

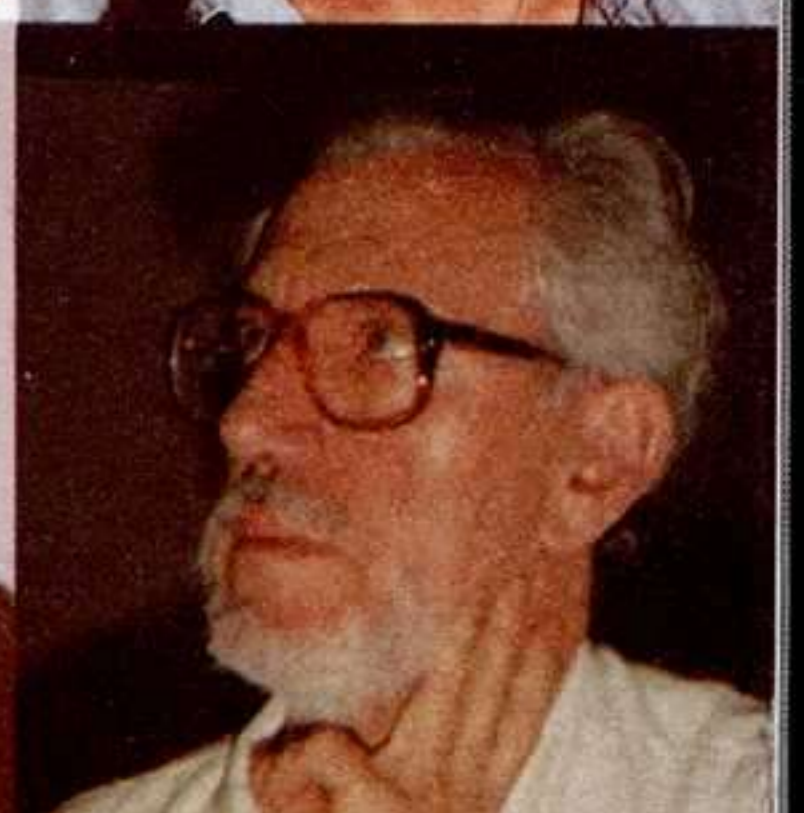
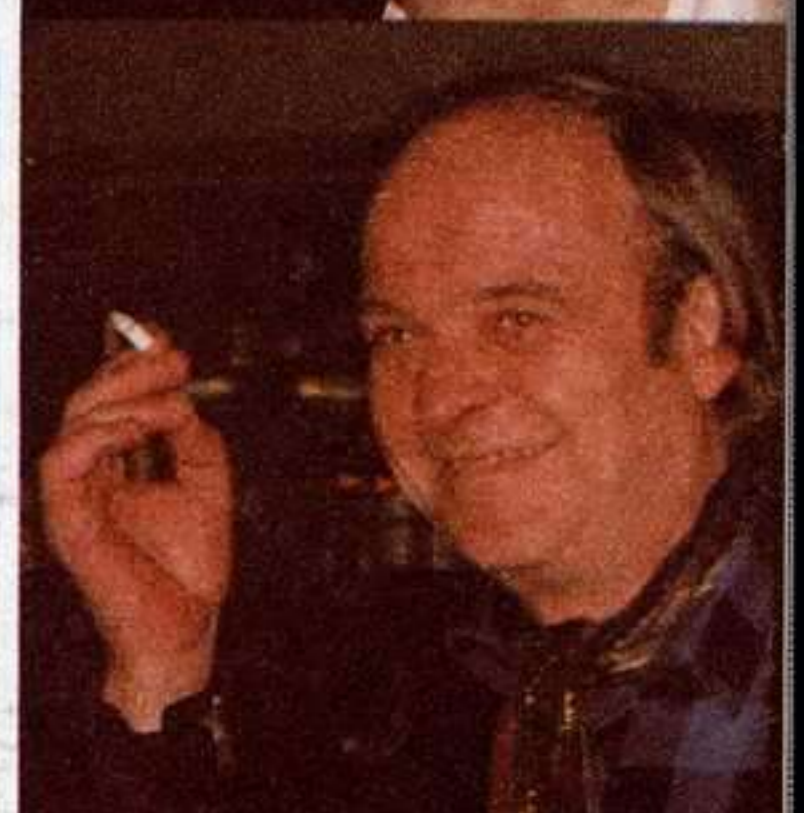
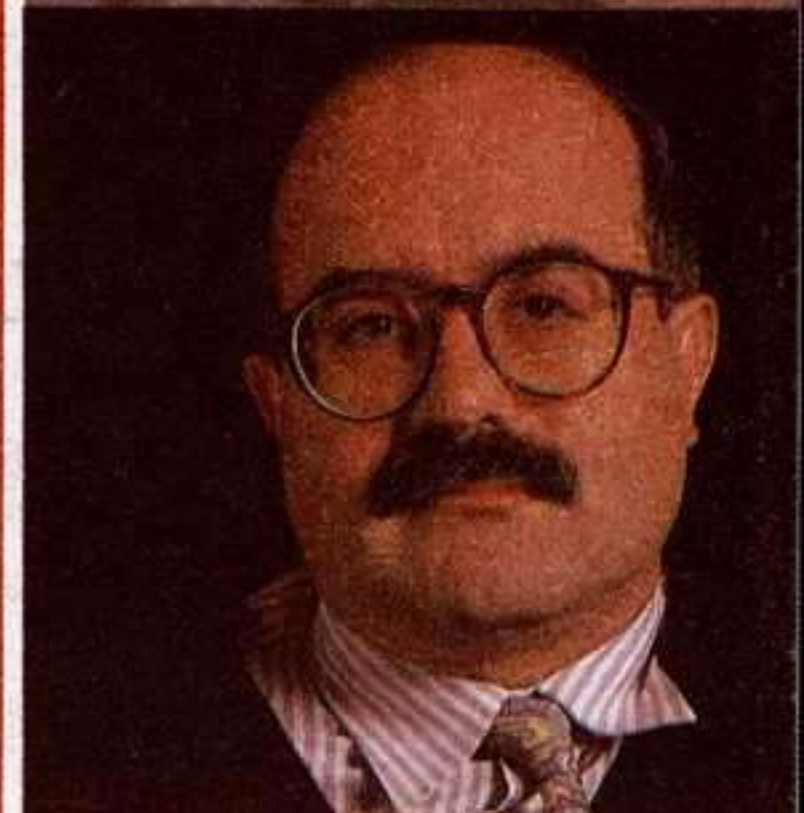
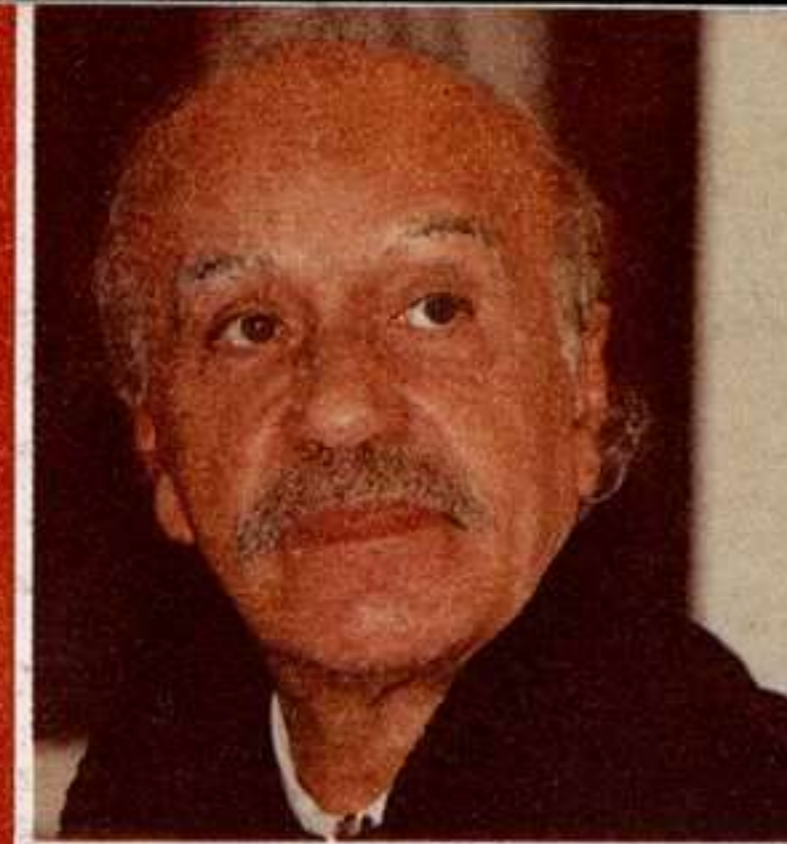
ADE

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

N.º 23 NOVIEMBRE 1991
250 PTAS.



los aprendices de brujo



SOCIOS DE LA ADE

JUNTA DIRECTIVA:

Presidente:

Angel F. Montesinos

Vicepresidente:

Josep Montanyés

Secretario General:

Juan Antonio Hormigón

Tesorero:

Juanjo Granda

Vocales:

Guillermo Heras

Agustín Iglesias

Antonio Malonda

Lucila Maquieira

SOCIOS

Francisco Abad
Matías Abraham
Juan Pedro de Aguilar
César M. Alario
Antoni Al-lés
José Luis Alonso de Santos
Angel Alonso Tomás
Carlos Alvarez-Nóvoa
Joaquín Alvarez
Juan Manuel Alvarez
Pedro Alvarez-Ossorio
Antonio Amengual
Antonio Andrés
Vicente Aranda
José Bable
Joan Baixas
Damiá Barbany
Karla Barro
María Isabel Belastegui
Sergi Belbel
Rosabel Berrocal
Miguel Bilbatúa
Hermann Bonnin
Ernesto Caballero
Román Calleja
Eduardo Camacho
Manuel Canseco
Pep Cañellas
Joan Castells
José Luis Castro
Julio César Castronuovo
Cándido de Castro
Enrique Ciurana
Jesús Cracio
M.ª Angeles Cuña
Antonio Chic
Pere Daussá
Antonio Díaz Zamora
Adolfo Díez Ezquerro
Jordi Doderó
Jorge Eines
Adela Escartín
Nuria Espert
Angel Facio
Enric Flores
Pere Fullana

Leopoldo García Aranda
Francisco García-Muñoz
Cesc Gelabert
José Luis Gómez
Alberto González Vergel
Fernando Griffell
Joan M.ª Gual
Antonio Guirau
Serafín Guiscatré
Ignacio Guzmán
Carlos Heras
Emilio Hernández
Maite Hernangómez
Ricardo Iniesta
Luis María Iturri
Antonio Joven
José Luis Karraskedo
Zulema Katz
Carlos Lasarte
William Layton
Eusebio Lázaro
Mercedes León
Ricardo Lucia
Gerardo Malla
Nicolás Mallo
Manuel Manzanique
Juan Margallo
Adolfo Marsillach
Máximo Martín Ferrer
Miguel Massip
Santiago Meléndez
Jaume Melendres
Jordi Mesalles
Josep M.ª Mestres
Joan Minguell
Marcos Miranda
Pau Monterde
Alberto Morate
Miguel Narros
Francisco Nieva
Pere Noguera
César Oliva
Joan Ollé
Angel Alberto Omar
José Osuna
Santiago Paredes
Ramón Pareja
Lluís Pasqual
Juan Pastor
Carlos Patiño
Iago Pericot
Helena Pimenta
Pere Planella
José Carlos Plaza
Manuel Ponce
Carme Portaceli
Andrés Presumido
Juan Antonio Quintana
Consuelo Recio
Frederic Roda Fábregas
Horacio Rodríguez-Aragón
José M.ª Rodríguez-Buzón
Norma Rojas Pita
Angel Ruggiero
María Ruiz

Edgar Saba
Emilio Sagi
Ricardo Salvat
Santiago Sánchez Serra
Juan Carlos Sánchez
José Sanchis Sinisterra
Diego Serrano
Vicente Soria Genoves
Santiago Sueiras
José Francisco Tamarit
José Tamayo
Salvador Távora
Antonio M.ª Thomas
Rafael Torán
Antonio Tordera
Fernando Urdiales
Edison Valls
Etelvino Vázquez
Manuel Vidal
Francisco Villegas

ADHERIDOS

Violeta Albacete
Guillermo Alonso
Ignacio Calvache
Fernando Domenech
Julio Fraga
Patricia Fuller
Javier Navarro
Borja Ortiz de Gondra
José Pascual
Carlos Rodríguez
Jorge Saura
Adolfo Simón

SOCIOS HONORARIOS

Alfonso Guerra
Cayetano Luca de Tena
Rafael Richart
Frederic Roda

FALLECIDOS

José Luis Alonso Mañés
Luis Escobar
José Estruch

GESTION:

SECRETARIA EJECUTIVA:

Inmaculada Alvear

PROMOCION Y PRENSA:

Carlos Rodríguez

PRODUCCION DE PUBLICACIONES:

Juan Luis Asenjo

ASESOR JURIDICO:

Juan Vázquez

Aportaciones a la ADE

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

1988

Contribuyeron 28 asociados por un total de 36 montajes.

1989

Contribuyeron 30 asociados por un total de 42 montajes.

1990

Contribuyeron 45 asociados por un total de 63 montajes.

1991

Del 1 de enero al 10 de marzo

Nicolás Mallo por "Cuentos para jugar y soñar".
Helena Pimenta por "Antihéroes".
Cesc Gelabert por "Solos".
Antonio Amengual por "Black, el payaso".
Guillermo Heras por "Indian Summer".
Angel F. Montesinos por "El aperitivo".
Enrique Ciurana por "La Malquerida".
Angel F. Montesinos por "Los buenos días perdidos".
Jesús Cracio por "Noches de amor efímero".
Rosabel Berrocal por "Historias del zoo".
Angel Alonso por "Historias de la puta mili II".
Jorge Eines por "A lo mejor, mujer".

Del 11 de marzo al 10 de junio

Diego Serrano por "La Fornarina".
José Bable por "Batillo de Cicerone, Pimpí de Cai".
Zulema Katz por "Amantes y otros extraños".
Emilio Sagi por "Idomeneo".
M.ª Angeles Cuña por "Madame de Sade".
Juanjo Granda por "Luz de oscura llama".
Julio Castronuovo por "Play Strindberg".
Ricardo Iniesta por "Espejismos".
Agustín Iglesias por "Perdidos en el paraíso".
Etelvino Vázquez por "La tragedia de Edipo".
Manuel Vidal por "Amor e crimen de Juan Pantera".

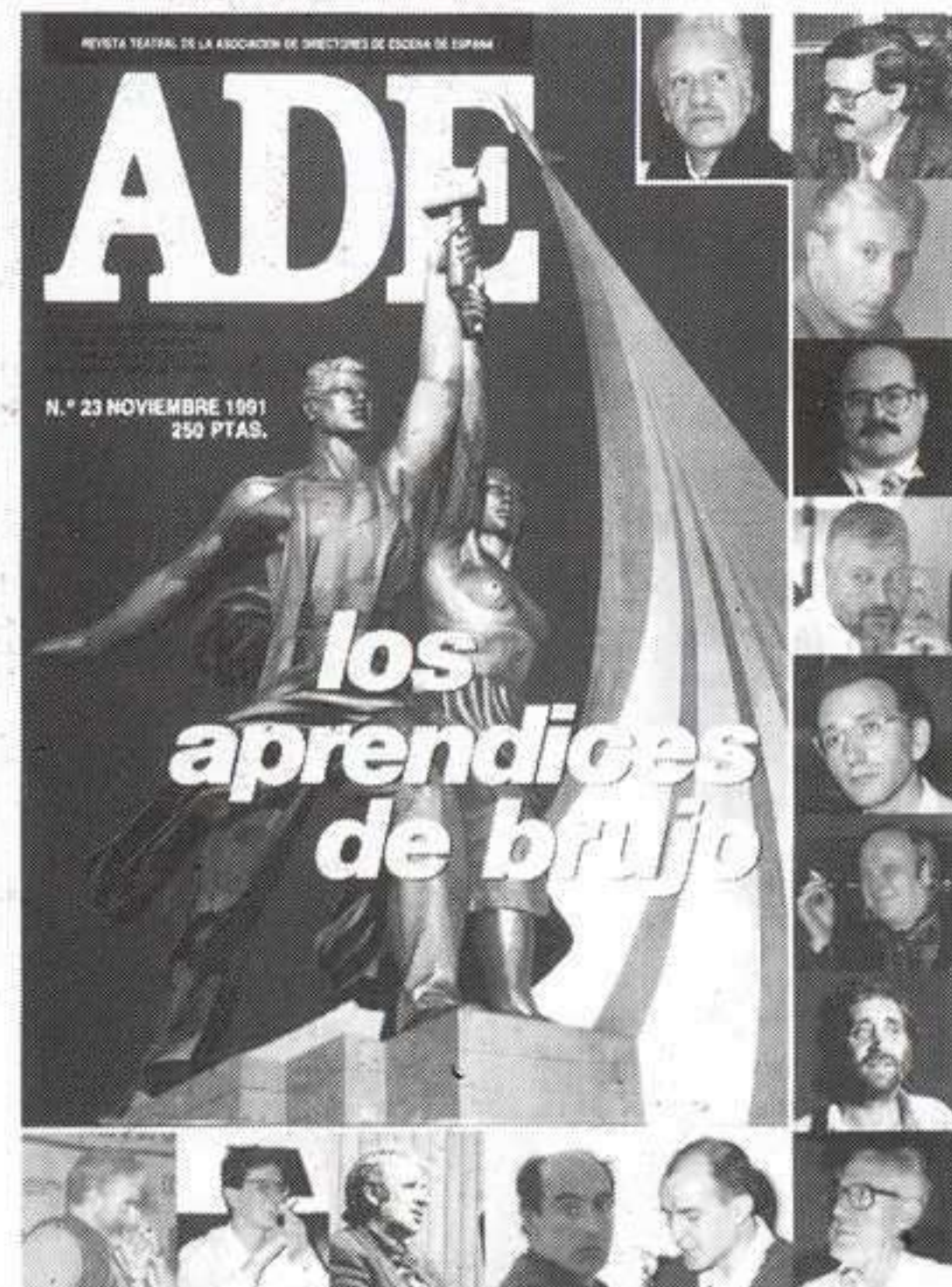
Del 11 de junio al 15 de octubre

— Santiago Meléndez por "El puñal y la hoguera".
— Juan Pedro de Aguilar por "Lisistrata".
— Pau Monterde por "Rinconete y Cortadillo".
— Ramón Pareja por "Hombre por hombre".
— Carlos Alvarez Novoa por "Viento contra viento".
— Josep Montanyés por "Alvaro o la fuerza del sino".
— Julio Castronuovo por "Els Apenents de bruixot".
— Guillermo Heras por "Una cosa rara".
— Emilio Hernández por "Tanto peor".
— Fernando Urdiales por "El jardín de Falerina".
— Fernando Griffell por "Voces de gesta".
— Lucila Maquieira por "Hécuba".
— Fernando Urdiales por "El lunático".
— Fernando Griffell por "Asalto a una ciudad".
— Lucila Maquieira por "Banshee".
— Lucila Maquieira por "Voces de amor y muerte".

APORTACIONES EXTRAORDINARIAS

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

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



La "Revista ADE" cuenta con la colaboración de la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Madrid, del INAEM del Ministerio de Cultura y la contribución de todos aquellos que eligen sus páginas para anuncios.

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

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

Un proyecto común

En el número 22 de la «Revista ADE», Laura Zubiarrain escribió una crónica entusiasta en torno a la puesta en escena de «Els aprenents de bruixot», puesta en escena por Josep Montanyés en el Teatro Alegría, sede del Centre Dramatic del Vallés. Fueron nuestros colegas y amigos de Cataluña quienes interpretaron los personajes de los Stanislavski, Meyerhold, Brecht, Eisenstein, Nemirovich-Dantchenko, Piscator, Gordon Craig, Tairov y muchos otros creadores teatrales, soldados, científicos o simples espectadores asistentes a un ficticio y a la par histórico encuentro de homenaje al actor chino Mei Lan-fang. Fueron ellos quienes ofrecieron a los asistentes al IV Congreso de la ADE una precisa y fascinante demostración de disciplina artística, entrega, profesionalidad, entusiasmo y profundo sentido del humor.

Al concluir la representación, entre parabienes y comentarios laudatorios, una pregunta quedó flotando en el ambiente: ¿Podremos hacer algo parecido en Madrid? ¿Seremos capaces —pensá-bamos en nuestro fuero interno— de vencer individualismos egoístas y recalitrantes, seriedades abrumadoras, rapacidades obsesivas; lograr que lo lúcido sabiamente interpretado, se imponga a ese espasmo de bilis reconcentrada que asola con frecuencia este solar de chatarra imparable en que se ha convertido la capital del reino? La idea de echar un pulso con nuestra propia identidad y capacidad fue creciendo. Los engarfiados interrogantes se hicieron cada vez más perentorios en la búsqueda de respuesta, por eso, casi de inmediato, nos pusimos a trabajar para pertrecharnos de los medios y alcanzar las condiciones que hicieran posible que la esperanza de hacer se convirtiera en realidad concreta.

Nuestro compañero Guillermo Heras, director del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (CNNT), fue quien primero dio un paso al frente sumándose de inmediato y con total decisión al proyecto. Un venturoso azar le permitió abrir un hueco en su programación y así pudo ceder la sala Olimpia para los ensayos generales y tres representaciones, además de la infraestructura técnica y material y el personal del teatro. Sin tener resuelto el problema del espacio, nada hubiera sido posible.

Por lo que respecta a la puesta en escena, consideramos que el trabajo de Josep Montanyés era excelente y que nada justificaba el diseño de un nuevo espectáculo que respondiera a una concepción distinta. Por otra parte, Montanyés por su condición de vicepresidente de la ADE, cuadraba y se integraba perfectamente en nuestro planteamiento. Con ello conseguíamos además obtener una mayor rentabilidad artística y social del montaje realizado en Cataluña y obviar cualquier presunción de competitividad gratuita que a nada conduce, si no es a una perniciosa y obsesiva eclosión del individualismo más estéril e inútil.

Montanyés acogió la propuesta con entusiasmo. No olvidaba la emoción confesada que le produjo la reacción de sus colegas del resto de España, aplaudiendo a rabiar el espectáculo en aquella tarde de junio en el teatro Alegría. No sólo comprendió y valoró el esfuerzo sino que se convirtió en artífice de ésta iniciativa.

Con estas piedras angulares asentadas y firmes, comenzamos a levantar el edificio de nuestro proyecto. La mayor parte de los compañeros a que nos dirigimos para que interpretaran los diferentes personajes, pequeños o grandes, respondieron afirmativamente, dispuestos a empeñarse con todo su afán en la empresa. Instituciones como el INAEM del Ministerio de Cultura, el CEyAC de la Comunidad de Madrid, el Centre Dramatic del Vallés, el Centro Andaluz de Teatro y la Embajada de Suecia, se aprestaron igualmente a apoyar un proyecto que encontraban atractivo y aleccionador. Todo estaba en marcha y podía convertirse en realidad.

Indudablemente la ocasión es para nosotros muy especial. Quizás no sea «la más alta que vieron los siglos», pero sí la más arriesgada en que se ha comprometido la Asociación de Directores de Escena de España. Hasta ahora nuestras actividades han gravitado sobre cuestiones internas de la profesión o se han proyectado hacia el exterior a través de nuestras «Publicaciones», tanto de la «Revista ADE» como de las diferentes colecciones de libros. Ello ha representado un trabajo tenaz, que ha exigido transfusiones constantes de imaginación y gestión diligente para llevarlo a cabo, pero que se apoyaba en un basamento seguro, cuantificable, mensurable. Lo que ahora nos proponemos impulsando la realización de «Los aprendices de brujo» y su representación pública, posee en cierto modo el riesgo y la incógnita del trabajo sin red. Es la apuesta máxima que hasta hoy nos hemos trazado y constituye nuestro mayor proyecto común.

Por otra parte la aventura se inicia a partir de un texto que constituye un programa y un debate sobre el lugar del teatro en la sociedad contemporánea; el teatro de un tiempo pasado aunque próximo y que planea, indirectamente, sobre el nuestro. Los aprendices de brujo allí reunidos en ese hipotético homenaje a Mei Lan-fang, son creadores de fantasías escénicas, narradores de historias de ficción: los directores de escena. Tanto la discusión en sí como sus contenidos son para nosotros algo que pertenece a nuestro acervo profesional, a nuestra historia, a nuestra condición más honda y fundamentada.

Sin embargo, nada como la conjunción de esfuerzos, el compromiso común compartido para motivarnos y hacer de estos «Aprendices de brujo» una labor común de todos, sea cuál sea la participación explícita que en ella tengamos unos y otros. La suerte está echada y sólo nos queda desearnos suerte.

ADE

Revista de la Asociación
de Directores de Escena

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

Diseño Gráfico: Curro Cadenas

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

DEPOSITO LEGAL: M.15677-1985
Imprime: ALVARO CAMPOS E HIJOS.

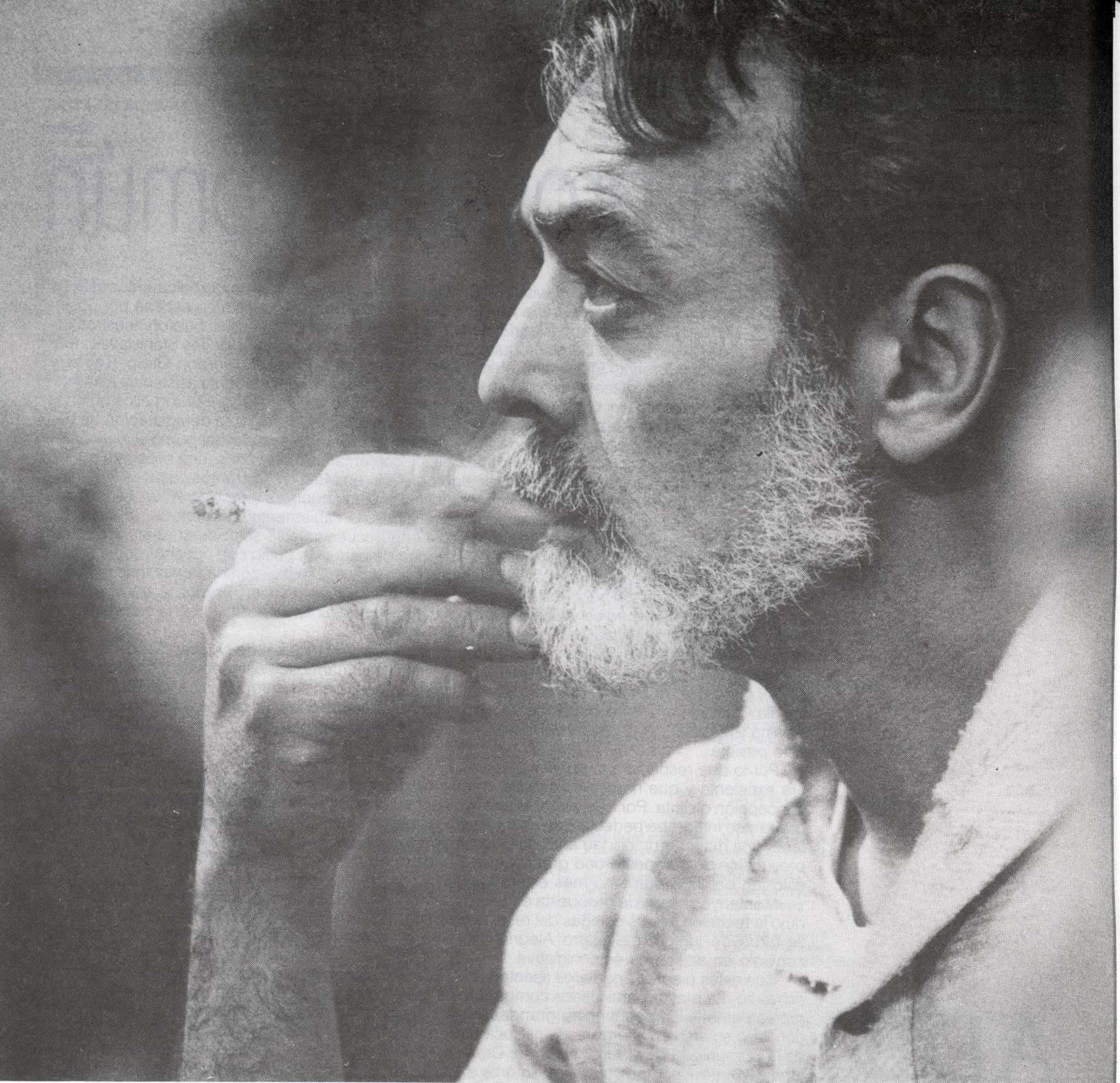


Foto: Ros Ribas.

Nuestro adiós a Fabiá

El pasado mes de julio falleció en Barcelona el escenógrafo y director de escena Fabiá Puigserver. Nacido en Gerona, en 1938, su formación eminentemente pictórica se completó con estudios escenográficos en Varsovia, a partir de los cuales tomó parte activa en el movimiento del teatro independiente catalán e inició su carrera profesional en 1961. Entre 1971 y 1986 fue profesor de escenografía del Institut de Teatre de Barcelona. Pero sin duda fue la creación —junto a Lluís Pasqual y Pere Planella— del Teatro Lliure el hecho más significativo de su trayectoria teatral. Desde allí, Puigserver ejerció una inmensa labor como espíritu motor de la institución y desarrolló una gran parte de su actividad profesional.

Cientos de escenografías y un gran número de montajes como director hicieron de él un nombre imprescindible del panorama teatral español, galardonado con numerosos premios, como la Medalla de los Angeles (1974) o el Ciutat de Barcelona (1984). El pasado año había recibido el Premio Segismundo, concedido por la Asociación de Directores de Escena a una labor teatral significativa.

Con su ausencia, el teatro español, y aún el europeo, pierde a una de las figuras clave de la renovación teatral de la escena contemporánea. Desde estas páginas, todos cuantos formamos parte de la ADE queremos expresar un cariñoso recuerdo para su persona y obra. Descanse en paz, Fabiá Puigserver.

La ADE obtiene el Premio «Ollantai»

La Asociación de Directores de Escena de España ha sido galardonada con el Premio «Ollantai» que concede el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT) y constituye uno de los más prestigiosos de los que se conceden en el ámbito escénico Iberoamericano.

El Premio «Ollantai» se concede por votación y se ha concedido a la ADE por su «Contribución y desarrollo a la integración del espacio teatral Iberoamericano». La concesión del premio se hizo pública en la sala Avellaneda del Teatro Nacional de Cuba el pasado 8 de septiembre, en la clausura del Festival de La Habana.

Convocatoria de los Premios ADE 1991

La Junta Directiva convoca los premios:

- «ADE» al mejor director.
- «Segismundo», a una labor teatral significativa.
- «ADE» de creación coreográfica.
- «Joseph» Caudí» de escenografía.

correspondiente a 1991. Según las bases publicadas en nuestro «Boletín» núm. 4, las modificaciones introducidas en la Asamblea General de 21-12-88 («Boletín» núm. 11), y las bases que figuran en nuestra Revista núm. 16, a dichos premios podrán concurrir todos los directores, coreógrafos y escenógrafos —respectivamente para cada modalidad— cuyos espectáculos se hayan representado entre el 1 de septiembre del pasado año y el 30 de agosto del presente.

Como es de todos conocido, las papeletas de votación para proponer las nominaciones llegarán a todos los asociados en los primeros días de septiembre. El cierre de la primera ronda de votaciones será el 2 de octubre. Remitiremos entonces las papeletas correspondientes a las votaciones definitivas, que deberán llegar a la sede de ADE antes del 10 de noviembre. La entrega de premios tendrá lugar el viernes 29 de noviembre, coincidiendo con las representaciones de la obra *Los aprendices de brujo*, que se ofrecerán en la Sala Olimpia. Dicho montaje, del que informamos más extensamente en otro espacio de nuestra revista, estará promovido por la Asociación de Directores de Escena y supondrá un salto cualitativo en la organización de nuestra ya tradicional fiesta de entrega de premios.

Participación en el Festival Iberoamericano de Cádiz

Como en años anteriores, la ADE estará presente en la VI edición del Festival de Teatro Iberoamericano de Cádiz.

Nuestra Asociación participará en el Encuentro Anual del Es-

pacio Editorial Iberoamericano, junto a las catorce publicaciones periódicas que lo configuran. Además de presentar los números de la «Revista ADE», se anunciará nuestra intención de realizar un número especial para 1992 dedicado a la «puesta en escena en Iberoamerica».

En segundo lugar se llevará a cabo la presentación de las nuevas «Publicaciones de la ADE» que han ido apareciendo en el último año.

Homenaje a José Luis Alonso Mañes

El día 18 de noviembre, lunes, a las 20.00 horas, tendrá lugar en el Centro Dramático Nacional, Teatro María Guerrero, el «Homenaje a José Luis Alonso Mañes», promovido por el INAEM del Ministerio de Cultura y organizado por la ADE. El acto consistirá en una serie de intervenciones de diferentes personalidades del mundo escénico que valorarán su labor y su legado.

En el citado acto participará Ángel F. Montesinos, Presidente de la ADE, Juan Antonio Hormigón, Secretario General de la ADE, Francisco Nieva, Adolfo Marsillach, Andrés Peláez y los actores María Dolores Prade-

ra y José María Pou, así como el profesor Andrés Amorós.

Este «Homenaje» se complementará, con el remontaje de dos zarzuelas que dirigió José Luis en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, «El dúo de la africana» y «La Revoltosa», de cuya dirección se ha encargado Juanjo Granda. Asimismo con la recopilación de todos sus escritos sobre teatro en un libro que editará la ADE, en colaboración con el INAEM del Ministerio de Cultura, dentro de la colección «Teoría y práctica del teatro», con el título de «Teatro de cada día».



El Corte Inglés

Colabora en las actividades de la Asociación de Directores de Escena

IV CONGRESO DE LA ADE

La «Revista ADE» ha recogido en los números 21 y 22 las ponencias presentadas en el IV Congreso. Ahora ofrecemos las correspondientes a la última sesión que giró en torno al tema: «**La construcción teatral europea en los noventa**», en la que intervinieron Mario Barradas, Juan Antonio Hormigón, Jordi Coca y Maurizio Scaparro. Asimismo reproducimos las palabras de Juan Francisco Marco, director General del INAEM, en la clausura de dicho evento.

¿Centros dramáticos en Portugal?



por Mario Barradas y Fernando Mora

Queridos amigos de ADE:
Voy a tratar de leerles este papel en castellano. Nosotros los portugueses entendemos perfectamente todo lo que ustedes dicen, pero nuestra lengua materna, ensordecida por siglos de silencio y palabras susurradas no penetra con igual facilidad en vuestros oídos.

Pido que me disculpen el atrevimiento y soporten con paciencia y mucho estoicismo mi pésima pronunciación.

Quisiera antes que nada, saludarlos a todos, saludar vuestro IV Congreso y decirles que la ADE, los artistas que le pertenecen, la publicación regular de su Revista y la realización de sus congresos constituyen paralelos para nosotros, del otro lado de la frontera que corta Iberia en dos naciones; algo que provoca nuestra admiración, que es para nosotros un ejemplo estimulante, pero también nos hace sentir un poco de amigable envidia, y sobre todo algo de incontenible tristeza.

En efecto, estamos muy lejos de conseguir superar los criterios exclusivamente individuales, con el aislamiento profesional de artistas que junten la creatividad al saber, el espíritu de la tribu, la maledicencia, tantas veces la ignorancia, tantas veces la pobreza de gusto y la pobreza de corazón. Lo que es apenas otra señal de lo atrasado que es nuestro Estado, en términos organizativos profesionales y también en términos artísticos.

Nada de esto nos impide creer que los artistas de nuestro país deban llenar un lugar y tengan un papel que representar en la construcción de un teatro europeo en la última década del siglo. Mientras seamos capaces de ver con claridad cuál es la realidad que corresponde a la expresión «un teatro europeo» en esta década como en las futuras.

Creo que ninguno de nosotros estará pensando en la construcción de un modelo europeo hipotéticamente así llamado. La propia esencia del arte del teatro, como juego necesariamente individual pero colectivo, como hipótesis filosófica, como estética, de comprender la profundidad de lo humano y de entender lo complejo de las relaciones entre individuos y grupos de hombres, y entre estas relaciones vitales y el mundo en que se desarrollan, impediría la conceptualización de tal modelo.

Para nosotros, un teatro europeo, su existencia, su fuerza, su atracción sólo puede encontrar su valor nuclear en la medida en que consiga ser cada vez más la afirmación de identidades múltiples. Multiplicidad que para nosotros ni siquiera pasa por las afirmaciones estrictamente nacionales —una creación teatral y una literatura dramática rusa o alemana, o francesa, o española— sino cada vez más por las expresiones propias de los pueblos identificados como comunidades culturales, sin coincidencia obligatoria con la definición jurídica de los estados.

Y que no prescinde, por el contrario, de una práctica global de intercambio de experiencias, de influencia y ayudas recíprocas, de intercambio de ideas y de prácticas. En relación a Portugal y a la región del Alentejo donde trabajamos, vecina de puerta de vuestra Andalucía, el desarrollo de la actividad teatral enfrenta dos problemas previos.

En primer lugar, la división político-administrativa del territorio portugués no está hecha; la regionalización que corre en la sangre de las poblaciones, en sus identidades propias, en sus tradiciones y en sus culturas, no tiene expresión legal.

Todas las hipótesis y todas las perspectivas de desarrollo en todos los dominios, continúan sujetas a una visión y a decisiones de carácter centralista. Será bueno ver que donde se concentra casi todo el poder y también casi todo el dinero, falta el interés y la sensibilidad para los problemas del desarrollo cultural de las regiones alejadas del centro aristocrático e imperial.

Puedo decirles que fuera de la ciudad de Lisboa existe un único espacio teatral mínimamente equipado y que dispone de un equipo técnico propio, el teatro García de Resende en Évora, donde está instalado nuestro Centro Dramático de Évora.

En segundo lugar debo referir la falta de un sector público de producción escénica. Y pensamos, siempre pensamos, que sin la existencia, el desarrollo y el fortalecimiento de una red de instrumentos de producción escénica, de carácter público, no se abren caminos para el desarrollo del teatro. Ha sido así en todos los países europeos, a pesar de las fluctuaciones de la filosofía que se conocen, de las presiones que llevan a veces a la transformación de la noción de servicio público en servicio de estado, de la sustitución por lógica mercantilista de las lógicas artísticas, de la inflación de los costos, de la desvalorización de los conjuntos, de los equipos, de los «ensembles», frente a la sobrevalorización individual del artista más a la moda.

A pesar de todo esto, la existencia de una red pública de producción representa para nosotros, más que un deseo, la convicción profunda de que ésta va a ser nuestra única oportunidad de desarrollo efectivo en todos los dominios: creación de infraestructuras, formación práctica y teórica, producción escénica con carácter continuo y sistemático. Por eso decidimos crear, en enero de 1990, una cosa extraña y original, casi una aberración que ni siquiera sabemos cuánto tiempo puede durar: el CENDREV.

El Centro es, por sus objetivos y por sus funciones, un instrumento

de creación teatral de servicio público, pero es una sociedad privada por su forma jurídica, por su modo de relación con las instituciones de estado y con las municipalidades, y por sus fuentes de financiación. Lo cual crea problemas de subsistencia mucho más difíciles de resolver, pero nos permite lanzar las bases estructurales de un sector público que, tarde o temprano, tendrá que ser reconocido.

Y lanzar esas bases de acuerdo con lo que pensamos que debe de ser el sector público sin estar sujetos en un principio a un modelo previamente definido y que necesariamente sufriría con los vicios centralistas y autocráticos.

Lo que les puedo decir es que de esta manera queremos crear hechos consumados que transformen en nuestra región del Alentejo la propia estructura del sector público, el día que, suponemos, sea inevitablemente instituido y reconocido. Ese día es posible que vayamos adelante.

Sólo algunas palabras más para decirles que por eso mismo nuestro centro se divide en distintas unidades específicas, autónomas, unidas, por encima por un colectivo de dirección y gestión, y sobre todo por un gran objetivo que es contribuir a la construcción de un teatro portugués, que en la región del Alentejo sea también un teatro de la Europa de los pueblos. Una Compañía estable de producción teatral con un cuerpo de actores, directores de escena y escenógrafos, una escuela de formación teatral con cursos de interpretación de tres años y cursos técnicos de dos años y que utiliza mucha colaboración de especialistas extranjeros; la publicación de una revista bimestral «Adagio»; una unidad autónoma de producción teatral para la infancia, cuya sede funciona en un teatro a 25 kms. de la ciudad de Évora; una unidad autónoma de actores marionetistas que recuperaron y conservan la secular tradición popular de los famosos «bonecos de Santo Aleixo», bastante conocidos en España; y un departamento empresarial de producción videográfica.

Trátase así para nosotros de una perspectiva transformadora de la realidad de las estructuras del teatro en mi país. Debo decir aún que las municipalidades de la región manifiestan gran interés por la actividad del CENDREV, lo que abre buena perspectiva para el día en que la región político-administrativa del Alentejo sea instituida.

Nos parece importante estrechar muchísimo relaciones amigables y fructíferas con todos vosotros, colegas de toda Iberia. Creo que saldremos de este IV Congreso con esas relaciones más facilitadas.

Europa y Liliput

por Jordi Coca



Mauricio Scaparro y Jordi Coca.

Mi querido amigo Hormigón me hizo la mala pasada de encargarme in extremis esta breve intervención sobre un tema que creo nos interesa a todos sobremanera: Las minorías teatrales en Europa. Y me lo encargó, supongo, porque hace ya algunos años —algunos años, según ciertos europeos— estuve metido en la organización de un congreso que trataba de todo eso: de los pequeños, de los grandes, de las minorías y de las mayorías. A la vista de aquella experiencia, me atrevo hoy a intervenir y no porque tenga otros méritos en este campo. Sin embargo, y haciendo un esfuerzo de sinceridad debo decir que acepté la invitación del Secretario General más que nada por otras razones: la primera porque se me proponía unas breves palabras —tres páginas me dijeron— que trataran el tema de manera que suscitara el debate; la segunda razón por la que acepté es porque me pareció útil, incluso corriendo el riesgo de acabar diciendo verdades de perogrullo, referirme aquí a unos temas de los que no se habla tanto como sería de desear en esta Europa nuestra tan de mercado y tan poco común en la que vivimos. Me refiero, claro, a los temas políticos, y que conste que por política no entiendo determinar con qué mano o con qué pie votan los senadores, y ni siquiera me refiero a esa galería valle-inclanesca de personajes entre horribles y ridículos que ocupan

escaños como quien está, de muy mala gana, haciendo una guardia rutinaria en la garita del cuartel. Me refiero a otra cosa, a otra acepción de la palabra política. Me refiero a que de pronto, como si hubiese un precioso decorado de opereta que nos hacía la vida feliz, ese mundo confortable de la Europa rica, donde reinaba una clara división entre buenos y malos —y lo de menos era saber de qué lado estaban unos u otros— se ha convertido en algo mucho más complejo y, por tanto, desagradable para la mayoría de la gente. Y es desagradable porque, más allá de las primeras euforias por la caída del muro, la realidad a la que nos tenemos que enfrentar nos obliga a reintroducir en el contexto europeo realidades y conceptos que parecían definitivamente alejados de nosotros; conceptos tales como guerra civil latente en Rumanía, en Albania, en Yugoslavia y en tantas comunidades con minorías dispuestas a emprender el camino de las armas y que no voy a detallar porque están en la mente de todos. Y realidades como el hambre, la compra y venta de menores, la indefensión más estremecedora... Otro concepto a reintroducir es el de lucha de clases, lucha como la que ya se está dando en Alemania surgida de la compra de una parte del país por la otra parte, y que también se está dando entre las distintas repúblicas de la Unión Soviética, entre, de un lado, los países que configuran la Comunidad Económica y, del otro, los que ahora despectivamente llamamos países del Este. También hay que empezar a hablar otra vez de grandes migraciones, de traslados de cientos de miles de seres humanos empujados por el hambre, por miedo, por la injusticia o por la simple ilusión de querer vivir mejor lo más rápidamente posible...

