

BOLETIN



9

PUBLICADO CON LA COLABORACION DEL
INAEM DEL MINISTERIO DE CULTURA

JULIO DE 1988

REDACCION: SAN MATEO, 30
28004 MADRID. TELEFONO: 766 51 53

A lo largo de la historia, el edificio teatral ha sido siempre un lugar heterogéneo de relación y encuentro social. La sociedad esclavista, estamental, dividida en clases, estableció sus normas, previno los medios para que el público teatral fuera microcosmos de sí misma enfrentado al espejo de la escena en que se mostraban sus anhelos, sus vicios, sus ambiciones, sus frustraciones, sus ilusiones y esperanzas. Fue un espacio abierto siempre a la reflexión sobre su propia existencia, de los hombres y mujeres que acudían a ocupar sus graderíos o garbear sus patios. Otras veces contuvo tan sólo evasión inerte, pero fue también con frecuencia espacio para la presión y transmisión de las ideas sustentadoras del poder establecido o de quienes ansiaban poseerlo para cambiar el orden social existente.

EDITORIAL

La piqueta teatral

Pero ante todo, el edificio teatral es el instrumento específico para la creación escénica de que cada época se ha dotado. Un instrumento y un medio conocido y dominado por los diferentes creadores escénicos, propiciador de códigos dramáticos, de formas espacio-visuales, de conductas interpretativas, de relaciones entre el espectador y el espectáculo determinadas en buena medida por las características intrínsecas de su estructura.

Por todo ello, cuando un teatro se cierra, se transforma en cubículo para la tosquedad sonora, el estrépito ululante o el ansia de imprevisión fortuna, quizás simplemente se derriba para construir en su solar apartamentos u oficinas, sucumbe un trozo de nuestra historia cultural y cívica y de nuestro presente activo. Desaparece para los profesionales del teatro un instrumento de trabajo, de creación y de comunicación. La sociedad pierde además un espacio para la

fantasía y el ensueño, para el placer y la sensación, para el conocimiento y el debate, para la civilidad y la democracia.

La presente temporada concluye con el derribo de un teatro en Madrid y el anuncio perentorio de que algunos otros cerrarán definitivamente sus puertas o cambiarán de función. En otras ciudades españolas, surgen problemas similares y quizás el ejemplo más sangrante sea el del Teatro Principal de Burgos, sellado desde hace mucho tiempo, sobre el que pesa el incierto futuro de convertirse en oficinas municipales. De nada sirve dar a esta situación tintes catastrofistas, pero encogerse de hombros supone adoptar una actitud banal. No entendemos cómo puede argumentarse una especie de «aquí no pasa nada», por parte de algunos «escribidores» que se eri-

(Pasa a la pág. 2)

«La Celestina» de Fernando de Rojas;
Teatro de Maribor (Yugoeslavia).
Dirección de Voja Soldatović. 1985.



STERIJINO POZORJE
UN FESTIVAL DIFERENTE PAG. 12

ANNE UBERSFELD
SOBRE LA CRITICA
TEATRAL

PAG. 3

gían y erigen cuando les conviene en portadores de la llamada ética progresista y se convierten, según quien les financia, en defensores acrílicos de lo existente. Esa postura no sirve —y alguien debiera saberlo— ni al desarrollo de nuestro teatro, ni a la democracia, ni al progreso.

Cuando en los albores del barroco aparecieron en Europa y la América de habla hispana los primeros edificios teatrales dedicados exclusivamente a dicha actividad, fueron instituciones benéficas o nobiliarias quienes detentaron su propiedad. Las compañías de cómicos pagaban un alquiler en el primer caso y las administraban en un régimen de capitalismo incipiente. Posteriormente, unos fueron teatros de corte, dependientes de reyes o príncipes, otros pasaron a ser propiedad privada de particulares. El teatro, dadas las condiciones laborales dominantes, el costo de las producciones y su hegemonía absoluta como arte y ocio de masas, proporcionaba beneficios —muy grandes en ocasiones— a los propietarios de los medios de producción teatral.

Durante los últimos cincuenta años, los cambios políticos y sociales que se produjeron han provocado substanciales transformaciones. Los edificios teatrales mejor dotados se han convertido en propiedad pública personificada en el Estado, gobiernos regionales, municipios, sindicatos, asociaciones profesionales, instituciones sociales, etc. Cada país y en cada circunstancia, ha encontrado vías diversas para preservarlos como legado histórico cultural y como instrumento de trabajo de la gente de teatro, a quienes, por vías y mecanismos diferentes, también se entregan en usufructo. Es una transformación a la que España, por razones más complejas de lo que parece a simple vista, ha accedido tarde y no pocas veces inerte.

El problema radica en que hemos llegado a finales del siglo XX con una gran mayoría de teatros que son propiedad privada de particulares. Podríamos argumentar como ingredientes negativos el absentismo general de muchas de estas personas, su carencia de saber teatral, su incapacidad en ocasiones, pero sería simplemente una coartada para no abordar el fondo real de la cuestión. Si creemos que el teatro es tan sólo o ante todo un «negocio», no existe ninguna fuerza moral para discutir o impedir que el propietario de un local teatral lo venda a quienes piensan transformarlo en viviendas u oficinas, o, sencillamente, cambiarle su función.

El planteamiento es totalmente distinto si partimos de una valoración del edificio escénico como bien cultural, destinado a la creación de nuevos bienes culturales que son los espectáculos. En este caso, sí podemos hablar de la necesaria recuperación de dichos espacios por las instituciones públicas, para que puedan conservar y

desarrollar adecuadamente su función. El programa de restauración de teatros diseñado y financiado por el MOPU con el Ministerio de Cultura y las administraciones autonómicas, provinciales o locales, responde en nuestra opinión a dicho planteamiento. Nos parece una importante iniciativa y así lo hemos manifestado en repetidas ocasiones. Pero ello no impide que podamos detectar muchas insuficiencias en este proceso que si bien es consecuencia de nuestro atraso histórico en este campo, tiene también sus raíces en una política teatral que precisa de definiciones más claras de hacia dónde queremos caminar, qué proyecto sociocultural intentamos construir y quizás, ante todo, si creemos que el teatro es simple mercancía o hecho cultural con todo lo que ello supone e implica.

Quedaría después mucho que hablar respecto al uso de los edificios teatrales liberados de su privatividad y convertidos en medios públicos para la creación y difusión teatral. Existen diversos modos y maneras, caminos y formas de funcionamiento posible. También en este caso, la política teatral debiera servir de cauce, de marco, de sustentación y de vía para el diálogo productivo y encontrar soluciones correctas a medio y largo plazo. En este teatro nuestro, demasiada gente piensa sólo en la comida para hoy, sin darse cuenta que puede ser el hambre de mañana.

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

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

Asimismo se remite a gentes de teatro y asociaciones de otros países como Argentina, Bolivia, Brasil, Canadá, Colombia, Cuba, Costa Rica, Chile, Ecuador, El Salvador, Estados Unidos, Finlandia, Francia, Guatemala, Gran Bretaña, Grecia, Hungría, Italia, Islandia, México, Perú, Polonia, Portugal, Puerto Rico, República Democrática Alemana, República Federal Alemana, República Dominicana, República Popular China, Yugoslavia, Uruguay, Unión Soviética y Venezuela.

SOCIOS DE LA ADE

JUNTA DIRECTIVA:

PRESIDENTE:

Angel Fernández Montesinos

VICEPRESIDENTE:

Josep Montanyès

SECRETARIO GENERAL:

Juan Antonio Hormigón

TESORERO:

Juan José Granda

VOCAL:

Antonio Amengual

Emilio Hernández

Agustín Iglesias

Lucila Maquieira

GESTORA:

Karla Barro

Maite Hernangómez

Ricardo Iniesta

Luis María Iturri

Antonio Joven

José Luis Karraskedo

Antonio Andrés Lapeña

William Layton

Eusebio Lázaro

Ricardo Lucía

Gerardo Malla

Antonio Malonda

Manuel Manzaneque

Juan Margallo

Adolfo Marsillach

Máximo Martín Ferrer

Miguel Massip

Jaume Melendres

Jordi Mesalles

Joan Minguell

Pau Monterde

Alberto Morate

Miguel Narros

Francisco Nieva

Pere Noguera

César Oliva

Joan Ollé

José Osuna

Angel Alberto Omar

Santiago Paredes

Lluís Pasqual

Juan Pastor

Carlos Patiño

José Carlos Plaza

Andrés Presumido

Eduardo Puceiro

Juan Antonio Quintana

Consuelo Recio

Rafael Richart

Benito Nicolás Rodríguez

Horacio Rodríguez Aragón

José M.^a Rodríguez-Buzón

Luis Javier Rodríguez Morán

Norma Rojas Pita

María Ruiz

Emilio Sagi

Ricardo Salvat

Santiago Sánchez Serra

José Sanchís Sinisterra

Diego Serrano

Santiago Sueiras

José Tamayo

Salvador Távora

Antonio M.^a Thomas

Antonio Tordera

Etelvino Vázquez

Joaquín Vida

Manuel Vidal

Francisco Villegas

SOCIOS HONORARIOS:

Luis Escobar

José Estruch

Alfonso Guerra

Cayetano Luca de Tena

Frederic Roda

Librería de Teatro

LA AVISPA

EDITORA - DISTRIBUIDORA

Teatro

C
i
n
e

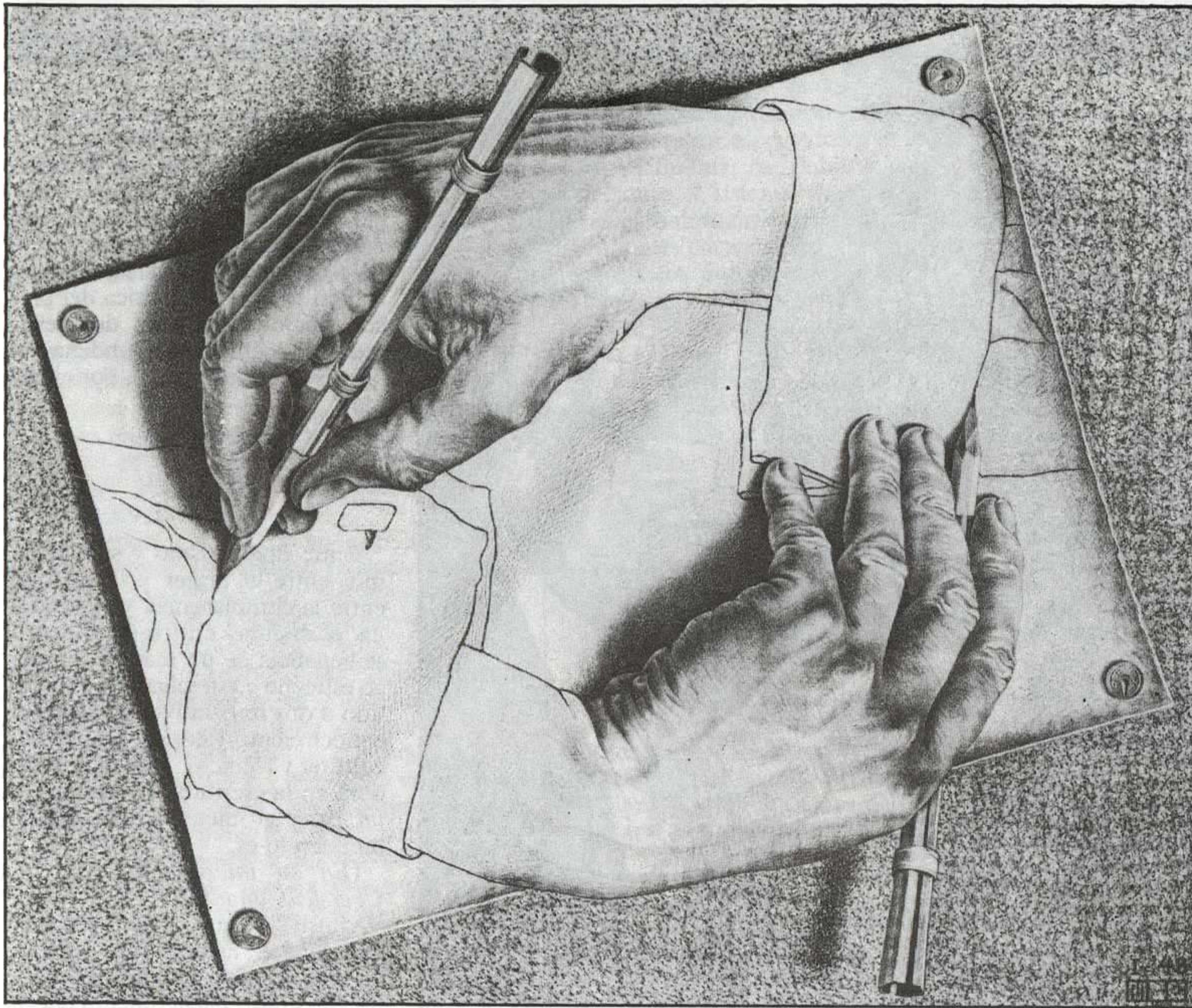


D
a
n
z
a

Música

SAN MATEO, 30
28004 - MADRID
☎ 419 00B34

METRO: TRIBUNAL
ALONSO MARTINEZ



Notas teóricas sobre el meta-discurso de la crítica teatral

por Anne Ubersfeld

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

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

I. Condicionantes

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

En el marco de las sesiones del «Simposio Internacional de Críticos y Teatrólogos», celebrado en Novi Sad (Yugoeslavia), del 27 al 29 del pasado mes de mayo, Anne Ubersfeld presentó la ponencia cuyo texto reproducimos.

Anne Ubersfeld es profesora de la Universidad de la Sorbona Nueva (París III, Instituto de Estudios Teatrales), donde detenta la cátedra de Estética y Ciencia del Arte (teatro). Sus libros más importantes son «Lire le théâtre» (1977) y «L'École du spectateur» (1981). Sus estudios se centran en el análisis de la representación teatral y en el proceso de elaboración que conduce del texto literario al espectáculo.

1. el color ideológico-político de su órgano de prensa;

2. a la competencia de su lector (universo de referencia), competencia cultural y competencia teatral.

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

Estos condicionantes no son los mismos, evidentemente, en el

caso del metadiscurso crítico que halle su espacio en una obra «científica» o incluso, aunque la cosa sea más incierta, en una revista especializada, universitaria o cultural. En este caso, los condicionantes son diferentes o mucho más flexibles: condicionantes de extensión y lugar mucho más amplios, universo de referencia y cultural del lector, mucho más vasto; posibilidad de utilizar un metalenguaje más preciso; indiferencia, al menos teórica, a la evaluación axiológica o a la significación ideológica real o pretendida de la obra y de la representación («perfonmace»). En este caso, en revanche, el crítico se encuentra condicionado por la difícil «objetivi-

dad» científica cuyos criterios quedan lejos de estar establecidos.

II. Pragmática

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

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

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

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

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

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

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

III. Modos de escritura

A) Aspecto central

Según las circunstancias y el

tipo de crítica, la focalización del discurso crítico se centra:

1. En el texto y dentro del texto, primero en la fábula; es entonces un discurso, interesante con frecuencia, de historia literaria; era el caso de la crítica teatral del siglo XIX y todavía de la de hoy cuando el crítico no tiene nada que decir o no le gusta un espectáculo al que no se atreve a asesinar (ver supra: «condicionantes»): el modo de escritura es entonces esencialmente narrativo. Pero puede ser también analítico (análisis textual).

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

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

B) Los procedimientos

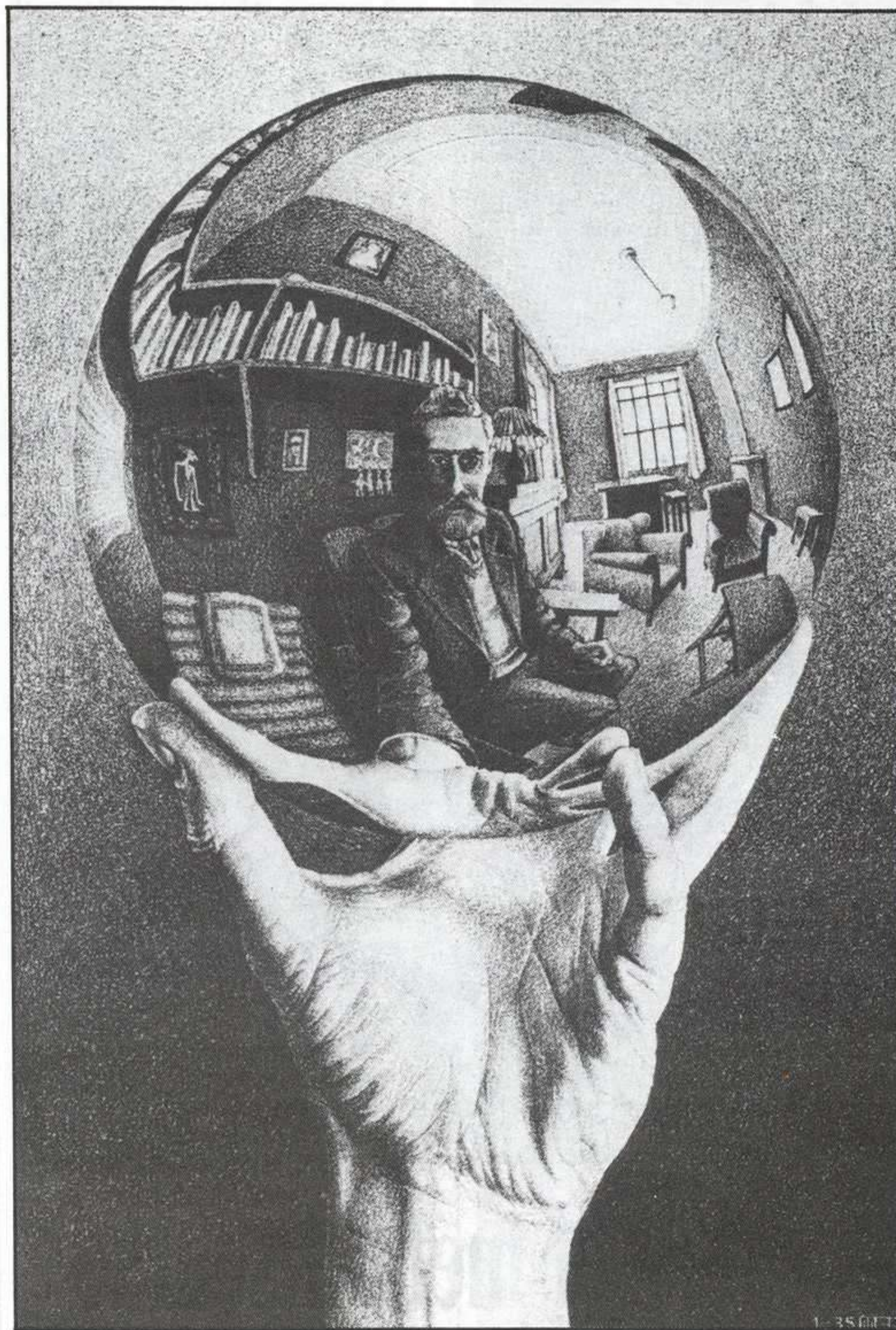
1. discurso narrativo
2. descripción (metonimia)
3. discurso axiológico evaluativo
4. juego de referencias culturales
5. discurso metafórico-poético; discurso estetizante
6. discurso «semiótico» (análisis de los signos de la representación).

