mi único interés ahora —dice desde Nueva York, donde vive— es dejar este mundo lo antes posible. Es demasiado aburrido." Se niega a dar entrevistas, pero será famoso a pesar suyo: su obra llegará a España, los críticos corroborarán lo extraordinario del fenómeno, los periodistas harán de sus palabras imposibles cuestión de honor y alguien conseguirá, a su costa, un negocio excelente.

Pocos preguntarán dónde estaban estas lumbreras que

hoy le ensalzan cuando el escritor deseaba publicar su novela. Cuarenta años de despiste son suficientes como para preguntarse cuántos "casos Alfau" puede haber hoy entre nosotros: gentes por descubrir, escritores, artistas que realizan ahora mismo su trabajo creativo sin poder romper el infernal círculo del tópico, la moda, los intereses creados, los falsos sabios, la redundancia.

El 'caso Alfau' no sólo pone de manifiesto la esclerosis de los santones de la cultura, sino la dificultad en abrir una brecha en su anillo cerrado: ha de haber una conjunción especialmente favorable para que un creador pueda ser reconocido como tal, y la conjunción favorable se mide casi siempre por criterios estrictamente comerciales. Con ello, el creador adquiere la categoría hegemónica de nuestra cultura actual, la del hombre de negocios.

Los posmodernos han triunfado plenamente: el arte ya sólo es dinero, porque sólo el dinero simboliza el reconocimiento del genio. Con ello han conseguido algo plenamente insólito para la creación: la aristocracia de la pobreza, la aristocracia de la austeridad, la aristocracia suma del no salir en los medios de comunicación. El caso de Felipe Alfau es prototípico de esos valores ocultos, de esa vida subterránea de la creación sin comercio. Algo se descompone bajo las pezuñas de plástico de la posmodernidad: el olor a "dejá vu" que impone el dinero es la náusea del aburrimiento.

El Independiente 7-11-1990

"Columbi lapsus" por "Els Joglars", dirección de Albert Boadella. Foto: Ros Ribas.





Jordi Milán recibe el "Premio ADE de Dirección" de manos de Emma Penella.

Entrega de los Premios ADE 1990

por Fernando Domenech

El pasado 26 de Noviembre, en el teatro Albéniz de Madrid se celebró el acto, ya tradicional, de entrega de los Premios ADE, que este año han aumentado su número. Además del Premio "ADE" a la mejor dirección y el "Segismundo" a una trayectoria teatral, se entregaron por primera vez el "Joseph Caudí" de escenografía y el Premio ADE de Coreografía.

A las 8 en punto de la tarde. Con una puntualidad británica empezó la fiesta de la ADE, celebrada, como años anteriores, en el Teatro Albéniz, de la Comunidad de Madrid. En su amplio vestíbulo, rodeados por las imágenes de veinticinco años de teatro, se habían ido reuniendo decenas de personalidades del mundo del espectáculo para asistir a la entrega de los Premios de la Asociación, que en esta convocatoria han aumentado su número, pues a los tradicionales "Segismundo" y "ADE" a la mejor dirección, se sumaban los estrenos del Premio "ADE" de Creación Coreográfica y el "Joseph Caudí" (primer escenógrafo español de nombre conocido) de Escenografía.

A las 8 en punto de la tarde tomó la palabra el

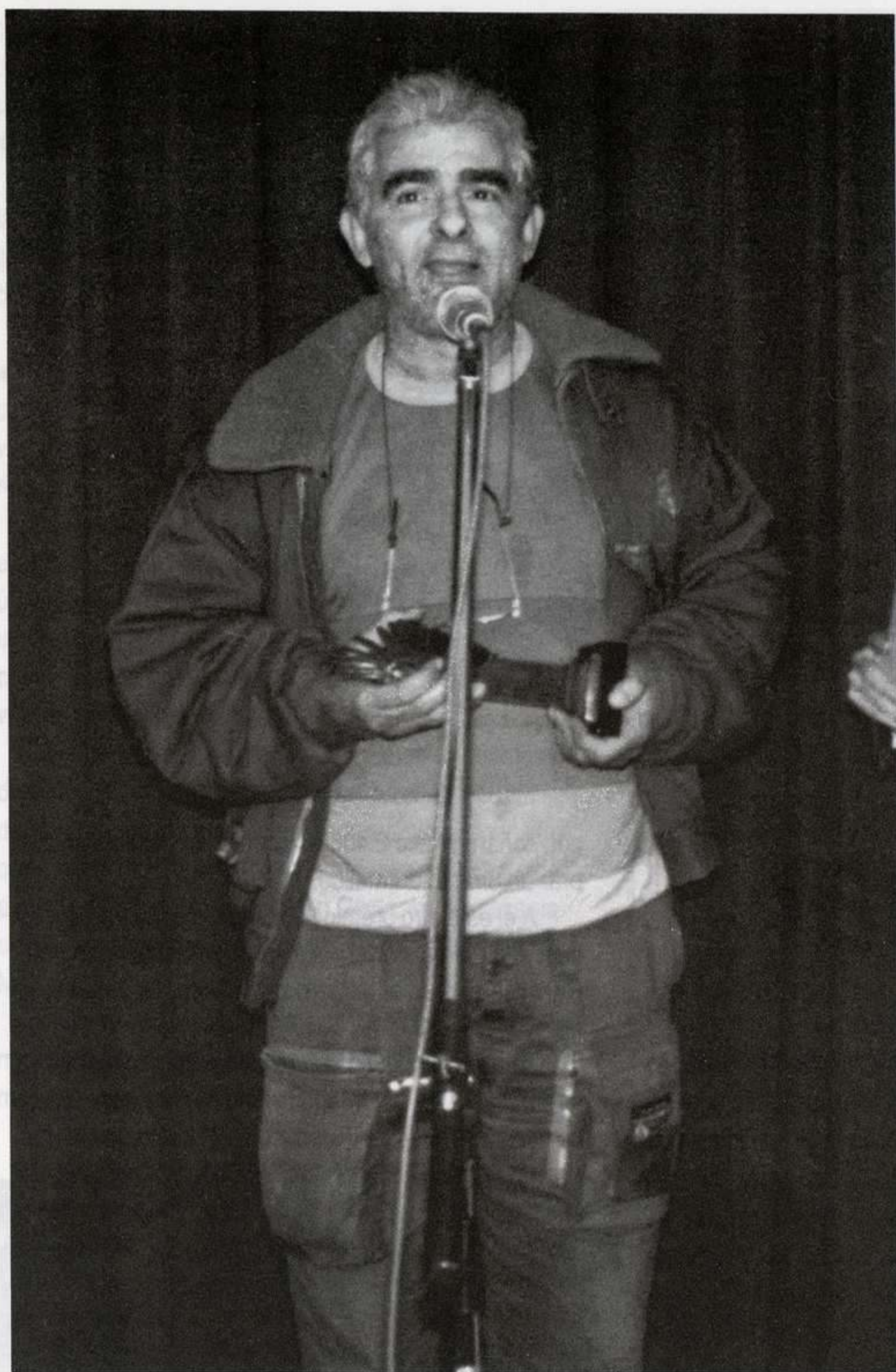
Presidente de la Asociación, Angel Fernández Montesinos para abrir el acto y dirigir un saludo a las delegaciones de Hungría, Finlandia y Portugal, que se hallaban allí presentes. Y surgió el recuerdo inevitable. Fernández Montesinos evocó, emocionado, a dos compañeros entrañables, desaparecidos durante el año 90: José Estruch y José Luis Alonso. Del primero recordó su larga trayectoria, su trabajo con Margarita Xirgu, sus exilios... Y de José Luis Alonso, cómo hacía un año estaba allí mismo, recogiendo el Premio a la mejor Dirección y haciendo reír a todos al hablar de su jubilación. Risas que él ya no compartía, como le confesó a Montesinos tras el acto.

A continuación tomó la palabra el Secretario General de la Asociación, Juan Antonio Hormigón, quien, en una breve intervención, hizo un repaso de las actividades y logros de la ADE durante 1990: celebración del III Congreso en Málaga, del Seminario de Dramaturgia en Medina del Campo, establecimiento de relaciones con asociaciones de otros países (y desaparición de relaciones y hasta del país en casos como el de la RDA), y publicaciones (Revista, nuevas colecciones y aumentos de las existentes...).

Tras esto, se pasó a la entrega de las "Tarascas 1990". Con ellas la ADE agradece cada año la colaboración de las personas que han colaborado de forma especial con ella de forma desinteresada. Cuatro fueron las "Tarascas" en la presente ocasión: la de José Hernández, por su diseño de la estatuilla de los Premios; la de Carlos de Mesa, por la organización del Congreso de Málaga; la de Marco Miele (Director del Instituto Italiano de Madrid), por su colaboración en la publicación de obras italianas inéditas en España; y la de Teresa Vico, Directora del Teatro Albéniz, por la graciosa cesión del local a múltiples actividades de la ADE. Los dos últimos premiados, que estaban presentes, agradecieron la concesión con sentidas palabras.

Y comenzó la entrega de los Premios ADE.

En primer lugar se entregaba el Premio de Creación Coreográfica. Tres eran los nominados: Ramón Oller, por *¿Qué pasó con las magdalenas?*, Pep Ramis y María Muñoz por *Quaerere*, y Sabine Dahrendorf y Alfonso Ordóñez por *El cielo está enladrillado*. El Premio correspondió a éstos últimos, coreógrafos de "Danat Danza", que, en unas palabras de agradecimiento, felicitaron a la ADE por haber instituido este premio y pidieron "que los caminos de la danza sean más bailables."



Juan Margallo, director del Festival Iberoamericano de Cádiz, dice unas palabras tras recibir el "Premio Segismundo"



Iago Pericot, "Premio Joseph Caudí de escenografía"

Tres eran también los nominados para el Premio "Joseph Caudí" de Escenografía, que, como el anterior, se concedía por primera vez en este año 90: Andrea D'Odorico, por *Don Juan*, Simón Suárez, por *El viajero indiscreto*, y Iago Pericot, por *El banquete*, que fue asimismo el premiado. No acudieron los nominados, pero, en representación de Simón Suárez recibió la nominación un niño de corta edad, que arrancó sonrisas al público leyendo unos versos de agradecimiento llenos de fino humor.

Iago Pericot, agradeciendo su premio, se refirió a la hermosa casualidad de que hace 2.406 años un grupo de atenienses se reuniesen para celebrar el premio concedido a Agatón en el teatro y de ahí surgiese el diálogo platónico por el que hoy es premiado él, Iago Pericot.

El Premio "Segismundo" lo entregó Ana Antón Pacheco, Subdirectora del Departamento Dramático del INAEM, que disculpó al Director General del INAEM por no asistir a este acto, debido a que el cargo estaba actualmente vacante. El Festival Iberoamericano de Cádiz fue el agraciado con el Premio. Juan Margallo, su Director, agradeció la distinción en nombre de todas las personas que trabajan en el Festival y leyó una carta de Cádiz en el mismo sentido.

Finalmente se hizo entrega del Premio "ADE" a la mejor dirección. Angel Fernández Montesinos llamó para ello a Emma Penella, que definió el premio como "más importante que el Oscar" y destacó su carácter profesional, al ser concedido por votación entre todos los compañeros en la dirección escénica.

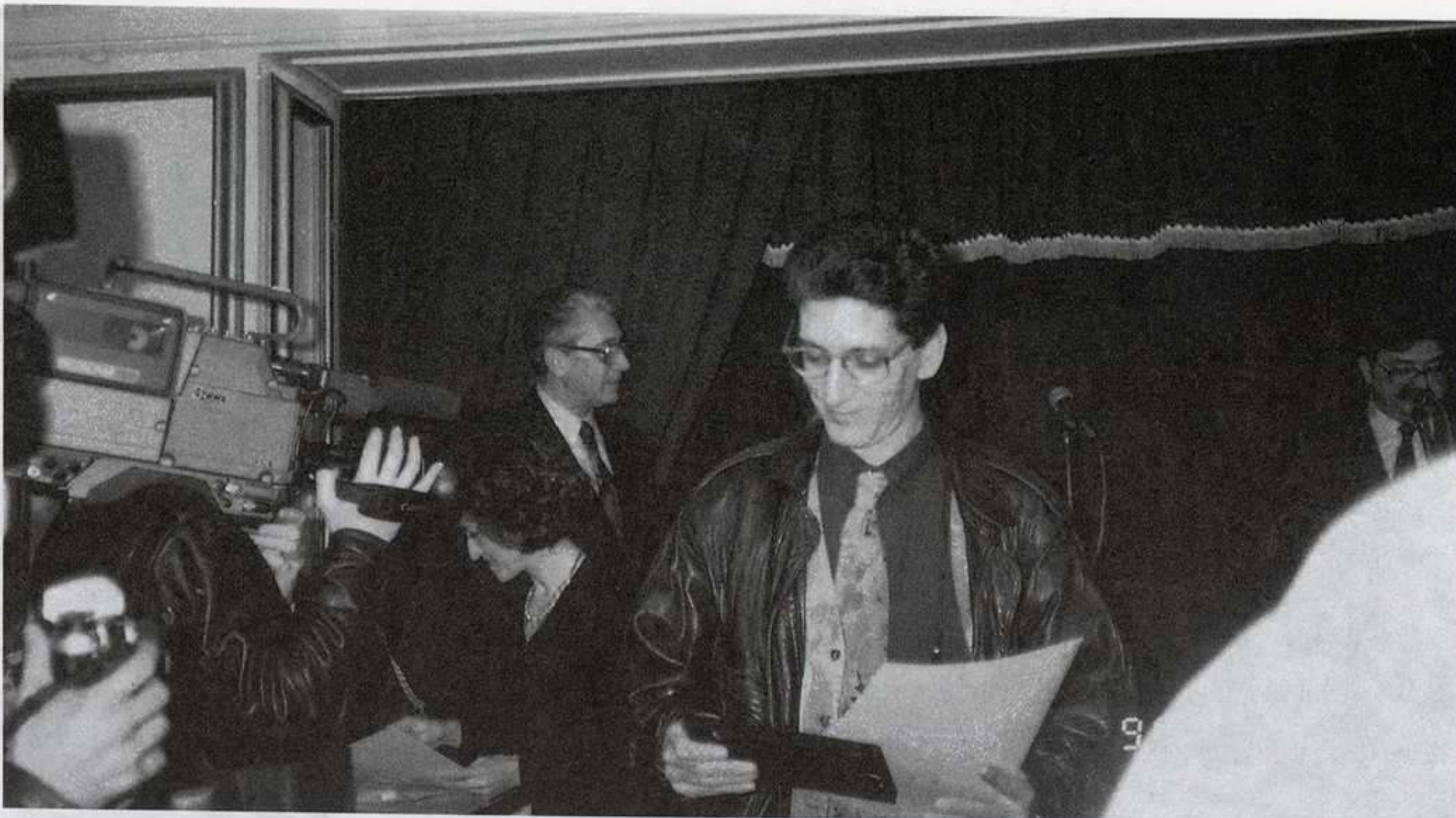


Ordóñez y Dahrendorf reciben el "Premio ADE de creación coreográfica".

Cuatro fueron los nominados y uno el elegido: entre los primeros Pedro Alvarez Ossorio, por *El hombre que murió en la guerra*, Guillermo Heras, por *En la soledad de los campos de algodón*, Antonio Malonda, por *Escuadra hacia la muerte*, y José Carlos Plaza, por *Hamlet*. Sólo Pedro Alvarez Ossorio pudo presentarse a recibir la nominación: compromisos profesionales en Barcelona y Cáceres y la gripe impidieron a los restantes hacer lo propio.

El Premio recayó en Jordi Milán, Director de La Cubana, por *Cómeme el coco, negro*. En medio de los aplausos enfervorizados de La Cubana (pues gran parte de la compañía acudió con su Director al frente), Jordi Milán recogió el galardón y lo dedicó a todos ellos, porque, como dijo: "No sé si me gusta ser Director. Lo que sé es que me gusta ser Director de La Cubana."

Y así, entre aplausos, parabienes y discretos canapés, acabó la noche de la ADE, la noche de los premios más importantes que el Oscar.



Pedro Alvarez-Ossorio.

Un sabor a mar

Por F. D.

La gripe se enseñoreaba de las calles de Madrid, azotadas por las primeras ráfagas del invierno. Y sin embargo, en las salas del Albéniz corría una inequívoca brisa marina, templada y húmeda, que dejaba en los labios un indefinible sabor a sal. Aunque en principio pensamos en nuevos y sofisticados sistemas de aire acondicionado, pronto descubrimos la verdad: de los cuatro premios de la ADE, tres habían recaído en Barcelona y el otro en Cádiz. El Mediterráneo y el Atlántico encrespaban sus olas a cuatro pasos de la Puerta del Sol.

Iago Pericot, con su montaje de *El banquete*, de Platón, ha tratado de recrear todo ese mundo mediterrá-

neo, un mundo traspasado por la belleza. "La belleza es el hilo conductor del montaje: el texto, los personajes, la escenografía... tienen esa base común. Un montaje que intenga sacar el texto de Platón, que tiene una base tan teatral como el diálogo, de la Universidad, donde sólo se puede estudiar individualmente y sólo como texto filosófico, y mostrarlo a la luz y el aire del teatro."

A juzgar por los resultados, Pericot ha conseguido su objetivo: las representaciones en Barcelona, en Toulouse (pronto en Madrid) se han llenado de público, sobre todo de jóvenes. Y es que *El banquete* trata "del amor sin culpa", ese ideal que, como nos recordó Peri-

cot, soñaron hace 2.406 años unos atenienses al celebrar un premio dramático.

A él este otro premio le ha venido por sorpresa, sin buscarlo. "Me han metido un gol en mi portería teatral". Confiesa que es el primero de su vida. Que no sea el último.

También viene del Mediterráneo Danat Danza, o, si se prefiere, Alfonso Ordóñez y Sabine Dahrendorf, pero no han ido a buscar su inspiración al otro lado del mar, sino un poco de tierra dentro: *"El cielo está enladrillado"* se inspira en los *Caprichos* de Goya. "Nuestro espectáculo anterior se inspiraba en las leyendas y tradiciones del Norte de España. Tratamos no sólo de contar historias con la danza, sino investigar, hacer una especie de antropología del movimiento."

Danat Danza ha venido trabajando desde 1984 y éste es su sexto montaje, un montaje que ya se ha visto (o se va a ver próximamente) en Barcelona, París, Lisboa y Madrid. Después, empezarán a trabajar en un espectáculo para la Expo 92 de Sevilla. En este camino el Premio de la ADE es "una sorpresa gratificante. No sólo para nosotros como compañía, sino para la danza en general es muy estimulante que se reconozca su importancia, y más desde una asociación de Directores de Escena."

La danza contemporánea, piensan Alfonso y Sabine, está teniendo un buen momento en España: se programan mucho más espectáculos, pero es sobre todo el público el que ha respondido a ello. Iniciativas como la de la ADE pueden hacer este camino más viable.

Cómo La Cubana abandonó el Caribe para fondear en Barcelona es asunto que permanece envuelto en las brumas del misterio. Lo que no es ya ningún misterio es el lugar de honor que ocupa entre los grupos de toda España, que se dan con mayor intensidad en Cataluña. "El teatro catalán goza de buena salud porque se hace muchísimo teatro en todos los niveles: grupos aficionados, semiprofesionales, profesionales. Hay teatro de barrio y de pueblo. Y aunque haya cambiado mucho el concepto de grupo desde los 60, éste sigue siendo la base de todo el teatro que se hace."

Que La Cubana es un grupo unido parece indudable: todos hablan y participan de este premio, el Premio ADE a la mejor dirección que han ganado con una revista después que el año pasado lo recibiera José Luis Alonso con uno de los más grandes clásicos de nuestro teatro. A ellos, francamente, les parece muy bien. "Se



Teresa Vico recibe su "Tarasca de la ADE".

debe premiar a los clásicos y se debe premiar a otros tipos de teatro. Eso no hace sino corroborar el valor de un premio así, que distingue la calidad de un espectáculo sin pararse a considerar si se trata o no de un clásico."

Mientras el cuerpo aguante y sus miembros sean tan jóvenes y tengan tan buena pierna, La Cubana, para gusto y regocijo del público, seguirán con la revista desenfadada e inteligente. Que así sea.

Rastreado los orígenes de La Cubana, una brisa atlántica nos lleva a Cádiz. Juan Margallo se muestra contento y orgulloso del Premio "Segismundo" porque viene a confirmar la importancia del Festival Iberoamericano.

"En estos momentos es el único lazo de unión entre el teatro español y latinoamericano. Por otro lado, es el único, dentro de los festivales españoles, que conserva un cierto carácter de encuentro, de foro de trabajo y de comunicación de experiencias. Los demás se han convertido en simples muestras de teatro."

El Festival de Cádiz se encuentra en un momento de expansión muy importante. Gracias al apoyo que se da a los grupos participantes, pueden venir a España las compañías más importantes de América. Por otro lado, a pesar de mantener la sede en Cádiz, las representaciones se difunden por Castilla, Galicia, País Vasco, Madrid, etc...

Baja la marea. Eugenia de Montijo pavonea el miríflaque por el foyer del Albéniz. Nos queda el sabor a mar, el saber amar el teatro.

Difícil de entender

por Laura Zubiarrain

Sí, es difícil de entender. La ADE concede anualmente unos Premios a diferentes aspectos del trabajo teatral. Se otorgan por un sistema de doble votación entre sus asociados y afectan no sólo a la dirección de escena, sino también a la creación coreográfica, la escenografía y cualquier otra actividad en torno al teatro que se haya mantenido de forma continuada y significativa. Son los únicos premios teatrales que se conceden con estos rubros y teniendo presente de forma global los espectáculos que se realizan en toda España.

El acto de entrega de premios en el teatro Albéniz, un poco mundano, lo justo, fue cordial, amistoso, cálido. Hubo regocijo y fraternidad profesional. Si alguno no pudo venir, fue una pena; si otros no quisieron, peor para ellos.

Al día siguiente "ABC" reseñó a dos columnas el festejo, "El Sol" le concede media página, TVE pasa por dos veces la información con imágenes, RNE y la SER realizan entrevistas a los premiados y a directivos de la ADE. Para otros "medios" —es difícil de creer— el acto no existió, ni una línea, ni un comentario. Si alguien lee un día alguno de estos papeles tan sesudos, tan profesionales, tan informatizados, tan poco antigubernamentales, buscando los acontecimientos culturales del día, nunca podrá hallar a la ADE, a los premiados, ni mucho me temo, al teatro.

Una vez más, la realidad no reseñada en la prensa simplemente no habrá existido. ¿Qué lugar ocupa el teatro para los diseñadores de las páginas culturales de muchos periódicos? Es difícil de entender. No se publican comentarios de libros de literatura dramática o de teoría, técnica o historia teatral. Es una quimera pretender hallar análisis enjundiosos, sosegados, sagaces y competentes de espectáculos, investigaciones, trayectorias o proyectos varios. Sólo lo más frívolo, ridículo y tangencial al teatro como hecho artístico y forma de expresión, halla hueco en sus páginas, amarillas en ocasiones antes de nacer. Es difícil de entender.

La ADE tuvo al menos más suerte que el National Theatre británico. Cuando la prestigiosa institución teatral ofreció una recepción como prolegómeno a la que luego fue frustrada representación de dos de sus espectáculos, el revuelo periodístico, la atención desorbitada, el instante mágico se produjo cuando apareció Pitita Ridruejo. Ni dramaturgias, conceptos, lecturas textuales, criterios plástico-espaciales importaban un soberano carajo a la jarca reporteril; lo importante, lo noticiable era una señora de visita en aquellos pagos, ligada al mundo inane y vitalmente amorfo de la "jet set"

Quizás sí, seamos humildes, todo sea muy fácil de entender.



Arriba, el hijo de la actriz Sandra Sutherland recoge la placa de finalista de Simón Suárez, en presencia de José Manuel López Pérez, gerente del CE y AC. En la foto de la derecha, panorámica del público asistente al acto de entrega de "Premios ADE".



Agradezco muy sinceramente la distinción que la ADE ha estimado concederme.

Ha sido para mí una satisfacción el haber colaborado para la celebración en Málaga del "III Congreso de la Asociación de Directores de Escena". Mi deseo ha estado en facilitar un lugar de encuentro y debate para los Directores de Escena dentro del mejor ambiente, para que la estancia en Málaga de este colectivo de profesionales de la escena resultara de gran interés en lo profesional y entrañable en lo humano. Si esto lo habéis conseguido en Málaga, habremos estado a la altura de nuestros deseos para con unos creadores comprometidos en la noble profesión de hacer soñar a los demás.

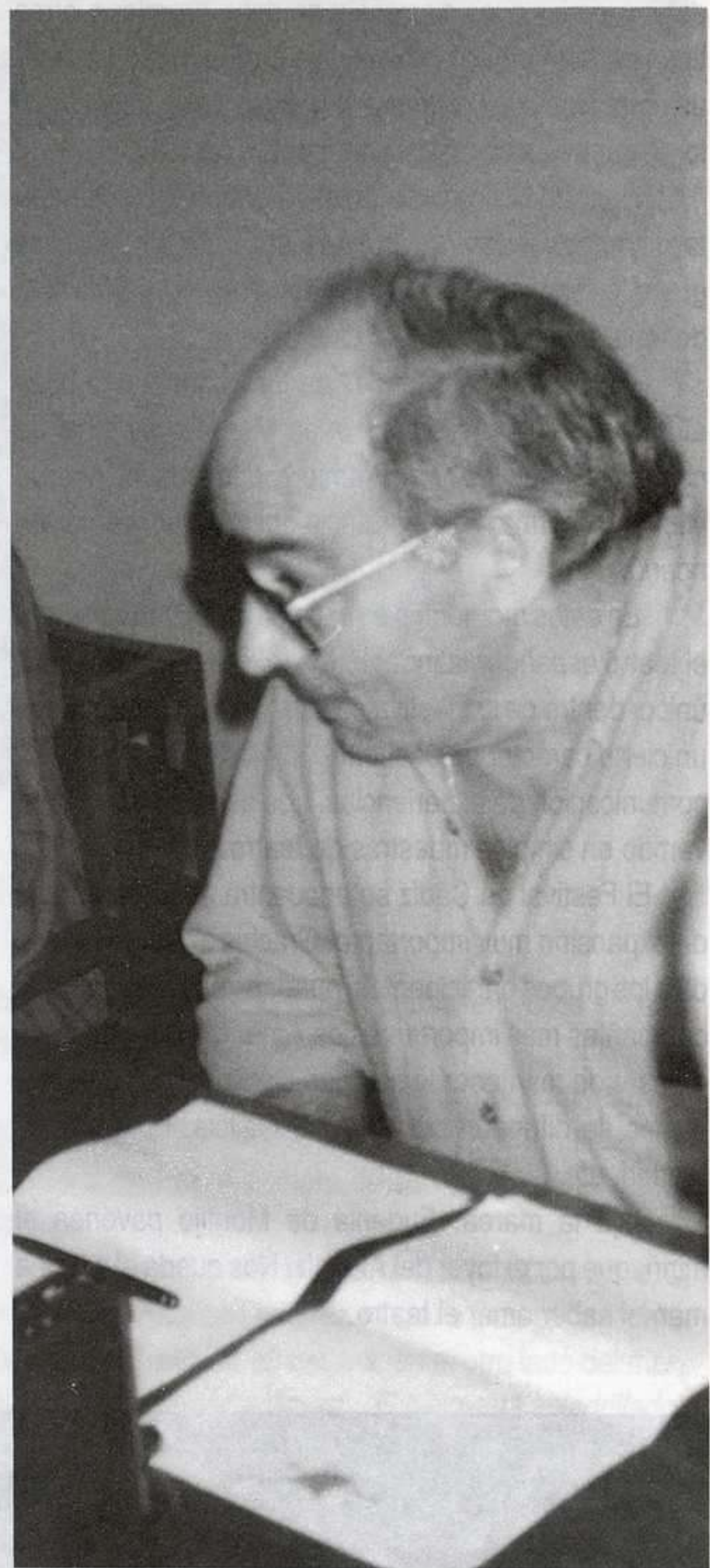
Lamento no poder recibir personalmente esta distinción por compromisos establecidos con anterioridad.

Carlos de Mesa Ruiz

Iago Pericot, un ecléctico por naturaleza

Una entrevista de
Carlos Rodríguez

"Mi entrada en el mundo del teatro fue una casualidad. Un director amigo mío, Joseph Codina, necesitaba un escenógrafo, y yo y un hermano mío hicimos una escenografía con los derribos que había en un teatro. Costó trescientas pesetas". Así cuenta Iago Pericot sus inicios como escenógrafo, hace –supongo– una buena tanda de años, cuando todavía era pintor. Porque ahora este hombre de fino humor mediterráneo es uno de los mejores escenógrafos de nuestro país, además de director de escena. Y su vida parece un cúmulo de engranajes que le han ido llevando de uno a otro campo para acabar convirtiéndose en algo muy semejante a lo que pudo ser un sabio griego o un artista del renacimiento.



"El banquete", de Platón; escenografía y dirección de Iago Pericot.

Con dos carreras encima –Bellas Artes y Psicología– y muchas exposiciones de sus cuadros por todo el mundo "hubo un momento en que puse en crisis la pintura como medio de expresión. En realidad, si soy sincero, dejé la pintura porque me molestaba estar las 24 horas en un estudio solo, mientras el mundo pasaba por mi lado." Así que, por otra casualidad, entró a sustituir a un profesor del Instituto del Teatro de Barcelona, y comenzó su andadura por el intrincado mundo de la escenografía.

"Enseguida descubrí que pintura y escenografía poca cosa tenían que ver. La escenografía es un lenguaje autónomo, completo en sí mismo. Al entrar en el Instituto, comencé a crear poco a poco la asignatura, y me imagino que fui el primero en hablar del concepto de espacio escénico en este país. Hay pocos que hagan la distinción entre espacio escénico y escenografía. Para mí el espacio escénico es la estructura física donde después se puede colocar la escenografía, que conecta con referentes de tipo cronológico, social, etc.

A pesar de no haber estudiado nunca "escenografía" como tal, no se considera autodidacta. "Con dos carreras me parecía suficiente para afrontar el tema."

Tampoco ha sido nunca un escenógrafo tradicional "en el sentido de hacer lo que me hechen. He hecho escenografías cuando tenía algo que decir y cuando tenía una propuesta nueva. Nunca he copiado un diseño de otro, pero no por disciplina, sino porque no me sale. Una vez me copié a mí mismo y me supo muy mal. En ese sentido, mis escenografías creo que han tenido interés por lo novedoso. Esto, claro, lo he podido hacer porque tenía el dinero suficiente como para vivir, humildemente, de mi sueldo en el Instituto. Es decir, compraba tiempo para poder hacer mis escenografías."

—Y finalmente dió el paso hacia la dirección escénica...

— "En los años sesenta y setenta tenía grandes discusiones con los directores. Yo conocía mejor el mundo de la plástica que el de la dramaturgia, pero así y todo podía, casi científicamente, decir cuando había un error por parte del director en una propuesta. Por otro lado veía que mis escenografías estaban mal valoradas o infrutilizadas, en cuanto a su relación con los actores. Así que pensé que la única solución era hacerme director, para conjugar ambas cosas, pero sin ansia de protagonismo. Yo no me calificaría ni de director de escena ni de escenógrafo. Me calificaría de artista, entre comillas. Todo lo relacionado con el mundo de la comunicación a través de una expresión artística me interesa. Soy un ecléctico por naturaleza. La especialidad me abruma."

—O sea que, de alguna forma, ¿el escenógrafo se siente traicionado por el director?

— "Se siente traicionado si el director no tiene una visión. La escenografía es muy objetiva; al final cuentas en decímetros, a escala, y lo que pretendes es construir, con materiales ligeros y resistentes a los actores, algo como una casa. Y cuando el director ha aceptado una propuesta, y de pronto pretende cambiarla, a veces aparecen problemas y el escenógrafo puede sentirse traicionado. Pero esto no ocurre con un buen director."

La escenografía en España.

Cuando habla, Iago Pericot va engarzando un tema con otro. Una idea le lleva a la siguiente, y ésta a otra. Si lo pienso, creo que su conversación se asemeja a su vida, siempre en busca del próximo paso. Se me adelanta a las preguntas y me deja parado un instante, intentando reconducir la entrevista hacia los temas que llevo preparados.

—En los últimos años se ha dicho que el teatro español concede una gran

importancia a los elementos visuales y descuida otras facetas, como la dramática o la interpretación...

— "En cierta medida, es verdad. Pero no creo que sea toda la verdad. Antes no había un lenguaje visual en el teatro. Es el foco eléctrico el que, con su aparición, crea el espacio. Y el mundo plástico y la escenografía se ha interesado por la corporeidad e inmediatez de la obra. El sentido mortal de la obra es algo que atrae al artista, al menos a mí, en contra del concepto de arte eterna y perenne. Justamente en los años cincuenta y sesenta es cuando surge el arte mortal, como reacción. El teatro tenía este factor no perdurable y las artes plásticas se interesaron por la escenografía, por el lenguaje visual en la obra de teatro. Así que las obras se enriquecieron, incluso hasta el exceso. Por otra parte, la socialización del arte, al ampliarse el campo de contemplación estética, ha diluido en parte la profundidad, hasta el extremo de que ahora, un buen guión para televisión casi es despreciado por buen guión. Y junto a la crisis económica, que trae el gran boom del musical fastuoso, aparece el autor de teatro que se retrae, tanto en sus formas como en sus temas. Y la parte visual intenta resolver la falta de profundidad y de temática actual que pueda interesar al público."

—¿Y usted cree que el nivel escénico de nuestro país es bueno?

— "Sí. Puede que tenga algo que ver con la tradición de buenos artistas plásticos de España. Lo que ocurre es que este país es más un país de genios que de grandes pintores. Es posible que en el teatro pase lo mismo. Pero hay una gran diferencia entre la cultura castellana y la catalana. En Cataluña el diseño es muy bueno, pero hay falta de dramaturgia y de autores dramáticos. De todas formas, en toda España hay buenos escenógrafos, y hay una nueva generación de arquitectos, diseñadores y pintores que se están introduciendo en el teatro y son muy interesantes."

Los estudios de escenografía.

La conversación sigue su curso y casi al hilo de lo anterior surge su faceta de profesor de Escenografía en el Instituto del Teatro de Barcelona.

— "Cuando yo entré, hace unos diez años al frente del departamento, tuve la preocupación de sacar todo lo artesanal e introducir toda una serie de asignaturas teóricas. Creo que ahora ha llegado el momento de recuperar de nuevo toda esta parte artesanal que tiene el quehacer escénico, pero ya en conjunción con la teoría."

En Barcelona, los estudios de es-

cenografía poseen un carácter más específico que en el resto de las escuelas de España. En el taller del último año los alumnos se responsabilizan de la escenografía habiendo pasado antes por todos los factores propios de esta actividad: producción, maquetas, espacio escénico, perspectiva escénica, iluminación, figurinismo y construcción. "En segundo, los alumnos hacen talleres como ayudantes de un escenógrafo. Hay un profesor que se responsabiliza y trabaja junto a ellos para ver cómo el escenógrafo resuelve todos los problemas. En el tercer año, son los alumnos los que se responsabilizan, junto con la tutoría del instituto, de la escenografía del taller, puesto que ya han hecho antes construcción. A cada taller se le asigna un presupuesto de medio millón de pesetas, que es controlado por un alumno de producción junto con el profesor de la asignatura. Ellos son los que deben calcular que el diseño no supere esta cantidad. Me parece que este sistema es interesante, porque después los espectáculos se muestran en los dos teatros que posee el Instituto."

Aproximadamente, suelen terminar los estudios unos diez alumnos por

promoción, que se reparten entre los tres talleres que se realizan. Finalmente los alumnos diseñan un proyecto de fin de carrera en el que, junto a todos los tutores, eligen la obra, y el teatro donde se resolvería este proyecto, hacen la maqueta, los planos, y una memoria exponiendo las razones y lo que pretenden decir con la obra elegida, además de la producción de tallada.

—¿Está satisfecho del nivel alcanzado por sus alumnos?

— "Sí. El problema es que hay algunos que no terminan el proyecto de fin de carrera, o que abandonan antes de finalizar los tres años, porque se van a trabajar a la televisión, cosa con la que estoy bastante en contra. Pero trabajan todos. De todas formas, somos conscientes de la dificultad de conseguir trabajo en el teatro, y hemos abierto nuevos campos, con seminarios sobre escenografía en publicidad o en plató de cine y televisión. Lo que no podemos hacer es pretender conseguir buenos escenógrafos que luego no tengan trabajo. Y en ese sentido, la base es el teatro, porque quien sabe resolver una obra de teatro, fácilmente puede resolver algo en cine o televisión."

COMPañIA LIRICA ESPAñOLA



DIRECCION:
ANTONIO AMENGUAL

REPERTORIO

LA PARRANDA

AGUA, AZUCARILLOS
Y AGUARDIENTE

LA DOLOROSA

KATIUSKA

LA CALESERA

LA CANCION DEL OLVIDO

LUISA FERNANDA

LA DEL SOTO DEL PARRAL

LA CHULAPONA

LA LEYENDA DEL BESO

En busca de algo más

por Carlos Rodríguez

Cádiz. Bahía cantada por poetas, por coplas con sabor a sol, a luz de Andalucía. Cádiz es ya, también, el punto de encuentro anual del teatro iberoamericano, que cada otoño celebra su Festival alojado en la antigua "tacita de plata".

Este año, dentro de los eventos especiales, organizados por el CELCIT dentro del marco del V Festival, tuvo lugar, el 26 y 27 de octubre el I Encuentro Iberoamericano de Directores de Escena, coordinado por la Asociación de Directores de Escena de España. A priori, este encuentro se perfilaba como una primera toma de contacto de los directores iberoamericanos presentes en el Festival para analizar a grandes rasgos la problemática y situación de la profesión del director de escena en el ámbito de los países de esta comunidad. Los resultados fueron, en cualquier caso, mucho más allá de lo esperado y resultaron altamente positivos para los asistentes. La articulación de una serie de propuestas con vistas a la organización interna de los profesionales y a la celebración del próximo Encuentro fueron sin duda lo más relevante de estos dos días de debate e intercambio de puntos de vista. Pero vayamos por orden.

El día 26 a las 9,30 de la mañana, tuvo lugar la apertura del Encuentro con la asistencia de Luis Molina, director del CELCIT, Juan Margallo, director del Festival y Juan Antonio Hormigón, coordinador del evento. Breves palabras de saludo, buenos deseos para las sesiones de trabajo... Y a las diez daban comienzo las intervenciones. El tema seleccionado para este primer día fue "La formación y autoría del Director de Escena". Tras una serie de consideraciones generales por parte de Juan Antonio Hormigón, leyeron sus ponencias

Jaume Melendres, profesor del Instituto del Teatro de Barcelona y socio de la ADE, y Héctor Quintero, vicepresidente de la Sección de Artes Escénicas de la UNEAC de Cuba. Ambas supusieron una aguda reflexión sobre los problemas de formación y desempeño de la labor profesional del director, y crearon un marco propicio para el coloquio que habría de desarrollarse poco después entre la numerosa audiencia que llenaba el salón de actos de la Residencia Tiempo Libre. Dado el interés de estas ponencias, las dos aparecen recogidas en este mismo número de nuestra revista.