Todo esto nos lleva, antes de poder hablar mínimamente de teatro, a hacer ciertas preguntas muy evidentes pero no por ello menos importantes a la hora de decidir qué teatro hacemos y qué hacemos con el teatro en el ámbito europeo. Las preguntas serían ¿Sabemos qué está pasando con los turcos en Alemania? ¿Sabemos qué está pasando con los árabes en Francia? ¿Sabemos que el Papa ha hecho un gran elogio del ejército, argumentando que los ejércitos son necesarios porque los pueblos tienen derecho a defenderse de sus enemigos? ¿Sabemos que el líder de Solidaridad y ahora presidente de Polonia, es un fanático religioso que se ha gastado 10 mil millones de pesetas en la última visita del Papa? ¿Saben que el 18% del parlamento de Austria está en manos de un auténtico neonazi, procedente de la Carintia?

Naturalmente podría seguir desgranando este cuadro desagradable y que sin lugar a dudas habrá quien encontrará no terrible, sino exagerado. En parte hay que reconocer que el mundo siempre ha sido así, desordenado y lleno de problemas; pero en parte también hay que poner encima de la mesa la evidencia que algo está oliendo muy lamentablemente a podrido no sólo en Dinamarca, sino en este puzzle llamado Europa. Una Europa que deberíamos ver no como el mundo maravilloso que se nos promete para 1993, sino como una nave que, por el desigual diseño de sus partes, muy malamente va a navegar en un mundo tan dispuesto a las tempestades. África se hunde en el sida, el hambre, la miseria, la deuda externa y la injusticia; Sudamérica se hunde en la corrupción, el narcotráfico, el hambre, la miseria, la deuda externa y la injusticia; Asia se ahoga en las tiranías, en el hambre, la miseria, la deuda externa y la injusticia...

Ante este cúmulo de cuestiones no valen las actitudes de esconder la cabeza bajo el ala. Y una manera de esconder la cabeza bajo el ala es no darse cuenta que esa Europa de la casa común, plural, de ricos y pobres, no es la Europa de las mayorías, o que no es sólo la Europa de las mayorías. En realidad si sumamos todos los países «minoritarios» de Europa —con la dificultad de saber donde empiezan unos y donde acaban los otros— deberemos constatar que son más las minorías que las mayorías, con lo cual se puede decir que Europa está formada por una inmensa mayoría de minorías: suecos, daneses, holandeses, noruegos, ucranianos, georgianos, belgas, finlandeses, lituanos, eslovenos, portugueses, griegos, albaneses, checos, búlgaros, húngaros, rumanos, catalanes, vascos, serbios, croatas, etc., por citar solamente algunos. Detrás de estos nombres siempre hay una o más lenguas, una o más culturas, uno o más teatros. Y no me estoy refiriendo ahora al teatro húngaro que se hace en Rumanía, o el teatro en sueco que se hace en Finlandia, o al teatro esloveno que se hace en Trieste. No estoy hablando de las minorías étnicas que se hallan inmersas en las fronteras de otra cultura distinta, sino, simple y llanamente, de realidades lingüísticas y culturales «diferentes a», no alemanas, no francesas, no inglesas, no castellanas, es decir, que son otra cosa y que, sin embargo, son...

De todo eso no se ocupa ninguna oficina de la Comunidad Europea, sencillamente porque es un problema que está más allá de la Europa comunitaria, lo cual no quiere decir que no afecte al conjunto

si el tema no se orienta debidamente. Nos lo recuerda el filósofo Husserl en una muy reciente reedición de su libro *La crisis de las ciencias europeas*. Hay un éxito europeo en el campo de las ciencias de la naturaleza; y hay un fracaso en el campo de las del espíritu. Se ha producido lo que un comentarista de la obra de Husserl llamaba no hace mucho «la tematización de las ciencias» «tematización» que también se ha querido aplicar al espíritu y como consecuencia de ello hemos casi olvidado la filosofía.

El teatro, que cuando no es sólo la más estúpida de las distracciones, conlleva siempre un alto contenido social y político, que por el hecho de darse entre seres vivos es siempre un humanismo, no puede ser ajeno a que en este momento no haya un proyecto cultural para Europa, un proyecto que sea plural, o unos proyectos complementarios a los proyectos económicos. No basta con facilitar la circulación de las compañías teatrales que utilizan poco la palabra, no basta con una suma de festivales que compiten entre ellos en demostrar cada uno que tiene más dinero que su vecino, no basta con la presencia en una gran capital europea de algunas muestras de otras capitales no tan grandes. De hecho estas grandilocuencias incluso pueden llegar a ser perjudiciales para el conjunto.

No es un problema nada fácil, pero no por ignorarlo se va a resolver antes. ¿Deben las distintas culturas renunciar a su lengua para contribuir a la difusión de sus valores? Y, en este caso ¿contribuir en beneficio de qué otra lengua? ¿Es la lengua el único problema? ¿Somos capaces los franceses, los británicos y los españoles —todas las culturas que hay en España, en Francia y en Gran Bretaña—, como capaces de entender el teatro albanés sin justificar su realidad con nuestra conmiseración? ¿Somos conscientes que los modelos económicos de los teatros de los países llamados del este se ha hundido también en la más escalofriante de las miserias, y que no van a poder competir con los modelos ricos del teatro alemán?

Sin pretender en absoluto dar soluciones sí quisiera, en el poco tiempo que me queda referirme a algunas cosas que, a pesar de lo dicho hasta ahora, sí que vienen haciéndose con el propósito de habilitar algunos caminos para el desarrollo teatral en Europa. En este sentido he de referirme sin duda al International European Theatre Meeting, y a algunas de las instituciones que lo han impulsado con más decisión; me refiero a la ONDA de Phillippe Tiry, al Vlaam Institut belga y al Neenderthal Institute de Holanda, además de Inteatre de Polverigi, en Italia, que ahora conduce Velia Papa y que fue lanzado por el añorado Roberto Cimetta. Precisamente el conjunto de estas instituciones apoya la idea del Fondo internazionale Roberto Cimetta, que tendría como misión desarrollar todo lo posible el intercambio internacional. Sin embargo, no se nos pueden escapar aquí dos de los peligros, o de las limitaciones reales que acechan al Fondo Roberto Cimetta y al propio IETM: por un lado la dedicación a un tipo de teatro muy minoritario, y marcado estéticamente —y con el cual se puede o no estar de acuerdo, ese es otro tema— y, por otra parte la paulatina transformación del IETM en un mercado amplio de contratación que podría llegar a convertir un proyecto cultural en un proyecto comercial regido por leyes muy distintas a las que necesita el desarrollo de un teatro europeo.

Hay otra iniciativa; me refiero a la magnífica idea de Jack Lang de crear El Teatro de Europa y la Federación de Teatros de Europa, en cuyo desarrollo podría pensarse muy seriamente para el aprovechamiento de los grandes teatros oficiales de Europa como miembros integrantes de una Red Europea de Teatro. Hay, además, y ya me refería antes a ello, una posible política a desarrollar en torno a los festivales, cuando estos dejen de ser encuentros de lujo casi sin ideología. En cualquier caso también hay el ITI, el Instituto Internacional de Teatro, que dedica la mayoría de sus pocos recursos más que nada a los países del tercer mundo, pero que con una reorganización a fondo podría convertir en algo organizado en unidades una de las cuales debería dedicar su esfuerzo a Europa ... Pero claro, en este sentido no podemos olvidar que el propio ITI estaba vinculado a un proyecto de Historia-Enciclopedia del Teatro, donde, por ejemplo, el teatro catalán no tenía entrada propia, a pesar de haberse ganado este espacio ya a finales de los años cincuenta en la todavía magnífica Enciclopedia del Espectáculo de...

Estos breves apuntes, y algunas cosas más que quedan en el tintero, no pueden ni siquiera plantearse si, como también decía hace unos minutos, no hay una manifiesta voluntad de apoyar la idea de un desarrollo de una cultura común al lado de un desarrollo económico común. Y, en algunos temas, y el teatro es uno de ellos, todavía hay todas las resistencias a entender que el conjunto del teatro de Europa, el del Este y el del Oeste, el Rico y el Pobre, constituye el patrimonio

de literatura dramática y de cultura escénica más importante del que jamás haya dispuesto la humanidad por su extensión y por su variedad. Se trata, pues, de un bien común, de un patrimonio tan importante como pueda serlo el musical o el arqueológico.

Bueno, yo no prometí en absoluto soluciones... De manera que, pasadas ya ampliamente las tres páginas que me habían pedido dejo en manos de los congresistas todas las preguntas formuladas hasta ahora y, además, la siguiente, que quizá las resuma todas un poco: esa Europa que estamos construyendo, esa Europa rica del mercado común, deberá inevitablemente reconocer, como mínimo, que hay otra Europa distinta, más plural y más compleja; y deberá reconocer también que, de no hacerlo, por grande, por gigantesca, va a devorar a los Liliputs que la forman y que son su propia esencia. ¿Qué va a quedar entonces? Espero haber sido bastante contundente, como se me había pedido. Muchas gracias.



Asistentes a una de las sesiones del congreso.

La cultura como utopía

Por Maurizio Scaparro (Transcripción de Inmaculada Alvear)

Creo que sería bueno para todos incluso para mí mismo, que yo hable italiano en lugar de hablar castellano de manera horrorosa.

Deseo agradecer a Juan A. Hormigón, a Jordi Coca y a todos vosotros esta invitación que me habéis hecho de participar en el Congreso de la ADE, y por eso quiero dar las gracias, al menos, en la lengua que por un breve período de tiempo será también la mía.

El tema que trataré es, si aquí contamos nuestras propias ilusiones y nuestros sueños, como los contaremos en la Europa de los años 90. No se trata de que hablemos entre nosotros, directores de escena, de nuestra poética, nuestras presunciones o nuestro modo de trabajar. Sino de interrogarnos juntos sobre el futuro inmediato del teatro y de nuestro trabajo escénico. Curiosamente es una interrogación que circula no solamente en Sitges: pasado mañana en París se celebra un encuentro italo-francés sobre este mismo tema. Quiero además recalcar el tema de la interdisciplinarietà.

Me gustaría, en primer lugar, hacer con vosotros algunas reflexiones: por ejemplo, los años 90 coinciden con la construcción de Europa, pero también con la crisis insostenible del teatro público y la crisis de las instituciones culturales. Es decir, paralelamente a la crisis del gran sueño que era el teatro público es la construcción que otros hacen de Europa. Entre nosotros debo decir que, a pesar del gran respeto que siento por un gran maestro como Strehler, así como el respeto y la amistad por el joven director catalán, Lluís Pasqual, la experiencia del Teatro de Europa en París es finalmente errónea, porque no basta con realizar un festival o una reseña sobre los maravillosos espectáculos. La idea de la Europa eventual —a la que se refería Jordi—, o alguna otra, no se puede limitar a dos o tres espectáculos al año, porque no hacemos otra cosa que un pequeño supermercado de una Europa de gentes. Debemos preguntarnos si Europa es por sí misma un referente cultural y por lo tanto teatral, homogéneo o no; o bien sólo es político y debe ser política y ahora, en principio, es comercial o de mercado. Porque no es cuestión de individualizar esta homogeneidad cultural que soñamos en áreas diversas, que no necesariamente deberemos llamar Europa, si no queremos decir que nuestra área homogénea es la noruega Mediterránea? ¡no es verdad!, es más homogéneo para mí el área cultural, por ejemplo, del Mediterráneo o el de las lenguas iberoamericanas que no la de una parte de la Europa de hoy. Por lo tanto la homogenei-

dad debe ser cultural, y lo habéis dicho, en este sentido es un gran problema el de la lingüística. En homenaje al tema que se ha elegido este año en Sitges, diré del lenguaje contemporáneo que, por ejemplo, el espacio escénico de la danza es una opción o una sugestión en un discurso más amplio y completo. El mismo espacio arquitectónico. O también los teatros, que buena parte o son antiguos cines o son bellísimos teatros. ¿Queremos pensar, como algunos países están pensando, en un espacio para construir los sueños de los jóvenes que nacen ahora?

Por lo tanto, respecto a la lengua y al lenguaje, me pregunto y pregunto a nuestros directores de escena, ¿en la Europa de los 90 cuál será la lengua preferente de la cultura? Existe una lengua comercial, ¿estableceremos por tanto, que ésta será también la lengua de nuestra cultura o debemos trabajar juntos por construir una o varias lenguas de la cultura? y ¿cómo queremos integrar en esta lengua los descubrimientos tecnológicos, los nuevos medios televisivos?... o, queremos encerrarnos en una torre espléndida, o mirarnos al espejo como hacía la princesa y preguntarnos: «quién es la más bella del país, si soy yo estaré tranquila...» A partir de aquí podemos preguntarnos qué papel puede tener el castellano o mejor aún las lenguas iberoamericanas y latinas: creo que la lengua de la cultura.

Las palabras de presentación de Hormigón y lo que se ha dicho aquí estos dos días, me hacen pensar que, en tanto que somos soñadores podemos pensar en la utopía, debemos pensar en la utopía, pensar que la lengua de la cultura no está en contradicción con la cultura de la lengua.

La bella expresión que Jordi ha dicho de mayoría de las minorías y también nuestra fuerza por ser tantos individuos, tantas lenguas no masificadas, sino que cada una esté orgullosa de sí misma y consigamos además encontrar en torno a esa minoría una gran mayoría y homogeneidad cultural.

Creo que nosotros podemos hoy pensar que el problema, que ha sido ya debatido en Barcelona hace un año, el del norte y el sur, es un problema grave. Nosotros debemos tener el coraje de decir que la cultura es «sur». Para ser fuertes, debemos ser conscientes de que la cultura es sur y saber también que hemos hecho muy poco individual y políticamente por reaccionar a las situaciones que han tratado de homologarnos a otras situaciones que no son la nuestra.

No quiero poner en duda el discurso político, pero yo como europeo, me he sentido, como muchos de vosotros, muy

frustrado durante la Guerra del Golfo, porque esperaba que, aunque nuestra pertenencia al mundo occidental es evidente e incontrovertible, Europa fue al menos consciente crítica entre la cultura occidental y la cultura árabe, que existe a pocos kilómetros de distancia. No lo hemos hecho. No es competencia de los directores de escena, pero no basta decir no me incumbe, para preocuparnos por el problema.

¿Puede el director español o europeo parar la crisis institucional y por tanto la cultural y poética, que es la vez signo de una crisis política más amplia, y diseñar un gran proyecto cultural de los 90? Cada uno tiene diferentes y múltiples ideas, pero ¿procuramos ser útiles además en las instituciones donde trabajamos, en el puesto de trabajo de todos los días con la honestidad y la fantasía que tenemos...? Conseguí hacerlo, Hormigón lo recuerda, con una institución, La Bienale de Venezia, que creedme es horrorosa, lo conseguí con muy poco sueldo, utilizando la sorpresa, inventándome el Carnaval; trataré de hacerlo también en este estupendo balcón que es la Expo'92. Guillermo Heras conoce un proyecto del actor al satélite, que trata de captar cuál es el intercambio entre nuestro trabajo y el satélite que está ahí, donde teóricamente debe introducirse incluso nuestra poesía, nuestros sueños, el mensaje de la humanidad. El problema es: queremos no ver el satélite, no darnos cuenta que nuestros hijos hoy ven constantemente la televisión, queremos engañarnos así, o queremos probar entre los hombres de teatro, no entre tecnócratas, y participar lo que es común, que no es un contenido sino un continente; pero debemos usar nuestra fuerza, como un megáfono, sabiendo en vez de ignorando, que la fascinación de nuestro siglo es la coexistencia entre el arte de lo vivo que es el teatro, y el arte de lo reproducido. Este es un fascinante pero peligrosísimo tema.

Crisis política. Recientemente en un encuentro que realicé en Roma con Arianne Mnouschkine —pienso como vosotros que es una de las directoras más interesantes de estos últimos años—, estuvimos comentando algunos defectos de la clase política. Dentro del gran territorio del poder, le recordé que el verdadero peligro en los grandes cambios de la humanidad es la estupidez, el inmovilismo, y esto nos puede pasar también a nosotros. El poder que usa el clérigo de Galileo que ve sólo las apariencias de Venecia y no piensa en el nuevo descubrimiento acerca del cielo, es semejante, a la autoridad que utiliza cierta clase de política de Italia, no sólo española, con la que nos en-

contramos a cada momento, que afectada como está con la emergente civilización de la imagen televisiva, se abandona al continente olvidando el contenido. Esta parte del poder, yo quiero creer minoritaria, que entre ver o hacerse ver elige siempre hacerse ver. Con el resultado de que ven y siempre conocen de menos, siempre comprenden de menos y siempre conocen de menos. Yo creo que contra esta posible ceguera, esta ignorancia es necesario descubrirse.

Sólo brevísimamente quiero decirles respecto a este tema que Arianne Mnouschkine que podía estar hablando aquí con nosotros, decía: «señores, señoras debo recordarles que hablando con ustedes me hablo a mí misma, y yo misma me doy cuenta de que me quiero provocar porque como vosotros yo poseo un tesoro, una riqueza muy querida, este tesoro tan pesado se llama «elección». Que lo queramos o no, nosotros tenemos la elección, esta elección que algunos llaman política, ya dadas las condiciones y circunstancias quiero llamarla poética, cultural si queréis, porque una elección cultural no solamente es una elección de sociedad sino de humanidad».

Por último quiero hacer una pequeña propuesta a esta Asociación para que se convierta en una Asociación internacional, no digo europea. ¿Por qué no elige una serie de conexiones bien de elección política, o de homogeneidad de proyecto o con respecto al sur? Creo que debemos entre todos ayudar a crear esta mayoría de las minorías, ya que si no todo es inútil, y conseguir que se abra a grandes proyectos que se conviertan en las instituciones del mañana. Sabemos que vivimos en un momento en el que algunas instituciones están cambiando, otras están decrepitas y otras deberán nacer, para que creamos en la fuerza de las instituciones.

Para conseguir esto debemos tener una gran tolerancia. Intolerancia en la confrontación de la estupidez y el inmovilismo, pero tolerancia en defender una singular y personal poética, debemos saber que somos todos entes diversos en un mismo campo y que el enemigo no somos nosotros, sino el castillo. Y creo que construir un humanismo científico puede ser una resolución que puede producir una relación más beneficiosa en la confrontación de los acontecimientos que de otro modo se pueden convertir o dar resultados patéticos.

Queridos amigos, quiero terminar esta breve intervención con una frase que muchos saben me es muy querida del «Galileo» de Brecht. Galileo le dice al joven discípulo:

«El tiempo viejo ha pasado y estamos en una nueva época. Es como si la humanidad esperara algo desde hace un siglo. Las ciudades son estrechas, igual que las cabezas. Supersticiones y peste. Pero el que hoy las cosas sean así no quiere decir que siempre lo serán. Todo se mueve, amigo mío.»

Suscripción a la Revista ADE

D. _____

DIRECCION _____

CIUDAD _____

TELEFONO _____

C.P. _____ PAIS _____

SUSCRIPCION PARA ESPAÑA Y LATINOAMERICA

4 números (1.000 ptas. - 10\$)

8 números (2.000 ptas. - 20\$)

RESTO DEL MUNDO

4 números (15\$)

8 números (30\$)

FORMAS DE PAGO

Talón nominal

Giro postal

A partir del número: _____

En la clausura del IV Congreso de la ADE

por Juan Francisco Marco

director general del INAEM

Ilustrísimas Autoridades, señoras y señores, amigos:

Quiero traerlos, en primer lugar, el cordial y afectuoso saludo del Ministro de Cultura que no puede hoy estar aquí al tener que cumplir con compromisos que había tomado anteriormente. Sabed que, de todas formas, está esperando las conclusiones de este encuentro, así como el desarrollo del SITGES TEATRE INTERNACIONAL.

Hace pocos meses que he asumido la Dirección General del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música y creo que ya tengo un diagnóstico bastante claro de la situación de este sector de la cultura que forman el teatro, la danza y la música, sobre el que tengo responsabilidades. Este diagnóstico quiero someterlo a consulta con todos los colectivos que existen en lo que damos en llamar «la profesión». Las ponencias, los debates y las conclusiones de este Congreso me van a ser muy útiles y, en ese sentido quiero daros las gracias por haberme invitado a estar aquí junto a todos vosotros.

Debemos reflexionar conjuntamente para encontrar soluciones que nos ayuden a dar salida a las inquietudes teatrales a partir del marco de actuación del Ministerio de Cultura, y éste, como sabéis bien, actúa en un Estado de las Autonomías y esto no sólo significa que tiene una determinada estructura institucional plasmada en la Constitución a partir de su definición general que hace de nuestro ser colectivo



«El jardín de la Falerina» de Calderón, por el CNNT. Dirección: Guillermo Heras.

su artículo 2, sino que precisamente tiene que tener en cuenta el hecho de que el Estado de las Autonomías es la solución institucional a una visión de España que consiste en entender que nuestro país es un conjunto de identidades colectivas dierentes, de lenguas, de culturas diversas, que se ensamblan en un todo, que ese todo forma el conjunto del país, pero que desde el punto de vista constitucional, ese conjunto está formado, insisto, por identidades colectivas que se superponen y que forman una identidad colectiva superior.

Desde esta visión del papel del Ministerio de Cultura y desde las responsabilidades que nos atañen a cada uno, Administración y Sociedad, es desde donde hay que enfocar la acción que solucione los problemas que hoy aquejan al teatro. Creo que la cooperación y la colaboración son el método de trabajo. Cooperación y colaboración a partir de las responsabilidades de cada uno. Hay que olvidarse de las viejas concepciones, ancladas en regímenes políticos pasados, en las que el Estado era el único responsable y a la sociedad se le reservaba un único papel de receptora pasiva. Hoy no es posible solventar ni uno solo de los problemas que tenemos y muy concretamente los grandes problemas del teatro, en solitario.

Se ha debatido esta mañana «la construcción teatral europea en los 90». Tengo mucho interés en ver las ponencias y estudiar las conclusiones, pues creo que éste es otro de los ejes en que nos vamos a mover a partir de los próximos meses.

Entiendo que hoy debemos enfrentarnos al reto que nos plantea la Europa Comunitaria y la Europa en ebullición, teniendo presente nuestras enormes posibilidades de diálogo con Iberoamérica, con un gran espíritu de colaboración, con mecanismos estables de colaboración y cooperación en todos los terrenos para poder estar a la al-

tura de las circunstancias, a fin de que no se produzcan estancamientos que a nadie benefician. Lo digo porque existe a veces una tendencia a pensar, sobre todo en los problemas culturales que hacen referencia de manera tan inmediata a la identidad colectiva, que alguno de estos problemas deben resolverse sólo en círculo cerrado, y creo que es una enorme equivocación. Desde el punto de vista del Ministerio de Cultura os puedo decir que la actividad irá orientada a convencer a todos de la necesidad de romper los círculos cerrados en sí mismos, las culturas que sólo se ven en su propio ámbito. Toda la actividad debería ir destinada a superar ese concepto y a convencernos de la absoluta necesidad de una política de colaboración que nos proyecte a todos, dentro de nuestro pluralismo, en las perspectivas generales que se abren.

No hay, hoy, ni un solo terreno —insisto— donde sea posible una acción aislada, ni uno solo; ni siquiera el de la lengua, porque no es posible defender las lenguas minoritarias y el Estado. Y creo, incluso, que lo que ha ocurrido a nivel del propio Parlamento Europeo en relación con la lengua catalana es una demostración de que si hay acuerdo se avanza y si no hay acuerdo no avanzamos.

Queridos amigos, quiero transmitir mi esperanza de que actuando con generosidad, asumiendo cada uno nuestras responsabilidades, con una voluntad clara de anteponer a los intereses particulares los generales, el teatro de nuestro país avanzará. En definitiva, el teatro del mañana será el que todos queramos que sea, y debemos ponernos de acuerdo en los objetivos que nos propongamos alcanzar para que la mayoría de los ciudadanos estén a nuestro lado y la sociedad, repito, reivindique la necesidad de gozar de este fenómeno tan maravilloso que se llama TEATRO.



«LOS APRENDICES DE BRUJO»



Encuentro en Moscú

Por Kasia Skamsberg

«Los aprendices de brujo» es una pieza basada en un hecho histórico. En el año 1935, la compañía de teatro del célebre actor chino Mei Lang Fang, hizo una gira por la Unión Soviética. Sus actuaciones atrajeron a una gran cantidad de público y fueron presenciadas por algunos de los hombres de teatro más prestigiosos de nuestra época: Stanislavski, Meyerhold, Tairov, que se encontraban en Moscú, y también por Bertolt Brecht, Ervin Piscator, Gordon Craig como invitados extranjeros.

Muchos de estos hombres de teatro escribieron sus impresiones después de su encuentro con el actor chino. La obra «Los aprendices de brujo», tiene forma de un estenograma escrito en el transcurso de una reunión nocturna en Moscú. Diferentes hombres de teatro se reúnen para discutir la relación del teatro chino con el realismo soviético, que en esta época se planteaba con gran violencia, pero también con sus programas estéticos respectivos. El texto tiene el carácter de un pseudo-

documento o de una parodia ejecutada a partir de un documento original que se ha perdido, Los personajes dicen cosas que podían haber dicho, pero también dicen otras que tendrían sentido dos años más tarde, cuando Stalin restauró su régimen de terror.

«Los aprendices de brujo» es la parte central de un tríptico de Lars Kleberg, que fue publicado en sueco en el año 1988 con el título «Estrellas fugaces». La primera parte es un supuesto diálogo entre Brecht y Serguei Eisenstein en un tren entre Berlín y Moscú en el año 1932 (un encuentro que efectivamente se produjo). La tercera parte es un diálogo entre Eisenstein y el filósofo Mikhail Bakhtin en el planetario de Moscú en el año 1940 (un encuentro que se produjo de forma fugaz), en la época del pacto germano-soviético cuando Eisenstein ponía en escena «La Walkiria» de Wagner y cuando Bakhtin sostenía en vano su tesis doctoral que tenía por tema su célebre estudio sobre Rabelais.

El texto de Kleberg lo forman unos diálogos al límite del documento, de la parodia y de la libre reflexión sobre el teatro de la vanguardia soviética y europea antes de su entrada en la oscuridad de los años 30.

«Los aprendices de brujo» fue estrenada por primera vez en el Teatro Stary (El teatro viejo) de Cracovia en Polonia en el año 1984. Antoine Vitez la presentó en el Festival de Avignon en el año 1988. En junio de 1991 se estrenó en catalán, en el Teatro Alegria de Tarrasa, en una producción del Centre Dramàtic del Vallès.

Oscuridad que avanza

El Moscú de 1935, donde el autor sitúa su pieza documental, falsa reconstrucción de un debate que nunca tuvo lugar, es una ciudad crepuscular.

La oscuridad de esta noche que avanza, que ha cubierto con su sombra y condenado al exilio al poeta Mandelstam, se insinúa en las palabras que pronuncian aquí todos los grandes del teatro de la época, reunidos para homenajear al célebre actor chino, Mei Lang Fang.

El arte del teatro chino que acaban de descubrir es debatido a la luz, o más bien a la sombra, de la doctrina del realismo socialista que impuso Stalin en el arte, como único medio de expresión artística.

Mandelstam hizo de su terrible exilio una profesión de fe: permanecer al margen era para él la única actitud y la única defensa posible delante del gran despliegue de la noche stalinista.

Por estos que vemos aquí, la gente de teatro revolucionario, se exiliaron en la Alemania nazi a la «patria del pueblo», para encontrarse de nuevo, ¡oh ironía de la Historia!, en el interior del terror stalinista. ¿Seguían creyendo en la doctrina, no veían cómo se juntaban los dos contrarios dentro de la misma noche? a lo mejor querían creerlo pero muy pronto tuvieron que exiliarse de nuevo a los Estados Unidos.

Mayerhold, Eisenstein, Trejakov, se quedaron y pactaron con el diablo.

El debate, en el que el teatro chino aparece como una figura nostálgica de un teatro ideal, de un arte absoluto y absolutamente libre, es el ensayo de un cotilleo ideológico para el arte del teatro.

Encontramos en esta discusión las querellas de las escuelas y las tensiones que oponen a los distintos artistas; se olvidan de ellos mismos y se dan en espectáculo delante del espectador principal, guardián de la cultura, el hombre para el trabajo sucio de Stalin, el camarada de Platón Kerjentsév. Es él, con toda la arrogancia del poder que siempre lo sabe todo mejor, quien al final pondrá las notas de realismo socialista. En esta escuela, por una lección mal aprendida, se juega la piel. En el año 1937, Platón Kerjentsév escribirá un artículo en *Pravda* titulado «Un teatro extranjero»; este extranjero a la doctrina del realismo socialista, era Mayerhold. En 1938, su teatro ya no existe. En 1940, Meyerhold es fusilado en Moscú.

¿Qué moral podemos extraer de esta fábula sobre el arte y la política? Ninguna. Sólo la desaparición de la discusión de un artista libre en su arte; Mei Lang Fang. ¿Qué nos enseña? Nada. Sólo la memoria.

LARS KLEBERG

Nacido en Suecia en 1941, es en la actualidad Doctor en Letras especialista en Literatura ruso-soviética. Dirige desde 1987 el Departamento de Cultura de la Radiodifusión sueca.

Es autor de dos libros, «El teatro como acción» (1977) y «La estética soviética de vanguardia 1917-1977» (1980).

En 1988 publica el tríptico «Stjärn fall» (Estrellas fugaces), cuya primera parte «Vattumannen» (De donde mana el agua), consiste en un diálogo entre Bertolt Brecht y Serguei Eisenstein durante un viaje en el tren de Berlín a Moscú la noche del 8 de mayo de 1932. La segunda obra «Trollkarlens Lärlingar» (Los aprendices de brujo), transcurre en Moscú el 14 de abril de 1935. La tercera «Askonsdag» (Miércoles de ceniza), recoge una discusión entre Eisenstein y el filósofo Mikhail Bakhtin, en el Planetario de Moscú, un noche de la primavera de 1940.

VOLKSBUHNE THEATER AM BÜLOWPLATZ
D 1 Norden 1946
8 Uhr
Die Matrosen von Cattaro
Th. am Schillobuerdamm
Dir. Ernst Josef Aschicht
Täglich 8 1/2 Uhr:
Dreigroschenoper
von Brecht und Weill
Preise 1-12 Mark
Mittwoch, Sonnabend u. Sonntag
4 Uhr Kindervorstellung
Emil und die Detektive
von E. Kästner
D 1 Norden 0281, 5813

Neues Theater am Zoo
am Bahnhof Zoo Tel.: C1 Steingl. 0334
Täglich 8 1/2 Uhr
Ich betrüg dich nur aus Liebe
mit Emmi Sturm als Gast
Mittwoch, Sonnabend 4 Uhr
und Sonntag 3 Uhr
Knecht Ruprechts Fahrt ins Märchenland

Zentral-Theater
Alte Jakobstraße 30/32 Dönhofl 2047
Täglich 8 1/2 Uhr Sonntag auch 5 1/2
Eine Freundin so goldig wie Du
Operette von Will Meisel
Vorzeiger dieser Nacht für
Parkett statt 4 Mark u. 1.-
Sonntag 3 Uhr: **Schneewittchen**
Göttin v. 25. Nov. bis 26. Nov. inkl.

Casino-Theater
3 1/2 Lothring'er Straße 17 8 1/2
Nur noch bis 30. November
Arm wie eine Kirchenmaus
und des erschöpfte bunte Programm
Am 1. Dezember um 1. Stelle

PLAZA Tägl. 8. u. 8. 1/2
Sonnt. 2. u. 2. 1/2
Alex. E. A. 4

Metropol-Theater
Täglich 8 1/2 Uhr
sowie Sonntag 4 1/2 und 8 1/2 Uhr
Der sensationelle Operettenerfolg
Viktoria und ihr Husar

KAMERA
UNTER DEN LINDEN
Emil Jannings in
Der Patriot
Regie: Ernst Lubitsch
Orgelsolo auf der Wurlitzer
Wunderorgel
Dazu:
**Oswald, das verrückte
Karnickel und die
Artisten**
Vorstellungen 3, 5, 7, 9 u. 11 Uhr

Elite-Sänge
Theater am Kottbuser Pl.
Kottbuser Str. 6 · FS Oberb. 40
Täglich 8 1/2 Uhr
Sonntags auch 5 1/2 Uhr
Die Revue des Humor
„Wir lachen uns kaputt“
Dazu Gastspiel:
Lotte Werkmeister
Musik von Willi Rosen, Willi Koi
und Siegwari Ehlich
Jeden Sonntag nehmt
ungekürzte Vor-
stellung zu ermäßigtem Preis
kau schon 7 Tage

Rauchen ab
Mund, Rachen, Hals
durch Dr. med. Werner
Mundwasser D.R.P. ang.
FL. 1.- u. 3.- Mark

PLAZA Tägl. 8. u. 8. 1/2
Sonnt. 2. u. 2. 1/2
Alex. E. A. 4

Der Welterfolg!
Sonntag nachm. 3 Uhr billige Preise

VOLKSBUHNE
Theater am Bülowplatz
D 1 Norden 2049
8 Uhr
Kampf um Kitzsch
Metropol-Theater
Täglich 8 1/2 Uhr
sowie Sonntag 4 1/2 und 8 1/2 Uhr
Der sensationelle Operettenerfolg
Viktoria und ihr Husar

KAMERA
UNTER DEN LINDEN
Emil Jannings in
Der Patriot
Regie: Ernst Lubitsch
Orgelsolo auf der Wurlitzer
Wunderorgel
Dazu:
**Oswald, das verrückte
Karnickel und die
Artisten**
Vorstellungen 3, 5, 7, 9 u. 11 Uhr

Elite-Sänge
Theater am Kottbuser Pl.
Kottbuser Str. 6 · FS Oberb. 40
Täglich 8 1/2 Uhr
Sonntags auch 5 1/2 Uhr
Die Revue des Humor
„Wir lachen uns kaputt“
Dazu Gastspiel:
Lotte Werkmeister
Musik von Willi Rosen, Willi Koi
und Siegwari Ehlich
Jeden Sonntag nehmt
ungekürzte Vor-
stellung zu ermäßigtem Preis
kau schon 7 Tage

Rauchen ab
Mund, Rachen, Hals
durch Dr. med. Werner
Mundwasser D.R.P. ang.
FL. 1.- u. 3.- Mark

PLAZA Tägl. 8. u. 8. 1/2
Sonnt. 2. u. 2. 1/2
Alex. E. A. 4

Der Welterfolg!
Sonntag nachm. 3 Uhr billige Preise

VOLKSBUHNE
Theater am Bülowplatz
D 1 Norden 2049
8 Uhr
Kampf um Kitzsch
Metropol-Theater
Täglich 8 1/2 Uhr
sowie Sonntag 4 1/2 und 8 1/2 Uhr
Der sensationelle Operettenerfolg
Viktoria und ihr Husar

KAMERA
UNTER DEN LINDEN
Emil Jannings in
Der Patriot
Regie: Ernst Lubitsch
Orgelsolo auf der Wurlitzer
Wunderorgel
Dazu:
**Oswald, das verrückte
Karnickel und die
Artisten**
Vorstellungen 3, 5, 7, 9 u. 11 Uhr

Elite-Sänge
Theater am Kottbuser Pl.
Kottbuser Str. 6 · FS Oberb. 40
Täglich 8 1/2 Uhr
Sonntags auch 5 1/2 Uhr
Die Revue des Humor
„Wir lachen uns kaputt“
Dazu Gastspiel:
Lotte Werkmeister
Musik von Willi Rosen, Willi Koi
und Siegwari Ehlich
Jeden Sonntag nehmt
ungekürzte Vor-
stellung zu ermäßigtem Preis
kau schon 7 Tage

Rauchen ab
Mund, Rachen, Hals
durch Dr. med. Werner
Mundwasser D.R.P. ang.
FL. 1.- u. 3.- Mark



Los aprendices de brujo

por Feliú Formosa

En cualquier lugar del mundo, si preguntásemos a una persona mínimamente informada quién es el autor dramático más definible como marxista o comunista, el noventa y nueve por ciento de los encuestados pronunciaría seguramente el nombre de Bertolt Brecht. Y resulta que en la Unión Soviética, el país donde se produjo la primera revolución definida como marxista o comunista, el teatro de Brecht se ha representado poquísimos. ¿Cuál es la causa de este hecho sorprendente, de esta aparente contradicción?

Se ha escrito mucho sobre la represión en la Unión Soviética de las vanguardias culturales revolucionarias por parte de los teóricos del llamado «realismo socialista» y de sus organismos de censura, represión y erradicación o exterminio. Pero podemos decir que todavía hay que llegar a un desvelamiento total de la situación, todavía no se ha escrito toda la historia, todavía no hablamos de Ana Akhmatova con lo hacemos de Lorca o Miguel Hernández. De Ana Akhmatova se ha publicado recién-

temente en catalán *Requiem i altres poemes*. Akhmatova es una de las máximas figuras de la poesía en lengua rusa, una mujer condenada a la reclusión forzosa y al silencio en su propio país durante cuarenta años, con su marido fusilado y su hijo condenado a diez años de trabajos forzados.

De su caso y del de Marina Tsvetaieva, otra de estas figuras, se ha escrito mucho recientemente, y son magníficos los trabajos que les ha dedicado Joseph Brodsky, su compatriota y Premio Nobel de Literatura en 1987.

Es una dolorosa situación que nos recuerda otros tiempos. Me vienen a la memoria aquellos actos de resistencia en los que hablábamos de la represión entre nosotros, y siempre se levantaba alguno y preguntaba por qué no hablábamos de la opresión en los Países del Este y de la órbita soviética en el resto del mundo. Pero el personaje en cuestión denunciaba una situación anómala para tapar otra situación anómala. Es una actitud que, durante nuestro siglo, se ha adoptado muy a menudo y que casi siempre ha servido para defender la injusticia

en función de uno u otro dogma. Y es eso lo que hay que superar, lo que se puede superar en ese momento. No se puede justificar una injusticia refiriéndose a otra injusticia. La cosa, en el fondo, es así de clara y de simple. Pero nuestro siglo, trágico en tantos aspectos, nos ha impedido entenderlo así. Podríamos escribir páginas y páginas sobre ello —y hay que hacerlo— pero me he limitado a esbozar una de las múltiples reflexiones a que puede dar lugar la obra teatral *Los aprendices de brujo*.

Esta sería una de las tesis del texto de Kleberg: el pensar que la cultura y el arte de la revolución han de encontrar unas formas propias, diferentes de las anteriores y que incluyan las conquistas de la vanguardia, representa una actitud calificada de «formalismo» y condenada por los comisarios culturales estalinistas, que imponen el realismo socialista, tendencia «continuista» y simplificadora, implantada por decreto en nombre de un «pueblo trabajador» del cual se considera representante y portavoz al Partido. Esta imposición, por su propia naturaleza, por el hecho de anular toda «experimentación», acaba virtualmente con toda «creatividad» y conduce al desierto cultural.

Dos consideraciones al respecto: se iba encontrando la vía de acceso a las fuerzas revolucionarias por parte de los supuestos «formalistas». Es decir: no había la más mínima entelequia en sus formulaciones, sino al contrario: existía una conexión viva con la dinámica de la revolución. En la obra de Kleberg, situada en 1935, intervienen unas cuantas figuras de este movimiento. De la misma Unión Soviética: Meyerhold, Tairov, Eisenstein, Stanislavki, etc., y del mundo occidental: Piscator,

Brecht, Gordon Craig, etc... Y toda la matizada polémica que mantienen durante la obra, es liquidada por la intervención final del comisario stalinista. Kleberg nos dice que la obra es un «Acta del debate que tuvo lugar en Moscú, el 14 de abril de 1935, con motivo de la gira por la Unión Soviética del actor chino Mei Lan-Fang». Esto da pie a una reflexión que, en aquel momento fue altamente fructífera: la importancia de ciertas técnicas orientales para combatir el naturalismo rutinario y decadente, y la manera como Brecht, Meyerhold, Tairov, etc. entienden la incorporación enriquecedora y revolucionaria de estas técnicas.

Pero todo eso es combatido y negado por el comisario estalinista, que esgrime la necesidad de la «lucha antifascista» como un hecho urgente, la defensa de unos supuestos intereses de las «masas trabajadoras» ante lo que él califica de «intelectuales pequeñoburgueses», y etiqueta de «formalismo».

Los resultados de aquellas actitudes y aquellas confrontaciones mal resueltas los tenemos ahora a la vista. ¿Por qué pasó todo aquello y por qué fueron así las cosas? Hay una respuesta, evidentemente. Y hoy la reflexión útil es la que conduce a esa respuesta.

Finalmente, hablando de estos «intelectuales pequeñoburgueses», el traductor del texto al catalán, Joan Casas, me dijo: «no hay que olvidar que ellos también eran comunistas». Y yo añadiría: «los comunistas eran ellos», y sus aportaciones son las que quedarán.



Borja Ortiz de Gondra

Director de escena y traductor.

Ha traducido, además

de «Los aprendices de brujo»

de Lars Kleberg, «Memorandum»

de Vaclav Havel. Está

preparando «Europa» de René

Kalisky y «La crisis del

personaje en el teatro

contemporáneo» de Robert

Abirached.

Como director, después

de titularse en esa especialidad

en la Real Escuela Superior

de Arte Dramático de Madrid y

aprender junto a Guillermo

Heras, José Carlos Plaza,

William Layton, Pina Bausch,

Paul Debelle y Emilio Sagi, ha

montado una pieza de Javier

Tomeo y un «Homenaje a

Antoine Vitez», junto a José

Monleón y Georges Banu.

Die Stimme der Freiheit in deutscher Nacht – auf Welle 29,8

Acta del debate que tuvo lugar en Moscú, el 14 de abril de 1935, con motivo de la gira por la Unión Soviética del actor chino Mei Lan-fang.

Una reconstrucción de **Lars Kleberg**
Traducción de Borja Ortiz de Gondra

DIRECCION: **Josep Montanyés**
ESCENOGRAFIA: **Joan Jorba**

PERSONAJES E INTERPRETES:

Mei Lang-fang: actor chino	Francisco Nieva escenógrafo, autor teatral, director de escena
Vladimir Ivanovich Nemirovich-Dantchenko: director de teatro	Eusebio Lázaro actor, director de escena
Serguei Mijailovich Tretiakov: dramaturgo, reportero, periodista	José Luis Alonso de Santos <i>Jesús Cracio</i> autor teatral, director de escena
Konstantin Sergueievich Stanislavski: director de escena	José Monleón Escritor y crítico teatral
Vsevolod Emilievich Meyerhold: director de escena y de teatro	Guillermo Heras director de escena y de teatro
Alexander Iakovlevich Tairov: director de escena y de teatro	Antonio Malonda director de escena
Serguei Mijailovich Eisenstein: cineasta	Angel Facio director de escena
Edward Gordon Craig: teórico inglés de teatro	Angel Fernández Montesinos director de escena
Erwin Piscator: director de escena, exiliado alemán	Pedro Alvarez-Ossorio director de escena y de teatro
Bertolt Brecht: dramaturgo, exiliado alemán	Juan Antonio Hormigón escritor y director de escena
Alf Sjöberg: director de escena sueco	Jorge Eines director de escena
Platon Mijailovich Kerzentsev: responsable soviético de asuntos culturales	Juanjo Granda director de escena
Presidente del acto:	Juan Margallo director de escena
Ivan Ivanovich:	Jesús Cracio <i>Borja Ortiz de Gondra</i> director de escena
Voz en off:	Adolfo Marsillach actor y director de escena

Voces de sala: Lucila Maquieira (directora de escena), Agustín Iglesias (director de escena), Julio Castronuovo (director de escena), Eduardo Sánchez Torel (director de escena), Borja Ortiz de Gondra (director de escena), Ignacio Guzmán (director de escena y actor). **Jefe de la milicia:** Enrique Silva (director de escena). **Funcionarios de la cultura, militares, actores y científicos soviéticos:** Santiago Sueiras (director de escena), María Ruiz (directora de escena), Emilio Hernández (director de escena), Adolfo Díez Ezquerro (director de escena), Nicolás Mallo (director de escena), Vicente Aranda (director de escena), Ignacio Calvache (director de escena), Juan Vázquez (Asesor Jurídico de la ADE), Fernando Doménech (director de escena), Violeta Albacete (directora de escena), Zulema Katz (directora de escena y actriz), Rosa Briones (directora de escena), Inmaculada Alvear (Secretaria Ejecutiva de la ADE), etc.

