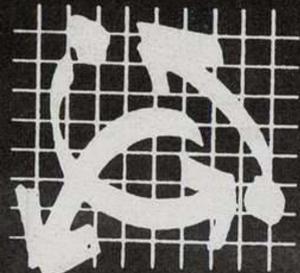


# ADE

REVISTA TEATRAL DE LA ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA DE ESPAÑA



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

N.º 22 JULIO 1991 250 PTAS.

## IV CONGRESO DE LA ADE

---

Seminario:  
El trabajo del  
director de escena  
con el actor

---

L. Araquistain:  
Carta abierta a  
un actor (1929)

---

Texto teatral: "HAMLET"  
de L. BUÑUEL



## SOCIOS DE LA ADE

### JUNTA DIRECTIVA:

#### Presidente:

Angel F. Montesinos

#### Vicepresidente:

José Montanyés

#### Secretario General:

Juan Antonio Hormigón

#### Tesorero:

Juanjo Granda

#### Vocales:

Antonio Amengual

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-Novoa

Joaquín Alvarez

Juan Manuel Alvarez

Pedro Alvarez-Ossorio

Antonio Andrés

Vicente Aranda

José Bable

Joan Baixas

Damiá Barbany

Karla Barro

María Isabel Belastegui

Sergi Belbel

Rosabel Berrocal

Miguel Bilbao

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 Guiscafré

Ignacio Guzmán

Carlos Herans

Guillermo 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 Manzaneque

Juan Margallo

Adolfo Marsillach

Máximo Martín Ferrer

Miguel Massip

Santiago Meléndez

Jaume Melendres

Jordi Mesalles

Josep M.ª Mestres

Joan Minguell

Marcos Miranda

Pau Monrde

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

Javier Navarro

Borja Ortiz de Gondra

Carlos Rodríguez

Jorge Saura

### SOCIOS HONORARIOS

Alfonso Guerra

Cayetano Luca de Tena

Rafael Richart

Frederic Roda

### FALLECIDOS

José Luis Alonso Mañes

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

#### Del 1 de enero al 30 de junio

Contribuyeron 20 asociados por un total de 22 montajes.

#### Del 1 de julio al 30 de septiembre

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

#### Del 1 de octubre al 31 de diciembre

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

### 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".

### 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.



Foto portada: "Cara de plata" de Valle Inclán, por el CDN. Dirección: José Carlos Plaza.

## Resistencia cultural

**E**N los últimos años nos han cambiado el sentido de ciertas palabras. Términos que hasta no hace mucho poseían un significado concreto, que señalaban un ámbito político-social determinado, un impulso humanista, una pasión vital, un instrumento razonador, han sido burdamente trastocados, alterados, adulterados.

"Libertad" es demasiadas veces sinónimo de "individualismo" exacerbado y contumaz; de constatación del derecho a que el más fuerte, el más influyente, el que más privilegios detenta, haga lo que le venga en gana; de coartada legitimadora del egoísmo y la insolidaridad más absolutos, aunque la colectividad quede arrollada y aplastada en la consecución de sus objetivos particulares. Libertad que se convierte en tal caso en cobertura de la injusticia y en fatal mecanismo liberticida en breve plazo.

"Conservador" y "progresista" ya no expresan, como antaño, tendencias diferenciadas de la condición humana y de la forma de organización de un proyecto social; la primera dedicada a mantener incólumes valores y estructuras del pasado, la segunda proponiendo transformaciones que supongan mayores cotas de justicia, de igualdad de posibilidades, de arrumbamiento de privilegios de clase y casta, de elevar a primer plano valores como solidaridad, responsabilidad, formación, esfuerzo, frente a quienes todo lo cifran en el poder, el dinero, la genealogía o el interés. El conservador se instalaba en la defensa complacida de lo existente, el progresista partía de la necesidad de las mutaciones y tenía un cierto horizonte utópico en sus planteamientos.

Es difícil saber si estamos o no ante una conspiración de dimensiones planetarias, pero lo cierto es que nunca como ahora las centrales que instauran y deciden la información habían desarrollado una capacidad tan inusitada de control de conciencias y voluntades. Ha desaparecido casi por completo el viejo corresponsal que de forma independiente iba en pos de los acontecimientos, desplegaba su ingenio, su habilidad, y no pocas veces su valor, realizando el seguimiento del suceso y aportando su propia óptica personal al relato. Tampoco existen los "medios" que permitían este tipo de labor y garantizaban que apareciera. El norteamericano John Reed, escribiendo sobre las revoluciones mexicana y soviética, o el español Valle Inclán haciendo lo propio respecto a la Primera Guerra Mundial, serían impensables ahora. La tecnología desaforada, la parametración de los textos según cánones y normas inflexibles, la orientación editorial de los grandes medios de comunicación, los costes prohibitivos de las operaciones de corresponsalía, las restricciones que se establecen para las acreditaciones —tómese la Guerra del Golfo como paradigma—, nos inducen a negar con cáustica sorna la existencia de la libertad de información.

Es quizá prematuro afirmar que estamos ante una conspiración de dimensiones planetarias, pero cada vez en mayor medida los grandes medios de comunicación y las televisiones en particular, se erigen en portavoces ideológicos, unívocos o fingidamente dispares, del sistema enunciado como "nuevo orden" por Bush y sus secuaces. Eduardo Galeano contaba en un penetrante artículo ("El País", de junio), el caso de una niña de trece años que sufrió una crisis de fiebre y agitación tras escuchar la noticia, de boca del presidente norteamericano, del inicio de la guerra, y que al cabo de un mes se hallaba perfectamente, reconfortada y convencida gracias a lo que la televisión había dicho y mostrado: nada, y a su discurso legitimador de la barbarie.

Sin embargo existen sobradas razones para pensar que puede haber una conspiración planetaria de desinformación tendente a dar gato por liebre, a desprestigiar y demonizar el pensamiento crítico e independiente, primero, y la simple capacidad de pensar, después, hasta provocar una lobotomización de masas y alienación universal. Sabemos sobradamente que no hay más noticias que aquellas de las que se habla, que basta ocultar lo que no conviene o poner grandes titulares a determinados sucesos, por nimios que sean, para provocar un estado de opinión en uno u otro sentido. La siempre lamentable y éticamente reprobable ejecución de una sentencia de muerte en Cuba puede traducirse en titulares de primera plana y ser pávulo de las más fantásticas interpretaciones, mientras que la sistemática y amplia extensión del asesinato legal en Estados Unidos o en sus satélites feudales como Arabia Saudita y tantos otros, no merece, cuando la tiene, sino una breve gacetilla neutra en el rincón de una de las páginas interiores, preferentemente par; en las televisiones —ni que decir tiene— ni eso.

¿Qué sabemos de tantos países a los que no se hace referencia, si no es para narrar catástrofes? ¿Qué sabemos de lo que ocurre en nuestras ciudades cuando tantas cosas se callan y ocultan, y sólo merecen el honor de ser recogidos los acontecimientos escandalosos, las catástrofes con morbo, los dolores humanos que puedan llenarse de sensiblería y propiciar la beneficencia, nunca la justicia; los sucesos rutinariamente oficiales o las acciones supuestamente culturales, con un soterrado interés comercial en sintonía con los intereses objetivos del nuevo orden diseñado por los profetas del "destino manifiesto" de los Estados Unidos de América: el Imperio para quien se deje?

# ADE

Revista de la Asociación  
de Directores de Escena

**Director:** Juan Antonio Hornigal  
**Redactor Jefe:** Carlos Rodríguez  
**Redacción:** Inmaculada Alvar  
Juancho Aznag  
Laura Zabala  
Alejandro Alvar  
Fernando Domercq

**Diseño Gráfico:** Carlo Castano

**Redacción y Publicación:**  
Caños del Peral, 3 - 4.ª Dcha.  
28012 Madrid  
Tel.: 248 94 95  
Fax: 248 94 95

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

Junto a esta selección de lo noticiable se puso en marcha la tergiversación semántica. Los centros de información del Imperio, no contentos con elevar a dramáticos titulares el tropezón de un viandante en cualquier plaza del este de Europa —aunque ignoraran la suerte miserable, la pauperización procaz de millones de seres humanos en Latinoamérica o Africa, y, por supuesto, las razones estructurales de dicho estado de cosas—, decidieron apuntillar su faena ensayando la confusión de significados que según la mitología judeocristiana, ensayara Yavhé con aquellos ilusos soñadores que pretendieron levantar en Babel una torre que llegara al cielo.

Inopinadamente, coincidiendo con la crisis del socialismo denominado real, comenzamos a asistir a una pintoresca ceremonia de la confusión. Por arte de la desvergüenza lingüística, los defensores de antiguas fórmulas económicas —el capitalismo, cuanto más salvaje mejor—, y las formas políticas y sociales que le son afines, pasaron a ser denominados progresistas. Quienes argumentaban que era posible desarrollar el socialismo para librarlo de hábitos perniciosos y mostrar su auténtica dimensión, fueron tildados de conservadores, aunque en el mismo saco entraran “aparachits” desprovistos de convicción y angustiados por la supervivencia, con gentes de una honradez acrisolada, un alto nivel de conocimientos y una vital conciencia transformadora.

Este mecanismo ha propiciado que individuos ignorantes, rayanos en la estupidez, pero soberbios y de una ambición insaciable, cuyo paradigma sería el llamado Walesa, polaco él, hayan podido ser calificados como “progresistas” y además, en su caso, ser mimado y atendido por los “medios” hasta extremos inimaginables, convertido por arte de magia en estadista, apoyado —como hoy se sabe— con fabulosas cifras en dólares

por la CIA o el Vaticano, y tantas cosas más. Nadie dijo entonces que su “ideario” elemental y misérrimo, mezcla espuria y pueril del capitalismo thatcherista y de una beatería mojigata, agazapaba en sus recovecos procedimientos totalitarios en la antecámara del fascismo, pesadillas teocráticas propias de los “siglos oscuros” medievales, depredación de conquistas sociales de incalculable valor, etc. Nunca leímos u oímos en los “medios” que se dijera claramente que una organización como Solidaridad, si hubiera querido implantarse en una fábrica de la Europa llamada occidental, la habrían echado a la calle a gorreros los trabajadores. Hoy, en la misma Polonia, millones de voces lo llaman dictador, ambicioso, ególatra, le acusan de abuso de autoridad, tiemblan ante el porvenir que les aguarda si prosperan sus propuestas sociales. Andrei Wajda, que lo elevó a los altares éticos en “El hombre de hierro” —hay



que echarle a la peli—, argumenta ahora que el tipo ha cambiado de entonces acá. Pocos se preguntan al parecer quién les engañó, quién les fabricó aquella imagen, quién les hizo creer que lo blanco era negro. Cuando la casa se desploma es comprensible que muchos se limiten a lamerse las heridas.

En estos tiempos de pretendido nuevo orden, de dirigismo ideológico a escala universal, de tergiversación semántica, de estigmatización de la conciencia crítica, el arte teatral tiene mucho que perder. Por su naturaleza misma, el teatro ha ofrecido a lo largo de la historia inequívocos ejemplos de lucha contra la alienación y por desarrollar la conciencia crítica en los espectadores. El acontecimiento vivo y compartido de la representación supone un proceso comunicativo lleno de riqueza, de expectativas abiertas, propicia semiosis diferenciadas e, incluso, contradictorias, lo cual constituye un riesgo para los partidarios del mensaje unívoco y los demonizadores de la capacidad de pensar.

En la constelación electrónica e informática en que nos movemos, el teatro, con su condición artesanal irrenunciable a costas, por muchas tecnologías que centrifugue o integre, sólo puede esperar el desdén de los artificiosos de la desinformación puesta al servicio de negocios “en serio”. Quizá ello permita entender la parquedad de noticias en torno al teatro que aparecen en periódicos, radios y televisiones, e incluso la tendencia a presentarlo en su dimensión más frívola y degradada, a considerarlo como un episodio cultural moribundo, si no muerto ya, a perseguirlo no pocas veces a través de opiniones sin otro afán que destruirlo, aislarlo socialmente, impedir su relación con sus públicos potenciales, etc.

Hay hombres y mujeres de teatro que sueñan no pocas veces en verle compitiendo en su carácter multitudinario con la televisión, y como observan que la cosa no marcha, acaban aquejados por una pertinaz depresión y un pesimismo aciago. Parece evidente

que la nutrición de una esperanza responsable sobre nuestro arte y nuestro oficio pasa por comprender de forma adecuada el lugar que corresponde al teatro en nuestra sociedad. Indudablemente, no es el de competir en cuanto al número de sus espectadores con los medios electrónicos, sino el de luchar por la lucidez frente a la alienación, por el humanismo frente a la robotización, por lo activo y lúdico frente a lo pasivo y repetitivo, por lo artesanal frente a lo estandarizado, por lo imaginativo y abierto a diferentes interpretaciones frente a lo unívoco y cerrado.

Cada día con nitidez mayor, el teatro debe entenderse como una forma de resistencia cultural, cívica, humanista y desveladora. Instrumento de movilización ante silencios y ocultamientos, la injusticia y la apatía, la banalidad consumista planteada como objetivo de nuestra existencia, etc. Posiblemente precisemos de un programa ético de regeneración, mejor abordarlo cuanto antes. Esa es, sin duda, una de nuestras responsabilidades. Los directores de escena como artífices sustanciales del teatro que se piensa, se diseña o se ejecuta aquí y ahora, tenemos una gran responsabilidad en este sentido y mucho que decir y por lo que trabajar.

---

## **Estudios de dirección para el 92**

**N**O cabe duda de que el ya bien conocido 92, será un año repleto de festejos, juegos, exposiciones, luces, acontecimientos... Los programadores culturales han dispuesto para dentro de unos meses una larga y complicada lista de eventos que pretenden situar a nuestro país en el escaparate del planeta y, con una pirueta imaginativa, presentar una nueva España, a la cabeza de la modernidad. Los medios de comunicación y los "entendidos" de la Kultura van a tener, a buen seguro, que desdoblarse y duplicar sus esfuerzos para cubrir puntualmente tal magnitud de sucesos con los que impresionar a propios y extraños. Con Barcelona, Sevilla y Madrid convertidas en un puro espectáculo, poco tiempo va a quedar para prestarles atención a otros temas menos relumbrantes, pero que a la larga podrán sentar las bases para construir ese innovador talante que con tanta prisa se quiere manifestar.

La entrada en vigor de los nuevos planes de estudio, creados en el marco de la LOGSE, para la enseñanza del Arte Dramático representa, desde nuestro punto de vista, un paso mucho más esencial en la consecución de una política cultural que mire hacia el futuro. Y no sólo porque dichos estudios vayan a gozar a partir de ese momento de rango universitario, y por ende, de un reconocimiento social hasta ahora dudoso. La reforma deberá traer consigo una sistematicidad en la adquisición y enseñanza de los conocimientos, que permita contemplar el trabajo teatral sin los claroscuros de la subjetividad o el gusto individual, que tanta ignorancia esconden en ocasiones. Supondrá además, un acercamiento real, en lo que a formación se refiere, a las dinámicas teatrales de muchos países punteros en tal materia. Esos mismos a los que el próximo año se pretende impresionar.

De las tres especialidades contempladas en principio para su puesta en marcha —interpretación, escenografía y dirección escénica— es obviamente esta última la que más importancia encierra para nuestro colectivo profesional. Exceptuando la experiencia, sin duda importante, del Instituto del Teatro de Barcelona, y de los cursos piloto impartidos por la Escuela de Arte Dramático de Madrid, ésta será la primera oportunidad de organizar coherentemente los estudios que deben cursar quienes en el futuro dirijan los escenarios de nuestro país. Desde la Asociación de Directores de Escena hemos llamado muchas veces la atención sobre la necesidad de regular académicamente una profesión en la que se plantean como imprescindibles un gran número de conocimientos con los que poder afrontar el uso de los recursos expresivos que componen un espectáculo. Es por ello, y por el asesoramiento que desde la ADE se está prestando en la confección de esos planes de estudios, que debemos felicitarlos y felicitar sinceramente al Ministerio de Educación por la tarea que está realizando.

No obstante, convendrá recordar que cualquier plan o reforma será inútil si al mismo tiempo no se modifican ciertas mentalidades de quienes ejerzan tal pedagogía. No es posible mantener ideas románticas o bohemias, que disculpan incapacidades manifiestas o desconocimientos profundos con la demagogia de la "genialidad" o el "arte". El objetivo del estudio no es crear genios sino transmitir conocimientos rigurosamente comprobables. Porque para llegar al "estado de creación", se hace necesario el manejo de una técnica, de unas materias bien definidas de antemano, sin las cuales el resultado se aproxima más al garabato infantil que a la maestría picassiana.

Queda apenas un año para que este proyecto se ponga en funcionamiento. Meses después, con la libre circulación de profesionales dentro de la Comunidad Europea, tales circunstancias serán aún más patentes. Si ahora no se meditan, clarifican, sistematizan estas necesidades, las alharacas quintocentenarios serán apenas una traca pirotécnica, tras la que sólo quedará el olor a pólvora quemada. La profesionalidad es una forma de trabajo, no una palabra con que llenar la boca. Desde nuestra Asociación estamos obligados a crear profesionales, capaces de enfrentarse con las exigencias que el futuro inmediato va a plantearnos. El genio es cosa de cada uno.

# ADE

## IV CONGRESO

### Ante el IV Congreso de la ADE

por JORDI SOLE TURA  
MINISTRO DE CULTURA

El Festival Internacional de Teatro de Sitges ha sido la ocasión propicia para que tenga lugar el IV Congreso de la Asociación de Directores de Escena, que reúne prácticamente a toda la profesión del panorama teatral contemporáneo español.

La Asociación de Directores de Escena responde a la inquietud de los Directores españoles que desde 1982 se asociaron y que, desde entonces, ha tenido la colaboración de la Administración en numerosas ocasiones y, lo que es más importante, ha sido llamada a consulta cada vez que se proyectaba alguna medida general de tipo normativo con respecto al sector. Además, su representante forma parte del Consejo del Teatro. Esto no es una casualidad, sino una demostración de que para el Ministerio de Cultura esta profesión escénica es crucial en el teatro de nuestros días. Debo remitirme a las fuentes: la figura del Director de escena surge en el siglo XX, con lo que comienza a hacerse una distinción entre literatura dramática y hecho teatral. No entraré en la polémica de la hegemonía teatral del autor, del actor o del director, que tanta actualidad tiene, ni en la cuota artística que debe adjudicarse a cada uno de los protagonistas de lo que es la creación dramática. Creo que la polémica es beneficiosa y toda tensión creativa es, a fin de cuentas, positiva para la causa de la cultura. Me limito a tomar nota de este fenómeno que el público deberá resolver, como resuelve siempre sobre todo lo que se presenta para su aprobación o censura. Yo intuyo que quizá la solución venga de una colaboración más estrecha entre todos los integrantes de las fases de la producción teatral: el que la idea y hace la propuesta literaria, el que la interpreta y el que la realiza y materializa sobre un espacio escénico. Nosotros, de ser sospechosos de parcialidad, lo seríamos con respecto a los Directores de escena, pues, a juzgar por los signos externos, los Directores de los Teatros Nacionales que dependen del Ministerio han sido y son Directores de escena.

En fin, creo que, de todas formas, con vuestro concurso, la crisis que desde hace 2.000 años sacude al teatro puede ser más llevadera, para hacer realidad aquello de que «el teatro que vos matáis goza de buena salud», cita extrapolada fácilmente detectable y que se puede dedicar a todos los pesimistas del mundo.



Tercera sesión, de izquierda a derecha J. A. Hormigón, Jaume Melendres, Mauricio Scaparro y Jordi Coca.

## Una mirada hacia el futuro

por Carlos Rodríguez

**D**EL 6 al 9 del pasado mes de junio, se celebró en Sitges el IV Congreso de la Asociación de Directores de Escena de España. Setenta asociados representantes de la práctica totalidad de las comunidades autónomas españolas, y numerosos oyentes e invitados se dieron cita en este Mediterráneo catalán para debatir diversos aspectos teatrales relacionados de una u otra forma con la profesión del director de escena.

El Saló D'Or, del Palau Maricel de Sitges fue el marco donde se desarrollaron las sesiones de trabajo de este IV Congreso, acogido en las actividades del **Sitges Teatre Internacional**, con la organización del Institut del Teatre de Barcelona. La mañana del viernes día seis, tras la inauguración en la que estuvo presente **D. Jordi Serra**, alcalde de Sitges, estuvo dedicada al tema «*El director de escena y el coreógrafo en la concepción del espectáculo*». Las ponencias de **Guillermo Heras**, **Cesc Gelabert** y **Gloria Picazo** pre-

sentaron distintos y confluyentes aspectos de un tema en que la relación de los creadores (director y coreógrafo) aparece, en ocasiones, más como una lucha que como colaboración. El debate posterior incidió fundamentalmente en este contenido. **Gelabert** puso sobre la mesa una espinosa cuestión: ¿Hay realmente interés entre los directores por su relación con el coreógrafo? **Antonio Malonda** señalaba la necesidad del acuerdo entre ambas partes bajo la base de la cesión de algunos de sus «poderes», en tanto que **Jaume Melendres** defendía más bien la síntesis entre ambas posturas para el surgimiento de una nueva realidad artística. **Pedro Alvarez-Ossorio** introdujo el problema de la formación diversa de unos y otros para conseguir una colaboración eficaz, hacia lo cual **Guillermo Heras** proponía una actitud abierta y de exploración, por parte del director, para conocer los códigos del coreógrafo y poder trabajar con ellos. Finalmente **Jordi Coca** abordó la gran diferencia de contenidos que existe entre el teatro y la danza, lo

cual incide en los códigos utilizados y en la complejidad de su elaboración.

La sesión del sábado día 8 llevaba por título «*La puesta en escena en su relación con la producción*», tema que fue analizado por **Agustín Iglesias**, **Pedro Alvarez-Ossorio** y **Jordi Mesalles**, y en una comunicación presentada por Angel Fernández-Montesinos. Sin duda, el de la producción es asunto que afecta casi determinantemente a la labor creativa del director y del teatro en general. En ese sentido, durante el debate **Juan A. Hormigón** ofreció una visión hacia el futuro ciertamente reveladora, al señalar el descenso progresivo del número de espectadores, y las consecuencias que ello conlleva. **Frederic Roda** criticó la falta de empresarios competentes, tanto de dinero público como privado, y fue secundado por **Montesinos**, quien se refirió a la diferencia entre empresarios —pocos— y comerciantes —la mayoría—. Así las cosas, **Joan María Gual** advirtió de la necesidad de incorporar en España la figura del productor artístico, como persona in-



Arriba, asistentes al congreso durante una de las sesiones.

Debajo, Guillermo Heras, Jesús Cracio, Santiago Sueiras y Pep Cañellas.

Sobre estas líneas, Montse Alvarez, Juan Carlos Sánchez, J. Melendres y Pedro Alvarez-Ossorio.

cluida en el proceso de trabajo, y la de la profesionalización del productor-gestor, ideas que también fueron expresadas por **Guillermo Heras**, criticando el sentido del teatro como mercado dentro de nuestra sociedad.

**Gual**, y después **Agustín Iglesias**, **Jesús Cracio** y **Alvarez-Ossorio** expresaron su inquietud ante la falta de una política para la creación y uso de espacios alternativos, lo que dificulta gravemente la distribución de los espectáculos. **Hormigón** presentó la propuesta de pedir la creación de Consejos de Teatro en todas las Autonomías, con presencia en ellos de

la ADE, que permitan regular esa política teatral. Por último, tanto **Pere Nogué** como **Alvarez-Ossorio** abordaron la responsabilidad de los medios de comunicación —especialmente, televisión—, en la consolidación y promoción del hecho teatral, que serviría para aumentar el número de espectadores.

La tercera y última sesión tuvo lugar en la mañana del domingo, día 9 de junio. Su título «*La construcción teatral europea en los 90*». La ausencia por problemas de última hora de los delegados finés y húngaro, invitados a participar en este IV Congreso, dejó reducida la mesa

de ponencias a las que presentaron **Mario Barradas** (Co-director del Centro dramático de Evora, Portugal), **Jordi Coca** (Director del Institut del Teatre de Barcelona), **Juan Antonio Hormigón** y **Maurizio Scaparro** (Director del Teatro del Mediterráneo de Nápoles y asesor teatral de la Expo 92). No obstante, los cuatro ponentes consiguieron cubrir con creces las múltiples vías del panorama teatral europeo, y responder a las expectativas creadas a priori para esta sesión. Si **Mario Barradas** planteaba la cuestión de los Centros dramáticos en Portugal y **Jordi Coca** reflexionaba agudamente sobre las grandes minorías que conforman la realidad europea, **Hormigón** optó por acercarse a los proyectos concretos (Goldoni Europeo) como camino de creación de un teatro para Europa. **Scaparro**, por su parte, rompió una lanza en favor de la utopía del teatro como medio de vencer la colonización y empobrecimiento cultural de nuestro continente. Además, **Scaparro** lanzó la idea de realizar una Asociación Internacional de Directores, que vincule a las profesionales de los distintos países.

Curiosamente, y a pesar del interés confesado posteriormente por cada uno de los congresistas, el debate fue menos dinámico que en ocasiones anteriores. El tema de la Asociación internacional fue recogido por **Juan Antonio Hormigón**, **Jordi Coca** y **Guillermo Heras**, aunque, lógicamente, se trató más de aproximaciones que de pasos concretos. La idea era lo suficientemente atractiva y compleja como para abordarla de manera inmediata. **Heras** incidió además sobre dos puntos planteados en las ponencias: los teatros minoritarios, con el peligro de elevar a categoría de mito lo débil, como algo exótico; y la crisis de la institución pública, sobre la que —dijo— no puede existir un modelo único y se hace necesaria la diversidad e identidad de opciones. La Televisión volvió a ser referencia obligada, a partir de la intervención de **Scaparro**, como medio de promoción de la cultura, idea sobre la que también intervino **Jaume Melendres**, y **J. A. Hormigón**, quien además habló del peligro de la demagogia sindical y el encarecimiento de los presupuestos, y de cómo conseguir articular la cooperación o coproducción interestatal a partir de organismos institucionales.

La Clausura, que estuvo presidida por **Juan Francisco Marco**, Director General del INAEM del Ministerio de Cultura, contó con la presencia de **Jaume Serrats**, Director de los Servicios culturales de la Generalitat de Cataluña, y de **Marta Mata**, Vicepresidenta de la Junta de Gobierno del Institut del Teatre. **Juan Francisco Marcó** leyó además unas palabras del Ministro de Cultura, **Jordi Solé Tura**, quien disculpó su ausencia por motivos laborales. De esta forma concluyó oficialmente el Congreso. El próximo, según se anunció, tendrá lugar en 1993, ya que a partir de ahora, los Congresos de la ADE tendrán carácter bianual.

# LO QUE NO CUENTAN LAS CRONICAS

por Alejandro Alonso

**L**AS crónicas nunca lo cuentan todo. No dicen, por ejemplo, que este IV Congreso de la ADE pasará a la historia por la ausencia de lluvia. Allí no hubo más agua que la del mar, y la que algunos prefirieron beber en las comidas, haciendo caso omiso de esos «blancos» del Penedés, dignos de pasar a los más elevados anales de la épica.

Hubo sol. Hubo mar y cielo. Maricel. Por las calles de Sitges, desencuentros y hallazgos. Vestigios modernistas al volver una esquina. Playa al fondo. Como una tentación, el sol, la arena, el mar. Como una tentación. En Sitges comenzaba el verano, y los cuerpos se dejaban admirar, indiferentes. El Congreso continuaba su marcha y afuera las olas golpeaban su espuma a los pies del Palau. Cuando la pausa obligada del café marcaba la media mañana, un claustro en la terraza se llenaba de voces, hablando de teatro. ¿De teatro? El horizonte inmenso impuso en más de una ocasión su imagen.

Las crónicas no cuentan, casi nunca, los pequeños momentos. Encaminar el rumbo hacia nuevos placeres. Comer se convirtió en la aventura de degustar el mar. Y en las tardes la danza. Los cuerpos se exhibían para ser admirados. La danza, el movimiento recreando el espacio, la música, el gesto desatado o contenido. Y en la noche la danza de los cuerpos. Hay una calle en Sitges, la llaman del pecado. Posiblemente alguien adivinó por qué. El Festival llenó por cuatro días las pequeñas calles de muros encalados, los rincones de calma, los disco-pubs arrítmicos que ofrecen su estridencia como una mercancía.

Las crónicas no cuentan que todos encontraron, de una u otra forma, el lugar de su gusto. Que hubo conversaciones, copas de última hora, espectáculos a la orilla del mar para los nocharnegos... Que Sitges se convirtió, en aquellos días, en un moderno babel de mil sabores. Que las risas también tuvieron su espacio. Que la danza acabó por poner a todo el personal en ídem.

Y al final no fue Sitges. En Tarrasa aguardaban los sabios aprendices de nuestra brujería. Pero de eso tenemos otro espacio para hacer la reseña.

Sitges tenía el mar, el cielo. Los cuerpos de la danza. Los tiempos detenidos. Las calles que una vez recorrió Rusiñol. El Modernismo. Las crónicas no contarán nunca un pedazo de vida. Porque nada ni nadie puede explicar que Sitges tiene sabor de sal. Y quienes no estuvieron sólo verán el pálido reflejo de una fotografía.

Yo lo siento por ellos.



Un café durante el descanso en el claustro del Palacio Maricel.

## Un par de reflexiones

por Frederic Roda

**E**L Congreso Anual de la ADE ha conseguido la creación de un «equipo» de relación inconsútil y repetida. Sabemos que podemos contar con una red de relaciones. Cada convocatoria permite concretar un par de ideas y, lo que es más importante, poner en duda las propias. Pensando en el futuro cabe considerar:

1. Que de año en año no «pasan cosas» suficientes para justificar los aspectos informativos.

2. Que quizá conviene ir a temas monográficos, sencillos, casi humildes, no insistiendo tanto en cuestiones generales que nos llevan a repetirnos.

Se ha obtenido un sistema de amistad que es rico, eficaz, productivo. Y se concluyó abriendo grandes interrogantes, ya no exclusivamente teatrales, cayendo (a mi modo de ver) sobre las débiles espaldas del teatro, el peso de la conciencia humana. Apasionante pero excesivo. Quizá el teatro ha hecho lo que ha hecho por los hombres, sin saber que lo hacía.

En el número anterior de nuestra Revista (21) publicamos las ponencias de Guillermo Heras, Cesc Gelabert y Jordi Mesalles. En este número incluimos las de Gloria Picazo, Agustín Iglesias, Pedro Alvarez-Ossorio y Santiago Sánchez. Dejamos para el próximo las pertenecientes a la última sesión, dedicada a "La Construcción teatral europea en los 90", presentadas por Mario Barradas (Portugal), Jordi Coca, Juan A. Hormigón y Maurizio Scaparro (Italia).

## El espacio y el cuerpo en la confluencia de las artes

por Gloria Picazo

Es curioso constatar el hecho de que en un encuentro al entorno de "El director y el coreógrafo en la concepción del espectáculo" se me haya invitado a participar con el convencimiento de que no se trataba de formular un nuevo punto de vista sobre las intensas y ya tan debatidas relaciones entre las artes del espectáculo y las artes visuales, sino que en un momento en el que insistentemente se plantea la indefinición de los límites artísticos y la fricción —en algunos casos, positiva— que parece existir entre las diferentes disciplinas artísticas, parecía acertado aportar otra visión, en mi caso procedente desde la óptica del arte contemporáneo, para tratar de hallar puntos de vista comunes y por qué no, quizá también en algunas ocasiones soluciones comunes.

Desde la irrupción de las primeras vanguardias artísticas, el problema principal del pintor, así como del escultor y también del arquitecto, ha sido representar y organizar el espacio según perspectivas absolutamente distintas a las anteriores, que fueran capaces de formular una nueva visión sobre el mundo, acorde con los nuevos descubrimientos científicos y que indujeran al espectador a participar de una forma mucho más activa. Las artes escé-

nicas no dejan de mostrar afinidades sustanciales con determinados planteamientos artísticos, y si en un principio se relacionaban más estrechamente con la pintura gracias al peso del naturalismo escénico y del academicismo romántico del siglo XIX, lo cierto es que a medida que el siglo XX ha ido avanzando, sus relaciones podrían establecerse de forma más coherente con la escultura y con los nuevos planteamientos espaciales que han afectado sensiblemente la evolución del arte en las últimas décadas. Estas propuestas encaminadas a crear un espacio metafórico sugerente, y distantes en todo momento de un didactismo realista, han pretendido establecer una nueva noción de *environment*, han valorado el cuerpo en tanto que material artístico, han utilizado el sonido como un posible material más, susceptible de colmar un espacio, de la misma manera que la luz ha dejado de tener una mera funcionalidad práctica para pasar a ser parte sustancial del lenguaje plástico y en definitiva a perseguir una relación distinta con el espectador, quien consigue en ocasiones dejar a un lado su papel de *voyeur*, para pasar a ser parte integrante y determinante de la propuesta artística. En definitiva, espacio, *environment*, cuerpo, luz, sonido y espectador son aspectos cruciales y comunes a las artes plásticas y a las artes escénicas, pues las simples anotaciones, hasta aquí señaladas, muestran las afinidades que en estos momentos imperan entre aquellas disciplinas que hasta hace unas décadas parecían distantes. Quisiera insistir de nuevo, en el hecho de que si bien es cierto que las colaboraciones entre el mundo del arte y el del teatro y la danza se han dado con suma frecuencia a lo largo de todo el siglo XX, mi intervención va más encaminada a constatar puntos de ruptura comunes producidos desde finales de la década de los sesenta, y que en definitiva el surgimiento y consolidación de nuevas tendencias artísticas son fruto de "un espíritu del tiempo" que afecta por un igual las diversas disciplinas. Si en los años sesenta, el POP ART se planteó un nuevo acercamiento entre arte y vida, utilizando el lenguaje de lo popular y lo cotidiano para hacer arte con mayúsculas, y empezó a plantearse nuevos conceptos espaciales que superaran el espacio intrínseco de la obra de arte, introduciendo el término instalación, también es cierto que las nuevas investigaciones teatrales apuntaban hacia presupuestos similares. Si Robert Rauschenberg introducía objetos cotidianos en sus "Combine Paintings", Trisha Brown se valía de gestos cotidianos en sus espectáculos, defendiendo ambos la espontaneidad, la velocidad y la audacia, características del momento. El ARTE POVERA surgido por aquel mismo momento en Europa, en Italia concretamente, con Janis Kounellis, Mario Merz y Luciano Fabro, entre otros artistas, han intentado destruir la idea de que la obra de arte es un proceso irreversible, que ineludiblemente debe desembocar en un icono-objeto estático. Los artistas POVERA pretenden constatar que la materia puede ser algo mudable, que no tiene por qué ser apresada en un espacio y tiempo definidos, y en consecuencia sus elementos pueden organizarse y reorganizarse en función de las características arquitectónicas de los espacios expositivos. Algo similar ha sucedido con el ARTE MINIMAL, surgido en los Estados Unidos a mediados de la década de los sesenta; en el arte de las estructuras primarias, como también se le ha llamado, se ha recurrido a la abstracción total, al orden interno, a la simplicidad de factura, al anti-ilusionismo, a los materiales industriales, al módulo y a su repetición, para aludir a la idea de progreso y de movimiento, y en definitiva, a la cuestión del *in situ* nuevamente, como una de las premisas más destacadas del arte de las tres últimas décadas. La obra de Walter de Maria es un ejemplo muy relevante de los presupuestos minimalistas, en especial con obras tan significativas como el "Kilómetro partido" que está permanentemente expuesto en la Dia Art Foundation de Nueva York, así como la evidencia de que las propuestas minimalistas enlazaron de inmediato con el LAND ART o arte de la tierra. Este propone hacer arte "en" y "con" el paisaje, yendo a la búsqueda de espacios naturales, de sitios lejanos, no mancillados por el hombre, en los cuales reinara el silencio y un ambiente mítico-sagrado, espacios en los que el hombre pudiera recuperar su relación ancestral con la naturaleza. En definitiva, se trataba de renunciar al marco tradicional del museo y la galería de arte, para salir a un contexto natural, siendo el desierto el paradigma de estos deseos. Este rechazo a los espacios convencionales, suponía repudiar los esquemas burgueses y huir de los cenáculos artísticos para buscar nuevos ámbitos, en este caso fue la naturaleza, pero también la ciudad propiamente dicha o ciertos espacios alternativos permitirían nuevas fórmulas de comunicación artística, algo que sin duda alguna también sucedió en las artes escénicas, y sin ir más lejos, los primeros montajes de La Fura dels Baus serían una posible constatación de este hecho.

La noción de *environment* iría consolidándose desde los prime-



ros intentos realizados por el POP ART, y tal como indicó Allan Kaprow "el término *environment* se refiere a una forma artística que llena todo un espacio (o el espacio exterior) rodeando al visitante y utilizando cualquier material, incluyendo luces, sonidos y colores". En realidad, los ideales iban encaminados a confirmar la idea de "obra de arte total" perseguida por Richard Wagner, que tanto persiguieron futuristas, constructivistas y dadaístas, como artistas posteriores, desde el campo teatral como Robert Wilson, o el grupo canadiense de John Krizanc y Richard Rose, quienes con su obra "Tamara" hacían que el público andara tras los actores a lo largo de tres pisos del edificio, pero también desde las artes plásticas. En este sentido cuatro ejemplos, que desde ópticas diferentes pretenden alcanzar ese carácter envolvente y globalizador de la obra de arte. Nam June Paik y Fabrizio Plessi, conjugando arte y nuevas tecnologías, Jordi Benito dejándose influir plenamente por una espacialidad escenográfica y Daniel Buren investigando los aspectos perceptivos.

Partiendo de una concepción ciertamente alejada de lo que se-

ría la utilización del cuerpo por parte del actor en el teatro o la danza, desde principios de los sesenta la presencia humana, ya sea la del artista con su propio cuerpo como material artístico, o bien la del espectador, contribuyendo a definir el resultado final de la obra, sería una vía que significaría sensiblemente el desarrollo de las tendencias artísticas más conceptuales. En definitiva, allí donde el actor "representa", el artista se utiliza como podría servirse de cualquier objeto o material para materializar su obra. Sin olvidar las vías iniciadas por el HAPPENING, cuyas características trataremos más adelante al referirnos a los aspectos participativos en la obra de arte, ni las aportaciones del grupo internacional FLUXUS, creado en 1961 al entorno de George Maciunas y que supuso una reacción contra el sistema artístico como núcleo aislado con una fuerte carga de escepticismo, sarcasmo y provocación neo-dada, el BODY ART o arte corporal que se desarrolló en los Estados Unidos y en Europa a finales de los años sesenta y primera mitad de los setenta, hizo que el cuerpo se convirtiera en el gran protagonista, en un sentido físico, pero también desde otros puntos de vis-

ta como el psicológico, el antropológico o el comunicativo, de ahí que el BODY ART también haya recibido el nombre de BEHAVIOR ART o arte comportamental. Como precedente, el artista francés Yves Klein y sus "Antropometrías" en las que utilizaba cuerpos femeninos para realizar sus pinturas, como si éstos fueran "pinceles vivientes". Charlotte Moorman ejecutando la pieza "T.V. Cello", a través de cuyos monitores se proyectaban cintas de vídeo realizadas por Nam June Paik, un típico concierto FLUXUS. La herida y la exploración de los sentidos, el cuerpo y su relación con el espacio, el autoconocimiento y la comunicación interpersonal fueron algunas de las propuestas de Gina Pane, Thierry Fox, Marina Abramovic y Ulay, entre otros muchos. Hermann Nitsch y el Accionismo vienés representarían la corriente más cruel y espectacular del BODY ART; con claras reminiscencias del happening, Hermann Nitsch realizó diversas acciones desde 1961, relacionadas con su proyecto sobre el "Teatro misterioso orgiástico". Utilizando animales desollados, sangre y alimentos en descomposición que lanzaba sobre los cuerpos desnudos de jóvenes, Nitsch conseguía llevar a cabo sus acciones que podía alcanzar altos niveles de paroxismo y en las que el espectador era considerado también como posible motivo de agresión. Nitsch se expresaba en estos términos: "A través de mi producción artística, tomo sobre mí la negativa aparente, insípida, perversa, obscena, la pasión y la histeria del acto de sacrificio y así TU te evitas ese descendimiento sucio y vergonzoso a lo extremo. Yo soy la expresión de toda creación".

Con el paso del tiempo, y el progresivo retroceso de la virulencia y radicalidad conceptuales, la PERFORMANCE también evolucionó hacia nuevas propuestas, buscando posibles salidas que le acercaran a otros campos como la música, la danza, el teatro y el vídeo, convirtiéndose en lo que podríamos llamar la PERFORMANCE MULTIMEDIA. Uno de los casos más significativos y relevantes sería la evolución de una artista como Laurie Anderson, que del contexto artístico dio el gran salto al mundo del espectáculo con sus complejos conciertos multimedia. Otros trabajos recientes, pero enraizados en lo que sería la performance de los setenta, serían el transformismo de Cindy Sherman canalizado siempre a través de la fotografía o el camuflaje en la naturaleza protagonizado por el artista alemán Volrad Kustcher. En realidad, la propia evolución de la performance es sumamente sintomática del desarrollo de las artes plásticas en los últimos tiempos; del radicalismo de los setenta impulsado por el arte conceptual y sus derivaciones, se pasó a una etapa post-moderna de revisión historicista, en la que muchos planteamientos se sometieron a las leyes mercantilistas y en la que se impuso el mestizaje entre disciplinas como una vía posible para superar cierto impasse creativo presente en el ambiente, lo cual hasta ahora ha tenido sus impulsores, pero también empieza a tener ya ciertos detractores.

