

ADE

N.º 25 ABRIL 1992

250 PTS.

LA ADE
CUMPLE
10 AÑOS



OBRA TEATRAL:

ELECTRA /

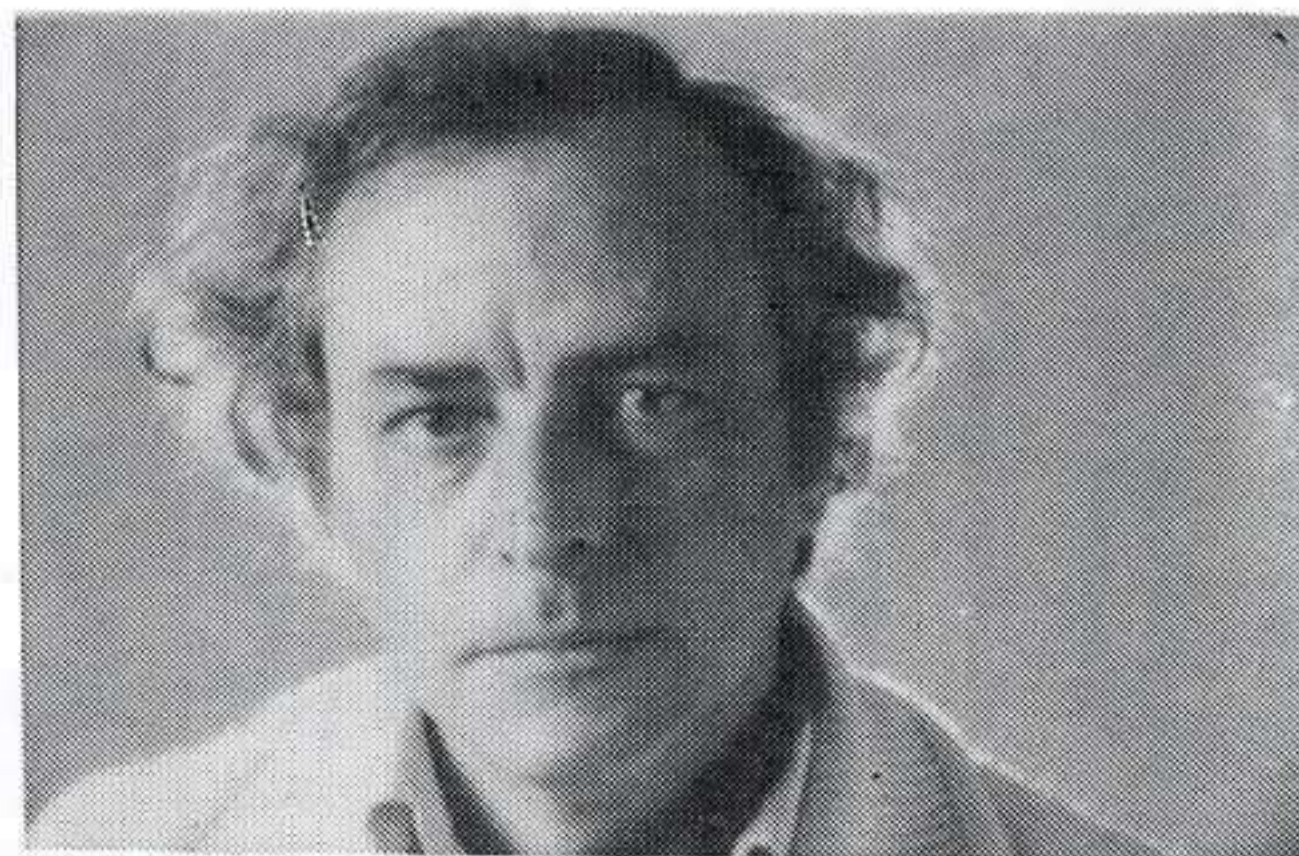
BABEL

de

LOURDES

ORTIZ

Jaume Melendres
Subdirector de la
revista ADE



Desde el pasado mes de febrero se ha incorporado al equipo de nuestra revista Jaume Melendres, en calidad de subdirector.

Desde que en 1966 obtuvo el premio Josep M. de Sagarra con "Defensa india de rei", Jaume Melendres (Martorell, 1941) ha ejercido una amplia y diversa actividad en el mundo de las letras y del teatro como narrador, dramaturgo, traductor, crítico, ensayista y director de escena. Entre sus escenificaciones, cabe recordar "Las amargas lágrimas de Petra von Kant", "La boda de los pequeños burgeses", "La importancia de llamarse Ernesto" y "El más feliz de los tres". De 1981 a 1988, dirigió la Escuela Superior de Arte Dramático del Institut del Teatre de Barcelona, donde actualmente imparte cursos de teoría dramática, interpretación y dirección de actores.

Estamos seguros de que nuestra revista va a ganar desde ahora con sus colaboraciones y su importante aportación en su planteamiento y concepción.

¡Bienvenido!

REVISTA TEATRAL DE LA ASOCIACION
DE DIRECTORES DE ESCENA DE ESPAÑA

ADE

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

Director: Juan Antonio Hormigón
Subdirector: Jaume Melendres
Redactor Jefe: Carlos Rodríguez
Redacción: Inmaculada Alvear
Juancho Asenjo
Laura Zubiarrain
Rosa Briones
Fernando Doménech

Diseño Gráfico: Curro Cadenas

Redacción y Publicidad:
Caños del Peral, 5-4º Dcha.
28013 Madrid
Tfno: 248.94.95
Fax: 248.94.95

DEPOSITO LEGAL: M.15677-1985
Imprime: Alvaro Campos e Hijos S.A.

Sumario

EDITORIAL: "La ADE cumple diez años"	4
"Los listos"	5
"De la crisis teatral", por Juan Antonio Hormigón	6
"La socialdemocracia liberal", por Antonio García Santesmases	6
NOTICIAS DE LA ADE	8
DIEZ AÑOS DE LA ADE	
"Que diez años no es nada". Entrevista con Angel Fdez. Montesinos	10
"Un poco en broma", por Karla Barro	11
"ADE: Desde la memoria hacia el futuro", por Guillermo Heras	13
"Un buen programa de intercambios internacionales", por Joan Castells	14
"Desde los IV Congresos de la ADE", por Antonio Malonda	15
"Por un camino ascendente", por Inmaculada Alvear	16
"Un Agora teatral", por Lucila Maquieira	17
"Como un eterno retorno", por Carlos Rodríguez	20
"Proposición de brindis", por Jaume Melendres	21
"El Arte debe tomar decisiones", por Juan Vázquez	22
"Décimo Aniversario", por Francisco Nieva	22
"Diez años de pasado, un mundo de futuro", por Santiago Sánchez	23
"Diez años de información y acercamiento teatral de la ADE", por Eduardo Camacho	24
"Un lugar de encuentro", por Juan Antonio Quintana	25
"La colaboración, el intercambio", por Manuel Vidal	26
"Casi nada", por María Ruiz	26
"Felicitémonos", por Ernesto Caballero	26
"Reflexiones inconexas", por Ricardo Iniesta	27
"Las publicaciones de los directores", por César Oliva	30
"El premio justo", por Emilio Hernández	31
OBRA TEATRAL: ELECTRA-BABEL, DE LOURDES ORTIZ	
La obra teatral de Lourdes Ortiz, por Fernando Doménech	36
"Electra-Babel": Una elegía mediterránea, por F.D.	37
Sobre Lourdes Ortiz, por F.D.	38
Texto de "Electra-Babel", por Lourdes Ortiz	38
INTERNACIONAL	
"Convenios" con Suiza y el CELCIT	49
"Finlandia, más allá de nuestra realidad", por Helena Pimenta y Joan Castells	50
ENTREVISTA: Juan Pedro de Aguilar, nuevos proyectos para un Festival Clásico, por Carlos Rodríguez	52
ARTICULOS	
"Contra el teatro como apoteosis de las mercancías" (II), por Valerio Fantinel	54
"Teatro infantil en Madrid", por Adolfo Simón	57
INFORME	
"El Tabori del teatro", por Peter Von Becker	59
LIBROS	64
NOTICIAS DE ASOCIADOS	66

La ADE cumple diez años

Estamos de aniversario: la ADE cumple sus diez primeros años de existencia. Entre las grandes efemérides de este 1992, nadie seguramente, salvo nosotros mismos, tendrá el detalle o la consideración de incluir este acontecimiento entre las grandes celebraciones que se anuncian. ¡Una pena! Ciertamente para nosotros constituyó el descubrimiento de nuestra América particular, pero es fácil que muchos no lo entiendan así.

Como es habitual en estos casos, la circunstancia es propicia para argumentar, congratularse y reflexionar serenamente sobre lo acontecido. Los seres humanos tenemos la costumbre de recordar los momentos felices y filtrar cuidadosamente los desagradables. Es una actitud defensiva y comprensible. Sin embargo, poco aprenderíamos de nuestra pequeña historia si no fuésemos capaces de rememorar nuestros difíciles comienzos, el aislamiento que nos circunda, la ignorancia que mostraron hacia nosotros las administraciones, el rictus despectivo y prepotente de los perros del hortelano de muy diferentes pelajes que auguraban nuestra desaparición. Muchas veces cundió el desaliento y la desesperanza. Carecíamos de medios y también de iniciativas. Había mucha buena voluntad, poca claridad de ideas y casi total carencia de perspectiva respecto al futuro y capacidad de dar algo de nosotros mismos para una acción colectiva.

Nadie que no conozca y haya vivido aquella larga travesía del desierto que hubimos de recorrer, podrá comprender en toda su dimensión el presente. Nadie que no asistiera a aquellas reuniones en que la perplejidad y la desazón se aunaban en abrazo cómplice, será capaz de valorar adecuadamente el esfuerzo y la entrega que han sido necesarios para salir adelante. Nadie que no haya padecido las pretensiones de cierto paisanaje preso de una ambición necia e incapaz de

conocer sus limitaciones, que son innumerables, y que a punto estuvieron de echar a pique nuestro frágil esqui, logrará intuir la serenidad, la paciencia y la convicción de que hubo que hacer gala para seguir a flote.

Lograda la mínima estabilidad organizativa, se produjo la consolidación primero y el despegue después. Este segundo tramo tampoco estuvo exento de problemas, pero fueron otros muy distintos. Por fin habíamos conseguido saber quiénes éramos, en quién y cómo podíamos confiar, hacia donde deseábamos conducir nuestro deambular errante de antaño qué podíamos ofrecer y exigir o conseguir que se nos diera. Así, poco a poco, pusimos en marcha nuestro antiguo "Boletín de la ADE", iniciamos las relaciones internacionales, desarrollamos seminarios y encuentros, creamos unos "premios", fuimos afianzando nuestra administración y celebramos nuestro primer congreso. Poco tiempo antes todo esto hubiera parecido un sueño y sin embargo estábamos solo en el principio.

La necesidad de crecer, de ampliar horizontes, de profundizar en los programas, de garantizar una gestión más rigurosa y sólida, se hizo patente. El traje se nos quedaba chico por momentos y cada vez era más perceptible e imperioso que había que cambiarlo. La consecución de una sede propia, con unos medios que paulatinamente se hicieron mayores y mejores, constituyó el punto de arranque de una actividad creciente que se multiplicó sin pausa en lo sucesivo. Hubo que gastar mucha saliva y desplegar sutiles dotes de convicción para obtener recursos, pero finalmente muchas administraciones públicas y algunas entidades privadas comenzaron a colaborar en nuestro proyecto. No fue sólo un problema de medios sino también, y fundamentalmente de personas, porque sólo las personas fueron capaces de atraer recursos, forjar cooperaciones, idear planes: suponemos que la mayoría es consciente de que así son las cosas y nunca de otro modo.

En este último período, a todo lo anterior se sumó la aparición impetuosa de las "Publicaciones", la ampliación de



El Presidente y el Secretario General de la ADE, con el Director General INAEM, José Manuel Garrido (Dcha), durante la firma del "Convenio" en 1988.

