

BOLETIN

8

PUBLICADO CON LA COLABORACION DEL
INAEM DEL MINISTERIO DE CULTURA

MARZO DE 1988

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



general, a la función creadora del director de escena, en cuanto no propician el libre pluralismo estético propio de una sociedad democrática.

5 Que el interés, valor y éxito de un espectáculo es considerado habitualmente en términos cuantitativos, cuando debe serlo, en todo momento, en orden a su rentabilidad social, a la asistencia al mismo del público al que está originariamente destinado y a sus logros estéticos.

6 Que con demasiada frecuencia, la distribución de los fondos destinados a la actividad teatral es arbitraria y desequilibrada.

Como consecuencia de los puntos anteriormente expuestos, este CONGRESO hace públicas las siguientes RESOLUCIONES:

Primera. Que en la gestión de los Teatros Públicos se establezcan los objetivos y funcionamiento a medio y largo plazo, con la adecuada planificación y que se amplíe y diversifique la presencia de directores de escena en la creación de sus espectáculos. Así mismo, que se optimicen sus recursos físicos y artísticos para aumentar el número de los espectáculos que se produzcan y se instaure un control del gasto con participación de entidades y asociaciones teatrales y cívicas.

Segunda. Que se creen Teatros Públicos en aquellas Autonomías en que no existen, concebidos como centros de producción y desarrollo teatral.

Tercera. Instar a las administraciones públicas que formulan y gestionan la Política Teatral, que promuevan el establecimiento de espacios teatrales alternativos y los doten de medios suficientes para su correcto funcionamiento en un régimen de gestión semi-pública.

«Convenio de la ADE con el INAEM»

Proyecto de creación de una asociación europea de Directores de Escena

Resoluciones del Primer Congreso de la ADE

Reunido en Palma de Mallorca el PRIMER CONGRESO ESTATAL DE LA ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA, ha procedido a un amplio debate sobre la condición social y laboral del director, problemas estéticos y técnicos de la puesta en escena y las relaciones con la política teatral en su ejercicio profesional. Ha constatado:

1 La precisión de considerar al director de escena como autor del espectáculo teatral, en cuanto concibe y desarrolla el proyecto escénico, lo cual genera unos derechos morales e intelectuales.

2 La insuficiencia de programas para la formación de futuros directores de escena y para el desarrollo y perfeccionamiento profesional de los que ejercen como tales en la actualidad.

3 Las limitaciones existentes para la expresión estética del director de escena, en la medida que no dispone de espacios físicos, salas, etc., que le permitan elaborar proyectos fuera de los teatros a la italiana.

4 Que las políticas teatrales actuantes de las distintas administraciones, determinan circunstancias adversas, en

(Pasa a la pág. 2)

(Viene de la pág. 1)

Cuarta. Urgir que se proceda a la reforma del Reglamento de Policía de Espectáculos, para propiciar la utilización con fines teatrales de nuevos y diferentes espacios.

Quinta. Exigir la presencia y audiencia de directores de escena juntamente con otros profesionales del teatro, en los proyectos de rehabilitación de locales teatrales, creando las oportunas comisiones de seguimiento.

Sexta. Solicitar de las administraciones públicas que dediquen la mayor parte de sus fondos a promocionar las producciones nacionales respectivas, evitando que con otras fórmulas como pueden ser un cierto planteamiento de «festivales», se produzca una grave reducción de recursos destinados a la producción propia y una evasión de fondos teatrales sin contrapartidas artísticas, in-

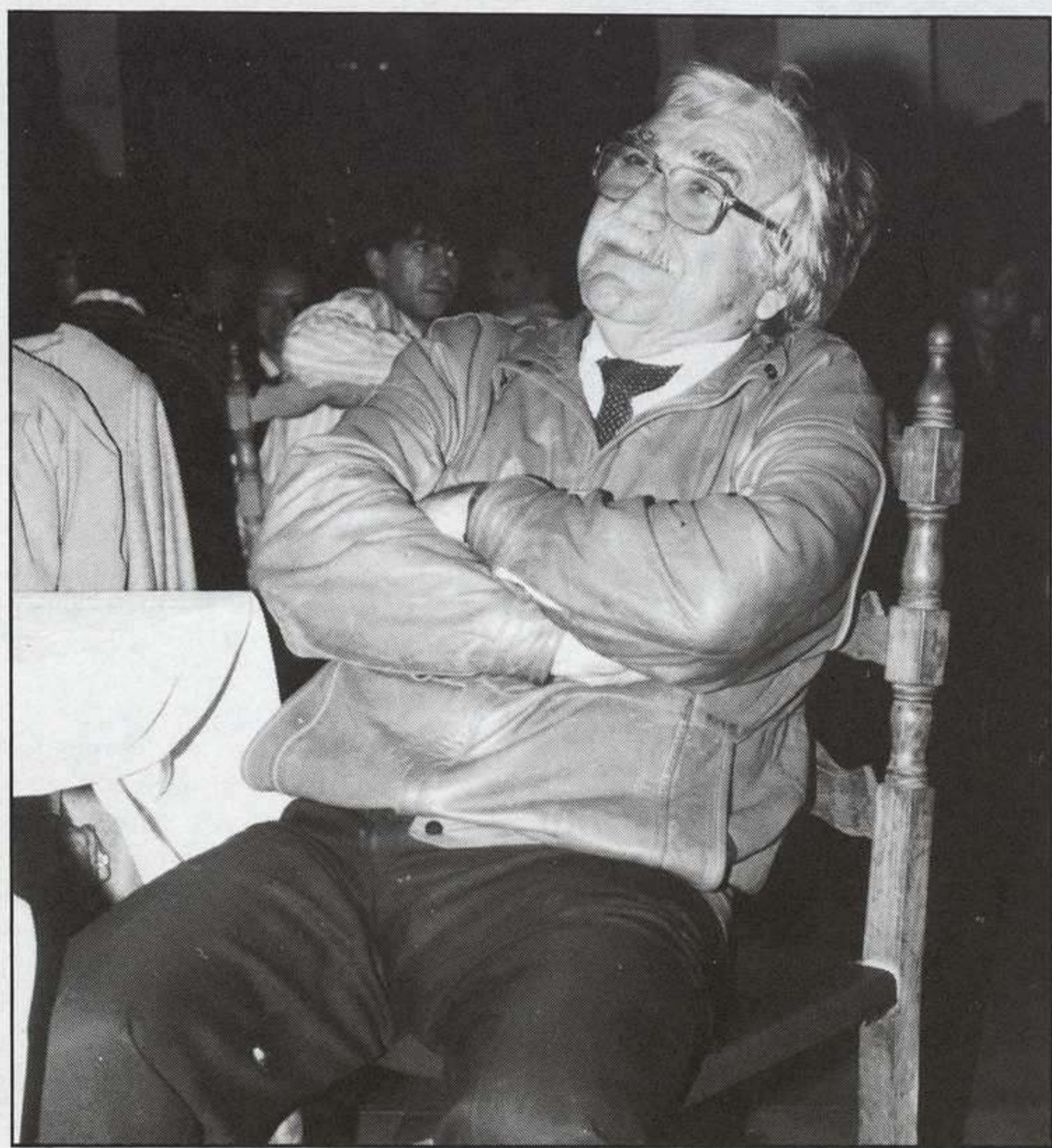
fraestructurales o productivas que favorezcan el teatro que se realiza en España.

Séptima. Pedir que el Ministerio de Cultura asuma su compromiso de coordinación de las políticas teatrales autónomas, incluso las que disponen de competencia plena, para favorecer el intercambio de espectáculos y toda clase de actividades teatrales.

RESOLUCION FINAL

La Asociación de Directores de Escena asume la responsabilidad de participar en la elaboración y mejora de la Política Teatral como interlocutora de las Instituciones, haciéndose presente en cuantas cuestiones puedan afectar a los derechos y deberes profesionales de los directores de escena.

Palma de Mallorca
28 de febrero de 1988



Sr. Serafin Guiscafré
Teatre Principal
Calle Navarra 2-A
07003 Palma de Mallorca
Balears

Te escribimos esta carta no para cumplir un compromiso, sino porque consideramos imprescindible dejar constancia escrita del agradecimiento que tenemos por tu inestimable aportación para que el PRIMER CONGRESO ESTATAL DE DIRECTORES DE ESCENA DE ESPAÑA se haya hecho realidad.

La organización material y humana nos ha permitido centrarnos en nuestro trabajo y desarrollar nuestras sesiones en condiciones excepcionalmente positivas. Tú y tu equipo nos habéis dado muestras de una amistad y de un cariño que están muy por encima del cumplimiento del deber.

Para tí, para Matilde y el resto del equipo, un abrazo muy fuerte y nuestro reconocimiento, en nombre del Presidente, de la Junta Directiva y de todos los compañeros de la ADE.

Juan Antonio Hormigón
Secretario General

SOCIOS DE LA ADE

JUNTA DIRECTIVA:

PRESIDENTE:

Angel Fernández Montesinos

VICEPRESIDENTE:

Josep Montanyès

SECRETARIO GENERAL:

Juan Antonio Hormigón

TESORERO:

Juan José Granda

VOCALES:

Antonio Amengual

Emilio Hernández

Agustín Iglesias

Lucila Maquieira

GESTORA:

Karla Barro

Ricardo Iniesta

Luis María Iturri

Antonio Joven

José Luis Karraskedo

Antonio Andrés Lapeña

William Layton

Eusebio Lázaro

Ricardo Lucia

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 Walls

Santiago Paredes

Lluís Pasqual

Juan Pastor Millet

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

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

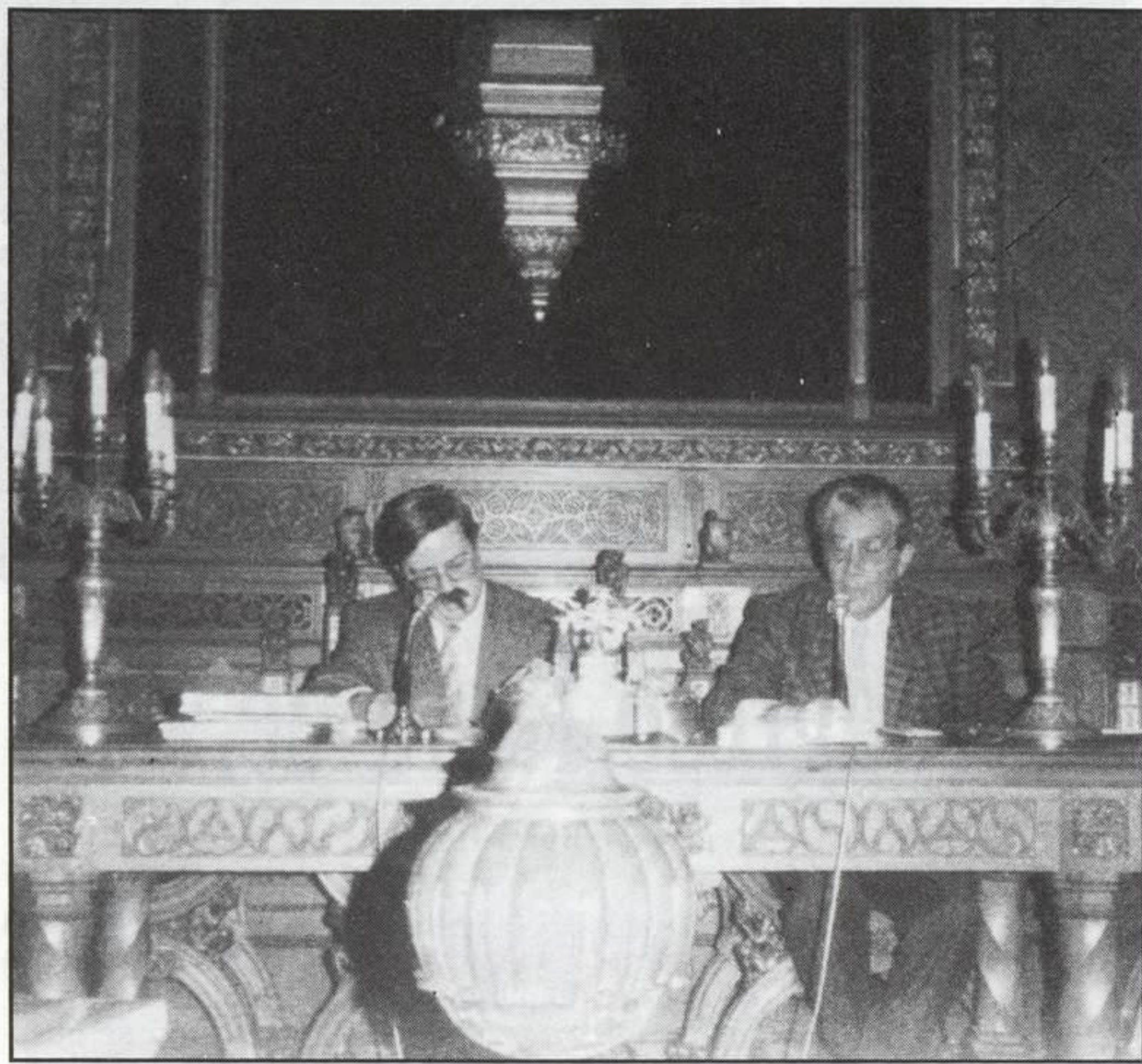
Consecuencias y perspectivas de un congreso

Por Angel Fernández Montesinos

Hace seis años que se creó nuestra ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA y desde entonces, hemos recorrido un largo camino repleto de altibajos, con momentos de buen ánimo y no pocos de decaimiento. Desde hace algo más de un año, vivimos un período de gran actividad, consolidación y desarrollo de nuestra Asociación. El PRIMER CONGRESO ESTATAL que hemos celebrado en Palma de Mallorca, representa el final de una etapa y el inicio de otra que, recogiendo las experiencias del pasado, nos conduzca a una progresión de nuestra presencia pública y de los objetivos que podemos asumir.

El CONGRESO ha sido ante todo un espacio de encuentro y debate. Nos ha servido para conocernos un poco más, para discutir algunos temas candentes que nos preocupaban, para intentar proponer soluciones y alternativas. El «Documento final» de resoluciones, síntesis de puntos de vista diferentes, nos servirá de pauta de actuación para los próximos meses. En cierta medida nos compromete a todos y es un valioso instrumento para el diálogo y la negociación. Porque pienso que uno de los más importantes logros de la ADE, es haber alcanzado día a día su carácter de interlocutor con las instituciones para abordar e intentar resolver los problemas que nos afectan y competen.

Ello implicará un decidido esfuerzo en el futuro inmediato por aglutinar en nuestra Asociación a los colegas que todavía no están



El Presidente y el Secretario General de la ADE en la apertura del Congreso.

integrados en ella, sobre todo los de determinadas Autonomías, pero también en ser más minuciosos a la hora de aceptar los ingresos para que nuestros asociados respondan a las condiciones mínimas exigibles que determinan nuestros estatutos. Es una responsabilidad que nos afecta a todos y es necesario asumir a la hora de estampar nuestra firma en los formularios de inscripción.

También quisiéramos transmitir un tenue soplo de optimismo a la mayoría. Las muchas dificultades que hoy existen para la producción de espectáculos y, en consecuencia, para nuestro ejercicio profesional, más que al desánimo

debieran empujarnos a la búsqueda de alternativas y luchar por sacarlas adelante. Por otra parte, entre nosotros hay compañeros que compaginan su trabajo como directores con la docencia teatral en diferentes campos, la investigación, la gestión institucional; otros son escritores o ensayistas; creo que todo forma parte de un mismo modo de asumir la profesión teatral y no existe contradicción, sino complemento enriquecedor, en la asunción de estas tareas tan próximas e interrelacionadas unas con otras.

Quiero agradecerlos a todos los que habéis asistido al CONGRESO vuestra presencia y participa-

ción entusiasta y eficiente. Sé que muchos habéis tenido que dejar ensayos, incluso pocos días antes del estreno. Otros lo habéis hecho inmediatamente después de estrenar, con todo lo que ello implica.

Igualmente quiero subrayar las adhesiones de muchos compañeros que no pudieron abandonar sus ensayos o que estrenaban o representaban en esos días. Sus cartas y telegramas constituyeron un gran aliento y apoyo a la consecución de nuestros trabajos.

Deseo hacer llegar a todos, finalmente, la voluntad de la ADE de llevar adelante las iniciativas congresuales en la medida que nuestras posibilidades lo permitan. Desarrollamos nuestra actividad en varios frentes y no siempre es fácil poder abordarlos todos al unísono. Pero constituye una preocupación común, despejar los caminos para que la labor del director de escena en España pueda desarrollarse en las mejores condiciones y con una continuidad adecuada. En cualquier caso, ésta no dejará de tener una periodicidad amplia. Un director que acaba de estrenar, que estudia un proyecto, que analiza e investiga diferentes posibilidades para tomar una decisión, ejerce su profesión tan en activo como quien está ensayando. Nadie ensaya todos los días del año en nuestro caso, tampoco quienes dirigen instituciones teatrales públicas, aunque sí deban llevar a cabo todos los días su trabajo de gestión que no es, específicamente, escenificar.

Confiado que nuestro SEGUNDO CONGRESO nos reúna en número todavía mayor, termino estas líneas con un voto de ¡salud a la ADE!, que confío que todos compartiréis.

José Luis Alonso: La propia estimación del trabajo



Declaraciones a «EL PAIS»,
31 de enero de 1988

1 Desde que empecé, he sido catastrófico a la hora de hablar de dinero, y sé que más de una vez me han explotado, pero es que siempre he sentido pudor a la hora de pedir por algo con lo que gozo.

2 Me aterra el paso de los años, pero no por la vejez en sí y lo que comporta de deterioro físico, sino porque no soporto perder esa curiosidad e interés que mantengo por las cosas. Pensar que llegará el día que ya no me pase me atormenta.

3 Tiemblo los primeros días (de ensayo), y no es una metáfora; y es que nunca sé si voy a resolverlo. Los directores de escena somos los profesionales más frustrados. Ello se debe a que la imaginación va muy lejos, en sueños todo es ideal, y luego, en la concreción, te dejas cosas y todo se tiñe de pequeñas frustraciones. Por otro lado, es el único oficio en el que se ve un sueño hecho realidad.

4 Lo que uno quiere es quedar bien. Me preocupa mucho no dar pasos atrás. Todo es la propia estimación que me empuja a no bajar la guardia y pensar todas las horas del día en el trabajo.



«EL SIGLO XX ES EL DE LA ERA NUCLEAR, LA ERA DE LOS SATELITES ARTIFICIALES, LA CIBERNETICA Y... LA ERA DE LA DIRECCION ESCENICA».

Gueorgui Tovstonógov

«La Traviata»: 10 de noviembre de 1862..., «Fausto»: 2 de febrero de 1882..., «I Pagliacci»: 5 de enero de 1900..., «Lohengrin»: 17 de mayo de 1920..., «Mariquilla Terremoto»: 27 de diciembre de 1932..., «El rei Pepet»: 15 de diciembre de 1954..., «El tartufo»: 1980..., «Il trovatore»: 1986..., «Carmina Burana»: 1987...

Los enormes carteles del TEATRO PRINCIPAL de Palma de Mallorca cuentan su historia. Una larga historia que va más allá de un siglo. Hoy, este magnífico teatro vestido de oro y escarlata, que hace 128 años se alumbraba con luz de gas y que en 1881 iluminó su sala con la gran novedad del siglo: la luz eléctrica; que daba funciones a beneficio de sus artistas necesitados; que presentó «un invento nunca visto en Palma»: el Cinematógrafo (con fotografías animadas con movimiento); al que en 1922 la famosa actriz María Guerrero llamó emocionada «bombonera»; el que ante cuyo frontón se inclina cada día un olmo gigante y a cada minuto el gran reloj de la sala de butacas recuerda a todos la muerte del tiempo; este Coliseo, ha sido ahora, en 1988, el más viejo anfitrión que ha cogido calurosamente a los cincuenta directores de escena e invitados que por primera vez en la historia del teatro español nos reunimos para celebrar nuestro PRIMER CONGRESO.

El CONSELL INSULAR DE MALLORCA, patrocinador del evento, consideró que la «Isla de la Calma» podría resultar un excelente lugar para el trabajo y la meditación, compaginado con lo que nos podía ofrecer también de lúdico y hospitalario. ¡Magnífica idea! Pues el resultado de más de 15 horas de trabajo fue a la vez fructífero y placentero en alto grado. Podemos afirmar que realmente resultó un Congreso productivo, lle-

Un congreso fuera de serie

Reportaje: Karla Barro

no de reflexiones, entusiasmos y lógicas incredulidades, de profundos y objetivos análisis, de contradicciones y entendimientos, de auténticos debates sobre múltiples problemas y la búsqueda de posibles soluciones, de intercambios de experiencias y realidades sobre el mágico mundo de las diabladas y candilejas, de convivencia camaraderil libre de competitividades e individualismos, etc.

La profesión de director de escena, con sus búsquedas, sus fracasos y sus hallazgos, constituye cada vez más una presencia vivificante en el ámbito teatral, contribuyendo al enriquecimiento cultural del pueblo español en general. Es ésta una difícil profesión que lleva implícita los poderes de observación e imaginación, la audacia, el sentido del humor, una austera autodisciplina, la lucha entre el apasionamiento y la objetividad, el sentido del ritmo y so-

bre todo, un rancio antagonismo a la pereza, lo pedestre, las verdades anticuadas y lo decadente.

El poder y la sabiduría de nuestra profesión no reside en desplegar una devastadora conmoción sobre el escenario con cientos de metros de lienzo, toneladas de herrajes o enormes cantidades de madera, sino en una deliberada autolimitación, tatando de encontrar la justa medida y la naturaleza de las convenciones en la obra misma, como si fuéramos su propio autor.

El director de escena es sin lugar a dudas la figura central en el teatro, la alianza entre el autor, el actor y el público, a través de los cuales puede expresarse de mil formas la importancia de las ideas en el arte. El autor puede constituir el pilar sustentador del teatro y el actor su principal figura, pero el director de escena es el «hechicero-alquimista» que mezcla los diver-

sos «menjunjes» sin los cuales no habría TEATRO.

Ahora en Mallorca, todos pudimos reunirnos para debatir ampliamente sobre nuestra condición social y laboral, sobre los problemas estéticos y técnicos de la puesta en escena y sobre las relaciones con la política teatral en nuestro ejercicio profesional.

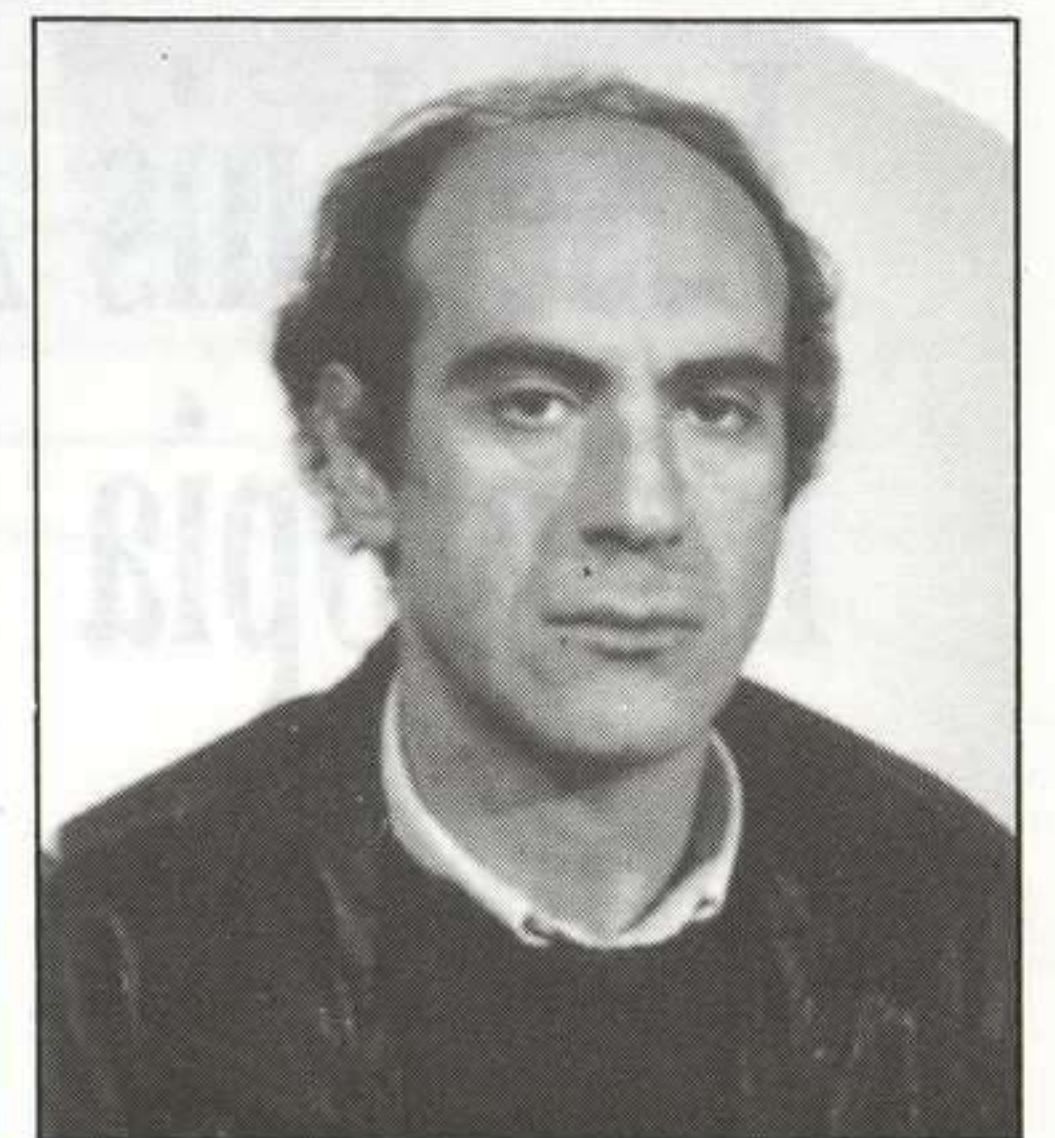
Plaza... Roda... Melendres... Amengual... Montesinos... Guiscafré... Mesalles... Hernández... Granda... Facio... Hormigón... Marsillach... Cracio... Malonda... Alonso... Lázaro... Montanyès... Pasqual... Nieva... Narros... Rguez.-Buzón... y más de cien directores más... Los «brujos-sabios» del teatro español, personajes nada pasivos e inactivos, que tienen el poder de infundir vida y movimiento al teatro con su voluntad creadora.

Y ahora, al final, al leer las conclusiones de este PRIMER CONGRESO ESTATAL DE LOS DIRECTORES DE ESCENA DE ESPAÑA, nos parece escuchar los tres campanillazos anunciadores de que la función va a comenzar. ¡Directores a escena! ¡Arriba el telón!

«Testigos y testimonios»

El entusiasmo ante un primer encuentro nacional entre los directores de escena, presidió en todo momento las cuatro sesiones de trabajo que tuvieron lugar en Palma de Mallorca, del 26 al 28 de febrero, durante la celebración del «Primer Congreso Estatal de Directores de Escena de España»; entusiasmo justificado ante la posibilidad de conocerse mejor personalmente, de intercambiar criterios éticos y estéticos y de poder hacer juntos proyectos para el futuro del teatro español.

Resumimos aquí el testimonio de muchos de los testigos presenciales que nos contaron sus impresiones sobre el evento, mientras íbamos y veníamos, en los intermedios del trabajo, del pueblo español al Consell Insular, del Teatre Principal a la Cartuja de Valldemossa...



Eusebio Lázaro: (Madrid) «El Congreso ha discurrido con una discusión de temas absolutamente candentes para nuestra profesión. Hay que encontrar la manera de canalizar las propuestas para que tengan una efectividad. Me ha enriquecido muchísimo oír a compañeros de otras comunidades que veo que tienen problemas pareci-

dos, o incluso los que son diferentes, pues me resulta muy útil. Estoy muy contento de poder hacer también aportaciones...».



Agustín Iglesias: (Madrid) «Ha habido una extraordinaria participación de todos los congresistas. Vemos que somos capaces de exprimarnos el cerebro y llegar a conclusiones prácticas que se pueden poner en activo cara a la administración y otros sectores sociales...».

Maite Hernangómez: (Segovia) «La idea de este Congreso y el haber podido realizarlo me parece importantísimo: poder reunirnos por primera vez y hablar de todos los problemas, desde todos los puntos de vista, que se nos plantean como profesionales. Una cosa que he observado en estos días que llevamos de discusión es cómo hay una serie de condicionantes que responden a problemas políticos, de tal modo que cuando nosotros hablamos de problemas estéticos impiden que podamos volar más alto».

Jordi Mesalles: (Barcelona) «El Director de Escena es como un capitán de barco para cada travesía teatral. Se le exige mucho y tiene unos problemas que cuesta bastante de exteriorizar. Establecer un primer contacto y exponer una serie de problemas comunes, ha sido importante para poder pensar y corregir en lo posible desde los problemas específicos de la puesta en escena, hasta los grandes problemas de política teatral que existen...».

Pere Noguera: (Mallorca) «Los Directores de Escena somos corredores en solitario, corredores de fondo, sobre todo los que estamos en zonas más apartadas de los centros como Barcelona y Madrid. Sería importante para nosotros realizar una labor de reciclaje, de formación, de preparación, de intercambios...».

José M.ª Rodríguez-Buzón: (Sevilla) «Las gentes de teatro no tenemos muchas ocasiones de establecer contacto. Esta es una oportunidad. Tenemos preocupaciones comunes y debemos encontrar soluciones a los problemas para poder plantear sugerencias, tanto a nivel público como privado, para resolver y viabilizar las dificultades de nuestra profesión...».

Diego Serrano: (Madrid) «Llevo 31 años de profesión y esto me sir-

ve un poco como aval; pero he comentado ya con algunos compañeros la necesidad imperiosa de reciclarnos. Debo ponerme al día y entono el «mea culpa», yo primero, para decir aquí que estoy muy atrasado, en nuevas técnicas, por ejemplo. Lo más positivo y efectivo de este Congreso es que tiene que repetirse».

Román Calleja: (Santander) «Yo soy de los Directores jóvenes y conocía al resto de los compañeros sólo por sus obras y no personalmente. El ponernos en contacto y de acuerdo en una serie de temas fundamentales y problemas, que quizás en el resto de Europa y América no existan, como es el reconocimiento social que tiene el

var adelante la idea del Congreso, porque experimentos y experiencias como ésta, de conjunción de ideas, de declaración de principios y de contraste de pareceres, son las que nos pueden sacar del marasmo en que nos encontramos en estos momentos. Hacen falta en la ADE colaboradores similares a Serafín Guiscafré, que con éstas y con ideas similares puedan conseguir vencer el tedio y la penuria en que se encuentra nuestro teatro...».

Pau Monterde: (Barcelona) «En estos momentos es ya una realidad la ADE y uno de los elementos claves del teatro, determinantes, son los Directores de Escena. A veces nos vemos forzados a asu-

nas y cabezitas. Hay la ficción de que la dirección de escena es una profesión, y yo lo pongo en duda. Lo pongo en duda en un momento precisamente en que todas las profesiones están rompiendo, están estallando... la profesión de médico, de abogado, de ingeniero, de arquitecto... un señor es abogado y hace mil cosas».

Que el director de escena es un árbitro de la acción, que es un catalizador, que es un «medium», todo eso es precioso. Aquí hemos empezado por discutir de ideas y hemos terminado, como siempre, discutiendo de palabras. Que la gente se reúna porque le da la gana de reunirse, me parece que es un hecho positivo en un mundo



Director de Escena, me parece muy importante. Por otra parte, casi todos somos autodidactas y es necesaria y básica la posibilidad de completar nuestra formación. El Congreso puede abrirnos todo un mundo de posibilidades...».

Máximo Martín Ferrer: (Madrid) «Al inicio del Congreso no se sacaron muchas conclusiones, fue un poco hablar del «sexo de los ángeles», pero luego ha resultado positivo y se han llegado a conclusiones más efectivas. Las conclusiones no deben quedar en saco roto como ocurre siempre en otros Congresos. No debemos dejar esto en una mera declaración de intenciones...».

Antonio Amengual: (Madrid) «Me parece que es el primer intento serio de reavivar y dignificar el teatro, a través de una pieza tan elemental y tan esencial como son los Directores de Escena en este país. Creo que nunca habíamos tenido conciencia de adónde se podía llegar y confío que sea el primer paso, que aunque importante, sólo sea el primero de los pasos que la ADE pueda dar, para arreglar todos y cada uno de los inmensos problemas por los que en estos momentos pasa el teatro en España. Quiero felicitar a los que han conseguido, luchando por lle-

mir tareas más allá de las específicas de la dirección escénica, como la producción o la dirección de instituciones teatrales. La discusión aquí de muchos temas va a favorecer seguramente la atención de la Administración y que la situación teatral del país mejore un poco...».

