

BOLETIN

4

PUBLICADO CON LA COLABORACION DEL
MINISTERIO DE CULTURA
MARZO DE 1987
REDACCION: SAN MATEO, 30
28004 MADRID

ASOCIACION
DE
DIRECTORES
DE
ESCENA

Según mandato de la Asamblea General celebrada el 15 de diciembre de 1986, que acordó por unanimidad la creación del «PREMIO DE LA ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA», hacemos públicas las bases que regirán su concesión para la temporada 1986-87.

sa o Institución, perteneciente a cualquiera de las profesiones teatrales, a la investigación o estudio del teatro, a su organización y difusión, que haya contribuido a su defensa, desarrollo, conocimiento o expansión.

Segunda

Podrán concurrir al PREMIO «ADE» AL MEJOR DIRECTOR, todos los directores de escena españoles que hayan realizado un espectáculo en el período comprendido entre el 1 de septiembre del año anterior al 30 de agosto del año en curso.

Tercera

La concesión del PREMIO se efectuará mediante votación secreta de los miembros de la ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA, con arreglo al procedimiento siguiente:

a) Del 1 al 20 de septiembre, cada asociado podrá enviar o depositar en la sede de la ADE, una

CONVOCATORIA DE LOS PREMIOS

«ADE» Y «SEGISMUNDO»

DE LA ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA

Con el fin de estimular la emulación artística, espíritu creativo, afán investigador, trabajo riguroso y profesionalidad entre los directores de escena españoles; para que exista así mismo constancia fehaciente de la autoría del director respecto al espectáculo y reconocer la aportación de otras personalidades dedicadas a diferentes tareas escénicas o al estudio del teatro, LA ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA establece los PREMIOS «ADE» y «SEGISMUNDO», con arreglo a las siguientes bases:

Primera

Se concederán anualmente dos premios correspondientes a estos epígrafes:

PREMIO «ADE» DE DIRECCION

Destinado a elogiar la labor creativa de un director por la puesta en escena de un espectáculo concreto, en función de la armonía estética, capacidad de renovación en el más amplio sentido, rigor, maestría y solvencia conceptual y escénica del trabajo realizado.

PREMIO «SEGISMUNDO» A UNA LABOR TEATRAL SIGNIFICATIVA

Para ensalzar públicamente la actividad desarrollada por una personalidad, Asociación, Empre-



«La cerveza». Equipo Crónica.

NUEVA JUNTA DIRECTIVA DE LA ADE

En el proceso electoral iniciado en diciembre de 1986, para la renovación estatutaria de los cargos de la Junta de Gobierno de la Asociación de Directores de Escena, se presentó una candidatura única que fue proclamada automáticamente. La distribución de cargos de la nueva Junta de Gobierno ha quedado establecida así.

Presidente:

Angel Fernández Montesinos

Secretario:

Juan Antonio Hormigón

Tesorero:

Juan José Granda

Vocales:

Guillermo Heras
Agustín Iglesias
María Ruiz
Emilio Sagi

Según los estatutos de la ADE, el período de funcionamiento de la Junta de Gobierno es de dos años, transcurridos los cuales deberán celebrarse nuevas elecciones.

SOCIOS DE LA ADE

JUNTA DIRECTIVA

PRESIDENTE:
Angel Fndez. Montesinos
SECRETARIO:
Juan Antonio Hormigón
TESORERO:
Juan José Granda
VOCALES:
María Ruiz
Guillermo Heras
Emilio Sagi
Agustín Iglesias
GESTORA:
Karla Barro

SOCIOS:

Miguel Alarcón
Antoni Al.Les
Angel Alonso
José Luis Alonso Mañes
José Luis Alonso de Santos
Joaquín Álvarez Acedo
Juan Manuel Álvarez
Pedro Álvarez-Ossorio
Antonio Amengual
Vicente Aranda
José Bablé Neira
Eduardo Camacho
Manuel Canseco
Julio César Castronuovo
Enrique Ciurana
Juan Pedro de Aguilar
Cándido de Castro
Julio Diamante Sthil
Antonio Díaz Zamora
Jorge Eines
Adela Escartín
Angel Facio
Angel García Moreno
José Luis Gómez
Alberto González Vergel
Antonio Guirau
Serafín Guiscafré
Ignacio Guzmán Sanguinetti
Emilio Hernández
Ricardo Iniesta
Luis María Iturri
Antonio Joven
William Layton
Eusebio Lázaro
Ricardo Lucía
Gerardo Malla
Antonio Malonda
Manuel Manzaneque
Juan Margallo
Adolfo Marsillach
Máximo Martín Ferrer
Lucila Maquieira
Jordi Mesalles
Josep Montanyés
José María Morera
Alberto Morate
Miguel Narros
Francisco Nieva
César Oliva
José Osuna
Jesús Cracio
Santiago Paredes
Lluis Pasqual
Carlos Patiño
Gustavo Pérez Puig
José Carlos Plaza
Andrés Presumido
Juan Antonio Quintana
Mara Recatero
Consuelo Recio
Rafael Richart
Horacio Rodríguez Aragón
José M.^a Rodríguez Buzón
Benito Rodríguez Mallo
Luis Javier Rodríguez Morán
Norma Rojas Pita
Ricardo Salvat
Carlos Miguel Suárez Radillo
José Tamayo
Salvador Távora
Etelvino Vázquez
Joaquín Vida

propuesta con el nombre de tres directores como máximo, mencionando el espectáculo por el que los considera pueden optar al premio.

b) La Junta de Gobierno seleccionará entre las propuestas recibidas, las cinco más votadas que serán «nominadas» para el PREMIO «ADE». Caso de que se produzca empate entre las propuestas presentadas, la Junta de Gobierno decidirá por votación, que podrá ser secreta, el director que debe ser nominado. Si uno de los miembros de la Junta se viera implicado en el empate, carecerá de voz y voto en este tema.

c) Finalmente, cada asociado podrá votar uno de los cinco nombres nominados. Obtendrá el PREMIO quien alcance el mayor número de sufragios. En caso de empate se procederá del mismo modo que el apartado anterior.

Cuarta

El anuncio público del resultado de la votación y la entrega del PREMIO, se llevarán a cabo en un acto organizado por la ADE, que tendrá lugar a lo largo del mes de octubre.

Quinta

Para la concesión del PREMIO «SEGISMUNDO» A UNA LABOR TEATRAL SIGNIFICATIVA, se procederá del modo siguiente:

a) Del 1 al 20 de septiembre, cada asociado podrá enviar o depositar en la sede de la ADE una propuesta en la que figure el nombre de una personalidad, Asociación, Empresa o Institución que consideren acreedoras al PREMIO, con una explicación razonada del por qué la creen merecedora del galardón.

b) A la vista de las propuestas recibidas, la Junta de Gobierno de la ADE nominará tres personalidades, Asociaciones, Empresas o Instituciones.

c) Posteriormente, cada asociado podrá votar uno de los nombres nominados. El que mayor número de votos alcance obtendrá el PREMIO. Caso de empate se procederá según lo previsto en el apartado b) de la base Tercera.

d) Sólo se hará público el nombre del premiado.

Sexta

Podrán optar al PREMIO «SEGISMUNDO» A UNA LABOR TEATRAL SIGNIFICATIVA, todas las personalidades, Asociaciones, Empresas o Instituciones por la calidad y valor de su actividad. Podrá referirse tanto a una labor de años como a realizaciones más breves, pero de significación es-

Las opiniones vertidas en los artículos incluidos en este «Boletín» son expresión exclusiva de quienes los firman. La Asociación de Directores de Escena no se identifica como tal con el contenido de los trabajos.

pecífica importante. La entrega se efectuará en la misma fecha y circunstancias que el anterior.

Séptima

Ambos PREMIOS se concederán anualmente a partir de 1987, inclusive.

Octava

Cada uno de los PREMIOS consistirá en una estatuilla en la que se indicará el año de concesión y la condición del premiado, acompañada de un documento acreditativo. Los directores de escena nominados para el PREMIO «ADE» DE DIRECCION, recibirán igualmente documentos por dicha mención.

ANEXO

NORMATIVA DE LA VOTACION (Sólo para asociados)

1. El voto será siempre personal, secreto o intrasferible.
2. La Asociación de Directores de Escena proporcionará a cada asociado las papeletas de votación selladas y firmadas por el Secretario, que serán las únicas que se reconocerán como válidas y entrarán en el recuento de votos.
3. Cada asociado tiene un máximo de propuestas a realizar, pero puede realizar menos o votar en blanco si lo considera oportuno.

NO SABEN

FRANCISCO NIEVA

No hay teatro sin subvención. El desarrollo de la política y la economía en los países occidentales lo ha querido así. En el clima de hipercapitalismo en que viven los Estados Unidos, parece que no hay iniciativa privada, por mínima que sea, que no requiera el apoyo económico de cualquier institución oficial. No gubernamental. Pero es lo mismo. Sin embargo, la ventaja de ese hipercapitalismo es la diversificación intencional, en cuanto al arte, de la inspiración personal o del específico trabajo de un grupo, algo que aproxima este sistema al espíritu liberal de viejo cuño, estimulado y encauzado positivamente por la economía. Es el único modo de evitar la dictadura cultural, a lo que nos lleva indefectiblemente la praxis del socialismo en una fase primaria de su evolución, más propia para países en subdesarrollo.

Nuestro ministerio de Cultura lo ha entendido así. Pretende lograr que las Autonomías y, dentro de ellas, las propias instituciones independientes, el capital privado en explotación, subvencionen «graciosamente» el desarrollo del teatro. Por lo pronto, parece un callejón sin salida.



Théophile-Alexandre Steinlen.

LO QUE HACEN

Esas instituciones independientes y ese capital privado en explotación no tienen la menor idea del teatro, de sus problemas y de su servicio en la sociedad. Habría que volver la nuestra, como un guante, para decir que tales iniciativas puedan llegar a dar sus frutos. Si el propio gobierno —con los métodos objetivos y racionalistas que vengan al caso— no induce con vínculos, apremios y obligaciones al capital y a las instituciones privadas, éstos continuarán subvencionando equipos de baloncesto y cualquier fiesta o actividad deportivas, en cuya inversión siempre se halla la gratificación de una respuesta popular. Esta es la política errónea del Ministerio de Cultura, que pretende sacudirse las pulgas mandando a todo el mundo —al desorientado mundo del teatro— a convencer al agrio y menguado capital español de que subvencione la cultura del teatro y la del arte en general. Es tan irracional y, a la vez, tan artera esta política, que ello bastaría para desacreditar ese organismo como uno de los más inútiles y de miras más oportunistas que nos podemos echar en cara.

Si, por una parte, toda cultura oficial es partidista y amanerada y ofrece unos productos menos que moderados, canijos, al margen de la evolución estética más exigente, por otra parte ninguna iniciativa ambiciosa es capaz de llegar a su materialización con subvenciones

mínimas y trabajosamente logradas; con lo cual, la competencia ministerial, con sus teatros y festivales nacionales e internacionales, se erige en patrón del «look» cultural y ejerce una competición imbatible, a la vez que difunde, imponiéndolos, unos valores exteriormente progresistas o alternativos e interiormente envejecidos, degradados o falsos.

Al enfrentarse con problemas como éste es cuando se sospecha que, más bien excedido por secretos problemas del poder efectivo, que no se sospechan cuando se está en la oposición, el PSOE en numerosos terrenos «no tiene programa», sino que intenta cubrir las apariencias y persistir, conservarse, dilatarse, dejando por el contrario el fomento de una cultura viva y dinámica en el terreno más aleatorio y más desprovisto de esperanza que nos podemos echar a la cara. Ello es verdaderamente indignante por pecado de hipocresía y maquiavelismo barato.

