

BOLETIN



6

PUBLICADO CON LA COLABORACION DEL
MINISTERIO DE CULTURA

SEPTIEMBRE DE 1987

REDACCION: SAN MATEO, 30
28004 MADRID

EDITORIAL

ASUMIR RESPONSABILIDADES



En las próximas semanas tendrá lugar el «Primer Congreso Luso-Español de Teatro». Desde que la iniciativa se puso en marcha, la Asociación de Directores de Escena se sumó con entusiasmo a las instituciones que apoyaban su realización. Nuestro Presidente forma parte del «Comité de Honor», el Secretario General, del Secretariado y muchos de nuestros asociados son ponentes, comunicantes o participarán en el mismo.

Es comprensible que mucha gente de teatro dude de la eficacia e interés de los congresos. Con demasiada frecuencia suelen existir como coartada a la inacción: se habla de lo que no se hace. Pero el congreso en sí, como espacio para la exposición de ideas en torno a una problemática que afecta a los congregados, como lugar de encuentro y debate, como medio para el conocimiento e intercambio de experiencias o esperanzas, no en sí mismo responsable. Son en todo caso las gentes que los diseñan y dirigen quienes deben asumir la responsabilidad de su ineficacia, cuando se produce.

Durante mucho tiempo, los españoles hemos vivido de espaldas a Portugal y los portugueses a España. La derecha reaccionaria de ambos países y los fascismos respectivos que nos tocaron en suerte, exacerbaban con denuedo este estado de cosas, propiciaron la inquina, el desprecio, el desplante despectivo, el miedo absurdo, la confrontación irracional. Se levantó un muro de silencio, de mutua ignorancia, de impertinentes rituales sesgados que certifican una y otra vez la inexistencia tácita del vecino.

El advenimiento de la democracia en España y Portugal, sea cual sea su origen y la senda recorrida, ha venido a superar en buena medida este estado de cosas. Unos y otros hemos aprendido paulatinamente a conocernos y respetarnos, a saber que había muchas más cosas que nos unían que las que nos

«La vida es sueño», de Calderón. Teatro Nacional de Polonia. Dirección: KRYSZYNA SKUSZANKA. (Págs. 8 y 9.)

EDITORIAL

separaban, a aprender a conocernos y trabajar en común. Las relaciones se han ido intensificando, han surgido proyectos y colaboraciones, pero aún estamos muy lejos de que unas relaciones sistemáticas, carentes de prejuicios y de complejos, se instauren de manera normalizada.

La experiencia de los últimos años nos dice que en el campo cultural, los acuerdos interestatales son de suma importancia pero no colman, ni mucho menos, las necesidades existentes. Dado el tipo de organización cultural que poseen países como los nuestros, los convenios culturales entre gobiernos constituyen un excelente marco de referencia que abre un amplio abanico de posibilidades para los intercambios y entendimientos entre los profesionales de la gestión y creación cultural. Pero para que los principios que allí se enuncian alcancen su pleno desarrollo y máxima eficacia, es preciso que las relaciones entre asociaciones e instituciones que agrupan a los artistas y trabajadores culturales se intensifiquen, se establezcan objetivos puntuales y se generen programas de acción conjunta. Esta actitud puede conducirnos no sólo a un mejor desarrollo de la acción cultural exterior, a conferirle sentido y contenido genuino, sino que hará más profunda y democrática la noción de Estado y la tarea de gobierno de la comunidad-nación.

Estamos seguros que Congresos como el luso-español que va a celebrarse, vienen a propiciar y posibilitar la ejecución de las tareas enunciadas. Son la circunstancia propicia para que los recelos e incomprendimientos se derrumben por completo y surgan los nutrientes y vigorizantes de una actividad renovada hacia el futuro.

La conciencia de esta situación queda reflejada en el conjunto de adhesiones al Congreso recibidas. Además de las asociaciones e instituciones profesionales ya conocidas, hay que añadir las de entidades políticas como la Comunidad Autónoma de Madrid y la Generalitat de Cataluña, en donde tra-

baja y vive el colectivo más numeroso de quienes hacen y crean el teatro en nuestro país. Asimismo, el apoyo expreso del Ministro de Cultura ratifica la interconexión deseada entre las iniciativas sociales y la consecuente acción de gobierno. Lástima que algunas comisiones o mandos intermedios de determinadas instituciones, no hayan comprendido el alcance de la propuesta, su sentido profundizador de la democracia, su carácter de instrumento para la construcción del futuro, y hayan adoptado una actitud cicatera, ramploña, pensando que sólo existe lo que ellos hacen y sólo ellos tienen la capacidad de hacer.

Estamos convencidos que ha llegado la hora de asumir responsabilidades. La ADE ha alcanzado su mayoría de edad como asociación que agrupa a la mayor parte de los directores de escena españoles, y debe enfrentarse a tareas más complejas y de alcance mayor. La cooperación internacional es sin duda una de las que mayor importancia tiene para promover el intercambio de experiencias con colegas de otros países y generar posibles expectativas de trabajo.

El pasado mes de junio, la ADE firmó su primer «acuerdo» con la Asociación Polaca de Artistas (ZASP), del que damos cumplida información en las páginas de este «Boletín». Es el primer paso. Nuestra intención es insistir en este camino y ampliar cada vez más el campo de nuestras relaciones.

Asimismo, la Junta Directiva de la ADE está elaborando una serie de proyectos que redundarán, caso de que hallemos la vía adecuada para su ejecución y puesta en servicio, en la apertura de canales para que determinados espectáculos que hoy carecen de adecuado espacio de difusión, puedan hallarlo; para que una parte fundamental de lo que es verdaderamente el teatro encuentre su lugar y no tenga que mendigar o sucumbir en condiciones desiguales. Es la hora de asumir responsabilidades y ese es un reto que nos afecta a todos.

«Los ciudadanos de este país necesitamos una buena discusión sobre los problemas de fondo con que se enfrenta la Izquierda. Y el PSOE tiene una responsabilidad decisiva para asegurar que esta discusión se haga como es debido.»

Jordi Solé Tura
«El País», 22-VII-1987



SOCIOS DE ADE

JUNTA DIRECTIVA

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

SOCIOS

Miguel Alarcón
César M. Alario
Antoni Al·les
Angel Alonso
José Luis Alonso Mañes
José Luis Alonso de Santos
Joaquín Álvarez Acedo
Juan Manuel Álvarez
Pedro Álvarez-Ossorio
Antonio Amengual
Vicente Aranda
José Bablé Neira
Joan F. Baixas
Eduardo Camacho
Manuel Canseco
Julio César Catronuovo
Enrique Ciurana
Juan Pedro de Aguilar
Cándido de Castro
Antonio Díaz Zamora
Jorge Eines
Adela Escartín
Angel Facio
Angel García Moreno
Cesc Gelabert
José Luis Gómez
Alberto González Vergel
Antonio Guirau
Serafín Guiscafré
Ignacio Guzmán Sanguinetti
Emilio Hernández
M.^a Teresa Hernangómez
Ricardo Iniesta
Luis María Iturri
Antonio Joven
José Luis Karraskedo
William Layton
Eusebio Lázaro

Ricardo Lucía
Gerardo Malla
Nicolás Mallo
Antonio Malonda
Manuel Manzaneque
Juan Margallo
Adolfo Marsillach
Máximo Martín Ferrer
Lucila Maquieira
Jaume Melendres
Jordi Mesalles
Joan Minguell
Josep Montanyés
Pau Monterde
José María Morera
Alberto Morate
Miguel Narros
Francisco Nieva
Pere Noguera
César Oliva
José Osuna
Jesús Gracio
Santiago Paredes
Lluís Pasqual
Juan Pastor Millet
Carlos Patiño
José Carlos Plaza
Andrés Presumido
Juan Antonio Quintana
Consuelo Recio
Rafael Richart
Horacio Rodríguez Aragón
José M.^a Rodríguez Buzón
Luis Javier Rodríguez Morán
Norma Rojas Pita
Ricardo Salvat
Carlos Miguel Suárez Radillo
José Tamayo
Salvador Távora
Etelvino Vázquez
Joaquín Vida

SOCIOS HONORARIOS

Luis Escobar
Cayetano Luca de Tena

«ALTAS Y BAJAS»

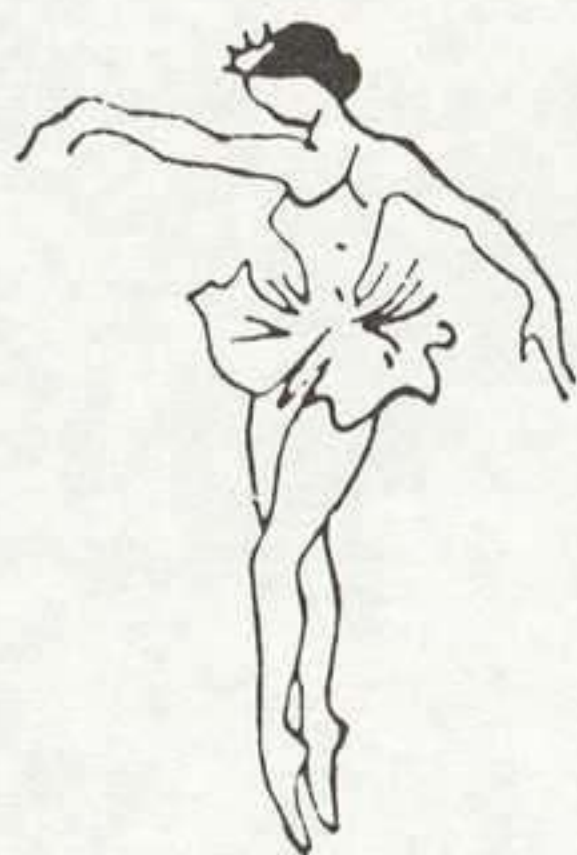
«En los últimos tres meses se han producido tres bajas: Julio Diamante, Gustavo Pérez Puig y Mara Recatero. Han ingresado los señores Jaume Melendres, Pere Noguera y Juan Pastor Millet.»

Menkes

desde 1950 - Es la Casa de los Artistas

Tejidos especiales para Cine-Teatro-TV.

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



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

LUIS LARROQUE Y LA CULTURA MADRILEÑA

De todos es sabido que Luis Larroque figuraba como número dos en las listas del PSOE al Ayuntamiento de Madrid. Una vez formado el consistorio, ha sido designado portavoz municipal y primer Teniente de Alcalde. Es este un nombramiento que a las gentes de la cultura madrileña, y a nosotros en particular, nos llena de esperanza y alegría.

Luis Larroque está vinculado a la existencia de la ADE desde su origen. Cuando en 1982 un grupo de directores se afanaban en constituir nuestra Asociación, encontró en Luis Larroque un colaborador excepcional y desinteresado, además de un amigo y consejero. Apartado por aquel entonces de los cargos públicos, tras su dimisión como Vicepresidente de la Diputación madrileña y expulsión del PCE, estaba dedicado al ejercicio de la abogacía. En el despacho que entonces ocupaba en la calle Hileras, la Comisión Gestora de la ADE celebró no pocas reuniones. En su condición de abogado, fue el primer asesor jurídico de nuestra Asociación, redactó nuestros Estatutos, los discutió en una asamblea y presidió por unanimidad las primeras elecciones de la ADE. Fue aquel un período de gran actividad y siempre tuvimos en él la persona dispuesta a allanar dificultades y resolver problemas.

Posteriormente se convirtió en diputado, padre de la patria durante una legislatura, para recalar finalmente en el Ministerio de Cultura como Jefe de Gabinete del Ministro. Con ello no sólo se veía satisfecha su condición de hombre de acción, sino que regresaba a una de las actividades que más le preocupan e interesan: la gestión y organización de la política cultural.

Nos pocas veces nos hemos referido a muchos políticos españoles como personas insensibles hacia la cultura, a la que simplemente instrumentalizan para sus logros electorales a cortísimo plazo. No nos duelen prendas para afirmar ahora que hay que colocar a Luis Larroque en lugar destacado de la minoría que ama, cree y comprende la cultura como un componente sustancial del desarrollo pleno de los seres humanos. Pocos como él respetan de verdad a quienes desarrollan sus tareas profesionales en este campo.

Por todo ello, nos hubiera satisfecho plenamente que hubiera accedido también a la dirección municipal de la cultura madrileña, por considerarlo un amigo y uno de nuestros pioneros fundadores, pero también por abrir camino a la esperanza. Esperanza de que muchas cosas cambien de veras y podamos emprender una auténtica vía de desarrollo teatral, que es lo que más aguda-



mente nos preocupa. Sabemos que la tarea no es fácil. Hay muchas visiones cicateras de la cultura, mucho populismo cutre, mucho electoralismo chocarrero que eliminar, muchas arbitrariedades que remediar.

Confiamos en que la inteligencia y buen hacer de Luis Larroque sean capaces de vencer resistencias, de acabar con reinados omnímodos en ciertas empresas culturales dependientes del municipio. Confiamos en que con él se abra un diálogo fructífero, generoso, sincero y sin cortapisas, entre la institución municipal y asociaciones como la nuestra, que representa a la mayor parte de los directores de escena que trabajan en la ciudad de Madrid.

Desde estas páginas, además de felicitar a Luis Larroque por su nombramiento y felicitarnos nosotros mismos, queremos hacer nuestra contribución responsable al diálogo que proponemos y manifestamos el más amplio espíritu de cooperación en el desarrollo y enriquecimiento de la cultura madrileña. ¡Mucha suerte para ti, Luis, nuestro amigo!

DECLARACIONES DEL MINISTRO DE CULTURA JAVIER SOLANA LA CULTURA, LA SOCIEDAD Y EL ESTADO

«Se están dando unas transformaciones y mutaciones de enorme importancia en las sociedades industriales como la que nos ha tocado vivir. Avanzamos hacia una sociedad donde la relación del tiempo de trabajo y el tiempo libre va a ir cambiando. Me preocupa que ese tiempo libre y de ocio sirva para desarrollar las capacidades de la persona y que no se convierta en un tiempo más esclavo.»

«Este es un Gobierno socialista, un Gobierno de izquierdas que cree en la sociedad y que lo que no ha hecho es regalar ni tirar el dinero ni ser un Gobierno estatista. Si fagocitáramos la iniciativa privada, sería algo realmente negativo, pero el Es-

tado debe estar allí donde la iniciativa privada no llegue y cuando entienda que esa actividad es relevante para el conjunto de la sociedad.»

«España no va a ser una potencia desde el punto de vista económico, tecnológico... pero sí puede serlo desde el punto de vista cultural.»

«Prefiero equivocarme haciendo cosas importantes. Admito todas las críticas, porque si son bien intencionadas siempre se saca una lección (...) Mis preocupaciones fundamentales a lo largo de estos años en materia de cultura han ido ligadas a todo lo que tiene que ver con infraestructura y equipamiento, de lo que España era muy deficitaria, y no con fuegos de artificio.»

Declaraciones a «El País», publicadas el 25 de agosto de 1987

PRIMER CONGRESO LUSO-ESPAÑOL DE TEATRO

A falta de los últimos ajustes que puedan producirse, ofrecemos a continuación el programa y los ponentes del **Primer Congreso Luso-Español de Teatro**, que se celebrará en Coimbra del 23 al 26 de septiembre de 1987.

Como informamos en su momento, la Presidencia de honor corresponde al doctor Mario Soares, Presidente de la República portuguesa. En el Comité figuran, por parte española, el Presidente de la Sociedad General de Autores de España, Juan José Alonso Millán, y el Presidente de la Asociación de Directores de Escena, Angel Fernández Montesinos. El secretariado lo integran, por parte portuguesa, Jose Oliveira Barata y, por parte española, Juan Antonio Hormigón.

El peso de la organización ha recaído en esta ocasión en los colegas portugueses, con José Oliveira Barata al frente y la Universidad de Coimbra. En su financiación han intervenido la Fundación Gulbenkian, la Secretaría de Estado de Cultura y la Universidad y la Facultad de Letras de Coimbra.

Por parte española se cuenta con la cooperación de la Comunidad Autónoma de Madrid y otras entidades que sufragan gastos de viaje.