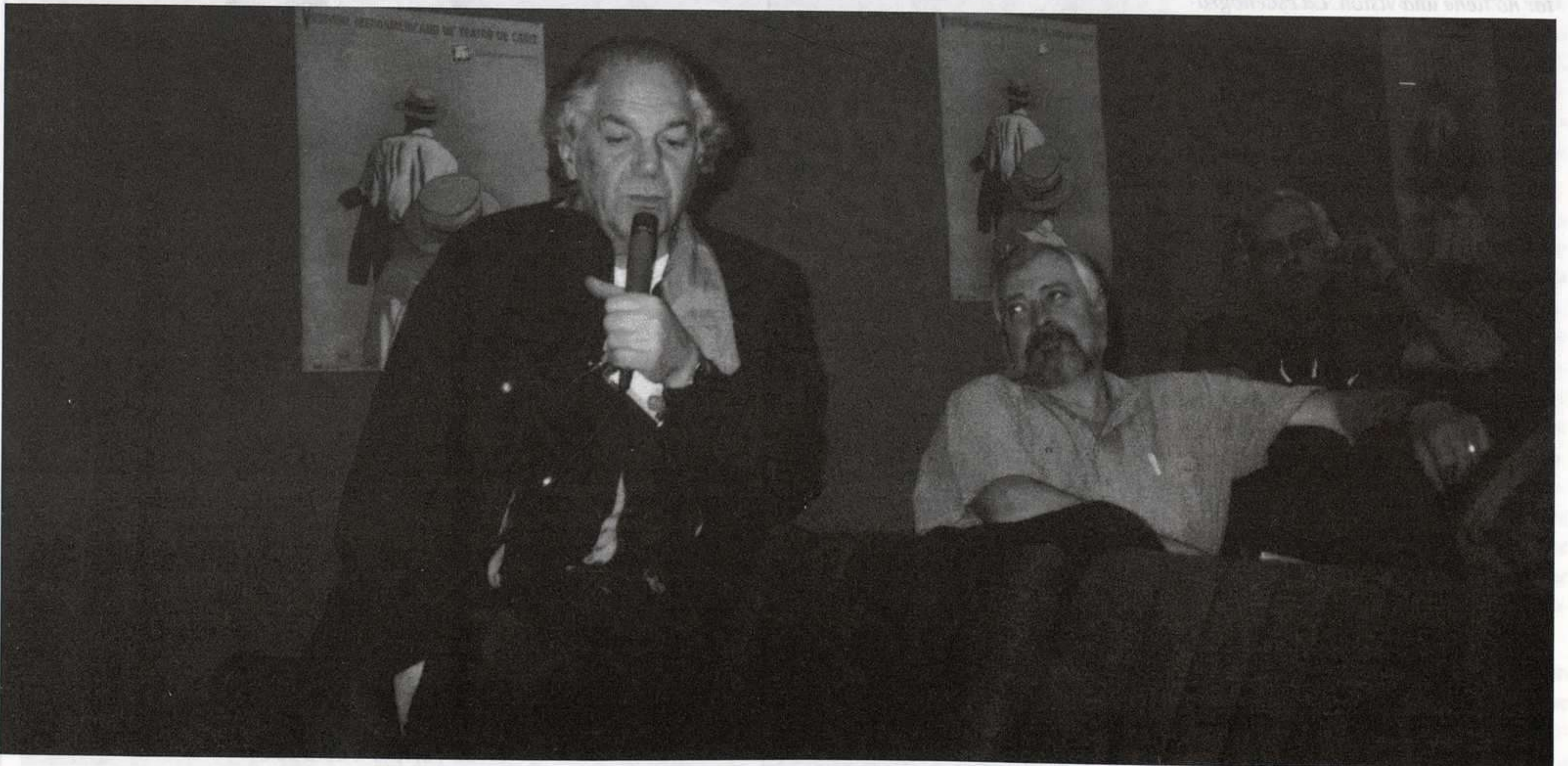
El debate tomó amplios caminos, en los que pudimos contemplar las distintas experiencias y opciones de trabajo en los diversos países y circunstancias de la mayor parte de Iberoamérica. No se trataba tanto de encontrar soluciones como de contrastar opiniones que servían al mismo tiempo de información. La sesión fue larga, la hora de la comida se vino encima y aún quedaron intervenciones en el tintero que hubieron de esperar al día siguiente, alterando levemente el programa previo. Pero en eso residía también uno de los atractivos del encuentro, en la propia voluntad de los participantes para ir desarrollando una dinámica de trabajo común. Así pues todo quedó aplazado hasta la sesión del sábado 27. En realidad, no todo. Durante el resto del día las conversaciones se cruzaban entre pasillos, en la cafetería, en... Cuando un tema resulta interesante, los horarios se quiebran y las mentes indagan en busca de algo más.

Pasó la noche, y el sábado en la mañana éramos algunos menos. Las noches de Cádiz... O más bien un proceso de autoselección en vista de la especificidad del diálogo que se fue concretando cada vez más. Se dieron las últimas pinceladas de la sesión pendiente del día anterior, centrando mucho más

las intervenciones en el proceso de trabajo del director. Una breve interrupción y abordamos el segundo de los temas previstos para el Encuentro: "La organización de los directores de escena en Iberoamérica". Las ponencias de Juan Antonio Hormigón sobre la estructuración y funcionamiento de la ADE, Luis de Távira sobre la experiencia reciente de la Sociedad Mexicana de Directores de Escena y de Carlos Ianni sobre la organización del CELCIT-Argentina marcaron las pautas básicas del posible desarrollo de otras iniciativas que fueron apareciendo en el debate posterior. Una vez más pudimos asistir a la exposición de las condiciones reales en las que se desenvuelven los directores del ámbito iberoamericano, las diferencias y similitudes planteadas por los sistemas de producción y los parámetros sociales, políticos y económicos de los distintos países que restringen o favorecen las posibilidades de creación de organizaciones como éstas. La sesión, que hubo de ampliarse durante algunas horas de la tarde, constituyó el primer paso de un proyecto de organización de un espacio iberoamericano de los directores de escena, un paso sin duda decisivo que fue recogido en las Resoluciones elaboradas por este I Encuentro, y que deberá ver su continuación el próximo año.

Por último, los directores asistentes al I Encuentro Iberoamericano acordaron rendir homenaje al director uruguayo Atahualpa del Cioppo, considerado como un maestro de los directores de escena de todo el ámbito iberoamericano.

Y en fin, eso fue todo. Podríamos decir que el resultado fue altamente satisfactorio, y que algo nuevo ha empezado a latir en el teatro de Iberoamérica. Algo que hace tan sólo unos años habría sido impensable. Esperamos que los vientos sean favorables en este viaje que comenzó en Cádiz, cuando acababa octubre de 1990.



Claudio di Girólamo durante una de sus intervenciones; detrás, Josep Montanyés (vicepresidente de la ADE) y Héctor Quintero

Resoluciones

Reunidos en Cádiz los días 26 y 27 de octubre en el "I Encuentro Iberoamericano de Directores de Escena" en el marco del "V Festival de Teatro Iberoamericano" de esta ciudad y organizado por el C.E.L.C.I.T. (Centro Latinoamericano de creación e Investigación Teatral) y con la colaboración de A.D.E. (Asociación de Directores de Escena de España), los asistentes creen conveniente hacer pública su opinión respecto a los siguientes puntos:

1.- La urgente necesidad de conseguir un reconocimiento legal de la profesión de director de escena, en tanto su figura reviste una clara y alta responsabilidad, no sólo en la producción del espectáculo sino también en el desarrollo del hecho teatral. Es por ello que entendemos que el director de escena, junto a su equipo de creación, adquiere sobre la autoría del espectáculo los derechos morales, intelectuales, artísticos y económicos correspondientes.

2.- Atendiendo a lo expresado en el punto anterior, se recomienda estimular la organización de los directores de escena en asociaciones de carácter profesional de acuerdo con las necesidades existentes en cada uno de los países.

3.- Propiciar, en aquellos países que carecen de ellas, la creación de Escuelas de Dirección de Escena, así como potenciar las ya existentes. Al mismo tiempo, abrir vías de colaboración e interpretación estrecha entre las diferentes escuelas para facilitar, en el futuro, un más efectivo intercambio de experiencias formativas, así como de docentes y alumnos.

4.- Crear una instancia común que se ocupe de la recopilación y difusión eficaz de todos aquellos materiales relacionados con el ámbito profesional del director de escena.

5.- Entendemos que este "I Encuentro" debe ser punto de partida de una constante reflexión de las propuestas aquí surgidas, que dé como fruto una periodicidad de este tipo de reuniones. De las ponencias y debates mantenidos se desprende el interés en la consolidación de un "Proyecto de organización de un espacio iberoamericano de los directores de escena". En consecuencia proponemos al C.E.L.C.I.T. y a A.D.E. que dicho tema se convierta en sujeto de análisis del "II Encuentro Iberoamericano de Directores de Escena".

Por último queremos expresar nuestro más sincero agradecimiento tanto a C.E.L.C.I.T. como a A.D.E. y, en especial al "V Festival Iberoamericano de Teatro" de Cádiz, por haber facilitado y acogido este nuestro I Encuentro.

Cádiz, 27 de octubre de 1990



Grasso de Argentina y Rubén Yáñez de Uruguay

Las voces de Iberoamérica

por Silvia Quirós

Como venimos haciendo habitualmente en nuestros Congresos, seminarios y demás actividades que organizamos, nos hemos acercado a algunos de los compañeros que más activamente han participado en este Primer Encuentro Iberoamericano de Directores de Escena, para que nos expresen su opinión, para que formulen deseos y nos transmitan cómo han sentido ellos personalmente estas sesiones y las resoluciones que al final se han formulado. De esta manera el encuentro se vuelve más cercano, y los no presentes pueden obtener una visión no sólo global sino individual del sentido y significado de este primer acercamiento entre directores de dos latitudes diferentes.

Claudio di Girolamo (Chile)

Este Primer Encuentro ha servido para conocernos no sólo a nivel de amistad, sino para acercarnos y poder empezar a profundizar en los problemas específicos de nuestra profesión. Las conclusiones o resoluciones a las que se ha llegado son muy significativas, algunas tan importantes como la legalización de la profesión del director de escena, o la posibilidad de centralizar cierta acción para la difusión de trabajo, de la enseñanza, etc. El conocimiento de las distintas realidades de los países es el primer paso para un entendimiento, porque hay mucho prejuicio y desconocimiento mutuo que este y los futuros encuentros pueden ayudar a mitigar. Gracias a las instituciones que lo han organizado.

Jaume Melendres (ADE)

Lo que más me ha llamado la atención es la confirmación de una sospecha, y es la gran diversidad que existe entre los países que forman esa que se llama Iberoamérica, y que desgraciadamente es probable que cada vez estén más lejos unos de otros

por causas que todos sabemos. Pero tampoco sirve de nada ignorar esa diversidad, el encuentro ha servido para recordarla, no ser ajenos a esta dinámica y trabajar a partir de ella.

Santiago Sueiras (ADE)

Ha sido una idea magnífica el haber propiciado este Primer Encuentro Iberoamericano de Directores de Escena. Porque a pesar de las diferencias socioeconómicas y políticas que pueda haber entre los diferentes países y en relación a España también, creo que los directores de escena tienen una problemática común que es necesario debatir, estudiar, intercambiar puntos de vista y experiencias. Se puede propiciar desde aquí que en toda Iberoamérica el director de escena trabaje en unas condiciones dignas. El debate ha sido rico, apasionante e intenso, y al final ha habido unas conclusiones que son fundamentales para abordar la problemática del director en este último tramo del fin de siglo.

Luis de Tavira (México)

Ha resultado provocador en varios sentidos, en primer lugar provocador en cuanto que se mezclan conversaciones y nos hace conscientes de la falta de un espacio mayor para muchas inquietudes que se desatan, ya que hay mucho que hablar y dialogar. Me pareció particularmente esperanzador la creación de algún tipo de instrumento organizativo para enlazar a las distintas organizaciones de directores de escena de Iberoamérica. En ningún país de Latinoamérica tenemos la experiencia y el camino recorrido de la ADE y puede ser importante que sea el punto de encuentro para suscitar u organizar instituciones similares ayudando al desarrollo todo el teatro Latinoamericano.

Helena Pimienta (ADE)

Yo nunca había estado en ningún encuentro de directores de escena porque hace poco tiempo que



De izquierda a derecha, Antonio Malonda, Zulema Katz y Francisco Javier (Argentina)

pertenezco a la ADE, y a lo mejor esperaba muchas cosas, porque no me acababa de situar. Creía que iba a ser un encuentro donde se iba a hablar de temas concretos, uno de ellos la formación del director, problema que me interesaba mucho. Yo no sabía muy bien lo que quería y al principio me desconcerté, pero luego me di cuenta mucho mejor de lo que se pretendía. Primero se intenta formular algo, en principio nada específico, y al acabar te colocas delante de la gente y te empiezas a comunicar de una manera más directa y fluida. Además te vas acercando a cada una de las personas y a partir de ahí aprendes realidades y formas de trabajo diferentes. Me ha parecido magnífico.

Jorge Vanegas (Colombia)

La importancia que yo le veo a este primer encuentro es fundamentalmente el reconocer la necesidad de los directores latinoamericanos y españoles de un intercambio de experiencias a todos los niveles, profesionales, económicos, sobre la enseñanza, estéticos, etc., es un magnífico intercambio para el real diálogo que debemos sostener las gentes que estamos interesados por este bello arte y porque ello va a significar un aporte para todos nosotros; retroalimentándonos con esas experiencias que servirán para un posterior diálogo más abierto, sincero, fraterno y sobre todo más creativo.

Rubén Yáñez (Uruguay)

La primera gran virtud del encuentro es reunir-

nos entorno a una gran mesa algunos directores de América Latina y España en la aspiración de ver un perfil a nuestra profesión que no siempre ha estado claro; apuntar a medidas concretas. Así mismo, hemos debatido aspectos que nos importan mucho, por lo menos desde el punto de vista espiritual, ya que en algunos niveles de la cultura sobre todo en Latinoamérica, aparecen formas de situación críticas, no lo digo de forma pesimista sino que estas son crisis de desarrollo frente a los grandes acontecimientos que se están produciendo en el mundo, y que tocan las distintas facetas de la actividad humana y entre ellas el teatro. Todo paso como el que se ha dado, en el sentido de intercambiar ideas, afirmar la responsabilidad histórica que tenemos con el teatro, son bienvenidos. Por eso este encuentro es una puerta que se abre a realizaciones colectivas que ya las vislumbramos, apuntando a formas orgánicas que fortalezcan la incidencia del teatro en los procesos históricos de nuestros países.

Carlos José Reyes (Colombia)

Lo más importante que se ha producido en este Encuentro es que el teatro de director de escena, de dramaturgo, de promotor de teatro no se quede aislado; que los Festivales pueden ser una buena oportunidad para tener unos encuentros y que se puedan organizar en los diferentes puntos de Latinoamérica, para que puedan dar sus frutos organizativos y reales. Aquí se ha producido un documento que se va a enviar a las distintas instituciones para que en

un siguiente encuentro lo verifiquen y lo desarrollen.

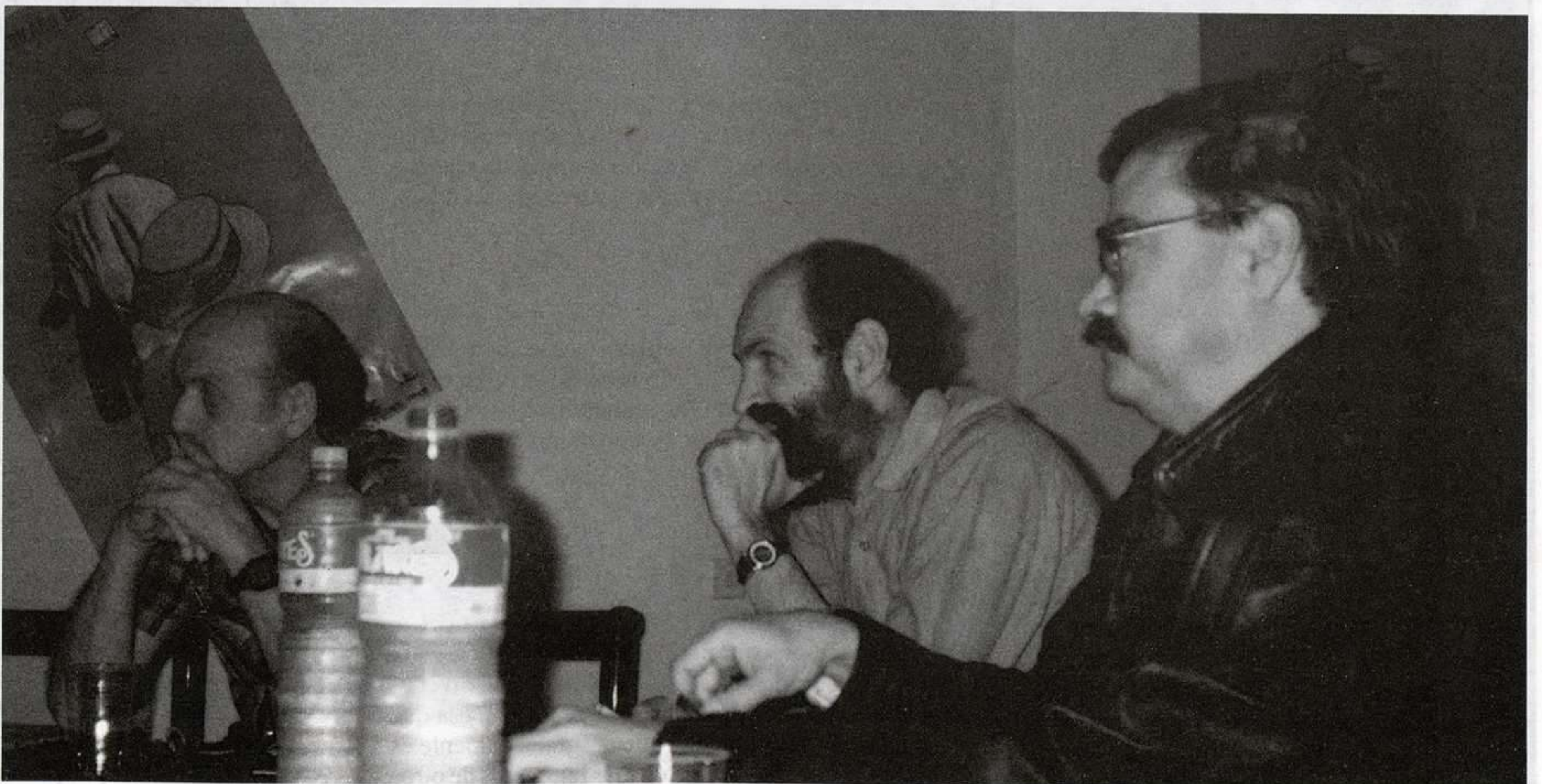
Santiago Sánchez (ADE)

La conclusión más importante a la que se ha llegado en este Primer Encuentro, es la necesidad de los países Iberoamericanos de adoptar una organización, y que la ADE sirva como punto de referencia por su experiencia. Organizaciones que sean de tipo más profesional que sindical, de manera que permita intercambios entre las distintas instituciones. Esa labor que se ha planteado seis u ocho países tendría como primer puerto ese II Encuentro a realizar en el 91 en otra ciudad iberoamericana.

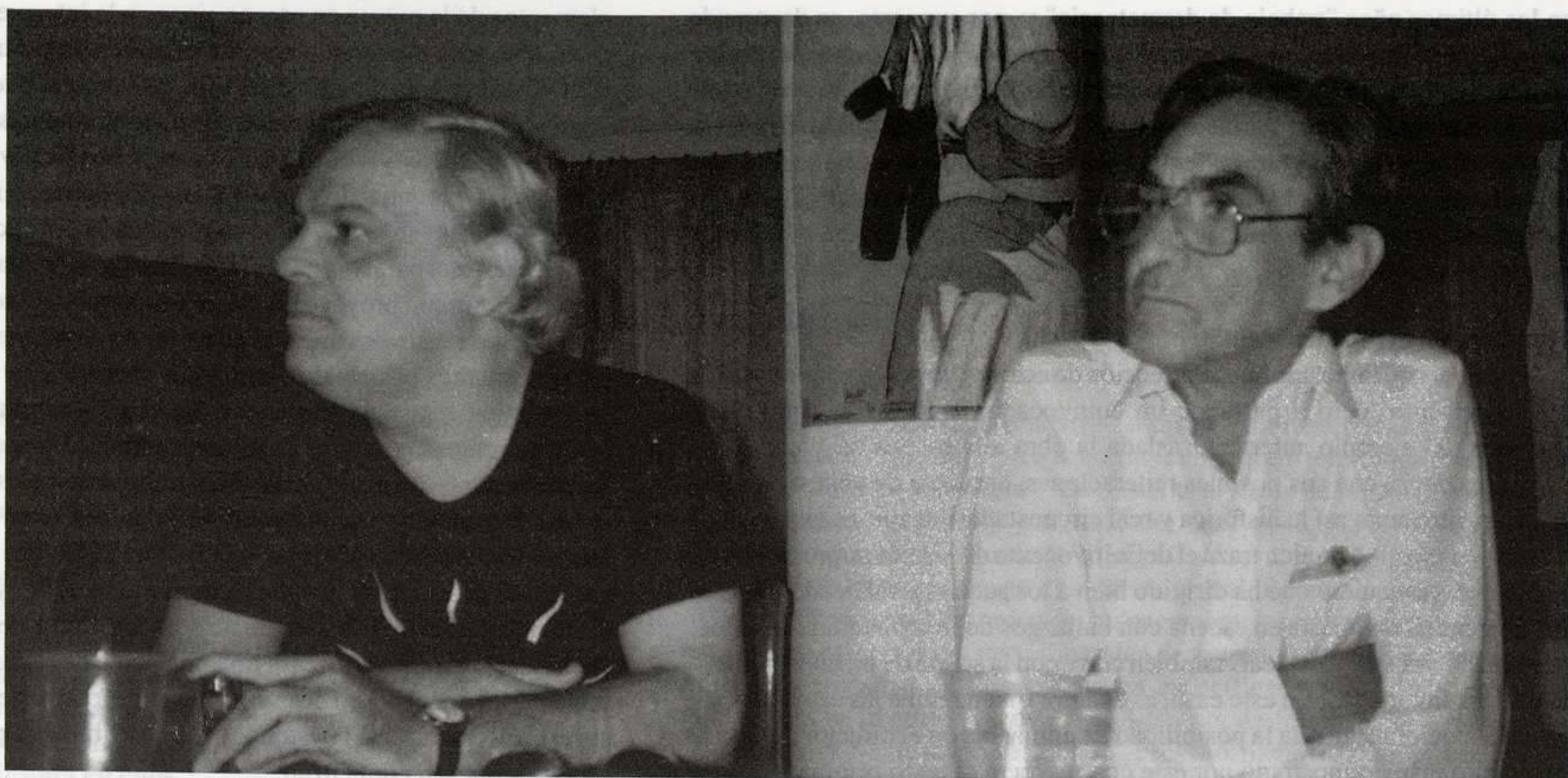
Héctor Quintero (Cuba)

El Encuentro Iberoamericano de Directores me ha parecido una idea magnífica, en el sentido de la urgente necesidad de unir fuerzas para empujar al teatro Iberoamericano. Para nadie es un secreto que un movimiento teatral depende en buena medida de las cabezas que lo rigen, es decir los directores. Esto permite romper las barreras para el logro de una comunicación y una información que no redundarán exclusivamente en beneficio de intereses particulares sino también en los generales del teatro Iberoamericano.

En consecuencia, este Encuentro es un punto de partida necesario y será realmente importante si se logra mantener su continuidad.



De izquierda a derecha, Rubén Yáñez, Luis de Tavira (México) y Juan Antonio Hormigón.



El director de escena "ideal"

por Héctor Quintero

Organizar todas y cada una de las partes de una puesta en escena, interpretar y trascender los marcos del texto teatral, orientar el camino a seguir por los intérpretes, definir el concepto que debe identificar la existencia de los elementos de apoyo (escenografía, vestuario, maquillaje, luces, etc.), son algunas de las cuestiones que aquí trataremos de abordar con un definido propósito: no hacer de estas líneas un manual de enseñanza que diga elementalmente lo que aquí todos conocemos, o sea, en qué consiste la labor del director de escena sino, mejor que eso, intentar, a partir de determinados planteamientos, propiciar el ameno y útil debate sin el cual todo evento teórico prescinde de su interés fundamental para devenir encuentro aburrido y formal en donde se anhela la llegada del receso no sólo por el cafecito obligado sino también porque en el diálogo espontáneo de los pasillos se halla a veces la única opción de amenidad y utilidad de algunos congresos, foros, seminarios y similares eventos teóricos.

Tratemos, pues, de aprovechar las buenas intenciones de los organizadores del encuentro que ahora nos reúne y pasemos a explotar el tema que nos ocupa tratando de desarrollar conceptos tales como cuán necesario resulta destacar el alto nivel de exigencias de la dirección de escena, cómo hemos resultado víctimas en cualquier ciudad teatral del mundo de la improvisación y el intrusismo profesional en esta especialidad y cuáles, a nuestro juicio, podrían ser los caminos a seguir para llegar al "director ideal" con el que todos soñamos.

Y entiéndase que con esto no pretendemos negar todo lo existente ni el hecho de que en toda parte haya mediocres y talentosos sino que tal vez encuentros como éste nos arrastren a considerar como nuestra una responsabilidad de primer orden y es la de alertar acerca de las condiciones generales que deberán caracterizar a este motor imprescindible del acontecimiento teatral, o sea, es nuestra propuesta que abordemos aquí el tema de la dirección de escena a partir de su categoría, su necesidad, su importancia y atrevemos, incluso a diseñar los bocetos primarios del que llamaremos "director ideal".

Desde muy jóvenes estuvimos conscientes de una verdad que hasta la fecha continúa formando filas en nuestro convencimiento y es aquella de que el director de escena deberá estar por encima de todos los miembros del equipo de realización de una puesta teatral en lo que a experiencia y nivel de conocimientos generales se refiere. Ningún cirujano manipula su bisturí sobre la piel de un paciente atacado de apendicitis si antes no ha escalado durante algunos años las gradas universitarias.

Asimismo —y al menos que conozcamos— nadie entre nosotros se ha erguido sobre un podium, batuta en mano, para conducir un conjunto orquestal sin antes conocer muy bien, al igual y más que el resto de los músicos que dirige, algo superior a la clave de sol. Como vemos, la cirugía y la dirección orquestal, al igual que otras muchas especialidades científicas

y artísticas, responden entre nosotros al mundo de la más elemental lógica y coherencia.

Pero como todos sabemos, nada perfecto hay. No existen reglas sin excepciones. Y, lamentablemente, al menos en mi país la excepción debemos descubrirla dentro del teatro con la compleja especialidad de la dirección de escena en la que con mayor frecuencia que la deseada incursionan varios de los que pueden mejor dedicarse a otras funciones para mayor felicidad de actores y espectadores. Sin embargo, no creo que el fenómeno se reduzca a una instancia nacional sino que una larga observancia de espectáculos teatrales en diferentes partes del mundo, nos ha llevado al establecimiento de un determinado orden de categorías que podríamos conocer de inmediato.

En la categoría 1 incluiríamos a los creadores de determinada experiencia en el mundo de la actuación, la dramaturgia u otras especialidades escénicas que pasaron a las filas de la dirección e iniciaron su desarrollo dentro de ella con mayor o menor acierto (esto de acuerdo a su cuota de talento individual), pero siempre con determinados presupuestos especializados merecedores de confianza y aprobación.

En la categoría 2 ubicaríamos a los jóvenes egresados de institutos superiores de enseñanza artística que también, como en la categoría antes mencionada, llegan unos con talento y otros sin él. Recordemos, como dijo Turgueniev, que "el talento no es más que una minuciosidad".

Por último, en la categoría 3 estarían aquellos que dan la impresión de ser verdaderos directores cuando logran contar para sus puestas con elencos de alta profesionalidad y experiencia, en tanto evidencian una total ineptitud para el desempeño directriz cuando el elenco no muestra virtudes tales.

La historia del teatro nos dice que toda época ha contado con determinado elemento descollante y que así hemos asistido al predominio del actor por encima del autor y director, el del autor más allá del actor y director, en tanto hoy podemos reconocernos contemporáneos de una época en la que el director se reconoce por encima de todos los demás elementos como real y verdadero tirano de la escena. De él, ciertamente, dependen todas las suertes. Y en medio de este conjunto de tiranos, vayamos a un nuevo compendio que por vía de la enumeración de los directores "no ideales", nos conduzca al luminoso sendero del "director Ideal".

Caminos eliminativos que por simple resta aritmética nos pueden conducir a la meta esplendorosa del creador capaz.

Tipo 1 de director "no ideal"

Desígnese dentro de este tipo a aquel que logra un magnífico espectáculo a partir de desarmar la estructura original de una pieza, alterar sus diálogos, trasponer la proyección original de cada personaje, destacar objetivos diferentes a los planteados por el texto y, en fin, hacer trizas al autor. A esto suele llamarse

en los últimos años "trabajo de dramaturgia" y, por supuesto, se desprende que se hace sólo con autores extranjeros o muertos ya que lo contrario podría resultar lamentablemente peligroso. Por último, se sobreentiende que este tipo de director "no ideal", arrastre consigo la frustración de no haber sido un autor y entonces decide para su terapia el descuartizamiento de aquellos que sí pudieron serlo. No obstante, este tipo de director "no ideal" logra casi siempre alcanzar buenas críticas por aquello del justo principio de la "necesaria renovación".

Tipo 2 de director "no ideal"

Es aquel que logra una buena dirección de actores, un imaginativo manejo del espectáculo, pero a partir de un equivocado "respeto" al autor. Éste (antítesis del ejemplo anterior) traslada la obra a la escena tal y como fue escrita, es decir, con sus posibles reiteraciones, ausencia de síntesis u otros defectos, obviando así la histórica y real circunstancia de que es la puesta en escena—hecho vivo—quien traza el definitivo texto de la letra impresa—hecho muerto—. Comoquiera que ha dirigido bien a los actores y realizado un buen diseño general de puesta en escena con hallazgos de imaginación incluidos, este tipo de director "no ideal" también corre con la suerte de un buen número de críticas favorables. En este caso, es el autor quien recibe las estocadas y a quien ni siquiera le queda la posibilidad de enojarse con el director debido al manifiesto respeto mostrado por éste con respecto al texto original.

Tipo 3 de director "no ideal"

Es el que podemos identificar como "director de estilo" y se refiere a aquel que o bien hace todas sus puestas iguales, lo mismo si se trata de Moliere que de Florencio Sánchez o bien traslada a cada uno de los actores que dirige su muy particular modo de decir o hacer en el terreno interpretativo. Es así que vemos en cada personaje, en cada actor o actriz, al propio director como si se tratase de una monótona hilera de espejos colocada frente al público sobre el tabloncillo. En cuanto a la crítica, estos también puede que obtengan un estimulante reconocimiento si, independientemente de tan ególatra limitación, saben mostrar otras nobles aptitudes para el desempeño directriz.

Tipo 4 de director "no ideal"

Este se refiere al que trabaja bien con el texto y la dirección de actores, pero descuida otros importantes aspectos del espectáculo tales como la labor general de diseño (escenografía, vestuario, luces, maquillaje, peluquería, utilería, tramoya, movimiento escénico, explotación absoluta del espacio real, utilización de la escenografía en cada una de sus partes, etc.)

Tipo 5 de director "no ideal"

En oposición al anterior, dicese de aquel que preocupado por todos los

elementos de la puesta en escena ajenos a la interpretación del actor, desatiende el que para nosotros ocupa un orden de importancia de primera línea. A manera de ejemplo digamos que es el caso de esas puestas en escena que a veces vemos y en donde el pobre actor, luego de agotadores meses de ensayos y entrenamientos físicos y vocales en espacios cerrados y a veces deficientemente ventilados o climatizados, arriba al día del estreno sin lograr que su esfuerzo se vea ya que para su sorpresa ha sido relegado por luces en resistencia de 0 a 2, cortinajes, transparencias, muñecos, máscaras, plataformas, vestuarios monumentales, humo, proyección de diapositivas, sonido estereofónico para las grabaciones musicales que van en un fondo de primer plano conjuntamente con los parlamentos principales, antorchas encendidas y, por supuesto, toda suerte de símbolos. Este tipo de director "no ideal" se caracteriza por el hecho de que suele no interesarse por el fenómeno "público" y poco le importa que la platea se muestre vacía o medio vacía. Ellos trabajan para los llamados especialistas del sector. Sin embargo, su lamentable olvido del actor en función de la puesta en escena, los conducen a la producción de un teatro que, además de auspiciado por presupuestos estatales, resulta refrigerado, externo y ausente de su fuego vital (entiéndase el actor). Y aunque no somos amigos de las citas que casi siempre suelen ser sinónimo de escasa imaginación o de pedante ostentación erudita, no podemos evitar el deseo de transcribir, a propósito de este tema, unas líneas que al respecto redactara Tovstonógov en su libro **La profesión del director de escena** y que así comienzan:

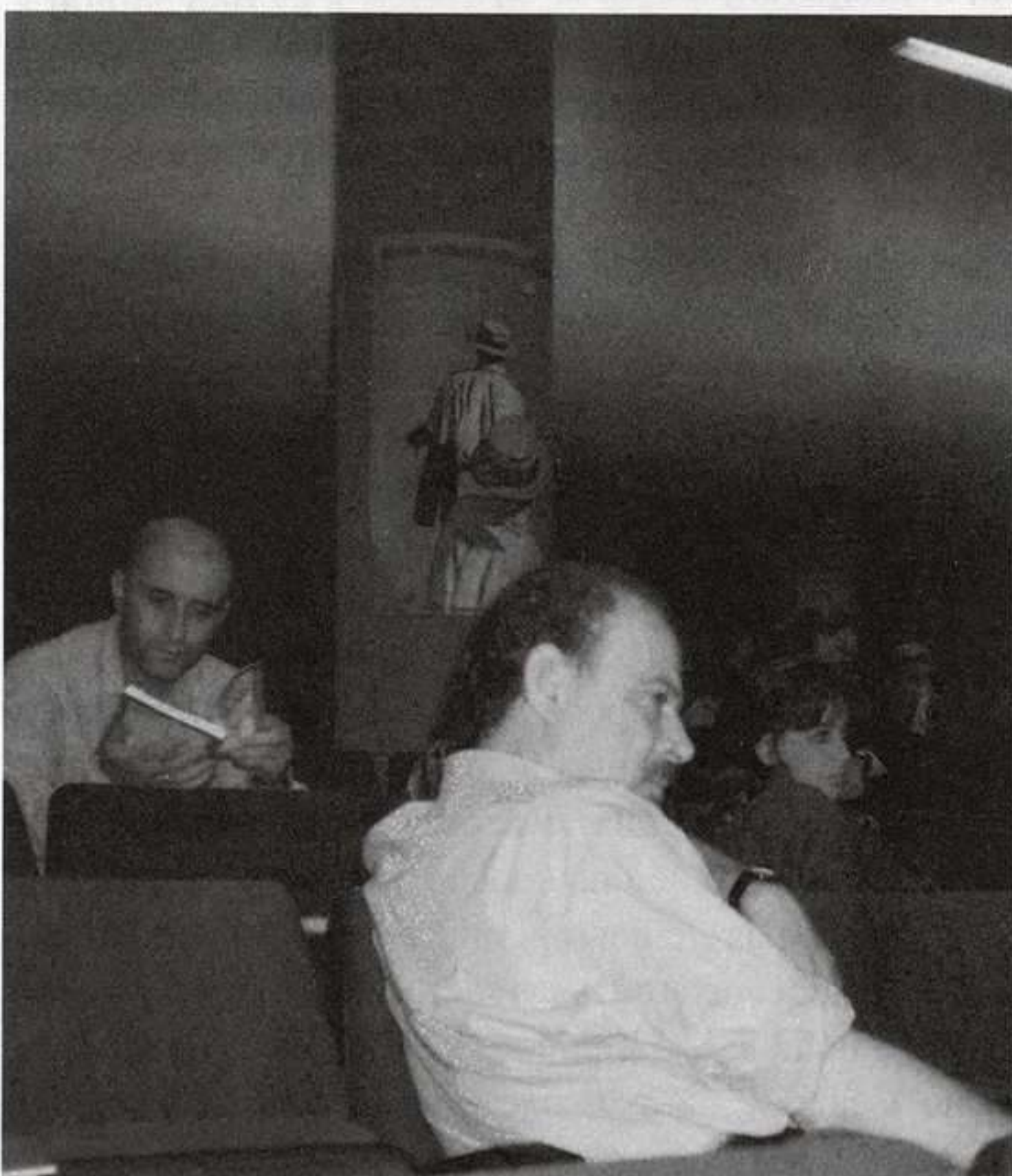
"He asistido a numerosas conferencias internacionales y simposios dedicados al teatro moderno. Escuché cosas muy importantes y de interés, expresadas por colegas míos de otras tierras. Generalmente se presta mucha atención a la arquitectura teatral y a la tecnología escénica. Esto, sin duda alguna, es muy importante. Pero me parece que no dedicamos ni remotamente la debida atención a aquella que considero, entre todas, la cuestión de más relevancia, y esta es la del arte del actor. La más brillante y excelente de las direcciones escénicas no vale un ápice sin los actores."

Por mi parte (y aprovecho para abandonar aquí el hábito de un "plural de modestia" que francamente deploro) pienso exactamente igual que el experimentado director de escena y teórico soviético, fallecido el pasado año.

Concluyendo, tenemos que con la suma de todos los aspectos positivos del tipo de director "no ideal" arribaremos fácilmente a un saldo que nos descubra el tipo de director "ideal" que todos quisiéramos tener en casa, es decir, en nuestros teatros. Y aún a éste quisiera expresarle las siguientes recomendaciones:

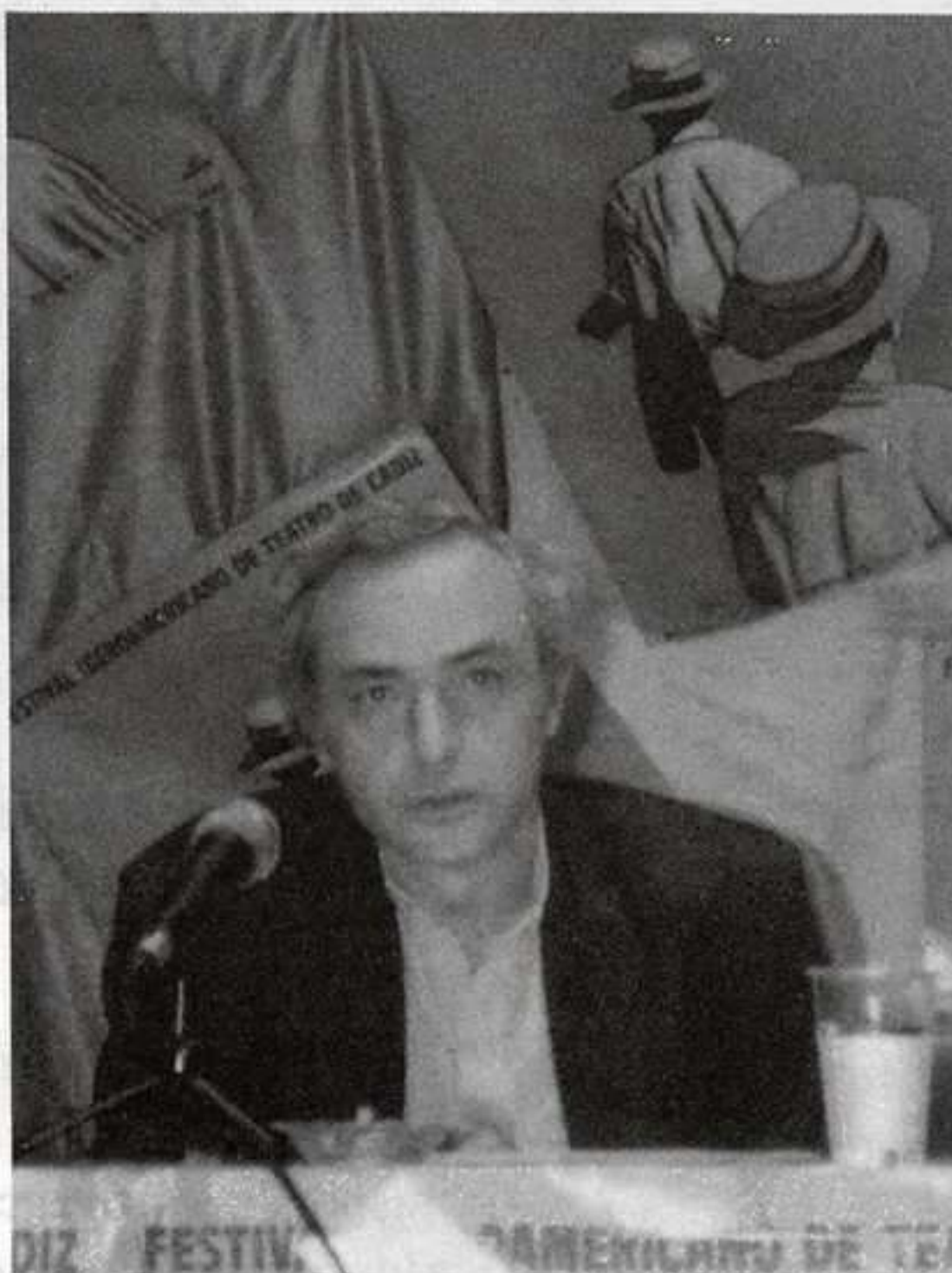
El director ideal deberá descubrir por sí mismo que los caminos siguen abiertos, que se trata de senderos limpios, sin bancos que permitan el reposo porque el aprendizaje profesional resulta siempre un camino sin final, infinito.