En la soñadora inocencia del ambiente teatral del país, esta actitud, que parece emanar del tío Ubú, no produce, por ignorancia supina, la irritación cívica que debiera. Y aún podía decirse que tal ignorancia, tal falta de consecuencia, la aprovecha el INAEM en su favor y hasta consigue dar una impresión de honestidad y regularidad en el propio seno del desbarajuste.

EL ROSTRO DISPAR DEL TEATRO

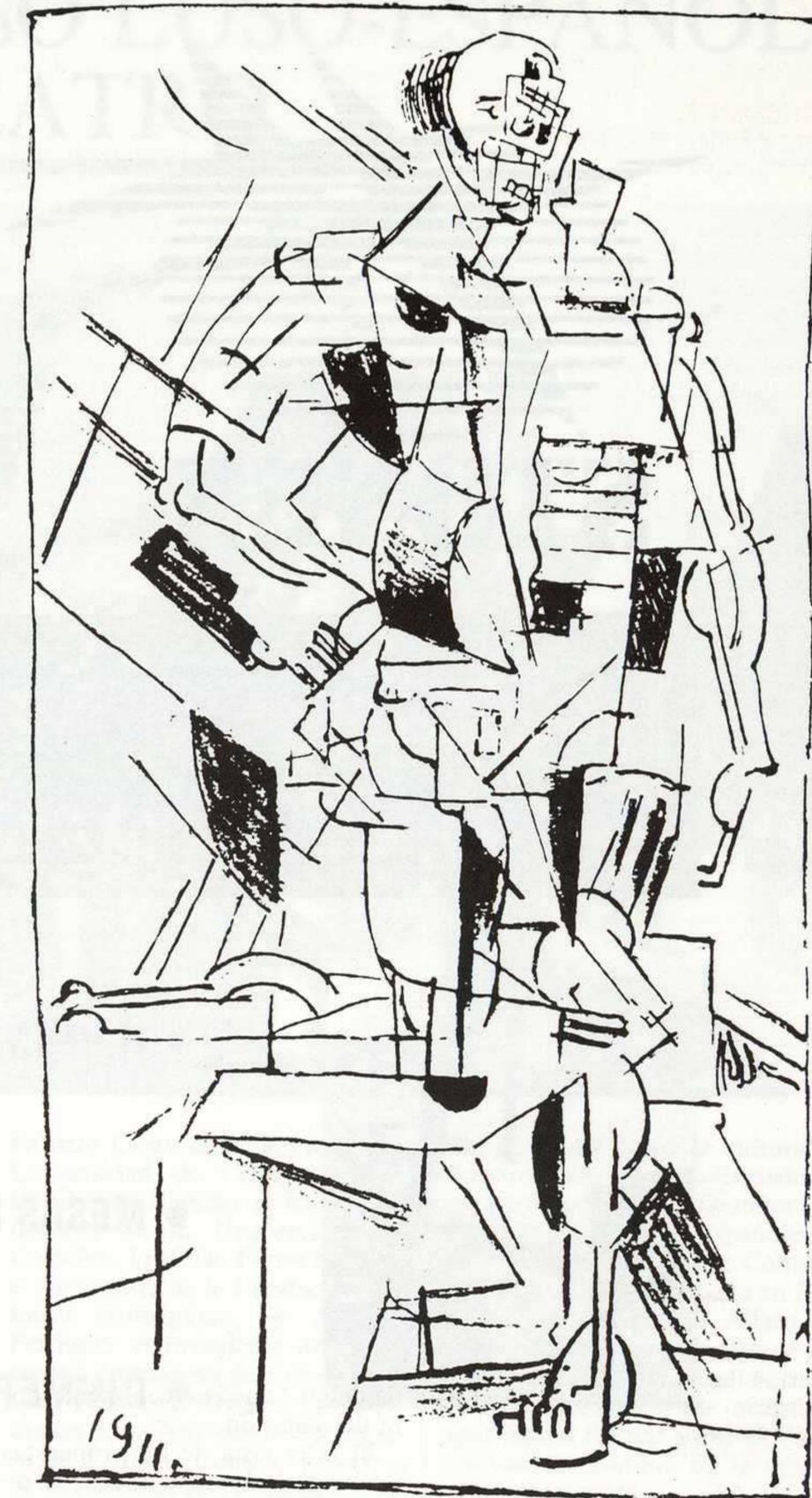
JUAN ANTONIO HORMIGON

En los treinta primeros años de nuestro siglo se produjeron grandes mutaciones, cambios, visiones nuevas en la forma de entender el arte y relacionarlo con la sociedad. En una época de grandes convulsiones y de hondas transformaciones o aspiraciones revolucionarias, el teatro tenía ante sí el reto de dar respuesta a convulsas expectativas de la humanidad, a fogosos entusiasmos, a vigorosas pugnas por una nueva forma social.

En una época de radicalismos, el teatro respondió con propuestas nítidas y, frecuentemente, contrapuestas, en un pulso a dos manos férreo y constante, entre unas y otras. Por otra parte, habían quedado atrás los tiempos en que una

forma estética totalizaba un período histórico en el que apenas se traslucían entecos ramalazos divergentes. Una proliferación de formas y estilos destronaba definitivamente las normativas absolutizadoras de antaño.

El siglo que alboró con redobles de progreso y toques de carga revolucionarios, apura sus amenes entre arrumacos miedosos y atrincheramiento defensivo en posiciones conservadoras. El arte es utilizado como instrumento evasivo, mordaza para el desarrollo de la conciencia crítica individual, pantano en el que se hunden parsimoniosos los intentos de transformación colectiva. Por supuesto que esta tendencia ahora dominante, más fuerte y violenta en España que en otros países si exceptuamos la pavorosa degradación maniquea, mercantil e inquisitorial de Estados Unidos en los últimos años, tiene sus excepciones notables, vigorosas, más elocuentes si



«Modele dynamique». Malevitch.

cabe por ir contracorriente.

Desde el punto de vista estético, es curioso que nos enfrentamos a una polarización que define también las estribaciones del milenio. Por un lado, deleite en la chabacanería y el populismo vulgar; por otro, esteticismo delicuescente, apestosamente amanerado, perdido en un vacío maremagnum de luces y colores narcisistas. La supuesta vanguardia no consigue tampoco trascender una notable falta de ideas, de confrontaciones vitales con el tiempo que nos toca vivir y se refugia en un formalismo autocomplaciente y, con alguna frecuencia, es expresión de un onanismo narcisista.

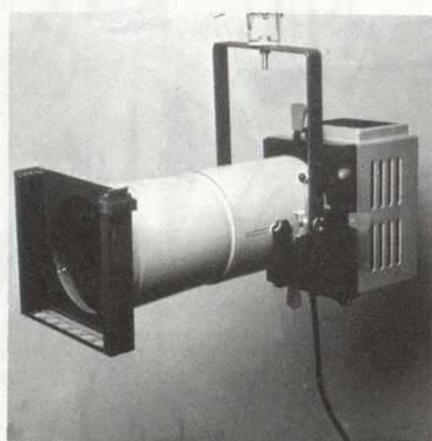
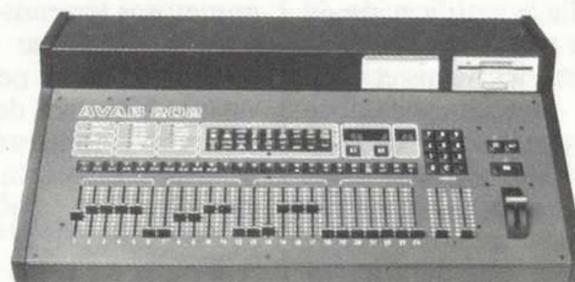
La gran conquista del arte y del teatro de nuestro siglo es la superación de toda normativa cerrada y absolutizadora. La escena no acepta unas leyes únicas para el espectáculo. La vida de los hombres y mujeres en sociedad puede ser representada con estéticas diversas y estilos diferentes. El teatro tiene múltiples rostros dispares

y todos son artísticamente valiosos y merecen el respeto y la consideración de creadores y espectadores. La emulación y confrontación entre estéticas y estilos se convierte en un medio dinamizador de la creatividad y, al mismo tiempo, en testimonio de la variedad de aspectos de la vida humana, de las múltiples posibilidades de entenderla y representarla.

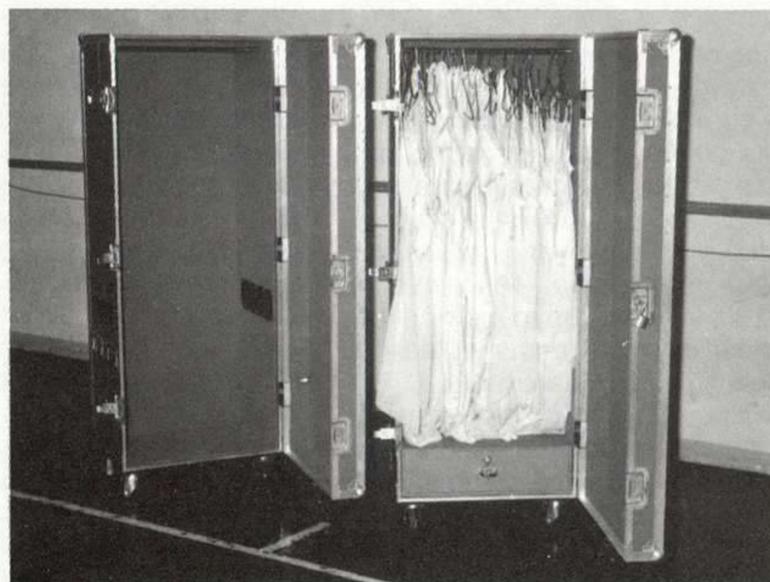
Cuando arrastrados por modas coyunturales y misérrimas nos vemos sumidos en la alabanza de un género, un estilo, una estética, una fórmula teatral, con desprecio de todo lo demás, estamos embruteciendo el gusto colectivo y agotando la riqueza potencial del teatro. Las épocas que dan prioridad a la chabacanería y al espectáculo suntuoso, singular y grandilocuente, sumiendo en el olvido la casi totalidad de lo que el teatro es, muestran un empobrecimiento palpable del mundo que nos toca vivir. Los amenes del milenio aquí y ahora no permiten, desde luego, mayores optimismos.



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

PRIMER CONGRESO LUSO-ESPAÑOL DE TEATRO

El Primer Congreso Luso-Español de Teatro se celebrará en la Universidad de Coimbra, del 23 al 26 de septiembre de 1986, según acuerdo de su Secretariado reunido en dicha ciudad portuguesa el 18 y 19 de febrero.

El epígrafe general bajo el que se desarrollarán las tareas congresuales, es el de DRAMATURGIA Y ESPECTACULO EN ESPAÑA Y PORTUGAL. Su amplitud permitirá abordar múltiples temas, pero es igualmente testimonio de la voluntad manifiesta por explorar tanto el terreno de la investigación teatral o la literatura escénica, como la creación específica del espectáculo.

Programa del Congreso

El programa general del Congreso abordará los siguientes apartados:

Día 23: Llegada y recepción de participantes.

Día 24: «Presencias y ausencias en las relaciones teatrales luso-españolas».

(Cuatro ponencias y debate).