El tercer aspecto a considerar, antes ya anunciado, sería el tema de la luz, tan significativo en el lenguaje teatral, pero también tema clave en toda la historia del arte. De hecho, si a través de los siglos la pintura ha intentado representar la luz desde ópticas que han ido marcando la sucesión de movimientos, siendo ésta elemento determinante para establecer diferencias, como entre el Renacimiento y el Barroco, también es cierto que desde el Constructivismo y desde la conciencia por parte del artista del hecho que no podía mantenerse aislado de los nuevos avances tecnológicos, la luz se ha incorporado al lenguaje artístico como un elemento que con su presencia física, es capaz de incidir en aquellos problemas de espacialidad y environment, apuntados anteriormente. En el caso de Michel Verjoux la luz le sirve para inscribir formas geométricas simples en un espacio, desde planteamientos post-minimalistas sumamente estrictos. El artista norteamericano Dale Eldred utiliza la luz solar para insertar formas lumínicas aleatorias sobre la fachada de un edificio, mientras que Stephen Antonakos dibuja en el espacio en función de la arquitectura del lugar. Por su parte, Eugenia Balcells ve la televisión como un tejido electrónico y explora la zona existente entre la abstracción lineal y lúmica que ella provoca y la latencia de las imágenes. Gracias a las aportaciones de John Cage, y de las relaciones que siempre ha mantenido con los artistas plásticos, el sonido, como él mismo indicaba cualquier forma de ruido, puede ser considerada como un material escultórico más, susceptible de interferir y modificar un espacio. De la misma manera, que el minimalista Carl Andre siempre ha considerado la escultura como un corte en el espacio, también el sonido puede irrumpir en el espacio, y así sonido y silencio, pueden corresponderse con el vacío y el lleno, términos que en escultura han merecido una larga consideración. A partir de esta hipótesis, un artista como el norteamericano Max Neuhaus trata de definir el espacio con el sonido, partiendo de las características de su arquitectura y de sus propios ruidos. Sus instalaciones no son visuales, pero mo-

delan los espacios y conforman obras en tres dimensiones a explorar acústicamente.

El quinto aspecto en cuestión sería la participación del espectador que desde el surgimiento del happening y desde las propuestas conceptuales que pretendían establecer una ligazón más fuerte entre arte y vida, ha sido motivo de reflexión para un sector amplio de artistas. El rechazo que un sector teatral ha mostrado contra la pasividad del espectador, también se ha dado en las artes plásticas, ya fuera a través de la provocación, como sería en el caso del happening y el body art, o bien desde la óptica de lo perceptivo y lo lúdico, como en el caso de este "Penetrable" de Soto, o como en la actividad desarrollada por Antoni Miralda desde finales de los sesenta, cuyos rituales presentaban un carácter eminentemente festivo y que están llegando a su punto más álgido, con el gran proyecto "Honeymoon", la boda entre la estatua de Colón de Barcelona y la Liberty de Nueva York. Para finalizar, el trabajo de un joven artista, Pep Agut, cuyas monumentales piezas pretenden, basándose en una terminología teatral, ser algo parecido a un escenario al cual el espectador pueda incorporarse, convirtiéndose él mismo en un posible motivo pictórico que concluya el sentido final de la obra.

La puesta en escena  
en su relación  
con la producción

# Energía creativa y sociedades anónimas

por Agustín Iglesias

*"Para hacer un teatro distinto, lo primero hacerlo —fabricarlo—; lo segundo —no conviene separar demasiado—, utilizar un nuevo tipo de locales, ubicados en nuevos circuitos de distribución. Esto permite trasladar el fenómeno teatral a unas clases distintas, objetivo inicial de este nuevo planteamiento. Primer capítulo, pues, de la independencia: la económica." Independencia económica-Los Goliardos. Abril 1970. "Primer Acto".*

**S**IRVA esta cita como resumen de las proclamas, batallas y aspiraciones de una generación. Han pasado más de veinte años pero sigue tocando el nervio de muchos de nuestros problemas.

Los que estamos al frente de compañías itinerantes, procedamos del antiguo teatro independiente o seamos de nuevo cuño, sabemos que la defensa de la independencia creativa pasa por la implantación de nuestros espectáculos dentro del mercado teatral. Imponernos en los canales de distribución, controlados más



*“Affekte” (1988), de Susanne Linke y Urs Dietrich.*

por las modas y gustos de políticos y programadores —verdaderos filtros— que por la demanda de un público.

La producción teatral española vive un momento contradictorio. Por un lado fuertes inversiones en la construcción de teatros y auditorios en las principales ciudades, restauración de los teatros del MOPU, edificación de centros culturales y cívicos en gran parte de los barrios y pueblos. Todo un récord de inversiones en infraestructura a lo largo de la historia de España.

Si a esto le sumamos el aumento en las ayudas para la producción generadas en los últimos años por las distintas administraciones nos encontramos con cifras realmente importantes.

Pero frente a estos optimistas datos nos encontramos con un mercado teatral caótico y balbuceante, una asistencia irregular y desconcertante de público y una constante desaparición de compañías profesionales sin que se vislumbren nuevos reemplazos de savia joven.

Ha aumentado el costo económico de las producciones pero no

siempre ha ido parejo a la calidad de los espectáculos. Y la mejora de edificios teatrales no ha hecho crecer los circuitos teatrales en los últimos años.

Una situación desconcertante.

Las compañías estables que nos hemos consolidado durante la década de los ochenta hemos aprendido a organizarnos de otra manera. Hacer teatro ya no consiste sólo en esfuerzo, voluntad e imaginación. Hemos tenido que aprender también organización de empresa y publicidad.

Mantener una compañía requiere un buen director, buenos textos, buenos actores y también un buen gestor administrativo y un eficaz productor. La infraestructura de una compañía necesita tanto de un amplio local de ensayos como de una oficina dotada de ordenador y fax.

Crear un buen espectáculo es tan importante como saber venderlo. Confeccionar una imagen del producto es tan fundamental como la existencia del mismo.

La sociedad del espectáculo y del simulacro marca cada vez más férreamente sus leyes. Y todo lo que no pasa por sus medios de comunicación no tiene razón de ser.

Esto, unido a las obligaciones administrativas, nos ha exigido construir sociedades anónimas, laborales o limitadas que nos permitan movernos libremente en los cauces de la sociedad industrial. De esta manera el antiguo grupo se ha transformado en pequeña empresa.

¿Ha cambiado esto nuestras concepciones creativas? ¿Condiciona nuestras puestas en escena? Preferiría hacer la pregunta al revés: Para crear los espectáculos que soñamos, ¿necesitamos todo este engranaje organizativo? Por supuesto que sí.

Confeccionar un buen espectáculo necesita tiempo, local de ensayos, equipo de actores cohesionado, calidad en los materiales escenográficos, luz, sonido... y cada vez más dinero. Dinero y racionalización de los medios de producción. Aprovechamiento al máximo de la infraestructura humana y técnica de la compañía.

Si no sabemos acumular y distribuir los medios de producción, difícilmente podremos desarrollar nuestra energía y conocimientos teatrales.

Y así, nosotros, directores de escena, nos convertimos en directores de compañía y, por tanto, de empresa y empresa capitalista. Y aunque nuestro objetivo central siga siendo la realización de los sueños teatrales y no el lucro, sabemos que una empresa que no garantiza sueldos y sólo obtiene pérdidas —o no logra amortizar sus inversiones—, está condenada a la extinción y, por tanto, el trabajo continuo y la evolución profesional amenazados.

Asumida esta dualidad profesional podríamos descansar tranquilos si en este gran mercado del mundo nuestros productos tuviesen una demanda garantizada. Pero, ¡ay, éste es otro cantar!, aquí tropezamos con la piedra que más nos duele: el público. El destinatario de nuestros esfuerzos unas veces se esfuma como el humo y otras aparece y desaparece como "ojos del Guadiana".

Los edificios teatrales, nuestros instrumentos básicos de trabajo, son devorados lentamente por las inmobiliarias. Los teatros privados de Madrid y Barcelona se han reducido en los últimos años y los que se mantienen se encuentran en estado de coma permanente o en fase terminal. Es verdad que se han abierto nuevas salas municipales en otras ciudades, pero por razones todavía misteriosas se resisten a la contratación de la mayoría de los productos nacionales. Y a los centros dramáticos raramente se les ocurre contratar un espectáculo que no esté producido o coproducido por ellos. Por lo que los bolos, la itinerancia es la única alternativa que nos queda. Lógicamente esto conduce a que el público de nuestros espectáculos sea, inevitablemente, disperso y ocasional.

¿Qué nos empuja entonces a montar un espectáculo y no otro, o a concebir una determinada puesta en escena, si las relaciones con el deseado espectador ofrecen tantas dificultades? Pues la fidelidad a nosotros mismos, a nuestros gustos personales, a nuestras obsesiones, a la coherencia de nuestras propuestas estéticas; o esa fidelidad o la copia de éxitos extranjeros, montajes de clásicos llamados populares, encargos para giras veraniegas o festivales, etc. Lo que no estaría mal si se tradujesen en numerosas ocasiones en trabajo precipitado y ramplón.

Y surge otra vez la antigua pregunta: ¿El teatro ha de ser un servicio público o mercancía sometida a los vaivenes de oferta y demanda?

Para la mayor parte de nosotros no hay opciones. Estamos so-

metidos a un mercado —exiguo e irracional— nos guste o no, aunque ambicionemos el servicio público.

Es significativo que muchas producciones subvencionadas por los dineros públicos, al estar sometidos a esas leyes del mercado, están condenadas a ser de corta duración.

Algunas semanas de ensayo, treinta escasas representaciones para cumplir con los acuerdos ministeriales y la compañía desaparece con el espectáculo. Medios de producción, esfuerzos creativos, ilusiones profesionales se esfuman sin dejar rastro.

No debería resultarnos inquietante si las compañías brotasen con la misma intensidad con que desaparecen. Sería un buen signo de vitalidad.

Productores, actores, directores que no se amilanen por la falta de éxito o por un fracaso circunstancial.

Pero la realidad dice otra cosa.

Los actores buscan trabajo fuera del medio teatral. Radio, cine, televisión, doblaje, antes que teatro, aunque éste siga manteniendo un alto prestigio profesional. Lo mismo pasa con los autores, por no hablar de nosotros, los directores, cuya subsistencia nos vemos obligados a buscarla en la enseñanza.

Y a pesar de todo la evolución de nuestra puesta en escena durante la última década ha sido desigual, pero brillante. Nuestros espectáculos viajan a Europa y empezamos a codearnos con el teatro internacional que siempre envidiamos.

Nada más lejos esta afirmación del triunfalismo. Nos encontramos a años luz de una gestión teatral eficaz. Seguimos agonizando por la falta de organización interna, por la falta de capacidad empresarial y por la inexistencia de políticas culturales. Nuestro futuro está en los teatros públicos o en empresas de nuevo cuño que sepan unir la gestión administrativa con el aprovechamiento de los recursos técnicos y humanos.

No es posible la puesta en escena rigurosa a partir de la picaresca y la inspiración de birlibirloque.

Es absurdo seguir gastando la mayor parte de los recursos económicos en alquileres: en locales de ensayo, en focos, en vehículos, etc., mientras dejamos el tiempo de los ensayos reducido a los mínimos imprescindibles.

Comenzar constantemente de cero, que cada nueva producción sea la producción de una nueva compañía no es sólo agotador, sino empobrecedor tanto económica como estéticamente.

Esta ponencia es la reflexión sobre mi propia práctica a lo largo de diez largos años. Atrás han quedado sueños adolescentes y una transición democrática interminable. Parece ser que el próximo año 92 será un año clave. Lo va a ser más el 93, con el Mercado Común Europeo al cual todavía miramos con escepticismo y ambiguos deseos.

Tenemos mucho que aprender de los colegas europeos, pero también mucho que inventar nosotros mismos.

Nosotros somos los principales animadores del teatro y también sus organizadores, sin despreciar por supuesto al resto de nuestros compañeros de profesión. Ser empresarios nunca fue nuestra vocación, pero la compañía es el único invento que existe para organizarse teatralmente y si no lo hacemos con más eficacia, perspectivas de futuro y abandono de picarescas y prácticas provisionales, me temo que los directores de escena españoles sólo quedemos para dirigir saraos o eventos folklóricos en la Europa que se nos avecina.

**El Corte Inglés**

*Colabora en las actividades de la  
Asociación de Directores de Escena*

# Producción pública/ producción privada

(Para una puesta en escena)

(Extractos)

por Pedro Alvarez-Ossorio

**N**O es frecuente que en España se constituyan mesas de trabajo que intenten reflexionar sobre las implicaciones entre los procesos productivo y creativo. Sin embargo, todos sabemos que en la historia de la cultura, en general, y en la del teatro, en particular, los diferentes sistemas de producción han sido determinantes en la configuración del producto cultural acabado. (...)

Si la producción tiene un carácter público, las razones del debate adquieren un valor añadido, y las mismas se convierten en obligación si asumimos nuestra responsabilidad pública. No obstante, no hay mucho material documental sobre el tema y no abunda la bibliografía. (...)

Para acotar el tema sería necesario precisar algunas cifras que en general permanecen ocultas o se hace poco uso de ellas:

Cuando hablamos de producción pública nos referimos a las realizadas desde las Unidades de producción dependientes de organismos públicos, y no sólo al carácter de la inversión que las hace posible, ya que si la producción guarda una relación directa con la inversión, en nuestro país a muy pocas producciones se las podría calificar de privadas. Un altísimo porcentaje de la inversión en producción está cubierto por organismos públicos.

Con los datos que obran en mi poder, las diferentes administraciones del Estado de nuestro país han invertido durante el año 1990 unos 4.000.000.000 de pesetas en gastos directos e indirectos para producciones teatrales. En esta cifra, probablemente incompleta, no se contemplan los gastos de inversión, ni las aportaciones de otras administraciones como las locales o entes públicos y privados que no sean el Ministerio de Cultura y los organismos autónomos de cultura.

De estos 4.000.000.000, 2.500 han sido destinados a la admi-

nistración de las unidades de producción pública y los otros 1.500 a ayudas a la empresa privada. Teniendo en cuenta que algunas unidades de producción pública, a su vez han invertido en coproducciones con empresas privadas, no es aventurado afirmar que de este montante casi el 50 por 100 se ha dirigido a apoyar la iniciativa privada, es decir, unos 2.000.000.000 de pesetas; a los que habría que añadir las aportaciones de los organismos locales y empresas privadas o públicas que ejercen exponsorización sobre el teatro. (...)

Estas cifras, que en ningún caso presento para defender ni para atacar la política de inversiones de nuestras administraciones públicas, sí me sirven para aventurar una hipótesis de trabajo.

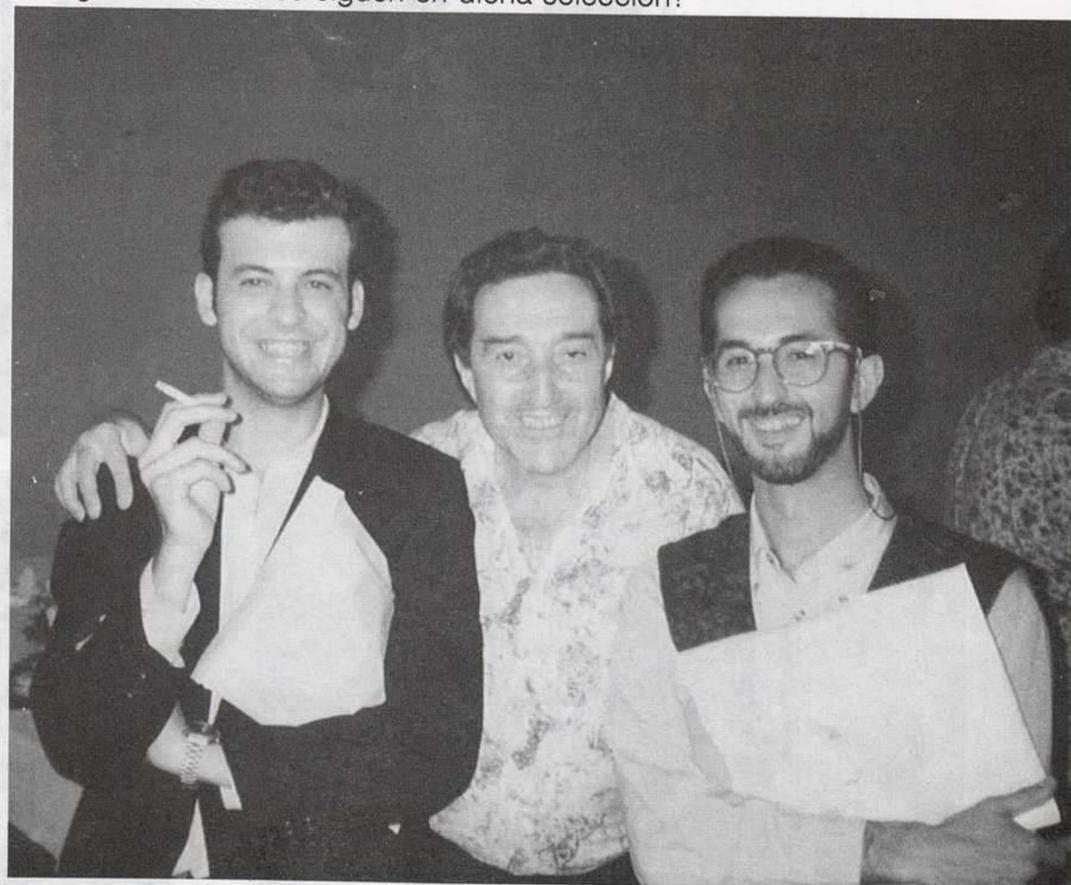
La iniciativa privada se mueve entre una oferta cultural como bien ganancial y de subsistencia de amplios sectores profesionales y las particulares visiones estéticas de unos creadores que utilizan el teatro como un medio de comunicación artística a la búsqueda de una realización personal. Como complemento, las unidades de producción pública deben surgir para ampliar dicha oferta cultural, con criterios propios, formas autóctonas de producción y para la consecución de unos objetivos más amplios que los particulares de un creador, y en este sentido equilibrar la demanda pública con la oferta.

La confusión de unos u otros objetivos da pie en muchos casos a discusiones estériles sobre los programas y actividades de las diferentes unidades de producción de nuestro entorno. (...)

## Relación Director-Producción

Una cuestión parece previa a que se establezcan dichas relaciones en el proceso productivo, y es la elección del director para dicha propuesta.

¿Qué criterios se siguen en dicha selección?



De izquierda a derecha, Vicente Aranda, Juan Antonio Quintana y Antonio Joven. Julio Fraga, A. Joven y Manuel Ponce.



¿Se persigue una coherencia en los programas, y la uniformidad limita los campos de selección?

¿O por el contrario se busca una diversificación en la oferta?

La respuesta habría que buscarla en el origen mismo del proyecto.

¿De dónde se parte? ¿De un proyecto, textual o no, al que se invita a participar a un director que se piensa se ajusta al mismo?, o por el contrario, ¿se invita a un director al que se le pide su propia oferta, con más o menos limitaciones? (...)

Analicemos el primer supuesto, que somete al director a la producción, que creo pueda ser el más conflictivo, y es el que, como ya he dicho antes pienso se ajusta más a las Unidades de producción pública.

La disciplina del director al proyecto de producción es algo a lo que todos estamos acostumbrados cuando la producción es controlada por manos privadas,

pero hay un sentimiento generalizado de que cuando el productor es una empresa pública no deberían existir limitaciones. (...)

Es un peligro, sobre el que llamo la atención, y que me consta que, al menos en algunos de los países de nuestro entorno, es más frecuente de lo que sería aconsejable, que cuando a un director le cae la "breva" (perdonadme el vulgarismo pero he oído esta expresión en boca de algunos), digo, que cuando a un director le cae en sus manos un proyecto encargo de una unidad de producción pública, plantee su propuesta desde unas exigencias presupuestarias que en muchos casos no son tanto las objetivas exigibles por el proyecto, como las que le hacen estimar que un empaquetado más costoso beneficiará al producto final.

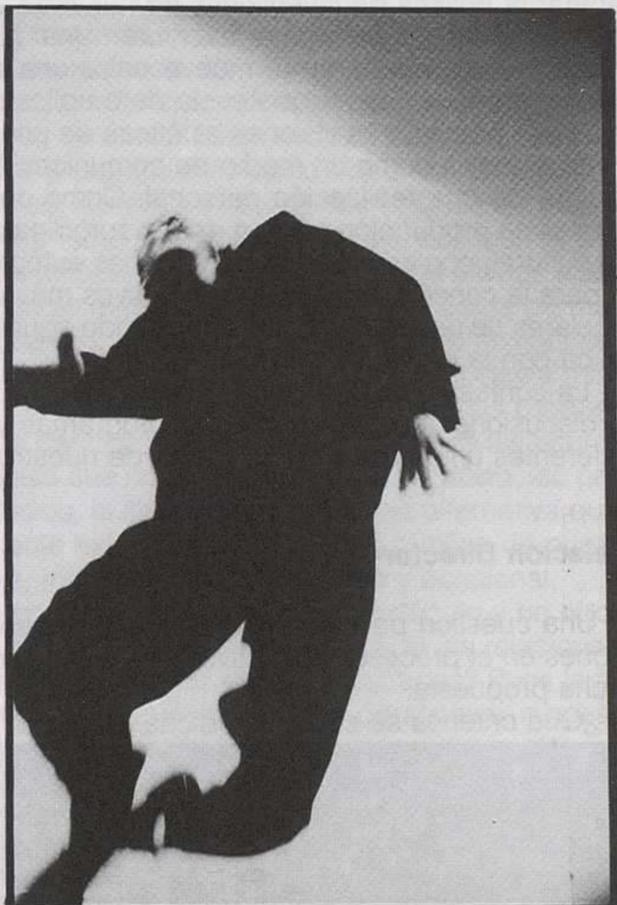
Es cierto que esta acusación no es privativa de los directores, sino que es extensible a actores, escenógrafos, iluminadores, etc. Mejorando siempre a los presentes, claro está. (...)

Por ello, una primera aproximación a las conclusiones que querría sacar de esta charla se situaría en cómo conseguir evitar que la intervención pública en la producción teatral produzca una inflación de los costos. (...)

Para evitarlo, y dejando al margen las posibles maniobras demagógicas que con frecuencia rodean este tipo de debates, probablemente sería bueno exigir cuentas claras y aplicar las responsabilidades sobre quien recaiga evitando tantas generalizaciones, que no sólo no aclaran nada, sino que enturbian el panorama, y ya se sabe que "en río revuelto..." (...)

Sería bueno un estudio de mercado que nos facilitara datos sobre las relaciones costo-calidad del teatro español. Y a partir de ello, la adecuación entre el proyecto y la inversión que requiere es algo que deberíamos exigir tanto en las producciones públicas como en las privadas que funcionan fundamentalmente con inversiones públicas. (...)

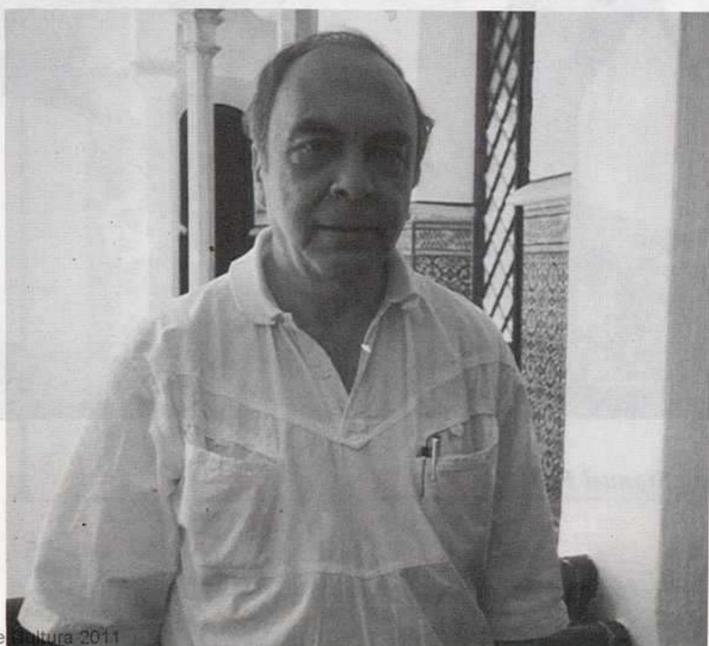
**"Exhibo", por Kenneth Kvarnström (fotos, Helen Ruge).**



### Jerarquización en la gestión pública

La gestión pública además de atender a unos criterios genéricos de política cultural, debe elaborar programas concretos con

**Izquierda, Mario Barradas (Centro Dramático de Evora). Derecha, Angel Fernández Montesinos, Eduardo Sánchez Torel, Joan Minguell y Carlos Rodríguez.**



unos contenidos estéticos y éticos que en sí mismos prefiguran una acción de creatividad con la consiguiente intervención en la aportación de los bienes culturales.

Esta y no otras son las razones que justifican que al frente de cada unidad de producción pública figure un director artístico, porque en otro caso, si la función se limitara a una gestión de unos criterios generales de política teatral, la responsabilidad debería recaer exclusivamente sobre un político gestor, con el peligro consiguiente de dirigismo cultural. (...)

La autonomía del director artístico de la unidad de producción pasa un segundo control cuando presenta su programa de actividades y financiero al órgano que lo ha elegido, y una vez aprobado por el mismo, se convierte en el máximo responsable de su realización. (...)

Dicho director es en este caso quien debe asumir la máxima responsabilidad sobre las propuestas de los programas de su unidad, la ejecución de los mismos y los niveles de consecución de sus objetivos.

¿Qué función cumple entonces el director de puesta en escena invitado a participar en este proyecto?: La primera, asumir la responsabilidad de la propuesta y su realización, pero sabiéndose copartícipe de un proyecto más amplio que su propia propuesta; la segunda, el ajustar sus criterios artísticos al marco para el que ha sido invitado ajustando sus objetivos personales con los generales del equipo con el que colabora; y la tercera, no por última la menos importante, ser capaz de adaptar sus propios modos de producción a los del ente para el que trabaja. (...)

La libertad sin control del director puede dar pie a un producto teatral que no se ajuste a los objetivos y medios generales de la unidad de producción, por ello es necesario que el proyecto quede perfectamente delimitado, tanto presupuestaria como artísticamente, antes de iniciarse el mismo. En esta delimitación deben quedar claros los porcentajes de riesgo que se quieren asumir, ajustando los presupuestos a los objetivos a alcanzar. (...)

Esta sería la segunda de las conclusiones que me gustaría surgieran de esta charla, es necesario que todos los componentes de una producción se comprometan a plantear con claridad los objetivos a conseguir con la misma; y desde esta clarificación, adecuar las inversiones y el esfuerzo para poder dar como resultado una memoria de actividad que responda exactamente a los objetivos perseguidos. Sólo así podremos hablar de buena o mala gestión y realización. (...)

Aquellos conflictos que surjan en las relaciones unidades de producción pública-directores de puesta en escena, deben someterse, como todos los que aparecen entre los diversos miembros de los equipos productivos, a la jerarquización de competencias que impone el propio sistema. (...)

Se me dirá, y no sin razón, que esos intereses públicos pueden enmascarar los intereses privados del director artístico de la unidad de producción pública, pero no olvidemos que éstos, están sometidos, aunque con diversas formas jurídicas, a órganos de asesoramiento y control público, y son ellos los que deben velar por un buen cumplimiento.

### Los otros componentes: público y profesionales

Es cierto también, que sería exigible que los objetivos perseguidos por dichas unidades deberían ser claros y compartidos por un amplio sector poblacional, aquel más implicado en el hecho teatral, público y profesionales.

La implicación del público no puede medirse sólo por la homogeneización de la asistencia, como ya dije con anterioridad, ya que no es lo mismo la afluencia de público a un espectáculo de masas que a otro experimental. (...)

En cuanto a la aceptación por los diferentes sectores profesionales, probablemente deberíamos asumir conjuntamente la ausencia de un debate serio, como ya enunciaba al principio, sobre qué queremos hacer con nuestro teatro público.

Como no quiero eludirlo, para finalizar, aventuro algunos puntos que, unidos a lo anteriormente expuesto, puedan ayudar en el debate posterior a polemizar sobre ello.

Los principios teóricos de una unidad de producción pública deben pasar de lo genérico a lo particular.

Entre los principios genéricos de las diferentes Unidades de producción pública figura en uno u otros términos la recuperación de su acervo teatral, el acercamiento del público al teatro universal, la búsqueda de una nueva dramaturgia, etc. En general en todos los programas de los centros públicos se habla de recuperación o consolidación.

Pero dicha recuperación o consolidación de una dramaturgia, autóctona o no, tiene que concretarse en unos programas a corto

y largo plazo que evite los constantes vaivenes de modas a que nos vemos sometidos. (...)

Por otra parte cómo nos podemos exigir coherencia en los planteamientos si en nuestro país falta soporte teórico en general, pero sobre todo en el teatro. ¿Cuándo vamos a tener una crítica que oriente desde el análisis y no desde los subjetivismos de camarilla? ¿Cuáles son nuestras grandes figuras de la puesta en escena? ¿Qué cuerpo teórico las sostiene? ¿Sus propias manifestaciones y escritos? Aparte de algunas banalidades y artículos de prensa divulgativa no tenemos muchas más referencias. (...)

Otro principio genérico compartido es ayudar a la estabilidad del ejercicio de la profesión teatral, y probablemente algunos de los caminos seguidos estén funcionando en contra del mismo.

Las exigencias de sindicatos y asociaciones profesionales, que parten del principio de inestabilidad del profesional, y por ello plantean unas altas exigencias que permitan la supervivencia, hacen que los costos salariales del teatro se multipliquen por cinco, comparativamente a los de otros países de nuestro entorno. (...)

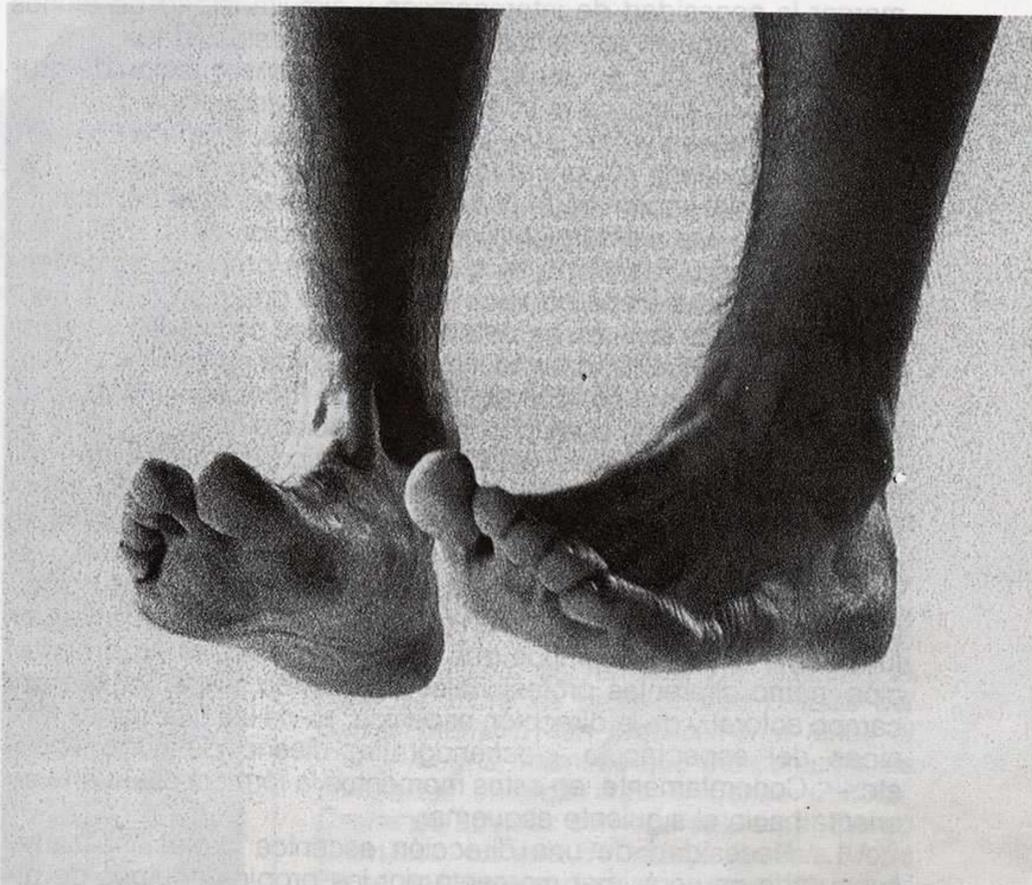
La inflación de los costos tanto en los salarios como en las realizaciones, probablemente sirva para estabilizar a un sector de los profesionales, pero limita ostensiblemente las posibilidades productivas con las inversiones de que disponemos.

La estabilización profesional a partir de la constitución de compañías estables, siguiendo los modelos de la Europa de la posguerra, es algo a lo que mayoritariamente parece le tenemos miedo las unidades de producción pública, probablemente por el peligro de funcionarización de sus componentes, pero que sin duda favorecerían la constitución de equipos de producción con unos criterios comunes y unos modos de producción estables. ¿Qué ofrecemos nosotros a cambio que favorezca la estabilidad? ¿No sería necesario un debate entre sindicatos, asociaciones profesionales y equipos de producción a la búsqueda de alternativas para dicha estabilidad?

Podríamos seguir haciéndonos preguntas y esta charla no acabaría nunca porque lo que subyace detrás de todas mis palabras es algo que, no sé si es compartido, pero al menos yo, echo en falta; los diez años de existencia del teatro público en España, han dinamizado sin duda el hecho teatral, pero hace falta abrir un debate serio sobre el mismo, sin afanes revanchistas y subjetivos, que nos ayude a encontrar los caminos por los que queremos socialmente que discurra, nos comprometamos con ellos, se orienten a la consecución de bienes culturales y sirvan como lugar de encuentro entre las culturas del Estado. (...)

Si este debate está por hacer de una forma generalizada, debo decir en honor a la verdad, que algunos directores de unidades de producción pública estamos en ello, sin intención de imponer nuestras justificadas diferencias estructurales y de objetivos, tratamos de coordinar nuestros esfuerzos, mejorando la rentabilidad cultural de los mismos con intercambios y colaboraciones, y sobre todo, abriendo un debate interno que nos ayude a contrastar nuestros planteamientos.

Probablemente sea necesario ampliarlo, crear documentos de reflexión sobre el mismo e implicar a todos los sectores sociales interesados. (...)



# Centros de producción municipal, una nueva línea de trabajo

por Santiago Sánchez

**E**L panorama de la dirección escénica en su relación con la producción parece haber tendido en los últimos años a una bipolarización cada vez más patente entre lo que podría significar el encargo institucional y el empeño de puesta en escena de un proyecto a través de la autoproducción.

Si estudiásemos las características de producción de los espectáculos que normalmente se ponen en pie, veríamos cómo alrededor del 90 por 100 de los mismos responden a una de las dos fórmulas anteriores.

Por ello, hemos venido planteando la necesidad de abrir nuevas vías de trabajo que puedan finalmente adoptar unas características propias e iniciar así un proceso de investigación tanto en su vertiente artística como en sus planteamientos de producción. De esta manera estimamos conveniente la aportación de algunas conclusiones de nuestro trabajo cotidiano en forma de breve comunicación que puedan complementar las visiones expuestas en las ponencias de la mesa.

Hace cuatro años, cuando aceptamos la propuesta de creación y dirección de una Escuela Municipal de Teatro en Aldaia, éramos conscientes de la necesidad de dotar al proyecto de una personalidad propia, sobre todo cuando conocíamos que fenómenos de este tipo habían surgido en diferentes lugares del Estado Español atendiendo, cada uno de ellos, a necesidades concretas y, por tanto, teniendo diferentes desarrollos según las zonas de ubicación.

Es cierto que ahora, años más tarde, las EMTs del País Valenciano se han mostrado con un fenómeno revelador de las múltiples posibilidades que encierra el binomio Teatro/Municipio.

Desarrollar los elementos que han propiciado esta fructífera evolución sería sujeto de otro debate y, por tanto, sólo enunciaremos que nuestra propuesta planteaba como premisa la necesidad de recuperación y dinamización de toda la actividad teatral de un municipio a través de tres conceptos básicos: formación, programación y producción.

Señalábamos anteriormente la complejidad que encerraría el análisis de cada uno de estos apartados, pero sí quisiéramos remarcar la necesidad de interconexión y simultaneidad de dichos conceptos, también alentados por la idea de estabilidad.

Estabilidad, que arrojaría como saldo la consolidación de grupos de trabajo y marcaría como objetivo la adecuación de la enseñanza, proceso ya iniciado en algunas zonas, caso de Euskadi. Asimismo acuñaría el concepto de programación regular con carácter semanal imprimiendo una idea de cotidianeidad frontalmente opuesta a ese pensamiento de representación municipal única y extraordinaria. Por último en el campo de la producción, se tendería a la formación de equipos estables de creación con la consiguiente puesta en marcha de unas unidades de producción que pueden ser de vital importancia en el proceso de normalización teatral y que reciben el nombre de Centros de Producción Municipal. ¿Qué entenderíamos pues por dicho enunciado?

En nuestro caso, será el desarrollo lógico del sector de producción de espectáculos que poseen las EMTs —pero que igualmente pueden surgir a partir de otras realidades— definiéndose como un espacio de creación teatral de carácter público y con gestión municipal que se compone de un núcleo profesional coincidente con el equipo de dirección de la EMT, al que se suman oportunamente tanto los alumnos que han cubierto un ciclo de formación, como diferentes profesionales del mundo teatral ya sea del campo actoral y de la dirección escénica, ya de las disciplinas técnicas del espectáculo —escenografía, diseño de iluminación, etc.—. Concretamente, en estos momentos la fórmula estudiada se orienta hacia el siguiente esquema:

1. Necesidad de una dirección escénica profesionalizada, asegurada en un primer momento por los propios equipos de di-

rección de las escuelas, a los que sumar en una segunda fase la invitación a diferentes directores para el montaje de espectáculos concretos.

2. En idénticos términos se trabajarían los aspectos técnicos del espectáculo —diseño de iluminación y escenografía, fundamentalmente—.

3. Creación en todos los casos anteriores de unas ayudantías a desempeñar por los alumnos de las escuelas.

4. En cuanto a los repartos actorales se establece un equilibrio entre alumnos de las escuelas y actores profesionales. Entre los primeros, se tendría especialmente en cuenta aquellos que, acabando un ciclo de formación, tengan presente continuar sus estudios en las diferentes Escuelas Superiores de Arte Dramático o Institutos del Teatro. Entre los actores del campo profesional, se distinguiría una proporción que abriese las puertas por una parte a unos primeros trabajos de recientes diplomados de las EAD o Institutos del Teatro, y por otra, se llamaría con especial interés a aquellos actores de trayectoria consolidada y amplia experiencia profesional.

Como se puede comprobar existe una voluntad de interrelación que confiere al proyecto una personalidad propia al tiempo que sirve para alcanzar unos claros objetivos, tanto internos como externos, de los que cabría destacar la posibilidad de:

— Culminar el proceso formativo de los alumnos que han seguido los cursos de las EMTs.

— Facilitar el contacto entre profesionales del teatro y alumnos de las escuelas, así como el intercambio de experiencias.

— Favorecer el acceso de los alumnos de las escuelas que en una etapa posterior desearan incorporarse a los estudios de las Escuelas Superiores de Arte Dramático, o bien integrarse en colectivos teatrales.

— Aumentar los recursos de los alumnos de cara a la creación teatral, de forma que en futuro próximo sean ellos mismos capaces de gestionar los montajes de producción municipal.

— Mejorar el nivel de calidad de los espectáculos vinculados al ámbito municipal.

— Asegurar el contacto con el público mediante unos espectáculos nacidos en el ámbito local, pero con una proyección mucho más amplia.

— Posibilitar el acceso de los municipios a los circuitos teatrales, en su doble dimensión de productores y programadores habituales de espectáculos, al tiempo que asegurar una presencia profesional al frente de las decisiones que tomadas desde dichos circuitos condicionan el devenir de la profesión teatral.

— Crear un nuevo marco de ocupación laboral para los profesionales del teatro, comenzando así los municipios una labor real de apoyo al hecho teatral.

## ADHESIONES

Queridos amigos:

Lamento comunicaros la imposibilidad de asistir al IV Congreso y, por tanto, a la Asamblea Extraordinaria de nuestra Asociación por compromisos contraídos en esas fechas. No obstante, deseo expresar mi total adhesión y apoyo a cuantas propuestas o iniciativas surjan durante el Congreso y en la Asamblea, y que confío resulten de interés y éxito para nuestra Asociación, en particular, y para el Teatro en España, en general.