Los listos

nuestros "Premios", la conversión del "Boletín" en "Revista ADE" con lo que ello representa. Pero fundamentalmente conseguimos alcanzar un prestigio y reconocimiento derivados exclusivamente de nuestra actividad, de nuestro trabajo constructivo, de nuestras aportaciones. De forma diversa, nuestra intervención en el debate teatral en muy diversos órdenes, se hizo patente y constante. Nos convertimos en interlocutores institucionales para muchas cuestiones y también establecimos acuerdos para llevar a cabo proyectos determinados. Los perros del hortelano hacía tiempo que se escondían en sus guaridas de papel y bilis, pero ya ni ronronear podían. La fuerza de los hechos era demasiado palpable, evidente, ostensible como para ser negada sin caer en el más solemne de los ridículos.

La situación actual nos permite constatar que hemos conseguido muchas cosas tangibles, comprobables, mensurables. Unas se pueden valorar plenamente porque pertenecen al terreno material o fáctico e inciden directamente en nuestra condición humana y profesional, otras, aun siendo quizás más importantes, pueden pasar más desapercibidas. Sin embargo estas últimas son las que están modificando de forma más acusada el futuro de nuestro teatro, de la condición del director de escena, el sentido y carácter de nuestro trabajo, etc.

La ADE es hoy una institución con una compleja acumulación de tareas, de áreas de trabajo, de proyectos y de iniciativas. La continuidad diaria de esta actividad queda oculta con frecuencia tras los acontecimientos puntuales pudiendo pasar inadvertida. Es injusto y suicida hacerlo así. Sólo la correcta consecución de ese trabajo continuado, diario y a veces oscuro, nos permite crecer y llevar a cabo de manera precisa tanto la gestión como las actividades de todo tipo que nos proponemos. Y este es un aspecto ligado estrecha y estrictamente a las personas. Sin la convicción, la entrega y la voluntad de quienes de ello se ocupan y en ello trabajan, lo que hoy somos sería una quimera pero no una realidad luminosa.

En el apartado monográfico que dedicamos a nuestro décimo aniversario, diferentes colegas aportan opiniones variadas y diversas sobre el pasado y el presente de nuestra Asociación. Algunos aventuran incluso ideas respecto al futuro. Efectivamente, de proseguir por el camino seguido hasta ahora, sin pausa y sin alocamiento, nuestra entidad está llamada a asumir tareas cada vez más importantes y decisivas en órdenes y aspectos muy diferentes. No obstante conviene no olvidar que nada nos ha caído del cielo ni se nos ha dado por añadidura. Nada. Siempre ha habido detrás mucho trabajo, empeño y olfato para captar las situaciones oportunas y poner en cada negociación prestigios y consideraciones profesionales al servicio de la colectividad. Quizás por lo raro que es en nuestro país proceder así haya quien lo ignore, pero conviene que de una vez por todas la mayoría tome conciencia de los hechos.

La ADE va a abrir nuevos caminos, a poner en marcha iniciativas, a desarrollar proyectos de mayor envergadura quizás de los realizados hasta ahora. Todo indica que como institución estamos en un momento excelente para seguir avanzando. Pero para ello será necesario contar con el apoyo de quienes la componen y la convicción de que la nuestra es una aventura en la que vale la pena estar y que merece ser defendida e impulsada.

S

uelen observarnos desde su asiento con cara de póquer, hieratismo impasible y mirada perdida. No hablan nunca, no intervienen, no participan. Cuando no tienen más remedio se despachan con una frase graciosa y... se acabó. Jamás asisten a las reuniones y cuando lo hacen, un ratito, se debe a que se ven forzados a responder con cortesía a la sugerencia de quien les ha aportado una pingüe financiación, un creso favor, una opípara encomienda: ellos son los listos.

Hay otros que se dejan el tiempo, la saliva y las pestañas alrededor de las mesas. Trabajan, discuten, leen, interpelan, proponen, intentan nada menos que cambiar las cosas para mejorarlas, desean encontrar caminos y abrir territorios que puedan ser transitados por muchos para que estéticas y estilos diferentes establezcan una emulación productiva. Cuando perciben el silencio despectivo, la mueca desganada, la mirada suficiente de los listos, se sienten reducidos a ser los tontos de la función.

Los listos saben y son conscientes de las razones de su prepotencia: tienen poder y obtienen dinero. Su actitud parece responder a un principio simplista pero contundente: "Hablad todo lo que queráis que nosotros nos lo llevamos crudo y sin problemas". Y es verdad. Cuando los tontos los contemplan, saben que tras ellos están los encargos suntuosos, millones y millones entregados por las administraciones o entidades públicas para que hagan su juego, cotas insospechadas de poder efectivo en el cotarro teatral, etc. ¿Para qué se van a molestar en discutir, debatir, proponer o analizar? Ellos son los listos, los genios, los tocados por el dedo divino de la sensibilidad y el arte -aunque esa sea una de las mayores falacias que se esgrimen-, los que tienen la confianza y la protección de los políticos, los gestores y los medios. No son de derechas ni de izquierdas. No tienen otra ideología que su propio individualismo: Sólo es interesante e importante lo que les sirve, lo que a ellos les afecta directamente, lo que puede redundar en su beneficio inmediato. Todo lo demás es humo de pajas, delirios infantiles, falta de pragmatismo o lisa y llanamente, idiotez heredada de añejas concepciones solidarias.

¿Qué pasa aquí? ¿Por qué puede darse semejante situación? Todo hace pensar que un doble poder rige los acontecimientos. Uno es público, conocido, evidente, ostensible. El otro es un complejo conglomerado de sectas sexuales, de cofradías económicas al copo, de cenáculos políticos minoritarios, de contubernios amiguistas de favores y narcóticos mutuos, de falansterios ridículos de estéticas concebidas como ley absoluta. El primero se conoce, habla, dialoga e interpreta el personaje del poder, aunque no lo tiene sino en cuestiones accesorias. El segundo es oculto, reptante, sinuoso, está desprovisto de rostro, no se manifiesta, no es identificable pero ejerce el poder real, protege a quienes considera como los fieles de su causa, los impulsa, los favorece, los publicita, los defiende en las contingencias que puedan presentarse, los sitúa en lugares desde los que detentan los resortes para actuar en nombre de los intereses cuyo poder representan.

Pocos se atreven a trasgredir esta situación que corroe la entraña de nuestro teatro. Algunos, con una paciencia, tesón y capacidad de resistir inusitadas, consiguen hacerlo. Otros, sobre todos quienes pretenden abrir las puertas y que el aire y la luz entre en las cloacas, son víctimas de campañas, enredos, calumnias, hasta convertirlos en despojos a las patas de los caballos.

A veces nos preguntamos por qué el teatro ha perdido intensidad y crédito ante la sociedad española. Se está produciendo un espectáculo endogámico, cerrado sobre sí mismo, construido para expresar intereses y estéticas de secta, dirigido sólo a fieles y neófitos. ¿Qué otra cosa puede esperarse de este reino de los listos? ¿Cuándo lograremos tener algo de luz?

De la crisis teatral

Por Juan Antonio Hormigón

Desde los inicios de su existencia se ha hablado seguramente de crisis teatral. Es posible que la afirmación sea excesivamente generalizadora pero es cierto que desde que existen testimonios escritos sobre la actividad escénica, el fantasma de la crisis se repite una y otra vez con nombres diversos. En cualquier caso no es difícil percibir que el teatro ha padecido dos tipos diferenciados de crisis a lo largo de su historia: uno, el más temible, ha precedido a su desaparición o prohibición; el otro, jalonó la urgencia porque el teatro hallara nuevamente su espacio propio en la sociedad cuando en ésta se producían cambios sustantivos. La primera ha sido puntual y rara, la segunda habitual y sistemática porque se genera en la entraña de la dialéctica que subyace en las relaciones entre teatro y sociedad.

En la actualidad se habla en España de crisis teatral con apóstrofes sombríos y no faltan augures que anuncian su muerte. El síntoma inmediato es la pérdida de espectadores que se da en ciertos lugares de nuestra geografía y particularmente en Madrid, tal y como se descubre en una encuesta promovida por el Ministerio de Cultura que ofrece datos alarmantes respecto al estado actual de la pasión por el teatro que manifiestan los españoles.

Los síntomas apuntados y otros más que podrían reseñarse evidencian que, efectivamente, padecemos una crisis teatral grave. Sin embargo estamos muy lejos de establecer un perfil preciso de su

naturaleza y características, de su globalidad y diversidad. Con frecuencia observamos el problema desde ángulos estrechos, limitándonos a considerar aspectos puntuales que diferentes grupos o colectivos pretenden presentarnos como su causa y razón fundamental. No es difícil comprender que la situación responde a la trama y suma de una serie de factores mucho más complejos y heterogéneos.

Enumerando algunos de ellos citaré en primer lugar los profundos cambios estructurales que se han producido en la sociedad española. Cambios que afectan tanto a los niveles adquisitivos como a la dualidad social que han generado, el predominio de los medios de difusión electrónica en la cobertura del ocio de los ciudadanos, los nuevos sistemas de valores imperantes, la desideologización y desculturización consecuente por la que se despeña la mayoría de la población, etc.

A todo ello habría que añadir la paulatina indefinición profesional que se da en los oficios escénicos. La falta de claridad en cuanto a derechos y responsabilidades que debieran darse en el ámbito de la producción en el marco económico existente: Con demasiada frecuencia se ha dado prioridad a lo más antiguo y en ocasiones obsoleto, a una determinada interpretación de lo público que no siempre se manifiesta como tal, en detrimento de otras fórmulas que deberían constituir el pilar privilegiado de nuevas formas de producción que posibilitaran transformaciones en el repertorio, los métodos de trabajo escénico, la multiplicidad de estéticas diferenciadas, etc.

La consideración del público como una totalidad homogénea constituye una ambigüedad nefasta. Es imprescindible establecer la disparidad de públicos existentes y plantear el repertorio y las pro-

ducciones en función de la franja de público al que prioritariamente se orienta una determinada producción. Las propias condiciones de producción que se dan en España, tanto en lo referente a las exigencias laborales como a la ausencia de reciclaje de materiales y máximo aprovechamiento de los recursos, han hecho que con frecuencia sea el teatro un espectáculo innecesariamente caro o más de lo que naturalmente debiera ser. Sin olvidar, todo hay que decirlo, que el despilfarro de unos cuantos privilegiados choca brutalmente con las graves insuficiencias que padecen el resto de los profesionales que cuando menos, en muchos casos, están tan cualificados o más que esos supuestos "triunfadores" que lo poseen todo.

Señalaré por último la imagen que el teatro tiene en la sociedad española. Sin duda hay gentes y medios interesados en presentarlo en su vertiente más frívola, grisácea, polvorienta: templo de la ignorancia en suma. Pero la gente de teatro con sus actitudes no pocas veces alimenta opiniones de este tipo. Si no conseguimos recuperar el prestigio social del teatro, su condición de servicio público y de bien cultural necesario, la batalla estará perdida.

Analizar profundamente estas cuestiones y descubrir los caminos que pueden desbrozarse para su superación, es una tarea imprescindible y a la que deberemos aplicarnos si queremos que la actual crisis teatral se convierta en un proceso de crecimiento, reconstrucción y readaptación de nuestro teatro a la cambiante sociedad española. De otro modo podríamos encontrarnos en un periodo preagónico y como decía Lorca, una sociedad que no tiene un teatro vivo si no está muerta, está moribunda.

La socialdemocracia liberal

Por Antonio García Santesmases
Miembro del Comité Federal del PSOE.
Portavoz de "Izquierda Socialista"

Las declaraciones del Ministro Solchaga a que hace referencia García Santesmases en su artículo son las siguientes:

"- ¿De qué tentaciones de gasto debería abstenerse el Estado?"

- (...) Abstengámonos también, por ejemplo, de la idea de que hemos de sostener a todos los artistas del país a través de los presupuestos de cultura de los ayuntamientos, de las comunidades autónomas y del Gobierno... Y abstengámonos de miles y miles de actividades en las que se va el dinero de las administraciones públicas"

La Vanguardia 23-2-92

Es un hecho repetido en la historia que en momentos en que el ruido es ensordecedor los discursos importantes pasan desapercibidos. Entretenidos en conocer las conexiones familiares, personales, amicales, de los gestores económicos se pasa por alto la toma de postura en temas de indudable calado ideológico. Así ha ocurrido con las declaraciones de Carlos Solchaga al diario *La Vanguardia* (23 de febrero de 1992) donde se hace una redefinición del proyecto socialista, de las funciones del Estado y del papel de la sociedad civil que es importante analizar.