Tarde: Dos mesas redondas:

—«Publicaciones teatrales: Problemas en el mantenimiento del repertorio teatral. Revistas de teatro. Libros de teoría y técnica».

—«Formas de organización y gestión teatral en España y Portugal. Relaciones entre el teatro y la administración».

Día 25: «La docencia teatral en España y Portugal».

(Cuatro ponencias y debate).

Tarde: Dos mesas redondas:

—«La enseñanza del teatro en la universidad».

—«Crítica de la crítica teatral».

Día 26: «Crisis de la escritura escénica: El texto de la escritura a la representación».

(Cuatro ponencias y debate).

Tarde: Sesión plenaria:

—«Proyecto de creación de un instituto luso-español de teatro».

Durante los días de celebración del Congreso, se ofrecerán diferentes espectáculos en el teatro Gil Vicente y en otros lugares habilitados al respecto.

Adhesiones

Además de las instituciones portuguesas ya reseñadas en nuestro anterior «Boletín», y de la Asociación de Directores de Escena, han formulado su adhesión al congreso las siguientes institucio-



nes españolas: Centro Dramático Nacional, Compañía Nacional de Teatro Clásico, Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, Escuela de Arte Dramático de Madrid, Centre Dramatic de la Generalitat de Catalunya, Instituto del Teatro de Sevilla, Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia, Institut del Teatre de Barcelona, Aula de Teatro de la Universidad de Valladolid, Sociedad General de Autores de España, Centro Dramático Galego y la Comunidad Autónoma de Madrid.

La lista de adhesiones sigue abierta. Esperamos que en los próximos días nuevas instituciones vengan a sumarse a la nómina de las ya reseñadas.

El Presidente de la ADE en el Comité de Honor

El presidente de la República Portuguesa, Doctor Mario Soares, con el que mantuvo una reunión el Secretariado del Congreso, aceptó oficialmente la Presidencia de honor el día 18 de febrero. Manifestó igualmente su deseo de asistir a la sesión inaugural y se mostró esperanzado y entusiasta por lo que el Primer Congreso de Teatro Luso-Español, podía suponer para el desarrollo de las relaciones culturales entre ambos países.

Integran el Comité de Honor por parte portuguesa, la Secretaria de Estado de Cultura, Dra. María

Patricio Gouvêa; el Rector de la Universidad de Coimbra, Prof. Dr. Rui de Alarcão; el Rector honorario de la Universidad de Coimbra, Prof. Dr. Ferrer Correia; el Presidente de la Fundación Calouste Gulbenkian, Dr. Azeredo Perdigão; el Presidente de la Sociedad Portuguesa de Autores, Dr. Luiz Francisco Rebello; los Presidentes de la Asociación Portuguesa de Críticos, Consejo Directivo de la Facultad de Letras de Coimbra, del Consejo Científico de la misma Facultad, así como el Dr. Braz Teixeira, Director del Teatro Nacional Doña María y Administrador de la Radio-Televisión Portuguesa.

Por parte española han sido invitadas a formar parte del Comité de Honor diferentes personalida-

des de la política y la cultura de nuestro país. Han confirmado ya su participación, el Director del Instituto de Estudios Españoles de la Facultad de Letras de Coimbra y el Embajador de España en Portugal, Gabriel Ferrán Alfaro. El Presidente de la Asociación de Directores de Escena, Angel Fernández Montesinos, ha aceptado igualmente formar parte de dicho Comité en nombre de la asociación que preside.

En pocas semanas, habrá ya una primera nómina de ponentes y comunicantes en las «mesas redondas» que hayan aceptado su participación en el Congreso. Así mismo comenzarán a distribuirse las «hojas de inscripción», con informaciones detalladas sobre diferentes aspectos de su realización.

Menkes

desde 1950 - Es la Casa de los Artistas

Tejidos especiales para Cine-Teatro-TV.

Talleres propio RAPIDOS con personal muy calificado en la confección de MAILLOTS, CALZADO DE TODAS LAS EPOCAS



Calle Mesonero Romanos, 14 - tel. 231 12 28 (Metro Callao) MADRID

LA TENTACIÓN DE SATRAPÍA

LUIS SALVOCHEA (1)

La mayor parte de quienes con diferentes procedimientos y razones muestran su desencanto, protesta o vilipendio de los tiempos que corren, no lo hacen por lo que la situación democrática ha conseguido, sino por lo que ha dejado de hacer. No son las virtudes democráticas lo que provoca su beligerancia, sino los vicios que su práctica cotidiana acarrea.

La inmensa mayoría de la población entiende o intuye con suficiente claridad que la recuperación de las libertades públicas y civiles, que la instauración del nuevo marco jurídico-político constitucional, son conquistas históricas irrenunciables que permiten desarrollar ampliamente nuestra condición colectiva e individual de ciudadanos. Incluso quienes por su edad tienen la fortuna de desconocer circunstancias anteriores en que dichos derechos fueron negados a la mayoría de la población, no logran hacerse a la idea de cómo se podía vivir en aquel páramo institucional del pensamiento y la imaginación, en aquella lúgubre y tenebrosa prisión del cuerpo y el espíritu.

Pero la democracia no es sólo eso. Cuando la trama legislativa no se corresponde con las conductas acordes de quienes gobiernan o gestionan, no se genera la participación y responsabilidad de la ciudadanía, no se articulan mecanismos de control, no se plantean objetivos y proyectos coherentes, la democracia se queda reducida a puro esqueleto, formalismo fantasmal y coartada retórica de discursos.

La aparición de estos vicios, estas parsimonias, estos abandonos; el surgimiento de actitudes prepotentes, de silencios avícolas, de semblantes despectivos, llevan a la desconfianza, el desasosiego y la pérdida de ilusión y entrega en un proyecto participativo común, nacional y creativo. Aceptado conscientemente o no, es a eso a lo que denominamos desencanto u otras hierbas de variopinto aroma.

El mundo cultural, más aún el teatro, necesita de un tejido social democrático para desarrollarse en plenitud. No se trata sólo de conseguir la libertad, sino de la posibilidad real de ejercitarla. No basta con poseer una legalidad jurídica que acepte y legitime el quehacer artístico libre de trabas, sino de articular medios, cauces, estructuras

que permitan trabajar realmente y en un marco de expectativas coherente y definido.

Si la democracia española ha legitimado unos derechos artísticos teatrales, no ha desarrollado en cambio los mecanismos estructurales para que la práctica escénica deje de ser, para casi todos, una constante aventura plagada de riesgos, una lucha contra la insensibilidad y la rapiña de quienes sólo tienen mentalidad y visión de mercaderes, que ahogan el placer



George Grosz.

y la pasión del teatro como práctica artística en un sumidero de angustia, de dolor, de sinsabores.

Hablando siempre en líneas generales, la ausencia de un proyecto cultural claro, de un desarrollo adecuado de las estructuras que propician el trabajo artístico, supone un quebrantamiento o pervisión de los objetivos a los que debe aspirar la práctica artística en la democracia.

La consecuencia inmediata puede ser la sumisión de todos los proyectos a medio y largo plazo, la elaboración de objetivos transformadores, a una política cultural basada exclusivamente en gestos inmediatos, exhibidos con todos los fulgores y artificios a que la

ocasión dé lugar. La buena prensa y la no menos intensa publicidad, adquieren importancia absoluta por encima del interés intrínseco que una labor artística pueda tener o la significación que contenga dentro del contexto cultural de un pueblo.

La búsqueda desbocada del éxito inmediato puede ser interesante para campañas de prestigio superficial o electoralismos de corto alcance, pero no será nunca fuente de la que mane la recuperación de la memoria histórica, la reflexión sobre nuestro presente, espacio genuino y propiciatorio para el cultivo de la inteligencia, confrontación del saber y expresión liberadora de la sensibilidad y la pasión creativa.

tentación de la satrapía lleva a la consideración de la entidad pública que se gestiona como propiedad privada. Después se evitan los mecanismos democráticos de control porque molestan, y se hace de la decisión personalista y arbitraria la única ley imperante. Con frecuencia, la asunción de un determinado puesto no conlleva la realización de un programa de mínimos que garantice la utilidad pública de la institución y de sus tareas. La única responsabilidad se establece entonces con el inmediato superior, y a éste suele preocuparle tan sólo la buena o mala prensa, la viruta propagandística que aquello dé de sí.

Cuando la tentación de la satrapía recalca en el terreno cultural, la historia es aún más grave. No sólo por lo que denota de actitud antidemocrática en el sentido más amplio del concepto, sino porque desnaturaliza los objetivos de las entidades así gestionadas. Instituciones públicas, llamadas por su propia naturaleza a ser elementos dinamizadores y propiciadores del trabajo artístico y cultural, pueden verse convertidas en lujo individual de un ser afortunado, exento de toda responsabilidad y obsesionado por la consecución de su propio éxito y no por edificar, consolidar o dirigir una institución. Como aquellos sátrapas atávicos, los de hoy prefieren también rodearse de colaboradores ineptos, mediocres e incultos, con tal de que sean obedientes, sumisos y aduladores. Miran con reserva, espanto y recelo a quienes muestran conocimiento y aptitud en su trabajo, más aún si son responsables y escrupulosos en su ejercicio profesional. Para todo existen frases contundentes y descalificadoras, fruto de un engranamiento carente de razón, pero basado en la prepotencia.

A la hora de hablar de nuestro teatro a lo largo y ancho de nuestro ruedo ibérico, de analizar sus luces y sombras, sus insuficiencias y realidades, sus presencias y ausencias, su canijo repertorio, su falta de vuelo, su frecuente ramplonería, sus vacilaciones y miedos, sus desilusiones y quebrantos, su estéril pirotécnica en muchos casos, su maltrecha envidia y tantas cosas más que son pábulo común de mil conversaciones, quizás debiéramos intentar descubrir y desenmascarar a los sátrapas posibles que ocluyen y desnaturalizan el desarrollo democrático cultural. También en esto habría que decir que no es la democracia la responsable, sino lo que pensábamos que debiera estar hecho y queda todavía muy lejos de realizarse.

Aviso para navegantes: el mal de satrapía es contagioso y se extiende con rara rapidez, como el mordisco del vampiro. Quienes lo padecen se sienten felices, pero suele traer el infortunio a quienes tienen que soportarlo. Sólo se conoce un antídoto civil: profundizar la democracia con todo lo que ello implica.

Este fenómeno va con frecuencia unido a la tentación de la satrapía. Consiste ésta en la asunción de cargos públicos de índole política, administrativa o de gestión diversa, como si en lugar de tratarse de entidades que dirigir y desde los que estimular una dinámica de creación y desarrollo del medio o tareas que le están encomendadas, se tratara de áreas o entidades creadas para su disfrute particular, mantenidas por los contribuyentes, y entregadas a ellos graciosamente por el Estado en cualquiera de sus instancias.

Al igual que los gobernadores persas de antaño, instrumentos convictos y confesos de lo que se conoce como «tiranía oriental», la

(1) Luis Salvochea nació en Cádiz. Estudió sociología en Cambridge y Ciencias Teatrales y Dramaturgia en la Universidad Humboldt de Berlín (RDA). Prepara un libro sobre el teatro español de la última década.

Nuestra memoria

Iniciamos aquí la publicación de una serie de artículos y entrevistas tendentes a recuperar la memoria histórica de lo que ha sido la dirección de escena en España, tanto en el pasado como en épocas más próximas.

Además del recuerdo de escenificadores históricos, realizaremos una serie de reportajes a los directores de escena que pueden transmitirnos sus experiencias y recuerdos de los años cuarenta y cincuenta.