La organización de las Sesiones plenarias y de las Mesas redondas, fue hecha a partir de grandes núcleos temáticos. Tras amplias discusiones, el Secretariado estableció un temario general que pretende ser una trama organizativa de los trabajos pero nunca limitar la capacidad de intervención de los participantes.

Procurando evitar la sucesión de las comunicaciones en detrimento del debate que a veces está ausente de este tipo de Congresos, se optó por unas intervenciones cortas y posibilitar al máximo el intercambio de ideas y experiencias fructíferas. Todos los congresistas podrán, pues, dialogar críticamente sobre las propuestas presentadas, tanto a través de intervenciones orales como mediante textos ya elaborados que serán incluidos en las actas finales del Congreso.

ADHESION DEL MINISTRO DE CULTURA AL CONGRESO

El Secretariado del PRIMER CONGRESO LUSO-ESPAÑOL DE TEATRO propuso al Ministro de Cultura, Javier Solana, que formara parte del Comité de Honor cuya presidencia hostenta el Presidente de la República Portuguesa, Mario Soares. El Sr. Solana remitió el pasado mes de julio la siguiente carta en que comunicaba su aceptación y apoyo al Congreso:

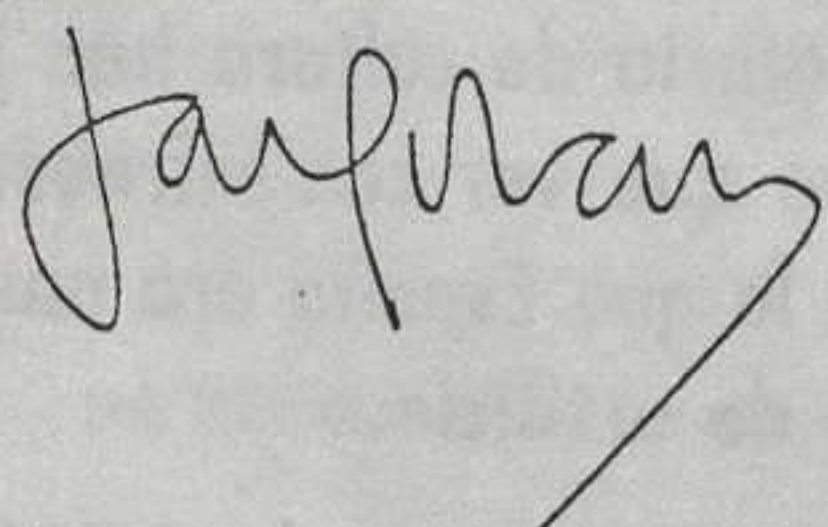
Estimado amigo:

Recibo su atenta carta en la que me informa sobre la celebración del Primer Congreso Luso Español de Teatro.

Estimo que al estar incluido en el Comité de Honor el Excmo. Sr. Embajador de España, quedo perfectamente representado en su persona.

En cualquier caso estoy seguro que será un éxito y - repercutirá en un mayor conocimiento de las realidades teatrales de ambos países.

Reciba un cordial saludo,



PRIMER CONGRESO LUSO-ESPAÑOL DE TEATRO 23-26 de septiembre de 1987

PROGRAMA

Día 23

- 17.00 SESSÃO DE ABERTURA DO CONGRESSO
(Auditório da Reitoria)
- 18.30 Inauguração da exposição bibliográfica
(Sala S. Pedro - Bib. Geral da Universidade)
- 20.00 Recepção
(Claustros do Museu Machado de Castro)
- 22.30 «A Vida de D. Quixote e Sancho Pança» pela Companhia de Marionetas de Lisboa
(Teatro Gil Vicente)

Día 24

- PRESENCAS E AUSÊNCIAS NAS RELAÇÕES TEATRAIS LUSO-ESPAÑOLAS**
(Auditório da Reitoria)
Presidente: Pilar Vázquez Cuesta
(Universidade de Salamanca)
- 10.00 José Adriano de Carvalho
(Universidade do Porto)
- 10.30 José Ares Montes
(U. Complutense de Madrid)
- 11.00 Luis Francisco Rebello
(Soc. Portuguesa de Autres)
- 12.00 Ricardo Salvat
(Universidade de Barcelona)
- 12.30 Debate
- 16.00 MESA REDONDA A
(Teatro Paulo Quintela - Faculdade de Letras)
- PUBLICAÇÕES TEATRAIS: PROBLEMAS NA MANUTENÇÃO DO REPERTÓRIO DE OBRAS CÊNICAS**
Presidente: Luis Fco. Rebello
(Soc. Portuguesa de Autores)
Intervenientes:
José Monleón
(Revista Primer Acto)
Antonio Barros
(Revista Teatruniversitário)
Jorge Urrutia
(Universidade de Sevilla)
Teresa André (Investigadora)

- 16.00 MESA REDONDA B
(Auditório da Reitoria)

- ORGANIZAÇÃO E GESTÃO TEATRAL EM ESPANHA E EM PORTUGAL RELAÇÃO ENTRE O TEATRO E A ADMINISTRAÇÃO**
Presidente: Braz Teixeira
(Conselho de Gerência da RTP)
Intervenientes:
Antoni Bartomeus
(Generalitat de Catalunya)
Ricardo Pais
(Área Urbana de Viseu)
João Lourenço
(Novo Grupo-Teatro Alberto-Lisboa)
Emilio Gutiérrez Caba
(Comunidad Autónoma de Madrid)
- 21.30 «Auto da Ciodosa», de Antonio Prestes
pelo Centro Cultural de Évora
(Teatro Paulo Quintela)

Día 25

- A DOCÊNCIA TEATRAL AM ESPANHA E PORTUGAL**
(Auditório da Reitoria)

Presidente: Ricardo Domenech
(Escola de Arte Dramático de Madrid)

- 10.00 João Mota
(A Comuna-Lisboa)
- 10.30 A. Andrés Lapeña
(Instituto del Teatro de Sevilla)
- 11.00 Duarte Ivo Cruz
(Conservatório Nacional)
- 11.30 Luis Varela
(Centro Cultural de Évora)
- 12.00 Guillem Jordi-Graells
(Inst. del Teatre de Barcelona)
- 12.30 Debate
- 16.00 MESA REDONDA A
(Auditório da Reitoria)

O ENSINO DO TEATRO NA UNIVERSIDADE

Presidente: José Oliveira Barata
(Universidade de Coimbra)

Intervenientes:

- Juan A. Quintana
(Univ. de Valladolid)
- César Oliva
(Universidad de Murcia)
- Manuel Guerra e Silva
(Teatro Gil Vicente)

- 16.00 MESA REDONDA B
(Teatro Paulo Quintela)

A CRÍTICA DA CRÍTICA TEATRAL

Pte.: Vítor Pravão dos Santos
(Museu do Teatro)

Intervenientes:

- Carlos Porto
(Crítico Teatral)
- Eugénia Vasquez
(Crítico Teatral)
- Guillermo Heras
(C. Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas)
- Helena Serodio
(Crítico Teatral)
- Jaume Melendres
(I. del Teatre de Barcelona)

- 21.30 «Os Dois Corcundas e a Lua» de Richard Demarcy pelo Grupo de Teatro «A Comuna»
(Jardim da Sereia ou Teatro Gil Vicente)

Día 26

CRISE DA ESCRITA CÊNICA: O TEXTO DA ESCRITA À REPRESENTAÇÃO

(Auditório da Reitoria)
Presidente: Enrique Llovet
(Escritor)

- 10.00 Jaime Salazar Sampaio
(Dramaturgo)
- 10.30 A. Marsillach
(Comp. Nac. de Teatro Clásico)
- 11.00 Norberto Ávila
(Dramaturgo)
- 11.30 Helder Costa
(«A Barraca»-Lisboa)
- 12.00 J. A. Hormigón
(Escritor y Director Teatral)
- 12.30 Debate
- 16.00 SESSÃO PLENÁRIA
(Auditório da Reitoria)

PROJECTO DE CRIAÇÃO DE UM INSTITUTO LUSO-ESPAÑOL DE TEATRO

Presidente: Antonio Gala
(Escritor)

CONCLUSÕES

- 20.00 Recepção no Palácio de San Marcos

QUINCE AÑOS DE TEATRO PORTUGUES EN TRES SORBOS

ANGEL FACIO



Un servidor, como la Virgen Santísima, trabajó en Portugal antes del parto, en el parto, y después del parto (léase «Revolución de los Claveles»). Durante dieciocho largos años, nunca perdí el contacto con los colegas peninsulares y, por si fuera poco, mi madre electa es una delicada actriz originaria de Oporto. Quiero decir con esto que, de alguna manera, he podido asistir al proceso que durante estos años ha sufrido —y nunca mejor dicho— el teatro de nuestros vecinos portugueses.

Al iniciarse los 70, todo estaba en calma, estabilizado y más o menos claro. Muerto Salazar, Caetano intentaba darle al país visos de democracia, pero la guerra colonial dieztaba a la juventud portuguesa —cuatro años de servicio militar, dos de ellos en Angola o Mozambique—, y al personal se le notaba la 'saudade'. En Lisboa, la única ciudad con producción de espectáculos netamente profesionales, controlaba el cotarro Vasco Morgado, con media docena de teatros abiertos al público, donde se representaban por lo general adocenadas comedias escritas —o reescritas— según las características de unos cuantos actores con talento, como Laura Alves o Raul Solnado. En este campo del teatro comercial, el género popular por antonomasia era —y quizá lo siga siendo— la «revista a la portuguesa», bastante parecida a la nuestra, aunque en ella al guiño de ojo erótico y picarón venga a añadirse el de contenido estrictamente político. Actores de la categoría del genial Villaret o de José Viana frecuentaron la revista, y hasta la mismísima Amalia Rodrigues hizo sus primeras armas en este género. También por aquellos años se producía 'teatro de calidad' en Lisboa, en unos cuantos teatros excéntricos, situados al margen de los circuitos que frecuentaba el público popular. O en salitas minúsculas, como la entrañable Casa da Comedia o el Experimental de Cascaes. O en el destartado local de la Feria Popular,

donde el Teatro Estudio presentaba sus funciones. En el Teatro Nacional, clásicos y modernos eran alternativamente fosilizados por la hábil mano para estos menesteres de Doña Amelia Rey Colaço. Y con carácter intermitente, compañías como el Grupo 4 o el Grupo de Acción Teatral estrenaban cuando podían y como podían.

Fuera de Lisboa, sólo en Oporto, el Círculo de Cultura Teatral —una asociación de carácter privado— mantenía con la ayuda del Estado el Teatro Experimental do Porto, compañía estable y semi-profesional que solía contar con unos cuarenta espectadores diarios, incluidos socios. Y pare usted de contar. El resto, puro teatro de aficionados.

Por aquel entonces, el teatro más avanzado sin lugar a dudas que se hacía en Portugal, y el único exportable además, era el que se gestaba en los grupos universitarios de Oporto (TUP), Coimbra ('Estudantes' y CITAC) y Lisboa (Grupos Cénicos de Letras y Direito, y el del Instituto Superior Técnico). Solían contratar a directores extranjeros de probada calidad —Adolfo Gutkin, Juan Carlos Oviedo, Augusto Fernandes—, y conseguían resultados como «Azul Negro», «Macbeth» o «Melim 4», que luego paseaban por los festivales internacionales más representativos de la época —Erlangen, Parma, Nancy o Zagreb.



Cuatro o cinco años después, en otoño del 75, el panorama era completamente distinto. Algunos audaces militares habían conseguido acabar con la guerra colonial, y con el salazarismo aguado de segunda generación. Parecía posible cambiar el país, y los portugueses se mostraban risueños por las calles. El imperio de Vasco Morgado se iba desmoronando poco a poco, mientras habían ido surgiendo una serie de grupos sólidos, serios y combativos que ahora ya podían contar

con su propia sala: «Os Bonecreiros», el Teatro de Campolide, el ya citado Grupo 4, «Os Cómicos», «A Barraca», y, sobre todos ellos «A Cornucopia», el de mayor prestigio a nivel nacional, y «A Comuna», el más innovador y conocido fuera de Portugal. Junto a ellos, los ya veteranos Teatro Estudio y Experimental de Cascaes trataban de ponerse a la altura de las circunstancias. En Oporto, el viejo TEP andaba un poco a la deriva, al tiempo que se gestaba «Seiva Trupe», el primer grupo independiente del norte. Y el Alentejo —la Andalucía portuguesa— también contaba ya con una escuela y una compañía estable: el Centro Teatral de Evora.

La revista, por su parte, se había renovado claramente, introduciendo en su producciones temas de actualidad política y más de una vez de carácter sectario. La supresión de la censura, que tanto benefició a la revista, dejó un poco en evidencia al teatro universitario, que siempre había sabido zafarse de su control, y así, los grupos citados, aunque siguieron funcionando, ya no eran la punta de lanza que habían sido cinco años atrás. Ante el trabajo de los nuevos grupos, el suyo parecía académico, antiguo, superficial. En mi opinión, entre el 75 y el 80, Portugal tuvo la gran oportunidad de hacer del teatro un medio de comunicación cultural vivo, popular y actuante. Precisamente, por medio de estas nuevas compañías estables, donde iban formándose actores de calidad indudable, así como técnicos, directores y escenógrafos capaces de realizar productos bien acabados. Desgraciadamente, la oportunidad se perdió, y aquello se quedó en un espejismo.

Hace apenas un año, estuve de nuevo en Portugal montando un texto de Nelson Rodrigues para la «Seiva Trupe», y francamente, la situación no puede ser más desoladora. El teatro comercial, revista incluida, se limita a vender carne al por mayor, el universitario no sale de su marasmo, y el que podríamos llamar independiente se ha venido abajo como un castillo de naipes. La ayuda económica del Estado, cada vez más recortada, ha ido suprimiendo grupos como «Os Comicos» o «A Barraca», ha sometido a los profesionales resistentes a una condición cercana al lumpen, y el teatro en el país vecino se disuelve como una cucharada de manteca puesta al fuego. Sólo el