Consuelo Recio: (Madrid) «La organización del Congreso me parece inmejorable y desde luego, reitero el agradecimiento que todos debemos tener con las personas que han sacado adelante el proyecto, que está dando unos resultados extraordinarios...».

Francesc Cruzate: (Barcelona) «He encontrado aquí muy buenos amigos y mucha información. Se dice hoy que la información es un poder y yo me voy con muchos poderes, porque he encontrado mucha información de amigos de Sevilla, de gente de Madrid, de Santiago de Compostela, etc. La participación ha sido casi del cien por ciento. Todos participamos en los debates y esto es muy importante...».

Frederic Roda: (Barcelona) «Yo diría que solamente hay dos maneras de realizar las cosas conjuntas, una es rompiendo cabezas y otra es contando cabezas. Aquí estamos contando cabezas, cabezo-

donde mandan los poderes políticos, militares y demás».

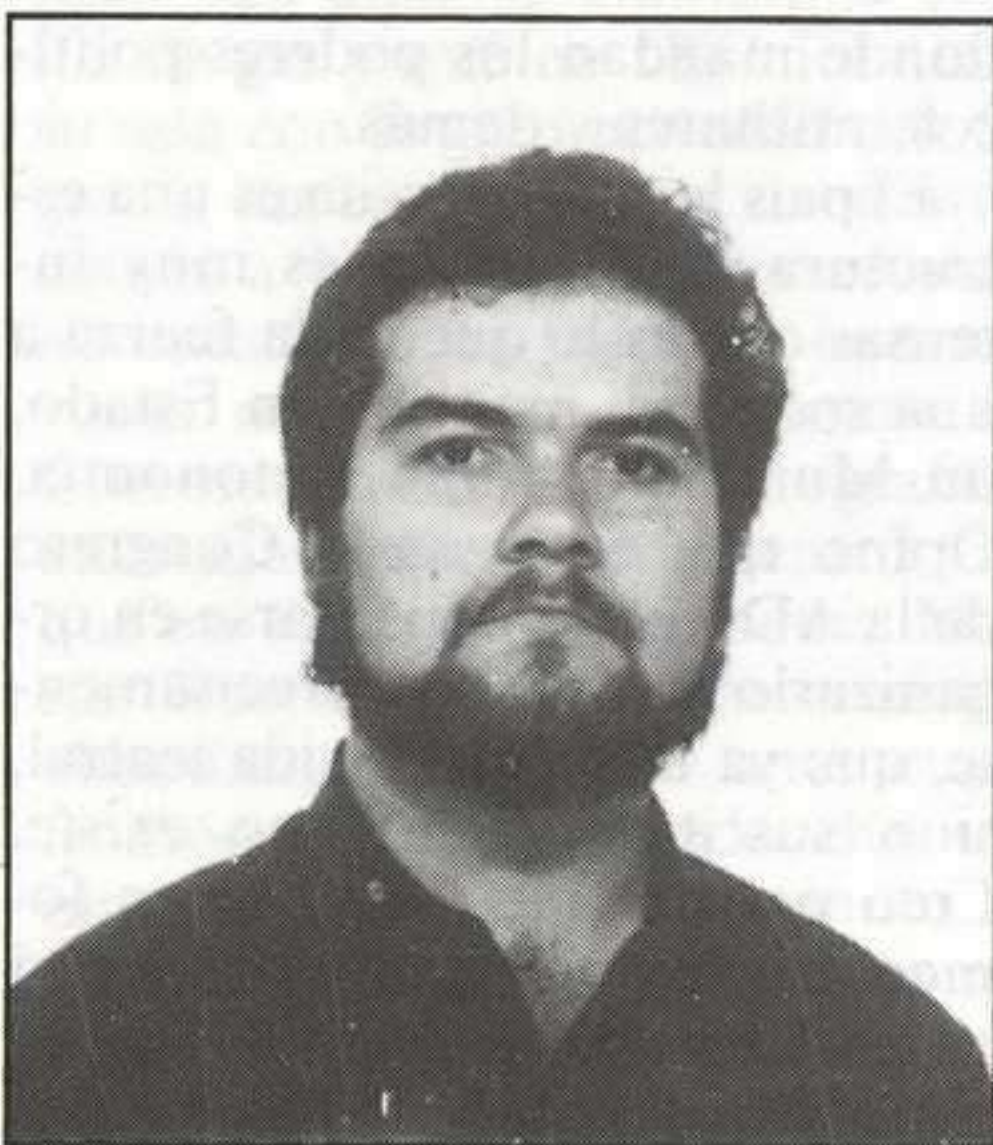
El país lo que necesita es una estructura de asociaciones muy intensas que es lo que da la fuerza a una sociedad, más que un Estado, un Municipio o una Autonomía. Opino que el segundo Congreso de la ADE pudiera pensarse en organizarlo no en sitios, precisamente, que ya tengan una vida teatral, sino suscitarla donde no existe. Creo que lo que conviene es fomentar esto con gente que está empezando, en sitios menos conocidos y que tienen menos medios de relaciones y contactos. Por ejemplo, en Galicia, en donde ya existe un Centro Dramático menos desarrollado que el de Cataluña».

Eduardo Puceiro: (Santiago de Compostela) «Es muy importante que pudiéramos llegar a una Asociación de Directores de Escena de Europa, como se ha anunciado aquí. Creo que es importante también que exista una comunicación más profunda que permitiera un intercambio mayor entre las Comunidades Autónomas. Tengo la impresión desde que accedí a la Dirección del Centro Dramático Gallego, que hay una total desconexión entre unas zonas y otras de España y me parece absurdo que

el teatro que se hace en Galicia no pueda verse en Cataluña y al revés, o en Andalucía o en Baleares, o en Canarias. Hay que hacer algo para que los poderes públicos desde Madrid coordinen este tipo de actividades. Por otra parte, añado que me gustaría y propondré a la Xunta de Galicia, que el próximo Congreso de Directores de Escena se celebre en Galicia, en Santiago de Compostela, que es la capital de Galicia y es el sitio idóneo por su estructura cultural, por la belleza de la ciudad, por todo...».



Manuel Vidal: (Orense) «Creo que todo lo que se ha tratado aquí y lo que nosotros pretendemos, es como «llover sobre mojado», puesto que harían falta los apoyos oficiales para llevar a cabo todo por lo que luchamos. Sería inmejorable que el segundo Congreso fuera en Galicia y mi voto lo tendríais desde ahora, pero para esto tendríamos que contar con «los del dinero» y no sé si a ellos les interesa que se destapen todas nuestras carencias teatrales...».



Santiago Sánchez Serra: (Valencia) «Estoy completamente encantado de haber entrado en contacto con gran cantidad de compañeros de la profesión, que por el hecho de trabajar en distintos puntos del Estado, no habíamos tenido ocasión de conocernos, y tenemos muchos criterios comunes...».

Jesús Cracio: (Madrid) «Como cuestión organizativa, ¡estupendo!, todo: los locales, las gentes, el trato, los autobuses, el hotel, las comidas, todo, maravilloso, muy bien, las perlas majóricas, todo. Pero noto que faltan los cabezas de serie. ¿Qué están trabajando? Bueno, pues yo también y paré

mis ensayos. Paré de ensayar por venir y estreno dentro de 7 días. Que estuvieran aquí estos señores, creo que sería importantísimo. ¡He dicho!...».

Antonio Malonda: (Madrid) «Nosotros somos un tipo de fuerza y esto lo podemos utilizar si estamos unidos todos los Directores de Escena. Opino que de acuerdo con las ponencias que se han presentado en el Congreso, el segundo Congreso podría ser en tres lugares básicos: o bien Madrid, o bien Barcelona, o bien Andalucía, aunque la idea de Santiago de Compostela no la descarto...».

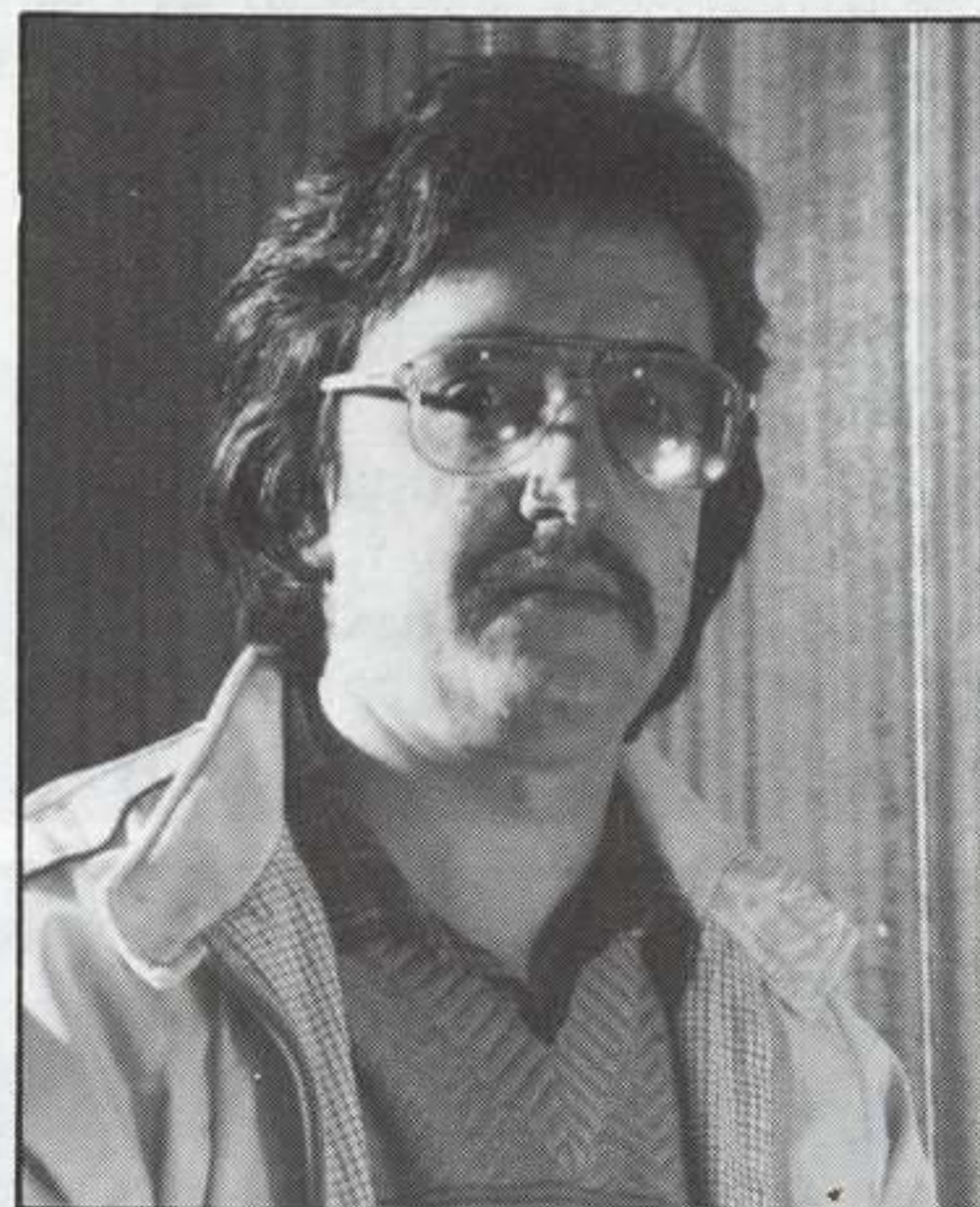
Emilio Hernández: (Madrid) «Una segunda etapa comienza al terminar este Congreso, una segunda etapa que va hacia una ampliación de la ADE, hasta conseguir, si es posible, el cien por cien de la integración de la profesión, puesto que sólo así podrá ser realmente un cuerpo fuerte y representativo ante la Administración y ante cualquier institución y solamente así se pueden emprender toda esa serie de plataformas de trabajo que han surgido.

Es lamentable que muchos compañeros no hayan considerado la importancia de este Congreso y cortado durante un día al menos, o hecho coincidir el día libre de un ensayo con uno de los días del Congreso, para estar aquí. Yo he postergado mis ensayos por este motivo y he terminado la semana pasada una preparación en estudio para otro montaje. No me sobra el tiempo.

Pienso que tenemos que plantearnos la ADE, no como un sitio adonde vamos cuando no tenemos nada que hacer o cuando estamos en paro. Debemos aglutinar el cuerpo activo más importante de la profesión y potenciar cada vez más una mayor cantidad y calidad de trabajo, para los miembros no sólo de la ADE, sino de la profesión, teniendo en cuenta que ojalá dentro de poco sean dos términos equivalentes.

Creo que este Congreso ha sido un gran éxito. El próximo debe organizarse en unas fechas en que los compañeros no tengan en ese tiempo sus montajes, y esto sólo ocurre en abril y mayo, en que difícilmente se estrena ya una obra. Debemos ahora potenciar las reu-

niones locales, por comunidades, al menos con más frecuencia, y en lugares lejanos a los centros de Madrid y Barcelona, para que resurja el movimiento teatral en esas zonas menos favorecidas o más periféricas. Estaría bien en Galicia o Asturias...».



Vicente Aranda: (Madrid) «Ha sido muy interesante este primer encuentro, sobre todo para el conocimiento de los propios congresistas. Se han llevado a debate puntos extraordinariamente interesantes y espero tengan el fruto necesario en beneficio de nuestro propio interés y del teatro en general. Espero que se repita continuamente...».

Angel Facio: (Madrid) «No creo que el Congreso marque una diferencia esencial en el desarrollo de la ADE. Quizás ya seamos muchos en peso numérico y eso nos quita el peso real, cualitativo. No creo con esto que debemos limitar el acceso a la ADE, pero sí aún dentro de la Asociación, recurrir a ciertos sistemas gremiales de diversificación, porque si no, estamos construyendo un castillo de naipes. Y «juntos pero no revueltos»...».

Ricardo Iniesta: (Sevilla) «Hace unos años, ni yo mismo podía pensar que los directores de diferentes tendencias, de diferentes medios teatrales, se uniesen en un Congreso para ponerse de acuerdo, no solamente desde un punto de vista gremialista, en una serie de reivindicaciones, sino también para hablar de la posibilidad de abrir en común nuevos espacios teatrales...».

Antonio Andrés Lapeña: (Sevilla) «El nivel y la altura que han tenido los debates y las propuestas de las ponencias y el habernos reunido aquí, ha sido lo más importante; también el aspecto de las relaciones personales. Personas que en principio estamos en competencia, desde el punto de vista artístico y estético, nos hemos entendido muy bien, sin embargo, a la hora de plantear los problemas. Creo que las conclusiones redundarán en un cambio cualitativo para el teatro en España...».

Juanjo Granda: (Madrid) «Importantísima reunión ésta. ¡Trascendental! Muy trascendental por ser la primera, por estar en una situación muy conflictiva, desde el punto de vista teatral, en este país y porque creo que de aquí van a surgir ideas, reivindicaciones, que creo que van a permanecer. El próximo Congreso debe ser en el Norte... San Sebastián... también puede ser Santiago de Compostela...».

Miguel Massip: (Palma de Mallorca) «El Congreso es positivo por las propuestas vigentes en todos los tiempos. La ADE está transcurriendo por una forma de proceder que creo que tiene un gran futuro, y ese futuro se reforzará a base de que se incorporen nuevos socios, de que la Asociación esté presente en infinidad de puestos que de alguna forma pueden beneficiar a los directores de escena de España.

Josep Montanyès: (Barcelona) «Esto que ahora es el primer paso, debe constituirse en una norma habitual entre nosotros; una forma de desarrollar las relaciones entre todos los directores. Es una buena idea hacer los Congresos anuales. Los problemas de desconocimiento que ahora existen, van a romperse, y van a establecerse contactos y colaboraciones. Las Autonomías parece que nos están separando más que uniendo, y la ADE, tiene entonces un papel importante de unión de unos profesionales concretos. Me parece que el próximo Congreso podría ser en Barcelona...».

Lucila Maquieira: (Madrid) «El nivel de compromiso del Congreso es profundo y la pluralidad de ideas nos muestra la diferente formación de los participantes. Ese es



uno de los temas que lo enriquecen. Conocer la forma de trabajo y las necesidades de los directores de escena de las diferentes autonomías nos lleva a reflexionar sobre la tarea en común a desarrollar en un futuro.

Norma Rojas Pita: (Madrid) «Ha sido un diálogo importante y necesario que abrirá las puertas al futuro entendimiento entre todos los creadores de la escena. El sólo hecho de reunirnos es ya muy positivo».

Santiago Paredes: (Madrid) «Este Primer Congreso ha sido como la «ruptura del hielo», pero creo que el Segundo Congreso será más importante y espero que estén los directores que trabajan con la Administración. Me gustaría saber si se hubiera llegado a las mismas conclusiones con la presencia de estos directores que habitualmente trabajan con presupuestos de los teatros Nacionales. La hospitalidad de los mallorquines ha sido maravillosa y labor digna de mención es el trabajo del Comité Ejecutivo de la ADE y del compañero Serafín Guiscafré, que es un poco el alma del teatro balear. Me parece que el segundo Congreso debe ser en Lanzarote...».

Entrevistó: Karla Barro



Cena final de los congresistas en el escenario del Teatro Principal de Palma de Mallorca.

Adhesiones al Congreso

Algunos de nuestros compañeros no pudieron estar junto a nosotros en el Congreso de Mallorca. Ensayos, estrenos y trabajos de índole diversa les impidieron asistir. Nos enviaron sus adhesiones que a continuación reproducimos.

No me es posible asistir al Congreso de Directores de Escena, pues se celebra en plenos ensayos de mi próximo espectáculo.

Os deseo un enorme éxito a toda la Junta Directiva y participantes.

Quedando a vuestra disposición para cualquier colaboración que os pueda hacer aquí en Madrid, atentamente,

Juan Pedro de Aguilar

Estimados amigos:

Por imperativos de trabajo me es imposible confirmar mi asistencia al Primer Congreso Estatal de la ADE. Tenía un enorme interés en asistir a dicho Congreso por lo que significa para la consolidación de la ADE, así como por la experiencia de convivencia con otros directores y por lo mucho que esperaba aprender de todo lo que allí se va a hablar. (...)

Sirvan estas líneas para que sepáis que contáis con mi total adhesión a esa excepcional iniciativa y el deseo de lo mejor para todos los Directores de Escena asistentes al Primer Congreso. También dar las gracias de mi parte a Serafín Guiscafré (al que no tengo el gusto de conocer), por su inestimable labor en la búsqueda y hallazgo de la dichosa financiación.

Un fuerte abrazo a todos.

Ignacio Guzmán

Siento decirte que finalmente no podré asistir al Congreso de Mallorca,

pero me adhiero a él cordialmente, espero que sea muy positivo.

Un abrazo,

Joan Baixas

Ante la imposibilidad de estar con todos vosotros, por razones de trabajo, en Palma de Mallorca durante el I Congreso de Directores de Escena, me adhiero al mismo y a todas las decisiones que en el mismo se tomen.

Etelvino Vázquez



Con nuestros mejores deseos de éxito en vuestro trabajo por el teatro.

Javier el Moreno

Ante mi imposibilidad por razones de trabajo, de asistir al Congreso de

ADE, os envío mi adhesión al mismo esperando que ayude a clarificar nuestra situación de cara a nosotros mismos y de cara a la sociedad, a la vez de para intercambiar puntos de vista en torno a esta profesión.

Sinceramente, me duele no poder asistir a este Congreso.

Un cordial saludo.

Cándido de Castro



Imposibilidad asistencia compromisos profesionales, mi adhesión entusiasta Congreso Directores y felicitades y agradecimiento Consejería Cultura Comunidad y Secretaría General Asociación.

Saludos.

Antonio Guirau

Lamentablemente ni Etelvino ni yo podremos estar en el Congreso de Palma tal como teníamos previsto.

El Principado organiza unas Jornadas Culturales de Asturias en Lisboa y dentro de las mismas se incluyen una serie de representaciones teatrales de compañías asturianas. La actuación de Etelvino coincide, precisamente, los días 26 y 27 de febrero y yo tengo que estar hasta el día 4 de marzo. Hemos intentado hasta el último momento cambiar las fechas de la actuación de Etelvino para que, al menos, él pudiera



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

ENSAYO 100

Formación del actor

Cursos regulares
Seminarios intensivos
fuera de Madrid

Dirección:
Jorge Eines

Información: Tel.: (91) 266 65 31
Covarrubias, 22 - 28010 MADRID

estar presente, pero no ha sido posible.

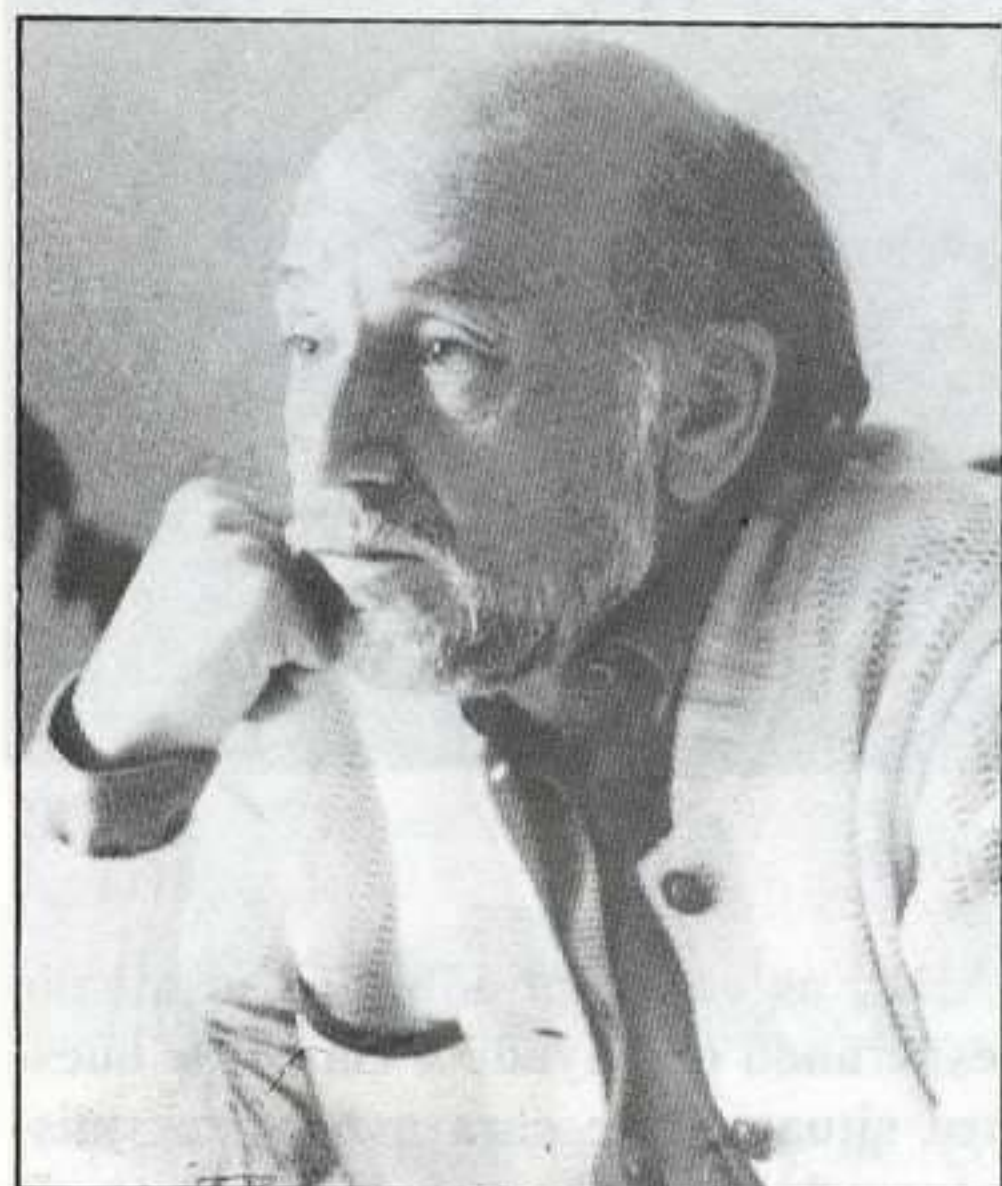
Así están las cosas. Teníamos mucha ilusión en poder estar con todos vosotros y sentimos de veras no poder participar activamente en algo que, estamos seguros, va a ser importante. Ya sabéis que contáis con todo nuestro apoyo. ¡Que todo salga bien!

Santiago Sueiras Alvarez

Por compromisos adquiridos imposible asistencia contad con mi adhesión al primer congreso de ADE.

Un fuerte abrazo.

César Alario



Labores profesionales impidenme asistir congreso stop vaya con estas palabras mi adhesión más incondicional stop

Adolfo Marsillach

Ruego excuséis ausencia pero las próximas representaciones en Valencia de «La Malquerida» me impiden estar en estos momentos con vosotros. Deseo sean fructíferas estas jornadas.

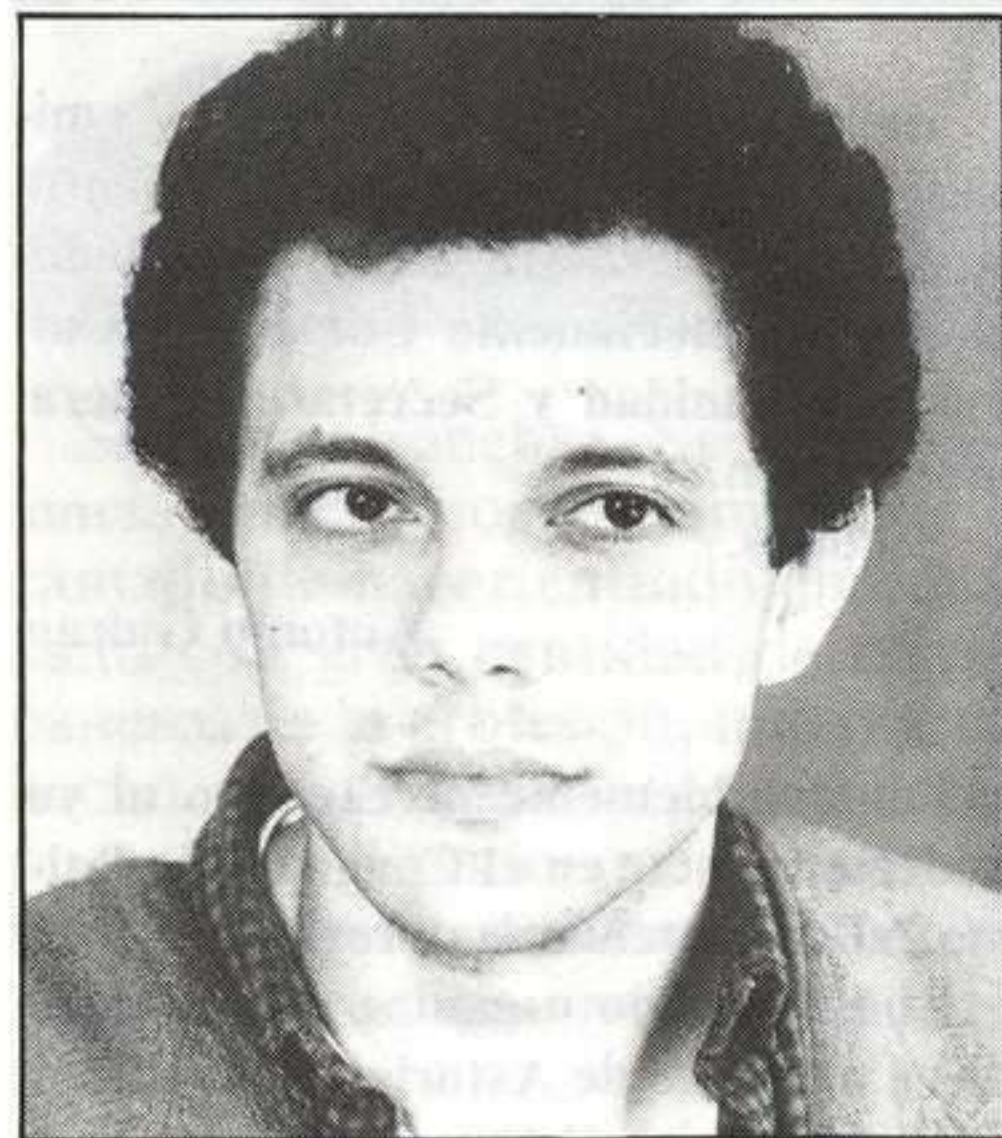
Miguel Narros
Director Teatro Español

Lamento no poder asistir por ensayos Calderón punto éxito.

Guillermo Heras

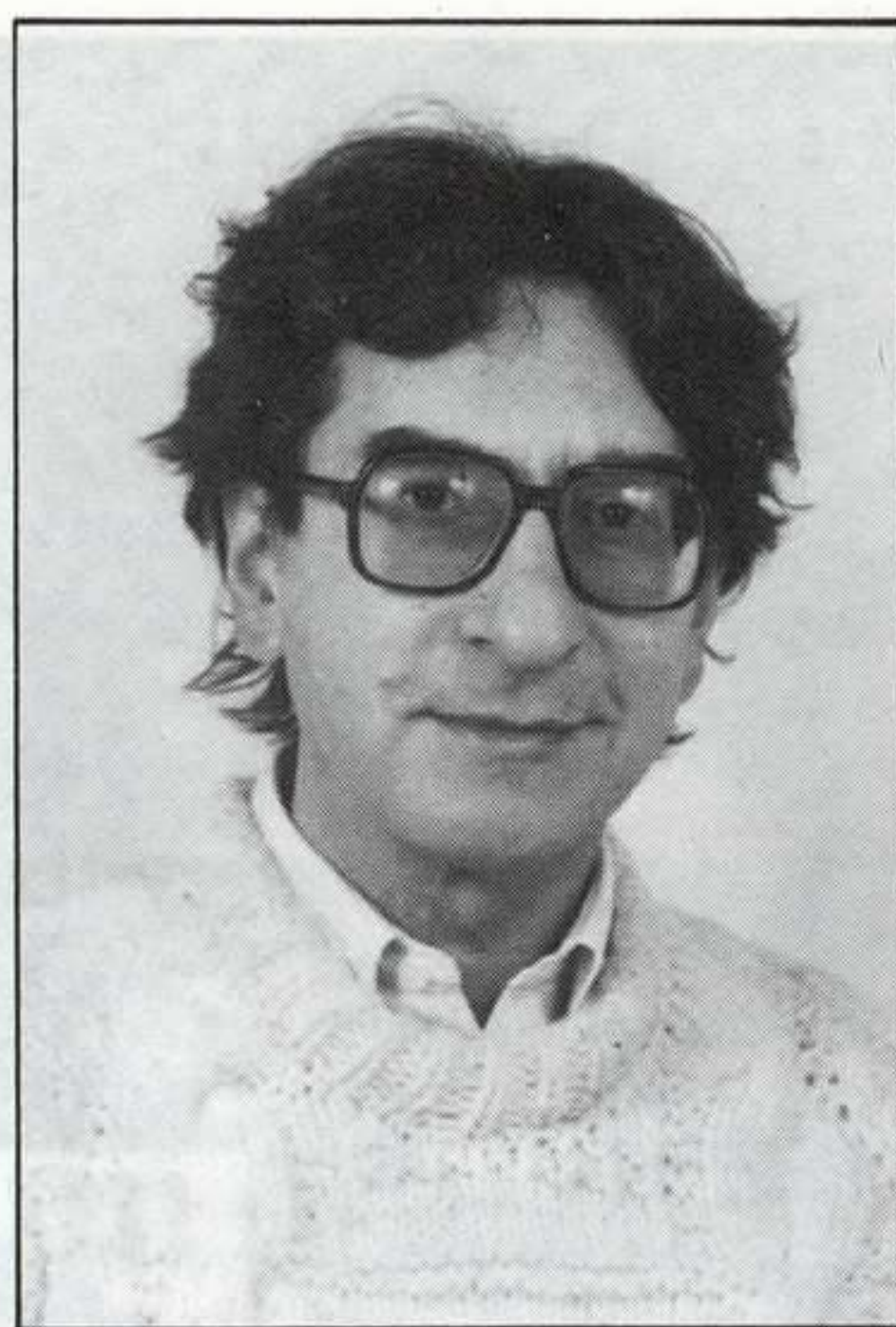
Que el primer congreso de la ADE sea todo un éxito abrazos.

Nicolás Mallo



Lamento no poder asistir a Primer Congreso de Directores de Escena por encontrarme en período de ensayos stop me gustaría hacerlos llegar mi adhesión por la iniciativa y la continuidad de dichos encuentros.

Lluís Pasqual



Lamentando no poder asistir les envío mi total adhesión y solidaridad.