UN MINISTRO LIBERAL.- Los entrevistadores insisten en varias ocasiones en los planteamientos "absolutamente liberales" del ministro que no parecen coincidir con la ideología del PSOE y que pueden provocar un choque en las filas

de su partido. Las tres cosas son importantes y conviene analizarlas por separado. Solchaga entiende por socialdemocracia liberal la defensa de un modelo de Estado del bienestar básico donde el Estado además de ocuparse del orden público, de la administración de justicia y del servicio exterior, garantiza una educación general, una cobertura sanitaria y un sistema de previsiones (pensiones y desempleo). A partir de aquí el Estado se debe abstener de cualquier intervencionismo económico "creando empresas o produciendo bienes que el mismo mercado podría producir". El Estado se debe centrar en el mantenimiento de los servicios básicos, en asegurar su buen funcionamiento y abstenerse de miles y miles de actividades en que se va el dinero de las administraciones públicas. Como ejemplos Solchaga pone el gasto en subve-

cionar la matrícula de los estudiantes universitarios y en la subvención "a todos los artistas del país a través de los presupuestos de cultura de los ayuntamientos, de las comunidades autónomas y del Gobierno".

El discurso de Solchaga suena bien a aquéllos que piensan que ya no se puede aumentar más la presión fiscal y tampoco cabe correr con déficit mayor, por lo cual hay que reconsiderar cuáles son las prioridades que se pueden atender con los recursos disponibles.

¿Implica el planteamiento de Solchaga un giro ideológico que choca con el pensamiento del PSOE? Para poder contestar a esta pregunta tendríamos que conocer el "pensamiento" del PSOE y ya se encarga Solchaga de recordar que él no va por ahí contando sus apoyos, porque le basta la relación directa del área económica con el presidente del Gobierno que es el líder indiscutido del partido. Si todos están como una piña al lado de Felipe González y si Felipe González apoya inequívocamente a su ministro podrá haber o no giros ideológicos lo que no cabe es que éstos provoquen ningún choque significativo.

Y el hecho es que lo deberían provocar porque es cierto que, como señalan los entrevistadores, el giro se ha producido. El planteamiento de Solchaga olvida en primer lugar que la diferencia entre socialdemocracia y liberalismo es mucho más compleja. El socialismo democrático ha pretendido históricamente una superación democrática del orden capitalista. La socialdemocracia de posguerra se ha definido por una política de reforzamiento de la democracia económica, de planificación democrática de la economía, de defensa de un sector público empresarial y de apoyo en un poder sindical que para nada aparecen en el discurso de Solchaga. Se puede aceptar o no la continuidad de ese intervencionismo económico, se puede polemizar acerca de la conveniencia y la posibilidad de una planificación no burocrática, se puede asignar un papel mayor o menor a los sindicatos como soportes de un proyecto estratégico socialista, pero lo que es indudable es que la definición de Solchaga, "el Estado lo que tiene que hacer es lo que no va a hacer nadie" responde a una concepción subsidiaria del Estado propia de la enseñanza social de la Iglesia.

Me parece que cada uno es libre de adscribirse a una u otra concepción ideológica pero lo que es evidente es que los socialistas siempre hemos defendido una concepción muy diferente del Estado. En estos momentos en que asistimos a una devaluación de lo público y a un elogio indiscriminado y acrítico de lo privado hay que decir que el socialismo no ha confiado nunca sin más en el Estado como panacea para solucionar todos los males. El Estado puede ser un peligro y ahí está la "razón de Estado", el uso partidista de las instituciones o la burocratización económica para demostrarlo. Pero de ahí no se puede caer en los mitos que hablan de una eficiencia del sector económico privado, de una neutralidad inmaculada de toda élite administrativa o de una objetividad por encima de toda sospecha de un medio de comunicación por el hecho de ser privado.

DESCREDITO DE LOS POLITICOS.- Soy consciente de que estamos en un momento en el que las irregularidades en la financiación de los partidos y las conexiones entre las actividades públicas y los negocios privados están provocando un descrédito de las élites políticas. No por ello podemos olvidar que la legitimación actual de las fuerzas empresariales y el clima antisindical que estamos comenzando a vivir van acompañados de la persistencia de problemas sociales muy graves y de retos de futuro que difícilmente se van a poder afrontar con la concepción subsidiaria del Estado por la que apuesta Solchaga. Algunos botones de muestra pueden ejemplificar lo que quiero decir.

Solchaga señala, sin mayor preocupación, que hemos dejado de ser una ínsula y somos una provincia europea aunque alguna gente parece no querer enterarse de que estamos ante un mercado sin fronteras. El que seamos una pro-

no tiene límites ni fronteras y que es un derecho básico. Lo que propone Solchaga no sólo crearía problemas de difícil legitimación sino que provocaría una dificultad muy considerable a las clases medias ya que los sectores obreros aún con el precio actual de las matrículas no acuden mayoritariamente a la universidad y los sectores privilegiados hace tiempo que prefieren canalizar sus energías a través de "Masters", que sólo los más pudientes pueden costear, reservando para sí la inserción en las cimas de la división del trabajo.

INDIGNACION.- Último botón de muestra: ¿Debe subvencionar el Estado la cultura? Es demagógico afirmar, como hace Solchaga, que se sostiene a todos los artistas del país a través de las distintas administraciones (y es tristemente significativo que esta afirmación no haya levantado ampollas) pero lo que es indudable es que la cultura no es un bien que puede estar sujeto únicamente a las leyes del mercado. ¿O es que acaso cree el



vincia de Europa no excluye que un gobernante socialista tenga que reflexionar en voz alta acerca de las consecuencias de un mercado sin fronteras en una Europa no articulada políticamente ni vertebrada socialmente. ¿Tiene que hacer algo el Estado (los estados europeos) ante esta internacionalización del capital o basta con esperar a que los problemas sociales se acumulen y un día las masas empobrecidas de la periferia rompan nuestras fronteras y tengamos que recurrir al Estado para mantener el orden público?

Se dice que en el Estado del bienestar básico no deberá figurar la subvención al pago de la matrículas universitarias, que bien está la gratuidad en la enseñanza primaria y en su caso, mediante becas, en la secundaria pero que en la universitaria hay que aproximar los precios a la realidad. Toda aproximación es conveniente pero puestos a aproximarnos a la realidad querría recordar que el derecho al saber

señor ministro que se puede competir con la penetración del cine extranjero sin ninguna subvención estatal, o mantener un teatro propio sin ningún apoyo o crear una red de universidades populares porque sean rentables económicamente?

Debo decir que me ha llenado de indignación y de sorpresa que afirmaciones como las que contiene esta entrevista no hayan sido objeto de un debate más amplio. Si se acepta un planteamiento como el de Solchaga lo que comienza por aparecer como un suave y flexible planteamiento liberal acabará convirtiéndose en un mercado sin regulación donde los problemas laborales y sindicales, culturales y universitarios se amontonarán a la espera de una iniciativa privada que no llegará. Mientras tanto el Estado puede ser subsidiario pero al final, como le ocurre siempre a este tipo de liberalismos, se convertirá en autoritario.

Asamblea General

El pasado 8 de Febrero se celebró la Asamblea General Ordinaria de la ADE en la sede de la Asociación. Según el orden del día previsto, el Secretario General presentó el informe del pasado año, realizando diversos comentarios a partir de la "Memoria de Actividades" remitida a todos los asociados. Hizo especial hincapié en el desarrollo experimentado por nuestra "Revista ADE", tanto en su número de páginas como en su nuevo formato de portada en color, así como en la edición de un número anual extraordinario. Con respecto a las relaciones con las institucionales, señaló su importancia, especialmente en cuanto inciden en la continuidad y aumento de los títulos editados dentro de las cuatro series que integran las "Publicaciones de la ADE". En el plano de las relaciones internacionales anunció la firma de próximos convenios con el CELCIT y con la Asociación Suiza de Creadores de Teatro, y el mantenimiento de nuestra presencia en los diversos foros de encuentro que vienen siendo habituales dentro de las actividades de la ADE. Hormigón recordó especialmente los actos celebrados durante el mes de noviembre: el Homenaje a José Luis Alonso, que incluyó también la edición del libro "Teatro de cada día"; y la puesta en escena de "Los aprendices de brujo", coincidiendo con la entrega de los Premios ADE 1991. Por último, resaltó la participación de nuestra Asociación dentro de la "Plataforma de la Cultura".

A continuación, Juanjo Granda, Tesorero de la ADE, pasó revista al estado de cuentas del pasado año, que presenta un balance positivo, y adelantó las previsiones económicas para 1992, que continúan la misma tendencia. Recordó una vez más la obligación y necesidad de las aportaciones por montaje que deben realizar todos los asociados. Asimismo propuso el mantenimiento del importe de las cuotas trimestrales, que fue aprobado por los presentes.

Con respecto a las actividades previstas para el presente año, el Secretario General expuso las nuevas colaboraciones para la edición de diversos títulos que engrosarán las distintas series de Publicaciones. Anunció también las gestiones para la continuidad del seminario que tradicionalmente viene celebrándose en

el Castillo de la Mota y la participación de la ADE en los Consejos de teatro de la Comunidad de Madrid, el INAEM de Ministerio de Cultura y el Consejo Andaluz de Teatro.

En el apartado de ruegos y preguntas surgieron dos propuestas realizadas por Guillermo Heras: la recuperación de nuestra memoria teatral histórica, mediante la realización de entrevistas con soporte videográfico a las grandes figuras de nuestro reciente pasado escénico; y la creación de un nuevo premio, con el nombre de José Luis Alonso, para jóvenes directores. Ambas propuestas fueron aprobadas por la asamblea, y sus normas y desarrollo serán regulados por la Junta Directiva.

Cambio en la Junta Directiva

Desde el pasado mes de diciembre, nuestro compañero Antonio Amengual ha dejado su puesto de vocal en la Junta Directiva de la ADE, debido a sus crecientes compromisos laborales, que le impedían desempeñarlo con regularidad. Dicho cargo ha pasado a ser ocupado por Guillermo Heras, socio fundador de la Asociación, y que ya anteriormente había ejercido el puesto de tesorero y vocal entre 1982 y 1989.

Encuentro con el Gerente del CEyAC de la Comunidad de Madrid

El pasado día 28 de enero, el Secretario General de la ADE mantuvo una entrevista con el Gerente del CEyAC de la Comunidad de Madrid, Agustín Tena, en la que también estuvo presente nuestra compañera María Ruiz, asesora teatral en dicho organismo. En ella se ratificó la continuidad de la colaboración del CEyAC en las "Publicaciones ADE", serie "Teoría y práctica del teatro", con dos nuevos títulos para este año. Así mismo se pidió a la Comunidad de Madrid que siguiera subvencionando algunas de nuestras actividades, como los Premios ADE, que ya viene haciendo desde hace ya cuatro años.

Igualmente Agustín Tena informó al Secretario General de la creación de un Consejo

Regional de Cultura que sustituirá al Consejo de Teatro en el que, desde hace varios años, participaba la Asociación.

Entrevista con el Concejal de Cultura del Ayuntamiento de Madrid

Después de varias cartas y tentativas, el Concejal de Cultura del Ayuntamiento de Madrid, Pedro Ortiz, recibió al Secretario General, Juan Antonio Hormigón, el día 4 del pasado mes de febrero.

El Secretario General le explicó la paralización que se había producido en las actividades de la ADE desde la entrada del nuevo gobierno municipal y pidió al Concejal que se mantuvieran, prioritariamente, los compromisos. D. Pedro Ortiz se mostró de acuerdo con este planteamiento, por lo que esta situación se ha visto desbloqueada a partir de este momento. La cooperación con el Ayuntamiento de Madrid va a continuar, pero no aumentará dada la fuerte reducción de los presupuestos para cultura de la citada institución.