Os envía un cordial saludo,

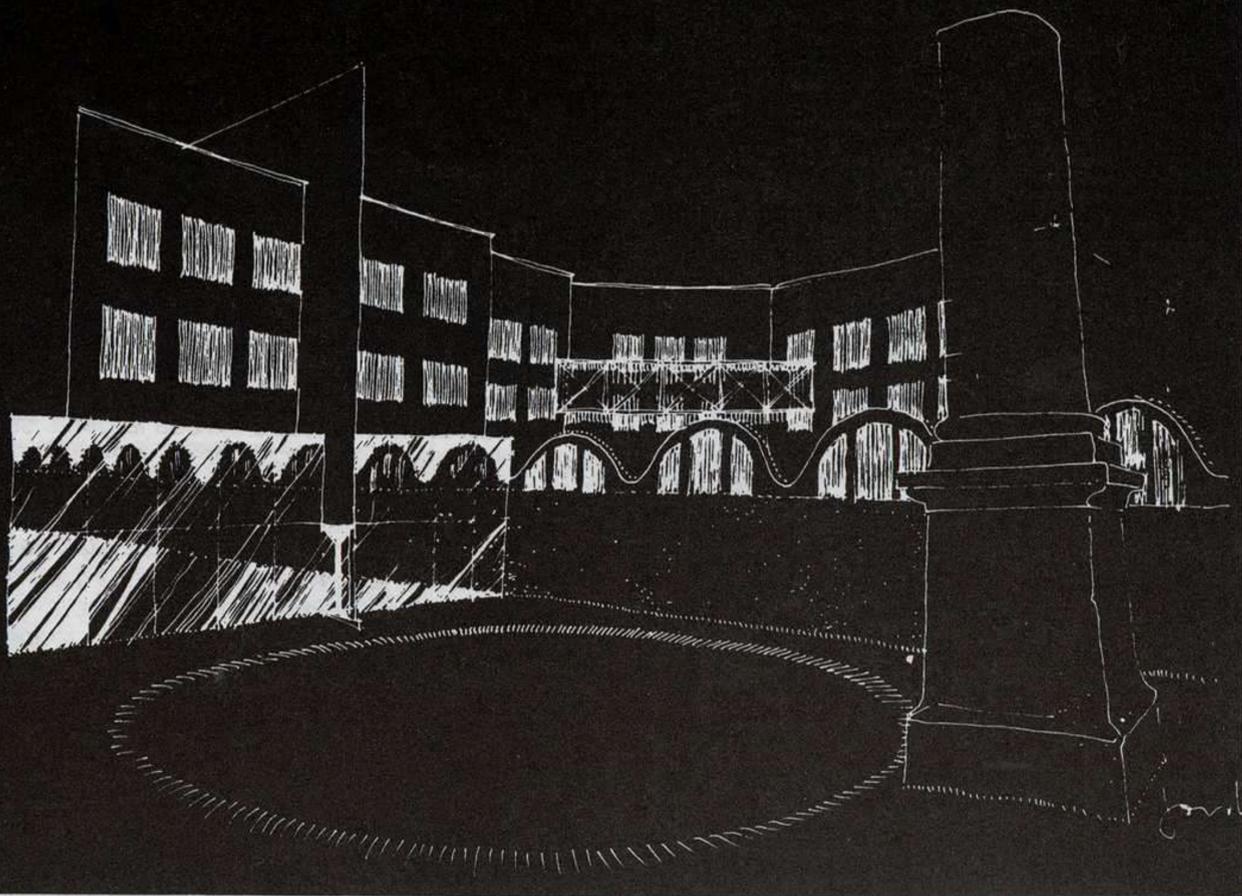
José Luis Karraskedo Heras

Las intenciones eran buenas, pero no he podido hacer un hueco en el trabajo. Disculpadme la ausencia. Que todo salga bien. Espero no perderme el próximo encuentro.

Maribel Belastegui

Imposible asistir por razones trabajo. Mucho éxito en el congreso.

Etelvino Vázquez



# Pau Monterde y el Centre Dramàtic del Vallès

Una entrevista de  
Inmaculada Alvear

**E**L día 9 de junio, a las 6.30 de la tarde, tenía lugar en el *Centre Dramàtic del Vallès* que depende del Institut del Teatre de Barcelona, la tercera y última de las representaciones de "Els aprenents de bruixot" (Los aprendices de brujo), que, dirigido por Josep Montanyès, contaba con un reparto de lujo.

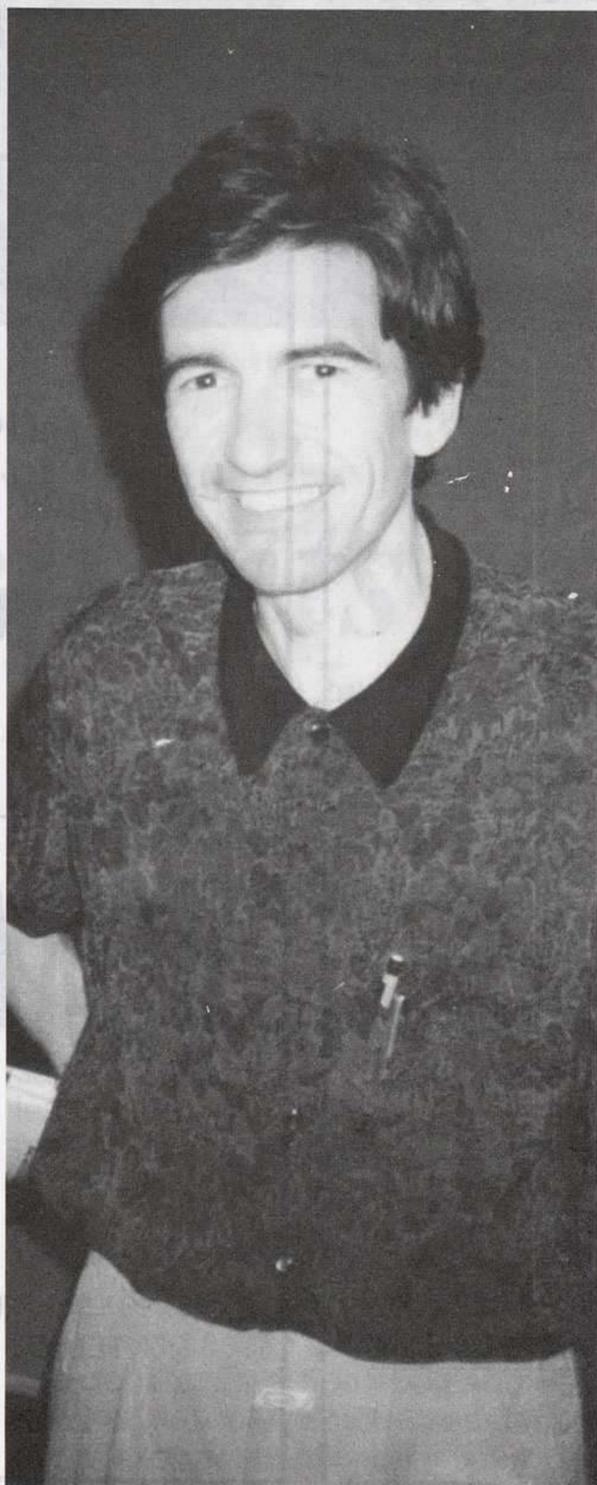
Después de la representación y de la visita por todo el complejo, Pau Monterde, director de este *Centre* y miembro de la ADE, nos ofreció, junto con el Ayuntamiento de Terrassa, un cóctel donde nos reunimos con todos los demás compañeros que habían intervenido en el montaje.

Aunque en el *Centre Dramàtic del Vallès* se imparten los tres cursos correspondientes a la especialidad de interpretación, se organizan talleres, cursillos, exposiciones, etc., preferimos centrarnos en su condición de centro de producción y olvidarnos de que es también sede de una escuela dependiente del Institut del Teatre de Barcelona.

Entre sillas y tarimas apiladas le pido a Pau que me hable un poco sobre la historia del Centre Dramàtic, por qué surgió la idea de que fuese en Terrassa...

"El *Centre* nació como delegación del Institut del Teatre de Barcelona. Se creó en Terrassa porque aquí había uno de los grupos de Teatro independiente más activos del teatro catalán, *El Globus*". En aquel momento estaba como Director del Institut Hermann Bonnin y él vio que la idea se podía llevar a cabo. En dos años se abrieron dos nuevas sedes descentralizadas, la de Terrassa y la de Vich, donde también existía otro grupo independiente que todavía hoy existe, *La Gaguea*:

"El *Centre* surgió primero como escuela, porque en principio éstas eran sus posibilidades, pero con idea de que se abriera también



un centro de producción. Los primeros años fueron bastante difíciles por cuestiones principalmente de espacio y de infraestructura. Pero luego, cuando se consiguió rehabilitar este espacio, hace apenas dos años y medio, es entonces cuando conseguimos cumplir todas las expectativas".

El *Centre* es realmente hermoso, con aulas grandes y espaciosas, algo realmente difícil de conseguir para una Escuela de Arte Dramático. Pau me cuenta que el local fue una antigua fábrica textil y que lo consiguieron gracias a que por aquel entonces estaba desocupado: "El Ayuntamiento lo había comprado por poco dinero y nosotros estábamos buscando un espacio para el *Centre*. Tanto el Alcalde de Terrassa como el Concejel de Cultura del Ayuntamiento tuvieron la visión clara de darnos esta nave de 3.000 metros, que en un principio pareció excesivamente grande para nuestro proyecto y que, sin embargo, hemos aprovechado tan bien".

## El Teatro Alegría

Compañeros de la ADE se acercan tímidamente a despedirse de nosotros, con un adiós caluroso, intentando que la interrupción no rompa nuestra animada conversación. Aprovechando el inciso cambiamos de tema y le pregunto a Pau por el teatro Alegría. Pau parece disfrutar relatándome esta singular historia, como si fuese la suya propia o una parte de su vida:

"El teatro fue un cine a principios de siglo —que también se llamaba Alegría—, por eso hemos querido mantener el nombre. Fue el primer cine que se abrió en Terrassa y en él tocaba un pianista variétés. Funcionó unos diez o doce años, hasta que el dueño del local no lo quiso alquilar más. Entonces pasó a ser un almacén o quizá parte de la fábrica a la que estaba casi unido, y cuando el Ayuntamiento compró este complejo también adquirió el antiguo cine. Pero el teatro se ha rehabilitado posteriormente, ya que se ha abierto hace apenas unos meses, mientras que el *Centre* cuenta ya con dos años y medio de historia. Por eso hemos creado un espacio polivalente que se puede adaptar perfectamente a las necesidades de cada espectáculo."

## Un Centro público de producción

En los cinco años que lleva de funcionamiento el *Centre Dramàtic* ha producido un par de espectáculos cada temporada. El Grupo independiente *El Gobus* desapareció, el espacio que ocupaban se convirtió en un centro público. "Los aprendices de brujo es el octavo espectáculo realizado en estos cinco años. Aparte de esto se han realizado coproducciones con compañías jóvenes, sobre todo de exalumnos del centro. Hace algunos años se empezó a realizar una producción propia que se representaba en un Centro Cultural que hay en Terrassa que cuenta con un teatro en buenas condiciones para trabajar y con un escenario convencional a la italiana".

**—Pau, ¿qué consecuencias trae la apertura de este nuevo espacio que es el Teatro Alegría?**

"Con la apertura del Teatro Alegría se produce una modificación en el criterio de programación —ésta se realiza conjuntamente con el Ayuntamiento de Terrassa y el Institut—. A partir de ahora las producciones propias del *Centre Dramàtic* irán prácticamente todas al Teatro Alegría, mientras que básicamente las compañías invitadas irán al Centro Cultural. Contamos además con otra sala en el *Centre Dramàtic*, un aula de trabajo (la Sala María Plaís) en la que programamos espectáculos de

pequeño formato, ya que podemos acondicionar el espacio como mejor nos convenga. Suelen ser principalmente trabajos de exalumnos o de final de curso y están abiertos al público en temporada. En este sentido la experiencia está siendo muy buena".

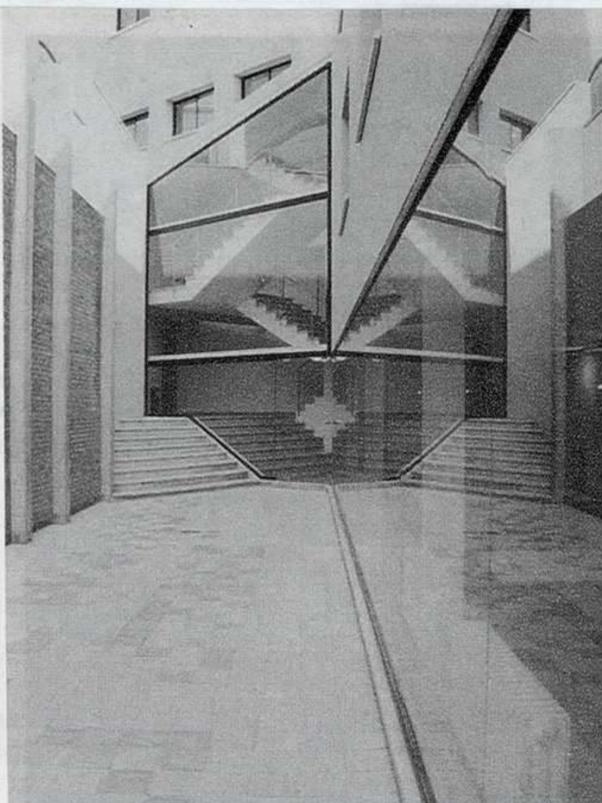
Antes de abordar el siguiente punto le pregunto a Pau cómo responde el público de la ciudad ante la programación.

"Terrassa —contesta— tiene una de las cifras más altas en cuanto a afluencia de público, aunque todavía no es lo elevada que quisiéramos. Existe una red de teatros municipales en Catalunya que coordinan su programación. Sin embargo nosotros hemos pretendido ampliar nuestro público y conseguir que viniera de fuera de Terrassa, y no sólo se traslade a Barcelona a ver teatro. Por eso en los espectáculos producidos esta temporada —'Un hombre es un hombre' y 'Els aprenents'...— hemos apostado por producciones propias que no circulen y se visualicen exclusivamente en el Teatro Alegria."

Me sigue contando que están muy animados con la apertura de este nuevo teatro porque han notado una mayor afluencia de público, de fuera, principalmente con este último montaje, pero también con el primer espectáculo de esta temporada que estuvo dos meses en cartel.

### "Els aprenents de bruixot"

"Els aprenents de bruixot" —Los aprendices de brujo en castellano—, una obra de un autor sueco, Lars Kleberg, ha sido la última producción de este centro dramático, representada tan sólo durante tres días. Una difícil experiencia en la que trabajan directores, críticos y escritores.



Patio interior del Centre Dramatic del Vallés.

### —Pau, ¿cómo nació la idea de montar esta obra y hacerla coincidir con el Congreso de la ADE?

"En un primer momento fue una idea que surgió como una lectura dentro del Institut, entre los mismos profesores y algunos directores invitados. Esta misma experiencia ya la había llevado a cabo Antoine Vitez en Avignon en el año 1988 con directores, críticos y escritores. Sin embargo él lo montó como un debate más de los que se organizan en dicho festival. Joan Casas, traductor del texto al catalán, se lo contó a Feliú Formosa y a Joan Anguera y comenzó a surgir la idea de montarlo en Catalunya. El proyecto fue cobrando cada vez más envergadura hasta que le propusimos a Josep Montanyés que lo dirigiera.

Al celebrarse el IV Congreso de la ADE en Sitges y ser muchos de nosotros miembros de dicha asociación, se vio la posibilidad de que ambos acontecimientos coincidieran, porque era muy interesante que todos los directores españoles reunidos en el congreso pudiesen ver a sus compañeros de profesión actuando."

Pau sonríe cuando le pregunto por la disponibilidad de los directores y su manera de abordar esta nueva experiencia para muchos de ellos en el terreno teatral. "Toda la gente se ha mostrado muy colaboradora —comenta—, incluso ha habido algunos directores muy ilusionados que luego han tenido que abandonar el proyecto por motivos de trabajo. Los que han participado han sido muy disciplinados y puntuales". Y desde luego los resultados son excelentes, un trabajo limpio por parte de todos los "actores", así como una pronunciación clara que nos permitía a los catalanes no hablantes seguir sin grandes problemas la representación.

Seguimos charlando sobre esta interesante experiencia. El espectáculo ha sido todo un éxito. Llamadas telefónicas interesándose por las representaciones, largas colas, e incluso gente que ha esperado hasta última hora para saber si alguien devolvía una entrada; incluso han tenido que colocar a personas sentadas en las escaleras y los pasillos del teatro para cubrir una parte de la demanda que ha superado con creces las posibilidades de un montaje que sólo se puede representar tres días. Una inolvidable experiencia.

Los compañeros requieren la presencia de Pau, que es el anfitrión, y después de darle las gracias me diluyo entre la gente invitada al cóctel buscando una copa de "Cava" en la que apagar mi sed.

## COMPAÑIA LIRICA ESPAÑOLA



DIRECCION:  
ANTONIO AMENGUAL

### REPERTORIO

LA PARRANDA

AGUA, AZUCARILLOS  
Y AGUARDIENTE

LA DOLOROSA

KATIUSKA

LA CALESERA

LA CANCION DEL OLVIDO

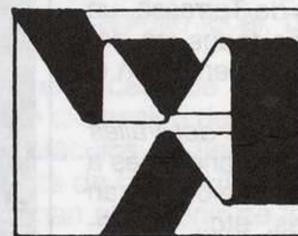
LUISA FERNANDA

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



Intérpretes de "Els aprenents de bruixot".

# Els aprenents de Bruixot

por Laura Zubiarrain

**L**A sala cuadrangular está rodeada de un graderío bajo. En el centro, una gran mesa concéntrica, paralela. Entre graderío y mesa, se abre un paso enjuto y alfombrado. En el centro de todo el espacio, rodeado por la mesa, una gigantesca hoz y martillo se anudan dibujadas en el suelo. En uno de los fondos, dos grandes retratos de Lenin y Stalin observan impertérritos. Hay banderas en el techo, soldados en las gradas y un color rojo dominante.

Moscú, 1936. A los sonos solemnes del himno chino, el gran actor Mei-Lang-Fang entra en la sala. Va a asistir a una reunión de directores

teatrales reunidos en la capital de la URSS. Allí están Nemirovich-Danchenko, Serguei Tetriakov, Stanislavski, Meyerhold, Tairov, Eisenstein, Gordon Craig, Piscator, Bertolt Brecht, Alf Sjöberg: los aprendices de brujo. Les acompaña el responsable soviético para asuntos culturales Platón Kerjentsev y numerosos militares y funcionarios de la cultura.

Se discute de teatro; del sentido, pasión y placer del teatro; de cómo hacer teatro en ese tiempo áspero, turbulento y esperanzado. Mei-Lang-Fang asiste con rostro sagaz a ese debate. Es el homenajeado pero también la ocasión de que unos u otros expongan sus opiniones, ex-

presen con vehemencia o mesura, acidez o ironía sus criterios escénicos. Para concluir, Platón Kerjentsev toma la palabra. Critica la postura de Meyerhold y la de Eisenstein y ratifica la decisión de seguir la senda formalista del llamado "realismo socialista". Cuando la asamblea busca nuevamente a Mei-Lang-Fang, éste ha abandonado la sala. Los sonos vibrantes de la Internacional ponen fin al acto, que clausuran los presentes puestos en pie, cerrado el puño derecho como saludo ritual revolucionario. Después saben de lo que fue el porvenir de todos ellos.

El público asiste fascinado, expectante y tenso a lo que sucede a

## HOMENAJE A JOSE LUIS ALONSO

El próximo mes de noviembre se llevará a cabo el anunciado homenaje a nuestro desaparecido compañero José Luis Alonso Mañes. Con ese motivo el Teatro de la Zarzuela remontará dos de las zarzuelas escenificadas por José Luis, «El dúo de la africana» y «La Revoltosa», de cuya ejecución se ocupará Juanjo Granda. Este espectáculo contará con intérpretes de excepción y una serie de actividades complementarias.

El Museo del Teatro de Almagro diseñará y realizará una exposición sobre su trabajo teatral, cuyo espacio está todavía por definir y que visitará después otras capitales españolas.

La ADE por su parte organizará un encuentro público de análisis de su obra, en el que intervendrán diferentes personalidades del teatro español y que se llevará a cabo en el Centro Dramático Nacional.

Por último se publicará un libro con los escritos teatrales de José Luis Alonso, de cuya edición se encarga Juan Antonio Hormigón, y que contará con colaboraciones de Francisco Nieva, Andrés Amorós, José María Pou, Adolfo Marsillach, Angel F. Montesinos, etc. Pensamos con todo ello poder rendir cumplido homenaje a la memoria y labor de nuestro colega, maestro de muchos de los directores de escena españoles.

“Els aprenents de bruixot”: panorámica del espectáculo.

su alrededor. El autor teatral sueco Lars Kleberg, ha articulado un texto dramático que contiene lo sustantivo de las posiciones sobre el teatro de aquellos “aprendices de brujo” en 1936. De aquellos artistas que, al mismo tiempo, estaban conscientemente inmersos en la historia y la asumían de forma diferente aunque todos ellos desde posiciones antifascistas. Sin embargo, la materialidad del acontecimiento escénico, su pulsación, su imaginación, su carácter, su energía, proceden de la escenificación realizada por Josep Montanyés y de quienes en ella intervienen.

Quienes asumen la responsabilidad de prestar su cuerpo y su voz, su pensamiento y sus convicciones, son un grupo de directores de escena, de autores, de críticos teatrales, también algún actor. Así podemos ver a Iago Pericot (Mei-Lang-Fang), Hermann Bonnín (Stanislavski), Lluís Pasqual (Piscator), Sergi Belbel (Brecht), Jorge Vera (Gordon Craig), Joan Anguera (Eisenstein), Jordi Mesalles (Sjöberg), junto a los escritores Feliu Formosa (Kerjentsév), Jordi Graells (Nemirovich Dantchenko) y Josep María Benet y Jornet (Tetriakov), al crítico Joan de Sagarra

(Tairov) y muchos más hasta cerca de cuarenta que completaron el reparto de soldados, gente de teatro, actores y científicos soviéticos presentes.

El resultado, dicho sin circuloquios, fascinante. Producía placer y alegría comprobar la disciplina y la entrega absoluta de nuestros colegas en la ejecución de la tarea encomendada. Era también un ejemplo de una manera de entender la profesión del teatro, una expresión de generosidad, de mostrar el placer del trabajo teatral al margen de otras consideraciones materiales. Una lección en todos los sentidos, en la escena y la sala, en sus antecedentes, razones y consecuencias.

La mayor parte de los asistentes al Congreso de la ADE presenciaron la tercera y última de las representaciones que se dieron en el teatro Alegría, del Centre Dramàtic de Vallès. Fue un acontecimiento memorable que permanecerá mucho tiempo en su recuerdo, con la sensación de haber asistido a un episodio teatral único. En el aire quedó flotando una propuesta repetida por unos y por otros: Hacer este mismo espectáculo en Madrid. ¿Será posible?

## ASAMBLEA EXTRAORDINARIA

El día 8 de junio se celebró en el Palacio de Maricel de Sitges (Barcelona), la Asamblea Extraordinaria de la ADE, a la que asistieron numerosos compañeros de la Asociación. Presidieron el Presidente, el Secretario General y el Tesorero de la ADE.

Los puntos tratados fueron los siguientes:

1. Petición a los asociados de que participen más activamente en las votaciones de los premios anuales que nuestra Asociación concede.

Actualmente el sistema de doble votación mediante el cual en una primera ronda de propuestas se establecen los directores y espectáculos finalistas, y en la segunda se vota al premiado; nos sigue pareciendo potencialmente el más democrático y participativo. No obstante se abrió la posibilidad de que los asociados presentaran propuestas alternativas por escrito, fundamentadas y razonadas, que podrían ser discutidas en la próxima Asamblea General.

2. En lo relativo a la participación de los asociados en seminarios, se señaló la necesidad de que los asociados mostraran su interés por asistir a los mismos, dado que en caso contrario, eludiríamos su organización.

3. El Secretario General planteó a los asistentes la lentitud en el envío de los datos para la edición del Directorio de la ADE por parte de los asociados. La Asamblea decidió que en el momento en que la financiación esté resuelta se publique dicho Directorio con los datos existentes hasta el momento, y que del resto de los asociados que no han enviado su currículum ni las fotografías, tantas veces solicitadas, se haga constar simplemente el nombre, la dirección y el teléfono.

4. En el último año se ha producido un notable aumento de las "contribuciones por montaje" por parte de los asociados. No obstante se señaló la necesidad de insistir ante los compañeros que todavía no lo hacen para recordarles la obligatoriedad de dicha contribución, ratificada en diferentes Asambleas de nuestra Asociación.

Con el apartado de ruegos y preguntas se dio por concluida esta Asamblea General Extraordinaria.

## El Instituto Italiano de Madrid recibe a la ADE

por Adelina Rodríguez

**E**l 29 de abril a las 7,30 de la tarde tuvo lugar en el Instituto Italiano de Cultura de Madrid la presentación de varios textos dramáticos italianos, que la ADE ha editado dentro de sus "Publicaciones", en colaboración con dicha Institución. El acto estaba presidido por Marco Miele, Director de dicho Instituto; Maurizio Scaparro, Director de escena y asesor cultural de la Expo'92; Andrés Amorós, crítico teatral y Juan Antonio Hormigón, Secretario General y Director de Publicaciones de dicha Asociación.

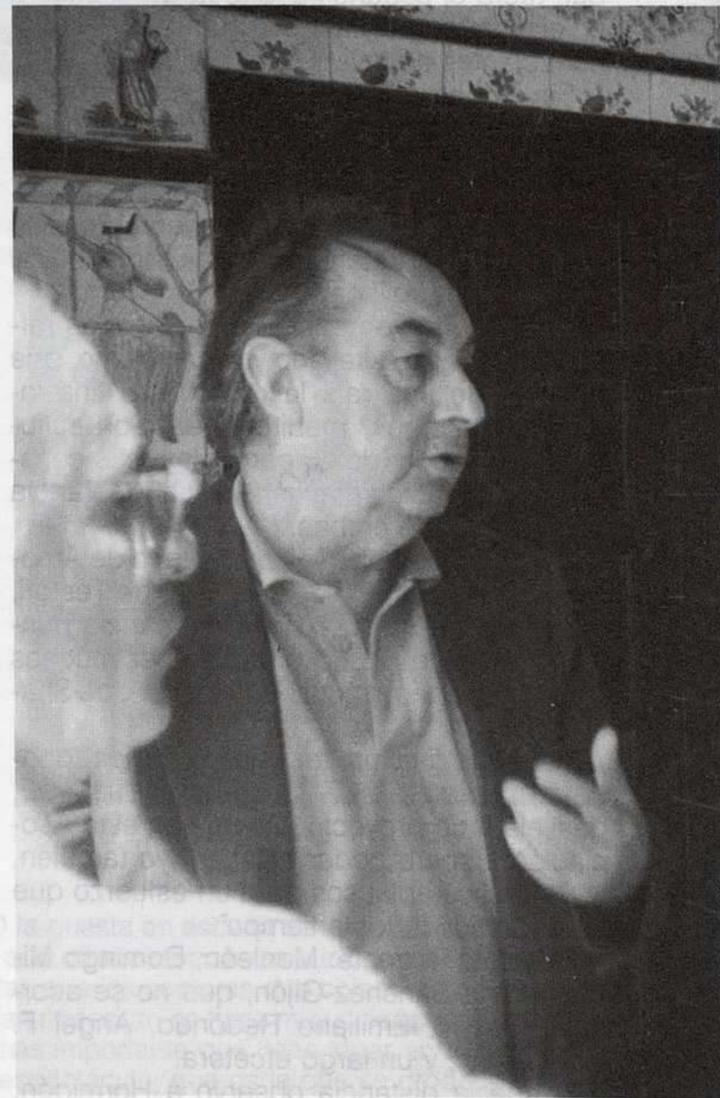
A las 6.30 acudí a la rueda de prensa, a la que había sido convocada, muy interesada por el curioso crecimiento que estaba experimentando dicha Asociación, cada vez más presente en la vida teatral española. Una rueda de prensa, por lo demás poco común, ya que tuvo lugar en la magnífica cocina que posee el Instituto Italiano en Madrid.

Atraída por este enorme espacio curioseé las viejas reliquias, cuidadosamente colocadas y mimadas, mientras esperábamos la llegada de los demás compañeros. Algunos de ellos, como siempre, prefirieron ignorar este acto. Seguramente darán más importancia a alguna publicación marginal, olvidándose de la enorme labor que en este sentido está realizando la ADE —que hasta hace dos años no tenía ningún texto editado, y que en la actualidad ya supera los veinte títulos—. Y al tiempo que Hormigón comentaba los nuevos y futuros proyectos de la ADE, dos cocineros elaboraban cuatro gigantescas pizzas que Luigia Perotto, traductora de dos de los textos, supervisaba y cuyo visto bueno daba finalmente el señor Miele. Pizzas que serían ofrecidas a los amigos, asociados y curiosos, como yo, de este fenómeno ADE.

Me obsequiaron con los cuatro hermosos textos, cuyos títulos había leído en la invitación: "La Calandria", de Bibbiena; "El Arte de la Comedia", de Eduardo de Filippo; "Post-Hamlet", de Giovanni Testori, y "Comedias", de Ruzante, que ojee cuidadosamente antes de que comenzara el acto.

El señor Miele, como anfitrión, habló el primero agradeciendo a todos los presentes su asistencia, y más particularmente a Juan Antonio Hormigón, Maurizio Scaparro y Andrés Amorós. Asimismo agradeció a la ADE la colaboración que habían propiciado y los resultados tan satisfactorios obtenidos.

Seguidamente dirigió unas palabras Juan Antonio Hormigón, Secretario General de la ADE, refiriéndose en primer lugar a que la cooperación con el Instituto Italiano había sido posible porque la ADE tenía un marco necesario que poder ofrecer, pues las Publicaciones ya estaban consolidadas. Además explicó los criterios que se habían se-



Maurizio Scaparro.

guido para la elección de dichos textos, nunca publicados en España.

Dos autores clásicos, el Cardenal Bibbiena y Angelo Beolco, conocido como Ruzante, y dos autores contemporáneos, De Filippo, cuyo hijo había enviado una carta manifestando su agradecimiento, y un vanguardista, todavía vivo, Giovanni Testori, a quien dada su avanzada edad le había sido imposible asistir al acto, fueron los textos dramáticos elegidos para incorporar a la serie "Literatura dramática", una de las cuatro que componen las "Publicaciones de la ADE".

Por su parte Andrés Amorós comenzó criticando la falta de venta de libros teatrales en España. Este país olvida que no sólo es necesario hacer teatro sino también leer para poder desarrollar la fantasía y la imaginación. Por ello resaltó la importancia de la ADE en este campo y la labor que como Asociación está llevando a cabo en una sociedad tan individualista como la nuestra.

Respecto a los títulos busca un hilo conductor de los textos publicados —prescindiendo del libro de Testori— y los unifica bajo el título de la obra de De Filippo, "El arte de la Comedia". Un arte que en verdad se ha valorado poco, considerándolo un géne-

ro menor con respecto a la tragedia, a la que siempre se ha tratado como el género superior por excelencia. Esta infravaloración de la comedia se debe a que es un género difícil de hacer porque se cae en el tópico con mucha frecuencia. Por ello es importante que de los cuatro textos tres hayan sido hermosas comedias.

El Director italiano y asimismo asesor cultural de la Expo'92, Maurizio Scaparro, fue quien concluyó el acto.

Primeramente mencionó que él estaba allí como representante de un acto conmemorativo, y por ese motivo le gustaría proponer que fuera el español la lengua de la cultura en el mundo, resaltando el número de hispanohablantes actual.

Sin embargo, para el señor Scaparro existe un enorme problema en la cultura actual, no sólo teatral, y es la ignorancia y vulgaridad que se está apoderando de la clase política y de la población en general. Por eso —afirma— hay que plantear la utopía teatral como utopía política.

Centrándose en el acto menciona las raíces comunes del italiano y el castellano, que además de una raíz latina, cuenta una influencia arábiga y mediterránea. Son culturas que a pesar de su cercanía y sus constantes influencias mantienen una ignorancia recíproca entre ambas.

Scaparro completa el comentario de Amórós refiriéndose al "Post-Hamlet", de Testori, obra que para él tuvo una importancia puntual porque le ayudó a esclarecer muchos aspectos cuando montó el "Hamlet", de Shakespeare.

Asegura, finalmente, que en Sitges, donde se celebrará el IV Congreso de la ADE, desvelará un proyecto común con esta Asociación. Espero poder estar allí yo también.

Calurosos aplausos para un esfuerzo que ha dado sus frutos a tiempo.

Saludo a la gente: Monleón, Domingo Miras, Aitana Sánchez-Gijón, que no se acordaba de mí, Emiliano Redondo, Angel F. Montesinos, y un largo etcétera.

Desde la distancia observo a Hormigón, elucubrador de todo este proyecto y algunas preguntas se me vienen a la cabeza...

Al día siguiente me llamó su Secretaria. El señor Hormigón me pedía esta crónica sobre el acto para la revista de la ADE.

## Carta de Luca de Filippo

**Gentile Dottor Hormigon, l'amico Maurizio Scaparro, mi ha informato sulla pubblicazione e l'uscita in questi giorni de "L'arte della commedia" di Eduardo, in versione spagnola.**

**Ne sono molto contento ed onorato.**

**Pertanto, il 29 aprile, quando il libro sarà presentato alla stampa e alle varie personalità del teatro spagnolo,**

**La prego di ritenermi idealmente accanto.**

**Salutando la cordialmente**

**LUCA DE FILIPPO**



# Un seminario de preguntas abiertas

**P**ARA quienes ya lo conocíamos, el Castillo de la Mota se convirtió en un espacio cercano, casi propio, donde las sesiones de trabajo discurren como en un vuelo.

Los que llegaron a él por primera vez, dibujaron en su rostro un gesto de asombro y admiración, y disfrutaron, como todos, de la oportunidad de alojarse en él para compartir, durante tres días, el encuentro.

Por segundo año consecutivo, la ADE, con la colaboración de la Junta de Castilla y León, organizó un seminario en el Castillo de la Mota. En esta ocasión, el debate giraba en torno a la relación del director de escena y el actor. Cuatro sesiones de trabajo y veinticuatro participantes (actores y directores reunidos). La experiencia, una vez más, sumamente fructífera. Casi todo el mundo hubiera deseado poder estirar más aquel fin de semana, porque, como siempre se quedaron cosas en el tintero. Pero tal vez sea mejor ir por partes.

La historia empieza el viernes diez de mayo. A eso del mediodía van llegando sus protagonistas. Comida (estas cosas conviene empezarlas con la energía a punto). Y a las cinco de la tarde comienza la primera reunión con las intervenciones de Emilio Gutiérrez Caba y Juan Antonio Hormigón. De alguna forma, se trataba de hincarle el diente a ese «matrimonio» eterno —y no siempre bien avenido— entre actores y directores. Y ambas intervenciones abordaron el asunto con valor. Cada uno desde su punto de vista, aunque coincidente en muchas ocasiones. En el debate inmediatamente posterior surgió —cómo no— el tema de las relaciones de poder, la imposición de pautas de trabajo por parte de algunos directores y la falta de una metodología común que permita aunar criterios y procesos. Angel Facio se refería al director como una «comadrona», que ayuda al actor a que nazca su personaje, y Jorge Eines reflexionaba sobre hasta dónde se ejerce la pedagogía con el actor cuando se dirige. Jaime Melendres, por su parte, criticaba esa imposición de poder del director que se aprovecha de la ignorancia del actor. O sea que la cuestión comenzaba a encauzarse y a plantear con bastante certeza los derroteros que podrían seguir las sesiones de los próximos días. En fin, llegó la

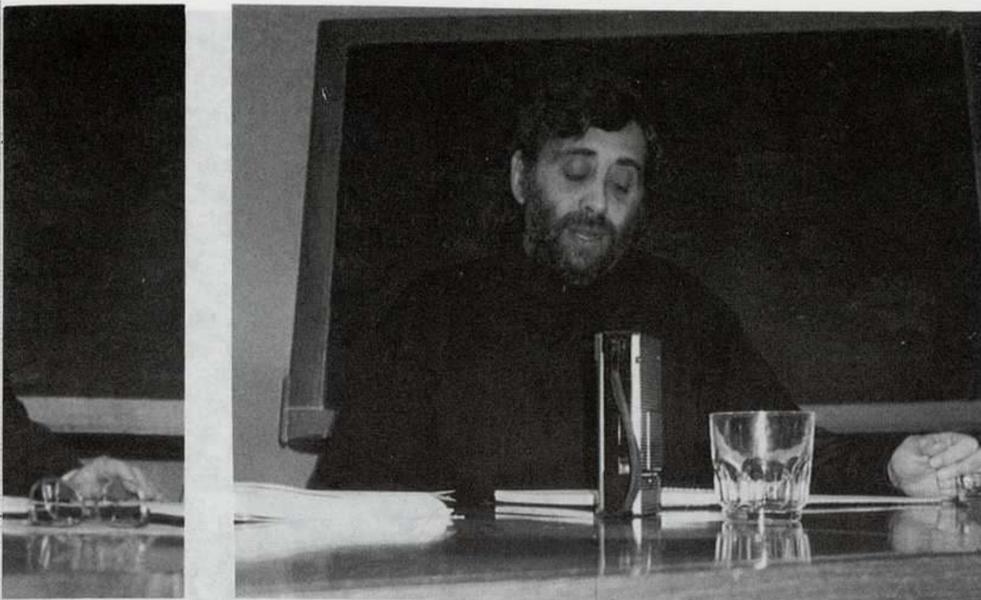
cena, la consabida visita nocturna al pueblo (Medina del Campo, para los despitados), y a dormir.

En el Castillo se despierta a la gente a toque de campana. Después claro, se desayuna, unos y otros se dan los buenos días. Tal vez se enlaza con alguno de los temas que surgieron la noche anterior, como para ir entrando en calor para la inmediata sesión... Sábado, once de mayo; diez de la mañana. Es el turno de Emiliano Redondo y de Jorge Eines. El primero reconoció la absoluta responsabilidad del director en la construcción del montaje, y relató algunas experiencias personales sobre sus buenas y malas relaciones de trabajo con distintos directores. El segundo conjugó sus facetas de director y pedagogo, hablando por un lado de las diferencias actorales entre la expresión y el sentimiento, y por otro de la necesidad de mantener una relación de escucha hacia el actor. En el Debate surgieron diversas cuestiones a partir de la necesidad y metodología del trabajo de mesa en la creación del espectáculo. Jaime Melendres resaltó el peligro de las observaciones pseudopsicológicas a la hora del análisis del personaje, y Eines abundó en el trabajo del actor y las necesidades escénicas. Por ahí andaban rondando la organicidad, la "verdad teatral", la transmisión al público...

(Pausa para comer. Entre unas cosas y otras habían dado las dos de la tarde. Creo que las conversaciones continuaron entre plato y plato.)

Una vez más, las cinco. Se reanuda la sesión. Cualquiera pensaría que así, después del café, iba a ser un poco difícil. Pero no. En esta ocasión intervienen Jaime Melendres y Juanjo Granda. Ambos hablan desde su condición de directores, y ambos coinciden en la libertad y la imaginación como elementos sustanciales en la creatividad del actor. El segundo introduce una nueva variante: el trabajo con cantantes. En el debate, seguimos avanzando. Si en la mañana se habló más de la preparación, en la tarde se enfocó el problema de la creación del personaje, el del actor con una imagen creada que prefiere no cambiar, o el de la curiosa preferencia por los personajes positivos... Temas todos en fin sobre los que la reflexión se perfilaba imprescindible. Interrogantes.

De izquierda a derecha: Angel Fernández Montesinos, Emilio Gutiérrez Caba, Jorge Eines y Enrique Silva.



por Alejandro Alonso

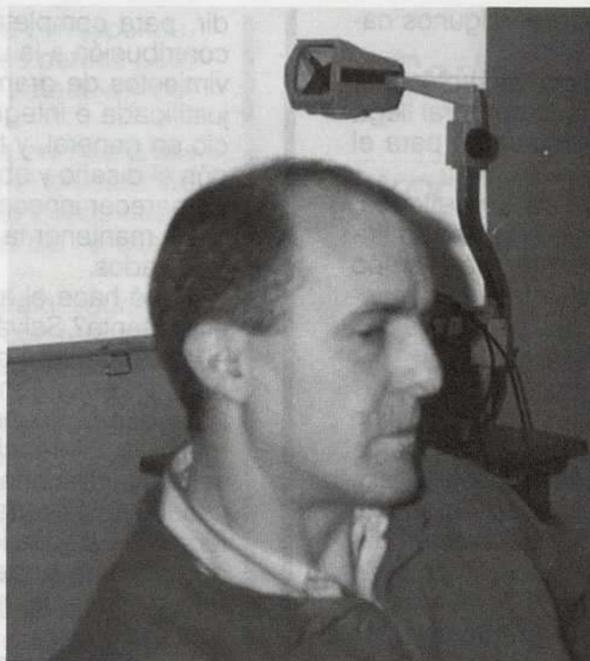
Inquietudes. Respuestas no. Las respuestas se van creando en la práctica, en la confrontación diaria del trabajo de cada uno.

Segunda noche, segundo ritual entre bromas, cena, conversaciones. Nunca puede faltar esa última copa, en la que convivencia y creatividad se dan la mano. Después el sueño. La mañana siguiente es la última etapa del corto fin de semana entre muros seculares.

Campana y desayuno. En el patio de armas del Castillo luce un suave sol de primavera. Domingo, doce de mayo. Da comienzo la cuarta sesión. Intervienen Carlos Álvarez-Novoa y Emilio Hernández. Curioso contraste entre ambos directores que presentan temas distintos y en el fondo bastante convergentes. Carlos Álvarez, desde su doble condición de actor y director, se centra en la disyuntiva "cuando un actor dirige o cuando un director actúa". Un análisis riguroso y meditado de posibilidades, riesgos y cuestiones que surgen en el trasvase o alternancia de papeles. Antes había animado considerablemente la reunión con un breve cuento, a manera de prólogo, que se reproduce en este mismo número de la Revista.

Emilio Hernández optó por una serie de reflexiones que englobaron el estado del teatro en España, las dificultades de trabajo con los actores, y la crítica, dura pero real, hacia los directores que olvidan la importancia del actor. Evidentemente, después de todo esto, el debate estaba servido. Eduardo Sánchez Torel enlazó con la falta de dirección de actores entre los realizadores de televisión. Surgió también el tema de los actores malogrados, actores olvidados o encasillados eternamente en los repartos. Volvemos levemente a la formación, y esta vez se habla también de la formación del director. Una idea lleva a la siguiente y ésta a otra. El tiempo se echa encima. Terminamos. (¿Es necesario aclarar que el balance fue sobre todo una puerta abierta hacia adelante?)