Julio Castronuevo

Querido Serafin: agradezco profundamente tu hospitalidad nuestro Primer Congreso Estatal Directores Escena stop lamento inevitable ausencia stop ruego transmitas a todos los compañeros mis mejores deseos y total solidaridad. Un abrazo.

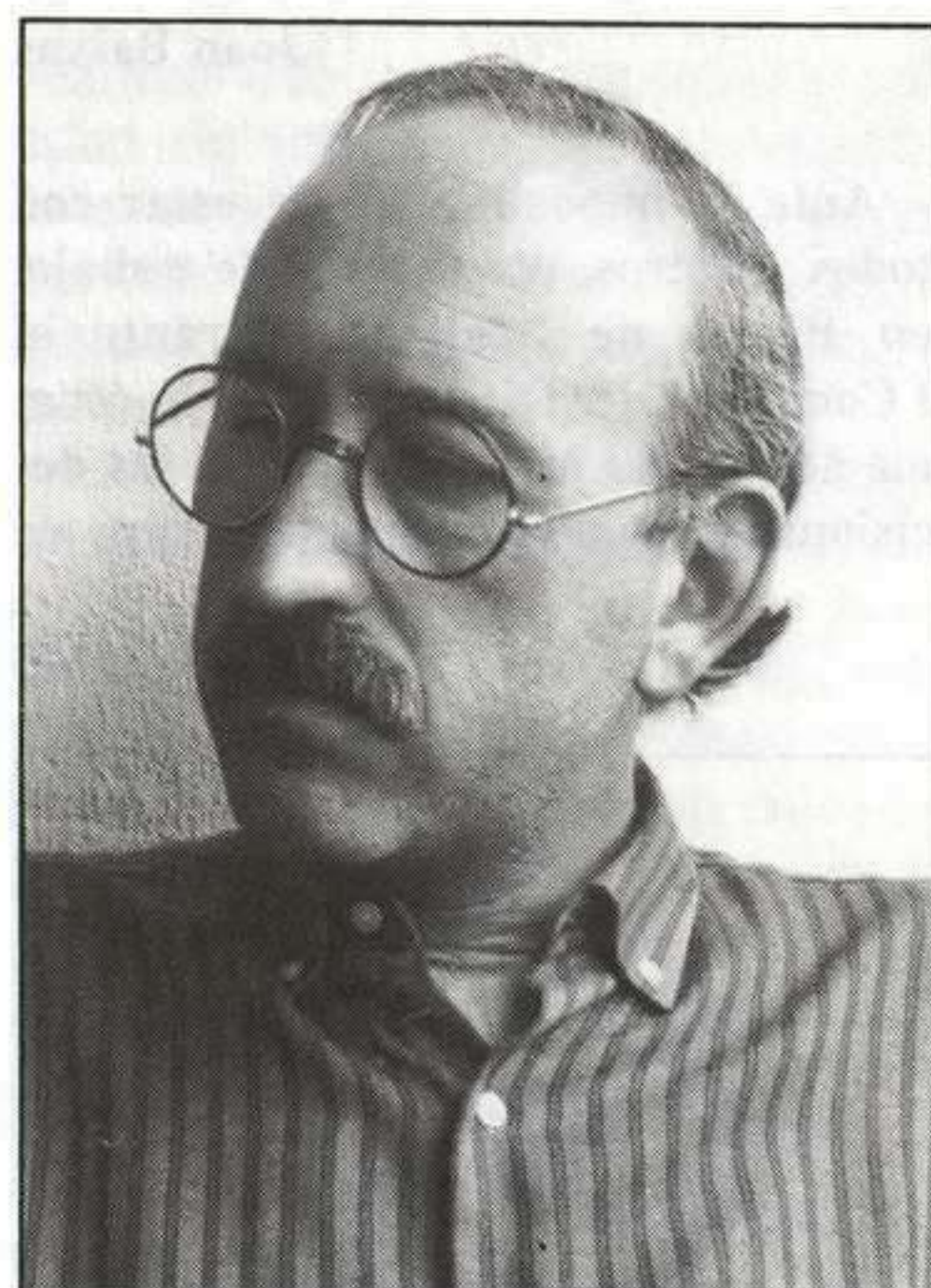
Gerardo Malla

Lamento mi ausencia del congreso y os deseo un buen trabajo para el teatro.

Francisco Nieva

Imposible asistir al congreso por motivos laborales. Estic Amb Bosaltres Xics. Abrazos.

Mario Gas



Imposible asistir Congreso ADE. Expreso total adhesión conclusiones.

Quintana

Con posterioridad a la celebración del Congreso, nos envió su adhesión José Luis Gómez.

«Leo el documento final del Primer Congreso de Directores de España. Todas las conclusiones me parecen absolutamente subscribibles. Te ruego así lo comuniques a los compañeros... Saludos afectuosos y solidarios.»

Una rectificación imprescindible

Tanto la Prensa Local mallorquina como las agencias y diarios de difusión nacional, han cubierto ampliamente nuestro PRIMER CONGRESO ESTATAL. Entre las informaciones destacó el seguimiento del CONGRESO realizado por el enviado especial de «El País», Jacinto Antón, cuyas crónicas mostraron una gran preocupación por reflejar el curso de los debates y fueron un ejemplo de rigor para captar los temas más importantes y prescindir de anécdotas superficiales.

Lamentablemente, en la crónica correspondiente al día 29 de febrero, comentando la ponencia de Juan Antonio Hormigón, le atribuyó una frase que no se contenía en el texto ni él nunca dijo. Dado que pudo afectar al contenido de lo tratado en Palma de Mallorca y al sentido de la discusión, Hormigón envió una rectificación al diario «El País» que a continuación reproducimos.

No obstante, la lectura de las ponencias y del documento final es suficientemente explícita para saber lo que se propuso y el CONGRESO adoptó como resolución. Dado que existen personas que para eludir sus responsabilidades y abordar el estudio de las múltiples propuestas emanadas de nuestro CONGRESO, pueden hacer uso de ella de forma tortuosa para ocultar los auténticos problemas que allí se debatieron, esta rectificación se hace doblemente necesaria.

Madrid, 1 de marzo de 1988

Sr. don Juan Luis Cebrián
«El País» - Madrid

Estimado amigo:

En «El País» del lunes 29 de febrero, tanto en la edición de Madrid como en la de Barcelona, se incluye una crónica sobre el Congreso de la Asociación de Directores de Escena. Su autor, Jacinto Antón, ha realizado un excelente trabajo de seguimiento informativo que no merece sino elogios por mi parte. Sin embargo, al resumir los contenidos de mi ponencia, «La encrucijada del director de escena», pone en mi boca una frase que nunca escribí, ni he dicho nunca en público ni en privado y con la que estoy, además, en total desacuerdo.

A lo largo de su crónica, Antón entrecomilla algunos pasajes de mi texto que di antes por escrito. En un momento dado, abandona las comillas y resume: «Hormigón propuso (...) que (en los T. P.) exista una rotación de directores». Lo que yo escribí y leí fue en realidad: «Los Teatros Públicos deberían contemplar en sus estatutos la obligación de que distintos directores accedan a la escenificación de diferentes proyectos escénicos, lo cual contribuiría a aumentar el número de ofertas de trabajo y las posibilidades de creación artística para los directores escénicos». Esa misma idea se recogió en el documento final donde se dice respecto a los Teatros Públicos: «que se amplíe y diversifique la presencia de directores de escena en la creación de sus espectáculos».

Como comprenderás, son planteamientos muy distintos los que se me atribuyen y los que escribí y defendí. No constituyen tampoco ninguna novedad, sino que son la práctica y criterio habitual en las instituciones teatrales europeas. Pero en todos los casos, los planteamientos artísticos, programáticos y conceptuales de los teatros, deciden sobre los directores que realizan las diferentes escenificaciones. La idea de una «rotación de directores», de «todos», se entiende, me parece ridícula y carente de sentido. Es curioso que yo que siempre, desde los tiempos en que se utilizaba demagógicamente, he opinado lo contrario, vea puesta en mi boca dicha afirmación.

Añadiré por último, que una segunda afirmación mía precisa también su justo complemento. Dije en mi ponencia que «Los Teatros Públicos deberían regirse por criterios de austeridad», pero añadí a continuación: «que es más importante para nuestro teatro aumentar el número de producciones por temporada, que cuenten con todo lo necesario pero carezcan de lujos gratuitos, que limitarse a uno o dos espectáculos de costo inusitado, que reducen la oferta y posibilidades de trabajo de los directores, pero también de actores, escenógrafos y otras profesiones teatrales». También esta apreciación fue recogida en el documento final en estos términos: «que se optimicen sus recursos físicos y artísticos (de los T. P.), para aumentar el número de los espectáculos que se produzcan».

Espero que entiendas el sentido de mi rectificación que en nada empaña la calidad informativa de Jacinto Antón, pero lamentaría que quince horas de debates, 140 intervenciones, ocho ponencias y comunicaciones, etc., pudieran ser reducidas por gente interesada y malintencionada a esa afirmación primera que no dije, ni nadie enunció en el Congreso.

Un cordial saludo.

Juan Antonio Hormigón
Secretario General de la ADE

PONENCIAS

Ofrecemos aquí algunas de las ponencias y comunicaciones presentadas al «Primer Congreso Estatal de la ADE», aquellas que nos llegaron por escrito. Las de Agustín Iglesias, Jaume Melendres y Frederic Roda, se reproducen íntegras. Las de Emilio Hernández, Angel

Facio y Juan Antonio Hormigón, se han resumido, dada su extensión. En cualquier caso, se incluirán completas en la próxima edición de todos los materiales del Congreso, así como la de Antonio Andrés y Jordi Mesalles-Joan Ollé.

Autoría, condición social y problemática laboral

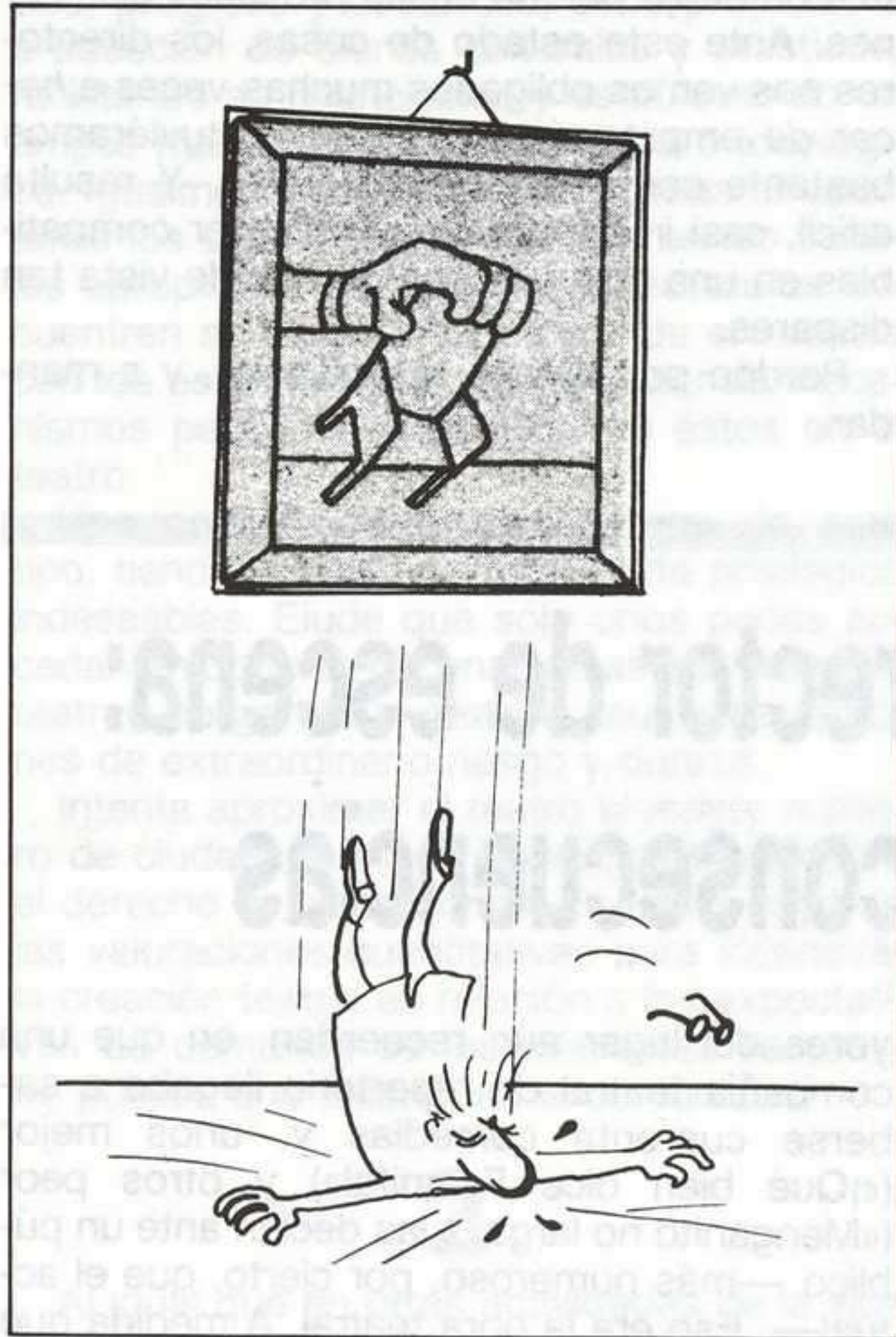
Por Angel Facio

Cuando me toca rellenar alguno de los innumerables cuestionarios a que nos tiene acostumbrados la burocracia de nuestro siglo, al llegar al ítem que se interroga por mi profesión, no puedo evitarlo, siento un profundo desasosiego. ¿Qué es eso de «director de teatro»? Y el funcionario de turno suele acrecentar mi desazón, al lanzarme cierta mirada furtiva no exenta de ironía (...). Sí, colegas, sí, somos hijos de la Inclusa, nos guste o no nos guste. (...)

Nosotros no somos respetados. Nosotros nos movemos en la sombra y no podemos competir con el resplandor que confiere la presencia escénica. Cuando cumplimos nuestras funciones dignamente somos unas excelentes comadronas, pero nada más. Y el que atrae toda la atención en estos casos es siempre el recién nacido. Lógico, ¿no? ¿Y quién es entonces el padre de la criatura? Esto, colegas, parece Falcon Crest... Para los académicos, para los que se quedaron en los libros de texto de 3.º de Bachiller, la respuesta resulta evidente: el «escriba», ese personaje que de aquí en adelante me permitirá el lujo de designar como el «libretista» —el autor del libreto—, y que al amparo de la definición neoclásica de las Bellas Artes, ha usurpado el protagonismo de la creación dramática desde una silla, ante una mesa, y armado de una pluma de ave, de una estilográfica o incluso de un ordenador los más modernos. Estos señores *escriben* teatro. ¿Os dais cuenta? En mi modesta opinión, colegas, estamos ante un flagrante idiotismo: el teatro no se escribe, el teatro se *hace*. Lo que se escribe es la Literatura, todo lo dramática que quieran, pero Literatura al fin y al cabo. (...)

Quizá no seamos artistas y no merezcamos acogernos bajo el estro de Apolo —recordad: Apolo y Dionisos no se llevaban muy bien—, pero una cosa es segura: participamos directamente —no en sentido figurado— en la creación dramática. Si nos pusiéramos en nuestro sitio, los directores escénicos no deberíamos discutir con los libretistas la paternidad de la criatura. Ellos, como los músicos, como los escultores, pintores o alfareros, manejan otras técnicas y otros materiales. Los que escriben se las tienen que ver con la palabra, los que hacemos teatro con la conducta. Ambas actividades se refieren al ser humano, pero como profesión, como conocimiento y control de una técnica concreta, no tienen nada que ver. Ni lo cortés quita lo valiente, ni Chejov quita a Stanislavsky. Cada uno en su parcela. Meyerhold, como el brujo tarahumara, podría muy bien no saber escribir y seguir siendo Meyerhold. Pirandello, evidentemente no.

En mi opinión, nosotros tenemos que disputarnos el terreno con otra fauna profesional que puede reclamar sus derechos de autoría con mucho más justo título. Me refiero a los actores, claro está. Ellos son los que de



verdad hacen el teatro, los que dan la cara ante el público, los que representan, los que enajenan sus gestos para prestárselos a Macbeth o a Don Juan. (...)

Concretando: ¿somos autores o no somos autores? En principio lo somos, porque los protagonistas naturales del hecho teatral necesitan un psiquiatra, un confesor, una madre y un cabecilla de «boy-scouts» reunidos en una sola persona. Y alguien que los sitúe en un espacio común y que les distribuya unos cuantos miles de watsios. Cubriendo estas necesidades primarias, el director escénico se configura en un nivel mínimo como un regidor eminente con ribetes freudianos. A estos componentes propios de un artesano humanista deberíamos añadir otra función más de carácter operativo: el director escénico tiene siempre algo de productor, de señor que ofrece un trabajo a cambio de un sueldo, aunque a veces el dinero lo ponga un fabricante de calzado, la autonomía de turno o el querindongo de la primera actriz. Hasta el momento, nos movemos en el prosaico plano de los hechos, de la realidad cotidiana que nos es común a cuantos aquí estamos.

La cuestión cruda de verdad se plantea en un plano axiológico. Dirigir teatro, además de lo ya expuesto, desbordando los cauces que podríamos definir como sindicales, también puede acarrear un riesgo creativo: inventar un lenguaje escénico, manejar la propuesta literaria —si esta existe— como el ceramista maneja el caolín, el pintor el óleo o la acuarela, o el músico las notas de la escala. ¿Respeto? ¿Qué respeto? Nosotros respondemos ante un público que quiere sufrir, alienarse o

divertirse, y que paga para ello. Shakespeare, nuestro más eximio libretista, murió hace 372 años de una solemne indigestión, y todo lo que de él nos queda son unas resmas de papel... impresas por un familiar avisado. Ya está bien de rendir culto a los fiambres, ¿no? (...)

La dirección escénica participa en alguna medida en la creación de ese resultado final que es el espectáculo. Lo que resulta francamente difícil es establecer con precisión en qué medida participa. En una creación colectiva, por ejemplo, el rol del director se reduce objetivamente al de un organizador del juego. Luego, en otro orden de cosas, hay directores... y directores. Desde el guardia urbano que se limita a ordenar los movimientos escénicos o a marcar el ritmo —así lo llaman ellos— de la locución, al creador nato que propone textos, acciones o imágenes de una concepción absolutamente personal del drama, se extiende una amplia gama de posibilidades, la misma que separa al calígrafo del poeta o al copista del pintor. Sólo en cada caso concreto podríamos fijar el grado de participación del director en la paternidad del producto artístico final. (...)

El asunto se complica a hora de enfocar los otros temas enunciados en el título de esta ponencia: nuestra condición social, y los problemas laborales que se nos plantean aquí y ahora, en esta España post-conciliar, libre-cambista y cuasi-europea. ¿Cómo podríamos definir nuestra condición social? Quizá debiéramos ser considerados profesionales de un rango similar al de un abogado, un médico o un ingeniero de caminos. Lo malo es que carecemos de centros de enseñanza capaces de conferirnos un título superior que nos legitime. En consecuencia, tampoco tenemos derecho al colegio profesional. (...)

Los directores escénicos exigimos inútilmente una posición digna en el cotarro de las llamadas profesiones liberales. Claro, que tampoco tenemos derecho a escandalizarnos por la negativa. Para ser bujarra, director o argentino de pro, basta con adjudicarse uno mismo tal condición. Los hechos deben responder por nosotros. ¿Pero cómo pueden responder los hechos, cuando por lo general somos sedicentes profesionales... en paro? Si fuésemos arquitectos o economistas, no dejaríamos de serlo aunque trabajásemos de conductores de tranvía. Tendríamos —valga el término— una situación de excedencia, pero nadie podría discutirnos unos conocimientos acreditados ante una instancia tenida socialmente por competente. En nuestro caso, la historia es distinta. Si realizamos regularmente espectáculos que salgan a la luz pública, seremos directores, si no los realizamos no somos nada. ¿Y qué ocurre de hecho, presuntos colegas? A ver, levantad la mano los que trabajéis un par de espectáculos al año, los que vivís y mantenéis una familia a base de los ingresos que os proporciona la dirección escénica... ¿Para qué hacernos falsas ilusiones? (...)

Desembocamos así naturalmente en el tercer apartado, el que hace referencia a nuestra problemática laboral. Una vez enunciada nuestra lamentable situación de paro sistemático, ¿queda algo por decir? Sí, creo que sí. Cuando se nos aparece la Virgen y nuestras horas de pasillo dan el fruto apetecido, cuando al fin podemos montar una función, tampoco resulta nada fácil ejercer nuestro oficio. Para empezar, los medios con que solemos contar nunca son suficientes: corto tiempo de ensayos, actores con notables carencias técnicas, presupuestos de producción ridículos, redes de distribución inexistentes... Nos dejamos los cuernos en el empeño y el producto final no puede por menos que ser mediocre. No creo que lleguen a media docena los directores que en España se permiten el lujo de trabajar con el desahogo necesario. Todos sabemos quiénes son.

Con todo, las angustias que nos agobian desde fuera no son las únicas que entorpecen nuestro trabajo. También debemos contar con el enemigo interior, la quintacolumna de la costumbre: actores de la vieja escuela que usurpan más o menos abiertamente las

funciones de dirección, técnicos a la caza descarada de horas-extra con una frase ya clásica en la boca —«no se puede»—, libretistas, o incluso herederos, empeñados en defender los errores del texto hasta la última coma... La lista sería interminable.

Por último, querría llamar la atención sobre los problemas que suelen generarse por la inexistencia de una estructura de producción adecuada y puesta al día. La empresa privada se encuentra en vías de liquidación, al verse incapaz de competir en un sector cada vez más deficitario. (...) La empresa pública por su parte, carece de criterios tanto artísticos como económicos, y su punto de mira no se aparta un ápice del simple prestigio culturalista, con el ojo puesto en las próximas elecciones. Ante este estado de cosas, los directores nos vemos obligados muchas veces a *hacer de empresarios*, como si no tuviéramos bastante con *hacer de directores*. Y resulta difícil, casi imposible diría yo, hacer compatibles en una sola persona puntos de vista tan dispares.

Perdón por el tono apocalíptico, y a mandar.

sido irrealizable en aquel régimen. Y con demasiada frecuencia los textos son los mismos. Es evidente que —al menos en muchos casos— algo ha cambiado.

Pero la legislación no ha alterado la terminología —quizá heredada de nuestros clásicos— y atribuye al autor el cien por cien de los derechos sobre una representación. Se refiere, claro está, al autor del texto. Excepcionalmente compartidos con el autor de la música. Ciertamente es que en algunos trabajos teatrales el texto era —junto a la interpretación del actor, mágico escultor de vida—, la única creación existente. Pero el espectador ha ido acostumbrándose muy recientemente en nuestro país y, por fortuna, exigiendo, una obra teatral más allá de la dicción o interpretación de las palabras, y gracias a ello puede elegir entre dos espectáculos con el mismo título, las mismas escenas, los mismos personajes, y en cambio lo suficientemente distintos como para satisfacer demandas diferentes y provocar resultados económicos diversos. El autor de las palabras se alegrará cuando el espectáculo resultante reviente la taquilla, y se entristecerá en caso contrario, pero rara vez asumirá que su mérito es el mismo en ambos casos. Todo lo más pensará, en el caso negativo, que le destrozaron la obra. (Cosa, por otra parte, a veces muy cierta.)

¿Dónde reside pues la diferencia entre un espectáculo y otro? Porque no hablamos ahora de los actores, aunque no convenga olvidar que excelentes propuestas no lo son si la labor de los actores no lo es. Y es que muchas veces el director olvida que la dirección de actores es la vida de una propuesta. Tampoco hablamos de producciones más costosas o más pobres. Sino de propuestas escénicas que desarrollando un texto conecten más o menos con una audiencia. Ahí empieza a diferenciarse la obra para el teatro de la obra de teatro que la contiene. Las palabras escritas no son teatro en cuanto no son encarnadas y desarrolladas por un equipo de creadores a cuya cabeza está el director.

Solemos decir «en familia» que el peor enemigo del actor es el texto: nos referimos a su dificultad en justificarlo o incorporarlo. Pero para el director —hablando como hablamos ahora del teatro de texto— es un gran amigo, un material preciso y precioso. (...)

La condición del director de escena: la autoría y sus consecuencias



Por Emilio Hernández

Quizá la primera condición del director de escena es que tenga escena que dirigir: escena y escenas. Escena la hay: cada vez se restauran y dotan más teatros monumentales del XIX, aunque para otras propuestas menos esclavas del marco italiano existan exiguas posibilidades dignas. (...) Bueno, partamos del supuesto que hay escena donde dirigir, pero mucho suponer sería aceptar que hay suficientes escenas que dirigir. Pocas nuevas al menos. Y aquí me acerco peligrosamente al borde del Despeña-perros de nuestra condición: la autoría del director de escena.

Verdades de don Pero Grullo para muchos, no son siquiera indiscutibles para todos, y por ello es irremediable airear y refrescar en este encuentro la relación candente entre la obra escrita para el teatro y la obra de teatro como representación, entre el autor del texto y el autor del espectáculo.

Tiempos hubo en que el director de la representación fue llamado «autor» en documentos y obras literarias, no siéndolo —en los más de los casos— del texto, sino de la recreación del mismo, y de la coordinación de sus compañeros actores y los elementos a su alcance. Era un hombre de teatro, a quien se debía la paternidad de la fiesta que el espectador presenciaba.

Y hubo tiempos más cercanos, que los ma-

yores del lugar aún recuerdan, en que una compañía teatral de repertorio llegaba a saberse cuarenta comedias y, unos mejor («¡Qué bien dice Fulanita!») y otros peor («Menganito no larga»), las decían ante un público —más numeroso, por cierto, que el actual—. Eso era la obra teatral. A medida que el repertorio dejó de caber en unos pocos baúles, porque la obra teatral era algo más que un texto o unos telones pintados —ambos maravillosos, por qué no—, dejaron de caber tre funciones en un día y, poco después, catorce en una semana. Hoy, aquellos mayores reconocen que el trabajo del actor en una propuesta contemporánea hubiera



Escena de «The Beggar's Opera», de John Gay, reproducida en un grabado de Hogarth.

¿De qué se trata entonces? Quizá únicamente, como decía aquel político de la transición, de elevar a la categoría de normal lo que es simplemente normal: la dirección escénica implica una autoría.

¿A dónde llevan estas reflexiones tan sembradas de obviedad? ¿A una reivindicación económica? También. Pero no sólo. Ni mucho menos. Porque evidentemente sólo puede reivindicarse el reconocimiento de lo que es una realidad. Luego ese reconocimiento, de alguna manera, obliga. Y para bien del teatro. Es decir, el director debe ser creador. Un narrador que atrapa, desarrolla y transmite varios lenguajes en el espacio y en el tiempo. Y eso, reconozcámoslo, antes que una obligación es un placer, y un orgullo. El creador recibe un texto para que con él llegue —a través del proceso creativo con su equipo— a hacer teatro. La libertad no puede y debe ser más absoluta. Ahora bien, la exigencia profesional también. La consideración social que merece un director de escena es, entonces, innegable. Y sus reivindicaciones irrefutables. Todos conocemos el triste caso de compañeros que, a cara descubierta, se atreven a plagiar puestas en escena de otros compañeros extranjeros para reproducirlas en España. Y el autor de aquella obra —me refiero claro está al autor del espectáculo— rara vez puede defender la propiedad intelectual de la misma. Pero siendo ése de la propiedad un problema a resolver, más grave aún me parece el plagio del compañero que dice ser director de escena. Personalmente, he llegado a recibir petición de un cuaderno de dirección, porque cierto director no veía en el texto del autor la propuesta apreciada en mi montaje, al quererlo dirigir en un país vecino. Hasta tal punto se menosprecia a veces, desde sí mismo, la figura del director.

Quizá debamos reflexionar a propósito de esto sobre el registro —escrito o filmado— de las propuestas escénicas, o al menos de unos datos referenciales ya que el teatro, como hecho vivo, es irrepetible e irregistrable. Aunque, insisto, todo esto es posterior a la afirmación de la creatividad, de la autoría del director en los grados, estilos, géneros, etc., por cada uno deseado, pero al menos en el rigor deseado por el espectador que acude, con gran esfuerzo a un teatro para recibir una obra de arte esencialmente distinta de la que puede comprar en una librería o leer en la biblioteca de forma gratuita. Busca otros placeres: vivenciales, sensuales, intelectuales, visuales, etc. Y si no los obtiene no vuelve y hace proselitismo contra el teatro, porque no ha podido comprobar los límites ilimitados del arte vivo por excelencia. Y si el director no lo consigue, o al menos lo intenta, estará siendo co-responsable del vacío de otros locales, por pérdida de espectadores, o crimen del «nasciturus».

Ahora que estamos todos, o casi todos, esforcémonos por cerrar propuestas concretas para resultados tangibles en plazos explícitos.



La encrucijada del director de escena

Por Juan Antonio Hormigón

NOTAS

1

Expuesta en términos generales, toda política cultural, teatral más específicamente en nuestro caso, que actúe consecuente y coherentemente con unos postulados de modernidad, progreso y desarrollo, debe propiciar la producción de bienes culturales y artísticos, facilitando su financiación y estableciendo un amplio marco de libertad estética e ideológica. Igualmente procura su adecuada difusión entre los ciudadanos, no sólo creando canales apropiados para que los espectáculos encuentren su espacio específico de encuentro con los espectadores, sino articulando mecanismos para la participación de éstos en el teatro.

Una concepción político-cultural de este tipo, tiende a evitar por otra parte privilegios indeseables. Elude que sólo unos pocos accedan en óptimas circunstancias a la creación teatral, obligando al resto a asumir condiciones de extraordinario riesgo y dureza.

Intenta aproximar el teatro al mayor número de ciudadanos y contempla positivamente el derecho de las minorías. Es decir, huye de las valoraciones cuantitativas para incentivar la creación teatral en relación a las expectativas de demanda de los diferentes sectores de público que existen en la comunidad.

2

Al igual que en otras actividades de la vida social, la libertad estética e ideológica no dependen sólo de un reconocimiento jurídico sino de que existan medios materiales específicos para su correcto ejercicio y desarrollo. No basta con tener derecho a hacer teatro sino que es preciso tener posibilidades de hacerlo según los conocimientos, capacidad y experiencia de cada cual.

3

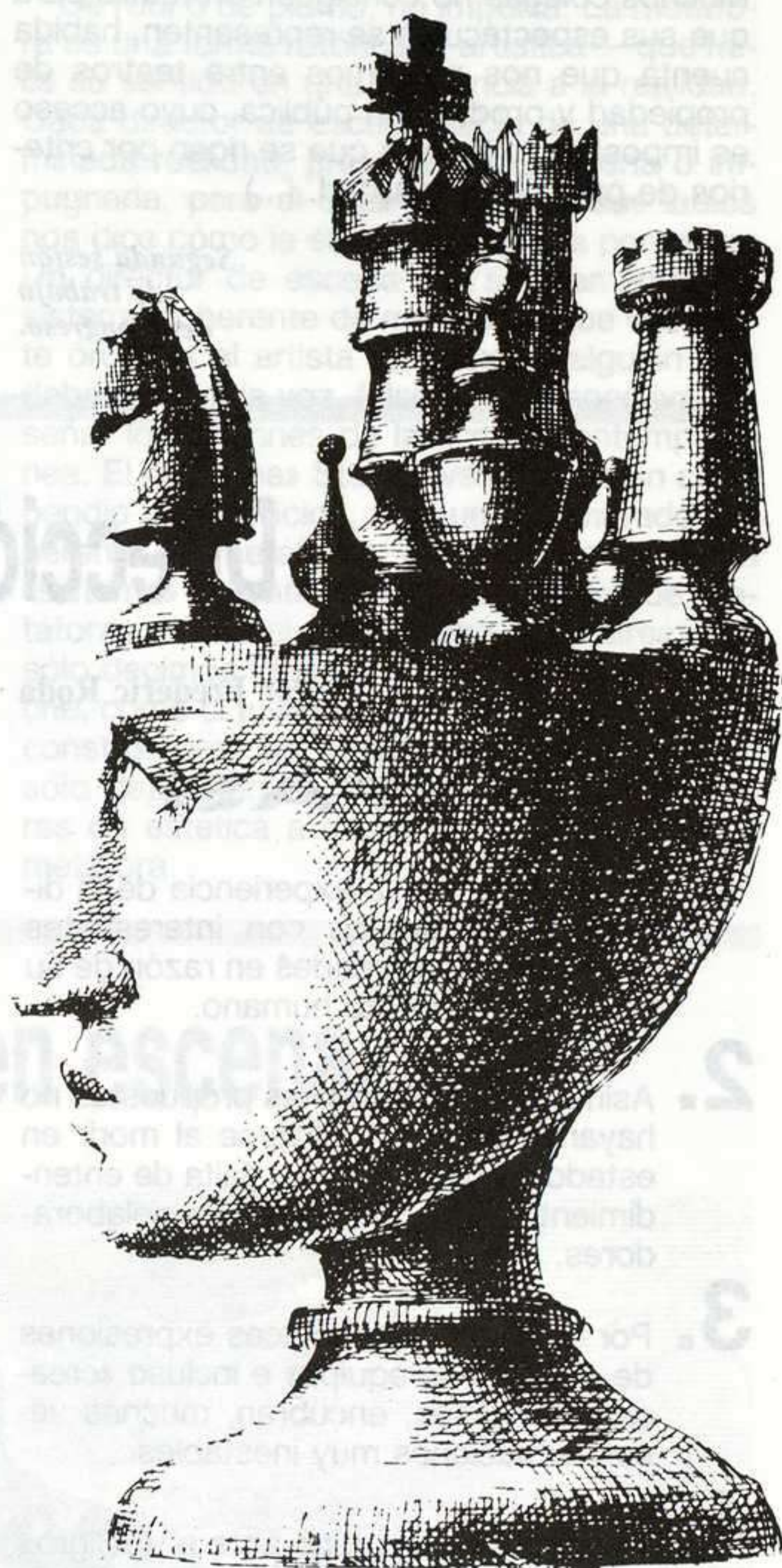
Para la realización de su trabajo, el director de escena precisa de unos medios financieros y materiales, de unos colaboradores artísticos y de unos canales y espacios adecuados para su difusión y para que los espectáculos creados lleguen en condiciones óptimas a los espectadores potenciales.