EL TEATRO COMO ELECCION:

«El Teatro en mi tiempo y mi tiempo en el teatro que es mi vida»: ese es el título que Cipriano de Rivas Cherif escogió para sus «Memorias», desafortunadamente jamás publicadas. En efecto, pocas personas como él supieron mantener un lazo tan estrecho y entrañable con el arte teatral. Director, autor, actor, escenógrafo, Cipriano fue un auténtico paladino en la batalla por el saneamiento de la dramática española en los años anteriores al estallido de la guerra civil. Toda su existencia está salpicada de tentativas, experimentos, tanteos, en busca de algo nuevo, de un teatro moderno que estuviera a la altura de las grandes escenas europeas del momento. Fascinado por la figura de Gordon Craig, del que se consideraba idealmente su discípulo, trató siempre, igual que su maestro, de aquilatar la virtud de las teorías en la práctica de la escena.

Su afición por la dramática nace muy temprano, en la escuela de «El Escorial» como interno de los Agustinos. Su estancia en Italia (1911-14) y su viaje a Francia (1918-19), con su amigo fraternal Manuel Azaña, determinaron su definitiva perdición por el teatro. Sin embargo, por aquel entonces los escenarios españoles estaban sumergidos en una parálisis agobiante y muy poco podían ofrecer a un joven entusiasta y ansioso de trabajar. «En España no hay teatro, con sobras de ellos. Faltan el autor dramático, el cómico y el público», afirmaba con amargura Cipriano. La dirección de la sección teatral de la Escuela Nueva, la institución fundada en 1911 por M. Núñez de Arenas, fue su punto de partida, su primer banco de pruebas. Decidido a arremeter contra el poderío de los empresarios, Rivas Cherif dio a su teatro una estructura de tipo cooperativo, adoptó medidas para la reeducación de los actores y, sobre todo, promovió una actividad capaz de interesar a las masas trabajadoras, sin por ello caer en un estéril pro-

CIPRIANO DE RIVAS CHERIF (1891-1967)

LUCIANA GENTILLI (1)

pagandismo político. La escisión del Partido Socialista Español producida por la corriente comunista, determinó el fin de aquella generosa experiencia sin que por otra parte, Cipriano hubiera podido completar su reforma.

Con la instauración de la dictadura del General Primo de Rivera, el panorama se hace aún más angosto, pero Rivas Cherif no se desanima. *La Pluma* y *España*, las dos revistas que dirige junto con

pudo contar con autores como Valle-Inclán y Pío Baroja, más tarde el «Cántaro Roto» surgió por voluntad del mismo don Ramón, deseoso de seguir aquella estela. Este gimnasio para las nuevas teorías fue de breve duración (la temporada navideña de 1926). Las esperanzas de Valle, como las de Cipriano, su infatigable colaborador, naufragaron ante la escasez de medios económicos y las cláusulas leoninas incluidas en el con-

artístico y literario de Margarita Xirgu, dispone del gran escenario del Teatro Español. Convencido de que la revolución había de llevarse a las escenas nacionales, eliminando aquel valladar infranqueable que parecía separar el mundo teatral de la sociedad española, Rivas Cherif auspiciaba el nacimiento de una nueva dramaturgia en sintonía con la tarea renovadora emprendida por la República. El Estado tenía el deber moral de crear una escuela, en sustitución del decrépito Conservatorio, «que modele la producción dramática con un sentido artístico de la moral política: con un director». Disciplina y rigor en el estudio, conciencia del valor del papel de actor: éstas eran las metas a alcanzar. Nada de artificiosa espontaneidad. «Lo más difícil de



Lectura de «Divinas Palabras» en el Teatro Español, en 1933, con asistencia de Valle Inclán (Primero a la derecha). A continuación se sienta, Margarita Xirgu, Alfonso Muñoz, Cipriano Rivas Cherif y Castelao.

Azaña, se convierten en su tribuna. En 1926 surge una oportunidad inesperada: Carmen Monné, esposa de Ricardo Baroja, organiza en el comedor de su casa, en la calle Mendizábal, 34, un pequeño teatro de cámara y le ofrece el cargo de director artístico. Con el «Mirlo Blanco» —así se llamaba este cenáculo de aficionados— se abre la época de los teatros íntimos, laboratorios de experimentación teatral en que primeras firmas y noveles se disputaban la palma de salir airoso de una prueba tan difícil. Si el minúsculo escenario del «Mirlo Blanco»

trato que el Círculo de Bellas Artes había estipulado con ellos. Última tentativa, fruto una vez más de la constancia de Rivas Cherif, fue el «Caracol» (Compañía Anónima Renovadora de Arte Cómica Organizada Libremente), cuya actividad se compendia en la enseñanza adoptada para la sala en que tenían lugar las representaciones: Sala REX, osea Sala de Repertorio de Experimentos X = Infinitos.

La proclamación de la República supuso el ocaso natural de estos generosos, aunque limitados, teatros. Rivas Cherif, ahora asesor

conseguir en el arte dramático —escribía en 1932— [...] es esa apariencia natural de la verdad humana, esa supuesta improvisación en que el intérprete parece colaborar en la invención con el designio del poeta.» La necesidad inaplazable de revalorizar el oficio del director de escena inclinaba a Cipriano hacia una comprensión simpática de la labor desempeñada por Adriá Gual, entonces responsable de L'Escola Catalana d'Art Dramàtic (1913-34), aunque su modelo ideal continuó siendo Gordon Craig, uno de los pocos hombres de teatro consciente de la

(1) Luciana Gentilli es una hispanista italiana que trabaja en la Universidad de Milán. Su tesis, «El decenio de la vanguardia. Investigaciones sobre el teatro en España de 1920 a 1930», dedica monográficamente su parte III al estudio de las aportaciones de Rivas Cherif.

LA CRITICA ACEPTA LOS RIESGOS

PETAR SELEM (1)

unitariedad del espectáculo: *Gesamtkunstwerk*, conjunto armónico, es decir, un objetivo extremadamente arduo de conseguir en la enmarañada escena española, suma esclerosada de egoísmos empedernidos. Al lado de M. Xirgu, Cipriano saca a las tablas lo mejor de la producción dramática del momento (Alberti, Lorca, Valle Inclán, Casona...), sin por eso olvidarse de la enseñanza de los clásicos.

Mientras está de gira por Cuba y Méjico con la compañía, se produce el levantamiento militar. La vuelta a España comporta el enfrentamiento con el drama político y la asunción de nuevas responsabilidades. Nombrado Cónsul General en Ginebra, Rivas Cherif se entrega a la defensa de la República. En 1939 emprende el camino del exilio junto con Azaña. A partir de entonces los acontecimientos se atropellan: en 1940 es arrestado en Francia y trasladado al Penal del Dueso, donde tiene que cumplir 30 años de cárcel. Su buena conducta y su constante actividad teatral (en el penitenciario funda el Teatro de Arte del Penal del Dueso), le valen la remisión de la pena. Puesto en libertad, no le queda más opción que el exilio: Méjico, Puerto Rico y el enterro Cono Sur, son testigos de su inagotable laboriosidad hasta 1967, año de su muerte. Precursor de un Teatro Nacional Renovado, a Rivas Cherif le cupo el triste privilegio de haberse anticipado a su tiempo y de compartir junto con Valle-Inclán, Unamuno, el mismo Lorca y muchos más aquella «zona de sombra» que, según Pedro Salinas, fue el paradero de las mejores capacidades creadoras de la dramática española de la preguerra.

¿Puede la crítica ir más allá de su propia condición, puede llegar a ser algo más, un componente más activo y más penetrante en la aventura teatral? A cada uno su oficio, decía uno de mis amigos críticos: a ustedes hacer teatro, a nosotros juzgarlo y escribir. Esta separación de competencias es además justificada: responde perfectamente a las nociones de un trabajo honesto, a una vocación profesional clara y definitiva. Más, en la naturaleza del arte, en la naturaleza de las letras, reside una tendencia, unas veces secreta, otras confesada, de rebasar los límites, de mezclar las fronteras, de intentar lo imposible.

Esta tendencia, proclamada o inconsciente, se manifiesta en nuestros días, en el dominio del teatro a ambos lados de la barricada.

Los problemas que el director de escena, incluso el actor, se proponen abordar y ejecutar, plantean a veces tal número de interrogaciones que la tendencia crítica se hace evidente. La pregunta se plantea por sí misma: ¿puede el espectáculo llegar a ser un ensayo crítico, y por consecuencia, puede la práctica teatral ser considerada como una actividad crítica?

Ciertamente, sabemos que el teatro, desde hace cierto tiempo, e incluso desde siglos, cumplía una función crítica: en relación con los vicios de la naturaleza humana, a los abusos del poder, a la injusticia social. Pero no hablo de esta crítica *hacia el exterior*, ni de la crítica social. Yo hablo de la crítica que el teatro tiende a ejercer en rela-

ción a sí mismo: en relación al texto, al sentido y a la función del espectáculo. Se trata de una crítica de teatro, pero hecha *dentro*, en el teatro y por el teatro.

En cambio, dentro de la crítica se distingue una tendencia de ejercitarse de un modo más creador, de obrar bajo el control de una conciencia puramente teatral, de llegar a ser quizás, como lo decía Bernard Dort, *performance*, representación.

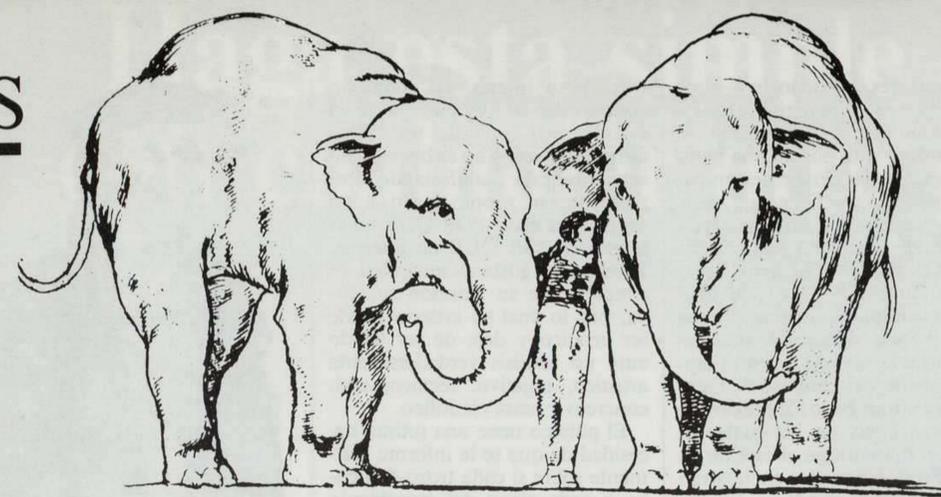
¿A qué nivel del trabajo teatral la presencia de la tendencia llamada crítica se manifiesta más rigurosamente? Es visiblemente el caso de la puesta en escena. Diría incluso que dentro del teatro contemporáneo una de las tendencias más notables se propone considerar la puesta en escena como una actividad altamente crítica. Se concibe que esta tendencia está estrechamente ligada al regreso al texto, al teatro de la palabra. La época precedente, marcada por el teatro de expresión corporal, concebía la puesta en escena como una creación más o menos autónoma: por intermedio del cuerpo del actor, de su voz, ella organizaba su tiempo y su espacio. Ninguna realidad referencial se interponía. El esfuerzo de creación respondía únicamente a sus propias premisas y a la lógica que se desarrollaba dentro del proceso mismo.