Entrevista con el Director General del INAEM

El pasado 22 de enero, el Secretario General de la ADE se entrevistó con Juan Francisco Marco, Director general del INAEM del Ministerio de Cultura. En el encuentro analizaron la "Memoria de actividades" de la ADE correspondiente a 1991, valoraron la amplitud de las mismas y la excelente cooperación mantenida en proyectos concretos como el "Homenaje a José Luis Alonso" que incluyó la publicación del libro "Teatro de cada día" así como la puesta en escena de "Los aprendices de brujo".

Seguidamente pasaron revista a los proyectos para 1992, tanto en lo relativo a las actividades habituales de la ADE como a algunos proyectos extraordinarios, entre los que destaca la realización de un libro sobre la obra de Fabiá Puigserver, que incluiría el proceso de investigación, edición y publicación. Acordaron igualmente mantener reuniones periódicas sobre cuestiones relacionadas con el fo-

mento de las actividades teatrales en España.

Entrevista con el Director del Departamento de Relaciones Públicas de "El Corte Inglés"

El 21 de enero el Secretario General de la ADE se reunió con D. Angel de Barutell, Director del departamento de Relaciones Públicas de "El Corte Inglés", para realizar el balance de las actividades realizadas por parte de nuestra Asociación en el pasado ejercicio y estudiar las posibilidades existentes en el año

1992.

Desde hace cuatro años, "El Corte Inglés" colabora en las actividades de la ADE. Dicha cooperación se incrementará este año. El señor Barutell expresó su reconocimiento por el volumen y calidad de las tareas que la ADE ha desarrollado hasta el presente.

Plataforma de la Cultura

La Plataforma de la Cultura constituida a comienzos de diciembre de 1991 y que agrupa a más de 20 asociaciones y sindicatos de diferentes ramas de la producción cultural, decidió crear comisiones sectoriales para atender los distintos espacios que le competen. La comisión de teatro eligió a los representantes de la ADE, la Unión de Actores y la Asociación de Autores de Teatro, como interlocutores con las instituciones.

La citada subcomisión se entrevistó sucesivamente con el Concejal de Cultura del Ayuntamiento de Madrid, el Director General del INAEM del Ministerio de Cultura y el Consejero y Viceconsejero de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, para abordar aspectos específicos de las propuestas y reclamaciones expresadas en el Manifiesto "Por la defensa de la Cultura". Así mismo mantuvieron una reunión con representantes de las tres instituciones para tratar problemas relacionados con la coordinación de las tres instancias político-administrativas respecto al fomento y difusión del teatro

en la Comunidad de Madrid.

La subcomisión proseguirá en el futuro este tipo de encuentros para profundizar en el tratamiento del acatálogo de temas que se ha establecido.

Seminario Castillo de la Mota

Como en años anteriores, se están realizando las gestiones oportunas ante la Junta de Castilla y León para la celebración, en el espacio del Castillo de la Mota, de un Seminario organizado por la ADE. Esperamos poder confirmar próximamente el tema y las fechas con los que se desarrollará.

Colaboración con la EXPO-92

Dentro de la serie "Literatura Dramática", las Publicaciones de la ADE ha previsto la edición de tres textos teatrales basados en la figura de Don Quijote. Se trata de los realizados por Mijail Bulgakov, R. Azcona y M. Scaparro, y el guión del proyecto cinematográfico de Orson Welles. Este imponente programa editorial se realizará con la colaboración de la Expo-92, en el marco del proyecto "Don Quijote y don Juan: la seducción de la utopía". La aparición de estos tres volúmenes está prevista para fechas inminentes.

Presentación de "Marianela" en Las Palmas

El pasado 6 de febrero tuvo lugar, en la Casa-Museo Pérez Galdós, de Las Palmas la presentación de "Marianela", adaptación teatral de la novela del famoso escritor canario, editada en la Serie Literatura Dramática Iberoamericana de las "Publicaciones de la ADE". Dicha edición ha contado con la colaboración de la Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias y de la propia Casa-Museo. En el acto estuvieron presentes Sebastián de la Nuez, Alfonso Armas Ayala, Rafael Fernández y el autor de la adaptación, Eduardo Camacho.

Camacho, pintor, escenó-

grafo y director de escena, abrió su intervención diciendo: "Como canario, me encuentro muy satisfecho de que el nombre de Benito Pérez Galdós, junto a su gran obra "Marianela", esté editada en versión plástico-escenográfica y conversión del lenguaje literario al espacio tridimensional, adaptada al teatro en XXI estudios, por la Asociación de Directores de Escena de España."

El adaptador rehusó profundizar en el trabajo editado, para entrar más genéricamente en la situación teatral y cultural que vive el archipiélago: "No deseamos -dijo- una cultura y un arte mezquino y pobretón. Queremos una cultura y un arte fuera de "amiguismos", una cultura realizada por profesionales y que abarque todas las áreas artísticas, sin discriminación".

En un tono marcadamente crítico, se refirió a los actos previstos en nuestro país para este año con las siguientes palabras: "Un amplio sector de nuestros creadores, escritores y artistas, se encuentran desilusionados con el silencio cultural que viene padeciendo nuestra Autonomía ante los acontecimientos de Sevilla, Madrid y Barcelona. Es surrealista que un país extranjero te invite a participar en sus manifestaciones artísticas y que tu propia Autonomía te ignore. Aún no conocemos públicamente la programación de Canarias en el Pabellón de Sevilla, quiénes han sido elegidos. El silencio persiste aún en Canarias. Canarias está padeciendo el síntoma "fantasmagórico cultural", y hay que cortar radicalmente con todo ello, antes de que sea muy tarde. Es necesario un diálogo."

Refiriéndose más específicamente a las artes escénicas, Eduardo Camacho señaló: "El Teatro es la asignatura pendiente de la Cultura en Canarias. No consideramos el Teatro en Canarias si su política teatral no tiene como objetivo en el Archipiélago, una proyección que abarque el ámbito de la Comunidad Autónoma, descentralizar el Teatro en las islas, con pleno derecho de que los ciudadanos participen directamente en el fenómeno de las artes escénicas (actores, escenógrafos, directores, técnicos de iluminación, etc.) una participación directa de nuestros creadores, que se nos ofrezcan las mismas posibilidades, y con presupuestos acordes a

la calidad artística y a su categoría profesional".

Finalmente, en el marco de esta presentación de "Marianela" ("una obra que, como respeto a uno de nuestros escritores más significativos, se debería representar, no sólo en un espacio teatral, sino también en la televisión y el cine"), Camacho instó a las instituciones y responsables de la cultura en Canarias a un diálogo con los creadores. "Es necesario crear una nueva fórmula económica para financiar proyectos, y que sirva para potenciar nuestra cultura y nuestro arte. Una autonomía, una ciudad, un pueblo sin cultura y arte, sería la muerte".

Premios Unión de Actores

La primera edición de los premios Unión de Actores, celebrada el pasado 29 de Enero en el teatro Albéniz, otorgó a Aurora Redondo el premio "José M^a Rodero" a toda una vida. Marisa Paredes en cine por "Tacones lejanos", Diana Peñalver en T.V. por "Chicas de hoy en día" y Carlos Hipólito en teatro por "La verdad sospechosa" han sido los galardonados en el apartado de "Mejor Interpretación Protagonista".

Los premios a la "Mejor Interpretación Secundaria" han sido para Fernando Valverde en cine por "Alas de Mariposa", Juan Echanove en T.V. por "Chicas de hoy en día" y Fernando Sansegundo por "Comedias Bárbaras".

El premio revelación ha sido para Carmen Conesa por "Chicas de hoy en día" y el Premio Especial Unión de Actores ha sido para Josefina García Araez, profesora de Literatura Dramática y Verso de varias generaciones de actores.

Acceso al CNTE

Guillermo Heras en su condición de director del Centro Nacional de Nuevas Tendencias escénicas, ha comunicado que todos los asociados de la ADE pueden acceder a los espectáculos que se representan en la Sala Olimpia de Madrid con la simple presentación de su carnet de la ADE. Recordamos igualmente que con la Sala Ensayo 100 que dirige Jorge Eines, existe este mismo acuerdo desde junio de 1991.

ADE DIEZ AÑOS

F

**Angel Fernández
Montesinos:
... Que diez años no
es nada.**

Una entrevista de Alejandro Alonso

ernández Montesinos, Presidente de la ADE durante este período, selecciona mentalmente los momentos que fueron y, desde el optimismo del hoy, recuerdan tan larga singladura con apenas unas cuantas imágenes. Los inicios...

"Creo que cuando se pensó en crear esta Asociación, me llamaron porque ya había tenido algunos conflictos con las empresas defendiendo los derechos de los directores. Porque la primera intención era reivindicar nuestros derechos, dar la importancia necesaria al director de escena como creador del espectáculo...

Así que al principio nos reunimos cuatro o cinco directores en el antiguo Café de la Opera. Allí surgió la idea de visitar a Larroque, que era abogado, para que nos asesorase. Lo primero que nos dijo es que había que hacer unos estatutos. Después seguimos reuniéndonos en la librería La Avispa, que sería nuestra sede durante algunos años. Y nuestra puesta de largo se produjo en los saloncillos del Teatro Español con una exposición de fotografías de algunos montajes de los asociados".

Aquellos fueron los tiempos difíciles, los de la travesía del desierto. El recién nacido, frágil e inseguro, daba sus primeros pasos, con el riesgo del batacazo en los talones. Curiosamente, cuando a Angel se le pregunta qué es lo que más valora de estos diez años, responde sin dudar:

"La tenacidad de algunos para, en los momentos de crisis



y desesperanza, seguir y convertir este proyecto en una realidad positiva."

Tenacidad. Montesinos rescata del olvido esa pequeña intrahistoria que muy pocos conocen. En el tiempo hace falta constancia para llegar a las metas. Ahora "los directores han recuperado el orgullo de serlo, la importancia de esta profesión. Y eso se ha visto reflejado en nuestros Congresos, seminarios, actos... Lo que ha cambiado poco en este tiempo es la no colaboración. Por desgracia, los directores de escena siguen siendo un colectivo individualista"

Montesinos, desde su cargo de Presidente, conoce bien el pie del que cojean sus compañeros. Y lo dice. Aunque también reconozca un futuro prometedor.

"Estamos viviendo un período de consolidación en la ADE. Y caminamos hacia una época con un mayor volumen de actividades. Creo que en el futuro vamos a ser un interlocutor con más peso en las administraciones y que podemos empezar a involucrarnos en proyectos de cada vez más envergadura. Ahora la cuestión es encontrar la fórmula para hacer la gestión más amplia, para que no nos desborden todos esos proyectos". Ardua tarea que pasa por la voluntad de todos. Tenacidad.

"No hay más que mirar atrás para darse cuenta de la evolución. Al principio, contábamos muy poco. Ahora, cualquier actividad del Ministerio de Cultura, de la Comunidad de Madrid,

de muchas instituciones, nos tiene muy presentes. Es un cambio que empezó a producirse hace cinco años, más o menos, con la gestión del Secretario General." El equipo. Montesinos y Hormigón como cabezas visibles, complementados entre sí. "Todo se basa en el respeto mutuo y la admiración", dice Angel. ¿Y la Junta Directiva? "Estoy cada vez más contento de su funcionamiento. Hemos conseguido que acuda en pleno a las reuniones, y comienza a respirarse un clima de responsabilidad". El equipo. Los proyectos no son cosa de individualidades. O jugamos todos...

Angel Fernández Montesinos, Presidente de la ADE, tampoco echa las campanas al vuelo, tras diez años de marcha. Todo cuesta un esfuerzo. Sabe que una Revista, unas Publicaciones, los grandes y pequeños logros, se consiguen en el día a día. Y no se complace en el recuento de lo ya conseguido. Prefiere mirar hacia adelante.

Al final, le pido el mensaje. El pequeño resumen para este "cumpleaños" que es de todos. Responde para todos:

"Esto es lo que hemos hecho hasta ahora. El futuro puede ser mejor, pero para ello necesitamos la ayuda de todos los que puedan y los que quieran."