La política desarrollada por el Ministerio de Cultura hacia el conjunto del Estado, ha procurado el desarrollo y consolidación de los Teatros Públicos, a los que ha proporcionado medios económicos y materiales hasta ahora desconocidos en la historia de nuestro país.

Igualmente se ha buscado la conservación del teatro privado de índole eminentemente comercial, tanto por sus objetivos de producción como por sus planteamientos estéticos, su repertorio y el público al que va destinado.

También se ha impulsado un teatro de planteamientos más exigentes y complejos, pero obligando a los directores de escena a convertirse en productores de sus espectáculos, aunque con frecuencia, carezcan de toda pretensión competitiva dentro de una política de mercado teatral.

La mayor parte de las Autonomías, elaboran una política teatral ligada a la cantidad de fondos que destinan al teatro. En muchos ca-



sos estos apenas permiten la sustentación de compañías locales. En otros, compaginan una política teatral institucional con el apoyo a iniciativas privadas o particulares, aunque planteando los mismos problemas de difusión y distribución que antes señalábamos.

Los ayuntamientos carecen, en términos globales, de producciones propias. Suelen gestionar los teatros que dependen de ellos con puros criterios de exhibición y en no pocas ocasiones, favorecen un cierto «colonialismo teatral» que colisiona con los intereses de los directores de escena españoles.

4

Esta situación coloca casi siempre al director de escena en una encrucijada. Para llevar a cabo su trabajo, debe convertirse con alarmante frecuencia en productor de sus propias obras. Este hecho, no en todos los casos constituye un placer sino más bien un dolor.

Las condiciones de trabajo que se derivan, limitan su capacidad creativa tanto por los actores con los que debe trabajar, por los medios de que dispone, por la inseguridad que preside su trabajo, como por la dificultad de mantener elencos con cierta estabilidad y elaborar proyectos a largo plazo.

Esta dura realidad contrasta abruptamente con la situación privilegiada de unos pocos colegas, que disfrutan de unos medios y posibilidades casi ilimitadas.

Por otra parte, el director de escena debe plantear su espectáculo para un espacio «po-

sible» y no para un espacio «concreto». Pocas veces conoce de antemano el escenario al que podrá acceder y que será su instrumento para la creación de su espectáculo.

En ciudades como Madrid, la experiencia nos demuestra que todo es más complejo. Muchos colegas no consiguen un teatro para que sus espectáculos se representen, habida cuenta que nos movemos entre teatros de propiedad y producción pública, cuyo acceso es imposible, o teatros que se rigen por criterios de pura comercialidad. (...)

Segunda sesión
de trabajo
del Congreso.



Dirección teatral y dinámica de grupo

Por Frederic Roda

NOTAS

1. Todos tenemos la experiencia de la disolución de grupos con interesantes propuestas y realidades en razón de su mal funcionamiento humano.
2. Asimismo, el que ciertas propuestas no hayan llegado a realizarse al morir en estado de gestación por falta de entendimiento entre los previstos colaboradores.
3. Por otra parte, las típicas expresiones de «trabajo de equipo» e incluso «creación colectiva», encubren, muchas veces, situaciones muy inestables.
4. La cohesión del grupo ante el «peligro» del estreno, no obstante ser instantáneamente útil, no puede confundirse con un buen funcionamiento.

5. Agruparse alrededor de una idea, no obstante ser importante, no puede confundirse con un buen comportamiento colectivo.

6. La preocupación por establecer una buena dinámica de grupo, los conocimientos teóricos necesarios por parte del director, no solamente favorecen el resultado final, sino, y esto es lo más importante, representan un respeto a la personalidad y a la realización eficaz de cada uno de los integrantes.

7. Experimento. En el año 1970, al hacerme cargo de la subdirección del Instituto del Teatro de Barcelona, intentamos introducir la asignatura «Dinámica de grupos» en el plan de estudios. El proyecto fue rechazado por los alumnos que consideraron que la asignatura «no era interesante».

8. Frágiles o falsas cohesiones pueden producirse:

- a) por razones estrictas de retribución («estoy trabajando en un bodrio, pero me pagan»),
- b) por el «carisma» del director-dictador,
- c) por lo que representa el papel como promoción en mi carrera.
- d) porque el director sabe mantener, en beneficio propio y paternalmente, un grado de competitividad interna,
- e) por una disociación entre la relación profesional y la relación particular, haciendo chantaje de la una con la otra.

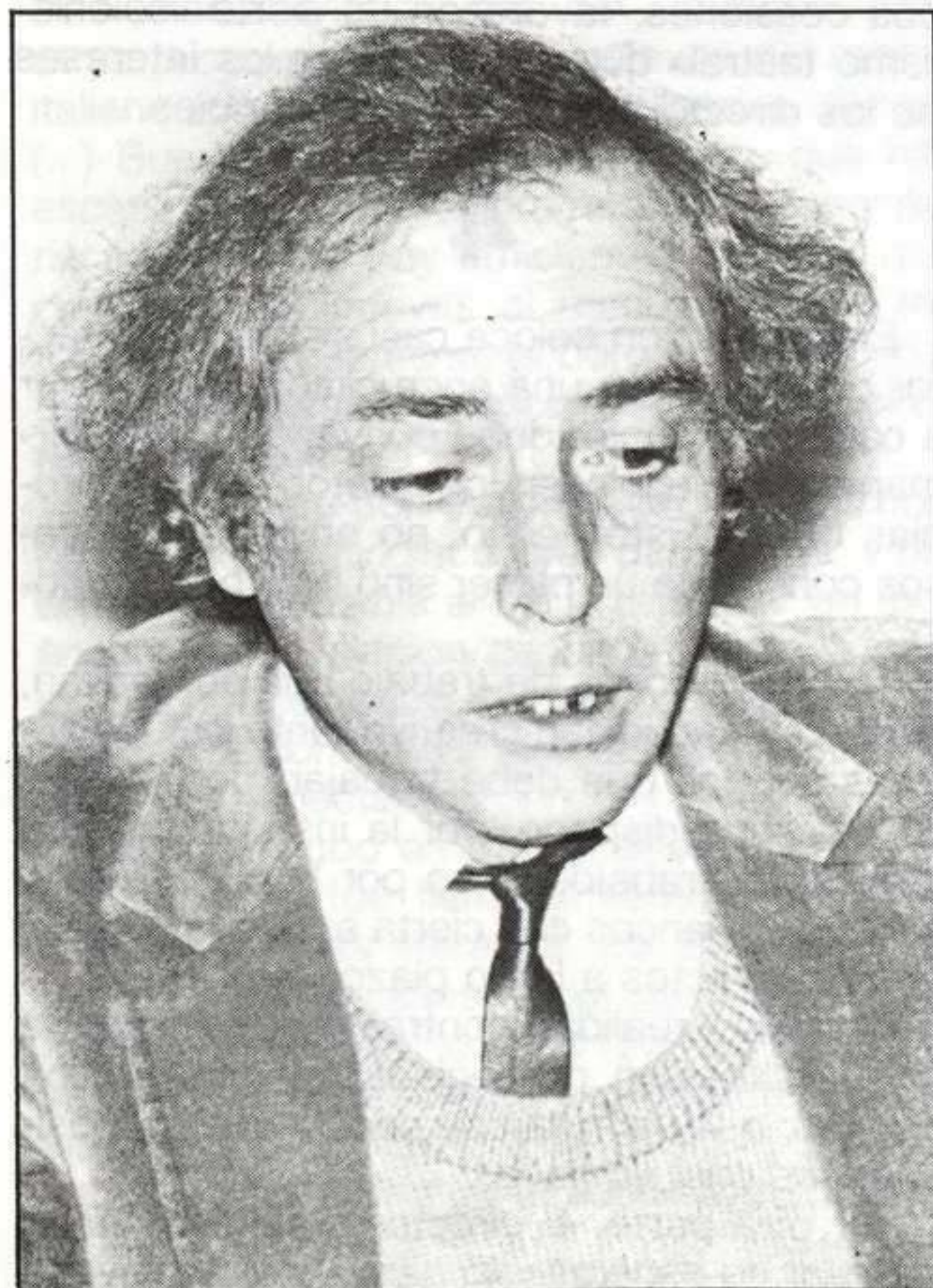
9. Reconsideración.

- 9.1. Que los directores en activo se reciclen en técnicas de dinámica de grupo.
- 9.2. que en las escuelas y cursos de dirección se le dé la importancia que debe tener el conocimiento de la teoría y la práctica de la dinámica de grupo.

Palma, 26 de febrero de 1988

Técnica y estética en la escenificación

(Retrato de Cyrano, el artista dependiente)



Por Jaume Melendres

Voy a omitir aquí, por obvias razones de tiempo y de pudor, los buceos en la memoria y en los libros a que me ha obligado la redacción de esta ponencia. Enunciaré tan sólo el resultado de mi reflexión: el director de escena es, con el escritor, el único artista no artesano, el único artista que no trabaja con materiales. En otras palabras: su única técnica es su estética. Esta es su fuerza y su legitimidad, su grandeza y su debilidad.

Veamos, para comprobarlo, cuáles son las técnicas específicas del director de escena: qué debe saber hacer. Recurriré a la autoridad de quien más ha defendido la figura del director de escena, el que le ha otorgado el derecho a prescindir, incluso, de las acotaciones del autor: Gordon Craig, el hombre que en 1905 afirmó que «el Renacimiento del teatro tuvo como punto de partida el Renacimiento del director de escena». En su texto fundamental «Sobre el arte del teatro», Craig se pregunta en qué consiste el oficio del di-

rector de escena y pone en boca de sí mismo esta respuesta: «Consiste (...) en interpretar la obra del dramaturgo; y para ello, promete, al recibirla de manos del autor, interpretarla fielmente según el texto (...). Entonces la lee y, después de la primera lectura, el color, la tonalidad, el movimiento y el ritmo que caracterizan a la obra surgen nítidamente en su imaginación».

Este es el oficio del director de escena, según Craig. Comprender y, luego, traducir, es decir, traspasar una iluminación de orden intelectual al reino de los cuerpos. Craig no nos dice que el director de escena deba saber hacer nada en concreto: ni escribir, ni actuar, ni iluminar, ni dibujar, ni buscar subvenciones. El director es alguien que comprende y que imagina, y que da órdenes. Es el más trágico de los artistas: aquél que recibe el impulso desde el exterior (el texto de un dramaturgo) y que es incapaz de expresar por sí mismo la emoción (el odio y el amor, la fascinación y la repulsión) que ha nacido en él durante y después de la lectura. Lee palabras y sueña imágenes que no puede realizar, cosificar directamente. Su único problema es hablar con quienes van a hacer ficción la realidad de sus sueños. Su único saber es saber sobre el saber de los demás, para que los demás comprendan su mundo desde sus mundos respectivos. Debe poder hablar con quienes actúan, con quienes iluminan, con quienes dibu-

jan y con quienes tratan de dinero a fin de modificar la materia que va a modificar realmente la materia. Pero nunca puede comunicarse directamente con el receptor, porque su discurso es indecible. Es un discurso hecho de palabras que, en sí mismas, nunca serán del orden de lo artístico, que están destinadas a desaparecer. Alguien (el actor, el escenógrafo, el compositor, el maquillador) deberá convertirlas en otra cosa. No son, en sí mismas, arte. El problema, el único problema del director es utilizarlas adecuadamente. Si hay alguna técnica específica del director de escena esa técnica es verbal.

Su objetivo es hacer que los demás creen en público imágenes que él mismo ha soñado en secreto y que, por lo general, hablan de la experiencia humana —la experiencia de odiar y de morir a través de actos amorosos—. Quiere que el escenario transmita al espectador una vivencia ajena a partir de su propia experiencia vital y de las de sus colaboradores. El director de escena necesita de los demás de forma imperiosa: es un artista sin ninguna autonomía expresiva, no puede comunicarse directamente con el público, es siempre un Cyrano que trabaja en la sombra, que susurra palabra al oído de alguien que las dice. Peor que un Cyrano todavía, porque el mos-

quetero de Rostand tenía, al menos, la certeza de que Cristian de Neuville reproduciría con una cierta fidelidad sus imágenes, aunque el tono de la voz no fuera exactamente el mismo, aunque la fuerza del deseo no fuese comparable. El director de escena jamás tiene esa seguridad. Sus palabras tiene forma de órdenes —de didascalias, exactamente—, pero no lo son realmente: son simples sugerencias, expresiones aproximadas de algo inefable por naturaleza. Incluso cuando le dice a un actor «y ahora siéntate», el director de escena sabe que está diciendo algo muy ambiguo. Dios mío, hay tantas maneras de sentarse. El actor se sienta, y el director de escena se levanta. «No, así no», dice. «¿Cómo?», pregunta el actor. «Como si», responde el director. «¿Cómo si qué?», pregunta el actor. «Como si acabases de asesinar a alguien», responde el director. Como si...

Esa es la única herramienta del director de escena, el *como si*. Es decir, la metáfora. Sólo la palabra metafórica transmite lo inefable. Cuando, por ejemplo, decimos «la besé», estamos describiendo un acto, y sólo un acto, sin ninguna significación especial. Pero cuando decimos «besé sus labios de rubí», estamos diciendo algo más: que «sus labios eran como si fuesen de rubí». Nadie sabe cómo

eran realmente los labios de la chica, pero todos sabemos cómo es el rubí —o creemos saberlo—. No hemos descrito esos labios, pero si la emoción que nos provocaron su visión y su contacto. «Bésala» —dice siempre el director— «como si sus labios fuesen de rubí».

De rubí o de plomo, no importa. La metáfora es una forma retórica —artística— que halla su sentido en una referencia a la realidad. Cada director de escena habla de una determinada realidad, pretende magnificarla o impugnarla, pero al decir cómo son sus labios nos dice cómo la sueña expresada por otros. Un director de escena es, simplemente, un sistema coherente de metáforas que transmite órdenes al artista artesano, a alguien que debe colocar la voz, falsear la perspectiva, diseñar los figurines de la ficción contemporánea. El «sistema» Stanislavsky no es un compendio de ejercicios, sino un aglomerado coherente de metáforas: como si fueses tú. El «sistema» brechtiano es otro sistema de metáforas: como si fueses otro. Los directores sólo decimos como sí. Como si fuese de noche, como si tuvieses sed. Los directores son constructores de imágenes metafóricas que sólo dependen de su ideología. Constructores de estética a través de la estética de la metáfora.

«Ética y simulacro en la puesta en escena»

Por Agustín Iglesias

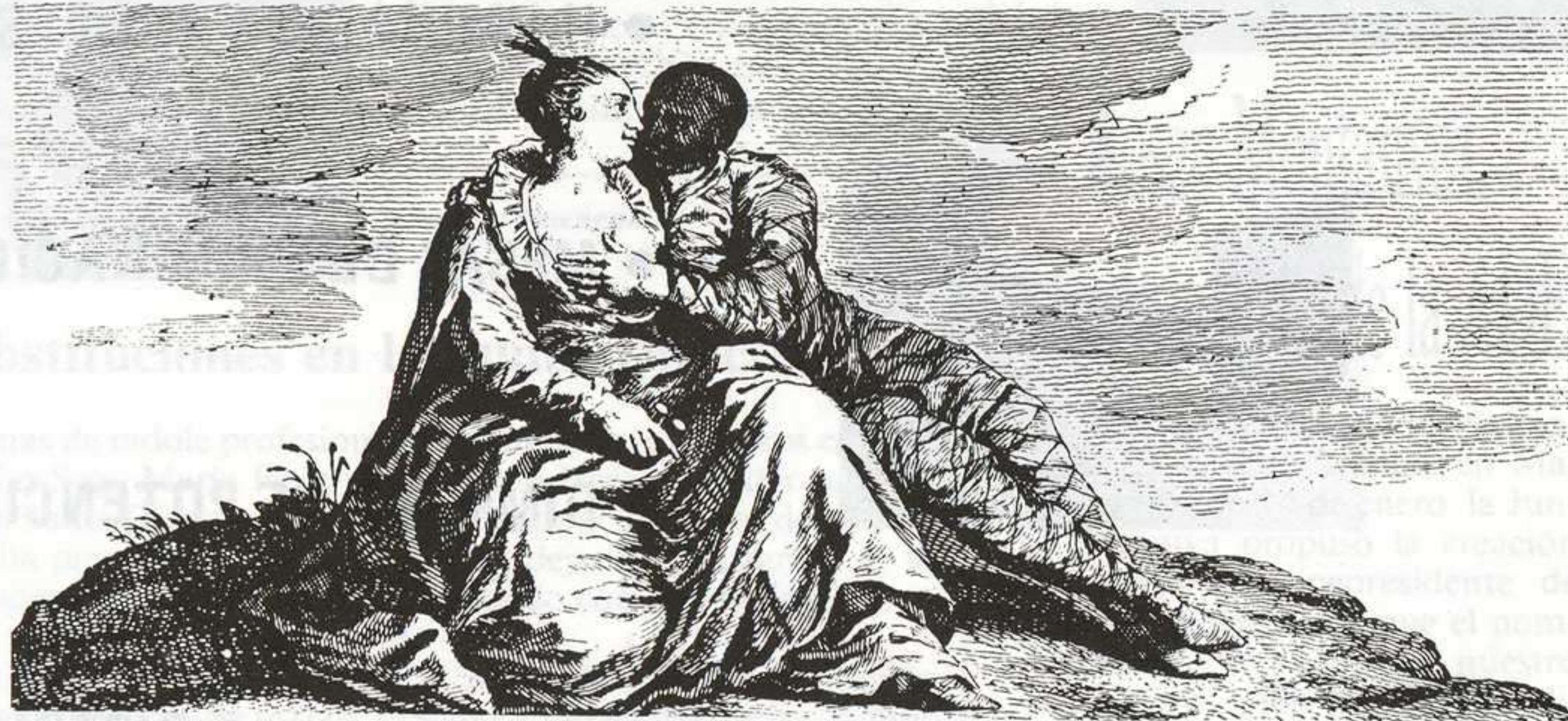
Hasta hace apenas un siglo, nosotros eramos los reyes del simulacro. Nuestro trabajo se basaba en crear espejismos, juegos convencionales que nuestra sociedad tradicionalmente aceptaba y pagaba por ello.

Hoy nuestro territorio ha sido ocupado. El simulacro ha ocupado todos los espacios sociales, y las leyes del espectáculo son el disfraz con que se cubren desde las campañas políticas hasta la publicidad, desde la presentación de un libro al concierto de rock. Nada es inocente, todo está bien diseñado y estudiado, las leyes de la semiótica planean sobre cualquiera de los actos sociales. Una pléyade de iconografía tecnológica bombardea constantemente nuestra existencia.

Sobre todo este imperio de marketing publicitario, videojuegos, videoclips, industria cinematográfica, televisión, deportes, pases de modelos, campañas electorales, planea un rey absoluto al que todos rinden pleitesía: el spot publicitario. El ha creado la moderna puesta en escena, el ritmo vertiginoso, el mensaje directo y eficaz, la iluminación sofisticada, todo ello dirigido a un solo fin: vender. Vender a costa de lo que sea, crear consumo, sueños pueriles, de forma que nuestras vidas se reduzcan a una esquemática ecuación de estímulo-respuesta. Tanto vales, tanto compras, tanto consumes.

Sería difícil concebir nuestras modernas sociedades sin el mundo publicitario. Hoy son ellos los grandes señores de la guerra. Ni el más humilde fabricante se atreve a lanzar un producto sin antes planear un estudio de mercado que conlleve a su vez un sofisticado diseño estético. Lo importante no es lo que se vende sino cómo va envuelto. No lo que se compra, sino la ilusión que produce comprarlo.

Ilusión, esa es la palabra mágica sobre la que trabajan estos modernos creadores de la puesta en escena. Pero ¿qué ilusión?, ¿sobre



qué sueños? Ese fue también siempre nuestro territorio. Nosotros eramos los creadores de sueños, sólo que diferencia de ellos, creábamos sueños liberadores; sueños donde la sociedad se sintiese reflejada en toda su complejidad. Luchábamos por arrancar trozos de vida social y rrojarla al escenario de manera que el público se reconociese, pudiera soñar, pensar, convulsionar o reír.

Queríamos que el teatro fuese una terapia sobre el cuerpo colectivo. En el fondo anhelábamos el sueño catártico griego, la liberación convulsa del drama dionisiaco o la carcajada higiénica de la comedia del arte.

Liberarse por la risa o por el llanto, por la palabra o por el gesto. Ese era nuestro trabajo; que los arquetipos sociales subieran al escenario y el público dialogase con ellos: en el silencio de oropeles del drama burgués o entre las risotadas y groserías de la revista tradicional.

Ya nada es como antes y no lo será jamás. De nada valen los recuerdos a tiempos pasados. Nuestra sociedad permite todo menos la ingenuidad. El metizaje cultural y tecnológico es la piedra sobre la que se crean las nuevas iglesias.

Nuestro oficio es la puesta en escena, ayudar a que los actores construyan sus perso-

najes, dibujar en el espacio y el tiempo con luces, volúmenes y sonidos. Pero, trabajar como antaño es condenarse al anacronismo, ignorar la tecnología es dormir en la ignorancia, y confiar en un teatro exclusivamente discursivo es hacer el ridículo.

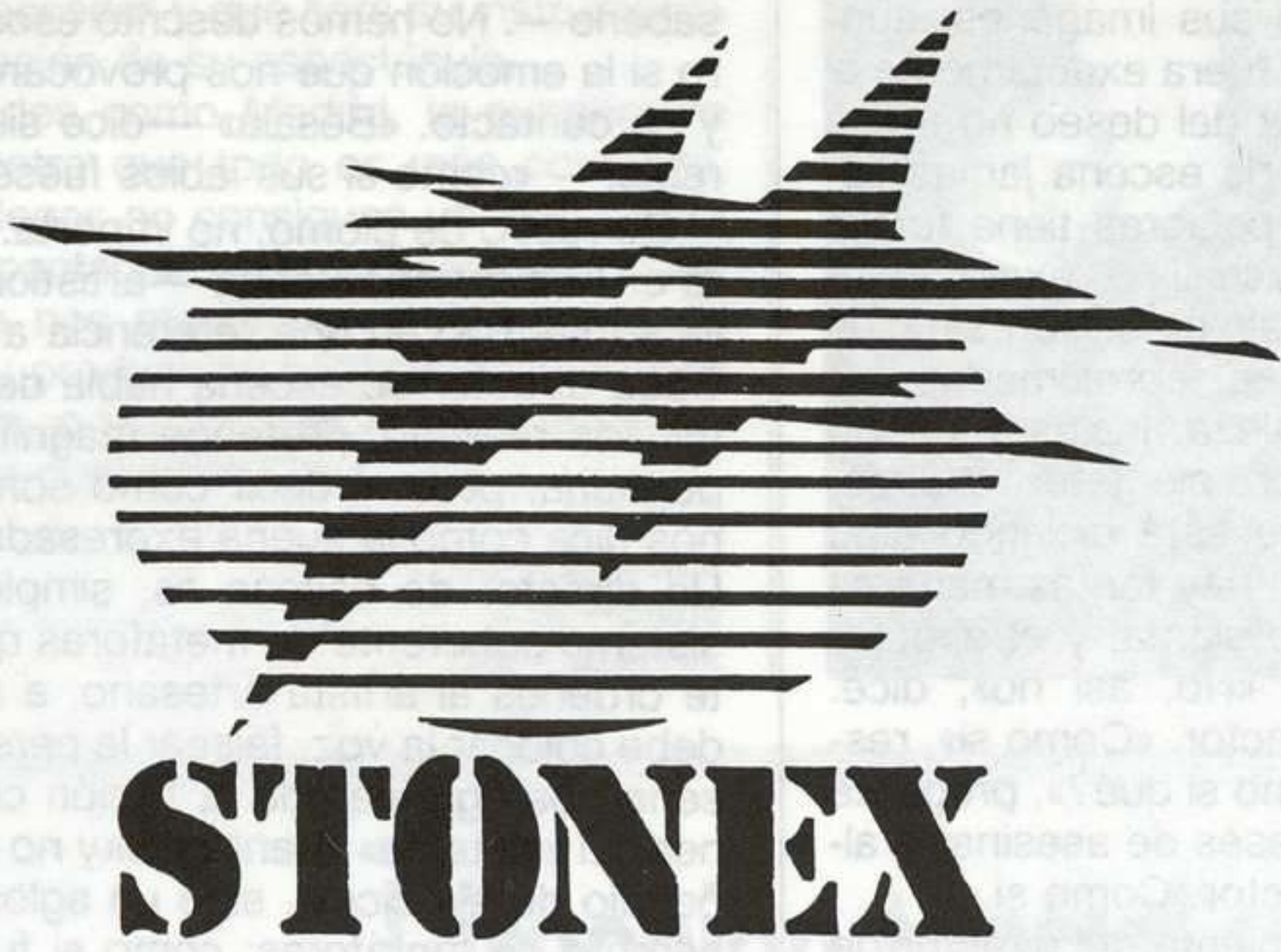
No creo que la respuesta sea lanzarse a copiar los modelos y estéticas de nuestros competidores. Sobre ello ya se han hecho suficientes experiencias y el resultado han sido abortos y bastardos en el mejor de los casos.

Hay toda una tradición teatral que no podemos ignorar, ni nosotros ni nuestra sociedad. Un continuo cruce de culturas se ha acumulado en esta península durante siglos; cada vez que hemos pretendido ignorar alguna de ellas, lo hemos pagado con una dolorosa amputación.

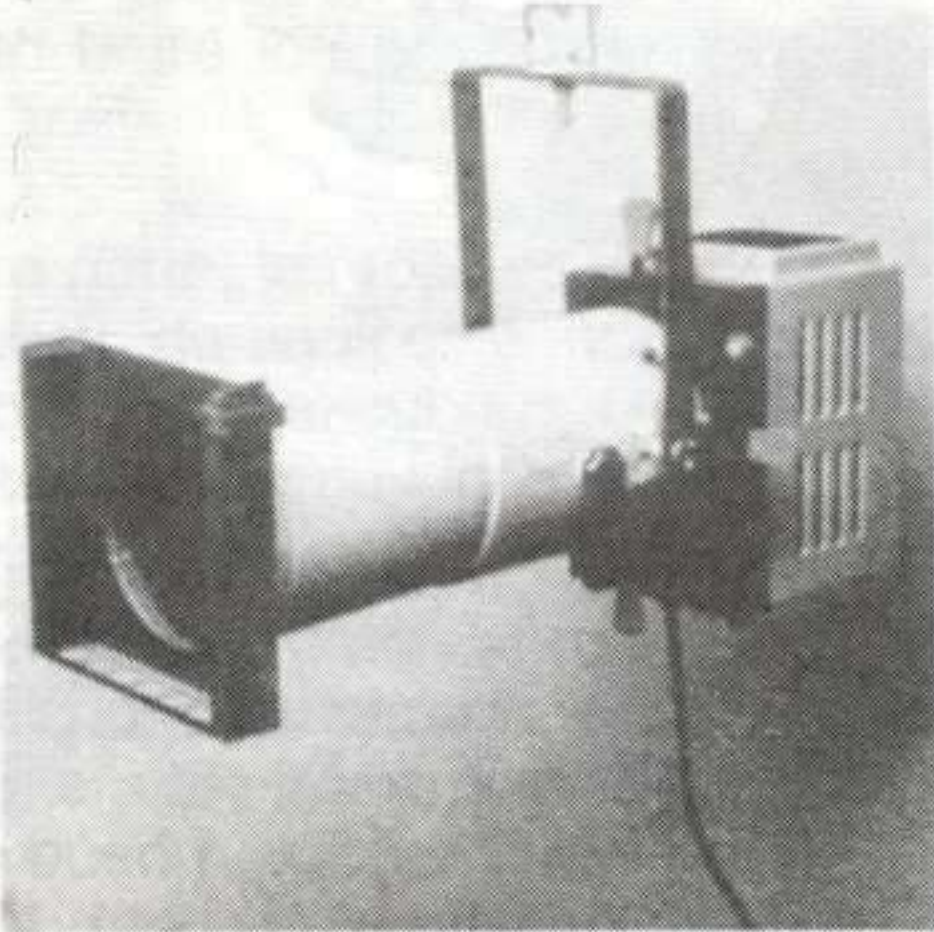
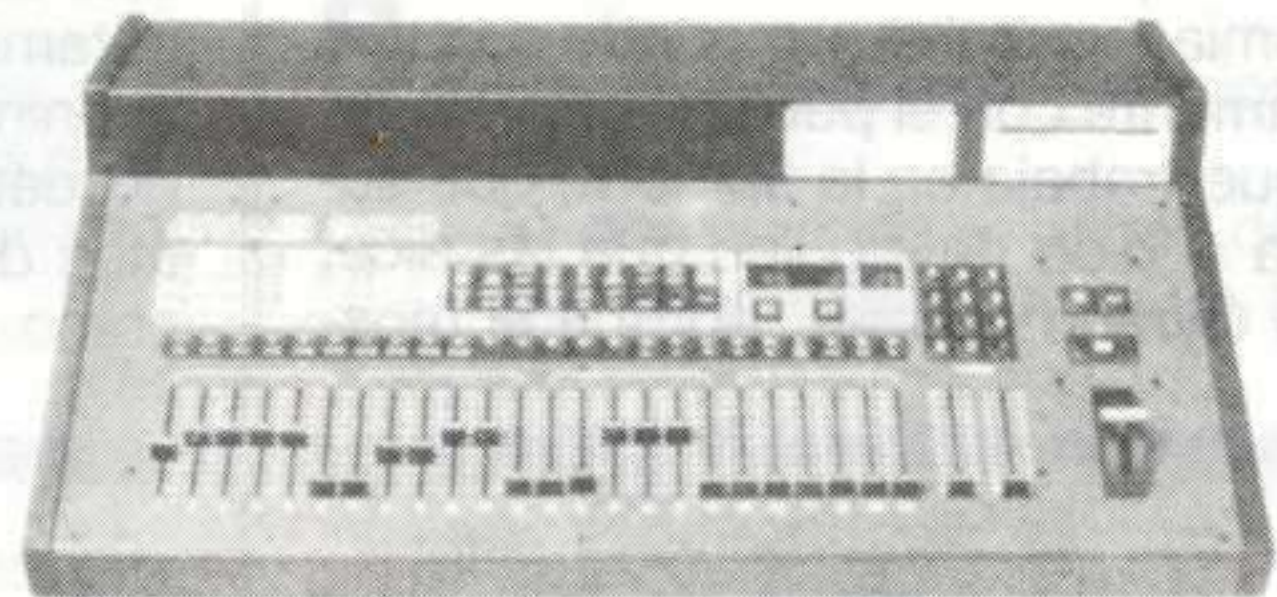
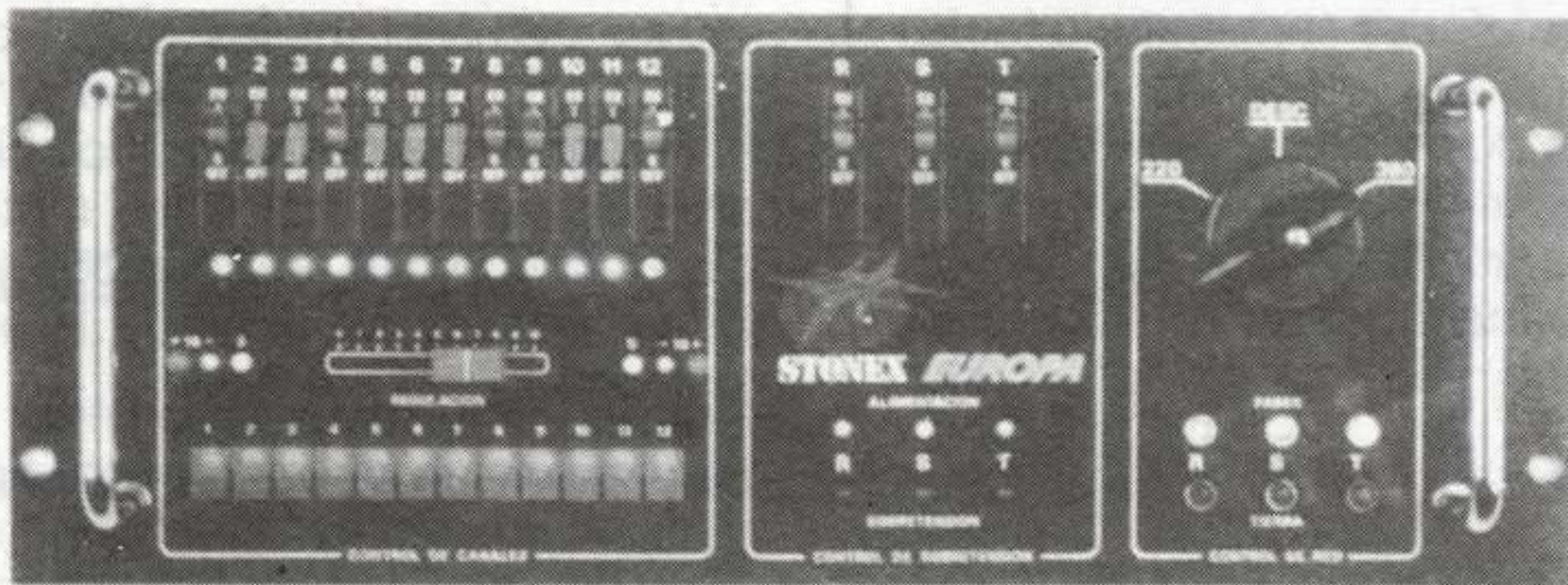
Nuestro territorio es el de la estética, pues siempre fue la ética nuestro propósito. Paisajes éticos donde lo colectivo y lo individual estén entrelazados. Ese territorio es único. Ninguno de los nuevos simuladores lo pretende, es más lo rehuye.