Al "director ideal" se le prohíbe la siesta sobre todo si se acomoda sobre alfombra de laureles. Deberá ser afiliado al insomnio de las luces.



Omar Grasso, de Argentina.

Jaume Melendres durante su intervención.



Helena Pimenta y Santiago Sueiras.

Cómo enseñar a amantes y jinetes

por Jaume Melendres

En un hermoso texto sobre la profesión del director, Louis Jouvet enumeró con ingenio francés algunos de los calificativos con que a lo largo de la historia ha sido definida la figura del director de escena: jardinero de los espíritus, doctor de las sensaciones, comadrona de lo inefable, fontanero de las situaciones, cocinero de los diálogos, mayordomo de las almas, o rey del teatro y criado del escenario. Todos ellos, concluye Jouvet, son igualmente insatisfactorios porque sus funciones, las funciones del director, no están en absoluto definidas: oscilan entre las de un diplomático y las de un economista, pasando por las de una niñera disfrazada de director de orquesta. El director de escena es, añade Jouvet, como un amante porque consigue su propio placer del placer que extrae de los demás y que inspira en ellos.

Si a pesar de los años transcurridos Jouvet todavía tiene razón, si esta pavorosa indefinición sigue presidiendo el trabajo —o los trabajos— del escenificador, deberíamos renunciar de una vez por todas a la pretensión de forjar programas pedagógicos para su formación profesional, y volver al viejo sistema del meritoriaje —la transmisión gremial de experiencias—, evitando así espejismos colectivos que, entre otras cosas, tienen el inconveniente de resultar muy caros. O dicho de otro modo: si no somos capaces, primero, de determinar en qué medida existe un saber específico del director de escena, y de concretar luego —con un cierto grado de precisión— en qué consiste este saber, todo programa de formación resultará ilusorio o, en el mejor de los casos, tendrá como centro, por así decir, lo estrictamente periférico y obtendremos unos profesionales dotados con todos los requisitos auxiliares pero desprovistos de su sustancia propia: algo así como un coche sin motor. Este es el tipo de situaciones paradójicas que debiéramos evitar a toda costa, aunque la experiencia demuestre que rara vez lo conseguimos. Cada vez que se intenta elaborar programas para la enseñanza de la dirección escénica, comenzamos por materias como "Escenografía", "Iluminación", "Historia del teatro", "Dramaturgia", "Historia del arte contemporáneo", y mientras nos movemos en estos campos suburbiales todo va bien: las dificultades aparecen cuando llegamos a la asignatura "Dirección", sobre todo si queremos darle a esta materia un contenido que no sea estrictamente historicista o doctrinal.

Después de ya largos años dedicado a esta profesión, y muy especialmente a la enseñanza teatral, tanto en el campo de la interpretación como en el de la dirección, mi convencimiento es que, pese su considerable ambigüedad, este saber específico existe y, en consecuencia, es transmisible de una forma razonablemente sistemática. Intentaré justificarlo someramente.

El saber propio de un director es la manipulación del saber de los demás: del saber del autor, ante todo y en primer lugar; y luego, del saber del escenógrafo, del saber del figurinista, del saber del productor o del empresario; y fundamentalmente del saber del actor. Pero hay que preguntarse: ¿por qué un director quiere dirigir? ¿Por qué quiere manipular el saber de los demás? A veces —pero este "a veces" es el único que realmente justifica el esfuerzo de una pedagogía—, el móvil no es sólo el dinero, sino también el arte. ¿Y qué es un director, en este caso? Es alguien que se deja seducir por un texto, alguien que se siente suficientemente atraído por un objeto como para proponerse conquistarlo, para descubrir en él un misterio que sólo le ha sido revelado parcialmente, para llegar al fondo de él, para explorar todas las posibilidades de este objeto artístico que, precisamente —y a diferencia de una novela, por ejemplo, que puede ser consumida directamente, como los platos preparados— ha nacido para ser laboriosamente cocinado. El director de escena es alguien que quiere seguir leyendo un texto creado expresamente para que lo lean **cuerpos enteros**, y no tan sólo la parte a la que llamamos mente. Esta es la esencia del texto teatral: un manual de instrucciones destinado al actor y que, por tanto, sólo puede ser verdaderamente leído —es decir, y nunca más bien dicho, "interpretado"— por los actores. Las otras lecturas posibles (la del crítico, la del erudito, la del editor, la del semiólogo), cuando no son vanas o vacuas, son siempre insuficientes. Pero el problema del director de escena es que él no puede, no sabe leer con su propio cuerpo: no puede o no sabe transformar en energía física las palabras escritas y las no escritas. Por eso necesita a los actores. Y por eso, su trabajo principal y específico consiste en dirigir actores y, sólo de forma subsidiaria, en proporcionarles las ayudas escénicas pertinentes.

Cuando su objetivo no es éste —transformar a los actores en lectores orgánicos de un manual precisamente destinado a los actores—, el director de escena se convierte, o bien en un mero organizador de tareas profesionales diversas, altamente tecnificadas —tal como ocurre cada vez más con los

realizadores de programas televisivos—, o bien en un manipulador de cuerpos inertes (por no decir "titiritero"), en aquel director al que Nemirovich-Danchenko denominaba "director-intérprete", que se sienta al fondo de la sala (casi siempre en una endiosada oscuridad) y al final del ensayo dice "No es eso; voy a explicarte otra vez cómo quiero que lo hagas". Y resulta evidente que ninguno de estos dos directores necesita enseñanza teatral alguna: la que requiere el primero es, en todo caso, del orden del management; la que exige el segundo, del orden de la psicología en su rama dinámica de grupos. Sólo el director que aquí postulo es susceptible de una enseñanza específicamente teatral porque su problema **sólo se produce en este trabajo** y no, de formas más o menos parecidas, en otros. Nadie más en el mundo —e insisto, nadie más— se enfrenta a una tarea semejante, tan idéntica a la de Cyrano: convertir en ficción, a través de cuerpos ajenos, la realidad de sus propios sueños.

No es éste el lugar para entrar en detalles de lo que debiera ser un programa concreto para el aprendizaje de la dirección de actores, la materia nuclear, en mi opinión, de un plan de formación de directores. Baste decir que no hay aprendizaje si no hay herramienta y que, para el director, la única herramienta, el único **útil**, es la palabra y —como ya he dicho en otras ocasiones— esa palabra es siempre palabra metafórica. Esta es su verdadera arma (un arma arrojada en forma de instrucciones) y fuera de ella no existe otra. Enseñar a un director es enseñarle a trabajar la material actoral con instrumentos verbales. Es enseñarle a establecer y a utilizar **un sistema coherente e inteligible de metáforas**, las únicas palancas que —salvo desaconsejables agresiones físicas— pueden desencadenar creativamente las potencias físicas e imaginarias del actor, objetivo último de todo trabajo teatral. La misión de este sistema de metáforas es convertir un discurso no dramático (acerca del sentido de una obra o de una escena, por ejemplo, o de la forma y dimensión social de un comportamiento: un discurso en último término filosófico) en una energía motivada y emocionada, es decir que apunte a un fin concreto y provenga de una emoción concreta. Enseñar al director es ponerle en guardia contra la retórica pedante y prepararle para la poética; adiestrarle en la práctica de transformar el discurso ideológico en un soporte emocional; enseñarle, también, a leer libros y a ocultarlos luego pudorosamente; enseñarle a pensar pero, sobre todo (puesto que pensar debiera ser propio de todo ciudadano) a convertir su pensamiento en metáforas actoralmente operativas, es decir, metáforas que generen en el actor la energía real que corresponde a emociones ficticias pero no por ello inconcretas o inefables.

No es una tarea fácil, por supuesto. A ella se enfrentan dos obstáculos principales.

Por parte de los dicentes, la existencia de unos modelos estéticos previos que se convierten en verdaderos prejuicios. Una reciente encuesta realizada en el Institut del Teatre de Barcelona mostró claramente que existen enormes diferencias entre un alumno de interpretación y un alumno de dirección. Desgraciadamente, el primero suele palidecer cuando se le recuerda que también es un artista y que debe atenerse a las consecuencias que ello implica; el segundo —desgraciadamente— sólo palidece cuando se le recuerda que su arte también es un oficio y que está en una escuela no para que le confirmen académicamente la legitimidad de sus ambiciones artísticas, sino para que le faciliten los instrumentos que le permitirán llevarlas a cabo. Sin duda es esta "conciencia artística" la que induce a los alumnos de dirección a valorar positivamente, para la práctica profesional, tan sólo los saberes "intelectuales", hasta el punto de menospreciar aptitudes tales como el oído musical o el sentido del ritmo, por ejemplo. En cierto modo, enseñar a un futuro director no es enseñar al que no sabe, y ni siquiera enseñar al que ya sabe, sino algo mucho peor: enseñar a quien ya cree saber.

Por parte de los docentes de la dirección, el obstáculo principal es la ausencia de un verdadero modelo teatral o, en el mejor de los casos, de un modelo suficientemente explícito. Deberíamos acabar de una vez por todas con la pretensión de formar **directores en general**, y afrontar la responsabilidad de decir qué tipo de directores pretendemos formar. Y sobre todo, deberíamos dejar de ignorar que toda teoría sobre la dirección —y por tanto sobre su enseñanza— es indisoluble de una teoría del actor, casi siempre ausente en los programas de dirección. Porque, en realidad —y si, después de tan reiteradas alusiones a la metáfora, se me permite utilizar una—, el director de escena no es otra cosa que un jinete que cabalga sobre un caballo furioso y, por tanto, debe aprender a conducirlo sabiendo, sobre todo, que no hay teoría del jinete sin una previa teoría del caballo y que, a fin de cuentas los caballos sin jinete siempre acabarán llegando a sitios a los que nunca llegaría un jinete sin caballo.

Cádiz, octubre 1990

El I Encuentro Iberoamericano de directores de escena, celebrado en Cádiz del 25 al 27 de Octubre de 1990, en el marco del V festival Iberoamericano de Teatro, adoptó entre sus resoluciones hacer público su reconocimiento al director de escena uruguayo Atahualpa del Cioppo, por su prolongada labor escénica, su contribución al desarrollo teatral de Iberoamérica y la altura ética y civilidad que ha mostrado constantemente tanto en su trabajo cultural como en su condición de ciudadano.

El maestro Atahualpa del Cioppo, por su actividad docente, su trabajo creativo y su capacidad impulsora de elencos y proyectos teatrales, se hace merecedor de nuestro aplauso unánime como homenaje a su dilatada labor escénica.

Esperamos que su magisterio que ha forjado tantas generaciones de artistas iberoamericanos, pueda seguir impartándose durante muchos años.

¡Salud, compañero Atahualpa!

Cádiz, 27 de octubre de 1990

Respuesta de Atahualpa

Créame que me siento abrumado por la honrosa distinción que me ha hecho el I Encuentro Iberoamericano de directores de Escena, al rendir homenaje a la labor que he tratado de realizar en favor del hecho escénico, en su sentido de valor estético y humano y, asimismo, cargado de significación histórica. No me cabe duda que este homenaje está noblemente inspirado en un acto de justicia. Por tanto o más que justicia revela la generosidad de eminentes personalidades del Teatro de Iberoamérica hacia un colega que, tratando de superar sus limitaciones intelectuales, ha intentado cumplir su labor con honradez y lealtad a un arte que, como sostenía Terencio, nada de lo del hombre le es ajeno.

Aprovecho para expresar a mis ilustres colegas de este I Encuentro y de la Asociación de Directores de Escena, y a Vd. personalmente, todo mi respeto, admiración y amistad.

Solidariamente

Atahualpa del Cioppo

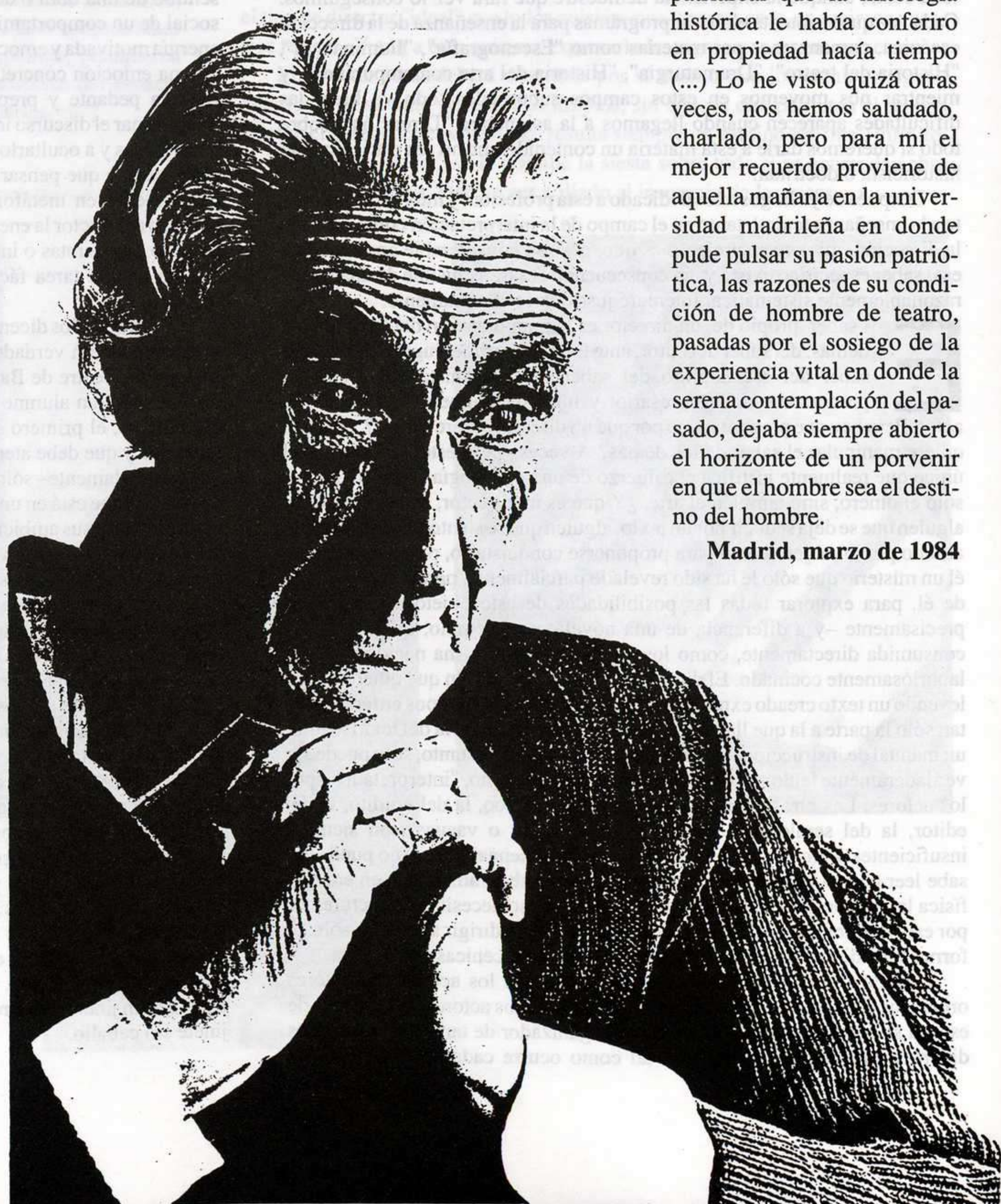
Recuerdo de Atahualpa

por Juan Antonio Hormigón

En la oscura noche franquista que asoló nuestra España, uno de los pocos hombres del teatro latinoamericano que salvó las mallas espesas del silencio o la desinformación, fue el de Atahualpa del Cioppo (...) Lo recuerdo muy bien, levemente refirmado en una mesa, hablando de Brecht en un aula de la Escuela de Arte

Dramático de Madrid. La luz entraba a chorros por los altos ventanales abiertos a la incipiente primavera capitalina y manchega, rastreando los rojos tejados del Madrid popular y palatino hasta meterse por las troneras rectangulares del Teatro Real. Aquella luz silueteaba su largo perfil de hidalgo recriado en el Río de la Plata, ejemplificaba la imagen patriarcal que la mitología histórica le había conferido en propiedad hacía tiempo (...) Lo he visto quizá otras veces, nos hemos saludado, charlado, pero para mí el mejor recuerdo proviene de aquella mañana en la universidad madrileña en donde pude pulsar su pasión patriótica, las razones de su condición de hombre de teatro, pasadas por el sosiego de la experiencia vital en donde la serena contemplación del pasado, dejaba siempre abierto el horizonte de un porvenir en que el hombre sea el destino del hombre.

Madrid, marzo de 1984



Atahualpa-Américo-Del Cioppo

Ciudadano del teatro

por Luis de Tavira

El viejo de nombre legendario que nació con el siglo, nos describe el paciente itinerario del retorno del sueño a la realidad, por virtud del teatro. A diferencia de la ruta de Calderón, al revés, el trabajo teatral de Atahualpa nos testimonia el esfuerzo arribo entre naufragios de una América de ficción al puerto de la historia.

Al levantar incansable, una tras otra, aquí, allá y más allá sus efímeras escenografías, espacios que atrapan los sueños, parece que nos dijera: "Si queremos que América exista, es preciso despertar y ponerse a trabajar para construir el sueño que soñaron Artigas, Bolívar, Morelos y Martí."

Hoy, 1984, de funestos presagios orwellianos, el viejo Atahualpa parece más optimista que nunca porque presente y siente tener a la historia de su lado, quizá casi por la simple razón de saberse sobreviviente de tanta persecución, asesinato y masacre. Fénix de tanta muerte americana, en él, todo lo suyo, asesinado, sobrevive. y el viejo, cuando abre el ademán, parece un cóndor que se remonta para iniciar un retorno magnífico, callado y paciente. Entonces, en aquellos años en que comenzaba este siglo terrible, todo era como ficción de abuelas en los pequeños pueblos de "la nueva Suiza". El tren presidencial se detuvo en Canelones para que se le aclamara por el triunfo electoral y el presidente niño Baltazar Brun, a quien su pueblo llamaba "Wilsoncito", se dejaba arrojar flores y lágrimas de emoción por las tías que llevaban de la mano a Américo del Cioppo, quien atónito descubría un nuevo personaje de un teatro distinto a aquellos del espectáculo lírico del teatro Cibilis.

El inicio alegórico de este nuevo drama cruza el interludio de una paulatina aniquilación del sueño. El resistible ascenso de Mussolini impide la carrera internacional del crack futbolístico. El pudor de Américo que quiere ser poeta, inventa la leyenda de Atahualpa. Metáfora perfecta del nuevo continente. Hasta entonces, del Cioppo seguía siendo hijo del exilio italiano. Después, el cotidiano laberinto de Kafka en la prisión de un banco que lo ha reducido a la dimensión de empleado. Pero Uruguay no es Europa Central. ¡Oh felix culpa de volcán americano!

Una mañana como todas, como tantas parecidas por venir, el ejército se apropia de las calles de Montevideo. Amanecía 1933. Terreno de un golpe de estado y emplaza al expresidente de la República a entregarse antes de las cinco de la tarde. "Ay que terribles cinco de la tarde!", lamentaría después, en 1935, aquel arcángel que era Federico García Lorca, sobre otra plaza y bajo el mismo sol incandescente. Brun, el líder de la democracia, se resiste a entregarse; se pertrecha simbólicamente en su casa (Un gesto más de la tragedia que se le anuncia a del Cioppo; aquella imagen del amigo de Santiago, quien acudía frecuentemente a los ensayos en la Universidad de Chile en 1963, cuando montaba *El círculo de tiza caucásico*. Aquella imagen que vino después: el presidente Allende acribillado, con un

casco en la cabeza y un fusil en las manos). Conforme avanza el día, las tropas van cercando la calle hasta que llega la tarde. Américo del Cioppo escapa de la prisión del banco y, llevado más por la premonición audaz que por la curiosidad interesada, escucha desde una esquina las campanadas del reloj que van cayendo hasta llegar a cinco.

Sale Brun a la calle, cruzado con la banda presidencial, con una pistola en cada mano; y parte la plaza hasta llegar al centro. La tropa corta cartucho, los curiosos se arremolinan, el sol detiene su curso.

Grita Brun: "¡Viva la República!" "¡Viva la Democracia!" Y se clava un tiro en el pecho.

Atahualpa ha dicho después: "Ese tiro me lo dieron en la conciencia".

Aquella tarde comenzaba una larga guerra que aún no termina; en aquella plaza, de modo individual se iniciaba la ruta de quien, quíeralo o no, daba pasos de patriarca que iría envolviendo a muchos, en favor de un nuevo teatro para Latinoamérica.

Era el año de la ascensión de Hitler al poder; más tarde la guerra de España; después la guerra mundial; y de los largos años de opresión imperialista sobre Latinoamérica.

Como es el caso de Brecht, proporciones aparte, el acontecimiento político imponía la búsqueda de un teatro nuevo. Cancelación de las respuestas clásicas ante la pregunta por lo humano. Estética del combate, transformación de la estrategia teatral. Arte de emergencia ante el atentado contra la humanidad.

Atahualpa dijo alguna vez: "Hacíamos a Brecht sin conocerlo". Yo me atrevo a precisar: coincidían con Brecht, o Brecht con ellos, da igual. Incidían en la certeza de inventar el teatro de nuestros días; malos tiempos para la lírica; de las dificultades para decir la verdad; del desafío de mostrar a la realidad como transformable.

A diferencia de Brecht, en cambio, que se enfrentó a un exceso de tradición modificable, Atahualpa comenzó a poblar un desierto. Y si Brecht fue un hombre total del teatro: dramaturgo, director, maestro de actores, crítico, teórico, renovador de la plástica teatral, músico, innovador técnico, etc., lo fue frente al peso abrumador de un teatro del pasado. Atahualpa, en su medida, también tuvo que ser un todo teatral, pero frente a la nada, a la ausencia, huídas las compañías extranjeras. Hubo que levantar teatros, galpones si era necesario, imprentas, improvisar escuelas, educar a actores, organizar instituciones, repertorios, públicos, críticos; inventar el teatro como quien funda pueblos; de la misma manera que en el pasado, la fundación de las universidades implicó la instauración de naciones espirituales. Sería, entre otras cosas, porque Atahualpa creía profundamente aquello de Ibsen: "Un pueblo sin teatro es un pueblo sin verdad."

Ciudadano del teatro, Atahualpa habita una historia que se ensancha. El sujeto de la libertad es la conciencia. Su escenario es un lugar sin límites, habitado por Sófocles, Aristófanes, Plauto, Lope,

Shakespeare, Molière, Schiller, Ibsen, Shaw, Sánchez, Pirandello, Usigli, Brecht, Miller, Benedetti, Hammel, Yáñez... Atahualpa es tan sólo un hombre de teatro. El teatro es tan sólo presencia; efímero presente del hombre que se va. Atahualpa escribió en 1930

"He de partir un día,
no sé si con el alba -fresca pulpa de luz-,
no sé si con la noche, -sonámbula luminaria
cuya inquietud azul
se estremece en los brazos de la cruz del sur.

(...)

¡fatigaré mis cantos hasta dolerme el eco!

(...)

Luego, cuando el regreso, ya vendré resignado,
seré un poco más triste, pero mucho más claro;
sabré del estoicismo que hace del hombre un santo,
por irme despojando, por haber ido dándome
hasta dejar desnuda la entraña de mi canto."

En la antigüedad, hasta hace muy poco, los hombres de teatro eran nómadas, cómicos de la lengua. Portadores de cultura de un sitio a otro. Inquietantes mensajeros de la diferencia.

Atahualpa ha sido un viajero incansable por el teatro y por el exilio. El que se va, se aleja y se acerca, interminablemente. Su patria, espacio sagrado, se traslada al estadio de una alta condición: la de los argonautas, la de Troya o Utopía; la de Bolívar y Martí: Latinoamérica.

Este es el sitio en el que Atahualpa ha cimentado su teatro: Montevideo, Buenos Aires, Santiago, Concepción, Lima, Quito, Manizales, Trujillo, San José, México, Chilpancingo, La Habana, Tijuana, Managua, Caracas, Córdoba, Buenos Aires, Montevideo.

Hasta hacer eficaz el sentido poético del nombre: Atahualpa y Américo son sinónimos.

1984.

Amanece sobre el Río de la Plata. Me imagino el retorno a Itaca. Atahualpa vuelve a Montevideo. Se embarca en Buenos Aires. La gira de El galpón ha terminado. Los muchachos lo despiden en el muelle; sube Atahualpa al vaporetto con todos los hijos del exilio, los mexicanos que conocen un Uruguay imaginado por la nostalgia. Y se embarca Atahualpa rodeado por los niños mexicanos de El galpón. Cruza el río de la Plata mirando hacia Montevideo, que va acercándose. Y recuerda, como en un relámpago, como en una escena final, toda su vida. Del otro lado lo esperan una parvada de pañuelos blancos y aquellas flores y aquellas lágrimas que aclamaban al presidente niño y a la democracia.

Mientras, él se siente un poco traicionado y piensa: "Hay que trabajar hasta que nos dé el aliento, e irse calladamente con el imprescindible pudor. El peor enemigo del teatro es la pereza. Lo demás es silencio."

Dramaturgo del Viejo Mundo, para una sociedad nueva

por Atahualpa del Cioppo

Con *La Ópera de tres centavos*, El galpón se enfrenta a una de sus más grandes responsabilidades como institución de arte escénico preocupada por la cultura pública. Porque Brecht es un hecho singularísimo dentro de la dramaturgia contemporánea, desde que él se dirige a su época con una estética que involucra y corresponde a nuestro tiempo. Brecht no tiene la menor duda sobre la transformación que han sufrido las sociedades humanas en los últimos 40 años. De ahí que pueda afirmar en su carta a un actor:

"Sobre nuestra escena, las puestas tienen su sentido: ellas no son puramente estéticas ni tienden a la belleza formal. Ellas destacan los acontecimientos esenciales para la nueva sociedad, y serán imposibles sin una comprensión profunda, una aprobación entusiasta del nuevo orden de las relaciones humanas.

Desde luego, Brecht hace su teatro dentro de una sociedad burguesa, y lo primero que le ha preocupado son las condiciones vitales de esta sociedad, sus conceptos y la forma de expresarlos, y descubre lo que hay de caduco en ellos. Asume por lo tanto una actitud crítica a fin de que la conciencia no se deje arrastrar por los espejismos —encantadores espejismos, a veces— que tanto en el arte como en la filosofía y en casi todas las ramas del conocimiento humano, han sabido crear los dirigentes ideológicos de la burguesía. Por eso Brecht exige del intérprete

de sus obras una actitud vigilante, consciente frente a un personaje, de modo que si debe representar un pillo no se solidarice con él, sino que lo exponga con la mayor fidelidad a la consideración de los otros, sin que los sentimientos conmoviéndonos, falseen la rectitud del juicio a que debemos someterlo.

Dos mil años de exaltación de la piedad no constituyen una excelente aduana para evitar el contrabando de ideas y sentimientos falaces. Brecht sabe que el ciclo revolucionario de la burguesía ha periclitado; que asistimos a la declinación del modo de vida burgués. Pero no ignora que la manera burguesa de existencia permanece vigente en grandes núcleos humanos. Y lo más triste es que muchos de esos núcleos son dirigidos por sentimientos que no les permiten discernir sobre sus derechos, sobre su propio destino, reduciéndolos a una nociva pasividad. El arte, la pedagogía y la religión han hecho su espléndido aporte a la idealización del modo burgués de existencia. Y contra todo eso está el teatro de Brecht y, particularmente, *La ópera de tres centavos*, tal como el ilustre alemán lo dice en sus observaciones sobre dicha obra:

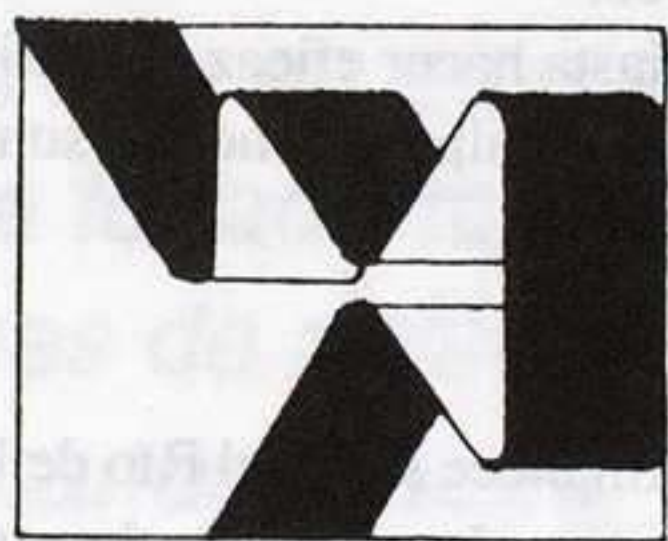
"Plantea la discusión de los conceptos burgueses no sólo por su contenido, en cuanto los representa, sino también por la forma en que los representa. Es una especie de referéndum acerca de lo que el espectador desea que el teatro le muestre de la vida. Pero como el espectador también ve, al mismo tiempo, algunas cosas que no desea ver, ya que ve sus deseos no solamente realizados sino también criticados (se ve a sí mismo no como sujeto sino como objeto), se halla en condiciones para asignar al teatro una nueva función."

Ahora bien; entre los muchos problemas que el teatro de Brecht plantea para hacerlo en nuestro medio, es que no poseemos una experiencia de su técnica —a pesar de contar con su formulación teórica. Pero eso no basta: hay que darle vigencia sobre el escenario, poseer el nuevo arte del actor. Además, esa experiencia debe realizarse también sobre y con el público.

De modo que para no desconcertarlo ni desconcertarnos nosotros mismos, nos serviremos en parte de la modalidad tradicional de la puesta introduciendo en ella algunos elementos de la nueva técnica exigida por Brecht.

Con todo, el público y la crítica deberán colaborar en esta introducción de Brecht a nuestro medio, tratando de considerar, comprender y aceptar lo que sería el común denominador de la estética brechtiana; esto es, que así como delante de una obra el espectador del teatro burgués —y de casi todo el teatro hasta ahora— sentía más que juzgaba, ahora debe juzgar más que sentir o, en todo caso, la parte otorgada al sentimiento no debe hacerse en desmedro de la razón, del juicio, del análisis que el espectador deberá realizar de los hechos que se le ofrecen desde la escena. Su actitud en cierto modo es la del juez durante una audiencia pública. Pero sin olvidar que se trata de relaciones entre personas, con las contradicciones inherentes a todo individuo. No se trata, pues, de dar esquemas o abstracciones, sino de encarnarnos con seres vivos, porque, como diría el propio Brecht en su discurso con *Winds*, "al fin de cuentas nosotros no damos al teatro más que copias de comportamientos humanos."

La Agencia de Viajes
colaboradora de la ADE



VIAJES

VIMANTOUR S.A.

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

Nuevas publicaciones

El pasado mes de octubre aparecieron los dos primeros títulos de la nueva serie "Literatura dramática iberoamericana", dentro de las Publicaciones de la ADE. Fueron presentados en el pasado Festival de Cádiz y están siendo enviados ya a todos nuestros asociados.

Así mismo, como consecuencia de la colaboración entre la ADE y el Instituto Italiano de Cultura de Madrid, se han publicado dentro de la serie "Literatura dramática", tres obras nunca traducidas al castellano: "La Calandria", de Bibbiena, "El Arte de la Comedia" de Eduardo de Filippo y "Post-Hamlet" de Giovanni Testori.

Envío de revistas y libros varios

Como resultado del intercambio establecido entre la ADE, el CELCIT-Argentina y el Consejo Nacional de Teatro de Cuba, concerniente al intercambio de publicaciones y de ayuda técnica, procederemos al envío a todos los asociados de la "Revista CELCIT" y de diferentes títulos de las publicaciones teatrales cubanas.

Conforme vayamos recibiendo estas publicaciones os las iremos remitiendo paulatinamente.

Por otra parte nuestro compañero Fernando Griffell, Director del Centro de Investigación "La Casona" de Barcelona, ha editado un libro en su décimo aniversario que os será enviado a todos los asociados.

Miembros adheridos

Como consecuencia de la aprobación de los nuevos estatutos de la ADE, un nuevo apartado se ha abierto para aquellos jóvenes directores, teatristas, escenógrafos, etc., que aunque no cumplan los requisitos necesarios para asociarse puedan estar vinculados a la Asociación con todos los derechos que gozan los demás miembros salvo el de elegir y ser elegidos.

Hasta el momento siete son ya las personas que integran este nuevo bloque y esperamos que se vayan integrando muchos más amantes de la profesión a lo largo de este año.

Encuentro con los teatristas cubanos

El pasado 29 de Octubre tuvo lugar, en la Sala Margarita Xirgu del Centro Dramático Nacional, el encuentro con los teatristas cubanos Héctor Quintero y Humberto Arenal, organizado por la Asociación de Directores de Escena de España.

A raíz de la presencia en España de Héctor Quintero, vicepresidente de la sección de Artes Escénicas de la UNEAC de Cuba, con motivo del convenio de intercambio entre dicho organismo y la ADE, y de Humberto Arenal, director de escena y hasta hace poco presidente de tal sección, la Asociación decidió organizar este Encuentro en el que se analizó la situación del teatro cubano en la actualidad.

IV CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN DE DIRECTORES DE ESCENA DE ESPAÑA

El IV Congreso de la Asociación de Directores de Escena de España tendrá lugar en Sitges (Barcelona), los días 6, 7, 8 y 9 de junio de 1991. Se celebrará en el marco del "SITGES TEATRE INTERNACIONAL", que a partir de este año estará organizado por el Institut del Teatre de Barcelona y del que ha sido nombrado comisario nuestro compañero Joan Castells.

Como en ediciones anteriores habrá tres sesiones matutinas de trabajo. La primera, el día 7, estará dedicada al tema "El director y el coreógrafo en la concepción del espectáculo", en sintonía con el sentido monográfico que el "Sitges Teatre Internacional" tendrá el presente año, que será "El espacio escénico y la danza". Queda por precisar el tema de las otras dos sesiones, pero podemos avanzar que la tercera abordará la problemática en torno a la construcción teatral Europea en el futuro inmediato. Con tal motivo, la ADE invitará por vez primera a uno de sus congresos a algunos colegas extranjeros, preferentemente de aquellos países con los que mantenemos relaciones de cooperación.

Está previsto que todas las noches los congresistas asistan a diferentes espectáculos del "Sitges Teatre Internacional". Como colofón, la tarde del día 9 se desplazarán a la ciudad de Tarrasa, donde el Centro Dramatic del Vallés que dirige nuestro compañero Pau Monterde, preparará un espectáculo dedicado a los participantes. Se trata de la obra de Lars Kleberg "Els Aprents de bruixot" (Los aprendices de brujo), cuyos personajes son Stanislavski, Tairov, Brecht, Piscator, etc. Como curiosidad señalaremos que el espectáculo será interpretado por directores de escena de Cataluña y su puesta en escena correrá posiblemente a cargo de Josep montanyés.

Este IV Congreso cerrará la primera etapa de los programados por la ADE, que a partir de 1991 tendrán periodicidad bianual.



De izquierda a derecha. J. A. Hormigón, H. Quintero, H. Arenal y A. F. Montesinos.

El acto, al que asistieron unas cuarenta personas, dió comienzo con unas palabras de bienvenida de José Carlos Plaza, director del C.D.N. y socio de la A.D.E., que manifestó su satisfacción por acoger esta iniciativa, ya que, según expresó, "el C.D.N. quiere ser la casa de todos". A continuación Angel Fernández Montesinos y Juan A. Hormigón, Presidente y Secretario General respectivamente de nuestra Asociación, presentaron a los compañeros cubanos.

En primer lugar, Humberto Arenal planteó una semblanza a grandes rasgos de la historia del teatro cubano, que sirvió como introducción y referente del Encuentro. A continuación, Héctor Quintero abordó la actualidad del teatro en Cuba y su desarrollo tras el triunfo de la Revolución. Ambos fueron turnando sus intervenciones, complementando datos y relacionando las distintas áreas teatrales con la evolución social, económica y política de la isla.

Seguidamente se entabló un animado coloquio con los asistentes que puso de manifiesto no sólo el interés sino la escasa información existente en

nuestro país sobre los temas cubanos. Autores, medios de producción, política teatral y receptividad del público fueron algunos de los puntos sobre los que versaron las muchas preguntas expuestas por el público.

Barrie Stavis visitó la ADE

En los últimos días del mes de octubre, el autor norteamericano Barrie Stavis vino a España con el propósito, entre otros, de ratificar la próxima edición de su obra "The Raw Edge of Victory" (El crudo filo de la victoria) en las Publicaciones de la ADE. Con este motivo, visitó la sede de la Asociación y mantuvo un cordial encuentro con algunos de sus miembros. Stavis conversó sobre su produc-



De izquierda a derecha, María Jesús de Pablos, el escritor teatral Barrie Stavis y el Secretario General de la ADE.

ción dramática y el panorama teatral norteamericano, y se interesó especialmente por las producciones y características del teatro que se realiza en España. Recordó con emoción su estancia, en calidad de periodista, en varias ciudades españolas — incluidas Madrid y Barcelona— durante los años 1937 y 1938, y sus vivencias de la guerra española. Desde aquella fecha no había vuelto a visitar nuestro país.

Finalmente ofreció a la ADE la posibilidad de publicar, junto con la obra antes mencionada, su pieza más reciente "The house of shadows" (La casa de las sombras), oferta que está siendo estudiada en función de su longitud.

Barrie Stavis, autor prácticamente desconocido por los profesionales del teatro en España, es a sus ochenta y dos años un dramaturgo mundialmente reconocido y representado. Sus obras han subido a los principales escenarios de Europa, Asia y algunos países de Latinoamérica. Ha sido traducido a un gran número de lenguas y estudiado por diversas publicaciones teatrales y universidades de su país. La Revista ADE, en su número 12, publicó ya un artículo del dramaturgo cubano Freddy Artiles sobre su obra, y tiene prevista la publicación próximamente de una extensa entrevista realizada con ocasión de esta visita.

La ADE en el Festival de Cádiz

Siguiendo con la colaboración iniciada el año anterior entre la ADE y el Festival de Cádiz, nuestra Asociación ha ampliado su presencia en la pasada edición del Festival.