C) Trabajo de la totalización

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

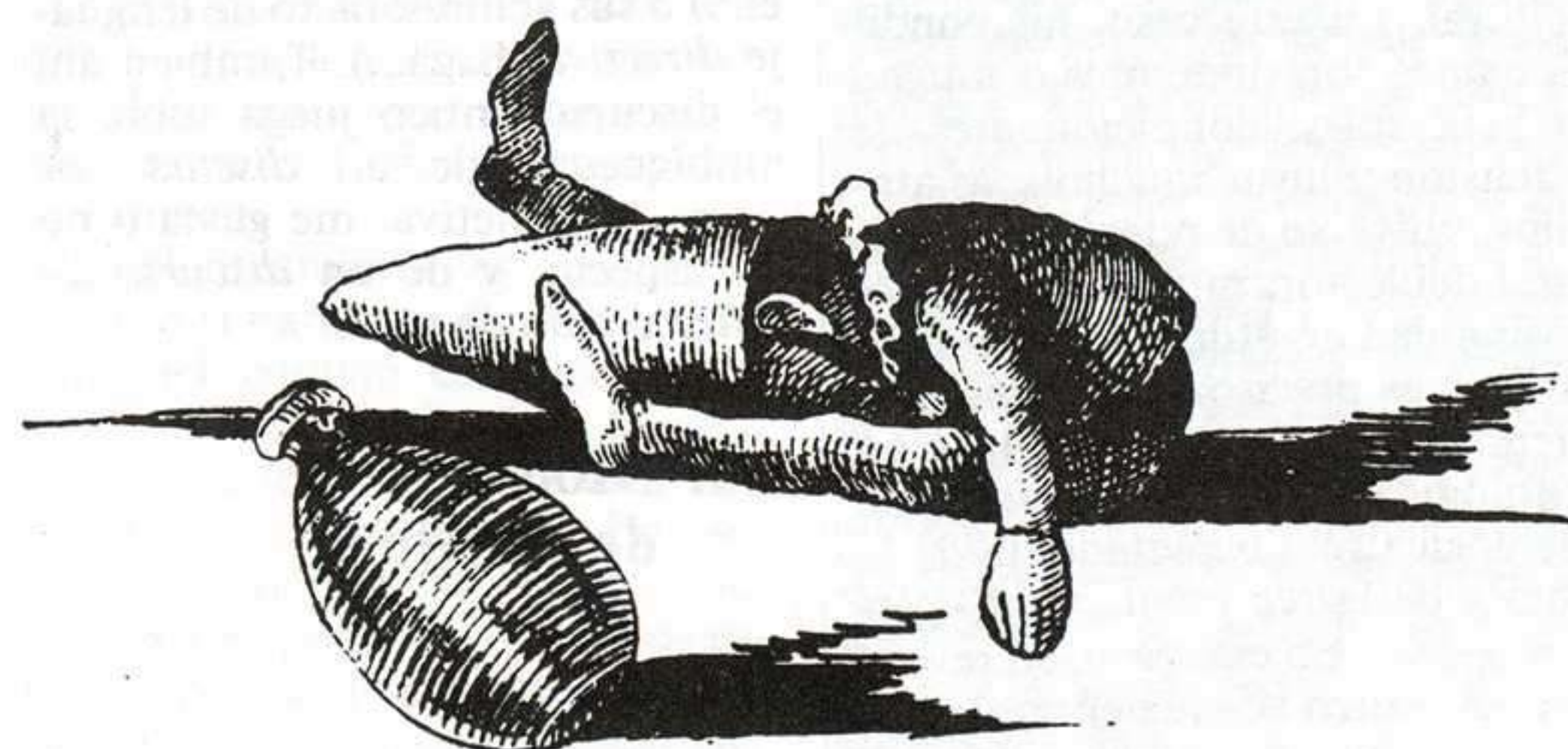
IV. Escollos del metadiscurso crítico en el teatro

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



tan a través de defectos textuales visibles:

- huida mediante la narración o el análisis, necesariamente superficial, del texto;
- exceso descriptivo; exhaustividad inexpressiva;
- centrarse alrededor de un elemento, importante quizás, pero que puede desequilibrar el análisis;
- ausencia o abuso de referencias culturales, tomadas en particular de la historia del teatro. Abuso del metalenguaje «erudito». Hay algo más grave: la incompreensión por falta de referencias elementales;
- ausencia de referencias culturales contemporáneas, que no permiten comprender la relación de los fenómenos teatrales con el conjunto del universo cultural contemporáneo;



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

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

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

Conclusión

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

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

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

Traducción: Pau Eguizabal

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

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

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

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

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

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

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

Cooperación con los Institutos de Cultura extranjeros

A lo largo de los meses de abril y mayo, el Secretario General de la ADE mantuvo entrevistas con los directores de los Institutos de Cultura de diferentes países afincados en Madrid. Su principal objetivo era plantear proyectos de cooperación con dichas instituciones en campos muy diversos.

La primera entrevista tuvo lugar con Marco Miele, director del **Instituto Italiano de Cultura**. En ella se propusieron tres grandes líneas de trabajo: Ayuda a nuestro futuro programa de «Publicaciones de la ADE», en el que solicitábamos que dicha institución cubriera el costo de la traducción, así como una posible colaboración económica en los gastos de edición. Asimismo se planteó la posibilidad de programar seminarios conjuntos, en los que pudiéramos contar con especialistas o colegas italianos, que fueran de interés para nuestros asociados. Se trataría de seminarios especializados y específicos para directores de escena. Por último, se propuso la conveniencia de establecer proyectos de coproducción de espectáculos y que la sede del propio **Instituto Italiano** se convirtiera en un espacio teatral para espectáculos no convencionales.

El señor Miele consideró muy interesantes las propuestas y manifestó su acuerdo y su disposición favorable para llevarlas adelante. Como inicio de la cooperación, cursó una invitación a todos los asociados de la ADE en Madrid, para que asistieran a la conferencia del profesor Giorgio Barbieri Squarotti, de la universidad de Turín, sobre la obra de Pirandello, «Seis personajes en busca de Autor». El acto, que se celebró en la sede del Instituto, contó con la asistencia de un numeroso grupo de directores de escena. Una vez finalizado se ofreció una comida a todos los asistentes. El señor Miele manifestó su deseo de que reuniones de este tipo se celebren de forma mensual.

Posteriormente, se han celebrado entrevistas con los directores del **Instituto Francés** e **Instituto Alemán** de Madrid, señores Jean Colomb y Michael Freiherr Marschall von Bieberstein, respectivamente. Los proyectos sugeridos por el Secretario General de la ADE fueron similares a los planteados al señor Miele. En ambos casos, hubo también una cálida recepción de nuestras propuestas y se manifestó su deseo de desarrollar nuestras iniciativas. Estamos convencidos que esta cooperación que ahora se inicia, puede ser de enorme interés para los futuros proyectos de la ADE.

Publicaciones de la ADE

Se encuentra muy avanzado el proyecto de un plan de «Publicaciones de la ADE». En su fase inicial consistirá en una serie de obras de la literatura dramática, preferentemente contemporánea, pertenecientes a lenguas de difícil acceso para nosotros, que no hayan sido nunca traducidas al castellano. La selección se establecerá en función del interés intrínseco que cada obra posea y de su universalidad e

interés potencial tanto para los creadores como para los espectadores españoles.

Inicialmente, la publicación se realizará mediante el sistema de «libros de trabajo», que es habitualmente utilizado por muchas editoriales europeas para la difusión de textos dramáticos entre profesionales. Quisiéramos que la periodicidad fuera mensual y la difusión se hará gratuitamente entre los asociados de la ADE.

En nuestro país, la decisión para montar un texto determinado corresponde siempre en líneas generales, al director de escena. La situación editorial actualmente existente está marcada por la casi total inexistencia de colecciones de textos teatrales. Ello no solamente provoca una paulatina contracción del repertorio disponible, sino también la no incorporación al mismo de textos de autores contemporáneos, lo que provoca el casi total desconocimiento de dramaturgias completas.

Contamos ya con la cooperación de diferentes instituciones culturales extranjeras para financiar las traducciones, y estamos gestionando las posibles ayudas para financiar los gastos de edición en sí. Confiamos en que el plan de «Publicaciones de la ADE» pueda iniciarse la próxima temporada.

El Congreso de los Profesionales del Teatro Gallego invita a la ADE

Del 2 al 5 de junio se celebró en Ferrol (La Coruña), el Congreso de los Profesionales del Teatro Gallego. Los organizadores invitaron a la Asociación de Directores de Escena para que presentara una comunicación en la sesión primera de trabajo. Nuestro compañero Emilio Hernández, miembro de la Junta Directiva de la ADE, habló sobre «El director de escena y la Ley de Propiedad Intelectual». El clima apasionado que vivió el Congreso, diluyó un tanto sus propuestas. No obstante, Emilio Hernández recibió muestras de afecto y cordialidad tanto de parte de las autoridades culturales gallegas como de los organizadores del evento.



Encuentro con Antoine Vitez

El pasado día 21 de mayo, la ADE organizó un «encuentro» con Antoine Vitez, Director del Teatro Nacional de Chaillot de París, en el Centro Cultural de la Villa de Madrid. Esta invitación inicia los proyectos de cooperación con personalidades e instituciones teatrales francesas que se comenzaron a proyectar el pasado mes de marzo.

A lo largo de más de dos horas, Antoine Vitez pasó revista a sus últimos trabajos y anunció alguno de los más inmediatos, entre los que se encuentra «Edipo en Colona», que va a traducir, dirigir e interpretar, así como «La Celestina», para el que contará con la actriz Jeanne Moreau.

Posteriormente se entabló un interesante diálogo en torno al significado y sentido de «El zapato de raso» de Paul Claudel, en la actualidad. Asimismo, expuso ampliamente sus ideas sobre la formación de actores y también sobre las relaciones entre texto y espectáculo y cuál era su actitud respecto al primero. En

este sentido, reconoció que sus comportamientos han sufrido variaciones y que con frecuencia, responden a la situación concreta en que se halla respecto a cada texto específico. Por ejemplo, ahora (se insistió en su montaje de «Hernani» de Víctor Hugo), piensa que en muchos casos, la mayor «provocación» es mantener la absoluta integridad de un texto, independientemente de la propuesta formal que se plantee. Finalmente se habló sobre las dificultades de la literatura dramática contemporánea para significar el mundo de hoy.

Por la noche, Antoine Vitez asistió en el teatro de la Comedia a la representación de «La Celestina», en el montaje de Adolfo Marsillach con la Compañía Nacional de Teatro Clásico, que constituía otro de los objetivos de su viaje. Posteriormente conversó ampliamente con Marsillach y el asesor literario de la Compañía, Rafael Pérez Sierra, en torno al espectáculo y a las posibles interpretaciones de la obra de Fernando de Rojas.

Creemos que la presencia de Antoine Vitez en nuestra Asociación ha sido muy interesante y propiciará nuevos encuentros en el futuro.

Encuentro con Rine Leal

El día 13 de junio en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, tuvo lugar un encuentro de la ADE con el crítico y teatrólogo cubano, Rine Leal, dentro del marco de nuestra cooperación internacional.

La intervención de Rine Leal se inició con un análisis bastante exhaustivo de las líneas fundamentales de la puesta en escena cubana, desde la independencia hasta la actualidad. Respecto a los últimos años, el teatrólogo cubano expuso las características fundamentales de la experiencia del «Teatro Escambray» y se detuvo en la aportación específica de directores como Vicente Revueltas, Roberto Blanco, Berta Martínez y otros más. Asimismo señaló que determinados aspectos negativos para el desarrollo teatral surgidos en los años setenta, están en vías de superación y subrayó que en estos momentos el teatro manifiesta una amplia libertad de crítica de la vida cotidiana en su país.

Asimismo habló de las condiciones de trabajo existentes, de las dificultades para obtener en ocasiones materiales para las escenografías, pero señaló la enorme cantidad de fondos públicos que el Estado proporciona a la gente de teatro.

Posteriormente se entabló un animado diálogo en el que se trató del teatro de marionetas, de la paulatina desaparición del teatro idealista revolucionario, que antepone el mensaje político a la elaboración artística, y de la evolución que se ha producido en torno al stanislavskismo, el brechtismo y el «Teatro



Rine Leal en su encuentro con miembros de la ADE.

Escambray», que fue miméticamente tomado como modelo por determinadas compañías hace años.

El encuentro concluyó con palabras de agradecimiento por parte de Rine Leal hacia la ADE, por brindarle la oportunidad de conversar con gente del teatro español y su voluntad de cooperar para un mejor desenvolvimiento de las relaciones entre los profesionales del teatro de ambos países.

Publicaciones del Institut del Teatre de Barcelona para los socios de la ADE

El Institut del Teatre de Barcelona ha tomado el acuerdo de enviar a todos los directores de escena asociados en la ADE, sus publicaciones más recientes. Se trata en primer lugar de la «Dramatúrgia D'Hamburg», obra capital en la elaboración teórico-práctica teatral contemporánea, que por primera vez se traduce y publica en España. Igualmente incluirán el último número de la revista «Estudis Escènics», dedicado monográficamente a la «performance» y que constituye una auténtica novedad en este campo dada la carencia bibliográfica que existe sobre el tema.

La ADE agradece encarecidamente la cooperación y generosidad del Institut del Teatre de Barcelona. Estamos seguros que nuestra mutua colaboración va a intensificarse y ampliarse en el futuro y existen ya proyectos muy interesantes al respecto.



De izquierda a derecha, el Vicepresidente, el Presidente y el Secretario General de la ADE, durante la presentación de la Asociación en el Instituto del Teatre de Barcelona.

Presentación de la ADE en Barcelona

El pasado día 13 de junio, en «La Cuina» del Instituto del Teatre de Barcelona, tuvo lugar la presentación de la ADE a los medios de comunicación barceloneses y profesionales del teatro de Cataluña. Estuvieron presentes el Presidente de la ADE, Angel Fernández Montesinos, el Vicepresidente, Josep Montanyez y el Secretario General, Juan Antonio Hormigón, así como varios asociados de Barcelona.

El acto se inició con unas palabras del Director del Instituto del Teatre y Vicepresidente de la ADE, Josep Montanyez, que subrayó el interés de presentar la Asociación en estos momentos, tras el congreso realizado en Palma de Mallorca, así como su satisfacción por acoger esta iniciativa.

Angel Fernández Montesinos agradeció la acogida brindada por el Instituto y señaló que la ADE tiene en Cataluña el núcleo más numeroso de asociados después de Madrid. Posteriormente, hizo un balance general de los logros conseguidos por la ADE en estos seis años de existencia.

Intervino en último lugar Juan Antonio Hormigón, que analizó el desarrollo histórico de nuestra Asociación, describió los objetivos generales y las realizaciones, así como los proyectos futuros.

La reunión finalizó con un animado diálogo entre los presentes. Esta presentación barcelonesa inicia las que se irán realizando en el futuro en otras ciudades.

Intervenciones del Presidente de la ADE

En su condición de Presidente de la ADE, Angel Fernández Montesinos intervino en una mesa redonda sobre locales teatrales, organizada por la revista «Primer Acto» en colaboración con el Círculo de Bellas Artes. Estuvieron presentes, entre otros, el Director General del INAEM, José Manuel Garrido, y el concejal de cultura del Ayuntamiento de Madrid, Ramón Herrero.

A finales de junio, ha sido entrevistado en un programa monográfico sobre la ADE, por «Radio 3».

Congreso de la ADE

Concluido el Primer Congreso de la ADE y distribuida la «Declaración de intenciones» y publicadas las ponencias, nos han llegado algunas cartas que reproducimos a continuación.

Querido Juan Antonio:

He recibido tu carta con el documento final del I Congreso Estatal de los Directores de Escena de España, celebrado en Palma de Mallorca.

Agradezco mucho tu gentileza, ya sabes hasta qué punto soy sensible a los problemas que os afectan.

Recibe un fuerte abrazo,

Darío Vidal Llisterri
Consejero de Cultura
y Educación
Diputación General
de Aragón

Estimados colegas:

Por la presente quiero saludarles por la realización del 1.º Congreso Estatal de la Asociación de Directores de Escena.

Quizás sea tarde para felicitaros por el Encuentro, pero razones personales y profesionales me llevaron a ausentarme del país algunos meses y no me permitieron hasta el presente (con la revista «El Público» de marzo en la mano) enterarme de cómo fueron las cosas.

En general, me siento favorablemente atraído por las ponencias que he leído, ya que puedo no sólo sentirme identificado en la globalidad de ellas, sino que me alegra el planteamiento claro y objetivo de los problemas que deben unirnos en el futuro. He leído con especial deleite el artículo del Sr. Melendres y me he sentido especialmente representado por el Sr. Hormigón y los Sres. Mesalles y Ollé.

En este momento, entonces, no puedo más que animaros a seguir adelante y os ruego que me tengáis informado de vuestras actividades que intentaré hacerlas mías.

Un fuerte abrazo.

Fernando Griffell
Barcelona a 22 de abril de 1988

Barcelona, 3 de marzo de 1988

Querido amigo:

De regreso a Barcelona aprovecho de inmediato para cursar esta carta de felicitación por la organización del congreso y por sus resultados.

Ha sido un congreso muy estimulante, tanto por el nivel de participación como por el establecimiento de nuevas relaciones y amistades que han ido surgiendo.

Pensamos que esta idea debería realizarse como mínimo una vez al año.

Nos ha demostrado tu capacidad organizativa, así como tu temperamento para soslayar y reconducir las conclusiones del congreso a los términos que lógicamente debían de producirse.

También te ruego hagas extensiva mi felicitación a Karla Barro y a todo tu equipo de colaboradores.

Excuso decirte que cualquier cosa que necesitéis de Barcelona me pongo a vuestra completa disposición.

Muy afectuosamente.

Francesc Cruzate
Director

INTERNACIONAL



Los directivos de la ADE ante la sede del Teatro Popular Servio en Novi Sad (Yugoeslavia).

Directivos de la ADE en Yugoeslavia

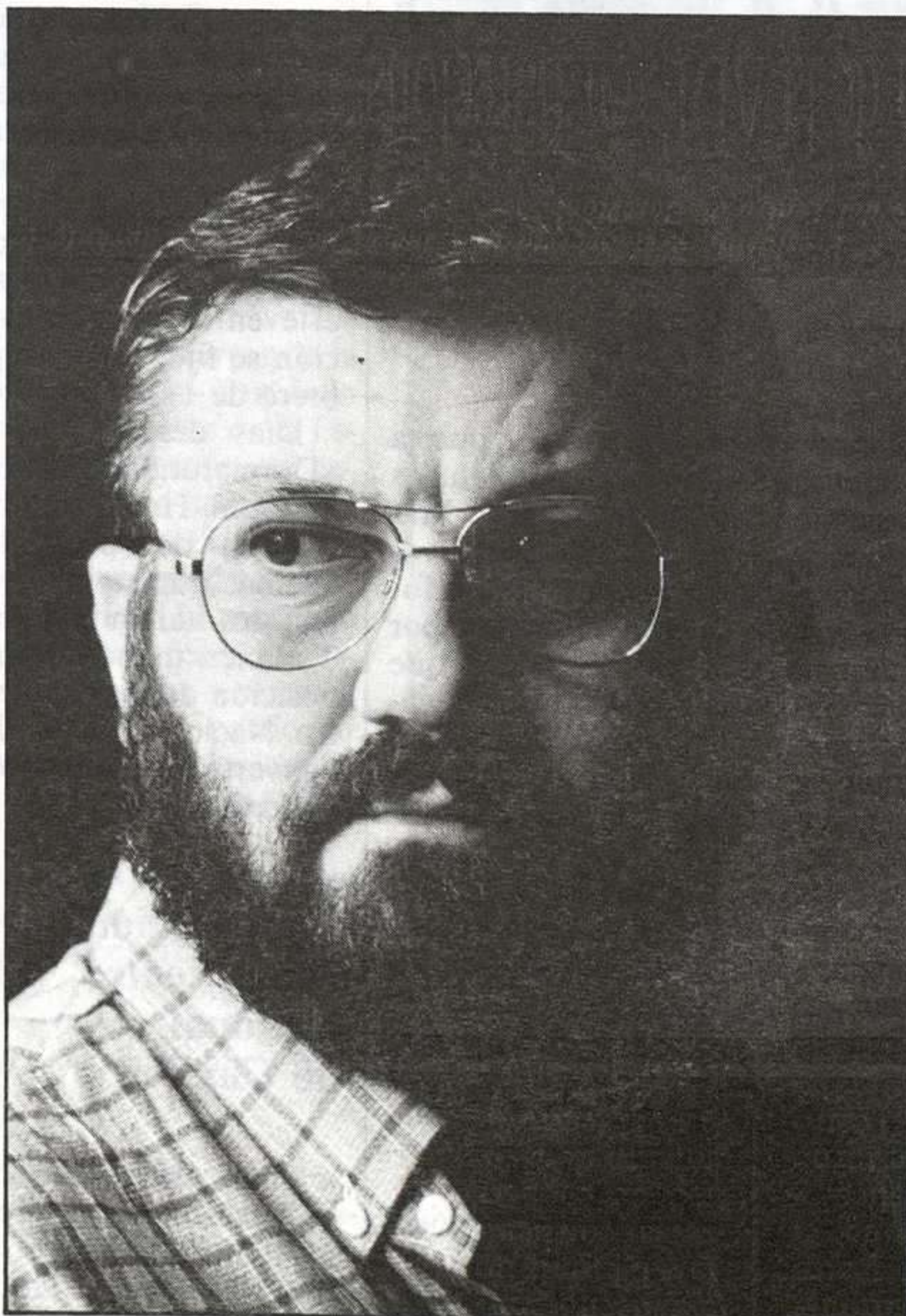
El Vicepresidente de la ADE, Josep Montanyez y el Secretario General, Juan Antonio Hormigón, asistieron en la ciudad de Novi Sad (Yugoeslavia) al Festival «Sterijino Pozorje», así como a la «8.ª Trienal de libros y periódicos de teatro» y al «Simposio Internacional de la Asociación de Críticos y Teatrólogos». Este conjunto de eventos se inició el pasado 26 de mayo y concluyó el 3 de junio.