El futuro es un reto. En los próximos diez años pueden pasar tantas cosas...

Un poco en Broma

(Una crítica en *Mí Sostenido Menor - Allegro Ma Non Troppo*)

por Karla Barro

OBRA: "LA ADE"

AUTOR: Varios

ACTOS: Diez

Duración aproximada: Por los siglos de los siglos...

PERSONAJES: Ocho personajes fundamentales y más de ciento y pico personajes episódicos.

Desde el estreno de la "ADE" en 1982, hace ahora diez años, su puesta en escena se mantiene entre los espectáculos que mejor se hayan realizado dentro del movimiento teatral contemporáneo en España. Sus autores calificaron la obra de "drama caballeresco" y al parecer se inspiraron en un romance homónimo de autor desconocido, tomando como motivo de su enredo el tema de "en la unión está la fuerza", de tan viejo acervo en las comedias de enredos como las que se escribieron en los Siglos XVI o XVII.

La acción de la "ADE" transcurre en Madrid, en nuestro siglo, con personajes a la española naturalmente y nos cuenta la historia de unos cuantos directores de escena que con gran afán buscan relacionarse, pues la hacienda familiar se encuentra en raquítica situación, aunque el linaje les venga de los viejos Lope, de los ingeniosos Calderón y Tirso o del gallego Valle-Inclán y otros geniales abuelos. La Fábula tiene como superobjetivo la necesidad de comunicación entre los personajes por la propia unidad de intereses artísticos y sociales, y no por el "brillo de los doblones" (antigua moneda de oro), como dijeron algunas malas lenguas de la época.

El Primer Acto expresa la esencia de la obra: la lucha por una identidad propia, el destino común, la penuria económica de los primeros tiempos ante la ausencia de ayudas estatales.



las soluciones erróneas que se dan a veces a los problemas, la desorganización en la gestión dirigente del momento donde ya se dibujan tipológicamente los personajes fundamentales. El acontecer resulta en esta parte de la obra reiterativo y plagado de momentos que nada aportan, porque responden a la necesidad de cambios que se deben efectuar en brevísimos espacios de tiempo.

El Segundo Acto es ya el de las consecuencias de la Locura: Asambleas, Congresos, Premios, Intercambios, Representaciones... Aquí se dirimen los conflictos en un estilo totalmente distinto. El tono es de un marcado realismo, aún cuando aparezcan algunos elementos del absurdo y de la farsa. Se ve aquí cómo la confrontación con Asociaciones homólogas y colegas de otras latitudes posibilita el intercambio de ideas,

ADE DIEZ AÑOS

el conocimiento de otros modos de organización y su aplicación práctica, resultando que estos encuentros internacionales significan no sólo aprendizaje sino también reafirmación.

La armonía lograda en escena por el equipo de dirección es en verdad poco frecuente. Cada miembro individualmente y todos en conjunto, logran sus personajes y aportan, con una espontaneidad que recuerda la improvisación de la Comedia del Arte, matices ingeniosos en el trazado de los tipos y caracteres.

Buen desempeño, por ejemplo, es el del primer actor **ANGEL FERNANDEZ MONTESINOS**, en su caracterización del Señor Presidente, personaje protagonista al que el resto del elenco, en una novedosa versión, armaría con gran capa grana y vara de plata. Este carismático actor dice muy bien el veso, lo habla como prosa, con profundidad y espontaneidad, a veces irónico y sarcástico. Gran riqueza en él es el sentido del humor que mantiene a través de la distancia a la que se sitúa y que le permite ver las situaciones dramáticas desde distintos ángulos y su mirada, de aguda sátira, evita a veces el sentimentalismo, rompiendo con salidas chispeantes de buen humor momentos propensos al patetismo y el melodrama, como la escena de la paella caliente en Sitges, de verdadero humor negro.

Montesinos se identifica completamente con las contradicciones del personaje del Señor Secretario, convicente en su permanente preocupación y que interpreta el orgánico actor de carácter **JUAN ANTONIO HOMIGON**. Verdaderamente eficiente en el difícil y laborioso papel del Secretario General, Hormigón alcanza resultados artísticos genuinamente superiores y consigue representar sin altibajos y con ritmo ágil algo más que una persona: encarna el orden, es el símbolo de la experiencia, de lo racional, de la sabiduría, de la erudición... Ideólogo del plan previsto es condenado a cadena perpetua en la silla de la Secretaría por sus fieles correligionarios, valiéndose de sus convincentes medios expresivos para lograr una extraordinaria interpretación. Tanto su "gestus" como su "versus" expresan la destreza de un indiscutible domador profesional, consiguiendo extraer posibilidades de cualquier parlamento, sin por ello desvirtuar la obra original. Conoce a fondo los recursos del actor, los estilos de decir, el trabajo con la voz, la manera y el momento de respirar, que son técnicas que luego le sirven a uno para todo. En fin que resulta el suyo un Secretario de veras talentoso y divertido, merecedor de un premio.

JOSEP MONTAYÉS por su parte, comparte sin estridencias el papel del Señor Vice-Presidente y cuaja también como una de las mejores interpretaciones del reparto. El colorido, el uso a ratos del léxico catalán y los rasgos de jocosa simpatía, son características que Montanyés actúa con gracioso acierto, estableciendo un equilibrio entre emoción y raciocinio bajo los principios de una contenida expresividad.

JUANJO GRANDA tiene a su cargo nuevamente un personaje en extremo difícil que con anterioridad desempeñó magistralmente el prestigioso cómico de la legua **ANTONIO AMENGUAL** (ya retirado): el del Señor Tesorero. Este personaje un tanto repelente y cruel, que encarna al contable-pasión, se obtiene por la estampa física del actor Granda y por algunos rasgos gestuales, pero no por otros aspectos necesarios, también externos, como por ejemplo la forma de sacar las cuentas con los dedos, inflexiones altisonantes al comentar las irregularidades de las aportaciones, la conjugación entre el tono y el timbre de la voz al tratar de los aumentos de cuota, etc. Sin embargo, la espontaneidad de este buen actor logra hacer filigranas con el personaje y dotarlo de encanto y sutil

economía.

Los personajes de los cuatro Señores Vocales, como Cuatro Jinetes del Apocalipsis, dan emoción al final de la obra, resultando a veces novedosos e impresionantes. La transición que producen en el momento en que conocen por boca del Secretario la sentencia de una nueva reunión de la Junta Directiva, es lo mejor de su actuación de conjunto. Muy integrados aquí, saben incorporar desde la simple mímica hasta el duro breakdance. De ellos se destaca la excelsa actriz **LUCILA MAQUIEIRA**, que interpreta una Doña Vocal fresca, poética, encantadora, picaresca, con sutiles encantos personales y con tan intencionados matices que resulta casi un "tocinillo de cielo"; mientras la experiencia de **GUILLERMO HERAS** -un actor tan capaz y sin embargo, tan poco frecuente en nuestros escenarios- logra un Don Vocal jactancioso y eficaz, manteniéndose en la cuerda precisa y bien lejano de lo grotesco.

El tercer Don Vocal, el del eximio **ANTONIO MALONDA** -un intencionado personaje genérico- consigue su propósito con oficio y maestría; maduro, locuaz, vital y didáctico, muestra la flexibilidad de su mundo interior con una voz de altos kilates y buena afinación, mientras que el Vocal de **AGUSTIN IGLESIAS** aporta una nota nueva e imaginativa en la escena del pollo frito de Málaga y en los graciosos "apartes" que matiza con gestos un tanto exagerados, explorando nuevas posibilidades gesticas, si bien no pudo sortear exitosamente su labor como cantante.

De destacar el especial y paciente trabajo escénico de **JUAN VAZQUEZ**, en el papel del discreto y eficiente Asesor Jurídico. Joven actor de indudables condiciones histriónicas, sabe plasmar con sutileza el nada convencional tipo de letrado-galán. Mediante efectos de distanciamiento nos obliga a descubrir cosas por nosotros mismos y maneja como nadie una cadena de acciones para darnos la pauta que debemos seguir. Algo para agradecer.

Hay que resaltar el trabajo de todo el resto del elenco en las escenas de masa, así como el saber utilizar recursos como el "teatro dentro del teatro", colaborando con delectación de verdaderos brujos-artistas en sacarle jugo y brillo a la puesta en escena, creando un espectáculo rico en estilos y sutiles variopintas invenciones dramáticas. Una revelación que tiene mucho de antigua certeza.

En el montaje se ha utilizado con acierto también otros elementos como son: un decorado fijo en la sede de Caños del Peral (sin concha de apuntador), iluminado todo el tiempo con una misma luz plana (no la de las candilejas); un vestuario que se corresponde con la situación que se presenta y que permite que el cuerpo de los actores conserve su expresividad, y un mobiliario un tanto convencional, sin fastuosidad, que se identifica con los trajes, compuesto por sillas irregulares -factor expresionista- que remedan algunos armarios y antiguos archivos que evidencian el paso del tiempo.

Sí, en 1982 se estrenó una gran obra: la "ADE". De entonces acá, su permanente puesta en escena ha cogido cordel, remontando alto vuelo con el impulso de buen viento y sumando a su corta estancia en cartelera importantes éxitos y reconocimientos nacionales e internacionales por su continuada y meritoria representación en la escena de la cultura en España.

Para la "ADE" y todo su estupendo elenco de cólegas, tengo yo hoy, en el décimo cumpleaños, algo tan estimulante como un **APLAUSO** final, espontáneo, cálido, lleno de admiración y entrañable cariño.

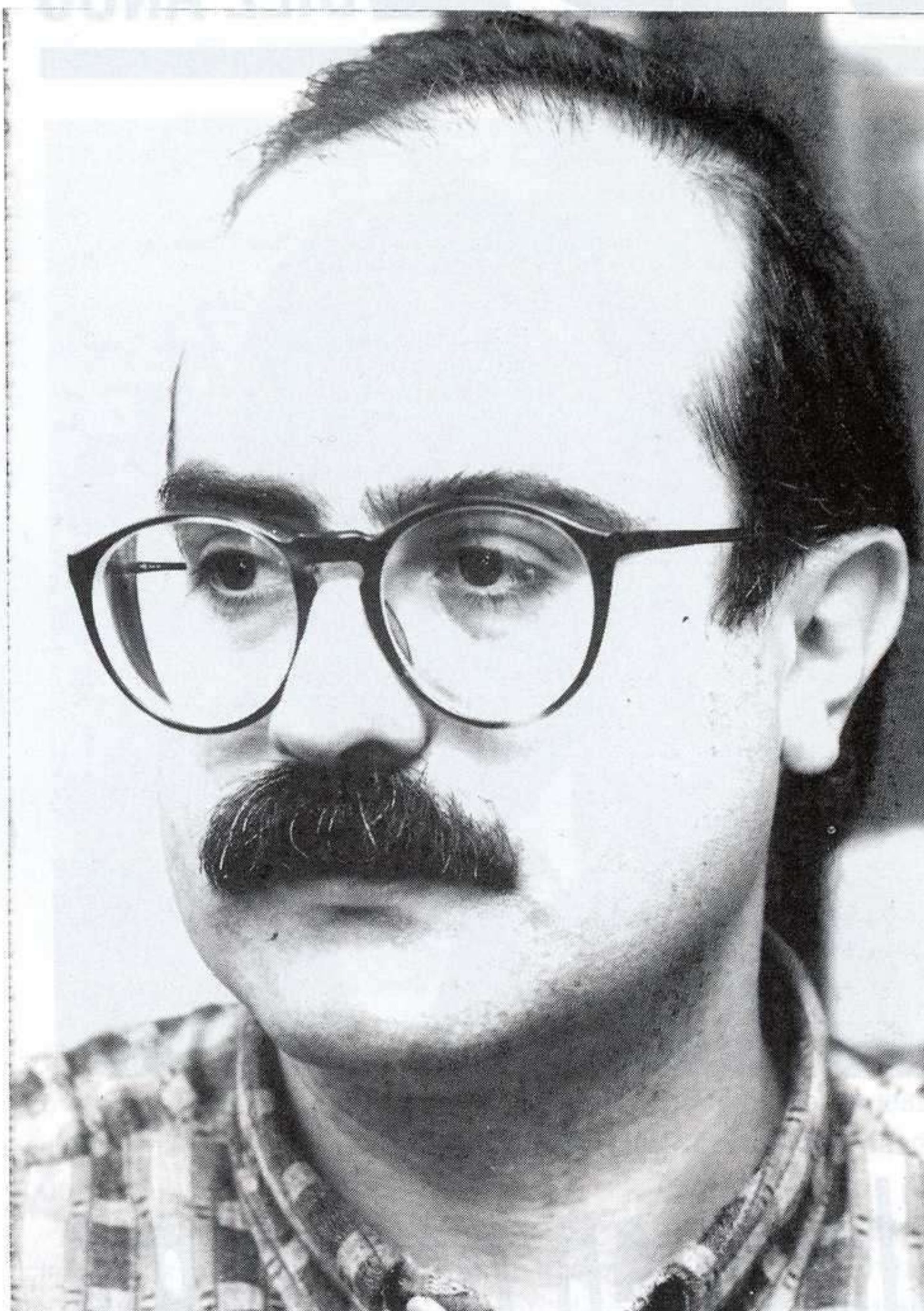
¡FELICIDADES!