El regreso al texto coincide con el despertar de la actitud crítica. En lo adelante, era imposible abordar el texto como antaño, seguir su flujo más superficial, aceptar la lectura más evidente. Para el director de escena el texto devino un material de lectura y de análisis crítico. Remontando la corriente, se necesitaba, de cierta manera, desmontar el texto, lo mismo que

el crítico desmontaba el espectáculo: para descubrir sus mecanismos, para distinguir el proceso de formación de los personajes. En vista de esta lectura crítica del texto, es esencial saber qué óptica rige la conducta de los personajes y juzga sus comportamientos, para poder luego dirigir la luz de la conciencia sobre la óptica dominante. Bien seguro, el resultado de este análisis crítico no se funda en palabras, no termina en un texto. Toma cuerpo en la realidad del espectáculo, en la reconstitución de una nueva unidad teatral, en las figuras, símbolos y signos que constituyen el lenguaje del teatro.

La tensión crítica no se manifiesta únicamente en las relaciones del director de escena con el texto. El fenómeno me parece más vasto y más esencial. Por otra parte, el regreso al texto, el regreso o la palabra, es parte de un giro generalizado: hay también el regreso a los espacios y lugares tradicionales del teatro, a las formas tradicionales, a las relaciones tradicionales con el público. Este retorno se revela justificado e incluso inevitable. Sin embargo, me parece que una cierta inquietud lo anima y lo habita. Como si la alegría del retorno a la tierra de los antepasados, al hogar paterno, no sabría desprenderse de un recuerdo fascinante del regreso, de los prodigios fenecidos. Y la inquietud se instala en las formas y lugares reencontrados, desemboca y viene a parar a esta permanente interrogación crítica.

Esta inquietud se transforma luego en deseo, subyacente o evidente, de probar que los lugares, las formas, las definiciones reencontradas no serán jamás las mismas que se habían rechazado al comienzo de la aventura. Uno se



Los elefantes. Goya.

interroga sobre el mismo lugar: «...el teatro puede ser esto, esta suerte de crítica de los lugares en los cuales uno está», constata Antoine Vitez. La inquietud crítica penetra después los diferentes niveles de la representación: su definición espacial, su tiempo, sobre todo el lenguaje del actor.

Luego del trabajo preliminar del director de escena sobre el texto que define la óptica de los personajes, el actor, mediante su actuación, expresa sobre la escena esta lucidez crítica. Ella le impide satisfacerse de su papel, de su condición de actor, del teatro que él está representando. Pero esta nueva situación le impone y le permite alcanzar, en los momentos privilegiados, esta fusión sublime de la inteligencia crítica y de la más auténtica elevación de la imaginación. Como lo decía Daniele Salleva «...el actor moderno es un actor crítico, cuyo arte no se define por una explotación bruta de virtuosismo ostentoso, sino en la maestría de los signos de los que él dispone, en una actuación reflexiva, regulada».

La aspiración de la crítica de penetrar más activamente en el proceso teatral, de llegar a ser, quizás,

representación, se manifiesta de formas diferentes. Los une un denominador común: la aproximación. La crítica rechaza su espléndido aislamiento, rechaza constituirse en juez, frío y objetivo, rechaza quedarse fuera. Acepta los riesgos de la participación.

Simplificando, se puede distinguir dos tendencias diferentes, pero complementarias.

La primera desplaza la crítica enteramente *dentro del teatro*. La crítica participa desde el comienzo de la preparación del espectáculo. Asiste a los ensayos, a los análisis dramaturgicos. Asume el papel de conciencia crítica del espectáculo. Su actividad es de cierta manera, paralela a la actividad del director de escena. Toma partido en el espectáculo (me gusta la palabra italiana *coinvolto* (2), pero al mismo tiempo, guarda su lucidez, su distancia que le permite establecer y defender un espacio de posibles cambios con el espectáculo en formación, espacio frágil, difícil, pero precioso.

El texto que resultará de esta experiencia no será ya la crítica objetiva de un resultado, de un producto acabado. Sabrá más bien valorar las interrogaciones, las dudas, las ambigüedades de un proceso de creación, sin olvidar, sin duda, las observaciones críticas. Ni que decir tiene que esta situación de la crítica en el teatro, en el espectáculo, es muy precaria. Es necesario ser partidario del espectáculo, participar con simpatía, renunciar a las propias manos, y al mismo tiempo salvaguardar la integridad de su propio juicio. Es necesario sobre todo evitar convertirse en simple portavoz de las intenciones de la puesta en escena, intenciones de las que el resultado concreto del trabajo puede revelarse radicalmente divergente.

No obstante los riesgos a correr, esta crítica interior alcanza algunas veces el valor de un precioso documento de la aventura teatral, documento sin el cual la aventura misma estaría desprovista de una dimensión esencial.

La segunda tendencia reserva al crítico una mayor autonomía en relación con el trabajo teatral. Mas, aquí también, el crítico en lugar de juzgar prefiere participar.

¿Cómo? Considerando la actividad teatral como un campo de posibilidades. Sobre este campo el crítico escoge, selecciona, acepta o rechaza con la misma libertad pero también con la misma responsabilidad como lo hace el director en escena dentro de su trabajo con el texto, la decoración, los actores. El crítico no está obligado de dar cuenta de un espectáculo dado. El escoge según su óptica. Algunas veces se detendrá sobre un detalle de la creación teatral. Un papel, un elemento visual, un fragmento del texto acaparán toda su atención y serán el cristalino por el cual será percibida la totalidad de la representación; otras veces renunciará a detenerse sobre el espectáculo para ensanchar la óptica: buscará los elementos estimulando su interés en el campo más vasto de una práctica teatral, buscará comprender los signos generales de un comportamiento del teatro en un lugar o un momento dados.

Las experiencias en cuestión

vendrán a parar en una puesta del texto. ¿Esta puesta del texto, por el dinamismo que la anima, por el libre albedrío que la rige, asumirá ciertas características de una representación? Este objetivo valiente puede quedar dentro del dominio de las utopías. Pero las utopías hacen «moverse las cosas». Y esta crítica «que mueve» tiene sin duda al menos hacia un paralelismo con la puesta en escena: la crítica no está al abrigo de riesgos, incluidos los riesgos del fracaso.

Los modos de comportamiento crítico dentro del teatro y dentro de la crítica actual, que acabamos de resumir brevemente, asumen, a pesar de su carácter a veces utópico, una importancia esencial. Prueban de una parte que la división de antaño está rebasada. La conciencia crítica es parte integrante de toda actividad teatral, cualquiera que sea el nivel y el aspecto de su presencia. Se constata así que la actividad crítica, anti-guamente elemento privilegiado de la separación, elemento considerado incluso hostil en relación al teatro, está dispuesta a llegar a ser agente de integración de todo trabajo teatral. Sea que termine en un texto, sea que termine en una representación.

Hacer de la crítica parte integrante de la aventura teatral, quiere decir desear un enriquecimiento tanto del teatro como de la crítica. (Traducción del francés por José Roque León).

1983

(1) Peter Selem es yugoeslavo. Fue presidente de la Asociación Internacional de Críticos de Teatro.

(2) «Implicado», en italiano en el original.

DIA MUNDIAL DEL TEATRO 1987



Dibujos: Francisco Nieva.

«¿BICHO MALO NUNCA MUERE?»

(CRITICA Y ELOGIO A LA CRITICA)

KARLA BARRO

La crítica teatral es una parte componente de la ciencia que estudia el arte y se basa en las leyes fundamentales de la estética. Criticar es analizar, valorar, evaluar, enjuiciar. La crítica progresista presta especial atención al contenido ideológico, artístico y su relación con el público, su carácter popular. Cada trabajo, ya sea reportaje, reseña, etc., tiene gran significado social y está dirigido a dos tipos de público: en primer lugar, al autor de la obra, ya sea el dramaturgo o el autor de la puesta en escena: el DIRECTOR. En segundo lugar, al

espectador, al cual el crítico debe ayudar a orientarse en las tendencias contemporáneas de la literatura dramática y las artes escénicas. Un crítico moderno debe indicar detalladamente cuáles son los aspectos negativos o positivos de una obra, pues él educa los gustos estéticos del público. La crítica teatral, a diferencia de la musical, de las artes plásticas, la literatura, tiene sus características propias. Si las obras musicales, literarias, plásticas, etc., tienen la posibilidad de conservarse por siglos y puede el público disfrutar de ellas y valorarlas, en el caso del trabajo escénico la duración es muy corta y por ello resulta que la tarea del crítico es la de no dejar de, al valo-

rar un espectáculo, al evaluar sus aspectos cuantitativos y cualitativos, tratar de reproducir en su trabajo al espectáculo en sí.

Un buen crítico no puede ser abstracto, debe ser capaz de transmitir no sólo la vida del autor, la temática y el conflicto fundamental de la obra, sino también la atmósfera que reina en el espectáculo, de recoger el trabajo actoral en sus múltiples facetas, la decoración y su funcionalidad, el lenguaje, la iluminación, las caracterizaciones, el movimiento escénico, las agrupaciones, los gestos, el vestuario, el sonido y hasta poder señalar la escena obligatoria sin confundirla con el clímax, reproduciendo literalmente de modo total el espectáculo. Y ésta es precisamente la principal dificultad de un crítico teatral, porque no sólo debe escribir a partir de un lenguaje de ideas, sino de imágenes artísticas que sean capaces de llenar al lector que no lo ve de todas las características de ese espectáculo. Es pecado capital pasar por el teatro sin notar más que el color de los adornos. Estas son esportorias literarias.

Pushkin decía que el crítico debía dominar a fondo aquellas leyes que rigen el trabajo del actor y el director (los creadores) en el proceso de creación de la obra. Para el teatrólogo y el crítico teatral esas leyes son las leyes de la Teoría del Drama, porque la Dramaturgia es la base de la actividad escénica. Al valorar, o hacer la caracterización de un determinado grupo teatral, los críticos deben prestar atención especial al repertorio del mismo. El repertorio es el que nos va a indicar cuál es la línea ideológica, artística y temática del colectivo teatral. No se puede calificar de igual modo una puesta en escena de una obra de Aristófanes, una de Tennessee Williams o «La Chinche» de Maikovski. Si valoramos la dramaturgia como la base de la actividad escénica, no se puede dejar pasar por alto que la actividad dramática es un arte independiente, y si el arte dramático tiene necesidad de un teatro, éste necesita también a la dramaturgia.

El dramaturgo nos da la época, el contexto social, los personajes,

los caracteres, los diálogos y otros elementos en su material, pero éstos cobran vida sólo en escena. El dramaturgo sólo nos da una parte de la vida de su personajes, mientras que el actor tiene que darle vida y recrear su personaje con ayuda del Director, y esto tiene sus leyes propias. Al actor le es mucho más difícil su actividad que a otro tipo de creador, porque tiene que dar vida a una idea ajena y hacerla suya al mismo tiempo. El actor y el Director de Escena encuentran en los subtextos de las obras cosas en las cuales ni pensó el dramaturgo al escribir su obra. En su labor ellos encuentran nuevos matices creadores. El dramaturgo es el autor de la pieza y el Director de Escena es el autor de la pieza en el escenario.

Los críticos profesionales deben bucear en la obra teatral (texto-puesta en escena) e informar lo que han encontrado de constructivo, pero no solamente el mero



proceso informativo, el saber acumulativo, el dato nuevo. No deben concentrar su trabajo exclusivamente en la descripción de lo que han visto, resaltando sólo algunas particularidades del mismo; no deben ser «golosos de estómago enfermo que se limitan a paladear detalles»... «y tienen los bolsillos de sus chaquetas llenos de recetas» (1).