Escenografía: Talleres del Centre Dramatic del Vallés, Talleres del C.N.N.T.E.
Jefes Técnicos: Josep Oriol Capellas (Terrassa), Miguel Angel Camacho (Madrid)
Maquinistas: Daniel Montero, Francisco Vázquez, Manuel Sánchez, Mundo Prieto
Iluminación: Mabelo Goya, Natxo Gaita, Luis Magdalena, Jesús Gil Cornejo.
Vestuario: Agustí Humet.
Banda Sonora: Angel Fernández Montesinos
Producción: Rosa Briones.
Ayudante de producción: Rosa Briones.
Ayudante de dirección y regidor: Pep Antón Gómez.

Es una producción de la Asociación de Directores de Escena de España, en coproducción con el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas y el Centre Dramatic del Vallés, en colaboración con el INAEM del Ministerio de Cultura, el CEyAC de la Comunidad de Madrid, el Instituto Sueco y el Centro Andaluz de Teatro.

Estreno: Sala Olimpia de Madrid, 29 de noviembre de 1991.

LOS APRENDICES DE

(Actas del debate que tuvo lugar en Moscú el 14 de abril de 1935 con ocasión de la gira por la Unión Soviética del actor chino Mei Lan-Fang)

Una reconstrucción de Lars Kleberg

Traducción de Borja Ortiz de Gondra

Oradores (por orden de intervención):

Vladimir Ivanovich-Dantchenko, director de teatro
Serguei Mijailovich Tretiakov, dramaturgo, reportero, periodista
Constantin Sergueievich Stanislavski, director de escena
Vsevolod Emilievich Meyerhold, director de escena
Alexandre Yakovlevich Tairov, director de teatro
Serguei Mijalovich Eisenstein, cineasta
Gordon Craig, director de escena, teórico teatral inglés
Erwin Piscator, director de escena, teórico teatral alemán
Bertolt Brecht, escritor de teatro, exiliado alemán
Alf Sjöberg, director de escena sueco
Platón Mijailovich Kerjentsev, responsable soviético de asuntos culturales

Moscú, 14 de abril de 1935. Una sala de reuniones en los locales de la VOKS (Asociación Internacional para los Intercambios Culturales con el Extranjero).

El telón rojo del estrado está decorado con grandes retratos de Lenin y Stalin, así como con banderas de todos los países formando dos guirnaldas que caen simétricamente a cada lado. En un extremo del estrado, la bandera de la Unión Soviética, al otro, la de la República China.

Sobre el estrado se ha instalado una larga mesa recubierta de tela verde, en la que se encuentran sentados, de izquierda a derecha: el presidente de la VOKS, Arosev, el director del Teatro de Arte en Moscú, Nemirovich — Danchenko, el escritor Serguei Tretiakov y Platón Kerjentsev, del Comité Estatal para Asuntos Culturales.

A la izquierda de la mesa, una pequeña tribuna. La sala está llena de un público escogido, unas sesenta personas: hombres de teatro soviéticos, actores, funcionarios de Cultura, científicos y algunos invitados extranjeros. En la primera fila se halla sentado el invitado de honor, el actor chino Mei Lan-Fang. Los ruidos de la sala se van apagando.

NEMIROVICH-DANCHENKO: —Muy estimado maestro Mei Lan-Fang, querido camarada presidente de la VOKS, colegas:

La gira del inolvidable teatro de Mei Lan-Fang y la acogida que ha encontrado confirman la gran amistad que une a la Unión Soviética y al pueblo chino. Desde la victoria de la gran revolución anticolonialista, la antigua rivalidad entre China y la Unión Soviética es agua pasada.

Hoy podemos afirmar con seguridad que, en el futuro, nuestros dos grandes países no dejarán de aproximarse. (Aplausos)

El arte del teatro chino ha suscitado entre el público soviético el mayor interés. Las representaciones públicas y las muestras privadas del maestro Mei Lan-Fang, así como los debates con sus colegas, han resultado, y puedo confirmarlo personalmente, muy estimulantes, al menos para los soviéticos.

Hoy en día, la composición plurinacional de nuestro país crea unas condiciones privilegiadas para comprender, y para apreciar, este arte que sin lugar a dudas ha «trastornado el mundo».

El encuentro con el teatro chino aparece como especialmente importante en el momento en que nosotros, trabajadores del teatro, reconsideramos nuestra práctica a la luz de la teoría, del realismo socialista. Y aún más cuando su significado quizás no resulta meridianamente claro para todos nosotros. Pero una cosa es segura: el realismo socialista defiende al realismo contra las diferentes tendencias decadentes cuyos vínculos con la peste fascista son evidentes.

Y eso sólo puede resultar aplaudido por aquellos artistas de la Rusia Soviética que se dejan guiar por estas palabras de Pushkin: «¡La fidelidad a lo real es siempre la condición y la base del arte dramático!»

(Aplausos)

Estando profundamente convencido que el debate de esta noche sobre el teatro chino se desarrollará bajo el signo del humanismo y del realismo, cedo la palabra al escritor Serguei Tretiakov, gran amigo y conocedor de China y uno de los promotores de la gira del maestro Mei Lan-Fang que hoy acaba de finalizar.

TRETIAKOV: —Camaradas:

Como los fuegos artificiales chinos del Año Nuevo, la gira del maestro Mei Lan-Fang ha deslumbrado al público

BRUJO

y a los trabajadores del teatro soviético; estamos asombrados, estupefactos. El arte del teatro, que durante tanto tiempo ha chocado contra el muro de la ignorancia y la incomprensión, nos ha sido mostrado aquí en toda su exigencia, en su disciplina colectiva y rigurosa. Tenemos mucho que aprender de este teatro, como creadores y como espectadores. Agradecemos al maestro Mei Lan-Fang habernos concedido la oportunidad de asistir, durante cierto tiempo al menos, a su rigurosa escuela.

El teatro chino ha sido acogido con entusiasmo y sin reservas tanto por el público soviético como por las gentes de teatro. Hoy, cuando la gira toca a su fin, sería necesario que nos interrogásemos acerca del por qué de ese entusiasmo. No excluyo que descanse, en parte al menos, sobre la incomprensión. Y dado que en nuestros días el entusiasmo a secas, tanto en el arte como en la política, ya no basta, debemos intentar saber en qué se funda. Permítaseme dar por tanto algunos ejemplos de funcionamiento del teatro chino que son mal conocidos entre nosotros.

En primer lugar, el teatro chino no es un teatro de élite para un círculo aislado de mandarines o de especialistas del goce estético. Es el teatro de todo el pueblo con el que Occidente sueña desde hace mucho tiempo, sueño que, gracias al socialismo en construcción, puede por fin realizarse, aunque no sin dificultades.

El teatro chino es un teatro popular tradicional; ha constituido siempre una parte de la vida diaria de un chino. Su repertorio es el mismo en todos los teatros implantados por todas las ciudades de China; lo aman y comprenden todas las capas sociales, desde los coolis que se ganan el pan con el sudor de su frente hasta los ministros y los profesores que utilizan cuellos duros europeos.

Este teatro cumple una función social de intervención comparable únicamente a la de la Iglesia Católica y a la de la moderna publicidad en Occidente. Es el portavoz de la moral feudal fosilizada. Los temas preferidos de estas obras son la fidelidad y la subordinación: la subordinación del hijo al padre, del súbdito a su emperador, de la esposa al marido, del criado al amo. En él, la virtud resulta siempre recompensada, y el crimen, siempre castigado: aquí, en la tierra, o en el más allá. Los obligados desenlaces de las obras chinas hacen pensar en otras formas teatrales con un final prefijado, como la tragedia antigua (el destino inexorable), la liturgia cristiana (el triunfo del principio divino), o incluso las películas americanas (la victoria de la eficacia y el beneficio).

En resumen: el teatro chino es un teatro propagandístico cuyos medios de expresión están contruidos deliberadamente para actuar sobre el psiquismo del espectador. Este teatro no refleja la realidad, sino que trabaja sobre el espectador a través de sus recursos visuales y acústicos.

UNA VOZ EN LA SALA: —¿Habla usted del arte o de la propaganda?

TRETIKOV: —Hablo del arte cuya función es la propaganda, cosa que siempre ha existido. Pero permítanme continuar y pasar al siguiente punto.

En segundo lugar: si bien no hay más de un cinco por ciento de chinos que conocen los caracteres de la escritura, existe en cambio un noventa y cinco por ciento que comprende los signos escénicos. El lenguaje profundamente tradicional del teatro le asegura un alcance popular de los más vastos y una influencia ideológica importante. Cada chino sabe, o está aprendiéndolo, que una mancha blanca sobre la frente de un actor significa que es un canalla, y que una mancha roja designa a un hombre honesto. El público espera encontrar signos, símbolos, máscaras cuyos signi-



Mei Lan-fang (1894-1961).

ficados están rigurosamente definidos.

Desde hace mucho tiempo en el teatro chino todos los papeles de mujer son representados por hombres. Hoy existen también algunas compañías de mujeres en el sur del país, en el que la tradición es más relajada. Pero el público piensa que en general los hombres representan mejor los papeles femeninos. La interpretación del maestro Mei Lan-Fang es seguramente uno de sus mejores ejemplos. El público chino no desea ver sobre el escenario a una mujer, sino la femineidad, es decir, el signo de la femineidad.

En tercer lugar, el teatro chino no es sólo una formidable máquina de presión ideológica apoyada en un sistema de signos rigurosamente racionalizados. El público de hoy, que conoce el contenido de las obras de memoria, no se siente tan atraído por la propaganda moral como por la manera en que ésta se expresa: por la gestualidad de los actores, su superioridad acrobática, en resumen, por la parte técnica del trabajo artístico.

Puesto que, por encima de la influencia hipnótica de la moral feudal autoritaria, el teatro chino tiene todavía otro significado para las masas.

Cuando un extranjero aprende a conocer el teatro chino, le resulta fácil reconocer en una conversación entre dos chinos o en una escena en la calle, gestos y entonaciones de teatro. De esta manera, el teatro resulta ser una escuela de comportamiento, un instituto de homogeneización de las formas de vida cotidiana y de la vida emocional.

Camaradas, colegas: el teatro chino es un teatro del pueblo sin parangón. Su público está constituido no solamente por 500 millones de chinos, sino también por los 300 millones de habitantes de los países vecinos, lo que en total supone la mitad de la población de la tierra.

Esta es ya razón suficiente para saludar al maestro Mei Lan-Fang y a su compañía con el mayor respeto. Pero nosotros lo hacemos por otra razón más: el trabajo conscien-



Vladimir Ivanovich
Nemirovich-Dantchenko (1858-1943).

te y libre de todo compromiso de nuestros invitados constituye un modelo para el teatro del pueblo en el otro lado de nuestro planeta. En el teatro chino, que algún día será liberado de las cadenas de la ideología feudal, existe la promesa de un teatro racional e internacional, ¡un teatro que con sus métodos precisos despierte y guíe a las masas disciplinadas al combate por un mundo nuevo y mejor!

(Aplausos, rumor)

NEMIROVICH-DANCHENKO.—Agradecemos al camarero Tretiakov su introducción a la vez informativa y comprometida que, dejando sin respuesta determinadas cuestiones relativas al realismo en el teatro chino, puede convertirse en punto de partida para un animado debate. Por tanto, es completamente lógico que sea el maestro del realismo escénico ruso —en consideración a su edad y a su saber— quien abra ese debate.

Tiene la palabra el artista del pueblo Constantin Sergueievich Stanislavski.

(Aplausos prolongados. Stanislavski sube al estrado con dificultad)

STANISLAVSKI.—Colegas:

El encuentro con el teatro de Mei Lan-Fang ha sido para mí un encuentro a un tiempo turbador y vivificante (*tose mucho*) con el gran arte del Teatro — Teatro con T mayúscula. Demasiado a menudo contemplamos sobre nuestros escenarios la rutina, la artesanía, el teatro con t minúscula. Y eso ocurre con independencia de la escuela de la que se proclame seguidor el actor que esté trabajando.

Debo decir también que, lamentablemente, eso ocurre incluso con determinados partidarios, quizás los partidarios más combativos, de lo que se denomina el método Stanislavski. Es cierto; sin embargo, su exceso de pasión tiene tanto que ver con el arte del actor como las peleas de gallos en los mercados de Oriente. (*Risas, algunos aplausos*)

Pero prefiero hablar de teatro con T mayúscula con el que el maestro Mei Lan-Fang nos ha encantado durante

algunas representaciones inolvidables. Nuestra emoción era tanto mayor cuanto que el arte que nos ha subyugado viene de otra cultura. Y permítaseme recordar el pasaje de un profundo ensayo de Tolstoi, hasta ahora no bien entendido, «¿Qué es el arte?», donde dice que, si bien un discurso en chino le resulta incomprensible en razón de su ignorancia de tal lengua, en cambio, afirma, la obra de arte china «me atrapa, me contamina». Sí, se trata realmente de una expresión de Tolstoi; la obra de arte china «me contamina». «La diferencia entre el arte y toda otra forma de la actividad espiritual del hombre radica en el hecho de que el lenguaje del arte puede ser comprendido por todos, que la obra de arte contamina a todo el mundo sin excepción. El llanto de un chino o su risa me contaminan de la misma manera que la risa de un ruso, y ocurre lo mismo con la pintura, la música o la poesía si se traduce a la lengua que conozco». Estoy seguro que si Lev Nikolaievich hubiese conocido al maestro Mei Lan-Fang, habría añadido el teatro chino a su enumeración, a pesar de su bien conocido escepticismo con respecto al arte del teatro.

Lo que nuestros invitados nos han hecho sentir es sobre todo la fuerza del «gran arte que llega a todos los hombres sin excepción». También han demostrado que el ser humano, a pesar de todas las diferencias de lengua, de clase y de raza, sigue siendo, sorprendentemente y de manera reconfortante, el mismo: que sigue siendo ese ser al que todo arte rinde homenaje.

«¡El hombre! ¡Es grande! ¡Qué orgullo producen estas palabras! ¡El hombre!» —tuve el honor de pronunciar estos términos por primera vez en 1902 durante la primera representación de la gran obra de Gorki «Los bajos fondos», y las he repetido después en más de trescientas ocasiones. Y cada vez tenían una nueva sonoridad, aunque su significación profunda permaneciera idéntica.

Pero el Hombre, el Ser Humano, no es verdaderamente Hombre si no busca convertirse en algo más de lo que es. La forma superior de autoafirmación del hombre es el arte, y sobre todo el arte del teatro. Mostrar la sustancia misma del hombre, hacerla clara y viviente para todos, ése es el deber del arte.

Cuando el maestro Mei Lan-Fang, con una gracia incomparable, abre una puerta invisible, nos hace ver no sólo el movimiento, sino la acción misma, una acción adecuada. Las representaciones de los chinos me han reafirmado una vez más en mi convicción de que todos aquellos que se interesan por el arte del actor admiten que lo esencial no es el movimiento, sino la acción; no es la palabra, sino el discurso. He aquí por qué yo no me he sentido en absoluto sorprendido, sino más bien confirmado en mi certitud de la existencia de leyes universales del arte cuando el maestro Mei Lan-Fang, maestro del movimiento rítmico y del gesto esculpido, ha subrayado, en el curso de una conversación, que la verdad psicológica era el alfa y omega del arte del actor. «Sólo se llega a la altura del arte del actor chino mediante el entrenamiento y la emoción» dijo Mei Lan-Fang, formulando de esta manera una regla a la cual nosotros mismos hemos llegado por otros caminos: «El actor debe sentirse como la heroína a quien encarna, olvidar que es el actor como si fuera a fundirse en el personaje» (*tose pesadamente*).

¡Agradezco al maestro Mei Lan-Fang haberme dado la ocasión de contemplar, una vez más en mi vida, a uno de los más grandes actores realistas, quien, por su perfección, es comparable a un Salvini o a una Ermolova!

(Una salva de aplausos)

NEMIROVICH-DANCHENKO.—Cedemos ahora la palabra al director del Teatro Meyerhold, Artista del Pueblo de la República Socialista Federada de Rusia, Vsevolod Emílievich Meyerhold. Cuando usted quiera.

(Meyerhold, con mucha agilidad, salta al estrado y al pasar junto a Stanislavski, toca su brazo breve pero calurosamente)

MEYERHOLD.—La importancia de la gira del maestro Mei Lan-Fang sobrepasa incluso lo que podemos imaginar hoy. Por el momento, estamos estupefactos y encantados. Pero después de que nuestros invitados hayan partido, su

influencia sobre nosotros, creadores del nuevo teatro en este país, va a actuar como una bomba de efecto retardado.

Mi teatro se prepara justamente para retomar uno de mis antiguos espectáculos, «La desgracia de ser demasiado inteligente», de Griboiedov. Cuando regresé a los ensayos después de haber visto algunas representaciones de Mei Lan-Fang, me dije que hacía falta volver a empezar desde cero.

Nemirovich ha citado en su introducción las palabras de Pushkin sobre la fidelidad a lo real como fundamento de todo arte dramático. Pero no ha permitido a Pushkin terminar su pensamiento. Puesto que, en su artículo sobre el drama popular, el poeta dice más adelante: «... y si la naturaleza misma del arte dramático fuese lo inverosímil?»

Desde la época de Pushkin dos tendencias rivalizan por la primacía en el teatro ruso: una nos ha llevado al callejón sin salida del naturalismo, la otra sólo hoy produce sus frutos. No es casualidad que las más grandes obras de Pushkin jamás hayan sido representadas entre nosotros y que los resultados de las diferentes tentativas hayan resultado desastrosos. ¡Imaginemos «Boris Godunov» representado con el método del maestro Mei Lan-Fang! Podría pensarse en un paseo a través de los magníficos cuadros de Pushkin, más que en un extravío por las ciénagas del naturalismo, donde todo desaparece anegado.

En fin, me gustaría hablar más bien de todo lo que ha resultado positivo, de la alegría que nos ha contagiado la compañía china, pero eso llevaría horas. Voy por tanto a limitarme a dos cosas.

Se habla mucho entre nosotros de la mímica del movimiento, del juego entre la palabra y el movimiento. Pero hemos olvidado lo más importante: las manos, y eso es lo que el maestro Mei Lan-Fang acaba de recordarnos.

Camaradas: recorred nuestros teatros después de haber visto la gira de los chinos y diréis lo mismo que yo: podemos perfectamente cortar las manos de nuestros actores, puesto que de todas maneras, no les sirven de nada, o expresan algo completamente distinto de lo que deberían expresar.

UNA VOZ EN LA SALA.—¿Cómo puede hablar usted así de sus colegas? ¡Hay tantos que querrían cortarnos las manos!

(Gritos, ruidos)

MEYERHOLD.—¡Si no quieren ustedes escuchar la verdad, empleen sus manos entonces para taparse los oídos!

(Risas, aplausos)

Las manos son una cosa; el ritmo, el tiempo, el movimiento, son otra distinta. A menudo se habla entre nosotros de la construcción rítmica del espectáculo. Pero después de haber visto el teatro de Mei Lan-Fang, debemos reconocer que llevamos mucho retraso respecto a este maestro genial de la escena.

En nuestras representaciones, se trate de ópera o de teatro, no hay nada que obligue al actor a someterse al tiempo escénico. Nos falta el sentido del tiempo. No sabemos administrar el tiempo. Los chinos cuentan el tiempo en décimas de segundo, nosotros lo hacemos en minutos. Podríamos suprimir perfectamente los segunderos de nuestros relojes, ¡no sirven para nada!

Camaradas: pienso que la importancia del teatro chino para nuestro teatro será enorme. En veinte o treinta años viviremos quizás una síntesis de todas estas experiencias diferentes. Veremos entonces realizarse en toda su riqueza el legado de Pushkin con los medios que el maestro Mei Lan-Fang nos permite sentir hoy. El teatro futuro no será un teatro de la verosimilitud, sino un teatro en el que la fusión del realismo y de lo imaginario producirá una síntesis nueva: un realismo superior, ¡un realismo socialista!

(Aplausos)

NEMIROVICH-DANCHENKO.—Agradecemos a Vsevolod Emilievich su contribución comprometida, afectuosa y muy personal. Nuestro próximo orador es el Artista del Pueblo, director de escena en el Teatro Kamerny, Alexandre Yakovlevich Tairov.

(Tairov sube al estrado con más agilidad todavía si cabe que Meyerhold).

TAIROV.—Para todos aquellos que tienen ojos para ver y oídos para oír, el teatro de Mei Lan-Fang ha demostrado que el teatro es y será siempre un arte. Por tanto, es completamente erróneo intentar subordinarlo a otra cosa: ya sea la enseñanza, la religión o la agitación política. Estas cosas no pueden más que alejar al teatro de lo que es y debe de ser: teatro. Siendo teatro (sentimiento, belleza, ritmo) es como puede servir a los hombres en nuestra gran patria socialista.

Es eso justamente lo que el teatro chino representa desde tiempos inmemoriales, y estoy orgulloso de haber sido el primero de todos los directores de escena rusos que extrajo enseñanzas de él. Ya en mi puesta en escena del drama chino «La blusa amarilla» en el Teatro Libre de Moscú en 1913, me inspiré en las formas del teatro clásico chino, huyendo de la grisura del naturalismo y del misticismo simbólico hostile al mundo. La coordinación de las formas y los colores, el juego armonioso de los cuerpos y las voces: he aquí lo que quisimos mostrar al pueblo ruso incluso antes de la revolución, siguiendo así el ejemplo del arte popular chino. Posteriormente, el Teatro Kamerny ha trazado el camino entre la Caribdis del naturalismo y la Escila de la forzada alimentación ideológica, siempre dentro del espíritu de Mei Lan-Fang, aunque no conociéramos su nombre en esa época.

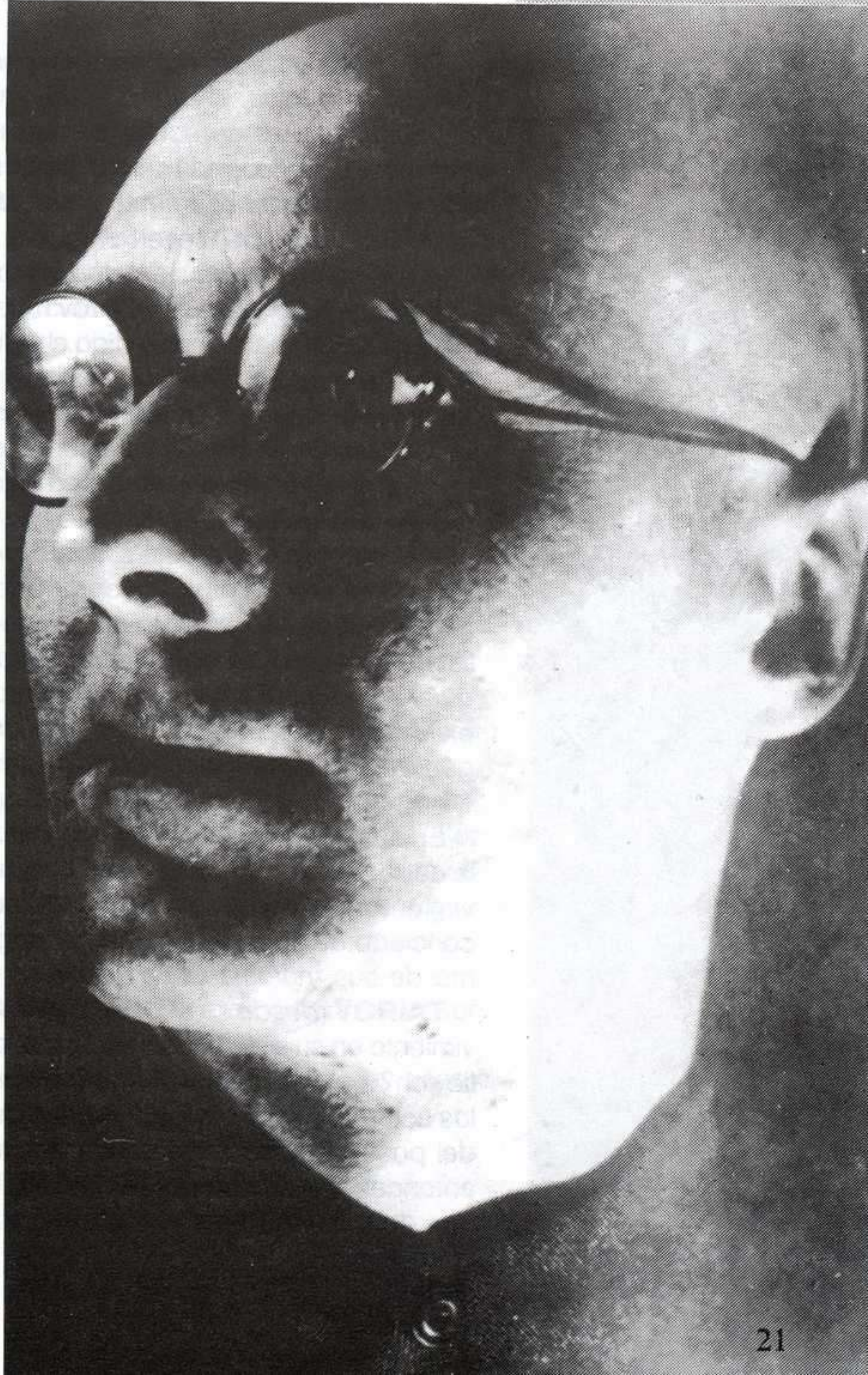
Hoy nos sentimos orgullosos de recibir entre nosotros al maestro Mei Lan-Fang a quien consideramos siempre como el honorable primus inter pares de nuestra comunidad.

Quisiera finalizar citando las palabras que se encuentran sobre los pilares de los escenarios clásicos chinos: «¡Seguid actuando otros cien años más!»

(Aplausos)

MEYERHOLD *(saltando a la tribuna).*—¡Camarada presidente!

*Serguei Mijailovich
Tretiakov (1892-1939).*





*Konstantin Serguievich Stanislavski
(1863-1938).*

Debo protestar contra una descripción de la Historia evidentemente falsa.

Luchar por los derechos de autor en el arte es algo indigno pero, ya que se me obliga a hacerlo, quisiera recordar el hecho unánimemente conocido de que la «Casa de los entremeses» de Meyerhold fue el primer escenario que adoptó los principios del arte oriental en 1910.

Además, el discurso de Tairov muestra, por enésima vez ya, que nunca ha comprendido el significado del movimiento en el teatro. En el teatro oriental el movimiento es un elemento especialmente importante, pero cuando se habla de «movimiento», se piensa fácilmente en el ballet o en la pantomima. Hay teatros que se han desarrollado a partir del movimiento de ballet, como el Teatro Kamerny. Ahora bien, el teatro chino nos muestra otra cosa completamente distinta de esa forma híbrida compuesta de ballet y de teatro. El movimiento en el teatro chino tiene un fundamento realista. Procede de la danza popular, de la cultura en la que quien baila y quien lleva una caña con un bulto en cada extremo consideran sus movimientos como danza, no según un esquema preestablecido de ballet, sino conforme a un ritmo determinado.

En sus movimientos hay tanta danza como ritmo hay en la danza. El Teatro Kamerny se obstina en considerar el movimiento como algo decorativo, y de ahí procede el desconcierto de sus experiencias pedagógicas y el eclecticismo de sus montajes...

TAIROV (*desde su sitio*).—¿Y en qué se convierte el movimiento en su sistema biomecánico, querido Vsevolod Emilievich? En sus manos el teatro es una máquina sin alma, los actores no son más que ruedas dentadas y las palabras del poeta simples correas de transmisión. ¿Dónde queda entonces la emoción por la que nos reunimos a ambos lados de las candilejas?

NEMIROVICH-DANCHENKO.—¡Colegas, les ruego que respeten el turno de palabra! El siguiente orador es el trabajador emérito del arte, el director de escena Serguei Mijailovich Eisenstein, autor del docto artículo «El mago del jardín de los perales», que hemos empleado en nuestro folleto sobre el teatro de Mei Lan-Fang.

EISENSTEIN.—Camaradas:

Tenemos la costumbre de considerar el progreso en el arte, en la ciencia, y también en la política, como un movimiento lineal.

Sin embargo, en realidad la progresión se puede hacer de costado, hacia atrás, o aún en espiral. Por ello quisiera hablar aquí de la paradójica actualidad que adquiere para nuestro arte, en el estado en que nos encontramos hoy, el viejo teatro chino.

Las raíces de las convenciones que gobiernan el teatro clásico chino, erróneamente llamado «Opera de Pekín», cuyo mejor representante y el reformador más exigente es el maestro Mei Lan-Fang, las raíces, digo, hay que buscarlas en los inicios mismos de nuestra era. Sin embargo, el efecto que produce este teatro en el público de nuestro tiempo es, con toda evidencia, fuerte y directo. ¿Cómo explicar esta paradoja? Para nosotros, materialistas, la rancia teoría de la supratemporal y eterna naturaleza del hombre no resulta satisfactoria.

Desde el primer contacto con el teatro chino, nos chocan la convencionalidad y la particular abstracción de sus medios de expresión. La mesa por ejemplo puede designar muchas cosas: una mesa de cocina, el banquillo de un acusado o incluso un altar. Más móvil resulta aún la función del «yingchen», la escobilla de crin. Por una parte, es un atributo de los dioses, los semidioses y los seres sobrenaturales; por otra, una sirvienta puede emplearla para indicar que barre el suelo. Lo interesante de estos ejemplos no es, como se dice a menudo y como se ha repetido aquí mismo, la «convencionalidad» de los signos de un objeto, el hecho de que pueda designar otro distinto. Más importante resulta la movilidad, la fluidez de la significación. El signo puede designar objetos y nociones diferentes según el contexto de los otros signos que le acompañan.

Este fenómeno no se limita al teatro, sino que se halla profundamente enraizado en la cultura china. Los ideogramas chinos son evidentemente el mejor ejemplo de ello. La lengua china se compone de palabras «difusas» de una sola sílaba que adquieren su significación concreta cuando se combinan con otras palabras. Así nociones tales como «el fuego», «la palangana», «el barco», «el vello», se forman con la misma palabra «zhuo». La palabra «hao» puede significar «bueno», «amar», «amistad», «mucho», etc.

La chocante ambigüedad en la utilización de los objetos y del atrezzo en el teatro chino resulta ser finalmente un elemento fundaméntador de la manera de expresarse en chino. La palabra, el objeto, el signo no otorgan una representación exacta y limitada de una noción, como lo hacemos nosotros a menudo, de acuerdo con el pensamiento lógico occidental.

El signo, el símbolo, que se forman en conexión con muchos signos producen en cambio, por su ambigüedad, un efecto inmediato.

¿Qué puede entonces enseñarnos hoy esta manera de pensar procedente de los tiempos antiguos? ¿Qué podemos aprender de este arte convencional nosotros, creadores del realismo socialista, el arte más progresista de la historia del hombre? Mucho, sorprendentemente, mucho.

Con la fuerza propia del arte que se desarrolla largamente en el mismo nivel, el teatro chino nos muestra que la exigencia de fidelidad a lo real que se replantea regularmente en nuestro arte no constituye el síntoma de la percepción progresista del arte, sino al contrario, de la percepción retrógrada. Vsevolod Emilievich ha abordado ya esta cuestión de una manera suficientemente penetrante.

LA VOZ DEL PUBLICO.—¡Sí, más que penetrante!
(Silbidos)

EISENSTEIN (*continuando*).—El teatro chino es lo contrario del racionalismo chato, del arte imitativo de la realidad que se desarrolla en Occidente; esta imitación resulta

completamente insuficiente para servir de base a la gran obra de arte total y socialista que estamos creando hoy.

El arte chino, por su tradicionalismo rígido, nos hace retroceder hacia atrás, hacia una etapa del pensamiento afectivo, hacia la unidad entre la imagen, el pensamiento y la emoción que el signo chino, cambiante y ambivalente, ha salvaguardado.

Para el arte que quiere atrapar a las masas y ponerlas en movimiento, este lenguaje es mucho más apropiado que el lenguaje lineal, agostado e inmutable que la imitación de la realidad puede ofrecer.

(Ruidos en la sala)

El teatro chino nos hace volvernos hacia la capa profunda de nuestro propio pensamiento, con la cual el artista-creador no debería jamás perder el contacto. Hace falta que regresemos a las cavernas deslumbrantes de nuestra conciencia arcaica, donde podemos aproximarnos al misterio de la unidad original entre la imagen y la expresión, entre la razón y la emoción, entre los principios yin y yang, entre lo masculino y lo femenino. El camino hacia el nivel superior de la conciencia que el arte chino y el arte occidental han seguido de manera tan diferente, manteniendo uno el contacto con sus fuentes, el otro al precio de la pérdida de ese contacto y de la nostalgia de la síntesis, ese camino, nosotros, los artistas, estamos obligados a hacerlo al crear cada obra, cada imagen viviente. Los chinos nos muestran el camino de regreso hacia la fuente. El teatro chino nos indica por fin la vía hacia el nuevo arte sintético en que, por la propia lógica de la historia, el cine está destinado a convertirse.

El arte cinematográfico, que reúne todas las artes y cuyos contornos apenas se dibujan hoy, la película hablada, en colores, en tres dimensiones, debe, si quiere caminar de la mano con el socialismo vencedor, observar sin falta las leyes del pensamiento sensible. Esas leyes podemos apreciarlas en cada gesto del gran maestro Mei Lan-Fang.

Este arte sintético, supracional, que se está formando hoy en nuestras escuelas de cine, en nuestros estudios, tiene mucho que aprender de la antigua cultura china en cuanto a la construcción de la gran comunidad futura: ¡la sociedad comunista!

(Algunos aplausos fuertes, ruido)

NEMIROVICH-DANCHENKO.—El saber de Serguei Mijailovich es tan abrumador como vertiginosas son sus asociaciones. Pero cómo pueda ser primitiva con respecto a las «cavernas arcaicas de la conciencia» la fidelidad a lo real, me parece bien misterioso. Quizás uno de nuestros colegas más versados en las sutilezas dialécticas podría explicárnoslo, o corregir el razonamiento de Serguei Mijailovich.

El nombre del camarada Kerjentsev figura ya en mi lista, pero tienen la palabra ahora nuestros invitados de honor de la Europa Occidental.

Cuando se pronuncia el nombre de Gordon Craig, se piensa en el modernismo en el teatro; cuando se habla del modernismo en el teatro, se piensa en Gordon Craig. Durante más de treinta años, estas dos palabras eran sinónimas. Desde su montaje de «Hamlet» en el Teatro de Arte en 1912, Gordon Craig era un personaje legendario en el medio teatral ruso. Hoy le saludamos calurosamente. ¿Bienvenido a Moscú!

(Aplausos)

GRAIG.—Queridos colegas:

Estoy agradecido y orgulloso de haber sido invitado a Moscú y especialmente esta noche, durante este encuentro del gran Mei Lan-Fang con sus admiradores rusos; estoy feliz de poder unirme a ellos.

Contemplar el teatro de Mei Lan-Fang es como entrar en un sueño en cuya realización ya no creía: este teatro es una «música visual» en la que cada detalle está subordinado a la composición orgánica del conjunto.

Señores: el efecto mágico de la máscara es incontestable. Cuando Mei Lan-Fang interpreta «La dama blanca», abandona toda «imitación», toda podrida psicología para



*Vsevolod Emilievich Meyerhold
(1874-1940).*

convertirse en la forma pura. Somos entonces testigos del instante en que, como dijo Nietzsche, «el hombre ya no es el artista, sino que se convierte él mismo en la obra de arte».

Este arte tan particular sólo podía venir de Oriente. Nuestro propio teatro está cada día, a cada instante, amenazado por la literatura, por la ilustración. Esto concierne también, como he podido constatar durante mi estancia en Moscú, al teatro en Occidente, una forma soberana del arte. La disciplina celeste del arte de Mei Lan-Fang puede convertirse en un modelo, una estrella que guíe en lo sucesivo a nuestros actores.

Permitan ustedes a un viejo soñador de teatro inclinarse ante el artista que ha transformado el sueño en realidad.

(Se inclina; calurosos aplausos)

MEYERHOLD.—¡Camaradas! No olvidemos jamás las palabras de un maestro severo que, como el espectro del padre de Hamlet, vuelve para darnos ánimos en el combate contra la apatía, la trivialidad y la rutina en nuestro oficio! Ninguna noción ha sido tan mal comprendida en los debates teatrales como la noción de supermarioneta de Craig. Pero nosotros sabemos —o debemos saberlo— que no es un concepto que apunte contra el actor, sino que se dirige a él, como una exhortación, una llamada a superarse, a convertirse en el dueño y señor de la «débil carne». Eso es lo que nos gustaría ver en nuestros actores, eso es lo que el maestro Mei Lan-Fang nos hace ver a cada instante.

TAIROV *(Desde su sitio).*—Debo decir...

NEMIROVICH-DANCHENKO.—¡Le ruego que observe el orden!

TAIROV.—¡Debo decir que por una vez estoy completamente de acuerdo con el camarada Meyerhold!

(Risas, aplausos)

NEMIROVICH-DANCHENKO.—Como ve usted, mister Craig, el recuerdo de su estancia hace más de veinte años,

sigue estando vivo. Únicamente una gira como aquella puede provocar un efecto comparable entre nuestras gentes de teatro. Y no sólo sobre ellas, además.

Tenemos el privilegio de contar entre nosotros con dos representantes del movimiento antifascista en el teatro provenientes de Alemania. Cedo primero la palabra a Erwin Piscator, director de un teatro por todos conocido, autor del libro «El teatro político».

PISCATOR.—¡Camaradas!

En la conciencia del movimiento antifascista, China jugaba siempre un papel importante. ¿Quién no recuerda, en Berlín, la gira del teatro de Meyerhold en la primavera de 1930 con la obra de Tretiakov «¡Grita, China!» Su representación casi provocó una revolución en la sala. La obra de Friedrich Wolf «Tai Yang se despierta» en mi propio montaje se ha convertido en un arma importante contra el fascismo en marcha. En la Olimpiada teatral de 1933, un joven militante de teatro chino contó de qué manera sus camaradas eran expulsados del escenario, maltratados, fusilados o hechos presos. El camino de Alemania a China es largo, pero éramos varios los que podíamos contar exactamente la misma historia. Nuestros dos países, Alemania y China, cada uno por su lado y al lado del primer estado socialista, la Unión Soviética, esperan el momento decisivo en el que las masas laboriosas entrarán en el escenario de la Historia. En esta situación, el arte, y sobre todo el arte del teatro, no puede permanecer neutral.

¿Cómo debemos entonces contemplar desde esta perspectiva el arte fascinante de Mei Lan-fang?

Yo me he hecho conocido como el representante del teatro político, del teatro que participa activamente en el combate del momento. He hecho mía la tesis de Friedrich Wolf cuando afirma que el arte es un arma.

Mi estancia en la Unión Soviética, los debates con los camaradas, el encuentro con el teatro soviético en su totalidad, en el que el Teatro de Arte coexiste junto al sincretismo de Meyerhold y el teatro político y emotivo de Okhlopkov, me han llevado a reflexionar sobre los deberes múltiples del arte.

La sociedad socialista en la que la revolución ya se ha realizado tiene no sólo los medios, sino simplemente el deber de conservar y cuidar las experiencias del pasado.

(Aplausos)

En 1927, cuando inauguraba el Teatro am Nollendorplatz en Berlín, escribí: «Hago teatro político para liberar al teatro de la política.» Muchos me han criticado por estas palabras. Pero la evolución del teatro en Rusia me da hoy la razón. Aquí se escucha ya el sonido lejano de la eternidad.

Hablar del ideal de la belleza, de la humanidad, aquí es algo completamente natural. Después del período de transición revolucionaria, las cuestiones de la belleza de la vida, de su perfección, de la armonía entre la forma y el contenido, ocuparán, lo creo profundamente, el primer puesto en el programa del arte y del teatro soviéticos.

¿Pero cuál es la relación de todo esto con el arte del maestro Mei Lan-fang? Su teatro proviene de China, país en el que la revolución todavía no se ha llevado a cabo —me dirá quizás un camarada instruido en los manuales del marxismo—. Yo confieso que, ante el teatro de Mei Lan-fang, las teorías me dejan desarmado, ¿o es quizás el teatro chino quien desarma las teorías?

El arte es un arma, es cierto, pero no solamente: es también una parte de la causa por la que combatimos, es la justicia, el humanismo, la belleza. ¡Que el arte pueda convertirse en un arma en el combate por una sociedad en la que la belleza del gran arte de Mei Lan-fang sea un bien para todos como el arte de Stanislavski y de Meyerhold lo han llegado a ser en la Unión Soviética!

(Calurosos aplausos)

NEMIROVICH-DANCHENKO.—Agradecemos al camarada Piscator su preciosa contribución, que testimonia la sana y rápida evolución del movimiento teatral antifascista.

Tiene ahora la palabra otro eminente representante del teatro antifascista alemán, excolaborador del teatro de Piscator, libretista de «La ópera de tres centavos»: Bertolt Brecht.

(Brecht se dirige al estrado, aparentemente de mala gana)

BRECHT.—Varios oradores han llamado la atención sobre un aspecto del teatro chino: el que se refiere a la magia, a la hipnosis. Incluso se ha recomendado al nuevo teatro y al cine que hagan uso del efecto mágico del arte para actuar directamente sobre el inconsciente del espectador con la ayuda de los símbolos y los arquetipos. Pero resultan evidentes las desventajas del arte que, al mismo tiempo que transforma al público en público socialista, le retira la conciencia.

El arte que utilizaremos contra los hipnotizadores que, literalmente o en sentido figurado, imponen su yugo a la clase obrera, creemos que debe luchar para despertar la conciencia del público, no para encantarla. En el teatro proletario alemán, Piscator y yo hemos trabajado sobre ciertas técnicas teatrales que educan la conciencia y que, a falta de mejor denominación, hemos llamado teatro épico.

La pregunta que se plantea es saber si, nosotros, desde nuestro punto de vista particular, debemos contentarnos con admirar el arte de Mei Lan-fang como un vestigio de tiempos antiguos, inutilizable hoy, o si todavía podemos aprender algo de él.

Por lo que respecta a los atributos exteriores del teatro chino (la utilización de máscaras, los gestos sintéticos, el decorado, etc.) el teatro épico puede utilizar y ha utilizado ya algunos de esos elementos, pero también podrían encontrar sitio también en un teatro cuyo objetivo fuera el opuesto del nuestro. Lo más importante hoy para nosotros es lo que el teatro chino puede aportarnos en otro campo muy descuidado, a saber, en el arte de ser espectador.

El teatro chino nos propone una «depuración» de sentido muy útil para quienes se han habituado a nuestro arte occidental. Los chinos no hacen ningún esfuerzo por mantener la ilusión de que la representación es un acontecimiento real. Muestran tranquilamente la parte técnica del teatro, pero sin exhibirla tampoco de una manera equívoca y egocéntrica, como es costumbre hacerlo en nuestros escenarios experimentales de Occidente.