A.D.E.: Desde la memoria, hacia el futuro

Por Guillermo Heras

Aún recuerdo los primeros escauceos que, en un invierno de comienzos de los 80, varios directores empezamos a realizar para poner en marcha algo que en ese momento sólo era una ilusión: la ADE. Fue en la primavera del 82, en un año de cambios para España, cuando un grupo lo suficientemente amplio de compañeros sentábamos las bases y aprobábamos los estatutos fundacionales de la Asociación. En medio, varios meses de reuniones, idas y venidas al despacho del entrañable Luis Larroque, llamadas telefónicas para convencer a los incrédulos y un admirable sentido del objetivo común por parte de un buen puñado de directores, de todas las procedencias, deseosos de embarcarse en una aventura de futuro. De este tiempo surgieron amistades sólidas, reconocimientos mutuos y compromisos solidarios pero, más allá de estas importantes -para mí- razones cotidianas no exentas de nostalgia, lo fundamental es que algo, que muchos agoreros tacharon de imposible comenzó a andar y a funcionar.

Así, casi sin darnos cuenta, han pasado diez años de funcionamiento de la ADE, tiempo histórico revuelto que ha visto profundas transformaciones tanto en nuestro país como en el exterior. Seguramente que en aquella época no pensábamos que conseguiríamos encuadrarnos tan rápidamente en Europa, que cayera el muro de Berlín, el desmoronamiento de la URSS o el simulacro estúpido de confrontación bélica en el Golfo. Sin embargo, las grandes páginas de la Historia llevan consigo las múltiples líneas de una intrahistoria más modesta y cotidiana pero vital para el desarrollo de parcelas concretas definidas por determinados núcleos de ciudadanos. Y en ese sentido pienso que el paso del tiempo nos ha dado la razón al puñado de iniciadores del proyecto de la ADE, cuando pensábamos que ésta debería ser una plataforma democrática de intervención teatral que ayudara a definir las diferentes líneas de acción que son necesarias para consolidar una práctica escénica no basada en nostalgias arqueológicas sino en propuestas actuales. La ADE se ha movido desde entonces por los cauces del discurso común entre sus miembros, dando muestra en su organización interior de un profundo talante abierto, democrático y tolerante con los diferentes territorios escénicos transitados por sus miembros. Recuerdo como, aún en el año 82, las grietas abiertas por la dictadura dividían a la profesión entre "los comerciantes" y "los independientes", y en el objetivo de superar esas definiciones un tanto ideológicas nos sentamos en una misma mesa para concretar una alternativa de negociación directores provenientes de sectores estéticos y de producción muy diferenciados. Sin embargo, ese no fue ningún obstáculo para entender que cualquier proyecto común pasa por un entendimiento en las posiciones que nada tiene que ver con la renuncia o el sometimiento, sino, más bien con el equilibrio dialéctico entre la convicción y la necesidad. Desde esa alternativa de trabajo, que quizás pareciera utópica a mediados de los 70, se ha trabajado siendo constante en las diversas



actividades que ha encarado la Asociación. Desde la evidente lucha por la dignificación de una profesión que, si bien ha existido desde el mismo origen del teatro no adquiere su pleno significado y compromiso hasta su consolidación a lo largo de este siglo, pasando por la preservación de la memoria histórica de los montajes contemporáneos, el desarrollo de planes para intervenir activamente en las diversas realidades de la escena española, la publicación de textos teóricos y literatura dramática comprometida con la renovación de los escenarios actuales, seminarios, foros, discusiones y talleres sobre temáticas siempre colindantes con las diferentes formas de entender la puesta en escena, hasta la concreción de puestas en escena concretas como ha sido la propuesta realizada esta temporada a partir del texto "Los aprendices de brujo" de Lars Kleberg.

Todos estos territorios recorridos eran un sueño a comienzos de los ochenta y sin embargo hoy son una realidad evaluable e incluso molesta para algunos de nuestros amargados plumillas acogidos a la impunidad del abstracto debate especulativo, sin querer descender nunca al análisis de las verdaderas dificultades por las que atraviesa un arte en continuo cuestionamiento por los sectores que no entienden la cultura como una parte vital del bienestar público, y por tanto como un lugar privilegiado para experimentar el placer y la calidad de vida.

Si el tango nos recuerda que veinte años son nada, mucho menos son diez y sin embargo nuestras esperanzas y deseos son que en el 2002 las constantes vitales de nuestros escenarios sean mucho más altas, polémicas y vivas, tal y como sucedió en otras épocas de esplendor de este arte menor en lo industrial, pero fundamental en lo poético, como es y será siempre el teatro.

ADE DIEZ AÑOS



Un buen programa de intercambios internacionales

Por Joan Castells

Una asociación como la nuestra que, de hecho no es un sindicato, ni un colegio profesional aunque, de alguna manera, ocupa parte de las funciones propias de ambas organizaciones, tiene un papel a jugar en el campo de las relaciones internacionales. Que la ADE sirva de puente con el teatro de otros países ha constituido un objetivo encaminado a fortalecer la vida profesional de sus afiliados proporcionándoles una mayor relación, una más amplia información y un contraste del propio trabajo con el de otros creadores de distintas partes del mundo.

Tal objetivo se ha conseguido ampliamente durante los diez años de vida de nuestra asociación. Se han firmado un total de seis convenios de cooperación con asociaciones homólogas.

En principio todas esas relaciones internacionales han servido para que la propia asociación se sienta vinculada a un movimiento más amplio y generalizado que se ocupa, igual que nosotros, de los temas que afectan a la vida del director de

escena. Nuestro oficio -y nuestro campo de conocimientos- es excesivamente personal y personalizado, sometido, a menudo, a la reserva casi enfermiza que acostumbra a acompañar al creador. Desde ese punto de vista hemos de considerar muy provechosas las relaciones que se han establecido porque ayudan a salir del caparazón y sirven para que los miembros de la ADE contrasten sus planteamientos con directores de otros países. Nuestras "puestas en escena" se ven influidas con las de otros directores vinculados a culturas más o menos alejadas de la nuestra.

Además, el programa de intercambios con otras asociaciones de directores de escena ha funcionado de una manera periódica y sistemática. De esta manera la ADE ha proporcionado viaje a un número importante de afiliados con el fin de conocer *in situ* realidades teatrales tan alejadas como la finesa, la húngara, la cubana, la argentina o la alemana, etc.. Es fruto de ese programa la relación profesional y en algunos casos, la amistad de nuestros asociados con colegas de todos esos países. De la misma manera, nuestra asociación ha sido anfitrión de numerosos profesionales que han tenido ocasión de compartir durante un período de tiempo la vida teatral de nuestro país y conocer de cerca nuestra realidad.

Se podría dar un paso más

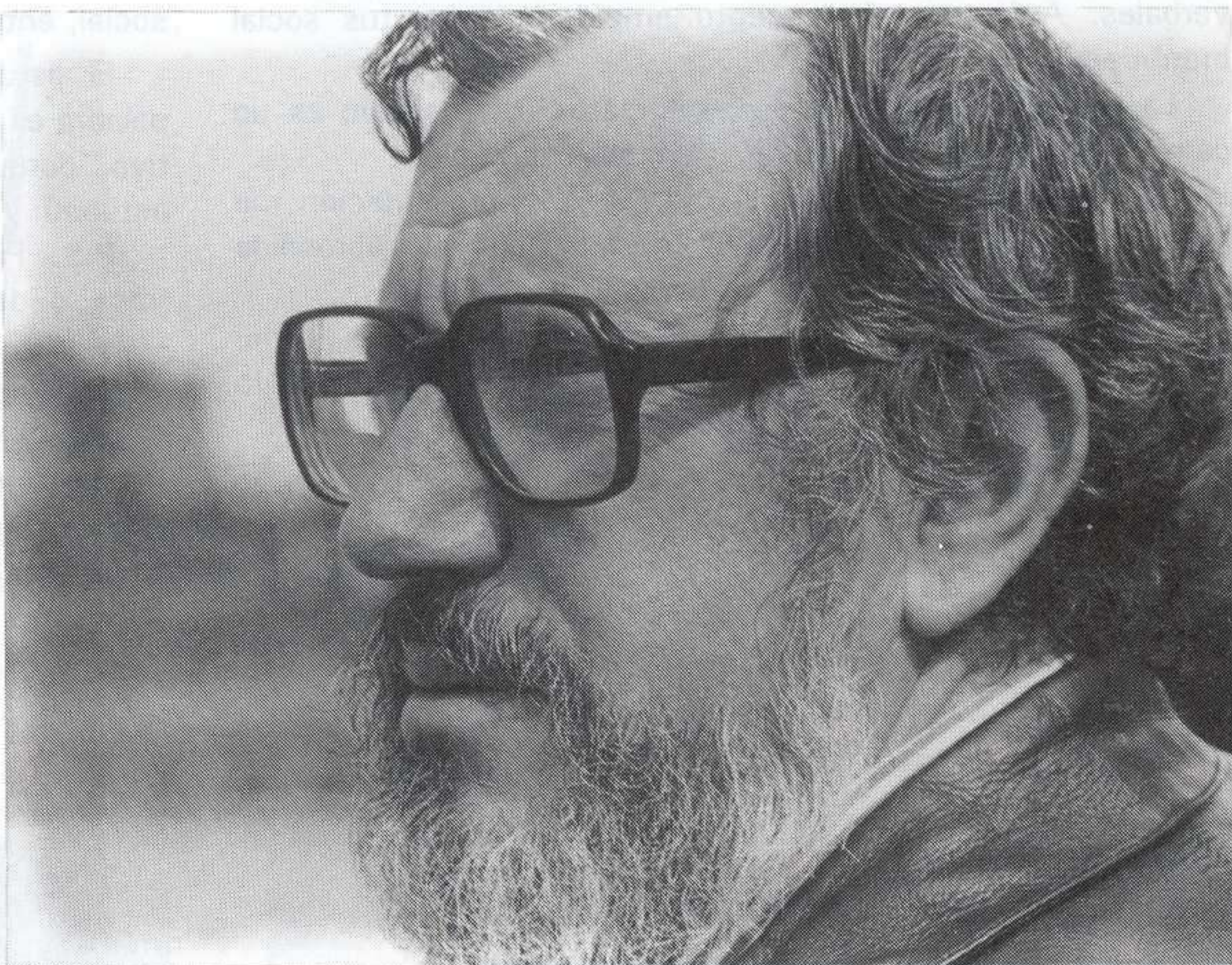
Después de diez años es justo hacer un balance positivo de ese capítulo de las relaciones internacionales. Pero quizá sería el momento de que la ADE diese un paso más en ese tema. Durante este período las relaciones internacionales han supuesto una actividad personal de los afiliados desde la iniciativa de la junta directiva y perfectamente coordinada por la Secretaría General de la asociación. Pero, de alguna manera, las relaciones han sido arbitrarias y, dejando aparte la actividad de los miembros invitados a viajar, no se ha producido una aportación objetiva ni para la ADE ni para el país. En un futuro quizá sería necesario tener un objetivo más global con el fin de conseguir unos productos más estructurados. Sería necesario que pensásemos las futuras relaciones matizando los convenios en función de conseguir unos resultados más provechosos o unos documentos que sirvieran de motor para la puesta en marcha de varias actividades llevadas a cabo entre dos o más países.