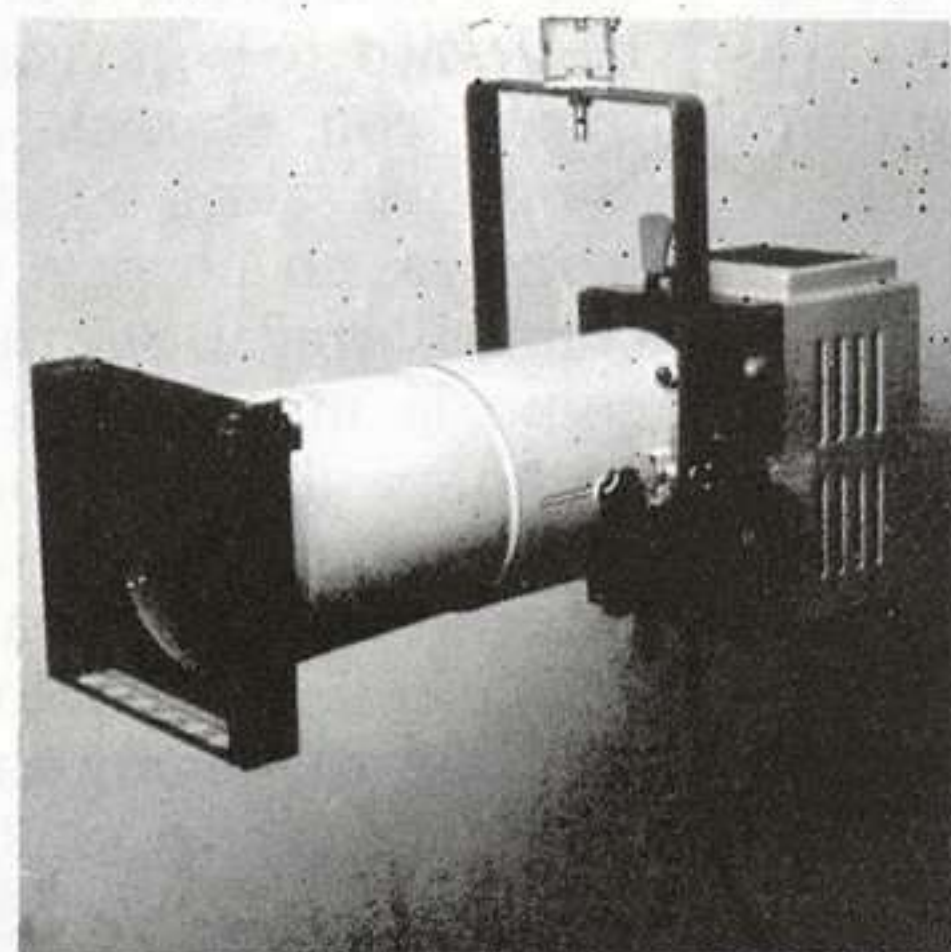
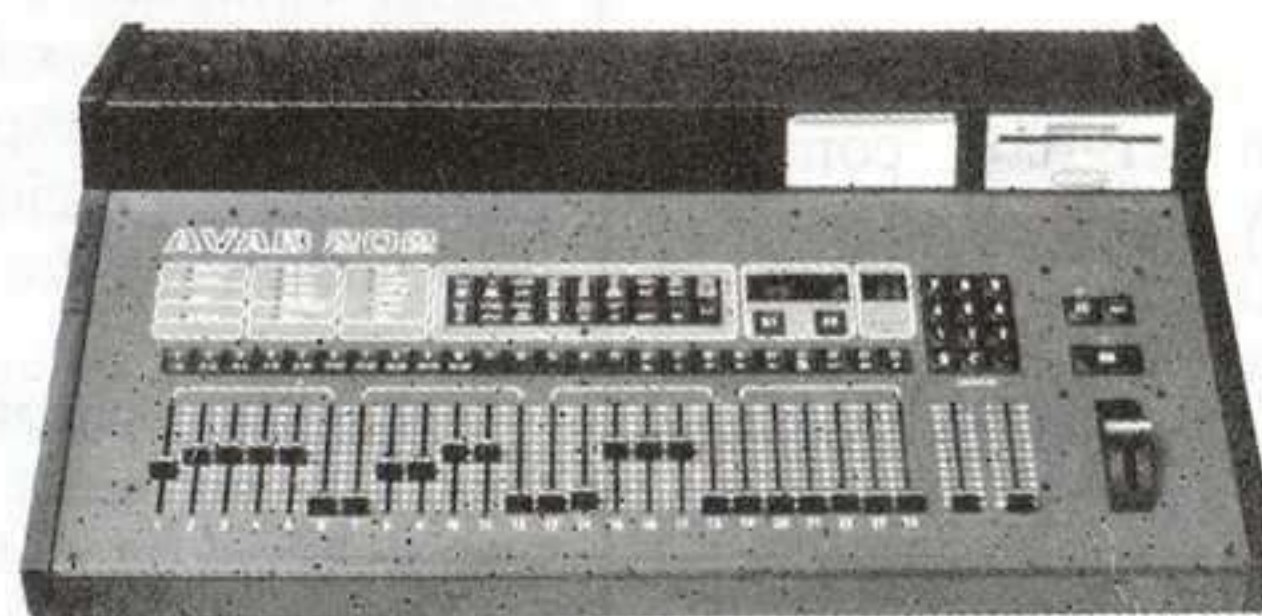
Teatro Nacional —cuestión de prestigio— y algunas producciones del Centro de Arte Moderno, auspiciadas por la Fundación Gulbenkian, mantienen un nivel digno. Mientras tanto, los grupos para poder subsistir se ven obligados a producir textos lacrimógenos o político-sentimentales, o a confeccionar 'collages' patrioterros en plan revista de parroquia. Cuando a una función asisten 60 espectadores por día, el espectáculo se considera un éxito, y sólo los más vulgares consiguen aguantar más de cuatro meses en cartel. La Administración ha estrangulado al teatro, eso es muy cierto, pero también hay que reconocer que los colegas portugueses se han equivocado de medio a medio al pretender imitar los modelos de producción europeos. Ni la programación, por lo general intelectualoide y politizada, tenía nada que ver con las expectativas del público, ni la estabilidad en una sala atípica atraía a un personal que, o bien prefiere la comedia de boulevard o la revista, o bien se queda con el rock. El público, había que salir a buscarlo, y la itinerancia, en un país tan poblado como Portugal, se muestra ahora como la única salida que habría hecho posible la renovación del teatro entre los vecinos ibéricos. Eso sí, como en España, han ido apareciendo un montón de grupos depauperados, muchos más que antes, y a cual peor. Lamentable, ¿no?

En cualquier caso, la agonía del teatro encaja con la situación general del país. Trece años después de la Revolución de los Claveles, los portugueses han vuelto a olvidar la sonrisa. Con caras de hambre y de tristeza, tras ingresar en el Mercado Común, siguen esperando el advenimiento de don Sebastián.

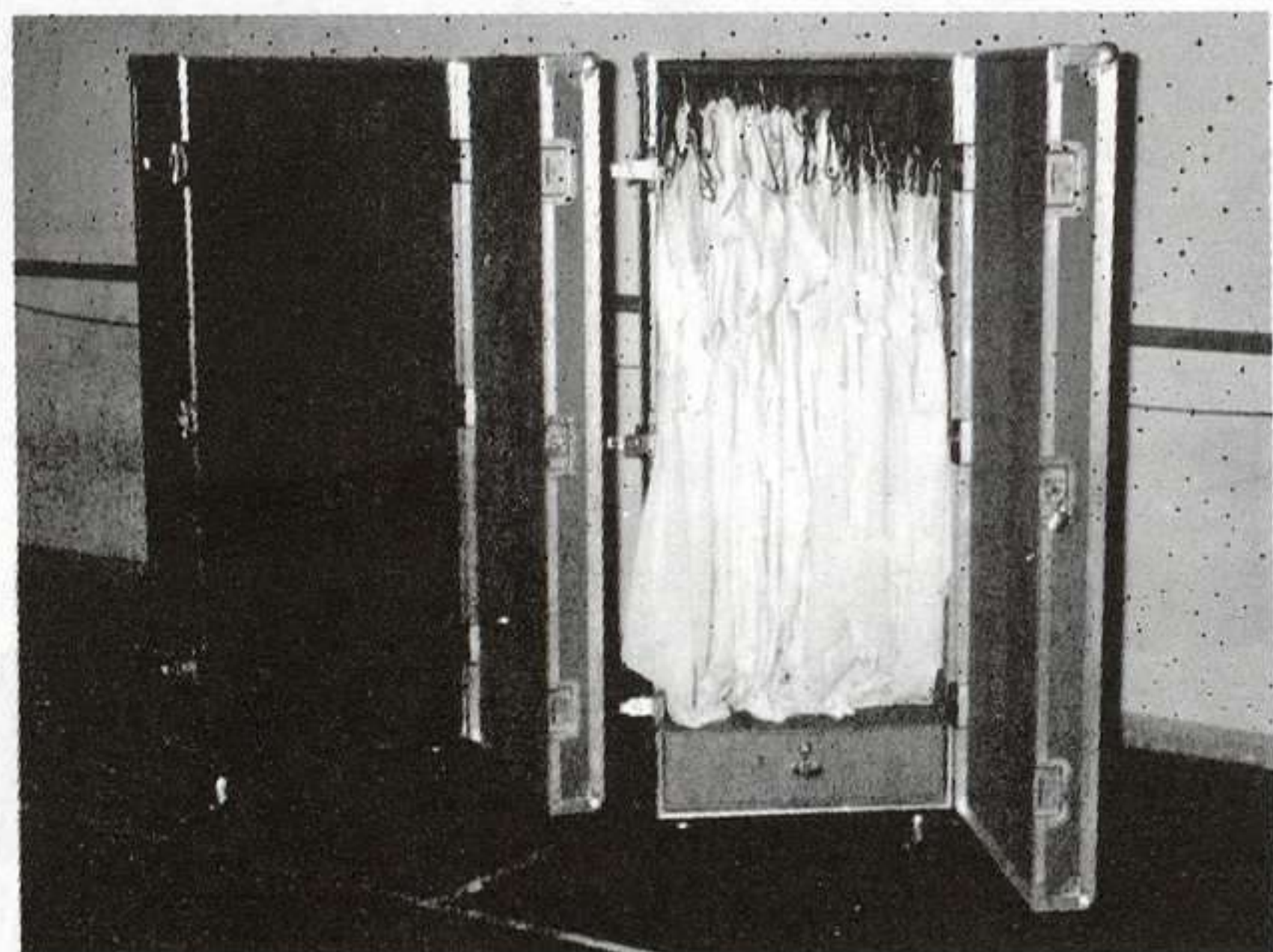




STONEX, S. A.
 Nicolás Morales, 13
 28019 Madrid
 Teléfonos 471 55 97/ 471 58 16
 Telefax: 471 97 03



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



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

DISTRIBUIDORES EN ESPAÑA

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

ACUERDO CON POLONIA

Invitados por la Asociación Polaca de Artistas de Teatro y Cine (ZASP), una delegación de la ADE, formada por su Secretario General, Juan Antonio Hormigón, y la Gerente, Karla Barro, visitó Varsovia del 23 al 27 del pasado mes de junio, con objeto de mantener conversaciones bilaterales y establecer los principios de un convenio de cooperación. La ZASP reúne a la mayor parte de los actores, escenógrafos, teatrólogos, críticos y otros profesionales del teatro, el cine y la televisión del país y también, como es fácil suponer, a los directores de escena.

La delegación española celebró una reunión de trabajo el día 24, a la que asistieron el Vicepresidente de la Asociación, Jan Zbigniew Pastuszko; la Presidenta de la Sección Internacional, Krystyna Skuszanka, directora artística del Teatro Nacional de Polonia; la actriz Halina Dobrowolska, Vicepresidente de la Sección Internacional, y las señoras Teresa Lisowska y Dorota Wasilewska, Secretaria y colaboradora, respectivamente, de este departamento. Las conversaciones se realizaron en la sede central varsoviense de la ZASP.

Hubo, en primer lugar, un intercambio mutuo sobre las características de las Asociaciones de cada país. Mientras la ZASP funciona institucionalmente ligada al Ministerio de Cultura de Polonia, se subrayó que la ADE no posee un estatuto similar, aunque busca el apoyo y ofrece la mayor cooperación a los organismos de gestión y decisión político-cultural de España.

Dada la coincidencia de objetivos de ambas asociaciones, se pasó posteriormente a enumerar los puntos que podían servir de base a un acuerdo. En líneas generales se insistió en la necesidad de promover intercambios de profesionales para desarrollar el conocimiento del teatro de cada país, sistematizar la información sobre espectáculos, festivales, estudios y literatura dramática y, eventualmente, favorecer el posible intercambio de directores de escena para que monten obras de su raíz cultural en Polonia o España.

En todo momento la filosofía de los acuerdos se rigió por el principio de la reciprocidad, no existiendo ningún tipo de reservas ni cortapisas sobre la naturaleza de las relaciones propuestas.

La delegación española estudió con posterioridad a esta reunión un modelo de convenio existente con otras Asociaciones europeas y latinoamericanas, formulando por escrito una serie de matices y modificaciones que parecía interesante introducir en el caso de las relaciones entre la ADE y la ZASP. La necesidad de establecer consultas con los organismos oficiales que enmarcan la labor de ambas asociaciones, aconsejó finalmente proceder a la firma de un «acuerdo básico» y posponer la del «Convenio» específico para el otoño del presente año.

El día 27, en el curso de una nueva reunión a la que asistió el Presidente de la ZASP, Tadeusz Jastrzebouski, se delimitaron algunos aspectos cuantitativos del documento que se iba a firmar. Se profundizó igualmente en determinados aspectos concernientes a la forma de aplicación y criterios que debían regir las futuras relaciones.

Finalmente se firmó el «Acuerdo» entre ambas asociaciones, se-



La delegación española de la ADE, reunida con los directivos de la ZASP en su sede de Varsovia.

llando el inicio de una cooperación que deseamos sea fructífera en el futuro. El próximo otoño, dos directivos de la ZASP devol-

verán su visita a España para proceder, si las circunstancias lo permiten, a la firma del «Convenio» marco.

PROTOCOLO

De la reunión con una delegación de la Asociación de Directores de Escena de España en la sede de «ZASP», en Varsovia, el día 24 de junio de 1987

De parte de la ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA participaron: JUAN ANTONIO HORMIGON, Secretario General, y KARLA BARRO, Gestora. De parte de la «ZASP» participaron: JAN ZBIGNIEW PASTUSZKO, Vicepresidente; KRYSZYNA SKUSZANKA, Jefa de la Comisión Extranjera, HALINA DOBROWOLSKA, Vice-Jefa de la Comisión Extranjera; TERESA LISOWSKA, Gerente del Departamento Extranjero; DOROTA WASILEWSKA, Vice-Gerente del Departamento Extranjero.

El tema de la reunión es el siguiente:

1. El propósito de intercambio cultural entre ZASP y ADE para la promoción de la vida teatral y cultural de ambos países.
2. Los contactos más extensos entre los miembros de ambas asociaciones.

Ambas partes están de acuerdo para colaborar durante los años 1988-1989, con el proyecto siguiente:

- intercambio de publicaciones, literatura profesional, afiches teatrales, informe sobre las actividades teatrales y culturales, boletines y obras dramáticas;
- intercambio anual (sin divisas) de dos personas para veinte días, de ambas partes (dos personas, cada uno con diez días de estancia).

Ambas partes proponen reunirse para prolongar este intercambio alternativamente en Madrid y en Varsovia, cada dos años.

El acuerdo entre ZASP y ADE para los años 88-89, después de obtener la aprobación del Ministerio de Cultura y del Arte, en Varsovia, y del Ministerio de Cultura, en Madrid, será firmado en el otoño de 1987.

Las condiciones de colaboración entre ZASP y ADE responden al Convenio de Colaboración Cultural entre los gobiernos de España y de la República Popular de Polonia para los años 88-89.

Por la Asociación de Directores de Escena (ADE)

Por Związek Artystów Scen Polskich (ZASP)

Varsovia, 27 de junio de 1987.

Envío de información a la ZASP

En el «Acuerdo» firmado entre la ADE y la ZASP polaca, nos parece particularmente importante el intercambio de información sobre espectáculos, festivales, obras dramáticas y estudios. La Junta Directiva de nuestra Asociación ha resuelto promover el envío de nuestro «Boletín», de la revista «El Público» y de los programas y ediciones de la SGAE, Centro Dramático Nacional, Teatro Español y Compañía Nacional de Teatro Clásico y otras instituciones teatrales que pueden sumarse.

‘ Hacemos igualmente un llamamiento a todos nuestros asociados para que, quienes lo deseen, hagan llegar a la sede de la ZASP documentación sobre sus trabajos.

La dirección es:

Stowarzyszenie Polskich Artystów Teatru
00-536 WARSZAWA, AL.
Ujazdowskie 45
VARSOVIA
(POLONIA)

BREVE PANORAMA DEL TEATRO POLACO CONTEMPORANEO

KARLA BARRO

La literatura y el arte polaco en general fueron conmovidos fuertemente por la Segunda Guerra Mundial y la ocupación de Polonia por la Alemania hitleriana. Debemos recordar que en este período perecieron unos seis millones de ciudadanos polacos. Sin embargo, las trágicas experiencias del período de ese terror inhumano y de los campos de concentración, han quedado sepultados por el resurgimiento de una nueva Polonia, donde, no obstante, ha perdurado una cosa: el arte. El ha florecido por encima de todos los conflictos de la sociedad, constituyendo un medio para salvaguardar los valores de las tradiciones de un pueblo que sabe conservar las pinturas de Canaletto en el Palacio Real y el corazón de Chopin en una iglesia.

Profundizar en las costumbres, la historia y la cultura de un país situado en Europa central y que cuenta con más de mil años de existencia, es tarea interesante, especialmente si nos interesamos en el desarrollo de su movimiento teatral. El teatro polaco contemporáneo trata en escena tanto los temas específicamente nacionales como los universales, participando en la solución de los problemas importantes para el hombre de hoy que lucha por su dignidad y un futuro mejor en nuestro mundo tan complejo.