Su territorio es el de las apariencias. El nuestro el de la realidad; mejor, el de las múltiples realidades.

Sobre este espacio creo que continúa nuestro trabajo.



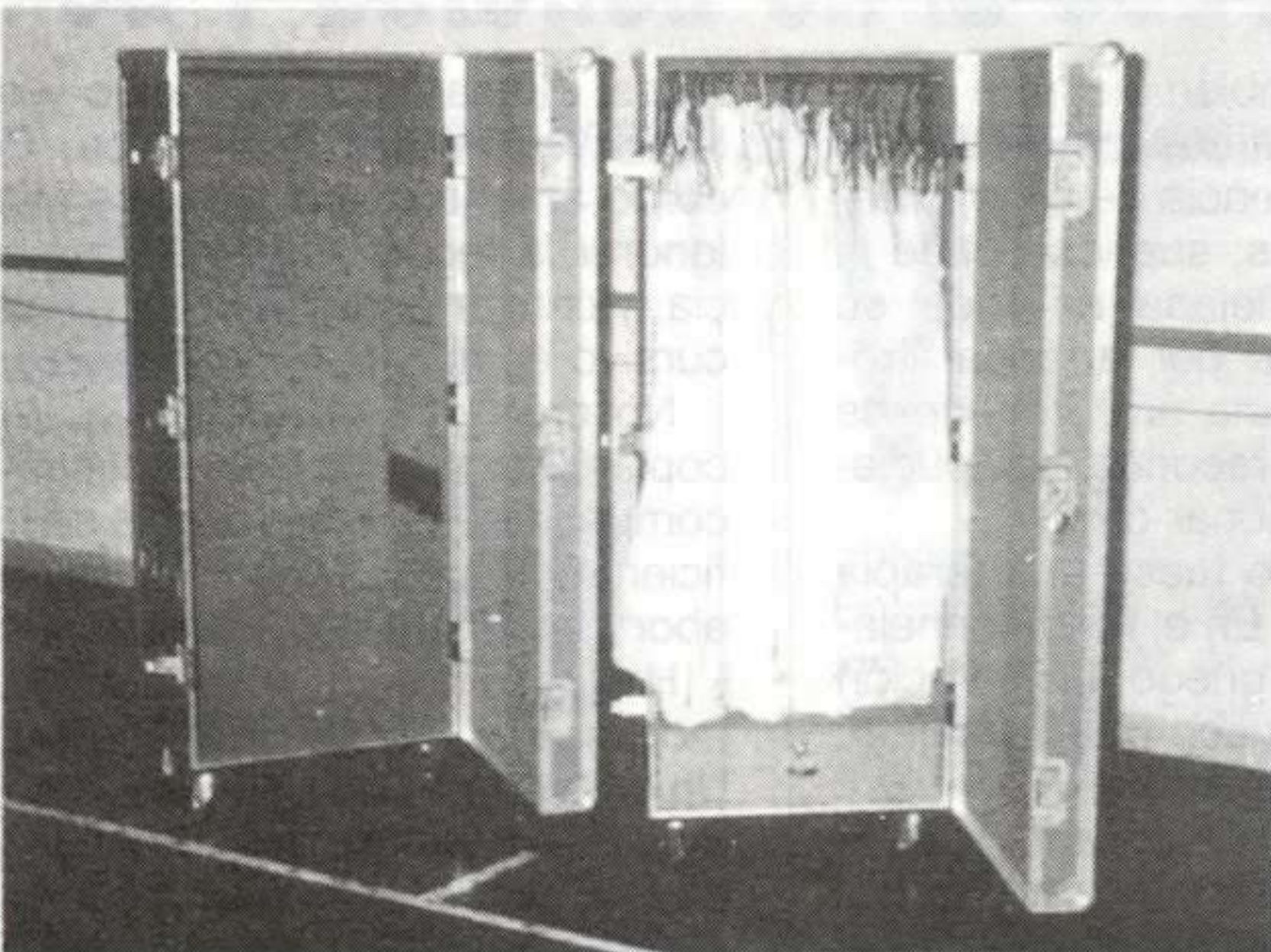
STONEX, S. A.
 Nicolás Morales, 13
 28019 Madrid
 Teléfonos 471 55 97/ 471 58 16
 Telefax: 471 97 03



● **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

Asamblea General

NL pasado 14 de enero, a las 11 de la mañana, se llevó a cabo la Asamblea General de la ADE, reuniéndose un buen número de asociados y nuestra Junta Directiva en el Salón de té del Teatro Español. Se cumplimentó el orden del día que comenzó con un saludo de nuestro Presidente, Angel Fernández Montesinos, quien destacó el visible aumento de asociados desde la fundación de la Asociación y muy especialmente durante el pasado año de 1987. También señaló las múltiples actividades desarrolladas en el mencionado período. La totalidad de miembros hasta esta fecha es de 98 asociados (58 de Madrid y 40 del resto de España), además de 5 Socios de Honor. Solamente en el año 1987 ingresaron 54 directores de escena.

Nuestro Secretario General, Juan Antonio Hormigón, analizó posteriormente la situación de la ADE a principios de 1987 y detalló cada una de las numerosas actividades que se llevaron a cabo, considerando, sin lugar a dudas, que ha sido éste el año de la consolidación de nuestra Asociación. Valoró especialmente el crecimiento y la difusión nacional e internacional que tiene ya nuestro «Boletín», habiéndose cumplido el plan propuesto anualmente en la edición del mismo.

Juanjo Granda en su calidad de Tesorero, rindió a la Asamblea el informe económico del año, des-

glosando los ingresos y gastos generales, especificando que hasta ahora el «Boletín» ha resultado costeable gracias a los anuncios conseguidos, pero señalando que éstos no son permanentes y que es necesaria una cooperación de todos los asociados para obtener nuevos anuncios. Posteriormente se revisó por todos los presentes la cuota mensual actual, acordándose un aumento de un 50 %, quedando fijada en 1.500 ptas. por mes. La Asamblea estableció, también por unanimidad, contribuir con un mínimo de 5.000 ptas. y un máximo de 10.000 ptas., las aportaciones que cada director de escena deberá entregar en calidad de aportación a la ADE por cada cachet recibido en los espectáculos estrenados, según lo acordado en la Asamblea General Anual de 4 de abril de 1986. Se acuerda realizar un se-



Antonio Amengual.

Substituciones en la Junta Directiva

Problemas de índole profesional han impedido a nuestros compañeros Emilio Sagi, María Ruiz y Guillermo Heras, atender sus funciones en la Junta Directiva de la ADE. Durante los meses de enero y febrero se ha procedido a su sustitución, dejando constancia de su valiosa cooperación en el pasado y confiando con que podrán incorporarse en el futuro a nuevas tareas.

Para cubrir las vocalías vacantes, la Junta Directiva en su reunión del 13 de enero y del 7 de marzo, designó a Lucila Maqueira, Emilio Hernández y Antonio Amengual. Deseamos a nuestros colegas un trabajo fructífero y eficaz.

guimiento de los estrenos y enviar «cartas-recordatorio», dejando a la conciencia de cada director la cantidad que deba entregar.

La Asamblea aprobó igualmente mantener un Gabinete Jurídico y Fiscal para servicio de todos los asociados. Se informó sobre las gestiones que se están llevando a cabo para la organización del próximo Primer Congreso Estatal de Directores de Escena. Serafín Guiscafré, director del Teatro Principal de Mallorca y anfitrión del evento, habló sobre los preparativos que se están haciendo.

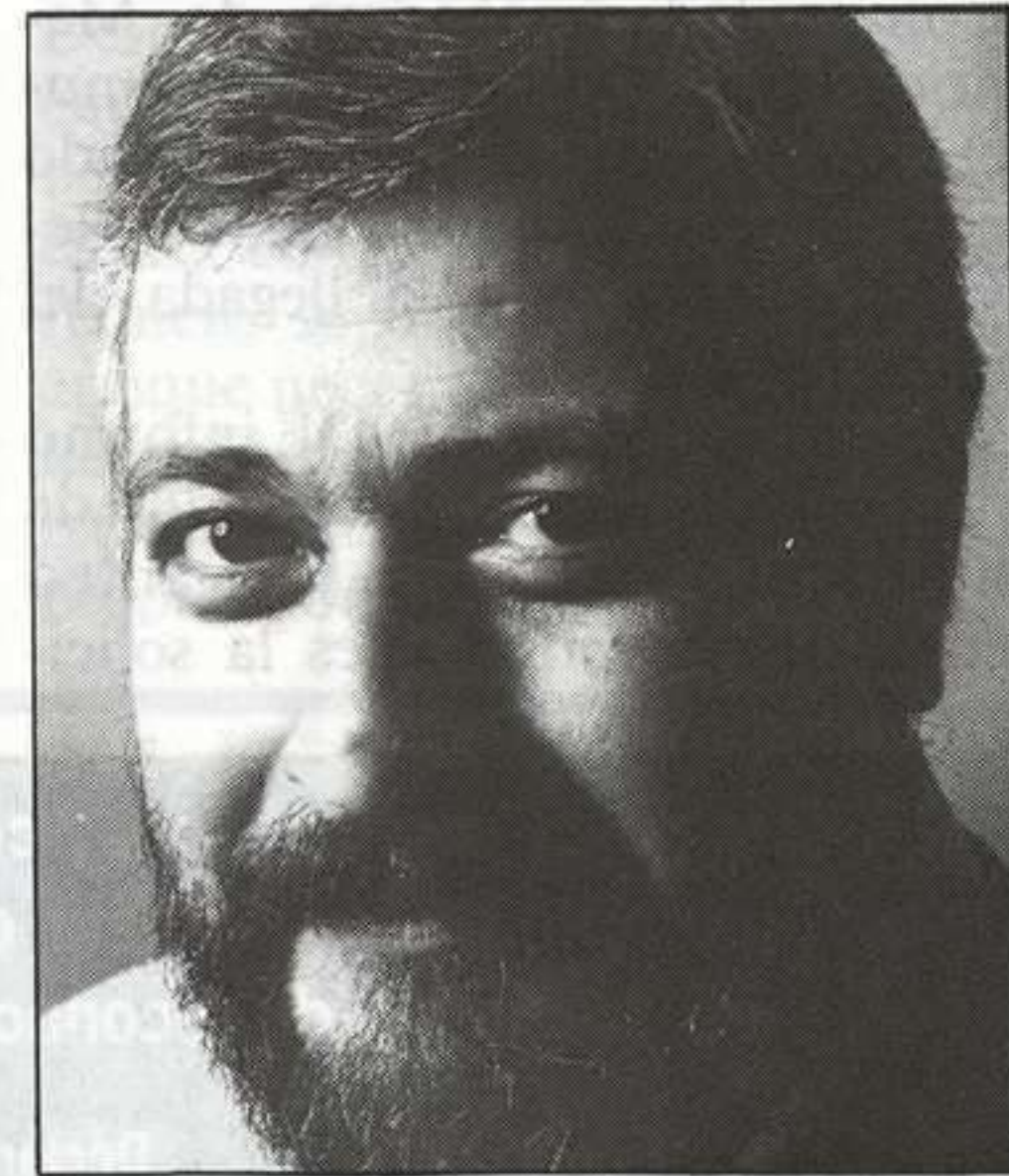
La Junta Directiva propuso la creación de una Vicepresidencia en la ADE, proponiendo al compañero Josep Montanyez que es elegido unánimemente por los presentes. A continuación, J. A. Hormigón informó sobre los proyectos para 1988, entre los que se destaca el incremento y desarrollo de las relaciones internacionales. Además se proyectan unas Jornadas Internacionales de Teatro para el otoño, nuevas publicaciones de la ADE, un teatro para la Asociación y continuar con la edición del «Boletín» trimestralmente, la entrega de los Premios «ADE» y «SEGISMUNDO», etc.

Al término de la Asamblea,

Juanjo Granda informó que de acuerdo con la subvención que nos otorgue el INAEM este año, podrá o no realizarse el viejo proyecto de la Videoteca para poder registrar la propiedad intelectual de los directores de escena, sus espectáculos, en video.

El compañero Antonio Amengual felicitó a la Junta Directiva por toda la gestión desarrollada en 1987, encomiando su labor.

La Asamblea aprobó por unanimidad los informes y acuerdos anteriores, dándose por terminada la misma a las 14.40 horas.



Josep Montanyez, vicepresidente de la ADE

En la Asamblea general ordinaria de la ADE, celebrada en Madrid el pasado 14 de enero, la Junta Directiva propuso la creación del cargo de vicepresidente de nuestra Asociación y que el nombramiento recayera en nuestro compañero Josep Montanyez, director del Instituto del Teatro de Barcelona. Ambas propuestas fueron aprobadas por unanimidad.

Etica, ejemplaridad y convivencia

¿Qué ejemplo da una sociedad en la que se puede ganar legalmente miles de millones de pesetas en operaciones bursátiles, en especulaciones de terrenos o compraventa de edificios y de empresas, mientras que hay millones de parados, de pobres y de pensionistas que apenas pueden ni medio comer? ¿Qué modelo de sociedad se promueve cuando por todas partes se estimula la ambición sin límites, la competitividad y la competición implacable, el hedonismo y el consumismo? Se idolatra el dinero, se persigue ávidamente el poder y se practica descaradamente el partidismo, el amiguismo y el nepotismo.

No interesa ya solamente el mínimo de higiene y el confort para vivir con dignidad, sino el lujo barroco y el postín; no el ser, sino el tener; no el ganar lo suficiente, sino el gastar y derrochar por deslumbrar. Si los juegos de azar ya eran un vicio nacional, ahora España entera es un casino inmenso, donde el Estado hace de principal *croupier*. La violencia cada

vez más brutal y refinada tiene su escaparate permanente y multiplicador en las pantallas de cine y de televisión, etcétera.

En una sociedad plural y democrática como la nuestra, formada de no creyentes y de creyentes de diferentes credos, nadie puede imponer su propia concepción moral a los demás, pero sí que podemos dialogar, convivir y colaborar desde unos principios comunes de ética natural. Hay que reconocer que no es nada fácil ponerse de acuerdo, desde el punto de vista teórico, sobre los fundamentos, los principios y las exigencias de una ética humanista y social. De todos modos, parece que existen ciertos valores sobre los que podríamos estar de acuerdo para dialogar en la búsqueda de un modelo social cada vez más humano y humanizador, como son, por ejemplo, la verdad, la justicia, la solidaridad, la fidelidad, la honradez, la comprensión, la igualdad, la libertad, la paz, el respeto a la dignidad de la persona humana y sus derechos fundamentales, etcétera.

ALBERTO INIESTA
Obispo Auxiliar de Madrid

EL PAIS, viernes 4 de marzo de 1988

Entrevista con el Director General de Cultura de la Comunidad de Madrid

El pasado 17 de febrero, una comisión de la ADE integrada por su Presidente, Angel Fernández Montesinos, el Secretario General, Juan Antonio Hormigón y la Gestora, Karla Barro, se reunió con el Director General de Cultura de la Comunidad Autónoma de Madrid, Javier Domingo. Hacía muchos meses que se había solicitado esta entrevista que ha podido llevarse a cabo con la llegada del nuevo equipo.

La comisión de la ADE informó de la naturaleza y contenidos de nuestra Asociación y planteó como temas principales la solici-

tud de ayuda financiera para sus proyectos, fluidez informativa y disposición de la Comunidad hacia un futuro teatro gestionado por la ADE.

Javier Domingo expuso las limitaciones presupuestarias y los criterios que van a regir en el futuro para el uso de los locales teatrales que la comunidad posee. Aseguró que la ADE debe ser un interlocutor privilegiado en la definición de dichos temas. Planteó el camino a seguir para la solicitud de ayuda y que sería vista con buenos ojos por su Dirección General. Mostró su acuerdo total a que exista fluidez informativa y afirmó que dentro de sus posibilidades, cooperarán en la idea de la gestión teatral de la ADE. La reunión transcurrió en un clima de gran cordialidad. Javier Domingo propuso también que la ADE presentara proyectos puntuales para publicaciones, seminarios, ciclos de conferencias, etc., en los que la Comunidad madrileña pudiera colaborar. Ambas partes decidieron mantener abiertas y desarrollar las relaciones ahora iniciadas.

La ADE intervendrá para que se construya el «Gran Teatro» en Sevilla

El pasado 17 de marzo, el Secretario General de la ADE celebró en Sevilla una reunión con los asociados de aquella ciudad. El encuentro tuvo lugar en el Teatro Lope de Vega, y al mismo asistieron Antonio Andrés Lapeña, Pedro Alvarez Osorio, José Luis Castro, Ricardo Iniesta, José María Rodríguez Buzón y Salvador Távora. En su intervención inicial, Juan Antonio Hormigón pasó revista a las líneas de trabajo que la ADE se plantea tras la celebración de su Congreso. Valoró la cobertura de prensa que se ha producido, así como las reacciones surgidas tras la difusión de las «Resoluciones». Posteriormente, repasó el programa de relaciones internacionales, la difusión del «Boletín» y los proyectos de cursos y seminarios de perfeccionamiento de los directores de escena.

La reunión se prolongó por espacio de dos horas con diversas intervenciones, en las que se hicieron propuestas y matizaciones respecto a los puntos enunciados. Los compañeros sevillanos expusieron al Secretario General su deseo de que la ADE se personara como tal ante diferentes instituciones como Junta de Andalucía, Expo-92, Ayuntamiento y Diputación de Sevilla, para exponer sus planteamientos y proponer alternativas en defensa de los intereses de los directores de escena y del quehacer escénico. Más concretamente, solicitaron que nuestra Asociación intervenga para solicitar que se lleve a cabo la construcción del «Gran Teatro», dentro de la Expo-92, que dotaría a la ciudad de un espacio teatral moderno y concebido con criterios contemporáneos.

La reunión concluyó estableciendo el proyecto firme e inmediato de que dichas entrevistas se celebren en el plazo más breve. Coincidiendo con las mismas, se realizará un acto público sobre la dirección teatral que serviría también de presentación a la ADE en Sevilla.

«La vida no es competición, y como no es una carrera, no considero que tenga que competir con mis compañeros actores en busca de premios o de reconocimientos.»

George C. Scott

Declaración cuando rechazó el «Oscar» en 1970

por César Alonso de los Ríos

La cultura ha sido desde el comienzo de la democracia «ancilla» de la política. A veces una asistencia muda, en otras ocasiones, una señorita de compañía. Y no me refiero a cuestiones de dirigismo o de infravaloración consciente sino a algo más profundo que tiene que ver con las condiciones en las que se ha hecho el sistema democrático.

En el primer período de la democracia se orilló el debate sobre el modo de producción cultural del franquismo y sobre el franquismo mismo. No se apeló tampoco a la teoría para alumbrar el hecho democrático. Se cedió todo

El desierto teórico

César Alonso de los Ríos fue durante varios años asesor del ministro de cultura, Javier Solana, cargo que abandonó hace unos meses para volver a su profesión periodística habitual. Antes fue redactor jefe de la revista «Triunfo» y director de «La Calle». El artículo que aquí reproducimos fue publicado en «El Independiente», semanario del que actualmente es Adjunto a la dirección, el 23 de enero del presente año. Dado su extraordinario valor analítico y testimonial nos ha parecido interesante insertarlo en nuestro «Boletín».

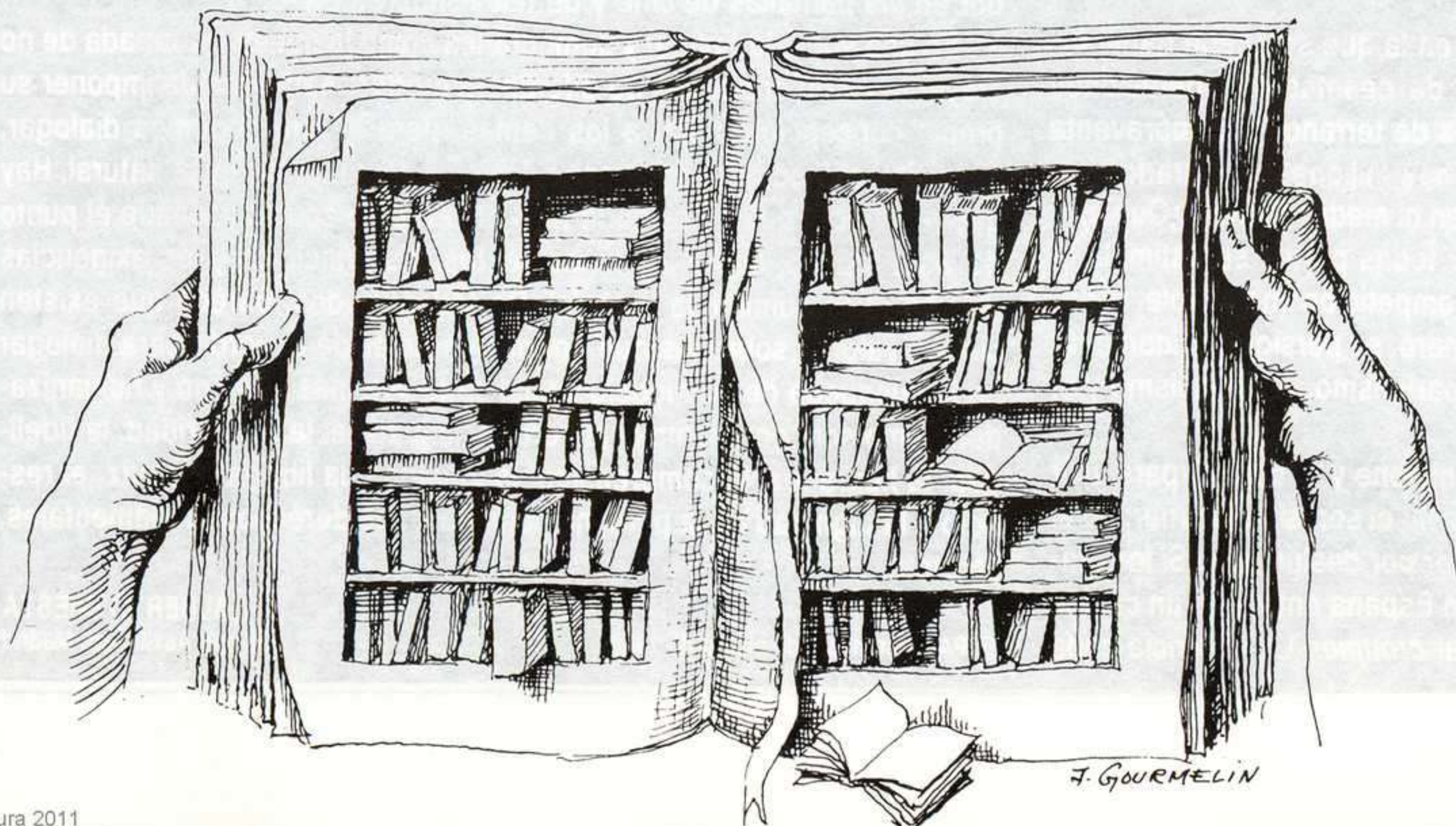
el papel a los políticos, a los constitucionalistas y juristas, porque de lo que se trataba era de poner en pie la democracia. A este fin se sacrificó todo. En nombre del consenso se dimitió del pensamiento y se relegaron todas las cuestiones que pudieran afectar a sus protagonistas. La consecuen-

cia fue una pobreza teórica. El pragmatismo partidario, las finalidades de mera organización administrativa y constitucional no sólo relegaron a segundo orden cualquier tipo de revisión sino que fcoaron todas las potencialidades sociales que demandaban respuestas teóricas. De esta manera la cul-

tura, en su sentido amplio, quedó cercenada del proceso de cambio. Hubo un sobreentendido en el sentido de que la ampliación del debate a los espacios del pensamiento, de la historia, de la creación, de la participación ciudadana podría alterar la difícil labor de bolillos que significaba el consenso político. La cultura habría sido el aguafiestas en un país que necesitaba por encima de todo «consolidar la democracia».

¿Y después? Ahora pagamos aquel vacío e incluso lo seguimos justificando con otro lugar común, con otro dogma asimismo simplificador de la realidad. La idea que domina y que exige la dependencia de todo lo demás es el crecimiento económico. Con un agravante; parece ser que sólo existe una fórmula, parece ser que no hay más que una vía. Desde luego no hay más que un solo protagonista. A partir de ahí se cercena cualquier discusión que no sólo afecta a lo económico sino a cualquier otra actividad. En este dominio de lo simple, del pragmatismo, la cultura como propuesta de la complejidad aparece como el residuo de una concepción idealista, banal, «intelectual». Hemos aceptado que la utopía es algo nefasto. Hemos asumido el dogma frente a la complejidad.

Los productos culturales adolecen de este marasmo ideológico, social, acrítico. Pagaremos esta desertización el día que queramos apelar a los indicadores de la creatividad, no a los indicadores económicos.



F. GOURMELIN

Razones para un programa de «Acuerdos»

España ha firmado «Acuerdos» de cooperación cultural con la casi totalidad de los países del mundo. Existen diferencias en su aplicación a causa, sobre todo, de la disparidad de recursos financieros que poseen los países firmantes, pero ha sido voluntad de los gobiernos democráticos hispanos superar los recelos, restricciones y rechazos existentes durante la dictadura franquista. En el terreno de la cultura no se tienen en cuenta, felizmente, ni los bloques militares, ni la división del mundo en primero, segundo y tercero. Se intenta hacer de la cultura un medio

de acercamiento entre los pueblos para que se conozcan mutuamente, para que las tensiones se reduzcan.

Congruente con estos principios, la Asociación de Directores de Escena está promoviendo la firma de «Acuerdos» sectoriales con asociaciones homólogas a la nuestra o en las que se integran los directores de escena como grupo. Nuestra intención es desarrollar intercambios y fórmulas de cooperación con colegas de otros países, siguiendo las pautas y posibilidades abiertas por los convenios culturales interestatales.

Hay asociaciones que han tenido mayor iniciativa para que los «Acuerdos» se concretaran. Hay Estados que cuentan con formas

de organización social, que posibilitan una relación más fácil con las asociaciones en que se agrupan nuestros colegas. Por ello hemos entrado en contacto con todos aquellos que lo han solicitado antes o con los que el encuentro fue más sencillo.

Sin embargo, la intención que nos anima es la de llegar a «Acuerdos» con todos aquellos que lo deseen y disfruten de una situación teatral de la que podamos aprender o intercambiar experiencias, pero también con todos aquellos a los que sirvan de algo nuestros conocimientos y valga la pena ayudar.

La gente de teatro que verdaderamente lo ama, se apasiona por su práctica y estudio, busca su de-

senvolvimiento y pretende enriquecerlo; que no son mercantiles, ni hacen onerosa bandera de su ignorancia y rutina pertinaz, que no se olcutan tras falaces supercherías, sino que hacen de la actividad artística una opción ante el mundo y de su propia vida, es muy parecida en todas partes. Con todos ellos podemos y queremos hablar de teatro y de muchos problemas que nos son comunes. Deseamos escuchar y que nos escuchen. Por eso nuestras relaciones se establecen con las asociaciones en que nuestros colegas se reúnen, se organizan y trabajan, aunque necesitamos el respaldo de los gobiernos para poderlas hacer realidad cuando nuestros recursos propios son insuficientes.

Relaciones internacionales

En la primera quincena de febrero, invitado por el Ministerio de Cultura de España dentro del «Acuerdo Cultural» interestatal, estuvo en Madrid el director de escena yugoeslavo Voja Soldatovic. Hispanista y buen conocedor de nuestro teatro, nuestro colega mantuvo encuentros y conversaciones con numerosos actores, escenógrafos y directores españoles y asistió a varios espectáculos.

Mantuvo así mismo una larga entrevista con el Secretario General de la ADE, Juan Antonio Hormigón, que debe asistir en junio en Novi Sad, al «Sterijino Pozorje». El director yugoeslavo recibió información de la ADE y una colección de nuestras publicaciones. Se estudiaron también las posibilidades de cooperación entre nuestra ADE y la entidad homóloga yugoeslava. Soldatovic informará en este sentido a sus colegas y preparará una reunión para el mes de junio, en Novi Sad, en donde se definirán las líneas de un posible «Acuerdo».

Grecia

Durante su estancia en Berlín-RDA en la segunda semana de febrero, el Secretario General de la ADE se entrevistó con Helene Varpoulou, colaboradora de Melina Mercuri en el Ministerio de Cultura de Grecia, para establecer los canales y directrices de una posi-

ble cooperación con nuestros colegas griegos.

Islandia

La ADE se ha dirigido asimismo a la «Félag Íslenskra Leikstjóra» (Asociación Islandesa de Directores), mediante una carta a su Presidenta, Thórhildur Thorleifsdóttir, directora teatral y miembro del Parlamento islandés, para iniciar relaciones con dicha asociación. Aunque Islandia es un país de tan solo 250.000 habitantes, tiene un teatro muy interesante y registra uno de los niveles proporcionales más altos de espectadores teatrales por espectáculo de toda Europa.

Finlandia

La ADE se ha dirigido a la Asociación Finesa de Directores para iniciar las conversaciones con vistas a la firma de un «Acuerdo» de intercambio. Este país posee una excelente organización teatral y un buen nivel escénico.

Australia, Hungría y Canadá

Durante los meses de enero y febrero, la ADE ha mantenido conversaciones con los agregados culturales de Australia, Hungría y Canadá para informarles de los proyectos de relaciones internacionales de nuestra Asociación y recabar información precisa sobre

las entidades homólogas a las que poder dirigirnos. En todos los casos las reuniones han sido muy positivas y han servido para dar los primeros pasos en los planes de cooperación con dichos países.

Uruguay y Argentina

Lucila Maquieira, vocal de la Junta Directiva de la ADE, realizó recientemente un viaje de trabajo a Montevideo y Buenos Aires, aprovechando la ocasión para contactar con directores del Teatro El Galpón, y de teatros oficiales e independientes de Uruguay. Se entrevistó con César Campodónico, Secretario General del ITI en Uruguay, quien se mostró interesado en conocer el trabajo y proyectos de la ADE y mantener relaciones de intercambio permanente. Posteriormente, en Buenos Aires, contactó con integrantes de la Asociación de Actores Argentinos, a la cual están vinculados también los directores de escena. También se mantendrán relaciones e intercambios con ellos.