Los espectadores han cambiado, han evolucionado con los tiempos, pero no así muchos críticos que siguen con un tipo de crítica «culinaria», tratando de aprovisionar de público a los tea-

tros de su interés, tal como un consumidor con un gusto especial e individual. Cuando un crítico afirma que «algo no es bueno o no interesa», está manifestando simplemente su propio gusto y no profundiza en el POR QUE no es bueno, y POR QUE no interesa. Expresar su gusto es muy fácil, es simplemente su reacción subjetiva, por lo cual su criterio puede ser errático y deja de ser válido ante un análisis verdaderamente artístico, objetivo, técnico, real, concreto y hasta científico.

El público tiene una íntima necesidad de que se le informe realmente sobre si cada trozo de lienzo y cada clavo del espectáculo son o no un tesoro, y no si le han gustado o disgustado al crítico de marras. Se debe enjuiciar tanto los logros como los defectos, las formas y los contenidos, enunciar los efectos pero también las causas, encontrando en la actividad dramática respuestas objetivas y opti-



Anciano de hospicio. V. Van Gogh.

mistas a las inquietudes y problemas del público, tratando que cada recomendación, buena o mala, sea realmente una clarinada, un toque de atención que lleve al espectador a poner en el foco los problemas existentes y a cuestionarse por su solución.

Es fundamental que el crítico teatral investigue profundamente, desde el texto original hasta las imágenes creadas por la Dirección en el escenario, como tomadas con una cámara oculta que descubre donde hay confusión, suciedad, justificación, donde hay credulidad, arreglo o desarreglo y toda la filigrana artística y técnica que componga el espectáculo en cuestión.

En lo referente a la ética entre el crítico y los creadores teatrales, debe tenerse en cuenta que el crítico es una persona capaz y de buenas intenciones. Pero para que los creadores de la escena crean en sus buenas intenciones y en su capacidad, hay que plasmar primero los logros del espectáculo, pues incluso en los trabajos menos logrados, siempre es posible encontrar elementos positivos. El crítico es un ser humano, tiene sus convicciones, sus contradicciones, prejuicios, puntos de vista, su propio gusto, sus emociones, pero debe

ser extremadamente objetivo a la hora de enjuiciar y siempre demostrar conscientemente los valores de sus juicios. El actor y el Director tienen que aceptar la crítica menos favorable si en ella se muestra y demuestra cada uno de los aspectos señalados negativamente.

Al crítico casi nadie lo quiere. Es un corifeo sin coro a quien muchos quieren a veces estrangular. Es un ser hostilizado, criticado, que no cae «simpático»; es como un «bicho malo», deseado y temido, que casi siempre logra sus propósitos en última instancia. Un «bicho» que no debe morir, pues su trabajo arduo, excepcional, complejo, difícil, mal pagado y peor considerado, es necesario e imprescindible para el desarrollo y equilibrio de la creación artística en general.

La realidad teatral es infinita y multiforme. Infinita es la realidad misma e igualmente infinito es su reflejo en el arte. No hay fórmulas dispuestas para todos los casos. En el campo de la crítica, árido y a veces estéril, no hay llaves maestras capaces de abrir todas las cerraduras. Para cada cerradura se precisa de una llave maestra. Sin embargo, pienso que hoy hay bastantes cerraduras..., pero ¿y las llaves?

(1) Bertold Brecht.

Librería de Teatro

LA AVISPA

EDITORIA - DISTRIBUIDORA

Teatro

C
i
n
e



D
a
n
z
a

Música

SAN MATEO, 30
28004 - MADRID
419 00 34

METRO: TRIBUNAL
ALONSO MARTINEZ

Haga esta simple prueba con cualquier otra gelatina

Todas las nuevas generaciones de luces de teatro y TV representan para los filtros un esfuerzo adicional de resistencia al calor.

Esto aumenta el riesgo de fuego e incendio. Es por lo que nuestra prueba es tan importante.

Coja sencillamente una muestra de un filtro de color de cualquier fabricante y uno de los nuestros, y aplique una cerilla encendida en el extremo de cada uno, verificará que Supergel se extingue cuando se retira la llama.

La mayoría de las otras gelatinas continúan ardiendo y proyectando gotas incandescentes.

Esto sucede porque la mayoría de los filtros están sólo superficialmente revestidos, lo que les convierte en un peligro de incendio.

Supergel, por otro lado, tiene su color y el elemento que lo hace autoextinguible impregnados en la masa, a través de su base de resina copolímera.

Esto asegura también que el tinte es altamente resistente a la decoloración.

Y así tampoco se podrá jamás convertir en un peligro de fuego.

Supergel es el primer filtro realmente autoextinguible que cumple totalmente con las normas de seguridad españolas* y europeas de resistencia al fuego, incluyendo las de GLC.

Pero Supergel es más que solamente seguridad. Es una gama de colores y difusores más amplia que la de los otros filtros, incluyendo nuestro propio Roscolene. Es libertad creativa.

Lo que Vd. tiene con Supergel es: una gelatina mejor, que dura más y que es más segura.

¿Quién ha dicho que no se puede satisfacer en todo a todos?

* Supergel recibió la clasificación M1 por el Instituto Nacional de Investigación contra el fuego (IRANOR) cuyo informe tenemos a disposición de quien lo solicite.

Por favor envíenme gratis, un muestrario, guía de filtros de color y technote.

Nombre _____
Compañía _____
Dirección _____

ROSCO

SUPERGEL

El primer filtro realmente autoextinguible

ROSCO ESPAÑA S.A., Pilar de Zaragoza, 37, 28028 MADRID
Tel. 246 11 02-07

También en New York, Hollywood, Londres, Tokyo y Toronto.

COLICOS TEATRALES

AGUSTIN IGLESIAS

(Pista central de un circo. Representa la plaza mayor de un pueblo. En el centro, sentados en un banco, el payaso tonto y el payaso listo.)

—Usted perdone, sin ánimo de molestar, yo creo que soy un tonto y lo que veo me hace dos veces tonto. Yo me suponía un tipo enteradillo, con un nivel teatral medio, pero he de reconocer ante la cruda realidad que soy un pobre ignorante. Mi ignorancia es tan supina, tan tonta, que no logro asimilar todo lo moderno, innovador, vanguardista, que nos viene del mundo.

—¡Hombre, porque usted quiere! Es usted un tonto de vocación. Con la cantidad de festivales internacionales que vienen realizándose en nuestro pueblo, ¿cómo se le ocurre a usted ser tan tonto, tan inculto? Nuestra villa es tierra de promisión para todas las textualidades alternativas, nuevas prácticas actorales, visuales, escénicas, sonoras. Nuestras salas albergan la flor y nata de la teatralidad internacional.

—En eso estoy de acuerdo. Pero es que, a veces, me agoto, me atosiga tanto teatro de golpe. Se me azoran los sentidos. Y lo peor no es eso, sino que cuando mi organismo consigue adaptarse a la vorágine teatral de la semana festiva, bruscamente es obligado a volver a la ascesis, a la templanza por el resto del año.

—Es usted un glotón.

—No señor, es que tengo el hábito de comer todo el año. Y los empachos me producen cólico. A mí me gustaría que hubiese temporadas teatrales, que nuestra hermosa villa tuviese varias compañías propias.

—¡Por favor! No irá usted a compararme a Harry de Wit, Douglas Dunn, Michelle Anne de Mey, John Jesurun, Mabou Mines o Josef van der Berg, con los papantales que tenemos que soportar en el pueblo.

—¡Líbreme el cielo!

—Nuestro público, nuestro pueblo, merece a todos esos señores y a muchos más. Nuestros vecinos necesitan innovación, nuestros jóvenes anticonvencionalismo, nuestras élites calidad.

—Claro, claro, es justo y necesario. Pero, a lo mejor, siendo un poco más equitativos...

—¿Pone usted en duda nuestra equidad? Nuestra diputación se ocupa de las compañías regionales, nuestro ayuntamiento de las municipales, nuestra autonomía de las nacionales. Cada uno tiene lo que se merece.

—Pero, yo sólo puedo ir al teatro durante una semana, y el resto del año...

—¿Qué? ¡Dígalos!

—Pues... Eso, cuentagotas, de solación.

—¿Tengo yo la culpa de que los de este pueblo sean tan pacatos? Con un poquito de modernidad, yo les pondría todos los teatros a sus pies.

—Ellos lo intentan.

—Pero no es suficiente. ¡Siempre quejándose, siempre lamentándose! Lo que hay es envidia, mucha envidia... Y pocas ganas de investigar.

—Sí señor, mucha envidia y muy poco teatro.

—Usted es un tonto, un tonto de remate.

—Sí señor, soy un tonto; y cada año, en cada festival, me vuelvo dos veces más tonto.

—Le dejo. Resulta agotador hablar con tanto pueblerino.

—Siento haberle molestado. Por cierto, le cae muy bien su boina.

—¡Cómo boina! Es un diseño japonés comprado en New York que me ha costado carísimo. Además, es modelo último.

—Usted perdone, no tengo remedio, soy un tonto sin solución.

—¡Ay, Dios mío, Dios mío! ¡Cuántos festivales le quedan aún por contemplar!



Théophile-Alexandre Steinlen.

LA DIRECCION DE ACTORES O LA CAPACIDAD DE ESCUCHAR (II)

JORGE EINES

La palabra. Un vínculo que nos ata a los demás, que nos hace humanos, que hace al actor personaje cuando un autor ha decidido hacer de ella un lugar en el cual vive su imaginación.

El silencio. Una palabra no dicha. Un llamado a la ausencia de sonido que hace presente lo que no está. Hay personajes que callan, hay un tipo de teatro que calla porque quiere hablar de otra forma.

La palabra y el silencio. Se otorgan sentido mutuamente. No hay brecha posible que los separe. Son el vínculo por excelencia.

Un individuo que dirige debe escuchar palabras por lo que no tiene otra alternativa que escuchar silencios.

Las palabras son fáciles de escuchar, mucho más, si reflejan otras palabras definidas por un texto. Mientras el actor se someta con precisión a las palabras escritas es el papel el que manda. Todo el proceso creador se ordena desde una supuesta fidelidad.

El autor hace repetir al director,

para que éste haga repetir al actor, para que éste haga repetir al personaje para que el autor pueda seguir repitiendo lo mismo que le enseñaron a repetir para poder generar un discurso.

Y así son las cosas. No hay escape posible a la palabra o a su ausencia que viene a ser lo mismo. Somos prisioneros de la lengua porque desde que nacemos, con ella pedimos ser escuchados.

El privilegio de la palabra. Un privilegio demasiado humano para que quede oculto en una supuesta coherencia con las palabras atornilladas a un texto. A pesar de ello nos habita la culpa por la infidelidad y siempre habrá un autor que se encargue de reprochar a un director lo que éste se ha atrevido a realizar con sus conclusiones de escritorio. Vivo o muerto, le recuerda al director que tiene el patrimonio de la palabra. La opinión más definitiva; él ocupa el lugar hacia donde debe mirar el director cada vez que tenga una duda. Mirando el texto encontrará respuestas.

Mientras tanto el actor sigue haciendo sus cosas por la escena. El también es un buscador de respuestas en las palabras del autor, y

cuando no encuentra nada mira hacia abajo. Un metro más abajo, justo hacia ese lugar donde director y texto pretenden fundirse en una sola cosa.