Los directivos de la ADE mantuvieron conversaciones con el di-

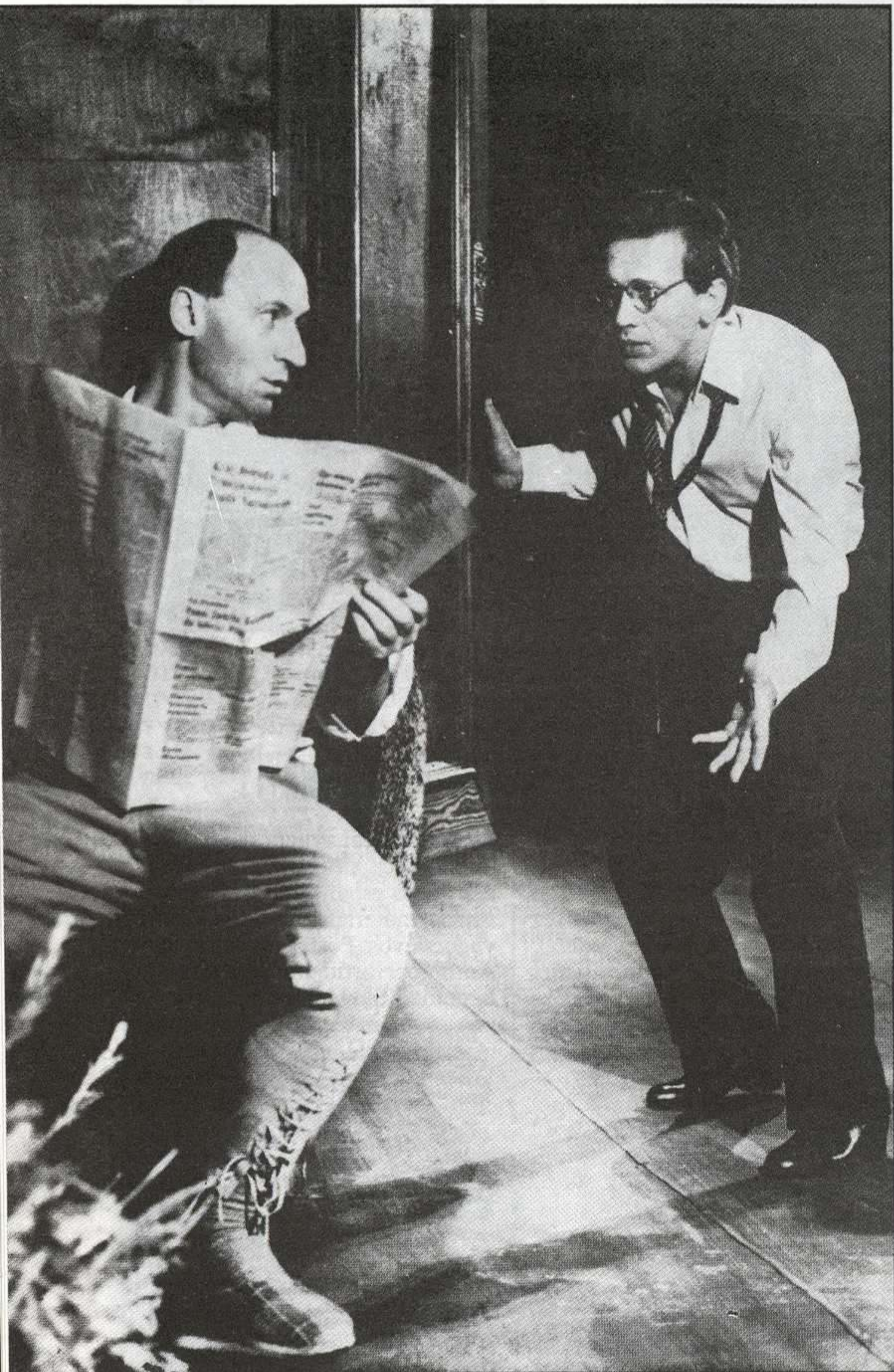
rector teatral yugoeslavo, Voja Soldatovic, profundo conocedor del teatro español, que ofreció diversos materiales de espectáculos yugoeslavos. Posteriormente, Juan Antonio Hormigón se desplazó a la ciudad slovena de Maribor, visitó el teatro de la ciudad, asistió al estreno de «El hombre de la Mancha» invitado por la dirección de aquella institución y estableció los primeros contactos con la Asociación de gentes de teatro de Slovenia para estudiar planes de cooperación.

Mantuvo asimismo una larga entrevista con la señora Katarina Ciric-Petrovic, Secretaria General de Cooperación Internacional del «Sterijino Pozorje», con la que planteó la posibilidad de establecer un acuerdo estable que garantice la presencia de un asociado de la ADE en el Festival cada año y recibir en correspondencia, un director yugoeslavo en nuestro país. La señora Ciric-Petrovic manifestó también su interés por propiciar el intercambio de directores de escena para montar espectáculos y se manifestó muy interesada en la difusión de la literatura dramática yugoeslava en España, que en la actualidad es totalmente desconocida. El Secretario General de la ADE propuso que si el «Sterijino Pozorje» se comprometía a financiar la traducción al castellano de los textos, nuestra Asociación los incluiría en su «Plan de publicaciones». Las gestiones para llegar a dicho acuerdo, van a iniciarse de inmediato.

La acogida que los anfitriones yugoeslavos brindaron a los directivos de la ADE fue extraordinariamente calurosa, la organización fue perfecta y la atención constante. La señora Katerina Ciric-Petrovic expresó su interés preferencial por desarrollar las relaciones teatrales con España y su confianza en que estos proyectos se lleven a buen término.



El director de escena yugoeslavo Voja Soldatović.



«El retrato» de Slawomir Mrozek (primer premio). Teatro Polski de Varsovia. Dirección: Kazimierz Dejneka.

Delegación de la ADE en Polonia

Dentro del marco de cooperación establecido en el «Convenio» firmado entre la ZAPS de Polonia y la Asociación de Directores de Escena de España, una delegación de la ADE integrada por Antonio Malonda y José María Rodríguez Buzón ha visitado aquel país, del 19 al 29 del pasado mes de mayo. Durante estos diez días, asistieron al «27 Festival de Teatro Polaco», que se celebró en la ciudad de Wroclaw.

Nuestros colegas recibieron un trato excelente por parte de los anfitriones polacos. Eran los únicos invitados que pertenecían a países de la Europa capitalista. Ambos recibieron ofrecimientos para realizar trabajos de dirección en Lituania (URSS).

El Festival tuvo un alto nivel en

cuanto a interpretación y puesta en escena. Las obras presentadas —según opinión de Antonio Malonda— «tenían el sello inequívoco de un ataque, más o menos furibundo, a la política creada por Stalin. Todas las desgracias que sufrió Polonia en las últimas décadas eran por esta causa. Todo contenía un tinte velado de alabanza a la Perestroika, a la nueva política. Aunque los textos no tuvieran estrictamente ese carácter ideológico, las puestas en escena decantaban sus significaciones hacia esas ideas. Eso creaba un cierto hieratismo expresivo; parecía que los espectáculos compitieran en hacer la crítica mayor al stalinismo. Apenas fueron tratados problemas de actualidad».

En el próximo número de nuestro «Boletín», esperamos poder ofrecer una información más detallada del evento.

Del 23 al 28 de marzo, el Secretario General de la ADE mantuvo en París diferentes reuniones con objeto de establecer contacto con distintas Asociaciones y personalidades teatrales francesas, para llegar a acuerdos que posibiliten las relaciones entre los directores de escena de ambos países.

En primer lugar se entrevistó en dos ocasiones con José Guinot, Director de «Dramaturgie», sociedad que nació con la intención de crear un espacio para el estudio y la investigación sobre la práctica teatral, ligada fundamentalmente al mundo escénico franco-italiano. Posteriormente, ha evolucionado hacia una mayor preocupación europea y se ha centrado en el trabajo del actor y en la promoción de espectáculos que poseen una determinada singularidad.

Al concluir sus dos jornadas de trabajo, José Guinot y Juan Antonio Hormigón llegaron al acuerdo verbal de iniciar los contactos para la realización de un encuentro entre directores de escena franceses y españoles, sobre la base de un temario comúnmente aceptado, que aborde cuestiones éticas y estéticas de la dirección teatral. El director de «Dramaturgia» propuso que el proyectado encuentro pudiera celebrarse en alguno de los polos de descentralización que existen en Francia. Sugirió las ciudades de Estrasburgo y Lyon como las más adecuadas. No descartó sin embargo la posibilidad de que pudiera realizarse también en algún Teatro Nacional parisino. Ambas partes convinieron en que se iniciaran de inmediato las gestiones pertinentes para diseñar, conceptual y organizativamente, el evento, cuya fecha de celebración se fijó, en principio, para febrero de 1989.

Días después, el director de «Dramaturgia» informó a Juan Antonio Hormigón de la buena marcha del proyecto. Propuso además que se incluyera a los directores italianos en el encuentro. También mencionó la buena disposición de los dirigentes del Teatro Nacional de la Colonne para convertirse en anfitriones de dicha iniciativa.

Cooperación con el teatro nacional de Chaillot

En su última jornada de trabajo en París, el Secretario General de la ADE se reunió con Antoine Vitez, director del Teatro Nacional de Chaillot. Dado que en Francia

no existe una Asociación similar a la nuestra, la Junta Directiva de la ADE adoptó el acuerdo de entablar relaciones con instituciones teatrales representativas y que garanticen la posibilidad de un intercambio.

El Teatro Nacional de Chaillot es el que cuenta con mayor dotación económica entre las entidades escénicas que financia el Estado, tras la «Comédie Française», que disfruta de un estatuto especial. Su director, Antoine Vitez, es una de las personalidades más relevantes del teatro francés. Especialista en teatro ruso-soviético, profesor de interpretación en instituciones públicas y privadas, conferenciante, actor eminente, Vitez dirigió durante años el «Théâtre des Quartiers d'Yvry», de donde pasó al Teatro Nacional de Chaillot. Durante su gestión, ha elaborado una amplia programación, más de seis producciones nuevas por temporada además de los espectáculos invitados, en la que se alternan los clásicos franceses y extranjeros, junto a textos contemporáneos, ofrecidos sobre todo en la segunda sala, «Firmin Gémier» o en el «Foyer».

Antoine Vitez se mostró extraordinariamente interesado por la propuesta de cooperación planteada por la ADE y estuvo de acuerdo con la propuesta formulada por Juan Antonio Hormigón. Esta consiste en la realización de un curso en España, en tanto que un director español asistiría en París a un período de ensayos de una de las producciones del Teatro Chaillot. No obstante, ambos convinieron que éste era tan sólo una idea inicial que podía desarrollarse y encontrar nuevas vías de cooperación. Antoine Vitez, que forma parte además del Consejo Cultural franco-español, creado por los Ministerios de Exteriores de ambos países, manifestó su deseo de plantear en dicho organismo el interés de la cooperación que va a iniciarse.

Otras actividades

El Secretario General de la ADE se reunió asimismo en dos ocasiones con Jean Marie Villequier, director de escena, investigador y hasta hace un año, profesor universitario. Doctor en filosofía, tras realizar el doctorado en la «Ecole Normale Supérieure», fue director de estudios del «Centre Universitaire International de Formation et des Recherches Dramatiques» de Nancy, pasando posteriormente a coordinar un programa de Historia del Cine y el Teatro en la universidad de dicha ciudad.



«El zapato de raso» de Paul Claudel. Teatro Nacional de Chaillot. Dirección: Antoine Vitez.

Su primera puesta en escena no se realiza hasta 1969, «Leoncio y Lena» de Büchner, en colaboración con Marcel Bozonnet. A partir de entonces, no deja de dirigir espectáculos a partir de textos de Corneille, Racine, Flaubert y Molière. Entre sus últimos trabajos, hay que destacar «Cinna» de Corneille y «La muerte de Séneca», de Tristan L'Hermite, realizadas en 1983, en la «Comédie Française»; «Don Juan» de Molière, en el Teatro Nacional de Lisboa y «Las galanterías del duque de Ososne, virrey de Nápoles», del autor barroco francés Jean Mairet, que ha sido representada nuevamente en el Teatro Nacional de Chaillot el pasado mes de mayo. Igualmente ha alcanzado grandes éxitos en el campo operístico con sus montajes de «La Cenerentola» de Rossini («la Monnaie» de Bruselas-1983), «La coronación de Poppea» (Opera de Nancy-1985), «Atys» de Lully (Opera de París-Prato-1986).

A pesar de sus numerosos compromisos internacionales para los próximos meses, Jean Marie Villequier desea establecer intercambios con nuestra Asociación. A ello contribuye su formación hispánica familiar y su interés por nuestro teatro. En el futuro inmediato tiene intención de programar con su compañía una obra española del barroco, para la que reclamaría nuestra colaboración, y él partici-

paría en su curso para asociados de la ADE sobre un tema a definir. En este proyecto esperamos que participe el Ministerio de Relaciones Exteriores de Francia, así como el Ministerio de Cultura de España.

Los encuentros con Jean Jhordheuil tuvieron un sentido similar. Diplomado en el CUIFERD y profesor de la universidad de París VI, Jhordheuil es uno de los directores franceses que más han trabajado en la Dramaturgia de la puesta en escena. Creó con Jean Pierre Vincent el «Teatro de la Esperanza», interviniendo en la codirección de numerosos espectáculos y en la creación de textos. Posteriormente, prosiguió sus actividades en solitario. Ha montado obras de autores franceses, un espectáculo sobre Aretino y otros de escritores alemanes, en particular Heiner Müller. También escenificó cuatro «Entremeses» de Cervantes.

La propuesta en este caso giró en torno a la posibilidad de organizar cursos especializados sobre problemas de Dramaturgia. Asimismo, se discutieron las líneas de trabajo en el próximo encuentro de directores franceses, italianos y españoles.

Este conjunto de actividades abre un camino lleno de posibilidades e interesantes perspectivas a las relaciones de la ADE con nuestros colegas franceses.

Inicio de relaciones con Australia

Tras las primeras gestiones mantenidas con la Embajada de Australia, hemos recibido una carta de su Primer Secretario, la Señora Sharyn Minahan, en que se nos proporcionaban las oportunas direcciones para establecer contactos con entidades de su país. Ello nos ha permitido dirigirnos a la Oficina de Artes Dramáticas de Australia, así como al The Australian Centre of the International Theatre Institut, con el fin de explorar el camino más adecuado para el desarrollo de nuestra futura cooperación.

República Federal Alemana

La organización administrativa y política de la RFA, con su estructura de estados que gozan de una enorme autonomía, ha dificultado iniciar relaciones que contemplen acuerdos globales en el

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

En ruta por: Castilla-La Mancha, Andalucía y Levante, durante el mes de junio. Todo el mes de julio actuará en el Centro Cultural de la Villa de Madrid.

futuro. Igualmente la inexistencia de una entidad asociativa con objetivos y planteamientos similares a los de la ADE, ha contribuido a aumentar el problema. Tras mantener conversaciones con el Instituto Goethe de Madrid y recabar su orientación en este sentido, nos hemos dirigido a la «Deutscher Bühnenverein Bundesverband deutscher Theater» y a la «Theater im deutschen Kulturrat», para manifestar nuestro deseo de

abrir conversaciones que desemboquen en proyectos de cooperación.

La dirección del Instituto Goethe de Madrid ha propuesto asimismo al Secretario General de la ADE que viaje el próximo otoño a la RFA, para llevar a cabo conversaciones directas con instituciones y personalidades teatrales del país que propicien la apertura de relaciones.

Progresan el «Acuerdo» con la Asociación de Gente de Teatro de la RDA

El día 23 de junio, el Secretario General de la ADE se entrevistó en Berlín (RDA) con el Secretario General de la «Asociación de Gente de Teatro», doctor Klaus Pfützner, para estudiar los puntos del futuro «Acuerdo» entre ambas asociaciones.

El doctor Pfützner señaló su acuerdo total respecto a nuestras propuestas de intercambio de directores, información y cooperación. Indicó que las instituciones ministeriales y políticas de la RDA, han mostrado igualmente su deseo de ampliar las relaciones

teatrales con España y darles un trato preferencial. En cualquier caso, es necesario que el Comité Ejecutivo de la «Asociación de Gente de Teatro» se pronuncie en su reunión del mes de agosto, para que la firma del «Acuerdo» se haga efectiva.

Por último el señor Pfützner expuso que en el próximo mes de marzo se celebrará en Berlín el Segundo Festival de Teatro Contemporáneo de la RDA y señaló que podría ser una buena circunstancia para materializar la primera invitación.



Programa de cooperación cultural con Portugal

El 30 y 31 de mayo y el 1 de junio, se celebraron las reuniones de la Comisión Mixta Cultural hispano-portuguesa, para revisar el Programa de Cooperación Cultural de los próximos años. El Subdirector General de Acción y Cooperación Cultural del Ministerio de Asuntos Exteriores, don Juan Ramón Martínez Salazar, se dirigió a la ADE para recabar las sugerencias que pudiéramos tener al respecto, carta a la que dimos cumplida respuesta. A continuación reproducimos ambas cartas.

Madrid, 25 de abril de 1988.

Querido Juan Antonio:

Tengo entre las manos el Boletín núm. 7 de la Asociación de Directores de Escena, en el que se informa ampliamente sobre el Primer Congreso luso-español de Teatro.

Dado que los días 30, 31 de mayo y 1 de junio, tendrá lugar la Comisión Mixta Cultural hispano-portuguesa, encargada de redactar el Programa de Cooperación Cultural para los próximos años entre los dos países, quiero manifestarte que este Ministerio está abierto a cualquier sugerencia que en materia de cooperación con Portugal pueda hacer esa Asociación, y en especial, la continuidad de los Congresos luso-españoles de Teatro.

Un fuerte abrazo.

Juan Ramón Martínez Salazar
Subdirector General de
Acción y Cooperación Cultural.
Ministerio
de Asuntos Exteriores

Madrid, 22 de mayo de 1988.

Querido Juan Ramón:

En respuesta a tu carta del 25 de abril, quiero manifestarte el gran interés y la importancia que nuestra Asociación de Directores de Escena concede a las relaciones con Portugal en el ámbito teatral. Nos unen a muchos de nosotros antiguos lazos de amistad y cooperación con nuestros colegas portugueses, y nos parece justo y excelente que el Programa de Cooperación Cultural interestatal, pueda recoger algunos de nuestros planteamientos a propósito del desarrollo de las mutuas relaciones en este terreno.

Como sabes, el pasado mes de septiembre se celebró en Coimbra el Primer Congreso Luso-Español de Teatro, con resultados muy alentadores en nuestra opinión. Nos parecería sumamente importante que se reflejara en el «Programa» el interés de dicho evento y el deseo de ambos países por estabilizar su celebración y apoyarla en consecuencia. Nosotros pensamos que la periodicidad bianual es adecuada. El Congreso lleva implícita también la realización de otras actividades, por ejemplo, crear una publicación teatral bilingüe, en sintonía con el desarrollo del «bilingüismo pasivo» que nos parece una opción válida en las relaciones culturales entre los dos países.

En segundo lugar, creemos que sería conveniente que se hiciera constar alguna forma de ayuda (viajes, bolsas de viaje, dietas, etc.) para un número determinado de directores españoles que fueran invitados a dirigir a Portugal. En este sentido, la Asociación de Directores de Escena podría cooperar en su aplicación, según llegáramos a convenir con el Ministerio.