Desde el punto de vista organizativo, económico y jurídico, las instituciones teatrales de Polonia son empresas estatales. El Estado garantiza a los teatros los medios básicos para su funcionamiento, como los edificios con toda la infraestructura y los fondos para su ampliación. Las instituciones artísticas emplean a sus trabajadores en base a un contrato permanente de trabajo. En los teatros dramáticos, musicales y de muñecos, trabajan en total 16.500 personas entre actores, personal técnico y empleados de la administración. Los actores, músicos, escenógrafos y directores de escena con empleo fijo, tienen el deber de participar en determinado número de espectáculos, estableciendo la tarea mensual el Director General del Teatro. El trabajo que supere la norma establecida se paga aparte. Estos trabajadores perciben también un sobresueldo por antigüedad y algunos artistas (bailarines, manipuladores de muñecos y músicos) tienen el derecho a jubilación anticipada.

Existen en el país 72 teatros dramáticos, 18 teatros musicales, sin contar los de ópera y ballet, y 26 teatros de muñecos. Muchos de

todos estos teatros poseen más de dos escenarios para sus ensayos y funciones. Los estrenos proliferan: todos los años los teatros dramáticos ofrecen 400 estrenos; en los teatros regionales se entrenan, como término medio, 12 obras por temporada, y en las grandes ciudades como Varsovia, Cracovia, Łódź y Wrocław, entre 5 y 10 piezas al año.

En las afueras de Varsovia existe una casa de ancianos actores retirados, donde viven con su familia, pero esto es algo voluntario. También existe la casa de los creadores, donde aproximadamente un total de 14 artistas pueden albergarse simultáneamente durante un tiempo, para poder crear sus obras artísticas. Hay también clubs de actores y policlínicos para

tro Nuevo), que dirige el artista Bohdan Cybulsky, presentan *El matadero*, de Slawomir Mrozek, escritor bien conocido fuera de las fronteras de Polonia, uno de los humoristas más eminentes de la postguerra. Esta obra es adaptación teatral de un guión radial, cuya puesta en escena, rica en situaciones realmente originales y matizada de «humor negro», lleva al espectador tanto a la risa como a una profunda reflexión sobre la vida; *Pasión según San Mateo*, espectáculo sin palabras, un manipulador de títeres y música de Bach; *Kordian*, de Juliusz Słowacki, obra del romanticismo polaco; *Eduardo II*, de C. Marlowe, dirigido por Maciej Prus; *La abuela y el nieto*, de Gatczyński, pieza al estilo de cabaret, con canciones; *Dr.*

Goethe, y una adaptación de *Los hermanos Karamazov*, de F. Dostoievski.

En el Teatro Popular se mantiene en repertorio *Baal* y *Turandot*, de B. Brecht; *María Estuardo*, de Wolfgang Hildesheimer; *Alguien voló sobre el nido del cuco* y *La vida de los gusanos*, de Per Olov Enquist, que trata de un episodio en la vida de Hans Christian Andersen.

En el Teatro Nacional representan: *Las aventuras de Scapine* y *Tartufo*, de Molière; *La fierecilla domada*, de W. Shakespeare; *El día de los difuntos*, de Mickiewicz; *El tropezón del caballo*, de Ovs-troski; *Antonio y Cleopatra*, de Shakespeare, y *La moral de la señora Dulaska*, obra escrita en 1907 por una escritora y actriz amante



«El matadero», de S. Mrocek. Teatro Nowy. Dirección: B. Cybulski.

todos los que trabajan en las instituciones teatrales. En los grandes teatros con alrededor de 200 trabajadores, hay médicos permanentemente. Los artistas poseen también un seguro de vida para casos de muerte y una caja de ayudas a colegas, para casos económicos difíciles.

Cabe destacar el repertorio que los teatros mantienen en cada temporada. Por ejemplo, solamente en Varsovia, la capital, citaremos unos pocos títulos:

En el Teatr Mały (Teatro Pequeño), alternan *Pigmalion*, de B. Shaw, con *La casa de Bernarda Alba*, de F. García Lorca; *El marido y la mujer*, de Alejandro Fredro; *Físicos*, de Dürrenmatt, y *Herr Puntilla y su criado Matti*, de B. Brecht. En el Teatr Nowy (Tea-

Fausto, obra anónima alemana del siglo XVII, con muñecos y un solo actor, cuyas representaciones no se hacen en el teatro, sino en calles y plazas; *La despedida del glotón*, de Tadeusz Rózewicz, pieza basada de una manera ligera y poética sobre un cuento de Kafka, en la que el protagonista, el «glotón», se gana la vida haciendo representaciones públicas con su apetito, o comiendo exageradamente o haciendo abstinencia por mucho tiempo; *Los pecados de la vejez*, de Bogalaw Schaeffer, dramaturgo contemporáneo y científico de renombre europeo, músico, que escribe teatro sólo como «hobby», siendo peculiar el humor que utiliza en sus diálogos. Próximamente en este mismo teatro se estrenará el *Fausto*, de

del naturalismo, Gabriela Zapolska, y hasta el día de hoy es presentada con éxito en los teatros polacos ya que mantuvo la agudeza de visión, el acierto de la observación psicológica y también el desacuerdo con los fenómenos sociales que en distintas formas surgen en diferentes períodos históricos y en todas las latitudes, a pesar de estar ubicada en las realidades polacas.

Podemos afirmar que los directores de escena polacos han aportado al teatro contemporáneo en su país viveza y originalidad, nueva sensibilidad estética e inquietud moral. La mayoría de ellos preparan sus espectáculos con buena literatura teatral y cuidan por el nivel de interpretación, otorgando de este modo el teatro polaco categoría internacional.



Un lugar muy destacado en este número del «Boletín» lo merece, sin duda, la presidenta de la Sección Internacional de la «Asociación de Artistas Polacos de Teatro, Variedades, Radio, TV y Cine (ZASP)», y también Directora Artística del «Teatr Narodowy» (Teatro Nacional) de Varsovia, donde ha hecho numerosas puestas en escena, destacándose su trabajo en «La casa de Bernarda Alba», de G. Lorca. Con ella habló nuestra compañera Karla Barro.

los teatros dependían de la política del Ministerio de Cultura. Ahora los teatros son totalmente independientes y la selección de las obras a estrenar corresponde al Director del Teatro y al director de escena. Los directores de escena pueden escoger sus obras y proponerlas a los teatros. Recuerdo que Krasowski y yo montamos una obra que se llamó «Miniatura», en el mayor teatro de Cracovia, el Teatro Viejo. Nosotros éramos profe-

KRYSTYNA SKUSZANKA: UNA DIRECTORA DE ESCENA POLACA

Karla: Krystyna, ¿cómo fueron sus inicios en el teatro?

Krystyna: Mi camino en el teatro polaco no es típico, ya que antes de recibir mi título como directora de escena en el Instituto Superior de Teatro, había ya recibido una propuesta para dirigir un teatro. Posteriormente recibí por mi Diploma el Premio Estatal Artístico, lo cual me abrió las puertas del teatro en Polonia en el año 1953. Anteriormente a estos estudios me había graduado en Filología, por lo cual pude ingresar en la Facultad de Dirección de Escena.

Karla: ¿Cómo se forman los directores de escena en Polonia?

Krystyna: En Polonia los directores proceden todos de la Facultad de Dirección de Escena, que es una especialidad dentro de la Escuela Superior de Teatro. Se trata de estudios superiores, pero no inscritos en la universidad, aunque la titulación tiene un rango del mismo nivel que el que otorga la universidad. A la Facultad de Dirección se accede a partir de los estudios de interpretación, tres años, o de un título universitario de humanidades. Posteriormente, es necesario realizar un examen de ingreso muy duro y difícil.

Karla: ¿Cómo son los estudios de dirección?

Krystyna: La carrera de dirección consta de cuatro años. El nivel de la Facultad de Dirección es muy alto y la exigencia grande. Se trata, además, de cursos selectivos. Cada año ingresan cinco o seis estudiantes como máximo, pero sólo se gradúan dos o tres. Puedo asegurarle que un director de escena en Polonia es una persona y un artista bien preparado para su profesión. Actualmente existen tres Facultades de Dirección de Escena en el país.

Karla: ¿En qué teatro comenzó su trabajo como Directora de Escena?

Krystyna: Primeramente trabajé en la ciudad de Opole y posteriormente en Nova Huta (Nueva Fundación). En este lugar se creó un teatro experimental, que llegó a ser muy famoso en toda Europa entre los años 1955 y 1964. Yo participé con este teatro en eventos importantes como el Teatro de

«La casa de Bernarda Alba», de F. García Lorca. Teatro Narodowy (Maly). Dirección: Krystyna Skuszcanka.



las Naciones, en Nancy (Francia), y el Festival de Venecia. Fue en esta época que comenzó mi colaboración con el Director General del Teatro Nacional de Varsovia, Jerzy Krasowski, y desde entonces continuamos unidos en el trabajo teatral y también en la vida, pues es mi esposo.

Karla: ¿El teatro de Nova Huta era un teatro obrero?

Krystyna: Sí, producto de las fundiciones que existían en la región. Fue este un momento teatral en la vida de Polonia muy importante, resultando un teatro de vanguardia que causó sensación en toda Europa. Este período fue para mí también importante por la colaboración que tuve con dos famosos escenógrafos: Joséf Szajna y Tadeusz Kantor. Posteriormente, con Krasowski, trabajé en los teatros de Cracovia, Wrocław y Varsovia.

Karla: ¿Cuál es la situación actual de los Directores de Escena en cuanto a condiciones de trabajo, contratación etc?

Krystyna: En su mayoría, los directores de escena están vinculados con un teatro por un tiempo. Al igual que los escenógrafos, un director de escena es contratado y dentro de sus obligaciones tiene como tarea dirigir solamente una obra durante la temporada teatral, cobrando durante todo el año un sueldo estable. Trabaja más o menos un período de tres meses en su puesta en escena, quedándole el resto del tiempo, nueve meses, li-

bre; con frecuencia lo aprovecha para llevar la obra a teatros de provincia o para trabajar en cine, radio y televisión. Eso le da la posibilidad de tener ganancias extras. También en el propio teatro donde esté contratado puede hacer otra obra, pero se le paga extra. Los salarios de los directores de escena varían de acuerdo a las categorías y experiencia. Se paga el máximo establecido a los directores de mayor experiencia. Puedo añadir que la situación de los directores de escena en Polonia es peor, comparada con la de los actores, pues un director en una temporada puede como máximo dirigir tres obras, y un actor puede trabajar mucho más. Un actor tiene que hacer como mínimo de 0 a 8 funciones al mes en el teatro que lo ha contratado y si trabaja más, se le pagan las funciones extras aparte.

Karla: ¿Cómo ingresan los directores de escena en los teatros?

Krystyna: Después de pasar obligatoriamente la Escuela Superior de Teatro, cada graduado hace una puesta en escena, organizándolo todo él mismo con un teatro y un elenco. Si no logra poner la obra en la capital puede hacerlo en las provincias.

Karla: ¿Cómo se seleccionan las obras que mantienen en repertorio?

Krystyna: Antes había un dramaturgo en cada teatro para seleccionar el repertorio, pero eso ya no se hace. Esto ocurría cuando

sores de la Facultad de Dirección de Escena de la Escuela de Teatro de Cracovia, y nuestro objetivo era que todas las obras fueran dirigidas por jóvenes alumnos de esta Facultad, pues conocíamos a estos estudiantes y posibilitábamos que los más interesantes pudieran trabajar con actores profesionales. De esa experiencia salió una generación muy buena de Directores de Escena, pues durante los estudios tuvieron la oportunidad de trabajar con actores profesionales.

Karla: ¿Existe algún tipo de censura o de dirigismo estético en el teatro polaco?

Krystyna: Hay dirigismo estético en el sentido de que consideramos toda la literatura dramática respetando su misma estética y poética. Respetamos la estética y la poética que existe en un Shakespeare o en un Molière, por ejemplo. En cuanto a censura, no existe ahora. Antes no era así. Por ejemplo, del año 45 al 55 eran los tiempos de Stalin y existía una censura política y estética terrible, porque existía el Realismo Socialista. A partir del año 56 se produjo una revolución total en la estética y la política: la libertad total. Por ejemplo, se ponen en escena obras muy críticas en cuanto al sistema de gobierno. En realidad, en el teatro polaco de hoy hay una variedad muy grande de diversas estéticas; hay teatros muy diferentes, cada uno tiene su línea de trabajo, su línea estética, su repertorio, su elenco, etc.

LOS DINEROS DEL TEATRO (I)

JUAN ANTONIO HORMIGON

Hace años, algunos ya protestábamos airadamente porque había muy poco dinero público para el teatro. Era algo cierto, palpable, objetivo, incontrovertible. La simple comparación de nuestro presupuesto con el existente en otros países de Europa, con los que pugábamos por integrarnos, testimoniaba un estado de cosas que, además de sumirnos como país en el ridículo, provocaba un aplastante agravio comparativo con otros sectores de la vida social y de la actividad productiva que mantenían niveles de desarrollo similares a los europeos.

A partir de 1982, con el acceso del PSOE al gobierno tras su triunfo en las elecciones legislativas, la situación se fue modificando de forma paulatina y gradual. No sólo aumentó sustancialmente el presupuesto teatral del Ministerio de Cultura, sino que las Autonomías y Municipios aportaron también una parte de sus recursos financieros a su desarrollo. Es difícil cuantificar detalladamente el monto actual de los dineros que las diferentes instancias administrativas dedican al teatro en toda España. Los responsables ministeriales se han aventurado a dar una cifra que ascendería, en números redondos, a doce mil millones de pesetas. Parece plausible y es, desde luego, muy significativa y merecedora de una larga reflexión.

Aun teniendo en cuenta que esta cifra resume y abarca la totalidad de los recursos públicos que se dedican al conjunto de las actividades relacionadas con el teatro, no es nada desdeñable ni una futeza para salir del paso. Viene a corroborar algo que en diferentes ocasiones se ha dicho: el problema de nuestro teatro no procede de los recursos que se le destinan, sino de su estructura atávica, su insuficiente organización, la supervivencia de una mentalidad obsoleta y anclada en la repetición rutinaria de viejos hábitos entre no pocos profesionales, la ausencia de un programa aglutinador en que unos y otros hallen su lugar, sus objetivos y el significado específico de su trabajo, pero también la consideración concreta, el respeto y el apoyo según el tipo de propuesta artística que planteen. ¿Pero en qué se invierten estos doce mil millones?