Aquella misma tarde salimos de Medina del Campo. Cada cual con destino a sus quehaceres. Al bajar la loma sobre la que se yergue el Castillo de la Mota, alguien miró hacia atrás. Iba a decir "Adiós". Pero no. Más bien "Hasta luego". Porque seguramente volveremos. No quisiera perderme el próximo encuentro entre sus piedras.



por Juanjo Granda

## VARIACIONES SOBRE UNA DELICADA RELACION

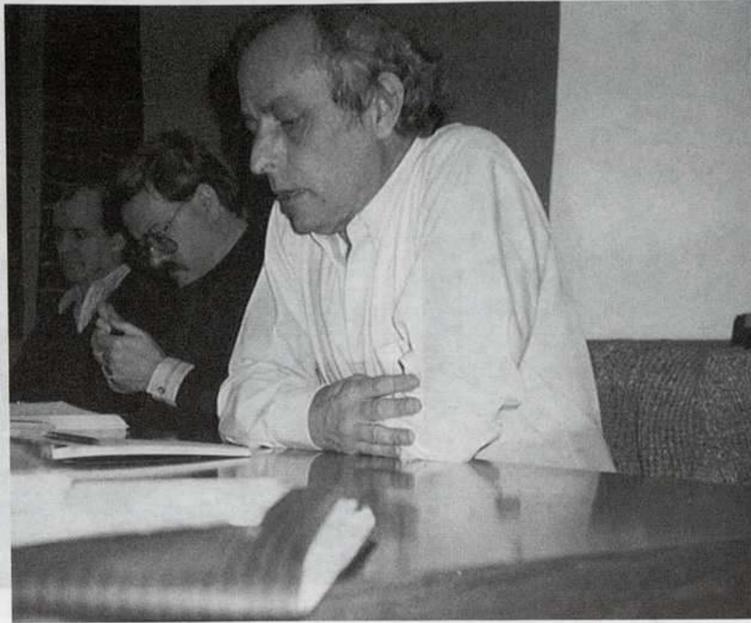
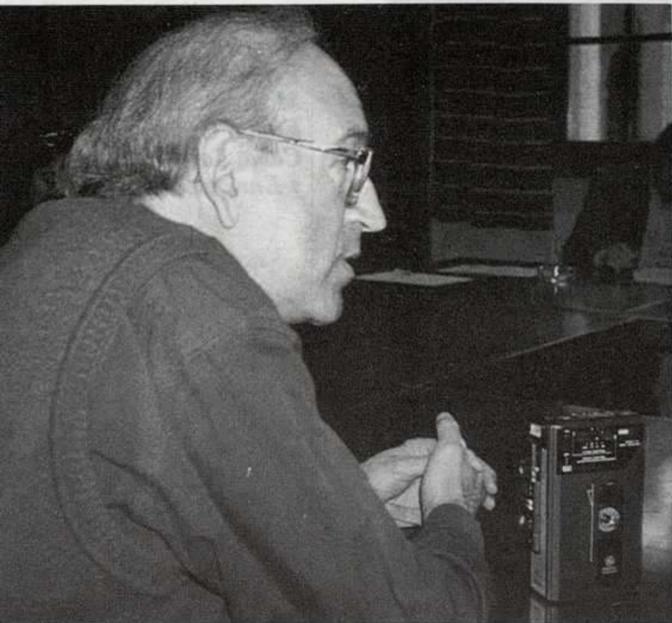
CUANDO la puesta en escena se ampara en un detallado estudio que ofrece respuestas a todas y cada una de las preguntas que los sectores que colaboran en el proyecto puedan necesitar, se hace muy difícil pensar que la relación más importante que tiene lugar en el proceso de puesta en pie de un espectáculo, que es la que se produce entre los actores y los cantantes y el director de escena, pueda desatender la necesidad de alguno de esos sectores de contar con el trazo de unas líneas más o menos cerradas según los casos, para comprender el proceso de acercamiento a los personajes o la significación escénica que cada una de las aportaciones tiene en el resultado último del montaje. Sin importar que dichas colaboraciones sean breves o extensas, protagonistas o episódicas.

Según los casos los procesos de explicación de objetivos artísticos y procedimientos técnicos, pueden requerir o permitir un estadio más o menos amplio de lo que llamamos ensayos de mesa o italianas para los cantantes (que por extensión se usa también en el teatro de prosa). En estos ensayos es donde se conciertan los pormenores de la teorización sobre el personaje y la situación, sobre el espacio y los ritmos generales.

Una partitura lleva definidos en su escritura todos los datos en cuanto al fluir interno de los sentimientos y el espacio-tiempo en su clima emotivo general; la comprensión, identificación y proyección o expansión de los sentimientos anotados y del suceder temporal del personaje. Tanto esas condiciones como la necesidad de permanecer inmerso en la situación creada, guardan en el cantante relación directa con la seguridad en la repetición (memorización) de la partitura.

Los cantantes en su formación han avanzado bastante en cuanto a la preparación e implantación de técnicas para la escena; no obstante continúan siendo especialmente conducidos a la concentración y entrega en la ejecución de la partitura desde el purismo musical en merma incomprensible del carácter dramático del repertorio utilizado en el programa pedagógico.

Las capacidades actorales en los cantantes suelen quedar casi siempre estacionadas en los aledaños del voluntarismo y la buena intención, por eso son tan raros y apreciados los buenos cantantes que además son actores. Ciertamente se especializan en un repertorio y sobre él centran todos sus esfuerzos, y cuando consiguen resultados es un bello sueño disfrutar de sus logros. El aspecto más difícil de modificar es el relativo a su falta de respuesta corporal; la disciplina vocal



les conduce a tensiones y hábitos de movimiento que en algunos casos es imposible de alterar.

Sin embargo, en aquellos que aparecen condiciones actorales, cuando superan la fase difícil del aprendizaje, la actitud corporal llega a complementarse a la perfección con las pautas requeridas para el personaje.

Suelen pasar muchos años hasta que se consiguen esos resultados; no olvidemos que en general los procesos de montaje en el teatro lírico son muy breves, el coste de la producción no permite más tiempo de ensayo y los cantantes inteligentes y sensibilizados hacia la escena, van acumulando experiencia y conocimiento del personaje así como comprensión de la situación en todos los aspectos.

Cuando nos cae en suerte la dirección de una obra lírica tenemos en cuenta todos estos factores y si podemos intervenir en la elección de reparto intentaremos seleccionar aquellas voces que nos ayuden a cumplir el objetivo esencialmente teatral que la Opera necesita y exige. Quizá pueda parecer un redundar inútil pero yo os aseguro que no es gratuito; entre los músicos es frecuente postergar lo escénico en beneficio de la pureza de la música. Cuántos compositores, cantantes, e incluso directores de orquesta, se sitúan en esa absurda contradicción. Son nuestros más fervientes contrincantes, los momentos más amargos del trabajo de la escena lírica se presentan cuando tienes que lidiar con músicos de esa especie, y os puedo asegurar que abundan.

En el mundo de la música no se suele perder ni un minuto del tiempo de trabajo, si esto sucede es por falta de autoridad del director, tanto del musical como del de escena. Para un cantante supone un esfuerzo bastante considerable la ejecución de su partitura a plena voz y afinando, por ello el sistema de ensayos de escena precisa que éstos sean cortos, con frecuentes descansos y cantados a media voz o simplemente fraseando. Los cantantes tenderán siempre a rogarte unas veces, y otras a no cumplir tus indicaciones so pretexto de olvido indeseado, a no moverse en exceso o no dar la espalda al director musical en aquellos pasajes donde encuentran dificultad; cuando tienes la desgracia de trabajar con cantantes inseguros o incapaces de vencer determinadas notas o compases de la partitura, el fracaso de tus esfuerzos por conseguir una verosimilitud de comportamiento escénico o un grado emocional, o a veces ni tan siquiera básicamente intencional, es estrepitoso; desearías poder encontrar un hueco por donde abandonar el montaje o al menos excusarte de firmarlo. Es necesario recordar que en ópera la costumbre es reconocer el trabajo plástico general en el Escenógrafo y Figurinista, y que para el Director de Escena quedan los movimientos generales, la relación entre los cantantes, y a veces la iluminación. En el teatro lírico todo responde a un fuerte impulso convencional; arqueológico diría yo.

Os preguntaréis por el sentido de hablar sobre el trabajo escénico del cantante cuando entre nosotros no se encuentra ningún representante que defienda a los cantantes; efectivamente es un vacío involuntario debido a que las jornadas que nos reúnen no contemplaban en su organización al teatro lírico como apartado específico. No importa, ya que esta larga introducción me permite situar el tema en torno a los hábitos y características de nuestra relación con los actores en general.

En primera instancia y sin reflexión, los actores, ante la pregunta de si existen semejanzas entre su trabajo y el de los cantantes de ópera y teatro lírico en general, manifestarán que no tiene nada que ver un trabajo con el otro. ¿Están seguros? El sistema de producción es diferente pero las exigencias en cuanto a técnica actoral ¿son realmente distintas? Desde luego el género sí lo es pero eso sólo afecta a la forma y a determinadas partes sígnicas escénicas; concediendo al canto y a la palabra la importancia que tienen, que creo que es mucha, diremos que en torno a ellos se manifiestan el resto de grupos y formas del lenguaje escénico. Establecidas estas premisas, el trabajo del cantante consiste en aprenderse una partitura, ejecutarla con seguridad y dotarla de un sentido emocional e ideológico imprescindible para que dicha partitura cobre toda su proyección artística; a esto tiene que añá-

dir, para completar la expresión globalizadora de su personaje y su contribución a la unidad del espectáculo, un dibujo de acciones y movimientos de gran complejidad en muchas ocasiones, una utilización justificada e integrada de los elementos de vestuario, atrezzo y espacio en general, y también cómo no, la utilización de la iluminación según el diseño y objetivos de la puesta en escena; añadiré aunque puede parecer innecesario, que cuando no canta y permanece en escena debe mantener la situación, utilizando todos los elementos y recursos apuntados.

¿Qué hace el actor de la palabra distinto a lo que tiene que hacer el cantante? Salvando las diferencias que establece el género desde el punto de vista de la verosimilitud, es decir del juego pactado, el trabajo del actor consiste en aprender, premisa no siempre cumplida, un texto que después del proceso de ensayos, y esto es lo que básicamente le diferencia en la actualidad del cantante, establece con una serie de inflexiones, pausas, tonalizaciones, intensidades, alteraciones sonoras justificadas por la expresión de una emoción, sentimiento o intención. Establecida y acordada la partitura, deberá aprender y asegurarla para poder completar su trabajo con los mismos parámetros que el cantante; movimientos, acciones, vestuario, atrezzo, espacio e iluminación.

Las dificultades que en ocasiones han planteado los actores y actrices en mis trabajos teatrales no líricos han sido motivadas por la acotación de esa partitura general a que todo director somete un texto teatral. En el teatro nos hemos acostumbrado a utilizar la libertad creadora hasta unos extremos que no benefician a ninguna de las partes.

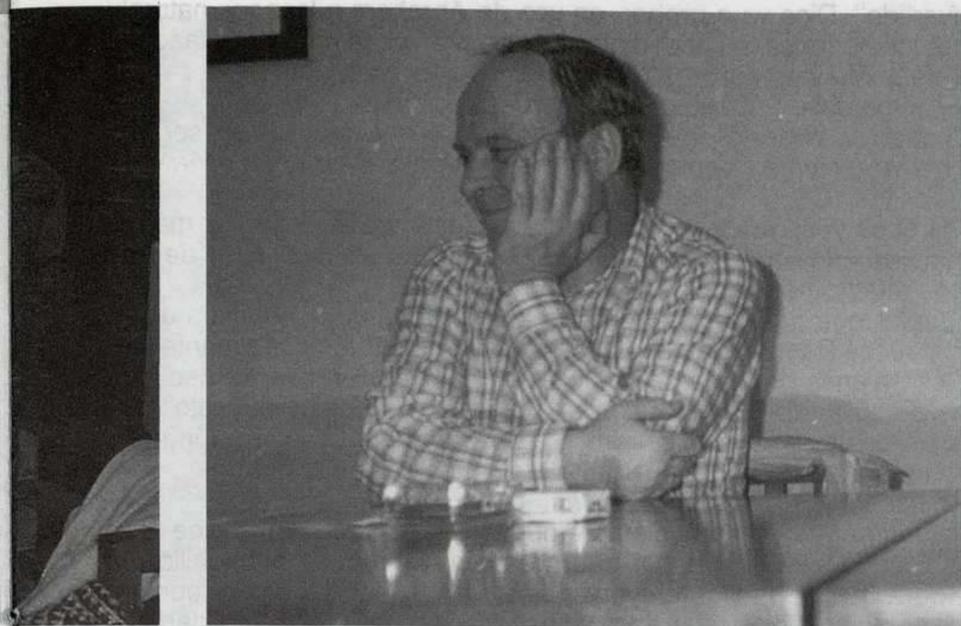
Idéntico problema se plantea con el autor si existe, con el escenógrafo o figurinista, con el compositor y hasta con el iluminador, con todo el que contribuya con su trabajo artístico en el proyecto; los motivos son múltiples pero destacamos entre ellos el sentido mismo del arte, exclusivo, particular, egoísta. Impulsor de lo original y de lo subjetivo en un grado de pureza que roza la utopía de la libertad; ese sentimiento nos confiere un carácter y con él intentamos actuar en un entorno obligadamente colectivo, irremediabilmente compartido.

Otro de los aspectos, más prosaico por cierto, es el relativo a la necesidad de ocultar nuestra falta de preparación o cualificación con mecanismos seudocreadores, defendiendo sistemas de trabajo tendentes a lo inconcreto, a la falta de limpieza expresiva, focalizando en los demás nuestras no reconocidas carencias. De ese modo el director que no sabe cómo componer una situación con su partitura emocional justa, con justificaciones intencionales acertadas y las acciones y movimientos precisos, da libertad a sus actores para que busquen según unas claves vagas la solución a una escena que él no sabe cómo resolver; la justificación suele hallarla en la excusa de la libertad creadora del actor, la frescura de la escena improvisada, las posibles innovaciones que el azar ofrezca... esto a su vez dará origen a infinidad de sistemas, escuelas, modalidades, teorías... afortunadamente no siempre es así.

La parte actoral en casos similares, es decir cuando no comprende una situación o un personaje, suele utilizar los mismos medios para encubrir su incapacidad; para ello suele pedir justificaciones que rayan en el disparate, o claman por su derecho a improvisar para encontrar el sentimiento adecuado, la emoción necesaria, las justificaciones que no encontró reflexionando y que espera hagan su aparición como si de entes o presencias se tratara.

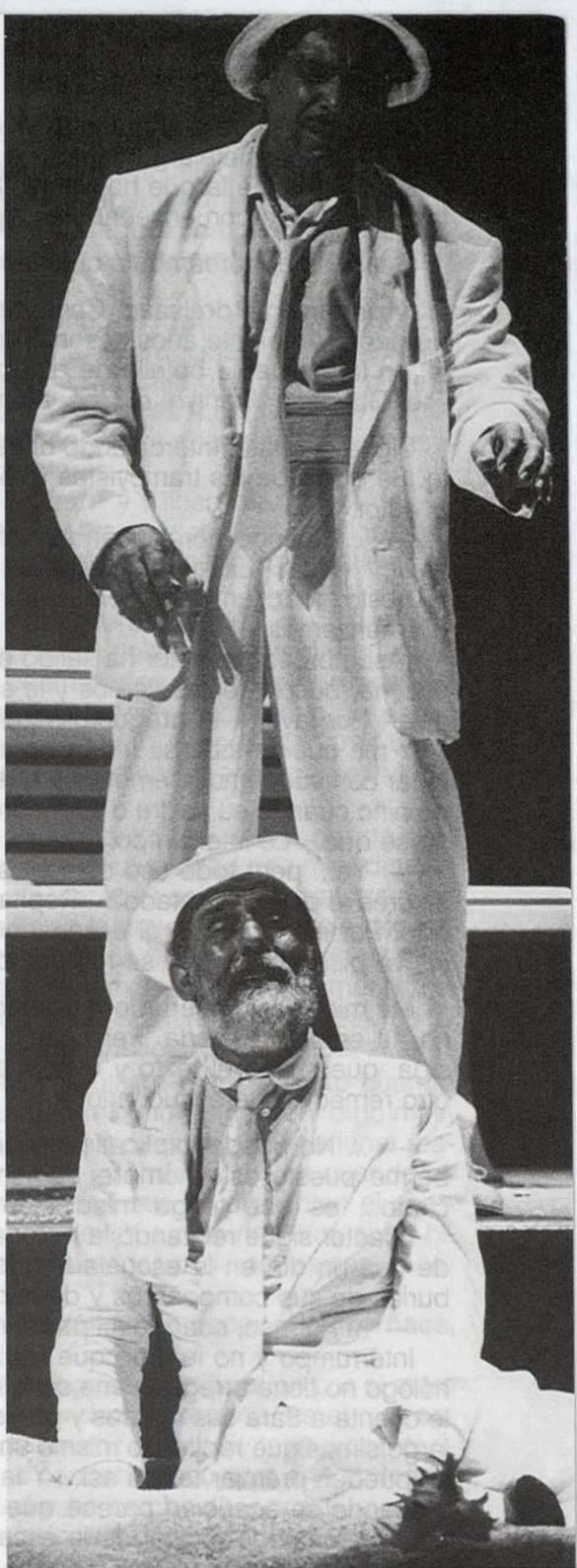
Cuando los motivos presentan un razonado, o de algún modo expresado, sentido artístico, desde el autor hasta el último colaborador defenderá su legítima postura, pero nunca podremos ni debemos olvidar que el teatro es obligadamente colectivo y nos fuerza a pactar, consentir, acordar la parcela de libertad de cada una de las partes, y que se produce, como en toda relación laboral compleja, una jerarquización en las funciones y poderes.

Apartando de nuestro propósito la figura del productor, empresario público o privado, consideremos que el padre de la criatura es el que tiene siempre la última palabra y cómo no la primera. Eso de que el



De izquierda a derecha: Juan Antonio Quintana, Jaime Melendres, Zulema Katz y Angel Facio.

Carlos Alvarez (sentado) en "Príncipe azul" de E. Griffero, por el Centro Andaluz de Teatro. Dirección: Omar Grasso.



Carlos Alvarez Novoa, introduciendo su comunicación en el Seminario del Castillo de la Mota, ofreció el siguiente relato como muestra irónica y atípica de relaciones entre actores y directores de escena.

# ISAAC

por Carlos Alvarez-Novoa

ISAAC es un drama en un acto de un autor novel premiado en un prestigioso concurso nacional. Es una versión actualizada que modifica la historia bíblica, encabezada por una cita del evangelio según San Juan:

"Llegará un día en el que las tinieblas se convertirán en luz, y lo que ahora no veis, resplandecerá tan claro como el día."

Las bases del concurso prometían el estreno. Leo con permiso del director a quien se encargó la puesta en escena, ocultando identidades, pues se me rogó expresamente que así lo hiciera, fragmentos de unas notas que aparecen en su cuaderno de dirección bajo el título "Ensayo general".

Prescindo de un largo preámbulo en el que despotrica contra los concursos literarios y contra quienes aceptan formar parte del jurado de los mismos. El dice que, cuando se lo proponen, responde con una pregunta: "¿Tengo yo cara de tonto?". Y añade: "Normalmente me dicen que no, y así me libro".

Leo sólo un fragmento en el que rememora tiempos en que aceptaba ser uno de los responsables del fallo:

"... El día de la cena, te regalan una placa conmemorativa, una agenda con un bolígrafo y un mechero, junto con un libro detestable, a cambio de que te hayas leído un montón de cosas que no te interesan, repartas apretones de manos y palmadas en la espalda, recibiendo la mirada torcida de los perdedores; los peores son los finalistas que te atraviesan con sus reproches mudos... Y después del champán y la copita, al ganador se le suelta la lengua y vuelve a dar la mano y a dar

trabajo es de todos y en la proporción que a cada uno le corresponde, es un sofisma que defendemos cuando nos interesa, nos parece justo y se trata de una verdad; pero la realidad establece la paradoja y definiendo la individualidad y los derechos de autor.

El autor, si está vivo, puede ser ese señor que no nos permite la mínima desviación de su partitura, participando en todo el proceso de montaje, controlando todos los pasos. O por el contrario puede hacer lo que debe, dejar la responsabilidad de la paternidad del resultado escénico al director.

El director a su vez, puede compartir con el escenógrafo, figurinista y equipo de actores las ideas generales y específicas con respecto a las partes e incluso al todo del proyecto y darles libertad de creación; por el contrario puede ser de los que definen y acotan todo lo relativo a resultados escénicos en cada uno de los colaboradores y para todos los actores, del primero al último; y por ello no permitir ni la más pequeña variación del diseño y directrices expresadas.

Por su parte los actores, los que ostentan poder, aquellos que llevan gente a la taquilla, pueden poner a disposición del director sus facultades creativas y capacidad técnica, sometiéndose a todas las indicaciones y marcas solicitadas; o de otro modo actuar en sentido opuesto. Hacer oídos sordos a cuantas indicaciones reciben e imponer su criterio sin admitir diálogo ni puntos de vista contrarios a la lectura que ellos mismos hacen del personaje y de la obra; esta actitud obliga en ocasiones al director despojado de autoridad a recomponer o reconducir el trabajo del resto de la compañía en función de las necesidades de los cabeceras rebeldes.

Bueno éstos son los extremos; entre unos y otros están los profesionales responsables y artistas que, comprendiendo las directrices marcadas y estableciendo el diálogo creativo, realizan su trabajo en la mejor de las armonías.

Todo lo hasta aquí expuesto conduce a una especulación en torno a la relación profesional y artística que me parece la idónea para que un proyecto teatral con un texto en prosa, en verso, sin texto, con cantantes o con actores alcance los resultados apetecidos.

Para empezar quisiera recordar que antes de exigir respeto, capacitación, disciplina y responsabilidad artística es necesario contar con las condiciones que hagan evidente a los ojos de los demás que estamos respondiendo con lo exigido y lo ponemos en práctica.

Rota la lanza ética, pasará a reseñar brevemente la semblanza del actor o cantante con quien estimaría trabajar. Valoro dos cualidades para mí esenciales, la capacidad de trabajo y la imaginación. En arte el esfuerzo juega un papel fundamental; aun en los más dotados artísticamente admiro la capacidad de ser exigentes aspirando siempre a superar las propias limitaciones para alcanzar esa ficción, ese juego con el que deseamos superar la angustia existencial. La imaginación y la capacidad para convocar a la intuición no son manipulables pero se puede estimular su función rodeándose de las fuentes que lo propician, de todas las manifestaciones artísticas, del mundo y sus pasiones, de los hombres y mujeres que con sus grandezas y miserias intentan jugar con idéntico sentido al que lo haces tú.

A estas cualidades generales añado las que definen a los profesionales auténticos, a aquellos que comprenden y dominan su oficio, con técnica, diferenciando emoción de sentimientos, intenciones de deseos, verosimilitud de verdad, teatro de vida, a los que hacen del teatro su existencia, existencia dolorosa en ocasiones pero que puede llegar a convertirse en espléndida profesión. A los que no olvidan, por que lo saben, en qué lugar del proceso de creación se encuentran en cada momento, aportando con libertad y generosidad lo que su intuición les dicta; aceptando pautas o consejos por convicción y no por humillación, rencor o temor.

Por supuesto que la autoaplicación de estas reglas es una aspiración permanente y, de conseguirlo, será lo que habré ganado para mí mismo, para los demás y para el teatro.

Mayo 1991

la coña. Y te aprieta el brazo mirándote fijamente, con los ojos húmedos. Te cuenta siete argumentos de otras tantas comedias que son mucho mejores que la que ha presentado, pero que aún tiene que perfilar. Y amenaza con enseñártelas algún día... las siete".

Después del preámbulo cuenta lo siguiente:

"Apartamento de Isaac. Confortable, con aire de habitación de hijo de papá. Ambiente años sesenta en los cojines repartidos por el suelo, en la inevitable botella de ginebra y en los poster de toda la vida —el Guernica, Marilyn, el Ché, amnistías de Canogar y de Millares..."

Sigue el relato, intercalando observaciones, como si fuera un cuento. Se queja de los tramoyistas y reproduce la indicación que le hace al actor.

— ... Cuando comiencen los compases del contrabajo que entre Isaac... ¡Isaac! Exagere su aspecto aniñado, y con más delicadeza en el gesto, todo un poco femenino, pero, por favor, no lo amaricone ¡Comenzamos!

¡Asombroso!: el actor ha salido en el momento indicado. Recorre la escena, busca gestos tiernos y le sale horrendo".

— Por favor —le pregunto— ¿Qué está sintiendo?

Y me cuenta toda su teoría de actor de escuela: que ha intentado jugar con su memoria emotiva y que ha vivenciado el miedo que sintió de niño cuando su padre o su madre o no sé quién le amenazaron con no sé qué... Le interrumpo.

— Ya... pero todo eso está en su cabeza, no lo transmite. ¿Usted se cree lo que ha contado?... Repita, por favor, y piense algo más sencillo. Por ejemplo que el escenario está lleno de huevos y que usted los va pisando sin que se rompan demasiado...

Me mira desconcertado y asiente. Cuando un actor asiente es que no ha entendido nada. Pero como ya es tarde, hay que dejarle que siga, que suelte el texto y que acabe cuanto antes. Y no me queda otro remedio que escucharlo:

— ... No puedo explicar por qué... Quizá por la humorada de haberme puesto este nombre, llamándose mi padre Abraham. Pero lo cierto... es que tengo miedo, no sé a qué, pero tengo miedo...

El actor sigue relatando la historia en tono poco convincente. Habla de que un día en la escuela le contaron el sacrificio bíblico y de las burlas de sus compañeros y de la cara del maestro...

— ... Por eso, cuando mi padre me mira, tiemblo como una mujer...

Interrumpo y no le digo que repita por que sé que el dichoso monólogo no tiene arreglo. Y me salto la escena de amor en la que Isaac le cuenta a Sara sus miedos y presentimientos. Son unos parlamentos larguísimos que repiten lo mismo una y otra vez... No me explico cómo se pueden premiar textos así... Y la actriz ésa que no sabe escuchar; y cuando se acarician parece que se están sacudiendo el polvo. Intento, retomando el final de la escena que ella se inquiete, que se le note que se inquieta.

— Adela, por favor, piense usted que su novio está loco, como una cabra ¿entiende? ¡Como una cabra! ¿Usted no ha tenido nunca un novio loco?

Me mira desconfiadamente, como si le hubiera preguntado algo absurdo.

— ¿Puedo repetir la escena?

Si la repite la va a hacer igual que todos los días o peor. No entiendo ese masoquismo de los actores que piden que se repitan las escenas que peor les salen. Nunca en mi vida me ha pedido un actor, después de una buena escena, repetirla.

— No, por favor, no repita nada. Con una vez es suficiente.

¡Final del acto! Escena del mensaje. Preparado Abraham.

Y Abraham, como siempre, nadie sabe dónde coño está. Alguien pregunta si pueden bajar y fumar un cigarrillo mientras aparece Quesada. Y el meritorio que en cualquier lugar del mundo donde queden meritorios siempre pone voz meliflua, dice, para hacer méritos que es lo suyo, que cree que Quesada ha subido un momentito al bar del entresuelo, que lo ha visto salir.

— ¿Voy a buscarlo, señor director?

Y entre cabrearme con el meritorio o fumar calmadamente un cigarrillo, prefiero lo segundo, y le digo al regidor que avise por los altavoces.

Quesada llega resoplando y oliendo a coñac que tira para atrás.

— Creí que no entraría hasta las seis y media, y con este dichoso estómago...

Le interrumpo antes que me cuente lo de las medicinas y le pido que suba a escena. Se acuesta en la cama con las manos sobre el pecho y los pies bien juntos.

— ¡Quesada? No está usted todavía muerto. Espere a que le maten. Acuéstese usted de una forma más normal. Como usted duerma.

Prefiero no escuchar lo de que yo duermo así siempre, y me conformo con que se quite las manos del pecho, aunque seguro que mañana en la función se las pondrá, porque le parece una manera más digna de dormir.

— ¡Sonido!

Por los altavoces de la sala, la voz divina da instrucciones a Isaac para que le ofrezca el sacrificio de su padre. Sí, ésta es "la gran originalidad de la obra", como me escribió el autor por "si me pasaba

inadvertido". Dios va a probar, en vez de Abraham a Isaac y, naturalmente, como todos los espectadores imaginarán, la mano de Isaac no será detenida y se cargará a su padre.

— ¡Qué pasa? ¿Por qué no suena eso?

Cuando la conexión del amplificador que descuide usted seguro que mañana estará arreglada, por fin se fija en la clavija, suena la voz.

VOZ DE DIOS: "... Y ésa es mi voluntad...!"

Los ecos y las resonancias que han puesto me suenan hoy más a anuncio de Ertoil que a voz de Dios Padre... Pero ya no es cosa de pedir una nueva grabación. Así que "¡Ertoil, Ertoil!"

El actor que hace de Isaac —nunca me acuerdo si se llama Juan Ramón, José Ramón, Ramón Jaime o yo qué sé qué... ¡Qué manía tienen los galanes de ponerse nombres compuestos!— avanza hacia la cama de su padre con el cuchillo levantado. Ese chico ha visto muchas películas de miedo, seguro. Se detiene con el cuchillo aún más alto y no acaba de darle la puñalada.

— ¡Isaac! ¿Qué espera usted?

Naturalmente —el actor siempre necesita justificarse— me dice que yo le indiqué ayer que había que crear un clímax con el cuchillo en alto, para que el público creyera que el sacrificio no se iba a consumir, tiempo que él estaba aprovechando para crear la necesidad de no sé qué y no sé qué coño más...

— Es que si tarda usted tanto, va a llegar el ángel y entonces detendrá su mano. Y la obra no es así. El ángel tiene que llegar tarde...

No lo entiende. Y encima, el ángel —que es el meritorio de antes— aparece entre bastidores para asegurarme que él no saldrá a escena hasta que Abraham esté muerto.

— ¿Es que ninguno de ustedes tiene sentido del humor?

Y se sonríen como conejos. Como si de repente les hubiera entrado el sentido del humor.

— Escúcheme, por favor. Es muy simple: usted, Isaac Javier o como se llame (RISAS DE COMPLICIDAD) entra con el cuchillo en la mano, escondido. El cuchillo escondido ¿comprende? No haga usted esa aparición de cuchillo en ristre, que parece usted un matarife... La gente, cuando va a apuñalar a alguien, esconde el cuchillo ¿me entiende? lo esconde hasta el momento preciso... Se acerca usted a la cama, duda un momento y, de repente, le pega la puñalada. Así de sencillo: le pega la puñalada.

Por fin lo hace y el trueno suena tarde.

— ¡Sonido, por favor! Ese trueno en el momento justo.

Pretende ser un efecto evocador: puñalada y trueno, puñalada y trueno. Así de simple. Repitan, por favor.

Y repiten. Y el trueno suena antes de tiempo y el actor se queda con el cuchillo escondido en la espalda, con cara de traer un regalo de reyes, y dice lo único que no hubiese querido haber escuchado nunca:

— ¿Qué hago?

Además lo dice todo junto, un "quehago" que suena a "cago". Me armo de paciencia, evito el chiste fácil a cuenta del "qué hago" y con la voz más tranquila del mundo le sugiero:

— Podría matar a su padre.

Pero el actor insiste:

— Es que ya ha sonado el trueno.

— Ya lo he oído, pero es que su obligación es matar a su padre. Dios se lo ha ordenado.

— ¿Lo mato ahora?

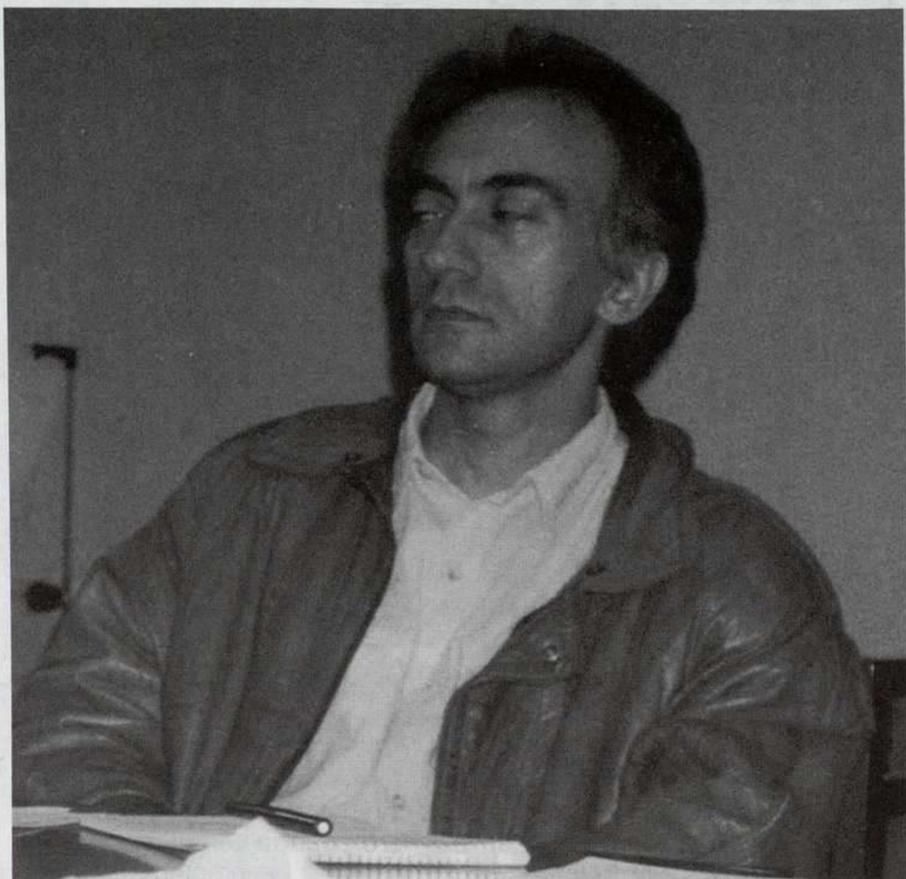
Repetimos la escena y el trueno suena a tiempo e Isaac mata a Abraham y el ángel entra con su aire de funcionario que llega tarde porque se ha entretenido en la taberna de la esquina. Y dice su texto de carretilla. Todos mis actores dicen sus textos de carretilla; al principio, el meritorio era el único que lo entonaba ilusionadamente, pero bastó que le dijera, "normalito, con sus compañeros" y ahora da gusto oírlo: el tono aburrido del ángel que repite una orden secular que hoy, por un capricho del destino, ha llegado fuera de la hora.

— Detén tu brazo, Isaac, Dios sólo ha querido probar..."

En la versión del texto, al escuchar al ángel, Isaac debía reírse con carcajadas de loco y gritar ¡Yo no he sido... yo no he sido...! Pero he tenido que cambiar el final porque el pobre Ramón Javier o como se llame lo hacía tan mal que no se podía soportar. Temo que el autor, premio Lope de Vega, me demande; pero la verdad es que ahora el final es mucho más bonito:

Abraham, con el cuchillo clavado en el pecho, entre estertores, se ríe, se ríe... hasta que la risa se le ahoga en el pecho y entonces se muere. Quesada lo hace muy bien, muy a lo inquietante, con risa entre histérica y burlona, de forma que nadie puede saber de qué coño se ríe. Y de eso se trata, porque así, al final, la gente se preguntará de qué se reíría Abraham. Y en los coloquios discutirán sobre el contenido simbólico de su risa de hiena. Tema para debate de entendidos. Y termina:

Al día siguiente estrenamos. Todo salió perfectamente, pero al público, como era de esperar, no le gustó la obra. Y la crítica me puso a parir. El arzobispado presentó una querrela, el autor me demandó y yo cené con Susanita, setas. No hablamos del estreno, porque Susanita es tan adorable que jamás habla de teatro. Yo pienso que estaba muy bien dirigida, aunque con un texto así y con tales actores, por muy puntual que fuese el ángel, no es posible hacer milagros.



# Del XIX al XXI

## Apuntes urgentes sobre actores y directores

por Emilio Hernández

### ASISTENTES AL SEMINARIO DEL CASTILLO DE LA MOTA

ENRIQUE SILVA  
ZULEMA KATZ  
ETHEL VAZQUEZ  
HELENA PIMENTA  
BORJA ORTIZ  
ANGEL FERNANDEZ MONTESINOS  
KARLA BARRO  
ADOLFO DIEZ EZQUERRA  
EDUARDO SANCHEZ TOREL  
JUAN ANTONIO QUINTANA  
FERNANDO URDIALES  
JAUME MELENDRES  
JORGE EINES  
JUANJO GRANDA  
EMILIO GUTIERREZ CABA (Actor)  
EMILIANO REDONDO (Actor)  
CARLOS ALVAREZ NOVOA  
EMILIO HERNANDEZ  
LUCILA MAQUIEIRA  
VIOLETA ALBACETE  
JUAN ANTONIO HORMIGON  
CARLOS RODRIGUEZ  
INMACULADA ALVEAR  
ANGEL FACIO  
JAVIER DAMASO (Universidad de Valladolid)

**E**N un país anárquico —que no anarquista, sino conservador— en el que el **trabajo** es en el catecismo popular uno de los pecados capitales y el absurdo trabajador diana de ingeniosos escarnios, hay un reducto propicio para vagos, mediocres y caraduras, que muchos de ellos defienden como su destino natural: el teatro.

En un país **machista**, donde el hombre es raras veces capaz de mostrar ante los demás sus debilidades, su fragilidad, su vulnerabilidad, donde es educado para portar una máscara que oculte y proteja su verdadero yo y así salvar el poder al que está condenado, difícilmente pueden ser esos hombres otra cosa que charlatanes prepotentes y artificiosos farsantes, pero no actores.

En la **mujer**, el sexo débil por ley, frágil y vulnerable, objeto de exposición, educada para la seducción, más en contacto consigo mismo, sin ningún poder que perder, es más fácil encontrar materia de actriz.

Con la concepción peyorativa, infravalorada e inútil que aún tiene del teatro la sociedad española y su clase política, es normal que sus individuos **menos capacitados y cualificados** sean los que acaben —por regla general— dedicándose al teatro, y poblándolo de seres frustrados, insatisfechos y bastante infelices que esconden tras unos personajes de cartón sus verdaderos problemas, y enjuagan en vidas ajenas su incapacidad para vivir.

No es que abunden directores, escenógrafos, ni, por supuesto, autores, es que hoy hablamos del actor. La mediocridad de un medio cuyas manifestaciones tienen, por fuerza, carácter colectivo, arrastra a todos y produce el rechazo de creadores teatrales en potencia. **No es éste un país dotado** para el teatro, al menos para el teatro de este fin de siglo. Pudo serlo para un teatro superficial, acartonado, mentiroso y charlatán, poco comprometido con el ser humano, y, en suma, poco elaborado. A eso hoy ya no podemos llamarlo teatro sin ofender al arte.

¿Por qué, si no, es tan difícil conseguir **un buen reparto** cuando se plantea una propuesta teatral con un mínimo de rigor? Y digo mínimo, porque si vamos a un máximo esas propuestas no llegarían a realizarse. ¿No hay tantos actores en paro? ¿Dónde se meten cuando se convocan audiciones? A la mayoría de los que se presentan el nombre de actor le viene demasiado grande. ¡Y ay de nosotros si se hicieran pruebas a los directores! Tal es la escasez de profesionales serios y preparados.

Yo estoy convencido de que el actor no se hace: **el actor nace, pero se cultiva esforzadamente.**

**Profesional** no es aquel que se arroga esa calificación por el mero hecho de vivir del teatro. Ese es un vividor. Profesional es el que conoce su profesión, que es capaz de asumir el trabajo teatral con el rigor y el esfuerzo con que ya sólo es concebible nuestro arte en los albores del siglo XXI. Y si el espectador ha cambiado, porque la sociedad es otra, el oficio también ha sufrido una evolución y una exigencia distintos. Pero en España la gran mayoría de los actores sigue en el siglo XIX. Ni siquiera participan de la vitalidad del XVII.

El problema no es que no haya buenos actores. **Haberlos haylos**, pero en número y edad insuficientes para acometer los grandes retos que el espectador está ávido de presenciar. Los principales títulos del teatro universal le están hoy vetados al público español por falta de actores masculinos.

Muchos actores están atados a **repetir** durante 20 ó 30 años un mismo personaje con diferente nombre, porque fundamentalmente casi ningún director le ha exigido otra cosa que la que ya le habían visto hacer, y de tanto imitarse a sí mismos acaban con la poca o mucha vida que un día tuvieron sobre el escenario, y su voz acaba siendo el único baluarte de esa máscara. Porque si actor es el que hace, ¿cómo habremos de llamar al gran número de actores españoles que sólo salen al escenario a **decir** el texto sin jugar a hacer algo realmente? Si el espectador acude a presenciar unos hechos extraordinarios y no sólo a oír lo que con más imaginación podría leer en su propia casa, ¿por qué habría de acudir a la mayoría de las salas españolas de teatro en estos años? Yo tampoco iría.

Por eso acude principalmente la clase menos inquieta de la sociedad, al menos en Madrid. Aquella que gusta de refugiarse en el pasado. En ese sentido lo ocurrido en los dos últimos años en el Teatro Español es significativo. Acude al teatro a disfrutar de las esencias de un **"arte conservador"**, poco comprometido humanamente con el presente, y allí ve representarse el teatro como lo vieron sus padres y sus abuelos. No deja de ser sintomático que sea el diario conservador *ABC* el que más dedicación presta al teatro español actual. Y por teatro español, y actual, no entiendo el que esté escrito hoy y por un autor español. Teatro no llamamos al texto, sino a lo que ocurre sobre los escenarios españoles de hoy. Y más vivo y menos conservador puede ser un Shakespeare dignamente representado que un Buero representado al uso.

La mayoría de los buenos actores **malogrados** lo son por la mediocridad del medio, por la falta de exigencia de los **directores**. A nosotros, en cambio, casi nada nos impide trabajar con rigor una propuesta y sacar del actor el máximo partido. Aún son demasiados los directores que abandonan al actor a su suerte, o que, despreciando la inteligencia del actor, lo utilizan para colocarle un molde previamente anotado en el cuaderno de dirección. No sé qué es peor. El ac-

Asistentes al seminario del castillo de la Mota.



tor es la base del espectáculo, y su dirección la tarea más importante, compleja y apasionante con que se encuentra un director.