Sugerimos igualmente que se apoye la celebración anual o bianual de «muestras» de teatro portugués en España y del español en Portugal, para desarrollar el conocimiento mutuo de las formas escénicas recíprocas.

Este mismo planteamiento podría aplicarse al campo de la pedagogía teatral. Asimismo sería importante a nuestro modo de ver, que se explicitara el deseo de creación de un organismo teatral bilateral que cuidara e impulsara las relaciones y trabajos mutuos. Nosotros proponemos que se dé carta de naturaleza al proyectado Instituto Luso-Español de Teatro, cuya idea nació en el Congreso de Coimbra.

Confiamos que estas propuestas puedan ser de interés y ratificando nuestro deseo y voluntad de cooperación en ésta y otras ocasiones, recibe un fuerte abrazo.

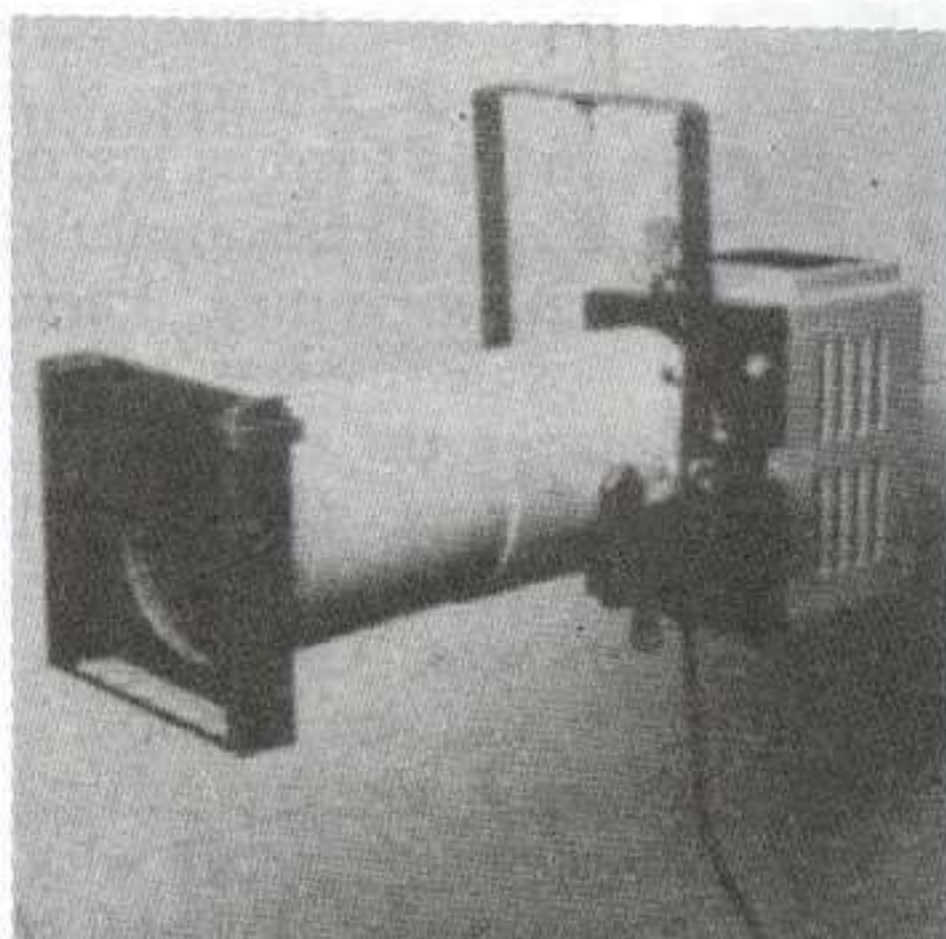
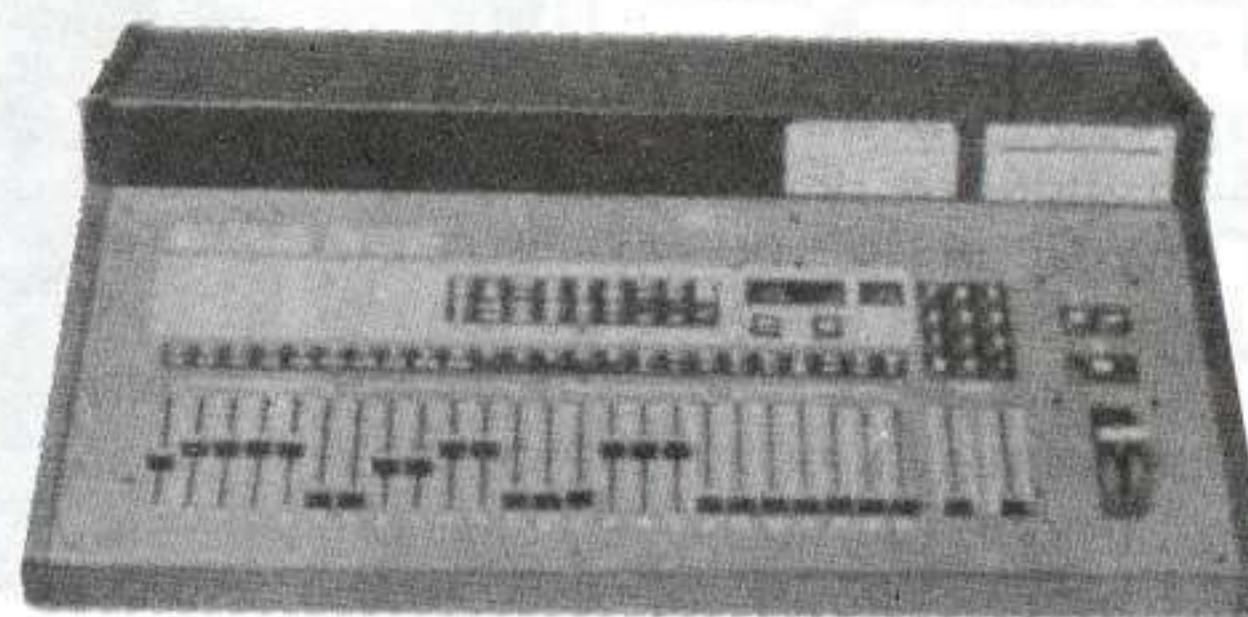
Juan Antonio Hormigón
Secretario General
de la ADE

«Los derechos humanos no son conceptos abstractos que puedan situarse fuera de la sociedad; lo esencial radica en asegurar a cada ciudadano la posibilidad de disfrutar del producto social y espiritual de la creación humana».

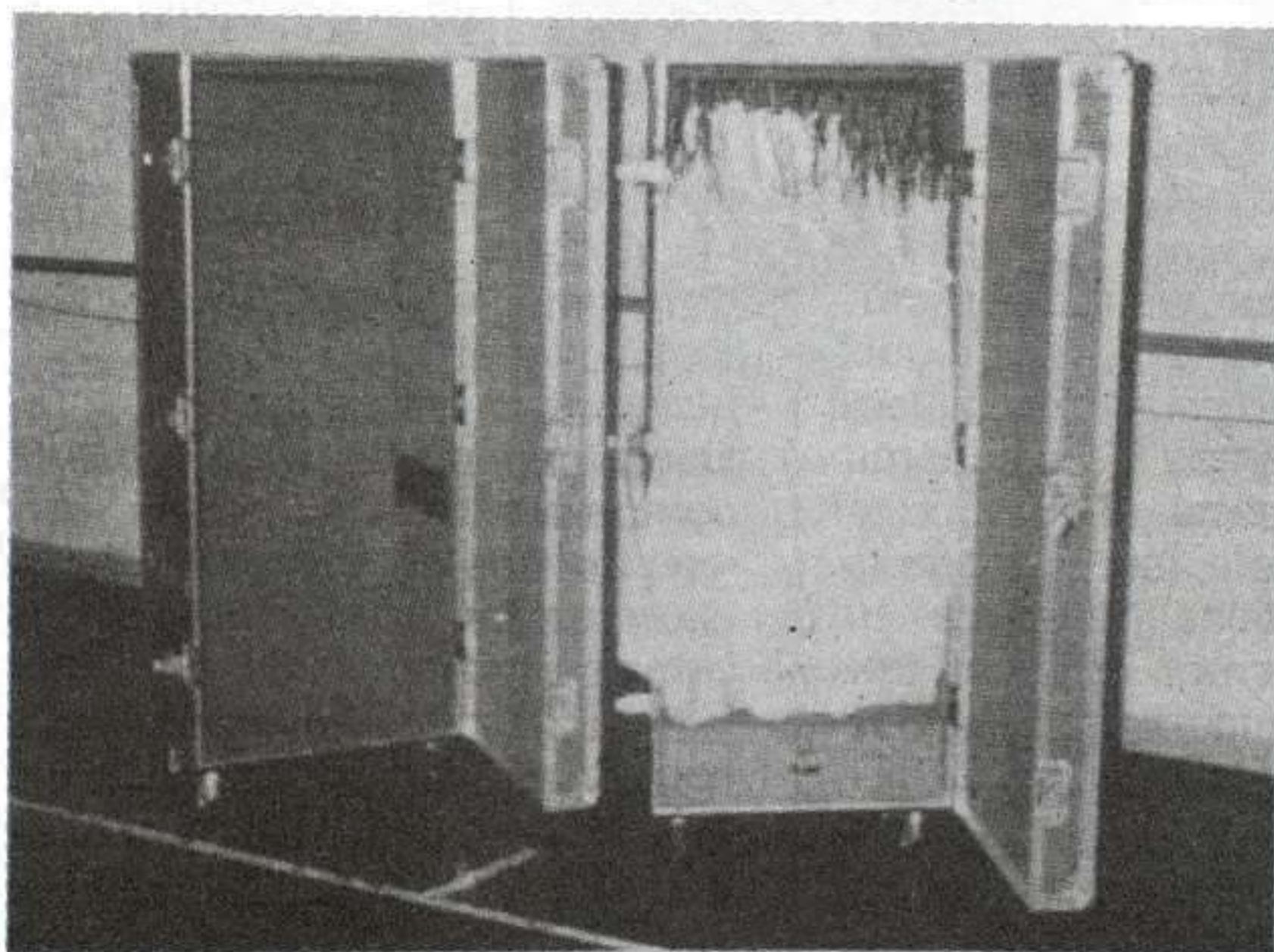
Juan Escalona (Ministro de Justicia de Cuba)
«Cuba Internacional», n.º 3/88.



STONEX, S. A.
 Nicolás Morales, 13
 28019 Madrid
 Teléfonos 471 55 97/ 471 58 16
 Telefax: 471 97 03



- **ILUMINACION PROFESIONAL PARA TEATRO**
- **MESAS DE ILUMINACION**
- **DIMMERS DE POTENCIA**



- **DISTRIBUIDORES DE AVAB ELEKTRONIK Y EMIL NIETHAMMER**
- **CAJAS ESPECIALES PARA VESTUARIO, ATREZZO, MAQUINARIA, COMPAÑIAS, MONTAJES ESCENICOS, ETC.**

DISTRIBUIDORES EN ESPAÑA

- CATALUÑA: BISA. Vía Augusta, 108. Teléfono 218 42 77. 08006 Barcelona
- ANDALUCIA: SONOAL. Plaza Masnou, 8. Teléfono 25 08 87. 04001 Almería
- PAIS VALENCIANO: DODINUF. Caballero, 27. Teléfono 332 30 62. 46001 Valencia



Sesión de trabajo del Simposio Internacional de Críticos y teatrólogos, celebrado en Novi Sad (Yugoeslavia).

Hay festivales de teatro que son un simple aparcamiento de espectáculos. El criterio prioritario que los guía, el único criterio las más de las veces, es su posible novedad al gusto de la «moda» imperante, su rareza, su exotismo. Lo que menos importa es su interés para la cultura teatral del país, para sus profesionales del teatro y sus espectadores. La total incoherencia conceptual de su planteamiento podría empujarnos a decir que no existe ningún criterio en su selección. Sería incierto. Tienen uno y muy nítido: servir de ornato cultural a entidades políticas que los utilizan como gesto, como instrumento electoral, como señal de identidad de una noción de cultura que la convierte en lujo y no en necesidad y alimento del ser humano.

«Sterijino Pozorje», festival que del 26 de mayo al 3 de junio se celebra anualmente en la ciudad yugoeslava de Novi Sad, es todo lo contrario. Responde a unos criterios precisos en su concepción y selección, expresa las inquietudes y tendencias escénicas de su país y se rodea de una serie de eventos complementarios que amplían y profundizan el sentido del teatro en nuestro siglo.

Oro para el Instituto de Teatro de Barcelona

El primero fue la inauguración de la «8.ª Trienal internacional de

«Sterijino Pozorje» un festival diferente

por Juan Antonio Hormigón

libros y periódicos de teatro». El propio enunciado nos advierte de su objetivo: reunir las publicaciones sobre teatro agrupadas por países y dentro de cada uno, por editoriales, aparecidas en los tres últimos años. A la convocatoria de 1988 han respondido veintinueve, desde Argentina y Cuba, hasta Estados Unidos y la Unión Soviética, pasando por Austria, Bulgaria, Checoslovaquia, Egipto, Chipre, Finlandia, Grecia, Francia, RDA, RFA, México, Portugal, China, etc.

España ha estado presente por segunda vez en este evento y lo ha hecho a través de las publicaciones del Instituto de Teatro de la Diputación de Barcelona. En diversas ocasiones hemos comentado en estas mismas páginas el rigor temático y conceptual de las diferentes colecciones y la importancia y valor de esta iniciativa en nuestro país, en donde las ediciones de libros de y sobre teatro se encuentran a un nivel bajísimo que roza la inexistencia. El jurado de esta «8.ª trienal» así lo entendió también, otorgando la medalla de oro al Instituto del Teatro de Barcelona, por el conjunto de sus colecciones y el rigor sistemático que preside su diseño. Asimismo,

en el apartado al libro de teatro mejor editado, obtuvo la medalla de oro «L'escenografía catalana», de Isidre Bravo.

Josep Montanyez, director de la institución y vicepresidente de la ADE, pasó a recoger dichos galardones entre el aplauso y reconocimiento generales. Felicidad que compartí con el mayor placer, pero que se ve empañada por el hecho de saber que, como tantas veces en estos pagos nuestros, aparte de este extraordinario programa de publicaciones catalanas, sólo hay acontecimientos esporádicos y nada sistemáticos, coherentes, con perspectiva de futuro... aunque sólo fuera hasta el 92.

Simposio de críticos y teatrólogos

El 28 y 29 de mayo se celebró el Simposio Internacional de Críticos y Teatrólogos, bajo el título genérico de «La crítica y el porvenir del teatro». Es este el séptimo encuentro de este tipo que tiene una cita bianual en Novi Sad.

Las cuatro sesiones de trabajo giraron en torno a diferentes te-

mas: «La nueva lectura de los clásicos de teatro», «La crítica y las nuevas formas teatrales», «La crítica y la responsabilidad de su propio porvenir». Participaron críticos de revistas, teatrólogos y directores de escena de Yugoslavia, Francia, Gran Bretaña, Estados Unidos, México, España, Cuba, Grecia, Checoslovaquia, China, República Democrática Alemana, India, etc. Yo mismo presenté una ponencia sobre «La contemporaneidad de los clásicos» que, para sorpresa mía, levantó suspicacias y controversias entre algunos de los asistentes.

Debo señalar un hecho curioso en el desarrollo de este simposio y es la constatación de los largos silencios que rodearon muchos de los debates. Quienes estábamos integrados en el campo de la teatrología, Anne Ubersfeld en particular, animamos mucho más la discusión, fuimos más explícitos que los críticos teatrales de periódico que, en muchos casos, adoptaron una actitud de mutismo absoluto, cuando no de condenas abruptas y maximalismos caducos como en el caso del inglés John Elsom, presidente además de la AICT.

Juegos teatrales yugoeslavos

El apartado central de «Sterijino Pozorje», su peculiaridad específica, la constituye sin embargo el conjunto de espectáculos que se ofrecen. Estos «juegos teatrales yugoeslavos» reúnen año tras año una serie de realizaciones escénicas, realizadas a partir de obras



«Caníbales» de Gregor Strnisa. Teatro Dramático de Primorje-Nova Gorica. Dirección: Mile Korun.

teatrales escritas en las diferentes lenguas de la Federación.

El criterio numérico de la selección no es otro que escoger el espectáculo más representativo de cada una de las siete repúblicas que forman Yugoslavia.

Figura clave en este festival es la del «selector». Se trata de la persona encargada de determinar los espectáculos que estarán presentes en la muestra. Es siempre un teatrólogo y todos los años es uno distinto. Su trabajo no obstante no se realiza en la impunidad; el festival se inicia precisamente con una exposición de las razones y criterios que han guiado su selección y un diálogo en torno a las mismas. Posteriormente, en cada una de las sesiones de debate en torno a los espectáculos que se ofrecen, está presente para escuchar razones y análisis.

En estos «33 juegos teatrales» del «Sterijino Pozorje», se presentaron siete compañías y espectáculos, uno por cada república: «Antígona» de Meta Hocevar, por el «Teatro Popular Sloveno» de Lubiana; «El agujero negro» de Goran Stefanovski, por el «Teatro Nacional Macedonio» de Scopie; «Comedia claustrofóbica» de Dusan Kovacevic, por el «Teatro Zvezdara» de Belgrado; «Bromas sobre mi pueblo en dos partes» de Slobodan Selenic, por el «Teatro Yugoslavo» de Belgrado; «Los caníbales» de Gregor Strnisa, por el «Teatro de la Costa» de Nova Gorica; «El bardo» de Antun Soljan, por el «Teatro Nacional Croata» de Zagreb; «El monte de la tristeza» de Teki Dervisi, por el «Teatro Regional Albanés» de Pristina; y «El sospechoso» de Branislav Nusic, por el «Teatro Sloveno» de Trieste. En la sesión

de clausura actuó el «Teatro Mala Brona» de Moscú (URSS), con la obra yugoeslava «Almas tatuadas» de Goran Stefanovski, vencedora

en el festival del pasado año, y puesta en escena por el director Slobodan Unkovski, yugoeslavo también.



«Comedia claustrofóbica» de D. Kovacević. Teatro Zvezdara de Belgrado.

Junto a éstos que, podríamos decir, se presentaban «a concurso», hubo una serie de espectáculos a partir de obras de Ionesco, Shakespeare, Mrozek, Gogol, Chejov, etc., montadas por las Academias de Arte Dramático de Zagreb, Belgrado, Novi Sad, Sarajevo, Skopie y Lubiana, dentro de una sección bajo el rubro: «Teatro de los jóvenes». También se pudo ver una exposición de carteles teatrales yugoeslavos.

Es imposible hablar de todos los espectáculos pero sí quisiera destacar el altísimo nivel interpretativo y la solidez de los elencos, en donde no existían desequilibrios; la preocupación por la problemática yugoeslava actual, aunque las obras giraran en torno a temas relacionados con la historia pasada o reciente; un notable vigor, sabiduría, excelente realización en las escenificaciones. A todo ello hay que añadir una infraestructura técnica espléndida. El Teatro Popular Serbio, lugar en el que se ofrecieron la mayor parte de los espectáculos, es un edificio muy moderno, dotado a la perfección, que cuenta con varias salas, teniendo la mayor un escenario de proporciones gigantescas; todo ello en una ciudad de unos doscientos mil habitantes.

«Sterijino Pozorje» concede numerosos galardones a la gente de teatro, tanto por la labor genérica realizada como por su trabajo específico en los espectáculos presentados. El jurado constituido por cinco personas, estaba formado por dos directores, dos teatrólogos y una actriz. Se premiaron puestas en escenas, obras, músicas, escenografías, etc., y la labor de un crítico de Zagreb. Son premios que por su seriedad y su rigor poseen un gran prestigio, nada tienen que ver con esa superficialidad y frivolidad hacia la galería que preside, desafortunadamente, celebraciones de este tipo. Y pude ver también una profesión integrada en sus diferentes sectores, capaz de debatir y dialogar, de felicitar e ironizar, quizás y ante todo, por tener conciencia de que existía.