Las partidas mayores

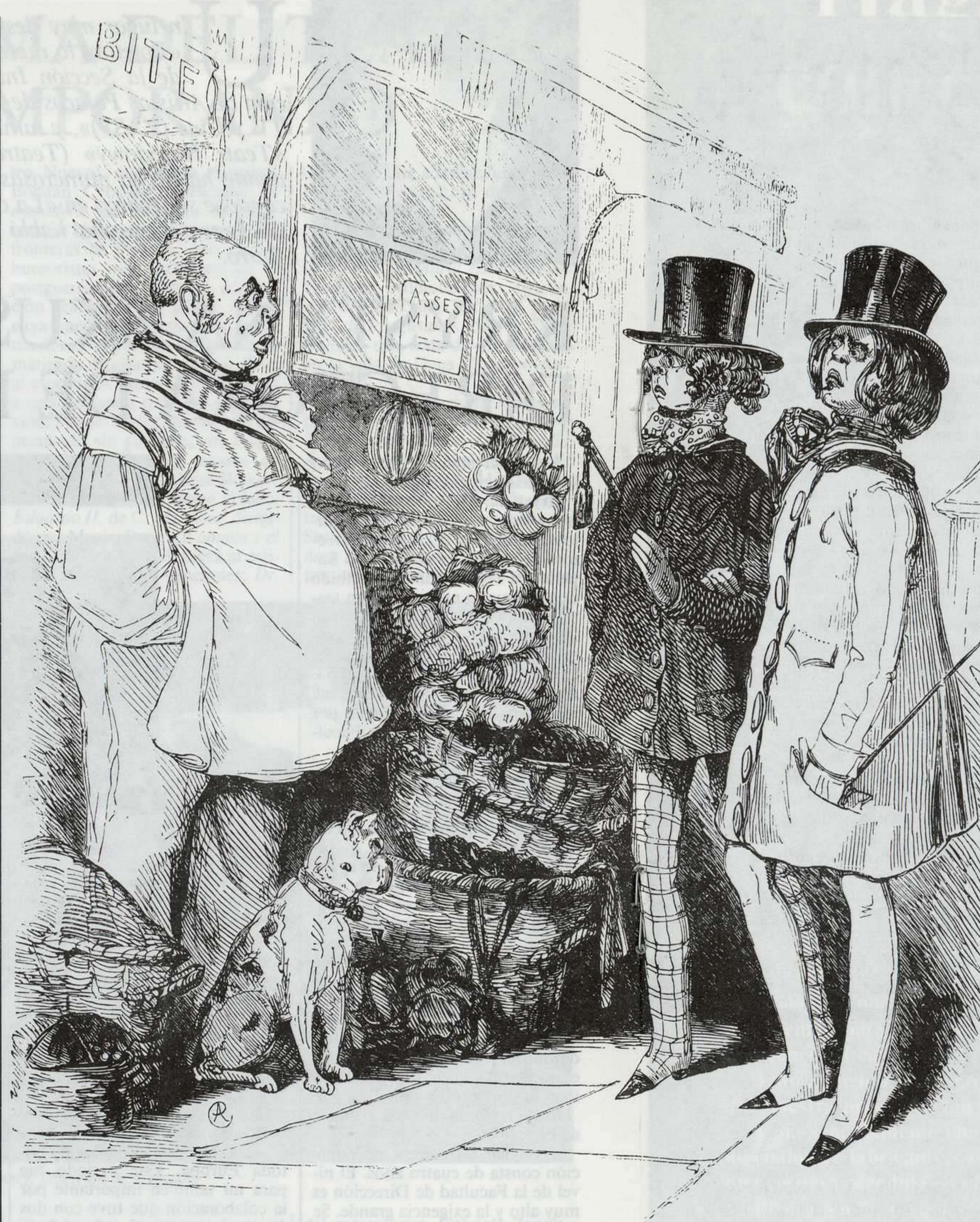
Una parte se dedica en la actualidad a renovación de infraestructura.

Hay que incluir en este apartado las inversiones que el MOPU, el Ministerio de Cultura y determinados gobiernos autonómicos o municipales realizan para restaurar en una primera fase, cuarenta teatros a lo largo y ancho del país. Es esta una labor de extraordinaria importancia, no sólo por lo que supone como conservación de nuestro patrimonio histórico y cultural —se trata en no pocos casos de edificios de gran valor—, sino también, y muy especialmente, porque representa la recuperación de los instrumentos de trabajo de quienes hacen y crean el teatro, así como el espacio social específico de los espectadores que le confieren existencia, sentido y significado.

Otra partida importante y sustanciosa es la que se dedica a los festivalazos, festivales y festivalillos que pululan a lo largo y ancho del país. Un dinero casi siempre malgastado, que nunca proporciona beneficios estéticos ni de infraestructura, que no fomenta tampoco la producción teatral española, que se desvanece como el humo y escapa lejos de nuestras fronteras, que no cumple otra misión, dentro de una actitud político-cultural de gestos, que la de dar un toque de prestigio, de «glamour» artístico, y coadyubar a la construcción de espacio vital para la institución que lo programa.

La tercera gran partida corresponde a la producción de espectáculos, tanto en entidades públicas como los promovidos por la iniciativa privada o, si se prefiere, social. Si exceptuamos al INAEM, la Generalitat de Cataluña y la del País valenciano, que dedican cantidades importantes a este capítulo y mantienen instituciones escénicas financiadas a cargo de sus presupuestos, el resto de organismos oficiales aportan cifras que van de lo simbólico a lo ridículo. En unos casos, la casi totalidad de los recursos se destinan al mantenimiento de un teatro propio, como en el caso de la Comunidad gallega o el Ayuntamiento de Madrid. En otros, son muy inferiores a los destinados a festivales, publicidad de esos mismos organismos o una cierta forma de difusión de la que hablaré en seguida.

También es cierto que no en todos los casos existen elencos verdaderamente profesionales que puedan asumir producciones que respondan a este título con justicia. Con mucha frecuencia, donde domina el criterio de que apoyar el teatro es directamente regar con dinero lo que da la tierra, como si se tratara de nabos y coles, las can-



tidades que se destinan a este apartado, aun siendo intrínsecamente una miseria, se convierten en un dispendio gratuito.

Dificultades de la difusión

Si entendemos por difusión la forma de organizar la presencia de los espectáculos ante el público; proporcionarles su espacio útil y adecuado, libre de trabas técnicas y económicas ajenas a lo específicamente teatral; propiciar su más amplia continuidad y distribución por todo el territorio español;

coordinar y equilibrar la programación para que el repertorio alcance su gama más extensa y significativa; estudiar la recepción de los espectáculos para establecer pautas de movilización y formación de los espectadores, esta partida es sumamente escasa. En la práctica, quizá sólo existe la dedicada a los teatros públicos. El resto debe conformarse con la publicidad convencional más o menos abundante, lo que el ingenio o el esfuerzo personal proporciona en cada caso y la asunción de riesgos inusitados, más graves, por lo general, cuanto mayores son las ambiciones artísticas.

El ejemplo mayúsculo de la fal-

ta de rigor que preside este apartado consiste en utilizar como piedra de toque del impacto social de recepción, del éxito incluso, las cifras de taquilla. Es este procedimiento carente de base científica cuando existe una variedad de espectáculos enorme, desde los que intentan captar miles de espectadores por representación hasta los que por su propia formulación estética o su diseño, se dirigen a unas docenas.

En principio, si manejamos criterios artísticos y no economía de mercado aplicada al arte, tan legítima es una como otra actitud. Tampoco se conoce mejor siguiendo este planteamiento, las dificultades administrativas que dificultan o acosan las producciones de cierto riesgo estético o ideológico para o cuando acceden a los escenarios. No obstante, este es el auténtico cuello de botella que asfixia nuestro teatro, pero pocos lo quieren ver y nadie, por el momento, se atreve a ponerle el cascabel al gato.

Con mucha frecuencia se confunde la ayuda a la difusión con los contratos a tanto alzado fijo, que algunos teatros de gestión municipal o autonómica realizan con ciertos elencos. En la práctica, esta actitud obedece a criterios similares a los que se utilizan en los mejuerges festivaleros. Determinados espectáculos nacionales y la mayoría de los extranjeros, todos ellos igualados, en general, por una noción primaria de prestigio y buen tono, reciben este tratamiento excepcional con doloso agravio comparativo para los que se producen en España.

Control estético de los «expertos»

Quizá lo más lacerante de esta situación provenga del ascenso, desde hace algunos años, de una pléyade de «expertos/as» y «programadores/as» desplegados por

la geografía española, que no sólo gestionan sumas importantes del dinero del teatro, sino que toman decisiones de orden estético e ideológico que los convierte en brazo ejecutor de una política cultural evanescente e indefinida en sus principios, que sólo halla su concreción a través de un pragmatismo ramplón, triunfalista y neumático, por lo ostensible que intenta ser y la vacuidad que encierra.

Salvando honrosas excepciones, estos denodados «expertos/as» y «programadores/as» muestran por lo general, una ignorancia absoluta en lo que al teatro se refiere, no digamos a las manifestaciones artísticas o humanísticas que le son próximas. Su bagaje suele reducirse a tener muchos «amigos» o uno solo, pero de peso; conocer «a todo el mundo»; utilizar algunas frases hechas de la jerga teatral; poner adecuadamente los ojos en blanco o lanzar un prolongado suspiro al escuchar ciertos nombres o títulos, y expresión de sorber aceite de hígado de bacalao ante otros; poseer una buena y voluminosa agenda; no «cortarse» antes ningún tema teatral pero eludir cualquier conversación con un mínimo de profundidad, calificándola de aburrida; estar al día en los usos y misterios del «sector».

En realidad su formación es ínfima. Son gentes a las que el decir popular definiría como «sin oficio ni beneficio». De no haber encontrado espléndido acomodo en estos menesteres que no comprometen a nada ni exigen conocimientos previos constatables, no tendrían nada fácil definir su profesión ni en qué trabajar. Alguna hay, con la que hubo que hacer trampas para que pudiera presentarse a una oposición en la que se le iba a obsequiar con un puesto fijo de por vida, porque ni tan siquiera tenía el bachiller elemental. Es sólo una anécdota... ¡Pero de qué porte!

Sus orígenes son difusos y dispares. Algunos asistieron a unos pocos ensayos de un grupo teatral

«Una tradición venerable distingue entre el sabio y el que sabe muchas cosas. El sabio añade al conocimiento de las cosas un saber de sí mismo y de los demás hombres, y de lo que interesa al hombre. El sabedor de cosas cumple con comunicar sus conocimientos. El sabio, en cambio, está obligado a más: si cumple su obligación, señala fines... Cuando el sabio enseña así los fines del hombre, más que enseñar cosas, lo que enseña es a ser hombre. Enseña a bien protagonizar el drama que es la vida, a vertebrar el cuerpo que es la sociedad, a construir el organismo que es nuestro mundo, a vitalizar todo lo que es vida común.»

Manuel Sacristán

en que tenían amigos, otros fueron durante unas semanas incipientes actores de una agrupación independiente de las de antaño; hay quienes se iniciaron en labores administrativas en un teatro y de allí vino lo demás; no falta quien tenía una vaga idea tan sólo del asunto hasta un cuarto de hora antes de su nombramiento. A veces, no siempre, chapurrean algo de inglés o francés, incluso hay quien lo habla. Casi todos se han dado un garbeo por Avignon y encuentran en «El País», la fuente suprema de su información y saber.

En lo que si son maestros, es en las argucias del pícaro; doctores en el arte de la trepa; cofrades distinguidos en la sumisión callada hacia quien les manda, sean cuales sean sus caprichos; estratagemas depurados en la conservación de su puesto; escépticos de toda moral que no les lleve al engorde de su propio beneficio. Han aprendido, eso sí, a comer en restaurantes caros y engullir con avidez lo que se les pone por delante. Son egregios seguidores de quienes decidieron un día ponerse el mundo por montera y hacer su agosto. ¿Y qué pinta en todo esto el teatro? Pintar, pinta poco. Apenas, como ya dije, podremos hablar con ellos/as de los obvios y evidente, de algunas cifras, de algún título, poco más.

Pero son ellos y sólo ellos quienes seleccionan, deciden y establecen las pautas estéticas de la programación teatral española en muchos casos. Son ellos quienes disponen de una buena tajada de los caudales públicos destinados a la promoción teatral, quienes los distribuyen y chalanear a su sabor con el pálpito de autoridad y prevención que de ello se deriva. Puestos así, los hay en todos los países, lo notablemente distinto es la calidad intelectual y el bagaje de conocimientos en líneas generales de quienes los detentan.

Queda por hablar de las partidas menores y hacer una reflexión sobre lo relatado. Pero eso, dada la dimensión de lo ya escrito, será en una próxima entrega.

TEATRO ESTUDIO

Dirección:
Karla Barro

Investigación
y laboratorio teatral.
Cursos de formación
integral del actor.

Información:
Tel.: (91) 766 51 53
MADRID

NOTAS SOBRE LA NECESIDAD DE LOS CLASICOS

EUSEBIO LAZARO

Hace tiempo, mucho tiempo, que deseaba entrar en el universo maravilloso del Barroco. He convivido veranos enteros con Calderón, con Lope, con Quevedo, con Gracián, con Cervantes... Había soñado con la constelación de ese cielo «que ni es cielo ni es azul» y había notado, no obstante, que sí era verdad tanta belleza.

Pero paradójicamente, iba encontrando reconocimiento entre prestigiosas gentes del teatro inglés y no encontraba en mi ámbito ni «una sed de agua». De modo que Shakespeare avanzaba y Calderón esperaba.

Por otra parte ¿dónde poner a un clásico? ¿Acaso los poderes culturales habían propiciado un espacio teatral para los clásicos? ¿Se había aprendido a amar a nuestros clásicos? Imposible, porque el amor no se produce sin el conocimiento y nuestros autores estampados en letras de oro eran —son— ilustres desconocidos.

Por fin ahora, aunque armado con humildísimos pertrechos, voy a abordar a uno de nuestros mejores barrocos, a Calderón.

Y si ha sido durante las pruebas y audiciones que he realizado para formar la compañía, cuando me he percatado de la urgente necesidad que existe de recuperar a nuestros clásicos.

No se puede afrontar la modernidad —o la postmodernidad como prefieren otros—, desde un desconocimiento casi absoluto de la preceptiva. Es como si se formaran orquestas con músicos que no saben leer la partitura y se empeñaran en tocar a Mozart de oído.

Por eso, la creación de la Compañía Nacional de Teatro Clásico me parece una iniciativa que debiera contar con el apoyo de toda la profesión y no asestarle el típico golpe cainita. Naturalmente que un patrimonio tan rico y tan extenso, no se preserva o recupera —y menos después de tantos años de desidia— con una sola compañía. No es ocioso recordar que en Inglaterra, además del National y de la RSC con sus distintos teatros y sus compañías dobles, existen 30 ó 40 compañías subvencionadas —antes de los recortes de la Sra. Thatcher, eran unas 70.

Y aunque éste sea un país con menos recursos —o que explota y administra peor sus recursos—, no es deseable la situación.

SOBRE EL MONTAJE DE LA DEVOCION DE LA CRUZ

Al hilo de mis reflexiones para el montaje de «La Devoción de la Cruz», de Calderón, he escrito las siguientes notas que reproduzco aquí:

Enfrentarse al material poético calderoniano es penetrar en un universo cuyas dimensiones vienen establecidas por el lenguaje, a través del cual, se va creando la única y verdadera razón del drama que se nos cuenta.

El mundo del Barroco dio a la palabra una categoría objetual cuya naturaleza podía y debía ser apreciada no sólo por los oídos sino como representación del mundo que nos envuelve sensorialmente haciéndonos perder el límite o contorno entre lo real y lo sugerido o imaginado. De ahí que el teatro de Calderón esté lleno de imágenes que, antes desvían la concepción fenomenológica del mundo a través de portentosas metáforas, que lo acercan a una inmediatez real. Así, para describir una tormenta, dirá del cielo que «lanzas arrojaba en agua, balas disparaba en piedras», para terminar con «Un rayo que fue en el aire caliginoso cometa».

Estamos pues, ante la virtualidad de un lenguaje poético que hace posible el teatro.

Uno de los grandes problemas con que se enfrenta el hombre de teatro moderno —actor o director—, en su relación con los clásicos es el de la armonización entre ese lenguaje virtual del mundo poético y el de la actuación de «foco concentrado», de organicidad en «primer plano» a que nos han acostumbrado inexorablemente el cine y la televisión. Por eso es ociosa la discusión sobre supuestas fidelidades; creemos que el clásico es de todas las épocas y que cada época vive a los clásicos de manera distinta. Es necesario encontrar una metáfora escénica que traduzca el espacio del clásico en significados afines a nuestra época.

El desafío y la gran dificultad estriban en la estructura de la expresión poética. El verso tiene sus propias leyes y no basta situar lo emocional por encima de los apoyos rítmicos o primar el virtuosismo en el «decir» sin un sostén emocional que lo haga vivo. Quizá se esté dando vueltas sobre el eterno problema de forma y contenido; es muy posible que, como en otras expresiones del arte, el secreto resida en lo mismo, en la indisolubilidad de ambas categorías: debajo de la palabra está la acción y sobre la correcta estimación musical y rítmica del verso, cabalga la emoción.

EUSEBIO LAZARO

CUANDO LOS DINOSAURIOS POBLARON LA ESCENA

AGUSTIN IGLESIAS

¡Que vienen las elecciones! ¡Atacan los políticos! ¡Dios mío, cuánto espectáculo! Después de las elecciones el panorama quedó arrasado; algunos dicen que aquello pareció un huracán. Qué va, a lo que más se asemejó fue al purgatorio dantesco: un muro de lamentaciones: ¡Con lo bien! ¡Con lo mal que lo hicimos! ¡Cómo nos tratan ahora! Mientras tanto nosotros, pobres cómicos, parapetados, escondidos, esperando que pase el vendaval, podamos sacar la cabeza y preguntarnos: ¿y quién nos va a pagar ahora?