El público se ve a sí mismo en la luz de la sala iluminada. En cambio, en nuestro teatro, marcado por el naturalismo, la ilusión se ha hecho tan «natural» que el público muy difícilmente puede privarse de ella, aunque esté completamen-



Alexander Yakovlevich
Tairov (1885-1950).

te de acuerdo en renunciar a ella en el circo o durante un combate de boxeo.

Se cuenta que durante su gira por los Estados Unidos, el maestro Mei Lan-fang se vio obligado a explicar que, si bien interpretaba los personajes femeninos, no era un travesti. Hizo falta publicar comunicados de prensa para informar al público que, bajo todos los puntos de vista, Mei Lan-fang es un hombre normal, un respetable padre de familia, y banquero, además. Sabemos que incluso ahora sucede que se debe decir al público que el actor que interpreta a un canalla no lo es él mismo. Ello se debe no sólo a la incultura del público, sino también al bajo nivel del actor occidental. En el teatro chino el espectador está liberado de estas reacciones espontáneas y puede concentrar su atención en otra cosa. Dado que en él no se olvida jamás que el actor es un actor, podemos ver cómo traduce en su propio lenguaje el lenguaje cotidiano. Cuando se le observa en el escenario se ven en realidad no menos de tres personas: una que muestra y dos que son mostradas. Tomemos un ejemplo: vemos una muchacha preparando el té a la manera china; sus gestos son solemnes y perfectos en sí mismos. Pero además, el actor muestra si la joven está impaciente, tranquila o enamorada, y muestra también cómo el actor expresa la irritación, la calma o el enamoramiento. El actor en el escenario es consciente tanto la acción del personaje como su propia interpretación.

El camarada Tretiakov, en su introducción, que encuentro muy útil e instructiva, hablaba de la influencia social que ejerce el teatro como modelo para la vida cotidiana de los chinos. Nuestra preocupación es otra completamente distinta. Lo que puede enseñarnos el teatro chino es a mirar con extrañeza las cosas habituales; no sólo el «misterio» del teatro que se desvela en vez de ocultarse, sino sobre todo las relaciones sociales con su pretendida «naturalidad» y su carácter inmutable, que resultan desenmascaradas.

Durante mi anterior estancia en Moscú tuve ocasión de hablar con el camarada Tretiakov y los críticos literarios amigos suyos. Supe entonces que los investigadores soviéticos habían encontrado una noción susceptible de ser aplicada en la nueva estética que debe reemplazar a la superada de Aristóteles. Esta noción se denomina en ruso, y perdonen mi pronunciación, «ostranienie». En el nuevo teatro alemán hemos ensayado el término «Verfremdung» o «distanciamiento», cambiando de esta forma un poco el contenido de la noción rusa. Los investigadores rusos han puesto el acento sobre todo en la capacidad del arte para crear el sentimiento de libertad mediante la inversión de las costumbres y del automatismo de la percepción que, además, rápidamente se esclerotiza de nuevo, y de nuevo reclama otro «distanciamiento» o «desautomatización».

También nosotros estamos interesados en el sentimiento de libertad, pero únicamente en la medida en que pueda colocar al espectador en una posición crítica respecto a la esclavitud social. Los métodos de «distanciamiento» del teatro chino son, en este sentido, extremadamente útiles.

Nos enseñan, por una parte, cómo ver lo increíble en aquello que tenemos la costumbre de considerar como normal, y por otra, crean una distancia clara entre lo que se muestra y quien lo muestra.

En esa sorpresa y en esa distancia hay lugar para una actitud crítica que la sociedad burguesa y su teatro temen con razón. La actitud crítica no es una cosa que se produzca sin más al adoptar la noción de «distanciamiento» o los medios expresivos del teatro chino. Sin embargo, aquel que piensa de una manera dialéctica sabe que resulta perfectamente posible emplear una técnica de la magia para combatir la magia, y que la noción del arte como juego puede transformarse en la noción del arte que toma en serio sus promesas.

(Débiles aplausos entre los que se mezclan también algunos aplausos largos y persistentes.)

NEMIROVICH-DANCHENKO.—Una corta réplica de Eisenstein.

(Eisenstein corre a pasos cortos hacia el estrado, y habla rápidamente con voz aguda.)

EISENSTEIN.—La descripción del arte del actor chino y de mis propias opiniones que acaba de hacer el colega Brecht es completamente subjetiva y demagógica; quien haya visto la representación de Mei Lan-fang y haya escuchado mi exposición puede darse cuenta por sí mismo.

Brecht tiene la mejor intención del mundo: encontrar el modelo para un teatro que incite a la acción. Pero, en ese loable fin, mata la esencia misma del teatro chino: su simbolismo; lo convierte en una preparación química sin alma alguna.

Crear un teatro «no aristotélico» es una pura «contradicción in adjecto», como decían los antiguos. ¡Es una idea escolástica tan absurda como la de intentar fabricar vodka sin alcohol! (*Risas*) O, para tomar un ejemplo más cercano a nuestros colegas alemanes, intentar hacer una revolución socialista sin proletariado. ¡Por no hablar de las pérdidas que produciría, mucho mayores que los beneficios! Ese ex-



*Serguei Mikailovich
Eisenstein (1898-1948).*

perimento no puede producirse más que en la cabeza de algunos intelectuales aislados y al precio del espíritu mismo del objeto, ¡al precio del «spiritus», como se dice en latín!

La agostada preparación que el camarada Brecht produce en un laboratorio jamás podrá atraer a las masas.

En cuanto a mi relación con la «magia», tanto en el teatro como en el arte, el camarada Brecht debe reconocer la existencia de fenómenos que no entran dentro del marco de las nociones del behaviorismo por el que ambos nos sentimos atraídos alguna vez. Además, hablamos largo y tendido de este problema durante nuestro viaje, en el tren de Berlín a Moscú. Brecht seguramente debe recordarlo.

El arte es un lenguaje; ambos estamos de acuerdo en ello. Pero el lenguaje no se compone sólo de palabras intercambiables como ladrillos de construcción. La lengua es también el tesoro de la memoria colectiva, y esto no se refiere únicamente al chino que he escogido como ejemplo. La lengua contiene significaciones y asociaciones que nadie que la hable puede evitar; me refiero aquí a la lengua



*Edward Gordon Craig
(1872-1966).*

en el sentido más amplio, comprendiendo dentro de ella los gestos y la mímica. Además, ¿por qué habrían de excluirse? Y sobre todo, ¿por qué nosotros, trabajadores del arte, deberíamos privarnos de estos potentes medios que yo no dudaría en calificar de «mágicos» y deberíamos optar por un «distanciamiento» intelectual? Hoy se trata de movilizar todos los medios disponibles en la lucha por la justicia y el progreso. Si Brecht puede llevar a cabo esta lucha con sus propios medios, ¡adelante! Pero sería erróneo pensar que al hacerlo sigue el ejemplo del teatro chino.

(Aplausos)

BRECHT *(desde su sitio)*.—Si no recuerdo mal, durante nuestro viaje hablamos sobre todo de Wagner, hombre de teatro cuya magia se está poniendo en práctica en mi país. Y si no me es posible realizar mi trabajo teatral de otra manera más que mediante el pensamiento, es en gran parte debido a la aplicación al pie de la letra de la magia de la que hablamos hace tres años.

Nuestra conversación me dejó la impresión de que usted padecía lo que yo denomino la nostalgia de la síntesis. Usted suspira por las fuentes del arte y sobre todo por las fuentes culturales del teatro, ¡incluso si para usted el culto no significa otra cosa que el Proletkult!

(Risas, aplausos)

Pero cuando dice usted que el teatro tiene su origen en el culto, no está diciendo sino que el teatro se convirtió en teatro al liberarse del culto. Hoy tengo la impresión que proyecta usted su nostalgia de la síntesis sobre el teatro del maestro Mei Lan-fang. Respecto a mí, estoy convencido que son la distancia, la diferencia, la contradicción, y no la síntesis total, las que deben constituir el punto de partida del arte que no va solamente a atraer a las masas, sino también a enseñarles cómo tomar el poder el día de mañana.

(Algunos aplausos)

NEMIROVICH-DANCHENKO.—¡Les ruego que respeten el orden de palabra ahora mismo!

Después de Serguei Mijailovich Eisenstein, nuestro segundo Serguei Mijailovich, Tretiakov, querría responder brevemente. Por favor.

TRETIAKOV.—Se trata del culto. Yo tengo realmente la impresión de que el público soviético ha recibido una imagen deformada del teatro chino, puesto que le ha sido presentado en nuestros «templos artísticos», fuera de su contexto social.

En China, durante las representaciones, la atmósfera dista mucho de ser sacral. Las representaciones duran a menudo de siete a ocho horas, el aire en la sala está increíblemente cargado y caliente, las gentes entran y salen sin parar. Se comen dulces y frutas, se bebe té. Para quienes quieren secarse el sudor abundante que les resbala por la cara, los encargados del servicio distribuyen por la sala pequeñas servilletas calientes y húmedas. En estas condiciones, la atención prestada a la interpretación no se parecen en nada a nuestro estado emotivo de concentración, sino que oscila entre la concentración total y la distracción; en resumen, es del mismo tipo que la que reina durante el combate de boxeo que el camarada Brecht acaba de evocar hace poco. Entre dos fragmentos plagados de acciones escénicas importantes, se discute animadamente sobre la manera de actuar de los personajes y las interpretaciones de los diferentes actores.

NEMIROVICH-DANCHENKO.—Le agradecemos esta aclaración que subraya una vez más cuán difícil resulta hacer paralelismos directos entre dos grandes formas de arte sobre las cuales hemos debatido esta noche: el teatro chino y el teatro del realismo socialista que estamos construyendo. Antes de que el camarada Kerjentsev, del Comité para Asuntos Culturales, resuma nuestro debate, quisiera ceder la palabra a otro representante del movimiento internacional de teatro: el joven director de escena sueco Alf Sjöber.

(Sjöber sube al estrado)

SJÖBER.—Para un joven director de escena que viene del desierto nórdico, las emociones que estos días en Moscú me han permitido vivir marcarán mi vida para siempre.

Se suele decir que nuestro gran August Strindberg no es más que una excepción que confirma la regla de que el teatro sueco es irremediabilmente provinciano.

Pero yo me atrevería a afirmar que hoy en día nadie, incluso en Suecia, duda que el futuro pertenece al teatro internacional.

La condición vital del teatro es la lucha de contrarios, el encuentro entre lo nuevo y lo viejo, entre el este y el oeste.

Y sólo en 1935, en Moscú, puede uno, junto a Gordon Craig, emocionarse una noche con el trabajo de Michael cuando interpreta al rey Lear y al día siguiente ser testigo del genio del arte de Mei Lan-fang.

La construcción libre del espacio y el tiempo de los chinos hace pensar en la alfombra voladora de los cuentos y al mismo tiempo en la pulsión enfebrecida, en la ambigüedad vertiginosa de la ciudad moderna.

Comparto totalmente la opinión de Eisenstein cuando dice que el cine tiene mucho que aprender del arte, a la vez arcaico y chispeante de juventud, a la vez hermético y abierto al mundo, de los chinos.

El cine, que está llamado a expresar el espíritu de nuestros tiempos, no puede desarrollarse más que acudiendo a las fuentes profundas del teatro. Cada país tiene sus propias corrientes subterráneas de teatralidad; las posee incluso si la estrechez de miras de la burguesía respecto al arte le ha hecho perder el contacto con ellas.

Nosotros, el joven teatro sueco, luchamos por el teatro popular, queremos tomar parte en el movimiento internacional del teatro y debemos enlazar con nuestra propia tradición de la misma manera que la joven generación china enlaza con la suya por obra del gran maestro Mei Lan-fang.

NEMIROVICH-DANCHENKO.—Le damos las gracias por este testimonio sobre el movimiento antifascista en el teatro que nos viene de un país próximo y sin embargo muy poco conocido.

Cedo ahora la palabra al camarada Platón Mijailovich Kerjensev, quien conoce bien Suecia por haber residido allí como diplomático (*algunos aplausos*); hablará aquí como vicepresidente del Comité Estatal para Asuntos Culturales.

(Aplausos)

KERJENTSEV.—Honorable Mei Lan-fang, camarada presidente, camaradas trabajadores del teatro:

El animado debate de esta noche ha mostrado al menos una cosa: la profunda impresión que la inolvidable gira del maestro Mei Lan-fang ha producido en las gentes del teatro soviético y en los representantes del movimiento antifascista del teatro europeo a quienes hemos tenido el honor de recibir.

La gira de la compañía china es un acontecimiento histórico que, como lo ha subrayado el camarada Nemirovich-Danchenko en su introducción, simboliza la fraternidad chino-soviética de hoy y de mañana.

Nosotros, el pueblo soviético, con nuestro Partido Comunista y nuestro guía de hierro, el camarada Stalin, prometemos a nuestros amigos chinos hacer todo lo que esté en nuestras manos para reforzar estos vínculos.

(Aplausos fuertes y rítmicos)

Vladimir Ilich... (*ríe, hay aplausos y risas en el público*), Vladimir Ivanovich quería decir, ha mostrado muy justamente en su introducción que el teatro soviético y, por lo mismo, todo el teatro progresista del mundo entero, tiene un serio deber que cumplir: ¡Crear el gran teatro del realismo socialista!

Cada ensayo, cada debate entre las gentes del teatro no debe hacer perder de vista este objetivo esencial. Y en cada sector del frente antifascista, los principios del humanismo y del realismo deben oponerse a las tendencias disidentes, al sabotaje y a las desviaciones pseudorradicales. Bajo este punto de vista el debate de esta noche deja bastante que desear.

El camarada Meyerhold pertenece al grupo de los que más claramente se han pronunciado a favor de los principios del realismo socialista. Sin embargo, en la práctica no adopta el mismo lenguaje unívoco. Ahora bien, el público soviético no pide sino acciones prácticas. Dentro de dos años celebraremos ya el vigésimo aniversario de la Gran Revolución de Octubre y el Partido espera que cada escenario, cada trabajador del teatro soviético den en esa ocasión lo mejor de sí mismos, y presenten una gran obra dentro del espíritu del realismo socialista. La falta a este gran deber o la muestra de un entusiasmo débil se entenderán como una muestra de falta de respeto hacia las masas trabajadoras y como un sabotaje político.

(Aplausos)

Un determinado intercambio de ideas ha atraído particularmente nuestra atención esta noche. Evidentemente, hay algo de cierto en la opinión que avanza el camarada Piscator cuando dice que nosotros, en la Unión Soviética, donde la revolución ya se ha consumado, queremos salvaguardar las obras preciosas del pasado, mientras que en los países como Alemania la lucha contra la opresión y su «cultura», es fundamental. Sin embargo, ante la amenaza fascista, todas las fuerzas progresistas deben unirse. Y yo personalmente no creo que eso pueda hacerse en torno al teatro no aristotélico del camarada Brecht, ni en torno a las ideas del camarada Eisenstein que yo denominaría «platónicas» si no corriera el riesgo de que se asociasen con mi primer nombre de pila.

(Risas)

Eisenstein es un gran cineasta; su crónica de la revolución «El acorazado Potemkin» constituye hoy uno de los tesoros del cine soviético.

Es igualmente un pedagogo muy apreciado. Pero como teórico del arte le faltan algunas nociones elementales de marxismo, a pesar de su sabiduría, que se ha hecho legendaria. Si el gran teatro del realismo socialista se alimentase en las cavernas del inconsciente, ¿cómo podría entonces la Humanidad elevarse a las cimas de la revolución de Octubre, que no es por otra parte sino una etapa en la marcha hacia alturas aún más elevadas?

¡No! ¡Una vez más, no! Nuestro Partido y nuestra prensa desde hace ya tiempo se han pronunciado contra las ideas freudianas y las otras ideas relativas al inconsciente. Esas ideas sólo pueden alimentar hoy la atmósfera enfermiza de los países fascistas.

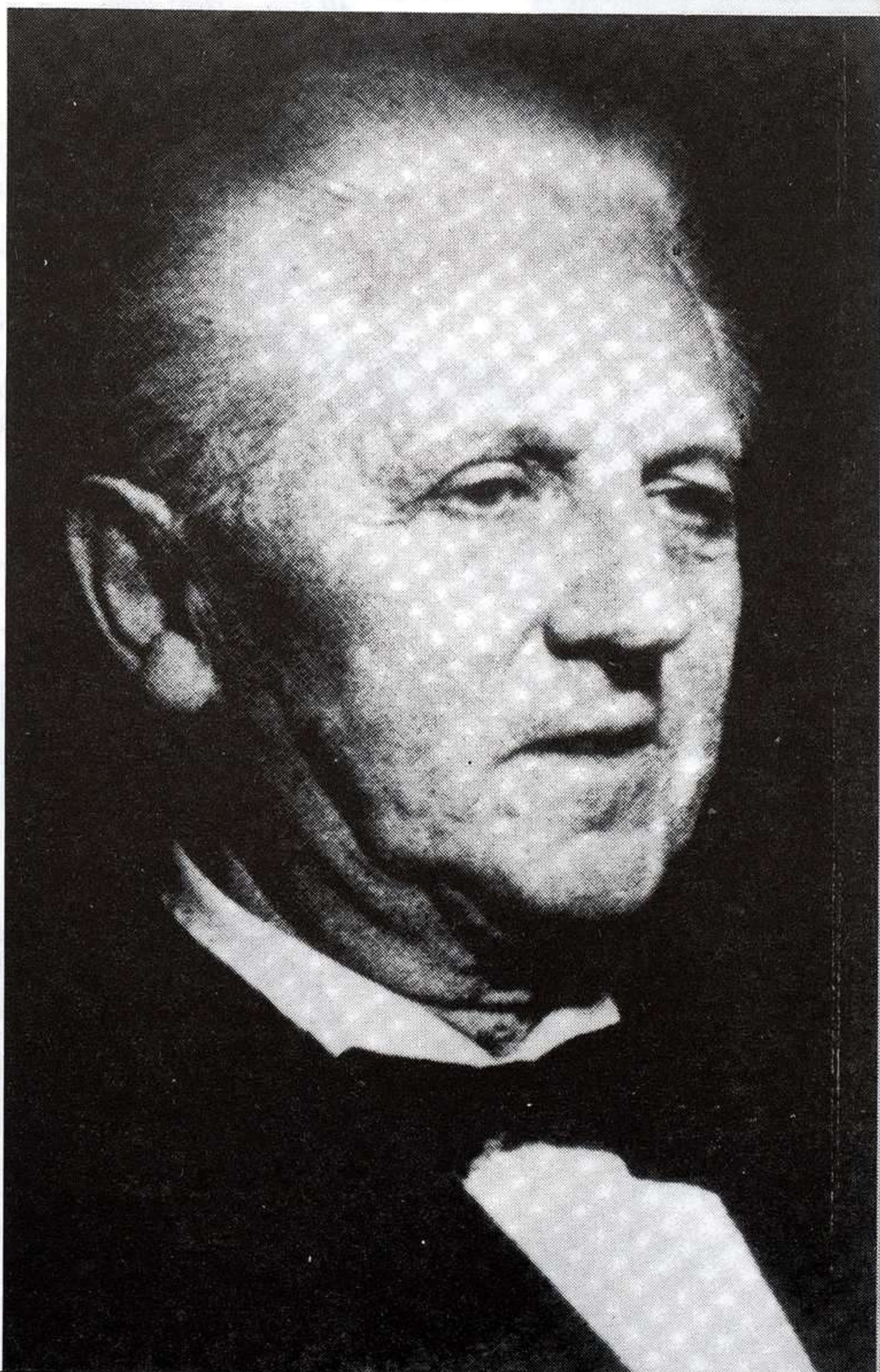
El camarada Brecht toma una justa distancia respecto al discurso sobre el inconsciente colectivo, para colocarse en el lado correcto de la razón. ¿Pero quién representa la razón suprema de nuestros tiempos? No, desde luego, los intelectuales pequeñoburgueses, aunque conozcan las leyes de la dialéctica e incluso si quieren, a su manera, unirse al pueblo trabajador. Puesto que se obstinan en hacerlo a su manera y no a la manera dictada por la evolución de la Historia, es decir, adhiriéndose a los mandatos del Partido Comunista.

(Aplausos)

El análisis de la acción que ejerce el teatro chino sobre los espectadores hecho por el camarada Brecht es sutil y, en cierta manera, interesante.

Pero cuando quiere imponer su teoría formalista como la idea rectora para el teatro antifascista, nos vemos obligados a protestar. Su teoría, según la cual la técnica artística adquiere un valor de fetiche a costa de las obligaciones ideológicas y sobre todo de las obligaciones del realismo, es para nosotros, trabajadores soviéticos de la cultura, bien conocida y bien nefasta. Y no es casualidad que el camarada Brecht haya encontrado tantos puntos en común con el camarada Tretiakov, quien nos ha hecho una exposición extremadamente bien documentada, revelándonos las ideas futuristas y «proletcultistas» de que todavía está imbuido. Lo afirmo, con una convicción tanto más fuerte cuanto que, en un determinado momento, también estuve contamina-

Erwin Piscator
(1893-1965).





Bertolt Brecht y Helene Weigel en 1939.

Alf Sjöberg (1903-1980).



do por el bacilo de Bogdanov e intenté difundirlo entre el joven teatro soviético.

Gracias a la crítica leninista y estalinista, hoy estoy curado, y deseo al camarada Tretiakov, que por lo demás realiza un trabajo admirable en el movimiento antifascista, que haga otro tanto.

Honorable Mei Lan-fang: el debate de esta noche se ha convertido en parte en un debate pro domo suo, para emplear, como usted habrá podido darse cuenta, la lengua utilizada frecuentemente por los trabajadores del teatro soviético. *(Risas.)*

Yo no dudaría en decir que gracias a su arte perfecto podemos hoy exigir nosotros al teatro soviético esfuerzos mayores que en el pasado. El público soviético espera ver un teatro perfecto en su forma, un teatro combativo y humanitario en su contenido; en resumen, el teatro del realismo socialista.

(Largos aplausos rítmicos)

NEMIROVICH-DANCHENKO.—Así finaliza nuestro debate. Quisiera ceder ahora la palabra a nuestro honorable invitado, el incomparable maestro Mei Lan-fang, sin el cual nuestra reunión de esta noche ciertamente no hubiera tenido lugar.

(Aplausos rítmicos, larga pausa)

Ruego al maestro Mei Lan-fang que se acerque a la tribuna.

(Pausa, ruidos. Sube a la tribuna desde la sala un funcionario del servicio de orden que murmura algo al oído a Nemirovich. Este carraspea; un momento de silencio.)

Lamento tener que informarles que el maestro Mei Lan-fang se ha visto obligado a abandonar nuestra reunión para tomar el tren con el resto de su compañía. Propongo que el camarada Arosev envíe a nuestro huésped un telegrama con el agradecimiento de nuestra asamblea, que declare concluida.

(Aplausos)



«En la manifestación», dibujo de Käthe Kollwitz.



Erwin Piscator.



La policía prusiana detiene manifestantes obreros en Berlín a comienzos de los años treinta.

1874

— Nace V. S. Meyerhold.

1892

— Nace S. M. Tretiakov.

1893

— Nace Irvin Piscator.

1894

— Nace Mei-Lang-Fang.

1897

— Gordon Graig abandona su carrera de actor.

1897

— Nacen Bertolt Brecht y S. M. Eisenstein.

— K. S. Stanislavski y V. I. Nemirovich-Dantchenko, fundan el Teatro de Arte de Moscú en el que se integra Meyerhold como actor.

1900

— Sanguinaria revuelta de los Boxers en China, que es liquidada en agosto del mismo año.

— Exilio de Lenin.

1901

— Grandes manifestaciones de obreros y estudiantes en Rusia que son brutalmente reprimidas.

1902

— Meyerhold abandona el Teatro de Arte de Moscú en desacuerdo con los principios Stanislavskianos.

1903

— Nace Alf Sjöberg.

— Konstantin Tsi Olkovsky, maestro de escuela, publica las primeras tesis científicas sobre cohetes espaciales.

— Escisión de la Socialdemocracia rusa en mencheviques (Plejanov, Martov) y bolcheviques (Lenin).

1904

— Meyerhold en su montaje de «La nieve», del autor polaco Przybyszewski, abandona el decorado corpóreo sustituyéndolo por la luz.

— Puesta en escena de Stanislavski de «El jardín de los cerezos» de Chejov.

— Muerte de Chejov.

1905

— 22 de enero, una manifestación de más de 100.000 personas que se dirigen al palacio del Zar pidiendo reformas, es atacada por la policía que mata a 900 manifestantes y hiere a más de 5.000.

— Huelga general y revolución.

— Revuelta en el acorazado Potemkin.

— El 5 de mayo nace en Moscú el «Teatro Studio», dependiente del «Teatro de Arte», cuya dirección entrega Stanislavski a Meyerhold.

— Trostky preside el Soviet de San Petersburgo.

— Gordon Craig publica «El arte del teatro».

— Cierre del «Teatro Studio» por decisión de Stanislavski.

1906

— Elecciones a la primera Duma.

— El zar encarga a Stolypin la formación del gobierno, quien lleva a cabo la represión ejecutando a 3.500 personas y encarcelando o desterrando a 75.000.

— Trostky es deportado a Siberia.

— Ante sus peticiones de instaurar un régimen parlamentario, la Duma es disuelta.

— Elecciones a la segunda Duma. El voto de un aristócrata terrateniente vale tres veces el de un burgués, quince el de un campesino y cuarenta y cinco el de un obrero.

1907

— Legislación social en Rusia que fija la jornada laboral en 11 horas y media.

— Expansión del Kuomintang (Partido Nacional del Pueblo) en China. Sus objetivos prioritarios son la lucha contra el poder imperial y la dominación extranjera.

1908

— Meyerhold es invitado a formar parte como actor y director de escena en los teatros imperiales.

— Stanislavski invita a Gordon Craig a montar «Hamlet» en el «Teatro de Arte» de Moscú.

1909

- Manifiesto futurista de Marinetti.

1910

- Meyerhold trabaja en pequeños teatros experimentales con el pseudónimo de «Doctor Dapertutto».
- Investigaciones de Pavlov sobre los reflejos condicionados.
- Abolición de la esclavitud en China.

1911

- Gordon Craig y Stanislavski estrenan «Hamlet» en el «Teatro de Arte» de Moscú.

1912

- El gobierno revolucionario chino proclama la República China. Sun Yat-sen es nombrado presidente.
- Asesinato de Stolypin. Disolución y cierre de la Duma.
- Primera guerra balcánica.
- El 22 de abril aparece en San Petersburgo el primer número de «Pravda», nombre de un antiguo periódico editado por Trostky que había dejado de publicarse por falta de recursos económicos.
- Los socialdemócratas alemanes ganan las elecciones.

1913

- Gordon Craig publica «Hacia un teatro nuevo».
- Meyerhold publica su libro «Sobre el teatro». En el mes de septiembre crea el «Studio-Escuela», en el que explica «Técnica del movimiento escénico».

1914

- Primera Guerra Mundial.
- Marinetti visita el estudio de Meyerhold, los alumnos le ofrecen una improvisación sobre «Otelo».
- Tairov funda el «Teatro Kamerny».

1916

- Asesinato de Rasputin.
- Conferencia socialista sobre la guerra, en Zimmerwald (Suiza); Lenin propone «transformar la guerra imperialista en guerra revolucionaria».

1917

- Febrero (marzo), abdicación de Nicolás II, gobierno provisional presidido por el príncipe Lvov, del que forman parte terratenientes y grandes capitalistas partidarios de una democracia liberal. Kerensky ocupa la cartera de Justicia.
- 25 de febrero, Meyerhold estrena el «Baile de máscaras» de Lermontov, con escenografía y trajes de Golovin, en el que ha empleado seis años de preparación.
- 5 de mayo, Kerensky se hace cargo del gobierno.
- 3 de junio, apertura del Primer Congreso panruso de los soviets de obreros, campesinos y soldados.
- Revolución de octubre (noviembre). El Congreso de Comisarios del Pueblo, presidido por Lenin, toma el poder. Anatoly V. Lunacharski es nombrado Comisario del pueblo para la educación.
- Decreto del 9 (22) de noviembre que coloca los teatros bajo la dirección de una Sección Teatral (TEO) dependiente del Comisariado del Pueblo para la Educación.

1918

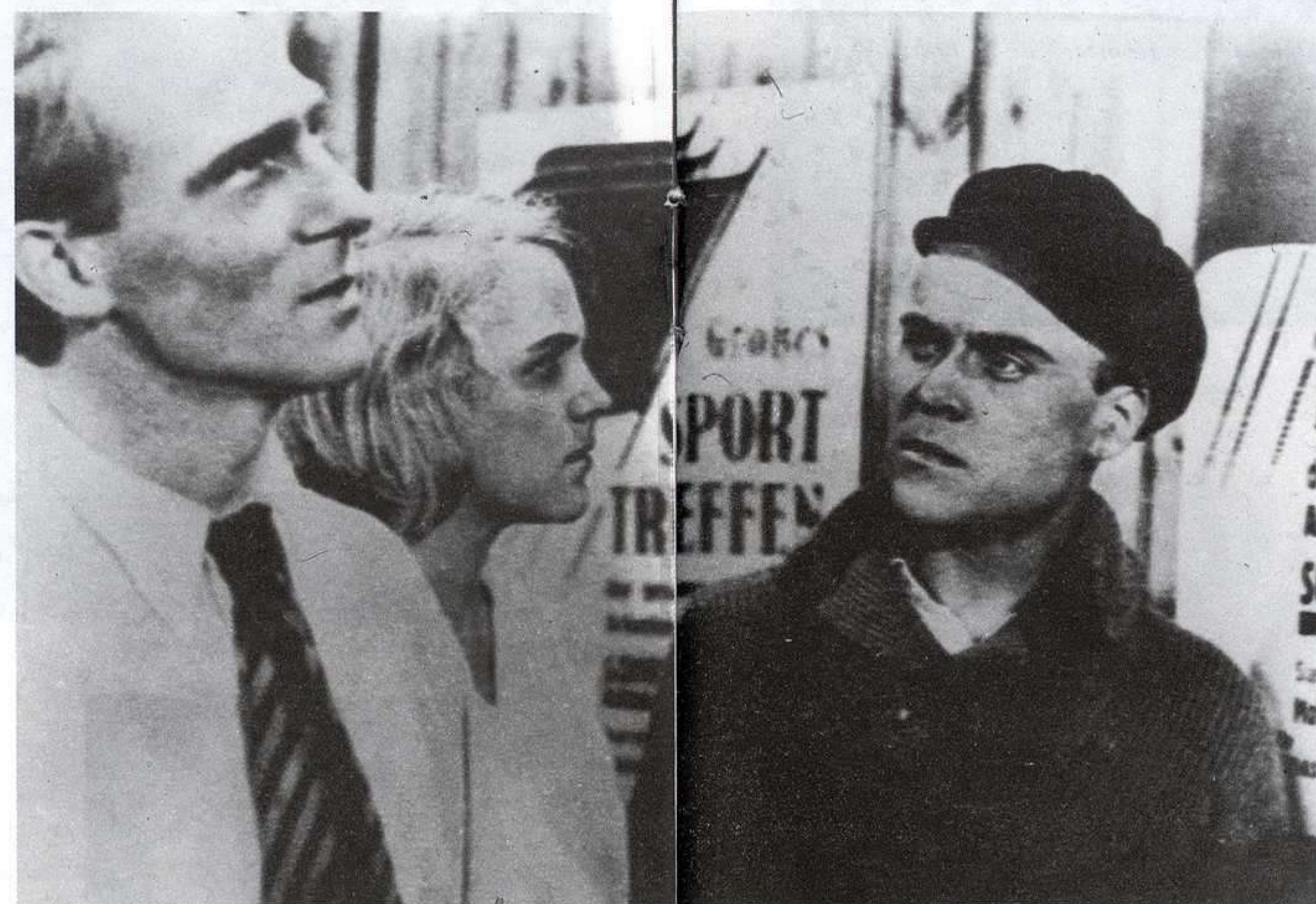
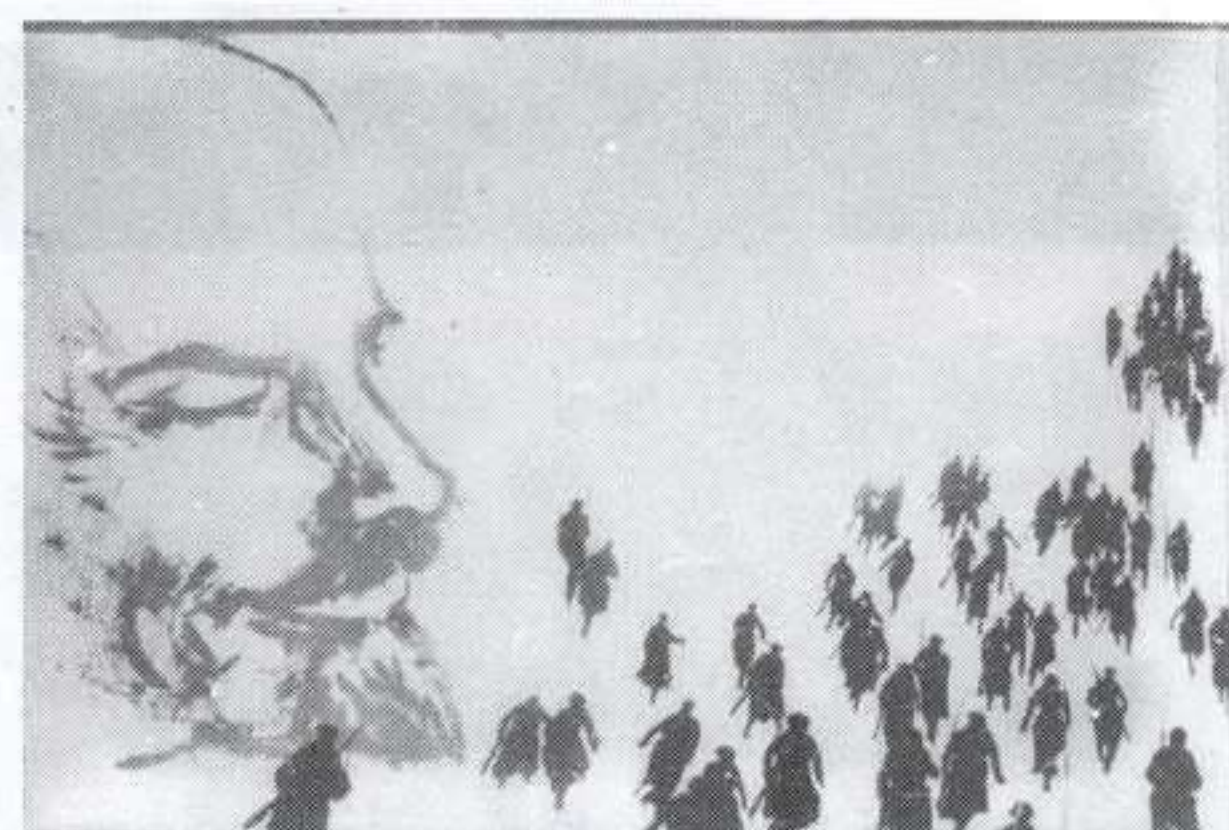
- Firma del Tratado de Paz entre Alemania y el gobierno soviético: Tratado de Brest-Litovsk.
- Apertura de la Asamblea Constituyente.
- Traslado de la capital a Moscú.
- Guerra civil en Rusia. Bloqueo e intervención de las potencias occidentales.
- Creación y organización del Ejército Rojo por Trostky.
- «Declaración de los derechos del pueblo explotado y trabajador.»
- 10 de julio, es promulgada la Constitución.
- 11 de noviembre, fin de la Primera Guerra Mundial.

1919

- 15 de enero, asesinato en Berlín de Karl Liebknecht y Rosa Luxemburgo por un grupo de militares.
- Decreto de Nacionalización de los teatros en Rusia. Gratuidad de los espectáculos.
- Fundación de la Tercera Internacional.
- Tratado de Paz de Versalles.
- Grozs, W. Herzfelde, J. Heartfield y otros, introducen el movimiento «Dadá» en Berlín.

1920

- Supresión del bloqueo y fin de la guerra civil en Rusia. Millones de per-



Fotograma de la película «Kuhle Wampe»; guión de B. Brecht, dirigida por Slatan Dudow.

«Fedra» de Racine; dirección: A. Tairov; Moscú 1921.



«Los fusiles de la madre Carrar» de B. Brecht; París 1937.

sonas han muerto y la miseria es total.

- S. Tretiakov mantiene sus primeros contactos con China.
- Meyerhold lanza el manifiesto de «El octubre teatral».
- Congreso del «Proletcult». Tesis de Lenin sobre «La herencia cultural del pasado y el arte proletario».
- Adolfo Hitler presenta el programa del Partido Obrero Nacional Socialista (NSDAP).
- E. Piscator funda el Teatro del Proletariado de Berlín.

1921

- Meyerhold inicia sus trabajos experimentales sobre la biomecánica en la Oficina Estatal Superior del Teatro.
- Rebelión de los marineros del «Cronstadt». Protestas contra el régimen soviético y el «Comunismo de guerra».
- Adopción de la NEP (Nueva Política Económica), con la oposición de los mencheviques y de Trostky.
- Fundación del Partido Comunista Chino en un Congreso clandestino.
- Hitler es elegido primer presidente del NSDAP.

1922

- Meyerhold y Tairov se alinean con el Constructivismo.

1923

- El XI Congreso del Partido Comunista Ruso, preconiza la realización de una literatura comunista, que se oponga por sus tendencias, sus temas y su forma, a la acción disgregadora de la literatura burguesa.
- Decreto sobre la producción: adecuación, trabajo, salario; gestión autónoma de las empresas; jornada de 7 horas con descanso cada 5 días.
- Reconocimiento de la República Socialista Federada de los Soviets de Rusia por las potencias occidentales.
- Nueva constitución, puesta en vigor en 1925.
- Lenin es elegido Presidente del Comité Ejecutivo del Congreso de los Soviets.
- Profunda crisis económica en Alemania. Inflación galopante. El 20 de noviembre 1 dólar se cotiza en 4'2 billones de marcos.
- Golpe de estado fallido de Hitler y Lüdendorf en Múnich.
- 4 de marzo, Meyerhold pone en escena en su teatro «La tierra encubierta» de S. Tretiakov, adaptación de «La nuit» de M. Martinet.
- 2 de abril, celebración solemne en el Teatro Bolshoi de Moscú, del 50 aniversario de Meyerhold y del 25 de su actividad teatral. Recibe el título de Artista del Pueblo y es aclamado.
- Golpe de estado de Mussolini en Italia.
- Trostky publica «Literatura y revolución».
- Gira de la compañía de Stanislavski por Estados Unidos.

1924

- La RSFSR adopta el nombre de Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS).
- Muerte de Lenin, el nuevo gobierno es dirigido por Stalin, Zinoviev y Kamenev.
- Trostki es depuesto de su cargo de Comisario de Guerra.
- Los comunistas chinos son admitidos en el Kuomintang.
- En el XIII Congreso del PCUS, se condenan las tesis de Trostky y de la oposición izquierdista.
- «Revista de la Revolución Roja» de Piscator y Gasbarra en Berlín, con participación de actores obreros.
- 15 de junio, Meyerhold monta durante una gira la «Revista Política», «¡A ellos, Europa!», a partir de novelas de Ereburg y Kellermann.
- Adolfo Hitler condenado a 5 años de cárcel, es liberado el 20 de diciembre.

1925

- Hitler reorganiza el partido Nacionalsocialista en Alemania.
- Muere Sun Yat-sen. Chan Kai-chek toma el poder en el Kuomintang.
- Estreno de «El acorazado Potemkin» de Eisenstein, realizada por encargo de PCUS en conmemoración XX aniversario de la revolución de 1905.
- En la «Pravda» del 1 de julio se publica: «Política del Partido en el terreno de las Bellas Artes», donde se plantea la lucha ideológica dentro de la mayor amplitud formal.
- «A pesar de todo», revista histórica montada por Piscator para las elecciones al Reichstag.
- Kamenev y Zinoviev se unen a Trostki, defensor de la «Revolución permanente». Stalin condena dicha posición.

1926

- 23 de enero, estreno de «¡China aulla!» de Sergei Tretiakov, encargado por Meyerhold y puesto en escena por V. Fedorov.
- Las tropas del gobierno de Cantón inician una expedición militar al norte de China para unificar el país.
- Período fructífero de la cultura soviética. Grandes discusiones entre los

distintos grupos y asociaciones literarias: el Pereval, los Futuristas, el Frente de la literatura de izquierdas, los Grupos proletarios, la Asociación Rusa de Escritores proletarios y la Liga de poetas campesinos.

— XXV Congreso del PCUS.

— 9 de diciembre, «El inspector» de Gogol puesto en escena por Meyerhold.

— En Alemania se llega a la cifra de dos millones de parados.

1927

— Matanza de comunistas en Shangai y persecución en toda China por orden de Chan Kai-Chek, tras tres años de colaboración en el Kuomintang. El gobierno de Chan y la URSS rompen las relaciones diplomáticas.

— Conferencias sobre cuestiones teatrales en la Sección de Propaganda del Comité Central del PCUS: «Prioridad incondicional a la dramaturgia en relación a la puesta en escena».

— Reanudación de la política de colectivismo.

— Trostki, Zinoviev y Kamenev son expulsados de la dirección del Partido.

— El Partido Comunista Alemán (KPD), define por vez primera una línea en el terreno cultural.

1928

— Unificación de China.

— Fundación en Alemania de la Liga de Escritores Revolucionarios Proletarios.

— Brecht asiste en Berlín a las actuaciones de Mei Lan-fang.

— Primer Plan Quinquenal.

— Destierro de Trostki a Siberia.

1929

— Exilio de Trostki.

— Conflicto URSS-China por el ferrocarril oriental chino.

— Violentos combates en Manchuria.

— Agudización del gobierno personal de Stalin. Retiro de Lunacharski.

— 3 millones de parados en Alemania.

— Thissen y los grandes industriales alemanes comienzan a financiar con grandes sumas al partido nazi.

— E. Piscator publica «El teatro político».

— Alf Sjöberg estrena su primera película: «El más fuerte».

1930

— Viaje de la compañía de Meyerhold a Berlín y París.

— Campaña de liquidación de los Kulaks (campesinos ricos) en la URSS.

— Guerra civil en China.

— En febrero, la cifra de parados en Alemania alcanza la cifra de 3,5 millones.

— En las elecciones al Reichstag del 14 de septiembre, los nazis obtienen 107 escaños, lo que representa un enorme ascenso.

— Diciembre, 4'4 millones de parados en Alemania.

— Meyerhold publica «La reconstrucción del teatro».

1931

— Chan Kai-chek dimite como jefe del gobierno de Nanking.

— Prohibición de las compañías de Agit-prop en Alemania.

— Diciembre: 6 millones de parados.

1932

— Marzo-abril reelección de Hindenburg como presidente.

— 4 de junio, disolución del Reichstag. Prohibición de todas las reuniones políticas. Estado de excepción en Berlín y Brademburgo. Ascenso electoral de los nazis en las elecciones de julio y pérdida de votos en las de noviembre.

— Estreno del film «Kuhle Wampe», dirigido por Slatan Dudow y guión de Brecht.

— Brecht y Piscator viajan a Moscú para entrevistarse con hombres de teatro soviéticos.

— Supresión en la Unión Soviética por «izquierdismo» de el Proletkult, la RAPP (Asociación Panrusa de Escritores Proletarios) y los TRAM (Teatros de la Juventud Obrera).

1933

— 1 de enero, Hitler es nombrado Canciller del Reich.

— Incendio del Reichstag. Prohibición del Partido Comunista y poco después de los Sindicatos y de los demás partidos. Represión generalizada contra todas las fuerzas democráticas.