De pronto todos miran hacia el mismo sitio. Cuando no surgen respuestas el silencio duele. Allí aparece el autor para mitigar el dolor. Allí aparecen sus palabras para que no se escuche el silencio.

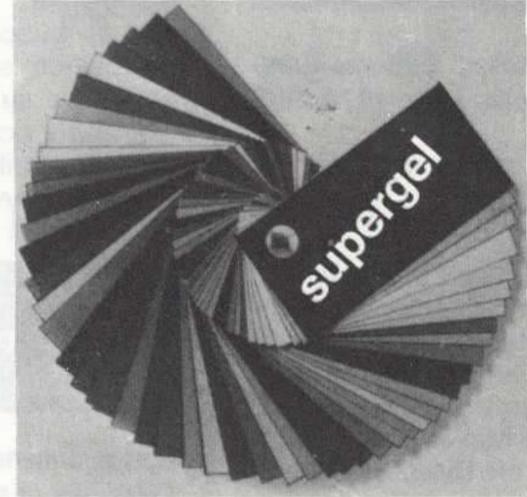
Hay un silencio que le pertenece al personaje, ha sido escrito para que le pertenezca; pero hay otro silencio que pertenece al proceso creador y se juega en el vínculo actor-director.

En ese lugar del vínculo viven las dudas y las contradicciones, las demandas auténticas y las que enmascaran la no autoexigencia del actor. Para escuchar ese silencio hay que hacer callar al autor, puede que sea la forma más adecuada para que el actor se haga cargo de una palabra detrás de la cual no se oculte.

Para ponerse él en la palabra debería poder ponerse el director en el silencio. Quizás sea un buen complemento para que desde el espectáculo todos puedan hablar mejor.

LA MAS AMPLIA DE TODAS LAS LINEAS EN FILTROS DE COLOR... PARA CUALQUIER TIPO DE LUZ EN TEATRO

- 69 colores...
- Coloreado en la masa
- Entre todos, el filtro que más resiste al calor
- Tamaño de la hoja, 50,8 cm x 61 cm (2" x 24")



Supergel es el más resistente de todos los filtros de color. Comprende una gama de más de 64 colores y difusores. Es la elección ideal para teatros equipados con luces de cuarzo. La intensidad del color originado por estas luces causan el descoloramiento de los filtros ordinarios, pero no de SUPERGEL.

Para tener verdadera libertad creativa, profesionales y principiantes, prefieren por igual Rosco Supergel.

Rosco Supergel ofrece una selección de 69 colores, más que cualquier otra línea de filtros hecha por Rosco u otro fabricante. Todos los colores y difusores de la línea Supergel han sido diseñados para soportar el calor de las luces de cuarzo. Supergel está coloreado en la masa, lo que significa que toda la masa plástica del filtro está saturada de color, y es inseparable de él.

La mayor parte de los filtros de otras marcas son revestidos superficialmente, es decir, el color está aplicado en la superficie del filtro.

Hasta el desarrollo de las luces de cuarzo para la iluminación teatral, el revestimiento superficial era un método perfectamente aceptable para producir buenos filtros de color. Pero el calor intenso generado en las luces modernas, pueden hacer que los filtros revestidos superficialmente se decoloren rápidamente debido a la evaporación de los pigmentos superficiales.

Supergel, hecho de un material base seleccionado por su gran resistencia al calor, y a través de un control de calidad asociado a un nuevo proceso de manufacturación, ha resuelto el problema.

Esta es la razón por la cual en todo el mundo los profesionales están haciendo de Supergel la norma.

No.	COLOR	No.	COLOR	No.	COLOR	No.	COLOR	No.	COLOR
1001	Light Bastard Amber	1023	Orange	1046	Magenta	1067	Light Sky Blue	1090	Dark Yellow Green
1003	Dark Bastard Amber	1024	Scarlet	1048	Rose Purple	1068	Sky Blue	1094	Kelly Green
1004	Medium Bastard Amber	1025	Orange Red	1049	Medium Purple	1069	Brilliant Blue	1095	Medium Blue Green
1006	No Color Straw	1026	Light Red	1050	A Mauve	1070	Nile Blue	11100	Frost
1007	Pale Yellow	1027	Medium Red	1051	Surprise Pink	1071	Sea Blue	11101	Light Frost
1009	Pale Amber Gold	1030	Light Salmon Pink	1052	Light Lavender	1072	Azure Blue	11104	Tough Silk
1010	Medium Yellow	1031	Salmon Pink	1053	Pale Lavender	1076	Light Green Blue	11113	Matte Silk
1011	Light Straw	1032	Medium Salmon Pink	1054	Special Lavender	1078	Trudy Blue	11120	Red Diffusion
1014	Medium Straw	1033	No Color Pink	1055	Lilac	1079	Bright Blue	11121	Tough Silk
1015	Deep Straw	1035	A Light Pink	1057	A Lavender	1081	Urban Blue	11122	Green Diffusion
1019	Fire	1036	A Medium Pink	1058	A Deep Lavender	1082	Surprise Blue	11123	Amber Diffusion
1020	Medium Amber	1038	Light Rose	1061	Mist Blue	1085	Deep Blue		
1021	Golden Amber	1040	Light Salmon	1063	Pale Blue	1086	A Pea Green		
1022	Deep Amber	1045	Rose	1065	Daylight Blue	1099	Moss Green		



Libros

LAURA ZUBIARRAIN

«La crise du personnage dans le théâtre moderne»

Robert Abirached. Editions Grasset & Fasquelle. París 1978. 506 páginas.

Robert Abirached, novelista y ensayista, crítico hasta 1972, nació el 25 de agosto de 1930. Fue director del Instituto de Estudios Teatrales de la Universidad de Caen. Durante el gobierno socialista francés, siendo Ministro de Cultura Jack Lang, fue Director General de Teatro del país vecino. Como autor teatral ha escrito «Tu connais la musique?» (¿Conoces la música?), que gozó de un gran éxito.

«La crisis del personaje en el teatro moderno», es un libro enjundioso y complejo, dedicado al análisis del personaje teatral como su nombre indica. A través de un recorrido histórico que se inicia en la propia exposición de la mimesis entre personaje y realidad significada, Abirached analiza los profundos cambios acontecidos en la

siones y excursiones; el personaje es un papel escrito que se maneja y modifica, se construye y reconstruye por la libre disposición del comediante que se busca a través suyo y mezcla en sus simulacros las efigies de su sueño.

El libro posee una amplia y minuciosa bibliografía. No existe traducción castellana.

«Técnicas y teorías de la dirección escénica»

Sergio Jiménez y Edgar Ceballos. Colección «Escenología». Universidad Nacional Autónoma de México, 1985. 2 volúmenes. 534 y 348 páginas, respectivamente.

Estamos ante una obra de gran ambición y magnitud. Dividida en cinco partes, intenta establecer un balance y ser, al mismo tiempo, discurso y diacronía de lo que ha sido la dirección escénica en su acepción contemporánea.



concepción, tanto literaria como escénica, del personaje; tanto en lo que afecta a su diseño textual como a su real concreción en un espacio escénico históricamente determinado.

Desde el personaje emblemático del barroco, hasta el estallido que se ha producido en el teatro contemporáneo, se analizan los cambios sucedidos a lo largo de su historia. Algo aparece como claramente definible: el personaje es solo invención y nada tiene de un ser vivo existente, con estado civil, estatuto social y psicología propia.

Como balance reflexivo respecto a la situación actual, transcribo el siguiente pasaje: «Directores, actores, decoradores, forman con los especialistas de dramaturgia un equipo que toma la palabra directamente sobre el escenario, y es dicha palabra la que constituye el espectáculo. (...) El texto es aquí un terreno arqueológico abierto, donde el público, director y actores hacen incur-

Se inicia el primer volumen con un estudio sintético de la evolución creativa teatral desde sus orígenes hasta mediados del siglo XIX, época en que se sitúa el nacimiento del director como creador consciente del hecho teatral.

La segunda parte que completa este primer volumen, es una antología de textos de los grandes directores que han jugado un papel fundamental en la evolución de este oficio artístico o modificaciones substanciales en la forma de asumir el punto de vista creador. Desde el duque de Saxe-Meiningen, pasando por Antoine, Copeau, Stanislavski, Meyerhold, Jouvet, Brecht, hasta Grotovski, Kantor y varios más, se agrupan aquí fragmentos o ensayos fundamentales para la historiografía de la

dirección escénica, pero también instrumentos valorativos de la propia realización teatral.

La tercera parte es también una antología, en este caso de estudios y descripciones de puestas en escena concretas por parte de quienes las crearon. Se trata de espectáculos de gran significado en la historiografía teatral contemporánea, como «Los bajos fondos», de Gorki, montada por Stanislavski; «El milagro», de Nollmüller, por Max Reinhardt; «El Inspector», de Gogol, por Meyerhold; «Madre Coraje», por Brecht; «Un tranvía llamado deseo», de Tennessee Williams, por Elia Kazan; «Apocalypsis cum figuris», por Grotowski, etc.

El «Epílogo» constituye la parte quinta, en que Sergio Ceballos intenta reconstruir un proceso de pautas y conductas de la dirección escénica.

Desgraciadamente esta obra no se ha distribuido en las librerías españolas. Sin embargo, constituye una aportación fundamental para comprender el arte del director de escena y su evolución en el último siglo y medio, de las que tan carentes estamos en la bibliografía sobre el tema existente en castellano en la actualidad.

«La vengadora de las mujeres»

Lope de Vega, adaptación de Juan Antonio Hormigón. Publicaciones de la Compañía de Acción Teatral. Madrid 1986. 167 páginas, 900 ptas.

No es frecuente que los directores de escena españoles publiquen sus libros de dirección, los fundamentos dramáticos de sus trabajos o las pautas escénicas o estéticas que guiaron su labor creativa. La industria editorial española o quienes editan con fines culturales, tampoco ayudan a ello.

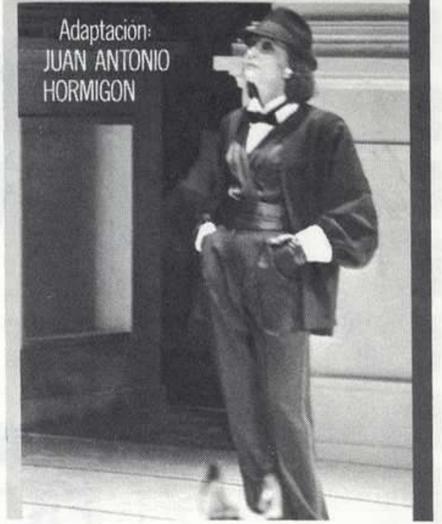
Juan Antonio Hormigón es, en todo caso, uno de los directores que se ha preocupado por ofrecer balances, reflexiones y análisis de sus puestas en escena, junto al texto de la representación trabajado frecuentemente por él mismo. Tal fue el caso de sus ediciones de «La dama del olivar», de Tirso de Molina, o de «La Mojigata», de L. F. Moratín.

«La vengadora de las mujeres» es una nueva aportación en este sentido. Se trata de una obra escasamente conocida —como tantas otras, por otra parte— de Lope, inscrita en el grupo de las que confieren al personaje femenino una identidad y significación bastante insospechadas en el teatro y la sociedad del primer barroco. Hormigón llevó a cabo una labor dramática que situaba el

LA VENGADORA DE LAS MUJERES

LOPE DE VEGA

Adaptación:
JUAN ANTONIO
HORMIGÓN



conflicto interior de «la vengadora» en la confrontación entre deber y naturaleza, entre intelecto y pulsión pasional. El texto original sufrió escasas variantes: ciertas elisiones, algunos cambios en la ordenación de escenas y el añadido de pasajes correspondientes a otras obras del autor. Pero contiene también una sátira de las rutinas, falsas opiniones y suficiencias de aroma inquisitorial que rodean la puesta en escena de los «clásicos» en nuestro país.