No, realmente el huracán fue un vientecillo más bien aburrido;

se discutió de pocas cosas, de teatro desde luego nada. Ya se sabe que hoy en día la cultura o es diseño o es tecnología. El teatro, ¡ay!, arcaica palabra, ¡es tan antiguo! Yo prefiero la danza, y si es posible tratada en vídeo, a partir de una performance minimal, surgida en base a una instalación subacuática llevada a cabo en la cisterna del WC de un ático de la 5.ª Avenida.

En fin, cuando se aposente la calma y las lluvias despejen el pequeño barrizal, comprobaremos si los cráneos de los prohombres albergan alguna idea sobre nuestro etéreo futuro.

Mientras tanto, sólo hay algo cierto: los dinosaurios siguen. No acaba de saberse muy bien por qué ni para qué; pero se mantienen ahí, quietos, impertérritos, más allá del bien y del mal, y so-

bre todo más allá de todo huracano electoral.

Los centros trágicos, dramáticos, cómicos, clásicos, modernos, dancísticos, zarzueleros, operísticos, con los cimientos bien anclados en las alforjas estatales, ¡hermosos diplodocus!, se mantienen en sus pedestales contra viento y marea. Son el prestigio de la nación, la sedimentación teatral, el poso cultural. ¡Dentro de ellos, todo; a su alrededor, algo; fuera de ellos, nada! ¿Nada? Bueno, migajas. El mundo será institución o no será nada.

Entonces, institución, ¡institución! ¡Papá, papá Estado!, acógenos. ¡Mamá, mamá Autonomía!, abre tus ubres y aliméntanos.

Y aquí llega el coro de los trágicos: ¡A mí!, ¡yo también quiero mi porción de leche!, aunque sea en polvo.

Al que sigue el de las aves: nosotros tenemos otras apetencias, fuimos creadas para diferentes menesteres; pero, si no hemos de sobrevivir de otro modo, nosotras mismas nos cortaremos las alas con tal de pisar el atrio de ese templo nutricional. ¡Juramos no desperdiciar una gota de vuestro néctar!

A lo que saurios y mamíferos claman: ¿No habrá espacio para la diversidad? ¿Estaremos todos condenados a exhibirnos en el mismo museo? ¡Dios, qué podemos hacer! Queremos ser lo que somos, pero, ¡ay!, ¿quién nos alimentará?

Sus voces son oscuras por el griterío cada vez más furioso de los insectos: ¡Señor, señor, somos pequeños pero bien alimentados, también podríamos ser dinosaurios! ¡Todos queremos ser dinosaurios! ¡Vivan los pétreos dinosaurios!

Haga esta simple prueba con cualquier otra gelatina

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Nombre _____
Compañía _____
Dirección _____

ROSCO
SUPERGEL

El primer filtro realmente autoextinguible

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

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

TEATRO
COMPANIA NACIONAL
CLASICO

Director: Adolfo Marsillach

Calderón de la Barca Antes que Todo es mi Dama

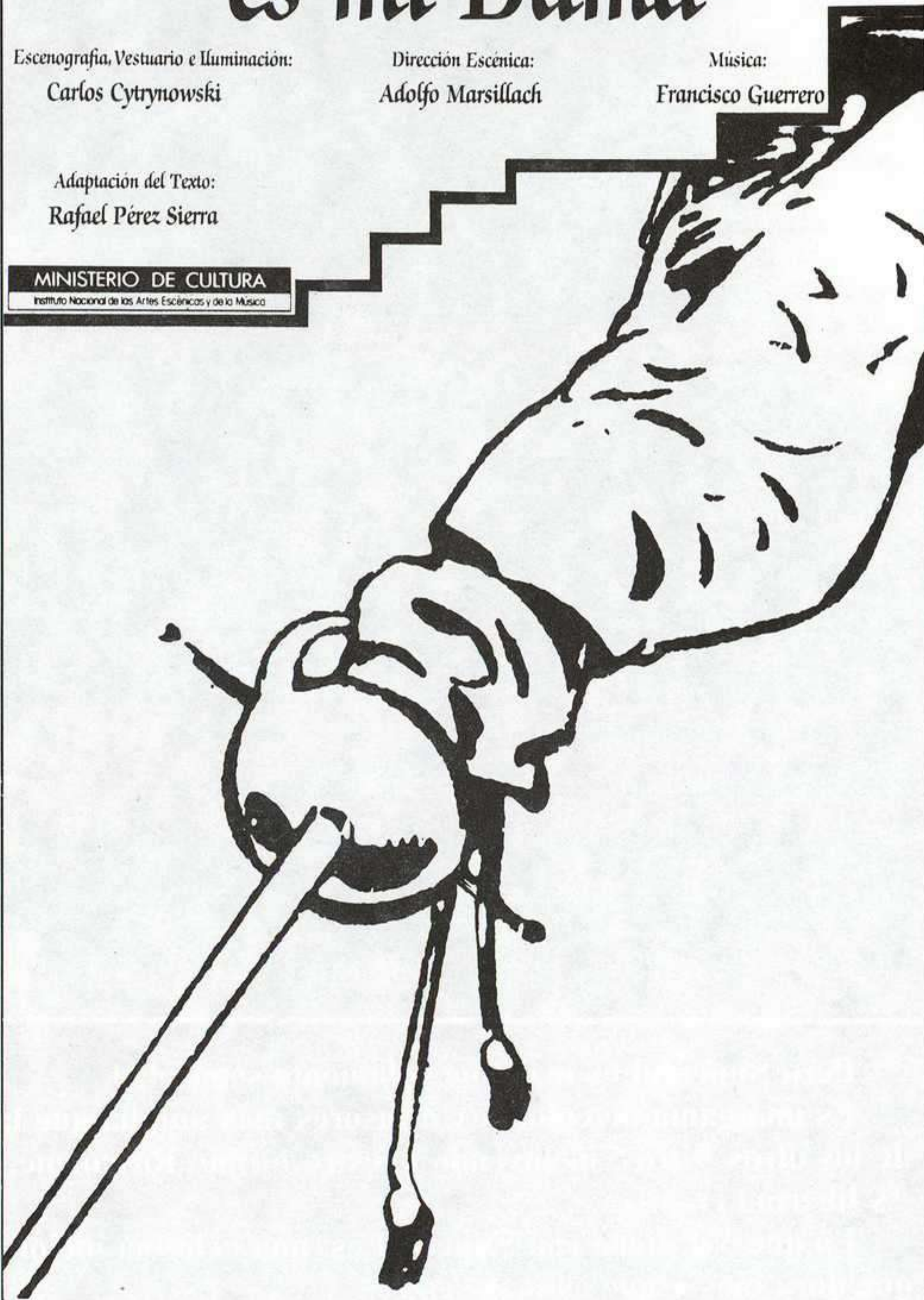
Escenografía, Vestuario e Iluminación:
Carlos Cytrynowski

Dirección Escénica:
Adolfo Marsillach

Música:
Francisco Guerrero

Adaptación del Texto:
Rafael Pérez Sierra

MINISTERIO DE CULTURA
Instituto Nacional de los Artes Escénicos y de la Música



Próximo Estreno

Septiembre

ALMAGRO Festival Internacional (del 11 al 14)

MADRID Teatro de la Comedia (día 24)

Octubre-Noviembre-Diciembre

EN ALTERNANCIA

Antes que Todo es mi Dama
Los Locos de Valencia

EL TEATRO COMO FUSION CULTURAL

GUILLERMO HERAS

Si hay una práctica artística fronteriza, ésta es sin duda el Teatro. El territorio por descubrir no se puede plantear desde una óptica exclusiva, sino que hay que recorrer muy diversos senderos para lograr un resultado coherente, excitante, mágico. Texto, actores, movimiento, espacio escénico, luz y sonido, en una ceremonia efímera que se diluye en el mismo momento en que se ha producido. Pero antes existe un largo proceso, un trabajo cotidiano que día a día hace posible llegar a un resultado final. Y es ahí donde aparece la necesidad de un coordinador, de un creador unificador de los diferentes lenguajes: el director de escena.

¿Un problema de protagonismo? En absoluto. El Teatro es un arte colectivo, una práctica en equipo que necesita de todos y cada uno de sus elementos para mostrar un producto coherente. El director no suplanta al autor, éste es el creador del texto literario y el director es el autor de la propuesta escénica que a su vez encarnan y desarrollan los actores sin cuya presencia y protagonismo sería imposible la ceremonia teatral. Es-

cenografía, vestuario, música, área técnica..., ¿cómo negarles la absoluta necesidad de su presencia en primerísimo plano?

Cualquier discusión sobre hegemonías encierra una visión ideológica del teatro y me atrevería a decir que reaccionaria. El teatro nació como hecho colectivo y sólo en la etapa de dominio aristócrata o burgués puede delimitarse un «arte clasificado». Por supuesto que es necesaria la especialización, pero para unificarla en una dialéctica clasificadora del teatro como arte contemporáneo. El director de escena tiene una gran responsabilidad: responder de la cohesión del espectáculo final, pero sin usurpación de roles que no le corresponden. Esto lo mantienen todos los grandes directores de escena de este siglo, y sólo la mediocridad (como en cualquier otro arte) ha generado la confusión.

Por eso, el mantenimiento de un compromiso ético y estético continuo, así como una postura de resistencia cultural ante las descalificaciones e, incluso, subvaloración de nuestro trabajo, puede ser una clave, no sólo para el mantenimiento de nuestra profesión, sino para el de la propia práctica teatral, como modelo de fusión de culturas y espacio poético universal.

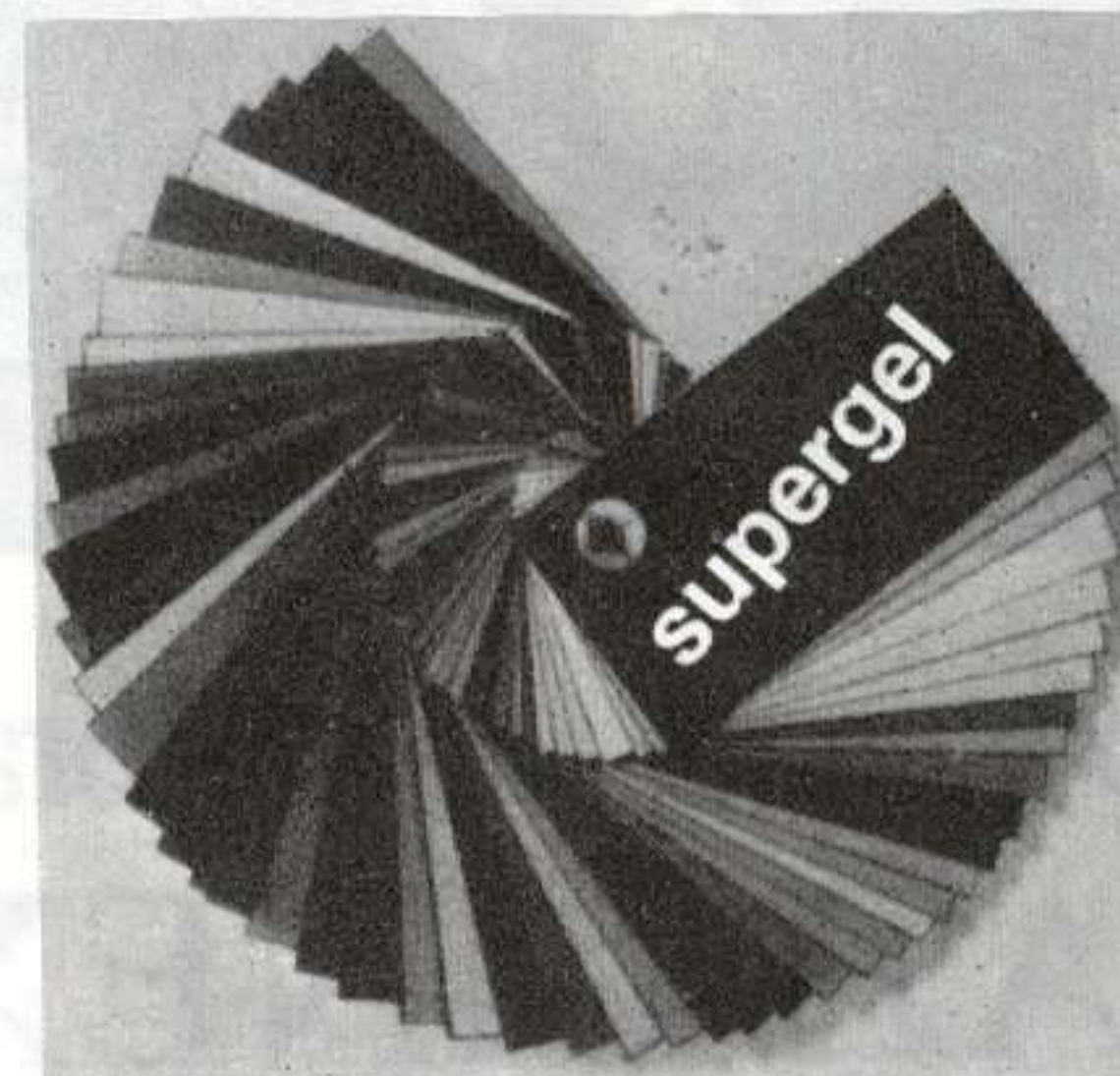
Carta de
Bertolt Brecht
a los actores
del Berliner
Ensemble,
en 1955



Os recomiendo mostraros particularmente desconfiados respecto a los que quisieran, de una u otra manera, desterrar la razón del trabajo artístico. La tachan con sumo placer de «fría», de «inhumana», de «adversaria de la vida», y ven en ella un enemigo irreconciliable del sentimiento que sería en su opinión el único terreno del artista. Prefieren beber en la «intuición» y defienden con arrogancia sus «impresiones» y sus «visiones», contra todas las advertencias de la razón, la cual, a su modo de ver, tiene algo de trivial. Pero la oposición entre razón y sentimiento sólo existe en sus cabezas irracionales y sólo como consecuencia de su vida emotiva sospechosa. Confunden las bellas y poderosas emociones que se reflejan en la literatura de las grandes épocas, con sus sentimientos imitados, sucios y estrechos que, en efecto, tienen todo que temer de la luz de la razón. Y llaman razón a algo que no es verdaderamente la razón dado que se opone a los grandes sentimientos... Nosotros somos empujados por las emociones al uso más intenso de la razón y la razón purifica nuestros sentimientos.

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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





Teatro español contemporáneo en los Estados Unidos: PLAZA INEXPLORADA

NORMA ROJAS PITA

Cuando visité los Estados Unidos de América, en especial la ciudad de Nueva York, pude percatarme de la importancia y avidez que allí existe por el teatro español. Hablo de Nueva York porque es la Meca del teatro, pero existen importantísimas comunidades como Los Angeles, San Diego, Chicago, Miami y todo el Estado de la Florida, donde interesa muchísimo el teatro español. Según las estadísticas, para el año 2000, el 50 % de la población norteamericana hablará la lengua castellana, debido al gran número de emigrantes latinos que allí existirá. Este tema, controvertido para algunos, para otros no, es a mi juicio una oportunidad que tenemos nosotros y que debemos asumir y

aprovechar, si es verdad que nos interesa el teatro, la cultura y la lengua hispana.

El teatro español contemporáneo es prácticamente desconocido y está olvidado en los Estados Unidos. Por ejemplo, en el New York Shakespeare's Festival, del verano de 1986, dentro del marco del Festival Latino de Teatro, en el Parque Central, la acogida del público a la «Cumbre Flamenca 86» fue importantísima, por la calidad y buen gusto del espectáculo, y allí mismo pude comprobar, con el público presente (personas de habla hispana y norteamericanos), los variados intereses y numerosos comentarios que giraban en torno a que si en España no existía otro teatro que no fuera la danza y las guitarras. Creo que esto no fue dicho con el ánimo de menosprecio a la compañía flamenca, sino todo lo contrario, estimo que el comentario se hizo de-

bido al enorme deseo de conocer «lo que pasa» en el teatro español contemporáneo.