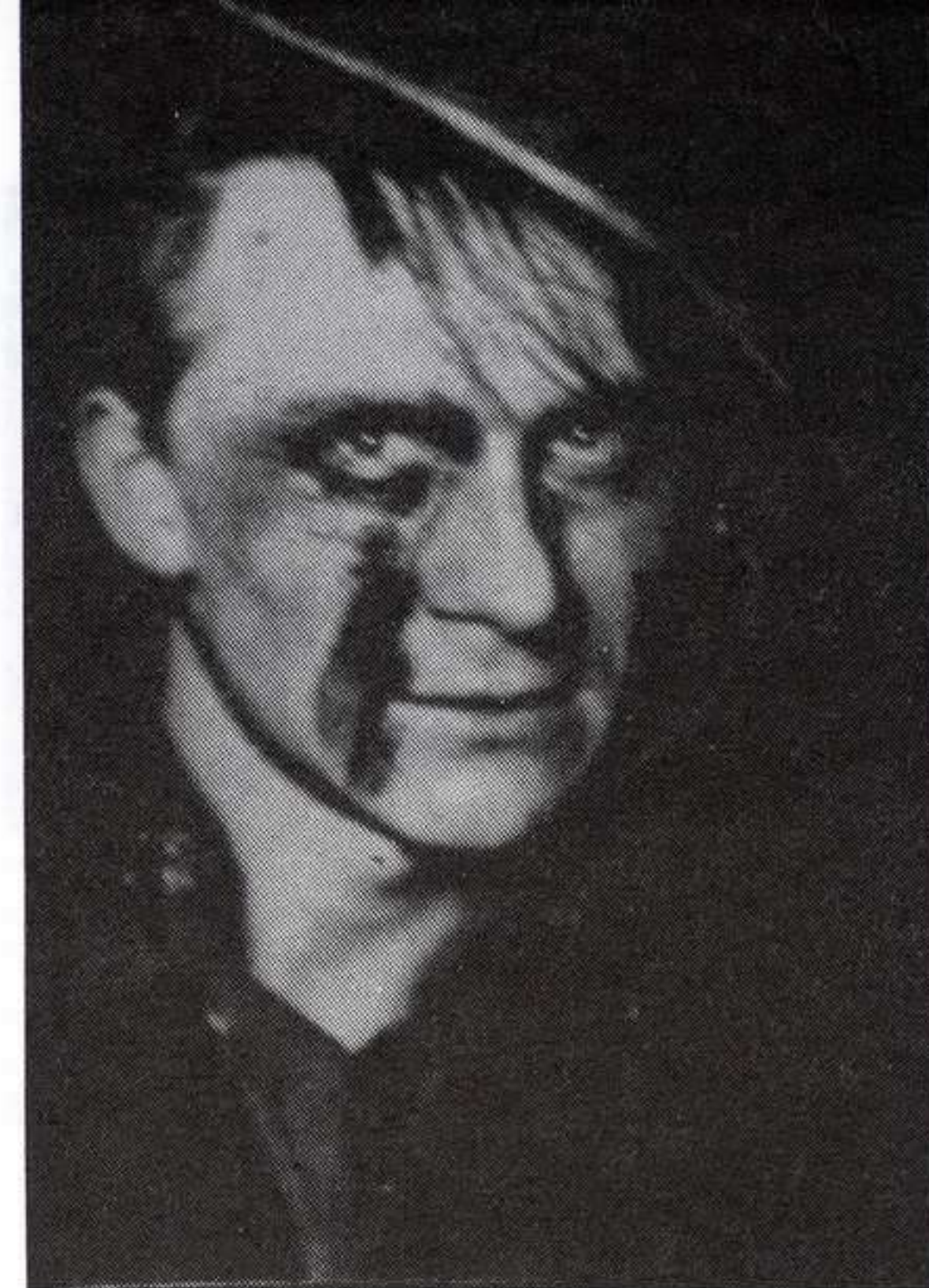
— El Partido Nacionalsocialista se convierte en el único legal en Alemania.

— E. Piscator se exilia a los Estados Unidos.

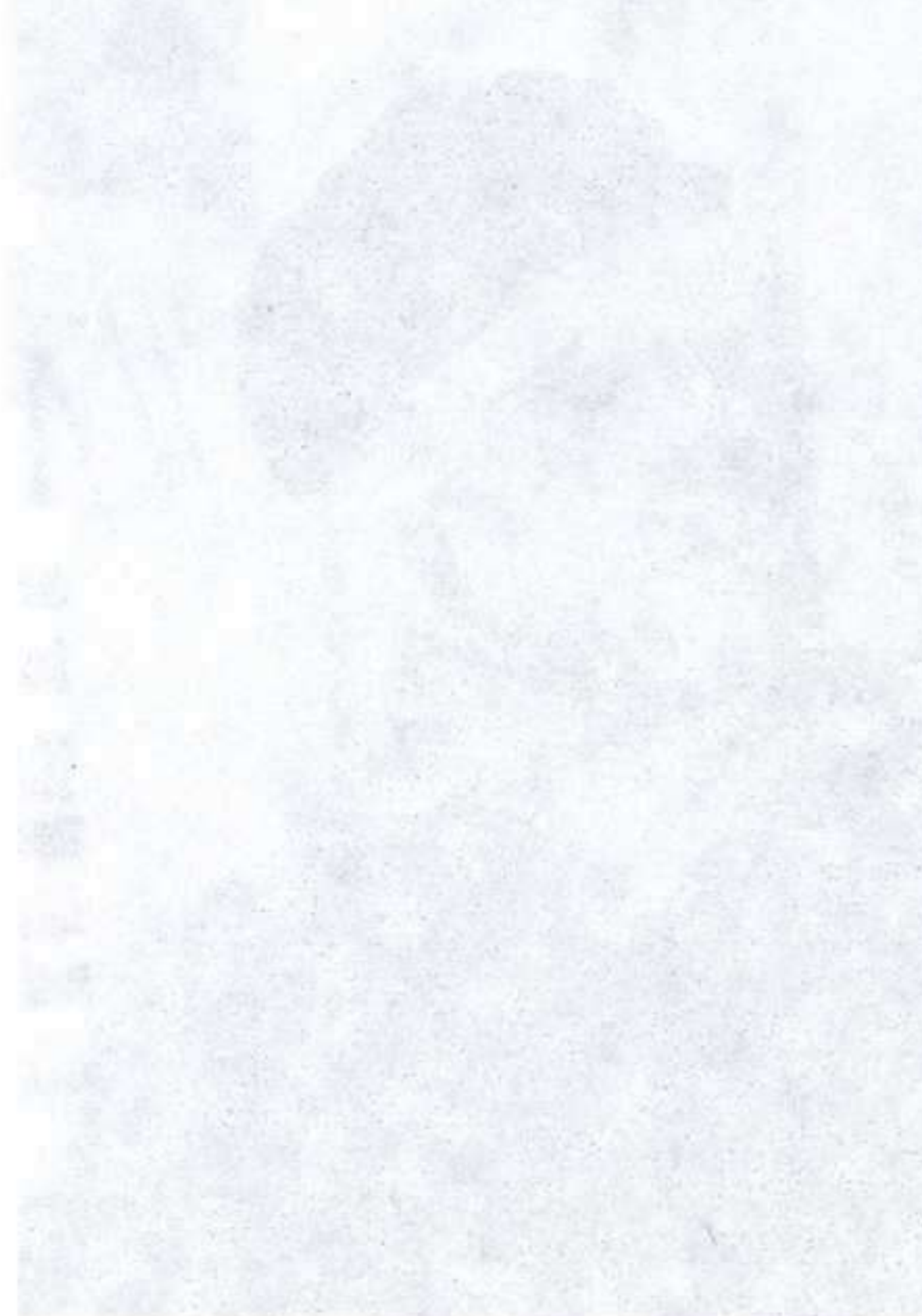
— Bertolt Brecht se exilia a Suiza y Dinamarca. Es procesado por alta traición en Alemania y sus libros son quemados públicamente por los nazis.

— Supresión en la URSS de la «Asociación de los Nuevos Directores de Escena», donde se agrupan los discípulos y seguidores de Meyerhold.

— Segundo Plan Quinquenal.



«Hombre por Hombre» de B. Brecht; Berlín 1931.



«El inspector» de Gogol, cuadros 3.º y 7.º, dirigido por Meyerhold; Moscú 1926.



1934

- La liquidación de los kulaks en la URSS se considera finalizada.
- XVII Congreso del PCUS.
- Coronación del Emperador chino en Manchuria, que se declara Estado independiente bajo protectorado japonés.
- Los comunistas chinos se retiran ante la superioridad militar del Kuomintang.
- La URSS ingresa en la Sociedad de Naciones.
- Deportación de Zinoviev y Kamenev.
- Introducción del concepto de «estajanovismo».
- Asesinato de Kirov (Secretario del Comité Central de PCUS) en Leningrado. Stalin anuncia la agudización de la lucha de clases e inicia una oleada de detenciones y procesos.
- Primer Congreso de Escritores de la URSS, presidido por Gorki y Zinov. Proclamación del «Realismo socialista» como método general para los artistas soviéticos para que el arte llegue al pueblo. Necesidad del «héroe positivo».

1935

- «Larga Mancha» del Partido Comunista Chino, presidido por Mao Tse-tung. Propuesta al gobierno de Pekín de unir sus fuerzas contra el invasor japonés.

— Mei Lan-fang actúa en Moscú. Brecht y Meyerhold asisten a las representaciones.

1936

- Muerte de Gorki.
- El teatro de Meyerhold es cerrado el 26 de febrero, bajo acusación de «desviacionismo».
- La represión en la URSS alcanza sus cotas más altas.
- En abril tiene lugar la Asamblea de Directores de Escena, en donde se producen duros ataques a los «formalistas». Meyerhold mantiene sus posturas y contraataca.
- Nueva Constitución.
- Los antiguos discípulos de Meyerhold, Radlov y Okhlopov, se unen a Tairov para atacarle duramente.
- Meyerhold viaja a París donde pide a Picasso que le haga los bocetos para un Hamlet, con el que quiere inaugurar su nuevo teatro.

1937

- La Pravda y toda la prensa lanza ataques contra Meyerhold, Schostakovich, etc.
- Se impone el «fotografismo burgués» como estilo oficial.
- Aparece la revista «Teatr» en lucha contra el formalismo.
- Tretiakov es arrestado acusado de ser «espía japonés».
- Stanislavski publica «La formación del actor».
- Comienzan los Procesos de Moscú.
- El 17 de diciembre, Platón Kerzentsev, Presidente del «Comité para Asuntos Artísticos», publica un artículo en la Pravda titulado, «Un teatro ajeno», en el que hace una crítica global de la obra de Meyerhold no reconociéndole ningún valor.

1938

- El 8 de enero, por orden del «Comité para Asuntos Artísticos», es cerrado el Teatro Meyerhold acusado de formalismo, antisovietismo e izquierdismo.
- En marzo, Stanislavski le invita como director de ensayos en su Teatro de Opera, aunque no podrá hacer puestas en escena.
- Muere Stanislavski.
- Eisenstein rueda «Alexander Nevski».

1939

- Pacto germano-soviético. Siete días después comienza la Segunda Guerra Mundial.
- El 20 de junio, Meyerhold es detenido.
- El 15 de julio, su mujer, la actriz Zinaida Rajch, aparece degollada en su domicilio.

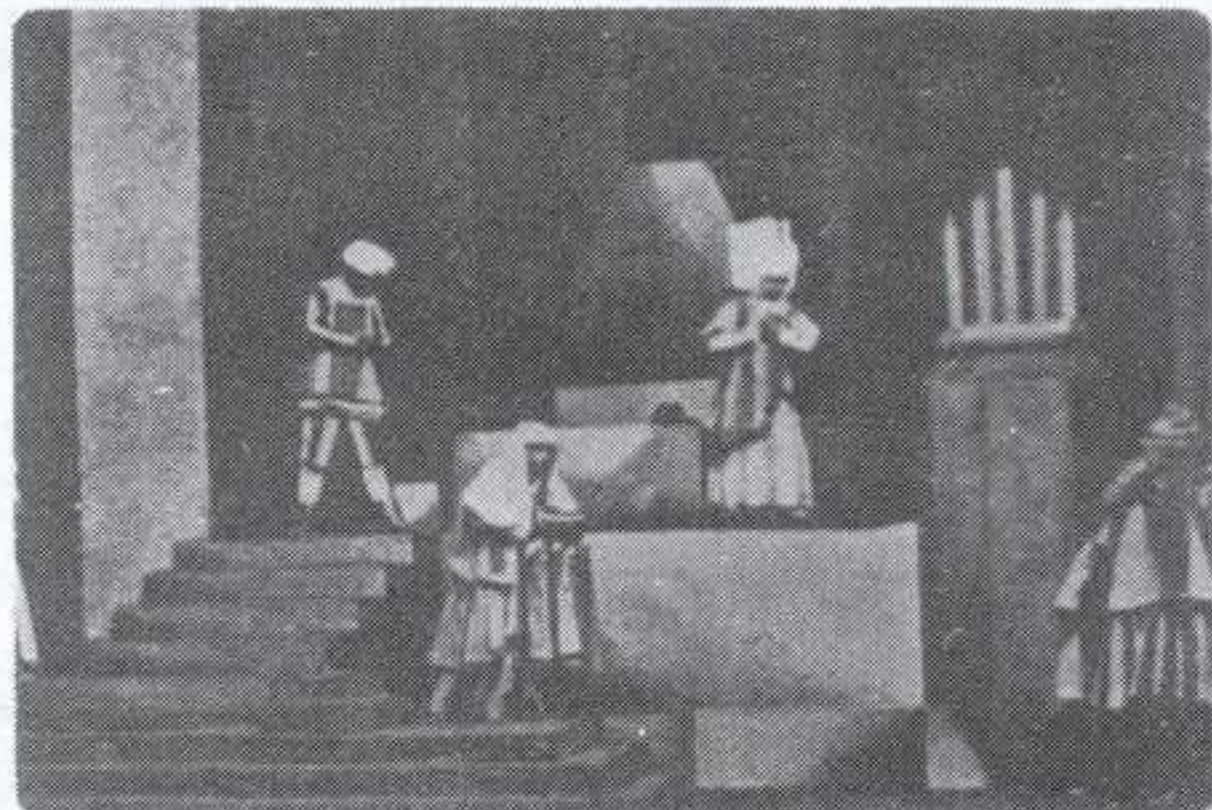
1940

- El 2 de febrero, Meyerhold es fusilado.

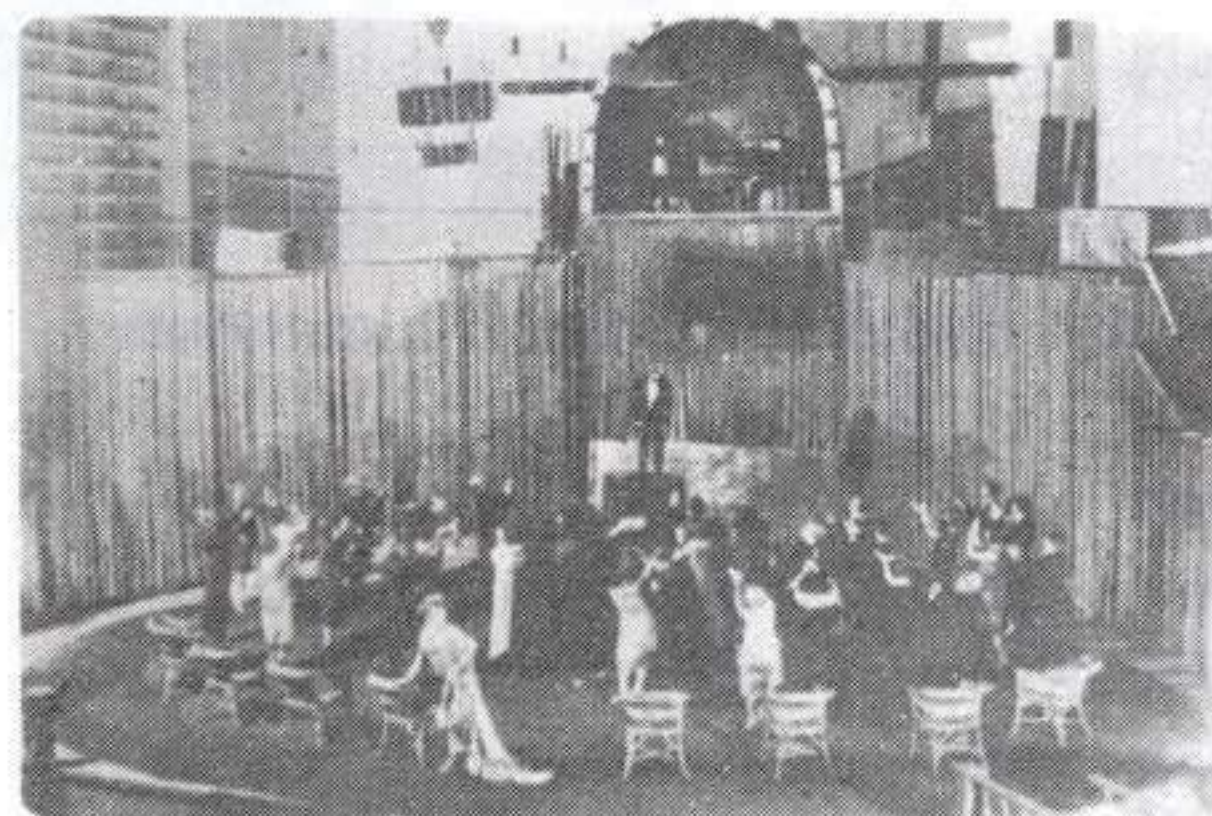
1941

- Alemania invade la URSS.
- Eisenstein rueda «Ivan el terrible».
- Brecht llega a Estados Unidos.
- El nombre de Meyerhold es prohibido en todas las publicaciones de la URSS.
- Nace Lars Kleberg.

Esta cronología ha sido elaborada a partir de la realizada por Juan Antonio Hormigón en torno a Meyerhold y la URSS, incluida en «Meyerhold: textos teóricos», volumen I (Comunicación A, Madrid, 1971). Así mismo de la establecida en torno a la «Literatura obrera en Alemania», incluida en «Pintahierros» de H. Henkel (Publicaciones de la ADE - Serie «Literatura Dramática» n.º 7, Madrid 1990). Por último, de la cronología incluida en el programa de «Els aprenents de bruixot», producida por el Centre Dramatic del Vallés.



«La anunciación a María» de Paul Claudel, dirigida por Tairov; Moscú 1920.



«El profesor Bubus» de A. Faiko, dirigida por Meyerhold; Moscú 1925.

Recepción de delegaciones

Del 15 al 30 de octubre estuvo en España el delegado de la UNEAC de Cuba, Pepe Santos, según el «Convenio de Cooperación» entre ambas instituciones. Asistió al Festival de Teatro Iberoamericano de Cádiz y pasó unos días por Madrid, donde, además de asistir a numerosas representaciones, estuvo presente en el Encuentro de Directores Latinoamericanos que tuvo lugar en el Centro Dramático Nacional.

Asimismo la ADE recibirá, durante una semana, un delegado de la Asociación de Teatro Húngara según el «Convenio de Cooperación» entre ambas asociaciones. El delegado húngaro estará presente en el Acto Anual de Entrega de Premios que celebra todos los años la ADE.

Delegaciones de la ADE

Del 27 de agosto al 11 de septiembre visitó Cuba como delegado de la ADE, Pedro Alvarez-Ossorio, según el «Convenio» entre la ADE y la Unión de Escritores y Artistas de Cuba. Alvarez-Ossorio asistió al Festival de Teatro de La Habana donde mantuvo interesantes conversaciones con los representantes de la UNEAC.

Del 17 al 27 de agosto una delegación de la ADE compuesta por Helena Pimenta y Joan Castells, visitaron Finlandia, según el «Convenio de Cooperación» entre la ADE y la asociación finesa «SThOL». Allí asistieron al Festival Internacional de Teatro de Tampere. Asimismo mantuvieron provechosas conversaciones con los directores de la Asociación finesa, tendentes a reforzar el «Convenio» existente entre ambas instituciones.

Durante el pasado mes de mayo, nuestro compañero Jesús Cra-cio montó en Argentina la obra ¿«Que No?»», a partir de textos de Raymond Queneau, con la que participó en el V Festival de Nuevas Tendencias Escénicas, que organiza anualmente el CELCIT-Argentina.

La Movida —nombre que recibe este Festival— es ya uno de los proyectos más importantes y atractivos de cuantos se realizan en Iberoamérica, en busca de nuevos lenguajes teatrales. Por tal motivo, ofrecemos a continuación una crónica enviada por Carlos Pacheco desde Buenos Aires, sobre los diversos espectáculos y características que integraron tal evento.

La Movida de Argentina

Por Carlos Pacheco

Una nueva edición de LA MOVIDA - V Festival de Nuevas Tendencias Escénicas— organizada por el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral, CELCIT, de la Argentina bajo la dirección de Carlos Ianni—, se concretó en el Centro Cultural Recoleta de la ciudad de Buenos Aires, entre el 2 y el 12 de mayo pasados*.

El Festival estuvo integrado por una muestra de teatro, otra de teatro para niños y una tercera de teatro-danza. A ellas se agregaron una muestra fotográfica con trabajos de Carlos Flynn, Magdalena Viggiani, Carlos Vizzotto y Julie Weisz, denominada «Imágenes de las nuevas tendencias», y una serie de actividades paralelas con foros de discusión, reportajes abiertos y a la presentación de las revistas TEATRO/CELCIT, n.º 2 y ESPACIO DE CRITICA E INVESTIGACION TEATRAL n.º 9.

Esta quinta edición de LA MOVIDA estuvo integrada por espectáculos de disímiles características, todos ellos representativos de las distintas líneas de investigación que están transitando los creadores argentinos: experiencias de teatro imagen, teatro ritual, adaptaciones de clásicos literarios y dramáticos, narración oral, entre otras, fueron las formas elegidas para expresar un movimiento que viene desarrollándose desde hace algunos años en un circuito paralelo al del teatro comercial.

La selección de los grupos estuvo relacionada con la necesidad de estrenar espectáculos que mostraran el grado de especialización de sus realizadores y directores, quienes, a lo largo de estos años se mantuvieron en una franja de trabajo

que hoy por hoy sintetiza, desde lo ideológico, una estética renovadora y a la vez consolidada.

Los resultados fueron muy alentadores. Más de 10.000 espectadores participaron de las distintas funciones y aún de las actividades paralelas, transformando la experiencia en uno de los acontecimientos teatrales más importantes en lo que va de la temporada porteña.

Los espectáculos

La Muestra de Teatro estuvo integrada por 16 espectáculos, entre adaptaciones, creaciones colectivas y otras expresiones que encontraron en el drama su vía de desarrollo.

Entre los primeros se ofrecieron: una investigación del esperpento en «La rosa de papel» de Ramón del Valle Inclán, realizado por el Instituto de Artes del Espectáculo de la Universidad de Buenos Aires, bajo la dirección de Francisco Javier, «Variaciones sobre Beckett», una experiencia que recrea algunas obras breves del dramaturgo irlandés, interpretada con muñecos por el grupo El Periférico de Objetos, «El canto del fuego», creación en base a «Memorias de fuego» de Eduardo Galeano, dirigido por Enrique Dacal, «Algunos episodios en la vida de Bartleby, el escribiente», adaptación del cuento de Herman Melville, con dirección de Walter Rosenzweig, «Hamleth» (sic), una particular versión de la directora Mónica Viñao, buscando rescatar el mundo particular de algunos de los personajes del drama shakespeareano a partir de sus textos y de Heiner Müller, Giuseppe Ungaretti, Federi-



«¿Qué no?» de Raymond Queneau; dirección: Jesús Cracio, 1991.
(Foto, M. Viggiani.)

co García Lorca y Naoya Shiga, «Choque de cráneos», adaptación de dos obras narrativas de Roberto Arlt, según una recreación del grupo La Cochera, dirigido por Paco Giménez, «¿Que no...?», espectáculo basado en «Ejercicios de estilo», de Raymond Queneau, dirigido por el español Jesús Cracio con actores argentinos, y finalmente, una recreación con muñecos de «Ubú rey» de Alfred Jarry también a cargo de El Periférico de Objetos.

En cuanto a trabajos concebidos por sus propios intérpretes, en su mayoría estuvieron ligados al humor. «Bando-neón», presentado por el grupo 3 × 1, se encargó de satirizar la historia de un bandoneonista —conquistador amoroso empedernido— en sus viajes por distintos países; «Teatro del más allá: Q.E.P.D.», del grupo Cabriolas con dirección de Héctor Malamud, le puso una sonrisa a la muerte a través de situaciones de enredos jugadas por vivos y muertos; «Las Caladas y Coloradas se van a Hollywood» fue el título elegido por Las Caladas y Coloradas para burlarse de la realidad de dos actrices argentinas que cansadas del fracaso deciden probar suerte en Hollywood.

Poniéndose serios, el grupo Los Irresistibles (sic) presentó «El ritual de los comediantes» con dirección de Javier Margulis, un espectáculo muy apoyado en la imagen que muestra el ritual de un actor antes de salir a escena; «Inquietudes de

una mujer... (impúdicamente destruida por el deseo)», performance dirigida por Juan Carlos Fontana, se ubicó en una línea similar, en este caso combinando lo teatral con diversos valores tomados de las artes plásticas.

Entre otras variantes ofrecidas en el marco de LA MOVIDA estuvo también presente la narración oral con «Fiesta en el jardín» en el que la intérprete Ana Bovo narró cuentos y aspectos de la vida de Katherine Mansfield, y el regista Horacio Pigozzi quien encaró una teatralización de canciones indias de Karlheimz Stockhausen bajo el título de «Camino por el cielo».

En el rubro Teatro para Niños, la programación del Festival incluyó tres trabajos: «Historias con desperdicios», espectáculo concebido por Héctor López Gironde y Carlos Canosa, con materiales de desecho, en un claro intento por demostrar que con imaginación toda historia que se narra es creíble, «Cuentos de humor y amor», experiencia de narración oral también a cargo de Ana Bovo quien narró cuentos de diversos autores latinoamericanos, y «Los Triciclitos», un trío de payasos que, siguiendo el estilo clownesco, desplegó una serie de juegos destinados a los niños y sus padres.

En cuanto a las expresiones de teatro-danza, estuvieron ligadas a mostrar las propuestas de coreógrafos en su mayoría con una continuidad de trabajo importan-

te dentro del medio local. Nombres como los de Sonia Carioni, Roxana Grinstein, Adriana Barenstein, Silvia Pritz, Sandro Nunziata, Andrea Chinetti y Teresa Duggan, entre otros, sintetizaron su carácter al indagar en espectáculos que tuvieron como dominante una base relacionada con el tango.

Una de las sorpresas de esta quinta MOVIDA fue la presentación del grupo La Organización Negra con la performance «Argumentum Ornithologicum», la que colmó ampliamente las expectativas de la organización ya que en tres funciones recibieron 1.000 espectadores y una multitud se quedó sin poder presenciarla.

Constantes de los nuevos creadores

Esta MOVIDA presentó variantes respecto de anteriores ediciones que bien merecen destacarse ya que muestran una posición muy diferenciada de sus protagonistas. Por un lado, el término «nuevos creadores» parecería no coincidir con algunos de los nombres que integran la nómina de directores de este último festival. Personalidades con una destacada trayectoria han decidido sumar su trabajo al de jóvenes actores promoviendo así espectáculos novedosos por su estructura o directamente ligados a un marco de reno-



«La rosa de papel» de Valle Inclán; dirección: Francisco Javier.
(Foto: M. Viggiani.)

vacación. Por otra parte, se mantiene el interés por no trabajar sobre una dramaturgia de autor determinado, prefiriéndose la adaptación de textos literarios, y aún queriendo aquellos dramas de autores clásicos. En cuanto a los estilos de interpretación, el humor ha ido de a poco dejándose de lado para optar por un dramatismo que si bien no se expone en situaciones estructuradas de acuerdo con un esquema tradicional, surge de las imágenes, de la música, de la forma de mover un muñeco. El clown parece haber desaparecido como dominante de la interpretación, a la vez que el varieté ha vuelto a ser desplazado. Ya

nadie se ríe de cualquier monería, más bien se propone un encuentro con el interior del espectador y hasta en muchos casos para completar un discurso que desde la escena no se refiere exclusivamente con palabras: la imagen deformada del esperpento valleinclaniano, la soledad y la angustia del hombre beckettiano, el agobiante mundo del escribiente Bartleby, la desesperación de un Hamlet que interpretado por una mujer busca clarificar su mundo, la devastadora realidad de la única protagonista que intenta definir su identidad recreando «Memorias del fuego», la extrema soledad de las canciones de Stock-

hausen, la angustia de los comediantes de Javier Margulis que en su ritual buscan un mundo en las raídas valijas en las que guardan vestuarios y narices rojas, el choque de cráneos que propone La Cochera a partir de dos textos capitales de un narrador como Roberto Arlt quien pintó como nadie el submundo porteño de la década del 30...

El teatro hoy, al menos dentro del circuito no comercial, muestra una verdad muy ligada a la realidad que padecen sus creadores en una cotidianeidad que pareciera haberse convertido en rutina: cierres de salas, grandes dificultades de producción, falta de oportunidades de trabajo; así como tantos otros trabajadores de la Argentina, los trabajadores teatrales ven cercenadas sus posibilidades.

El teatro independiente ha sido casi siempre en este país, uno de los polos de resistencia de la cultura nacional (los independientes del 30 al 60, Teatro Abierto en los 80) y ahora este punto de reunión que parece ser LA MOVIDA, que garantiza la posibilidad de expresión a muchos artistas en una convocatoria estimulante. Merece destacarse, además, el empeño del CELCIT en intentar buscar la continuidad a muchos de los espectáculos estrenados en el Festival en distintos espacios de la ciudad. La tarea no resulta sencilla, pero los resultados demuestran que bien vale resistir, porque hay otros que también lo hacen, y en el conjunto muchas cosas se superan.

(*) LA MOVIDA viene desarrollándose ininterrumpidamente desde 1988. Su primera edición se llevó a cabo en Buenos Aires. En 1989, la segunda y tercera en las ciudades de Córdoba y La Plata. En 1990, de carácter iberoamericano, nuevamente en Córdoba.



Librería especializada
en temas del espectáculo

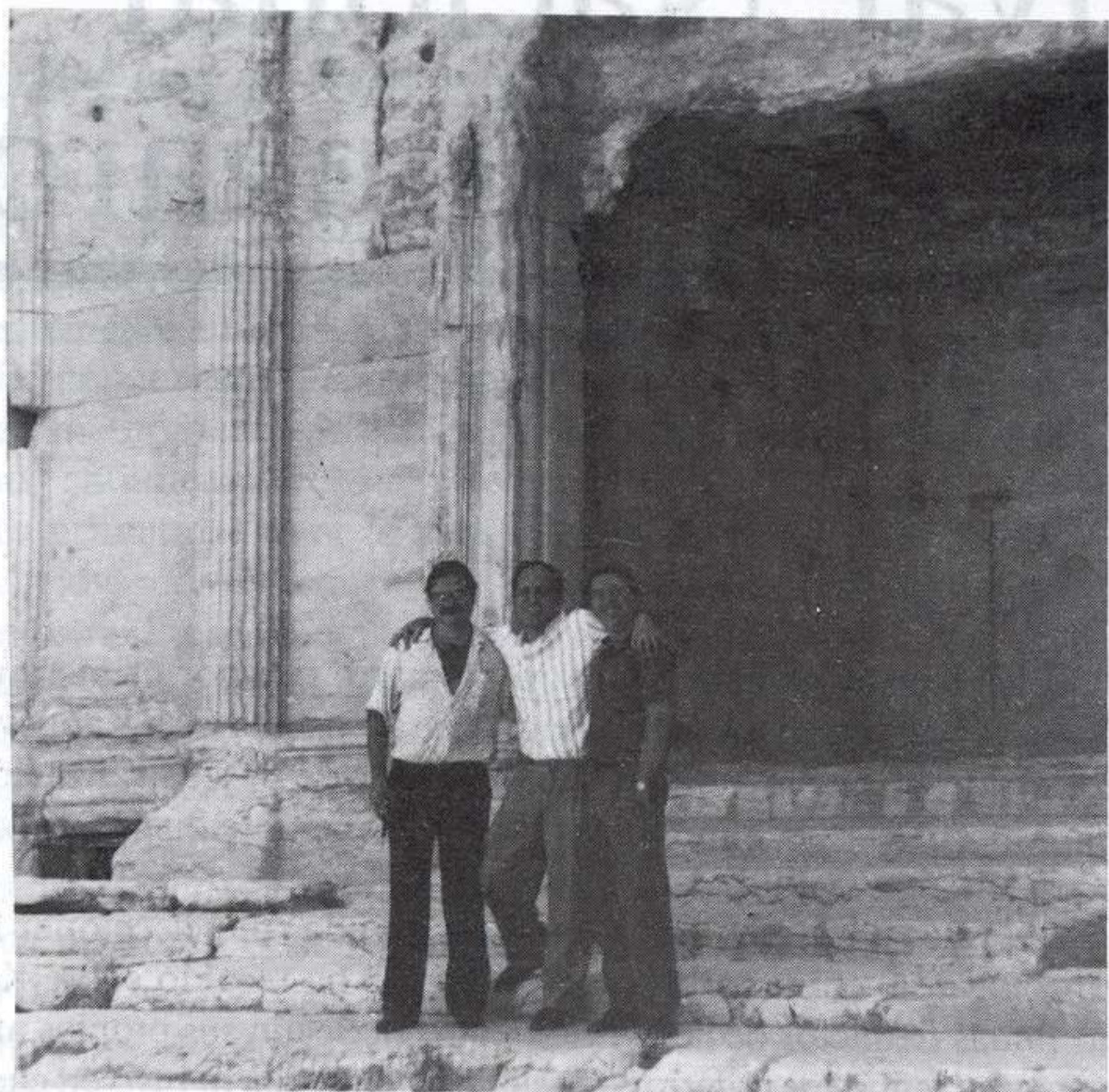
Teatro
Danza
Cine/TV/Vídeo
Animación
Artes del Circo
Opera/Music-Hall
Revistas técnicas
Materiales para el actor y la escena
Pedagogía del Espectáculo



Venta en la Librería
y por Correo

Ramón y Cajal, 87 - (08024) Barcelona • tel. 213 40 98

Metro: Joanic - Línea IV.



Juan Antonio Hormigón, Fermín Cabal y Federico Arbós en las ruinas de Palmira.

ENCUENTROS HISPANOARABES EN DAMASCO

Del 20 al 27 de octubre se celebró en Damasco un encuentro Hispanoárabe de cultura, que reunió a poetas, narradores, periodistas y gente de teatro. La organización corrió a cargo del Ministerio de Cultura de Siria y en el mismo estuvieron presentes por parte española, **Antonio Gala, José Manuel Caballero Bonald, Federico Arbós, Maruja Torres, Antonio Álvarez de Solís, Margarita Arroyo, Antonio Porpeta, Basilio Gassent**, etc. Se desarrollaron cuatro jornadas dedicadas a la poesía, narrativa, ensayo y teatro, en las que intervino junto a los escritores hispanos un representante de Siria.

En la jornada dedicada al teatro participaron **Julia García Verdugo, Fermín Cabal y Juan Antonio Hormigón**, Secretario General de ADE, que la presidió junto al director, crítico cinematográfico sirio, Marwan Hadad, Director General de Cinematografía de aquel país. El Secretario de la ADE presentó una ponencia en la que recogió los antecedentes, evolución y áreas de trabajo que nuestra Asociación desarrolla en la actualidad. Asimismo mantuvo contacto con la Ministra de Cultura, Najah Al-Attar y los Directores Generales de Teatro y Cine, sobre la posibilidad de establecer relaciones de intercambio y llegar a la firma de un «Convenio de Cooperación». El teatro sirio como el de varios países árabes, se encuentra todavía en un nivel relativamente incipiente de evolución pero tanto su número de actores, la atención pedagógica como las posibilidades potenciales que presenta, son indicativas de un futuro prometedor.

Los participantes españoles fueron recibidos por el Primer Ministro sirio, Mahmud Zobi, con el que mantuvieron una animada conversación en torno a la situación siria y a los planteamientos culturales de su gobierno. Fueron también recibidos por el Ministro de Defensa.

El encuentro de cultura hispanoárabe en Damasco, ha abierto la vía de una posible cooperación con los países árabes, que la ADE pretende acrecentar en el futuro inmediato.

S.P.

COMPAÑIA LIRICA ESPAÑOLA



DIRECCION:
ANTONIO AMENGUAL

REPERTORIO

LA PARRANDA

AGUA, AZUCARILLOS
Y AGUARDIENTE

LA DOLOROSA

KATIUSKA

LA CALESERA

LA CANCION DEL OLVIDO

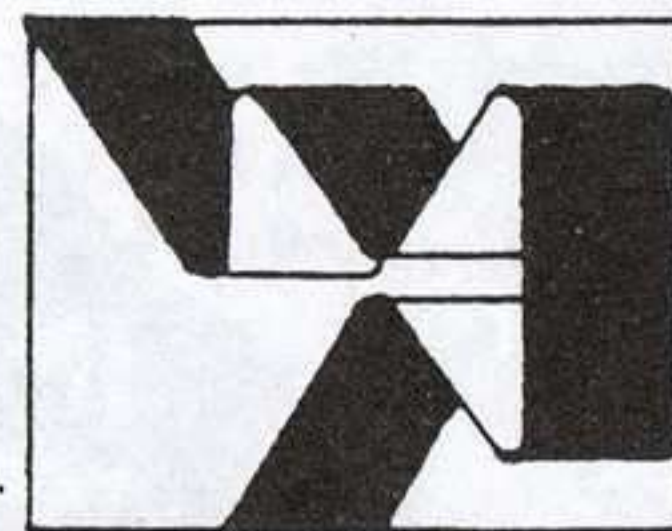
LUISA FERNANDA

LA DEL SOTO DEL PARRAL

LA CHULAPONA

LA LEYENDA DEL BESO

*La Agencia de Viajes
colaboradora de la ADE*



VIAJES

VIMANTOUR S.A.

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

Festival Nacional de Teatro Húngaro

por Ernesto Caballero y Angeles Cuña



Angeles Cuña (izda.), con su intérprete, Judit Toth.

El Festival Nacional de teatro húngaro, sale por primera vez de Budapest, en su décima edición, para trasladarse a Kaposvár, en lo que se puede suponer una política de descentralización.

A partir de este año será un Festival itinerante que se realizará en diferentes ciudades de este país.

También variarán las personas encargadas de seleccionar los espectáculos; este año la responsabilidad ha recaído sobre Koltai Tamás (redactor de la revista «Teatro»). Según sus propias afirmaciones, entre los criterios de selección que utilizó, tuvo en cuenta tres aspectos fundamentales para realizar la elección: riesgo de los espectáculos, búsqueda de nuevos lenguajes y riqueza de sentimientos e ideas.

PROGRAMA

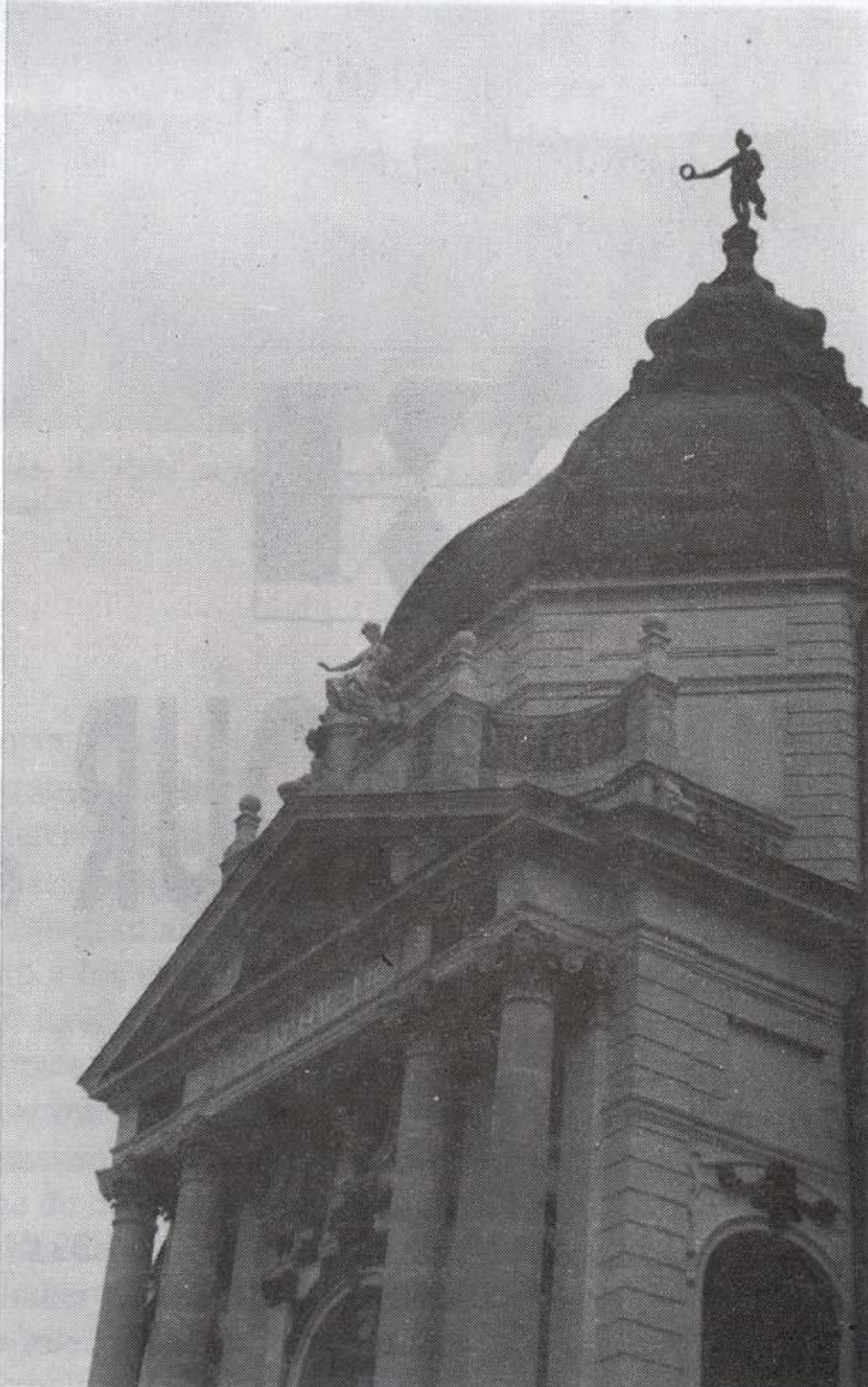
Entre el 18 y el 26 de mayo de 1991 se celebra el Festival con el siguiente programa:

OBRA	AUTOR	DIRECTOR/A
«En algún lugar de Rusia»	Eörsi István	Jeles András
«Hay que creer»	Versión: Fodor Ákos	Imre Zoltán
«El pato salvaje»	Ibsen	Fodor Tamás
«Cien años de soledad»	García Márquez	Taub János
«La rosa tatuada»	T. Williams	Szgvári Menyhért
«El año 20.000.000»	Sárosi István	Vándorfi László
«El rey ciervo»	Carlo Gozzi	Lendvai Zoltán
«Crimen y castigo»	F. Dostoyewski	Kapás Dezső
«Juego de gatas»	Örkeny István	Mácsai Pal
«Leoncio y Lena»	G. Büchner	Eszenyi Enikó
«Lucha entre hermanos»	Valló Peter (Adap.)	V. Péter
«La gaviota»	Chejov	Árkosi Árpád
«Viejos tiempos»	Harold Pinter	Valló Peter
«Los huérfanos»	Füst Milán	Valló Peter

PROCEDENCIA DE LAS COMPAÑÍAS

- (1) KAPOVAR ... Kaposvári Csiky Gergely Színház ... «En algún lugar de Rusia»
- (2) SZOLNOK ... Szolnoki Szigligeti Színház ... «Hay que creer» «El pato salvaje» «Cien años de soledad»
- (3) PÉCSI ... Pécsi Nemzeti Színház .. «La rosa tatuada» «El año 20.000.000»
- (4) NYIREGYHAZI Móricz Zsigmond Színház «El rey ciervo»
- (5) VESZPREM .. Veszprémi Petőfi Színház «Crimen y castigo» «Juego de gatas»
- (6) BUDAPEST .. Arany János Színház «Lucha entre hermanos»
- (7) BUDAPEST .. Kamaraszínház «Leoncio y Lena»
- (8) MISKOLCI ... Miskolci Nemzeti Színház «La gaviota»
- (9) BUDAPEST .. Domino Színház «Los viejos tiempos»
- (10) BUDAPEST . Radnóti Színház «Los huérfanos»

Teatro de Pécsi.