El libro se completa con un balance de los diez años de actividades de la Compañía de Acción Teatral, que puso en escena «La vengadora de las mujeres» en 1985. A lo largo de este período y de los nueve espectáculos realizados, la Compañía de Acción Teatral ofrece la nómina de actores y actrices, técnicos, escenógrafos, músicos, etc., que han participado en ellos. Asimismo se da cuenta de los teatros y festivales en los que ha actuado y se recuerda a las entidades y personas que han contribuido a llevar adelante esta labor.

Ediciones y Reediciones de interés

— «El espacio vacío. Arte y técnica del teatro».

Peter Brook. Ed. Península. Barcelona 1986. 190 páginas; 700 ptas.

— «Interpretación y análisis del texto dramático».

Juan Villegas. Girol Books Inc. Ottawa - Ontario - Canadá 1982. 117 páginas; 1.900 ptas.

— «Diccionario inglés-español, español-inglés, de terminología teatral».

Rafael Portillo y Jesús Casado. Fundamentos, Madrid 1986. 230 páginas.

— «Los estudios de Arte Dramático y Danza».

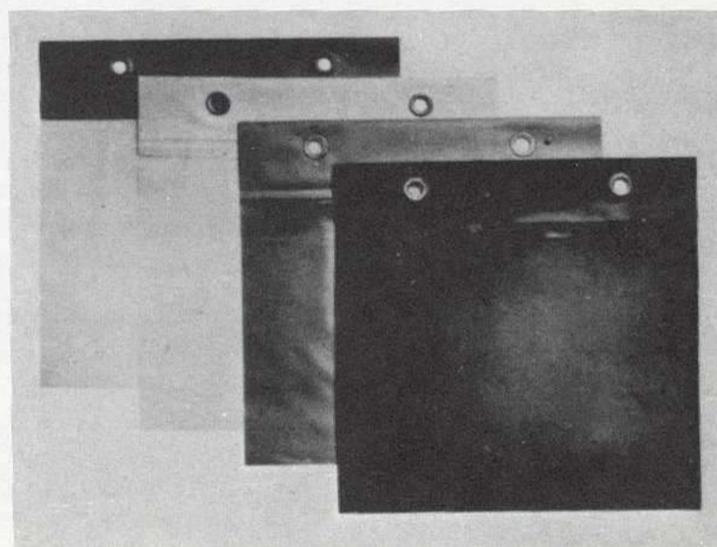
Fundación Universidad-Empresa. Madrid 1985. 49 páginas; 530 ptas.

roscoscreen

rosco
datos técnicos

UNA LINEA DE CUATRO MATERIALES UNICOS PARA SATISFACER PRACTICAMENTE A CUALQUIER ESPECIFICACION DE RETROPROYECCION

- Propiedades únicas al encuentro de las necesidades precisas que Vd. tenga para cualquier aplicación de retroproyección.
- Todos los materiales de la línea ROSCOSCREEN son duraderos, no necesitan de mantenimiento y son autoextinguibles.
- En el mundo ROSCOSCREEN es la norma en salas de ópera, teatros y centros de artes representativos.



ROSCOSCREEN BLANCO

En una pantalla de doble finalidad: para proyección frontal o para retroproyección. Utilizado como superficie de proyección frontal, el terminado mate permite un amplio ángulo de visión. Las retroproyecciones son brillantes y uniformes siempre que la luz frontal incidente sea controlada.

ROSCOSCREEN GRIS

Históricamente es el tipo de pantalla de retroproyección más ampliamente utilizado. Muy útil cuando en condiciones de iluminación ambiental de nivel medio, se desea una imagen proyectada brillante. El ángulo de visión amplio asegura un campo uniforme con pérdidas mínimas hacia los extremos.

ROSCOSCREEN TRANSPARENTE LIGERO

Una pantalla de ángulo de visión estrecho, de elevada transmisión, para aplicaciones especiales. Este material produce la increíble ganancia de 7,8 sobre un ángulo de 30° de área visible y es frecuentemente seleccionado para situaciones de cámara fija en televisión.

ROSCOSCREEN NEGRO

Sustituyendo rápidamente al gris como la nueva norma en pantalla de retroproyección. Excelente para condiciones donde el nivel de iluminación ambiental es elevado. La pantalla en negro mate absorbe la luz frontal incidente y, por lo tanto, produce una imagen de contraste mucho más elevado. Los actores pueden trabajar frente a la pantalla bajo condiciones normales de iluminación de escena sin que el brillo de la imagen retroproyectada sea afectado. Los colores oscuros son mucho más ricos e intensos que en cualquier otra pantalla. Las imágenes se mantienen claras bajo 90° de área visible.

Esta pantalla es aplicada en escena o estudio. También muy apropiada para conferencias donde un elevado nivel de iluminación ambiental es necesario para la toma de apuntes.

PANTALLAS SUMINISTRADAS A MEDIDA

Duraderas, soldadas ultrasónicamente, empalmes garantizados de por vida. Extremos reforzados con arandelas y bolsillos o vainas para cadenas o tubo, de acuerdo con lo que sea especificado.

Para más detalles, contacte con Rosco.



NOTICIAS DE LA ADE

«ALTAS Y BAJAS:

En los últimos tres meses no se han producido bajas en la Asociación. Han ingresado las señoras **Consuelo Recio** y **Norma Rojas Pita**, y los señores **Etelvino Vázquez Pérez**, **Antoni Al.Les**, **Alberto Morate**, **Carlos Patiño López**, **Vicente Aranda Vizcaíno**, **Benito Nicolás Rodríguez Mallo**, **Enrique Ciurana Araño**, **Pedro Alvarez-Ossorio**, **Joaquín Alvarez Acedo**, **Ricardo Iniesta García**, **Ignacio Guzmán Sanguinetti**, **Miguel Alarcón Ruiz**, **Cándido de Castro Calbarro**, **José Bablé Neira**, y **Andrés Presumido Martínez**.»

* * *

«ESTRENO Y GIRA:

El Director de Escena y Presidente de la ADE, **Angel Fernández Montesinos**, estrenará en Valencia para el 12 de marzo del presente año, "MAMA QUIERO SER ARTISTA". Esta presentación dará comienzo a una gira por provincias con **Concha Velasco** y **Francisco Valladares**, que se prolongará durante todo un año hasta marzo de 1988. Asimismo, anuncia que en el próximo mes de mayo hará un año que se estrenó en el Teatro "Insurgentes" de México, la obra "POR LA CALLE DE ALCALA", y el 20 de septiembre del año en curso, estrenará en el Teatro Alcázar de Madrid, "POR LA CALLE DE ALCALA II", con **Esperanza Roig** y una compañía de 40 profesionales.»

* * *



«El café de Levante». Leonardo Alenza.

«Cada 2 meses, el compañero **Jorge Eines**, está viajando a Israel, contratado por el Instituto Internacional Cultural Hispano-Israelí, que depende del Ministerio de Relaciones Exteriores. Su plan de trabajo es formar un grupo de teatro bilingüe que represente sus obras en el idioma del país dentro de Israel y en castellano en España y Latinoamérica.»

* * *

«La Comunidad de Madrid ha reestructurado el área de Cultura con los siguientes nombramientos: **Don José María González Sinde**: Gerente del Centro de Estudios y Actividades Culturales, y

Don Emilio Gutiérrez Cava: Responsable del Área de Teatro. La Junta Directiva de la ADE tiene concertada una entrevista para este mes de marzo con el Sr. **Gutiérrez Cava** para tratar asuntos que conciernen a nuestra Asociación.»

* * *

«Nuestra compañera **Karla Barro**, Licenciada en Artes Escénicas en el Instituto Superior de Arte de la Universidad de La Habana, y con experiencia como Directora de Escena y Profesora de Arte Dramático en Hungría, Polonia, Estados Unidos, Unión Soviética, Rumanía, Alemania, Cuba, Costa Rica y España, en coordinación con la librería «La Avispa», impartirá un Seminario de Interpretación, Teoría y Técnica de la Dramaturgia en Madrid, del 15 al 31 de julio próximo. El cursillo intensivo de 8 horas diarias costará 12.000 pesetas y la matrícula de inscripción 3.000 pesetas. El plazo de preinscripción será del 22 de junio al 13 de julio. Las personas interesadas en este Seminario pueden ponerse en contacto con nuestra Gestora, en Librería La Avispa, c/ San Mateo, 30, o llamando a los teléfonos: 419 00 34 y 766 51 53, por las mañanas de 11 a 13 horas.»

* * *

«Para junio del presente año se prevé el estreno de la puesta en escena que en estos momentos está dirigiendo nuestro compañero **Andrés Presumido**, con el Colectivo de Teatro "CASONA" de Oviedo. La obra, "UN SOMBRERO LLENO DE LLUVIA", de **Michael Gazzo**, es una versión de **Carlos Pereira** y **Manuel Manzanque**.»

* * *

El Teatro **Guirigai** ha sido invitado para representar a España en el Festival RITEJ de Lyon (Francia), con el espectáculo «Enésimo viaje», del que es autor y director **Agustín Iglesias**. Posteriormente realizará una serie de representaciones por el país.

* * *

La compañía de teatro **Francisco Nieva**, tras un dilatado período de gestiones, va a llevar a cabo su presentación en el marco de la presente edición del Festival de Mérida. El espectáculo seleccionado será LAS AVENTURAS DE TIRANTE EL BLANCO, de **F. Nieva**, con espacio escénico y puesta en escena del propio autor. En el numeroso reparto figuran, entre otros, los siguientes nombres: **María Asquerino**, **Francisco Casares**, **Magui Mira**, **Charo Soriano**, etc.

* * *

La Compañía Nacional de Teatro Clásico montará como tercer espectáculo «Antes que todo es mi dama», de **Calderón**. La obra estará dirigida por **Adolfo Marsillach**, director de la compañía y será estrenada el próximo mes de septiembre en el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro.

* * *

Nuestro compañero **Alberto González Vergel**, representará a la ADE en el Jurado del Premio Lope de Vega, que convoca anualmente el Ayuntamiento de Madrid. Su probada solvencia escénica y su conocimiento amplio de la literatura teatral contemporánea, son garantía de eficacia en esta tarea.

TEATRO INFANTIL

La Compañía *Teatro Infantil* tiene el propósito de llevar y dar a conocer su *Teatro para Niños* en todos los pueblos y ciudades.

Durante este año de 1987 celebraremos el décimo aniversario desde su estreno en Madrid de nuestro montaje «*El Deshollinador Feliz*». Un espectáculo que ha sido visto por más de quinientos mil niños.

Sin lugar a dudas, pensamos que esta realidad no es muy frecuente, pero la queremos hacer natural, llevando un nuevo montaje de teatro, lleno de alegría y fe-

licidad para nuestros amigos los peques.

En el empeño, volvemos a poner nuestro corazón con esta nueva puesta en escena de la obra «*Una Ciudad para Soñar*», con el deseo de entretener y divertir a chicos y grandes.

Ya estamos preparados con nuestro equipaje cargado de ilusiones, fantasías y mucha imaginación, trabajando para todos, con la esperanza de que nuestra labor deje un recuerdo maravilloso en su ciudad.

VICENTE ARANDA