Dentro de la sección de "Eventos Especiales" organizada por el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral, tuvo lugar el Encuentro Iberoamericano de Directores de Escena, coordinado por la ADE, de cuyo desarrollo presentamos una amplia información en otra de las secciones de nuestra Revista.

Asimismo se celebró el Foro de la mujer, en el que estuvieron presentes varias de las directoras de escena miembros de la ADE, con un importante nivel de participación y colaboración. Este tema aparece también recogido de forma pormenorizada en páginas posteriores.

La colaboración con el F.I.T. se amplió igualmente con una exposición en torno al "Trabajo teatral de Bertold Brecht" cedida para esta ocasión por la ADE y que se mantuvo abierta durante toda la duración del Festival.

Por último, la presencia en Cádiz de los delegados de Cuba y Argentina en el marco de los acuerdos de la Asociación con sus homólogas de aquellos países completó la serie de actividades diseñadas para este V Festival Iberoamericano de Teatro, que esperamos puedan verse incrementadas en el futuro.

Colaboración con El CE y AC de la Comunidad de Madrid

La ADE ha llegado a un acuerdo con el Centro de Estudios y Actividades Culturales (CE y AC) de la Comunidad de Madrid por el que dicho organismo colaborará en la publicación de un determinado número de títulos de la colección "Teoría y práctica del teatro", dentro de las "Publicaciones de la ADE". "El arte del director de escena" de Curtis Caufield y "Trabajo dramaturgico y puesta en escena" de Juan Antonio Hormigón, serán los primeros títulos de la colección que ahora se inicia.

Un debate público en el Teatro Albeniz

Por Agustín Iglesias

El pasado mes de octubre la Comunidad de Madrid aceptaba y convocaba un debate público solicitado por las asociaciones profesionales de teatro y danza, así como por sindicatos, compañías y numerosas personalidades del espectáculo. La celeridad de la convocatoria en respuesta de una carta avalada por más de doscientas firmas sorprendió y movilizó a la profesión que abarrotó el vestibulo del segundo piso del Teatro Albeniz.

Si loable fue la actitud del Consejero de Cultura, Ramón Espinar, en la rapidez de su convocatoria, así como en su capacidad de escucha y diálogo, no fue tan loable la preparación e información que deberían haber poseído tanto él como sus colaboradores más próximos, dando lugar a lamentables faltas de conocimiento en los temas a tratar.

Sería difícil transmitir cuatro horas de debate, la mayor parte crítica amarga y desesperada de una profesión que se encuentra en estado de agonía permanente.

Los esfuerzos del señor Consejero por convencer a los asistentes de "que la gestión cultural de la Comunidad en estos tres años resiste cualquier análisis crítico" se estrelló con la incredulidad de las asistentes que, cifras en mano unas veces y vehemencia y acritud otras, desmontaron sucesivamente argumentos y justificaciones.

Podemos decir resumiendo que el debate se centró en los siguientes puntos:

- Agravio comparativo del Festival de Otoño que gasta 400 millones en su financiación siendo los gastos destinados en producción 30 millones según los firmantes del escrito y 107 según los de la Comunidad. Guerra de cifras que no logró convencer a ningún asistente

- Crítica al mal funcionamiento de la Red de Teatros que selecciona sus espectáculos de manera arbitraria y caprichosa, despreciando los trabajos de gran parte de las compañías madrileñas. El criterio de selección recae exclusivamente en los gustos particulares de una persona.

- Falta de espacios adecuados y equipamiento en los locales de la Comunidad. Necesidad y derecho a utilizarlos por las compañías para la exposición de sus trabajos.

- Escasez de presupuestos en los dineros destinados a Teatro y Danza, que están muy por debajo de los presupuestos de otras Comunidades, como se demuestra en el cuadro adjunto.

- Más participación y capacidad de decisión del Consejo de Teatro.

Cuatro horas de intenso debate no son suficientes para solucionar los problemas endémicos de la profesión madrileña. Más allá de la crítica, el acaloramiento y la autodefensa, sería estupendo que los responsables autonómicos reflexionaran sobre su responsabilidad en la situación cultural de la capital del reino, capital de la cultura europea en el 92, y falsa tierra de promisión para los profesionales de toda España que a falta de otro territorio más fértil acuden a los páramos de la Villa y Corte con la vana esperanza de encontrar un espacio donde desarrollar su profesión.

Si tenemos en cuenta que el 60% de esta profesión se halla en Madrid, al comprobar los datos publicados por la revista "El Público" del mes de julio del año 89, las cifras no pueden ser más que inquietantes. (Ver cuadros).

La demagogia de los números debería alertar y despertar de sus sueños de gloria a responsables tanto autonómicos como municipales del Estado Español, más preocupados por la apariencia de sus edificios teatrales que por el uso que de ellos se hace.

Si el Festival de Otoño ha sido cada año por uno u otro motivo, campo de discordia, la comparación de propósitos entre el Festival Tardor y el madrileño es suficientemente expresiva. El primero apuesta decididamente por la cultura y los profesionales catalanes haciendo dieciseis coproducciones con compañías en su segunda edición; el segundo se conforma con tres exiguas coproducciones madrileñas.

Si las cifras cantan y los hechos humillan no tiene sentido la constante comparación que los responsables teatrales de la administración madrileña hacen constantemente, comparando compañías madrileñas y catalanas. Comparación fuera de lugar que no conduce más que a falsos enfrentamientos y frustraciones.

Debate público como el realizado en el Teatro Albéniz es fundamental para un sector donde reflexiones e intercambio de opiniones suele brillar por su ausencia.

Sería de desear que la Comunidad no utilizase este encuentro como coartada para acallar unas voces y lo demostrase pasando a la práctica de los hechos y los compromisos. Unica forma de demostrar que se quieren cambiar las cosas y potenciar a los creadores madrileños.

EVOLUCION DE LAS INVERSIONES TEATRALES POR AUTONOMIAS

Comunidad Autónoma	GOBIERNOS AUTONOMOS				
	1985	1986	1987	1988	1989
Andalucía	250.000.000	475.000.000	346.100.000	495.541.000	560.700.000
Aragón	28.000.000	80.500.000	41.850.000	105.200.000	146.750.000
Asturias	45.000.000	30.000.000	27.200.000	29.700.000	30.000.000
Baleares	1.500.000	3.500.000	17.000.000	7.000.000	16.000.000
Canarias	55.000.000	52.000.000	105.000.000	72.000.000	254.399.205
Cantabria	8.000.000	15.000.000	10.000.000	110.500.000	15.000.000
Castilla-La Mancha	65.000.000	281.000.000	215.000.000	313.000.000	310.000.000
Castilla y León	100.000.000	100.000.000	305.596.779	40.250.000	57.000.000
Cataluña	512.425.836	547.000.000	742.550.000	980.600.000	1.187.000.000
Euskadi	123.000.000	135.000.000	68.869.000	85.800.000	69.000.000
Extremadura	50.000.000	65.000.000	452.200.053	415.000.000	461.500.000
Galicia	100.000.000	87.276.000	110.085.000	163.000.000	491.400.000
Madrid	186.000.000	622.500.000	622.500.000*	524.000.000	471.800.000
Murcia	40.000.000	45.000.000	45.372.000	42.376.000	99.000.000
Navarra	44.000.000	50.600.000	50.600.000*	91.000.000	120.957.674
La Rioja	29.000.000	109.000.000	69.127.000	32.000.000	12.739.786
Comunidad Valenciana	377.860.000	274.500.000	291.800.000	546.009.000	522.350.000
TOTAL	2.014.785.836	2.972.876.000	3.520.849.832	4.052.976.000	4.825.596.665

* Por falta de datos actualizados, repetimos como presupuesto del 87 el mismo del 86

DESGLOSE DE PRESUPUESTOS DE 1989

Comunidad Autónoma	GOBIERNOS AUTONOMOS			Ptas/ habitante
	Actividades	Locales	Total	
Andalucía	275.500.000	285.200.000	560.700.000	82,58
Aragón	96.750.000	50.000.000	146.750.000	123,91
Asturias	30.000.000	--	30.000.000	26,97
Baleares	16.000.000	--	16.000.000	23,49
Canarias	115.000.000	139.399.205	254.399.205	173,48
Cantabria	15.000.000	--	15.000.000	28,73
Castilla-La Mancha	110.000.000	200.000.000	310.000.000	184,99
Castilla y León	57.000.000	--	57.000.000	22,07
Cataluña	864.500.000	322.500.000	1.187.000.000	198,54
Euskadi	69.000.000	--	69.000.000	32,30
Extremadura	191.500.000	270.000.000	461.500.000	424,78
Galicia	241.400.000	250.000.000	491.400.000	172,75
Madrid	424.000.000	47.800.000	471.800.000	98,69
Murcia	48.000.000	51.000.000	99.000.000	98,33
Navarra	97.957.674	23.000.000	120.957.674	234,75
La Rioja	12.739.786	--	12.739.786	48,99
Comunidad Valenciana	439.350.000	83.000.000	522.350.000	139,93
TOTAL	3.103.697.460	1.721.899.205	4.825.596.665	125,81

Foro de la Mujer en el F.I.T. de Cádiz/90

El Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz/90, ha dedicado su Foro a la Mujer, su presencia, espacios, expectativas, dedicación...

Se ha trabajado intensamente: en el análisis de situaciones desde las distintas ópticas aportadas por las diversas experiencias; en la proyección del futuro teatral de, con, para la mujer; en la necesidad de abrir espacios de participación e implicación, así como en la ocupación del terreno conquistado; en la urgente revitalización de la actividad teatral en general.

Y se ha trabajado desde el lugar de la acción positiva. Analizados los porqués de la situación, se pudo pasar al como transformarla, a fin de trascender el permanente peligro paralizador de la negatividad.

Las compañeras y compañeros presentes, participaron en la dinámica intercambiando y ampliando aportaciones, mostrando con ello y con lo numeroso del grupo asistente, el interés despertado por el tema.

Particularidades de los distintos

países presentes, marcaban que, bajo la especificidad y desarrollo concreto de cada país, subyace la misma problemática en relación con la mujer.

Un numeroso colectivo de mujeres representativas del Teatro Iberoamericano, presentaron sus Ponencias:

• M^a Cristina Cepeda, de México: "La presencia femenina".

• Eva Forest, de España: "El teatro de la tortura".

• Lucila Maquieira, de España: "Reflexiones de una mujer de Teatro".

• Yolanda Monreal, de España: "El Teatro y las mujeres o las mujeres y el Teatro. ¿Existen y tienen influencia las mujeres en el Teatro?"

• Beatriz Mosquera, de Argentina: "Mirar hacia dentro, necesidad y pleniud del teatro latinoamericano actual".

• Melba Pria, de México: "Las mujeres en la Dramaturgia Mexicana".

• Antonina Rodrigo, de España: "Margarita Xirgu: La mujer y la actriz".

• Beatriz Seibel, de Argentina: "La mujer en el Teatro Argentino".

• Gabriela Borgua, de Argentina.

• Susana Castillo, de Ecuador.

• M^a Cruz Fabul, de Venezuela.

• Laura Fernández, de Cuba.

• Carmelina Guimaraes, de Brasil.

• Mónica Rufolo, de Argentina.

• Julieta Serrano, de España.

• Denise Stoklos, de Brasil.

La numerosa asistencia apoyó unánimemente las siguientes conclusiones:

• Proponemos que el "Foro de la Mujer" que se ha realizado en este Festival de Cádiz, dentro de los "Eventos Especiales", sea continuado en los futuros festivales de teatro y encuentros que se realicen en los diferentes países, ya sean a nivel nacional o internacional, llevado a cabo por las mujeres de teatro de cada lugar, así como su posterior difusión.

• Promover la participación activa de la mujer en los espectáculos teatrales como directoras, dramaturgas, actrices, técnicas y todo lo concerniente al quehacer teatral.

• La mujer debe estar presente de forma equitativa en los eventos especia-

les, tanto en la organización y coordinación como en la presentación de ponencias, del mismo modo deberá crecer la proporción de mujeres docentes en los talleres teatrales.

• Propiciar la publicación y distribución en cada país de los trabajos o ponencias presentadas en el "El Foro de la Mujer".

• Estimular la mayor participación de la mujer en las actividades de crítica, investigación e historiadores.

• Instar a las instituciones a potenciar los objetivos planteados por el "El Foro de la Mujer".

• A manera de conclusión, creemos que aquí se ha expuesto la realidad de la mujer no a partir del enfrentamiento sino a la necesidad de reconocimiento de las diferencias y del respeto.

El éxito de este Foro, no es fruto de la improvisación o las circunstancias, sino que es logro de empeño y dedicación que no deseo dejar en el anonimato: Petra Martínez, actriz, mujer de Teatro, lo ha hecho posible.

L. M.

Reflexiones de una mujer de teatro

por Lucila Maquieira

Quiero aportar algunos elementos para la reflexión, desde el análisis "en voz alta" de mi propio proceso como Mujer de Teatro.

Señalaré de entrada la idea de Proceso, es decir, del camino que va abriéndose como en espiral y que, a medida que avanza y crece, se profundiza y se extiende, igualmente se amplía el horizonte al que se dirige; y en el desarrollo, aparece el conflicto, no en sentido negativo, sino en el de ser motor y energía para avanzar y retroceder, para equivocarse y acertar, para empezar y volver a empezar si fuese necesario.

Para llegar a "enseñar Teatro" he atravesado un largo "rito de Iniciación", marcado por algunos elementos concretos: el hecho de ser mujer atraviesa una concreta peripecia vital en países Suramericanos y Europeos, en países del Sur fundamentalmente.

Primero siendo Alumna de maestras y maestros inolvidables que me enseñaron a Leer teatro, a Ver teatro, a Sentir el teatro y, lógicamente a Amar el teatro.

En principio, el teatro sin adjetivos, más tarde aprendí también a distinguir el teatro burgués y de entretenimiento, del teatro como expresión cultural y compromiso social.

Entonces el teatro me parecía uno de los lugares de la libertad, de la creación sin coacciones, sin intereses ajenos a él mismo, uno de los lugares del encuentro posible entre "lo femenino" y "lo masculino".

Luego, cuando, como Actriz, hube de interpretar, vestirme de "otra", observé que la mujer como Personaje está presente con relevancia en la obra literaria teatral, desempeñando todos los roles asignados socialmente a las mujeres, al menos desde los tiempos que la historia contempla.

Personajes casi exclusivamente creados por hombres, desde los Griegos hasta Shakespeare, Lope de Vega, Ibsen, T. Williams o García Lorca (por citar implícitamente, personajes femeninos apasionantes); y por tanto, Vistos y Mostrados por hombres.

Pueden percibirse personajes de mujeres, creados desde "lo masculino" o desde "lo femenino" de los autores, que la interpretación de una mujer ha de integrar.

Personajes femeninos con entidad propia en su rol, o personajes de contraste o espejo del héroe.

Era imprescindible recorrer el camino entre yo, mujer, y otra mujer a interpretar, perfilada desde el deseo, el odio, el amor, el análisis o la necesidad de un hombre (y habitualmente dirigida también por hombres). Y poder rehacer el camino hacia mi propia identidad, entendiendo al personaje sin disolverme en él.

Y aprendí que el lugar de la creación no tiene sexo; que el lugar del poder como virtualidad y potencialidad tampoco lo tiene; pero que sí es "masculino" y "patriarcal" el lugar del poder económico y social que condicionan la creación, la cultura, los mecanismos de la convivencia, que, lógicamente está detentado por la parte "masculina" de los hombres y por la parte "masculina" de muchas de las aún escasas mujeres que tienen acceso a él.

Pero no me satisfacen los análisis simplistas y del lamento de: las mujeres no tenemos... no podemos..., no sabemos..., porque los hombres no nos han dejado espacios..., nos excluyen sistemáticamente..., nos temen (desde otros análisis...).

Siendo esto real, parecería que la verdad es más compleja, en cuanto a que parece haberse apropiado más de la realidad lo "masculino" que lo "femenino" de los seres humanos; aún es más tiempo de héroes dominadores y deslumbrantes que cosifican a los demás, que de seres contradictorios, solidarios, que tienen miedo, dudan y se sienten solos, que son sujetos de su destino y tratan de relacionarse con los demás como tales, sin hacerlas sus objetos de juego y de poder. Después viví que Dirigir un espectáculo es algo verdaderamente gozoso.

Que es un encadenamiento de Procesos: concebirlo y visualizarlo en soledad, empezar a comunicarlo, discutirlo hasta poder compartirlo y conseguir de cada persona su mejor expresión, en cada uno de los campos que abarca.

Llevar de una mano a la actriz o el actor, de la otra el personaje y lograr su encuentro. Y después el encuentro con la totalidad, con la constelación completa de la obra.

Y el proceso personal de aprendizaje continúa, en esa espiral dialéctica de que hablaba al principio: aprender, interpretar aprendiendo, dirigir aprendiendo para poder enseñar aprendiendo, siempre en posición de dar y recibir, elaborando e integrando lo que cada alumna y alumno aportan cuando van: *apropiándose de su realidad para transformarla*, que es en resumen, el pro-



"El cielo está enladrillado" por "Danat Danza". Coreografía de Ordoñez-Dahrendorf. Foto "Gol"

ceso liberador del aprendizaje.

Quiero comentarles algunas cuestiones que me preocupan.

La tarea del Magisterio del Teatro, es en este país una tarea solitaria, sin apenas foros de discusión, con el secretismo del temor a la competencia.

En lo que se refiere a la actuación, aún se vive la idea del "salto mágico a la fama" o "tenga usted buen apellido", sin atravesar el proceso, a veces doloroso, del aprendizaje; aprender a Leer, a Ver, a Estudiar teatro.

Que haya más mujeres que hombres interesadas en la formación, el trabajo corporal, etc., y las Entidades, así como la mayoría de las Tareas Teatrales estén fundamentalmente en manos de los hombres.

Que el estudio del Teatro haya avanzado un poquito hasta figurar en los Institutos de Bachillerato como una asignatura de Enseñanzas Artísticas y Técnico Profesionales (E.A.T.P.) es saludable, pero que en la última Ley de Ordenamiento General del Sistema Educativo (L.O.G.S.E.), siga sin reglar, ¿es saludable?

Que el Teatro hoy no tenga el espacio social que otras expresiones artísticas como el cine, o no sea contemplado por tantos sectores como la TV, nos pone en la coyuntura de reflexionar acerca de las demandas sociales y su relación con las ofertas que somos capaces de generar.

Este breve recorrido de un proceso que va, desde ser alumna, actuar, dirigir, hasta enseñar, sobre el hilo conductor del propio aprendizaje, es, según dije al principio, como el "pensar en voz alta de una Mujer de Teatro", que reivindica el desarrollo de los espacios de participación de la mujer en lo público, para que: el teatro no esté ausente de la mujer; para que el Teatro sea un espacio de libertad; para que lo "masculino" y lo "femenino" armoniosamente integrados e interrelacionándose posibiliten sociedades más justas y más felices.

PUBLICACIONES DE LA ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA

Serie: "Literatura dramática"

"La verdadera historia de AH Q"

de Christoph Hein
Traducción: Jorge Riechmann

Nº 1

"La dictadura de la conciencia"

de Mijail Shatrov
Traducción: Ana Varela

Nº 2

"Camino de Volokolamsk"
y "La Misión"

de Heiner Müller
traducción de Jorge Riechmann

Nº 3

"Las personas decentes"

de Enrique Gaspar
Edición de J. A. Hormigón

Nº 4

"La gran paz"

de Volker Braun
Traducción de Jorge Riechmann

Nº 5

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

de Athol Fugard
Traducción de José Luis Bello
y Carlos Rodríguez

Nº 6

"Pintahierros"

de Heinrich Henkel
Traducción de Feliú Formosa

Nº 7

"Memorandum" y "El error"

de Vaclav Havel
Traducción de Borja Ortiz de Gondra
y Juan Antonio Hormigón

Nº 8

"La Calandria"

de Bibbiena
Traducción de Margarita García

Nº 9

"Juego de Gatas"

de Istvan Orkeny (traducción de Brigida Alexander)

Nº 10

"Los destructores de máquinas" y "Hinkemann"

de Ernst Toller (traducción de Rodolfo Halffter)

Nº 11

"Comedias"

de Ruzante (traducción A. Malinghero.
Juan A. Hormigón. A de Monreal)

Nº 12

"La fonda de Paris" y "El egoísta"

de José Mor de Fuentes

Nº 13

"El arte de la Comedia"

de Eduardo de Filippo (traducción de Luigia Perotto)

Nº 14

"Post-Hamlet"

de Giovanni Testori (traducción de Luigia Perotto)

Nº 15

Serie: "Literatura dramática Iberoamericana"

"Aire frío"

de Virgilio Piñera

Nº 1

"Excluida del Paraíso"

de Juan Antonio Hormigón

Nº 2

Serie: "Debates"

"Primer Congreso de la ADE"

(Ponencias, debates y artículos. Mallorca 1988)

Nº 1

"Segundo Congreso de la ADE"

(Ponencias, debates y artículos. Gijón 1989)

Nº 2

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

SUSCRIPCIONES

Las suscripciones a los seis primeros volúmenes pueden hacerse enviando a la sede de la ADE (Caños del Peral, 5 - 4ª dcha - 28013 Madrid), el nombre y dirección del solicitante y un talón de 4.000 ptas. a nombre de nuestra Asociación.

EJEMPLARES SUELTOS

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

"Libres i útils de L'espectacle" y "Milla" de Barcelona y "Calamo" en el Palacio de Santiago de Zaragoza.

"El Institut quiere vincularse con la vida teatral"

Una entrevista de C. R.

Corría abril en Málaga. Eran los días del III Congreso de la ADE, y en un descanso, entre sesión y sesión y algo furtivamente le hice esta entrevista a Jordi Coca, Director del Institut del Teatre de Barcelona, que asistía al Congreso en calidad de invitado.

'No sé muy bien en qué voy a poder ayudarte', me dice. Le aclaro los temas sobre los que quiero preguntarle y ya, más seguro, va contestando prolija y muy estructuradamente a cada una de las cuestiones.

- Para enmarcar algo la conversación ¿Desde cuando existe el Institut?

- "Desde febrero de 1913. Se ha mantenido con distintos nombres. Empezó llamándose Escuela de arte dramático. Después los avatares históricos le han ido variando el nombre: Instituto del Teatro, en castellano, Institut del Teatre, Institució del Teatre... Pero siempre en la misma línea, con una continuidad...

- ¿Y desde cuando están implantados los estudios de dirección?

- "Hace poco. Ahora no recuerdo exactamente la fecha, pero debe hacer unos cuatro años. Se empezó con algunas experiencias piloto, de un año, con algunos seminarios, y después, cuando se concretó con la Universidad Autónoma las cinco especialidades, se introdujo la de dirección".

Le pido que me comente un poco el plan de estudios y se excusa, porque, según me dice, no es un tema que conozca muy a fondo. "Es que yo no soy director de teatro. Mi papel en el Institut siempre ha estado en el departamento de investigación, la biblioteca, y ahora dirijo el Institut pero más desde el punto de vista de la gestión. Eso no quiere decir que no me dedique a las cuestiones pedagógicas, pero ese tema lo conoce mejor el subdirector, Joan Castells, que lo está llevando realmente a fondo."

No obstante sí me aclara algunas cosas de sumo interés para entender el momento actual del Institut. "El plan de estudios es totalmente provisional. Se hizo en su momento lo mejor que se podía. Pero no está en absoluto lejos de lo que se está haciendo en otras latitudes. Por ejemplo, como hemos puesto en marcha un proyecto de reforma pedagógica, hemos comparado

cuarenta escuelas distintas, tanto de Europa como de Estados Unidos. Y coinciden los campos de saber. Pero si hemos puesto en marcha esta reforma es porque creemos que lo que hay no acaba de funcionar. Esto no es una crítica del propio plan de estudios, sino de la ubicación de toda la escuela en el contexto teatral. Eso es lo que hay que modificar'.

Los estudios teatrales

- La reforma de la LOGSE con respecto a las enseñanzas artísticas ¿en qué medida va a implicar también al Institut?

"Creo que lo que hay que hacer es tener unas titulaciones homologadas a nivel de todo el Estado. Y nosotros hemos trabajado en ello desde el principio. El hecho de que el Institut tenga la titulación de la Autónoma y que no dependa directamente del Ministerio son dos cosas que no impiden que nos pongamos de acuerdo con nadie. Sobre todo, el Institut planteó en una reunión con otras escuelas e institutos de la nación la casi imposibilidad de que estos estudios siguiesen por la vía universitaria, a pesar de que éramos nosotros quienes lo habíamos realizado. Este fue un gran paso conseguido por la dirección de Montanyés y Graells, porque marcó unos mínimos y ha forzado el reconocimiento de que estos estudios son superiores. Pero la plena integración en la Universidad, y convertimos en Facultad o algo parecido implicaba aceptar plenamente la LRU, que tiene una cantidad de problemas en relación con las enseñanzas artísticas y teatrales gravísimos. Así que el Institut elaboró un proyecto de reforma, y abogamos por un tipo de solución para el nivel de la enseñanza que no pasara forzosamente por la Universidad. Se produjo una coincidencia con lo que pretendía el Ministerio, y lo expusimos a los compañeros de otras escuelas en distintas reuniones, hasta llegar al acuerdo de que lo que importaba no era si pasaba por la Universidad sino el reconocimiento de nivel. El acuerdo con el Ministerio se ha conseguido, y creo que la solución es muy buena. Nosotros estamos plenamente integrados en ello, y nuestra reforma coincide plenamente con lo que prevé la LOGSE."

Por otra parte la LOGSE sólo nos obliga a una troncalidad en la que

todos coincidimos y que deja una amplísima libertad para que cada centro elabore sus recorridos y currículos académicos. Así que creo que se ha encontrado una solución que va a durar como mínimo quince o veinte años."

— ¿Usted cree que el nivel de los estudios teatrales en España es equiparable al de otros países de Europa?

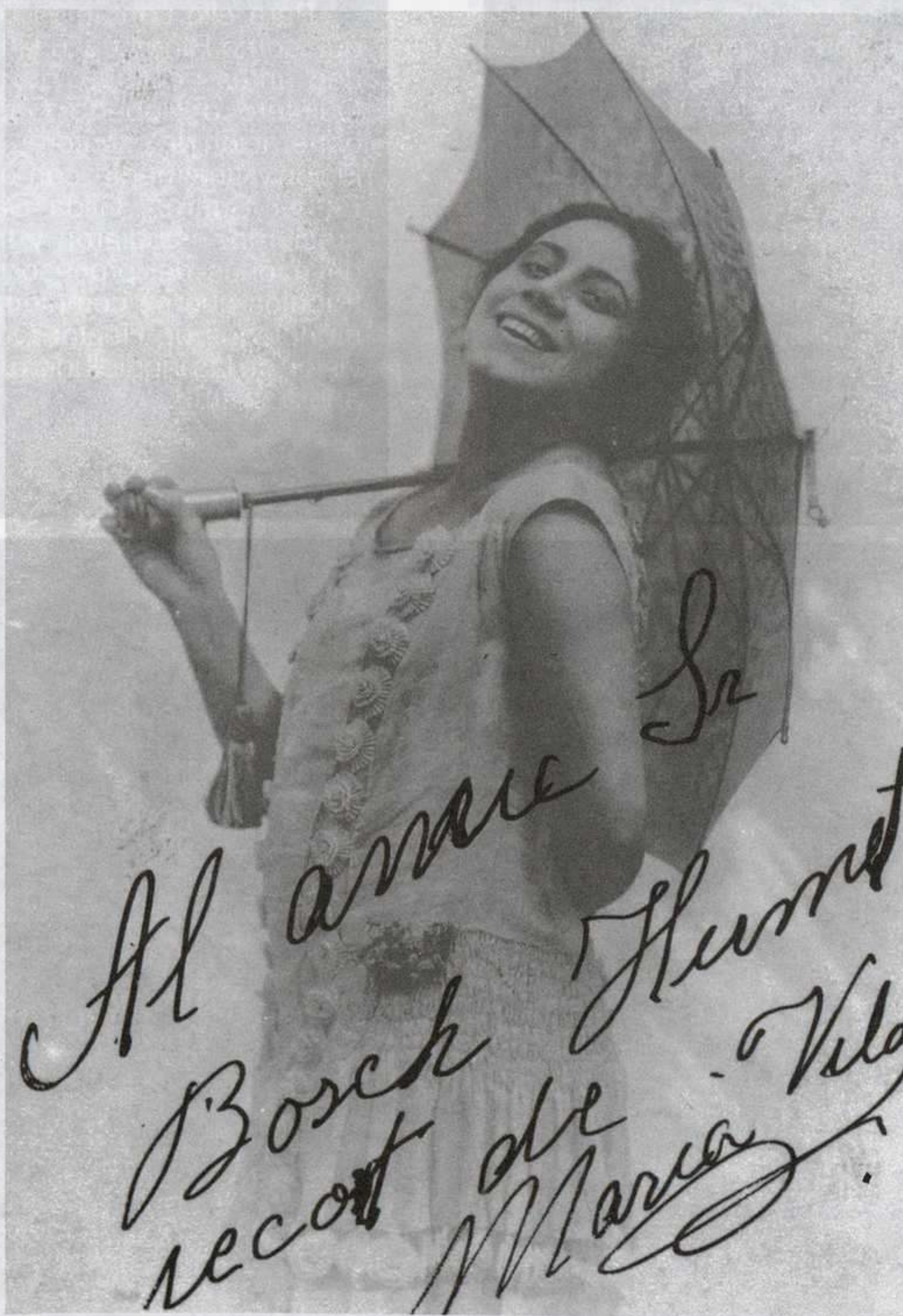
— "En Europa y en Estados Unidos hay de todo, escuelas muy buenas y muy malas. En parte su nivel de calidad depende de las instalaciones. Y depende también del proyecto cultural, teatral, global del país. Por desgracia aquí no hay un proyecto global. Y digo proyecto por no decir ley. Pero este proyecto que no tenemos, o tenemos casi por generación espontánea, por el ejercicio múltiple de las actividades, no tiene nada que ver con los de Alemania o Gran Bretaña, donde hay una tradición y una clarísima relación entre el hecho cultural y el teatral. En nuestro país parece que el teatro sigue formando parte más del mundo de la diversión y la distracción que del mundo de la cultura. A partir de ahí, no puede haber escuelas importantes, bien dotadas, con profesores cualificados con capacidad de seguir manteniendo una vida profesional, además de su vida docente. Eso es lo que ahora se intenta romper. El hecho de que ahora el Institut se haya constituido como un organismo autónomo, tiene dos sentidos: uno, el de disponer mejor de nuestros fondos económicos, y por otro lado posibilitar que haya una movilidad profesional que no sea el anquilosamiento al que nos obligan las instituciones oficiales. De todas formas yo diría que no estamos tan mal, pero aún falta ese proyecto global del que hablaba antes."

— Posiblemente el Institut sea quien mejor ha solucionado esa disociación entre escuela y profesión. Teneis dos salas en donde se muestran los espectáculos que realizan los alumnos...

— "Efectivamente tenemos el Teatro Adria Gual, con dos salas, la grande y la pequeña, que se dedica seis meses al año a cuestiones escolares y otros cinco es un espacio teatral público, donde preferentemente se muestran proyectos de jóvenes profesionales, de postgraduados, gente que ha ganado un premio... Pero tengo que decir que esas salas no tienen presupuesto. La Diputación dota al Institut de un cierto presupuesto, pero en el monto total no se contempla que haya unas salas abiertas a la ciudad. Así que no funcionan del todo bien, a pesar de que la intención es buena."

El Congreso de la ADE.

Quedaba un importante tema en el tintero, directamente relacionado con el motivo de su presencia en Málaga. En 1991, será el Institut del Teatre de Barcelona quien acoja y organice el IV Congreso de la ADE. Le pregunté por las razones de este ofrecimiento, que tan grata impresión había causado en los miembros de la ADE.



Arriba, el actor Lleó Fontova; abajo, la actriz María Vila. Fondos documentales del Institut del Teatre de Barcelona.

"Nosotros lo hemos planteado desde el punto de vista de que el Institut se diferencia quizá de otras escuelas porque tradicionalmente siempre ha tenido una clarísima vinculación con el teatro real, con la vida teatral. Quizá esto lo posibilite el que la dramaturgia y el teatro catalanes sean algo infinitamente más pequeño que el ámbito del castellano —y me refiero no solamente al Estado español, sino a todo lo que se realiza en Iberoamérica—, y pueda existir una relación más directa entre el Institut y su realidad. Pero no queremos que esta realidad se limite solamente a problemas locales. Nos interesa que todo lo que se relaciona con la dirección, con los problemas reales que tiene la profesión en este momento se planteen en un Congreso. La idea es esa, conectar con las personas que están trabajando, para que nuestra Escuela pueda mantener siempre, en la medida de lo posible, la dialéctica entre un sitio donde se forman los futuros profesionales y las necesidades que la profesión tiene en este momento. Y ¿qué mejor que hacer un Congreso con una asociación de profesionales?"

Evidentemente, en aquel momento era imposible dar más datos pormenorizados sobre el tema. Pero a quien le interese más información podrá encontrarla en otras páginas de este número de nuestra revista. Los proyectos caminan poco a poco hacia sus realizaciones.

ESPECIAL

Teatro Cubano

A partir de 1959, Cuba, su proceso revolucionario, su pueblo, recuperaron la soberanía nacional prácticamente secuestrada desde el momento mismo de la proclamación oficial y ritual de independencia en 1898, e iniciaron una vía política y de desarrollo que pretendía hacer realidad conjugada las ilusiones patrias de Martí utopía del Che. El antiimperialismo que latía en el subconsciente de gran parte de los cubanos, estalló en un caleidoscopio de propuestas, de iniciativas, de anhelos, y se hizo realidad en la práctica política, cultural y en la reconstrucción socioeconómica.

Obsevar los jalones de este proceso a lo largo de estos treinta años, muestra claramente que nada fue fácil. Cada conquista en el campo de la alfabetización, la sanidad, la educación, el arte, la industrialización, la diversificación agraria, la investigación, la lucha contra el subdesarrollo, no sólo exigió un esfuerzo denodado por parte del pueblo sino que estuvo acompañada inexorablemente de presiones, bloqueos, negaciones absolutas y sistemáticos sabotajes promovidos desde el exterior, que lastraron y condicionaron gravemente el desarrollo del país. Hubo errores internos sin duda y múltiples rectificaciones, pero la obsesiva actitud de las administraciones norteamericanas que se han sucedido contra el proceso cubano, deseosas de obtener una rendición sin condiciones de quienes se atrevieron a proclamar su independencia nacional en lo que con fatua petulancia denominan su patio trasero, ha sido una pesada y asfixiante losa difícil de soslayar. Con demasiada frecuencia el esfuerzo ha debido tornarse heroísmo, la supervivencia afán y los recursos para el desarrollo desviarse a la defensa de la integridad patria.

El teatro cubano ha vivido inmerso en los avatares de estos treinta años de pulso implacable y tensión permanente. Impulsado por la revolución en los años sesenta de forma generosa y rotunda, padeció después presiones administrativas y medidas sectarias durante el periodo llamado "de parametración". Superado aquel tiempo de frecuente sinrazón que fue

vivero de oportunistas —izquierdistas de antaño que en nopocos casos ejercen hoy de militantes contrarrevolucionarios fuera del país—, el teatro se expresa ahora en Cuba a través de una diversidad de tendencias estéticas, y se debate entre la necesidad de obtener mejores rendimientos a sus recursos productivos y una estructura que no siempre propicia y exige el trabajo continuado y la creatividad. Por otra parte, las dificultades económicas surgidas el último año como consecuencia de la desaparición del CAME y el aumento de los precios del petróleo, inciden igualmente en el teatro dificultando los intentos de reorganización y reestructuración en marcha.

En este punto y final de un año tan marcado por transformaciones radicales en el centro y este de Europa, con una Cuba asediada por problemas acuciantes, nos ha parecido importante abordar la cuestión. Lo iniciamos con la publicación de la obra de Virgilio Piñera, "Aire frío" ("Publicaciones de la ADE"—Serie "Literatura Dramática Iberoamericana", N° 1) y lo proseguimos con este "Especial monográfico" sobre el teatro que allí se hace y se anhela.

Para ello contamos con la colaboración de escritores que como Rine Leal o Humberto Arenal iniciaron su actividad antes de 1959; de aquellos otros que como Héctor Quintero o Roberto Gacio forman parte de la primera generación de escritores y teatrólogos surgida con la revolución y, finalmente, con la participación de los más jóvenes, Esther Suárez, Gilda Santana y Armando Correa, que crecieron, estudiaron y trabajaron entre las conquistas y desazones del proceso revolucionario. A partir de estos trabajos que se complementan con la publicación de dos monólogos de Héctor Quintero, esperamos dar cumplida visión de las inquietudes y alternativas del teatro Cubano de ahora mismo.

J. A. H.



MI CREDO TEATRAL

por Rine Leal

Texto leído en la ceremonia de imposición del grado científico de Doctor Honoris Causa en Arte Teatral por el Instituto Superior de Arte de Cuba, el 21 de marzo de 1990, y repetido en el homenaje que le ofreció la Asociación de Artistas escénicos de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba el 10 de septiembre con motivo de sus 60 años.

Creo en nuestros intérpretes y directores, vapuleados, irregulares, caprichosos, en ocasiones cacatúas entrenadas como les llamé un día, deliciosos manojos de nervios, centro siempre de atención y sospechas, pero también siempre insustituibles.

Creo en los dramaturgos que por una oscura razón escriben teatro sin saber cuándo verán sus obras en la escena, leídos entre líneas, aplaudidos con reservas, temerosos de ingresar inesperadamente en un *index* nada deseable. Creo en nuestros diseñadores, técnicos y personal escénico que por absurda terquedad se empeñan en soñar a pesar de las pesadillas y el apresurado despertar.

Creo en los críticos que nadie lee y menos aun sigue sus consejos, y a pesar de eso acuden religiosamente a los estrenos y reclaman inútilmente un espacio en nuestra prensa.

Creo en los jóvenes y los estudiantes, a quienes debemos dejar libre el camino, por no paternalismo sino porque en caso contrario nos aplastan.

Creo en los funcionarios, que comienzan por fin a descubrir que el teatro es algo tan importante que debe ser dirigido por teatristas desde la escena y no desde un buró.

Creo en la necesidad social del teatro, aunque advierto que para enviar mensajes está el Ministerio de Comunicaciones y no la escena.

Creo en el público que soporta estoicamente representaciones y aplaude al final puesto de pie, cuando debiera haber abandonado la sala a mitad del espectáculo.

Creo en nuestro movimiento teatral, aunque lo haya calificado en ocasiones de muchedumbre, porque a pesar de normas, evaluaciones, parametraciones, errores administrativos y demagogia cultural, sus integrantes tienen el coraje o la santa locura de no renunciar al oficio.

Y hasta creo en mí mismo, aunque cada día acudo menos al teatro, y sin embargo, a pesar del aburrimiento y/o enojo me emociono todavía ante una representación lograda, y vuelvo a soñar, y a empezar de nuevo, y amo la escena con la misma ingenuidad con que contemplé mis primeros espectáculos hace más de 40 años.

Y creo en todo eso, porque cuando escucho los ataques al teatro pienso que no es justo echarle la culpa al termómetro de la fiebre del paciente.

Del texto a la escena.

Los años 80

por Esther Suárez Durán

La realización final del texto dramático se produce cuando aquel entra en relación con un receptor, pero no de cualquier forma. Faltaría agregar: cuando entra en relación con un receptor a través de la escena. Pues un texto dramático no es algo para ser leído aunque también puede serlo, sino que es algo para ser representado.

De acuerdo con esta esencial característica podría parecer entonces una redundancia detenerse en el análisis del texto dramático que se representa, y sin embargo la praxis teatral cubana indica todo lo contrario.