Impresiones sobre los espectáculos

«En algún lugar de Rusia»

Eörsi, autor húngaro de esta obra, no fue representado durante el gobierno de Janos Kadar; pocos autores han podido escribir sin cortapisas en un sistema inflexible. El mismo declaró recientemente en la revista «Euromaske» (traducido por Antonio Fernández para «El público») «...no hay censura, pero como dramaturgo todavía contemplo las esposas rotas rozando mis manos entumecidas».

La primera parte de la obra, basada en «Las tres hermanas» de Chejov, refleja fielmente el interés existente en el autor ruso por mostrar los sentimientos de una clase social agonizante y atrapada en sus recuerdos. La segunda parte «Las máscaras» distorsiona la primera, mostrando a los personajes en un contrapunto rítmico y gestual hábilmente compuesto; el discurso se transforma radicalmente remitiéndonos a lo que los personajes habrían deseado hacer. Este contraste que hace resaltar las contradicciones de las acciones de la primera parte en forma de «composición paradójica» tiene un fondo onírico con claras alusiones a los muertos del archipiélago Gulag.

Se aprecia, por lado, un alto nivel actoral, así como investigación espacial y voluntad de investigación dramática (se hacen alusiones contemporáneas a partir de los materiales de Chejov). Pero, por otro lado, se usan fórmulas un poco gastadas en un montaje al uso con propuestas convencionales en la primera parte.

«Hay que creer» (Godspell)

Llama la atención la preparación física, ductilidad y flexibilidad de los actores. El tema resulta demodèe en España, ya que se trata de un montaje antiguo; un montaje que se hizo hace treinta años. El planteamiento resulta esclerótico; si hay algún viso de frescor es debido al contenido, porque el planteamiento religioso tiene cierto halo de novedad. A ese nivel de comunicación con el público pudo funcionar de una manera que desconocemos dado que en Hungría existe libertad religiosa desde hace un año, pero por lo demás no aporta nada.

Posiblemente la elección de esta obra responda a las exigencias de un público concreto que todavía contempla asombrado cómo se va abriendo la tapa de su pota llena de prohibiciones. Pero a pesar de la destreza de los actores para cantar y bailar, el cocido huele a rancio.

«El pato salvaje»

Curioso programa el día 19: a las 15 h. «Hay que creer»; a las 19 h. «El pato salvaje». La casi totalidad del elenco de la misma Compañía cambia de registro y nos muestra su segunda obra (la tercera, al día siguiente, será la adaptación escénica de la novela de García Márquez «Cien años de soledad»).

«El pato salvaje» mantiene la línea de teatro literario en la que destaca la gran versatilidad de los actores, capaces de mantener con una intensidad poco común su concentración, su mirada, su presencia, en una obra densa y simbólica. Cabe destacar la interpretación de Mucsi Zoltán que representa esa imagen desgarrada del hombre que se debate entre su conciencia individual y sus deberes sociales.

Propuesta ortodoxa que traspasa el listón de la interpretación realista. La dirección, muy apegada al texto, no remonta el vuelo en cuanto a planteamiento escénico.

Voluntad de crear un espacio intimista en una propuesta de teatro de cámara. Se logra el nivel deseado, pero seguimos sin ver una lectura personal que explicita los contenidos de Ibsen. Interpretación de oficio.



«Leoncio y Lena» de Büchner, por el Kamaraszínház de Budapest. Dirección: E. Enikó.

«Cien años de soledad»

Hay quien dice que en esta obra de García Márquez se mezclan el autor realista y el fantástico de un modo curioso, como si —en palabras de Márquez— «la literatura fuera el mejor juguete que se había inventado para burlarse de la gente». Esta obra tan original, en la que García Márquez crea las propias reglas de su juego narrativo pierde vigor en la puesta en escena, obligada a seleccionar parte de un material y renunciar a otro.

Sin embargo, hay que señalar que cuando pensábamos que el actor estaba muy aferrado a un determinado modo de interpretar adoptando en sus aspectos más intimistas un estilo propio: contención en la gestualidad, elocución susurrada..., sorprende ser como «Cien años de soledad» se incorporan elementos épicos y de la farsa, resaltando la teatralidad.

Cabe destacar la interpretación de una excelente actriz, Mari Tórócsik en el papel de Ursula.

Todo se integra en un trabajo colectivo, pero dentro de ese esquema no dejan de verse soluciones primarias y simples. Se aprecia pobreza en soluciones escénicas, como teloncillos abiertos, cuadros... No va más allá en lo visual ni en lo sensorial. Ausencia de planteamientos complejos en el resto de signos escénicos; incluso el espacio es primario. Estas carencias se hacen más ostensibles ante la complejidad y exhuberancia del texto de García Márquez.

El autor americano Tennessee Williams, que trabajó como limpiabotas, portero, acomodador de cine, camarero y escritor; autor entre otras obras de «El zoo de cristal» y «Un tranvía llamado deseo»; es el dramaturgo elegido por la Compañía de Pécsi para la puesta en escena de una de sus obras más desgarradas «La rosa tatuada» en la que desde un paisaje suburbial y sórdido los personajes (inmigrados italianos en EE.UU.) buscan dar un sentido a sus vidas en medio de la soledad y el dolor.

Montaje de interés: En primer lugar cabe destacar una vez más el buen nivel actoral. Se aplican todos los elementos de la escuela naturalista trascendiéndola a una propuesta neorrealista. Se subraya el lado más escabroso de estos personajes. En este sentido es impecable.

En esta propuesta descarnada, los actores son capaces de exponerse, de encontrar la pulsión más zafia y ponerla en función de la puesta en escena. Fundamentalmente la dirección está encaminada a resaltar la interpretación; muy al servicio del texto. El director, en su labor de intermediario se salva con gran dignidad. Aunque seguimos añorando algo más en cuanto a planteamiento escénico, existe un director inteligente y una interpretación en la que se cuidan y potencian los detalles. Se crean con destreza los diferentes climas y el ritmo no decrece.



Ernesto Caballero y a su izquierda la secretaria de la Asociación de directores de Hungría.

«El año 20.000.000»

La misma Compañía anterior.

Baja el nivel. El autor es posiblemente joven y primerizo. Desconocemos el texto, pero por lo que vemos desprendía cierto sabor rancio de obras con pretensiones metafísicas, simbólicas un poco trasnochadas. A eso contribuía una puesta en escena rudimentaria, con recursos tópicos, manidos, de teatro de vanguardia de otros tiempos: máscaras (maquillaje blanco), cámaras lentas, subrayados de luz y sonido previsibles, interpretación estereotipada en clave farsesca, etc. Se salvaba el protagonista —Fazekas István— ya que, a pesar del esquema carente de interés, le daba humanidad a su personaje.

Escenario precario con teloncillos y gasas y con aire de vanguardia defraudante.

«El rey ciervo»

El autor de esta obra, Carlo Gozzi, extrae el material de «El rey ciervo» de la rica fuente de la Comedia dell'Arte y de una leyenda oriental. El director prescinde de la gestualidad propia de personajes como Pantalone o los zannis, de ciertos juegos pantomímicos esenciales, de máscaras y de gags, con lo que resta vigor y agilidad al espectáculo.

Los equívocos, bien realizados, no suscitaron toda la comicidad que cabría esperar.

Volvemos a encontrarnos con un texto que plantea diversidad de lecturas. La propuesta se organiza en teatro de cámara, desde la intimidad. La interpretación es válida ya que los actores tienen un buen nivel, pero no brillante.

Nuevamente vemos deficiencias: Aunque sí existen soluciones interesantes, se produce ausencia de unidad de concepto en la propuesta. Resultaba indefinida, no se sabía hacia qué dirección se encaminaba. Redundó en su falta de nitidez y fluidez (entradas y salidas). El espacio, por momentos, se volvía en contra de la propuesta, carecía de un planteamiento general de puesta; faltaba magia y mayor elaboración.

«Crimen y castigo»

Siempre es difícil realizar la adaptación escénica de un texto literario; enorme es la empresa al tratarse de una de las obras mayores de un autor como Dostoyewski, en la que nada menos que se afronta el problema de la Ética y se plantea ese debate entre lo individual y lo social.

Se han llevado a cabo diversas adaptaciones de esta obra en cine y en teatro (en España, en el año 1949, José Javier Aleixandre estrenó en el María Guerrero una versión de esta obra), pero desde luego la propuesta de la Compañía de Vezprem no resulta muy afortunada.

En la puesta se hace uso de «cuadros vivientes» sugiriendo pinturas constructivistas y se usa la técnica de lo instantáneo. Este montaje brechtiano, está muy por debajo del nivel de todos los anteriores, con un elenco en el que los protagonistas son estudiantes y no están a la altura necesaria para enfrentarse a unos personajes de personalidades tan complejas. Rakólnikov —héroe y víctima de la obra— ha de ser violento, místico, activo, sano y progresivamente atormentado; resulta anticipado y enfermizo, sin la energía precisa para encarnar a ese ser que mata no sólo

«Juego de gatas»

Obra que despertaba en nosotros una espectación especial, al haber tenido la oportunidad de leerla antes de asistir al Festival (sin saber que iba a ser representada), ya que está publicada por la A.D.E. (N.º 10).

Ante esta obra compleja y rica, con un intenso entramado



«Leoncio y Lena».

de relaciones humanas, con esa dimensión desgarradora de las dos hermanas separadas que encarnan dos visiones diferentes del mundo y que representan también a los dos mundos que se han dado la espalda. Con ese rico material, la puesta en escena es literal; no saca a la luz lo que no se dice ya que todo texto es elíptico. Todo lo que se sugiere en el texto no estaba. La dirección se limita a ilustrar niveles inmediatos. Defraudaba al no llegar a los niveles de hondura humana que el autor propone.

El texto, aún en estas condiciones, llegó a interesar al espectador.

Reperto desigual pero Rita Jones (Lisa) le daba viveza, estaba encendida; sin ella todo hubiese sido más gris. La dirección al servicio del texto pero desde una actitud tan poco creadora que los personajes pasaban por encima de las situaciones que estaban en la obra y parecían requerir mayor desarrollo y profundidad.

«Leoncio y Lena»

Al Festival de Kaposvár asistieron diez Compañías de teatro, nueve de las cuales son Compañías permanentes, dependientes de la Administración. Solamente una de ellas «Teatro de Cámara» de Budapest, es privada y contrata a determinados artistas para una producción concreta, en este caso «Leoncio y Lena». Se trata de una Compañía privada con pretensiones artísticas, no sólo comerciales. Curiosamente nos ha resultado la más atractiva de todas las que hemos visto, en cuanto a planteamientos

estéticos porque persigue un discurso teatral propio. Es una Compañía de reciente creación ya que surgió en enero de este año.

Espacio de cámara.

Por primera vez asistimos complacidos a una opción de riesgo que parece abrir caminos. Hay un tratamiento original, novedoso, imaginativo de la obra de Büchner que conecta con otras tradiciones del teatro de vanguardia de nuestro siglo, pero que sin embargo logra configurar un sello personal, un mundo cargado de interés y de frescura.

Propuesta singular muy bien soportada por unos actores que están perfectamente integrados en un ámbito escénico que ha sido creado a partir de un concepto de dirección muy definido y de mucha eficacia expresiva. En consonancia con ello el resto de elementos de la puesta y sobre todo el tono de la interpretación, que sabe conciliar la gestualidad grotesca con momentos de alta intensidad lírica.

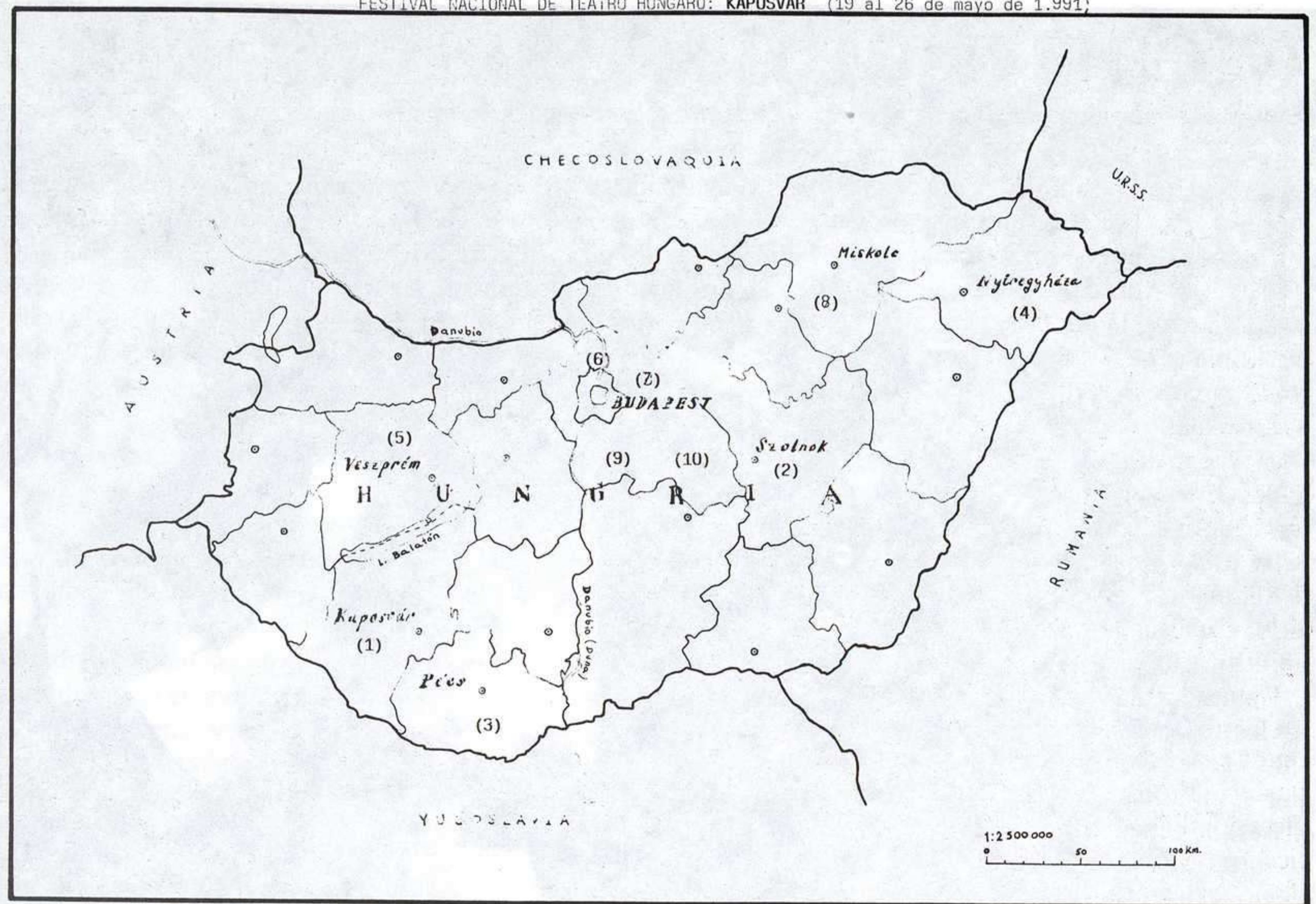
Nos enteramos después de que varias circunstancias concurrían a la singularidad de esta propuesta:

— La directora, Eszenyi Enikó es una joven actriz de 30 años. Este es su primer trabajo como directora.

— La Compañía es pionera en un sistema de funcionamiento de mayor fluidez de los elencos.

Estas fórmulas de funcionamiento renovado, seguramente redundaron en la singularidad de esta representación.

Aunque no en todos sus momentos atesoraba la misma contundencia expresiva, cabe decir que el interés fundamental se hallaba en el planteamiento de la dirección, que sin traicionar a Büchner, trazaba un puente con una sensibilidad acorde a nuestros tiempos.



PROCEDENCIA DE LAS COMPAÑÍAS PARTICIPANTES EN EL FESTIVAL

por pobreza, sino también por razones teóricas, para recobrar finalmente un cierto sentido moral impuesto a través del personaje de Sonia.

Se presenta el punto de ataque inmediatamente, antes de comenzar la obra, vemos a la vieja usurera muerta nada más comenzar la representación, después el hacha asesina recorrerá el espacio de un lado a otro del escenario, pero se pierde el proceso en una puesta sin la intensidad precisa.

Existe polémica en cuanto a la interpretación que se le ha de dar a esta obra, ambigua en sí misma, pero parece que la lectura del director es reduccionista, superficial.

«La Gaviota»

Obra en la que Chejov reflexiona sobre el arte escénico desde el punto de vista filosófico, estético y social. La discusión sobre la función del teatro y sus tendencias: rutinarias, frívolas, renovadoras... tiene vigencia hoy en día.

Con un número de espectadores notablemente inferior al de días anteriores, asistimos a una puesta en escena totalmente ortodoxa que muestra el gran conocimiento que del teatro naturalista existe en este país.

«Lucha entre hermanos»

Adaptación de varias obras de autores griegos (Esquilo, Sófocles y Eurípides) en una puesta en escena con pretensiones de reactualización fallida.

Episodios confusamente enlazados. Poco claras las fuerzas en oposición y los objetos de conflicto. Dificultades para mostrar dramáticamente el combate entre hermanos.

A pesar del esfuerzo de visualización nos encontramos con una propuesta poco eficaz y un grupo de actores heterogéneo (Compañía integrada por actores y estudiantes), que no usan los

medios expresivos apropiados, con lo que se rompe el ritmo y se pierde concentración.

Nada podemos decir de las dos últimas obras: «Viejos tiempos» y «Los huérfanos», ya que emprendimos viaje de regreso el día que finalizaba el Festival.

Pero sí es obligado hacer una reseña especial de una Compañía, que fuera del marco del Festival supuso nuestro primer contacto con el teatro húngaro. Nos referimos a la Compañía del Teatro Katona de Budapest.

«Compañía Katona de Budapest»

Nuestro primer contacto con el teatro húngaro tuvo lugar el mismo día de nuestra llegada en el estreno de una obra, crítica y antiburguesa, del británico David Hare.

Nos sorprendió no ya el alto nivel de interpretación actoral (del que teníamos excelentes referencias) sino su cohesión. La presencia de una Escuela muy definida, común en la forma de hacer y decir de los actores.

La propuesta, cargada de interés planteaba por un lado una investigación espacial poco convencional, aunque todo el planteamiento escénico estaba presidido por una serie de soluciones en la más pura escuela brechtiana. En este sentido podemos decir que resultaba poco novedosa, aunque de impecable solución el concepto de puesta en escena.

El drama, que evidentemente perdíamos a causa del idioma, estaba bien desentrañado y excelentemente interpretado. Se conseguían todos los momentos de intensidad dramática. Los contenidos, que palpitaban en la pieza, estaban puestos de relieve con toda claridad.

Teatro de calidad.

Coordinación armónica por parte de la dirección.

Cuando se producen intercambios de este tipo, las ideas fluyen a otro ritmo. Aumenta la capacidad de transformación y surge el deseo de combinar —no de oponer— raíces y participación.

«Teatro allí... Teatro aquí»

por Enrique Ciurana

He pasado unos pocos días en Londres; el objetivo principal de mi visita ha consistido en «olfatear y saborear» el panorama teatral de la indiscutible capital europea del arte escénico. El repaso de la amplia y variada oferta de estos días en la cartelera londinense, provoca algo más que sana envidia: invita a algunas reflexiones. La primera de ellas estaría motivada por la abismal diferencia entre «sus» y nuestras maneras de entender el teatro y por consiguiente de producirlo, dirigirlo, interpretarlo, subvencionarlo, criticarlo e incluso contemplarlo.

Cabe hacer cuatro grandes apartados de los teatros de Londres atendiendo a los distintos géneros que albergan: Si empezamos por «el musical» (tradición y maestría inglesas) nos encontraremos junto a los multicentenarios «*Cats*», «*El fantasma de la ópera*» o «*Los miserables*», a los más nuevos y triunfantes «*Blood brothers*», «*Carmen Jones*» y algunos más. El segundo grupo podría corresponder a la permanente atención que se presta allí al teatro clásico: Naturalmente Shakespeare, presente estos días con «*Romeo y Julieta*», «*El Rey Lear*», «*La comedia de los errores*» (¡qué maravillosa y qué desconocida entre nosotros) «*Ricardo II*», «*Ricardo III*», «*Macbeth*»... y por si fuera poco, «*El avaro*» de Molière. Un tercer paquete para lo cómico; la risa, la pura evasión. Y aquí títulos como «*No te vistas para cenar*» de Camoletti, «*Run for your wife!*» del imprescindible Ray Cooney con 3.000 representaciones; o la próxima presentación de «*Tovarich*» de J. Deval (¿Recuerdan a Lili Murati en los

cincuenta?) Pasemos por último, a las obras de gran repertorio universal contemporáneo, para mí el más significativo, y obsérvese la impresionante lista de títulos y autores: «*Nuestra ciudad*» de T. Wilder, «*La irresistible ascensión de Arturo Ui*» de Brecht, «*Largo viaje hacia la noche*» de O'Neill, «*La rosa tatuada*» de T. Williams, «*Hedda Gabler*» y «*Brand*» de Ibsen, «*El portero*» de Pinter... Y en octubre, «*Becket*» de Anouilh y «*Una mujer sin importancia*» de Oscar Wilde... ¡Qué gozada! Hay que aclarar que los teatros comerciales de Londres son más de cuarenta, luego están los «off» e incluso los «off»-«off», pero no se trata de cansar a nadie con una exhaustiva lista. Situémonos ahora ante nuestro débil panorama teatral y reflexionemos sobre la causa del escaso interés que suscita aquí el repertorio o reposición. En cierta ocasión le hablé a un crítico de la ciudad de Palma de mi interés e ilusión por poner en escena «*Espectros*» de Ibsen, obra que refleja (entre otras cosas) los estragos que producen las drogas; su respuesta fue un despectivo silencio y algunos consejos sobre lo que debía yo hacer para estar «bien visto». La indiferencia ante el repertorio «ajeno», se convierte en rechazo cuando se trata del nuestro; los Arniches, Benavente, Galdós, Jardiel, Casona no son aceptados (salvo excepciones) ni como muestra de teatro documental. Lorca y Valle son exclusiva de la oficialidad y los más cercanos, los que lucharon y sufrieron contribuyendo a nuestra actual libertad; los Buero, Sastre, Muñiz, Martín Recuerda, Paso (en alguna parte de su obra) o Lauro Olmo están ausentes de nuestros escenarios, y tratados

(ante tímidas apariciones) con indiferencia y sin rigor por oficialidad y crítica. Un ejemplo para la reflexión: «*La Camisa*» de Lauro Olmo, obra imprescindible en las aulas del mundo entero para comprender el reciente teatro español, y de cuyo estreno van a cumplirse treinta años, no ha sido jamás repuesta en nuestros teatros.

¿Qué hacer aquí y ahora con la responsabilidad, libremente adquirida de productor, director o actor, o más sencillo aún como «hombre de teatro»? ¿Estrenar? ¿Estrenar, qué? De sobra es conocida la crisis que venimos arrastrando desde hace ya algunos años en lo que podríamos llamar creación teatral escrita. Esta crisis no es sólo nuestra, es mundial (salvo esporádicas apariciones). No podemos, en cambio, hablar de crisis de espectadores. El público demanda teatro y acude a las taquillas cuando lo hacemos bien. Los grandes problemas existenciales son casi siempre los mismos. Los géneros teatrales coexisten como vemos en la cartelera londinense, sin que nadie se rasgue las vestiduras.

Dediquemos nuestro trabajo, esfuerzo y bien hacer al repertorio: «*Romeo y Julieta*» o «*La Celestina*», «*El deseo bajo los olmos*» o «*La malquerida*»... «*Mirando hacia atrás con ira*», «*La camisa*», «*El tragaluz*», «*La casa de las chivas*», «*Violines y trompetas*», «*Enseñar a un sinvergüenza*»...

¡Ojalá podamos estrenar! Estrenemos cuando el humo no nos impida ver las llamas y con la fe de servir el hecho teatral y no otra clase de intereses. Así, además, contribuiremos a ahorrar algo de lo que algunos derrochan.



«*La malcasada*»
de Lope de Vega;
dirección: Alberto
González Vergel;
1991.

Entrevista con César Oliva

Catedrático de Teatro de la Universidad de Murcia

«Estoy casado con la Universidad, pero mi amante es la escena»

Una entrevista de Fernando Doménech

Ante nosotros se alza una inmensa chimenea neogótica de mármol blanco. A un lado se abre una capilla profusamente barroca. Desde las paredes nos observan el emperador Justiniano y el David de Donatello. Santa Lucía, desde una vidriera nos ofrece los ojos en un plato como un macabro aperitivo. Estamos en el salón dorado del Palau Maricel de Sitges, una fragante mañana de junio, rodeados de este delirio de ostentación, encantadoramente kitsch, del modernismo catalán.

Aquí, poco antes que empiece la sesión del Congreso de la ADE que se celebra coincidiendo con el Festival de Sitges, hablamos con César Oliva, titular de la única cátedra de Teatro de la Universidad española.

Empecemos con un poco de historia.

César Oliva.—La cátedra tiene sus orígenes en una actividad

paralela a la docente, que estaba apoyada desde el plano práctico por el Teatro Universitario de Murcia y desde el plano teórico por la labor de dos cátedras, una de Lengua y otra de Literatura, que apoyaron desde el principio que hubiera un apartado específico de Teatro. Esta situación se ha mantenido durante mucho tiempo, por el normal desarrollo de las cosas: recuerdo que, cuando se empezó a hablar de la cátedra de Teatro yo era todavía un estudiante de letras. Posteriormente hice la Licenciatura, el Doctorado, la oposición, y hoy tenemos ya una cátedra perfectamente encuadrada dentro de la actividad docente normal, con sus alumnos, que forma parte del Departamento de Filología española, Lingüística general y Teoría de la Literatura..., en fin, es una asignatura que los alumnos tienen que suspender o aprobar.

ADE.—Y ahora la cátedra ¿si-

que manteniendo las mismas relaciones con el Teatro Universitario?

C.O.—Sí. Lo único es que el Teatro Universitario ha sufrido una gran transformación, porque no es lo mismo hacer teatro hoy en la Universidad que hacerlo hace veinte años. Hace veinte años era mucho más parecido a un grupo de teatro independiente, la adscripción a la Universidad era meramente simbólica, porque no teníamos ni subvención ni nada, solamente un permiso para ensayar y hacer los montajes allí; ahora, en cambio, es un aula de Teatro con unas actividades propias e incluso con un espléndido local, espléndido en cuanto a dotación, aunque para poco público.

Con todo esto, tenemos ahora una actividad continuada, que viene a ser de dos a tres producciones anuales, e incluso podemos invitar a algún director extranjero. Ahora bien, el público ha cambiado: por fortuna ahora los estudiantes tienen la posibilidad de ver teatro en otros muchos lugares, y nosotros hemos perdido algo del interés del público que hubo anteriormente. Pero en esto tenemos los mismos problemas que el teatro en general en España.

ADE.—Por lo que cuentas, esta cátedra se asemeja a los estudios de Teatro de las universidades extranjeras, pero en España es un caso excepcional. ¿Por qué ocurre esto? ¿Se trata de la suspicacia de los filólogos, que ven en el teatro una cuestión de manuscritos, y no como algo vivo?

C.O.—Desde luego, hay algo de eso, pero en el caso de Murcia la cátedra de Teatro nació junto con los filólogos, y yo mismo, mal que me pese, soy filólogo. De modo que somos como hermanos que nos tenemos mutuo respeto y conocemos los límites de nuestro trabajo. Y no hay nunca competencias ni zancadillas, porque son dos líneas paralelas, a veces con una integración perfecta. Ahora se está montando un congreso sobre Pedro Salinas, y a mí han pedido el montaje de una obra de Salinas para que los filólogos de todo el mundo que vengan al congreso puedan ver una obra suya en escena.

Lo que aún no es una realidad es lo que planteabas al principio:

que la cátedra de Teatro sea como los estudios de teatro en las universidades americanas: yo doy clase en Filología Española. Lo que estamos preparando es una Diplomatura en Ciencias Teatrales que, si no hay ningún problema —y no los habrá, porque se han pasado todos los controles— estará funcionando en el curso 92-93. Serán estudios en tres años, con posibilidad de crear más adelante una Licenciatura, un Doctorado... Entonces sí se parecerá más a lo que se hace en las universidades americanas. Todo el proceso para crear esta Diplomatura está ya muy

dría entrar en conflicto con nosotros, son excelentes. Y en cuanto a la de Madrid, yo mismo he colaborado en algunos seminarios que montó en su momento Ricardo Doménech justamente para tener preparados estos pasos. Yo creo que debería ocurrir todo lo contrario: que las dos instituciones deben apoyarse, porque las dos queremos lo mismo, la formación de gente para el teatro. Que nosotros empecemos primero y ellos después es un detalle sin importancia.

ADE.—Ahora que se está en un proceso de reforma de la en-

las escuelas de Arte Dramático termine creando las bases de estos nuevos estudios, y que haya una cadena entre todos los niveles de enseñanza del teatro.

ADE.—Además de tu labor en la cátedra, desarrollas un trabajo de investigación: hace poco has publicado una *Historia básica del arte escénico*. ¿Cómo está la investigación teatral en España?

C.O.—La investigación sobre el arte escénico es muy escasa, sobre todo si la comparamos con la investigación teatral desde un punto de vista filológico. Continuamente se publican textos teatrales clásicos y contemporáneos, pero nos faltan una gran cantidad de trabajos sobre el texto escénico. De todas maneras, es una labor que estamos empezando: algunas instituciones están desarrollando una labor admirable en ese sentido, como el Instituto del Teatro de Barcelona, o la misma ADE, que está publicando colecciones de estudios escénicos, o nosotros mismos. Lo que ocurre es que llevamos un retraso con respecto a los filólogos, porque son muchos siglos de hacer ediciones filológicas y muy pocos años de estudios escénicos.

ADE.—Y ¿qué hace un Director de Escena en la Universidad? ¿O te sientes más un catedrático que dirige? ¿Se pueden compaginar ambas cosas?

C.O.—Se pueden compaginar. Yo siempre pienso que tengo un matrimonio con la Universidad, pero mi gran amante es la escena. Mis primeros pasos fueron como director, y actualmente yo procuro hacer una o dos producciones al año, con mis alumnos o con otras compañías, porque eso es lo que realmente me gusta hacer. A veces, es cierto, tengo cierta envidia por los compañeros que pueden dedicarse sólo a la dirección escénica, como supongo que algunos pueden sentir envidia por la seguridad económica que da el trabajo docente. Pero, en fin, creo que cada uno ha elegido su camino y lo importante es seguirlo.

Dejamos, pues, que César Oliva siga su camino con la esperanza de que ese trío tan bien llevado permanezca durante muchos años sin más escenas de celos que las que son de rigor en estos casos.



adelantado: tenemos el plan de estudios, la autorización del claustro y todos los requisitos necesarios. Si no lo adelantamos al curso 91-92 es simplemente porque no queremos actuar con precipitación.

ADE.—Todo esto ¿puede crear algún conflicto con las Escuelas de Arte Dramático, que en estos momentos luchan por tener un rango universitario?

C.O.—No creo que pueda surgir ningún conflicto, porque nuestros intereses son comunes. Por otro lado, nuestras relaciones con las escuelas de Arte Dramático, y concretamente con la de Murcia, que sería la que po-

señanza, ¿cómo ves la enseñanza del teatro a otros niveles?

C.O.—Hoy, en realidad, no existe enseñanza del teatro en otros niveles, si exceptuamos la EATP de Teatro que hay en algunos Institutos de Bachillerato, pero ésta es una «maría» y resulta casi peor que el que no haya nada. Parece que en la ley de reforma hay un resquicio para unos estudios teatrales de nivel medio, pero no se sabe quién puede darlos. Lo lógico sería que fuesen los titulados de las escuelas de Arte Dramático, que hoy no pueden hacerlo porque no tienen titulación universitaria. Yo espero que la reforma de

La relación del director de escena con el actor

El pasado mes de mayo, y organizado por la Asociación de Directores de Escena, se celebró en el Castillo de la Mota el seminario «La relación del director de escena con el actor». En nuestro número anterior publicamos las comunicaciones presentadas por Juanjo Granda, Carlos Álvarez Novoa y Emilio Hernández. Ofrecemos a continuación las intervenciones que realizaron Jaume Melendres y Jorge Eines.

Ni amos ni esclavos

por Jaume Melendres

Gran parte de las tensiones y de los malentendidos entre actores y directores, tanto en los debates teóricos como en la práctica profesional, proviene de una falta de claridad acerca del hecho dramático mismo y, sobre todo, acerca de su noción central, que es la del personaje. El resultado es el establecimiento de unas relaciones similares a las del amo y el esclavo descritas por Hegel porque se basan casi siempre, solapadamente o no, en la presunta superioridad del director y casi nunca en el reconocimiento del verdadero estatuto artístico del actor. Me refiero, por supuesto, a su condición de intérprete —y no de ejecutante— en la acepción más genuina del término. Es decir, destinatario del texto y revelador de su sentido más oculto.

Sería banal recordarlo si no fuese porque hoy suele olvidarse que ningún autor —ni bueno ni malo, ni antiguo ni moderno— ha escrito para el director de escena; y ni siquiera contra él, como algunos pretenden. Todos los autores han escrito y escriben para que unos seres enmascarados den sentido algún día a una ficción aplazada, que jamás se realiza en el mismo momento de su invención. Sólo cuando se produce el enmascaramiento de un ser humano, son incitados los sentidos del espectador; y, con ellos —sólo con ellos— los del texto. Es él, el actor, quien modifica y complementa algo preexistente, y le otorga algunas de sus posibles significaciones para hacerlas aparecer como las únicas posibles. Es el actor quien lee el texto con su propio cuerpo, y no el director con sus ideas.

Y, sin embargo, al actor le resulta imprescindible el director. ¿Por qué? Porque el actor se enfrenta a unas dificultades tal vez no superiores a las de los demás creadores artísticos, pero sí, al menos, singulares: es el único artista que se ve obligado a luchar físicamente contra la estructura profunda de su personalidad. Insisto: físicamente y no sólo mentalmente. El pintor, el escritor o el compositor —todos los demás artistas— crean de dentro a fuera, plasman fuera de sí lo que llevan en sí: expelen sus fantasmas. Incluso el más «santo» de los escrito-

res puede imaginar enormes aberraciones (los autores católicos suelen ser los mejores en este terreno) puesto que, a fin de cuentas, luego, su cerebro no tiene que ordenar al cuerpo que las realice.

El actor, en cambio, crea sobre sí mismo, desde fuera hacia dentro: incorporando, asumiendo corporalmente una lógica de comportamiento y una moral ajenas. Puede que coincidan con las suyas, pero puede que no; y puede incluso que ambas entren en total contradicción. Tal vez el actor, como persona, sea capaz de comprender y aun de justificar intelectualmente cualquier comportamiento humano; pero si determinados comportamientos chocan profundamente con sus propios valores éticos, su cuerpo tenderá a convertirse en «anticuerpo» y tarde o temprano se producirá un cortacircuito que le impedirá injertar en sí mismo el cerebro de otro: tal es, en último término, la esencia de su trabajo y su grandeza.

Porque, en definitiva, el verdadero problema de la construcción del personaje nace de esta confrontación entre dos esquemas morales: el del actor y el del personaje. Cuando el actor logra la completa disolución de su propia estructura moral en la del personaje, cuando consigue borrar totalmente sus propios pre-juicios y hace estallar toda la energía de su cuerpo al servicio de otra concepción de la vida, de otras necesidades, alcanza las cotas más altas de su arte porque, entonces, interpreta realmente.

En la práctica, el resultado de esta confrontación suele ser un pacto entre el actor y el personaje, dos entidades ideológicas que actúan como vasos comunicantes y contaminantes. Más que un injerto, se produce un trasvase de flujos morales, pero —generalmente— en beneficio del actor. Este, en vez de traspasar los atributos morales del personaje a su propio cuerpo, traspasa consciente o inconscientemente los suyos al personaje: tiende a domesticarlo, por así decir, y —del mismo modo que los perros se parecen a sus dueños— el personaje acaba pareciéndose sospechosamente a él porque disuelve el presente del personaje en su propio pasado¹.

Sea como sea, los esquemas morales del ac-

tor son su enemigo principal. Su poder es que operan en silencio, en las zonas más abismales de la personalidad. Y aunque nadie habla de ellos, son la verdadera causa de todas las inhibiciones «técnicas» del actor, el origen —por ejemplo— de su temor a «pasarse», de su pánico al ridículo, de su rechazo a los personajes «malvados», de la seducción que ejercen sobre él los personajes «buenos», que siempre son los que actuarían como él en las mismas circunstancias; de esa curiosa obsesión por «sentirse cómodo», es decir, a sus anchas, dentro de sus propios límites.

Es ahí donde aparece el director de escena en su tarea esencial, que es dirigir actores. Su trabajo no consiste en explicar el personaje, ni en imponer su «lectura» del texto frente a la de un actor considerado —consciente o inconscientemente— inferior, sino en establecer con él las fronteras de su libertad. Su única misión —pero no por única menor— es evitar los cortocircuitos entre la moral del personaje y la carne del actor, detectando en cada momento la causa ética de sus inhibiciones, empujándole a la perversidad del injerto cerebral para que no prohíba al personaje lo que se prohibiría a sí mismo en su vida pública o privada. Pero sabiendo —al mismo tiempo— que la libertad del actor no es ni absoluta ni arbitraria, sino que está condicionada por un texto. En último término, el director es el guarda-jurado de este texto. Analizarlo alrededor de la mesa no debiera ser —tal como suele ocurrir— la justificación pseudo-psicológica de la domesticación del personaje, sino el momento para llevar a cabo un riguroso inventario de las informaciones sobre el personaje que el autor ha diseminado a lo largo de la obra, a fin de detectar lo «prohibido» en el texto (que suele ser muy poco) para abrir los horizontes corporales de la imaginación actoral y espolearla sin piedad.

¹ Este trasvase se realiza a menudo con el apoyo logístico de Stanislavsky, el cual —al postular la remisión de todas las acciones del personaje a la experiencia humana del actor— presupone que todo acto «grave» (asesinar a Duncan, por ejemplo) tiene su análogo «leve»: matar una mosca, por ejemplo. Ello es muy discutible desde todos los puntos de vista, mientras las moscas no demuestren lo contrario. En cualquier caso, la aplicación literal de la metáfora stanislavskiana hace que hoy, lamentablemente, algunos actores lleven un spray insecticida en la mano, y no un puñal, tal como indicaba Shakespeare. Los «metodistas» del teatro suelen ignorar que la denominada memoria sensorial no es más que el recuerdo de un sistema de normas morales aplicado en el pasado y vigente todavía...



«Les llàgrimes amargues de Petra von Kant» de R. Fassbinder.
Dirección: Jaume Melendres.

La relación con el actor

por Jorge Eines

Me preguntaba al leer la convocatoria a los asociados de la ADE a este Seminario si habría otra opción que no fuera la de la propia experiencia para que la palabra emitida en este sitio, tenga algún sentido.

Quizás sea más fácil hablar desde otro lugar, más que nada porque cuando decimos experiencia decimos errores y porque como decía Thomas Mann, «una crítica que no es al mis-

mo tiempo una confesión, no sirve».

Hace 22 años que me tiene ocupado el tema que hoy nos convoca: la relación con el actor. Y digo ocupado y no preocupado, porque sería ridículo suponer que a un director no le preocupe el tema. Esa ocupación me ha llevado a la pedagogía, a escribir libros para aclararme un poco o a subirme como actor a un escenario para entender algo más.

Debo confesar que en algún momento creí tener alguna certeza, pero como ocurre con to-

das las certezas, sólo la he poseído un instante. En el siguiente ya estaba habitado de nuevo por similares interrogantes.

En cada espacio de trabajo, en cada ensayo que se inicia reaparece con reafirmada solidez la incógnita por el cómo ir resolviendo aquello tan complejo de predeterminedar.

Si algo caracteriza a la tarea de dirigir es la especificidad de un vínculo determinado por la subjetiva condición de lo humano. Por ahora los actores siguen siendo personas, indivi-

duos y no se prevén cambios al respecto en los próximos 500 años. Habrá que ver qué hacemos con esto de la subjetividad tan llena de narcisismo, temores y ansias de creación, tan propios de la relación entre actor y director.

Mientras escribo esto percibo la reaparición de una antigua certeza, quizás la más estoica y duradera.

Siempre que me he equivocado ha sido por mi incapacidad de escuchar.

Quiero decir que los problemas están ahí y la demanda de los individuos con los cuales uno trabaja también está ahí y uno puede ver las cosas o no verlas y elegir preocuparse por los decorados imperfectos o las luces que no entran a tiempo. Siempre tenemos la opción de ignorar al actor y ocuparnos de otros problemas. Uno siempre puede engañarse y justificarse con abundantes argumentos, que aquello que tenía que resolver era prioritario que lo que el actor pide.

Y sí, el actor pide. El buen actor que sabe lo que puede recibir de un director que lo ame, siempre pide. Pide con la boca o pide con el cuerpo, pide con el desgano, la llegada tarde o las preguntas por su vestuario; tiene que pedir porque es lo que más hacemos los seres humanos en la vida, pedir que nos quieran, y si algo desea un actor es ser querido, valorado, aplaudido.

Más allá de las deformaciones patológicas que en algunos casos esto pueda suponer y de ser así habría que poder registrarlo, cuando el actor nos necesita uno puede hacer como que escucha y mirar para otro lado mientras insulta al maldito foco 14 que no acaba de lucir. Por otra parte y si el actor insiste nada mejor para esconderse en el proceso de ensayos que mirar los papeles que uno trae de casa, lo cual evita tener que mirar a esos actores que nunca reproducen las maravillas que uno había imaginado.

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

ESPACIO
EDITORIAL
DEL TEATRO
IBEROAMERICANO



Siempre es más fácil creer en la incapacidad del actor que no sabe reflejar lo que uno ha pensado, que tener que soportar la incapacidad de uno mismo y asumir que no sabe cómo hacer para conseguir con el trabajo aquello que por nuestra ignorancia acabamos adjudicando al talento del actor.

Quizás nos olvidemos que el arte es la lucha del espíritu con la materia y ésta adquiere forma humana en el teatro. O logramos resultantes dialécticas en el vínculo o terminamos viviendo al actor como el principal enemigo de nuestra labor. A esta altura de mi reflexión no quisiera estar fomentando en la vuestra un supuesto carácter sacerdotal que se podría pretender le adjudico al que dirige. Un santo varón, con una enorme oreja, capaz de entender y aceptar todo.

No, no pienso eso, ni creo que sería bueno para el actor. Pero sí creo que hay una posición filosófica frente al arte que define la relación con el actor. Que no es sólo un problema metodológico de cómo pautar un proceso de ensayos, sino que la elección de una metodología está iluminada por cómo se inscribe cada uno con respecto al hecho artístico y cómo elabora a partir de esa inscripción una metodología acorde con las expectativas de lo que pretende y espera de un ensayo. Si el arte es el resultado final a ser convalidado por el público o la crítica el día del estreno o el arte son las ideas a plasmar que uno tiene en la cabeza, poco se podrá hacer para encontrar un lugar fecundo en la relación con el actor.