Es decir, probablemente, si no hay mejores actores en España es porque no hay mejores directores. Con razón muchos actores **veteranos** desconfían del director que intenta "experimentar" con ellos o imponerles una receta ajena a dicho actor sin contar para nada con el bagaje y el talento que éste trae al ensayo. Pero el más viejo y veterano de los actores o actrices —doy fe— acepta agradecido el esfuerzo de su director por cuidar su trabajo y sacar de él el máximo partido, construyendo con él, no contra él, un trabajo singular. Otra cosa es que lo logre. Pero al menos es más fácil encontrar esa colaboración en un actor o actriz que, por su oficio, ha alcanzado un alto grado de sabiduría teatral, que en el joven que en unos años cree haberse labrado un oficio, cuando quizá sólo se ha labrado —por algún golpe de fortuna— un nombre famoso y una sabrosa cuenta corriente. Es muy difícil hacer trabajar duro a un actor que durante casi una vida ha

sido contratado y pagado muy bien por no hacer más que salir y decir un texto, sin apenas sudar la camisa. Pero cuando ven el resultado, y la opinión de sus compañeros se lo confirma, inmediatamente comprenden que ahora hay que hacer el teatro de otra forma.

Formémonos como **directores de actores**, y sepamos llevar al actor a dar un mejor rendimiento, a que se sienta seguro, participando activamente en la construcción de un proyecto que le importe, y habremos dado un gran paso para que en este país crezca el nivel del noble arte del actor. Aunque, claro, tampoco un director se hace, el talento no se aprende y la experiencia no es, por desgracia, un seguro de sabiduría teatral. Si no, a los setenta años todos seríamos Peter Brook.

Analicemos la situación sin paños calientes, hablemos claro y trabajemos duro si no queremos que el siglo XXI nos pille en el XIX.

Mayo'91

# Suscripción a la Revista ADE

D. \_\_\_\_\_  
 DIRECCION \_\_\_\_\_  
 CIUDAD \_\_\_\_\_  
 C.P. \_\_\_\_\_ PAIS \_\_\_\_\_

## SUSCRIPCION PARA ESPAÑA Y LATINOAMERICA

- 4 números (1.000 pts. - 10 \$)
- 8 números (2.000 pts. - 20 \$)

## RESTO DEL MUNDO

- 4 números (15 \$)
- 8 números (30 \$)

## FORMAS DE PAGO:

- Talón nominal
- Giro postal A partir del número \_\_\_\_\_

## primer acto Nº 23

11/1991  
 SEGUNDA EPOCA  
 650 ptas.

MOTRIL: Festival y Encuentro Euro-Arabe

Dos obras del egipcio  
**AL-HAKIM**

LIUBIMOV y KREJCA EN ESPAÑA

SCAPARRO: La seducción de la utopía

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

La  
revista  
ADE  
presenta

# HAMLET

de Luis Buñuel



*“El vigilante nocturno”, Dalí (1926).*

## DUDAS HAMLETIANAS

**D**IEZ o doce personas integraban el grupo más activo de la Residencia de Estudiantes, en un principio formado por Buñuel, Lorca, Moreno Villa y Emilio Prados entre otros, con incorporaciones posteriores como Salvador Dalí o Pepín Bello. Alberti en *La arboleda perdida* y Moreno Villa en *Vida en claro*, sus respectivas memorias, han dejado un retrato muy nítido y sugestivo de aquel ambiente de alta tensión creadora.

Lorca y Buñuel solían improvisar obras de teatro, colaborando con un tal Mayeu que organizaba sesiones de marionetas para niños en el Retiro, representando

con él piezas breves del teatro de Robertos. A veces se atrevían incluso con óperas, aunque su víctima predilecta era *Don Juan Tenorio*, en el que se cebaban con una inmisericorde complacencia poco oculta.

Bien conocidas son las consecuencias que las aficiones teatrales tuvieron en el caso de Lorca. Pero no lo son tanto en el de Buñuel, a pesar de que también Falla se convirtiera en un puntal de gran importancia en su futura dedicación profesional. La vizcondesa de Noailles, conocida mecenas del surrealismo parisino, había cedido su palacio a Falla para la presentación de la ópera de guiñol *El retablo de Maese Pedro*. El estreno propiamente di-

cho debía tener lugar en Amsterdam el 26 de abril de 1927. La puesta en escena le fue ofrecida a Buñuel, quien la resolvió con eficacia e imaginación, recibiendo multitud de elogios por su labor y alcanzando considerable resonancia, pues no en vano el reparto contaba con la cantante más famosa de Europa por aquel entonces, Vera Janocópulos.

Estos arrimos al mundillo teatral explican el *Hamlet* de Luis Buñuel, pieza inédita que aquí se ofrece a la consideración del lector, y cuya importancia radica no sólo en los elementos del mundo personal del cineasta, que anticipa, sino también en su carácter pionero en el teatro surrealista español.

cena VI: "ONANA (echándose sobre la muchacha y sacándole un ojo de vidrio con los dedos)... Siempre soñé con tener así un ojo cogido del nervio, uno de verdad, uno vivo". O bien *Mouchoir de nuages*, de Tzara que insertaba en el curso del drama una escena de *Hamlet* a modo de collage (L. Aragón la recoge en *Les collages*, París, 1965). Todo ello, claro está, sin perder nunca de vista los montajes del *Tenorio* en la Residencia, el del *Retablo de Maese Pedro* en Amsterdam y el teatro de Ramón Gómez de la Serna.

Hay muchos elementos comunes con *Les mamelles de Tirésias*: La discusión inicial de Presto y Lacouf (1,4) con un tono dialogal de lógica tan desconcertante como la de *Hamlet*; el periodista de II, 2, sin boca en su rostro, similar a una de las secuencias del *Perro andaluz*; en I,3 se arrojan objetos por una ventana en éxtasis destructivo paralelo al de *La edad de oro*, etc., etc. Pero, sobre todo, el mismo problema central vertebraba ambas obras "EL = ELLA" ("Caballería rusticana"), o, como se dice en el acto IV de *Hamlet*, "Niño = Niña, luego os digo que Hombre es lo que queríamos demostrar". Ciertamente que la transformación de Tirésias en Thérèse responde a un planteamiento distinto que la identificación Hamlet y Leticia, porque en Buñuel prima la cuestión del doble, la disolución o identidad del

templarlas sin excesiva violencia, como ha recordado Zamora Vicente en sus trabajos sobre *Lucas de Bohemia*. Y el *Tenorio* era la obra que se llevaba la palma, llegando a citarse sus diálogos, por lo conocidos, hasta en los discursos parlamentarios. Una caricatura de la obra de Zorrilla se representaba en el teatro "El mirlo blanco" de los Baroja, bajo la implacable mirada de Valle Inclán, a quien le gustaba hacer de Doña Brígida. En la escena del cementerio de *Lucas de Bohemia* hay una parodia del *Hamlet*, como es bien sabido, y Azorín y Baroja querían representar la obra de Shakespeare en sus visitas nocturnas a los cementerios. Todo ello va configurando un panorama de datos, como puede verse, que aclaran, si no explican, el a primera vista extemporáneo *Hamlet* de Buñuel. Tal parece, incluso, que, en aplicación de la conocida definición del esperpento ("los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento"), se hubiera llevado a cabo en él la propuesta de Valle en la citada escena de *Lucas de Bohemia*, donde el Marqués de Bradomín dice a Rubén Darío: "Querido Rubén, Hamlet y Ofelia, en nuestra dramática española, serían dos tipos regocijados. ¡Un tímido y una niña boba! ¡Lo que hubieran hecho los gloriosos hermanos Quintero!".

Pero el dato clave se halla en la versión de *Tenorio* de la Residencia. El drama encantaba al grupo de Buñuel, a pesar de sus horribles ripios, o quizá precisamente por eso. Debilidad por Zorrilla que Buñuel hace extensiva a *Traidor, inconfeso y mártir* o el *Don Alvaro* del Duque de Rivas, especialmente la escena en que Don Alvaro tiende al padre de su amada la pistola para entregársela, se le dispara y lo mata, muy surrealista como expresión de deseos subconscientes en estado puro. Y giros de este tipo de teatro aparecen abundantemente en su *Hamlet*: "a fe mía", "Vive Dios", etc.

Nada tiene de extraño, en consecuencia, que los muchachos de la Residencia montasen su propio *Tenorio*, que solían dirigir Buñuel o Lorca. La fotografía publicada por Francisco García Lorca *Federico y su mundo* (Madrid, Alianza, 1980) pertenece a una de esas representaciones, las de 1920. Aquí se ofrece otra, inédita, y se pasa a continuación a explicar el desarrollo del drama, que tiene mucho que ver con el *Hamlet*, como se verá.

Según el programa de mano correspondiente a dicha función (Todos los Santos de 1920) y que el propio Buñuel me proporcionó, constaba la misma de cuatro piezas: un Prólogo, por Luis de Tapia, *Solico en el mundo*, entremés de los Quintero, con Buñuel en el papel de Párroco; el *Paso de los ladrones*, de Lope de Rueda; y "los actos quinto y sexto" del *Don Juan* de Zorrilla, que titulaban *El Partenón* y *La aldabada postrera*. Esto es: los actos I y II de la segunda parte del *Tenorio*, con títulos tomados del recitado de Ciutti ("Que esa aldabada postrera/ ha sonado en la escalera") y resultantes de la transformación de "panteón" en Partenón, supongo que por el mucho mármol que inunda la escena.

En la citada fotografía se enfrentan Buñuel y Lorca en primer plano, el primero armado de una espada y el segundo de un plumero y una linterna. En contraste con su vestimentas oscuras se alinean al fondo, de blanco y a modo de estatuas, los otros personajes, presentados mediante las siguientes leyendas inscritas en sus pedestales:

PEREZ, Eminente botánico, descubridor del Hongo. Murió envenenado. ¡Naturalmente!  
Don Gonzalo DE ULLOA, Comendador de Orden Público. Suscriptor de *La Epoca* (Y un reloj de arena en el que se lee: "Aún queda el último grano").

D. Luis MEJIAS. Niño bien del siglo XVI.  
Ojo ¡¡¡Muy Sevillano!!! Ojo.  
(No alcanza a leerse la inscripción de Doña Inés).

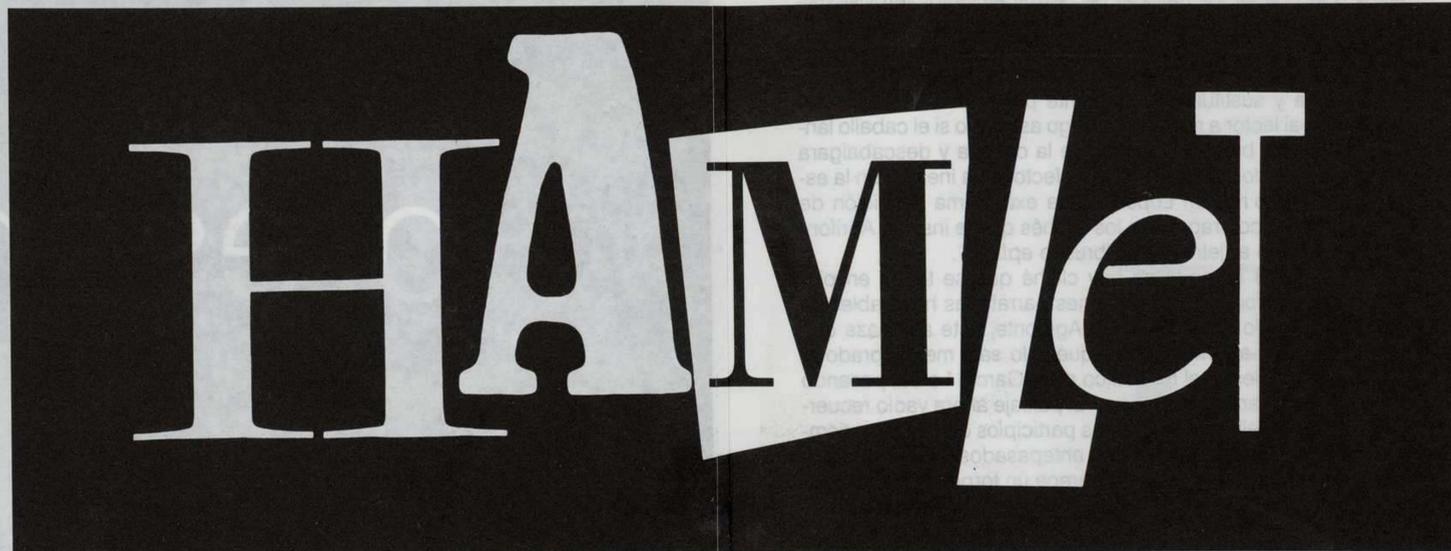
El reparto rezaba:  
Profanación por  
BUÑUEL, de Don Juan  
GARCIA LORCA, de Escultor



"El poeta en la platja d'Empuries", Dalí (1927).

**I**NEDITO. El original está fechado en julio de 1927 en el Hotel des Terrasses. Según me contó Buñuel, lo escribió en el Café Select de Montparnasse, donde fue representado en una función de amigos por Francisco García Lorca, Augusto Centeno, Joaquín Peinado, Bores, Hernando Viñes, Ucelay, el hijo (o el hermano) del pintor Regoyos y el propio Buñuel, que hacía de Hamlet, naturalmente. No había mujefes en el reparto: los papeles femeninos los representaban hombres. El Café Select se prestaba mucho a este tipo de representaciones, por su ambiente poco ortodoxo:

Le *Select* avait une réputation assez douteuse; si quelques-uns de ses clients étaient de très convenables fêtards, amis de l'alcool et d'une cuisine de bar assez réussie, on prétendait qu'il servait surtout de refuge à des homosexuels et à des drogués. Cette image du *Select* ne devenait réaliste, semble-t-il qu'à partir d'une certaine heure de la nuit. Nombre de clients de la Coupole traversaient le boulevard pour s'asseoir de temps en temps à la terrasse du *Select*. On y voyait parfois Jacques Prévert. Quelques peintres l'ont toujours fréquenté. (André Thirion, *Révolutionnaires sans Révolution*, París, Gaimard, 1960, p. 146.



Véase también de Antonio Martínez Cerezo "Pedro Flores y la tertulia del *Select*", *Gaceta del Arte*, n. 28, 30-9-1974 y P. M., "Les espagnols à Montparnasse", *Tiempo*, París, n. 21, 31-12-1942.)

Aunque se tratara de una obra para amigos, no cabe ignorar el papel de pionero del teatro surrealista español de la pieza, que vendría a cumplir un papel parecido al de *Les mamelles de Tirésias* de Apollinaire en Francia, aunque no tuviera, evidentemente, la misma repercusión. En esta obra, en el *Orfeo y Romeo* y *Julieta* de Cocteau (con su tratamiento cotidiano del mito y de la tragedia), en Jarry y en el teatro dadaísta estarían algunos de sus antecesores: Vitrac, Tzara, Ribemont-Dessaignes, Picabia, Soupault, Artaud, Breton, Aragón. Un somero examen de la biblioteca de Buñuel que tuvo ocasión de hacer apunta en esa dirección y, además, tenían que atraerle piezas como *El emperador de China* (1925) de Dessaignes, en que el Sacerdote Segundo decía en la escena III del acto II: "¿No habéis oído ninguna carroña a lo largo de alguna cuneta?". A lo que contestaba Onana: "Sí. Pero que la nariz huele su propia fetidez y que el ojo vea la ruina de su globo vidrioso". E insistía en la es-

yo, mientras que Apollinaire anda a vueltas con la impotencia, el priapismo y el desdibujamiento sexual. Los elementos comunes no siempre están utilizados en igual sentido.

En cuanto al *Tenorio*, habría que hacer algunas aclaraciones. En primer lugar, el tema del donjuanismo adquirió carácter central en la recepción de la sexología de la época al irse conociendo los trabajos de Simmel, Jung, Maraón y Ortega. Lo que cuajaría posteriormente en el *Don Juan* de Maraón, se dilucida en el *Tigre Juan* de Pérez de Ayala y se prolonga en una muy variada literatura: Alvarez Quintero (*Don Juan buena persona*), Benavente (*El criado de Don Juan*), Dicenta (*La conversión de Mañara*), Echegaray (*El hijo de Don Juan*) Grau (*El burlador que no se burla* y *Don Juan de Carillana*), los Machado (*Juan de Mañara*), Marquina (*Don Luis Mejía*, en colaboración con Hernández Catá), G. Martínez Sierra (*Don Juan de España*), Unamuno (*El hermano Juan*), Villaespesa (*El burlador de Sevilla*), Valle Inclán (*Las galas del difunto*), María C. Dominicz lo ha estudiado en *Don Juan en el teatro español del siglo XX* (Miami, Ed. Universal, 1978). Estaba en el ambiente. Y no escaseaban las parodias. Antes bien, eran tan abundantes, que hacia 1920 incluso el propio autor parodiado acudía a con-

MARTINEZ, de Centellas  
SANCHEZ HERRERO, de Avellaneda  
SALAS, de Ciutti.

Buñuel hacía de Don Juan provisto de una máquina de escribir portátil con la que despachaba la eventual correspondencia amorosa, de modo similar a como en *Hamlet* se cambian francos sin ningún miramiento.

Del *Don Juan* de la Residencia se irían haciendo versiones posteriores que van de las entrañables que en el exilio mejicano se montaban en privado (o en público, como una memorable que me contó Luis Alcoriza por extenso) a las oficialistas y suntuosas de Dalí, con decorados que constituirían un auténtico derroche. E incluso Buñuel ha colado *La aldabada postrera* que representaban en la Residencia en alguna de sus películas, sin que apenas el espectador se percate. Es el caso de *El discreto encanto de la burguesía*, en la cena frustrada en el hogar del coronel que se convierte en una sesión teatral al descorrerse un telón de fondo y encontrarse los comensales con que se hallan en un escenario, ante numeroso público; en ese momento el apuntador sopla al Obispo el texto del *Tenorio*: "Y, para dar pruebas de su valor, ha invitado a cenar con usted al espectro del Comendador".

El lenguaje cervantino aparece también en diversos momentos ("Oh, hideputa, bellaco", p. eje.), pero la sombra de Cervantes gravita sobre aspectos más hondos de la obra. En el momento de escribir *Hamlet* Buñuel está empapado de Cervantes, pues acaba de estrenar en abril de ese mismo año en Amsterdam *El retablo de Maese Pedro* ("vuestro ambiguo viaje a Amsterdam", como dice Margarita a Hamlet en el acto II) y la composición de su tragicomedia obedece, seguramente, a los estímulos de una posible dedicación teatral que el éxito allí le haría plantearse. En una carta a León Sánchez Cuesta, fechada en París el 30-6-1926, le dice: "Le agradeceré que lo antes posible me envíe asimismo en una edición económica —Calpe mejor que otra— las doce novelas ejemplares de Cervantes." Resulta muy cervantino un mecanismo humorístico que Buñuel retomará en Galdós y que, de alguna forma, podríamos considerar básico en el *nonsense* hispano. Expresado en términos más cercanos al autor del Quijote, diríamos que consiste en deshacer las disyuntivas mediante el perspectivismo, lo que estudió Ortega en *Meditaciones del Quijote* y Spitzer con el "perspectivismo lingüístico" del *baciyelmo*: ¿yelmo o bacía? *Baciyelmo*; esto es: ¿A o B? Respuesta: C. Se observa muy bien este mecanismo en el acto I.

HAMLET

Ayer mismo me telegrafió vuestro tío...

AGRIFONTE

Mi tío. ¿Cuál de los siete?

HAMLET

El octavo.

En este *nonsense* de nuestra poesía popular ha pretendido Alberti rastrear los orígenes autóctonos del surrealismo en España (*La poesía popular en la lírica española contemporánea*), secundado en su labor por Paul Ilie (*Los surrealistas españoles*). En términos estrictos es lo que los folkloristas denominan "discurso que se autocontradice" ("Discourse that denies itself": Susan Stewart, en *Nonsense. Aspects of intertextuality in folklore and literature*, Baltimore, 1979, p. 71, donde estudia esta cuestión, así lo etiqueta). Pero podríamos llamarlo, para consumo interno y el lenguaje castizo, el "truco del cambiazo" y ejemplificarlo, como paradigma perfecto, en esa retahíla infantil que comienza: "Por el mar corren las liebres / por el monte las sardinas. / Me encontré con un ciruelo / cargadito de manzanas. / Empecé a tirarle piedras / y cayeron avellanas. / Con el ruido de las nueces / vino el amo del peral, etc."

Mediante él la realidad pierde toda seguridad, se torna problemática, perspectivista, en un continuo trance de pérdida de identidad. Así, Agrifonte ofrece un pitillo a Hamlet, para retarle a continuación a duelo si lo enciende; Mitrídates, "descompuesto y episcopal", presentado en estado de total putrefacción, se incorpora y habla a renglón seguido; Hamlet, tras afirmar "me quedo con el barroco caballito de cartón", "se va jugando con el aro" y, tras un largo parlamento con Margarita, "desesperado porque Margarita no acude a la cita, se pierde entre los demás soldados" (entre los que no le sabíamos situado); tras afirmar Agrifonte ante Don Lupo, a quien pide que hable sin temor, que nadie les escucha, pregunta: "¿No es cierto, amigos?" (Acotación: "Los cortesanos asienten"); en el acto IV, el cementerio pasa a ser inopinadamente castillo; Hamlet, de cuerpo presente, recibe los reproches de Margarita por no estar allí y tras expresar el deseo de verle se va abrazada a Agrifonte, no sin antes dejarse el sexo olvidado en la cruz de una tumba (en mutilación que, con cambios, reaparece en *Un perro andaluz* intercambiándose el sexo de una mujer por la boca de un rostro); y, en fin, Don Lupo pide que miren a estribor, donde se divisa un bergantín, mientras que ellos miran a babor y descubren a Leticia.

Y yendo aún más lejos que ese efecto de "desplazamiento", en *Hamlet* se observa con gran claridad un rasgo fundamental y clave en la poética de Buñuel, que recorre todas sus películas, y que podríamos calificar de "extrañamiento". Provisionalmente podríamos caracterizarlo como el efecto resultante de crear todas las condiciones (rítmicas, retóricas, ideológicas, etc.), para que se espere, por pura continuidad, un determinado estilema y sustituirlo súbitamente por otro imprevisible sin dar tiempo al lector a reaccionar. Algo así como si el caballo lanzado al galope bajara bruscamente la cabeza y descabalgara al jinete lanzándolo despedido por efecto de la inercia. En la escena II del acto III Don Lupo da una exactísima definición de este recurso al contraponer a los clichés que le insinúa Agrifonte el "desusado adjetivo" y el "brusco epíteto".

Mediante ese sistema, no hay cliché que se tenga en pie: cuando en un contexto de solemnes parrafadas honorables se barrunta el duelo entre Hamlet y Agrifonte, éste amenaza con contárselo todo a la mamá de aquél. No sale mejor librado el teatro poético, desde el romántico al de García Lorca, pasando por el de Echegaray y Marquina: "El paisaje ahora vacío recuerda a uno de aquellos inverecundos participios que en otros tiempos hacían la delicia de nuestros antepasados". El "¡ay! folklórico" de la escena II del acto IV parece un torpedo directamente encaminado a la línea de flotación de algunos de los más cursis aspectos del teatro lorquiano sobre todo si se lee a la luz de las cartas que escribe por las mismas fechas a Pepín Bello atacando el rumbo de la obra del granadino: "¡¡Paciencia y aguantemos nuestra ganas de Marianapinadear!!", le dice en una fechada en París el 8-11-1927 para ilustrar su rechazo de las oportunidades que se le ofrecen de trabajar en proyectos de estética caduca y putrefacta.

Menos claras parecen las relaciones con el teatro de Valle y el de Ramón Gómez de la Serna. En cuanto a éste, recuérdese que una de las piezas de *Teatro muerto*, "El drama del palacio deshabitado", que guarda alguna relación con *Hamlet*, incluye un personaje llamado Leticia, nombre que utilizará Buñuel de nuevo en *El ángel exterminador* asignándolo a una especie de virgen-walkiria (según la define malévolamente un compañero de encierro) que centra en gran parte situaciones claves del film. "La cigüeña sin ojos del patíbulo" es una greguería que suena, por el contexto, ligeramente paródica. En todo caso, no tan claramente ridiculizadora como el parlamento de Agrifonte dirigido al verdugo, que pone en solfa a gongorinos y neoconceptistas: "Entonces sois vos el encargado de desposarse con el anillo del patíbulo" (Cfr. con el clérigo quevedesco que "vivía amancebado con su mano").

El estilo de acotación de Valle es vagamente adivinable en

Buñuel, y aun cabría considerarlo como una de las escasas influencias que se filtran hasta sus escuetas y magras sinopsis argumentales previas al guión propiamente dicho de sus películas. Y digo que es adivinable gracias al *Hamlet*, en que el cordón umbilical no está aún escindido: "Los dos azuzan sus sombras como a lebreles. Estas, grandes arañas negras, avanzan hacia el féretro de Mitrídates". Siempre, no obstante, con una sombra de ironía, a pesar de la admiración de Buñuel por la gran orfebrería de la palabra en Valle y el aire de esperpento que acusan algunas situaciones.

Con todo, *Hamlet* es un producto intransferiblemente buñuelesco, en el que las viejas y perdurables obsesiones personales tejen una maraña de relaciones subconscientes de inagotable riqueza.

Un ejemplo: Mitrídates. Que poco tiene que ver con el legendario Rey del Helesponto. Más bien, está formado sobre mitra y recuerda el carnuzo, el sepulcro del Cardenal Tavera (de *Tristana* y "Proyecto de cuento"), los mallorquines de *La edad de oro* en los riscos de Cadaqués y el hereje quemado tras ser exhumado en *La Vía Láctea*. Pero, como "cadáver recalcitante" que es, se mezcla también con la estatua de piedra de la leyenda de Bécquer *El beso* (utilizada en *El fantasma de la libertad*) y con el Comendador del *Tenorio*, ya que el padre de Hamlet deja libre ese papel al ser un "espectro dócil y bien educado". Y, claro, simboliza al *putrefacto* y su vieja estética y ética, siendo llamado así explícitamente por Agrifonte y Hamlet.

Otros recursos muy característicos consisten en introducir términos neutros en contextos equívocos, con lo que la neutrali-

dad se toma, por su descaro, doblemente beligerante. El caso más claro es el trance amoroso entre Hamlet y Margarita, que se salda con la invitación a "fabricar"; y, en efecto, "fabrican unos cuantos ladrillos", nos dice Buñuel continuando la broma. Al igual que en el *Ateneísta*, de Pepín Bello, erisio = erizo, "fabricar" está construido sobre "fornicar", se supone, y su absurdidad deja al descubierto la ridiculez de este último término, más obsceno por lo críptico que por lo que significa. E igual sucede con "reprochemos inmediatamente" (escena I del acto III); o la resolución de un duelo con un saludo de cortesía en III, II; o el espectro del padre, educadísimo, presentándose no como convidado de piedra aguafiestas, sino anunciando que la mesa está servida; o la "descarga cerril". Ruptura de los clichés lingüísticos también presente en "Leticia = Nominativo de Leticia, -ae", a la manera del "Ateneísta ateneistae", elaborados sobre parlamentos cursis como los del final de la obra, que "declinan" el nombre de la amada: "Leticia, Leticia mía" y "Leticia, Leticia. ¿Sólo mía?"

Complejo y sugerente *Hamlet* el de Buñuel, en definitiva. Bastaría con reparar en que uno de esos clichés subvertidos, "un contertulio a cadena perpetua", al romper el lenguaje convencional quiebra, asimismo, una situación social dada y encierra muy en embrión las ideas básicas de *El ángel exterminador* y *El discreto encanto de la burguesía*, simétricas como un espejo: la sobremesa de nunca acabar o la comida permanentemente frustrada que condenan a los contertulios a una especie de última cena que no cesa y al correspondiente *hui clos* que lleva aparejado.

# HAMLET

POR

## LUIS BUÑUEL

### PERSONAJES

**HAMLET:** Amante de la parte superior de Leticia.

**Agrifonte:** Rival de Hamlet, amante del punto interesante de Leticia.

**Mitrídates:** Cadáver recalcitante.

**Don Lupo:** Maestro de bailes.

**El padre de Hamlet:** Espectro dócil y bien educado.

**El contertulio a cadena perpetua.**

**Un capitán.**

**Leticia:** Nominativo de Letitia, ae.

**Margarita:** Mora enamorada.

**Cortesanos y soldadesca.**

**Nota:** Al final de cada acto se presentarán los campesinos.

### ACTO I

**(Un campo cualquiera. Aquí y allá sollozantes riachuelos. Al fondo la catedral de Rouen antes de ser manoseada por nadie. Por el horizonte un niño loco declina musa, musae.)**

**AGRIFONTE.**—Decía, amigo Hamlet, que los muertos son iguales: también las vidas se parecen y sólo difieren aquellas que pueden demostrarse como un teorema. Mas, dime, ¿qué fue de Margarita?

**HAMLET.**—¿Margarita? ¿Qué Margarita? ¿La que tachona tibios prados o la que, infausta y abaritonada, se desvaneció entre tus brazos?

**AGRIFONTE.**—La que nos regaló esta pitillera.

*(Ofrece un pitillo.)* Tomad y fumad enhora buena.

**HAMLET.**—Gracias.

**AGRIFONTE.**—No encendáis por Dios vivo, o sabréis quien soy yo.

**HAMLET.**—¡Bah! Ayer mismo me telegrafió vuestro tío diciéndome qué clase de sujeto sois vos.

**AGRIFONTE.**—*(Extrañado.)* Mi tío, ¿cuál de los siete?

**HAMLET.**—El octavo, el más documentado, el que bien a su pesar no pudo daros el ser.

**AGRIFONTE.**—Decid, en nombre de Cristo, de una vez, quién es el hijo de mi madre.

**HAMLET.**—Pues ahí va, aunque os pese. Sois doña Iracunda de Alvaro Menor, madre putativa de la que conoció en otros tiempos diástoles increíbles.

**AGRIFONTE.**—*(Hosco.)* Dejad vuestros proverbios para más tarde y contemplad ahora vuestra obra.

*(Mira Hamlet en la dirección indicada. Un espantoso cuadro se insinúa ante su vista. En un confortable ataúd yace Mitrídates descompuesto y episcopal.)*

**MITRIDATES.**—*(Incorporándose.)* ¡Oh, Hamlet! ¡Oh, Agrifonte! Jamás veréis a Margarita.

**HAMLET Y AGRIFONTE.**—¿Qué decís, insensato, en medio de tan horrenda putrefacción?

**MITRIDATES.**—Margarita fue al campo de las interrogaciones. Quien osa llegar al campo de las interrogaciones jamás retorna de allí.

**HAMLET Y AGRIFONTE.**—Oh, hideputa, bellaco; vos amáis también a Margarita.

**MITRIDATES.**—¿Yo? Yo no amo ni odio. Pero Margarita será mi esposa en las aladas sombras.

*(Hamlet y Agrifonte arden en maquillada ira. Un sol vindicativo desenfunda miles de rayos por el horizonte. Las sombras de los tres personajes aparecen tercas y apisonadas sobre el páramo.)*

**HAMLET Y AGRIFONTE.**—Rufián, canalla, putrefacto, ahora veréis.

*(Los dos azuzan sus sombras como a lebreles. Estas grandes arañas negras avanzan hacia el féretro de Mitrídates.)*

**MITRIDATES.**—¡Ah!, me habéis vencido. Era vuestro único recurso contra mí. Pero temed la sombra de mi sombra. La muerte es más ligera que el sueño.

*(Las sombras de los tres riñen metafísicamente, azuzadas por sus respectivos amos. La de Agrifonte ha hecho presa en el cuello de la de Mitrídates. La de Hamlet, mientras, ladra a la Luna ahuyentándola.)*

*(Y un huracán sin piedad se lleva las tres sombras, que desaparecen gesticulando por el horizonte.)*

*(Mitrídates muere definitivamente, en medio de torpes mecanismos.)*

**AGRIFONTE.**—Y ahora, ya sin sombras, seamos francos, Hamlet: vos amáis también a Margarita.

**HAMLET.**—¿Yo?... De ningún modo.

**AGRIFONTE.**—Pues, ¿por qué se batió vuestra sombra contra nuestro pobre y llorado Mitrídates?

**HAMLET.**—*(Dieciochescamente.)* Por el amor en general.

**AGRIFONTE.**—Ahora lo comprendo todo. *(Prosigue con un marcado acento extranjero.)* Hamlet: prepárate, se lo voy a contar todo a tu mamá.

**HAMLET.**—Pues cuéntaselo. Pero, mientras, me quedo con el barroco caballito de cartón.

*(Agrifonte se va jugando con el aro. Su madre, empotrada en la pared, derrama una lágrima lejana. Cuatro doncellas se inclinan llorando sobre el cadáver de Mitrídates para llevárselo luego por el revuelto cauce del día.)*

## ACTO II

*(Margarita, sola en el prado, se limpia arbitrariamente las trenzas. Canta en un idioma jocundo e improvisado.)*

Cridia estroche eka per crilo.

Idrios celín tankar.

Alora e cor per atores.

Non plivía credoyar.

*(Después de columpiarse en la catedral prosigue:)*

Así es la vida ingente.

Mucho tararear.

Mucha aritmética.

Y poca gente.

*(Hablando.)* Si al menos Hamlet, mi bien amado, estuviese aquí. Mas helo ahí.

*(Cambia precipitadamente los francos que le restan; luego adopta un aire adolescente.)*

**HAMLET.**—*(Entrando.)* Margarita, ¿has conocido el mar?

**MARGARITA.**—En ello estaba, señor, cuando llegasteis. Mas, ¿eso es todo lo que después de tan larga ausencia me proponéis?

**HAMLET.**—Eso es todo.

**MARGARITA.**—Pues, ¿cómo así cambiasteis después de vuestro ambiguo viaje a Amsterdam? Acaso los banqueros o alguna otra doncella más propicia que yo...

**HAMLET.**—Margarita... Podría amarte...

**MARGARITA.**—Decid.

**HAMLET.**—Mas me sería imposible circunscribir mi amor a tus más elevadas regiones.

**MARGARITA.**—Amadme, señor, amadme. Qué mas da. De lo otro ya hablaremos el lunes.

**HAMLET.**—Yo sólo amo a Leticia.

**MARGARITA.**—Amadme, señor, no os pesará. Preguntad a los soldados de vuestro padre si, por acaso, se arrepintieron de mi amor.

**HAMLET.**—Puesto que así me lo excusáis, dejad que yo también os ame. Comenzaré, si os pa-

rece, posando mis añiados labios en vuestros lejanos senos.

**MARGARITA.**—Comenzad.

**HAMLET.**—Fabriquemos antes.

**MARGARITA.**—Fabriquemos.

*(Los dos fabrican. Ya sólo quedan dos ladrillos, cuando Hamlet, desesperado porque Margarita no acude a la cita, se pierde entre los demás soldados.)*

## ESCENA II

*(La mansión de Margarita. Esta, con su maestro de baile, DON LUPO, toma aparatadamente una lección.)*

**DON LUPO.**—Uno, dos. Uno, dos. Ahora aquel pie... eso es... Volved, volved sobre el tacón favorito, pero sin arrumacos... Eso es... ¡Alto!

*(Los soldados se paran en seco. Uno de ellos, capitán inminente, indisciplinado, da un paso adelante.)*

**CAPITAN.**—Basta ya, don Lupo. Se os acusa de intelectual. ¿Qué decís a ello? Bajáis la cabeza, no respondéis. Rezad vuestra famosa oración, pues vais a perecer. ¡¡Soldados!! ¡¡Fuego a discreción!!!

*(Se oye una descarga cerril; luego otra. Don Lupo, decentemente ensangrentado, le echa la culpa a su caballo.)*

**DON LUPO.**—No fue nada, Margarita. Mi caballo, un, a fe mía, ígnaro caballo que cayó sobre mi cabeza al pasar bajo vuestra ventana. Mas, teniéndoos en los brazos, ¿quién piensa en polígonos ni candados? Gocemos de nuestro amor, Margarita.

**MARGARITA.**—*(Aparte.)* ¿Será atrevido? Oh, el ruin maestrillo, y qué escuálidos lazos me propone. Mas disimulemos o mi honor pelagra. *(En voz alta.)* Señor, cerramos el almacén a las doce. Elegid enhorabuena vuestra ascendencia, que luego será tarde.

**DON LUPO.**—Está bien. Dadme ésa de ahí. La amarilla, la arborescente que asoma por el dintel.

**MARGARITA.**—Pero, ¿cuál de las dos? ¿La rústica o la profana?

**DON LUPO.**—*(Perverso.)* La que vos queráis.

**MARGARITA.**—Tomadla.

*(Se la da y luego ella se la entrega a su primo. Don Lupo, con su caja de entomólogo, enseña, desplegados y activos, sus bigotes. Sus grandes bigotes empolvados y misérrimos.)*

## ACTO III

*(Un usado calabozo. ¿Por qué, Dios mío, se debate este año el carnaval en tan definitivo calabozo? Las marquesas se desangran artificiosamente por las nauseabundas paredes. Por un ventanuco entran las últimas luces solubles del día.)*

**AGRIFONTE.**—*(Desnudo y maquiavélico, sueña*

*en voz alta.)* Casto y lejano, el Dios festejaba danzas siderales y el día, aún no venido, temblaba en su génesis. Iba y venía, trenzaba y destrenzaba sus eternas barbas en las doradas torres. Mientras ahora me oprimen estos barrocos remordimientos, deben ellas danzar, al viento las cabelleras, por las dulces islas de la mañana. Mientras suena mi última hora, ¡cómo deben ellas combar con sus graciosos saltos este inefable atardecer otoñal! *(Levántase sonámbulo y coge a un cortetulio por las solapas.)* Decidme, ¿habéis visto alzar en la plaza de las cuatro esquinas la cigüeña sin ojos del patíbulo?

**CONTERTULIO.**—Sí. Yo mismo me vi obligado a sustituir al verdugo a causa de su destitución. Era demasiado sensiblero, y él mismo echaba de comer a las palomas de la Plaza. Los turistas se paraban a ver tal prodigio. Lo denunciaron al Gobernador por las palabras que, juntando su pico con el de ellas, susurraba líricamente: "Palomas, palomitas, palomitiñas, palomititinas". Era una frase estúpida, pero tierna, y eso es lo que no le han perdonado.

**AGRIFONTE.**—Entonces sois vos el encargado de desposarme con el anillo del patíbulo.

**CONTERTULIO.**—Sí; ciertamente. Pero antes... Es necesario que lo sepáis. Margarita y Hamlet huyeron juntos.

**AGRIFONTE.**—*(Extrañado.)* ¿Juntos? *(Ruge de ira.)* ¿Qué queréis decir con eso?

**CONTERTULIO.**—Mira. *(Le muestra la piragua que llevaba escondida detrás.)*

**AGRIFONTE.**—*(Como loco.)* ¡Cielos! ¡Ay de mí! ¡Desventurado! *(Da un inicuo traspiés.)* Entonces el nefando acueducto...

**CONTERTULIO.**—*(Sardónico.)* Muerto también.

**AGRIFONTE.**—*(Iluminado.)* Entonces, aún hay tiempo. Reprochemos inmediatamente y que el cielo nos acompañe.

**CONTERTULIO.**—Reprochemos, si así os parece. *(Los dos montan a caballo y desaparecen estáticos. En un rincón la piragua olvidada da al ambiente una infinita tristeza, de mar desecado, de mar de luna, de órbitas vacías e irremediabilmente secas.)*

## ESCENA II

*(Las afueras de Amsterdam. Por los prados pastan groseramente algunos seres. Junto a un canal, un arzobispo nauseabundo silabea equitativamente. Un pastorcillo invisible hace sonar el blanco agujero del atardecer.)*

**DON LUPO.**—*(Vestido de pastor.)* Ya la luna, herida en la frente por la redonda piedra del sol, se envuelve en el sudario de su luz. Ya mi enteco ganado rumia siluetas y el liberado Agrifonte no llega. ¿Gemirá aún en su atroz calabozo? Mas helo aquí, que llega.

**AGRIFONTE.**—*(Dirigiéndose a Don Lupo.)* Decid-

me, pastor, ¿visteis desfilar el huérfano cortejo de las sombras? ¿Acaso Leticia, con su coruscante veste, formaba parte de él? ¿No resaltaba su cuerpo como una noticia blanca en medio de tanta negra calamidad? Hablad sin temor, pues nadie nos escucha. ¿No es cierto, amigos?

*(Los cortesanos asienten.)*

**DON LUPO.**—*(Serenándose.)* No, ciertamente nada vi, si es que puede llamarse ver al desusado adjetivo o al brusco epíteto.

**AGRIFONTE.**—*(Aparte.)* ¿Se estará burlando? Comprobémoslo. *(En voz alta.)* Decidme, ¿sois el cruel Wenceslao o el anagnosta aquél?

**DON LUPO.**—Por quién me tomáis, vive Cristo.

**AGRIFONTE.**—Por vos mismo.

*(Don Lupo se revuelve violento. Sus ojos destellan un odio a muerte. De un golpe desenvaina su mísera espada.)*

**DON LUPO.**—Repetid, si os place, esas mutiladas, esas, sabedlo de una vez, cretinas palabras.

**AGRIFONTE.**—Decía que...

*(No termina, pues don Lupo, con rabia ulcerada, le tira un mandoble.)*

**DON LUPO.**—Tomad. Tomad. Tomad y tomad. Pero, ¿sigue usted bien amigo mío?

**AGRIFONTE.**—Bien, ¿y usted?

**DON LUPO.**—Sin novedad, gracias a Dios. ¿Y su presunta familia? ¿Y Hamlet?

**AGRIFONTE.**—Helo precisamente por ahí, insomne y virginal. ¿Queréis que os lo presente? *(Llamando a Hamlet.)* ¡Eh!, buen hombre.

**HAMLET.**—*(Como saliendo de un sueño.)* ¿Quiénes son los que así me llaman? *(Los mira fijamente.)* Decid.

*(Don Lupo y Agrifonte comprenden que Hamlet lo sabe todo. Palidecen de rabia y de asco.)*

**DON LUPO.**—Os podemos jurar que ignorábamos...

**HAMLET.**—Haber o tener, la podredumbre es ésa.

**AGRIFONTE.**—Esto es ya excesivo. *(Vase al municipio, coge el documento y vuelve.)* Hamlet, amigo mío, tu padre, el buen padre que te dio el asunto, acaba de fallecer incauto.