Asociación Cultural Taller Actoral

A. C. T. A.

Sta. Cruz de Marcenado, 34

Telf. 247 18 28 - 28015 Madrid

DIRECCION:
LUCILA MAQUIEIRA

Seminarios de Iniciación
y Perfeccionamiento
Dinámica Corporal
Técnicas Foniátricas
Técnicas de Interpretación
METODO DE STANISLAVSKI

Si el amor al teatro es una manera de vivir la vida, Angel Montesinos ha demostrado, demuestra, este estilo de vida. Un estilo, en su caso, múltiple: por la variedad de géneros teatrales abordados: comedia, drama, zarzuela, revista, teatro para niños, autores clásicos, contemporáneos, etc.; polifacético: atiende a las luces, al decorado, crea canciones, textos, adapta...; osado, atraído por el reto: 28 personajes en su 1.ª obra, con Dinosaurios en escena; montajes en 20 días; 4 obras simultáneamente; y unas 120 puestas en escena por el momento.

Es, en fin, un artesano de sí mismo para el teatro, pero un artesano con duende, el duende mediterráneo para mezclar luces y sombras y que éstas realcen aún más la luminosidad de su entrega como Hombre de TEATRO.

En Murcia se asoma a la vida, al Mediterráneo, al Derecho, al Teatro.

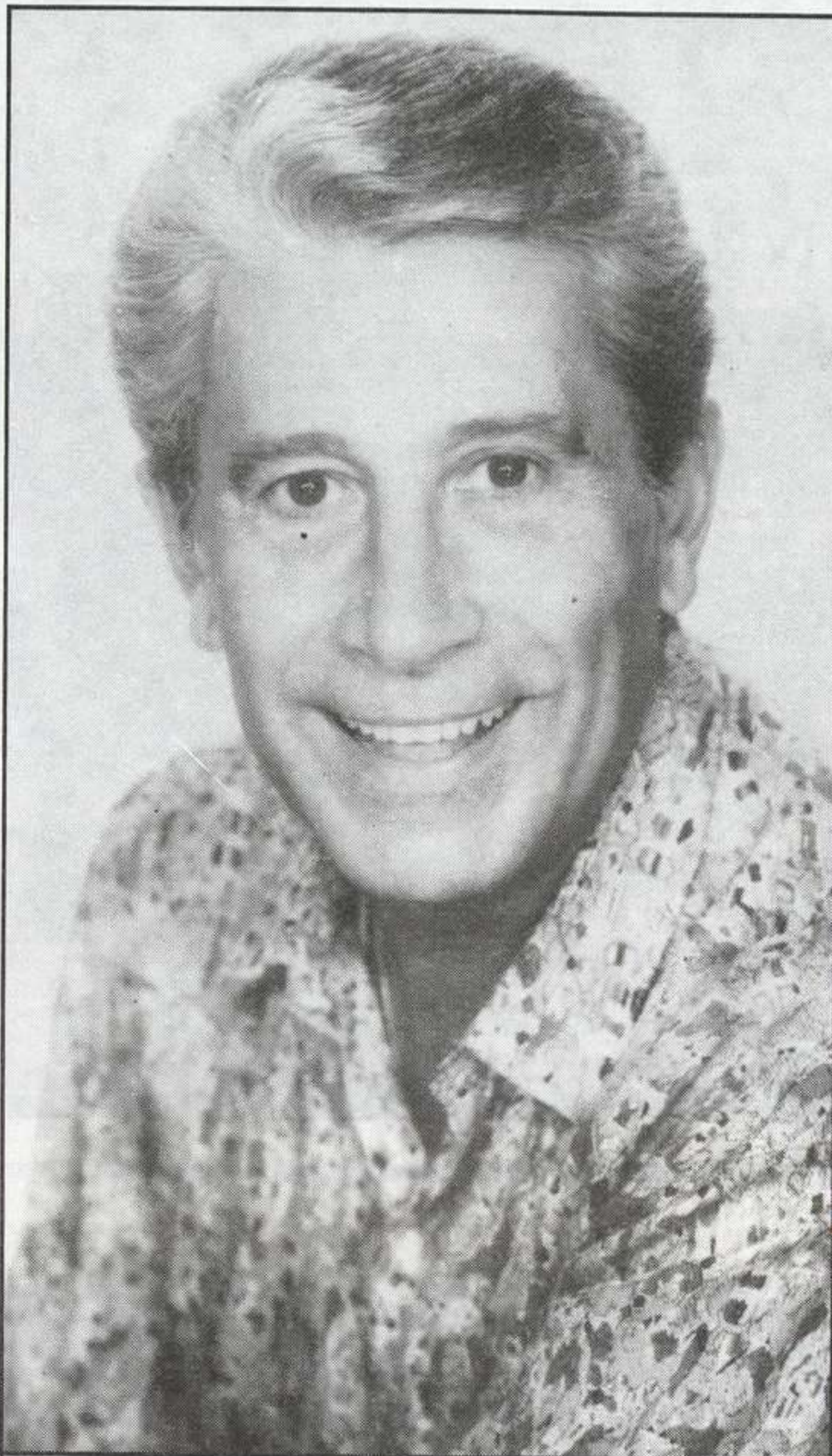
En su etapa universitaria, dirige el TEU Murciano; con «La piel de nuestros dientes» de Thornton Wilder y «Entre bobos anda el juego» de Rojas Zorrilla, obtiene los premios al mejor director y el mejor montaje, dos años consecutivos. Con la segunda obra viaja al Festival Internacional de Parma (Italia). «Fue el primer contacto que tuvimos los estudiantes de aquella España que estaba tan cerrada con el teatro Polaco, el Ruso... con actores, como Vittorio Gassman, Ana M.ª Ferrero... estuvimos en Parma, Bolonia, Florencia, Pisa, Milán».

Trabajo en «Dido»

«Madrid estaba dividido en el teatro comercial al uso, donde se estrenaban las cosas de Alfonso Paso, comedias de Calvo Sotelo... muy pocas cosas extranjeras... sobre todo autores españoles de comedias de salón, muy burguesas, que no tuvieran problemas con la censura... y un teatro al que daban permiso para hacer comedias importantes... pero sólo para una noche; se llamaba: El Teatro de Cámara DIDO. De él salieron importantes actores y directores: Miguel Narros, Vergel... lo dirigía: Josefina Sánchez Pedreño.

La noche de nuestra representación, al terminar el espectáculo, entró una señora y me dijo: «Yo soy Josefina Sánchez Pedreño, ¿cuándo quiere Vd. dirigir en Madrid?» Entonces le dije: déjeme terminar la carrera, hacer la milicia universitaria y después me vengo.

Cuando vine me dio una obra



Angel Fernández Montesinos

Por Lucila Maquieira

con dos personajes, de Ricardo López Aranda, que aún no había estrenado; pero yo decidí que no me había venido a Madrid para hacer una obra con dos personajes, volví, se lo dije, se me quedó mirando y me respondió: pues a ver si eres capaz de hacer esto; era «El libro del Buen Amor», a medio adaptar por Criado del Val y con el que nadie se atrevía; me lo llevé, me encerré una semana con el original del libro; ... volví, le conté todo el montaje: oscuro en la sala, se levanta el telón, se oye Carmina Burana... al terminar me dijo: ¿cuándo empezamos a ensayar?... y lo hicimos. Fue un suceso, una preciosidad, sobre todo al combinar la mezcla y al mismo tiempo la distancia entre el mundo carnal y el mundo místico del Arcipreste, cuando doña Cuaresma muere, el entierro, con los cantos fúnebres, los capuchones por la calle contrastando con la música fuerte del pueblo, con la fiesta, los saltimbanquis, o sea, los dos mundos: el mundo carnal y el mundo místico».

Intuición y estudio

Montesinos es un hombre afable, sencillo, lúcido, con ideas claras y concretas.

Cuando ha elegido lo que quiere hacer, lo trabaja profundamente en solitario; en el encuentro con los actores, él sabe exactamente lo que quiere y trata a su gente de modo que la convence de cómo lo quiere. Las preguntas que se ha de hacer el actor: por qué me muevo, cómo me muevo, por qué lo hago... él se las hace antes, trabaja con los porqués, las respuestas que él encuentra se las da a los actores, él indaga por ellos y para ellos. Sabe cómo y dónde quiere las luces, la escenografía.

¿Es la influencia del Derecho la que hace que en el momento de dirigir, aplique con especial sentido las leyes del juego escénico?; antes ha trabajado la puesta, el texto, cada paso, cada movimiento, ha distribuido el tiempo y el espacio.

Es un estudioso ordenado, pulcro en su trabajo y posee como una intuición muy particular para saber cómo ha de tratar a los actores, a los técnicos.

Parece dedicar las 24 horas al Teatro, en muchas ocasiones, ha manejado a la vez varios espectáculos, mantiene nuevas ideas en la recámara, no se estanca y sigue buscando novedades, acariciando nuevos proyectos, siempre de modo autodidacta. «Absolutamente autodidacta, no teníamos libros ni nada, los primeros me los compré aquí en Madrid. El trabajo de mesa lo hacía yo conmigo mismo, tomaba el libreto y mi libro de notas e iba metiendo entre sus páginas, las mías, llenas de notas, de apuntes, de movimiento..., me escribía la función sin diálogo: se levanta el telón, entra, está apesadumbrado, le pasa esto, empieza a hablar con fulano... iba haciendo toda la acción, como si la obra fuera muda, escribía la obra sin los diálogos..., sí, era como una crónica del trabajo de dirección, de los personajes por dentro; ...luego ví en los libros que compraba que sus indicaciones coincidían bastante con lo que yo hacía...».

«Los directores tardaron en tener carta de naturaleza en este país, había muchas comedias que las dirigía el primer actor, o los autores, por ejemplo, Miguel Mihura dirigía todas sus obras... En una época que me parece muy bonita, yo era el director más joven que había y me llamaron del Lara para hacer una obra con Lola Membrives... estaba acostumbrada a no tener directores y ser ella la que dirigía en los ensayos... cuando empezamos me dijo: «tiene Vd. en esta obra una protagonista para cuidar... es una campanita que suena», con lo que me daba a entender que la dejara en paz, que me preocupara de los efectos especiales... Yo empecé a dirigir al día siguiente, empecé a montar la obra de todos los personajes, dejándola en el centro. Yo decía a un actor: ahora te levantas porque en este momento tú piensas que, y te vas allí por... entonces ella me dijo: ¿Y Vd. por qué no me dice a mí dónde tengo que ponerme? ¡Ah! sí, perdón, es que se me había olvidado; entonces empecé con ella y nos hicimos muy amigos...».

Me gusta trabajar con los actores que son muy muy importantes, porque me han demostrado que son los más asequibles a la hora del trabajo, se establece la comunicación inmediatamente; por ejemplo, con Concha Velasco, Irene Gutiérrez Caba, etc., mucho más que con alguien que está en ese camino indeterminado, que no sabe todavía si va a ser una estrella o no; hay gente que empieza y están llenos de complejos, te cuesta mucho más esfuerzo traba-

jar con ellos; ese tipo de humildad que hace falta en el teatro la tienen los muy consagrados o los que aún no están muy seguros de sí mismos, porque están empezando. Con esos dos tipos de gente trabajo muy bien; algunos de esa zona intermedia se me resisten más. Pero yo creo que esta especie de combate que se establece entre el Director y el Actor, es un choque para ir sacando cosas de ellos a pesar de ellos mismos, a veces».

Mientras charlamos, suena varias veces el teléfono, Angel atiende, siempre amable, pero inflexible, es un hombre acostumbrado a dirigir que puede improvisar, aunque apenas lo necesita porque todo lo ha preparado mucho.

Teatro infantil

Luego me llamaron para dirigir el Teatro Nacional de Juventudes, «los Títeres», en el María Guerrero, que era el primer teatro infantil con categoría que se empezaba a proyectar en España. Lo inicié con «La Cabeza del Dragón» de Valle-Inclán. En aquella época Valle no se hacía; años más tarde se montó «Divinas Palabras».

Y sirvió para la presentación de Jaime Blanch y M.^a José Alfonso. Al año siguiente, «Peter Pan», de Barre, con Emilio Gutiérrez Caba, Tina Sainz, Paco Valladares, etcétera.

Fue muy bonito, a partir de aquel momento alterné montajes comerciales con espectáculos para niños, espectáculos como no se han hecho nunca más. Conseguimos algo fabuloso: las primeras actrices y los primeros actores de Madrid iban allí a decir una sola frase, tenía compañía de auténticas estrellas. Luego «El Cocherito Leré», con música de Carmelo Bernaola y libro de Alfredo Mañas; ahí introduje poemas de Alberti, sin saber la censura que era Alberti; los recitaba Charo Soriano. Este fue mi primer espectáculo un poco musical, lo llevamos al festival de las Naciones en París, era un teatro total, con orquesta, canciones, bailes y recitados.

Con Pepe Hierro hicimos «El Pequeño Príncipe», una niña rubia de unos 10 años hacía el Principito, era Maribel Martín, además nos visitó la viuda de Saint Exúperi.

Más tarde hicimos «La Pandilla va al teatro», que era para explicar a los niños lo que es un teatro por dentro y lográbamos trabajar con el público, participaba entusiasmado.

Lo último que hicimos fue «Platero y Yo», me empeñé en hacerlo, todo el mundo me decía, ¡bah! no se puede escenificar... 3 Plateros teníamos, uno era una marioneta movida por hilos que cuando iba a la escuela era humano, y el tercero, también marioneta, pero sin hilos. Cuando Platero moría, lo sacaban hasta el público... Fue una época importante



«Mamá quiero ser artista» (1986). Escrita y dirigida por Angel Fernández Montesinos.

para el teatro infantil, más de una vez me han dicho, ¿por qué no volvemos? y digo, no, es una época que no conviene repetir; cuando las cosas son maravillosas, las reposiciones... Hay cosas que están ahí, en el tiempo».

Comedias y musicales

En la temporada 60-61, dirige la Compañía de Mary Carrillo, estrena «Amelia y sus hombres» y obtiene, por su labor, el Premio Nacional de Teatro.

En el 62 recibe la medalla de Oro de Valladolid a la mejor dirección, por «Rebelde».

Dirige el Teatro Lara de Madrid y estrena, entre otras: «Cuando tú me necesitas», con la reaparición de Lola Membrives. En el desaparecido teatro Goya: «Las Buenas personas», con Amparo Soler Leal y Pellicena; «Ocúpate de Amelia», con Irene Gutiérrez Caba, Aurora Redondo y José M.^a Prada.

En 1964 dirige en la Zarzuela el montaje de «La Calesera» y pasa a convertirse en Director titular de dicho teatro. En tres años monta 12 títulos del repertorio lírico: «El rey que rabió», «Mirentxu», «Doña Francisquita», «La Parranda» y un espectáculo del que es autor: «Tiovivo Madrileño».

Dirige Comedias como «Pato a la Naranja» con Arturo Fernández; «La Mamma» con Mary Carrillo y Sancho Gracia; «La Pequeña Cabaña» con Mompín y Carlos Ballesteros; «La libélula» con Analía Gadé y Norman Briski; «Cardo Borriquero» con Conchita Montes, «Filomena Maturano» con Concha Velasco y Saza; «Maribel y la extraña familia», «Dos igual a Uno» y «Los ladrones somos gente honrada» de Jardiel Poncela.

Escribe y dirige «Mamá quiero ser artista» para Concha Velasco y Paco Valladares. También escribe y dirige el gran éxito el teatro musical de los últimos años: «Por la calle de Alcalá».

Pero Montesinos necesita más espacio, cruza el mar; como director de la compañía lírica Albéniz realiza 7 temporadas y una gira por Hispanoamérica.

En el 86, estrena en el teatro «Insurgentes» de México: «Por la calle de Alcalá» con Iran Eory y una compañía mexicana, acapara los premios de la crítica al mejor musical y a la mejor labor de dirección; realiza una gira por todo México, después estrena en Miami y en un teatro de repertorio hispano de Nueva York.

Después de este largo peregrinaje por la actividad teatral, no sólo como director, también como

productor; largo camino de siembra en muchos ámbitos, a esta altura de su teatro, que es como decir de su vida, ya puede permitirse el lujo de la cosecha: proponer espectáculos.

«Sí, ya no espero sólo que me llamen, yo propongo espectáculos, me escuchan, contacto con grupos particulares para que inviertan en el teatro y si saliera la ley que eximiera de impuestos estas inversiones, sería muy positivo para el teatro español. Porque cada vez hay menos empresarios privados en este país y eso es agobiante, tanto para nosotros, como para los actores y para todos los trabajadores del espectáculo. Por otro lado, se dice que el teatro es caro, lo cual no es cierto, el fútbol, los toros, son más caros, o tomar copas, pero eso parece interesar a la gente y el teatro no interesa, no sienten esa necesidad, esa obligación de ver teatro; habrá que preguntarse si nosotros somos responsables de que no sientan esa necesidad, porque hemos dado un teatro que estaba muy lejos de lo que era la realidad, un teatro adormecedor, de evasión, que si miras en todas partes, hay teatro de evasión, pero al mismo tiempo hay otro teatro, con más importancia... Además, hay un bache generacional de actores, de directores; los autores están escribiendo menos para el teatro y más para la TV que está llena de guionistas estupendos que podrían ser autores dramáticos magníficos, pero están mediatizados por la virulencia tremenda que tiene este medio, es un fenómeno común en el mundo, ¿quizá son medios de expresión más universales que el teatro?».

Angel Fernández Montesinos sigue con ritmo magnífico en un trabajo que no sólo va dirigido, sino que se basa en la presencia del público. Antes de que finalice el año, aún nos regalará tres puestas en escena.

Gracias, Angel, por permitirnos pasear como de tu mano, por una larga etapa del acontecer teatral español, como un reflejo de la historia de este país.

«Don Quijote» (1975). Teatro Nacional de Juventudes. Dirección: Angel Fernández Montesinos.





«Georges Dandin» de Molière. Teatro Nacional Popular (1987). Puesta en escena: Roger Planchon.

Por qué montamos a los clásicos? Si respondemos simplemente que se trata de conservar y difundir el legado cultural de los pueblos individualmente o en su conjunto, tendremos sin duda una respuesta, pero ésta será insuficiente. Este tipo de razonamiento conduce a una reducción de los textos de la literatura dramática del pasado a restos arqueológicos y su representación a meras ilustraciones átonas y muesográficas de los mismos.

La naturaleza intrínseca del teatro niega cualquier pretensión en este sentido, en la medida que los espectadores lo convierten siempre en acontecimiento contemporáneo a su propia existencia y son sus referentes culturales, personales y existenciales los que les permiten integrarse en el proceso de comunicación que el espectáculo propone.

La dimensión museal es propiedad reservada a quienes construyen el espectáculo, pero es radicalmente denegada por sus espectadores.

Podríamos afirmar igualmente, y sería cierto, que los clásicos pertenecen al patrimonio cultural de cada pueblo individualizado y a la humanidad en general. Se trata, sin duda, de algo bastante más profundo que una simple memoria del pasado, una experiencia lingüística, una visión de costumbres y tipologías sociales. También estos aspectos por sí solos servirían sin duda a la simple descripción del paisaje, pero no fundamentarían con suficiente solven-

La contemporaneidad de los clásicos

por Juan Antonio Hormigón

cia y rotundidad la razón de ser de los clásicos en la actualidad.

Posiblemente, la primera cuestión que se nos plantea es la de definir de forma precisa qué entendemos por clásicos. Creo que somos muchos los que renegamos de aquella consideración de lo clásico como imagen suprema de perfección, equilibrio y belleza. En este caso, tenemos ante nosotros no una consideración, sino una inexactitud objetivable. Perfección y belleza responden siempre a un «canon» y un «gusto», por muy colectivo y socializado que sea, y en consecuencia, a una «norma». Elevar «canon» y «norma» a categorías absolutas y ahistóricas, representa una actitud idealista y carente de valor tanto en el plano definitorio como en el posible análisis que de ello se pudiera derivar.

En este caso, parece más productiva la exégesis de quienes consideran como clásicas aquellas obras que representan de forma

significativa un período histórico determinado, que plasman de manera estable determinados programas éticos y estéticos de una clase social en su momento hegemónico o dominante e intenta conferirles un carácter definitivo. Si asumimos este planteamiento, no es posible hablar de «clásicos» en general, sino más bien, de «clásicos del Renacimiento italiano», del «Barroco español», «Isabelinos», de «la Francia de Luis XIV», etc., pero igualmente, del «Romanticismo», del «realismo decimonónico» o «del movimiento obrero», pongo por caso.