Entre los conflictos capitales que afectan el desarrollo de nuestra producción dramática (el surgimiento de nuevos autores, la preparación técnico-profesional de los dramaturgos, la circulación del texto dramático, el reconocimiento social de su autor...) aquel de las vías de acceso que halla el texto para llegar a la escena es uno de los más acuciantes.

Como es de suponer no toda la producción dramática arriba a los escenarios, pero ello no es resultado de un proceso de decantación donde se midan productos de diferentes calidades artísticas. Lo significativo es que la calidad de un texto no parece ser aspecto definitorio en la suerte que éste corra.

A diferencia de los años anteriores al triunfo revolucionario, el análisis del repertorio más reciente (1980-1989) evidencia el predominio de los textos de producción nacional. Pero el examen más detallado de los títulos cubanos pone algo más de relieve: una parte considerable de esta zona del repertorio está compuesta por obras de dudosa calidad. Con frecuencia ocurre, incluso, que bajo los títulos inscritos se presenten no otra cosa que recitales, espectáculos de variedades y otros de similares formatos que se caracterizan por su superficialidad, breve duración y rápido montaje.

De este modo, resultan verdaderas excepciones los textos dramáticos de solidez y valía.

La situación, además, se agrava porque se produce de manera generalizada. Abarca un número significativo de agrupaciones.

De manera que, a treinta años vistos, tomando como referencia la década del cincuenta, lo que amenaza la producción dramática nacional no es la ocupación de la escena por textos foráneos (norteamericanos y europeos), sino la proliferación en ella de un fenómeno prohijado entre nosotros y que amenaza por igual a nuestra identidad cultural.

¿Cuáles son las causas de este estado de cosas? ¿Acaso existió durante el período una crisis de producción en nuestros autores? Lo paradójico es que el examen de la producción de nuestros mejores dramaturgos muestra una situación de franco ascenso. Durante la década solamente siete de ellos han acumulado un total de casi cuarenta textos terminados, un tercio de los cuales no ha logrado aún su estreno.

Además de los textos anteriores de estos y de otros autores que se mantienen sin confrontación con el público, y de todo el teatro cubano anterior que padece el olvido del presente, a pesar de que en las esporádicas ocasiones que sube a escena, no importa cuáles sean los propósitos del director en que se inscriba, sigue dando fe de sus valores artísticos y de sus espléndidas posibilidades de comunicación con el público.

En esta dinámica de la relación del texto con la escena es posible discriminar al menos tres tendencias. Por una parte, la producción de un autor obtiene su estreno mayoritariamente en aquellas agrupaciones a las cuales pertenece o se adscribe por determinado tiempo. Rara vez será demandada por otras. De otro lado, los títulos presentados por una agrupación sólo por excepción reaparecen en el repertorio de las restantes. Y por último, en grupos con uno o dos directores artísticos, que además manifiesten interés en la creación dramática, el repertorio de estas agrupaciones se concentra en piezas de estos directores-autores.

¿Qué factores intervienen? ¿Desconocimiento o subestimación de la producción dramática nacional por parte de los directores artísticos y los consejos artísticos de estas agrupaciones? ¿Incapacidad de las fuerzas propias para acometer la puesta en escena de otro tipo de obras? ¿Inercia en la

gestión de los directores artísticos y generales y los asesores de grupos? ¿Incomunicación entre dramaturgos y directores? ¿Afanos regionalistas? ¿Miopía y mediocridad artística? ¿Visiones equívocas y limitadas de la actualidad y alcance de un texto teatral? ¿Uso y abuso de las jerarquías que existen en las estructuras creadoras de los grupos para realizar anhelos personales? ¿Influencia del factor económico por concepto de derecho de autor?

Todos estos problemas están presentes. Y tantos otros. La mayoría enraizados en la zona más peligrosa de nuestra condición de país subdesarrollado, la que tiene que ver precisamente con el ámbito del pensamiento.

El análisis de cada uno de ellos indica que la responsabilidad en lo referente a la calidad artística de los textos que llegan a la escena sigue radicando en las propias agrupaciones artísticas y que en el asunto ocupa un lugar importante la dimensión ética.

Pero es que por lo menos hasta el final de la década, en que se propicia la reestructuración teatral del país, nuestras agrupaciones no satisfacen el concepto de "grupo teatral" tal y como este funciona en otras partes del mundo. En nuestra realidad se llama comúnmente grupos a lo que no es otra cosa que una conjunción de personas en un espacio igual y tiempo de trabajo semejante, bajo una misma denominación (aquella por la cual se reconoce públicamente a determinada agrupación), pero que salvo el espacio de trabajo y representación, no comparten ni objetivos artísticos comunes, ni tan siquiera a veces definidos, ni un código artístico, ni tampoco están nucleadas, en ocasiones, en torno a una verdadera personalidad artística, ni sostienen entre sí relaciones de creación, ni relaciones personales de alto grado de colaboración, compenetración e intensidad que actúen de manera centrípeta sobre dicho agrupamiento. ¿Cuáles son las razones

actuantes, hasta entonces, en la mayoría de las agrupaciones con que se contaba, para la congregación de individuos? En su mayor parte razones o motivaciones extra artísticas.

De este modo la mayor parte de las agrupaciones son realmente grupos de performances, preocupados esencialmente en la presentación de una oferta durante los días establecidos de cada semana. Se proponen mostrar, más que dejar una huella, concurrir con sistematicidad a la red de distribución. Las expectativas están situadas, para algunos en la obtención del éxito fácil, para otros en la consecución de premios en eventos competitivos, en el favor de especialistas extranjeros y nacionales, en la circulación internacional de sus productos.

En un oficio como el del autor dramático, quien a semejanza del autor literario generalmente trabaja en soledad, pero a diferencia de aquel no realiza su producto artístico con su difusión literaria. y ni siquiera puede

declarar personalmente sus versos, como en el caso del poeta, son altamente necesarias todas aquellas formas que coadyuven a la circulación y conocimiento del producto artístico.

Por ello, la publicación de los textos más que un acto que contribuya a perpetuarlos en el tiempo y la memoria, es una vía para acercarlos a la escena. Similar función deberían cumplir los concursos literarios que convocan el género.

Pero en nuestra práctica sucede que la función de las casas editoras se reduce, en el ámbito de la creación teatral, a servir meramente de documentadoras literarias.

La mayor parte de los textos se publican tiempo después de haber sido probados en la escena. Los textos no difundidos escénicamente no obtienen tampoco su difusión literaria, y cuando ésta se produce media una distancia temporal significativa entre el momento de terminación del texto y su publicación, lo que lógicamente



*"María Antonia" de Eugenio Hernández Espinosa.
Dirección: Roberto Blanco
Foto: Félix Arencibia*

atenta contra su posible historia en el escenario.

Algo similar ocurre con los concursos literarios. No logran incidencia alguna en la conversión de los textos dramáticos en textos espectaculares. En su funcionamiento estos certámenes no se integran a la dinámica de la vida teatral. Ponen de manifiesto una concepción eminentemente literaria del teatro.

Una mirada a la relación de directores que han colocado en escena algunos de los títulos reconocidos en estos eventos denota enseguida la ausencia de un conjunto de nombres que en el transcurso de estos treinta y dos años han prestigiado entre nosotros la profesión de director teatral. Pero si la mirada pudiera ser más abarcadora y alcanzara a revisar los títulos de autores cubanos que a partir del triunfo revolucionario han llegado a la escena estos nombres aparecerían con mucha menos frecuencia que la deseada. Tales son los casos de Vicente Revuelta, Berta Martínez y Roberto Blanco.

En opinión de los dramaturgos, el teatro cubano no interesa a nuestros directores artísticos, quienes prefieren edificar sus creaciones sobre la base de textos ya probados. Les interesa más mostrarse como directores y lo hacen con clásicos universales o autores contemporáneos extranjeros.

Los directores, por su parte, brindan otra visión del asunto al referirse a otros factores. Entre ellos su propia formación autodidacta, que les produce un fuerte sentimiento de inseguridad ante cada proceso de creación; la ausencia de un trabajo en equipo; las contradicciones que caracterizan las relaciones con los autores vivos; la desinformación respecto a los nuevos textos que se escriben; la desvinculación entre los dramaturgos y los grupos productores, la baja productividad y los problemas organizativos del teatro cubano; las presiones burocráticas, y por último la falta de calidad y provocación en los textos.

El director no es uno más de los elementos que median entre el autor y la escena, sino que es el elemento más definitorio de todo este proceso de mediación, en términos de que finalmente selecciona el texto que se confronta con el público y realiza una elaboración que puede potenciar los valores artísticos contenidos en él, y puede también efectuar modificaciones en su lectura que lleguen, incluso, a la alteración física de los enunciados de este texto.

Más allá de toda especulación es evidente que existe un divorcio entre la literatura dramática que se escribe en el país y las inquietudes e intereses artísticos de nuestros mejores directores. Esta contradicción radica en el nivel ideológico de los textos y/o en el nivel formal, de su estructuración artística.

Con respecto al nivel ideológico es cierto que, de modo general, el teatro no alcanza el grado de compromiso y contesta a la actualidad que se manifiesta en las últimas promociones de artistas plásticos o de escritores. En el plano formal también adolece de una ausencia de audacia expresiva. Pero también es cierto que

en ambos ámbitos es posible hallar excepciones. Lo que sucede es que esas creaciones de excepción, de acuerdo con los referentes señalados, conjugan texto y dirección en una misma autoría, o se producen más bien en el territorio de la dirección artística que en el de la creación textual. En este último campo es posible hallar interesantes ejemplos en textos de jóvenes autores, los cuales, sin embargo, esperan un director para su estreno.

La tensión no resuelta entre producción autoral y realización escénica, la existencia de una producción dramática que se acumulaba como material pasivo, sin obtener su entrada a la escena, dio lugar al fenómeno de los autores dramáticos devenidos directores artísticos. Estos autores accedieron a la labor de dirección artística como vía para la puesta en escena de sus textos. Aunque también incide en este destino la ausencia entre los creadores teatrales de una tradición de trabajo en equipo y la preocupación por preservar la autoría del espectáculo.

Esta no es, por supuesto una tendencia única de nuestro teatro, y mucho se debate en el mundo actual acerca de las conveniencias e inconveniencias de que el propio autor realice en escena su texto. Pero a los argumentos que comúnmente se esgrimen en contra de la función de dirección asumida por el dramaturgo y que hablan de la falta de objetividad en el trabajo, de la incompreensión de los problemas técnicos que implica el montaje y de las dificultades en la relación autor-actor, habría que añadir la afectación que se produce en el presupuesto de tiempo que queda al autor-director para trabajar en la elaboración de nuevos textos.

Ocurre que nuestros autores deciden actuar a tenor de aquel postulado elemental de la física que explica que todo espacio que un cuerpo deja vacío, puede ser ocupado por otro, pues conocen que los mecanismos, fórmulas o estrategias para estimular en la escena el trabajo con la dramaturgia cubana son prácticamente inexistentes. Más allá del interés e iniciativa personal de los directores no es posible hallar otra cosa.

Nuestro teatro, que podría intentar funcionar como sistema, no lo hace. Una política de desarrollo teatral, en la práctica, no se manifiesta. Un sentimiento de gremio en el sector, propósitos definidos, objetivos comunes, no se dibujan.

Si los caminos acá no se desbrozan, tal vez el teatro cubano de estos años sirva algún día de ejemplo para estudiar la tenacidad y paradoja de una escritura dramática que sigue produciéndose y ¿desarrollándose? a pesar de la escena.

La historia del teatro es prolija en ejemplos que instruyen acerca de la intimidad propia a la producción escénica y el desarrollo de una dramaturgia.

Mucho nos gusta hablar de la necesidad y desarrollo de un teatro nacional. El problema cardinal reside, entonces, en que sin una dramaturgia propia la idea de un teatro nacional está muy próxima a la utopía.

La otra mirada del texto

Por Armando Correa

El teatro cubano al final de la década vive un proceso de ruptura y cambio protagonizado por la responsabilidad real de un teatro alternativo nacido al margen de las instituciones oficiales y un impasse de los principales creadores de la escena nacional.

El compromiso con el contexto, los estudios y juegos con el lenguaje, el panfleto y el discurso directo, la cita de la realidad y el afán crítico, la conformidad y el reflejo de lo cotidiano o la evasión y la retórica distanciada son posturas disímiles que parecen marcar la dramaturgia cubana de los 80.

Si el movimiento de teatro nuevo a partir de la experiencia del Teatro Escambray dirigió su interés hacia otros "escenarios", si los teatristas se desplazaron de la capital en busca de nuevas problemáticas y conflictos surgidos en medio de las transformaciones revolucionarias, si realizaban su trabajo para un público virgen ávido de diálogo artístico, si mostraban los logros alcanzados por la nueva sociedad, hoy el teatro reclama otros imperativos.

Proyectos como Teatro del Obstáculo, Danza Abierta y Ballet Teatro de La Habana se imponen en el panorama teatral como una respuesta a la abulia creativa, en busca de nuevos lenguajes y temáticas y jóvenes autores estrenan, publican o dan a conocer textos que abren interrogantes y muestran las contradicciones del hombre en la sociedad de hoy. En 1989 Alberto Pedro estrena *Pasión Malinche* con el grupo Teatro Mío, Carmen Duarte escribe y estrena *¿Cuánto me das marinero?*, con su proyecto Luminar y Joel Cano presenta como tesis de dramaturgia en el Instituto Superior de Arte, *Timeball* o *el juego de perder el tiempo*. Tres obras que desde estilos y lenguajes disímiles abordan, con una óptica crítica, lúcida, conflictos que se han esca-moteado en la escena cubana actual.

La complicidad del dramaturgo

Alberto Pedro (1954) se ha caracterizado en sus obras por evitar una mirada edulcorada de la realidad. Es el más reconocido de los dramaturgos jóvenes, sus piezas han sido publicadas y estrenadas por colectivos profesio-

sionales y hoy pertenece al proyecto Teatro Mío junto a la directora artística Miriam Lezcano. En *Pasión Malinche* apela al juego del teatro dentro del teatro para, desde la referencia del personaje histórico de la Malinche y sus relaciones con los conquistadores, indagar en la traición, el oportunismo y la falsa moral. El recurso de la representación le permite abordar ideas, de una manera distanciada. Los personajes, actrices que asumen personajes desde la mirada crítica de un dramaturgo, realizan discursos sin temor al panfleto.

"MINERVA. (...) Y para que lo sepas sí estoy harta, más que harta. Mucho más que harta de las oficinas, de la burocracia, de las reuniones, de los compromisos que jamás se cumplen, de que me administren, de que me dirijan como si fuera un títere. Harta de engañarme, de que nos engañemos y sigamos engañando a los demás. Harta, sí, de ser controlada, de no poder correr un riesgo individual, porque a nadie le importa que una sea un individuo. Harta Lucrecia, harta, de que me compriman los mecanismos, las estructuras como a una naranja, y al final te pidan el jugo que ellos mismos no te dejan producir. Harta de este clima sin una sola mata y de la fiebre tropicalista, de los que disfrutan de los tambores, desde sus habitaciones climatizadas.... Puedes informarlo donde quieras. He perdido todo el entusiasmo. Estoy pesimista. Sí, pesimista".

En este juego Alberto Pedro va de lo cotidiano a problemas mucho más complejos del individuo. Acude al melodrama sin temor al ridículo y la crítica se vuelve una cita a lo ya citado. Si la obra se circunscribe al universo de un colectivo teatral que prepara un montaje para un Festival Internacional, la mirada incisiva trasciende a otros sectores de la sociedad.

No le preocupa el rechazo institucional. Su desenfado en el *qué se dice* va más allá de la sonrisa del público para establecer una especie de complicidad con lo planteado. Si bien puede acusarse de cierta superficialidad en la "denuncia", en su obra hay un interés de indagación, de descubrir zonas intransitadas para abrir otra mirada del teatro a la sociedad.

De lo trascendente a lo cotidiano

A diferencia de Alberto Pedro, Carmen Duarte (1959) no ha logrado insertarse en los circuitos profesionales. Teatro Luminar es un proyecto que dirige, vinculado a la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana. Graduada en 1982 en el ISA, Carmen, ha realizado una labor dramaturgía sostenida y que se concretó y dio a conocer a partir de su trabajo con Luminar.

¿Cuánto me das marinero?, aborda con valentía la incomunicación de los jóvenes, el suicidio, el conflicto generacional, la crisis del individuo en medio de fracaso, la imposibilidad de encontrar un espacio para la creación. Carmen va de lo trascendente a lo cotidiano. Sus personajes, un joven suicida y una vieja pescadora en altamar, entablan un duelo entre máscaras y confesiones. La autora, en el inicio del texto, enmarca la actuación en lugar y fecha: La Habana, 1989. Es por eso que, si de pronto en el diálogo no se nos remite a una referencia contextual exacta, ella interrumpe abruptamente la historia con una cita para ubicarla.

"CELINA. Maricusita se casó con un ruso. Ñeñé encontró trabajo en Moa. El viejo me dejó por una pelirroja y José, mi primer hijo, murió en Angola, que en gloria esté. Era un niño del Servicio Militar".

Entabla un juego irónico que trasciende el absurdo. Su mirada crítica es directa, sin concesiones ni frases blandas.

"CELINA. Menos mal que tienes quien te mantenga.

ANA. No puedes entender nada, no eres artista.

CELINA. No soy artista, pero lo entiendo todo. Yo no soy de la tuya, sino de la otra burguesía, la anterior a 1959. ANA. ¿Ahora los artistas somos burgueses?

CELINA. No hablo de los artistas, sino de tu familia, la que come langosta y pasea en yate.

ANA. Comía y paseaba, todo se acabó hace un año.

CELINA. Pensándolo bien, ustedes no son una burguesía, son más bien una nueva casta noble, porque realmente no tienen capital, sólo tienen privilegios que heredan de generación en generación".

Pero su discurso tiende a ir hacia el *panfleto*. Tal vez, en ocasiones funcione como ruptura ante la perspectiva filosófica del diálogo, pero resulta agudo. En Carmen hay una preocupación constante por encontrar vasos comunicantes con su generación, de manera orgánica. El escenario se convierte, entonces, en el vehículo idóneo, donde las ideas fluyen del dramaturgo al público en una interrelación directa, sin tapujos, ni retórica.

Apoteosis del ícono

Joel Cano (1966) pertenece a la más reciente promoción de dramaturgos del ISA. En *Timeball o el juego de perder el tiempo*, indaga en las estructuras dramáticas, juega con el len-

guaje y construye su pieza como un *performance text*, una idea flexible, un guión inicial para motivar el diseño de un montaje.

Clasificada por el autor en el género de "cartomancia teatral", *Timeball* consta de 54 cartas-escenas a manera de un juego de naipes y se subraya la idea de la no linealidad. Cuatro personajes primarios desarrollan la "historia" en tres épocas definidas: año 1933, año 1970 y el no tiempo. El tránsito de uno a otro no implica una transformación, sino una referencia. La obra se estructura, entonces, como un círculo, sin principio ni fin, que cada actor-director propone, diseña e interpreta.

En Joel Cano hay una fuerte perspectiva irónica que permanece en toda la obra. Hay desenfado para asumir los símbolos históricos, convertidos en fetiches, la crítica a la ideologización vulgarizada, a la consigna impuesta e inorgánica, a la imagen edulcorada de los procesos históricos. No hay burla, sino cuestionamiento. La parodia es la actitud ante el objeto.

En "Apoteosis del ícono" el autor apunta:

"...Lenin desde su tribuna gesticula un discurso. Tras él cuelga la bandera soviética.

Delante de la tribuna leninista Los Beatles interpretan, en una plataforma, su canción *Revolution*. Globos terráqueos flotan sobre ellos.

Entre los globos terráqueos Marilyn Monroe desciende por un tubo, para bailar en otra plataforma.

Delante de la plataforma de Marilyn, Charles Chaplin hace bailar dos panecillos sobre una mesa.

Marilyn sonsaca a Chaplin.

Chaplin baila en patines con John Lennon

Marilyn se come un panecillo y le brinda otro a Vladimir Ilich.

Vladimir Ilich interrumpe su discurso gestual.

Marilyn sonsaca a Los Beatles. *And I Love her*.

Chaplin se coloca un bigote a lo Hitler y comienza a reventar los globos terráqueos.

Vladimir Ilich termina el panecillo.

Chaplin sube a otra tribuna, tras la que cuelga la bandera nazi. El gran director...

Paralelamente Lenin continúa llamando a las masas.

Los Beatles comienzan su concierto, *Sargent Pepper*.

Marilyn llama por teléfono.

La bandera soviética cae. Cuelga tras la tribuna de Chaplin.

La bandera nazi cae. Cuelga tras la tribuna de Vladimir Ilich.

Los Beatles recogen sus instrumentos.

(...)

Lenin consuela a Marilyn.

Chaplin consuela a Marilyn.

Los Beatles consuelan a Marilyn.

(...)

Cae la bomba atómica".

En "Apoteosis del ícono" no se puede buscar una interpretación literal de la imagen. El autor parte de la imagen. El autor parte de una formación cultural que mezcla máscaras y significantes sin preocuparle interpretaciones puramente historicistas.

Joel Cano se burla de su propia "actitud" postmoderna. Lo "novedoso" se vuelve una referencia. El juego

teatral es la cita del propio juego. El ícono se convierte en un elemento de la vida cotidiana a través de un sutil extrañamiento. No le preocupa la diversidad de lecturas. Cada "carta" es una propuesta abierta. Desacraliza los mitos y las épocas. Trabaja el recuerdo como una aventura y lo convierte en signo.

Tal vez estamos ante la propuesta dramaturgía más audaz del final de la década. Vicente Revuelta tiene en proyecto montarla y María Elena Ortega ha trabajado algunas "cartas" con estudiantes del ISA. Falta entonces su perspectiva escénica. *Timeball* convulsiona el propio proceso creador. Joel Cano juega con el director que la asuma, sin temor a lo ambiguo o al equívoco, comprometido con su espacio y su tiempo.

Aún esta no es una línea definida dentro de la creación escénica nacional. Es una propuesta, el texto. Parece ser que el teatro necesita el impulso para renovarse, la generación que provoque el salto cualitativo.

Mientras la escena cubana tradicional se acomoda en una retórica de la imagen que distancia al espectador, se evade en títulos o historias decimonónicas o descansa en un amaneramiento formal, en una teatralidad superflua, nuevas voces surgen al final de la década. En el cierre de los 80 aparecen tres autores que, sin afán trascendentalista comprometen el texto con el contexto más allá del fantasma de la censura. Es abrir el teatro a las opciones, no perfilar la línea única, modelo, más allá de los logros y las imperfecciones.

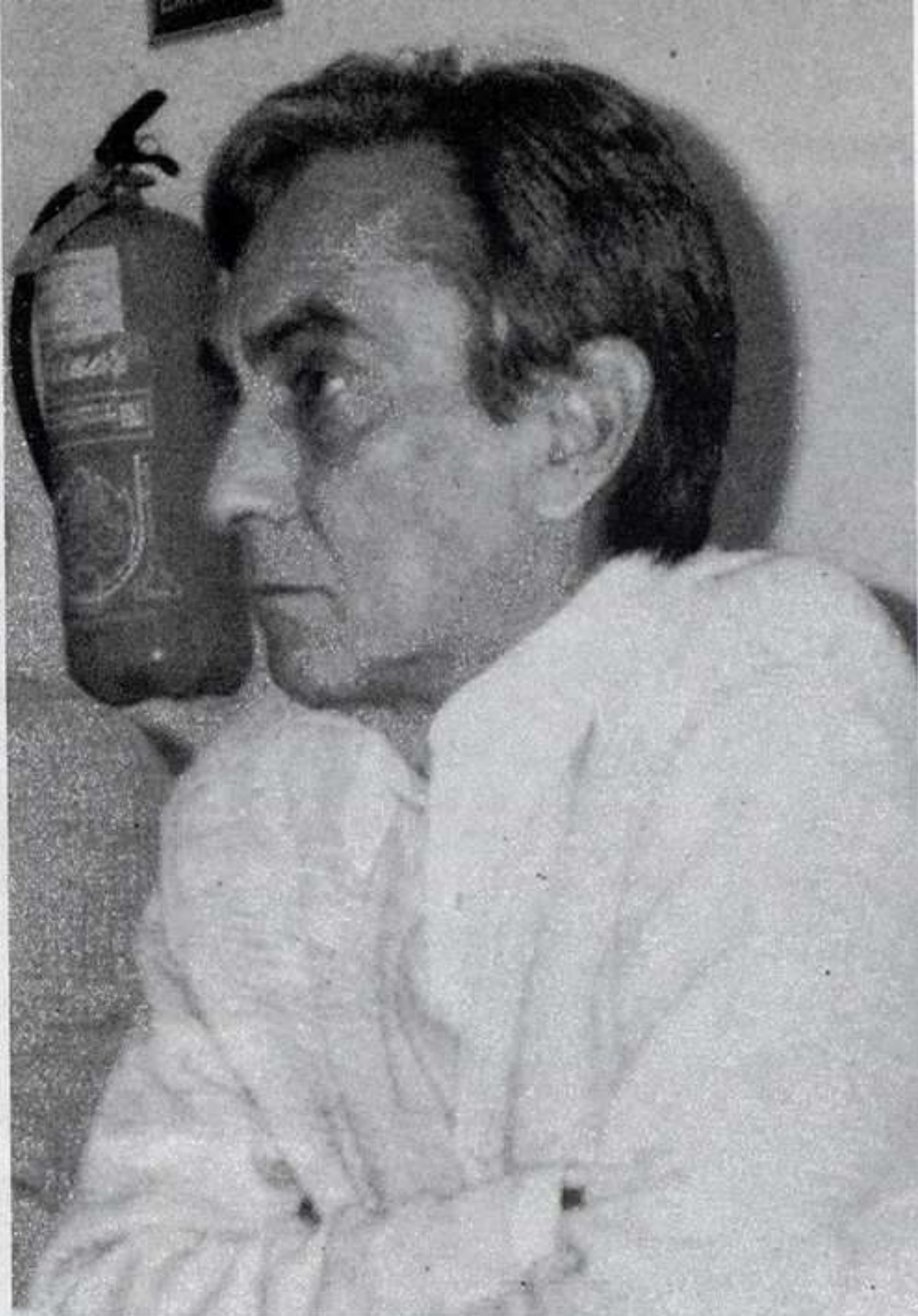
Una entrevista de C. R.

Humberto Arenal

"En Cuba se reconoce la importancia de la cultura como factor social"

Humberto Arenal habla pausado, retomando las ideas para explicarlas con claridad. Tiene ese acento inconfundible del Caribe, mueve las manos como asentando conceptos y responde solícito a todas las preguntas. Fue hasta hace pocos meses Presidente de la Asociación de Artistas Escénicos de Cuba. Director de escena, escritor, teatrero. Nuestra conversación versó especialmente de política cultural. Creo que les resultará clarificadora para entender la realidad teatral cubana.

"En 1987 se creó el Ministerio de Cultura, en sustitución del Consejo Nacional de Cultura. No fue un simple cambio de nombre, ni algo meramente mecánico. En la década de los setenta se habían cometido muchos errores en materia cultural, gobernada por gente torpe y dogmática, contrariamente a lo que habían sido los años sesenta, con una línea muy abierta y prolífica. Desde la existencia del Minsiterio se ha producido un gran cambio en todos los sentidos, incluso materialmente. Pero no es sólo cuestión de dinero. El Ministerio ha propiciado una política de apertura, de respeto al artista, de proliferación de tendencias. Cuba nunca estuvo sujeta al "realismo socialista", como ocurrió en la Unión Soviética, pero hoy en día hay además un propósito manifestado públicamente de que nuestra cultura no se parezca a eso. Cada artista es responsable de sus éxitos y sus fracasos, sin ningún



Humberto Arenal.

tipo de censura implícita, y se somete únicamente al gusto del público y a la opinión de la crítica, que se ha profesionalizado e independizado mucho más desde entonces. Los únicos condicionamientos vienen dados por las dificultades materiales que son muchas, pero que también has servido de acicate para ejercitar la imaginación y los recursos.”

— En 1989, Fidel Castro se reunió en dos ocasiones con los miembros de la UNEAC para interesarse por los problemas que afectan a los creadores artísticos. Me gustaría que comentases cómo fueron aquellos encuentros, puesto que tú estuviste presente en ambos.

—” Esas reuniones se produjeron a petición suya. Yo siempre digo, aunque hay gente que no lo cree, no sé por qué, que Fidel es un hombre culto, y que siempre ha estado preocupado por la cultura. Nunca en la historia de Iberoamérica, desde el descubrimiento hasta hoy, ningún gobernante de ningún país se ha preocupado de la cultura como Fidel Castro. Pero yo creo que se produjo un hecho también determinante para que se realicen esas dos reuniones. Cuando en los dos últimos años ha viajado a algunos países de América Latina -Ecuador, Brasil, Venezuela-, donde hay incluso grupos hostiles a la Revolución, Fidel tuvo la sorpresa de que quienes más defendían la Revolución y mejor comprendían su mensaje eran los intelectuales y los artistas.”

Humberto Arenal me explica prolijamente algunas incidencias y reuniones que Castro mantuvo en aquellos viajes, y comenta aspectos de su personalidad como político.

“Creo que esas cosas le impulsaron a solicitar aquellas reuniones, que fueron muy fructíferas, de seis horas cada una. En la primera quiso sobre todo escuchar, e hizo muchas preguntas. Tenía un gran interés por saber cuál era la situación de la cultura, cuáles eran los problemas, si eran materiales, de proyección de la cultura, de comprensión.... Quería conocer la opinión de cada uno, y saber por qué se producían las dificultades. No prometió soluciones por parte del Estado. El decía “nosotros les vamos a dar medios, pero ustedes tienen que encontrar también medios y soluciones.” Es decir, responsabilizando a la gente. Dió cosas, pero no fue paternalista para complacer. Yo creo que lo que quería era situarse. En un momento determinado dijo “¿Ustedes se dan cuenta de que por primera vez en la historia de este país la cultura está en el centro de la sociedad?”. A mí la frase me conmovió.

“Dos meses después volvimos a reunirnos con él, esta vez con una agenda de temas escogidos por

nosotros, donde estuvieran por sectores los temas prioritarios de la cultura. Fue mucho más fructífera, porque ya fuimos a problemas específicos, no siempre de tipo material. Se trató todo, desde la libertad de expresión, la posibilidad de tener ayudas para viajes al extranjero, las relaciones con otros países.... Varias veces después ha dicho que quiere tener otra reunión. Creo que esas dos reuniones han sido determinantes. La cultura sigue teniendo sus adversarios, pero el respaldo de Fidel es muy importante, porque por fin se reconoce la importancia de la cultura como factor social.”

A raíz de estas reuniones se ha creado en Cuba el Consejo de las Artes Escénicas, sustituyendo a la Dirección Nacional de Teatro y Danza, un organismo que, en palabras de Arenal, “se había convertido en algo burocrático, casi siempre dirigido por gente inepta.” La directora del nuevo Consejo es Raquel Revuelta, una actriz de gran prestigio en su país, que ha modificado los métodos de trabajo, creando nuevas estructuras y un proceso de renovación en el teatro cubano. “Yo creo que el porvenir es ahora mucho más promisorio”, me dice Humberto, “porque este movimiento no se ha limitado a La Habana. En todo el país se respira otro aire. Las dificultades son muchas, porque el teatro no se puede escapar de la situación que vivimos, producto de lo que ha pasado en Europa, del estrangulamiento constante que ha habido con la Revolución cubana, especialmente por parte de Estados Unidos. Eso no va a cambiar. Pero nosotros podemos hacer teatro, incluso en el patio de un

museo, gracias a nuestro clima. Yo soy optimista. Creo que el momento es de cambio, crecimiento y desarrollo.”

—¿Está bien implantado el teatro en la vida cotidiana de Cuba?

“Si tuviera que responder sí o no, te diría que no. Pero como ni la pregunta ni la respuesta es blanco o negro, te puedo decir que el teatro de nuevo es importante para la gente. Nosotros habíamos perdido al público. En la década de los sesenta empezamos a conquistar al público, que apenas existía hasta entonces. En aquel momento el teatro se hizo muy asequible, estaba en todas partes. Después, por esas dificultades que hubo en la política cultural y por otros factores, el público disminuyó. Yo creo que ahora fallan cosas como la divulgación, la gente no se entera mayoritariamente de que se está haciendo un espectáculo. También creo que, sin aspirar al populismo, el público grande, me refiero al número, no está al tanto de las vanguardias teatrales. Eso puede ser una limitación para cierta gente. No obstante los jóvenes están descubriendo el teatro, en número importante. Por otro lado, en las provincias el teatro tiene menos arraigo que en La Habana. Son dos realidades muy distintas.”

Vamos acabando nuestra charla. Hablamos de la cultura y la Revolución. Humberto, casi al final, me dice: “Yo creo que, como factor de coherencia, factor vital de la sociedad, la cultura es una de las razones por las que sobrevive la Revolución cubana”.



“La lechuza ambiciosa” por el “Guiñol Nacional de Cuba”.

Breves notas sobre el actor cubano

Por Roberto Gacio Suárez

Trazar el panorama de la actuación en Cuba durante estos últimos tres años (1987-1990), constituye el acercamiento a una problemática compleja que recoge en sí la continuidad de un proceso cuyo primer impulso ocurrió en 1940.

Si bien el siglo XIX definió dos líneas de interpretación: una, la de las reconocidas actrices de compañías propias como Adela Robreño y especialmente Luisa Martínez Casado, graduada en España y otra, la de los actores formados empíricamente con énfasis en el teatro popular de tipos costumbristas, entre ellos se cuentan Francisco Covarrubias y los bufos habaneros de fines de siglo.

En el XX, estos caminos prosiguen primeramente con la profesora y actriz Enriqueta Sierra, quien impartiera clases en la década del 40 a las hoy populares: Raquel Revuelta y Rosita Fornés; en tanto el teatro vernáculo desarrollará una pléyade de intérpretes en el habanero Alhambra.

Precisamente también en el cuarenta, se fundó la ADAD, primera Academia cubana de Artes Dramáticas con un plan de estudios adecuado a tres cursos consecutivos, la inclusión de materias teóricas y prácticas que brindaban una formación acorde a nuevos aires de modernidad. Fueron profesores de dicha institución el español José Rubia Barcia, la norteamericana Lorna de Sosa y el argentino Francisco Martínez Allende. Allí se dieron a conocer Violeta Casal, significativa figura del repertorio universal y el actor y director Adolfo de Luis, protagonista del estreno nacional de *Calígula* de Camus.

Posteriormente, en 1941, surgió el Teatro Universitario, seis años después la Academia Municipal de Arte Dramático, cuyos claustros estaban conformados por los antiguos alumnos de la primera escuela nombrada.

Más tarde, en los cincuenta realizaron estudios en esas instituciones, artista importantes actualmente como Sergio Corrieri, Roberto Blanco, Lilliam Llerena y el maestro Vicente Revuelta. La introducción en nuestro país del sistema de Stanislavski sucedió los inicios del cincuenta con De

Luis y otras figuras que habían tomado cursos en los Estados Unidos de América. En el 58, Teatro Estudio fundado por los hermanos Revuelta y otros actores, organizó un seminario stanislavskiano cuyo resultado devino el estreno de *Largo viaje de un día hacia la noche*. La madre corrió a cargo de Ernestina Linares, singularmente patética y Corrieri, el hijo; dos actuaciones premiadas por la crítica.

Teatro Estudio en su taller actoral formó muchas de las figuras que durante varias décadas se destacaron en su repertorio y con posterioridad fundaron otros colectivos.

La brillante etapa de los 60 permitió disfrutar actuaciones de la Revuelta, intérprete que transitó desde la tragedia clásica: *Fuenteovejuna*, pasando a través del melodrama y que se convirtiera en la primera protagonista de Brecht entre nosotros: *El alma buena de Sé-Chuán* y *Madre Coraje*. Ambas puestas en escena de su hermano Vicente. En el segundo título, Berta Martínez realizó una antológica muda por el despliegue gestual y mímico que ha devenido leyenda en nuestros días.

Otra fémmina, actualmente imprescindible en la televisión cubana, Verónica Lynn, dejó la huella de su talento en dos interpretaciones aún no igualadas, la heroína de *Santa Camila de la Habana Vieja*, personaje costumbrista de cierto sector marginal y en el drama de la cotidianidad: la Luz Marina de *Aire Frío* de Piñera. Vicente por su parte realizó una enérgica e irónica actuación como el Juez Azdak del *Círculo de tiza caucasiense*, también brindó notable faena con una concepción brechtiana del Jerry de *Cuento del Zoológico* de Albee.

Con la creación en 1962 de la Escuela Nacional de Arte saldrán sus primeros graduados seis años después, esta generación coexiste con la anterior al 59 y con la más reciente, la de los egresados desde 1981 hasta la fecha del Instituto Superior de Arte (ISA).

El espectro creativo del teatro cubano actual ofrece variadas opciones donde diversas tendencias del arte del actor están presentes. Me referiré a los últimos tres años.

La línea de teatro de director brinda la renovación de un género musical; la zarzuela; es Berta Martínez con



"Santa Juana de América" de Andrés Lizarraga, por el "Teatro Estudio" de La Habana. A la derecha la actriz Raquel Revuelta.

su *Verbena de la paloma*, la responsable de esta evolución de los actores dramáticos devenidos cantantes, además de integrar un coro que hace funciones coreográficas y de ambientación escenográfica. Corina Maestre una actriz de la nueva generación fue reconocida por su maestría artística en esa zarzuela durante el reciente Festival de Moscú, 90. La línea musical tiene otra arista dentro del país, en las revistas musicales del Conjunto Nacional de Espectáculos dirigidos por el trovador Virulo. En ese grupo se integran bailarines, músicos, actores quienes rescatan la crítica de costumbres y la parodia, con raíces en el teatro bufo y vernáculo. Sobresale entre sus artistas, Carlos Ruiz de la Tejera, verdadero hombre espectáculo, juglar de nuevo tipo, quien caracteriza numerosos personajes, canta y denota agudo talento satírico.

En el trienio reciente ha cobrado nuevo valor el desempeño monolo-

guista, ya se han efectuado tres Festivales. En los mismos se han destacado Nieves Riovalles en *Monólogo para un café teatro* de Carlos Franco. Plantea la dualidad de una actriz que ensaya Lady Macbeth y padece de los mismos defectos que su personaje. Riovalles realizó una faena encomiable por la precisión y rapidez de sus transiciones.

Adria Santana enfrentó *Las penas saben nadar* de Estorino, su drama es el de una frustrada y mediocre actriz, quien se considera víctima del mundo teatral. Santana mostró alto profesionalismo, así como manejo de los recursos expresivos de una intensa teatralidad. También Paula Alfí brilló en *Una mujer sola*, versión de Hector Quintero.

La realización de clásicos cuyo signo definitorio es la actualización dramática corresponde al grupo Buscón. En su *Otelo* y su *Hamlet* se hallan presentes dos de los actores

cubanos más dotados: José Antonio Rodríguez y Aramis Delgado. La debutante Broselianda Hernández dibujó una Ofelia muy personal, no solamente lírica sino valiente y contemporánea.

Irrumpe, colectivo bajo las órdenes de R. Blanco con su expresión altisonante proclive al expresionismo y por tanto a dimensionar las facultades gestuales y vocales de los intérpretes, ha sustentado dos de sus más recientes propuestas en el protagonismo de Lilliam Rentería; la joven artista fue una comediente hábil en las intenciones de *Los Enamorados* de Goldoni, mientras que en *Mariana de Lorca* logró profunda tragicidad sobre la base de una fuerte dinámica corporal.

En tanto, los espectáculos experimentales cuya tarea de laboratorio se sustenta en la investigación y búsqueda de los lenguajes no verbales ofrecieron dos significativas y elogiadas

muestras: *El hijo*, a cargo de Teatro 2, puesta de Fernando Sáez. Su héroe desplegó un trabajo corporal e interno muy cercano a las experiencias grotowskianas. Por su parte, *La cuarta pared* por Teatro del Obstáculo de Víctor Varela retoma una experiencia también grotovskiana de los años 60 y consigue que sus noveles actores, no profesionales cuando aparecieron en la escena cubana, dieran ejemplo de una entrega desgarradora.