**HAMLET.**—*(Extraviado, riendo con infinita amargura.)* Ja, ja, ja... Mi padre me dio el asunto. ¡Vaya asunto! J'en pense le plus de mal possible.

**EL ESPECTRO DEL PADRE.**—*(Apareciendo.)* Señores, la comida está servida.

*(Vanse todos. El paisaje, ahora vacío, recuerda a uno de aquellos inverecundos participios que en otros tiempos hacían la delicia de nuestros antepasados.)*

#### ACTO IV

*(Un cementerio —cimiteri, en catalán— ahogado entre la madrépora de sus tumbas. Llueve.)*

**HAMLET.**—*(Con bigote y barbas postizos.)* Venid,

niñas, venid al dulce jubilitero real. Oiremos el tic-tac de las campanas convertirse en un bandeo de corazones. Venid, niñas, que vuestro mes de mayo quiere ya convertirse en senos.

*(Pasa el tiempo.)*

Doncellas, ¿dónde os halláis ya, doncellas? Veo vuestro vientre intacto, pero lleváis en cada dedo un surtidor de venas rotas.

*(Pasa el tiempo.)*

Mujeres, ¿no os halláis cansadas de parir? Ved cuanto ejército, descendiente vuestro, pelea sobre la tierra. ¿Y esas espadas? Las habéis labrado a golpes de corazón. Por eso vuestros senos cobardes, ya doblegados, señalan la última puesta de sol.

*(Pasa el tiempo. Una bicicleta de alambre rojo surca el cielo. Hamlet se quita los postizos y reaparece juvenil y eterno, clamando:)*

Oh, antes niñas y ahora deleznable viejas, viejas pedorras, madres de toda calamidad, de lacios bigotes canosos. ¿De qué os sirve la arrugada piel de vuestros tambores? Niña o doncella, mujer o vieja, vuestra disyuntiva es ésa: es así que Niño = Niña, luego os digo que Hombre es lo que queríamos demostrar.

**AGRIFONTE.**—*(Disfrazado de sepulturero.)* Decíais, amigo Hamlet...

**HAMLET.**—Decía, y sostengo, que el infanzón se llamaba don Rótulo Apodaca.

**AGRIFONTE.**—*(Una vez más iracundo.)* El Apodaca y el Daca seréis vos.

**DON LUPO.**—*(Desde la punta del trinquete, con su telescopio en ristre, no mira, huele a horizonte.)* ¡Eh! ¡Los de a bordo! Un modesto bergantín a estribor.

*(Los tres amigos dirigen sus lacios catalejos a babor. Leticia, sonriente, sin miriñaque, les hace unas señas increíbles.)*

**DON LUPO.**—*(Siempre desde el trinquete.)* ¿La veis?

**HAMLET.**—*(Enajenado.)* Sí; la veo.

**CONTERTULIO.**—Yo no.

**AGRIFONTE.**—Yo ni la veo ni la conozco. Con que hasta mañana, señores, pues yo me suelo retirar temprano. *(Se va.)*

**CONTERTULIO.**—Adiós, Hamlet. Que te diviertas. ¡Ah!, se me olvidaba. El cardenal te ha perdonado. *(Se va igualmente.)*

**HAMLET.**—*(Aparte.)* ¿Por qué se van? ¿Estaremos todos locos? *(En voz alta.)* Vos, don Lupo, tal vez el más cuerdo, sacadme de mi terrible inquietud, decidme si...

*(No termina. Espantado, ve a un delfín numismático abalanzarse contra don Lupo y triturarlo sin interrupción. Aquél lanza un ¡ay! folklórico.)*

**HAMLET.**—*(Sombrío.)* Sólo, en todo el mar, en un bajel por ataúd. Y sin el goce supremo de contemplar a Leticia, único amor y norte de mi vida. *(Se estremece.)* Mas, ¿qué es esto? ¿Qué contemplaron mis ojos? Dios mío, ¿será posible?...

Por fin... Leticia, la imponderable Leticia, desemboca allí mismo, en el mar.)

(Delirante, estremecido de amor.) Leticia, Leticia mía. (La ciñe entre sus brazos.)

**LETICIA.**—Oh, Hamlet. Bésame. Al fin soy tuya, me entrego.

**HAMLET.**—Leticia, Leticia. ¿Sólo mía?...

**LETICIA.**—Mi bien amado; tuya para siempre. Sólo tuya y de él.

**HAMLET.**—¿De él también? ¿Del hijo de mi jardinero? (Mirando al cielo.) ¡Gracias, Dios mío! (A Leticia.) Vida de mi vida.

**LETICIA.**—¡Oh, amor!

(Cae el uno en brazos del otro, para formar un cuerpo con los dos suyos. Ríen, lloran, deletrean su amor. Los siglos pasan como murciélagos. Mas... de pronto, Hamlet se pone terriblemente pálido, retrocede unos pasos y, después de lanzar un terrible ¡ay! incestuoso, cae mutilado por cubierta.)

(¿Qué ha sucedido?)

(Leticia, la deseada Leticia, la de los aseados senos, no es otra que Hamlet mismo, él, el idéntico Hamlet que alumbró su madre.)



“Era plé d'amics amb tricorni”, Dalí (1926).

## Tragedias inadvertidas como temas de un teatro novísimo

por Luis Buñuel

**E**S de todos los géneros literarios, seguramente, el del teatro, el menos explotado. Del primitivo al actual, poca o ninguna variación experimentó fundamentalmente.

Ibsen primero, Wedekind después fueron los elegidos para marcar una nueva orientación, en este arte, todavía de una longeva niñez. ¿Y Maeterlinck y Apollinaire, han hecho otra cosa que reformar la vieja composición estructural, que tratar

asuntos eternos, pero caducos, de una manera nueva?

El problema estético que se nos presenta, es el de construir, el de inducir temas "nuevos" y "originales" no tratados aún por ninguna dramaturgia universal. Aun cuando la "Chauve-Souris" haya conseguido plasmar de una manera maestra la gama de emociones, que tiende a despertar el teatro, sin embargo, los medios expresivos están, si no viejos, desprovistos de intereses de continuidad. ¿Cómo hermanaríamos este interés con la novedad del asunto?

Seguramente lo inanimado nos dará amplios temas. Es cierto, que muchas veces se hizo hablar algún objeto desprovisto de vida, pero siempre lo hacen como un ser humano o superan en lirismos al mejor poeta. Existe la expresión lírica o filosófica pero no la psicológica innata a ellos: esa tremenda y complicada psicología aún tan sin estudiar.

En último caso el drama, comedia o lo que fuese, con las costumbres y pasiones de estos extraños personajes, si no impresionaba a un público humano, haría en cambio llorar, reír o estremecerse al otro público de sillas, utensilios de cocina, etc.

Pero lo indudable es que en lo abiótico existen las pasiones.

Hace algunos años compré un pañito de gamuza por el hecho de haberme sido simpático en el escaparate donde residía. Le solía colgar de un clavo, en mi ventana y allí su existencia transcurría tranquilamente. Al entrar yo en mi habitación movía alegre sus bracitos angulares y no cesaba de hacerme señas hasta que le tomaba entre mis manos. Se adhería a ellas tiernamente y comunicaba su dulce calor, con cariño solamente comparable al de una madre que acaricia a su hijo. Su lengua de trapo me solía contar cosas inexplicables para mí, ser humano, al fin y al cabo. Si antes de comenzar la limpieza de mis gafas, no acariaba su suave y diminuta cabellera, entrelazábase a mis dedos y no cejaba, hasta obtener la deseada caricia. En fin, tanto él como yo, nos cobramos verdadero afecto. ¡Había que verle sonreír entre sus pliegues los días de sol, o llorar arrugado y maltrecho los lluviosos!

Más un día observé que no estaba en su sitio. Recordé su ingenua broma de otras veces escondiéndose por entre los muebles. Al no encontrarle comprendí que algo tremendo había ocurrido.

Tres o cuatro meses pasé en una tristeza, sólo explicable por la desaparición de mi amiguito. Pero un día que me encaminaba por las afueras quedé aterrado al contemplar un espantoso cuadro. El hu-

racán hacía rugir de dolor a los postes del camino y ejércitos de nubes con uniformes cárdenos, recorrían el cielo sembrando el exterminio. En medio de aquel cuadro, pendiente de un cable de telégrafo, yacía muerto mi inolvidable trapo. Le envolvía tristeza de ultratumba, moviendo el viento sus desgarradores harapos y aparecía picoteado sin compasión por la lluvia y el viento. Aún ahora al recordarlo me enternezco.

Este triste caso, demuestra el cariño recíproco, que nos toma a veces lo inanimado.

Y ese afecto entrañable a nuestra pipa, tetera, bastón o corbata, ¿no es acaso justa correspondencia a sus favores?

Yo sé de una pipa que fue cogida por un hombre de endurecida conciencia, de la mesa de un amigo, y la raptó sin compasión. Pues bien, al encenderla el vil raptor, le chamuscó la nariz. Aquella pipa enfurecida, echaba lumbre por su único ojo.

Otra vez uno de esos regordetes botijos, de afilado pico, se embozaba y no quería darme sus refrigerantes ondas, si todos los días no esparcía unas migas por el suelo, que se engullía dando saltitos e inclinándose con graciosa torpeza.

Para un teatro macabro, a lo *Edgard Poe*, el dramaturgo de la nueva generación puede inspirarse en los desvanes de las casas, y dejar los ya exhaustos cementerios. En el desván, "cementerio vecinal de los pisos" pueden verse las viejas cómodas, de vientres abombados por la enfermedad final y que renquean sobre sus patas en los aquelarres de media noche. Jaulas desorbitadas. Baúles grotescos, aún dentro del terror que inspira la muerte. Todo este fúnebre cortejo dando guardia de honor al que fue brasero, encerrado aún en la armadura de hierro con que le sepultaron. En fin, se nota el olor macabro, de cacharros muertos, característico del desván.

Mirando el periódico me hallaba, cuando de pronto escuché breve gemido en la percha. Mi luciente pijama, comprado no ha mucho, se acababa de suicidar tirándose al suelo. Mi estupefacción llegó al colmo al recordar, que lo leído últimamente era el formidable incendio del "Gran Almacén de Tejidos" donde lo adquirí. Las llamas entregadas al saqueo, lo habían destruido por completo. ¿Acaso leyó el pijama la muerte de sus hermanos? ¿La presintió? No lo sé, el caso es que lo afectivo es cualidad de lo inanimado.

**Materiales tomados del libro: "Luis Buñuel, obra literaria". Introducción y notas de Agustín Sánchez Vidal. Ediciones de "Heraldo de Aragón". Zaragoza 1982.**

En cumplimiento de los acuerdos entre la ADE y la UNEAC de Cuba, nuestro compañero Jaime Melendres visitó aquel país durante el pasado mes de octubre. En este artículo, presenta una breve crónica de su viaje y de sus impresiones sobre el teatro cubano.

# Hoy es siempre todavía

(Los caminos del teatro cubano)

por Jaime Melendres

**E**L viaje a Cuba debería ser un placer de obligado cumplimiento para todas las gentes de teatro. Por ejemplo, sirve para comprobar que el arte escénico es un virus tan resistente que incluso se reproduce en lugares donde su existencia parece del todo innecesaria. ¿Para qué el teatro en Cuba, si sus escenarios naturales (incluida la arquitectura) son la belleza misma y, además, están habitados por personajes que ningún dramaturgo, ni en sus horas más altas, sabría crear? ¿Qué elaboradas ficciones pueden superar esa singular realidad, siempre vapuleada por la coyuntura de las grandes potencias, donde ni siquiera la penuria es sinónimo de miseria, donde las magias negras y cristianas se reencarnan en colores encarnados? Pues sí, también allí se hace teatro, también allí algunos sectores de la ciudadanía se encierran, de vez en cuando, en locales oscuros para contrastar en cuerpos ajenos su imaginario y su presente. También allí, en la trágica belleza, es posible crear belleza dentro de la belleza, tragedia dentro de la tragedia.

Pero ¿cómo? Para las gentes de teatro, ésa es otra de las ventajas de una visita a Cuba: constatar que allí se plantea un problema que a nosotros, los europeos, ya ni siquiera se nos ocurre formular. ¿Es el teatro —tal como se practica hoy— un espejo neutro o universal, es decir, capaz de reflejar todas las realidades, cualesquiera que sean? ¿Pueden ser aplicados a una sociedad distinta instrumentos artísticos nacidos y perfeccionados para mostrar (u ocultar) las dramáticas tensiones que genera la existencia de unos determinados valores colectivos en una determinada organización social? ¿Se puede hacer teatro en Cuba si entendemos por teatro lo mismo que dicen las enciclopedias actuales?

*“Réquiem o el camino de los dioses de barro”, por el Colectivo de alumnos del Instituto Superior de Arte de La Habana. Dirección general: Eduardo Camacho. (Foto: Jesús López).*

**E**STA cuestión de fondo fue formulada por el dramaturgo Eduardo Moya durante la mesa redonda que clausuró el ciclo de conferencias sobre la telenovela, organizado por el Festival Iberoamericano de Cine de La Habana. La telenovela al uso —afirmó Moya—, la telenovela como género artístico y producto comercial, es imposible en Cuba. ¿Cómo producir telenovelas cubanas para nuestro propio consumo —preguntó y se preguntó— si esta estructura dramática siempre se basa en conflictos morales como el de la madre soltera, o en el de la virginidad lamentablemente asumida, o en el del duro reparto de una herencia, en conflictos que en Cuba no lo son? Por supuesto, Eduardo Moya no postulaba la incapacidad ontológica de los cubanos y de las cubanas para “identificarse” con las angustias de las madres solteras o de los desheredados. Afirmaba, simplemente, que en Cuba tales problemas son perfectamente comprendidos si los sufren las venezolanas —en lo que se refiere a la virginidad— o los yanquis —por lo que se refiere al patrimonio—, pero que resultarían inverosímiles o irrisorios si sus protagonistas fuesen cubanos de hoy.

Probablemente, Eduardo Moya tenía razón. Y no porque en Cuba no existan tensiones y conflictos entre el individuo y la colectividad, sino porque son otro tipo de conflictos: unos conflictos que la telenovela —y el arte dramático en general— todavía no pueden reflejar. “Dallas”, por ejemplo, no sería creíble sin la existencia de unas leyes que protegen más la propiedad privada que la vida de quienes no tie-

nen propiedades. “Cristal”, vino a decir Eduardo Moya, sólo es verosímil en una sociedad que valora más el matrimonio sin amor que el amor sin matrimonio. Una anónima interlocutora del mismo coloquio matizó: la verdadera causa de la imposibilidad de la telenovela cubana, dijo, reside en el hecho de ser un género basado en la desigualdad social, que siempre narra la excepción de una regla: una ascensión individual imposible para la inmensa mayoría. Era otra forma de enunciar el mismo problema de fondo: el problema de los contenidos en cada Continente.

**U**N problema al que el teatro cubano responde al menos en tres direcciones distintas. El veredicto de los últimos premios teatrales concedidos por la UNEAC —según me comunica el crítico Roberto Gacio desde La Habana— las reconoce y en cierto modo las consagra.

La primera vía es la de la práctica continuista de la cultura escénica occidental, sobre todo de raíz anglosajona, al estilo de “El zoo de cristal”, “Té y simpatía” y “Un tranvía llamado deseo”, los tres títulos de una trilogía dirigida por Carlos Díaz nada menos que en el Teatro Nacional. Aunque no tuve ocasión de ver este espectáculo, me consta que por lo general el nivel de las producciones de este tipo es alto, y suele contar con profesionales sólidos, a menudo formados en la “vieja escuela”, en el mejor sentido de la frase. Pero aunque no se oponen a la per-

vivencia de este teatro —finalmente de inspiración realista—, los nuevos profesionales no parecen mostrar ninguna inclinación hacia él. Más bien puede afirmarse que todos ellos —según pude ver en el Encuentro de Santiago— comparten un idéntico rechazo al realismo, acaso por las mismas razones aducidas por Eduardo Moya al referirse a la telenovela, es decir, por su total inadecuación a las realidades y la sensibilidad de la mayor de las Antillas. Sea como sea el no-realismo es el máximo denominador común del nuevo teatro cubano que, a su vez, se divide en dos grandes caminos.

Por una parte, existe el teatro de vanguardia, al que muchos de sus protagonistas —al igual que en Europa— llaman de “investigación”, como si esta palabra del universo científico viniese a legitimar, con ecos de ordenador, la “frivolidad” del arte, y fuese superior, pongo por caso, a la palabra creación. Es ciertamente un teatro que se separa del verbo por su inclinación hacia lo visual (aunque ello no le impida caer a veces en ampulosas retóricas) y que recoge aportaciones tan diversas como las de Grotowsky y Marcel Marceau; que se mueve entre el minimalismo aséptico y la provocación más o menos solapada. Un mal ejemplo de este teatro es “El blanco de tus dientes”, espectáculo que por incomprensibles razones representó a Cuba en la última edición del Festival de Cádiz; y un ejemplo mucho más interesante, es “Time ball”, de Joel Cano, bajo la dirección de María Elena Ortega, con el grupo La Ventana, que tuve ocasión de ver en Santiago y que también ha recibido uno de los premios de la UNEAC. Son ejemplos de

ruptura sobre una tradición ajena.

La última de las tres vías del teatro cubano actual encuentra su mejor ilustración en otro de los montajes galardonados por la UNEAC: “Baroko”, del Cabildo Teatral de Santiago, dirigido por Rogelio Meneses e inspirado en “Réquiem por Yarini”, del escritor Carlos Felipe. Su mismo título es, por así decir, emblemático: “Baroko” no es, tal como podría parecer, una deformación ingeniosa de barroco, sino una palabra de la antigua lengua lucumí que significa “pacto”. Toda la ejecución de “Baroko” responde a esta idea, la misma que preside el sincretismo religioso cubano: por una parte, es una obra urbana —sociología de burdeles y bajos fondos— pero, por otra, su teatralidad se aleja del realismo europeo y norteamericano para desplegarse en ritmos sonoros y gestuales que conectan con otra realidad, del mismo modo que sus personajes, apartados de toda tentación psicologista, responden a las líneas arquetípicas de dioses y de orichas.

Al dejar atrás las luces caribeñas, el viajero occidental conserva, sobre todo, las imágenes de este espectáculo donde se anudan nuevas complicidades entre la música y el gesto, entre la danza y la palabra. ¿Es la mejor de las tres vías? Tal vez sí, tal vez. Pero sea cuál sea la respuesta, cuando surgen de nuevo en las fauces del avión transatlántico las pálidas siluetas del melodrama comercial, se apodera del viajero la tremenda certeza de saber que el futuro de ese teatro que se busca a sí mismo no depende tanto del arte y de sus artistas como de la implacable geopolítica del sable y la moneda.

## Delegación de la ADE a Hungría

Fruto del “Convenio de Cooperación” firmado con la Asociación Húngara de Directores de Escena, han viajado a Budapest del 17 al 27 de mayo. Ernesto Caballero, de Madrid y M.<sup>a</sup> Angeles Cuña de Galicia. Nuestros delegados asistieron a un festival de teatro en la ciudad de Kaposvar y completaron su estancia en Budapest donde asistieron a numerosos espectáculos.

## Delegación portuguesa en el IV Congreso

Una delegación portuguesa compuesta por Mario Barradas y Fernando Mora directores del Centro Dramático de la ciudad de Evora (Portugal), fueron invitados a participar en nuestro Congreso celebrado en Sitges. Mario Barradas expuso en la última sesión dedicada al tema de “La construcción teatral europea” una ponencia titulada: “¿Centros dramáticos en Portugal?”.



# *El conocimiento y el juego (y III)*

por Jorge Eines

**E**N el ámbito de la formación de un actor lo que entendemos por conocimiento se inscribe en esa dualidad que caracteriza nuestro arte. La compleja unión entre ejecutante e instrumento.

Una persona trata de conocer una técnica que le lleva a conocer cómo crear un personaje, pero al mismo tiempo va conociendo lo que de sí mismo le impide o le permite acceder a esa técnica.

Un aspecto es dependiente del otro y en su complementariedad estriba lo fructífero del proceso.

Esta dualidad nos instala en la dificultad y puede no tener resolución en la práctica si no profundizamos en los mecanismos que operan en el desarrollo del conocimiento.

Desde el año 1923 con el libro "Le langage et la pensée chez l'enfant" hasta hace pocos años atrás, Jean Piaget en una sucesión ininterrumpida de investigaciones y publicaciones, ha estudiado las estructuras que hacen posible el aprendizaje en los niños y como es lógico la proyección de ellas en el adulto. La relación entre juego, interacción espontánea con un otro, y comportamiento actoral ha sido ampliamente transitada desde el teatro y la psicología de la conducta como para

que no sea necesario abundar sobre los paralelismos entre jugar y actuar.

Quisiera sólo recordar que el niño aprende jugando y el actor accionando. En el niño no es consciente y deliberado que se juegue para aprender y en el actor que ha sido niño alguna vez es resultado de una decisión que lo lleva a conocerse y conocer.

El adulto apela a lo que alguna vez ha aprendido como niño aunque ahora el juego está legitimado por la obtención de un resultado.

Puede actuar porque ha jugado. Aprendió viviendo aquello que ahora debe utilizar para crear la vida en la escena.

Probablemente alrededor de este supuesto se ha organizado la justificación que más ha paralizado la exigencia en la formación de un actor. Tantas cosas aprendidas en la vida han sido y de seguro lo seguirán siendo, suficiente pretexto para dar por aprendido todo lo que podría determinar una personalidad, pero no una técnica interpretativa.

Es indudable el punto de encuentro entre técnica y vida, pero como plataforma de despegue para llegar a diseñar una estructura que permita la reproducción de procesos cada vez que lo desee.

La creencia de la existencia de esa es-

tructura que vendría dada por lo que se aprendió viviendo, impide descubrir lo que de singular y específico tiene la labor interpretativa.

Cuando Jean Piaget afirma que las estructuras no están dadas por adelantado y que su construcción se produce por interacción entre las actividades del sujeto y las reacciones del objeto, no sólo se opone a la noción kantiana de conocimiento como algo predeterminado en el sujeto sino que nos ofrece una lectura biológica del funcionamiento de la inteligencia. Nos acerca a la comprensión de la inteligencia. Nos acerca a la comprensión de cómo opera el conocimiento en lo humano y nos sirve en bandeja cómo opera el conocimiento en el actor.

Cuanto más nos acercamos a entender cómo accede la mente a su entorno más podremos comprender cómo se utiliza el actor a sí mismo para conocer.

**P**ROFUNDIZAR en lo científico no nos aleja del arte sino que por el contrario permite neutralizar esa ambigua zona donde la palabra creatividad invade cualquier elaboración convirtiéndola en subjetivo lo que puede objetivarse y ser leído como fenómeno.

E

Tanto más significativo el aporte de Piaget cuando arroja luz sobre muchos principios pedagógicos pero también sobre la elaboración de un personaje inmerso en la realización de un espectáculo.

En ambas instancias la aparición de estructuras garantiza la realización de procesos. Al no haber proceso sin estructura, éste aparece como la instancia objetiva y su organización es la tarea que impide desviarnos a territorios subjetivos complejos de visualizar, como son los procesos.

Trabajar sobre la estructura nos libera en parte de una espera que acaba adjudicando al talento la última responsabilidad.

Así como el hombre se aleja con Piaget del absoluto predeterminismo biológico, el actor se acerca a la construcción para alejarse del talento como el factor determinante de la misma.

Sabemos que la herencia genética desempeña un papel en cualquier instancia de la evolución y su existencia abre diferentes posibilidades pero su concreción sólo se percibe en ese grado de madurez donde una conducta específica es posible. Pero ni siquiera en ese momento es verificable que algo sea hereditario o no. Ha habido un intercambio con el medio que ha favorecido la aparición de lo hereditario implicado en una conducta, pero para que ello aparezca ha sido necesaria la interacción con el entorno.

Crear las condiciones estructurales para facilitar la aparición de una conducta teórica parece ser más adecuado que aguardar esperanzados el surgimiento del talento.

Durante muchos años he creído que había que enseñar una técnica para liberar el talento. Equivocaba el punto de ataque de la dificultad porque el acceso a la técnica se puede confundir con la búsqueda inmediata del talento si no hay una estructura que haga factible reconocer un comportamiento técnico.

Ni siquiera se puede enseñar una técnica. Se puede propiciar la aparición de estructuras que inexorablemente llevarán a procesos y a través de éstos se accederá a la técnica.

¿Y, cómo se reconoce la presencia de una estructura?

**E**N un primer momento aparece la necesidad del orden, la organización a lo que Piaget llama coherencia interior.

El sujeto comienza a organizar los datos que toma de la realidad. Asimila y acomoda al mismo tiempo. Al recibir estímulos asociados a una práctica orienta-

da desde la técnica interpretativa va generando cadenas de asimilación y acomodación.

Debe construir porque debe responder a problemas.

Hay una gradual y evolutiva progresión que le llevará a una conciencia de necesidad. La integración de todos los datos no deja lugar a la inteligencia para otra respuesta que la necesidad. Este es el criterio de cierre de la estructura. Aquí es cuando es posible volver a sostener procesos que están sujetos a la estructura.

Más allá del propio reconocimiento del sujeto de la presencia de la estructura, un observador podrá dar cuenta de ellas si ha hecho el seguimiento del desarrollo evolutivo que ha concluido con la aparición de la necesidad.

Aplicable este concepto al conocimiento en el sujeto y su proyección en el campo pedagógico, lo es también, decíamos antes, en el marco de la construcción de un personaje a disposición de una puesta en escena.

No sólo por la presencia de una estructura dramática, tema brillantemente expuesto por Raúl Serrano en su libro "Dialéctica del Trabajo Creador", sino también porque el intercambio entre el actor y el medio incluidos desde ya sus compañeros de trabajo, va generando procesos de conocimiento del personaje en la medida en que una estructura soporta la búsqueda y concreción de esos procesos.

Inmersa y estableciendo relaciones de necesidad con la estructura dramática, viaja la estructura técnica capaz de hacer funcionar a la totalidad.

Como es obvio, no es ajeno a este criterio la presencia inductora y especular de un director que no esté sometido a la ansiosa espera de la aparición de talento, ni a una dependencia sumisa a las originales ideas que plasmó en su escritorio, sino que pueda creer que siendo guardián de la estructura será el mejor garante de la existencia de un proceso creador.

**P**OR último, podríamos inferir de todo lo precedente que el constructo teórico de Piaget tiene como pilar de su experimentación al niño, una tábula rasa al cual sólo hay que dejarlo crecer y poder ver qué ocurre.

Así lo hizo Piaget y son sus conclusiones dependientes de la observación lo que nos trasmite.

El individuo, actor en formación o en pleno ejercicio de su arte, no es un niño. Operaciones concretas u operaciones for-



"La revolución" de Isaac Chocrón. Ensayo 100. Dirección: Jorge Eines.

males de acuerdo a edad y evolución son etapas superadas por el adulto.

No se pretende que el sujeto rehaga su infancia y se someta de nuevo a ellas, por otra parte, carecería del más mínimo rigor científico pretender borrar lo que ya se ha aprendido. Sin embargo retomando aquello del jugar y el actuar nos encontramos con estructuras homólogas. Lugares del conocimiento que pueden ser actualizados si se crean estructuras que se asocien y encadenen con las aprendidas. Aprovechar lo que sabe el ser humano pero haciendo más fecundo ese saber a favor del pretendido saber del actor.

Cuando Federico Nietzsche nos habla de un actor "con la seriedad de los niños al jugar", nos dice algo que todos pretendemos. ¿Por qué quien puede negar la identidad de esa esencia que enlaza el juego y el arte?

La unión de ambos términos es tanta que es fácil caer en una cierta impunidad que convalide la actuación desde el puro acto lúdico.

Al rescatar el conocimiento-aprendizaje pero sometido a las leyes que lo determinan, rescatamos el juego como estructura de conocimiento desencadenante de un trayecto evolutivo que conduce el actor.

Queremos que el actor juegue, pero sólo podrá jugar en serio no siendo niño si le damos el espacio de configuración de estructuras que le permitan no dejar de ser adulto y sin embargo poder jugar.

Una de las razones que nos ha impedido clarificar la integración entre lo psico y lo técnico, ese complicado atravesar una y otra vez la vieja frontera, ha sido el desconocimiento de cómo hacer conciliar el aprendizaje de una técnica interpretativa con esa etapa creativa de la vida, por excelencia. La asimilación de conocimientos la sabemos condicionada por lo que alguna vez ha sido jugar para aprender.

¿Podemos reducir la brecha que separa al niño del adulto?

¿Es imprescindible reducirla para ayudar al individuo a recuperar aquello que le hace falta para poder actuar?

Esta reflexión puede permitirnos actualizar un aspecto que siempre ha estado vigente en el terreno de la elaboración teórica y en la investigación práctica.

Quizá nos acerquemos un poco más a lo que debemos saber de un ser humano para poder saber un poco más del actor.

Desde fuera del teatro pero dentro del hombre y muy cerca de quienes han intentado averiguar qué es esto de vivir, hay suficiente material como para atrevernos a mirar con algunas armas que Stanislavsky no tuvo en su tiempo.

Quizá ése sea su legado. Que nos atrevamos a mirar.

## En memoria de Alberto Curado

por Enrique Ciurana

**D**IA gris, tristón, desacomunado aquí en Mallorca. En mi refugio de Santa Ponsa suena el teléfono; una voz amiga, desde Madrid, me cuenta la triste nueva: Alberto Curado ha muerto... ¡Qué disgusto me llevo! Me quedo inmóvil buscando los recuerdos y encontrándolos. Nos unieron muchas cosas pero la más importante fue el teatro. Esas largas horas, de charla ilusionada, de elogiar y criticar, ese sinfín de proyectos... Conocí a Alberto en la escuela del gran maestro Zaraspe cuando intentábamos aprender algunos pasos de baile. Pronto lo dejé para probar en la interpretación. Parece que le estoy contemplando en su primer intento. Año 58 ó 59, Teatro Maravillas, un festival de grupos de cámara donde se organizaban unos pateos formidables. La obra, "Aquel que dice sí, aquel que dice no", de Brecht. Conoce más tarde a Miguel Mihúra a quien ayuda en algunas direcciones... Luego a Alfonso Paso que ya le encarga la dirección de algunas obras suyas. Por fin se hace "manager" de actores. Interviene en algunas producciones... Juntos hacemos "Diez negritos" y "La pequeña cabaña", ambas dirigidas por Esteban Polls a quien admirábamos porque sabía dirigir actores. En 1973 hacemos un viaje por Europa, ¡qué gran aventura! En Londres nos deslumbran las comedias musicales, los medios técnicos, el fervor y respeto del público... Vemos, con complejo de delincuentes, "La naranja mecánica" y "Ultimo tango en París"... En ocasiones nos escapamos a Denia donde Alberto posee un minúsculo apartamento; otras veces a su adorada Sanlúcar de Barrameda donde proyecta retirarse y vivir tranquilo, ¡antes de que sea demasiado tarde! Y siempre lo mismo: hablar y hablar de teatro, apasionados unas veces, indignados otras.

Por la noche voy al teatro Principal de Palma; han estrenado una obra de Camilo José Cela: "El Carro de Heno". Tengo a Alberto ocupando mis pensamientos: "esta obra no te hubiese gustado, chato, ¿sabes? Está llena de símbolos y de sutiles cachondeos, está bien, pero no". A nosotros nos gustaban "Mesas separadas", "La heredera", "Llama un inspector" (que tú financiaste), "El león en invierno"... ¡Cuántas funciones queríamos montar! Sé que te gustamos más de lo que esperabas en "Virginia Woolf", y eso me alegró mucho. Admirabas a los actores y a algunos nos ayudaste en momentos difíciles a seguir siéndolo. No llegaste a ser muy brillante, quizá tampoco lo pretendías; pero ocupaste un sitio en nuestro teatro. Espérame allí donde estés, con un silla y un café, para eguir charlando... de teatro.

# HIPERTEATRALIDAD

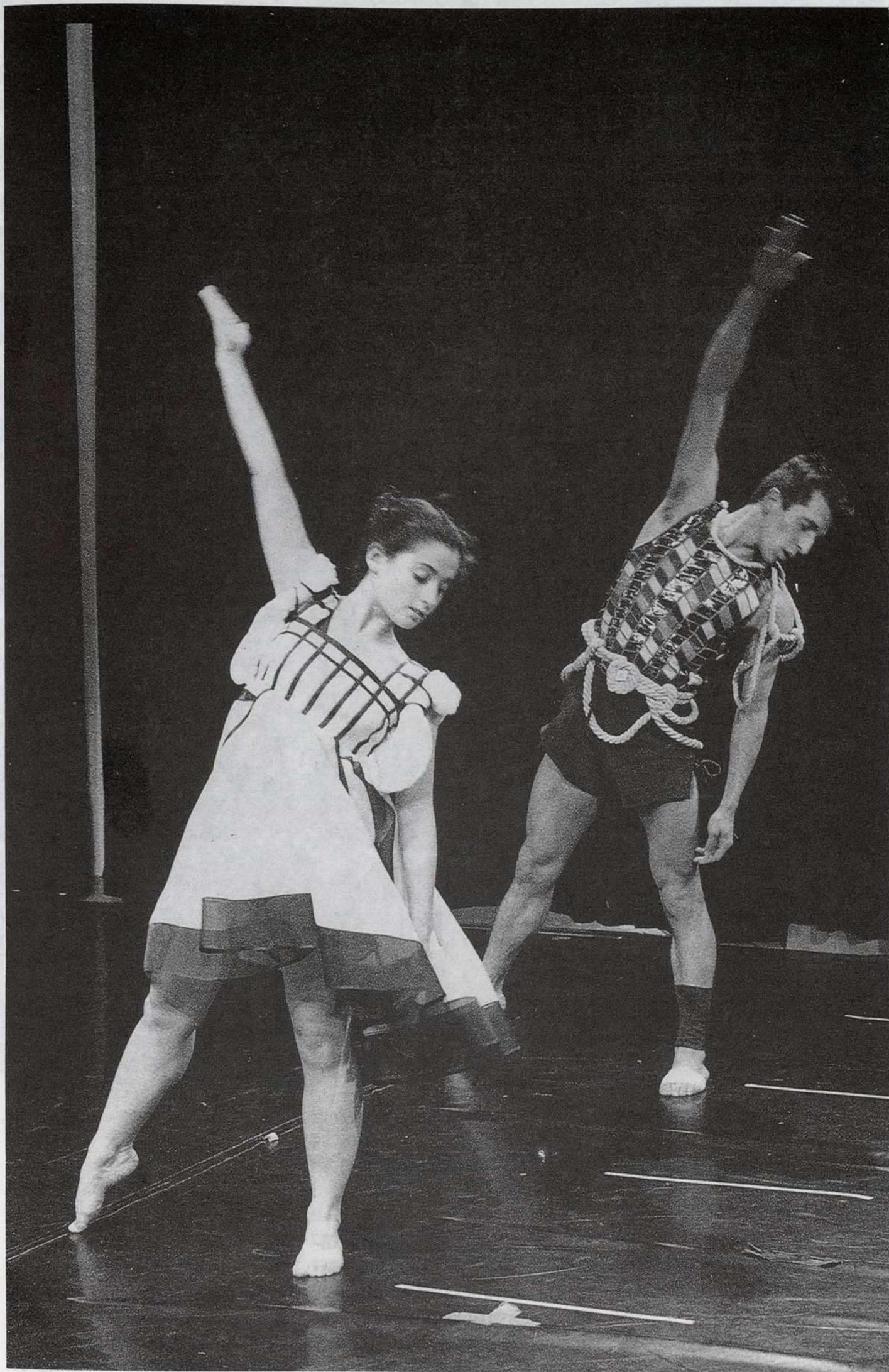
por Luis Vera Pró

**E**N la sociedad occidental no es la muerte lo que se contraponé a la vida, con la que forma parte indisoluble de la realidad, sino lo falso, lo fingido, lo representado, el Teatro. Se encarnan en él los valores más negativos que forman parte no sólo de la historia cultural dominante sino incluso del acervo popular. Se proyectan sobre él todos los estigmas, maleficios y blasfemias. Teatral es así tanto un comportamiento afectado y engañoso cual una obra de arte menor infectada de retórica y artificialidad.

Cierto que se admite que, de una u otra forma, todos actuamos de acuerdo con unos papeles que se nos asignan en el *teatro mundi*, pero se nos insta a encarnarlos y asumirlos como propios para convertir la vida en lo que algunos pocos sospechan remedo de realidad. Los que se rebelan y, no digamos, los que se desdoblán en varios "personajes" son anatémizados por locos.

Esta creencia, enraizada desde hace siglos en la sociedad, no encuentra, más bien todo lo contrario, oponentes en la intelectualidad y si los hay es a partir de aceptar las coordenadas dentro de las cuales se define peyorativamente lo teatral, pero invirtiendo la valoración.

A pesar de esta casi universal unanimidad no siempre fue así. En las sociedades primitivas esos esbozos de lo teatral que eran los ritos colectivos se convertían en excepcional abrazar las fuerzas naturales y vivientes de la insondable realidad. En las grandes festividades dionisiacas, en el ditirambo, no era la fiesta-rito la que se acercaba a la "realidad", sino, todo lo contrario, la verdadera vida alcanzaba su existencia plena de comunión cósmica en el ámbito de lo teatral. Y cuando el Teatro se hacía ya "Teatro" la polis griega vivía la catártica experiencia de la tragedia erizando la piel de terror ante la aparición de sus Erinias o velando sus ojos gemebunda de heroicidad.



"Tratado de pintura", por la Compañía del CNNTE. Coreografía: Francesc Bravo. Coordinación artística: Guillermo Heras.

El Teatro era entonces una forma de romper con lo cotidiano y vivir por unos momentos en el extremo de lo posible, en el umbral de un mundo divino, donde el hombre aprehendía su verdadera condición. El impulso de una imaginación desbordante acosada por el

irrefrenable deseo de conocer, de ser "otro" y proyectarse hacia lo desconocido daba alas a unos hombres capaces de comunicarse con los dioses. En el *topocosmos* triádico del universo la imaginación ascendía o descendía sin cortapisas.

Se malinterpreta el sentido

profundo de la tragedia al incidir exclusivamente en su carácter simbólico e incluso se la deforma insistiendo en una supuesta acentuación progresiva del realismo psicológico de sus personajes. Está el hombre contemporáneo (ya desde Platón) incapacitado para inte-

grarse en la realidad con los sentidos al desnudo. Como decía Pessoa, aquel cuyos "pensamientos eran sólo sentimientos", a través de su **Guardador de Rebaños**: "Nunca oíste pasar al viento./ El viento sólo habla de viento./ Cuando le oíste es mentira./ Y la mentira está en ti".

Ya entonces intuyeron los poderosos que junto a la integración social que facilitaba esa participación colectiva, se despertaban en cada individuo particular pulsiones de rebeldía y libertad.

La imaginación era y es el origen de toda liberación.

Progresar fue entonces un embridar la imaginación, un alcanzar la ácida magia de los sentidos, un someter al hombre al mundo de lo posible cegando los caminos de la libertad, un eliminar los riesgos de la utopía haciéndonos pasar por las horcas caudinas de lo real. Y el Teatro ya fue tipos y estereotipos, grotesca realidad, literatura y plúmbea retórica, irrealdad huera, insípida liturgia o incluso no ser, como en el Medievo.

Como el paso de la vida del niño a la madurez, la transformación del primitivo al "adulto-centrismo" constituyó un estrechamiento, un rechazo progresivo del sentido de las metáforas, una emasculación de la imaginación.

Pero inmunes a la voracidad de una civilización que todo lo constriñe y uniforma, de una filosofía reductora que todo lo encajona y explica, de un arte que es reflejo de un mundo falaz y sin color, unos hombres enfebrecidos y marginados, posiblemente locos, sin duda libres, esculpieron bajo el moho con que la cultura racionalizante iba cubriendo la realidad las imágenes perennes que anidan en lo más profundo del espíritu humano y le enraízan con sus orígenes. Y lo hicieron en crípticos textos alquímicos, en abigarradas fantasmagorías góticas, en aquarellas primigenios de seducción y éxtasis, en imposibles construcciones deicidas o en las más variadas y heréticas jergas populares. Y por ello fueron a la hoguera, o hicieron



"Las de Caín", de S. y J. Alvarez Quintero, Centro Andaluz de Teatro. Dirección: Miguel Narros. (Foto: Atin Aya).

pasar sus gritos de liberación por lo que no eran o, los más, desaparecieron en la anónima inanimidad.

Mas un cúmulo de excepcionales circunstancias, entre las que ese imborrable, pero desde hace siglos soterrado impulso mágico, ocuparía un lugar trascendental, da a la luz un apasionante siglo en el que en extraño magma se entrecruzan humanismo y escolástica, racionalismo y alquimia, cristianismo y heterodoxia, matemáticas y utopía, y en el cual como uno de sus mejores vástagos

brilla la más fastuosa experiencia teatral de la que tengamos conocimiento, el teatro isabelino.

En un inquietante libro ya clásico, y digo inquietante por lo sugestivo de los interrogantes que abre, **Frances A. Yates**, al analizar la historia de un comúnmente ignorado Arte de la Memoria, sugiere que el Teatro del Globo shakesperiano servía de base para las construcciones de **Robert Fludd** sobre su arte de la memoria. Pero, ¿no sería igualmente verosímil que la construcción de

sus textos y la metodología interpretativa de los actores tuviese relaciones con las enrevesadas construcciones del arte de la memoria de Bruno, Fludd y otros herméticos basadas exclusivamente en la imaginación?

Entre las numerosas y contradictorias interpretaciones que sobre el teatro de **Shakespeare** se han dado ésta sería una y no de las menos fundamentadas.

Cierto es que la hipótesis meridianamente demostrada por Yates es que Fludd adoptó

un espacio real (el Globo posterior a la reconstrucción de 1613 tras arder el primero), como lugar sobre el que proyectar su arte de la memoria. Como también lo es el rígido perfil inococlasta del protestantismo. Pero Yates no vacila en afirmar que "era el total Renacimiento, en su faz Hermética, el secreto del estímulo interior sobre la imaginación, que **Giordano Bruno** llevó consigo a Inglaterra... un factor básico en la formación de Shakespeare".