La temática para un nuevo enfoque de las relaciones internacionales puede ser muy amplio y puede incluir temas dramaturgicos, documentales, legales, laborales o educativos. Sería conveniente elaborar una sistemática de intercambio de acuerdo con programas claramente destinados a la obtención de resultados. De esa manera se podría implicar en cada uno de los programas otras instituciones de nuestro país o del extranjero que tienen responsabilidad sobre la actividad teatral y que no disponen de las herramientas necesarias para contrastar y ampliar desde un punto de vista técnico los temas que están bajo su responsabilidad. Estoy pensando en otras asociaciones profesionales parecidas a la nuestra, en las administraciones de cultura del Estado y de las comunidades autónomas o escuelas de teatro que tienen el reto de ofertar unos planes de estudio de nivel superior y homologables a nivel europeo.

No es necesario afirmar que un planteamiento de ese tipo se convierte en una necesidad ante un mundo que ha entrado en un nuevo equilibrio dialéctico por lo que se refiere a las fronteras y a las relaciones internacionales. Unos buenos programas de cooperación internacional constituirían un signo vivificador de nuestro tiempo.

Desde los IV Congresos de la A.D.E.

Por Antonio Malonda



Antes de releer las notas que acostumbro a tomar en nuestros congresos, pensé elaborar una cronología informativa basada principalmente en las ponencias y comunicaciones que se han debatido en los cuatro congresos.

Pero con sorpresa encontré que lo que tenía reflejado en mis notas se inclinaba hacia opiniones sobre los debates y sobre las charlas que surgían entre nosotros a cualquier hora o lugar.

Eso llamó tanto mi atención que decantó este escrito sobre los congresos ya realizados hacia un relato de sensaciones recibidas de manera un tanto caótica, porque en esencia se trataba de aquellas cosas que habían influido, de una u otra manera, en mi forma de hacer teatro.

Pero antes, para no convertirme en un desaprensivo individualista, debo enmarcar, aunque sea sucintamente, que el nivel positivo entre las relaciones y los resultados que se han dado en los cuatro congresos de la A.D.E. se debió a que, ya desde el primero de ellos, una de las cosas decisivas para la buena marcha del Congreso Nacional -con las peculiaridades individuales y creativas de cada uno de los que participamos- fue una de las propuestas hechas desde la organización, consistente en que las ponencias, debates y comunicaciones delimitaran lo que se puede entender como recursos técnicos de las corrientes estéticas. Se trataba de deslindar y dejar en segundo término lo que es Belleza Teatral y ahondar en cómo, técnicamente, se puede llegar a conseguir aquella.

En su momento esta anotación fue fundamental para objetivar los trabajos en los congresos. - Por otra parte, el efecto estimulante que genera cada congreso ha mejorado considerablemente el entendimiento colectivo, afianzando también la valoración del director de escena.

Volviendo ahora a las huellas que han dejado en mí los cuatro congresos, voy a partir de las ideas más corrientes sobre el trabajo del director de escena. Se decía que "había que mostrar una idea de globalidad". Se tenía que "entender el sentido propuesto por el autor". Se debía "determinar cómo actuar". "Que las obras tienen que mostrarse principalmente a

través de los actores". "Que el director debe organizar y estimular al actor". Etc., etc.. Siempre, en el fondo de una puesta en escena, aparecía el actor como eje central, aunque desde puntos de vista dispares.

Además algunos compañeros juzgaban el texto como esencial y otros lo utilizaban como punto de partida, aunque en ambos casos podían buscar que el público olvidara que se encontraba en el teatro, por medio de una ilusión de verdad. O bien se procuraba lo contrario: que el público no olvidara que se encontraba en un teatro, observando una ficción. Ambas teatralidades destilaban una tercera que postulaba la síntesis de ambas posturas extremas.

Partiendo de este croquis que, por cuestiones de espacio y tiempo, necesariamente tiene que ser esquemático, me atrevo a apuntar que la cuestión de fondo puede estar muy ligada a que la mejor puesta en escena se encuentra donde están los mejores actores. Sin entrar en el tema de la calidad de la técnica actoral, puesto que, en ningún congreso, fue tratado desde la mesa.

Sí quisiera esbozar de forma epidérmica lo que hoy considero que es un freno que disminuye las técnicas de actuación tan imprescindibles para la puesta en escena.

Me refiero a aquellos métodos que llevan hasta las últimas consecuencias los postulados emocionales desde las modalidades causa-efecto o de antecedente-consecuente. Es decir, que se basan en la extraescena para dar coherencia al discurso teatral. El antecedente se apoya también individualmente en la experiencia de cada actor. Esta forma de sentir puede desembocar fácilmente en la subjetividad como el origen de la comunicación teatral. El psicologismo es seductor y excluyente de otros factores determinantes.

Estas inquietudes sobre las técnicas de actuación me surgieron al amparo de nuestros congresos, que me han incitado a profundizar no ya sólo desde la actuación escénica, sino desde la comunicación no verbal.

Hoy creo que el método de las acciones psicofísicas de Stanislavsky está lleno de intuiciones sobre ciencias (1) no

ADE DIEZ AÑOS

verbales. Así como el concepto empírico del gestus social brechtiano.

La gestualidad y el uso significativo del espacio es un camino aglutinador de diferentes técnicas y estilos.

La codificación no verbal en cuanto a la representación me ha supuesto cómo descubrir que la lengua aprendida empíricamente tiene una gramática.

Creo que estas nuevas ciencias pueden llegar a eliminar el antagonismo idealista creado entre lo individual y lo

social, entre lo expresivo y lo comunicativo.

El estudio del lenguaje no verbal conjuntamente con la palabra es un medio creativo individual y a la vez comunicativo, porque tiene que ver directamente con el conjunto como actuante y como espectador.

P.S.- Pido disculpas si algún compañero "siente" que esa frase o idea fue suya. En mis notas no reflejo los nombres.

1.- Kinesia y proxemia.

Por un camino ascendente

Por Inmaculada Alvear

Los recuerdos más entrañables que tengo de mis primeros días en la ADE son la ilusión por empezar un nuevo estimulante trabajo, un listado de asociados cuyos nombres la mayoría me eran desconocidos, la preparación del segundo Congreso de Gijón, cuya gestión estaba ya bastante avanzada; los tres primeros libros de la colección "Literatura dramática" y un boletín que había que enfajar, etiquetar, sellar y enviar por correo (esto último lo recuerdo con horror) en pocos días.

Mi primer reto fue aprenderme el nombre de todos los asociados, porque era necesario que yo controlase listados y envíos sin que me olvidase ningún nombre. Así mismo, y el Congreso de Gijón me ayudó mucho, conocer esos nombres personalmente para que perdiesen la categoría de números que podían llegar a tener y se convirtiesen en caras y afectos, que dan otro cariz al trabajo y facilitan las relaciones. De esta manera, adquirí yo también otra imagen frente al "asociado", y al no ser una persona desconocida los problemas podían plantearse con más confianza. Creí que esto iba a ser más fácil, sin embargo hay todavía muchos asociados de los que, al no haber asistido a ningún congreso ni seminario, sólo conozco su voz.

Desde el primer momento comprendí la labor de Juan Antonio Hormigón en la ADE y lo que podía aprender trabajando a su lado, como ahora puedo constatar. Su forma de enfocar la responsabilidad y confianza ha facilitado mi labor y en cierta manera me ha obligado a asumir una serie de responsabilidades.

Hay varias cosas que me gustaría resaltar desde que trabajo en la ADE: primero la evolución constante y el ritmo ascendente



que se ha producido a lo largo de estos últimos tres años, que han convertido a la Asociación en una "institución" con la que se cuenta para discutir sobre la política teatral del momento; segundo, el pequeño equipo de trabajo que se ha creado, que no exento de problemas, ha conseguido una buena comunicación y cohesión, que ha ayudado a este crecimiento; tercero, una vinculación por parte de la gran mayoría de los asociados a la ADE cada vez más comprometida; cuarto, el asentamiento de unas publicaciones, tanto de la "Revista ADE" como de las cuatro series de libros, que han abierto la posibilidad de dar a conocer autores totalmente inéditos para la mayoría de la profesión, que sirve no solamente para enriquecer nuestros conocimientos sino también para estimular la vida teatral española.

Por último, quisiera resaltar que desde un principio hubo por parte de todo el equipo un gran esfuerzo para que los proyectos pudieran salir adelante y los primeros problemas de asentamiento de la ADE no repercutieran en el trabajo. Este compromiso a veces no ha sido fácil pero creo que ha dado sus frutos. Por eso desde esas primeras revistas que enfajé hasta ahora, la ADE ha evolucionado mucho y su camino ascendente debe servir para un mayor compromiso, participación, acercamiento y confianza de todos.

Un Agora teatral

Por Lucila Maquieira

Me pongo a pensar en la Asociación de Directores de Escena... e inmediatamente además de pensar, es sentir que hablar de la A.D.E. es hablar de los últimos años del Teatro en España y, mas allá de pensar, sentir o hablar, es recordar mi propia vida en este país y en los países que antes me fueron, me son Patria.

Se me vuelcan de pronto recuerdos, que puedo contarles como pinceladas, a fin de que sean contexto de lo que para mí significa la Asociación.

Desde los tempranos maestros como Atahualpa del Cioppo, a mis quince años, allá en el Aula Escénica del Liceo; mas tarde Pepe Estruch, Dominguez Santamaría..., en Uruguay. Sembadores de la semilla vigorosa y duradera de mi amor por el Teatro.

Abonaron después el terreno dispuesto, personas como Hedy Crila, Roberto Durán, más tarde Lee Strasberg, en Buenos Aires. Allí pude continuar desarrollándome, fundamentalmente en tres campos: como alumna, como actriz de Teatro, Cine, Televisión y como maestra de Teatro, en mi propia escuela. También participaba en la Asociación de Actores Bonaerense.

Y llegué a España en 1976. Este país y yo estábamos semejantes en aquel año: con el fin y el principio, vacía y plétórica, con la muerte y la vida.

Trabajé, conocí personas y, al igual que en mis otros países, recibimos a quienes nos habían llegado de aquí y allá, con múltiples razones, objetivos, equipajes..., fuí entrando, penetrando, conociendo el "País, Paisaje y Paisanaje".

En esa trayectoria personal, me enfrenté a una opción y elegí dejar el escenario como Actriz y dedicarme por entero a la Enseñanza y la Dirección de Escena.

Algunos de quienes conocí, gestaron y parieron la A.D.E.; me acerqué, me abrieron la puerta y, durante muchas, muchas reuniones, callé, aprendí, me fuí integrando de variadas realidades. (Nunca olvidaré las primeras reuniones en el sótano de la Librería "La Avispa").

Comento aportaciones de la Asociación, tareas emprendidas y mantenidas con entusiasmo.

El germen y desarrollo del tejido asociativo en relación al Teatro, difícil, laborioso y que ya hoy se ha concretado en una realidad presente en el contexto cultural español.

Reuniones, Congresos, Jornadas, intercambiar experiencias, conocer el trabajo de compañeras y compañeros, nuestras búsquedas y también los gozosos "dolores de parto" que son las andaduras casi siempre solitarias, de la creatividad.

Abrir, también con esfuerzo, otros espacios al Teatro, edición de libros, emitir el boletín (hoy Revista) que nos conecta a la red de los/as Trabajadores del Teatro.

Poder nombrar, señalar, premiar las labores en proceso o en sazón, discutir la técnica, el papel, el futuro de quienes aportando crecen, creando viven, soñando y trabajando el sueño, existimos.

La Asociación de Directores de Escena, como foro teatral



era necesaria, es imprescindible. Como un Agora donde las voces se entrecruzan, se inventan, circulan y crean para que "la magia de la comunicación" sea posible.