Si el arte es eso que me planteo cada día, en el aquí y ahora de los ensayos, las dificultades que me plantea el actor son oportunidades para poder trabajar. Desde ahí, hay algún aspecto que sería interesante considerar.

Por ejemplo podríamos intentar sacarle punta a una afirmación. Los ensayos se hicieron para equivocarse.

De seguro que entendemos lo que quiero decir con esto, pero habitarlo en el momento del ensayo parece más complejo.

Un viejo y muy conocido sentido de la anticipación nos hace querer ver resultados donde sólo podemos intentar ver procesos. ¿Qué es aquello que no es una idea ni un objetivo?, se pregunta Lucien Seve. Un proceso.

Las ideas se piensan, los objetivos se ven, pero los procesos evidencian datos confusos y complejos de interpretar, no están sujetos a lecturas puntuales precisas.

Surgen síntomas que permiten registrar la existencia de un proceso, pautas que nos ayudan a estimular y orientar la tarea para obtener un mejor desarrollo. Pero lo que define su existencia es la seguridad que tengamos de que se produzcan.

La comprobación que alguna vez hemos hecho y que nos posibilita en la nueva experiencia confiar en que hay un proceso desencadenado.

Antes decíamos sentido de anticipación y lo decíamos porque aunque uno pueda afirmarse en la consecución de un resultado inmediato lo obtiene a costa de paralizar la evolución dialéctica en el vínculo con el actor. Se anticipa porque se coloca a éste en un lugar del proceso en el cual no está; se le pide lo que no está en condiciones de dar.

La no aceptación del error como un tránsito inevitable por las contradicciones inherentes a cualquier instancia creadora desvirtúa la primera condición de un vínculo que debería hacer

del intercambio y la escucha mutua, su principal soporte.

Como siempre la ansiedad acabará definiendo el comportamiento del que dirige.

Si se somete a un compulsivo deseo de llegar cuanto antes al resultado pasará por encima de la dificultad del actor y vivirá el ensayo como una traumática comprobación cotidiana de lo cerca que está el estreno y lo lejos que están los actores.

Como consecuencia de la reflexión precedente deberíamos preguntarnos por el lugar técnico de la exigencia del director frente al actor.

No hablo de exigencia como ejercicio de liderazgo o de rol posicional a ejercer en una alternativa grupal donde al director se le confiere una actitud resolutiva, sino de la exigencia puramente técnica. La pregunta sería ¿qué será aquello que se le puede pedir a un actor y qué es lo que no puede pedirse?

Los directores deseamos la vida en la escena. Estamos seducidos por la magia de producir un hecho estético pero atravesado por la savia que le confiere a ese hecho la presencia de unos actores que lo hagan verosímil a la mirada de un espectador.

Tan atrapados estamos en ese deseo que en nombre de él convertimos en legítimo un reiterado error.

Quiero decir que cuando le pedimos una emoción al actor, nos equivocamos.

Cuando un director le exige sentimientos a un actor es el momento en que empieza a legitimar la mentira.

¿Por qué? Porque la emoción no responde a la voluntad.

Porque no es atributo de lo humano convocar emociones desde decisiones voluntarias y conscientes.

¿De qué sirve el bien intencionado esfuerzo de un director describiéndole a un actor la vida interior de un personaje? Suponiendo que el actor comprenda y acepte que lo que dice el director refleja una certeza, ¿cómo se traduce su comprensión en la práctica escénica?

¿Cómo pasa lo que entendió racionalmente a una comprensión orgánica?

Son preguntas concatenadas con los lugares ciegos que ocupamos los directores cuando pretendemos inducir desde la explicación, estimular desde definiciones teóricas, orientar desde las conclusiones a las que intelectualmente hemos llegado y que pretendemos transferir al actor.

Y podemos hablar de lugares ciegos porque no vemos lo que deberíamos ver, nuestra mirada está desplazada y ajena a la pelea del actor por encontrar su espacio creador. Pretendemos resolver con nuestras palabras aquello que es imposible de ser resuelto desde la lucidez conceptual de nuestras explicaciones.

Nos miramos y oímos a nosotros mismos y le imponemos al actor un comportamiento formal, gestual, para que encarne aquello que describimos.

Le obligamos a adoptar una forma vacía y exigimos contenidos emocionales para sostener esa forma.

Es ahí donde legalizamos la mentira. Que el actor falsee su interpretación es la consecuencia directa a la pregunta que se hace luego de habernos escuchado. ¿Y eso que él me dice, cómo se hace?

No es fácil aceptarlo para nosotros. Nos alimentamos de las palabras para atrapar lo que



«El zoo de cristal» de T. Williams. Dirección: Jorge Eines.

imaginamos, pero muchas veces las palabras en vez de abrir, clausuran, en vez de orientar, obligan. Quizá no exista otra opción que eludir la estridencia para decir lo imposible.

Esta reflexión debería concluir aquí para dejar hablar al silencio, pero el lenguaje acaba siendo una patria de la cual nadie nos puede echar.

Algo de eso nos pasará con la palabra. Un lugar para vivir en medio de un ensayo. Un reconocernos en eso que hacemos porque hablamos. Una trampa tendida a nuestro narcisismo.

Para concluir sería de utilidad retomar un aspecto esbozado algunas líneas más atrás. La relación con el actor en el marco de una metodología.

El sentido común nos permite afirmar que un método determina la calidad de un vínculo. Más allá de cualquier referente teórico no parece ni sencillo ni lógico renunciar a considerar al actor como el motor que impulsa la evolución de un hecho creador.

Albert Camus decía, que cuando no se tiene talento hay que tener método. No estaría mal que los directores no esperásemos nada de

nuestro talento y mucho de nuestro método.

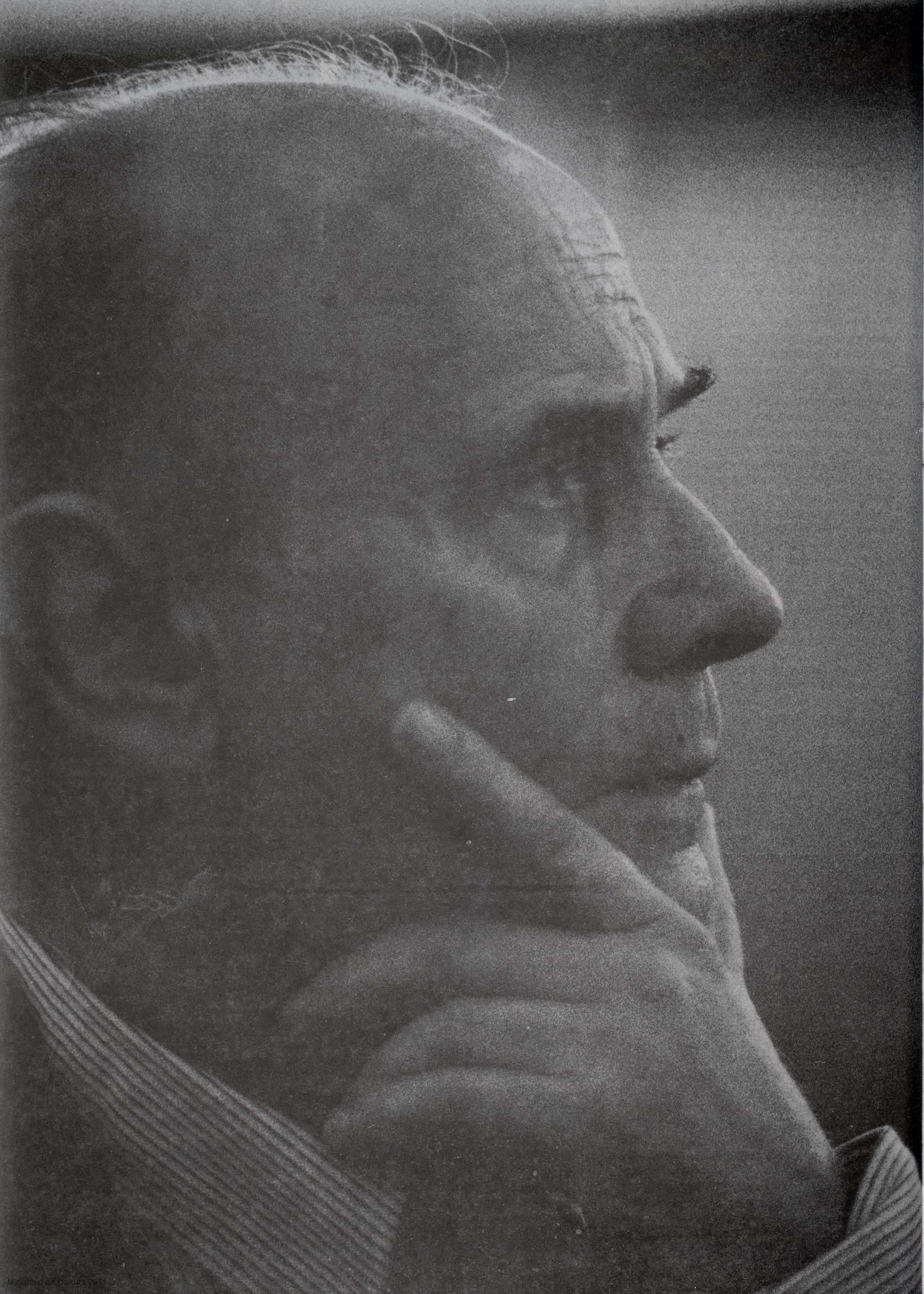
Y de seguro que no hay recetas. Cada uno va elaborando el suyo de acuerdo a su pasado, su presente y sus anhelos. Pero a pesar de tanta subjetividad lo que en última instancia va a definir la configuración de esa metodología será la manera de aproximarse a la realidad de cada ensayo.

Allí donde hay un director dispuesto a escuchar a un actor acabará existiendo un actor dispuesto a trabajar con un director.

Lo fecundo de este intercambio dialéctico se traduce en el arte de lo teatral, la negación de este intercambio obliga al que dirige a realizar elecciones a priori, decisiones conceptuales que violentan los procesos y que dan como consecuencia la aparición de dos nefastos privilegios:

Uno: que en los ensayos sea más importante lo que hay que expresar que lo hay que conocer, y

Dos: que en las representaciones lo importante sea que se entienda lo que dice y hace un actor aunque sea en detrimento de lo que vive y crea.



La Asociación de Directores de Escena de España publicará en su colección «*Teoría y práctica del teatro*», los escritos de José Luis Alonso en torno a su profesión y sus escenificaciones. Su título es: «*Teatro de cada día*».

La «*Revista ADE*» incluye aquí uno de sus textos más curiosos, en el que explica sus pautas y criterios sobre el montaje

escénico. En 1960, la revista «*Acento Cultural*» le pidió un ensayo sobre el tema, poco después de su nombramiento como director del Teatro Nacional María Guerrero.

Lamentablemente, la mucha actividad emprendida le impidió redactarlo. En su lugar respondió por escrito a una serie de preguntas.

También ofrecemos uno de los estudios impresos en el libro, el de Francisco Nieva, titulado «*La boca del perro*», que junto

a los de Juan Antonio Hormigón, Andrés Amorós, Angel Fernández Montesinos, Luis Escobar, José María Pou, Andrés Peláez y Carmen Calvo, abordan diferentes aspectos de lo que fue la actividad profesional de José Luis.

Ante el problema del montaje

POR JOSE LUIS ALONSO

(Hemos visto a José Luis Alonso dirigir el montaje de «El jardín de los cerezos», de Chejov.)

—La misión fundamental del montador es la de materializar sobre las tablas de un escenario determinado el texto escrito. «Poner en pie» esa obra escrita para el teatro.

(Y le hemos visto dirigiendo el movimiento y el matiz de cada actor apoyándose en sus cualidades miméticas mucho más que en arrumbadas teorías introspectivistas.)

—Es definitivo para un director acertar, en el reparto de la obra. Peter Brook, uno de los mejores directores del mundo, afirmó en cierta ocasión que el cincuenta por ciento del éxito radicaba en la perfecta adecuación de cada actor al personaje a que tenía que prestar corporeidad. En ocasiones, un mal actor puede lograr una magnífica interpretación; todo depende de que, por ejemplo sus defectos coincidan con el carácter del personaje que interpreta.

(Cuando adopta la personalidad de cada uno de los distintos personajes de la obra, cuando señala cada movimiento o puntualiza uno cualquiera de los infinitos matices sobre los que se construye el andamiaje de la obra total, parece tener presente...)

—También es misión del director, y fundamental, sacrificar su lucimiento personal en honor de la obra. Debe defenderse y proteger la obra escrita con aportaciones personales, pero jamás desvirtuarla para un mejor éxito personal.

(Por eso, sin duda J. L. A. huye de las actualizaciones que tanto brillo suelen dar a los montadores a costa de la propia obra.)

—Creo que el actualizar una obra en un tiempo o geografía debe hacerse tan sólo en contadísimas ocasiones y sin otro afán que el de puro experimento. Yo tengo pensado desde hace mucho tiempo —y posiblemente nunca lleve a cabo este proyecto— montar el auto sacramental de Calderón «El hijo pródigo» en época moderna y con música de jazz. Los elementos esenciales de la obra son válidos para todos los tiempos y lugares, pero aun así, esa actuación no pasaría de ser un experimento, como experimentos son los de esos Otelos, Medeas, Macbethes, etc., que se representan con trajes del día o en épocas posteriores a las de su real localización. Son puras piruetas, posibles caminos revolucionarios.

—Pero nuestro teatro necesita la inusitada revolución de hacer bien las cosas.

(En éste su intento de hacer bien las cosas, José Luis Alonso no suele adoptar la postura de tantos directores actuales que, pensando que el problema central de determinada obra es, a su juicio, inactual o falta de interés, buscan un elemento casi oculto o impensado por el autor y que late en el fondo de la obra, y edifican, a partir de él, la nueva obra escénica, aun a riesgo de torcer su primitivo sentido o significado.)

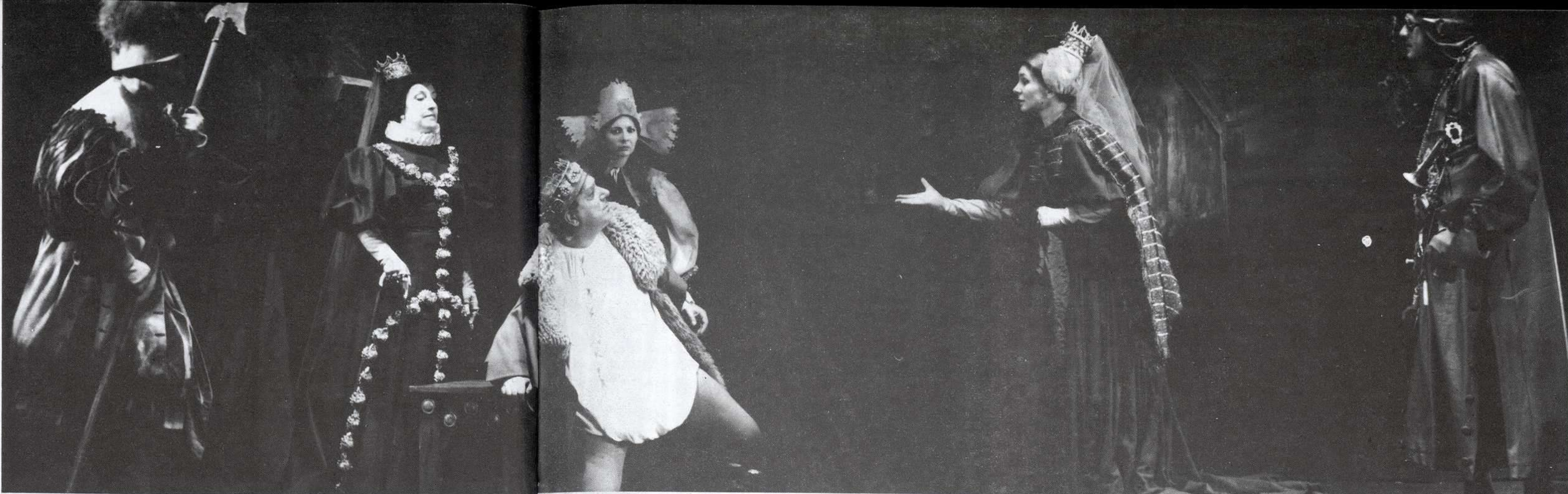
—Esa postura sólo es lícita en tanto en cuanto el director consigue favorecer la obra. Pero siempre sin que ello perjudique el fondo, sentido o espíritu con que la concibió su autor. Si una obra la consideramos inactual o carente de interés tal y como nos fue ofrecida, la mejor solución posible es la de no montarla hasta que vuelva a ser actual en la lógica evolución y repetición de los tiempos. O ponerla con un me-

ro afán de estudio histórico o arqueológico, en cuyo caso es totalmente ilícito desvirtuarla.

—Claro está que es lícito de todo punto resaltar los hechos que un autor genial profetizó en su obra y que, por nuestra perspectiva histórica, nosotros sabemos se cumplieron «a posteriori» del momento en que la obra fue escrita. Tal es el caso de Chejov al escribir «El jardín de los cerezos»; profetiza la revolución que en su país había de sobrevenir y, en la obra, late la lucha de dos bandos, de dos generaciones, la nueva y la vieja, entre las cuales permanece en forma imparcial el propio Chejov. Es lógico que el montador, al poner en pie «El jardín de los cerezos», tenga en cuenta el hecho cierto de esa revolución posterior que vino a derribar todo un sistema de vida, y resalte y agudice todos los elementos proféticos que en la obra permanecían latentes.

(Eso exige.)

—Leer muchas veces la obra, informarse de todo lo que, en torno a ella, podamos conocer, estudiarla y analizarla desde todos los ángulos, leerla ante la compañía y discutir con cada actor y con todo el conjunto las particularidades de cada tipo y de cada situación. Más tarde yo, particularmente, señalo todos los movimientos en los primeros ensayos: porque así los actores estudian y aprenden antes sus papeles al unir la palabra al movimiento. Una vez que están marcados los movimientos —una especie de estorbo previo en la pintura—, relleno las líneas y empezamos a matizar cada palabra y cada gesto. Empezaremos a dar forma a la obra procurando ensayar cuanto antes con todos los útiles que han de intervenir en la representación sin esperar al ensayo general, para que los actores se familiaricen mejor con los elementos con los que tienen que actuar. Y más tarde... deo dejar vivir a cada personaje, interrumpiendo el menor número de veces posible y re-



«El rey se muere» de E. Ionesco; Teatro María Guerrero, 1964.
Escenografía y figurines: Francisco Nieva.
Dirección: José Luis Alonso. (Foto: Gyenes.)

servándome todas las advertencias para el final de cada acto.

(Sin embargo, en líneas generales, el montaje en España es deplorable.)

—La premura, la falta de tiempo con que se ensayan las obras. Las dos funciones no dejan tiempo suficiente a los actores para que se recreen en el estudio de sus papeles. Y el mal acondicionamiento de pura carpintería y luminotecnia de nuestros escenarios.

(La solución.)

—Pertenece al orden económico. A medida que suba el nivel de vida, subirá el nivel del teatro, y en nuestro país más que en otros, no es un artículo de primera necesidad. Hay que comer y vestirse antes de ir al teatro.

(Acaso por eso J. L. A. admire tanto los montajes americanos. El mismo es portador de una técnica de montaje proamericana. Y cree que es la mejor del mundo.)

—De todas las escuelas de montaje que hoy privan en el mundo, creo que la de mayor interés para nosotros, la que mejor cuadra a nuestra particular idiosincrasia, es

la americana. Y lo creo así porque la escuela americana tiene todo lo que nos falta a nosotros: superioridad técnica, derroche de medios, perfección, estudio... Si pudiese unirse todo eso a nuestra indiscutible intuición y «heroísmo», el resultado asombraría al mundo.

(Pero, con todo J. L. A. no se cierra en una sola escuela de montaje y admite que, para las obras de carácter costumbrista)

—Hay que acercarse lo más posible a su origen para mejor recrear su vida y su ambiente por muy ajenos que nos puedan resultar. Y la mejor forma de hacerlo es usando unas técnicas de montaje similares a las que resultaron más conocidas al autor.

—Sin embargo, para las obras de carácter universal y problemática valedera para todos los tiempos y lugares, es conveniente universalizarlas, descentralizándolas, emplear unas técnicas de montaje y dirección que las acerquen lo más posible a nuestro público para que pueda entender más rectamente su mensaje y su contenido.

La boca del perro

POR FRANCISCO NIEVA
DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

No sabía si dejar París definitivamente. Me había instalado en Madrid súbitamente, con prisas, con delectación. Quería descansar —la España franquista era descansada—; había surgido un problema en mi vida. Además, tres años antes había comenzado a escribir en francés: artículos, pequeños ensayos, críticas de arte. La escritura me iba ganando. En el fondo necesitaba vivir en España y, por desgracia, mis intereses materiales los tenía todos comprometidos fuera de aquí. Todo muy complejo y abrupto de explicar. Iba a dejar en sus comienzos algo prometedor. Incluso para escribir y publicar me hubiera sido más conveniente residir en París. A condición de no escribir en español. No era posible. Un día descubrí, traduciéndome a mí mismo, que la lengua francesa afrancesaba todo lo que pasa por ella y esto me desvirtuaba desde la raíz. Al tiempo que, con mi matrimonio, había roto con la pintura.

Me parecía una solución residir en España y trabajar fuera, no escribiendo, sino haciendo escenografías o dirección de óperas —entonces se estaba iniciando una transformación y puesta al día extraordinaria del género—, cosa que me seguía atrayendo mucho. Ya había empezado a hacer algo por el estilo en el Teatro Massimo de Palermo, que por aquel entonces arboraba una especie de resurrección, con grandes producciones autónomas, contratando a los más célebres artistas, cantantes, escenógrafos, «registas...» Aun conservaba otros contactos. Pero hace treinta y pico de años, bastaba figurar dos o tres veces en algún teatro estatal de Europa, para que los contratos se sucedieran con regularidad, lo mismo en Italia, que en Inglaterra, Francia o Alemania. Claro, también había que cumplir y hacerlo bien. No había probado hacerlo mal y siempre encontraba, al frecuentar algunos círculos, gente que me estimaba.

Dejé Francia justo en el momento en que preparaba un pequeño espectáculo de investigación, compitiendo con Patrice Chereau, que entonces empezaba, en una abadía cerca de París. La Abadía de Royomont. Pero me sentía oscuramente impelido a «refugiarme» aquí. ¡Un disparate! hubiera pensado cualquiera. Y lo era efectivamente.

Empecé a buscar trabajo. Y mi carta de presentación había de ser mostrando mis dibujos, de una tecnología teatral más al día. Es decir, de contenido dramático, demostrando un análisis global de la obra en proyecto y su realización práctica. Asimismo con el empleo de nuevos materiales escénicos.

Visité primero a mi admirado Luis Escobar. Luis vivía en un piso lujoso y atrayente, densificado por una vida interior llena de exaltación y alegría. Se respiraba en el ambiente. Luis era amable con todo el mundo y más con un joven que hacía teatro. Lo fue conmigo. Pero al estudiar mis proyectos cambió, se quedó serio y en sus ojos apareció una luz de desconfianza. ¿De dónde viene este hombre? ¿Qué pretende? Si dice que trabaja en París, que tiene tales y cuales relaciones, que ha hecho proyectos para George Wilson, el segundo del TNP —el Teatro Nacional Popular de Jean Vilar— y si, para colmo, conoce a la Noailles ¿qué coño viene a instalarse y pedir trabajo aquí? Habiendo conocido tanto a Luis posteriormente, Luis, aunque de derechas,



EL ZOO
DE
CRISTAL

DE
TENNESSEE
WILLIAMS

DIRECCION
JORGE EINES

Los miembros de la ADE tendrán libre acceso a los espectáculos programados por «Ensayo 100» previa presentación del carnet.

C/. Gravina, 11 - MADRID
Tel. 531 22 79
Metro: Chueca

tenía la visión más clara y materialista del mundo. Era un gran neutral. Pero yo era entonces un desconocido, con raras características y baches de silencio.

Empezó por decir que «aquello» era muy buen teatro, gran teatro, demasiado... Como yo no solté prenda sobre mi circunstancia interior, Luis se quedó sin saber qué pensar de mí como individuo. Tampoco él se confió ni me brindó una posible colaboración. Pasados los años ¡claro que comprendió! Y nos profesamos una admiración mutua.

El segundo fue Enrique Llovet, la inteligencia más vivaracha y polimorfa que se puede dar. Satisfecho como un picador en reposo, Llovet no tenía los escrúpulos proustianos de Luis: «Está muy bien, así debe hacerse el teatro ahora. Ponte en contacto con directores jóvenes, relaciónate». Nada entre dos platos. Pero más tarde Enrique me demostró su mucho aprecio en una crítica, que guardo, de la obra «Pigmalión» de Shaw.

El tercero fue mi gran amigo conflictivo José Luis Alonso, quien de algún modo iba a incidir en mi carrera. Véase cómo sucedió:

No sé por qué ni con qué motivo me hice amigo del portero del María Guerrero. ¿Había ido a visitar el teatro? Me había presentado a su mujer y a su hija, vivía en el edificio desde hacía muchos años; me enseñaba las dependencias, los desolados pisos altos, las trazas invisibles de la Guerrero. Era una melancólica impresión. El éxito, el abandono, el olvido... La hija me presentó a su novio, un muchacho inteligentísimo, lleno de vida y entusiasmo. Iban a casarse pronto, hacían una bonita pareja. «Yo te presentaré a José Luis» dijo el novio. Me lo describió: «Es muy simpático, pero muy reservado. Es malicioso, se mueve como un pájaro...»

—«Prefiero que hagas una cosa. Yo te daré un montón de dibujos y de proyectos y tú se los presentas pidiéndole que les eche un vistazo y diciéndole que le quiero ver».

Mi buen amigo lo hizo así. Mi buen amigo inteligente, transmitía los mensajes veraces de un más allá de los destinos porque iba a morir. Un tumor hepático lo suprimió recién casado en poco menos de dos meses.

El trasfondo de mi relación con José Luis, siempre estuvo tocado por la idea de la muerte, en contraste con nuestra mucha alegría exterior.

Aunque de «eso» ya no se hablaba —¡tan pronto!— teníamos la misma edad y muchas ideas y sentimientos en común. Nada de explicaciones. Al cuarto de hora de hablar conmigo, José Luis Alonso ya sabía lo que estaba pasando en los más alejados recovecos del alma. «Es como yo. ¡Pues va aviado!» Le dije que me había separado de mi mujer con el deseo de emprender una vida por y para el teatro. Aún vivía entre París y Madrid.

A José Luis le interesé como persona muy afín y como artista, pero sus impresiones, sus afectos y simpatías «nunca» tuvieron expresión plena. Con ello se hacía muy cómodo. Jamás pesaba sobre nadie. Era leve y huidizo. Todo lo personal lo vivía furtivamente, casi con regusto de esa furtividad. Miraba a un lado y a otro, como si viesse escapar a un ratón. A veces, el ratón existía. Y es que, en efecto, había visto escapar, hurtarse algo que había pasado desapercibido para los demás. Todo lo veía como un acosado que pone atención a cualquier rumor de amenaza. De repente, se montaba en otro personaje, una suerte de marioneta encantadora que sonreía y contaba chistes y anécdotas con un mimetismo crítico genial. Casi todo lo lograba por una sinuosidad que le conducía a un trampa psíquica de efecto seguro. Tras su máscara sonriente, a veces parecida a la de una señora en visita, José Luis influía y sugestionaba. Mesmerizaba. Lo habitaba un demonio.

Después de dos o tres entrevistas más, siempre rápidas, me lo encontré sentado en la terraza del café de Flore, en París. José Luis se ejercitaba, como siempre, de mirón. Aquella terraza emblemática, significativa, le ofrecía un paisaje inabarcable de la pasión, la mundanidad y la turbiedad de todo género, que por ella transcurría como una «riviere».

Simplemente me dijo que quería hacer «El rey se muere» de Ionesco y le gustaría que hiciese el decorado y los trajes. Le dije que sí. Y al cabo de pocos días le envié a Madrid unos bocetos que le gustaron. Pero hubo dificultades: a Trino Trives, no le gustaron. Trives era el traductor. Trives, no mal chico en el fondo, se había pasado un tiempo «pretendiendo» en París y ahora todo lo que vinera de París —traído por otro español— lo discutía con encarnizamiento. Atendió José Luis a todas las razones de la repulsa, lo que atrasó la operación, pero le pareció infundada y me encargó que hiciese los planos y los dibujos de sastrería. Del precio, ni hablar. Don Fernando Fernández de Córdoba, comisario del teatro, tasaba el trabajo según su buen parecer. Y su buen parecer tendía tan a la baja, que cobré por «El rey se muere» 10.000 ptas. Protestar era desafección al régimen y casi sabotaje.



«El zapato de raso» de Paul Claudel. Teatro Español, 1965.
Escenografía y figurines: Francisco Nieva.
Dirección: José Luis Alonso. (Foto: Gyenes.)

¿Cuántas como «El rey se muere» tengo que hacer en España para vivir de la escenografía?

Empecé por vender unas acciones del Metro de París, también vendí en Sotheby de Londres —por intermedio de una amiga mía— una colección completa de los Caprichos de Goya, que el escritor López de Haro había regalado a mi padre. Ya me había instalado en un local de la Avenida de Nararet, en el barrio del Niño Jesús, y le había dado un aspecto de estudio en el Village de Nueva York. También era otro modo de vivir. No había paredes. Al principio muy sobrio, luego muy caprichoso y pintoresco, luego parecido a una almoneda. No cuento su final de pesadilla.

Entonces en España se vivía con nada. No contaba más que con aquella vivienda impactante, por lo decorativo y lo desmesurado. Aún me quedaban que hacer algunas cosas fuera. Creo que «La vida breve» de Palermo la hice estando ya aquí y en aquel estudio.

Comencé a asistir a los ensayos de José Luis. Ensayos que parecían caseiros, familiares. No obstante, muy profesionales. La forma de José Luis no era didáctica, sino empírica. Era lo mejor para la desigualdad y la contracción de los actores españoles. Se servía de todo y hablaba el lenguaje de cada cual. Marcaba mucho, sobre todo cuando con explicaciones no conseguía nada. Precisamente, viendo dirigir a José Luis conocí la condición un tanto mezquina de la profesión en España y en aquellos tiempos.

—«¡Caramba! Aquí parece que no se ha movido nada desde Rosario Pino.»

Todos los actores mostraban o pretendían mostrar que eran de derechas. Había actrices de mantilla, como las Ilustres que, de chico, había visto reproducidas en el Blanco y Negro. Incluso algunos actores de rosario y hasta de Acción Católica. Todo era un poco mascarada. Planeaba constantemente sobre nosotros el fantasma de la censura. No había que hablar de política con él. Le tenía un miedo atroz. Con la naturaleza de sus pasiones —por decir algo— el cariz de su sexualidad, José Luis, ya había saltado las barreras todas de las ideologías políticas. El era, en todo caso, un marginado de unas y otras. Había que tenerle miedo al político-patán, a la bestia española, a la agresiva vulgaridad de todo, a las señoras, a los curas, a los escritores de éxito, a los artistas fracasados, a todo lo oficial y hasta a la santa y hocicuda madre patria que nos había tocado en suerte. Todo le hacía temblar y con razón, porque se hacía temible y repugnante. Desde luego, conocía ya a algunas personas, bastante inteligentes, menos crispadas que él, más protegidas, pero no menos conformes y fatalistas. Con su temperamento de hurón trataba de enterarse de todo, comprometiéndose en la sutil argucia de que ya tenía idea, de que ya lo sabía... Y en verdad de todo tenía una noticia más o menos aproximada. Yo le contaba el sistema de otros teatros, le hablaba de autores nuevos y tendencias extremas. Todo lo aceptaba y lo juzgaba con ponderación casi cervantina. En cuestiones de teatro, José Luis había nacido sabiendo.

Terminé por conocerlo —y quien conoce a nadie de verdad!— en posteriores colaboraciones. Había siempre que empujarlo para que se atreviera a más. Amaba a su público con desconfianza. El «amado público» lo inhibía. Si se lanzaba, lo hacía con todo conocimiento y seguridad (fluctuante). Ni siquiera, cuando su originalidad se había hecho patente, se tranquilizaba por completo.

—«¡El miedo guarda la viña!», le decía yo, cuando me echaba atrás alguna propuesta algo radical.

Lo que primaba en él era su refinamiento, su gusto por la unidad y la armonía del juego, su comprensión del texto dramático sobre todo. No parecía que leyera muchos ensayos teóricos, como empezó a ser la moda entonces. Digo moda porque, poco antes, el que estaba informando, lo estaba desde los principios básicos al alcance de cualquier hombre culto. Era difícil que nadie le revelase a José Luis nada nuevo hablándole de Stanislawski. Pero, de repente, comenzó a salir una horda de caballeretes que pontificaban teatro, con cientos de escritos teóricos en la mano, con mucha crítica marxista y mucha zarandaja intimidante y chulapona que nos dejaba desconcertados. ¿Pero qué sabe de teatro esta gente que ahora nos viene hablando de Datchemko? El miedo de José Luis aumentaba. Ahora se nos echaba encima la izquierda ramplona. El sentía un miedo-desprecio que lo dejaba mudo. Yo, por el contrario, no me privaba de expresiones:

—«Vamos a estar rodeados de «mala follá» toda la vida.»
A los informadísimos del «hecho teatral» —sin haberlo «hecho», ni siquiera iniciado, en toda su vida— había que sonreírles con benevolencia.

—«¡Pobres chicos! Son peligrosos.»

—«Tienen ensusiasmo.»

José Luis me producía admiración. Vivía refugiándose, disimulándose y

escapando. Pero cuando, por necesidad práctica, se obligaba a brillar, resplandecía de agudeza, ironía, desembarazo, frescura... Si tal cosa me impelía a mostrarme confiado y cálido, un signo casi imperceptible me repelía y le echaba el cierre a la tienda.

Había aprendido cómo tratar con «aquellas autoridades». Ahí usaba de energía y diplomacia, porque había que convencer a unos hipopótamos. No creaba problemas. Todo se lo pedía a sí mismo en el trabajo.

Cuando nuestra colaboración se aceleró, nuestro tiempo lo empleábamos siempre en planear algo, cómo resolver un cambio, cómo tapar una visual; nunca de cosas trascendentales ni confidenciales «más allá» del sexo, que era su comodín en la intimidad, por no dar cuenta de otras cosas más íntimas.

No obstante, lo que se abría paso era su buen gusto, su buenas lecturas literarias y... sus buenas maneras. Que me encantaban. Aquello de «la corteja china de los hidalgos españoles» que se decía en «Coronada y el toro», lo escribí por él. En sociedad era también como un mandarín solícito y reservado. Para romper esa impresión, José Luis siempre encontraba a alguien a quien transmitirle al oído una burrada, que le hacía estallar en carcajadas.

—«¡Calla, calla...» decía José Luis por lo bajo, conspirativo y arratonado.

Siempre que me encontraba con él, me sentía alegre, esperando un chisme, un comentario regocijante. Todo su fondo, un cierto fondo problemático de su personalidad, quedaba al margen. Muchas veces me decían sus ojos: si sabes que ya nos parecemos tanto, no sé por qué quieres ir más lejos por el disparadero de la angustia.

Se comprometió con mi audacia en ciertos terrenos, pero me tenía miedo. Sin embargo, fue el que más se comprometió.

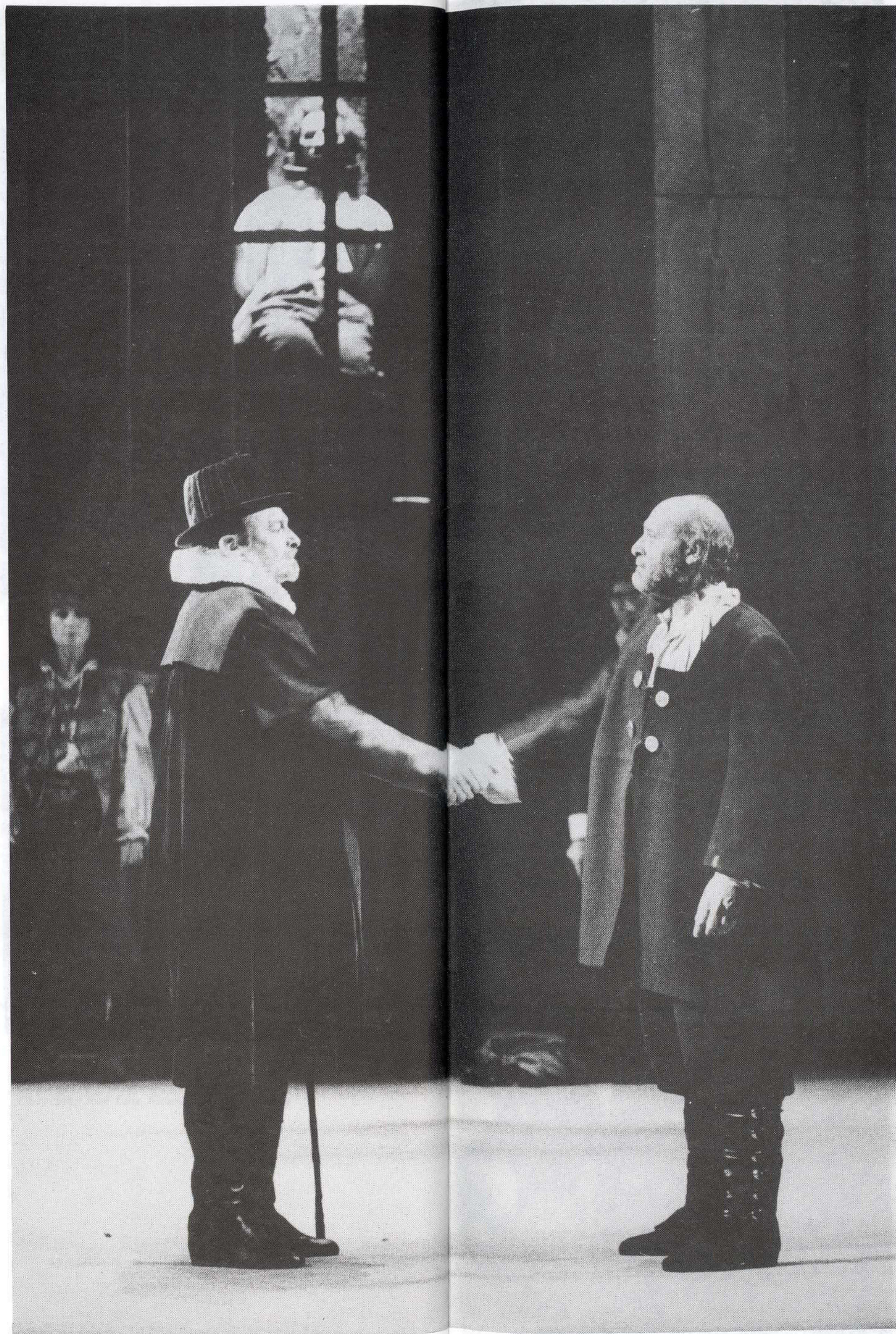
Después de un trabajo que hicimos en Nueva York, se oponía a que yo hiciese también con él «El zapato de raso» de Claudel. Quería que lo hiciese el maestro Burmann, al que yo jamás me habría opuesto, porque adoraba a Burmann, que era el ser más angelical. José Luis siempre temía pasarse en algo. El empujón que siempre le había de dar alguien, se lo dio Víctor Andrés Catena, que por entonces colaboraba con él. «Eso tiene que hacerlo Nieva». Lo enredó de tal modo, que también hice «El zapato de Raso».

Era un montaje —empeño de Fraga— a fondo perdido, lo mismo que una gran producción del María Guerrero actual. Nunca se sabrá si «tanta injusticia» es una suerte para el arte. Porque nunca se había visto en Madrid un montaje de tanta envergadura técnica. Inventé una caja dorada, como lugar de transformaciones. A cada cuadro, su clima ilusionista correcto, es decir con unidad estética y dramática, pero siempre diferente. Claudel se había inspirado tanto en el NO japonés como en el teatro del siglo de oro español, con movilidad de los escenarios —conceptualmente— como lo hacía Valle-Inclán— no sé por qué todavía se comentaba que Valle-Inclán era irrepresentable por eso —y traducido a una visualización y materialización de los espacios, el resultado era muy parecido a la impresión que hoy nos producen las «Comedias bárbaras». Un espectáculo operático y variadísimo. A Valle-Inclán le negábamos este privilegio y se lo otorgábamos a Claudel.

Un día o dos antes del estreno murió el padre de José Luis. El teatro no se resintió por la menor ausencia del director. De tal a tal hora, se entierra a un padre; inmediatamente, al teatro. El estreno y las representaciones fueron un éxito. La obra era larga, nadie entendía nada, pero se distraían con aquel discurso de videoclip «avent la lettre». ¡Después se han hecho montajes así! Yo me inspiraba en los grandes montajes de ópera que, en los años 60, dieron un salto cualitativo sorprendente, se habían convertido en terreno de experimentación escénica. Los españoles se escandalizaban de tanta profusión y lujo figurativo, pero los trabajos de Felsenstein en Berlín este, «Los cuentos de Hoffmann» o «Riter Balubard», aún eran más generosos y prolijos. Poco después, Vitez o Chereau acusarían esa influencia. El uso de esa pauta se instaló con exceso aquí. El empleo de decorado «pesado» nos ha llevado a la saturación y, paradójicamente, al aburrimiento.

Mi paso de la escenografía y el figurinismo a la escritura de teatro fue un difícil proceso al que asistió, y en el que figuró, José Luis.

Llevaba mucho tiempo escribiendo un tipo de teatro que necesariamente había que llamar «de vanguardia», sólo porque no estaba escrito en los términos más consabidos. A mí no me parecía así. Mis escritos se los había enseñado a Vicente Aleixandre y al círculo restringido de los poetas que lo rodeaban. Me hice muy amigo de Bousoño, Brines, Hierro, Claudio Rodríguez... Cuando estaban trabajando en Berlín, las únicas respuestas de mis cartas a los amigos eran de Vicente Aleixandre, que me alentaban a escribir teatro, él que había conocido y apreciado muy poco antes. La confianza de Vicente me halagaba y me enternecía. Vicente era un genio transmisor, una antena de premonición artística. Un padre humanístico al modo arcáico. En Vicente se refugia-



«El alcalde de Zalamea» de Calderón. Compañía Nacional de Teatro Clásico; 1990. Dirección: José Luis Alonso. (Foto: Ros Ribas.)

ba todo el espíritu y el refinamiento del 27: Lorca, Alberti, Buñuel... Y Gerardo Diego y Cernuda... En el amansado y atonzado Madrid de entonces, era un placer delicuescente arrimarse a unas brasas intelectualmente tan lujosas. Allí se concentraban el talento y la sensibilidad. Y la elegancia sencillez de los ingenios españoles. Y esa especie de sentido común visionario, común a los poetas veraces y predestinados. Bajo los fraternales consejos de Bousoño, abrí el caño de mi exaltación, me disparé libremente por el terreno de la imagen. No hubiera podido hacerlo así en París.

Simultáneamente pasaba otra cosa: en el terreno estrictamente profesional y práctico, en el ambiente del teatro en Madrid, mi teatro era una extravagancia, un escándalo y hasta el capricho de un engraido que no pone diques a sus pretensiones. «Zapatero, a tus zapatos»: me aconsejaba Gala.

Al principio, si pretendía con José Luis leerle una cosa, al poco tiempo apartaba la atención y hablaba de «algo más interesante», al menos para él. Me sorprendía y me dolía —no mucho en verdad— esa evasiva tan marcada. ¿De dónde venía tal rechazo? No quería saber. Nadie quería saber nada de nuevo. Lo nuevo era «la vanguardia», la peste del teatro profesional, teatro del fracaso, algo que lleva dentro de sí el mal fario.