Existe en los Estados Unidos una inmensa mayoría de latinos que componen la comunidad hispana norteamericana, principalmente nucleados en Nueva York, que están ávidos por conocer nuestro lenguaje y problemática actual. En los Estados Unidos se presentan frecuentemente grupos de teatro de Puerto Rico, Argentina, Perú, Colombia y hasta cubanos..., pero, ¿dónde está la representación de los dramaturgos actuales de la CUNA DE LA LENGUA HISPANA?

A pesar de todo lo expresado, en Nueva York existe un grupo de teatro estable en lengua hispana: el GRUPO «REPERTORIO ESPAÑOL», que lucha por mantener latente dentro de ciertas posibilidades, el teatro hispano en América, subvencionado oficial-

mente por el Gobierno de los EE. UU. Este grupo teatral tiene en su haber un buen trabajo realizado, pero eso sólo no basta. ¿Por qué no colaborar con ellos? ¿Por qué no abrimos a la conquista de nuestro teatro en una PLAZA cuya población es cada vez más latina? Los Estados Unidos de América es un país de emigrantes y una gran parte de esa emigración es latina y entre ellos hay cientos de miles de españoles que necesitan un poco más de contacto con sus raíces.

Pienso que el grupo «REPERTORIO ESPAÑOL», está necesitando de nueva sangre que exprese nuestro quehacer contemporáneo y que extraiga, no sólo a los mismo jóvenes, sino a los descendientes de hispanos, para que no pierdan su lengua y puedan disfrutarla.

Las grandes obras del Teatro Clásico Español y las Zarzuelas, se conocen en los Estados Unidos de forma sistemática a través de este grupo, pero de autores contemporáneos, por ejemplo, sólo se conoce a Federico García Lorca. Como podrá apreciarse en el programa del «REPERTORIO ESPAÑOL» en su temporada 1986-1987, está ausente la nueva producción dramática española.

Entiendo que debemos establecer una colaboración con este grupo, y de ese modo estaremos no sólo influyendo en el desarrollo de la cultura hispana, sino también en un diálogo pendiente entre los descendientes españoles en América y los jóvenes creadores españoles. En el marco de la celebración del Quinto Centenario del Descubrimiento de América, es un reto que todos los teatrístas debemos enfrentar. En mi opinión, nuestra ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA puede colaborar grandemente en este empeño, estableciendo un puente muy importante y necesario entre los dos continentes.

LA DIRECCION DE ACTORES O LA CAPACIDAD DE ESCUCHAR

(III)

JORGE EINES

Hay algo que se cruza. Hay algo que se interfiere. Un sonido que se reconoce desde un lugar en la percepción habituado a las interferencias.

¿El narcisismo? ¿La inmodestia? La búsqueda de aprobación. Hay que ser aprobados por un espectador que no conocemos y que nos mira desde alguna butaca instalada en el mañana, y hay que ser

aprobados por un espectador que conocemos y que nos someterá al más doloroso de los juicios: el de los pares.

¿En qué lugar de la creación se atraviesa ese juicio que acapara nuestro tiempo interno?

La exclusión. No tener espacios de pertenencia. Una estética que defender, una ética que sostener, ser reconocidos por una manera de hacer que nos permita recoger una identidad.

Dura pelea entre los miedos y la opinión de los demás.

¿No será más fácil hablar de lo que hace otra persona que ser la que en realidad hace?

Un ruido semántico que impregna los vínculos. Transita

como una sombra por los ensayos y va dejando huellas en cada momento que se nos escapa del presente porque nuestra mirada se va lejos. Mendigos de la aceptación de los demás, terminamos por confundir qué es lo que debemos pedir y a quién debemos pedirselo.

Todo acaba siendo una inversión a corto plazo. Cada palabra-autor, cada acción-autor, cada estímulo-director se desvanecen en lo que podrá ocurrir cuando la arrogancia de la verdad de los otros se enfrente con la inocencia de nuestra realización.

Somos pasajeros de la incertidumbre porque la apuesta está mucho más allá de la única certe-

za definitiva: la de aquí y ahora.

La escucha que se escapa. La dificultad de estar cuando un actor lo demanda. Lo que no se puede resolver porque postergamos su resolución al momento en que nuestro oído reciba el halago.

¿Así es la pelea por la subsistencia?

Es cierto. No queda más que la pregunta. La afirmación de la duda para poder estar vigente. Lo que no se puede resolver desde una definición.

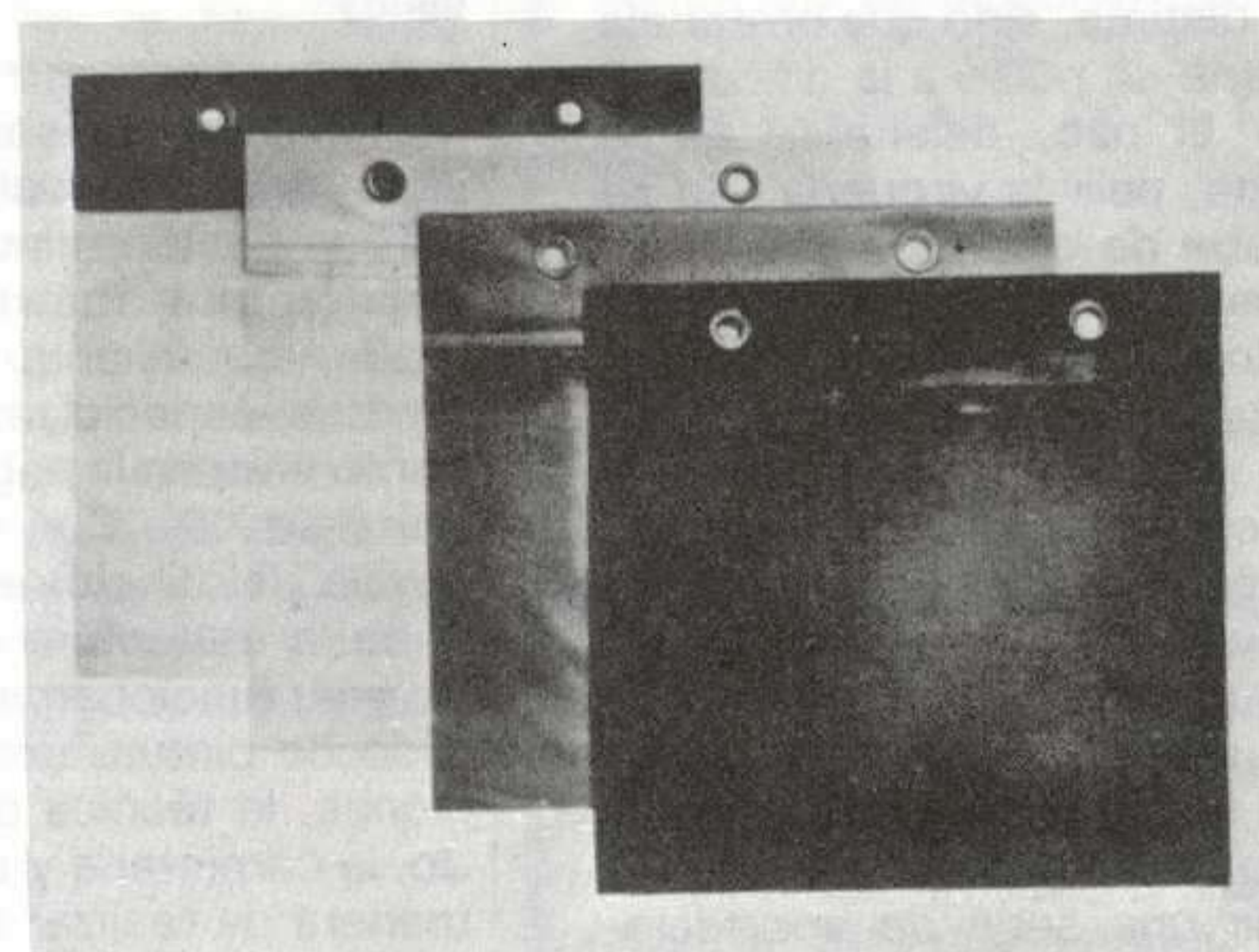
Mientras tanto se puede imaginar a un actor pidiendo ser escuchado y a un director haciendo el esfuerzo por comprender. Un director trabajando. Elaborando, día a día, su capacidad de escuchar.

ROSCO

datos técnicos

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

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



ROSCOSCREEN BLANCO

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

ROSCOSCREEN GRIS

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

ROSCOSCREEN TRANSPARENTE LIGERO

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

ROSCOSCREEN NEGRO

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

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

PANTALLAS SUMINISTRADAS A MEDIDA

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

Para más detalles, contacte con Rosco.



Libros

LAURA ZUBIARRAIN

«Romeo y Julieta»

William Shakespeare. Editada y traducida por el Instituto Shakespeare de Valencia, bajo la dirección de Manuel Angel Conejero. Fundación Instituto Shakespeare. Valencia, 1987. 131 páginas.

Desde hace varios años, el Instituto Shakespeare de la Universidad de Valencia se propuso la tarea de traducir al castellano las obras completas del escritor teatral inglés. El trabajo no sólo entrañaba múltiples dificultades, comunes a todo proceso de verter la obra de un gran escritor a una lengua distinta, sino que pretendía echarle un pulso a la dificultad, rizar el rizo, deleitarse en la suerte, pulir la virguería. No se trataba de ofrecer sólidas versiones académicas o libérrimas explosiones de fervor poético. El objeto era reunir lo científico y lo creativo en una lazada y ofrecer unos textos que, partiendo de la exactitud de las equivalencias, desarrollaran un lenguaje homólogo al original en cuanto a su fuerza expresiva y su funcionalidad escénica.

No se limitaba tampoco a reunir una serie de aportaciones individuales. Desde un principio, fue el equipo formado por Manuel Angel Conejero, Vicente Forés, Juan V. Martínez Luciano, Purificación Ribes y Jenaro Talens, quien asumió la responsabilidad de elaborar colectivamente la versión final de cada una de las obras shakespearianas que se acometían. Versión que, como dijimos, conservaba ciertas denominaciones originales, buscaba más el espíritu o entraña del significado metafórico que su literalidad y, mediante un proceso de síntesis poética expresiva, intentaba reproducir el ritmo interno del yambo shakespeariano.

Como hicieran con «Otelo», la Fundación del Instituto Shakespeare publica ahora «Romeo y Julieta» en la colección «Serie Mayor». Son éstos unos libros minuciosamente cuidados en la edición, impresos en papel hilo verjurado, con reproducciones de frontispicios del «cuarto» o el «folio», presentados en forma de pliegos doblados sin coser, embutidos en una carpeta y un estuche de cartón. Ediciones que constituyen un regalo para la vista y el tacto, más apropiadas para el placer bibliófilo que para su uso cotidiano.

Con la reciente publicación de «Romeo y Julieta», el Instituto Shakespeare da un paso más, firme y seguro, en el cumplimiento de sus objetivos.

«El teatro por dentro, maquinaria y decoraciones»

M. J. Moynet. Versión española de Cecilio Navarro. Ilustraciones del autor. Biblioteca de Maravillas, Ed. Daniel Cortezo. Barcelona, 1885. 290 páginas y 59 grabados.

Publicado en España hace un siglo, este manual constituye un compendio minucioso de la arquitectura teatral, escenografía, maquinaria, iluminación, efectos especiales, etc., tal y como eran en la segunda mitad del siglo XIX. Con el frecuente auxilio del dibujo, el autor describe la estructura del escenario y su funcionamiento, el método de pintura de las decoraciones, la técnica del alumbrado, la carpintería y cerrajería, la manera de realizar truenos, lluvias, relámpagos, incendios, demoliciones, etc. Asimismo se dedican unas páginas a la producción o economía del teatro.

El libro es un documento de extraordinario interés para los historiadores del teatro. Su lectura nos aproxima a las características y posibilidades de la representación escénica en el siglo XIX, nos permite comprender las soluciones materiales, prácticas, concretas, con las que se contruía el espectáculo.

Sin embargo, como documento, directores y escenógrafos de hoy mismo podrán conocer a su vez una serie de técnicas desaparecidas en muchos casos, pero cuya incorporación ampliaría sin duda el arsenal expresivo contemporáneo. La sabiduría antigua que emerge de estas páginas, sigue aportando conocimientos y provocaciones escénicas singulares.

Capítulos como el dedicado a la iluminación de gas, son insustituibles para comprender la forma y uso de las representaciones teatrales de la época.

Los bibliófilos teatrales, difícilmente dejarán que se les escape esta pequeña joya si se la encuentran en los anaqueles de



alguna librería de lance o anticuaría. No puedo darles un precio porque no lo tiene exacto. El que yo compré me costó 2.000 pesetas; ustedes quizá tengan la suerte de encontrarlo a mejor precio o más caro. Lo suyo es regatear, como mandan los cánones en estos casos.

«El personaje dramático»

Ponencias y debates de las VII Jornadas de Teatro Clásico Español. Almagro, 1983. Taurus Ediciones, Madrid, 1985. 316 páginas. 1.500 pesetas.

Durante tres años, de 1983 a 1985, César Oliva dirigió el Festival y las Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, junto a una comisión, en el segundo caso, constituida por García Lorenzo, Ricard Salvat, Domingo Miras, Juan Antonio Hormigón y el apoyo en la lejanía de Francisco Ruiz Ramón. Este equipo diseñó un programa para el trienio que se iniciaba con el estudio del personaje dramático, proseguía con el mito y concluía con el análisis de un personaje prototípico: Don Juan.

Desde que las Jornadas se crearon fue sana y excelente costumbre publicar los textos de ponencias y debates. «El personaje dramático», que aquí reseñamos, reúne los materiales de las celebradas en 1983. Aparecen trabajos de M. Bogdanov, M. A. Conejero, J. M. Díez Borque, L. García Lo-

renzo, J. C. Gené, A. Helbo, G. Heras, J. A. Hormigón, D. Miras, O. Musso, F. Ruiz Ramón, R. Salvat, J. Sanchís Sinisterra, J. H. Silverman, M. Sito Alba, J. Tenschert, J. Urrutia y D. Ynduráin, junto a las aportaciones de otros muchos participantes en las discusiones.

A través de los diferentes textos se intenta asediar el concepto de personaje dramático tanto desde el concepto, la teoría o la significación abstracta como de la práctica. No faltan por tanto estudios sobre el personaje y el actor, la acción dramática y el director de escena.

Dada la ausencia de bibliografía existente en torno al tema, este conjunto de trabajos ofrece una visión de conjunto muy rica y variada que en nada tiene que envidiar a las aportaciones aparecidas en países como Francia, Estados Unidos o Italia. Pero además representa un ejemplo explícito de lo que fue durante años el espíritu y filosofía de las Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, como lugar de encuentro e intercambio de experiencias entre académicos, especialistas y gente de teatro. Una práctica que dio sus primeros frutos y que corre peligro de morir de inanición.

Este volumen, dedicado al personaje dramático, es el último de los hasta ahora publicados, aunque con notable retraso. Los dedicados a «personaje y mito» y a Don Juan, aunque están preparados no han visto todavía la luz. De lo que ha venido después no creemos que ni tan siquiera exista voluntad de hacerlo.

NOTICIAS DE LA ADE

Jorge Eines, en colaboración con Julia Arranz, han creado una unidad de trabajo denominada **Seminario Itinerante**. Su objetivo es el dar a conocer la técnica de las Acciones Físicas como herramienta de trabajo del actor, para llegar a la realidad escénica. El seminario, como su nombre indica, está pensado para ser impartido en distintas ciudades de España. Su duración es de diecisiete días.

Serafín Guiscafrec está preparando para el próximo mes de noviembre el estreno de la ópera **Nabuco**, de Verdi, en el Teatro Principal de Palma de Mallorca. Asimismo, **Carmina Burana**, con el Coro Principal y el Ballet del Mediterráneo, será el espectáculo que ocupe el palco escénico en las Navidades del presente año.