Estados Unidos

Hace algunos meses se iniciaron gestiones para conocer y contactar con las asociaciones estadounidenses similares a la nuestra. Durante el mes de marzo hemos escrito a la «American Directors Institute Inc.» y a la «Society of Stage Directors and Choreographers», para establecer los primeros contactos y explorar las posibilidades existentes para llegar a acuerdos de cooperación a corto y medio plazo.

Proyecto de creación de la Associação de «Encenadores Teatrais de Portugal»

El 1 de marzo inició sus actividades el Centro Dramático Intermunicipal «Almeida Garrett», surgido con el apoyo de cuatro municipios de ciudades aledañas a Lisboa, y dirigido por Mario Barradas, José Martins y José Peixoto. El proyecto fue enunciado ya en el Primer Congreso Luso-Español de Teatro.

Entre sus actividades figura la de servir de núcleo dinamizador de una «Associação de Encenadores Teatrais» (Asociación de Directores de Escena Teatrales), que sirva para abordar y discutir los problemas del teatro portugués. Se trata de una iniciativa que la ADE propició durante los encuentros congresuales de Coimbra, en el pasado septiembre.

Mario Barradas se ha dirigido a nuestra Asociación para solicitar nuestros «Estatutos» y estudiarlos, así como nuestros «Boletines» y otras actividades. Desde estas páginas saludamos calurosamente este propósito de nuestros colegas portugueses que permitiría establecer canales de relación más amplios y fluidos entre los directores de escena españoles y portugueses, deseándoles los mayores éxitos en la consecución de este proyecto asociativo.

Cooperación con Gran Bretaña

La «Theatrical Management Association», con sede en Londres, es la única organización británica que agrupa a todos los trabajadores de los teatros públicos y privados, ópera, ballet, así como teatro infantil y juvenil, a excepción de los del «West End» y los experimentales de pequeño formato.

Con motivo de haber sido elegida por la Comunidad Europea, la ciudad escocesa de Glasgow como Ciudad Europea de la Cultura para 1990, dicha asociación ha decidido organizar un Congreso en que participen todos los colegas europeos. Con tal motivo, la Asociación de Directores de Escena ha recibido la siguiente carta:

Dear Mr. Montesinos:

The Theatrical Management Association is the single British organisation that represents all theatrical employers in the following areas:

1. Theatres:
 - Theatre owners & Theatre Managers.
 - Civic, State, Regional or commercial (privately owned).
2. Theatre Companies.
 - Those who receive State or City subvention to produce their own repertoire.
 - Touring companies (with or without subvention).
3. Commercial Producers, Impresarios & Managers.
4. Opera & Ballet Companies.
5. Children's Theatre Companies.

We do not represent;

- (i) The theatre in the «West End» of London.
- (ii) Small-scale or Experimental companies.

In 1990, Glasgow has been chosen by the European Community to the European City of Culture, and we have decided to organise an international congress of our European colleagues, to be held on 1st-5th November of that year.

Our first move must be to make a list of organisations which we should invite, and I am writing to you - on the advice of your Ministry of Culture, because I believe that you may represent in your country one or several of the areas listed in 1-5 above. (If you do not, please forgive me and would you be willing to help us by telling us to whom we should write instead.) If, however, this is correct please could you answer the following question for us:

- (a) Which type of theatre operation do you cover (eg: Subsidised Theatre, Commercial Theatre, Opera, Ballet, etc?).
- (b) How many members do you have?
- (c) Would you distribute our first invitation to your members and/or would you give us a list of your members?
- (d) Do you think that your members would like and be able to attend such a conference.

I look forward to receiving your re-

plies, and thank you in advance. Please excuse me for writing in English and be assured that you are invited to reply in your own language.

Yours sincerely

Andrew Leigh
President

La ADE ha respondido inmediatamente a los requerimientos planteados. El 28 de enero, remitíamos este escrito:

Estimado señor Leigh:

El presidente de la ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA, señor Angel F. Montesinos, ha leído con sumo interés su carta del 5 de enero del presente año, y la ha presentado a la Junta Directiva. En mi condición de Secretario General de la ADE y como responsable de las relaciones internacionales, tengo el placer de responder a su interesante propuesta.

Nuestra Asociación agrupa a la casi totalidad de Directores de Escena españoles y entre ellos se cuentan varios directores de instituciones teatrales de financiación estatal, municipal y de gobiernos autonómicos. El resto de nuestros colegas trabajan en compañías privadas que cuentan con mayor o menor apoyo ministerial. Algunos de ellos son Directores-Productores de sus espectáculos. Asimismo contamos con Directores que trabajan preferentemente en el área experimental, teatros de marionetas, de danza y ópera. Varios de nuestros asociados dedican además parte de su actividad a la docencia teatral y estudios teatrológicos.

La ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA DE ESPAÑA cuenta en la actualidad con 105 miembros; 55 viven y trabajan en Madrid, el resto corresponde a Cataluña en primer lugar, Andalucía, Asturias, Valencia, Murcia, Castilla-León, Euskadi, Baleares, Islas Canarias y Galicia. No obstante seguimos teniendo nuevas adhesiones. Dentro de un mes celebramos en Palma de Mallorca el Primer Congreso Estatal de Directores de Escena.

Le remitimos gustosamente la lista de nuestros asociados para que ustedes pueden enviar las invitaciones correspondientes. Estamos seguros que una parte tendrá sumo interés en asistir al Congreso de Glasgow que usted indica. Por supuesto que caso de que lo considere oportuno, la ADE intervendría oficialmente como Asociación. En espera de sus noticias, reciba un cordial saludo.

J. A. Hormigón
Secretario General-ADE

En los próximos meses seguiremos informando detenidamente de las noticias que lleguen sobre el proyectado evento, cuya realización está prevista del 1 al 5 de noviembre de 1990. Estamos convencidos que muchos de nuestros asociados encontrarán de interés su asistencia a este Congreso Europeo de los profesionales del teatro. Asimismo, representa para nosotros el inicio de las relaciones con Gran Bretaña, país con el que era difícil establecer contactos con asociaciones homólogas a la nuestra hasta hoy.

«Acuerdo» para otoño con la «Asociación de Gente de Teatro» de la RDA

Como culminación de las gestiones iniciadas hace varios meses, el Secretario General de la ADE se reunió con el doctor Klaus Pfütznner, Secretario General de la «Verbandes der Theaterschaffenden» (Asociación de Gente de Teatro), en su sede berlinesa. Tras exponer las características y objetivos de sus diferentes entidades, ambos dirigentes llegaron a un principio de coincidencia para la futura firma de un «Acuerdo» que contemple el intercambio de directores de escena para conocer el teatro del otro país, así como información y publicaciones. Se estableció igualmente un calendario que fija un período de discusión durante los próximos meses de los contenidos del «Acuerdo» y su firma en el próximo otoño si no surgen problemas insoslayables.

La «Asociación de Gente de Teatro» de la RDA tiene más de 30 años de existencia. Agrupa a directores de escena pero también a otros profesionales del teatro. No tiene carácter sindical ni está vinculada a ningún partido. Recibe una importante subvención del Ministerio de Hacienda de su país, que le permite elaborar un programa cultural, formativo y social. Posee una sede en Berlín, casas de reposo, etc. Sus miembros deben cumplir, para ingresar, unos determinados requisitos profesionales existentes en sus estatutos.

El Secretario General de la ADE se entrevistó igualmente con los directivos del «Institut für Schauspielregie» (Instituto de dirección teatral), en donde se forman los directores. Se interesó por los programas de estudio y por los sistemas de trabajo que allí se utilizan. La carrera consta de cuatro cursos con asignaturas de formación técnica, teórico-humanística y de práctica escénica. A partir del próximo año se ampliarán dos cursos más, mediante los que se obtendrá el doctorado, consistentes fundamentalmente en trabajos de práctica escénica.

Durante la reunión se plantearon algunas vías de cooperación entre los jóvenes directores españoles y los alumnos del Instituto berlinés. En los próximos meses se desarrollarán estos planteamientos iniciales con vistas a la conclusión, si es posible, de una línea confluyente de cooperación.

Entrevista con la Presidenta de la Asociación de Artes Escénicas de la UNEAC

Del 6 al 12 de marzo visitó Madrid la bailarina Loipa Araujo, perteneciente al Ballet Nacional de Cuba y elegida en el último Congreso de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, Presidenta de la Asociación de Artes Escénicas. Durante su estancia mantuvo una amplia conversación con el Secretario General de la ADE, pasando revista a aspectos específicos del futuro «Convenio» que ambas Asociaciones firmarán en los próximos meses. Los puntos fundamentales del encuentro giraron en torno al número de directores que viajen cada año, así como al intercambio de información sobre temas y publicaciones teatrales. Se consideró de sumo interés incluir un apartado que abriera la posibilidad de programar seminarios, cursos y trabajos escénicos de los directores de escena en ambos países.

Loipa Araujo y Juan Antonio Hormigón, llegaron a un acuerdo básico en todos los apartados. La dirigente cubana expresó su intención de someter la firma del «Convenio» a la discusión en la próxima reunión nacional de la Asociación de Artes Escénicas de la UNEAC, añadiendo que podría firmarse de inmediato. Igualmente se programó para el próximo otoño la visita a España de Humberto Arenal, vicepresidente de la Asociación Cubana.

«Al poder, está claro, le interesa "la cultura", porque el arte es siempre peligroso, y la "cultura", en cambio, es un concepto amplio, acomodaticio, cuantificable.»

Kiko Veneno
«Derechos Humanos»
noviembre-diciembre 1987

Libros

por Laura Zubiarain

El teatro barroco hispanoamericano

por Carlos Miguel Suárez Radillo
Ediciones José Porrúa - Madrid, 1981
3 volúmenes, 700 páginas en total

Carlos Miguel Suárez Radillo nació en La Habana en 1919, en cuya universidad se doctoró en pedagogía. Posteriormente obtuvo el «Master of Arts» en el Hunter College de Nueva York. Director de escena, investigador teatral, profesor, conferenciante, articulista, ensayista y traductor, ha alternado todas estas actividades a lo largo de una vida presidida por su total dedicación al teatro. A partir de 1957 fijó su residencia en España y adquirió su ciudadanía.

Dentro de su amplia bibliografía, destaca por su interés y ambición totalizadora la obra aquí reseñada: «El teatro barroco hispanoamericano». En ella aborda el estudio del teatro de la América hispana durante el barroco, es decir cuando en la península se asistía a una descomunal explosión de la literatura dramática, se configuraba el teatro nacional y este se convertía en elemento nutricional de la conciencia y la pasión popular. Es el período que abarca de 1600 a 1750.

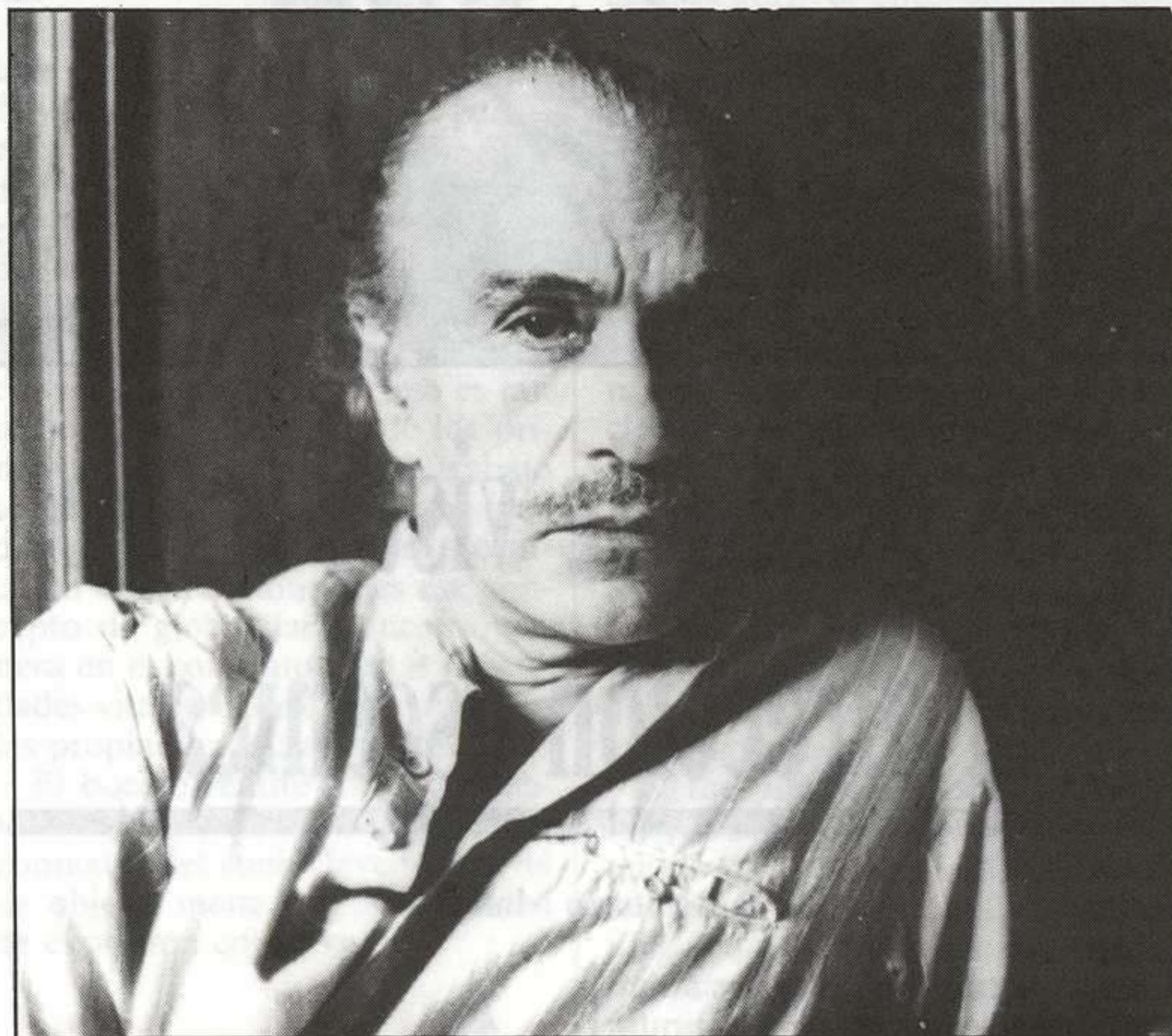
A partir de una introducción en la que analiza los antecedentes históricos del encuentro entre las culturas y formas de vida española y americana, el concepto de barroco y la extensión en el espacio y el tiempo del teatro barroco hispanoamericano, estudia a lo largo de quince capítulos, de forma minuciosa y pormenorizada, los autores y obras aparecidas y estrenadas en las diferentes jurisdicciones coloniales: capitanías, gobernaciones, audiencias y virreinos. Así la obra se inicia con el análisis del Virreinato de Nueva España y sus Audiencias de Santo Domingo y Guatemala, las Capitanías de La Habana y Santiago de Cuba y la Gobernación de Puerto Rico; prosigue con el Virreinato de Venezuela y concluye con las Gobernaciones de Guairá o Paraguay, Buenos Aires, Tucumán y Cuyo.

El subtítulo de la obra, «Ensayo de una historia crítico-antológica», resume los objetivos del autor. Es tanto una historia crítica del teatro barroco hispanoamericano como una antología de las escenas fundamentales de los textos dramáticos más significativos de los allí citados. Suárez Radillo ha buscado sus fuentes tanto en las aportaciones de eruditos precedentes, como en los textos originales y en

una información directa en los países de cuya literatura barroca hace historia.

El resultado es un panorama completo, sugestivo e insospechado, en el que no faltan descubrimientos de autores como Agustín de Salazar, Cristóbal Gutiérrez de Luna, Francisco de Acevedo y otros que aparecen en estas páginas junto a Ruiz de Alarcón y Sor Juana Inés de la Cruz, de sobra conocidos.

Suárez Radillo en su «Teatro barroco hispanoamericano», ha sabido compaginar la más exigente erudición con el análisis crítico, el comentario, la alusión costumbrista, y la historiografía que incluye la consulta de raras ediciones y manuscritos ignorados.



Francisco Nieva.

Fantasia, humor y terror. Tres ejercicios dramáticos para jóvenes intérpretes

por Francisco Nieva
Colección «La Avispa» - Teatro;
núm. 24. Madrid, 1987
110 páginas

A lo largo de su ya extensa obra literaria teatral, Francisco Nieva ha transitado muy diferentes estilos dramáticos. Quizás esta capacidad y aptitud suya sea una de sus más tangibles señas de identidad, resultado de un sólido bagaje de lecturas, conocimientos y buceos en técnicas y lenguajes. No por ello dejan de tener sus obras un sello personal indeleble,

pero este uso de estilos varios le permite sorprender y adecuar el tema dramático a la estructura formal que le sirve como medio expresivo.

«Fantasía, humor y terror» es el título genérico de tres obras en un acto: «No es verdad», «El espectro insaciable» y «El corazón acelerado». Tienen el denominador común de estar escritas para jóvenes actores —de ahí el subtítulo de «Ejercicios dramáticos para jóvenes intérpretes»— pero transcurren por sendas estilísticas y elaboran sondeos dramáticos dispares. «Se adopta una forma de teatro —dice Nieva en su introducción— como se adopta un vestido, con la intencionalidad expresiva de un vestido».

La primera de las tres «No es verdad», prosigue la senda del melodrama romántico con ciertos agijonazos de terror. «El espectro insaciable», definida por su autor como «comedia dramática», maneja claramente elementos de alucinación, juega con el tiempo presente y pasado, con el terror y el vacío. Quizás sea ante todo

siones neoliberales, so capa de haberse hecho adultos, pragmáticos y vivir el presente cierto y no el futuro posible. Es una forma de muerte sin «rigor mortis».

Esta búsqueda del pastiche estilístico permite a Nieva elaborar una reflexión dramática reveladora. Cuando tanto jeta que asola estos nuestros pagos, charlatanea incontestable sobre cuestiones que desconoce ante la temerosa admiración de abortos papanatas, es higiénico y reconfortante leer a Nieva: «Dramaturgia —dice— equivale a clarificación de los supuestos teatrales implícitos en la obra, fieles a su espíritu».

Las tres obras que se recogen en «Fantasía, humor y terror», tienen en sí una finalidad didáctica: «delimitar un género maestro del teatro, el teatro de ascendencia literaria». Pero son también una propuesta práctica interpretativa para jóvenes actores, para que descubran claves, estilos, recursos y procesos, sin limitarse a estereotipos reductores y sandios dictados por la moda, y enriquezcan su conocimiento humanístico, desarrollen su fibra estética y maduren su personalidad.

Actores

(Boletín de la Unión de Actores)
Número 0 - Madrid, febrero 1988

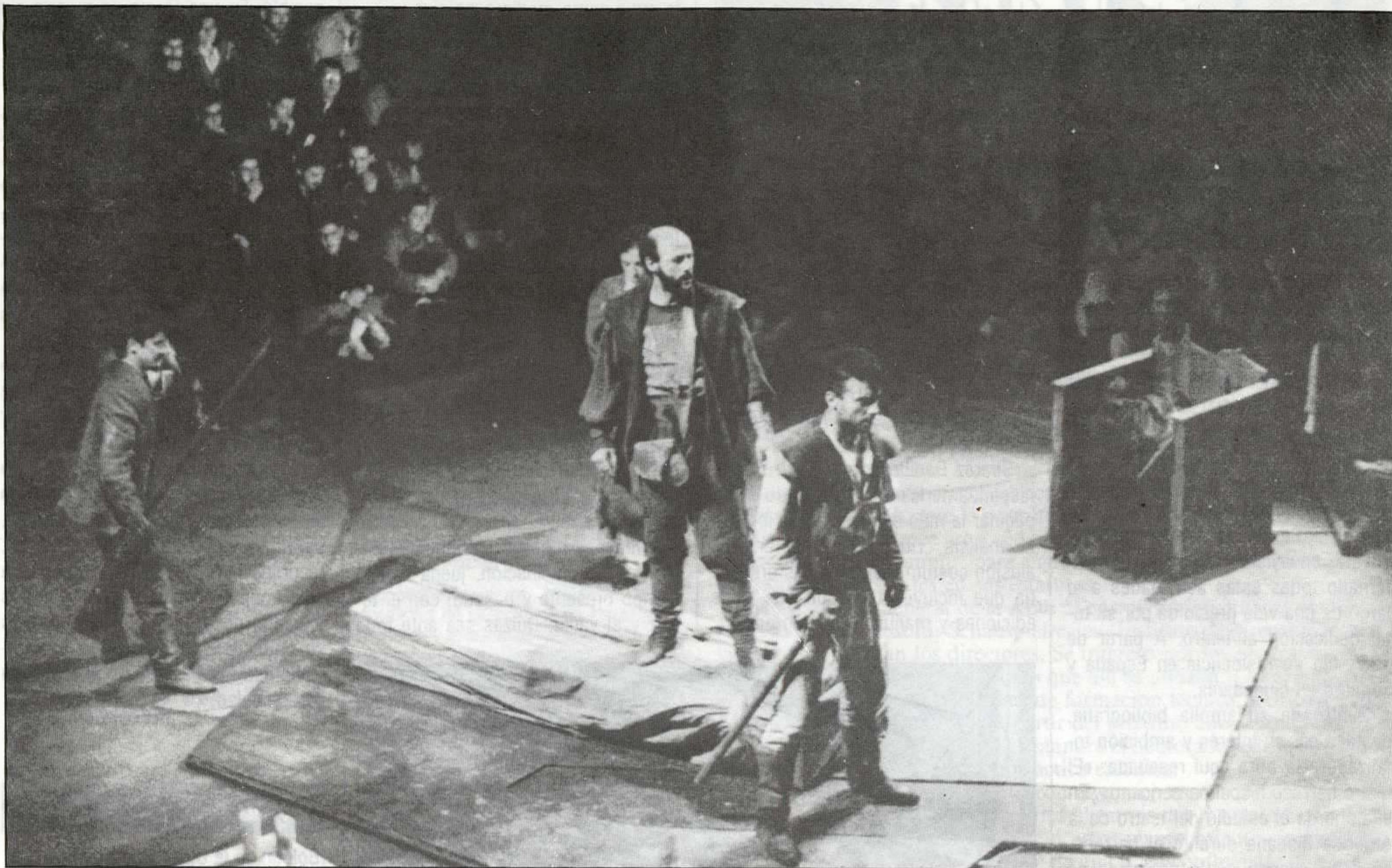
Coincidiendo con el primer año de su existencia, la Unión de Actores saca a la luz su «Boletín», órgano imprescindible de información y opinión en el que reflejar sus alternativas, deseos y análisis. Está dirigido fundamentalmente a sus asociados pero también a todos los profesionales del teatro y a los estamentos políticos y administrativos que gestionan o deciden en materia de política teatral.

En este ejemplar de estreno, incluye un editorial sobre el concepto de asociacionismo sindical para las profesiones artísticas que la Unión de Actores postula. Hay también entrevistas y documentos. Parte importante la ocupa la información sobre la aventura vivida por Fernando Marín y Germán Cobos en Chile, durante su viaje de solidaridad con los actores de aquel país amenazados de muerte por grupos ultraderechistas.

En próximos números se anuncia la existencia de secciones fijas, «El actor y la palabra», «El actor y su personaje», «El actor y los demás», que junto a entrevistas y noticias configurarán el contenido de la publicación.

Desde estas páginas saludamos la aparición del «Boletín» de la Unión de Actores y nos congratulamos de que una nueva publicación asociativa venga a sumarse a la nuestra en el lento pero implacable proceso de racionalización de la realidad teatral española.

«Doña Elvira, imagínate Euskadi», de Ignacio Amestoy, interpretado por la compañía GEROA de Durango.



Mi punto de vista sobre la dirección escénica

Por Antonio Malonda

El comienzo se trata de imágenes aisladas, quizás caóticas, sin continuidad unas con otras; pero es precisamente en esas primeras impresiones donde palpita la vida del futuro espectáculo. No importa que esas imágenes sean después transformadas, cambiadas durante el proceso de desarrollo del espectáculo.

Lo importante es saber transmitir esas ideas al equipo de trabajo y que éste participe de ellas. Porque mantener desde el comienzo unas ideas comunes sobre la obra, significa que a lo largo de todo el proceso existirá el esfuerzo de crear y contar una sola historia, no varias. Es decir, de crear una línea de Acción Central; será el esfuerzo de trabajar con sentido común, para hacer lógicos y coherentes cada elemento, cada cosa, desde la más simple a la más compleja. Es generar unos signos, unas imágenes que estén en función de contar un solo relato, no varios que se yuxtaponen.

Ahora bien, yo creo que, para que este planteamiento sea compartido durante todo el proceso de ensayos, es necesario que el contacto básico del texto con los actores y actrices sea dirigido, no tanto a un análisis previo profundo de la obra, como a una apreciación inmediata de aquellas ideas y elementos más evidentes que proponen un texto dramático, como pueden ser el lugar, las cosas materiales, los hechos, las acciones superficiales, y los conflictos elementales. Es decir: lo que acontece de forma más superficial. En un comienzo, estas cosas son suficientes para tener una hipótesis de trabajo práctico.

Lo que me interesa en primera instancia es, objetivar el texto, cambiando el punto de vista literario a escénico. Esta transformación de los parlamentos del texto en un esquema encadenado de ac-

ciones, es lo que yo denomino abocetado de la obra.

En primera instancia, el abocetado lo realizo (1) con la intención de mostrar en imágenes la lógica de la acción escénica sobre la historia a representar; para ello, el actor parte primero de los acontecimientos evidentes que la obra ofrece. Trabajando así en esta primera etapa de análisis, actores y actrices están en condiciones de desvelar aquellas líneas maestras de acción de las ideas de la obra. Al propio tiempo se estructuran también las líneas conscientes de acción de cada futuro personaje.

Y todo esto se hace desde el punto de vista de la acción escénica, no desde el llamado «trabajo de mesa».

El boceto escénico genera así una materialidad objetiva que se encuentra inmersa en el hecho teatral. Aparte de que una de las características básicas del teatro es precisamente su no literalidad. La acción escénica no es sólo texto, sino una realidad que subyace, que se descubre a través del mismo.

Pienso, y así lo manifiesto en mis trabajos, que el texto debe to-

(1) Este escrito trata sobre todo del trabajo consciente del actor, para determinar la lógica de la acción en su futuro personaje.

Este escrito está basado en el cuaderno de Dirección sobre la obra de Ignacio Amestoy: «Doña Elvira, imagínate Euskadi» (1), interpretada por la Compañía GEROA de Durango. Después entregué parte de él a los actores que iban a intervenir en el proceso de montaje de la obra de Luis Matilla y J. L. Mozo, «Como reses».

Si ahora me atrevo a presentarlo ante vosotros, es sólo porque siento necesidad de jugar a transgredir las reglas de esta disciplina nuestra, tan individualizada, poco sistematizada y menos aún, comunicativa.

El estímulo que considero necesario y esencial para trabajar sobre una obra de teatro, es que su contenido, su idea, me atraiga, concuerde con los juicios que yo pueda tener sobre la realidad. Ese es el motor que genera en mí, la necesidad de transformar en imágenes escénicas las ideas que he encontrado en el texto.

Un espectáculo teatral nace a partir de las impresiones de la realidad viva y de las recibidas durante la lectura de un texto. Al co-

(1) «Primer acto», n.º 216.

marse como punto de partida, nunca como lo principal. Para mí, lo principal es la acción. El texto es lo pensado, pero no es lo hecho. Analizar profusamente el texto, sin que éste haya sido practicado escénicamente, me parece un cierto idealismo porque se pretende conocer un objeto que, como tal, todavía no existe.

Además, considero que al actor se le carga excesivamente de datos cuando analiza profundamente un texto sin haber improvisado él mismo todavía. No niego el análisis reflexivo de un texto, lo que hago es posponerlo a otros momentos del proceso, porque si cuando el actor empieza a ensayar, tiene la cabeza llena con un plan a realizar y recordar, ¿hacia dónde se dirigirá entonces el centro de su atención creadora? ¿Hacia ese plan ya determinado que tiene dentro de la cabeza? o bien, ¿hacia lo nuevo que aparece ante él, como hechos reales, con interacciones que se dan en la práctica del «aquí y el ahora»?

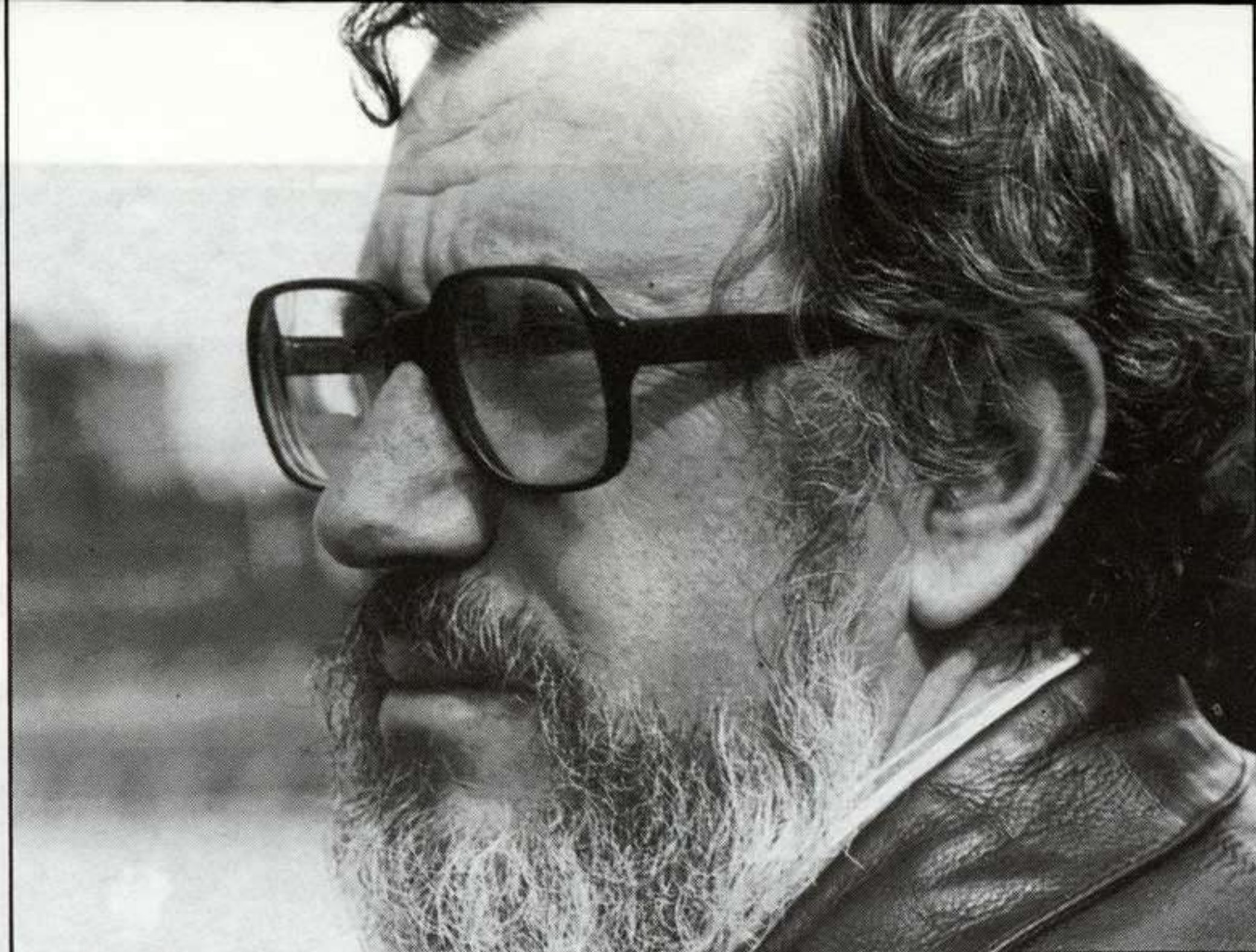
Me parece un error que el actor se plantee «qué imágenes va a tener en escena» antes de que exista el objeto teatro.

Como puede apreciarse, mi trabajo se apoya principalmente en la improvisación del actor. Pero no me refiero a esas improvisaciones de semejanzas, o analógicas, o bien, aquéllas que trabajan sobre lo que acontece en la obra de teatro, pero sin tener presente el proceso en que ese acontecimiento se dá. Para abocetar la obra, yo trabajo con el tipo de improvisaciones que Vajtangov llamaba «estudios». Se trata, como sabéis, de improvisaciones que no se ajustan a las palabras del texto. Pero sí que prestan suma atención al orden en que transcurre el diálogo y a lo que el texto dice sobre los hechos del presente escénico. Reproducen, por decirlo así, la secuenciación de lo que acontece según los parlamentos y las acotaciones del texto.

Las improvisaciones de boceto son fundamentales también, porque concretan el entorno escénico en el que se enmarca la historia. Es obvio decir que el entorno es el lugar, pero también es toda circunstancia exterior que incide sobre la conducta del personaje.