Buendía, la agrupación de Flora Lauten ha conseguido un desempeño estable, con un personal artístico unido desde sus años de estudiantes. Su teatro es metafórico basado en el método de analogías y homologías como formas de improvisación y también en un estudio de la máscara y su empleo, lo cual los ha hecho arribar a una homogeneidad de los diversos talentos del colectivo presente en *Las perlas de tu boca*, su más reciente estreno.

El enfrentamiento de dos virtuosos de la escena: Mario Balmaseda y Pedro Rentería alcanzó notables resultados en *Mosquito* de Fugard, puesta de Filander Funes, así también en la popular *Mi socio Manolo*, bajo la batuta de Silvano Suárez.

La actuación ha tomado una nueva dimensión en los espectáculos de danza teatro. El Ballet Teatro de la Habana y su coreógrafa Caridad Martínez exploran el gesto y las formas de movimiento del cubano. Danza Abierta cuya creadora es Marianela Boán ha realizado un profundo estudio de variadas técnicas como el Body Art, el minimalismo, los resultados de Pina Bausch y la improvisación de lenguajes verbales a partir de las experiencias de los jóvenes, discurso crítico que ha sido plasmado en *La cuna*. En el presente año han aparecido acercamientos escénicos de interés pero con logros parciales: *Baroko*,

basado en formas folklóricas rituales y en aproximaciones lingüísticas propias de la religión abakuá. Otros dos espectáculos *Zoológico de Cristal* de Willians y *Té y simpatía* de Anderson, son creaciones de Carlos Díaz que plantean constantes rupturas del discurso verbal, ironía, sarcasmo, una mixtura de géneros y estilos de un claro propósito posmodernista.

La diversidad de propuestas estilísticas, de tendencias artísticas permitirá ir redefiniendo las potencialidades y determinará las filiaciones de los actores a una u otra forma escénica. Su presente y futuro trabajo sobre el personaje o sobre la descomposición y recomposición de las partes a interpretar los conducirá a alcanzar el nivel de sus predecesores y quizás a superarlos.

Por Gilda Santana.



"Los siete pecados capitales" por "Retazos". Foto: Félix Arencibia.

El teatro cubano hacia 1991

Una esperanza y muchos caminos

Confieso públicamente que, cuando a principios de 1989, se creó en nuestro país el Consejo Nacional de las Artes Escénicas, estuve entre los que pensaron que podía tratarse una vez más, de una vuelta de tuerca a la ya insoportable y asfixiante burocracia teatral. Lo único que me reconciliaba con la nueva idea era que ¡al fin! íbamos a estar regidos por artistas; que, felizmente, terminaba la era de los funcionarios de oficina. El nombramiento de Raquel Revuelta, una figura indiscutible de la escena cubana, actriz, directora y pedagoga, quien, por otra parte, contaba con la experiencia de haber conducido durante más de veinte años ese carro casi ingobernable por su complejidad que es el grupo Teatro Estudio, fue tal vez lo más tranquilizante para los artistas. Nos habíamos cansado de decir, vociferar, exigir, nuestro derecho a ser dirigidos por alguien que realmente conociera el teatro. Durante años nuestro obligado tema de conversaciones de pasillo, de coloquios y críticas fue "la inercia, el estancamiento, las trabas...". El reclamo de un cambio de estructuras que nos permitiera avanzar era un lugar común en cada reunión de artistas.

Teníamos, sin embargo, el miedo a lo desconocido. Teníamos dudas. Seguimos teniéndolas hoy, casi dos años después. Estamos en medio del proceso. Lo cierto es que ya comenzamos a ver los resultados y, sobre todo, a convencernos de que lo más atinado de la nueva política teatral ha sido abrirnos los caminos para crear.

De las viejas estructuras a los "Proyectos"

Durante años el movimiento teatral cubano tuvo la triste suerte de tener la creatividad subordinada a las plantillas. Cada generación egresada de las escuelas de arte era "ubicada" en los diversos colectivos del país. Nadie se preocupaba por los intereses del grupo ni del nuevo artista. Donde había plazas en plantilla o posibilidad de crearlas, se colocaba a los nuevos, que así aseguraban trabajo y salario. Nadie se preguntó nunca si esa relación convenía a los contrayentes. Los grupos se hipertrofiaban y resignaban a los nuevos ingresos aun-

que su presencia no aportara nada. Los artistas se acomodaban, aún en un colectivo cuya línea de trabajo y repertorio no les interesara, porque al menos aseguraban un salario fijo y, siquiera por pena o paternalismo, un papelito alguna que otra vez. Pero nadie estaba satisfecho. Nuestro panorama teatral era, en su mayoría, dominado por grupos infladísimos con un repertorio ecléctico y una férrea estructura donde resultaba prácticamente imposible desarrollar la creatividad. Dirigir, por ejemplo, era una utopía para los nuevos, quienes lo más que podían obtener, siempre como una concesión excepcional, era realizar alguna puesta en escena dentro de su grupo, lo cual lo mantenía atado a un estilo -o a una ausencia de estilo- que tal vez no tenía nada que ver con sus aspiraciones.

Es a partir de 1987 que se comienza a escuchar con regularidad la palabra "proyecto" en nuestro ambiente teatral. El antecedente que recuerdo con mayor nitidez estuvo en 1985 cuando Vicente Revuelta en el proceso de montaje de *Galileo-Galilei* demostró, no sólo que le quedaban estrechas las estructuras, sino que dinamitándolas podía encontrarse el camino. Su intento de creación ese año de un proyecto independiente fue, para los que nos decidimos a trabajar con él, la esperanza de un cambio. Desgraciadamente no estaban creados los mecanismos ni la mentalidad. Los sueños de independencia de local y de salario eran irrealizables. Eramos una utopía atada a Teatro Estudio, y, a pesar de las buenas intenciones de todos, el "proyecto" no pasó de ahí.

Fue sin embargo en el propio taller de Vicente donde surge *Los gatos*. Recuerdo la primera representación de la obra de Víctor Varela en nuestra casa de ensayos. Creo que ni el mismo Víctor esperó que aquello trascendiera. La había montado en su casa y en su tiempo libre con un par de amigos, y entre los tres habían asumido dirección, música, luces, vestuario y todo cuanto necesitaron. La invitación de Raquel para representarla en la sede de Teatro Estudio abrió el camino: el Teatro del Obstáculo comenzaba a existir, y así, sin local, sin cobrar un centavo, sin la más mínima ayuda oficial, Víctor asume la puesta de su segunda obra. *La cuarta pared* es, al margen de sus controvertidos valores artísticos, la confirmación de que nuestro movimiento teatral está vivo, que su profesionalismo no está ligado a las plantillas de los grupos y que sólo necesita independizarse de las viejas y anquilosadas estructuras y nuclearse en torno a intereses artísticos para avanzar.

El movimiento de la Danza-Teatro

Una panorama similar al del teatro se vivía en el movimiento danzario. Organizados en tres grupos con perfiles muy definidos -el Ballet Nacional de Cuba, Danza Contemporánea (antes Danza Moderna) y el Conjunto Folclórico Nacional-, nuestros bailarines y coreógrafos se sienten imposibilitados de experimentar y asumir las más modernas tendencias de la danza mundial. Los grupos independientes Asísomos y Retazos, fundados por la norteamericana Lorna Burdsall y la ecuatoriana Isabel Bustos respectivamente son el germen de lo que actualmente es en Cuba el movimiento de danza teatro que comienza a hacerse sentir en 1987 con el nacimiento de dos nuevos colectivos: el Ballet Teatro de La Habana, dirigido por Caridad Martínez y Danza Abierta fundado por Marianela Boan. Integrados por bailarines provenientes del ballet, la danza y el folclórico, a los que se unen actores, Ballet Teatro y Danza Abierta son los nuevos proyectos danzario teatrales que realizan sus primeros estrenos en 1987 y 1988. A estos se sumará más tarde Danza Combinatoria bajo la dirección de Rosario Cárdenas. El movimiento de danza teatro se consolida rápidamente como una de las expresiones más renovadoras de las artes escénicas cubanas en la década del ochenta. Su repertorio se nutre de

adaptaciones del teatro y la literatura y su estilo de trabajo permite integrar conjuntamente actores y bailarines formados en diversas técnicas, lo que ofrece un resultado más próximo a lo dramático que a lo puramente danzario. A los pocos años de fundados, estos grupos han obtenido premios internacionales, han sido vistos en diversos países y sus espectáculos están entre las mejores puestas en escena seleccionadas por la crítica cubana en los dos últimos años. La danza teatro, que se fortalece hoy con el surgimiento de nuevos colectivos fuera de La Habana, forma parte de la avanzada de nuestras artes escénicas.

Balance a fines del 90

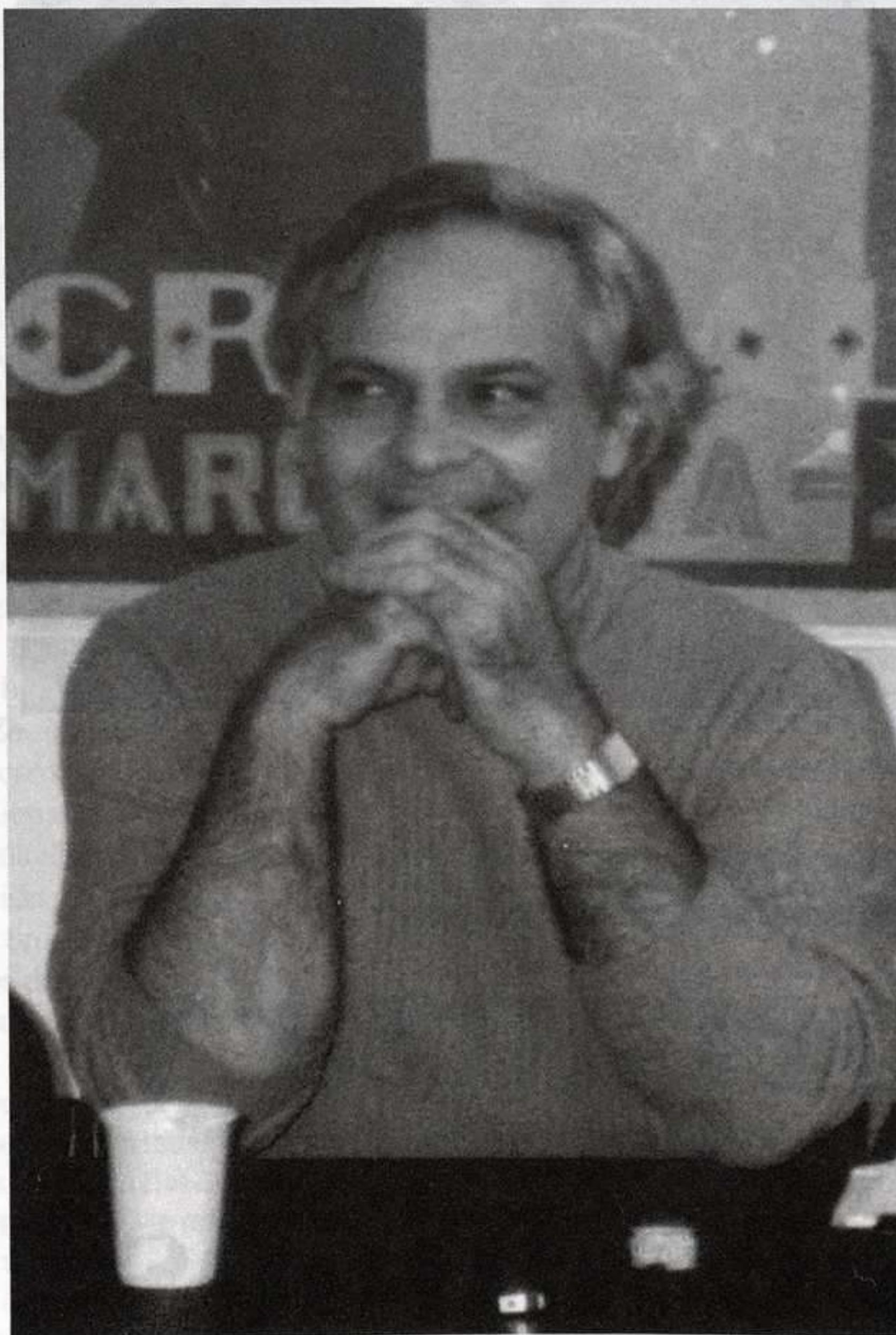
A casi dos años de la fundación del Consejo Nacional de las Artes Escénicas, y todavía inmersos en el proceso de evaluación de los artistas y del estudio y aprobación de los proyectos presentados, nuestro teatro parece haber encontrado un camino, si no perfecto, si al menos mucho más flexible. El teatro actual en Cuba se desarrolla alrededor de proyectos presentados libremente por los artistas

que deciden reunirse a trabajar entre uno y cinco años, independientes de los antiguos grupos y plantillas, lo que ha posibilitado nuclearse por intereses creativos. Esta modalidad propicia el nacimiento de nuevos directores y tendencias, las búsquedas y experimentación, y si bien no implica la desintegración automática de los viejos grupos, sí posibilita, como en el caso de Teatro Estudio -nuestro más antiguo y prestigioso colectivo teatral- el reagrupamiento de sus artistas en diversos proyectos dentro del mismo.

Hoy nuestro panorama teatral es ecléctico. Se asumen modas y teorías venidas de fuera a veces por puro mimetismo. Hay dificultades para que cada quien encuentre el camino. Hay deficiencias en la dirección de actores. Pero lo importante es que de golpe se han abierto las puertas a una creatividad atada durante años y como afirma Raquel Revuelta "es muy pronto para sacar conclusiones, lo que hay que hacer es abrir y luego se verán los resultados". Por lo pronto están abiertos los caminos a la diversidad creativa y esa es nuestra mayor esperanza. Ahora sólo nos queda trabajar.

Héctor Quintero

"El teatro cubano está en un momento de transición"



Una entrevista de C. R.

La verdad es que, más que una entrevista, lo que sigue podría denominarse "informe sucinto del teatro cubano elaborado, un tanto a vuela pluma, por Héctor Quintero". Nuestra conversación fue algo así como un amplio repaso a los principales temas que se plantean ahora mismo en el panorama teatral de Cuba. Era casi inevitable. Lo comprenderán en cuanto lean lo que sigue.

Héctor Quintero es uno de esos hombres de teatro que reúne en sí mismo casi todas las facetas del arte escénico. Es director, autor, actor, compone con frecuencia los temas musicales de sus espectáculos y es además el Vicepresidente de la sección de Artes Escénicas de la UNEAC. Es decir, una de las personas más indicadas y representativas para hablar de algo poco conocido en nuestro país: el teatro cubano. Y hacia allá fueron mis tiros.

-¿Cuáles son, hoy por hoy, los problemas del teatro cubano?

- "En esta etapa específica tendríamos que hablar de dos cosas: primero, la situación del país, que es difícil y que lógicamente repercute en alguna medida en el teatro. Y en otro sentido,

ocurre que justo en este momento se están ensayando nuevas formas de organización del movimiento teatral. Por lo tanto, creo que estamos en un período de transición. Siempre la implantación de nuevas estructuras trae dificultades por lo nuevo, porque no se sabe si van a funcionar o no. Cuando hablo de nuevas estructuras me refiero a que se ha creado, o intentado crear, una dinámica que permita una casi absoluta autonomía para las agrupaciones teatrales, con una independencia económica y de todo tipo. Esto ha provocado una pequeña explosión dentro de los grupos establecidos durante años. Hay grupos de los que han emanado dos y tres. Yo he preferido no vincularme a ninguno en concreto y me mantengo como director independiente, para trabajar con actores de aquí y de allá.

Por lo demás, hablaba de las dificultades económicas que afronta el país, que no afectan al teatro en la medida de la seguridad salarial de sus trabajadores, sino en las limitaciones que surgen en cuanto a la base material: todo lo que tiene que ver con la madera, los textiles, la pintura, para la confección de escenografías y vestuario. Ahí radican nuestras principales dificultades, así como, desde el punto de vista escénico, el déficit que tenemos en equipamientos. Creo que es un momento en que la situación del país obliga a que los teatrístas busquemos soluciones de otra naturaleza, aprovechar las buenas condiciones de nuestro clima para producir más espectáculos al aire libre, en espacios no convencionales, que suplan las deficiencias de locales teatrales."

Nuevas formas y clásicos

-¿A grandes rasgos, cuáles son las tendencias escénicas que se están siguiendo en Cuba?

-"En Cuba hay una política cultural trazada que, en el aspecto del teatro, pretende hacer que subsistan todas y cada una de las tendencias. Cuando hablaba antes de la libertad y autonomía de los colectivos, con ello se quiere provocar que cada creador desarrolle la línea estética que le interese y le sea afín. De ahí que existen diversas líneas que no identifican al teatro cubano con ninguna de ellas en particular. Sin embargo, podría decir que hasta cierto punto ha predominado los propósitos, digamos vanguardistas. Siempre hay un grupo de teatrístas inquietos que quiere estar a la última. Y hemos atravesado por todas las experiencias, que van desde Stanislavski hasta las últimas secuelas dejadas por los experimentos de Barba, pasando por Grotovski, Brecht, Artaud, Living Theater... A lo largo de los años siempre ha habido algún grupo trabajando algo de esto, desde la base stanislavskiana, que el propio Barba no niega... Y aquí radica un problema. Yo creo que un artista que pretenda estar al día, es magnífico que trate de buscar y

experimentar con nuevas formas, pero creo que para eso hay que tener una base. Y esta base no siempre está en algunos de nuestros creadores. Creo que ha habido un determinado abandono del teatro popular -y cuando hablo de "popular" soy muy celoso en aclarar que no me refiero a populismo-. En nuestro país, nuestro pueblo tiene una gran identificación con el teatro de autor nacional, y la producción es poca. También creo que tenemos un gran déficit de programación en el repertorio de los clásicos, inclusive de lengua española, a no ser un clásico contemporáneo como es Lorca, que sí se pone constantemente, tal vez con exceso."

-¿A qué crees que se debe esta ausencia de autores clásicos?

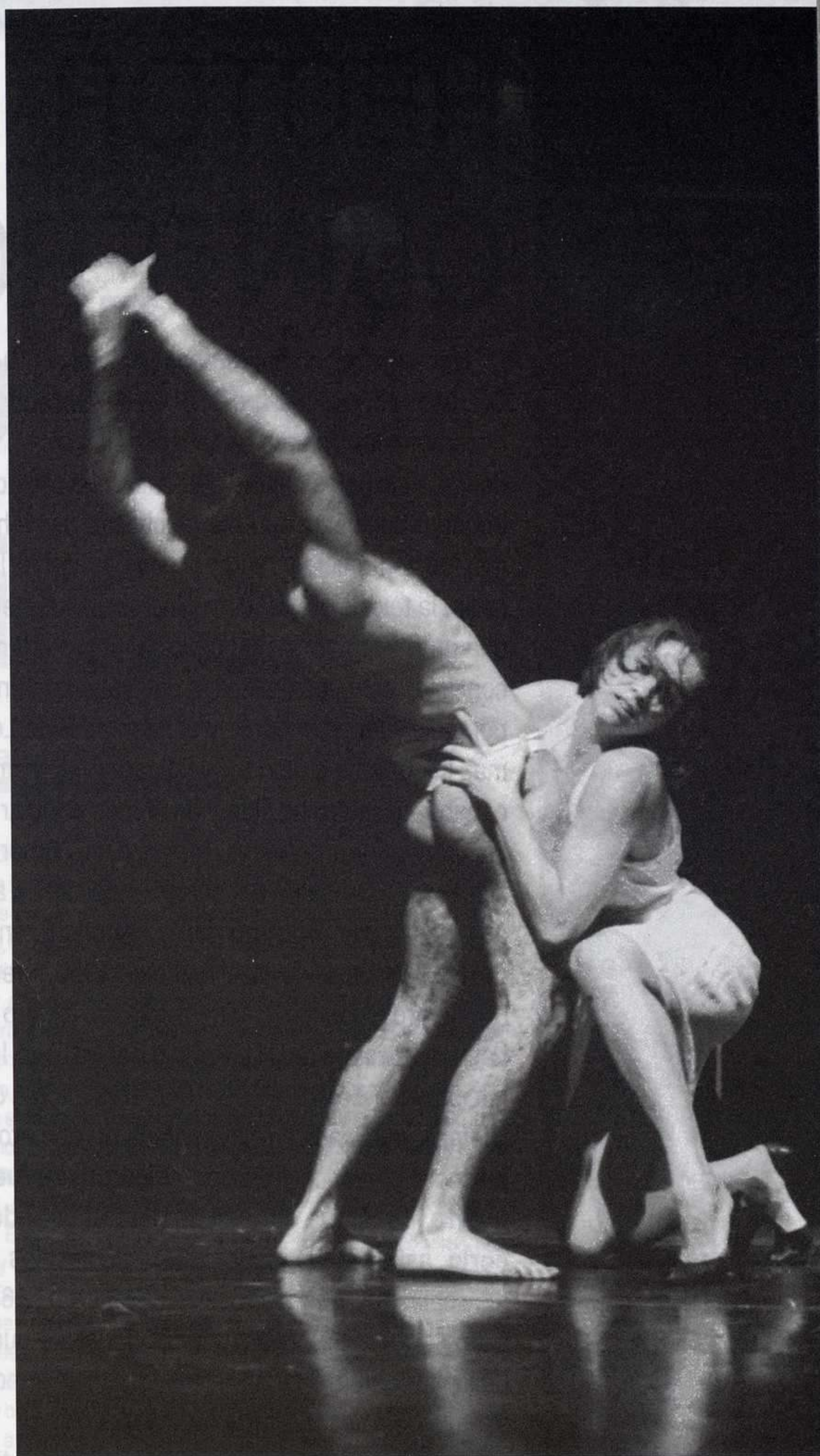
-"Es una falta de hábito, de historia en nuestro repertorio. Creo a su vez que la formación de nuestros actores, sobre todo en las últimas generaciones es muy deficiente. Nuestro Instituto Superior de Arte ha sido siempre un centro bien conflictivo, porque ha carecido de un programa y una coherencia, que ha hecho que los egresados salgan con una técnica de actuación muy deficiente. Y hacer un clásico no es fácil. No todos los actores y directores con los que hoy día contamos están preparados para afrontarlo."

Y al hilo de este tema, Héctor Quintero cita los nombres de grupos y directores con puestas en escena memorables de algunas obras clásicas, o contemporáneas; de autores diversos, cubanos y extranjeros; de trabajos que han dejado su huella de buen hacer. Así me habla del grupo Buscón, con el que él ha trabajado, de los directores Roberto Blanco, Berta Martínez y Flora Lauten, de los también directores y autores Eugenio Hernández Espinosa y Abelardo Estorino...

Crisis, creatividad, proyectos

Y hablamos de las diversas líneas que siguen en su escritura los autores cubanos, desde un teatro popular con personajes marginales, como puede ser Hernández Espinosa; o el teatro de línea realista de Estorino; o el que escribe el propio Quintero, que también cultiva el musical...

Y comentamos la influencia que los problemas de producción pueden tener en la estética de los trabajos realizados. "Se ha hablado mucho de la palabra crisis. Pero creo que la auténtica crisis es de creatividad, de acomodamiento. La estabilidad económica de los teatrístas cubanos, sumada a una determinada falta de exigencia en cuanto a la productividad, que debería emanar de este aseguramiento salarial, ha traído como consecuencia una baja producción. Pero yo no culpo de esto a los actores, porque en definitiva dependen siempre de un director. Creo que ha habido acomodamiento en los directores y en los funcionarios que los dirigen. Se ha



Text", espectáculo de ballet-teatro.

dado tanta libertad, que se ha estado pagando un salario a un creador durante meses, e incluso durante años, y no se le ha exigido que haga un estreno. Esta cadena ha dado como consecuencia que no haya una respuesta coherente entre la inversión económica del movimiento teatral cubano y lo que se produce."

En fin y para terminar, le pedí que me diese su opinión sobre el acuerdo de intercambio que existe entre la UNEAC y la ADE.

-"Hasta ahora marcha muy bien. Los primeros pasos han sido modestos pero se han cumplido en la medida en que estaban planteados. Ojalá que esto pudiera trascender. No sé si la creación de este nuevo frente iberoa-

mericano que surgió en el Festival de Cádiz permitirá que los intercambios se hagan aún mayores. Ojalá podamos llegar a un punto en nuestro convenio con la Asociación de Directores de Escena que posibilite el intercambio no sólo para visitas de quince días, una vez al año, sino para montajes, cursos, seminarios, talleres... Me parece que lentamente podremos ir alcanzando esto. En el caso cubano, nuestras mayores dificultades están también en el aspecto económico, no tanto para recibir a un director durante un tiempo, sino, sobre todo a partir del año próximo, para el pago de pasajes internacionales, que debemos hacer con divisas. Pero también pensamos que podrán hallarse soluciones que así lo permitan."

HÉCTOR QUINTERO

Nace en La Habana el 1 de octubre de 1942. Dramaturgo, director artístico, actor, narrador de documentales y obras sinfónicas, músico, es una de las principales figuras del teatro cubano actual, en tanto también y durante muchos años se ha movido como actor y autor en los medios de la radio, la televisión y el cine. Sus obras han tenido una gran aceptación de público al abordar temas y conflictos actuales de la vida cotidiana con una perspectiva trascendente y al decir de Rine Leal, el más importante crítico e investigador del teatro cubano, Quintero ha sido y es el más popular de los dramaturgos cubanos. Maestro del humor y cultivador incansable del género musical, es autor de piezas como **Contigo pan y cebolla** (mención del Premio "Casa de las Américas" 1965, Premio del Centro Cubano del ITI, Premio del Centro Latinoamericano del ITI, Premio del Instituto Internacional del Teatro, París, 1968, traducida a doce idiomas, publicada y representada en numerosos países de América y Europa), **Mambrú se fue a la guerra**, **La última carta de la baraja**, **Sábado corto**, así como de numerosos espectáculos musicales (de **Los 7 pecados capitales**, 1968, a **Estoy aquí** 1989) y versiones teatrales de cuentos de la literatura universal recogidas en un tomo bajo el título de **Diez cuentos teatralizados** (Boccaccio, Pushkin, Gogol, Chéjov, Wilde), títulos que en todos los casos han sido llevados por él mismo a la escena en su condición de director. En 1981 integró el primer grupo de intelectuales y artistas cubanos condecorados con la Distinción por la Cultura Nacional que otorgan el Consejo de Estado y el Ministerio de Cultura de Cuba. Creó y dirigió durante diez años el Teatro Musical de La Habana hasta que lo abandonó en 1988. Actualmente es Presidente del Consejo de las Artes Escénicas de La Habana, Presidente del Comité de Teatro Musical del Centro Cubano del ITI (Instituto Internacional del Teatro) y vicepresidente de la Asociación de Artistas Escénicos de la UNEAC (Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba).

Sobre "Aquello está buenísimo"

por Héctor Quintero

Esta pequeña pieza en un acto la escribí en Budapest en diciembre de 1982 y se trataba, supuestamente, de la primera escena de una pieza en dos actos que luego abandoné por el camino. (...) Tuvo su estreno el 10 de junio de 1983 en el Salón Alhambra del Teatro Musical de La Habana. (...) La Madre es un triste producto de la enajenación del sistema en que vive, pero no es una enajenación absoluta. No resulta precisamente frívola, sino que de veras, como ella misma lo afirma, busca en el hombre de turno el apoyo que su debilidad le exige para enfrentarse sola a la vida. Trata de engañarse a sí misma más que a los demás por un primitivo y lógico instinto de autodefensa, pero es sincera en sus quejas y reproches. Es una arrepentida, pero no sabe cómo volver atrás. Es casi siempre sincera a pesar de su envoltura mentirosa.

(Fragmentos de la nota introductoria escrita por el autor para la publicación del texto en la antología "Monólogos teatrales cubanos", selección y prólogo de Francisco Garzón Céspedes, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1989.)

Sobre "Declaración de principios"

por Liliam Vázquez

El texto de Quintero que se ha seleccionado para esta edición es un monólogo extraído del espectáculo **Estoy aquí**, que sirvió de clausura a la segunda edición del Festival del Monólogo. El espectáculo, que incluía textos, canciones y elementos coreográficos, tenía la intención de lograr, a partir del humor en diferentes grabaciones, un espectro que abordara el análisis de zonas polémicas de nuestra cotidianidad. Sin embargo, este monólogo prefiere otra perspectiva de análisis.

Quintero aborda el fenómeno del desarraigo, desde la perspectiva generacional de un hombre que ha sabido elegir. El autor estructura la acción sobre motivaciones individuales que explican por sí solas los nexos de identidad que se defienden, más allá de consignas o frases hechas, y por tanto, mucho más auténticas. La propuesta de dirección subraya estos presupuestos, al incluir un conjunto de objetos simbólicos que acentúan la intención del autor de contraponer valores para provocar en el espectador la integración de un mensaje de afirmación. (...) La imposibilidad de diálogo entre dos mundos diferentes, se hace tangible en el contrapunto entre El Joven y la grabadora, recurso utilizado para la progresión de la acción dramática. Es sólo a través de este vínculo, despojado de todo calor humano, que puede establecerse un contacto en una relación marcada más que por la distancia física, por un enfrentamiento de posiciones étnicas e ideológicas esenciales. (...) Es posible descubrir un Quintero inusual en esta propuesta que afronta un campo temático hasta ahora tímidamente abordado y en cuya indagación el monólogo marca, indudablemente, un punto de análisis revelador

(Fragmentos de la nota introductoria para la publicación del texto en el número 3 de 1989 de la revista "Tablas")

"Aquello está buenísimo"

DE HÉCTOR QUINTERO

ESCENARIO: interior de un apartamento en Ciudad de La Habana.

ÉPOCA: hoy.

Un hombre joven está sentado frente al público, preferiblemente al centro del escenario. Hace su entrada la Madre, una mujer de mediana edad que viste de cow girl y se seca la cabeza recién lavaba con un secador eléctrico. Al verla entrar, el joven intenta marcharse, pero ella lo detiene.

LA MADRE: ¡No! ¡No te vayas otra vez! *(El hijo paraliza su acción).* Siempre lo mismo. Mira que ya sólo me quedan minutos a tu lado. No sé para qué demonios me he gastado ese montón de dólares en venir desde New Jersey hasta acá para consolarte. ¡Me haces el caso del perro! Claro, mi vida, yo no te culpo. Ante un golpe así cada cual tiene su manera de reaccionar ¡Pero es que me desesperas! Yo no sé ya lo que voy a hacer para ayudarte. *(Pequeña pausa.)* ¿Por qué esa muchacha habrá tenido que cruzar la calle en ese momento, Dios mío? Si se hubiera quedado en la acera contraria no le habría pasado nada. Pero, claro, en la acera contraria el ómnibus venía al revés. Tenía que cruzarla de todas maneras. ¿Resultado? Ahora tú: viudo a los treinta años. ¡Qué barbaridad! *(Pequeña pausa.)* Claro que podrás rehacer tu vida. Eres muy joven. Pero hace falta tiempo y mientras tanto, ¿qué? Tú solo aquí, en este apartamento, haciéndotelo todo. Y yo allá, trabajando como una mula y pensando en ti todo el tiempo. ¡Qué cuadro! ¿Cómo no voy a estar excitada? *(Pequeña pausa.)* A lo mejor, si te hubieras ido conmigo y con tu hermano desde el primer momento, ahora tu realidad sería otra. *(Sin acentuar la frase, casi dicha como para sí.)* Aquello está buenísimo, la verdad. Hay que tener dos trabajos por lo menos y soltar el bofe para poder ganar lo necesario, pero todo en la vida tiene su precio, ¿no? A mí, sinceramente, lo que no me gusta nada es esa ciudad. Tan gris, con unos edificios tan feos y tan viejos, y todos con esas horribles escaleras de salvamento para casos de incendio. Escaleras por todas partes, como si allí uno siempre corriera el peligro de achicharrarse. Señor, ¿qué tanta escalera? ¿Para qué están los bomberos? Mira La Habana qué distinta es. Sin esas escaleras y con tanto color. Las ciudades necesitan color, ¿verdad? Eso quita tristeza. Y hablando de tristezas. ¿Qué vamos a hacer? ¿Tú piensas seguir así, con la lengua pegada al cielo de la boca, cuando a tu pobre madre sólo le quedan unos minutos para estar contigo? ¿Quieres que me vaya con el corazón destrozado? Dime algo. Una palabra. ¡Una sílaba, chico! *(Transición.)* ¿Te gustó el televisor a colores que te traje? Es japonés. ¿Y el jean? Nunca me has dicho si te gustan los jeans. Todo el mundo los lleva, pero como tú eres tan raro... Y no vayas a creer que es sólo para los jovencitos, qué va. Mírame a mí. Y Giorgio también los usa.

(Transición.) Si quieres que te sea sincera, yo nunca pensé que la muerte de tu mujer te iba a afectar tanto, tanto, tanto. Pero todo parece indicar que sí, que estabas realmente enamorado. *(Lo acaricia.)* Pobrecito hijo mío. ¿Por qué esa muchacha tuvo que cruzar hacia aquella acera? O mejor dicho: ¿por qué ese niño tuvo que tirar ese pupitre desde una ventana? ¿Sus padres no le enseñaron que por las ventanas lo único que se tira es agua el 31 de diciembre? Digo, eso aquí ya no se acostumbra, ¿no? Más me ayuda. Si aquí ni siquiera tiene ese ejemplo. ¿Cómo va a tirar un pupitre? Claro que fue un accidente, pero, señor, ya lo dice el "slogan": "Un accidente siempre puede evitarse", que lo oí por la radio de aquí esta mañana. *(De repente siente que la frase no "le suena".)* Digo, ¿es un accidente o un incendio? Bueno, para el caso es lo mismo. Las dos cosas hay que evitarlas. Pero, bueno, ya no tiene remedio. El mal está hecho. A ella se le destrozó la cabeza, a ti el corazón y a mí la vida entera. Porque yo estoy que no vivo, déjame decirte. Te juro que si no fuera por Giorgio, me quedaba aquí contigo. Pero él me necesita. Y los italianos son muy posesivos. Tu hermano, al final de cuentas, no me preocupa tanto. Ni siquiera ahora que hace dos meses que está sin trabajo. Fuera de ese problema está divinamente y le va muy bien. Tiene a su mujer. Y la mala suerte no va a ser tanto como para que a ella también le caiga un pupitre desde un segundo piso. Su mujer y esa retahíla de hijos que yo no sé hasta donde piensa llegar. Mira, él con tantos y tú con ninguno. La falta que te haría ahora uno, en estos momentos. Te sentirías menos mal, te entretendrías. Pero, bueno, Dios sabe lo que hace. Te dejo el secador de pelo también. Hubiera sido un pobre niño sin madre desde chiquitico. Hizo bien en no venir, qué cará. Pero lo de tu hermano no tiene nombre. Un hijo detrás del otro. Y ahora sin trabajo. El está divino, déjame decirte. Pero, ¿quién carga con él, su mujer y su tonga de hijos mientras no consiga de nuevo trabajo? ¡Manguí! *(Bajo, sincera, con inevitable angustia.)* Tu pobre madre está endeudada hasta el último pelo. Si algo bueno tienen los yanquis es el sistema de ventas a plazos. Te mueres endeudado, pero con "de todo". Y Rubén está de lo mejor. Cuatro hijos, una mujer, y sin trabajo, pero le va de lo más bien. Después de todo no hay por qué pensar que eso sea permanente, ¿verdad? Mira, Pepito, el del almacén de la calle Neptuno, ¿te acuerdas? Llegó y enseguida empezó a trabajar. Después estuvo nueve meses sin empleo, pero al final consiguió trabajo en un hotel de dos estrellas y ahora está gordísimo. Pasó su rachita mala, pero salió con vida, qué caramba. A lo mejor si Rubén viniera podría ayudarte más que yo. *(Se pone un sombrero de cow boy y mira su reloj pulsera sin dejar de hablar.)* Es tu hermano, y como quiera que sea, entre hombres... Pero ese sí que es... ¡no hay quien lo convenza! Es de los

recalcitrantes. El dice que mientras a este país no le cambien el color, ni modo de que cruce el charco. (*Ofreciéndoselo.*) ¿Por fin no quieres el sombrero de cow boy? Bueno, tú te lo pierdes. Esto también se usa muchísimo ahora. Y aquí viene de lo mejor con el sol que hay. Se lo llevo entonces a Giorgio. Tiene tu misma medida de cabeza y el dinero no está como para botarlo, que la vida está carísima. Pues, sí. Volviendo a tu hermano. ¿Qué daño le hicieron a él aquí? Ninguno. ¿Qué le intervinieron? Nada. ¿Por qué se fue? Vaya usted a saber. ¿Y por qué rayos me fui yo? Porque él me embarcó, esa es la verdad. Si yo llevo a sospechar que en Cuba iban a crear una compañía de ópera, de aquí no me saca ni tu hermano ni nadie. ¡El sueño de toda mi vida! Ahora estaría cantando *Aída* en el Teatro Nacional, o en el Auditorium. Digo, ese fue el que quemaron, ¿no? Qué crimen. en el Nacional cantó Caruso cuando era Tacón. Digo, ahora tampoco es Nacional, ¿no? Nacional es el nuevo, el de la Plaza Cívica. Digo, ya tampoco se llama Plaza Cívica. Ahora es... "de la Revolución". ¿Y cómo se llama el Estrada Palma? ¿El que primero fue Tacón y después Nacional? ¿Benavente? Pues en el Benavente estaría yo cantando *Aída*. (*Pequeña reflexión.*) ¿Benavente? No me suena Benavente. ¿Cómo se llama, muchacho? ¡Ay, esa cambiadera de nombres! (*Muy molesta.*) ¿Por qué no le dejaron el Tacón y ya? Pero, nada. Una soprano de coloratura desperdiciada, haciendo cajitas en una fábrica de galletitas dulces por el día y revisando medias de nailon por la noche. Tu hermano me embarcó. Yo no tenía ninguna necesidad de estar en esa ciudad con tantas escaleras, tan fea y tan gris, haciendo cajitas y revisando medias. Pero él, desde los primeros tiempos, empezó con la majomía de la cortina. Al principio, yo no entendía nada. Y él: "Mami, vámonos, que la van a poner." "¿Que van a poner qué, Rubén?", le decía yo. "La cortina, mami." me respondía él. "Pero, ¿qué cortina, muchacho?" "La de hierro, mami, ¡la de hierro!" El día en que me soltó eso por primera vez, yo me dije: "Mi hijo se volvió loco." Conté hasta diez y de la misma manera que una trata a los orates, con gran paciencia, le dije: "Rubén, ¿tú quisieras tener la amabilidad de explicarme dónde van a poner esa famosa cortina?" Y él: "En el país completo, mami." Y yo, convencida ya de que estaba hablando con un demente, haciéndome la chiva loca yo también, traté de explicarle: "Pero, Rubencito, mi tesoro, ¿en qué cabeza cabe? ¿Tú te imaginas la cantidad de hierro que hace falta para hacer esa cortina? ¿De dónde lo van a traer? ¿De Rusia? Esas son invenciones de la contrarrevolución para que la gente coja miedo, muchacho." Y entonces fue que él entró a explicarme que se trataba de un símbolo. Él, más práctico. Tú, más soñador. Y yo me siento más cerca de ti que de él. Y te comprendo, ¿cómo no te voy a comprender? Si yo sé que el día en que me muera va a ser por tener el corazón más grande que la cavidad. Si a mí me pasó por el estilo cuando tu padre murió. Me quedé muda, así como tú, que llevas más de una semana sin decir una palabra. Yo estuve en silencio como... media hora. Y después, cuando Sergio, ¿te acuerdas de Sergio? Cuando sorpresivamente me dejó para irse detrás de aquella mulata del fondillo grande, estuve llorando no sé cuántos días. Llorando y lamentándome por no tener yo también el fondillo grande porque algunos hombres le dan mucha importancia a eso. Pero a mí, en la repartición, no me tocó nada. Planchada. (*El hijo sonrío por primera vez.*) ¿Te sonrías? Ay, qué bueno. Te entretiene que te cuente estas cosas, ¿verdad? Menos mal. A Tony, ¿te acuerdas de Tony? No lo lloré nada, esa es la verdad. Jamás lo consideré mío. Era un fatuo. Por eso nunca me gustaron los hombres bonitos. Siempre están más enamorados de ellos mismos que de sus mujeres. Y por eso quiero tanto a Giorgio. Es feo como una pesadilla, pero desde el primer momento sentí que se me entregaba en cuerpo y alma. Y si por él fuera yo estaría cantando en la Scala de Milán. Ha sido siempre tan bueno. Y apareció en mi vida en un momento tan decisivo. Me sentía tan sola. Desprendida de ti porque estabas lejos y de tu hermano porque parecía como si no estuviera cerca. De mí sólo se acordaba cuando necesitaba de algo que su mujer no sabía hacerle. Como se acuerda ahora, porque es un desempleado y ahí está mami para resolverle el problema aunque mami esté con la soga al cuello. El caso es que yo estaba siempre sola, en aquel país extraño, pasando vergüenzas con un idioma que trataba de hablar y no podía, y entre gentes tan distintas a las de aquí. Incluso los propios cubanos, en su mayoría, allí cambian. Aquello está buenísimo, pero cada uno tira para sí y cuesta trabajo encontrar quien te tienda una mano cuando lo necesitas. Te lo puedo decir yo, que por poco me muero de una simplísima apéndice reventada porque la operación me valía tan cara que parecía que me iba a operar del corazón y no de apendicitis ¿Y quién me dio la mano? Ni siquiera tu tía Pura, a la que desde entonces no le dirijo la palabra. Tenía por delante