Era el Arte de la Memoria

plasmaban las apariencias sino las cosas, en permanente mutación y amalgama reflejo sustancial de los movimientos cósmicos unificados en el hombre sabio.

Si para el Nolano su arte de la memoria y su "magia" eran un medio para llegar al Uno, al mundo inteligible allende las apariencias, mediante el Poder de la Imaginación y el Arte de la Imaginería, para **Shakespeare**, transferido el "escenario interno" a una escenografía viviente, su Teatro, recuperada la imaginación y la magia, sería recuerdo palpitante de la condición humana en su confrontación con las poderosas e incontrolables fuerzas de su naturaleza: la ambición, el poder, la pasión, el amor, los celos.

A la desbordante imaginación del creador se une un público de espíritu lúdico capaz de vivir el Teatro con tanta o más intensidad que la propia existencia, pues como dice **Jan Kott** "el teatro isabelino era para mirarlo, igual que la ópera china. En él, todo pasaba de verdad. El espectador creía... un teatro en el que lentamente iban borrándose las fronteras entre la ilusión y la realidad, entre el objeto y su reflejo".

Y deja Yates como interrogante final una pregunta fascinante: "¿Fue el secreto del Renacimiento que el esfuerzo por aprehender el mundo inteligible a través de tremendos esfuerzos imaginativos, cuales aquellos a los que **Giordano Bruno** consagró toda su vida, estimulaba realmente la psique humana elevándola a una esfera de logros creadores e imaginativos más amplia de lo que nunca había sido?". Ni lo sería jamás, al menos en el ámbito del Teatro.

Desgraciadamente ya en 1619 los escenarios pintados de moda hacían al Globo, reflejo de la "fabrica mundi", anacrónico.

Sucumbió la tragedia con la Revelación Cristiana y la Razón Filosófica, dice **Jean-Marie Domenach**. Mató el racionalismo al Teatro diluyendo y tergiversando los valores que le daban sentido y convirtiéndolo en cuna de convención y tras-

nochado retoricismo. Apodó la filosofía a la imagen de "maestra del error y de la falsedad". Surgió un "nuevo teatro" burgués, paradigma del cual es esa Opera, hoy en día en el ápice de la popularidad cultista, en la que se desmantelan los impulsos libertarios del teatro y se le convierte en una bellísima hueca maquinaria de embeleso y fascinación inodora.

El Teatro se alejó de sus principios, bien por proyectarse hacia la oquedad de la fachada vacía y los declamantes seres de cartón piedra, bien por renegar de su esencia pretendiendo convertirse en sojera copia de la realidad disfrazada de poesía, bien por vanagloriarse en delicuescentes ejercicios de ingenioso virtuosismo.

Y en el siglo de las mutaciones, nuestro siglo, el Teatro de lo idéntico. Como didáctico y como psicológico un Teatro que aunque a primera vista pueda parecer crítico no hace sino asumir que el hombre sólo puede ser igual a sí mismo y, por tanto, confina la imaginación al pacato mundo de lo posible.

Se desvanece la Teatralidad convertidos sus jirones en una especie de pseudodanza o hura expresión de monigotes gesticulantes. La Teatralidad que como la Ficción "no es verdad sino *autenticidad*", la Teatralidad que es energía creativa, la Teatralidad expresión de la perenne lucha del hombre por elevarse por encima de su propia condición, la Teatralidad que emana de un Teatro de la Imaginación que envuelve a la colectividad en una fiesta compartida y a cada uno en particular en un iniciático rito a la diferencia y la multiplicidad, muere convertida en "Teatrería".

Había impuesto la burguesía su orden social amparada en la razón y el pragmatismo, con el prosaico Yo Uno, Yo Solo, Yo Exclusivo, pero Todos Iguales como bandera. Odioso principio de la identidad de la personalidad restrictiva, de la coherencia como corsé. Se manifieste bajo el reinado de la Lógica o en las románticas cuevas

de la Subjetividad y el Existencialismo.

Aferrándose a él perdió el actor, ya no histrión o comediante sino estrella, gracioso o manipulable peón, su capacidad para hacer orgánica la Teatralidad, de la que era médium fundamental; minusvalorizó sus potencialidades deicidas sometiéndose al psicologismo reductor; temió enfrentarse a la desconocida "otredad", y prefirió permanecer resguardado sin riesgo en la anodina vivencia de lo que hay en él aceptando la vulgaridad de una existencia integrada: abandonó su función de insustituible desvelador de enigmas, admirado y temido; confirmó como cierta la reflexión kierkegaardiana: "Escoger un yo propio excluye definitivamente toda posibilidad de devenir otro y aún más: de imaginarse otro", dio con todo ello de lado a la prometeica risa del hombre de las mil caras y a la dionisiaca rebeldía de lo imaginario.

Pero mientras los teatros se desnudaban de imaginación y se vestían con baldíos harapos



## 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

de realidad, mientras los hombres de teatro convertían su arte en mendigante industria de ideología, fama o riqueza y mientras la sociedad, némesis del extravío, arrumbaba al Teatro en el apollado mausoleo de lo "kulto" y lo elitista, esa Teatralidad expulsada abruptamente de la escena, seguía y sigue latente, sueño inasequible perdido en la niñez, en unos seres humanos hastiados de sus personajes pero no educados para vivir muchos diferentes, encorsetados en unos roles de los que no pueden escapar y carentes de modelos y libertad para asumir otros.

Y se vislumbra en esas ciudades, rescoldos del pasado o metrópolis de la modernidad, de calles que se inundan de fantasía y diversidad, en el inconformismo de los comportamientos, en las variopintas modas, en las ciclópeas escenotécnicas de los conciertos, en el pintarrajeado enjambre de tribus urbanas... Una bastarda sombra de Teatralidad, posiblemente teñida de mimesis y esnobismo, decadencia y frivolidad, pero síntoma incuestionable de un deseo, de una búsqueda, de una rebeldía, de una necesidad.

Necesidad vital e insaciable que unos pocos creadores han tratado de expresar. Solitarios, marginales, silenciosos, alucinados, amorales, locos de atar. Y entre ellos destaco tres en especial: **Antonin Artaud** con sus vesánicas ceremonias de la peste y la desolación, **Tadeusz Kantor** con sus fantasmagóricas evocaciones de amor y violencia y **Miguel Romero Esteo** con sus patéticas grotescomaquias y sus liturgias de los orígenes.

Y es éste, el mejor y más original autor español de todos los tiempos, el que nos propone un acercamiento a la Teatralidad con caracteres más sorprendentes y exacerbados.

Frente a los tradicionales desarrollos dramáticos, en los que a lo largo de la acción escénica los conflictos van desvelando las simulaciones iniciales de los personajes y la falsedad de sus comportamientos, para llegar a la conclusión con la desnudez de los mismos en sus vetas supuestamente más "rea-



"Aguila de Blasón" de Valle Inclán, por el CDN. Dirección: José Carlos Plaza.

les" y "profundas", **Romero Esteo** plantea unas maquiavélicas estructuras en las que la progresión dramática va acrecentando la Teatralidad, crisol de una "disparatada" e insólita imaginería visual y textual, que alcanza su apoteosis expresiva en el vértice trágico en el que los personajes descubren su autenticidad. La Teatralidad se multiplica conforme fluya la vida y es entonces la Tea-

tralidad bisturí "que dejándose de bambolla va quitándole una tras otra sus muchas capas a la cebolla hasta llegarle luego al corazón. Lo malo del corazón de la cebolla es que está bien cuajado de ácido cebolero, y al cortarlo se nos salta el ácido a los ojos y nos manan de los ojos las lágrimas, y es la santa consolación".

Nos encontraríamos no ante el manido "teatro dentro del

teatro" tan utilizado desde Pirandello en el Teatro de este siglo, sino ante lo que llamaríamos "doble teatralización" o *Hiperteatralidad*.

Enfrentados, desde nuestra contemporánea mentalidad, a estos desconcertantes planteamientos los artífices de su escenificación no pueden sino cuestionarse cuanto se ha hecho en este campo durante los últimos siglos.

He tenido la deslumbrante experiencia de abordar diferentes textos "hiperteatrales", entre ellos un buen número de **Romero Esteo**. Primero con **Di-tirambo Teatro Estudio** en la década de los setenta y, posteriormente, con el **Teatro de las Musarañas** y el **Teatro Estudio de Málaga**. Creamos al hacerlo una metodología mediante la cual la obra queda diseñada en un conjunto de *esquemas visuales* (ideológico, caracteriológico, ritmicotonal...) que configuran una *partitura de actitudes*, a la que el actor insufla con *imágenes significativas* vivificadas continuamente a lo largo del proceso de creación y representación, y a las que el actor permanentemente confronta con su exterior siguiendo un *esquema de transformación imaginativa*.

Desconociendo por aquel entonces cualquier referencia al Arte de la Memoria hermético resulta, al menos para mí, estimulante, las concomitancias de nuestra metodología, aún en embrión y en permanente transformación, con él.

Mas la Teatralidad no es sólo una Forma sino una manera de sentir la relación ser y expresión, pues de no asumirla y vivenciarla como propia es *parodia* y de no poderla mutar a voluntad, *manierismo*.

Por ello la Teatralidad es Una, pero infinitas sus manifestaciones y sus vías de búsqueda, tantas como esos enloquecidos sistemas de imágenes de Bruno en continua evolución. Y en ellas intervienen y les dan sentido no sólo sus creadores, a través de los cuales sólo se manifiesta, sino, ante todo, una sociedad que huyendo del sectarismo provinciano tan al uso y abuso en nuestro país siente la falsedad de que "sólo lo posibles es real" y desea un Tetro que la exponga a las felices inclemencias de la auténtica existencia, que la arroje sin miedo a la Libertad. Un Teatro lúdico que sea expresión necesaria y vital del individuo y que forme parte de su más intrínseca naturaleza, como *Arte de la Teatralidad* a través del cual se pone en armonía con el Cosmos.

# Sobre el signo teatral y su referente

Por Anne Ubersfeld

Traducción de Silvia Quirós

**N**o hemos terminado de comentar acerca del estatuto del referente en el teatro (1). En el dominio literario, esta cuestión del referente del signo es singularmente obscura cada vez que aparece un elemento de ficción. ¿Cuál es el referente de lo ficcional? En "El Lago" de Lamartine, sabemos poco más o menos (y digo bien: poco más o menos) cuál es el referente del "lago": es el lago de Bourget. ¿Pero quién nos dirá cuál es el referente de "Ella" (Elvira), o el del "océano de los tiempos"? Al menos que no sea también el lago de Bourget. ¿Y el referente de Emma Bovary, si no es la construcción imaginaria que fabrica aparte cada lector?

El interés del referente teatral, es que, si se pregunta cuál es el referente de Hamlet, el espectador conozca perfectamente la respuesta: es el actor cuando está representado a Hamlet. Si el referente de un signo lingüístico cualquiera, es un objeto, real o imaginario, en el mundo, el estatuto referencial del signo teatral es un objeto perfectamente real (sea cual sea su modo de figuración) inscrito en "lo real escénico". La ficción se materializa: el referente de la palabra "Hamlet" en el texto shakesperiano, es ciertamente una construcción imaginaria en la cabeza del lector, del director de escena, incluso del espectador, pero es también inseparablemente un hombre de carne y hueso sobre un escenario de teatro. De aquí todas las confusiones; y en primer lugar la objeción de que una idea del referente teatral conducido como un real conducirá a la doctrina pesada, extremadamente difícil de eliminar, que hace de la puesta en escena la "traducción" de un texto teatral; por supuesto la puesta en escena es todo menos una traducción, y E. Ertel tiene razón al recordar el peligro que entraña toda redundancia (2) (o más exactamente toda repetición) de un signo lingüístico por uno visual; pero comete una confusión (en verdad, perdonable); olvida que el texto de teatro está compuesto de dos niveles textuales cuyo estatuto es radicalmente diferente: el diálogo y las didascalias; ella nos recuerda que el diálogo está destinado al espectador, a reserva de ello la mayoría de las réplicas tienen también otro destinatario, que es la pareja, y si el teatro es puesta en escena de la palabra, se trata de una palabra dialogada, pero las didascalias de ningún modo están destinadas al espectador, incluso si algún director de escena elige que se oigan (3), son ilocutorias, mas exactamente connotivas; representan un "orden" dado (un imperativo) y están hechas para "enviar a un real", cualesquiera que sean las técnicas utilizadas para hacer aparecer ese real: al igual que un manual de infantería al exponer el mantenimiento del fusil número tanto, supone la existencia de ese fusil, fabricado por tal manufactura de armas, y manipulado por el soldado X, asimismo la didascalia al indicar "un rey sobre su trono" supone un referente concreto: un rey (un actor), un trono (cual sea su modo de figuración).

Recordar este hecho irrefutable que el teatro trabaja sobre algo real, sobre una parcela del mundo con un estatuto particular pero perfectamente concreto, es insistir sobre el hecho de que el teatro es práctica física que reposa en este concreto imposible que es el cuerpo de los actores. De aquí este hecho paradójico, pero innegable, por difícil que sea teorizar, que todo lo que figura en escena es a la vez un "ser-ahí" y un "signo". Que es primeramente un "ser-ahí" y que se convierte inmediatamente en signo, incluso las dos operaciones son prácticamente simultáneas; el signo teatral

es "en una cierta medida" (4) el "referente" del texto teatral (en todo caso de sus capas didascálicas), es al mismo tiempo su propio signo: lo real que representa es inmediatamente "resemantizado" por la mirada del espectador: no es posible que el espectador no se esfuerce, espontáneamente, por dar un sentido a todo lo que ve y entiende en el universo escénico. Primeramente referente de los elementos del texto, después de la construcción textual del director de escena, el "objeto" teatral (quiero decir todo lo que hay sobre la escena) es inmediatamente rehecho signo por la mirada del espectador. Un referente (algo real), que se convierte en signo, esta puede ser la definición "semiológica" del teatro.

Quien creyera que hay sutilezas bizantinas se hubiera equivocado: es ésta la tesis que nos permite distinguir el signo teatral del signo cinematográfico, por ejemplo, y puede fundamentar solidamente una teoría de la representación.

La especificidad, en relación al cine, es justamente de no ser un signo abstracto, de no necesitar un soporte en la representación (tela, madera, papel, colores, película), dicho de otra manera de no imitar el mundo humano, sino de figurarlo. El signo teatral es él mismo su propio soporte. En un último análisis, como se ha demostrado desde hace tiempo, entre otros Grotowski, es el cuerpo del actor el soporte de la representación (de su sistema de signos). Es lo que, por paréntesis, hace difícil un análisis de la representación teatral como una sucesión de imágenes. La iconicidad teatral no es más que una parte del funcionamiento de la representación: al mismo tiempo el teatro imita acciones humanas, a la vez que las hace; pero no son las mismas acciones. Es, como lo ha intuido E. Ertel sin decirlo claramente, uno de los fundamentos de la denegación teatral (5): es porque se desarrollan en un lugar escénico acontecimientos reales, porque la escena es el lugar de una práctica real, porque el teatro es un "aquí y ahora", que todo lo que en el teatro está considerado imitación está marcado por la denegación: la actriz aquí presente es Cleopatra y no es Cleopatra. Cuando vemos una película donde aparece Marilyn Monroe, Marilyn ha muerto hace mucho tiempo; su ser físico ha desaparecido; lo que subsiste es una imagen, y una imagen no tiene la necesidad de ser denegada, ya que sólo es una imagen. Pero el teatro no es imagen, es un hecho concreto. Cuando vemos una película, podemos olvidarnos del actor en beneficio del personaje, podemos incluso imaginar que eso que vemos es realmente un producto; nada distingue en el cine, materialmente, la ficción del cine-realidad; en teatro la confusión es imposible: efectivamente sabemos que Cleopatra ha vivido, pero no es ella la que está de lante de nosotros en carne y hueso. Es por lo que la actriz es a la vez una actriz con su identidad, y el "referente del signo lingüístico Cleopatra", que el fenómeno teatral puede exhibir su extraño doble estatuto

Una sopera en el teatro, en tanto que ella, tiene por referencia una sopera real o imaginaria en el mundo, sin embargo "hay algo sobre la escena" (como la mano de Dario Fo mimando una sopera) "que no es imaginario" y que, por una suerte de inversión, funciona como el referente del signo lingüístico "sopera". Lo que conduce a la idea, que la práctica teatral es mediación entre una práctica textual (la del autor, pero también la del dramaturgo o la del director de escena) y una práctica social, la de la vida de "todos los días". El pasaje:

signo lingüístico-referente escénico-signo escénico  
referente en el mundo

indica el papel de la actividad teatral en la práctica social.

Si no hubiera esta materialidad que prohíbe al signo teatral ser simplemente un signo abstracto, no habría práctica física teatral, y la actividad teatral no podría ser catarsis, ni construcción de un "modelo reducido" de la actividad humana. Pero si el signo teatral no es a la vez "signo y referente", no comprenderíamos el funcionamiento original del teatro: el signo teatral es doble perpetuamente, al mismo tiempo un presente (un "ahora") y la figura de un pasado; puede a la vez ser un aquí indiscutible y convocar todos los "en otra parte", de aquí la doble identidad del actor-personaje. Lo ficcional en el teatro adquiere una presencia concreta, permaneciendo ficción. Entendemos que saber si el signo teatral es signo autónomo, o si es el referente de un signo lingüístico, es una cuestión falsa, ya que ser uno y otro es lo que permite al teatro ser al mismo tiempo modelo reducido de una experiencia y representación concreta en un espacio.

Es también la condición teórica que permite la "metamorfosis" del actor o del objeto escénico, que permite al actor cambiar de papel, que hace que el objeto-cuerda, una cuerda real de la que el actor sienta el peso y el contacto, puede convertirse en liana, balancín o micro, el mismo objeto concreto convirtiéndose en referente de signos lingüísticos que el espectador pronuncia interiormente a medida que los "reconoce"; es por esto que todo lo que aparece en escena puede tener un discurso - discurso que tiene su retórica y su poética. De aquí todos los juegos posibles alrededor de lo real escénico, de aquí las trayectorias a recorrer entre lo lúdico y lo icónico, entre el signo y el referente: Así el director de escena puede representar su "real escénico" y a veces tratar de encarar los signos complicados, pero es para hacer triunfar el signo más concreto de todos, primero y último, irrefutable "ser ahí", el cuerpo del actor.

#### Notas

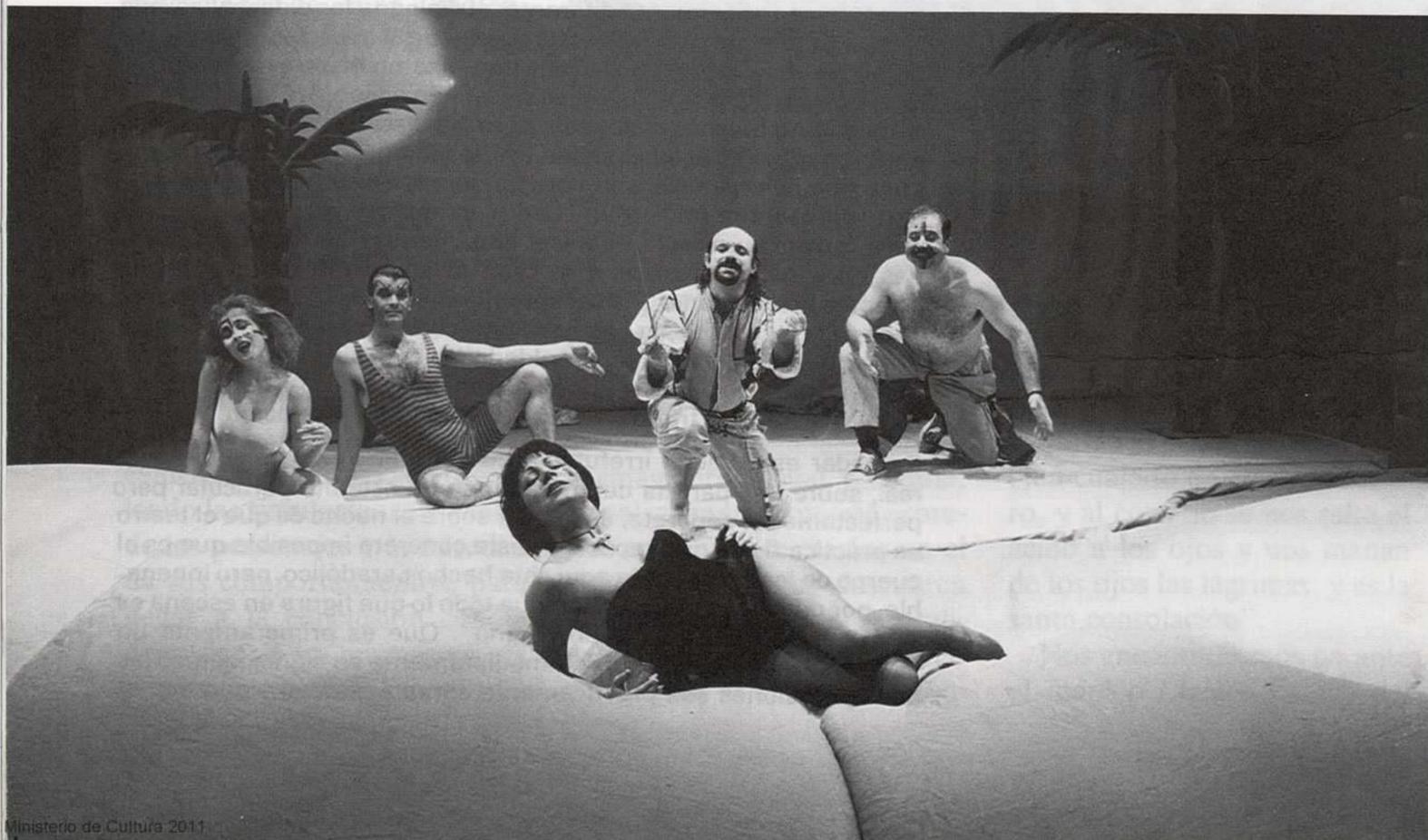
(1).- A propósito de las notas de Evelyne Ertel ("Pour une semiologie du théâtre" Travail théâtre, n 28-29). En cuanto al referente, damos aquí la definición concreta del "Diccionario Lingüístico" Larousse (J.Dubouis, Guespin, etc.): "Llamamos referente a lo que remite un signo lingüístico en la realidad extra-lingüística tal como ella se delimita por la experiencia de un grupo humano".

(2).- No confundir la repetición con la redundancia necesaria del signo en toda actividad artística (ver sobre este punto la importante contribución de Michel Corvin en la mesa redonda de semiología teatral, Marzo de 1977 (Paris III-C.N.R.S.)

(3).- En este caso, lo real referencial será la palabra del actor al decir las didascalias, si lo real no puede ser configurado de otro modo.

(4).- Medida variable según los modos de representación, pero jamás nula, en lo relativo a las didascalias, no hay que olvidar que los nombres de los personajes son también didascalias.

(5).- MANNONI, "Clefs pour l'imaginaire", llama denegación al hecho de que el espectador no sea jamás víctima de la ilusión teatral, que receptiona con un signo menos la realidad que le es presente en escena y que ve una "realidad no real", una realidad no negada sino "denegada".



"Perdidos en el paraíso", por "Guirigay". Dirección: Agustín Iglesias (foto: Chicho).



Aspecto de la sala del Teatro de Corte de Drottningholm, en Suecia, construido en 1700.

# *El espectador implícito como condicionador de la recepción teatral*

---

por Jorge Urrutia

**L**A crítica teatral se ocupa frecuentemente del receptor del espectáculo como sujeto paciente de la representación (\*). Al fin y al cabo, según la distribución física, el actor es quien actúa y el espectador permanece quieto, sentado en su butaca. Ello condujo al estudio orteguiano de la oposición entre ambos descrita como oposición acción/contemplación.

También se considera al especta-

dor como individuo que posibilita, social y económicamente, la existencia del teatro como institución; el contrato que permite el espectáculo suele establecerse previo el paso del ciudadano por la taquilla, donde compra la entrada, el boleto, que le permite convertirse en espectador.

Si el crítico aplica los esquemas de la teoría de la comunicación, nuestro espectador ocupa la posición final de una línea iniciada en un emisor no siempre fácilmente forma-

lizable. ¿Quién es, en efecto, el emisor del mensaje teatral: el dramaturgo, el director de escena, cada uno de los actores, un meta-emisor que a todos abarcase? Anne Ubersfeld, en su libro *Lire le Théâtre* (Paris: Editions sociales, 1978) intentó resolver la dificultad describiendo una "doble enunciación". Una: la del texto espectacular como totalidad; otra: la de los propios actores. Ello corresponde, aunque no exactamente, a la división entre *texto informador* (título, descripciones, acotaciones, etc.) y *texto informado* (lo que se pronuncia en escena). El primero es emiti-

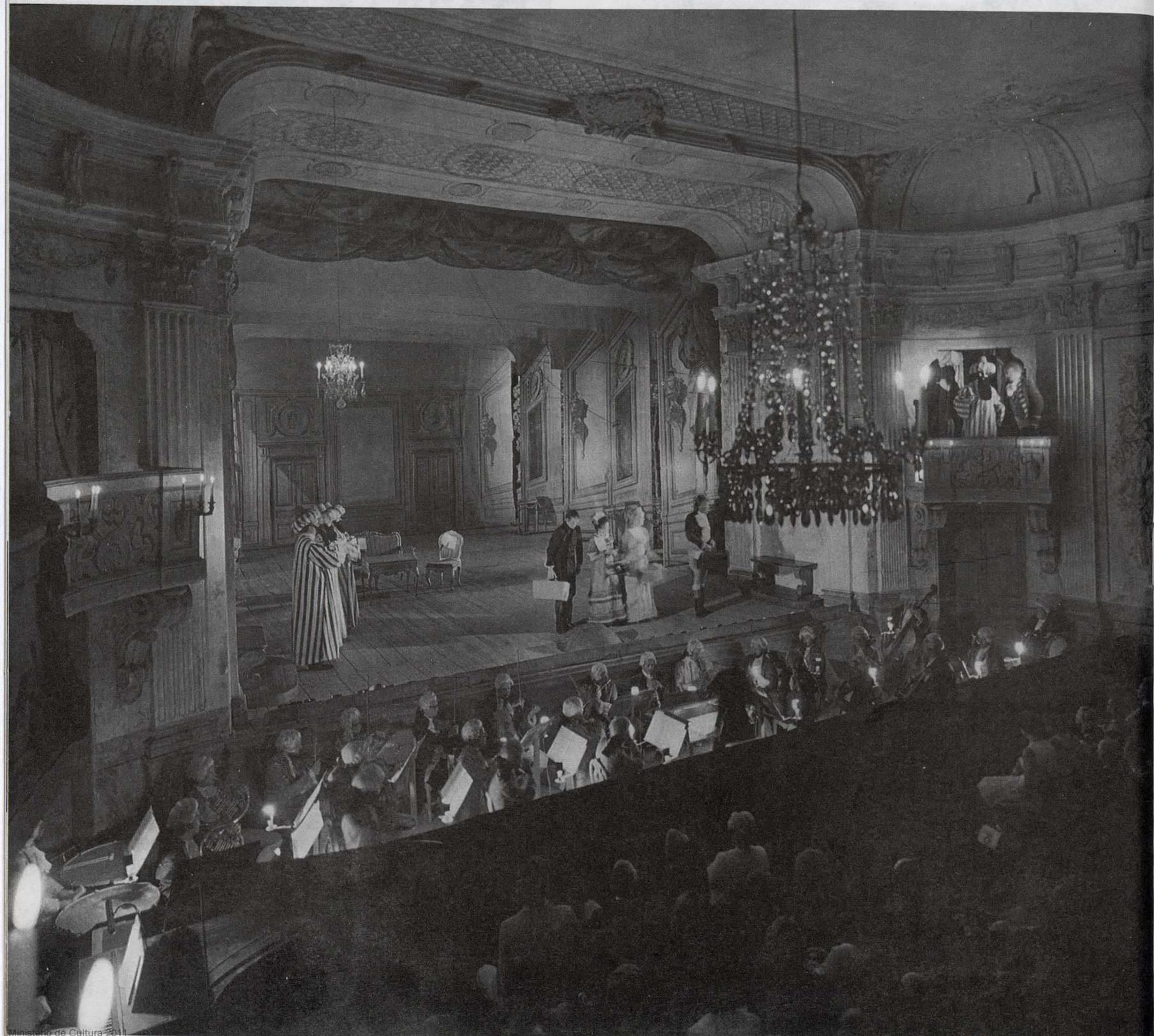
do directamente por el autor, mientras que el segundo tiene a los actores como emisores inmediatos.

Describir la doble enunciación no soluciona en verdad el problema. En la obra literaria las palabras dichas por un personaje constituyen también un discurso informado por la narración, y el personaje no es sino un emisor inmediato. Sólo el autor es el emisor último (o primero, según se mire). Las diferencias entre el texto dramático y la novela radican, no en el discurso informado, sino en el informador. Primero, el discurso informador dramático, el texto informa-

dor, puede atribuirse sin duda al autor, mientras que en la novela narrador y autor pueden no coincidir. Segundo, la única razón de ser del discurso informador dramático es la de ser precisamente eso: informador. De ahí que suela incluso distinguirse del diálogo, del texto informado, imprimiéndose en distinto tipo de letra. El discurso informador dramático construye las condiciones y situaciones de la enunciación, cumpliendo una función perlocutoria. La narración, entendida como discurso informador narrativo, tiene otras razones de ser y la función perlocuto-



*El teatro de Drottningholm, durante la representación de una ópera de Rossini (foto: Lennart af Petersens).*



ria no es la más importante de las que en ella se cumplen, sino la referencial.

En el teatro, en el espectáculo, el discurso o texto informado se actualiza como texto hablado (hablar ya es transmutar, pero apliquemos sólo este verbo a lo siguiente). El discurso informador se actualiza como texto transmutado. La solución al problema del emisor del espectáculo cabría buscarla en el estudio de las situaciones contextuales y discursivas de las distintas enunciaciones, mas no puedo detenerme ahora en ello.

Aunque Gérard Genette definió al narratorio (*narrataire*), ha sido la teoría literaria alemana (piénsese en los trabajos de Jauss, pero sobre todo en el libro de Iser: *Der implizite Leser*, de 1972) la que nos ha puesto tras la pista del espectador implícito.

La estética de la producción olvidó la necesidad de tener en cuenta la dialéctica producción/recepción. Como explica Patrice Pavis (1), la producción nunca se realiza sin la perspectiva de un receptor potencial. En el caso del teatro, ningún creador se aventura a escribir o a organizar un espectáculo sin tener en cuenta las condiciones concretas en que el público podrá acceder a ellos (2).

Pero es preciso distinguir entre el espectador real, que acude cada tarde o cada noche a la sala de teatro, de ese otro espectador (teórico) que el autor imagina en el momento de preparar su texto y tal vez nunca se haga real.

Ya Theodor W. Adorno, en su *Teoría estética*, negaba la conveniencia de una sociología de la lectura. "La relación del arte con la sociedad no hay que buscarla ante todo en el ámbito de la aceptación de las obras de arte. Se trata de algo previo, de su producción misma" (3). Aquí desearía aclarar en lo posible algo de la problemática del espectador concebido ya en la propia producción.

Si, por ejemplo, la literatura vanguardista entendía que el arte va dirigido a una minoría especialmente dotada (4), debemos deducir que esa minoría está presente de algún modo en la propia obra. Ahora bien, la presencia del receptor no tiene que manifestarse como tal, ni siquiera por alusiones, sino que se instaura en un sistema de controles sobre la participación que elabora el autor (5). El texto, en su progresión, va exigiendo una serie de complicidades del lector, por las cuales este mismo lector (espectador) se ve ordenado, seleccionado y clasificado.

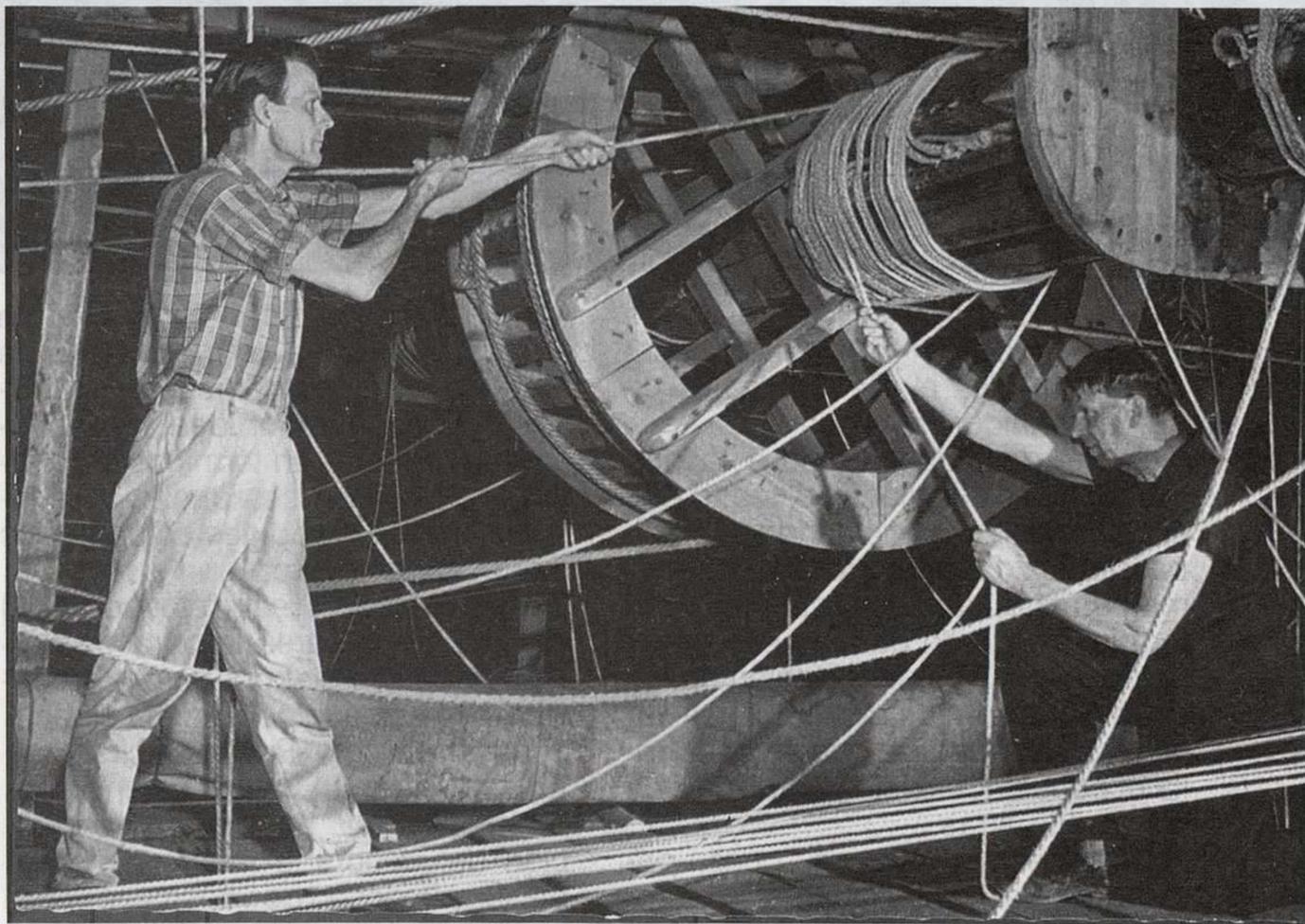
El lector/espectador implícito no

es un elemento más del texto, sino una abstracción, una construcción mental, basada en el conjunto del texto (6). El mejor espectador, sería aquel que, paulatinamente, fuera localizando todas y cada una de las marcas definitorias del espectador implícito. Pero el mejor espectador, el ideal, no es muchas veces (ni siquiera lo es en la mayoría de las veces) un espectador posible.

Estamos muy próximos ya del concepto de competencia literaria (y, por ende, del de competencia teatral), porque la comprensión exige el conocimiento de un sistema.

media española, como teatro de género, era —por ejemplo— un espectáculo cerrado, en el que todos sus términos se referían (se refieren) a funciones dramáticas precisadas al máximo. También pueden entenderse como espectáculos cerrados aquellos en los que la ritualización rige su funcionamiento, como los ejercicios de doma, en el circo. Los espectáculos musicales, en cambio, son espectáculos abiertos, así como los espectáculos populares no ritualizados.

La competencia teatral pasiva (es decir: la del espectador) puede ac-



Maquinaria de foso (1766) del teatro de Drottningholm (foto: G. Algard).

La literatura es un sistema semiótico secundario cuyo soporte es una lengua. Pero es difícil especificar en qué momento preciso la comprensión depende de los conocimientos literarios y no sólo de los lingüísticos. Jonathan Culler entiende que toda obra literaria tiene en cuenta un *lector ideal* que debe saber determinado número de cosas para poder "leer e interpretar obras de modo aceptable" (7). En el caso del espectador teatral, el soporte no es únicamente el lenguaje natural humano y los conocimientos requeridos para la comprensión pueden ser de órdenes distintos.

Marco de Marinis, siguiendo las teorizaciones de Umberto Eco, distingue entre el *espectáculo abierto*, sin destinatario preciso muy marcado, y el *espectáculo cerrado*, que exige unos conocimientos muy exactos a sus espectadores. La co-

tuar por conocimientos puramente teatrales (puramente intertextuales, pues), adquiridos a través de la experiencia del espectador como tal. O bien ser una competencia efectiva por conocimiento de mayor espectro (intertextuales en sentido lato).

En este último caso, el espectador es capaz de poner en juego (y es lo habitual) toda su cultura para la comprensión del espectáculo. Hay ocasiones, incluso, en las que el propio dramaturgo es el que exige del espectador implícito (y, a través suya, del espectador real) el conocimiento de textos no teatrales.

Un buen ejemplo, en el teatro español actual, es la obra *Esta noche gran velada*, de Fermín Cabal (8). En ella, la diégesis remite constantemente al cine de tema similar: el boxeo. Sólo en ese ejercicio de intertextualidad extralingüística es po-

El teatro de Drottningholm, situado en un bosque en los alrededores de Estocolmo.



sible la comprensión de un drama que pretende definirse en un espacio imposible: el de un teatro cinematográfico.

Es verdad que la temporalidad perceptiva es similar en el teatro que en el cine. La particularidad principal del texto teatral y del texto cinematográfico, con respecto al texto literario, radica en que la percepción (y, por ende, la manifestación de los condicionamientos culturales) se lleva a cabo a medida que se desarrolla el espectáculo, sin posibilidad de una vuelta atrás.

El espectador no es, pues, paciente de la significación, sino también agente productor paralelo al

desarrollo de la diégesis. El texto se ofrece como una estructura que le permite al receptor generar significado. El espectador ideal, el espectador modelo —en términos de Marco de Marinis— es aquel que reconoce todos los códigos actualizados por el espectáculo.

Ese espacio irreal (retórico) en el que quiere situarse la obra de Fermín Cabal, se elabora por un procedimiento estético peculiar: la hinchazón del realismo. Puede decirse que *Esta noche gran velada* es una obra "hiperrealista". La propia descripción del decorado muestra el desmesurado deseo de verismo: (...) *Paredes desconchadas, húmedas, re-*

*corridas por innumerables cañerías (...). Un calendario atrasado de la Unión de Explosivos con una mujer morena que enseña un pecho y sostiene una escopeta y un zurrón por el que asoman conejos muertos (...). Una mesa baja llena de quemaduras y colillas. Sobre ella, revistas viejas y sobadas (...). El vestuario comunica directamente con la calle a través de una gran puerta metálica que cierra desde dentro con un pasador rechinante. Al abrirse aparece un callejón de ladrillo sucio, angosto y lleno de restos de carteles publicitarios que se superponen unos a otros en un collage indescifrable. Grandes cubos de basura repletos*

*"Ifigenia en Tauride", de Gluck, en el teatro de Drottningholm, reconstruyendo las formas escénicas del siglo XVIII.*



de bolsas de plástico y botellas. Si fuera posible, unos gatos escarbando y huyendo cada vez que se abre el portón. Estos gatos podrían relacionarse con los del esperpento vallyinclinascio, pero no así la tormenta, los relámpagos o los truenos que se percibirán cuando Marcel abra la puerta metálica en el segundo acto (en el teatro Martín, de Madrid, donde se estrenó, llovía torrencialmente en el callejón).

El espectador implícito considerado por Fermín Cabal debe poseer conocimientos del cine de boxeo (cine americano, especialmente), no tanto de la novela, pero también haber superado un concepto idealista, poético o esquemático del teatro, para poder volver al realismo potenciado al máximo por el deseo de ser *realidad, verdad, imagen* (con todos los sentidos retóricos que se quieran añadir a esos términos).

Evidentemente, el espectador implícito significa una exigencia con respecto al espectador real que no siempre se consigue. Porque si resulta claro que el espectador real, hoy, de una comedia de Lope de Vega está muy lejos del espectador implícito elaborado por Lope, también ante una obra contemporánea la dificultad puede aparecer. Esa distancia condiciona la recepción, a veces, de modo imprevisible. Si los textos que llamamos vanguardistas nacen ya con la conciencia de distancia frente al espectador normal, el texto no vanguardista, y a mayor abundamiento el texto "realista", se autosupone asequible por todos. Sin embargo, la construcción del espectador implícito (que muchas veces no es sino la construcción de un otro yo del artista) significa siempre unos condicionamientos para la comprensión que limitan, por exigencia, el número de espectadores posibles con plena conciencia.

Un estudio que tenga en cuenta, en la complejidad de la producción teatral, la del espectador implícito, dará pie a un mejor conocimiento de la recepción y también, por qué no, a una nueva estética, no idealista y apegada a lo más certero que posee el crítico: el texto.