Norma Rojas Pita y Karla Barro, ambas Licenciadas en Artes Escénicas del Instituto Superior de Arte de la Universidad de La Habana, han creado un Laboratorio de Creación e Investigación Teatral que, partiendo del Método de Constantin Stanislavski, estudia también las técnicas y sistemas de distintos creadores e instituciones como el Actor's Studio de Lee Strasberg, Bertolt Brecht, Grotowski, American Film Institute, etc. Estos cursos para la formación integral del actor, comprenderán la Interpretación, la Expresión Corporal, la Voz, la Dramaturgia y la Crítica, y serán impartidos por distintas ciudades de España y del extranjero. La duración mínima es de dos semanas.

Lucila Maquieira, que está trabajando en estos momentos como coordinadora dentro del equipo pedagógico de las áreas de creatividad, especialmente en teatro, dentro de la Comisión de la Mujer, Comunidad Autónoma de Madrid, fue invitada a ofrecer una serie de charlas sobre autores españoles, a principios de agosto, en Santiago de Compostela. Estos cursos del Instituto Wassar Wesleyan Colgate, están organizados por el Instituto Internacional, organismo central que fusiona a varias universidades de los Estados Unidos.

En su calidad de Director Técnico de las actividades teatrales

realizadas por el Instituto de la Juventud, **Jesús Gracio** ha desarrollado una amplia labor. A lo largo de 1987 se han programado el «Encuentro Nacional de Teatro Contemporáneo para Grupos Jóvenes», la «Muestra de Teatro Joven Español» y el «Encuentro de Teatro Clásico para Grupos Jóvenes», celebrado en Almagro.

Asimismo, los grupos más significativos de las diferentes convocatorias antes reseñadas, se presentan en la «Joven Escena Libre», desarrollada en la Sala Olimpia.

A lo largo del año se realizan igualmente cuatro talleres, de interpretación luminotecnia, escenografía y dramaturgia, en colaboración con el CNTE, en el Teatro Lavapiés.

Por último, 20 jóvenes menores de veintiocho años reciben una beca de quince días para participar en el Seminario de Cabañes (Gijón), en el mes de julio.

La Fundación Salamanca está organizando un ciclo de conferencias con el tema genérico, «El Teatro en la década de los ochenta», como preparación a un «Primer encuentro de teatro de la Fundación Salamanca». El ciclo que se inició el pasado mes de junio, se prolongará hasta abril de 1988.

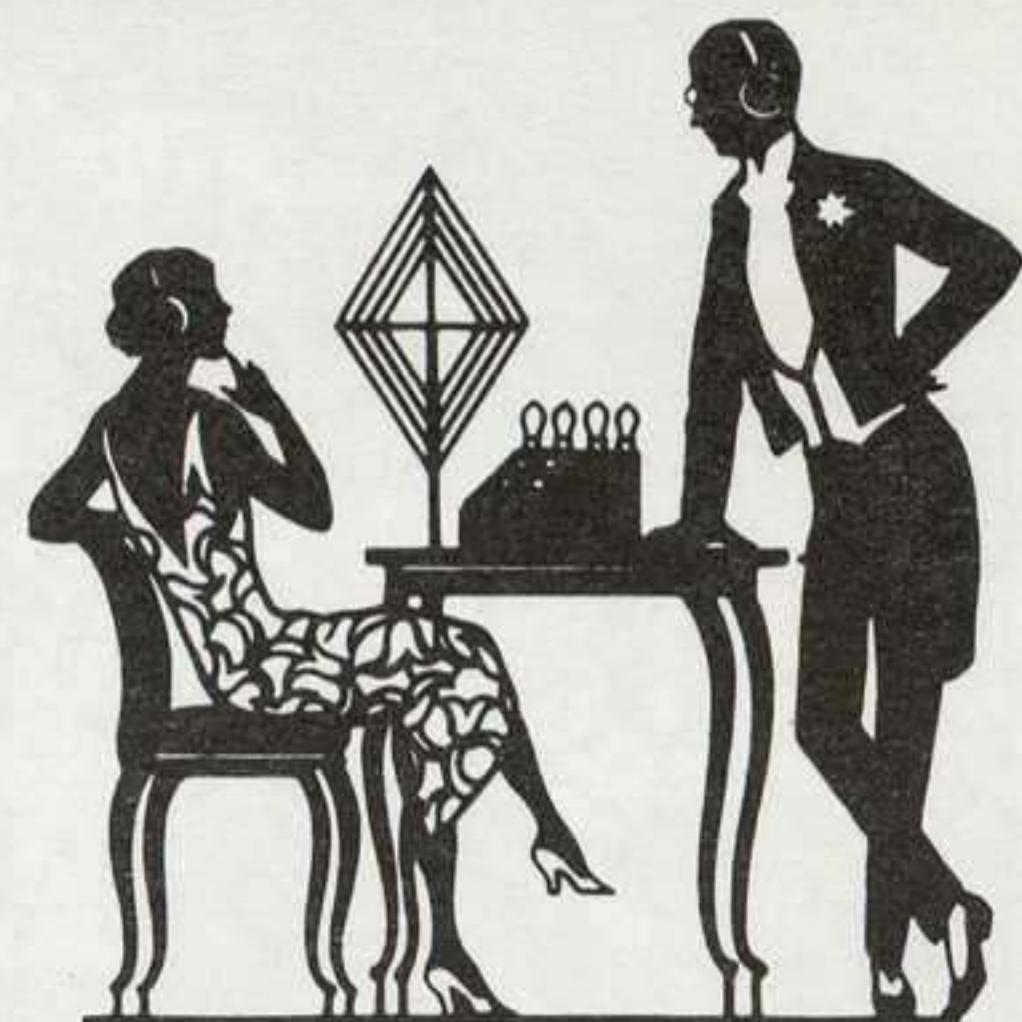
Entre los participantes en el programa figuran varios asociados de la ADE como José Luis Gómez, Juan Ignacio Hormigón, Guillermo Heras, Ricard Salvat y César Oliva. Las conferencias están concebidas como preparación a los «Encuentros», en los que se pretende analizar las transformaciones sufridas en el lenguaje dramático, tanto escénico como textual, en relación a los cambios políticos que se han sucedido en España, Portugal e Iberoamérica. Se trata de un proyecto ambicioso, complejo y enormemente sugestivo.

La Diputación de Almería ha organizado del 8 al 11 de septiembre un seminario sobre «El Expresionismo», que incluye una serie de conferencias y proyecciones de películas inscritas en dicho movimiento. Juan Antonio Hormigón intervendrá en el mismo con una conferencia titulada: «La escena, la imagen y el símbolo. Teatro y cine expresionista».

Agustín Iglesias, dramaturgo y director de **Enésimo viaje a Eldorado**, estará presente con su espectáculo en el II Festival Iberoamericano de Teatro, que se celebrará en Cádiz la primera quincena de octubre. El montaje acaba de presentarse en los Festivales Internacionales de Oporto y Lyon, donde ha recibido excelentes críticas, a partir de lo que se prepara una gira por Europa.

La ADE ha recibido la propuesta de la **Caja de Ahorros de Santander** de organizar cursos trimestrales en varias especialidades de las Artes Escénicas. Los cursillos se organizarán a partir de octubre durante quince días, comenzando con clases de interpretación. Estos encuentros serán precedidos de charlas dadas por varios de nuestros asociados de más prestigio y renombre dentro de la profesión. Esta relación institucional entre la **Caja de Ahorros de Santander** y la ADE, representará una fuente permanente de trabajo para todos nuestros asociados en un futuro inmediato.

Gerardo Malla ensaya en la actualidad «Las galas del difunto» de Valle Inclán, con un elenco de jóvenes actores. El espectáculo será estrenado en el Festival de Teatro Latinoamericano de Cádiz. Posteriormente se presentará en el marco del Festival de Otoño, en el Centro Cultural de la Villa de Madrid. Es el único espectáculo español que está programado en dicho evento. Malla ha trasladado la acción de la obra a Cádiz y la rodea del clima, ritmo y sonidos del sur.



INTERNACIONAL

Juan Antonio Hormigón, Francisco Nieva, César Oliva y Ricard Salvat, han sido invitados a participar en el encuentro bilateral italo-español de teatro que se desarrollará en Maratea, en el ámbito de los «Incontri Europei di Dramaturgia».

El encuentro, organizado por el Centro Italiano del IIT, cuenta con el auspicio de la Administración Provincial de Potenza y otros entes públicos locales. En el encuentro participarán destacadas personalidades de la cultural y el espectáculo de los dos países.

Durante el pasado mes de agosto, **Guillermo Heras**, director del CNNT, dio un curso en Venezuela organizado por el CELCIT de aquel país y el INAEM del Ministerio de Cultura de España. Asimismo aprovechó su estancia para mantener encuentros con los jóvenes directores. Próximamente, un director venezolano realizará una estancia de estudio en el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas.

Angel Facio ofrecerá en el próximo mes de noviembre un ciclo de conferencias sobre **La puesta en escena de los clásicos** en diversos centros universitarios de Florida (USA), invitado por el Research Institute for the Arts. Para octubre organiza la exposición sobre **El cartel teatral polaco**, que se presentará en la Fundación Gulbenkian, de Lisboa.

Librería de Teatro

LA AVISPA

EDITORA - DISTRIBUIDORA

SAN MATEO, 30
28004 - MADRID
419 00B34

Teatro

C
i
n
e



D
a
n
z
a

Música

METRO: TRIBUNAL
ALONSO MARTINEZ

SOCIOS HONORARIOS

En su reunión ordinaria del día 22 de junio, la Junta Directiva de la ADE tomó el acuerdo de crear la figura de los «Socios Honorarios». Podrá concederse a aquellas personalidades que habiéndose dedicado a la dirección de escena durante un período dilatado de tiempo o con significado importante en nuestro teatro por diferentes razones, hayan abandonado ya su labor escénica por motivos de edad o salud, o por dedicarse a otra profesión distinta.

Los Socios Honorarios tendrán derecho a asistir a las asambleas de la ADE con voz pero sin voto, recibir la información y participar en todas las actividades públicas y privadas programadas por nuestra Asociación. No tendrán ninguna responsabilidad ni en la toma de decisiones ni en los procesos electorales.

La Junta Directiva acordó conceder la condición de Socios Honorarios a Luis Escobar, Cayetano Luca de Tena, Alfonso Guerra, José Manuel Garrido y Frederic Roda. Los dos primeros por su dilatada carrera como directores de escena. Los segundos, por el papel que jugaron como directores y animadores culturales en el movimiento del teatro independiente español de los años setenta y setenta. El último, por su trabajo de director, artífice y organizador de «L'Agupació Dramàtica de Barcelona», de 1954 al 1964.

Cayetano Luca de Tena y Luis Escobar han dado su conformidad al nombramiento. Esperamos la respuesta de Alfonso Guerra y de Frederic Roda. El Director General del INAEM, José Manuel Garrido, nos ha remitido la siguiente respuesta:

Estimados amigos:

Os agradezco el acuerdo que habéis tomado en Junta de Gobierno de proponerme como «Socio de Honor» de la Asociación, pero al igual que he contestado a otros colectivos, creo que mientras sea Director General de este Instituto no debo aceptar este tipo de distinciones.

En cualquier caso, y para no desaprovechar esta ocasión de tener un contacto directo con todos vosotros, me ofrezco para asistir a una reunión informal, a la que podéis convocar a todos los directores de escena y mantener unas horas de diálogo sobre los temas que nos interesan y preocupan.

Recibid un cordial saludo,

José Manuel Garrido Guzmán.

PRIMER ENCUENTRO DE DIRECTORES DE ESCENA

Desde hace varios meses, la Junta Directiva de la ADE estudiaba la posibilidad de realizar un «Congreso» o «Encuentro» de los directores integrados en la Asociación, haciéndolo extensivo a todos aquéllos que todavía no pertenecen a ella.

El objetivo prioritario de la reunión sería propiciar el conocimiento y el intercambio directo de experiencias y opiniones entre quienes dirigen teatro en España. Así mismo debería servir para abordar el estudio sobre una nómina de cuestiones que nos afectan: situación laboral, propiedad intelectual, formación, aspectos estéticos y creativos de la puesta en escena, problemas en la difusión del espectáculo, relaciones internacionales, aspectos de la organización y financiación teatral que afectan al trabajo del director, etc.

La viabilidad de este proyecto estaba directamente relacionada con el hallazgo de fuentes de financiación que lo hicieran posible. Las gestiones realizadas en este sentido indican que este escollo puede quedar superado en breve. Es muy factible que en el primer trimestre de 1988, el «Encuentro» se convierta en realidad y durante unos días podamos hablar lisa y llanamente, sin ruideras ni enconos, con libertad y sosiego, vigorizados por la luz del mar latino, de las cosas que nos preocupan.

Primeras elecciones en la Unión de Actores de la Comunidad de Madrid

Las primeras elecciones celebradas en la Unión de Actores de la Comunidad de Madrid, que agrupa a más de quinientos profesionales de la escena, tuvieron lugar el pasado 4 de julio. Se presentó una candidatura única en la que figuraba como Secretario General Fernando Marín. El resto de las Secretarías se distribuyó del siguiente modo: Cultura, Jorge de Juan; Cine, Miguel Ángel Rellán; Radio y Televisión, Amparo Soto; Teatro, Juan Matute; Laboral, Rubén Tobía; Organización, Julio César Acera; Finanzas, Jorge Bosso.

Las numerosas vocalías están ocupadas por María José Alfonso, Manuel Brieva, Beatriz Carvajal, Francisco Casares, Germán Cobos, Chema de Miguel, Miguel de Grandy, Fiorella Faltollano, Verónica Forqué, T. Fuentes, Paca Gabaldón, Ana Gracia, Claudia Gravi, José Hervás, Luis Maluenda, Mario Pardo y Jack Taylor.

La Asociación de Directores de Escena se congratula del nacimiento y desarrollo alcanzado ya por la Unión de Actores de la Comunidad de Madrid, a la que deseamos los mejores éxitos en el desarrollo de su tarea y en la consecución de sus objetivos.

Una vez conocido el resultado de las elecciones, el Secretario de la ADE ha remitido la siguiente carta a su homólogo de la Unión de Actores:

Madrid, 6 de julio de 1987

Sr. D. Fernando Marín
Secretario General de la Unión de Actores
de la Comunidad de Madrid

Querido amigo:

Como Secretario General de la Asociación de Directores de Escena (ADE) y en nombre de su Junta Directiva, tengo sumo gusto en felicitarte por tu elección como Secretario General de la Unión de Actores de la Comunidad de Madrid, así como a los demás compañeros que forman parte de la Junta Directiva de vuestra entidad.

Siempre hemos considerado que era imprescindible que los actores constituyeran una asociación amplia y fuerte, para que nuestro teatro tuviera adecuados canales de diálogo y se abrieran cauces de expresión a diferentes y variadas propuestas.

Estamos seguros de compartir puntos de vista similares sobre problemas genéricos que inciden en el teatro español. Creemos que debemos esforzarnos por mantener el máximo de cooperación en aquellas cuestiones relacionadas con nuestro trabajo profesional que nos afecten, para hallar el camino de la coincidencia y comunidad de acción.

Por todo ello, quisiera plantearte la conveniencia de crear una «comisión de enlace» que contribuya a una mayor y mejor información entre nuestras dos asociaciones y pueda servir de nexo y génesis de futuras actividades conjuntas.

Reiterando nuestra felicitación para todos y en espera de vuestra respuesta, recibid un cordial saludo.

Juan Antonio Hormigón
Secretario de la ADE

Premio a Suárez Radillo

Carlos Miguel Suárez Radillo ha obtenido el premio «Ollantay 1986», concedido por el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT). El citado galardón consiste en una reproducción en metal de una máscara inca que se conserva en el Museo Etnológico de Múnich y corresponde al rubro: «Investigación Teatral». El concepto emitido por el jurado dice así: «Al investigador cubano-español Carlos Miguel Suárez Radillo que, en tres décadas de labor continuada, ha contribuido, con sus estudios y acción en España,

Estados Unidos y América latina, a difundir el teatro del pasado y del presente de nuestro continente y de las zonas insulares, publicando artículos, dictando conferencias y escribiendo valiosos textos sobre diferentes períodos en el desarrollo de la escena latinoamericana, tarea que ha merecido el reconocimiento en diferentes países. Queremos, por tanto, expresarle nuestras felicitaciones y al tiempo señalar que labores como la suya son las que enriquecen el quehacer escénico del Teatro en América latina.»