La cuestión clave

La cuestión clave que se nos plantea, a mi modo de ver, cuando hablamos de la puesta en escena de los clásicos en sus diferentes acepciones, es el de la contemporaneidad. Es un problema perma-

nente del teatro, pero que en el caso de los clásicos y en las circunstancias socioculturales en que hoy nos hallamos, tiene una resonancia mucho mayor. Parece que una obra de la literatura teatral escrita hoy mismo, por muy viejo que sea su planteamiento estético o el núcleo medular ideológico que contenga, tiene ganado su sello de marca contemporáneo que debe sin embargo demostrarse en el caso de que llevemos a escena un clásico.

Pero ante todo, ¿qué entendemos por contemporaneidad? Evidentemente, no se trata de una actualización superficial de los textos originales o de la utilización mecánica y arbitraria de elementos plástico-visuales con dicha intencionalidad. Tampoco de la búsqueda de una correlación simplista entre la anécdota y estructura ideológica de la obra, con las circunstancias coyunturales que vive el espectador. Mediante esta forma de conceptualización, no pocas veces se toma por contemporáneo lo que no es sino mera instrumentación costumbrista del entorno, como si el síntoma se convirtiera en categorización absoluta de la enfermedad padecida.

Propongo que califiquemos de contemporáneas aquellas escenificaciones en las que los elementos de significación teatral, se conciben y articulan en un discurso estético que incita, empuja o provoca a un cierto número de espectadores, a partir del cotejo con sus propios referentes, anhelos e intereses, hacia la concreción significativa individual y concreta. Este planteamiento elude toda noción

mecanicista del concepto que nos preocupa. No es posible establecer pautas rígidas ni axiomas incontrovertibles. Se trata de proponer y construir en cada caso una obra dotada de este vigor, este palpito, este entusiasmo productivo. Ello implica no sólo establecer una profunda relación dialéctica entre los contenidos ideológicos, sociales, psicológicos que nos proponemos desvelar, con los medios estructurales y formales que nos permiten visualizar la puesta en escena, sino, situar al espectador en una circunstancia del proceso de comunicación en la que no le es posible ni la complacencia banal, la somnolencia admirativa, ni la exaltación aseverativa de sus propias convicciones elevadas a categoría de absoluto. Se le propone, por el contrario, que ahonde en el carácter del teatro como metáfora de la realidad y de las contradicciones humanas a todos los niveles y que dicha actitud le conduzca a generar y establecer analogías y paralelismos con sus propias contradicciones o convicciones individuales o colectivas.

Trabajo dramático

Durante siglos, el concepto de contemporaneidad no fue preciso enunciarlo ni discutirlo a la hora de crear espectáculos teatrales. La práctica teatral carecía de concien-

cia de su propia historia y por tanto de repertorio, o al menos una y otro eran muy diferentes a los que tenemos en la actualidad. Cuando Tirso de Molina escribía y representaba sus obras de tema bíblico, Calderón las mitológicas, Shakespeare sus crónicas de la historia inglesa o grecorromana y Schiller sus tragedias, al margen de la anécdota temática, eran conscientes de que se dirigían a sus públicos potenciales concretos y ellos asumían sin demasiado esfuerzo la condición parabólica y metafórica del teatro respecto a la realidad inmediata. Quizás por ello, Tirso se ganó un largo destierro de la Corte; Calderón se cobró animadversiones eclesiásticas y lisonjas reales; Shakespeare a pique estuvo de ser apresado y ejecutado y finalmente se hizo millonario y Schiller fue censurado hasta la prohibición absoluta por el Duque de Württemberg y elevado a las alturas del mecenazgo poético por el de Weimar.

El teatro tenía conciencia absoluta de su inmediatez y de su existencia escénica y sólo casualmente literaria. Este hecho puede constatarse no sólo en las evidencias sociológicas del teatro que ensancha su público y proporciona beneficios económicos cada vez más elevados a escritores dramáticos, actores y empresarios, sino en la propia valoración que se hace de la representación por quienes cultivan la literatura.

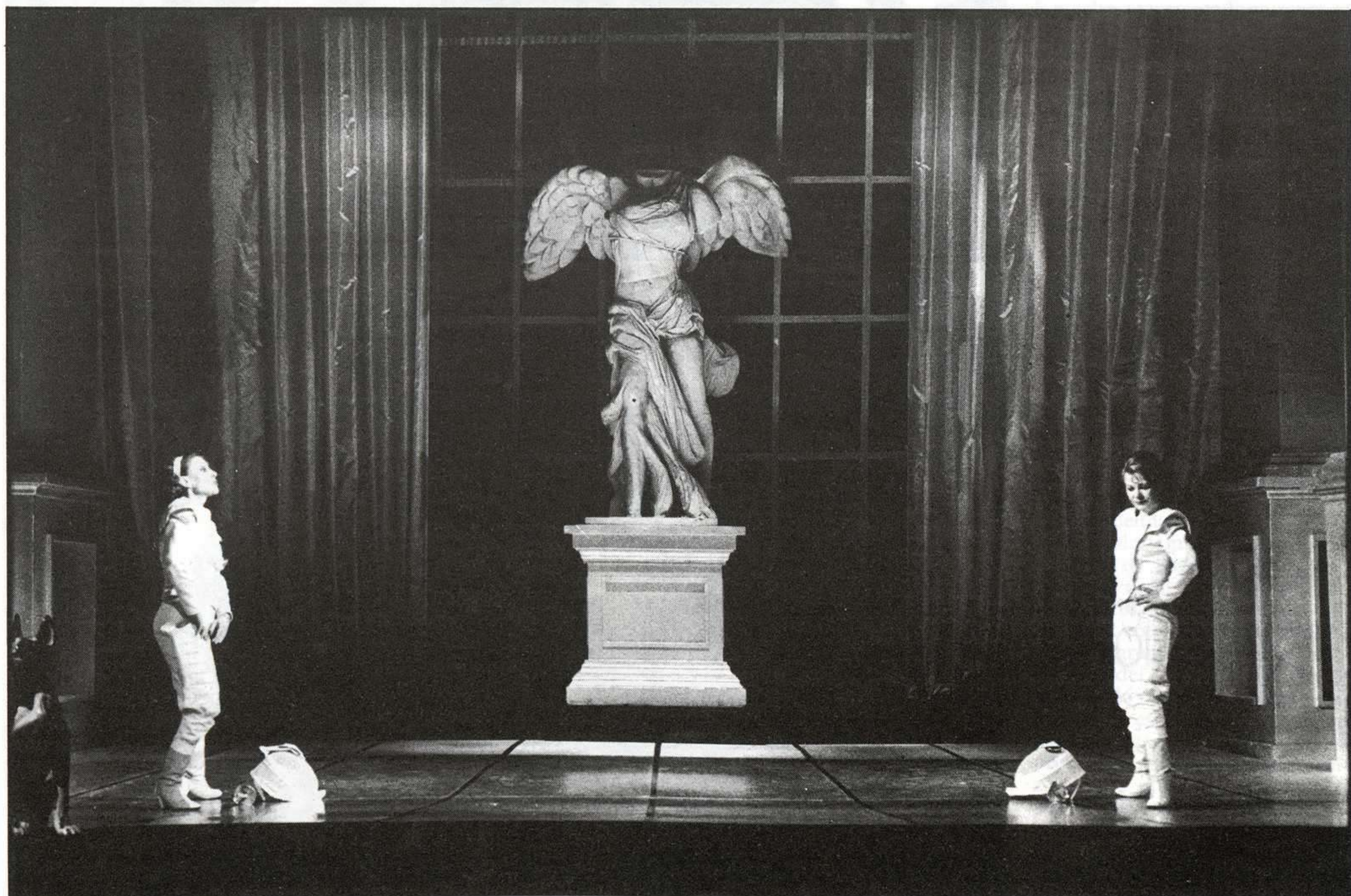
A comienzos del siglo XVI, en

los albores del Renacimiento español, el humanista y gramático Elio Antonio de Nebrija, primer compilador de la lengua castellana, escribía en el capítulo XVIII de su «*Artis Rhetoricae*». «Pruébese.. con el ejemplo de los mismos representantes, que añaden tanta gracia y donaire a los mejores poetas, que es infinitamente más lo que sus versos nos deleitan cuando los oímos que cuando los leemos, y de tal suerte se hacen escuchar, aun de los más necios, que estos mismos que jamás se ven en las bibliotecas se encuentran fácilmente en los teatros». Este cualificado representante del humanismo renacentista español, autor de la primera Gramática castellana, que proponía hacer de la lengua el instrumento centrifugador de la unidad nacional, se movía posiblemente en el terreno de la intuición. Se refería sin duda al público potencial y minoritario que reconstruía en las universidades el teatro como una parte del proyecto humanista; también a quienes en los salones cortesanos ensayaban las nuevas formas escénicas importadas de Italia. El teatro como práctica profesional y lugar de encuentro de públicos multitudinarios, tardaría más de medio siglo en ser pasión desbordada de los españoles. El texto de Nebrija es, en cualquier caso, una premonición extraordinariamente penetrante respecto al valor del teatro en la divulgación de ideas, gustos estéticos, actitudes, pasiones con-

trapuestas, comportamientos e interrogantes; pero es también expresión aguda de las diferencias existentes entre literatura dramática y representación.

La cuestión de la contemporaneidad significativa del espectáculo, es decir, que posee las características antes definidas y profundiza y prolonga la contemporaneidad esencial de la representación, se ha ido planteando de forma cada vez más acuciante en la medida en que los creadores teatrales se han apropiado de su propia historia, el repertorio se ha instaurado en su más amplia dimensión como fuente propiciadora de espectáculos y el teatro surgido en períodos históricos presididos por contradicciones diferentes a las de nuestro mundo de hoy, debía servir de elemento iluminador también de nuestro presente. No era este un ejercicio escolástico ni la búsqueda enfermiza de refugio y apoyo en la literatura dramática del pasado. Pero la historia nos ha legado grandes obras de la literatura dramática, irrepetibles, luminosas, llenas de sagacidad en la proyección de la conducta humana, a las que no podemos ni queremos renunciar y a partir de las cuales debemos crear espectáculos contemporáneos para los espectadores de nuestro tiempo.

El proceso de transformación de un texto literario en espectáculo teatral está presidido por lo que desde hace algunas décadas denominamos «trabajo dramático»



«La vengadora de las mujeres» de Lope de Vega. Compañía de Acción Teatral (1984). Adaptación y puesta en escena: Juan Antonio Hormigón.

y que, en mi opinión, constituye el elemento conceptual más importante de la puesta en escena y creación de esa compleja obra de arte que es el teatro. Tal y como hoy lo entendemos, el trabajo dramático dista mucho de la práctica que presidió su período fundacional durante la Ilustración y se continuó durante más de un siglo. Ya no se trata de analizar tan sólo las características estructurales y estilísticas de la obra literaria dramática, las contradicciones ideológicas que muestra, el perfil y confrontaciones de los personajes, sino de leerla desde nuestra propia existencia contemporánea para el público potencial que va a contemplar el espectáculo y de establecer primero y discutir después durante el proceso creativo, las formas y soluciones escénicas que mejor expresen, muestren o expliciten lo que pretendemos contar.

El «trabajo dramático», enunciado o no como tal, con la participación o no de especialistas en la materia o asumido directamente por el director de escena, constituye uno de los aspectos claves y específicos del teatro de nuestro siglo. A ello se ha debido la especificidad diferenciadora de la representación, resultado de lecturas diferentes y de soluciones escénicas diametralmente distintas con frecuencia. Ello nos ha permitido poder acudir al teatro no a contemplar una simple ilustración del texto literario, postura que corresponde a su momento de ma-

yor decadencia como tal y a su falsa sacralización como literatura, sino asistir a auténticas creaciones escénicas dotadas de la impronta y personalidad de quienes las producen y realizan. Las aportaciones de los grandes maestros como Meyerhold, Brecht, Copeau o Vilar, eran en definitiva diferentes formulaciones y concepciones dramáticas en su sentido global y en todos los casos no es difícil rastrear las huellas de su forma de «trabajo dramático».

Quisiera añadir de inmediato que no estoy introduciendo un concepto talismán, ni reduciendo los problemas a la simplista y benéfica utilización de un método. Pero sí estoy firmemente convencido que el «trabajo dramático» coherente y asumido con honestidad, permite aproximarnos con seguridad a la contemporaneidad en la escenificación de los clásicos, aunque, claro está, no asegure ni garantice la perfección. También permite al teatro recuperar su plena existencia de obra de arte autónoma, emancipada como tal de la literatura dramática. Ya no acudiremos al teatro buscando la correcta ilustración de un texto para «oirlo», sino a contemplar la lectura y la propuesta escénica de un elenco de creadores escénicos en el que el director concibe casi siempre, orienta, sugiere y coordina. Pero también nos permitirá conocer, analizar y definir los criterios que animan la puesta en escena de los clásicos en cada caso.

Cuba:

Mención obligatoria

Rosa Ileana Boudet *

Tres nombres son obligatorios cuando se habla de la dirección escénica en Cuba. Me refiero a un tronco y a sus dos extremidades. El primero es, sin dudas, Vicente Revuelta, confundador con la actriz Raquel Revuelta, de la institución escénica más antigua del país: Teatro Estudio, que celebra su XXX Aniversario. Y que por la misma razón ha sido el núcleo central de formación de actores, directores, técnicos y el centro del cual se han desprendido nuevos colectivos teatrales, figu-

ras y proyectos de toda índole.

Sin embargo, quien ha seguido la trayectoria de Vicente por más de cuarenta años, podría clasificarlo como un experimentador permanente. Estudioso de la teoría de Stanislavsky, fue uno de sus introductores en la escena contemporánea desde el *Largo viaje de un día hacia la noche*, de O'Neill, estreno inaugural de Teatro Estudio en 1958 y uno de los mejores momentos del teatro cubano de todas las épocas. Desde 1952, durante un viaje de estudios a Francia, el Teatro Nacional Popular de Jean Vilar le había influido y sólo después de la Revolución puede consumar el proyecto. Sus puestas de Bertolt Brecht llenaron un vacío. La de *El alma buena de Se-Chuan* en 1959 «le despejó

* Rosa Ileana Boudet, ha sido directora de la revista «Tablas» y Secretaria del I.I.T. cubano.



CENTRO CULTURAL DE LA VILLA

TEATRO

MUSICA

CINE

DANZA

RECITALES

VIDEO

EXPOSICIONES

CONFERENCIAS

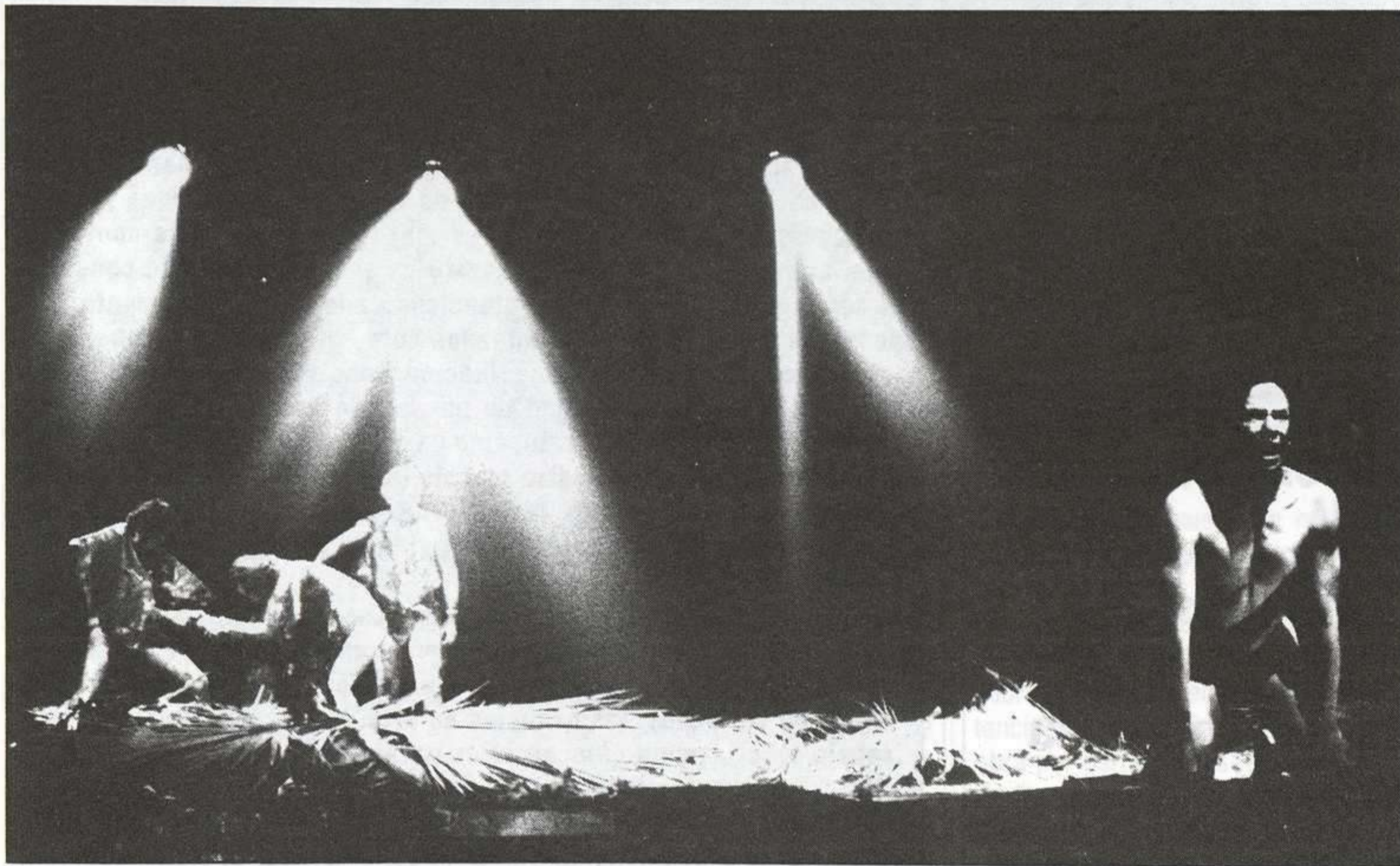
CONGRESOS



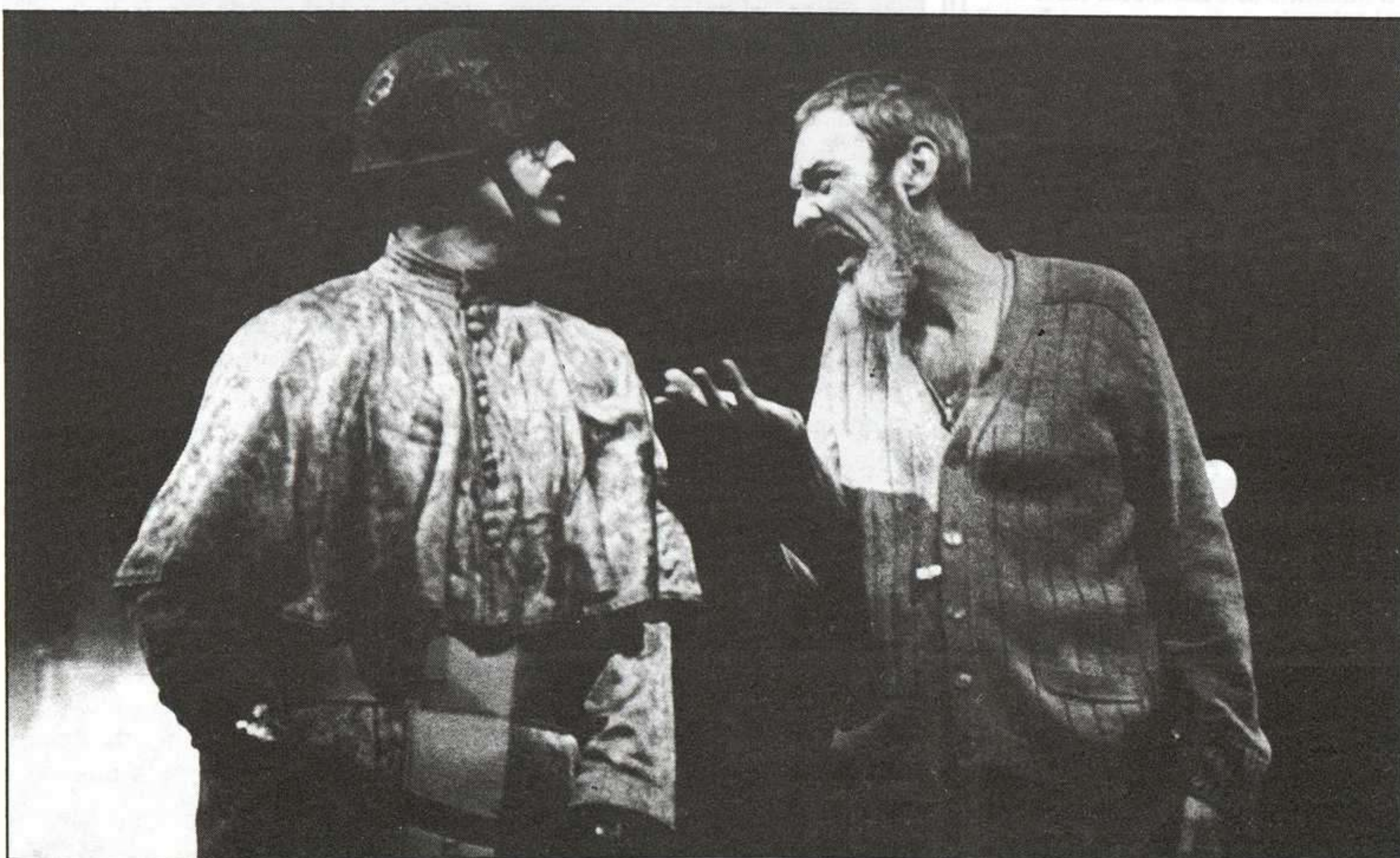
Ayuntamiento de Madrid
Área de Cultura, Educación,
Juventud y Deportes



Samuel Claxton e Hilda Oates en una escena de *María Antonia*: dirección Roberto Blanco.