Lo más evidente del entorno son los obstáculos físicos y los de ambiente que definen el marco del conflicto.

Teatralmente es el entorno el que contiene aquellos elementos de carácter más real y convencional a la vez, pues contiene cosas que se utilizan como lo que son, cosas que son tratadas «como si» fueran otras, y es así mismo, los ambientes y las atmósferas que rodean el espacio: es el sello social o psicológico que se representa prin-



Antonio Malonda.

cialmente, no por las cosas, sino por otros elementos.

Ahora bien, si el actor no «acciona» adecuadamente, todo el marco ambiental y físico del entorno, actuará en contra de la obra, porque, como he dicho anteriormente, el entorno es una de las partes más convencionales y, por lo tanto, menos orgánica y natural.

En la realidad de la vida el frío, una iglesia, el atardecer, etc., influyen en la conducta de las personas, pero en el teatro, es la conducta del actor la que debe influir creando esos lugares en su existencia convencional; el actor con su acción transforma las cosas que son, en lo que deben ser según la convención teatral. Por eso es tan importante que ya, desde los primeros días, el equipo de trabajo tenga, aunque en boceto, una idea de globalidad, de un hecho escénico en construcción, pues ese concepto de globalidad concreta, genera en el conjunto ciertas necesidades vitales, que se desmarcan de las propiamente culturalistas.

El boceto remite continuamente a aquellas líneas evidentes del contexto, del cual, elevado a nivel de objeto, incita a una necesidad de expresión colectiva.

Recuerdo haber oído decir a Pepe Monleón en una de sus charlas en la Escuela Municipal de Teatro de Albacete (Tema), cuando yo la dirigía: «Actuar sin necesidad es gratuito. La acción por la acción no tiene sentido. La actuación tiene que venir dada por la respuesta a una necesidad».

Creo, como Monleón, que la necesidad es fundamental para un trabajo creativo. Y pienso además que la necesidad en sí es un elemento social que tiene que ver con el producto; es decir, con un objeto concreto y que éste tiene que existir para que surja aquélla. Así pues, será el producto el que genera la necesidad y el deseo de accionar sobre él.

Por todo esto, tiene para mí primordial importancia que todo el

equipo de creación de una obra de teatro trabaje sobre un objeto «embrionario», pero concreto, físico, no abstracto y general. Sin dejar en olvido que el motor de arranque para que ese objeto pueda crearse es la conjunción de ideas a desarrollar sobre él.

Las acciones simples que hacen los actores con la función primera de descubrir el entorno, apuntan intenciones de la base completa del núcleo de acción. Es el entorno el que enmarca, concreta y da coherencia a los otros dos elementos de ese núcleo. Me refiero al acto de accionar voluntaria y conscientemente, y al de respuesta contraria de ese accionar.

Para precisar mejor de qué forma peculiar se producen los núcleos de acción en una obra teatral, utilizo improvisaciones o «estudios», que llamo marginales. Reproduzco las causas que se dan antes del tiempo en que transcurre la obra de teatro; son acontecimientos pasados, extraídos de los datos que ofrecen los diálogos de los personajes.

Si me preocupan esos datos retrospectivos, es porque considero que lo que acontece en una obra teatral de figuras humanas, no es una pequeña parte de sus vidas. Lo que principalmente se muestra, es una etapa de esos personajes que han vivido bastante antes de levantarse el telón.

Creo, que si los acontecimientos que forman parte del pasado, se trabajan sólo en el terreno teórico, perdemos una parte importante del análisis desde el punto de vista de su teatralidad. Pero, cuando improvisamos los acontecimientos más evidentes del pasado de una obra teatral, creamos imágenes colectivas sobre aquellos elementos más imprecisos: se concretan las causas lejanas que generan los conflictos en el presente de la escena.

Improvisar las causas lejanas es un buen complemento para mejor entender la lógica de lo que acontece. Pero sin olvidar que son las cosas que ocurren en la escena, las que determinan las acciones de los personajes; porque el pasado como tal poco nos puede decir sobre cómo son las acciones en el presente.

Ahora estamos en disposición de descubrir con mayor profundidad las interrelaciones de los personajes: Por un lado tenemos los choques de los personajes entre sí. Esta complejidad de relaciones tiene su «base» en las «estrategias», esos inventos imaginativos y conscientes que se ven obligados a llevar a cabo los personajes, para conseguir los fines que persiguen. Por otro, la puesta de manifiesto de aquellas contradicciones internas de los personajes; son esos conflictos que se encuentran en uno mismo y no dependen directamente de las relaciones con los demás.

Las finalidades de los personajes son las que principalmente generan los conflictos dramáticos. Bien sabemos que sin la manifestación materializada de ellos, el teatro se convierte en hecho literario. El conflicto es el motor esencial del teatro. Lo que diferencia esencialmente la conducta cotidiana de la teatral es la evidencia de los conflictos.

Además, los distintos conflictos que se dan en el teatro se encuentran siempre interrelacionados. Y, más aún, entre los personajes de una escena, no deben existir relaciones que no tengan que ver con la idea de la obra y con los conflictos que esa obra contiene. Todos los enfrentamientos de los personajes pasan por la línea de acción central de la obra y se entrecrocan. Una obra de teatro no tiene o no debe tener nada que no guarde relación o enturbie la idea principal a desvelar.

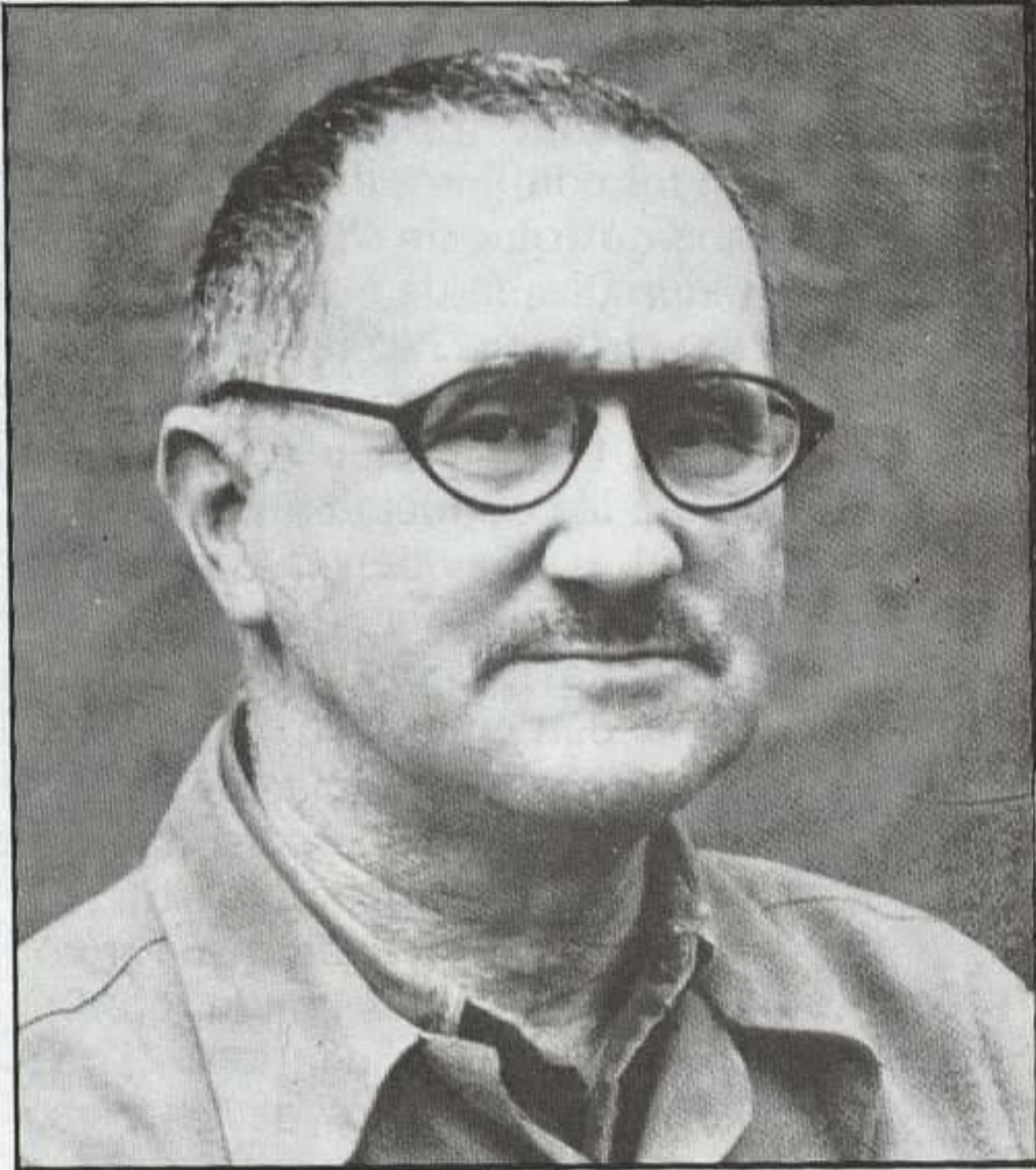
Para finalizar esta comunicación sobre mi trabajo globalizado en el montaje de una obra teatral, sólo me queda definir lo que debe ser una acción: la conducta de un personaje puede buscarse desde sus causas, o desde sus fines. Cuando se trabaja desde la acción, se hace desde los fines, porque la acción no es otra cosa que lo que «aquí y ahora» hace el personaje en función de lo que quiere obtener.

Pero no debe confundirse una acción con una acción física simple, barrer, pintar, fumar, etc. La acción es, además de una conducta sicofísica consciente y voluntaria, la capacidad de ejecución del personaje, con la intención de conseguir un fin determinado en el momento presente y además, ese comportamiento provoca reacciones contrarias en otros, es decir, genera conflictos.

Noviembre 1987

NOTA: No quiero cerrar este escrito sin dejar constancia de las personas que, con sus comunicaciones sobre la Acción Escénica, han facilitado teorizar sobre mis experiencias. Me refiero a los siguientes Directores de Escena: V. O. Toporkov, I. Rapoport, B. E. Zahava, A. D. Popov, F. Vajtangov, M. N. Kedrov, S. Moore, M. O. Knebel, W. Layton, A. Vitez, E. Buenaventura, R. Serrano, y como no, C. Stanislavsky y B. Brecht.

«HOMENAJE A
BRECHT» en el
Centro Cultural
de la Villa



Homenaje a Brecht

por Luis Salvochea

El día 21 de enero se celebró en Madrid, en el Centro Cultural de la Villa, un homenaje a Bertolt Brecht al cumplirse el noventa aniversario de su nacimiento. El acto se enmarcó en las actividades de la exposición «Berlín hoy, un encuentro con la República Democrática Alemana». Estuvo auspiciado por la Asociación Colegial de Escritores, la Asociación de Directores de Escena, la Sociedad General de Autores de España y la Unión de Actores. La organización fue totalmente española y el Centro Cultural proporcionó su sala y personal para que pudiera llevarse a cabo.

El homenaje se inició con una intervención de Juan Antonio Hormigón, que señaló algunos de los significados de la obra y la personalidad del escritor. Julia Martínez condujo el evento en su labor de presentadora, con gran precisión y austeridad. Intervinieron después Miguel Ángel Rellán, Julieta Serrano, Emilio Gutiérrez Caba, Eusebio Lázaro, Irene Gutiérrez Caba, Manuel Galiana, Rosa Vicente, Charo Soriano, Adolfo Celdrán, José Sacristán, María Fernanda D'Ocon, Massiel y Adolfo Marsillach. Todos ellos, respondiendo a estilos diferentes y a personalidades artísticas dispa-

res, abordaron los poemas, narraciones y fragmentos escogidos con una convicción, entusiasmo y entrega dignas de ser subrayadas.

Cerró el acto la actriz y cantante del Berliner Ensemble, Gisela May, de gran significación como intérprete de la obra y canciones de Brecht. Ha actuado en todos los países de Europa y España ha completado ahora la relación. También lo ha hecho ante los delegados de la Asamblea General de las Naciones Unidas en Nueva York, en donde interpretó la «Canción de la paz».

Su trabajo como actriz se inició en 1942, actuando posteriormente en diferentes teatros y en particular en el Deutches Theater de Berlín. En 1962 se integró en el Berliner Ensemble, en donde ha intervenido en numerosos espectáculos; entre ellos debemos destacar los correspondientes a obras de Brecht. Ha sido Madame Cabot en «Los días de la Comuna», la actriz en «La compra del bronce», Celia Peachum en «La ópera de perra gorda», la Gobernadora en «El círculo de tiza caucásico» y Madre Coraje, su último trabajo.

La selección de textos interpretados por los actores españoles siguió un criterio cronológico. Se inició con «De el pobre B. B.» y prosiguió con «La infanticida María Farran», «Recuerdo de María A», fragmentos de «Hombre por hombre», «Textos del Me-Ti»,

«Canción de la rueda hidráulica», «Elogio de la duda», «A los hombres futuros», «La cruzada de los niños de Polonia» (canción), «Una buena respuesta», «Si los tiburones fueran hombres», «Preguntas de un obrero ante un libro», «Balada de María Sanders» (canción), y el primer monólogo de «Galileo». Gisela May por su parte, ofreció cuatro canciones: «Surabaya Johnny», «Canción de Jenny la de los piratas», «Bilbao Song» y la «Canción de la paz».

Este conjunto de textos descri-

bían en cierto modo la cronología creadora brechtiana. Pertenecen al «Devocionario doméstico» (1926), «Hombre por hombre» (1926), «La ópera de perra gorda» (1928), «Happy End» (1929), «Poemas del exilio» (1938), «Me-Ti, el libro de las mutaciones», «Poemas de Svendborg» (1939), «Historias del señor Keuner» (primera selección de 1949) y «Galileo Galilei» (1939-1956). Julia Martínez en sus intervenciones, dijo además algunos de los hermosos, sucintos e intimistas poemas

Alternativa para el arte

En esta época de decisiones también el arte tiene que decidirse. Puede convertirse en instrumento de unos pocos que desempeñan para la mayoría el papel de dioses del destino y exigen una fe que ante todo ha de ser ciega, y puede ponerse al lado de la mayoría y dejarles el destino en sus propias manos. Puede proporcionar a los hombres estados de éxtasis, ilusiones y maravillas, y puede poner el mundo en sus manos. Puede hacer más grande la ignorancia. Puede apelar a los poderes que demuestran su fuerza destruyendo y apelar a los poderes que demuestran su fuerza ayudando.

BERTOLT BRECHT



Dibujo de Herbert Sandberg.

del último período: «Elegías de Buckow» y «Pequeños poemas»; así como pasajes del «Diario de trabajo» y citas de artículos y ensayos.

Problemas técnicos y de índole personal, impidieron a José María Rodero e Imanol Arias sumarse al homenaje. Las narraciones y poemas que les correspondían, hubieran completado este breve pero enjundioso recorrido por la producción de Brecht.

La ambientación corrió a cargo de Tomás Adrián y la coordina-

ción de Rosa Vicente. Juan Antonio Hormigón concibió, escribió el guión y dirigió el homenaje. En el escenario se recreó un café con mesas, piano y orquestina. La acción se desarrolló según los patrones formales del cabaret literario. En el café, junto a los actores, se sentaban alumnos de la Escuela de Arte Dramático.

Es preciso subrayar la calurosa acogida que el homenaje recibió por parte del público que abarrotaba la sala. Además de las representantes oficiales, Alcalde de Berlín, Embajador de la RDA, había muchos actores, directores de teatro y cine, germanistas, escritores y gentes de todo tipo atraídas por la figura de Brecht. Sus largas ovaciones a cada uno de los intérpretes y al final, al busto de Brecht realizado por Fritz Cremer, iluminado en solitario, fueron el testimonio ferviente del entusiasmo que su recuerdo había despertado.

Quizás como reflexión final hubiera que decir que actos como este, descubren que en nuestro país late todavía el deseo de hacer de la cultura aliento vital transformador y generador de la conciencia y no mero lujo o boato de quienes los financian, edulcorada imagen en tecnicolor de la realidad o supuesto experimentalismo para exiguas minorías de «iniciados». Que es posible abrir un resquicio a la esperanza. Que quizás haya llegado el momento de poder hablar de las cosas que de verdad pasan, no sólo de las que quieren que hablemos.



Brecht dirigiendo un ensayo de «KATGRABEN», de STRITTMATTER en el Berliner Ensemble.

Brecht, noventa aniversario

por Juan Antonio Hormigón

Eugen Bertolt Brecht... ¿Quién es este hombre? Muchos hablan de él, lo ensalzan o condenan, lo denominan vanguardista o clásico, dicen a veces conocerlo y muestran su desconocimiento. ¿Es un escritor, un dramaturgo, un intelectual, un poeta, un comunista, un brujuleador, un estratega, un sutil astuto, un astuto sutil? ¿Fue epicúreo, antifascista, científico, estilista, racionalista, pacifista, dialéctico, humorista, sarcástico, corrosivo, campechano, vitalista? ¿Quién fue este individuo al que hacen dos caras los mercaderes del pensamiento: ensalzado en público por el qué dirán, es negado y escarnecido en contubernios y cenáculos. Temido o admirado, hay que medir su valor por la naturaleza social de quienes le temen y quienes le admiran.

Seguramente tenía algo de todo esto, pero fue además y a veces ante todo, un ciudadano profundamente preocupado por los problemas políticos y las contradicciones de la sociedad que le tocó vivir. Se comprometió con unas opciones, defendió unas ideas y una estrategia, criticó lo que los devotos consideraban incriticable.

La obra de Brecht es resultado de todas estas motivaciones. Cercenar una parte y considerarla como una totalidad autónoma e independiente, supone una tergiversación de lo que fue su trabajo y lo que proponía como camino y responsabilidad del intelectual y el artista de nuestro tiempo.

De las diferentes facetas de su actividad creadora, sin duda la más conocida es la de escritor de obras teatrales. Brecht nos ha legado algunos de los más importantes textos dramáticos de nuestro siglo. Conocemos en mucha menor medida sus planteamientos metodológicos respecto al concepto, sentido y forma del teatro en la era científica y tecnológica. En no pocas oca-

siones nos olvidamos del poeta, del narrador, del relator de apólogos y parábolas, del articulista.

Es difícil intentar resumir algunos elementos presentes de forma constante en el conjunto de su obra. No obstante, sí me atrevería a señalar el uso de la dialéctica, el humor y la búaqueda de lo lúdico como rasgos substanciales de su labor creativa.

Brecht se consideraba a sí mismo y así lo definió el filósofo Erns Bloch, como un «leninista del escenario». Una de sus aportaciones fundamentales al teatro contemporáneo, quizás al teatro del próximo siglo, es el concepto de «teatro dialéctico» como desarrollo y enriquecimiento de lo «épico», que formuló en los últimos años de su vida.

El núcleo generador de su obra es la dialéctica materialista. No se trata de la incorporación superficial y mecánica de ciertos contenidos revolucionarios, sino de la adopción de una metodología de la producción artística y de la estructura de la obra que surgen como consecuencia de su aplicación. Partía del principio de que «el mundo es transformable porque es contradictorio» y quiso hacer del teatro un arte que mostrara su transformabilidad y generara en el espectador impulsos de transformación.

Este procedimiento es perceptible en sus propuestas sobre la configuración del texto dramático, el trabajo del actor, la concepción plástica-visual, la articulación de los diferentes elementos del espectáculo, las relaciones entre éste y el espectador. Pero lo dialéctico subyace igualmente en la estructura de muchos de sus poemas y narraciones y en sus planteamientos sobre el lugar del arte en la vida social. «Es un privilegio de las artes, dijo, participar en la formación de la conciencia de una nación».

El humor es otro de los elementos presentes casi constantemente en su obra. Humor que emana de la ironía sutil, de la parábola ácida, de la parodia popular. Es instrumento de crítica de los comportamientos humanos, de desvelamiento de actitudes ambiguas o solapadas de mentes envejecidas o vanas. El humor impide que lo patético, lo lacrimoso o sensiblero, se apoderen de la conciencia del especta-



Bertolt Brecht.

dor llevándole a perder su objetividad, la razón de su ser individual.

Brecht insistió una y otra vez en que «la función más importante y noble del teatro es entretener y que su objetivo es causar placer». Esta motivación lúdica del arte subyace en la casi totalidad de sus escritos. No obstante hay que subrayar que el sentido que confería a las palabras «entretener» y «placer», no guardan relación con el que defiende la industria artística de consumo, que inunda el mercado de subproductos que hacen al hombre cada vez menos dueño de su propio destino. Proponía el conocimiento como fuente de placer y el placer como forma de conocimiento.

Las permanentes apelaciones a la razón que hace Brecht a quienes producen y contemplan el arte, el teatro en particular, no debe confundirse con una negación primaria de la emoción. También a este respecto existen múltiples testimonios. Opinaba que el teatro puede ser una escuela de emociones pero estas deben depurarse. No es cierto que lanzara el grito de «aquí la razón, allá la emoción. Mi teatro —decía— no renuncia de ninguna manera a las emociones. Y menos que nada al sentido de justicia, al afán de libertad y a la justa ira. Procura intensificarlos y provocarlos. Pero las emociones siguen siempre la curva de la evolución ideológica. Hay formas muy diferentes de amor a la patria, algunas muy nobles otras muy rastreras. Constantemente aparecen emociones que son gigantescas y peligrosas ciénagas de perversión social».

En definitiva, si hoy recordamos a Brecht no es sólo por su condición de gran artista de nuestro tiempo, sino por las expectativas que supo abrir, las paradojas que propuso, los hallazgos renovadores que propició y el sentido popular de todas sus aportaciones. Pero también en este caso, su sentido de lo popular se aleja vigorosa y diametralmente de la tentación populista. «Existen muchos artistas (y no de los peores) —escribió— que están decididos a no hacer de ningún modo arte para una pequeña minoría de «iniciados» y que desean crear para todo el «pueblo». Es una intención democrática, pero —a mi entender— no del todo democrática. Es democrático hacer del «pequeño círculo de entendidos» un «gran círculo de entendidos».

Ayer mismo, el director de este centro cultural, Ignacio Amestoy, y Gisela May, me decían que este «homenaje» era un acontecimiento histórico en relación a la presencia de la obra de Brecht en España. Reconozco que algo de eso tiene, por el hecho de haber reunido aquí a muchos de los más importantes actores españoles. Muchos otros podrían estar también aquí pero ello hubiera convertido este acto en un río verbal interminable. Junto a ellos están presentes también estudiantes del último curso de la Escuela de Arte Dramático. Creo que a Brecht le gustaría que actores en el apogeo de su maestría profesional y aquellos que iniciarán en breve su carrera, se junten en un escenario para recordarlo leyendo sus textos.

Brecht pensaba que un homenaje es particularmente apropiado si es útil para quienes lo hacen, a nosotros nos corresponde sacarle provecho. En definitiva, deseaba que los demás le vieran como alguien que había sido capaz de promover estímulos productivos. No quería que se le recordara con tristeza sino con la alegría de saber que su existencia había servido a otros hombres para mejorar las suyas. En uno de sus últimos poemas escribió:

*«No necesito una lápida, pero
si necesitais una para mí
desearía que su epitafio rezara:
"Formuló propuestas. Nosotros
las hemos aceptado."
Una inscripción así
nos honraría a todos.»*

Quizás los motivos de este homenaje sean nuestra respuesta posible desde Madrid, aquí y ahora, a su epitafio.
¡Salud, Bertolt Brecht!

Texto de la intervención en el «Homenaje a Brecht».

André Müller/
Gerd Semmer:

Historias del señor

B

Selección y traducción de
Jorge Riechmann.

En 1980, la editorial Reclam de Leipzig publicó un librito —*Geschichten von Herrn B.*— que contenía unas 180 anécdotas de Brecht, redactadas por André Müller y Gerd Semmer en el estilo lacónico de las *Historias del señor Keuner*. He escogido y traducido algunas de ellas.

J. R.

NOBLEZA EN DECADENCIA

El teórico de la literatura Georg L. descendía de una familia aristócrata húngara cuyo ennoblecimiento era reciente. Se encontró en casa del señor B. con el escritor Bernard B., noble de más rancio abolengo. Dieron en discutir sobre el principio del montaje en literatura. Bernard B. estaba a favor, Georg L. en contra. La discusión se enconó; ambos se pusieron agresivos. Bernard B. no se arredra ni ante insultos personales. El señor B. tomó cartas en el asunto: «Abandone mi casa».

Georg L. se lo agradeció: «No olvidaré el favor. Si ese tipo hubiera seguido hablando un rato más, me habría visto obligado a pegarme con él».

Pocos días más tarde el señor B. se encontró con el otro escritor. Este también le dio las gracias: «Obró usted acertadamente. Si Georg L. hubiera seguido hablando un rato más, me habría visto obligado a pegarme con él».

El señor B. comentó a un amigo suyo: «Hace ya muchos años que los dos son comunistas. Pero en cuanto empiezan a hablar de estética se impone en ellos otra vez lo aristocrático».

EXIGENCIA

Un crítico sugirió al señor B. que explicitase cierto pasaje oscuro de un diálogo; era de la opinión que el público no iba a entenderlo. El señor B. repuso con frialdad: «¿Por qué tiene que entenderse todo a la primera? Que la gente vaya una segunda vez al teatro».

El crítico hizo notar que mucha gente no podía permitirse una segunda función teatral, y la primera apenas.

El señor B. repuso con frialdad aún más acentuada: «Entonces tienen precisamente que crear un orden social en el que puedan permitírselo».

COMPARACION HISTORICA

Después de la guerra, un senador de los Estados Unidos afirmó que el país estaba en manos de una conjura comunista. Los intelectuales y artistas, sobre todo, pasaban por ser miembros de una Quinta Columna. No quedaban libres de sospecha ni siquiera el presidente, ministros ni militares. Se obligó a miles de personas a someterse al interrogatorio de una comisión parlamentaria.

También el señor B. fue acusado de haberse comportado antiamericanamente, y tuvo que comparecer ante la comisión. Allí se le echaron en cara poemas y obras teatrales suyas que se habían publicado en lengua inglesa. El señor B. aclaró que él había escrito otra cosa, y pidió que se tradujesen otra vez sus trabajos para la comisión.

Así se hizo, y el tribunal se convirtió temporalmente en seminario filológico.

Tras el interrogatorio el señor B. manifestó con satisfacción: «Ni siquiera Heine consiguió que la policía tradujese toda su obra».

RETORNO

Cuando el señor B. regresó del extranjero a la capital, pasó la primera noche en el conocido hotel A., del que no había quedado en pie más que el ala de la servidumbre. La calefacción del hotel funcionaba mal. El señor B. se despertó temprano y salió para fumarse un puro junto a la tumba de su enemigo. De la Cancillería Imperial sólo quedaban ruinas.

Entre los escombros estaba trajinando un hombre. Cargaba pedruscos en una carretilla. Era el primer proletario alemán con que se encontraba el señor B. tras su retorno. El señor B. le preguntó cómo andaban las cosas, y el hombre le respondió malhumorado: «Lo que hace falta es que vengan capitalistas».

Al narrar más tarde este encuentro, el señor B. comentó: «Y con todo, el decorado parecía probar que allí habían estado los capitalistas».

IDEALISMO DE LOS FISICOS

Para escribir una obra teatral sobre el físico Albert E., que había al-

canzado notoriedad por su habilidad con el violín y por la teoría de la relatividad, el señor B. interrogaba a toda clase de expertos. El filósofo Wolfgang H. atacaba la concepción einsteiniana del espacio y del tiempo con largas argumentaciones.

El señor B. le interrumpió diciéndole que la cosa era mucho más sencilla. La teoría tenía que ser errónea porque en ella se hablaba siempre de un espacio curvo. Aquello era teología. Uno podía curvar un sable, pero un espacio no. «Por eso siempre invito a los físicos», dijo el señor B., «a que hablen de un espacio curvo. Esa recomendación basta para hacerles callar».

El filósofo, asombrado, preguntó si el señor B. ya le había comunicado alguna vez esa opinión al famoso físico.

«Claro que sí», repuso el señor B. «Enseguida se dio cuenta de que la teoría de la relatividad era un error y la abandonó.»

EDUCACION

Un joven colaborador del señor B. iba a casarse con una actriz y le pidió su opinión. El señor B. replicó enfadado: «Si quiere tirarse al agua, ¡no venga a preguntarme a mí si sabe usted nadar!».

CUESTIONES DE CONCIENCIA

El poeta Heinz K. era discípulo del señor B. Este le recriminó un día su pereza y el dejarse engatusar por las mujeres. Dijo a Heinz K. que tenía que tomar ejemplo de él. El, el señor B., trabajaba diez horas diarias.

Heinz K. se defendió tercamente: a ver si el señor B., a los veinticuatro años, no había hecho otra cosa que trabajar diez horas diarias.

El señor B. se encogió de hombros y dijo: «¿Cómo quiere que le eduque si no cree usted en mí?».

EL PRECIO DE LA POBREZA

El señor B. detestaba la ropa burguesa. Ya en A. les parecía desaliñado a muchos de sus amigos y amigas. A partir de estos comienzos sencillos, desarrolló su propia teoría del vestir con constancia y consecuencia. Sentía predilección, para dar impresión de modestia, por una combinación de herencia prusiana y leninismo. Con ello causaba sensación en todo el mundo.

El poeta francés Louis A. se entusiasmó cuando vio al señor B. «El señor B. iba ataviado con una gorra alta de obrero», contó a sus conocidos, «tan proletaria que sólo la podía haber confeccionado el mejor sombrerero».

DIAGNOSTICO MUSICAL

Un criterio importante para enjuiciar la música lo constituía, a ojos del señor B., el termómetro. Le parecía mala la música que al ser escuchada hacía subir la temperatura corporal. Así, estaba contra la música de Ludwig van B. porque eleva

ba fuertemente la temperatura, mientras que con Johann Sebastian B. la temperatura permanecía uniformemente a unos 37 grados.

TEORIA Y PRACTICA

El estreno de la obra sobre el robo de niños caucasianos iba a tener lugar en la ciudad de F. del Meno. El director Harry B. había pedido prestada al señor B. la actriz Katrin R. para el papel protagonista femenino. Ella se sentía administradora espiritual del señor B. En los ensayos hizo valer el hecho de que el señor B. tenía una concepción del papel completamente diferente, e intentó imponerla contra el director.

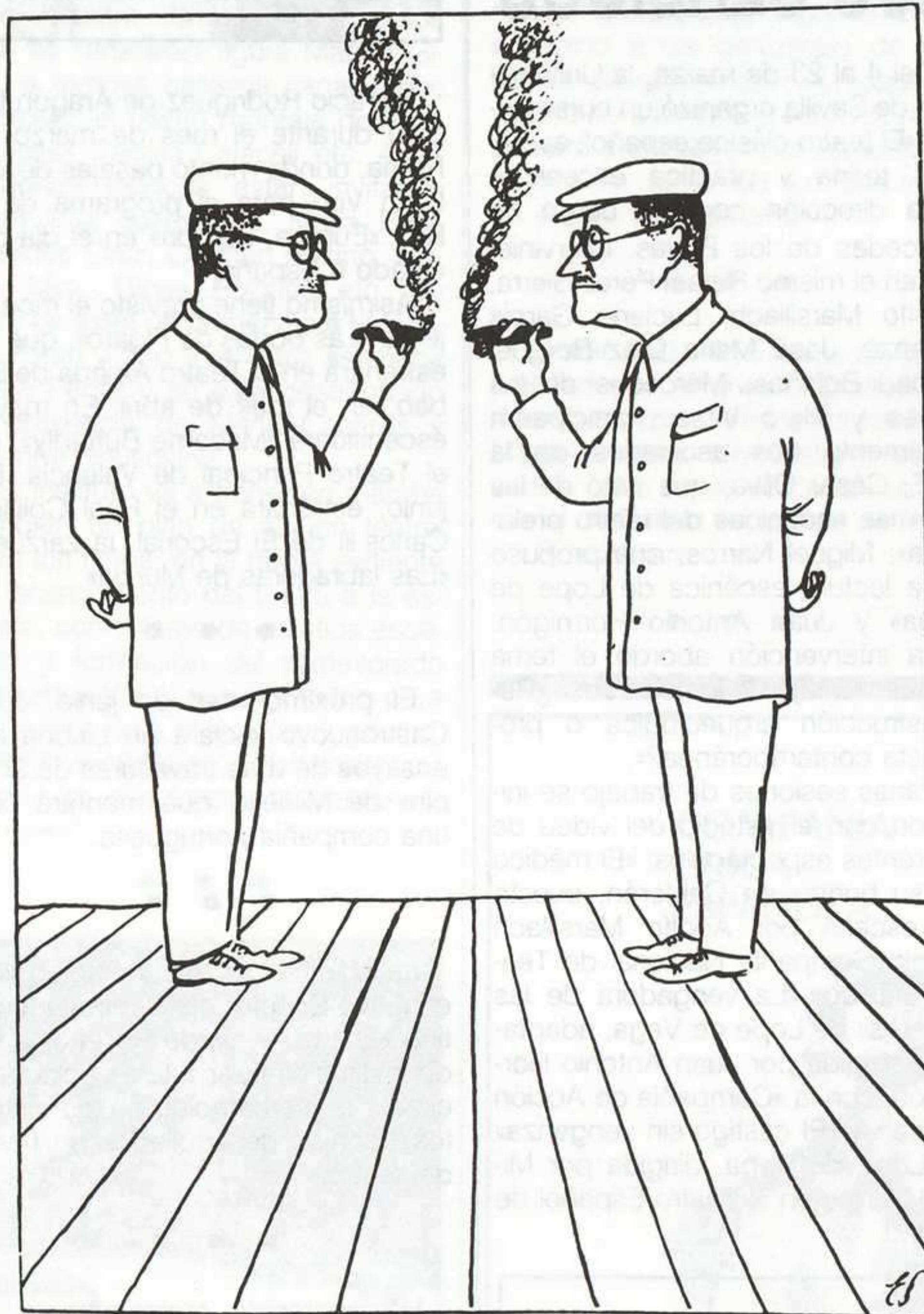
Tras ocho días de ensayos infructuosos el director pidió ayuda al se-

un amigo aconsejó al joven filósofo extraer en dos páginas todo lo esencial.