los "quince" de Yamilé y la fiesta tenía que ser bien grande. Me dijo: "Qué pena me da contigo, mi hermana, pero ponte en mi lugar. Los quince se cumplen una sola vez en la vida." Yo no le contesté nada, pero estaba loca por responderle: "También se muere una sola vez en la vida." El caso fue que tuve que acudir a Rubén a pesar de su mujer, sus cuatro hijos y mis deseos de no molestarlo. Y en esa ocasión no le quedó más remedio que sacrificarse por mí. Creo que, en realidad, es el único gesto noble que tu hermano ha tenido conmigo en la vida. De lo contrario, ahora no estaría haciendo el cuento porque la peritonitis es una cosa muy seria. Por lo demás, aquello está buenísimo, la verdad. Las revistas siempre traen chismes de los reyes, de las condesas y es raro encontrarse una donde no salga algo de Lyz Taylor y de lady Diana, que tiene un peloooo ¡precioso! (*Mira su reloj pulsera.*) Ay, Dios, ahora llega la hora de irme y no me han puesto la dichosa llamada. (*Pequeña pausa. Transición.*) Hoy voy a pasar la noche en Nueva York con Giorgio. Ay, te juro que si no fuera por él yo volvía para acá y me quedaba contigo. A lo mejor, hasta podría entrar en el coro de la ópera. ¿Te imaginas? Pero Giorgio no quiere venir. Se lo propuse, pero nada. Dice que su vida de emigrante terminó ya. Primero toda Italia, después España, Holanda y al final los Estados Unidos. Comprendo que a estas alturas no quiera volver a empezar. Prefiere acabar allí, aunque como tantos otros se sienta discriminado por su condición de latino. Tú, mañana o pasado, mejorarás tu estado de ánimo, te encontrarás otra mujer, y si yo vengo sola, ¿qué pasaría conmigo? Seguro que en el coro de la ópera ya no iba a poder entrar. Estoy vieja. Mi cuarto de hora pasó fatalmente. Y no puedo dejar a Giorgio. Me apena confesarlo, pero soy de esas mujeres que no pueden vivir sin marido. Y no por lo que te puedas imaginar. Y mucho menos voy a pensar que me siento más mujer que madre. Es... por el apoyo, ¿tú entiendes? Esa es mi trampa. (*Se escucha el timbre del teléfono y se rompe el tono de intimidad creado.*) Ay, qué bueno. La llamada. Temía que la pusieran después que yo me hubiese ido. (*Muy excitada ha corrido al receptor y descuelga.*) Hello? Yes, I am. (*Transición.*) Ay, perdona, mi vida, es que creí que estaba hablando con la gringa. Tú eres la de aquí, ¿no? (*Pequeña pausa.*) ¿Cómo? Oigo... ¡Oh! (*Como poseída de repente.*) Giorgio, amore mío... (*Grita, en otro tono.*) ¡Sí, chica, ya estoy hablando con él! (*Brusca transición.*) Oh, pardón. (*Al hijo.*) Creí que era la cubana. Ahora es la de allá. (*Muy fina.*) Yes, my dear. I'm talking with my husband, yes. Thank you, very much. (*Íntima y amorosa.*) Giorgio... (*Vuelve al tono anterior.*) Yes, only three minutes, I know. (*De nuevo retorna al tono de novia lejana.*) Giorgio... Sí, sí, sí, io capito, sí. Bene, bene, molto bene. ¿Il mio filio? (*En tono bajo, después de mirar a su hijo, "a lo Magnani".*) Molto destrozatu. ¿Il volo? Il volo... ¿qué cocha e el volo? ¡Ah, ya, el vuelo! Sí, sí, llega a la Florida a las ocho. Achpétame, Giorgio, per favore. lo... tú sabes... sola, sin el tuyo apoyo... me sento molto extraña. Lo sonno una donna tuto core... y el mio core es tuto per te. Achpétame, Giorgio, achpétame... (*Estas últimas palabras las dice muy íntima, como transportada. Cuelga lentamente y le dice al hijo:*) Tuto amarrato. (*Reacciona.*) Perdón. Quiero decir, Giorgio me espera. (*Mira de nuevo su reloj pulsera.*) ¿Quisieras hacerme un favor? Llámame un taxi. No me sé el número y... estoy muy nerviosa. (*El hijo se levanta para ir hacia el teléfono. En el corto camino ella lo detiene y de manera inesperada se abraza a él con fuerza y en tono muy íntimo, tratando de contener el llanto, le dice al oído.*) Perdóname. No es sólo Giorgio. En realidad, en estos momentos, y aunque parezca mentira, tu hermano me necesitas más que tú. ¿Eres capaz de comprenderlo? Él está mil veces peor. ¿Tú lo entiendes? Tú, fuera de la novedad, no tienes otros problemas. Pero él está "embarcado", ¿tú lo entiendes? No hablo de Giorgio. Hablo de tu hermano, de Rubén. El mes pasado, un día lo sorprendí llorando en su casa. Desde muchachito no lo veía llorar y eso me impresionó muchísimo. Y es que cualquiera se desespera. Son cuatro hijos, una mujer y no muchas esperanzas. Aquello está buenísimo, pero es demasiada gente y no todo el mundo puede levantar cabeza al mismo tiempo. (*En susurro.*) En esos días sentí mucho miedo por Rubén. Temía que fuera capaz de cometer alguna locura. Y todavía el miedo no se me ha quitado del todo. Tú comprendes todo eso, ¿verdad? ¿Y perdonas a tu madre una vez más, verdad? (*El hijo asiente afirmativamente con la cabeza y avanza hacia el teléfono. Comienza a discar.*) ¿Cómo está lo de los taxis aquí? ¿Se demoran? Comienza a escucharse una música apropiada. Las luces van bajando en suave resistencia hasta llegar al total apagón.

FIN

"Declaración de principios"

POR HÉCTOR QUINTERO

ESCENARIO: *Una mesita sobre la que vemos una grabadora de cassettes; al lado un sillón y junto a éste otra mesa sobre la que reposan una bota cañera o militar (una sola, no el par), un sombrero de guano, una libreta de racionamiento, una botella de ron, una mochila o jaba y cualquier otro objeto que devenga símbolo de la vida cubana en la Revolución.*

ÉPOCA: Hoy.

El joven hace accionar la grabadora.

EL JOVEN: Un, dos, tres, probando... *(Escucha lo grabado. Vuelve a colocar en punta el cassette y dice?)* Mamá: aprovecho la visita de Carmela para enviarte con ella este cassette y darte... tal vez un poco tarde, la explicación que no te pude dar antes. Cuando viniste a verme... ¿cuántos años hace ya? ... Bueno, eso no es lo importante. Cuando viniste a verme yo estaba en crisis evidentemente. Pero no sólo por la muerte de Maritza, que me puso muy mal, claro, sino porque tu presencia me resultaba muy extraña, tan extraña que no podía hablarte, mamá. Yo estaba... tarado. Por mi linda mujer, a quien perdí de la noche a la mañana, y por ti. Por las dos. Para que me entiendas, hazte la idea de que la que estaba junto a mí era Maritza y no tú. Para mí tú estabas tan muerta como ella, mamá. ¿Y cómo puede reaccionar uno ante la presencia de un muerto que se te aparece con un televisor a colores y un sombrero de cow boy? Tal vez un espiritista podría darme la explicación. Yo todavía no se la he encontrado. Y es que alguien una vez me dijo que los que se iban era como si se hubieran muerto. Al principio no estuve de acuerdo. O no lo entendí. Después, sí. Y es que se rompe todo: la comunicación, las aspiraciones, el modo de ver y de hacer la vida, todo. Por eso cuando volviste, después de tantos años, y mientras iba camino del aeropuerto, sentía la desagradable sensación de que iba a recibir un cadáver. Discúlpame, pero fue así. Pronto descubrí que estabas bien viva en medio de aquel espectáculo lastimoso que eran tú y las demás. Casi todas gordas de tanta ropa que traían, una encima de la otra. Tres, cuatro, hasta cinco sombreros le conté a una en la cabeza. ¡Lógico, después de todo! Habían regresado a la cuna del surrealismo. ¿Quién les dijo a ustedes que en este país hacen falta sombreros de cow boy, mamá? En todo caso de guano. ¿O es que ya se les olvidó el perro calor que hay aquí casi todo el año? Y por lo que veo también les hicieron creer que andábamos descalzos y con las ropitas que nos quedaron de los cincuenta. No, mamá, en los cincuenta se quedaron la mayoría de ustedes que han tenido que reconstruir "La Antigua Chiquita" y "La Esquina de Tejas". Te digo algo para que estés tranquila: a mí lo fundamental nunca me faltó, como a nadie aquí. Incluso tuve hasta... el afecto... que tú te llevaste en la maleta el día en que te fuiste y que yo necesitaba tanto. ¿Que todo ha sido color de rosa? Claro que no. A veces porque los enemigos han estado siempre al acecho y a veces porque ha dado la impresión de que se han colado todos aquí dentro.

Te digo más: yo creo que entre nosotros nadie se ha salvado de recibir su pequeño o gran batacazo en un momento dado. Pero, ¿qué ocurre? Los que esperamos aires mejores, somos los que aprendimos a tener confianza. Los que se van, como tú o como mi hermano, son los que no se dejaron construir la confianza. Y te aclaro algo para que no mal entiendas mis palabras. Yo pienso que cada cual tiene el derecho de decidir dónde quiere vivir y que irse del país no significa traicionar. Para mí traición es otra cosa. Es... hacer daño. Incluso, como se dice en cubano: hablar mierdas. Y tú no has hecho nada de eso, así que no te estoy acusando, ¿Por qué te voy a culpar a estas alturas si en definitiva a mí me ha ido mejor que a tí? Nosotros, por ejemplo, no tenemos que robarnos a Martí. Martí está aquí. Donde tiene que estar. Yo no siento gorrión cuando oigo a Barbarito, Y para los creyentes, ahí, en Santiago, tenemos a la auténtica Caridad del Cobre. Por eso, para tu paz interna, para tu conciencia, te aseguro que no te guardo rencor. Acerca de lo que me mandaste a preguntar con Carmela de los periquitos, te cuento que me deshice de todos y que ahora lo que tengo es un perro. Sato, pero muy lindo y cariñoso. Se llama Espuma. Y en cuanto a lo otro, por supuesto que me sigue gustando mucho el café con leche. Para ti y los otros, mis mejores saludos. Desde Cuba, tu hijo.

(Apaga la grabadora y comienza a escucharse la introducción de "Como el arrullo de palma" en la interpretación de Beny Moré. Entretanto, el joven toma la jaba o mochila y dentro de ella introduce los objetos-símbolos que han permanecido en la mesa durante todo el monólogo y sale con ella de escena.)

"Como el arrullo de palmas en la llanura,
como el trinar del sinsonte en la espesura,
como del río apacible el lírico rumor,
como el azul de mi cielo, así es mi amor."

FIN

- ARGENTINA) ESPACIO
- COLOMBIA) ACTUEMOS
- CUBA) CONJUNTO
TABLAS
- CHILE) APUNTES DE TEATRO
- ESPAÑA) ADE
EL PÚBLICO
PRIMER ACTO
- ESTADOS UNIDOS) DIÓGENES
GESTOS
LATIN AMERICAN THEATRE REVIEW
- MÉXICO) MÁSCARA
TRAMOYA

ESPACIO EDITORIAL DEL TEATRO IBEROAMERICANO



RELACIONES CON SUIZA

La presencia de nuestro compañero Antonio Andrés Lapeña en el simposio "Theatertage 1990", celebrado en Boswil y organizado por la Asociación Suiza de Creadores de Teatro (ACT), le permitió mantener conversaciones tendentes a sentar las bases para la firma de un "convenio de cooperación" entre ambas instituciones. Con fecha 28 de agosto, la ACT remitió a la ADE una carta en los siguientes términos:

"A causa de este encuentro enriquecedor, deseamos comunicarles nuestra intención de establecer intercambios profesionales entre nuestras dos asociaciones a todos los niveles posibles.

Su iniciativa de activar los intercambios internacionales es de gran mérito, especialmente a la vista de las perspectivas de la futura Europa unida.

Sin tener en cuenta las decisiones que el pueblo suizo adoptará en el plano político en relación a la Europa unida, afirmamos que nuestra asociación tendrá el placer de contribuir, con los medios de que disponemos, a esa Europa cultural sin fronteras.

Nuestra joven organización que reúne actualmente en su seno a un buen centenar de actores y directores de escena del teatro independiente en Suiza, desearía establecer una forma de colaboración con la ADE que estamos convencidos será beneficiosa para ambas partes.

Les proponemos pues (...) que nos presenten una posible forma de colaboración.

Esperando su respuesta les enviamos nuestros saludos amistosos.

La ADE dará curso a esta iniciativa, confiando en alcanzar en fecha próxima un acuerdo conveniente para ambas asociaciones

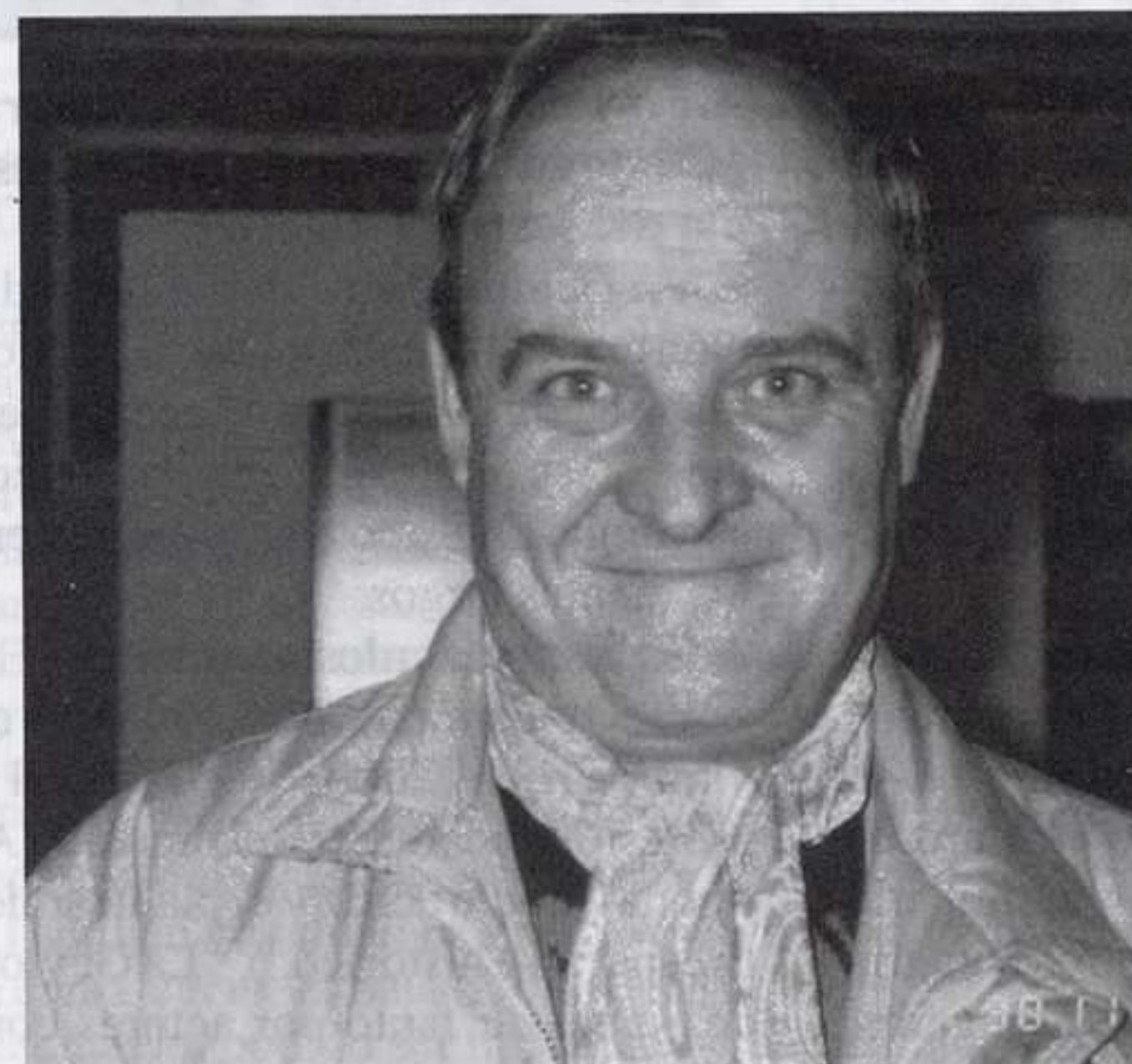
Delegaciones de la ADE a Hungría, Cuba e Inglaterra

En aplicación de los "Convenios de cooperación" vigentes, una delegación de la ADE formada por Angel Facio de Madrid y Etelvino Vázquez de Asturias, viajaron a Budapest del 18 al 25 de octubre.

El pasado 25 de noviembre viajó a

Cuba Jaime Melendres, de Catalunya para asistir al Foro de las Artes Escénicas en Santiago y completó su estancia en La Habana por espacio de quince días.

Del 1 al 9 de diciembre viajó a Londres en viaje de estudios, Juanjo Granda, vocal de la Junta Directiva.



Angel Facio



Peter Léner, director del "Teatro Atila Josef" de Budapest, acompañado de su intérprete.



A la izquierda Raimo Oniemi, de Finlandia, acompañado de Carlos Rodríguez, responsable de prensa de la ADE.

Recepción de delegaciones

En aplicación de los "Convenios de cooperación" existentes con la UNEAC de Cuba y el CELCIT-Argentina, han visitado nuestro país Héctor Quintero y Carlos Ianni respectivamente. Asistieron al Festival Iberoamericano de Cádiz y finalizaron su estancia en Madrid, en donde presenciaron diferen-

tes espectáculos y mantuvieron conversaciones con colegas extranjeros. Así mismo, del 18 al 28 de noviembre, en aplicación de los "Convenios de cooperación" con las asociaciones de sus respectivos países, hemos recibido a las delegados de Finlandia: Raimo O-

Niemi y Kaija Siikala, Presidenta de la asociación homóloga finesa, así como a los de Hungría: Péter Léner y Gábor Székely. Ambas delegaciones en Madrid, ya que no tuvieron el tiempo necesario como para trasladarse a otra ciudad española.

¿Dónde queda Hungría?

por Etelvino Vázquez y Angel Facio

Etelvino Vázquez -40, Teatro del Norte y otras latitudes- y Angel Facio -52, patergoliardos, manchego-, dos dilectas carrozonas y sufridos miembros de la ADE, han pasado seis días en Budapest acogidos a los términos de un intercambio presuntamente cultural. Turismo profesional, vamos. Y ahora "alguien" les ha sugerido que escriban cuatro letras para la Revista. Como son muy obedientes, han cogido y se han hecho una entrevista mutua. Estos son los resultados:

A.F.: Aquí, entre nosotros, Etelvino, ¿dónde queda Hungría... exactamente?

E.V.: Creo que en el corazón de Europa, o al menos eso dicen. Pero durante muchos siglos, según vimos en el Museo de Budapest, fue el muro de contención para detener al imperio Otomano. Pero para nosotros Hungría siempre será el país de los cingáros, los osos, del Imperio Austrohungaro, de Sisí...

A.F.: ¿Cómo te han parecido los húngaros? ¿Y las húngaras?

E.V.: Mas bien sosos, como con pocos rasgos diferenciales. Aunque dado el poco trato que tuvimos con ellos/ellas este juicio sin duda resulta precipitado. Lo que más me ha gustado han sido las camareras, con sus faldas de tuvo, sus botas...

A.F.: ¿Has percibido por alguna

"Antígona" de Sófocles, por el Teatro de Cámara del Teatro Nacional de Budapest.



parte el hálito de la perestroika? Concreta, por favor.

E.V.: En las colas ante las tiendas de Levis, de Adidas, en la gente mirando los escaparates de electrodomésticos... En los cambios de nombres de las calles, en los cortes de pelo de los jóvenes...

A.F.: Pasemos a la "cosa nostra". ¿Cómo calificarías el nivel profesional del teatro húngaro?

E.V.: Dentro de su sistema de producción teatral, y desde mi escaso conocimiento, diría que muy aceptable, y más si se compara con la realidad española. En Kaposvár se me pusieron los dientes largos.

A.F.: Espectáculos a reseñar.

E.V.: Globalmente diría todos los que vimos en el Katona por el nivel de profesionalidad. Personalmente "Antígona", por la actriz y el planteamiento espacial e histórico. Y "La Gaviota" de Kaposvár tanto por actores como por puesta en escena.

A.F.: Y para poner el consabido broche de mierda, ¿qué tal nuestros colegas en plan anfitriones? Me refiero a la ADE magiar, o como se llame.

E.V.: Como anfitriones un desastre, ¿Quién diría que son hijos del imperio Austrohungaro? Como casi no tuvimos contacto con la ADE magiar podemos decir que estuvimos siempre a nuestro aire y, como dice el refrán, el buey solo bien se lame.

E.V.: ¿Cómo ves la situación teatral en Hungría tras los acontecimientos políticos del presente año y tras tu viaje?

A.F.: Como nunca había estado antes en Hungría, me resulta imposible hacer comparaciones. Pero me da la impresión que aún no se ha dado ningún cambio sustancial: los espectáculos que vimos eran criptográficos a tope. Los luminosos de la MacDonalds no han conseguido disipar las sombras de la censura.

E.V.: ¿Crees que los 33 teatros existentes en el país, teatros de repertorio dependientes casi todos de los municipios, podrán seguir funcionando en una economía de mercado?

A.F.: Supongo que no. Si quedan una docena, ya se pueden dar con un canto en los dientes. El teatro no es negocio.

E.V.: Tu que conoces bastante bien la realidad del teatro polaco antes del cambio político, ¿qué similitudes y diferencias encuentras con el teatro húngaro que ahora has conocido?

A.F.: Creo que los sistemas de producción, la organización en general, son bastante similares e inspirados en



"Esteban, el rey", de Bródy Szyórenyi.



"Catullus" de Milan Fust, por el Teatro Katona Jozsed. Dirección: Gábor Székely.

el modelo soviético. Difieren sin embargo, y mucho, en la calidad de los espectáculos y en el nivel de los profesionales que los realizan. A destacar la pobreza escenográfica y el mal acabado de las producciones húngaras. Y no es "teatro pobre", es "teatro cutre".

E.V.: ¿Cual sería tu valoración global, a nivel artístico, de todo lo visto allí?

A.F.: Mucho clásico con sabor a rancio. Trucos en exceso, poco rigor y escasa imaginación. Todo huele a opereta revisada por un alumno menor de Don Constantino.

E.V.: ¿Cual fue el espectáculo que mas te interesó y por qué?

A.F.: La "Antígona" del Teatro Nacional de Cámara. Por el montaje, por el equipo de actores y, sobre todo, por la interpretación de Anna Rackevei en el papel de la tenebrosa heroína. ¡Chapeau, colega!

E.V.: ¿Qué te ha parecido el trabajo de los directores?

A.F.: No insistas, Etelvino, que me van a odiar si alguien les traduce la entrevista.

E.V.: ¿Qué impresión traes de los actores que viste?

A.F.: Desigual. Excelentes voces, y un nivel medio más que aceptable. Quizá poco aprovechados. Quizá demasiado "profesionales", carentes de pasión. Con sus excepciones, claro.

E.V.: ¿Crees que un modelo teatral parecido al húngaro sería implantable en España?

A.F.: ¿Por qué no? Aunque creo que un modelo socialista -como el húngaro- aplicado a un sistema demoliberal -como el nuestro- tendría mucho más que ver con un modelo alemán. No me pidas que te lo explique, porque me enrollaría como las persianas, y no es el caso.

E.V.: ¿Qué podrías decirnos de los encuentros mantenidos con la asociación de directores húngaros?

A.F.: El primer día nos ofrecieron un café. El segundo, nos invitaron a comer con tres miembros. Y pare usted de contar. El "gulach", nada del otro mundo.

E.V.: ¿Crees que intercambios de este tipo son beneficiosos para los directores españoles?

A.F.: Hombre, si estás en paro, como suele suceder, pues no está mal la cosa. Conoces a un colega del Norte, haces ejercicio, te tragas media docena de espectáculos, compras unos cuantos "souvenirs"... y tan ricamente. En serio, creo que deberían ser de otro tipo.

E.V.: Finalmente, haznos una valoración general del viaje.

A.F.: Budapest, preciosa. Tú, Etelvino, encantador. Y la Antígona aquella deslumbrante, como para soñar con ella.

Jorge Eines, director de escena, socio de la ADE y profesor de la Escuela de Arte Dramático de Madrid, presentó el pasado mes de octubre, en el marco de la I Conferencia Internacional organizada por el Centro Staniskavski de Moscú, una interesante y extensa ponencia. Dada la amplitud de la misma, publicamos a continuación la primera parte. Las dos siguientes serán editadas por nuestra Revista en números sucesivos.

Hay una frontera y los que aquí estamos presentes transitamos por ella. Los que buscamos junto a otro actor los caminos que nos permitan crear la vida en un personaje, somos habituales transgresores de ese límite.

Una palabra define la propuesta de Staniskavsky al actor: psicotécnica. En el medio de esa palabra existe la frontera.

Donde se juntan lo psico con la técnica parece comenzar el viaje que alguna vez sugirió Staniskavsky y que el actor de nuestro siglo ha intentado continuar.

Una distancia tan corta como compleja.

Un hiato, una fractura que se trata de neutralizar.

Una técnica que debe metabolizar lo psicológico asumiéndolo como aquello que hace su esencia.

Una palabra para dar cuenta de una integración, para subrayar la conjunción de dos conceptos, para borrar la diferencia entre una cosa y la otra. Una palabra que afirma la no separación de los términos que la componen y que por eso mismo hace visible la dificultad de que un término se integre con el otro.

Stanislavsky inaugura la lucha por la superación de la fractura dejando establecido un territorio dentro del cual se legitima el esfuerzo que puede realizar el actor.

Fuera de ese territorio pierde sentido el esfuerzo. Son los que se excluyen de un combate que tiene una suprema recompensa: acercarse al arte del actor.

Stanislavsky parece decirnos: si no hay psico no hay técnica. Deben ir juntos, condensados. En su integración radica su existencia.

Nosotros hemos recibido su palabra. Como portadores del mensaje vamos de un sitio para otro con él haciendo visible nuestro compromiso. Incluso nos reunimos a conferenciar para encontrar más y mejores puntos de vista desde los cuales seguir enriqueciendo el mensaje.

¿Qué hacían los pre-stanislavskianos?

Aún no había mensaje pero algunos hacían, sin saberlo, algo de lo que Stanislavsky anunciaría años más tarde y otros, la mayoría, hacían lo que Stanislavsky necesitaba para que hoy podamos estar aquí recordándolo.

No existía la psicotécnica pero había actores que creían en lo que hacían y decían y otros que estaban ausentes de cualquier ceremonia.

Una tarea hermeneútica nos permite localizar algunos datos elocuentes, testimonios como el pedagógico discurso de Hamlet a los actores en donde podemos reconocer la preocupación por la vida en la escena.

Por otra parte en aquellos centros de formación de actores donde imperaban criterios que hoy consideramos arcaicos basados en la declamación y la repetición gestual, se evidenciaban confrontaciones alrededor de los aportes vinculados a la evidencia.

Esfuerzos todos para vencer las dificultades que sugería el lenguaje, por lo que lo sustancial no era la interpretación sino luchar contra los problemas que los textos de los autores, proponían.

Intentos para elaborar métodos de formación y sistematizar desarrollos de aprendizaje como los de Delsarte o la rítmica de Dalcroze, espacios como los de Copeau o Charles Dullin, son aportes rigurosos para tratar los problemas interpretativos como un todo orientado hacia la búsqueda de una mayor organicidad.

No podríamos afirmar que hubiera una renuncia a lo psicológico porque existiera la pretensión de profundizar y desarrollar los recursos expresivos, pero tampoco que hubiera una comprensión suficiente de cómo opera el suceder psíquico en la conducta actoral.

La intuición reemplazaba al conocimiento y los interrogantes que no tenían respuesta en la misma evolución científica de la psicología de la conducta, pretendían ser contestados por una praxis voluntarista donde se confundían la vida del personaje con el talento del actor.

Llegados a este punto podemos reconocer que todo el esfuerzo pedagógico anterior a Stanislavsky, estaba orientado por premisas más de índole filosófica que de carácter científico.

Al no estar sujeta la experimentación e hipótesis claras de trabajo, se subrayaba el carácter ético de la actuación porque la investigación no permitía sacar conclusiones sobre la verdadera naturaleza de los aspectos en cuestión.

A esto le debemos integrar el específico campo de un arte que hace factible la superación de sus opciones técnicas en la medida en que aparecen singulares individuos dispuestos a una confrontación con lo peor de sí mismos.

Un narcisismo que paraliza la experimentación en nombre de los resultados. Que impide una lectura lúcida de los trayectos de elaboración de nuevos conceptos técnicos si no hay algo de distancia entre la satisfacción que la práctica genera para poder poner en cuestión lo que esa misma práctica produce.

Todo alimenta ese sitio de la vieja frontera y que ha sido atravesada en una u otra dirección en las sucesivas y múltiples ocasiones en que los hombres de

LA VIEJA FRONTERA (I)

por Jorge Eines

teatro han que. ido profundizar en las dificultades del comportamiento orgánico en la escena.

De un lado de la frontera, lo psicológico. En el otro lado de la frontera lo técnico.

Unas veces el espacio de lo psicológico es habitado hasta sus últimas consecuencias y la sublimación por el arte es una buena razón para proyectar en ese lugar los núcleos neuróticos menos resueltos. Individuos dispuestos a hacer del teatro un lugar terapéutico encontraron un buen sitio donde encauzar sus deseos.

Otras veces una manipulación legalizada por la búsqueda de un compromiso vital, reemplazó con atrevimiento el imprescindible conocimiento que debería haber del ser humano como para intentar trasladar ese saber a las condiciones de la escena.

Se ha profundizado del lado de lo psicológico transgrediendo los mismos valores desde los cuales se han sostenido muchas propuestas. Por hacer más ético lo artístico se ha utilizado a veces al individuo ignorando las mismas normas que daban sentido a un intento.

En ese mismo lado de la frontera el psicodrama, incluso antes de que Jacobo Levy Moreno en el año 1946, en los EEUU, inaugurara el término, hacía posible una identificación salvaje entre actor y situación.

Por sostener la verdad se han exprimido al máximo los componentes del suceder psíquico del personaje para hacerlos coincidir con los del actor.

También hay quienes intentaron esa conciliación utilizando lo psicológico para enmarcar un exhaustivo análisis de mesa. Poco de ese responsable ejercicio intelectual ha podido ser trasladado a la dinámica realidad de la escena.

De la mano de ellos podemos acercarnos al otro lado de la frontera. Allí donde lo técnico tiene que dar cuenta de lo psicológico.

En este lado de la frontera se ha arriesgado menos y se ha mentido más.

Lo técnico invita a la distancia aunque venga precedido de lo psico; pero es una distancia que organiza y que hace posible la repetición para acabar siendo una potente llamada a todo lo psicológico que aguarda dentro.

Si la convocatoria no es fecunda, si la llamada no tiene respuesta, los aspectos formales acaban haciendo parecer que se ha hecho presente lo que no está.

La técnica termina siendo aprender a llamar y que parezca que ha habido respuesta.

Se privilegia esa manera que hay que mostrar para ser un actor técnico aunque en la convocatoria esté ausente lo psicológico.

Se desprende lo técnico de lo psico aunque la pretensión sea precisamente la opuesta.

Finalmente queda aislado lo que por principio es dependiente. El ritual de lo técnico sigue vigente aunque más por lo que oculta de lo que no puede que por lo que muestra de lo que sí puede.

Esa frialdad del quizás mal llamado actor técnico es tanto un síntoma de impotencia como un atributo de seriedad y disciplina

Entre lo caliente y lo frío, entre esos dos territorios nos movemos.

La vieja frontera es una templada zona de tránsito aunque también sea posible vivir en ella.

Por ahí anda intentando quedarse el actor aunque no lo tenga fácil. Quizás por ello, este sea el momento de hacer una reflexión sobre aquellos aspectos que puedan echar luz desde un cierto rigor científico sobre el fenómeno del ser humano en la escena.

La evolución del pensamiento humanístico desde 1938 hasta nuestros días ha sido suficientemente fecundo como para que podamos transitar por algunos interrogantes con la pretensión de objetivar un poco más sobre el problema del arte del actor.



Homenaje no significa panegírico

Por Borja Ortiz de Gondra

RÉPÉTITIONS

"Dès la première lecture de la pièce j'imagine qu'un pouvoir tyrannique nous oblige à en donner immédiatement... la représentation. Oui, on pourrait le faire, -texte à la main. On erait ce qu'on peut! Et le lendemain si cette même injection nous était donnée, on ferait mieux, et autrement. Ainsi jusqu'au bout. Toujours la répétition doit contenir tout l'ouvrage, à chaque étape on peut l'interrompre, et jouer.

Et inversement, rester dans le tableau qui n'est pas fini de peindre, bien au chaud dans l'imaginaire, comme dit "Henry IV" de Pirandello, protégé! Cela aussi on pourrait le faire. Les répétitions ne finiraient jamais."

Con estas palabras de Antoine Vitez, leídas por su propia hija, Jeanne, tras unas breves imágenes del director, dió comienzo el homenaje que el Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid rindió a nuestro colega desaparecido.

En ese momento culminaban dos meses de conversaciones tripartitas en el eje Madrid-París, con las que Georges Banu, José Monleón y quien esto suscribe habíamos intentado articular el recuerdo a una figura señera de la puesta en escena con un sólo propósito: evitar el recordatorio hagiográfico y lacrimógeno, para sustituirlo por una reunión de profesionales e interesados que reflexionaran conjuntamente sobre el pensamiento que él había desarrollado a lo largo de su trayectoria.

A tal fin, habíamos optado por la lectura de una serie de textos teóricos que Vitez había escrito en diferentes momentos de su vida y que iban mostrando sus opiniones sobre los ensayos, el público, la puesta en escena de los clásicos, el trabajo con el actor, etc.

Desde el principio, decidimos que un homenaje franco-español debía ser bilingüe, con alternancia de ambos idiomas, pero sin necesidad de traducciones. En eso no hacíamos sino seguir al homenajeado, para quien el amor a su propia lengua (él mismo fue un estudioso del francés que renovó la pronunciación del alejandrino clásico) no significaba chovinismo, sino apertura apasionada a otras como el inglés, el ruso (del cual realizó traducciones admirables) o el español. ¿Demasiado elitista para nuestro ambiente teatral? Quizás, pero no en vano uno de los primeros textos que escogimos fue el titulado "Elital para todos".

Para dar cuerpo y voz a sus palabras sobre el escenario escogimos a una serie de actores, directores y escritores franceses y españoles de primera línea. Entre los nacionales, dos miembros de la ADE: José Luis Gómez y Juan Antonio Hormigón, quien unía a su condición de buen conocedor de su obra la de amigo personal de Vitez.

Un riesgo latía en lo que habíamos montado: la monotonía. Con el propósito de sortearlo, decidimos intercalar un par de fragmentos en vídeo de ensayos y que cada lectura fuese precedida de una pequeña introducción conjunta entre Banu y Monleón que situara al texto y su lector. Como cierre, la colaboración del Institut National Audiovisuel nos permitió ilustrar dos de las grandes obsesiones de Vitez: la relación entre cine y teatro, y "Electra", de Sófocles, al cedernos la película que Hugo Santiago había realizado sobre el tercer montaje que Antoine hizo de ese texto.

El primer participante español, después de Jeanne Vitez, fue nuestro Secretario General, quien había redactado unas líneas recordando los últimos días vividos en París con su colega. A continuación, José Pedro Carrión enmarcó su figura y su obra, no muy bien conocidas entre nosotros.

Y aquí comenzó el padecimiento de los organizadores, pues los hados audiovisuales no nos fueron propicios, y el fragmento de vídeo que debíamos proyectar se convirtió en una película muda. Ante la imposibilidad de volverlos a nuestro favor, decidimos prescindir de él y continuar con lo previsto.

Aurélien Récoing, Jean Metellus, Ana Marzoa y Pedro M^a Sánchez leyeron los textos asignados a cada uno de ellos. El de Pedro ilustraba el pensamiento de Vitez sobre los teatros públicos: "Es fácil llenar la sala, los procedimientos son conocidos, todo consiste en saber que las modas cambian, pero lo que se pide a un Teatro Nacional, su misión, es la de reunir a su alrededor, a partir de un pequeño número de principios, a personas que se reconocerán en él, lo amarán y distinguirán, que lo sostendrán porque será el lugar de una experiencia única, original."

Siguieron Jean-Marie Winling, Eloi Récoing y de nuevo Pedro, quien venía a poner voz a un tema discutido: "Un teatro de ideas, ésa es mi búsqueda actual. Conseguir que cada palabra, cada gesto de los actores, pueda ser tomado y entendido según dos categorías: como una declaración pública, cargada de sentido para todo el mundo, o como una acción privada, singular, que sólo responde a la situación de los supuestos personajes."

Después, Valéry Dreville leyó esta reflexión sobre la puesta en escena de los clásicos: "Lorsque Marivaux écrit "Le jeu de l'amour et du hasard" est-il conservateur ou réformiste? Je ne sais pas y repondre. Je vois en lui, plutôt, un sceptique. Pour moi, je me refuserai à jouer cette oeuvre à partir d'une fin qu'elle n'annonce pas. Si nous voulons être révolutionnaires, soyons-le vraiment, avec des oeuvres qui portent un message clair et sincère. A quoi bon arracher Marivaux à son ambiguïté?"