Macbeth, puesta en escena de Berta Martínez.



Vicente Revuelta en su versión de *Galileo Galilei* de 1985.

dudas inútiles, porque los espectadores, ávidos de conocimiento, entendieron su sentido parabólico». Le siguieron *El círculo de tiza caucasiano*, *Los fusiles de la Madre Carrar*, *Madre Coraje* y *Galileo Galilei*. Esta última que ha protagonizado, ha conocido dos versiones, la realizada en 1974 con Ulf Keyn, mucho más cercana al modelo de Berliner y la que retomó en 1985 con una veintena de alumnos del Instituto Superior de Arte que a manera de coro polemizaban con la obra, discutían la actitud del científico y revelaban el «proceso» y no el espectáculo acabado. De la década del 60 son memorables, su *Fuenteovejuna* y *El caballero de Olmedo*, donde su interpretación de la historia era deudora de aprendizaje en el teatro épico o *El baño*, de Mayacovski, que entroncaba con el momento histórico social de Cuba. Período de intensa y fecunda creatividad en sus montajes, los recursos del teatro épico se funden con una formación stanislavskiana y una asimilación de variadas tendencias del teatro universal, del barroco español al realismo ibseniano y Chejov, la dramaturgia de la desintegración y Artaud. Su montaje de *La noche de los asesinos*, de José Triana (recibió en 1966 el Gallo de La Habana, galardón instituido por los Festivales de Teatro de la Casa de las Américas) fue la culminación de un camino: crueldad, parodia, espejos múltiples, ambigüedad y teatro dentro del teatro. La propuesta de *Revolución*, representada en muchos escenarios de Europa, agotaba un recorrido de búsquedas y abría una interrogación. En 1970 decide experimentar con la teoría de Grotowski a partir del *Peer Gynt*, de Ibsen, con un grupo de actores que le siguen en la aventura del «laboratorio». Insatisfecho, incansable, la escena cubana le debe su apuesta por la búsqueda, el riesgo, la inconformidad y el rigor. Desde *La duodécima noche*, de Shakespeare, a *El precio*, de Miller o *El cuento del zoológico*, de Albee. Con los años, su trabajo se concentra y el escenario se desembaraça de oropel y falsedad para conseguir una fuerza emanada de la verdad expresiva del actor, centro de sus preocupaciones y su taller como en su último montaje, *En el parque*, del soviético Alexandr Guelman.

Formado también en teatro Estudio y el Teatro Universitario donde se desempeñó como actor, Roberto Blanco sigue pronto otra vía en el colectivo Ocuje y ahora desde el grupo Irrumpe. La experiencia del Berliner Ensemble también lo marca, pero se amalgama con su estancia africana en un lenguaje que aúna concepción espectacular y majestuosa y la utilización de múltiples recursos expresivos en una propuesta integradora. *Lumumba o una temporada en el Congo*, de Césaire, *Divinas palabras*, de Valle Inclán, o la antológica *María Antonia*, de Eugenio Hernández Espinosa, respon-

den a una estética interdisciplinaria. En esta última, los ambientes populares, ritos y magia, recreados, combinan la fiesta yoruba o *güemilere* con una poesía teatral que pone el acento en el entorno y las posibilidades plásticas del escenario. Criticado en ocasiones por su desvalorización de la interioridad del actor, su personalidad ha terminado por imponerse como una de las vertientes configuradoras del teatro cubano de hoy.

En su *Yerma*, de 1980, bailarinas de Danza Nacional de Cuba actuaban como dobles de los personajes y una concepción coreográfica permeaba la totalidad, comprometida con la música de Sergio Vitier acoplada a la estructura dramática y que se nutría de fuentes originales. Montaje exuberante, no restó significado a la interpretación de Idalia Anreus y fue un hito en su camino hacia Lorca, como revolucionaria fue su versión de la zarzuela *Cecilia Valdés*, despojada del dramón lacrimoso y vista como hecho escénico. Premio del Festival de Teatro de La Habana en varias ocasiones, Blanco continúa su carrera explorando desde el colectivo que dirige los vasos comunicantes con la narrativa (*De los días de la guerra*), el folklore o la integración plástica

que otorga a su lenguaje un efectismo derrochador presente en el encabalgamiento metafórico de su última creación: *Mariana*, basada en la Mariana Pineda de Lorca donde combina el destino del poeta y el de la heroína en una fusión de planos y desenlaces.

Pero quizás quien ha hurgado con mayor profundidad y éxito en los textos de García Lorca, ha sido Berta Martínez, quien por el contrario, los ha visto con la pasión de la erudita y la dedicación de la orfebre. Sus *Bodas de sangre* se sustentan en su asimilación de la fantasía y la sensibilidad lorquianas, matizada por su particular lectura de una España medieval, ancestral signada por contratos matrimoniales, ritos y ceremonias y la interiorización de símbolos poéticos imposibles que se transmutan en imagen a través de recursos pobres e imaginativos. Entendió la raíz de la tragedia en *Bernarda*, aprovechó los recursos de un coro siempre presente, mientras que en *La zapatera prodigiosa* decantó al máximo su lenguaje. Si en *Bodas...* el ritmo que fluye es el de la percusión afro-cubana, *La zapatera...* es el juego de la romería, la naturalidad, la legítima comedia y una simplicidad evocadora del juego, traviesa, femenina y artesanal, donde la di-

rectora ha cuidado los detalles, desde el acabado efecto de la luz hasta el sonido de los abanicos y donde dibuja, casi escultóricamente, figuras, trayectorias, líneas y contrastes. El trazado es preciso y la sensibilidad exquisita. Perma-

nec como directora artística de Teatro Estudio y a su talento se debe uno de los personajes míticos del teatro cubano: su creación de Lala Fundora, de Quintero, la madre de *Contigo pan y cebolla*, parte ya de la memoria colectiva.

«No será el miedo a la locura, lo que nos obligue a bajar la bandera de la imaginación».

André Breton, I Manifiesto Surrealista

La imaginación, el sueño que puede llegar a hacerse realidad, es lo que nos moviliza. Poner en marcha este proyecto asociativo, persigue un objetivo básico: establecer un canal de comunicación con todos los que como nosotros, piensan que la lucha por un arte verdadero merece la pena.

No es precisamente el esfuerzo imaginativo lo que prima en la situación actual del arte. En el teatro, una vacía niebla de confusiones, de repetición de los viejos esquemas tradicionales, temas y formas manidas invaden muchas de las carteleras de los teatros. Una continua vuelta al pasado o bien una engañosa «renovación» meramente estética, vacía de contenidos, domina el panorama cultural actual. Tendencias éstas, promocionadas con gran derroche de medios por los «instalados» del arte, pues prefieren que éste permanezca en «su» lugar, y sea un simple instrumento para la manipulación de las conciencias. Sólo hay que echar un vistazo a los medios de comunicación, sobre todo el cine y la televisión, para darse cuenta del intento continuo y sofisticado de muchas producciones por hacernos esclavos de lo ruín, de las mayores desviaciones contra el arte, que son precisamente convertirlos en un producto de consumo al servicio del NO-PENSAR; pretendiendo además, sibilinamente, imponernos unos valores determinados sobre el hombre y el mundo.

En contradicción con esta situación, nosotros pretendemos situar en primer lugar la necesidad de pensar, de buscar un arte no sólo para divertirse o pasar el rato, sino un arte para divertirse pensando. Queremos eliminar de nuestro trabajo la vieja idea de que pensar es aburrido, muy al contrario, INVESTIGAR es lo que más nos estimula, ir desentrañando los secretos de la vida es lo más placentero de la existencia (...).

Hoy en día, las dificultades no han desaparecido. Las puertas se cierran a las personas o grupos jóvenes que intentan desarrollarse como artistas aun teniendo un gran ánimo por aprender y crear. Los libros son carísimos, las escuelas de arte, los discos, los locales de trabajo prácticamente inaccesibles para unos jóvenes, que como nosotros, deseen formarse y poner en práctica sus ideales.

Actualmente domina la idea del arte como lujo y no como necesidad, este erróneo concepto se extiende también a la visión sobre el ARTISTA. Generalmente se piensa que ser creador es sinónimo de vivir sin dar ni golpe, ser un vago, un ser caprichoso de moral dudosa, indisciplinado e inútil. Bien es sabido que muchos «artistas» han dado pie para que estos pensamientos se difundieran, y por eso nosotros queremos ir construyendo poco a poco una nueva ética de trabajo: Frente a la ley del mínimo esfuerzo, la contundencia del trabajo personal; frente al ser caprichoso por encima del cielo y la tierra, el estudio de un equipo solidario, frente a la disciplina, la responsabilidad de un investigador, y frente a la inutilidad, la calidad artística.

El exhibicionismo y el individualismo, la competencia por conseguir un papel en tal o cual obra de teatro, o por tener un «éxito» concreto con la publicación de tal o cual libro, son errores muy arraigados entre los artistas, la rivalidad prima sobre la colaboración y pretendemos que esto vaya desapareciendo de nuestro discurso, pues sólo con «artistas nuevos, habrá un arte nuevo».

En conclusión, para que LA CREACION PUEDA DARSE, NECESITAMOS LAS CONDICIONES MATERIALES Y ESPIRITUALES QUE LA HAGAN POSIBLE, es por lo que lanzamos una voz de adhesión conjunta a todo aquél que esté sensibilizado ante estos temas. Es evidente la conexión entre todas las artes, pues en definitiva, todas buscan la comunicación y el conocimiento de la esencia misma de las cosas y del hombre. El arte no es un objeto de fina loza china intocable y guardado en una vitrina para el recreo de una mirada experta, el arte debe servir para la vida y dar respuestas a los porqués que ésta nos sugiere (...).

Asociación Cultural Triángulo octubre 1987

PUBLICACIONES DE LA ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA

Serie: «Literatura Dramática»

N.º 1

«La verdadera historia de Ah Q»

De Christoph Hein

En colaboración con el Ministerio de Cultura de la RDA

La edición se distribuirá gratuitamente a los socios de la ADE. Para solicitar ejemplares, los interesados deberán enviar talón de 1.000 ptas. para gastos y carta solicitando el libro, a nuestra dirección: San Mateo, 30. 28004 Madrid.

TEATRO ESTUDIO

Dirección:
Karla Barro

FORMACION DEL ACTOR

Cursos regulares

Seminarios intensivos
fuera de Madrid

Iniciación y perfeccionamiento

Información:

Tel.: (91) 766 51 53

ESCENOGRAFIA

CURSOS REGULARES
SEMINARIOS INTENSIVOS
FUERA DE MADRID

Escenógrafo:

Bruno Vella

Teléfono Personal:

(91) 241 11 41

ESCUELA «CRISOL»

C/ Echegaray, 12, 1.º

28014 MADRID

Tel.: (91) 429 04 92

«Dramaturgia D'Hamburg»

por Gotthold Ephraim Lessing. Traducción al catalán y notas de Feliú Formosa. Prólogo de Antoni Marí.

Publicaciones de L'Institut del Teatre de Barcelona-Edicions 62. Barcelona 1987. 393 páginas.

En 1976 se produjo en la ciudad de Hamburgo un hecho de extraordinaria importancia para la historia cultural y teatral alemana y al mismo tiempo, de enorme trascendencia para el desarrollo de la práctica y análisis escénico; fue la creación del primer «Teatro Nacional».

Sus fines eran crear un repertorio propio, oponerse a la penetración del «gusto» francés y constituir una compañía estable para desarrollar un nuevo estilo de representación.

Los fundadores del «Nationaltheater» ofrecen la dirección a un poeta, filósofo y profesor de estética llamado Gotthold Ephraim Lessing, que la rechaza. Acepta sin embargo convertirse en consejero y analista dramático, adoptando la denominación de «Dramaturg» (dramaturgista). Su trabajo consistirá en elaborar el repertorio y las adaptaciones, ser consejero literario y artístico de la dirección y de los actores y servir, finalmente, de intermediario entre el Teatro Nacional y el público. Aunque sólo fuera por esto, Lessing hubiera pasado ya a la historia del teatro como el iniciador de una profesión que iba a tener un amplio y significativo desarrollo en la práctica escénica posterior.

El Teatro Nacional Alemán tuvo una corta vida, de abril de 1767 a diciembre de 1768. Tiempo suficiente sin embargo para que Lessing emprendiera una formidable tarea dramática y de análisis de la literatura dramática, pero también, lo que era nuevo, del espectáculo. A lo largo de estos meses, publica un pequeño opúsculo que lleva el título de «Hamburgische Dramaturgie» (Dramaturgia de Hamburgo), cuyos lectores deben ser tanto los actores y directores de escena de la institución como los espectadores. Concluida la aventura del Teatro Nacional, reúne estos materiales en forma de un libro que va a convertirse en una obra fundamental de la estética y la reflexión sobre el teatro.

La «Dramaturgia de Hamburgo» nace en el fragor de la «Ilustración» y responde a las expectativas y exigencias que este movimiento filosófico y social planteó al teatro. El propio Lessing es un ilustrado que va a desarrollar su programa a partir del principio de «la misión moral del teatro». En primer lugar, elabora su propia concepción teatral a partir de una relectura de Aristóteles, de una modificación



Libros

por Laura Zuriarrain

del concepto de «catarsis» tendente a propiciar un sentimiento de «piedad por nosotros mismos» y orientar a los espectadores hacia una vía vital fecunda. Se opone por otra parte a las formulaciones del neoclasicismo francés, reivindica la grandeza de Shakespeare, reformula la teoría de la tragedia y la comedia, denuncia el carácter elitista y la moral feudal de los espectáculos barrocos, etc. En el campo interpretativo, sintetiza y desarrolla las concepciones en este terreno de Gottsched, Ekhof, Diderot y Riccoboni entre otros.

Pero la gran aportación Lessingiana consiste en proyectar estos principios estéticos sólida y coherentemente establecidos, en la práctica teatral. Las páginas de la «Dramaturgia de Hamburgo» están repletas de consideraciones sobre el repertorio, la interpretación, la puesta en escena y también sobre la crítica. Es importante constatar que Lessing realiza este trabajo «desde dentro» del proceso creativo; es decir, que asiste a los ensayos y conoce las dudas, vacilaciones y angustias de quienes crean el espectáculo. También en este sentido fue el iniciador de la «crítica teatral interiorizada» que es la postura que adoptan sus más responsables sucesores en la actualidad.

Este libro fundamental, origen de profesiones teatrales y fundamento conceptual de la práctica y análisis dramático, ha tenido una enorme

difusión en los países de habla alemana. Sin embargo, en otros lugares tuvo peor fortuna. En España nunca fue publicado hasta hoy y nunca lo ha sido en castellano. Es imprescindible subrayar en consecuencia la importancia histórica de la publicación de la obra por parte del Instituto del Teatro de Barcelona, que se inscribe cabalmente en su excelente programa de ediciones. La traducción se debe además a un gran germanista catalán, Feliú Formosa, escritor y director teatral de dilatada y significativa experiencia y cuenta con un prólogo ponderado de Antoni Marí.

Una obra de extraordinario valor, repetimos, para todos aquellos que hacen de la práctica teatral en cualquiera de sus profesiones, un compromiso vital, artístico e intelectual.

«En torno a Shakespeare III»

Varios autores. Edición Manuel Angel Conejero. Fundación Instituto Shakespeare; Valencia, 1987. 165 páginas.

El Instituto Shakespeare que tiene su sede en Valencia, organiza anualmente sus «Encuentros Shakespeare». Es una iniciativa encomiable, en la que se intenta profundizar y difundir el conocimiento de la obra dramá-

tica y de las escenificaciones del escritor teatral inglés en nuestro país.

El libro que aquí comentamos, reúne los correspondientes al año 1985, los VIII, que tuvieron lugar en Madrid. Participaron diferentes estudiosos de la literatura y teatralógicos británicos y españoles: M. C. Bradbrook, J. Philip Brockbank, Manuel Angel Conejero, Peter Holland, Juan Antonio Hormigón, Juan V. Martínez Luciano, Cándido Pérez Gállego, Lois Potter, Purificación Ribes y Angeles Serrano, cuyos trabajos se ofrecen en su integridad.

Los artículos se editan en la lengua original en que fueron redactados, inglés o castellano, y abordan problemas relacionados con el personaje shakespeariano, Hamlet, Otelo, las traducciones de obras de Shakespeare, un estudio de la sociología de sus comedias y la supervivencia del cliché shakespeariano en España.

El libro, como todos los que publica la Fundación Instituto Shakespeare, tiene una edición cuidada y de una coherente sencillez en esta ocasión.

Reediciones

«La mujer vestida de hombre en el teatro español» por Carmen Bravo Villasante (siglos XVI y XVII).

Ed. Mayo de Oro, Madrid, 1988. 188 páginas.

«El hospital de los podridos y otros entremeses atribuidos a Cervantes». Prólogo, edición y notas de Dámaso Alonso.

Ed. Mayo de Oro, Madrid, 1987; 133 páginas.

Una editorial pequeña y artesanal, «Mayo de Oro», ofrece ahora dos libros de teatro, reediciones de obras agotadas. El primero, «La mujer vestida de hombre en el teatro español», es un interesante estudio de Carmen Bravo Villasante sobre nuestro teatro barroco y el lugar que en él ocupa la mujer disfrazada de hombre o asumiendo su condición. Este texto de indudable interés, estaba agotado y con esta reedición vuelve a ser accesible al lector.

La edición de entremeses atribuidos a Cervantes tiene el valor añadido de estar anotada y prologada por Dámaso Alonso. Fue publicado por la editorial «Signo» en 1936 y el comienzo de la guerra civil impidió su distribución. Debido a ello, la publicación tiene en cierto modo honores de estreno. Los cinco entremeses que se recogen, «El hospital de los podridos», «Los habladores», «La cárcel de Sevilla», «Los mirones» y «Los romances», además de su fundada vinculación cervantina, son un buen ejemplo del llamado «teatro menor» de nuestro barroco y también del teatro en prosa de ese mismo período.



Luis Iturri, director del Teatro Arriaga, de Bilbao, estrenó el día 16 de junio la ópera de Verdi, Rigoletto, con escenografía de Tomás Adrián, dentro del ciclo «Opera de primavera». Es la primera producción operística del Arriaga.