Pero de un día para otro cambió. Puede que se enterase del crédito que me concedía el grupo de Aleixandre y empezase a tomarme en serio. El era un incrédulo visceral, su desconfianza afectaba a su propia persona. Ni de sí mismo se fiaba.

Cuando pudo fiarse, nadie mejor que él entendió mi teatro. Me enseñaba dramaturgia diciendo: «esto está muy bien, pero esto otro es muy largo; corta por aquí, lima por acá». Y, cuando veía que le hacía caso, se sentía orgulloso... de mí.

En el fondo, que bonita amistad, separada sólo por esa línea fría que la mantenía en equilibrio. El asentimiento de José Luis, siempre discreto, animó al asentimiento de los demás. Cuando a José Luis le interrogaban, el primer signo positivo era que «no se burlaba ni hablaba mal de mí».

Y así llegó el momento de hacer él mi primer estreno.

Para ser veraces, ya había estrenado «Sombra y Quimera de Larra», que era una adaptación astutamente manipulada, llevada casi a la fuerza a un terreno de ambigüedad autoral. Morera había hecho un bonito montaje y las críticas ya destacaban esa autoría y hasta el marchamo de mi escritura dramática. Pero con «La carroza de plomo candente» y «El combate de Opalos y Tasia» era presentarme con toda las de la ley. Ahora José Luis no le temía al escándalo aunque lo hubiera, porque los textos le gustaban. Había encontrado miles de detalles donde lucir toda su habilidad y su gracia. Mi teatro no era cosa que los desorientase, porque se expresaba en términos castizos, aunque fuesen distorsionados: lo entendía y lo dominaba de arriba abajo. Era pan comido ¡Parece mentira! Ya lo juzgaba como el mejor teatro «de siempre». ¡Qué suspiro de alivio! Gracias, José Luis.

Pero no exageremos, él no daba la vida por nadie y siempre hacía las cosas que le convenían. Tenía sus trapacerías y sus enjuagues. Vivía aprovechando toda ocasión. Me cambiaba a los actores del estreno, que tanto éxito habían tenido, y se los llevaba para entrenar «El adefesio» de Alberti en el Teatro Reina Victoria. Ganado un éxito había que pensar en otro y contar con los elementos más valiosos y, a su vez, accesibles. Y, no sé por qué, aquel estreno le parecía más mío que suyo. Donde tanto había puesto y tanto meditado. Fueron ensayos muy laboriosos, encarnizados. Pero pronto se olvidó de ello. Iba disparado y le seguía el éxito.

Pero de su vida íntima ¿qué?. Todo parecía «demasiado claro» y para mí no lo era tanto. Sus correrías eróticas eran, dentro de lo que cabe, banales —de banalidad con be francesa—, nada patéticas, nada espectaculares. Eran un mundo alegre y furtivo. Burlas, pillerías, risa y sarcasmo.

Sólo por un momento, una suerte de fogonazo, observé —en aquel tiempo del estreno de «El adefesio» y del trabajo con María Casares— que José Luis se había internado por una historia que, de verdad, le hacía sufrir.

La historia no tenía solución. A partir de ahí, se abría la zanja de la decadencia y la vejez. La vejez, una humillación espantosa para José Luis, que hasta entonces —justo hasta entonces— siempre había parecido joven. Ante esa sombra sin forma que lo aplanaba, yo no podía hacer más que callar. Él estaba sólo y era imposible asaltar su soledad. Era la soledad en persona. Al recatado sufriente no se le podía abordar por ningún lado.

Todavía se volvió más egoísta y más cauto.

Pero aún me dio una ocasión más: la ocasión de hacer «mi espectáculo»

con la obra «Coronada y el toro», que él hubiera querido para sí. ¿Qué le inspiró a dejarla en mis manos? Esto fue para mí otra sorpresa. De nadie he recibido tanto como del reticente y evasivo José Luis. «Toma mi teatro, haz lo que quieras, exprésate». Yo lo hice con todo desparpajo. Pero iba a ser la última vez que recibiera un favor así de la «profesión».

Había muerto la madre de José Luis. Se había debatido con su mundo muerto, un mundo de polvo y de inócuos recuerdos, en aquel piso lujoso y destaralado, tan deshabitado como su corazón. Se había instalado alegre y optimista en un apartamento relativamente modesto y sin ningún carácter. Todo le era sobrante, hasta el orden. Sólo tenía en orden la cabeza para lo comprometido y lo práctico. Aparecía una forma de esquizofrenia. Todos somos un poco esquizofrénicos y, en cualquier caso, él no se pasaba de la raya. Las apariencias engañan.

La inmensa soledad de José Luis se expresaba —digamos que tácitamente, por paradoja— en sus largas conversaciones telefónicas con «alguien» antes de conciliar el sueño. Con Olga Moliterno, conmigo. Podían ser conversaciones interminables, pero nunca aburridas. «Pagaba» distraendo, interesando al interlocutor. Se volvía gracioso, dicharachero, cronista, costumbrista y nihilista. El tránsito político se había cumplido con fortuna. Pero quería demostrarme que le hacía mucha ilusión el triunfo del PSOE.

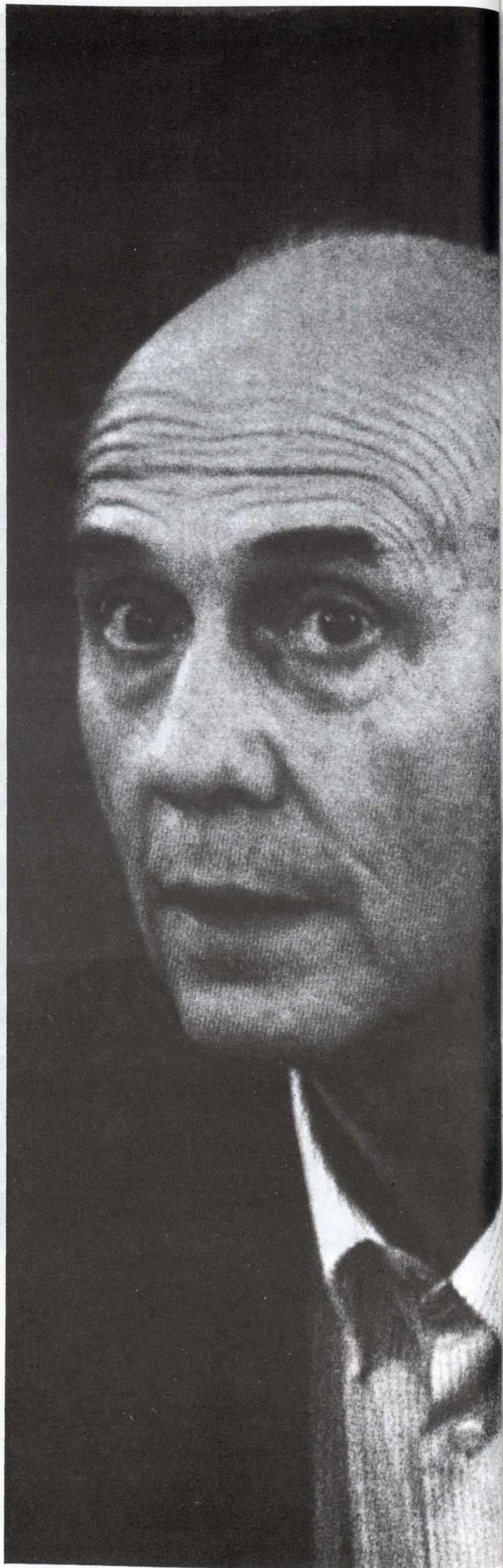
—«Desengáñate; José Luis, éstos son aquellos que tanto sabían de Stanislawski, que se van a repartir la torta porque les ha llegado su hora. Resignación.»

En la rebatiña de puestos destacados no figuraba el sabio y discreto José Luis. Siempre se le hubiera podido confiar un teatro y una continuidad, porque era un maestro y ya no era joven, y una ruptura, un abandono —aún momentáneo— le parecía una humillante retirada, que no merecía. Fue víctima de las primeras alegrías organizativas de «la cultura» —dirigida— que se proponía el partido, que, en cuestión de cultura precisamente, se comportaba como en una republiquilla del este. ¡Lo que han cambiado las cosas en nueve años!

Pero no para José Luis, que ya ha muerto. Su continuidad como director se realizó en un estado de ingravidez angustiada. Parecía decir: «todavía sirvo». Y todavía servía, y para mucho. Aquellos empujoncitos de atrevimiento, que antes le daba alguien, ahora no se los daba nadie, ni él lo hubiera consentido. Había heredado el miedo político y había creído que la providencia caprichosa de un dios injusto y atrabilario se expresa por la boca de un funcionario. Ya que no atrevimiento, había calidad. Pero él, en el aspecto de las fluctuaciones del público, era muy sugestionable. Ahora para hacer que el público volviese al teatro había que volver a Benavente, no en forma de «revival» a lo Strehler o a lo Ronconi, sino de verdad, en su aspecto más convencional, con martillazos tras el telón y ese aspecto apagadizo y ruinoso que ofrecen nuestras salas comerciales. Salas fantasmales, otras y las mismas que frecuentábamos desde niños, de la mano de nuestros padres. Todo lo mismo, pero todo muerto. Juanjo Granda, su ayudante, me contaba que Benavente lo sacaba de quicio. Tenía mala conciencia, puede que le doliera que los que mandaban en el teatro español de ahora, le dejaran hacer aquello para ver incluso si se estrellaba, para poder decir que sólo «nosotros», porque podemos, hacemos «teatro moderno». ¡Váyanse ustedes a paseo!

No nos habíamos distanciado. Incluso intentamos colaborar de nuevo en una «Verbena de la Paloma» que se iba a hacer en el Colón de Buenos Aires —que, luego, ni lo fue en el propio teatro Colón, sino en un teatro de «verdura», al aire libre, que le es anexo—. Yo había inventado unas calles que se movían y componían diferentes paisajes y rincones, como de una película. El quería algo tradicional, porque le habían dicho que, en Buenos Aires, la zarzuela tenía que ser tradicional, ultramarina y de chocolate. Tampoco quería sorprender ni crear grávámenes de presupuesto a José Campos Berrego, que entonces era superintendente del Teatro de la Zarzuela. La cosa me daba risa y me indignaba; todo lo que otros hacían por gastar en grandes alardes, él hacía por ahorrar y, a pesar de todo, producir un éxito con cuatro dineros, con treinta dineros. Todo se iba estrechando en torno suyo. Esa humildad sufriente lo hundía. Nadie podía sacarlo de ahí. Toda la mediocridad que él odiaba se le echaba encima. Su capacidad mimética lo acercaba a lo más mezquino y cabildero del ambiente. Tenía unos «amos». El se los daba. Ya sólo pretendía agradar. Pocas veces se rebelaba. Presentía un final de perro, olvidado en una perrera de lujo «hasta que se le acabase el dinero». A partir de ese punto, el horror, la locura...

Y así dejó que la muerte se lo llevara, con su boca de perro.



TEMPORADA
91/92
OPERA 92

TEATRO LÍRICO NACIONAL

LA ZARZUELA



Director: EMILIO SAGI

Opera

Días 21, 23, 25, 27
y 30 de enero

LA DUENA

Roberto Gerhard

Estreno mundial
Coproducción con el Gran Teatro del
Liceo de Barcelona

Director musical:

Antoni Ros Marbá

Director de escena:

José Carlos Plaza

Escenografía y vestuario:

Pedro Moreno

Richard Van Allan/Sharon Cooper/Anthony
Michaels Moore/Felicity Palmer/David Rendall
Enrique Baquerizo/Robin Leggate/Anne Mason

Del 15 al 19 de febrero

ATYS

Jean-Baptiste Lully

Estreno en España
Coproducción del Teatro Comunale
de Florencia. La Opera de Montpellier
y l'Opéra Comique de Paris

Orquesta:

Les Arts Florissants

Director musical:

William Christie

Director de escena:

Jean-Marie Villégier

Escenografía:

Carlo Tommasi

Vestuario:

Patrice Cauchetier

Coreografía:

Francine Lancelot

Howard Crook y Guy de Mey/Guillemette
Laurens y Jennifer Smith/Ane Monoyios y
Zanetti/Nicolas Rivenq y Jean-François Gardeil

Días 13, 17, 21, 25
y 29 de marzo

CARMEN

Georges Bizet

Versión original
Producción de la Opera
de Montecarlo, 1990

Director musical:

Antoni Ros Marbá

Director de escena, escenografía y vestuario:

Pier Luigi Pizzi

Teresa Berganza/Luis Lima/
María Bayo/Justino Díaz

FUERA DE ABONO

Días 24, 26, 28, 30 de abril
y 2 de mayo

SALA OLIMPIA

TIMON DE ATENAS

Jacobo Durán Loriga -

Luis Carandell

Estreno mundial
Coproducida por: TLN LA ZARZUELA,
Centro para la Difusión de la Música
Contemporánea y Centro Nacional de
Nuevas Tendencias Escénicas

Director musical:

José Luis Temes

Primer reparto: 18, 21, 23;
27 y 30 de abril. Segundo
reparto: 19, 25 y 29 de abril

EL BARBERO DE SEVILLA

Giocchino Rossini

Nueva producción
del TLN LA ZARZUELA

Director musical:

Alberto Zedda

Director de escena:

Carlos Fernández de Castro

Escenografía:

Joaquín Roy

Vestuario:

Ivonne Blake

Gino Quilico y Plácido Domingo/
Luciana Serra/William Mateuzzi/
Carlos Chausson/Paata Burchuladze
El segundo reparto estará formado por Jóvenes
Cantantes Españoles

Días 15, 17, 19, 21
y 23 de mayo

L'HEURE ESPAGNOLE

Maurice Ravel

BELISA

M. A. Coria - A. Gallego

Estreno mundial
Nueva producción del
TLN LA ZARZUELA

Director musical:

Arturo Tamayo

Director de escena, escenografía y vestuario:

Simón Suárez

Claire Powell/Dalmau González/
Gabriel Bacquier/Manuel Bermudez/
Teresa Verdura/Antonio Blancas/
Mabel Perelstein/Mari Carmen Hernández

Días 4, 8, 12, 16 y 20 de junio

LA FAVORITA

Gaetano Donizetti

Producción realizada en 1982 para el
Gran Teatro del Liceo de Barcelona

Director musical:

Gian Paolo Sanzogno

Director de escena:

Giuseppe de Tomasi

Escenografía y vestuario:

Ferruccio Villagrossi

Shirley Verret/Alfredo Kraus/Santos Ariño

Días 30 de junio, 3, 6, 9
y 11 de julio

IL TROVATORE

Giuseppe Verdi

Nueva producción, en coproducción
con el IVAECM (Valencia) y el
FESTIVAL DE OPERA DE OVIEDO

Director musical:

Miguel Angel Veltri

Director de escena:

Horacio Rodríguez Aragón

Escenografía:

Llorenç Corbella

Vestuario:

Pepe Rubio

Kristian Johannsson/Ilona Tokody/
Dolora Zajick/Juan Pons/Stefano Palatchi

FUERA DE ABONO

Del 7 al 11 de agosto
TEATRO DE LA MAESTRANZA
(SEVILLA) TLN LA ZARZUELA
en la Expo 92

EL GATO MONTES

Manuel Penella

Nueva producción
del TLN LA ZARZUELA

Director musical:

Miguel Roa

Director de escena:

Emilio Sagi

Escenografía y vestuario:

Julio Galán

Plácido Domingo/Verónica Villarroel/Juan Pons

Recitales Liricos (fuera de abono)

RECITAL

DE INAUGURACION
DE LA TEMPORADA
Día 4 de enero

ANNA
TOMOWA-SINTOW,
soprano

Peter Sommer, piano

Día 1 de febrero

VICTORIA
DE LOS ANGELES,
soprano

NICOLAI GEDDA,
tenor

Geoffrey Parsons, piano

Día 26 de abril

FREDERICA
VON STADE,
mezzosoprano

Martin Katz, piano

GALA DE LA OPERA
Día 14 de junio

MIRELLA FRENI,
soprano

Paola Molinari, piano

Conciertos Extraordinarios (fuera de abono)

Días 6 y 9 de febrero

TLN LA ZARZUELA
SANCIA DI CASTIGLIA
Gaetano Donizetti

Versión de concierto
Estreno en España

Director:

José Collado

Solistas:

Montserrat Caballé, resto del reparto a determinar

CONCIERTO DE CLAUSURA DE LA TEMPORADA

Lugar y fecha, a determinar

Solista:
Plácido Domingo

Ballet

Del 15 al 19 de julio

LES GRANDS BALLETS CANADIENS

Coproducción de la Sociedad Estatal para el
V Centenario y Les Grands Ballets Canadiens

EL SOMBRERO DE TRES PICOS

M. de Falla
Segunda parte: A determinar

Julio, días a determinar

BALLET LIRICO NACIONAL

Director: Nacho Duato

SYNAPHA

Xenakis/Vangelis - Nacho Duato

El resto del programa estará compuesto por dos
estrenos de la Compañía

Giras de T.L.N. La Zarzuela

PARIS

Del 23 de junio al 1 de julio de 1992
THÉÂTRE DE L'ODEON DE PARIS
(THÉÂTRE D'EUROPE)

LA DEL MANOJO DE ROSAS

Pablo Sorozábal

Producción del TLN LA ZARZUELA (1990)

Director musical:

Miguel Roa

Director de escena:

Emilio Sagi

Zarzuela en el Teatro

La Vaguada de Madrid

Producción del TLN LA ZARZUELA
en colaboración con el Consorcio para
la Organización de Madrid Capital
Europea de la Cultura 1992

LA CHULAPONA LA GRAN VIA

EL DUO DE LA AFRICANA
CHORIZOS Y POLACOS

ORQUESTA SINFONICA DE MADRID

CORO DEL TEATRO
LIRICO NACIONAL

Todas las representaciones
a las 20 h.

Títulos, fechas e intérpretes pueden
sufrir modificación.

MINISTERIO DE CULTURA

Instituto Nacional de los Artes Escénicos y de la Música

LIBROS

por JUANCHO ASENJO



Cesc Gelabert

por J. M. García Ferrer y Martí Rom.
Editado por Enginyers Industrials de Catalunya Associació. 142 páginas + 38 ilustraciones en blanco y negro. Barcelona 1990.

Los dos autores del libro se han propuesto ofrecernos una amplia panorámica de la obra de Cesc Gelabert, además de recoger información sobre todas sus coreografías y recopilar los textos que ha escrito en diferentes etapas de su vida, se intercalan los estudios en catalán con los redactados en castellano, fruto de la investigación, reflexión y maduración.

El libro se completa con una larga entrevista, con la opinión de varios compañeros de profesión y con una profusa relación de coreografías; para finalizar con una serie de fotografías basadas en espectáculos suyos.

Cómo hacer teatro

Apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español por Cipriano de Rivas Cherif. Editorial Pre-textos. 377 páginas. Valencia 1991.

Hace casi dos años la Revista «El Público» editó un excelente monográfico sobre la figura de Cipriano de Rivas Cherif. Rescató del olvido a un hombre que tuvo gran significación en el Teatro Español de los años 20 y 30.

Rivas Cherif fue un personaje inquieto dentro del teatro de su época. Creó varios teatros de vanguardia: La Escuela Nueva, El Mirolo Blanco, El Cántaro Roto, El Caracol... con estos grupos renovó la escena española en los años 20. Posteriormente alcanzaría a las compañías teatrales al trabajar con Margarita Xirgu, lo que supuso un cambio en un repertorio que se estaba quedando anquilosado. Gracias a esta colaboración autores como Valle-Inclán, Casona, Alberti, Unamuno, García Lorca, etc... consiguieron llegar a la escena.

Rivas Cherif fue pionero de la dirección teatral en España, cuando en nuestro país existían contados profesionales: Adriá Gual, Martínez Sierra... él llevó a la escena las teorías de los más grandes pensadores del teatro de la época: Gordon Craig —de quien fue alumno en Florencia— Max Reinhard, Nemirovicht-Danchenko, Jacques Copeau...

El libro constituye un manual teórico-práctico de recitación, actuación, caracterización, escenificación y dirección teatral. Los capítulos que constituyen el tratado son: «Técnica del actor», «Teoría y práctica de la literatura dramática», «Escenografía y oficios auxiliares», «El negocio teatral»...

El volumen fue escrito enteramente en una celda de castigo en el Penal de El Dueso en Santoña —en 1945— como resultado de sus experiencias al frente del Teatro Escuela que fundó y dirigió durante el período en el que cumplía condena por la dictadura franquista. Hay algunos capítulos que fueron censurados.

Desgraciadamente no nos han llegado sus cuadernos de dirección; su ensayo «El teatro del siglo» se perdió. Escribió muchos artículos en revistas españolas e iberoamericanas de difícil localización.

Son muy interesantes sus opiniones acerca del teatro clásico y del de su época.

En suma, un libro muy oportuno, identificable con las corrientes teatrales más innovadoras de su época que, en multitud de hechos, continúan estando vigentes hoy día.

Consideraciones sobre el teatro de títeres

por Henryk Jurkowski. Colección de Ensayos. Editado por el Centro de Documentación de Títeres de Bilbao. 124 páginas. Bilbao 1990.

Anuario de títeres y marionetas 1991-92

Editado por el Centro de Documentación de Títeres de Bilbao. 279 páginas. Bilbao 1991.

Concha de la Casa prosigue con la Asociación Txirloa su profusa labor de difundir y divulgar el teatro de Títeres y Marionetas por toda España.

El Anuario se edita cada dos años. El correspondiente a 1991-92 hace el número tres.

El contenido es exhaustivo, abarca: la totalidad de las compañías de títeres que desarrollan su labor en España, las obras que han representado estos elencos durante los últimos cinco años, las exposiciones, festivales, salas especializadas, publicaciones... todo lo referente al títere que puede ser de utilidad tanto para el espectador como para el profesional.

El propósito de la Asociación Txirloa es poner en contacto a los diversos estamentos del teatro de títeres en España entre ellos y dar toda la información posible a los interesados en la materia.

Henryk Jurkowski es profesor de Historia y Dramaturgia en la Facultad de Dirección de Teatro de Títeres en la Escuela Superior Estatal de Drama de Varsovia y Bialysto K. (Polonia), es uno de los escasos estudiosos que han hecho del títere su preocupación.

Jurkowski analiza el títere como parte del drama. Los utiliza como sus medios de expresión y de las funciones teatrales de la figura animada u objeto.

El libro se completa con un ensayo sobre el Teatro de Títeres en Polonia. La edición ha corrido a cargo del Centro de Documentación de Títeres de Bilbao con su incansable directora Concha de la Casa a la cabeza.

H₂O y otras obras

por Jesús Riosalido. Colección Teatro. La Avispa n.º 25. 247 páginas. Madrid 1987.

Teatro breve

por Jesús Riosalido. Colección de Teatro Europeo Contemporáneo n.º 2. 155 páginas. Damasco 1991.

Jesús Riosalido, diplomático de carrera, pertenece a la extensa generación de dramaturgos que escriben y publican textos que, posteriormente, encuentran grandes dificultades para ser llevados a la escena. A Riosalido se le puede encuadrar dentro del teatro de autor.

El tema recurrente que utiliza Riosalido en estas obras es el de la muerte, vista desde un prisma totalmente pesimista. Resulta angustiada la actitud del autor ante la muerte. La incomunicación e ignorancia que existe entre los vivos y los muertos, la incapacidad e imposibilidad de conectar las viudas con sus maridos fallecidos y la implacabilidad, la extorsión y el asesinato como armas empleadas por salvajes frente a seres indefensos son los planteamientos que nos propone Riosalido para enfrentarse a la muerte.

El estilo es conciso y directo, las frases son breves —no más de una línea—; todo esto hace resaltar el sentimiento de angustia que se palpa a lo largo de los textos.

La Pasión de Penthesilea

por Luis de Tavira. Publicaciones de la ADE. Serie: Literatura dramática Iberoamericana n.º 3. 180 páginas. Madrid 1991.

Luis de Tavira es un conocido, respetado y, también, polémico hombre de teatro mexicano. Se pueden contar por docenas sus puestas en escena dentro del más variado repertorio. Sus montajes pueden interesar en mayor o menor medida pero nunca dejan indiferente.

Explorador de formas, investigador del teatro, profundo conocedor de la materia en la que trabaja; no sólo es director de escena, su labor va más allá. Encontramos al Luis de Tavira poeta, ensayista y dramaturgo. Pero en el sentido más amplio de la palabra: constructor de textos literarios capaz de poseer el sentido innato de la escena.

Tavira no ha intentado una simple adaptación o modernización de la «Pentesilea» de Von Kleist sino una recreación del texto, donde la pasión de Pentesilea se reflejara a lo largo de los siglos en épocas decisivas para la humanidad: la era de Homero, el período napoleónico y la edad contemporánea.

Recoge los problemas y las disyuntivas planteadas por Kleist en su época y se llega a la conclusión que son más actuales y tienen un mayor significado que en su tiempo: la guerra, la pasión, la moral... son dilemas eternos del ser humano; pero hoy, son cuestiones de reflexión y debate permanentes.

Reseña

por Fernando Doménech Rico

Curtis Canfield. **El arte de la dirección escénica**. Traducción de Leonor Tejada. Revisión de Carlos Rodríguez. Dibujos de W. Oren Parker. Madrid, Asociación de Directores de Escena, 1991.

El arte de la dirección escénica es una de las posibles traducciones del original, **The craft of Play Directing**, pues este título significa igualmente «El oficio (o la técnica) de dirigir una obra de teatro». La ambivalencia, que se pierde en castellano, es sintomática de los propósitos del autor, tal como los declara en su Prefacio:

«Poco se ha intentado hacer para tratar de la mística del arte de la creación, de la teoría estética o de una filosofía del teatro. Se presupone que, antes de poder dar todos esos importantes pasos que elevarán sus producciones al plano del arte, el director debe poseer cierta capacidad, el don de saber aprovechar sus instrumentos de trabajo.»

Siguiendo esta idea, el profesor Canfield, de la Universidad de Yale, estudia el trabajo del Director de Escena «como artesano más que como artista» y las técnicas que éste debe aplicar para llegar a una puesta en escena. El estudio se divide en dos partes: la primera, «El material de director» trata fundamentalmente de la obra dramática, su estudio e interpretación. La segunda, «El medio del director», se refiere a la labor práctica de puesta en escena.

El libro tiene una estructura de manual clásico, y va tratando los distintos aspectos de cada una de las partes con detalle pero sin exhaustividad, sopesando las distintas teorías o formas de trabajo teatral mostrando sus ventajas e inconvenientes, y dando un buen número de ejemplos prácticos, a menudo acompañados por dibujos explicativos, de gran utilidad.

El estudio se completa con un Apéndice, «El teatro universitario» que, aunque se refiere a las condiciones concretas de este tipo de teatro en Estados Unidos, reviste gran interés por su posible aplicación a nuevas formas de relación entre el teatro y la enseñanza que empiezan a darse en nuestro país.

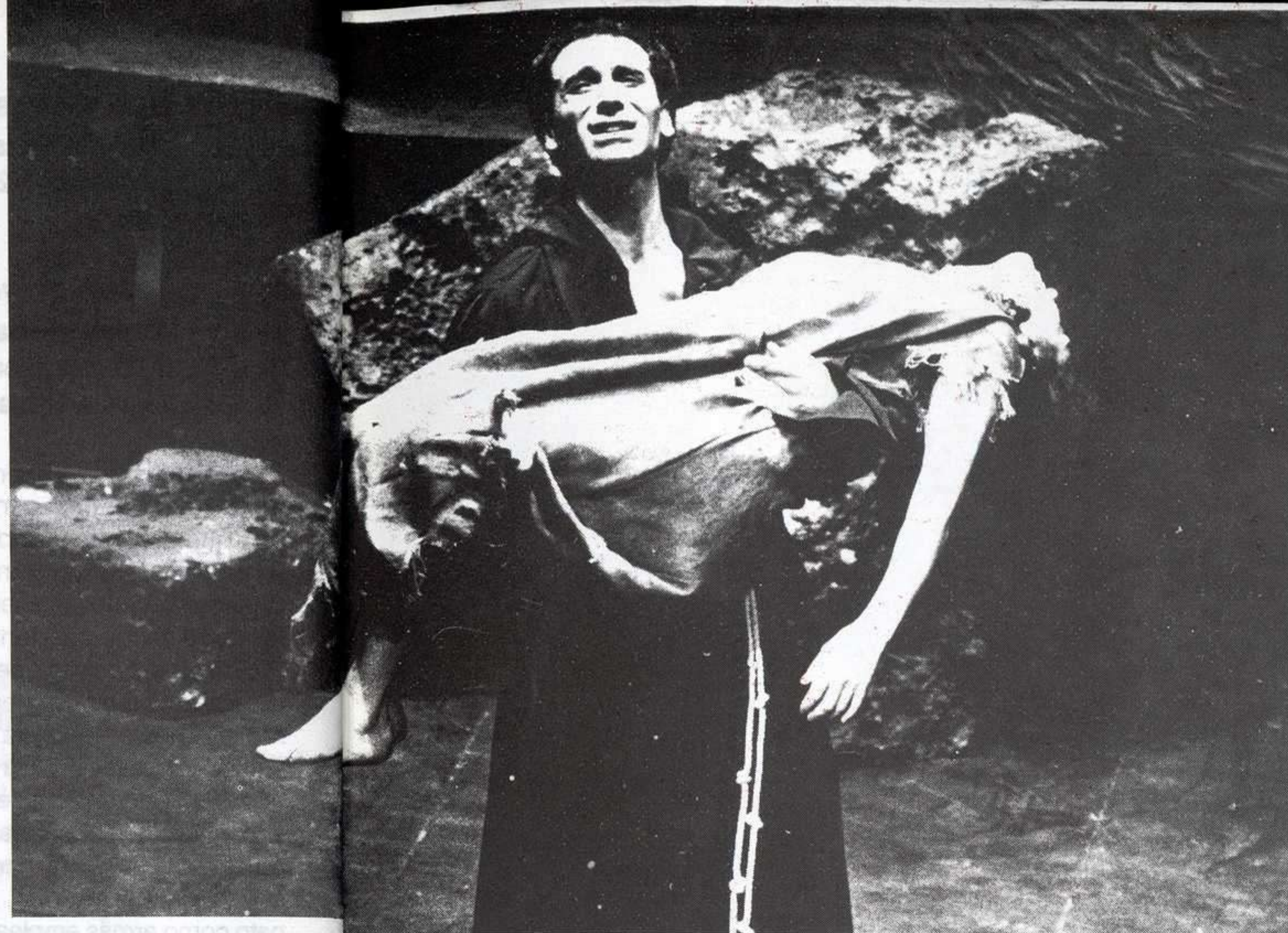
Un Glosario muy completo de voces teatrales completa este imprescindible manual, con el que la Asociación de Directores de Escena abre su serie de Teoría y práctica del teatro, ampliando así la ya muy dilatada gama de sus publicaciones.



«El desdén con el desdén» de A. Moreto. Compañía Nacional de Teatro Clásico; 1991. Dirección: Gerardo Malla. (Foto: Ros Ribas.)



«Lisístrata» de Aristófanes. Dirección: Juan Pedro de Aguilar; 1991.
(Foto: M. Guachegui.)



«Asalto a una ciudad» de Lope de Vega.
Dirección: Fernando Urdiales; 1991.

NOTICIAS DE ASOCIADOS

Durante la VI Feria de Teatro de Huesca, celebrada en el mes de mayo, nuestro compañero **Santiago Meléndez**, de Zaragoza, que dirige el «Teatro del Alba», estrenó la obra de J. A. Castro «El puñal y la hoguera».

Varios asociados de la ADE estuvieron presentes con sus montajes de la Feria de Palma del Rico celebrada del 2 al 7 de julio en esta localidad andaluza: **Salvador Tavóra**, director de «La Cuadra», con «Crónica de una muerte anunciada»; **Julio Fraga**, director de Cul-o de Sac-o con «La puñalá» y por último un montaje dirigido por **Etelvino Vázquez**, «Perfume de mimosas».

En el festival de Mérida se estrenó «Lisístrata: Las mujeres contra la guerra» del comediógrafo griego Aristóteles. El espectáculo ha sido dirigido por nuestro compañero **Juan Pedro de Aguilar**.

Asimismo **Juan Pedro de Aguilar** ha sido nombrado Director del Festival de Teatro Clásico de Almagro, que este año cumple ya su XIV edición.

Se ha estrenado en el Teatro de Bellas Artes de Miami (Florida) la obra de Santiago Moncada «Entre Mujeres», dirigida por nuestro compañero **Marcos Miranda**.

En el segundo centenario del nacimiento del Duque de Rivas, su obra «Don Alvaro o la fuerza del sino» ha sido dirigida por **Carlos Alvarez Novoa**, con escenografía de Vicente Palacios y estrenada durante el mes de julio en Sevilla. La obra cuenta con la colaboración del CAT.

El cinco de septiembre se estrenó en el Teatro Infanta Isabel de Madrid «Historias de la puta mili» de Ivá, bajo la dirección de **Angel Alonso**. La segunda parte fue estrenada ya en la sala Villarroel de Barcelona.

En la Sala Olimpia dentro del VIII Festival de Otoño de Madrid, se estrenó «Arbol tembloroso» escrito y dirigido por nuestro compañero **Joan Baixas**. El montaje se ha realizado en coproducción con el Festival de Tardor en Barcelona.



«Don Alvaro o la fuerza del sino» del Duque de Rivas.
Dirección Carlos Alvarez; 1991. (Foto: M & A.)

La compañía Goliardos S.L. estrenó en el teatro Albéniz dentro del Festival de Otoño de Madrid, «Don Juan Tenorio» de Zorrilla, de cuya dramaturgia y dirección se ha hecho cargo **Angel Facio**.

A finales de octubre se estrenó en la sala Candilejas de Madrid el espectáculo dirigido por nuestro compañero **Carlos Paño**, «Triste, solitario y final», que está inspirado en la historia de «Bonnie & Clyde».

El 20 de noviembre, en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, se repusieron como homenaje a **José Luis Alonso** las zarzuelas, «El dúo de la Africana» y «La Revoltosa». El montaje ha sido dirigido por **Juanjo Granda**.

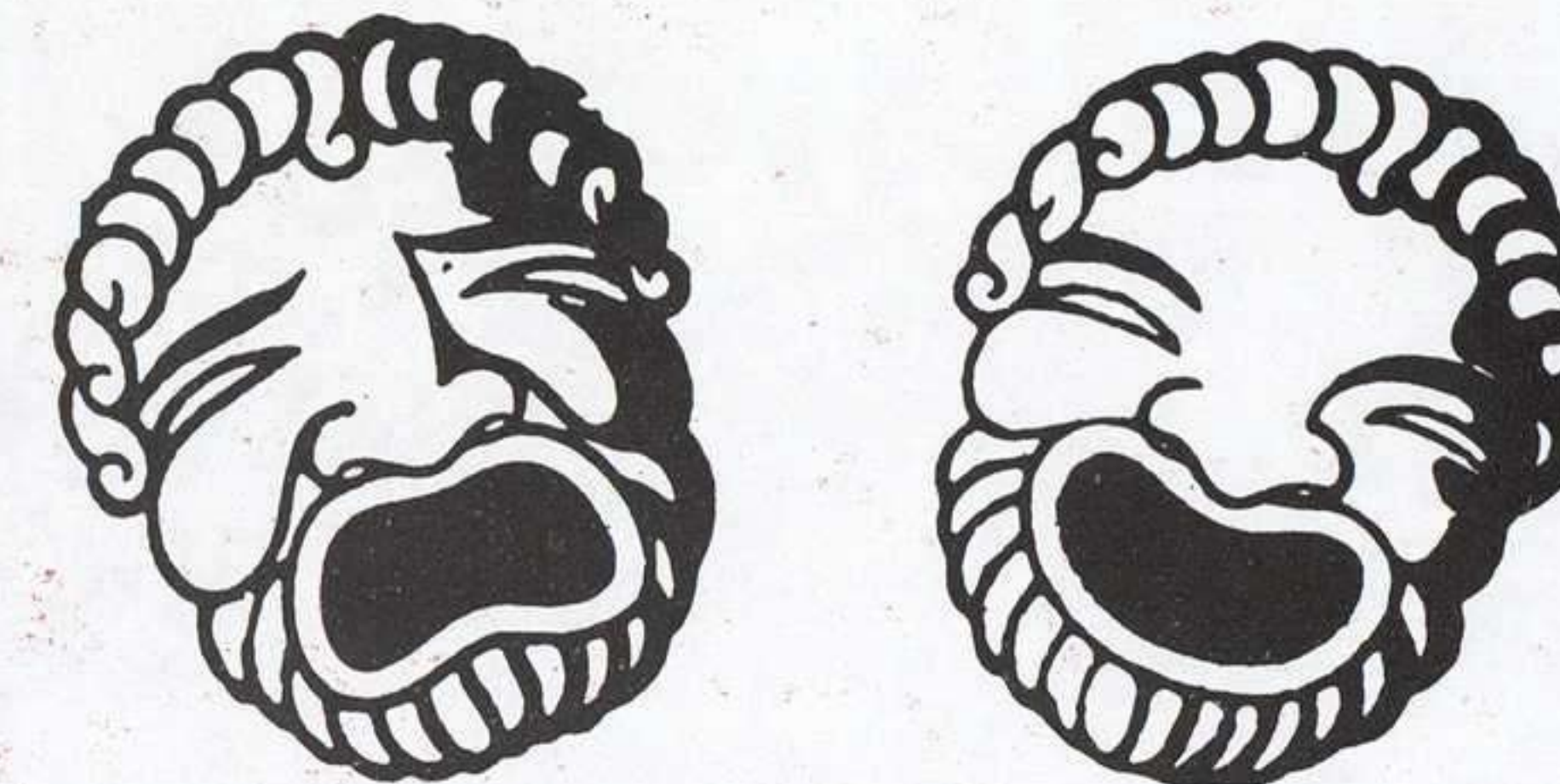
El próximo mes de febrero se estrenará en Santander, «Descripción de un cuadro», de Heiner Müller, por la Compañía sevillana «Atalaya» que dirige nuestro compañero **Ricardo Iniesta**.

Durante el mes de octubre estuvo en la Sala Mirador de Madrid, «Un sueño de la razón» de Rivas Cherif, que ha dirigido **Maite Hernández** con la compañía de Segovia «Ay ay ay Teatro».

El día 5 de octubre se estrenó en la sala Ensayo 100 de Madrid, «El zoo de cristal» de Tennessee Williams. El espectáculo está dirigido por **Jorge Eines**. La sala Ensayo 100 tiene sus representaciones sólo viernes, sábados y domingos y los miembros de la ADE pueden entrar gratuitamente con su carnet.

La tragicomedia de Lope de Vega, «Asalto a una ciudad» en versión de Alfonso Sastre, ha sido puesta en escena por el «Teatro Corsario» de Valladolid bajo la dirección de nuestro compañero **Fernando Urdiales**.

El grupo Vía Moría que dirige **Fernando Griffell**, estrenó el día 9 de octubre el espectáculo «Banshee», dentro de la Fira de Teatre de Tàrraga.



MILLA
LLIBRERIA EDITORIAL
ARXIU-TEATRAL I
DE L'ESPECTACLE



TELÈFON 318 62 36

CARRER DE SANT PAU, 21
08001 BARCELONA



PEDIDOS Y SUSCRIPCIONES
C/Cervantes, 21-1.º - Of. 3. 28014 Madrid
Telfs.: 420 30 50 / 355 58 67

PUBLICACIONES

DE LA ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA

■ Serie: Literatura dramática

- N.º 1** LA VERDADERA HISTORIA DE Ah Q
de Christoph Hein (traducción de Jorge Riechmann)
- N.º 2** LA DICTADURA DE LA CONCIENCIA
de Mijail Shatrov (traducción de Ana Varela)
- N.º 3** CAMINO DE VOLOKOLAMSK y LA MISION
de Heiner Müller (traducción de Jorge Riechmann)
- N.º 4** LAS PERSONAS DECENTES
de Enrique Gaspar
- N.º 5** LA GRAN PAZ
de Volker Braun (traducción de Jorge Riechmann)
- N.º 6** LA ISLA y EL CAMINO DE LA MECA
de Athol Fugard (traducción de José Luis Bello y Carlos Rodríguez)
- N.º 7** PINTAHIERROS
de Heinrich Henkel (traducción Feliú Formosa)
- N.º 8** MEMORANDUM y EL ERROR
de Vaclav Havel (traducción de Borja Ortiz de Gondra y Juan Antonio Hormigón)
- N.º 9** LA CALANDRIA
de Bibbiena (traducción de Margarita García)
- N.º 10** JUEGO DE GATAS
de Istvan Orkeny (traducción de Brigida Alexander)
- N.º 11** LOS DESTRUCTORES DE MAQUINAS y HINKEMANN
de Ernst Toller (traducción de Rodolfo Halffter)
- N.º 12** COMEDIAS
de Ruzante (traducción de A. Malinghero, Juan A. Hormigón, A. de Monreal)
- N.º 13** LA FONDA DE PARIS y EL EGOISTA
de José Mor de Fuentes
- N.º 14** EL ARTE DE LA COMEDIA
de Eduardo de Filippo (traducción de Luigia Perotto)
- N.º 15** POST-HAMLET
de Giovanni Testori (traducción de Luigia Perotto)
- N.º 16** LA SOLEDAD RUIDOSA
de Bohumil Hrabal (traducción de Jaroslava Cajová)
- N.º 17** EL HIJO MAYOR e HISTORIA CON COMPAGINADOR
de Aleksandr Vampilov (traducción de Jorge Saura)
- N.º 18** YO, FEUERBACH
de Tankred Dorst (traducción de Jorge Hacker)
- N.º 19** DIOSES Y HOMBRES (Gilgamesh)
de Orhan Asena (Traducción de Mukader Yaygioglu)
- N.º 20** CEMENTO, LA BATALLA y CAMINO DE VOLOKOLAMSK
de Heiner Müller (Traducción de Pedro Galarza, Víctor Contreras y Jorge Reichmann)
- N.º 21** EL CRUDO FILO DE LA VICTORIA
de Barrie Stavis (Traducción de Carlos Rodríguez)



■ Serie: Literatura dramática Iberoamericana

- N.º 1** AIRE FRIO
de Virgilio Piñera
- N.º 2** EXCLUIDA DEL PARAISO
de Juan Antonio Hormigón
- N.º 3** LA PASION DE PENTESILEA
de Luis de Tavira
- N.º 4** MARIANELA
Adaptación de Eduardo Camacho de la novela de B. P. Galdós

■ Serie: Debate

- N.º 1** PRIMER CONGRESO DE LA ADE
Ponencias, debates, documentos y artículos.
Mallorca, 1988.
- N.º 2** SEGUNDO CONGRESO DE LA ADE
Ponencias, debates, documentos y artículos.
Gijón 1989
- N.º 3** TERCER CONGRESO DE LA ADE
Ponencias, debates, documentos y artículos.
Málaga 1990.

■ Serie: Teoría y práctica del teatro

- N.º 1** EL ARTE DE LA DIRECCION ESCENICA
de Curtis Canfield
- N.º 2** TRABAJO DRAMATURGICO Y PUESTA EN ESCENA
de Juan Antonio Hormigón
- N.º 3** LA OBRA DE ARTE VIVIENTE
de Adolphe Appia
- N.º 4** TEATRO DE CADA DIA
Escritos sobre el teatro de José Luis Alonso
Edición de Juan Antonio Hormigón

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

SUSCRIPCIONES

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

EJEMPLARES SUELTOS

Las «Publicaciones de la ADE» pueden adquirirse actualmente en las librerías «La Avispa», «El corral de Almagro» y «La casa del Libro» de Madrid. «Libres i utils de L'espectacle» y «Milla» de Barcelona y «Calamo» en el Palacio de Sástago de Zaragoza.