«Pues estaríamos buenos», dijo el señor B. «Eso sería como si yo le diese a usted una novela policiaca y al mismo tiempo el nombre del asesino».

PEQUEÑA DIFERENCIA

En una obra del señor B. sobre una madre española que espera sobrellevar con su familia el fascismo a base de no dar guerra, el actor Norbert Ch. tenía que interpretar a un cura rural español. Era más difícil de lo que había pensado. Sólo estaba familiarizado con el tipo alemán de cura jovial, protegido y cuidado por enérgicas cocineras.



ñor B. Este vino desde la capital y asistió sin decir esta boca es mía al siguiente ensayo. Después de una hora se levantó y dijo en tono calmado: «Como no empieces de una maldita vez a interpretar teatro te voy a atizar una patada en el culo».

La actriz, consternada, preguntó por el efecto de extrañamiento.

El señor B. contestó: «No estamos escenificando un efecto de extrañamiento sino una obra de teatro».

GALARDON DEL FILOSOFO

El joven filósofo Wolfgang H. le llevó al señor B. una nueva obra filosófica. Le encareció que la leyera. El libro era muy grueso y el señor B. lo contempló horrorizado. Por ello

«¿Por qué sonríe usted?», le riñó el señor B. «Para sonreír tendría que ser usted obispo desde hace mucho».

TRADICION PLEBEYA

El señor B. sentía una fuerte aversión contra el lujo, a pesar de que a menudo declaraba que la abundancia era lo que hacía que valiese la pena vivir. Una visitante suya vestía en cierta ocasión un abrigo de tejido similar a la piel, y el señor B. le preguntó: «¿Es de piel?».

Ella le dijo que se trataba de un tejido de moda, imitación a piel.

«Pues ha tenido usted suerte», dijo el señor B. con acritud, «se salvará por un pelo de que la ahorquen cuando venga la revolución.»

FIDELIDAD BAVARA HASTA LA MUERTE

A mucha gente no le parecían buenos los versos del poeta Johannes R. B. Pero el señor B. no toleraba que se hablase mal de él. Si se le exponía que muchos de aquellos versos eran verdaderamente malos, replicaba el señor B.: «En primer lugar es de Baviera, como yo. En segundo lugar, ha escrito tantos versos buenos como yo, si se suman todos. Sólo que tiene otro método de trabajo: él está siempre escribiendo versos y yo sólo lo hago de vez en cuando».

ARGUMENTO CONTUNDENTE

A un debate que se celebraba en la parte occidental de la capital llegaron tarde el señor B. y unos amigos suyos. Tuvieron que abrirse paso trabajosamente por entre la sala abarrotada.

Grupos neonacionales de la ciudad habían enviado un pequeño comando de choque que llegó igualmente con retraso. Esta gente avanzaba junto con el señor B. En esto, a uno se le cayó su porra de goma.

El señor B. la recogió y se la devolvió con cortesía: «Aquí tiene», le dijo, «se le han caído a usted sus argumentos».

TEMA NUMERO DOS

También ocupaba al señor B. el conocido tema de qué debe hacer el arte. En una conversación con el escritor Peter H. manifestó que la tarea del arte era comunicar cosas nuevas. Peter H. lo puso en entredicho.

«En ciertos periódicos», dijo el señor B., «hay una columna titulada: Lo que muchos no saben. Ese es el verdadero tema del arte».

Al poco rato añadió: «Aunque quizá habría que decir más bien: Lo que muchos no quieren saber».

PEQUEÑA DUDA

A mediados de siglo surgió una corriente teatral en Occidente, cuyos autores representaban el obrar humano como algo absurdo. Uno de sus representantes principales era el rumano Eugène I. El señor B. se encontró un día con él.

«El mundo no es cognoscible», dijo Eugène I.

«¿Y cómo lo sabe usted?», preguntó el señor B.

Clave de abreviaturas:

Georg L.—Lukács.
Bernard B.—von Brentano.
Albert E.—Einstein.
Wolfgang H.—Harich.
Heinz K.—Kahlau.
Louis A.—Aragon.
Harry B.—Buckwitz.
Katrin R.—Reichel.
Norbert Ch.—Christian.
Johannes R. B.—Becher.
Peter H.—Hacks.
Eugène I.—Ionesco.

Guillermo Heras tras su montaje de «Motor» de Alvaro del Amo, en el Centro Dramático Nacional, inició inmediatamente los ensayos de «Calderón», de Passolini, la más ambiciosa producción hasta la fecha del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas que él mismo dirige. El estreno se llevará a cabo en la remozada Sala Olimpia. Entre tanto, Guillermo Heras ha dado numerosos cursos en diferentes Comunidades Autónomas del país.

• • •

José Luis Alonso Mañes, tiene una temporada particularmente fructífera en cuanto a su trabajo se refiere. A mediados del mes de febrero realizó «Atila», de Verdi, en el Teatro Nacional Lírico de la Zarzuela. Posteriormente viajará a Buenos Aires, donde montará «La Revoltosa» de Chapí. En la Escuela de Canto escenificará «La flauta mágica» de Mozart. El próximo mes de junio, en el Liceo de Barcelona, pondrá en escena «Doña Francisquita» de Vives. La Compañía Nacional de Teatro Clásico le ha encargado además la dirección de «El alcalde de Zalamea», de Calderón, primer estreno de la citada Compañía la próxima temporada.

• • •

Adolfo Marsillach estrenará próximamente con la Compañía Nacional de Teatro Clásico «La Celestina» de Fernando de Rojas, en versión de Gonzalo Torrente Ballester. Posteriormente viajará a Buenos Aires para realizar en coproducción con el Teatro San Martín, «El burlador de Sevilla» de Tirso de Molina. El elenco estará formado en su totalidad por actores argentinos.

• • •

Ricardo Iniesta lleva a cabo en la actualidad el montaje de «La rebelión de los objetos» de Vladimir

Maiakovski. El espectáculo se estrenará el 28 de abril en el Gran Teatro de Córdoba y posteriormente iniciará una gira por España actuando en la Feria Teatral de Aragón y en Cataluña. En Madrid se representará en la sala Galileo, dentro del programa de «Los veranos de la Villa».

• • •

CURSO SOBRE LOS CLASICOS

Del 4 al 23 de marzo, la Universidad de Sevilla organizó un curso sobre «El teatro clásico español, ayer y hoy: teoría y práctica escénica», cuya dirección corrió a cargo de Mercedes de los Reyes. Intervinieron en el mismo Rafael Pérez Sierra, Adolfo Marsillach, Luciano García Lorenzo, José María Díez Borque, Piedad Bolaños, Mercedes de los Reyes y Marc Vitse. Participaron igualmente tres asociados de la ADE; César Oliva, que trató de las «Formas escénicas del teatro preloquista»; Miguel Narros, que propuso «Una lectura escénica de Lope de Vega» y Juan Antonio Hormigón, cuya intervención abordó el tema de «El montaje de los clásicos: ¿Reconstrucción arqueológica o propuesta contemporánea?».

Varias sesiones de trabajo se iniciaron con el estudio del vídeo de diferentes espectáculos: «El médico de su honra» de Calderón, puesta en escena por Adolfo Marsillach con la Compañía Nacional de Teatro Clásico; «La vengadora de las mujeres» de Lope de Vega, adaptada y dirigida por Juan Antonio Hormigón, con la «Compañía de Acción Teatral» y «El castigo sin venganza» de Lope de Vega, dirigida por Miguel Narros en el Teatro Español de Madrid.



Horacio Rodríguez de Aragón trabajó durante el mes de marzo en Roma, donde montó pasajes de «La Gran Vía» para el programa de la RAI, «Europa, Europa» en el día dedicado a España.

Asimismo tiene previsto el montaje de «Las bodas de Fígaro», que se estrenará en el Teatro Arriaga de Bilbao, en el mes de abril. En mayo, escenificará «Madame Butterfly», en el Teatro Principal de Valencia. En junio, estrenará en el Real Coliseo Carlos III de El Escorial, la zarzuela «Las labradoras de Murcia».

• • •

El próximo mes de junio, Julio Castronuovo iniciará en Lisboa los ensayos de «Las travesuras de Scapin» de Molière, que montará con una compañía portuguesa.

• • •

La ADE ha iniciado contactos con el nuevo Director del Centro Dramático Galego, Eduardo Puceiro, a fin de institucionalizar futuras colaboraciones e intercambios de los distintos trabajos desarrollados en favor del teatro.

• • •

Ha aparecido recientemente la obra teatral para niños «El deshollinador feliz», cuyo autor es nuestro compañero Vicente Aranda, Director de la Compañía Teatro Castellano. Con esta publicación ha culminado la celebración del décimo aniversario desde su estreno en 1977, en el desaparecido Teatro Club de Madrid, habiéndose representado por toda España y numerosos países de Europa. La Compañía Teatro Infantil llevará esta obra dentro de su repertorio junto con «Una ciudad para soñar», obras que durante 1988 se representarán por colegios, centros culturales y teatros, con el interés y deseo de promocionar el teatro para niños.

• • •

Karla Barro, ha realizado la adaptación teatral de varios textos no

dramáticos del escritor norteamericano Woody Allen. El espectáculo de «humor negro» se titula «Sin plumas» y será producido por la comisión de la Mujer de la Comunidad de Madrid. El montaje será realizado técnica y artísticamente en su totalidad por más de 20 mujeres bajo la dirección de Karla. El estreno está programado para el mes de junio en el teatro «Galileo» de Madrid.

• • •

Benito Nicolás está montando un nuevo espectáculo de sombras titulado «Sin palabras», de los humoristas Herreros, Ballesta, Utrilla, Tilu, Julio Cebrián, Forges, Chumy Chuméz, Lope Rubio, Mena, Oli, Mingo y Nazario. El estreno está previsto para la próxima temporada en la sala «El mirador» con los actores del grupo Teatro de Sombras.

• • •



«¡Ay Carmela!», obra de José Sancho Siniestra, escenificada por José Luis Gómez, proseguirá los próximos meses su gira por España. En marzo y abril se representará en los Festivales de Bogotá y Caracas. En el otoño se estrenará en Madrid.

• • •

Dentro de la temporada de ópera del teatro de la Zarzuela de Madrid, José Carlos Plaza ha escenificado la «Lulú» de Alban Berg, con escenografía de Gerardo Vera.

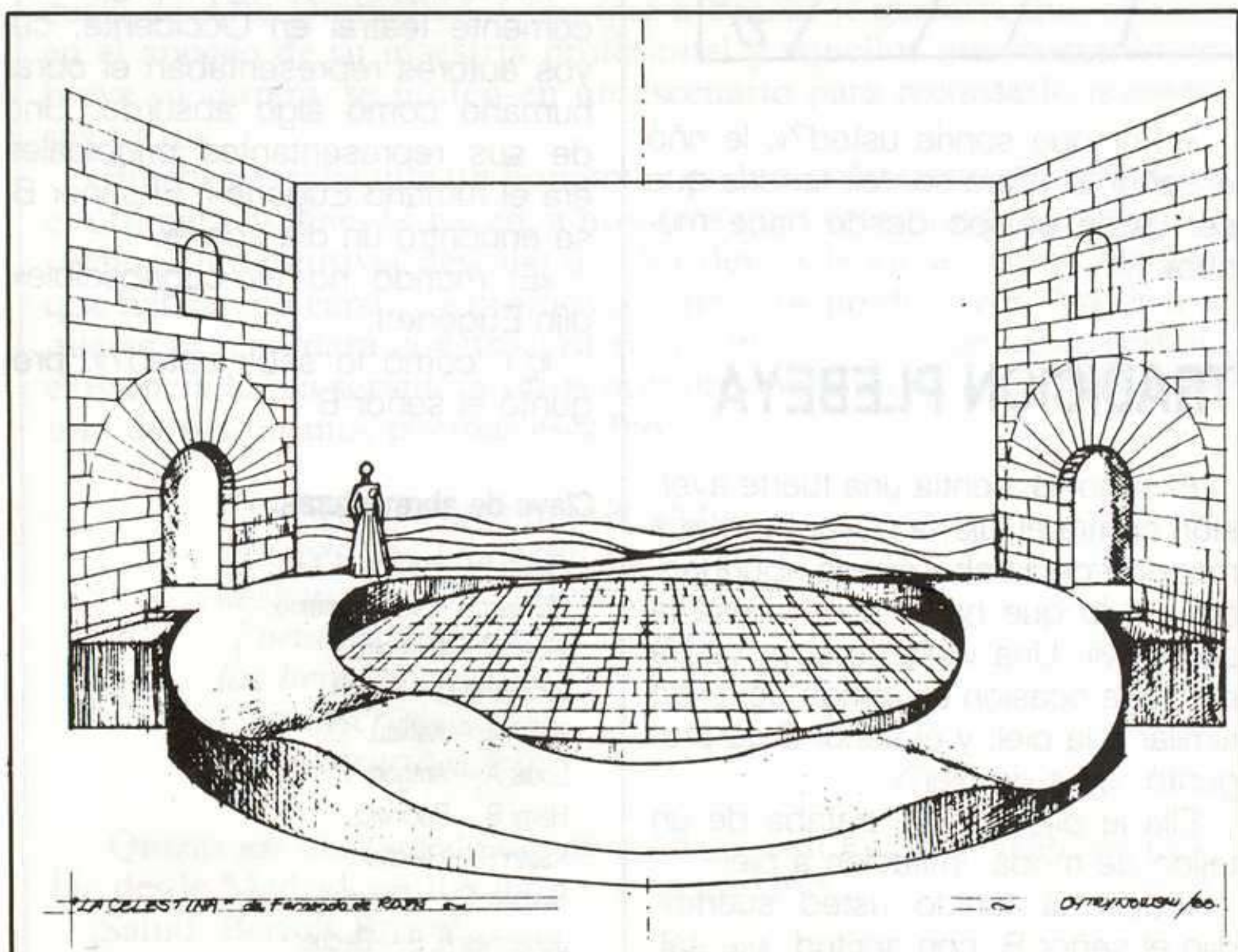
• • •

Lluís Pascual, felizmente recuperado de su enfermedad, ha montado en el Centro Dramático Nacional el «Julio César» de Shakespeare en una adaptación de Vázquez Montalbán.

• • •

El Teatro Estable de Valladolid, que dirige Juan Antonio Quintana, actuará durante los meses de marzo y abril en Murcia, Valladolid, Salamanca, Almería y Pamplona, con la obra «True West», original de Sam Sheppard, en versión de Enrique Llovet.

• • •



Proyecto para la escenografía de La Celestina.



José Luis Karraskedo, director de «Los Gigantillos» de Burgos, compañía especializada en teatro infantil, realizó una serie de actos con motivo del día del teatro. El 26 de marzo estrenó «La paz no tiene fronteras», de la que es autor y el 27, «La república de los animales», de Jesús Lacuey.

• • •

Josep Montanyés estrenó en el Teatre Lliure el pasado 4 de marzo, la obra de Josep María Benet y Jornet, «El manuscrit D'Alí Bei». Montanyés afirmó que «la relación con Benet fue muy productiva y hemos introducido cambios respecto al original».

• • •

Francisco Villegas de Valencia, dirigirá en fecha próxima la obra de Vladimir Maiakovski, «La rebelión de los objetos», con los integrantes de la Asociación Cultural «Institut de Teatre: O.M.O. Teatre».

• • •

Alberto Morate ensaya actualmente la obra de teatro infantil «Sin pies ni cabeza», de propia creación, la cual se representará el mes de mayo en la Sala «La bicicleta».

• • •

Santiago Paredes, tiene muy avanzado el proyecto de montar la Orquesta de Cámara Titular del Teatro Infanta Isabel. Se presentará en breve en su primer concierto en Madrid, bajo la dirección de Mercedes Padilla.

• • •

PREMIO «MAYTE» A GARCIA MORENO

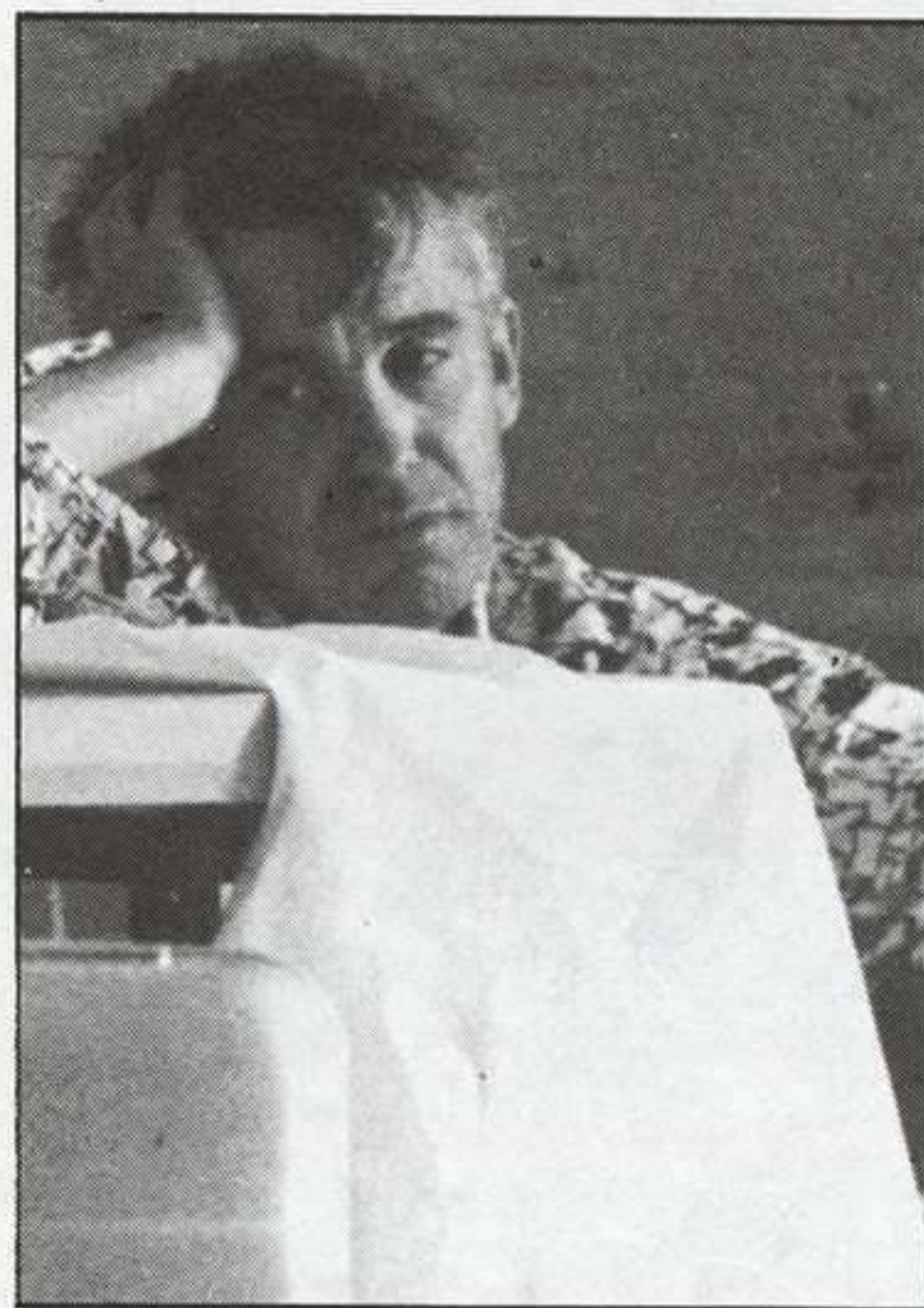
Angel García Moreno recibió el «Premio Mayte de Teatro» de 1988, por su puesta en escena de «Paso a paso». Felicitamos efusivamente a nuestro querido colega por obtener dicho galardón.

«MUJERES A ESCENA»

El Instituto del Teatro y de las Artes Escénicas de Asturias, organiza entre el 18 de abril y el 11 de mayo el «Primer Festival Internacional «Mujeres a Escena»». el objetivo del mismo es lograr el acercamiento a los distintos modos de representación de la mujer y las distintas formas de afrontar el hecho femenino desde una óptica teatral avanzada. Nuestro compañero Santiago Sueiras dirige este evento, donde se reunirán una veintena de espectáculos, desde teatro, danza, cabaret, recitales, conciertos, etc. Tendrán lugar también unas sesiones teóricas dedicadas a «Teatro, mujer y roles femeninos». Dentro de los espectáculos que se ofrecerán figura Margie Gillis, la famosa bailarina canadiense; Pavloski, el último montaje de «Mudances», Teresa Calacell, etc. A las sesiones teóricas están invitadas Mary Paz Ballesteros, María Ruiz, Lourdes Ortiz, Carmen Resino, Magüi Mira, Gloria Rognoni, etc. Se hará también un homenaje a M.^a Luisa Ponte y otro a la actriz asturiana Clara Ferrer y se está gestionando la presencia de María Casares y Arianne Nousckine.

El Instituto va a poner en marcha también un plan de acción teatral para los niños, en la doble vertiente de acercamiento del teatro a la escuela, con talleres de plástica escénica y formación del profesorado por una parte, y por otra teatro para los niños con selección y promoción de espectáculos con asistencia por ciclos escolares a las representaciones.

• • •



El espectáculo de Etelvino Vázquez, «Viaje al profundo Norte», realizará de marzo a junio una gira por Francia, Holanda, Italia y España, en donde se representará en el marco de diversos festivales.

• • •

El montaje de Antonio Malonda con la compañía «Geroa», de la obra de Ignacio Amestoy, «Doña Elvira, imagínate Euskadi», se representará en Nueva York del 8 de abril a fina-

les de mayo. Malonda y Amestoy pronunciarán diversas conferencias en las universidades neoyorquinas. Posteriormente, el espectáculo se representará en Canadá.

• • •

«El enésimo viaje a El Dorado», de cuyo texto y puesta en escena es autor Agustín Iglesias, realizará una gira por Canarias del 6 al 27 de abril.

• • •

Entre los proyectos que prepara actualmente Angel Fernández Montesinos, hay que citar en primer lugar el próximo montaje de «La mosca en la oreja», de Georges Feydeau. También trabaja en un nuevo musical, cuyo argumento gira en torno a las peripecias de una banda de gansters en Chicago. El mismo ha escrito el libreto y la música será compuesta por Augusto Algueró. Se estrenará en Barcelona en el mes de septiembre.

• • •

Ignacio Guzmán ensaya en la actualidad con el grupo «Cronopios», «Monólogo para tres sombras», de Miguel Delibes, cuyo estreno se llevará a cabo en el «X Certamen Nacional de Teatro Arcipreste de Hita», en Guadalajara.

• • •

A finales de abril, Javier Moreno estrenará «Eclipse», de Alfonso Vallejo, montaje que ha realizado con «Tramoya» de Gijón.

• • •

«Las bacantes», de Salvador Tavora, se presentarán en abril en las ciudades de Lyon y Toulouse, en Francia. Posteriormente viajará a Buenos Aires, donde se representará en el Teatro Municipal General San Martín.

• • •

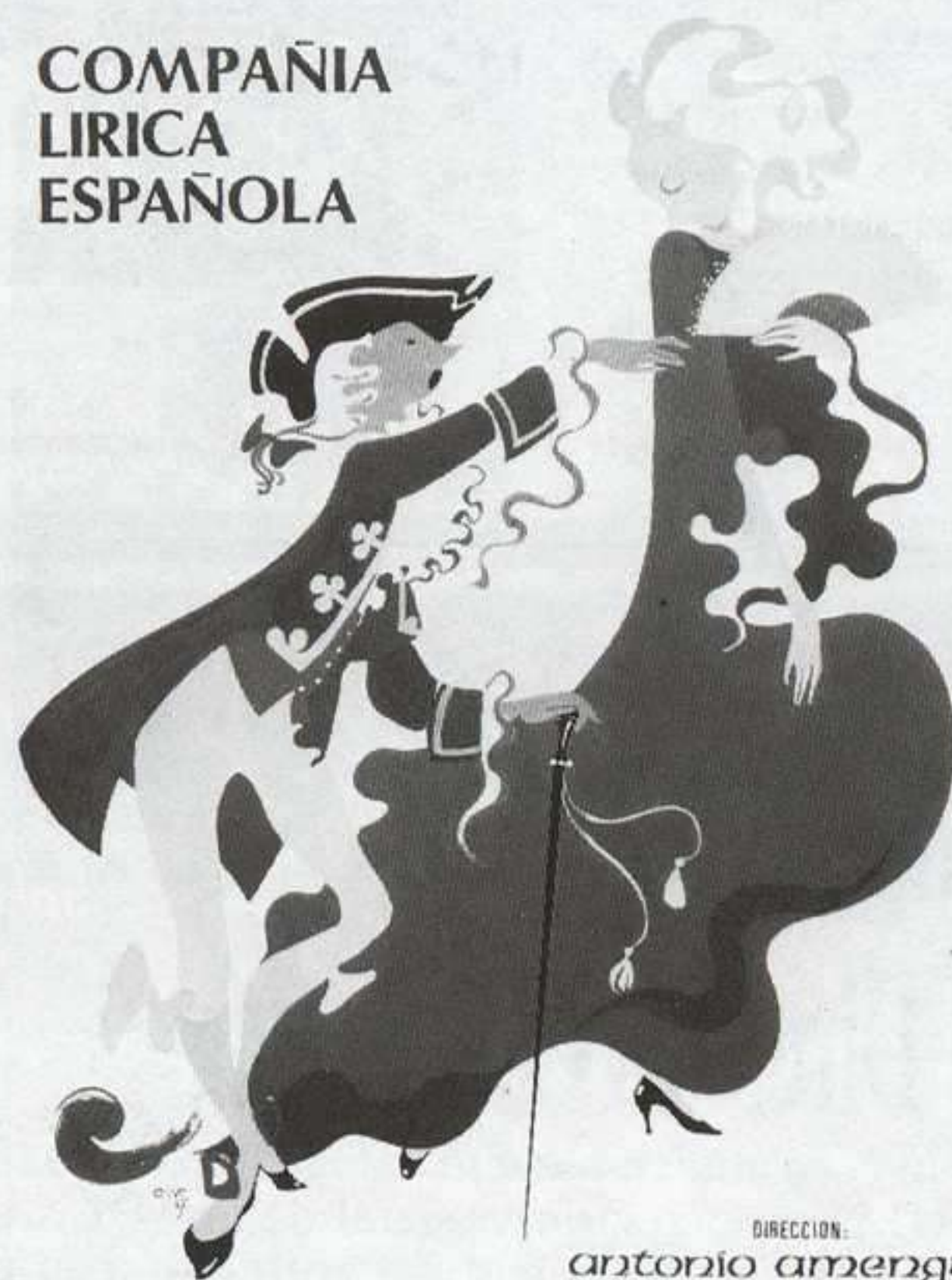
César Alario, de Asturias, ensaya «Madre Mar», espectáculo que pretende agrupar en el hecho teatral todos los aspectos culturales de su zona. Colabora un coro de 46 voces mixtas y una rondalla de 35 cuerdas. Se estrenará a finales del mes de abril.

• • •

Cándido de Castro representa su espectáculo «La fiesta de los dragones» dentro de la III Campaña de Teatro Escolar, que se desarrolla en las Escuelas Comarcales de la provincia de Zamora. Al mismo tiempo realiza talleres de Dramatización, Títeres y Sombras en distintos colegios de la ciudad. Para la próxima temporada ensaya el espectáculo «Erase que se era...», que será estrenado en Madrid.

• • •

COMPAÑIA LIRICA ESPAÑOLA



REPERTORIO

LA PARRANDA

AGUA, AZUCARILLOS
Y AGUARDIENTE

LA DOLOROSA

KATIUSKA

LA CALESERA

LA CANCION
DEL OLVIDO

LUISA FERNANDA

LA DEL SOTO DEL PARRAL

En ruta por: Galicia - Aragón - Murcia - Castilla-La Mancha.



El Presidente y el Secretario General de la ADE, con el Director General del INAEM, José Manuel Garrido (drcha.), durante la firma del «Convenio».

El 22 de febrero pasado, la Asociación de Directores de Escena y el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música del Ministerio de Cultura, firmaron un «Convenio» para la cooperación internacional. El documento fue cumplimentado por el Director General del INAEM, José Manuel Garrido y por el Presidente de la ADE, Angel Fernández Montesinos. Al acto asistieron el Director del Departamento Dramático, Javier Estrella, el Secretario General de la ADE, Juan Antonio Hormigón, los vocales de la Junta Directiva, María Ruiz y Agustín Iglesias y la Gestora, Karla Barro.

Este «Convenio», cuyas cláusulas se habían establecido a comienzos de 1988, asegura la cobertura financiera e institucional para las relaciones de intercambio y cooperación internacional que la ADE está formalizando con instituciones homólogas de otros países. La ADE ha elaborado un programa para el presente año y reali-

zando una valoración de costos que el INAEM se compromete a cubrir. Cada año se renovará este apartado, en relación a la ampliación del espectro de compromisos que nuestra Asociación vaya generando.

Tras el acto de firma, los integrantes de la Junta Directiva de la ADE sugirieron al Director General del INAEM la conveniencia de transformar la subvención que nuestra Asociación recibe, por un

«Convenio». El señor Garrido manifestó que estaba de acuerdo con este planteamiento y propuso el establecimiento de un «Convenio» marco para cuatro años, complementado por «Convenios» sectoriales de carácter anual, según los diferentes capítulos en que actúa la ADE.

La reunión se desarrolló en un clima amistoso y cordial y ambas partes se felicitaron por la firma de este documento que regula las relaciones entre el INAEM y la ADE. El Director General manifestó asimismo su deseo de comparecer regularmente ante nuestros asociados, para debatir los temas que les preocupen o afecten en su ejercicio profesional.

«Convenio» de la ADE
con el INAEM

Proyecto de creación de una asociación europea de Directores de Escena

Durante la celebración del «Diálogo Brecht-1988» en Berlín-RDA, el Secretario General de la ADE, Juan Antonio Hormigón, mantuvo una entrevista con el director teatral Mauricio Scaparro, elegido hace unos meses Presidente de los Teatros Públicos italianos.

Scaparro, que ha dimitido de la dirección teatral de la Bienal de Venecia, manifestó su deseo de iniciar los trámites para la creación de una asociación italiana de directores de escena. Asimismo propuso como un objetivo inmediato la creación de una Asociación Europea de directores teatrales, que aborde como temática prioritaria el tema de la autoría del director respecto al espectáculo que crea. El primer paso consistiría en una reunión de directores españoles, italianos y franceses, para aglutinar el núcleo a partir del cual podría desarrollarse el proyecto.

Ambos decidieron mantener una nueva entrevista y diseñar las líneas maestras del proyecto durante la celebración del «Maggio Fiorentino», en donde Mauricio Scaparro estrenará el «Galileo» de Brecht.



Festival de Madrid

En el «8.º Festival de Teatro de Madrid», se estrenaron dos espectáculos realizados por colegas de la ADE. El primero, «¿Que no...?», puesto en escena por Jesús Cracio, a partir del libro de Raymond Queneau, «Ejercicios de Estilo», en la versión española de Antonio Fernández Ferrer. Se representó en la Sala Olimpia del 9 al 13 de marzo. Posteriormente realizará una gira por España.

El segundo fue «La devoción de la cruz», de Calderón, escenificada por Eusebio Lázaro, con escenografía de Pepe Hernández. Este espectáculo que se estrenó en el pasado Festival de Teatro Clásico de Almagro, ha debido esperar hasta ahora para poder ser representado en Madrid, en el Teatro Albéniz.



«¿Que no...?»



«La devoción de la cruz.»