El Grupo «Rúa Viva», de Orense, ha estrenado bajo la dirección de Manuel Vidal, «A' Lagarada», de don Ramón Otero Pedrayo, dentro de los actos organizados por el Ayuntamiento de Orense en el Centenario del nacimiento de este autor. En junio, durante las Fiestas del Corpus en Orense, se estrenará una obra del propio Vidal, «Excelentísimo Señor Ex-Conselleiro».

Antonio Guirau prepara «Fuenteovejuna», de Lope de Vega, en versión de Alberto Miralles, con la Compañía Teatro Popular de la Villa de Madrid. Su estreno está programado para el mes de mayo. Las representaciones serán durante todo el año de 1988.

El Ministerio de Cultura de Francia ha concedido la Orden de las Artes y las Letras a César Oliva, por su contribución a la difusión del teatro clásico francés durante su período de director del Festival de Teatro Clásico de Almagro.

Reunión de críticos en Huesca

Dentro de las actividades de la Feria del Teatro de Aragón, que se desarrolló del 6 al 9 de mayo en la ciudad de Huesca, organizada por la Diputación General de Aragón, Diputación y Ayuntamiento de Huesca, se celebró una reunión de críticos teatrales españoles de la prensa diaria, semanal y mensual. La coordinación corrió a cargo del escritor José Luis Alegre Cudós, y contó con la presencia de profesionales de la crítica de Madrid, Barcelona y Zaragoza. Dentro del mismo marco, hubo una sección dedicada a docentes teatrales y teatrólogos, en la que estuvieron presentes por su trabajo en este terreno, nuestros compañeros César Oliva y Juan Antonio Hormigón.

La conclusión más importante de este encuentro fue la voluntad expresada por los críticos teatrales allí presentes de crear una Asociación Española de Críticos de Teatro, inexistente hasta hoy. Se nombró una Comisión Gestora y se trazó un calendario para poner en marcha la iniciativa, que

contara con el apoyo de las instituciones oscenses para que su ciudad sea punto de encuentro de los comprometidos en dicha empresa.

César Oliva catedrático de teoría y práctica del teatro



José María Rodríguez Buzón y Antonio Malonda, han sido invitados por el director, gerente y promotor teatral lituano, Saulins Varnar, a dirigir dos espectáculos de autores españoles en su país. Rodríguez Buzón pondría en escena un clásico, posiblemente Lope de Vega, y Antonio Malonda un contemporáneo, quizás Valle Inclán.

Agustín Iglesias, director del grupo «Guirigay», realizará una gira que incluye representaciones en el «Lincoln Center» de Nueva York y en Canadá, con su montaje de «Enésimo viaje a El Dorado».

Pau Monterde estrenó en Sabadell el 9 de junio, el espectáculo de Karl Valentin, «Tafalitats», con traducción de Feliu Formosa, escenografía y vestuario de Carme Vidal y música de Carles Berga. Esta producción está realizada por el Centre Dramàtic del Vallès.

Herly González se encuentra en estos momentos terminando la dramatización de su novela «Cuando la sangre condena», que

César Oliva, compañero nuestro en la ADE, es el primer catedrático español de Teoría y Práctica del Teatro, especialidad creada en la universidad de Murcia.

Surgido del ámbito del teatro universitario, César Oliva ha compaginado durante años su trabajo como director de escena con la docencia universitaria en el ámbito de la literatura. De 1983 a 1985, dirigió el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro y fue coordinador de las Jornadas de trabajo sobre los clásicos.

En sus primeras declaraciones, nuestro colega ha manifestado que intentará crear un departamento para su especialidad que agrupe todas las Artes de la Representación, teatro, cine y música. Este acontecimiento es de extraordinaria importancia, pues supone la integración en la universidad con pleno derecho, de la investigación y los estudios escénicos, así como de proyectos prácticos y de difusión teatral.

próximamente será presentada en América, y cuya temática está íntimamente relacionada con la esclavitud y la dominación española en América durante el siglo XIX. Paralelamente confecciona un estudio sobre las causales de pésimas relaciones matrimoniales y los divorcios, para posteriormente escribir una obra teatral y una serie para RTVE. Todas estas actividades las simultanea con sus funciones como actor y director teatral y de programas de radio para Norteamérica.

• • •

Ignacio Guzmán está ensayando con el Grupo «Cronopios», un espectáculo llamado «Monólogo para tres sombras» de Miguel Delibes, que será estrenado durante el X Certamen Nacional de Teatro «Arcipreste de Hita», que tendrá lugar del 4 al 10 de julio en Guadalupe.

• • •

Entre los proyectos inmediatos hasta el mes de agosto del com-



Emilio Hernández Director del Centro Cultural de la Villa

El pasado mes de marzo, nuestro compañero Emilio Hernández, miembro de la Junta Directiva de la ADE, fue nombrado director del Centro Cultural de la Villa de Madrid, en sustitución de Ignacio Amestoy que había presentado la dimisión.

La amplia trayectoria de Emilio Hernández como director teatral que tiene en su haber excelentes escenificaciones, así como su experiencia en la gestión institucional tras su colaboración en el Teatro Español durante varios años, constituyen una garantía de que su trabajo al frente del Centro Cul-

pañero Joan Minguell, está la preparación del espectáculo «Sfora», en co-producción con el Festival de Salerno en Roma, donde impartirá varios seminarios sobre el lenguaje del actor. Participará también como co-protagonista en el último film del realizador italiano Dante Majorana y como co-guionista y actor en el film «Metamorfosis». Posteriormente realizará una gira en Italia con «Sfora» y «Mämut».

• • •

Nuestra compañera Karla Barro impartirá durante el verano un Seminario de Interpretación en Madrid, en coordinación con la librería de teatro «La Avispa». El curso intensivo será del 1 al 15 de julio y el plazo de inscripción será del 15 al 30 de junio. Información en Librería La Avispa, c/ San Ma-

teo, 30, teléfonos: 419 00 34 y 766 51 53, por las mañanas de 11 a 14 horas.

• • •

La Compañía Nacional de Teatro Clásico, que dirige nuestro compañero Adolfo Marsillach, ofreció tres representaciones de la obra «Antes que todo es mi dama», los días 6, 7 y 8 de mayo, en Italia, con motivo de los actos conmemorativos del 9.º Centenario de la Universidad de Bolonia, y entre las actividades programadas para el acercamiento a la cultura española.

• • •

La compañera Karla Barro realizará varias representaciones por diferentes comunidades, con el grupo teatral «La Colmena», con la obra «Cómo acabar de una vez por todas con la cultura» del escritor norteamericano Woody Allen.

• • •

APORTACIONES A LA ADE

La Asamblea General de la ADE celebrada el 14 de enero del presente año, ratificó por unanimidad la decisión adoptada un año antes por la cual, todos nuestros asociados deben contribuir con una cantidad determinada a los fondos de la ADE por cada puesta en escena realizada.

Para evitar problemas para definir el monto de la contribución, la Asamblea lo fijó entre 5.000 a 10.000 pts (cinco mil a diez mil pesetas), dejando a criterio de cada uno en función de su cachet, la suma que desee aportar. La Asamblea decidió también 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 la edición, los compañeros que han cumplimentado este requisito han sido:

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

Antonio Amengual por «La parranda».

Emilio Hernández por «Dios está lejos»

«A palo seco» y

«Cartas de mujeres».

Lluís Pascual por «Julio César».

José Luis Gómez por «¡Ay, Carmela!».

Guillermo Heras por «Motor» y

«Calderón».

Horacio Rodríguez de Aragón por «La Bohème».

Adolfo Marsillach por «La Celestina».

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

Antonio Guirau por «Fuenteovejuna» y

«Mis primeros 70 años».

Ricardo Iniesta por «La rebelión de los objetos».

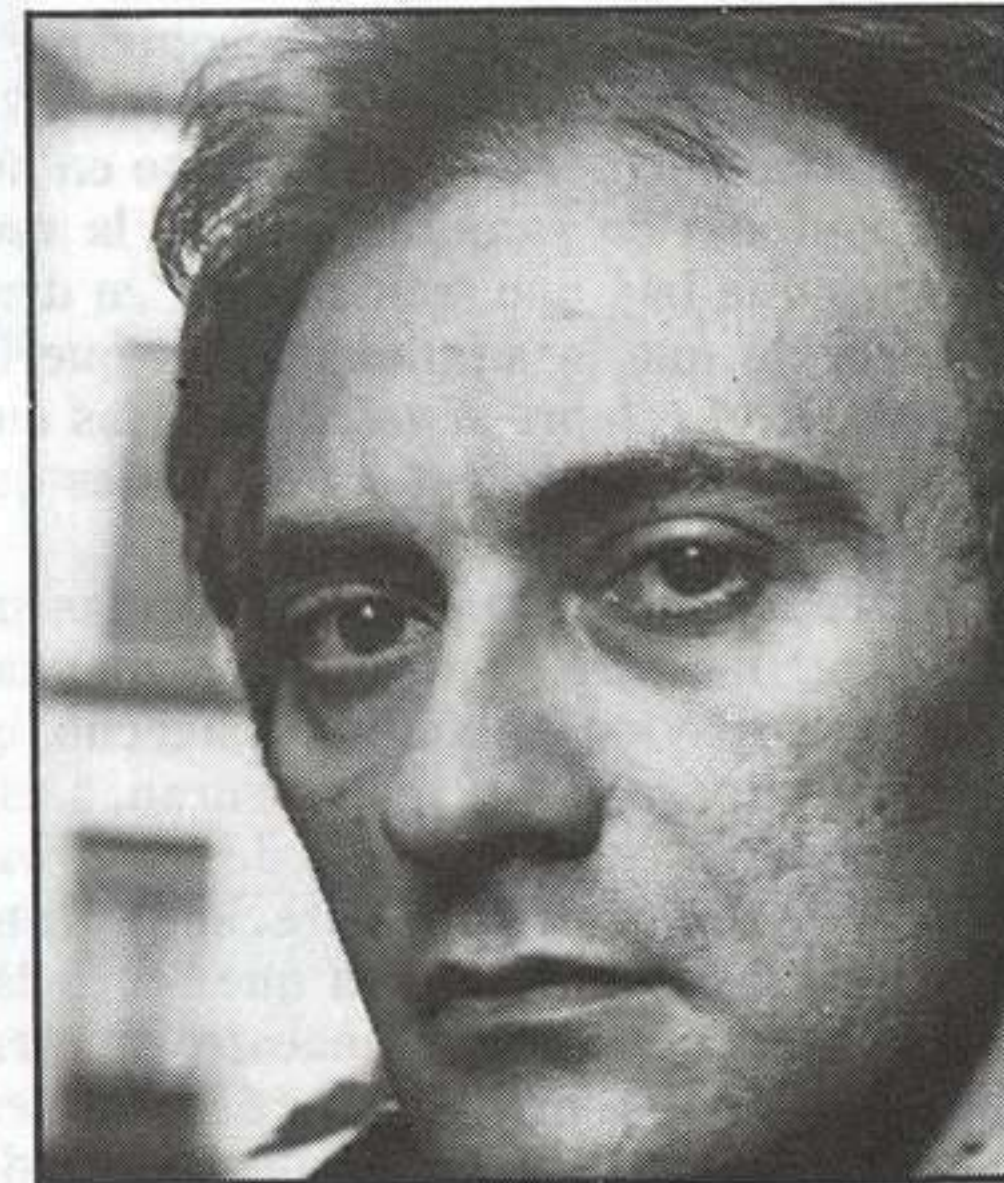
Lucila Maqueira por «El cuerpo en movimiento».

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

La Asamblea General de la ADE tomó igualmente el acuerdo de que se hiciera un seguimiento de los estrenos y se enviara a los asociados cartas de recordatorio sobre la contribución económica a la ADE.

tural va a ser fructífero y productivo.

El diseño de los proyectos futuros incluyen áreas como cine y música, con un criterio especializado. En el campo teatral, está previsto el estreno para comienzos de octubre de la obra de Rafael Alberti, «El hombre deshabitado», que dirigirá él mismo, dado que se trataba de un proyecto anterior a su nombramiento. Para el mes de enero piensa realizar una serie de actividades relacionadas con el teatro y la cultura cubanas.



José Luis Gómez, Premio Nacional de Teatro

Nuestro compañero José Luis Gómez ha recibido el Premio Nacional de Teatro 1988, junto al escenógrafo Gerardo Vera. El Premio es concedido por el Consejo de Teatro que preside el Director General del INAEM, del Ministerio de Cultura.

José Luis Gómez se formó como actor en el Instituto Dramático de Westfalia. Trabajó como actor y director en la República Federal Alemana. A su regreso a España, interpretó diversas obras como «Informe para una Academia» de Kafka, «El pupilo quiere ser tutor» y «La resistible ascensión de Arturo Ui», de Brecht. Puso en escena «Lisístrata» de

Aristófanes, «Bodas que fueron famosas del pingajo y la fandanga» de Rodríguez Méndez, «Woyzek» de Buchner, etc.

Posteriormente fue nombrado codirector del Centro Dramático Nacional y más tarde director del Teatro Español de Madrid. Al abandonar este último puesto, volvió a montar con su compañía «Bodas de sangre» de Lorca e intervino como actor en diferentes películas. Su último montaje ha sido «¡Ay Carmela!», de Sanchis Sinisterra. Felicitamos a nuestro colega por el galardón alcanzado y le deseamos muchos éxitos en el futuro.



STANISLAVSKI

CINCUNETENARIO



Este año se cumple medio siglo de la muerte del director, pedagogo, teólogo y actor ruso-soviético Konstantin S. Stanislavski. Sus aportaciones han tenido y tienen una importancia decisiva en la creación y desarrollo del teatro contemporáneo.

Con este motivo publicamos dos textos de Meyerhold y Brecht, que elaboraron sistemas diferenciados en cuanto al trabajo del actor y al sentido de la representación teatral y su escenificación, en torno a Stanislavski.

Si el objetivo del teatro no es otro que mostrar y representar sintética y significativamente los conflictos de los hombres que viven en sociedad, existen diferentes caminos, medios y procedimientos para lograrlo. Nosotros pensamos que la variedad enriquece y que el uniformismo unívoco y excluyente conduce al empobrecimiento y al marasmo estético y la apatía ideológica.

La soledad de Stanislavski (1921)

A qué esfuerzo debía someterse este hombre «de capa y espada», para pasar horas enteras en la sala vacía del teatro comprobando el buen funcionamiento de los silbatos y pitos, de las *kolutuski* de los vigilantes nocturnos, del ruido de los zuecos sobre las tablas de los puentes de las haciendas señoriales, del aleteo de los visillos, del resonar del trueno, del ruido particular de un cubo volcado, del golpear de una granizada, del rumor de tela alquitranada sobre el pavimento imitando la resaca marina; comprobando el buen funcionamiento de los gramófonos que deben reproducir el llanto de un niño o el ladrido de los perros del lugar, el silbido artificial del viento fabricado con seda, colocando las sirenas de barco, preparando la «máquina de ruidos» para las escenas populares, viendo el funcionamiento de un acordeón que debe «sostener» las voces bajas de la muchedumbre, preparando una selección armoniosa de campanas, de carracas para puertas desvencijadas, de cerraduras en que hacer girar musicalmente las llaves, de cascabeles de *troikas* que se ponen en marcha, de un metrónomo para el tictac de los relojes, y qué sé yo cuántas cosas más.

Se había encontrado la forma, pero el público, caprichoso como siempre, quería también un contenido suficientemente suculento.

(...)

Stanislavski no logrará encontrarse a sí mismo ni en el «Drama de la vida», ni en los pequeños dramas de Maeterlink, ni en la farsa de Molière, porque ¿cómo puede encontrarse a sí mismo en una creación dirigida, bien a la búsqueda de una sinfonía de rumores, bien a la reestructuración de dramas destinados a la lectura que hay que transformar en dramas para la escena?

Puesto que la administración quería un fundamento ideal, era indispensable construir el célebre *sistema* para las cuadrillas de los «revividores» psicológicos, al servicio de todos estos personajes que caminan, van en carroza, viven, aman y visten determinados trajes.

Después, naturalmente, llegan las sanguijuelas, que, servicialmente, cierran el piso del maestro con molestos manuales de psicología experimental francesa, mientras que los discípulos al acecho, que llenan sus cuadernos con las paradojas satíricas del soñador, se apresuran, a espaldas del autor, a colocar ventajosamente el «sistema» en el mercado de los ritos teatrales.

Nadie toma en consideración la hipótesis de que quizá llegue el momento en que, cansado de una tarea que no es la suya, agotado a fuerza de zurcir el traje ajado de la literatura, el maestro siguiendo el ejemplo de Gogol arrojará las hojas del «sistema» a las llamas de la chimenea.

Pero los discípulos, apoderándose del patrimonio de su maestro, todavía insatisfechos, dividen entre sí sus vestimentas sacras.

(...)

Pero por fortuna un alquimista prepara un antídoto eficaz contra la administración: Vachtangov, escudero fiel, no abandona a su caballero. Entre antiguos hindúes y armenios, los fanáticos del Tercer Studio están siempre presentes cuando Stanislavski da sus lecciones.

«Nada de revivir! ¡Voces altisonantes! ¡Porte teatral! ¡Elasticidad del cuerpo! ¡Discurso expresivo del gesto! ¡Danza! ¡Flexiones! ¡Ejercicios de esgrima! ¡Ritmo! ¡Ritmo!», grita Stanislavski, a voz en cuello.

Hierve la sangre francesa.

Se marchitan las rosas en arabescos, se sueltan los anillos verdes, se contienen los diluvios con diques sólidos, adelgaza una raquítica juventud, la «Esperanza» está perdida.

(...)

En Moscú existe un sólo defensor de las antiguas tradiciones: el siempre solitario Stanislavski.

¡Abrid a su paso las puertas de Scepkin!

El, sólo él, en su soledad es capaz de poner en vigor los derechos conculcados del tradicionalismo teatral con su «inversosimilitud convencional», con su «atracción por la acción», con sus «máscaras de la exageración», con su «verdad de las pasiones», con su «verosimilitud de las sensaciones en las circunstancias propuestas», con su «libertad del juicio de la calle», y con su «primaria sinceridad de las pasiones populares».

MEYERHOLD

Lo que se puede aprender, entre otras cosas, del teatro de Stanislavski

1. Sentido de la cualidad poética de una obra

Hasta en las piezas naturalistas, que debía montar para responder al gusto de la época, la puesta en escena de Stanislavski mostraba rasgos poéticos; nunca caía en el reportaje chato. Entre nosotros, en Alemania, es frecuente que hasta las piezas clásicas pierdan su brillo.

2. Sentido de responsabilidad ante la sociedad

Stanislavski enseñó a los actores la importancia social del arte escénico. No veía el arte como un fin en sí mismo, pero sabía que en el teatro no se alcanza ningún objetivo si no es por medio del arte.

3. Actuación en equipo de las «estrellas»

En el teatro de Stanislavski sólo había estrellas, grandes y pequeñas. El demostró que la actuación individual sólo puede alcanzar su máximo efecto dentro del marco de una actuación en conjunto.

4. Importancia de las grandes líneas y de los detalles

El Teatro de Arte de Moscú presentaba todas las piezas con una concepción rica en sentido y con un cúmulo de detalles finamente elaborados. Ambas cosas pierden su valor si no se apoyan la una en la otra.

5. Obligación de ser veraz

Stanislavski enseñó que el actor tiene que conocerse muy bien a sí mismo y conocer a los seres que representa, y que este último conocimiento surge del primero. Nada que el actor no haya extraído de la observación o no haya confirmado por la observación es digno de ser observado por el público.

6. Armonía entre naturalidad y estilo

En el teatro de Stanislavski, la naturalidad estaba preñada de belleza y de significación social. Como realista, nunca vacilaba en representar la fealdad, pero lo hacía con elegancia.

7. Representación de la realidad como llena de contradicciones

Stanislavski captaba la vida social en toda su complejidad y diferenciación y sabía mostrar estas características sin perderse en ellas. Todas sus puestas en escena tienen un sentido bien definido.

8. Importancia del ser humano

Stanislavski era un humanista por convicción y, como tal, señaló al teatro el camino hacia el socialismo.

9. Importancia del progreso en el arte

El Teatro de Arte de Moscú nunca se dormía sobre sus laureles. Stanislavski desarrollaba nuevos medios artísticos para cada puesta en escena. De su teatro surgieron artistas de la importancia de Vachtangov, quienes a su vez siguieron desarrollando libremente el arte de su maestro.

BERTOLT BRECHT