## NOTAS

(\*) Indico en nota no sólo simples referencias bibliográficas de citas, sino libros o artículos con los que puede profundizarse en el estudio de lo que se indica. No debe olvidarse que este texto nace de una comunicación en una mesa redonda y esas indicaciones tenían como primera función servir de recordatorio con vistas al coloquio.

(1) Patrice PAVIS: "Production et réception au théâtre: la concrétisation du texte dra-

matique et spectaculaire"; *Revue des sciences humaines*, tomo LX, núm. 189, enero-marzo de 1983, pág. 52.

(2) Algunas de tales condiciones intenté sistematizarlas en dos ensayos. "El público en el teatro"; *Cuenta y razón* núm. 14, Madrid, 1983. "El público del teatro (del espectador al lector)"; en prensa en el Instituto Español de Cultura, de Roma.

(3) Theodor W. ADORNO: *Teoría estética*; Barcelona: Ediciones Orbis, 1983, pág. 299.

(4) Véase José ORTEGA Y GASSET: *La deshumanización del arte*; Madrid: Revista de Occidente, 1960 (6.ª), pág. 4.

(5) Véase aquí la página 115 del libro de Wayne C. BOOTH: *La retórica de la ficción*; Barcelona: Bosch, 1974.

(6) Véase: Gérard GENETTE: *Nouveau discours du récit*; Paris: Seuil, 1983.

(7) Jonathan CULLER: *La poética estructuralista*; Barcelona: Anagrama, 1978, págs. 164 y 178. Para la competencia literaria puede verse el libro de Victor Manuel de AGUIAR E SILVA: *Competencia lingüística y*

*competencia literaria*; Madrid: Gredos, 1980. Para la competencia teatral, Marco de MARINIS: *Semiótica del teatro*; Milano: Bompiani, 1982, págs. 194-200; también, Keir ELAM: *The semiotics of theatre and drama*; London: Methuen, 1980, págs. 87 y ss. En un artículo de 1975 ("Bases comprensivas para un análisis del poema *Retrato*"); *Cuadernos Hispanoamericanos* núm. 304-307, 1975-1976) yo intentaba fijar las significaciones que manejó Antonio Machado en la escritura de su poema, buscaba lo que entonces llamé "las bases comprensivas para la comprensión del signo" y que es preciso suponer que posee el lector ideal.

(8) Fermín CABAL: *¡Esta noche gran velada! ¡Kid Peña contra Alarcón por el título europeo!* y *Caballito del diablo*; Madrid: Fundamentos, 1983. La sala de teatro en la que se estrenó en Madrid la obra, decorada con carteles de filmes cuyo tema es el boxeo, conducía insistentemente al espectador hacia la relación texto teatral/textos cinematográficos en un esquema de género.

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



El 25 de julio de 1929, "El Socialista", órgano del Partido Socialista Obrero Español, publica el texto de Luis Araquistain (1886-1959) "**CARTA ABIERTA A UN ACTOR**". Político socialista y escritor de muy variados registros, Araquistain ocupó la dirección de la prestigiosa revista "España" a partir de 1915, sucediendo a Ortega y Gasset, desde donde realizó una importantísima contribución al debate ideológico, político y cultural. Dirigió también la revista teórica del PSOE, "Leviathan", publicó libros como "El peligro yanqui", "Guerra y revolución en Rusia", "La revolución mexicana"; novelas: "Las columnas de Hércules", "La vuelta del muerto", e innumerables artículos y ensayos. En el ámbito teatral escribió varias obras, "El Rodeo", "El coloso de arcilla", "Remedios heroicos", "La rueda de la virtud" y una curiosa adaptación del "Volpone" de Ben Jonson. Asimismo enriqueció con "**La batalla teatral**" (1930), la anémica bibliografía anterior a la guerra civil sobre problemas escénicos. "**CARTA ABIERTA A UN ACTOR**" es una interesante contribución al debate sobre la condición del actor y el lugar del teatro en la sociedad española, poco antes del advenimiento de la Segunda República. Pensamos que su recuperación no sólo tiene el valor de avivar nuestra memoria, sino de argumentar sobre ciertos temas que siguen vigentes. Desde su aparición nunca se había publicado ni recogido en antologías. Su descubrimiento se debe a la profesora y teatrológica María José Sánchez-Cascado, quien lo ha transcrito y entregado para su publicación a nuestra "REVISTA ADE".

## Carta abierta a un actor

por Luis Araquistain

**M** I querido amigo: He recibido su carta y contestaré a ella públicamente, pues me imagino que son muchos los actores que, como usted, sienten la perplejidad de si deben asistir o no al congreso en que den-

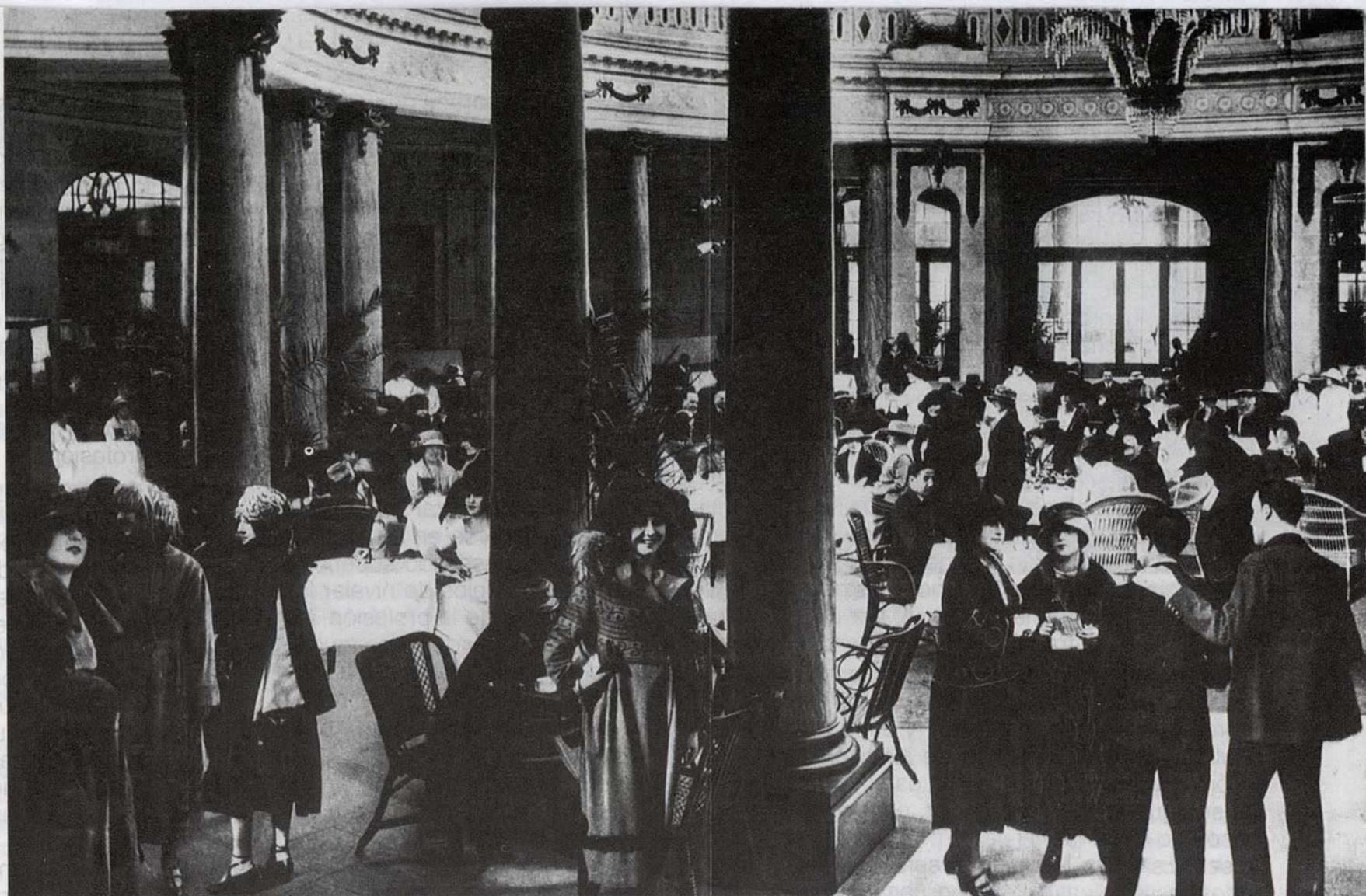
tro de unos días ha de constituirse la Federación Nacional de Dependencias del Servicio Escénico.

Invoca usted mis títulos de amigo suyo, de autor dramático interminante —como la fiebre de Malta— y de socialista, para preguntarme si los actores tienen que ganar

"El yerno de las almas" de Valle Inclán, por la Compañía de Margarita Xirgu (1915).



*Rotonda del Palace Hotel, a la hora del té, en los años veinte.*



*“Fuenteovejuna”, de Lope de Vega, en el Teatro Español, en los años 30 (foto: Alfonso).*



algo federándose a los demás obreros del teatro y psicológicamente es posible una asociación sindical entre hombres y mujeres que, aun perteneciendo por su trabajo a la misma industria, y ahora considero el teatro en su aspecto de industria, son tan distintos, sin embargo, por su origen de clase, por su formación intelectual y por su profesión específica. Un actor que, tal vez, como hay muchos, ha estudiado una carrera o parte de una carrera, que vive

en el mundo más ilusorio que ha podido inventar el espíritu humano, en el mundo de la ficción escénica, mucho más prodigioso que el de las mismas religiones, porque en éstas es Dios el que crea a los hombres y en el teatro es el hombre el que da vida artística, a veces más duradera y más hermosa que la llamada vida real, a innumerables criaturas y al mismo Dios si es preciso; un actor que se mueve en esta superrealidad estética, que en la mayoría

de los casos es un hombre de maneras y gustos refinados, ¿puede tener algo de común con los oficios más humildes, pero indispensables, del teatro? Sí; tiene de común esto: que a pesar de su educación, de su cultura, de sus gustos y del reino fantasmagórico en que actúa toda su conciencia profesional, es un obrero como los demás.

Empleo esta palabra de obrero no sólo en el sentido del hombre que hace una obra, ¿y quién no es en esta acepción un obrero, desde el peón sin oficio hasta el investigador del genio como Cajal?; y ¿cuántos genios no se frustran todos los días, ahogados por las circunstancias sociales en que nacieron y crecieron, sin poder vencerlas y sin haber descubierto su íntimo tesoro? Empleo la palabra obrero como sinónimo de asalariado, de hombre que trabaja por un jornal o salario, y en este sentido usted, actor, mi querido amigo es un obrero como los demás asalariados, a pesar de su camisa limpia, que ya también la llevan la mayor parte de los obreros después del trabajo; a pesar de sus manos bien cuidadas, como corresponde a su profesión y a su natural pulcritud, y a pesar de sus sentimientos de pequeño burgués.

Porque usted, amigo mío, como muchos otros profesionales de la inteligencia, todavía no ha superado su alma de pequeño burgués. Viene usted de la burguesía, trabaja usted principalmente para la burguesía y aspira, muy legítimamente, a vivir rodeado de las comodidades que hoy son privilegio exclusivo de la burguesía. Todos los obreros, dicho sea de paso, aspiran a vivir así. La idea contraria de que el Socialismo pretende proletarizar, rebajar a todos los hombres y mujeres a las condiciones en que antiguamente vivían los parias y todavía hoy los obreros en los

países económicamente más atrasados, sin las subsistencias necesarias, sin ropa limpia, sin luz ni aire, sin ilustración, sin el menor placer ni la menor comodidad; esa idea es una ineptia inventada por los tontos y por los palafraneros del capitalismo, "pro domo sua". El Socialismo, al contrario, quiere elevar a todos los hombres, y no a las buhardillas y zahurdas sin ventilación ni higiene, donde hoy aún viven tantos millones de seres humanos, sino a los palacios, que eso serán las viviendas futuras. El Socialismo quiere que todos los hombres sean grandes señores no como los de ahora a costa del trabajo ajeno, sino por virtud del trabajo propio. El Socialismo es una doctrina de aristocracia en que los blasones no los darán el dinero ni la sangre rancia, como si de la de todos los hombres no fuera igualmente rancia, por desgracia, sino el trabajo y la inteligencia.

He pronunciado la palabra inteligencia, y con esto quiero aludir a otro de los temores que a usted le asaltan, y es la posibilidad de una confusión de jerarquías. ¿Cómo un primer actor, como usted, puede ser igual a un acomodador, pongo por caso? No lo es, ni él ni nadie pretende que lo sea. Es decir, la igualdad será jurídica; todos los sindicatos tendrán como tales, los mismos derechos y los mismos deberes dentro de la organización común, como en una verdadera democracia todos tienen los mismos derechos y deberes políticos sin que las diferencias de posición social sean ya título de privilegio para nadie.

Pero siempre habrá jerarquías técnicas de competencia y de talento, como las hay en el cuerpo humano, en que los órganos más rudos, como los musculares, se subordinan a los centros nerviosos superiores. Pero si los brazos y las piernas nada de provecho pueden hacer sin la cabeza rectora, ¿qué sería de la cabeza sin las piernas y los brazos? Sencillamente, no hubiera podido desarrollarse, como vemos en algunas especies inferiores. Hay

quien cree, y a mí me parece que con fundamento, que el hombre no empezó a ser hombre y a inventar la civilización hasta que pudo libertar las manos del trabajo de servirle de sustento sobre el suelo, hasta que pudo dedicarlas al servicio de la inteligencia. El cerebro se ha desarrollado, pues, gracias a las manos, al trabajo manual. Nada más necio, por lo tanto, que menospreciarle. Sin el trabajo manual, los órganos y funciones más altas o sutiles de las sociedades humanas no podrían existir. Inversamente el esfuerzo manual necesita de las actividades llamadas intelectuales, de la ciencia, del arte, de la especulación filosófica para lograr su máxima eficacia y para justificarse en un fin trascendente, para dar un sentido superior a la vida. El Socialismo, lejos de nivelar las jerarquías funcionales de la profesión, los diferenciará aún más, desde luego mucho más que en el sistema capitalista, donde sólo se estima a los hombres por el rendimiento de utilidad que dan a las empresas de explotación económica.

Fíjese usted, mi querido amigo, en su propio ejemplo. ¿Por qué le miman a usted tanto las empresas teatrales? Por su gran talento, sí, pero también porque pone usted su talento al servicio de las empresas, porque representa usted obras que gustan a determinado público, aunque a usted no le gusten. Este público se recluta principalmente entre la burguesía, la única clase que puede sostener en sus actuales condiciones económicas al teatro contemporáneo. Los alquileres son caros porque en muchos casos se subarriendan tres o cuatro veces y todos quieren ganar. La producción teatral es cara porque los empresarios han hecho del teatro una industria a la cual hay que extraer grandes dividendos o beneficios. La carestía de la producción teatral, agravada por impuestos absurdos, que sólo se aplican en otros países a las industrias suntuarias, obliga a buscar el apoyo de las clases adineradas, y usted sabe lo que es el gusto de estas

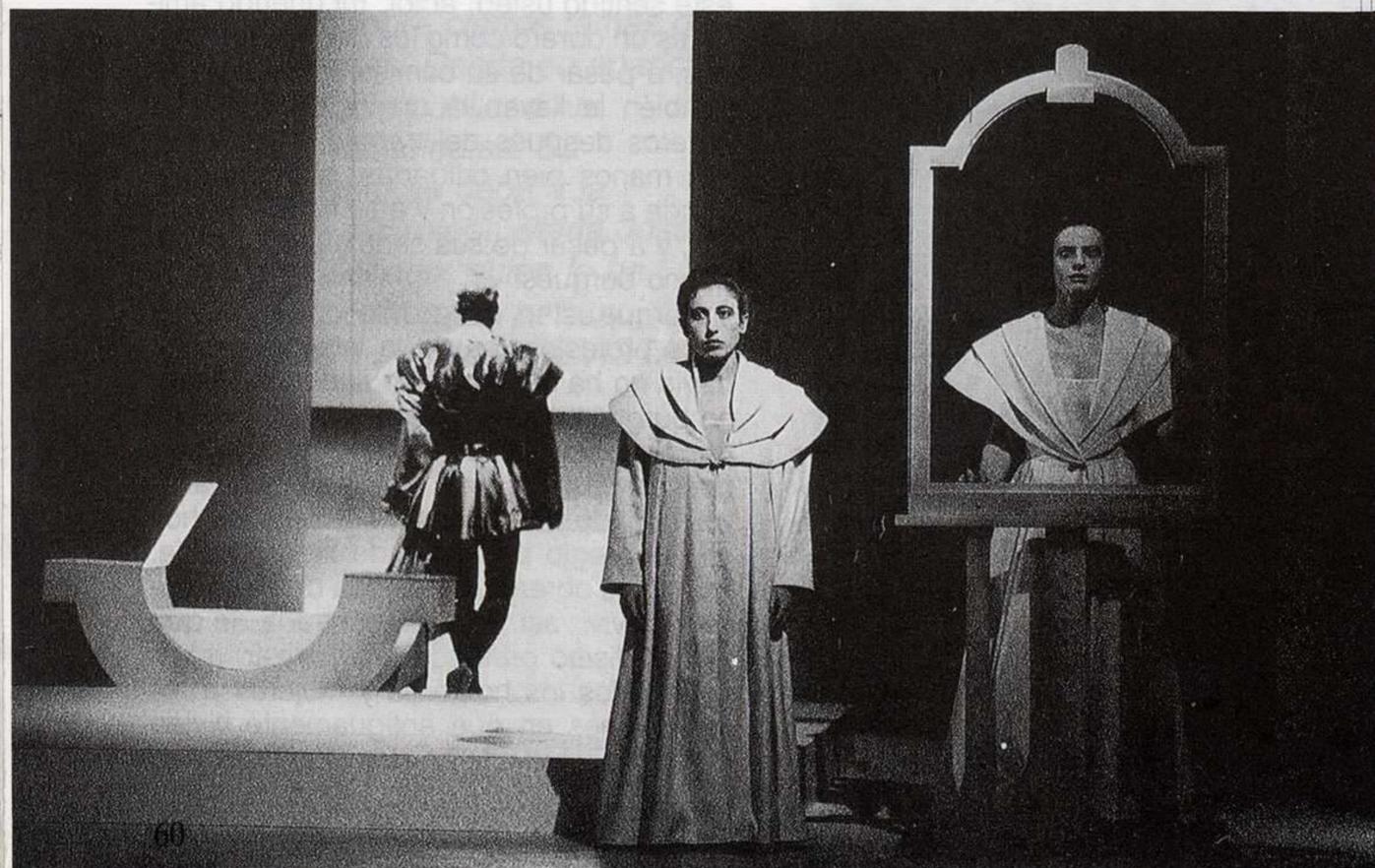
clases en España: mojigato, cursi o chabacano. Nuestra burguesía no tiene curiosidad, como la de otros pueblos, por lo audaz ni lo genuinamente original: no está educada para las renovaciones del arte ni de la vida. Y esta burguesía le obliga a usted y a sus compañeros a descender a un arte dramático mediocre, sin belleza ni profundidad, donde ustedes están malogrando su gran talento. Pero, es verdad, si usted quisiera hacer otra clase de obras, las empresas le despedirían y usted tendría que morir de hambre o cambiar de profesión.

Y, sin embargo, hay una solución al que parece insoluble problema. Y es que usted y sus compañeros se federen con las otras dependencias del servicio escénico. ¿Para qué? Para abaratar el teatro, para ponerlo al alcance del verdadero pueblo, eterna fuente y sostén del arte dramático. Una federación de todos los trabajadores del teatro —de los autores no espero mucho, por ahora, aunque también les llegará la hora de solidarizarse con los demás— crearía una fuerza irresistible para reclamar de los Poderes públicos, que no deben considerarse como una industria de lujo, sino como un artículo de primerísima necesidad. Luego hay que ir a la supresión de los parásitos intermediarios, sin empresa, etc., que viven del teatro sin darle nada y chupando su sustancia. Lo ideal sería formar, como en Inglaterra y otros países, Cooperativas de todos los trabajadores del teatro para abaratar su producción y atraerse de ese modo al público auténticamente popular, el que colabora, junto con las minorías cultas, en todas las renovaciones del arte dramático. ¡Entonces, sí, mi querido amigo, podría usted desenvolver plenamente sus hermosas facultades, y, como usted, los cientos y cientos de actores y actrices que trabajan en el teatro por un ideal de arte, aunque las funestas circunstancias económicas del teatro español contemporáneo les fueren a derrochar su talento en obras infinitamente inferiores a ustedes mismos! ¡Y qué gran tragedia ésta del artista que, por exigencias del público y de sus explotadores, ha de descender de su propia categoría! Es como pagar con oro lo que sólo vale calderilla.

El camino es la federación nacional de todos los trabajadores del arte escénico para devolverle esa jerarquía de arte a lo que hoy es una industria envilecida. Eso han hecho en otros países de Europa y América, venciendo prejuicios sociales e inercias psicológicas.

El mundo se está transformando a nuestros ojos sin que muchos se den cuenta. El mundo está llamado a ser dirigido, con más inteligencia que ahora, por los trabajadores organizados de las industrias. El teatro no puede ser una excepción. Al contrario, es una de las actividades que, para renovarse o morir, más lo necesita en España. Fedérese usted, pues, amigo mío. Este es mi consejo de amigo, de socialista y, ¿por qué no decirlo?, de autor dramático que también espera, como usted, condiciones menos desalentadoras de la organización teatral.

*"Un sueño de la razón", de Cipriano de Rivas Cherif, por "Ay ay ay" Teatro. Dirección: Maite Hernangómez (foto: Fernando Suárez).*



• “El Consejero de Educación, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias y el Presidente del Círculo de Bellas Artes de Tenerife, invitaron a **Karla Barro** a hacer la presentación del primer volumen de la colección Angel Guimerá de Teatro, “El último engaño”, del prestigioso dramaturgo canario Angel Camacho Cabrera. El acto se celebró en la Sala Westerdhal del Círculo de Bellas Artes de Tenerife y fue transmitido por la TV regional.

• Con textos de Sófocles, Pasolini y Kundera entre otros, la compañía asturiana “El teatro del Norte” ha estrenado el espectáculo “La tragedia de Edipo”. Tanto la dramaturgia como la dirección han sido realizadas por **Etelvino Vázquez**.

• Del 11 al 19 de mayo, UNIMA con la colaboración de la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Madrid, ha organizado el Primer certamen de Teatro de Títeres Villa de Madrid. En el mismo ha participado nuestro compañero **Nicolás Mallo** con la obra “Cuentos para jugar y soñar”.

• En las Jornadas de Teatro Infantil organizadas por el Ayuntamiento de Buñol, nuestro compañero **Francisco Villegas** ha dirigido varias obras entre las que se encuentran “El enfermo imaginario” de Molière, “El mercader de Venecia” de Shakespeare y “Pleito a la muñeca abandonada”, de Alfonso Sastre.

• La compañía de títeres La Tía Norica, dirigida por **Pepe Bable**, estrenó durante el Festival Internacional de Madrid “Batillo Cicerone: Pimpi de Cai”, a partir del sainete “Batillo Cicerone” (sic) original de Manuel Martínez Cousto (1924).

• A finales del mes de abril, la sala Candilejas que dirige nuestro compañero **Carlos Patiño**, ha estrenado el espectáculo “Bacanal”, basado en textos de los poetas líricos griegos. Es un canto en honor del amor y del vino presidido por el dios Dionisos.

• **Zulema Katz** ha sido contratada por TV2 para realizar una dirección artística en el programa “Ponte las pilas”. El realizador, Jorge Horacio, pidió a la dirección de dicha entidad una persona que se encargase del entrenamiento de los presentadores, que en algunos momentos del programa realizaban skechts.

• Con motivo del estreno en el marco del Festival de Avignon, de las “Comedias Bárbaras” dirigidas por Jorge Lavelli, **Juan Antonio Hormigón** coordinó las actividades en torno a Valle Inclán programadas por el INAEM del Ministerio de Cultura como contribución a dicho espectáculo. Las actividades consistieron en la realización de

una exposición en torno a la figura de este insigne escritor, que se inauguró el día 5 de julio, y una mesa redonda sobre la puesta en escena, que tuvo lugar el 17 del mismo mes.

Asimismo está previsto presentar la exposición el próximo otoño en París coincidiendo con el estreno de las “Comedias Bárbaras” en la capital francesa y la celebración de un encuentro de especialistas en torno a la obra de Valle Inclán.

• “La señorita de Tacna” de Vargas Llosa, dirigida por **Marcos Miranda** en el VIII Festival de Teatro Hispanoamericano de la ciudad de Miami, ha sido premiada por la Asociación de Críticos y Comentaristas de Arte de la ciudad de Miami, como la mejor obra dramática del año 90.

• En el marco del Shakespeare Festival de la Florida, en el teatro Minorca Play House, nuestra compañera **Norma Rojas** dirigió “La huella” del dramaturgo inglés Anthony Shaffer. Por primera vez se presentó en este Festival una obra en dos idiomas. La versión inglesa corrió a cargo del grupo norteamericano Shakespeare.

La Asociación de Críticos y Comentaristas de Arte nominó esta obra al “Mejor Director Dramático” y la “Mejor musicalización” en la persona de Norma Rojas. Asimismo Marcos Miranda obtuvo una nominación como “Mejor actor en drama”.

• **Juan Margallo, José Sanchís Sinisterra, Juan Antonio Hormigón**, miembros de la ADE, asistieron al Festival de La Habana celebrado del 28 de agosto al 7 de septiembre. El Secretario General de la ADE coordinó además una sesión de trabajo sobre “Problemas de la puesta en escena y la organización de los directores en Iberoamérica”.

*“Las Semanas Internacionales de Teatro para Niños, de las cuales remití una información firmada por Acción Educativa, cuentan además de la ayuda de las instituciones que se citaban en el número anterior, con la inestimable acogida del Centro Cultural de la Villa dirigido por Antonio Guirau, sin cuya colaboración y dadas las condiciones de marginalidad en que se mueve este sector, no habría sido posible dotarlas de un marco equiparable al del teatro para adultos. Quiero con esta nota excusarme por este lamentable olvido. Nobleza obliga”.*

**Carlos Herans**



De izquierda a derecha, José Monleón, Eduardo Camacho, J. A. Hormigón y Rafael Fernández (foto: Jesús López).

## Con ritmo afrocubano

por **Sonia González**

**E**L pasado mes de abril, en una iglesia convertida en espacio teatral y de conciertos de Santa Cruz de Tenerife, tuvo lugar el estreno de “Réquiem o el camino de los dioses de barro”, coproducción hispano-cubana cuya dirección general corrió a cargo de Eduardo Camacho, y que fue interpretada por el Colectivo de Alumnos del Instituto Superior de Arte de La Habana. El espectáculo fue acogido de forma entusiasta por el numeroso público asistente y recorrió después numerosas localidades tinerfeñas y de otras islas del archipiélago.

Nuestro compañero Eduardo Camacho, bien conocido por sus trabajos en el mundo de la plástica, catedrático y decano de la Facultad de Bellas Artes de La Laguna, ha dejado claramente expuesta en esta ocasión la impronta de su universo creativo. “Réquiem” es inicialmente una exploración antropológica cultural sobre ritos de la mitología afrocubana, traducidos en una formalización escénica dancística. El movimiento de los cuerpos, sus confrontaciones y divergencias, sus enlaces o distancias, sirven de instrumento narrativo cuyo soporte fundamental es el ritmo sincopado de cumbias, tambores y maderas.

A este elemento predominantemente rítmico habría que añadir la búsqueda plástica, elaborada a partir de materias simples: jirones de tela, manchas de color, mimbre, madera... El resultado es de una gran sencillez y eficacia expresiva. La materia originaria sin perder ni ocultar su condición se transforma en objeto signifiante conservando y confesando su naturaleza, integrándose y subrayando ese ritual de seducción, combate, fecundación y muerte que es “Réquiem”.

La mañana de ese mismo día en la Facultad de Bellas Artes de la Laguna, tuvo lugar una mesa redonda en la que intervinieron José Monleón, Eduardo Camacho, Rafael Fernández, catedrático de literatura de la Facultad de Letras, y el Secretario General de la ADE, Juan Antonio Hormigón. El tema propuesto, “La universidad y las Artes Escénicas”, sirvió para abordar en las diferentes aportaciones la historia reciente de las relaciones entre universidad y teatro; la incompreensión que con frecuencia subsiste en los departamentos de literatura circunscribiendo lo teatral a su exclusiva dimensión literaria, lo que condiciona el estudio y valoración de lo que es intrínseco y específico de su existencia; por último se apuntaron los problemas inherentes a la formación de profesionales e investigadores del teatro en relación a la universidad. Con un animado debate entre todos los asistentes, entre los que se encontraba el director del ISA de La Habana, se dio por finalizado el acto.

La estancia en Tenerife del Secretario General de la ADE sirvió igualmente para confirmar la colaboración de la Consejería de Cultura del gobierno canario en la impresión en la Serie de “Literatura Dramática Iberoamericana” de las “Publicaciones de la ADE”, de la adaptación realizada por Eduardo Camacho de la novela de Benito Pérez Galdós, “Marianela”. Está previsto que cuando el citado libro aparezca se realice su presentación en Las Palmas y Santa Cruz de Tenerife, así como la Asociación de Directores de Escena de España.

Se trataron igualmente otros temas relacionados con la posibilidad de que la ADE desarrolle alguno de sus seminarios específicos en Canarias, lo cual redundaría en una mayor relación entre la gente de teatro del archipiélago y la península. Esperamos que así sea.

por JUANCHO ASENJO

# La Casa Usher o el camino a seguir

## MIJAIL CHEJOV

ALL' ATTORE  
Sobre la técnica de la interpretación.  
168 páginas.

## EUGENI VAJTANGOV

IL SISTEMA E L'ECCEZIONE  
Apuntes, cartas, diarios.  
LX 204 páginas. 30 ilustraciones en blanco y negro.

## SILVIO D'AMICO

TRAMONTO DEL GRANDE ATTORE  
216 páginas. 42 ilustraciones en blanco y negro.

## FERDINANDO TAVIANI MIRELLA SCHINO

IL SEGRETO DELLA COMMEDIA DELL'ARTE  
La memoria de las compañías italianas del XVI, XVII y XVIII.

## CHARLES DULLIN

LA RICERCA DEGLI DEI  
Pedagogía del actor y profesión del teatro.  
288 páginas.

## SERGIO SECCI

IL TEATRO DEI SOGNI MATERIALIZZATI  
Historia y mito del Bread and Puppet Theatre.  
112 páginas. 13 fotografías en blanco y negro.

## JACQUES COPEAU

IL LUOGO DEL TEATRO  
Antología de escritos.  
312 páginas. 11 ilustraciones en blanco y negro.

## JENNIFER KUMIEGA

JERZY GROTOWSKI  
La investigación en el teatro, y además, el Teatro 1959-84.  
224 páginas.

## KONSTANTIN STANISLAVSKI

L'ATTORE CREATIVO  
Conversación en el teatro Bolshoi (1918-22).  
Ética. Con una respuesta a Stanislavski de Grotowski.  
200 páginas.

## IL TEATRO POSSIBILE

STANISLAVSKI E IL PRIMO STUDIO DEL TEATRO DE'ARTE DI MOSCA  
232 páginas.

## LOUIS JOUVET

IL MESTIERE DELL'ATTORE

## ANTONI ARTAUD, ATTORE

## MARCO DE MARINIS

CAPIRE IL TEATRO  
Aspectos de una nueva teatrología.  
244 páginas. 39 ilustraciones en blanco y negro.

## ANATOMIA DEL TEATRO

Un diccionario de antropología teatral dirigido por N. Savarese.  
234 páginas. 434 ilustraciones en blanco y negro. 42 a color.

## RITO E MITO DELLA MASCHERA

L'OPERA DEI SARTORI  
128 páginas. 55 ilustraciones en blanco y negro. 205 a color.

## ARTE DELLA MASCHERA NELLA COMMEDIA DELL'ARTE

208 páginas. 176 ilustraciones en blanco y negro. 77 a color.

## MASCHERA E MASCHERE

Historia, morfología, técnica.  
112 páginas. 167 ilustraciones en blanco y negro. 61 a color.

La florentina Casa Usher es una de las editoriales teatrales más prestigiosas de Europa. Su colección de ensayos sobre teoría y técnica teatral constituye una gran aportación al conocimiento de las más significativas propuestas teatrales para el lector italiano.

Sus publicaciones abarcan campos tan amplios y diversos como el de la voz, la dicción, la danza, pasando por diferentes selecciones de escritos de muchos de los directores y teóricos más representativos del s. XX.

El texto "Al Actor" del actor y Director soviético, Mijail Chejov ya está traducido al castellano —Editorial La Avispa. Quetzal—, por tanto, al ser ya lo suficientemente conocido, no es necesario hacer comentario alguno.

En "Il sistema e l'eccezione" se reúnen los escritos que nos dejó el propio Vajtangov. Mientras en "Lecciones de Regisseur" —publicado por la misma editorial que el de Chejov—, la visión que tenemos del director viene dada por los apuntes y notas que tomó su alumno Gorchakov de las lecciones que impartía el maestro, aquí se recoge la correspondencia que mantuvo con colegas y otras personalidades de la cultura soviética de entonces; sus diarios con todas las anotaciones que tomaba día a día y muchos bocetos y apuntes sobre los montajes que realizó y, también, de los que tenían en mente para el futuro.

El interés que muestran estos papeles es el de conocer —de primera mano— el legado de este gran director fallecido prematuramente.

Silvio d'Amico, conocido por su excelente «Historia del Teatro» y por otros escritos, pasa revista en "Tramonto del grande attore" a varios de los más importantes intérpretes teatrales del s. XIX y del s. XX: Talma, la Duse, Sarah Bernhardt... Se sirve de estos míticos actores para analizar la evolución de la interpretación en diferentes épocas.

"Il segreto della Commedia dell'Arte",

de Ferdinando Taviani y Mirella Schino, es un trabajo ya clásico sobre las vicisitudes de la Commedia dell'Arte. Los autores analizan; la composición, la formación, los temas, los personajes y su evolución, la forma de actuar, el público... de la Commedia dell'Arte de los siglos XVI, XVII y XVIII. Nos acercan a las causas del éxito durante siglos y su posterior desaparición.

Copeau, Dullin y Jovet forman con Baty "Le Cartel" uno de los grupos que renovó la escena francesa —europea— anterior y posterior a la 2.ª Guerra Mundial. Toda esta pléyade de grandes directores, teóricos y actores es perfectamente comparable a la soviética de la misma época con: Stanislavski, Meyerhold, Tairov, Vajtangov, Chejov, Rizov, Oklopov.

De Copeau hay muy pocos textos traducidos al castellano; de Dullin un pequeño libro editado en Argentina, y de Jovet —el que sale mejor parado— hay tres libros traducidos en Argentina, además de algún otro dedicado a su figura.

La selección de textos italianos es excelente en los tres casos. Esbozan la personalidad del protagonista en una pequeña biografía y la elección de textos es concienzuda: separando el trabajo como actor y como director. Todos los libros están profusamente documentados, con una teatrografía, una relación de espectáculos en los que intervinieron, una amplia bibliografía, además de distintos apartados en los que se recogen los pensamientos e ideas; bien separados y ordenados por temas y materias.

También perteneciente a esta generación, la Casa Usher dedica un libro a Antonin Artaud, pero en su faceta, menos conocidas, de actor.

Fue discípulo de Copeau y Dullin —como tantos otros— y trabajó con Barrault. Conocemos con amplitud su labor como teórico del teatro; y este libro viene a llenar una gran laguna que tenemos, la labor que desarrolló Artaud como actor. El autor profundiza en la personalidad y en la labor que desarro-

lló este gran personaje, que todavía sorprende por sus propuestas.

En esta colección también hay un hueco para el teatro independiente de los 60. Secci investiga y analiza los espectáculos de Bread and Puppet, grupo que tanto significó para algunas generaciones. A la persona que le interese el teatro alternativo de los 60, con sus grandezas y miserias, tiene en este libro una gran oportunidad de comprobar lo que fue historia y lo que tiene de mito.

No podía faltar la figura del polaco Grotowski. Kumiega hace un análisis de la etapa de mayor creatividad del director polaco (1959-84). En su pequeño teatro de Wrocław investigó nuevas formas de concebir el espectáculo, y ahí están los resultados.

El interesante texto se completa con una biografía y una teatrografía de Grotowski.

También hay dos libros dedicados a Stanislavski y a su aportación al teatro. No tratan de los temas habituales. Se corresponden a dos etapas muy interesantes y bastante desconocidas. El primer libro nos aproxima a Stanislavski y su relación con la danza, el baile, con el teatro Bolshoi y nos acerca al actor creativo que no se estanca en unos conocimientos, que no se conforma, que piensa que siempre se está formando y puede aprender más; a ese actor está dedicada la obra. Aboga por un conocimiento de más disciplinas, no basta con tener buena dicción y excelente técnica. El actor necesita saber bailar, tener dominio sobre su propio cuerpo, aprender técnicas circenses...

El actor de Stanislavski, como el de Meyerhold, debe ser un conocedor total de su trabajo y posibilidades.

"Il teatro possibile" está dedicado a la formación del Primer Estudio del Teatro de Arte de Moscú, a todas las vicisitudes que tuvieron que afrontar tanto Stanislavsky como Nemirovich-Danchenko para formar esta institución. A lo largo del texto nos acercamos a un importante reto que llegaría a ser realidad.

"Anatomía del Teatro" ya se comentó

en estas mismas páginas; pero fue la edición en castellano.

Marco Marinis es un prestigioso semiólogo italiano que ha dedicado muchos libros a esta materia que se va asentando día a día entre nosotros.

Una de las mayores aportaciones de De Marinis es la de dar mayor importancia al espectador en su faceta de componente del espectáculo, que se le había dado en otros trabajos de distintos semiólogos.

El autor nos quiere acercar a la comprensión del teatro como espectáculo. Divide en muchos apartados el estudio: el texto, el autor, el director, el lector... Analiza todos los aspectos que se derivan del teatro.

Los tres últimos libros tratan diferentes aspectos de la máscara: Mientras "Maschera e maschere" se propone hacer una evolución del significado de la máscara desde la antigüedad a nuestros días, "Arte della maschera nella Commedia dell'Arte" es un conjunto de ensayos de estudiosos y de directores de teatro sobre la idea de la máscara centrada en la Commedia dell'Arte. "Rito e mito della maschera" se basa en el trabajo de "I Sartori" a lo largo de los años. Estos son tres bellísimos ejemplares, con excelentes fotografías que ilustran el texto y que valen por sí solas para adquirir los libros.

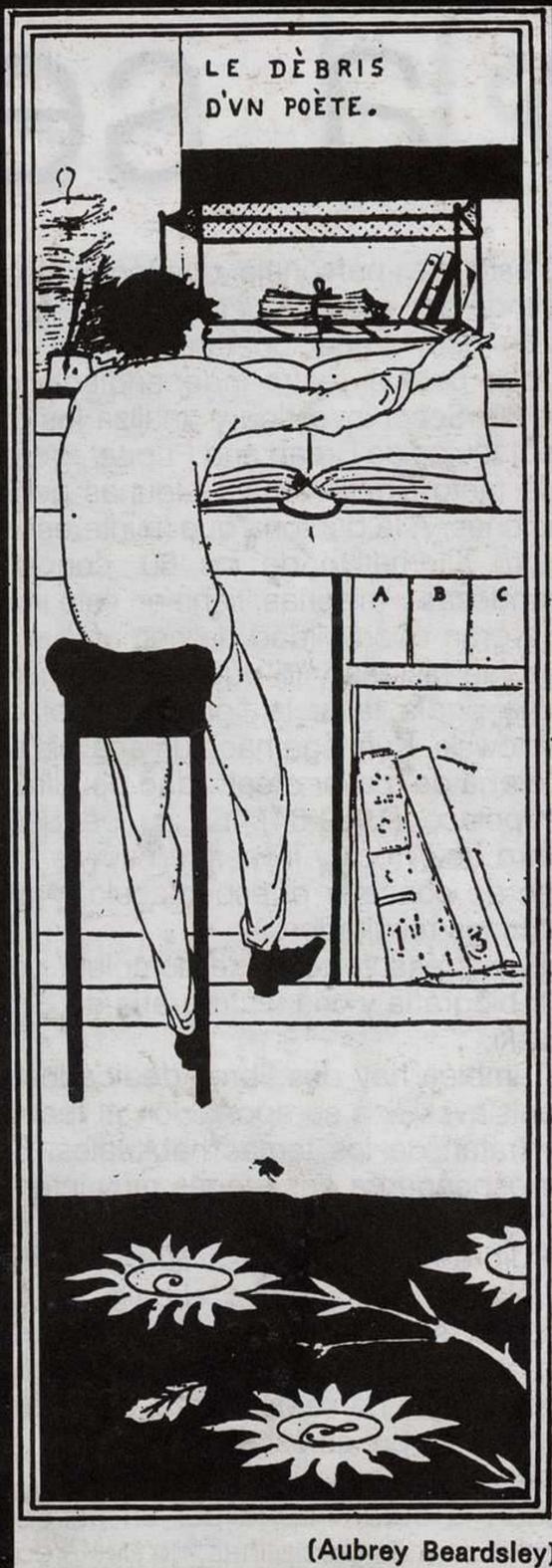
En resumen: una formidable editorial que publica unas obras muy interesantes, sabe elegir lo que edita y, lo único que hace falta, es que surja en España alguna empresa que apueste por unas ediciones tan cuidadas y bien escogidas.

# 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 Reichmann)
- N.º 2** LA DICTADURA DE LA CONCIENCIA  
de Mijail Shatrov (traducción de Ana Varela)
- N.º 3** CAMINO DE VOLOKOLAMSK y LA MISIÓN  
de Heiner Müller (traducción de Jorge Reichmann)
- N.º 4** LAS PERSONAS DECENTES  
de Enrique Gaspar
- N.º 5** LA GRAN PAZ  
de Volker Braun (traducción de Jorge Reichmann)
- 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 Cajova)
- 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** DIOS Y HOMBRES (Gilgamesh)  
de Orhan Asena (Traducción de Mukader Yaygıoglu)
- 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 Cantfield
- 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.