Los últimos en participar fueron Richard Fontana, Evelyne Istria, José Luis Gómez y Hugo Santiago, quien dió paso a su obra con un texto en que Vitez explicaba sus tres distintas lecturas de "Electra" y por qué los cambios de una a otra.

Pero la película tampoco estaba por la labor de portarse bien con nosotros, hombres de teatro al fin y al cabo, y su pase se convirtió en una sucesión de cortes e interrupciones. Cuando logramos llegar al final, sólo nos quedaba una impresión: interesante, sí, pero deslucido. No siempre forma y contenido van de acuerdo.

Recuerdo de Antoine Vitez

Por Juan Antonio Hormigón

Los organizadores de este acto de homenaje a Antoine Vitez, me han pedido que en lugar de leer uno de sus textos escriba unas líneas en las que recoja mis recuerdos personales de mi relación con él. El hecho de que le conociera y tuviéramos algunos proyectos conjuntos, constituye sin duda una razón de peso para que esto sea así.

Antes de nada, Antoine Vitez fue uno de mis maestros. En 1966 cuando era estudiante del Centro Universitario Internacional de Formación y Búsquedas Dramáticas, creado y dirigido en Nancy por el hoy ministro de cultura francés Jack Lang, vino a impartir un breve seminario sobre el teatro ruso-soviético que conocía a la perfección. Como era costumbre habitual de la mayor parte de los integrantes de aquella primera promoción, el trabajo se prolongaba de manera informal en el "Café du Commerce", sito en plena plaza Stanislas, hasta las cuatro o las cinco de la madrugada.

Aquellas noches con Antoine fueron largas y provechosas. Hablábamos de teatro y de política, de la situación en España -entonces sometida a la dictadura franquista-, de los cambios sociales que considerábamos necesarios, de esperanzas, contradicciones y anhelos. La verdad es que no recuerdo con exactitud aquella conversación pero a Antoine, por razones que ignoro más allá de su excelente memoria, se le quedó grabada firmemente. Siempre que nos encontrábamos, en un momento u otro de la conversación, se remontaba y refería a aquel primer encuentro en una noche gélida de invierno en la capital de la Lorena.

Después estuve algún tiempo sin verle. Durante los primeros años 70, realizó al menos tres talleres organizados por "Dramaturgie", una sociedad franco-italiana dedicada a la práctica dramática y a la que yo pertencía. Fui invitado pero no pude asistir a ninguno de los tres por serme negado repetidamente el pasaporte por el entonces Ministro de la Gobernación, de tan infauusta memoria. Mi mujer, Rosa Vicente, que sí lo tenía gracias a una argucia que salió bien, fue correo de notas, buenos deseos, saludos, algún libro y balance de las experiencias teatrales que se llevaron a cabo. Para mí será imposible olvidar que Antoine, con otros colegas franceses, fue impulsor de un documento dirigido al ministerio del ramo, exigiendo que se me concediera el pasaporte. El ejercicio de la solidaridad siempre ha sido algo que me ha conmovido profundamente, más aún si era yo quien lo recibía.

Hace unos años siendo él ya director de "Theatre Chaillot" y yo Secretario General de la Asociación de Directores de Escena de España, volví a escribirle proponiéndole que iría a verle a París para hablar de proyectos de

colaboración. Pocos días después sonaba el teléfono y Antoine me comunicaba su alegría porque nos encontraríamos, pero me indicaba que había que cambiar la fecha porque debía pasar por el quirófano ineludiblemente; luego supe -según me dijo- que se trataba de una delicada intervención en el cúbito.

El azar o el destino, cualquiera sabe, anuda en ocasiones los hechos de manera amarga o al menos curiosa. Antoine salió de la clínica para verme, y nos encontramos con alborozo en los amplios pasillos de Chaillot. Al llegar a su despacho me esperaban con rostros serios sus colaboradoras: debía llamar urgentemente a España porque mi padre se encontraba en estado de extrema

luego abordamos otras muchas cuestiones, volvimos a hablar de política europea e incluso se sintió en la necesidad de relatarme por qué había firmado el documento de apoyo a la reelección de Mitterrand como Presidente de la República. Al despedirnos -y eso sí que lo tengo bien fresco en la memoria- me repitió varias veces desde el rellano mientras yo descendía las escaleras: "courage pour ton père", como si de una premonición se tratara. No se equivocó. Cuando a las dos de la madrugada llegué finalmente a Zaragoza, mi padre hacía media hora que había muerto.

Pocas semanas después me telefonó de nuevo. Quería saber si "La Celestina" se había estrenado ya y venir a

Pérez Sierra. Fue una conversación aquella curiosa, cordial y levemente fría. Antoine y Adolfo podían asemejarse si se les observaba de manera superficial, pero a mi entender eran muy distintos en el fondo. Como experimentados exploradores en páramos y selvas existenciales y artísticas, definieron inmediatamente sus territorios, marearon la perdiz y tuvieron exquisito cuidado en medir cada uno de sus movimientos. Al fin y al cabo no se trataba de una fiesta de bodas sino de un encuentro entre profesionales del teatro y, posiblemente, esas actitudes sean garantía de civilidad. En cualquier caso, cuando más tarde paseábamos por la Plaza Mayor me repitió lo que antes había dicho, que el espectáculo le había interesado mucho y que su "Celestina" partía de planteamientos diferentes. La concebía desde una óptica más cosmopolita y global, como expresión renacentista sobre el amor y la muerte que podía ser generalizada a nuestro tiempo.

Quisiera concluir rememorando mi última conversación con Antoine. A comienzos de marzo de este mismo año, pasé fugazmente por París, apenas día y medio. No pude prevenirle de antemano, así que me presenté en la "Comédie Française" confiando en la suerte. Llegué un par de horas antes del inicio de la representación y el jefe de sala me informó que el ensayo de "Galileo" había concluido y que el señor Vitez se había marchado ya y no regresaría. Hice acopio de todos mis recursos y conseguí que me aseguraran un improvisado lugar en la sala -el teatro estaba repleto- para contemplar "La mere coupable".

Regresé pocos minutos antes del comienzo y allí estaba Antoine. Le habían informado de mi llegada y había venido a verme aunque fuera sólo un momento. Hablamos muy rápidamente porque los timbres de llamada empezaron pronto a ulular en todas las direcciones. Tuvo tiempo de resumirme su experiencia y objetivos al frente de la "Casa de Molière", de hacer un comentario sobre el Galileo en el que trabajaba y poco más. Antes de despedirnos le pregunté: "¿Quieres venir a España?"; "Me encantaría, ya sabes que adoro España", me respondió.

Entonces le invité formalmente a que asistiera a nuestro congreso de la ADE que iba a celebrarse en Málaga y preparar una intervención relacionada con alguno de los bloques temáticos que íbamos a tratar. Volvió a repetirme que le gustaría mucho hacerlo, que en cuanto estrenara "Galileo" tendría unos días de tranquilidad y que esperaba mi carta comunicándole la fecha exacta de celebración del Congreso. Le escribí de inmediato e incluso en nuestros comunicados internos anunciamos la firme posibilidad de que estuviera presente. Para sorpresa mía, no hubo respuesta. Silencio, sólo silencio y extrañeza.

Las paradojas de Antoine Vitez

- El artista más francés- El artista más europeo.
- El artista más perfeccionista- El artista más sensible al azar.
- El artista más comprometido con el teatro como arte antiguo- El artista más cercano al presente y a la política.
- El artista defensor de las instituciones, artista jacobino- El artista subvertidor de las grandes estructuras.

Es un artista que tiene un devenir. Hay una novela del devenir viteziano.

(Traducción Pau Eguizabal)

gravidad. La noticia fue un mazazo que no hizo sino confirmarse cuando telefoneé.

Recuerdo muy bien el tacto exquisito con que intentó sacarme de aquella situación, sus comentarios leves, casi distantes, como si pretendiera conjurar el fantasma de la muerte y alejarlo de nuestro lado. Yo por mi parte alcancé a convertir la impotencia de mi situación -no podía regresar hasta las cinco de la tarde- en una proyección de futuro y nos pusimos a hablar a tumba abierta.

Le conté de mi vida y milagros, de las actividades de la ADE, de que nos gustaría que viniera a España a realizar un seminario con directores de aquí y que pudiera recibir a algún director de nuestra Asociación para que siguiera el proceso de montaje de alguno de sus espectáculos. En todo estuvo de acuerdo, solo se trataba de ajustar las fechas aunque eso, como de costumbre, era lo más difícil. Fue entonces cuando me habló de su proyecto de montar "La Celestina" con Jean Moreau, y yo le conté que Adolfo Marsillach la ensayaba en ese momento en Madrid. Desde

verla. La ADE fue su anfitriona en esta ocasión. Antoine se encontró con nosotros una mañana del mes de mayo en el Centro Cultural de la Villa de Madrid. Durante casi cuatro horas mantuvimos un diálogo denso, reflexivo, de un alto nivel intelectual. Antoine resumió sus experiencias como maestro de actores en la Escuela Lecoq y en Ivry, expuso algunos aspectos básicos de sus concepciones escénicas, relató los procesos de trabajo seguidos en espectáculos como "La Gaviota", "Edipo" o "El Zapato de raso", definió su postura respecto al tratamiento de los textos del pasado y muchas cosas más. Hubo preguntas de todo tipo, se abrieron numerosos interrogantes y creo que todos quedamos satisfechos de la allí actuando.

Durante la comida que le ofreció la Junta Directiva de la ADE, hubo ocasión de trazar nuevos planes y sondear viejas crisis como la del Este, aunque unos y otra se resolvieron de forma distinta. Por la noche vió "La Celestina". Yo me había ocupado en preparar un encuentro entre él y Adolfo Marsillach, al que acudió también Rafael

Y una vez más el azar o el destino, quién sabe, volvieron a enredarse en el devenir de los acontecimientos. Clausuramos nuestro Congreso en Málaga cuando de forma inexorable, como un zarpazo insólito en mitad del pecho, nos llegó la noticia seca y brutal de su muerte. Entonces volvía a recordar como un pálpito el aleteo de sus premoniciones. Ahora sí, el silencio sería para siempre jamás... silencio.

En un acto como éste, lleno de documentos y reflexiones en torno al quehacer teatral de Antoine Vitez, he preferido contar algunos aspectos del ser humano y también de sus relaciones con el teatro que se hace, se piensa, se estudia o se investiga en Madrid. No quisiera dejar de recordar sin embargo, que Antoine pertenecía a esa raza de quienes aman profundamente el teatro y lo convierten en parte fundamental de su ser, su condición personal y su existencia civil; que era dueño de una impresionante formación humanista e intelectual, hasta conjugar lo escénico y lo filosófico en un idéntico impulso creativo; que era de aquellos que como Jouvet, Dullin, Vilar o Barault entre otros, asumieron la ímproba tarea de ser actores en sus propios espectáculos; y sobre todo que su condición de artista nunca se opuso a una torrencial capacidad de trabajo.

En mi recuerdo queda sobre todas las cosas que me otorgó su confianza y me dio muestras de su amistad. Por eso

quizás lo más triste de todo es que haya que hacer balances y homenajes, porque son inequívoca señal de que los maestros y los amigos se nos han ido para siempre. Telón, por favor.

"El médico a pesar suyo" de Molière, puesta en escena de Dario Fo en la "Comédie Française", dirigida por Antoine Vitez. Foto: Claude Bricage.



Antoine Vitez

Adivinación, Strehler

Últimos días del veranillo de San Martín en Milán: comenzaba a hacer frío en los restaurantes al aire libre. La conversación recayó sobre la adivinación. El "regiser" es un vidente, incluso si no lo sabe. En el teatro, reconstruye el mundo confuso, insoportable, lo hace claro y aceptable. Es como la loca que no comprende sino a los otros pero no a sí misma.

La voz de Strehler. Habla, describe todo, mira y comenta todo, su voz acompaña a los actores hasta el final de los ensayos. Cuando su voz calla la obra ha concluido, el espectáculo comienza; siempre lo ha visto como idea, tal como debe ser; y los actores lo han representado completo de un tirón; pero el día que su voz cesa, ningún desvío en el juego escénico es ya posible; nos damos cuenta entonces que esa voz era el hilo que sostenía todo, construía las relaciones de los personajes entre sí, en cada situación diferente y más aún, rodeaba cada carácter de un ovillo de recuerdos imaginarios.

Toda la memoria del "regiser" se transporta de este modo a la cabeza de los personajes, les construye a cada uno una historia, una vida. Una vez interrumpida la palabra pitia, los personajes pueden marchar solos, consentidos, alimentados de la misma vida que la madre da al hijo muerto en la obra de Pirandello: la vida es tanta que los demás no saben que ha desaparecido.

Palabra pitia porque es de la adivinación de lo que se trata. El "regiser" sentado en la sala, mirando a los actores, adivina las confesiones que exponen de sí mismos por el azar aparente de sus gestos y voces en escena; los ve desnudos, precede sus deseos, persigue y acrecienta sus esbozos, da a lo que han creído hacer sentido verídico, rebasa sus intenciones, los sitúa, en fin, en el mundo.

A.V.

El, Strehler, lo hace mediante esa palabra que sin duda le arrastra a él mismo; como aquellos que conduce, se mantiene en equilibrio sobre las olas; se diría que esta palabra es la de un dios exterior; ¿sabe que es un oráculo, un visionario? Ciego, sin duda, como Tiresias.

Porque el mundo es demasiado duro y el hombre está sometido a la tentación de alejarse a pasos cortos hacia la casa del silencio, como el señor de "La Tempestad", o de guardar consigo para morir cerca de ella, la caja de malicias de "La Gran Magia", conteniendo la mujer fiel, eternamente fiel, que el mago de feria contra toda verosimilitud, ha encerrado allí, mientras que la otra, la verdadera, la infiel, reclama vivir en la verdad vulgar. No, él, el "regiser", el artista, se arranca la desgracia cotidiana para reconstruirla en la escena, lógica y bella, en forma de simulacro. su voz es la misma del simulacro. Cuando se calla le atrapa la fatiga.

Hablo de Strehler y sin duda con él de todos los que practican ese arte adivinatorio. De todo eso hablamos a fines de verano en Milán. Todas las conversaciones giran sobre el tema del Maestro; debe soportar también eso, sin desearlo.

Antoine Vitez (1985-86)

Traducción: Irene Daucken

TEXTOS DE ANTOINE VITEZ

Elital para todos

Así habla Schiller, en la apertura del Teatro de Weimar, el 12 de octubre de 1798. Se dice que Goethe hubiera querido leer el texto en el escenario, pero que cedió su puesto a un actor, y estuvo bien así. Hace ya cerca de dos siglos que se escribieron esas palabras, pero podemos hacerlas nuestras. La importancia de los desafíos sociales, las grandes causas, la dominación y la libertad, son nuestra historia actual.

En el teatro, la historia de las relaciones entre el arte y el público debe ser reanudada. La astucia comercial, o el ingenio publicitario, son decididamente insuficientes: el público nos exigirá otras cuentas. Por eso no le diremos más que esto: ahí, en pleno París, sobre una colina, hay un teatro; ahí, en la oscuridad, unas personas, los actores, usan, conservan y transforman vuestra lengua materna y los gestos de vuestra vida, os los muestran, os los restituyen, es su trabajo; intentan, también ellos, medirse con el principio establecido por el poeta alemán: no flaquear frente al escenario del tiempo.

Esa es nuestra ambición, y, para cumplirla, exploraremos todas las formas de teatro. La dificultad no nos austá; si nos aman, nos amarán por ella.

A. V.

Sobre el actor

El actor es un poeta que escribe sobre la arena. Los dos términos son exactos. No sabríamos denegar al actor la calidad de poeta, o de novelista. La calidad de un artista comparable a un escritor. Como un escritor, extrae de sí mismo, de su memoria, la materia de su arte,

compone un relato según el personaje ficticio propuesto por el texto. Maestro de ceremonias en un juego de cebos, ofrece y retira, añade y suprime, esculpe en el aire su cuerpo en movimiento y su voz cambiante.

Pero lo hace sobre arena. El edificio no dura mucho, el viento y las olas pronto lo cubren: no permanece más que en la memoria de quienes lo han visto. Precisamente a causa de ello, es algo como un acontecimiento histórico; nos acordamos de las obras de teatro como de lo que nos ha ocurrido en la vida de verdad.

Es como la guerra y la política. Los acontecimientos desaparecen; en el mejor de los casos no quedan más que huellas, fotos, cintas magnetofónicas, relatos y los testimonios temporales en los periódicos; la obra se borra -la conservación audiovisual no la podrá resucitar-; podrán escribir otros poemas sobre nuestros poemas, en otros idiomas, pero nuestros poemas de gesto y de voz habrán pasado como las victorias, los golpes de Estado, la masacre o las revoluciones.

Lo que queda es la memoria del acontecimiento y de su efecto en la vida de la gente. Naturalmente, esta memoria es cambiante, discutible, diferente de un testimonio a otro, y todavía más cuando se trata de la memoria reconstruida, la que se tiene de los acontecimientos que uno mismo no ha conocido, y que nos es tan necesaria como la memoria directa, pues hay que hacerse una familia, unos antepasados... sobre todo, cuando no se tienen.

Hay también otra concomitancia entre el arte teatral y la guerra, o la política: hay que ganar inmediatamente. Los actores siempre tienen que evaluar la oportunidad de su acción; no tiene lugar más que una sola vez.

Pero el rasgo más fuerte en común es la Muerte. Todo el ritual del teatro es comperable al de un ejército en campaña. Debes tomar la ciudadela, incluso si sabes que no cuentas con todos los medios para hacerlo, pues ese momento es el único que tendrás. Los minutos están contados. Aunque estés enfermo, hay que representar. Sin voz, sin piernas. Obsesionado por la superstición del castigo implacable que se impone a los traidores, los cobardes, los que se demoran. No entrar a tiempo significa morir.

Está claro que hablo con metáforas. Pero de esta manera no hago más que describir los sueños de todos los actores, sus pesadillas habituales: debes hacer el papel, no te has aprendido el texto, estás desnudo ante el público...

¿Está claro cómo éstas metáforas tocan la realidad? El teatro, metáfora de la guerra y la política, no habla más que de guerra y de política: guerra en las familias, política de salón o guerra simplemente, Shakespeare o Marivaux y al final de la muerte, muerte figurada de los héroes de Molière, derrota de Arnolphe y de Orgon, desaparición de

Alcestes, falsa muerte de Scapin o muerte de Ricardo II, Hamlet, Orestes; verdadera, esta última o, mejor dicho, -si adoptamos el punto de vista del actor-fingida verdadera.

Este poeta, el actor, que escribe sobre arena, dispone de la huida del tiempo. Sólo dispone de eso: no del tiempo, sino de su huida.

No puede recogerse. En su tiempo libre, o bien se pierde, vaga errático, o bien ejercita su voz, sus músculos o su memoria, para un futuro papel. Si se recogiese demasiado tiempo, ya no podría ser actor, le faltaría la arena.



"La vida de Galileo" de Bertolt Brecht, en la "Comédie Française"; último espectáculo montado por Antoine Vitez. Foto: Claude Bricage.

"Decididamente amo esta palabra, y la atracción por la lengua italiana que dice "registra", me arrastra. (nota de Vitez). en castellano debemos traducirlo por "director", pero dado el punto de vista mantenido por Vitez, he preferido castellanizar directamente el término francés.

LIBROS

por Juancho Asenjo

Revista CELCIT-Teatro

**Año 1. Número 1. Segunda época.
Primavera 1990. Buenos Aires.**

La revista CELCIT-TEATRO nace con la intención de ser uno de los organismos aglutinadores de los diferentes teatros latinoamericanos y participar en su proyección por los distintos países del mundo; así como ser portavoz de las diversas tendencias teatrales que se desarrollan a lo largo y ancho de América Latina y – sobre todo – representar y ser el vocero del Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral. Además se propone informar de las actividades del centro y ser el foro de discusiones y debates.

El primer número nos honra con la publicación de varios artículos ya aparecidos en números anteriores de nuestra revista ADE y en los dos primeros volúmenes de la serie Debates.

La lectura de la revista resulta tentadora sólo con ojear el índice; nombres tan conocidos y prestigiosos como: Anne Ubersfeld, Patrice Pavis, Juan Villegas, Juan Carlos Gené, José Monleón o Juan Antonio Hormigón, dan crédito a cualquier publicación.

Además se incluye el texto del autor argentino Juan Carlos Gené "Memorial del cordero asesinado", que cuenta los hechos sucedidos en España desde los días previos al golpe detado del 18 de Julio hasta el asesinato de Federico García Lorca, el 19 de Agosto de 1936..

Ojalá este sea el comienzo de un largo y fructífero período; eso es lo que les deseamos a los compañeros de CELCIT-TEATRO.

Excluida del Paraíso

**de Juan Antonio Hormigón.
Publicaciones de la ADE. Serie
Literatura Dramática
Iberoamericana n 2.
100 páginas. Madrid 1990**

Juan Antonio Hormigón, profesor de la Escuela de Arte Dramático de Madrid y contrastado teórico del teatro, ha escrito su tercera obra de teatro original – aparte de las numerosas versiones y adaptaciones que ha realizado –.

"Excluida del paraíso", como muy bien dice Carlos Rodríguez en sus bellísimas reflexiones, no es un monólogo al uso; es mejor definirlo como "espectáculo unipersonal"; así lo denominan los hispanoamericanos. Escribir un monólogo es hacer una reflexión en voz alta. Juan Antonio Hormigón medita acerca de materias que hoy día están totalmente desprestigiadas y desacreditadas: escribir un teatro político o de tesis, que decían nuestros abuelos, es un riesgo y, al mismo tiempo, ir contracorriente. Hacer un teatro de análisis, haciendo incapié en viejos ideales por los que muchos lucharon y hoy pocos se acuerdan, es una aventura, es tirarse al vacío desconociendo si debajo vas a encontrar red.

En la sociedad en que vivimos es difícil, por no decir heroico, defender unos principios éticos y morales, ya

que esto significa tener cerradas muchas puertas y sufrir zancadillas por doquier.

Hormigón indaga en la vida de una mujer en crisis, reflejo de una generación en exceso idealizada, que se enfrenta a la realidad que le ha tocado vivir. No es una heroína pero tiene el valor de enfrentarse al drama que sufre la sociedad actual: el desmoronamiento moral y la corrupción en todas sus acepciones. El "Paraíso" que nos muestra Hormigón justifica que ser "Excluido" de él sea una de las pocas satisfacciones que podamos tener.

Aire frío

**de Virgilio Piñera
Publicaciones de la ADE: Serie
Literatura Dramática Iberoamericana nº 1
180 páginas. Madrid 1990.**

Excelente comienzo el de esta nueva colección de la ADE. Hay pocos textos que sean tan apropiados como este "Aire Frío" del cubano Virgilio Piñera, para iniciar una nueva andadura con miras amplias. Por desgracia, el teatro latinoamericano ha interesado e interesa poco a los profesionales, editores y público español en general. A pesar de ser un teatro mucho más enraizado con la realidad de sus propios países que el nuestro. Refleja con mayor decisión y compromiso los problemas profundos que tienen sus propias sociedades. Por eso tienen una aceptación grande del público. Mientras en España son pocos los textos que tienen un mínimo componente crítico hacia la sociedad que les ha tocado vivir.

La obra de Piñera si es de las que refleja la forma de vida de su país. Nos describe la vida de una familia media en la Cuba anterior a la Revolución, con sus grandezas – las menos – y con sus miserias – las más –, con sus frustraciones y angustias, con sus ilusiones vanas. Las preocupaciones cotidianas. Las escasas esperanzas para un futuro que es el día siguiente. La desintegración moral de una familia... Son muchos los temas que trata Piñera.

El clima, la atmósfera que crea Piñera alrededor de la familia Romaguera resulta opresiva, las continuas menciones al calor hacen sentir la angustia de unos seres desamparados, fracasados, que son perdedores en la vida. Pasan hambre y todo tipo de privaciones y necesidades.

Los personajes están perfectamente delimitados: Ana y Luz Marina representan a la mujer cubana, con un desmedido afán de proteccionismo y con una capacidad de sufrimiento que, a veces, raya en lo heroico; los hombres son débiles, no soportan la tensión y la cruda realidad cotidiana de tener que sobrevivir todos los días, sabiendo que el día que comienza hoy será más duro que el de ayer.

La actualidad de la obra está patente. Se respira el aire del gran teatro, de ese que nos gustaría ver más a menudo.

El arte secreto del actor

**Eugenio Barba y Nicola Savarese
Colección Escenología.
Traducción de Yalma-Hail Porras y
Bruno Bert. 365 páginas. Ciudad de
México 1990.**

Antes de comenzar a comentar el libro quisiera dar unos datos para que el lector no se confunda. Esta es una edición ampliada del libro que apareció en 1988, en esta misma colección, con el título "Anatomía del actor". Se han incluido algunos artículos y se han omitido otros pero el resultado final no difiere mucho.

"El arte secreto del actor" nos es presentado como un

diccionario de antropología teatral. Y efectivamente, hallamos definidas y analizadas las acepciones que consideran fundamentales los autores: antropología, energía, equilibrio, ritmo, técnicas del cuerpo... además de los añadidos respecto a la edición anterior: sistema de Stanklavsky, biomecánica de Meyerhold...

El libro, a pesar de estar firmado por Barba y Savarese, cuenta con la colaboración de prestigiosos profesores, directores... de reconocida solvencia: Franco Ruffini, Taviani, Grotowsky, Schechner...

La propuesta que nos hacen Barba y Saverese es la de ahondar en la antropología del actor. Separándose de las corrientes psicológicas stanislavskianas y post-stanislavskianas y profundizando más en la filosofía del actor. Esto les lleva al análisis del teatro oriental, continúa referencia desde que se interesa por él Antonin Artaud en el primer cuarto de siglo.

Este libro es un compendio de las investigaciones realizadas durante el período 1980-1990 en el ISTA, Insternational School of Theatre Anthropology, dirigida por Eugenio Barba.

Es, en suma, un excelente libro para indagar en las raíces del teatro y para conocer la esencia del actor.

El público

**Revista bimensual
del espectáculo.**

Nueva Etapa.

En esta nueva etapa han cambiado muchas cosas en relación a la anterior, no sólo el formato y el diseño. Ahora la propuesta es más seria, el tratamiento de todos los asuntos es más sosegado. La elección de temas es más rigurosa. Los cuadernos monográficos de la anterior etapa han sido sustituidos por otros que van incluidos en el interior de la revista.

El color ha reemplazado al blanco y negro tradicional. Continúa como complemento la colección de textos, dedicados a autores españoles y extranjeros, simultaneándose la edición. Las obras pretenden ser inéditas tanto en nuestros escenarios como en nuestras editoriales.

El primer libro corresponde a los meses de Enero-Febrero de 1990 y es del afamado pintor Eduardo Arroyo, que con su obra "Bantam" se ha introducido en el difícil mundo de la autoría teatral.

A este título siguen otros de enorme interés: "Yo, maldita india..." del siempre interesante, y poco reconocido, Jerónimo López Mozo, cuya obra nos presenta un desafío: el enfrentarnos al hecho más polémico y, al mismo tiempo, más importante de nuestra historia: El Descubrimiento de América. Los personajes centrales de la obra son: Malinche, Hernán Cortés, Moctezuma y Cuauhtémoc.

Libros posteriores como la magnífica obra de Mamet "Edmond", la también interesantísima "Grande y pequeño" del autor alemán Botho Strauss. La sorprendente y excelente pieza de Benet y Jornet "Deseo" –que ojalá veamos pronto en los escenarios españoles– y la imaginativa y grotesca obra de Dario Fo "El papa y la bruja", de tema recurrente pero al que saca siempre partido. Esperamos con enorme interés los siguientes títulos.

Como reflexión final, quisiera alabar las inversiones del estado –alguna vez también aciertan–. No sólo vamos a criticar, cuando se invierte bien el dinero hay que laudarlo el trabajo de los responsables y el dinero invertido en la revista EL PÚBLICO resulta rentable porque cumple la función y el cometido para el que se creó: el conocimiento de nuestra vida teatral. Creo que El Público es hoy una de las mejores revistas de teatro que se han en Europa.



Dentro del Festival de Otoño que organiza la Comunidad de Madrid, nuestro compañero **Jesús Cracio** ha estrenado en el teatro Alfil de Madrid, la obra de Paloma Pedrero, "Noches de amor efímero". (Foto superior)

La compañía de teatro "Casona" ha estrenado la obra del nobel italiano Luigi Pirandello, "El hombre, la bestia y la virtud". La obra dirigida por **Andrés Presumido**, cuenta con la colaboración de la Caja de Ahorros de Asturias y de la Consejería de Cultura del Principado.

Antonio Malonda impartirá en diciembre un curso de Dirección Escénica en la "Cuarta Pared". Dicho curso, titulado "Una práctica sobre la puesta en escena", está organizado en colaboración con el Instituto de la Juventud.

Así mismo ha estrenado con un grupo extremeño la obra "Ácido lúdico".

El Centro de Investigación Teatral, "La Casona", que dirige **Fernando Grifell**, ha editado un libro, que enviaremos a todos los asociados, con motivo del X Aniversario de dicho centro.

A través del INAEM del Ministerio de Cultura, **Jorge Eines** ha participado en la "I Conferencia Internacional sobre Constantin Stanislavski", organizada por el Centro Stanislavski de Moscú, con una ponencia titulada "La vieja frontera".

Con una obra suya, "Félic Aniversario", **Adolfo Marsillach** se reincorpora a la dirección escénica, abandonando así su puesto de Director General del INAEM.

Nuestro compañero **Diego Serrano** estrenó "El caso de la mujer asesinadita", del conocido autor cómico Miguel Mihura.

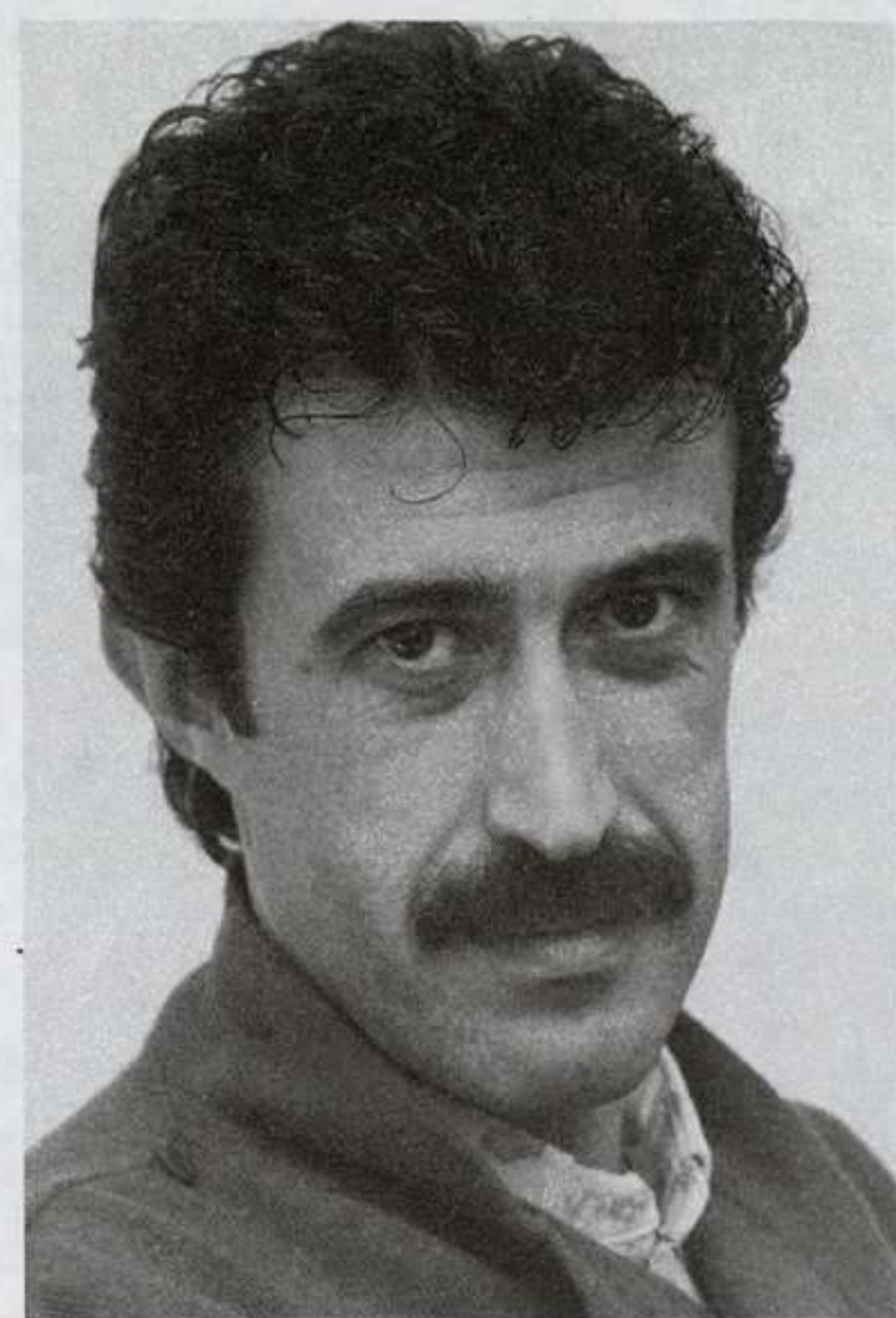
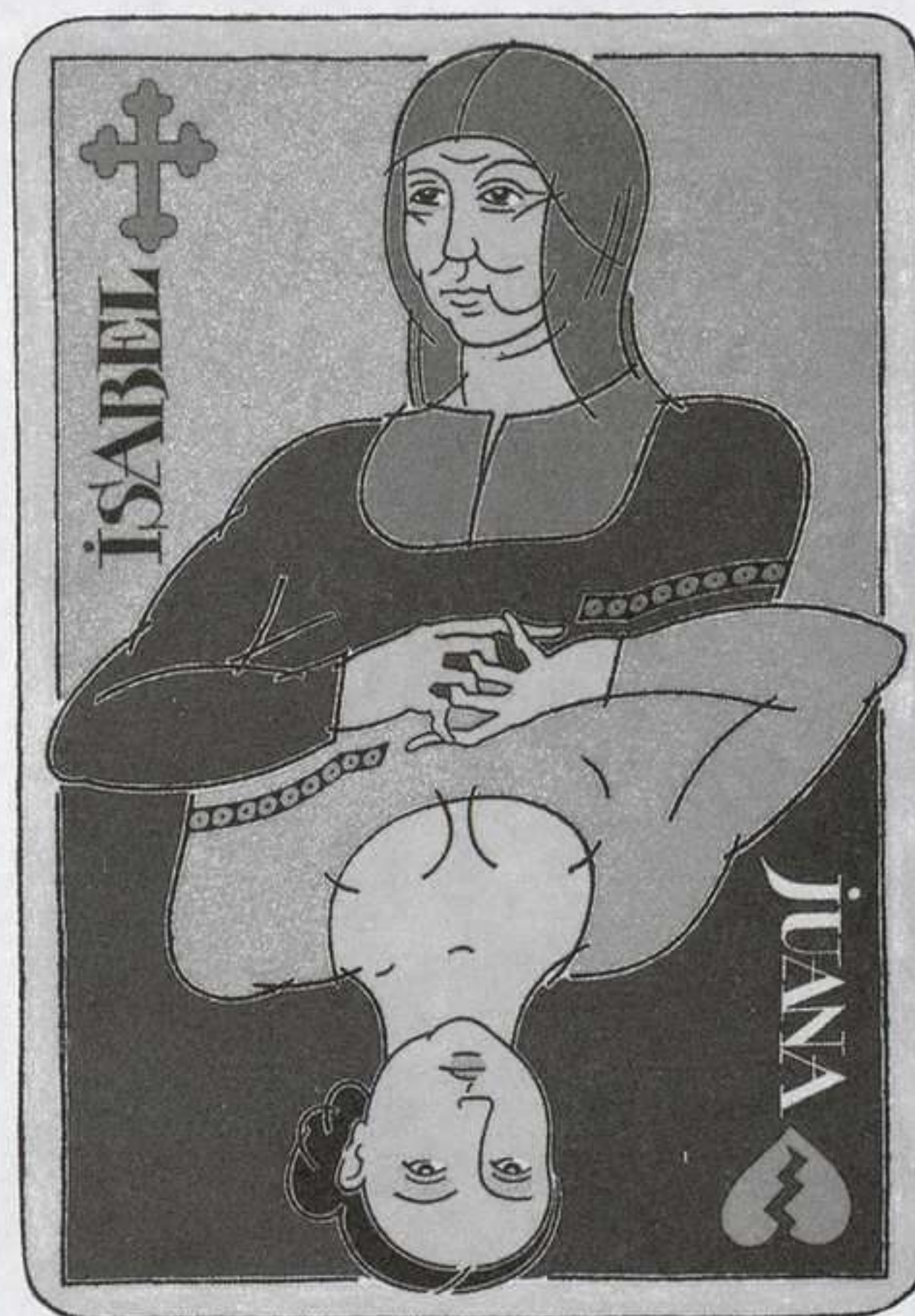
Agustín Iglesias, director de la compañía Guirigai, estrenó "Péridos en el Paraíso", un juego teatral que ha realizado nuestro compañero sobre "El Gran Teatro del Mundo" de Calderón. La obra será estrenada en Madrid en el mes de marzo.

Con motivo de la inauguración del nuevo Instituto del Teatro de Sevilla, **Carlos Álvarez-Novoa** realizó un taller con actores profesionales de tal manera que sirviera de práctica a los nuevos técnicos que finalizaban sus estudios. La obra estrenada fue "Malfario", de Antonio Onetti.

La compañera **Zulema Katz** ha sido invitada a Uruguay y a Argentina para dirigir la obra "Amantes y otros extraños", que le valió el Premio Ercilla 1989 en España. El estreno tuvo lugar en enero en la ciudad de Punta del Este.

El día 19 de diciembre se estrenó en el Centro Dramático Nacional la obra de David Mamet, "Edmond", dirigida por **María Ruíz** y con escenografía del pintor Eduardo Arroyo.

Gerardo Malla ha estrenado la obra de concha Romero, "Juego de Reinas". Dicho espectáculo está producido por "Gambito de Reina S.L." y distribuida por "Pentación S.A.".



Emilio Sagi, sobreintendente del Teatro de la Zarzuela

Emilio Sagi, director de escena y asociado de la ADE, ha sido nombrado sobreintendente del Teatro de la Zarzuela, cargo que ocupó anteriormente José Antonio Campos.

Emilio Sagi nació en Oviedo hace 39 años y desde 1985 ha formado parte del equipo directivo del Teatro de la Zarzuela, como director de repertorio. Ha dirigido numerosas óperas en el Liceo de Barcelona, el Teatro Colón de Buenos Aires, el Gran Teatro de La Habana, El Comunale de Bolonia y el San Carlos de Lisboa. En el pasado congreso de la ADE celebrado en Málaga, presentó una ponencia sobre "La puesta en escena de ópera", que recogimos en numeros anteriores.

Vaya desde aquí nuestra más sincera felicitación que sirve también reconocimiento a su importante labor desarrollada en el campo del espectáculo lírico.

El Corte Inglés

Colabora en las actividades de la
Asociación de Directores de Escena



**UNA EMPRESA
AL SERVICIO
DEL ESPECTACULO**

A large, multi-pointed starburst graphic with a white center and dark points, radiating from the center of the page.

**"NUESTRA
ILUMINACION
SIGUE CUIDANDO
EL BRILLO
DE LAS ESTRELLAS"**

SERVICIO 24 HORAS

Condesa de Venadito, 6 - Tel. 404 88 55
28027 MADRID

Pintor Josep Pinós, 36 - Tel. 427 64 68
08031 BARCELONA

* * *

**LAMPARAS - FILTROS DE COLOR - FOCOS EN BAJA TENSION
TELEVISION - TEATRO - CINE**