Porque además, tanto la docencia teatral como la dirección de escena, han ido adquiriendo carta de naturaleza, entidad social y profesional, mas allá de los valiosos, aislados, solitarios esfuerzos y logros de algunas individualidades. Habrá que hablar en el futuro del Teatro en España, de un antes y un después de que se creara la A.D.E.

Sin dejar de mencionar el empeño permanente de enlazar el Teatro de habla Hispana, Latina e Internacional. Se ha desarrollado la tan necesaria labor de re-tejer también la red con Centro y Sur América, por medio de intercambios, encuentros que atienden la urgente necesidad de desarrollar lo que nos une y lo que nos distingue.

Espacio también para encontrarnos quienes, en este trance histórico de resquebrajamiento de valores y países, crisis de procesos (que, necesariamente, espero, nos llevarán a nuevas síntesis existenciales), envueltos en la vorágine de opresiones, de homogeneización cultural y social desde el poderoso Norte, casi sordos, defendiéndonos de la energía del Sur, buscamos que el Teatro sea acción comprometida en la dinamización cultural y social, en la revitalización de ideas y valores, en el debate de horizontes de libertad y solidaridad.

Nos queda tarea, hemos de profundizar y ampliar nuestra acción, implicar a más compañeros, abrir espacios y ocuparlos.

FELIZ CUMPLEAÑOS Y MUCHA ENERGIA PARA LOGRAR LOS OBJETIVOS

ADE DIEZ AÑOS



I Congreso Luso-Español. De izquierda a derecha J.A.Hormigón, Norberto Avila, Enrique Llovet (Presidente), Adolfo Marsillach, Helder Costa y Jaime Salazar Sanpaio.



Participantes en el Seminario Castillo de la Mota (1991).



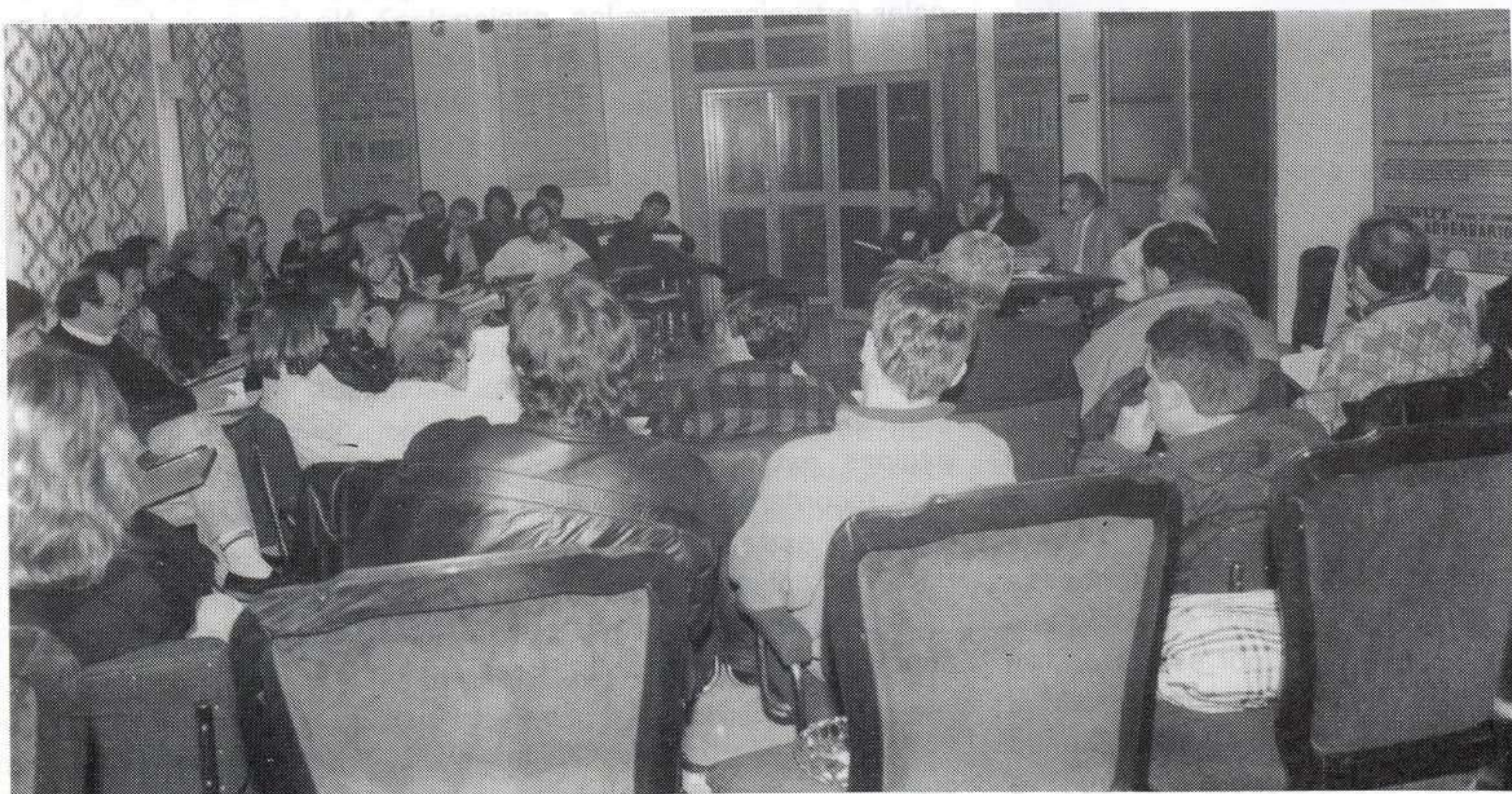
Josep Montanyés recibe de la actriz Amparo Rivelles el "Premio ADE" al mejor director, 1988.



Primer seminario Castillo de la Mota (1990)

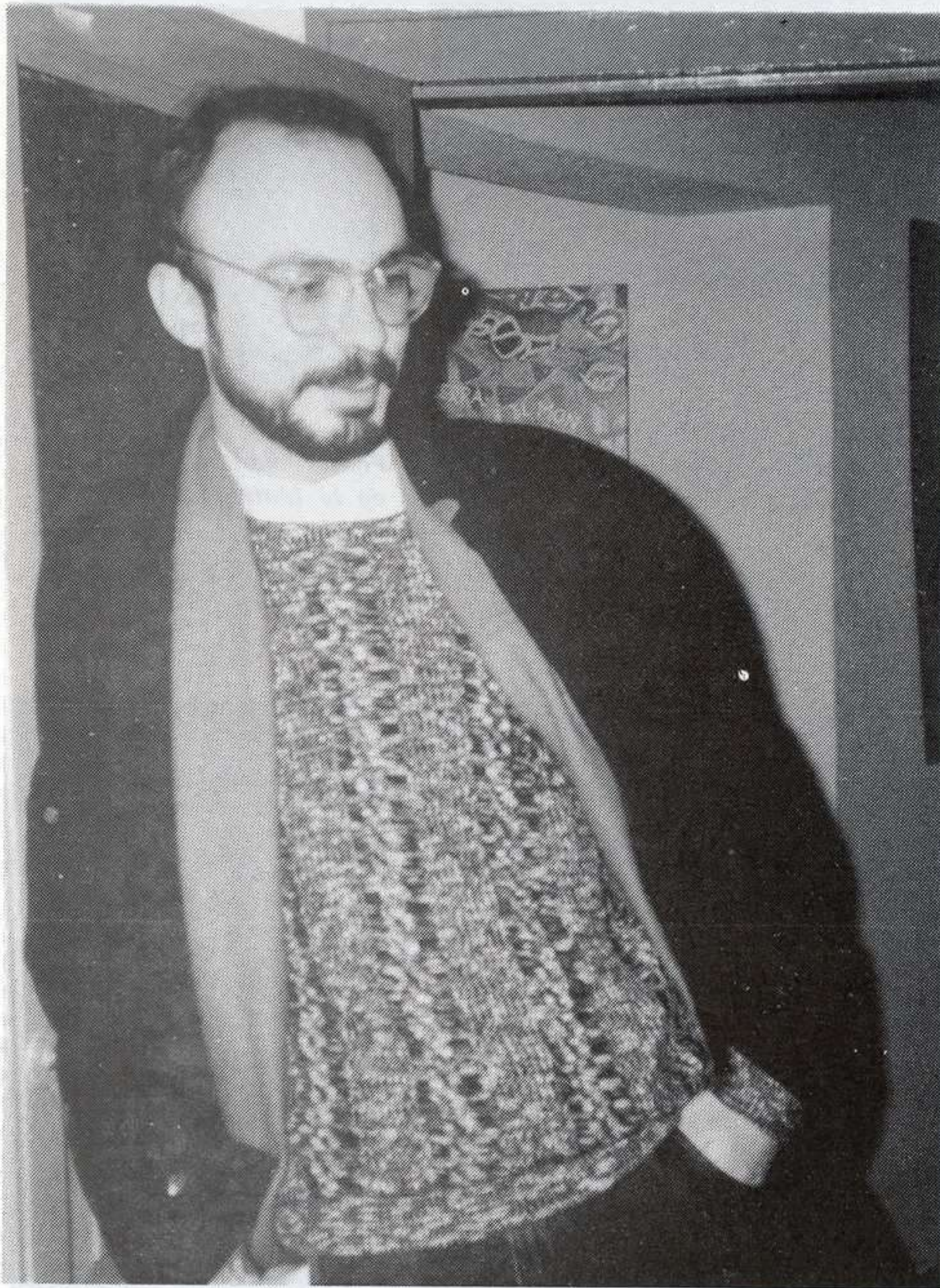


III Congreso de la ADE en Málaga (1990). En primer término Adolfo Marsillach, Director General del INAEM junto al Alcalde de Málaga, Pedro Aparicio.



Sesión de trabajo. I Congreso de la ADE. Palma de Mallorca, 1988.

ADE DIEZ AÑOS



Como un eterno retorno

Por Carlos Rodríguez

Quién lo iba a decir, eh? Aquella pequeña hojita doblada que en abril de 1985 salía a la calle con el nombre de "Boletín ADE" ha acabado convirtiéndose en esta "cosa" que tienen ahora en las manos. La criaturita ha crecido lo suyo. No sin esfuerzo, todo hay que decirlo.

De aquel pasado sólo queda la memoria de algunos, - y las colecciones celosamente guardadas por los previsores-, entre los que, la verdad, no me incluyo. En aquel año, yo todavía andaba por otros derroteros. (No les voy a contar aquí mi vida, que no viene a cuento).

El caso es que, andando el tiempo, el que esto escribe se ha convertido en el redactor-jefe de esta flamante Revista, que ahora llega a su número 25. Y supongo que por esa razón, mi jefe me ha encargado este artículo, que se inscribe en todo el bloque que aquí dedicamos a los "Diez años de la ADE". Bonita papeleta. Porque no es nada fácil escribir sobre algo que, a

fuerza de trabajo diario, llega a ser una especie de actividad íntima y cotidiana. Como el aseo personal matutino, después del que uno se puede presentar en público. Pero en fin, "Ubi patronus, nauta minus". Y a ello vamos.

Siempre he pensado que editar una revista viene a ser algo parecido al mito de Sísifo. Cuando aún no has terminado un número, ya estás preparando el siguiente. Un eterno retorno, con muchos quebraderos de cabeza por medio y no pocas satisfacciones ante el papel impreso. La cuestión es no quedarse parado contemplando "la obra", y seguir avanzando en busca de una meta que parece ir moviéndose en el horizonte a medida que nos acercamos. La peripecia de la "Revista ADE".

A lo largo de estos veinticinco números, hemos aumentado la cantidad de páginas, el interés de los contenidos, la calidad de impresión... Hemos dado el salto de Boletín a Revista, incluyendo un consejo de redacción, el color de la portada, la edición de obras teatrales... Desde este mismo número tenemos hasta un Subdirector, tan catalán como agudo, que viene con renovados bríos a sumarse a la tarea. El balance, desde ese punto de vista, no puede ser más positivo. Y sin embargo...

Conviene no perder la perspectiva. En un país en el que las publicaciones teatrales no son tantas como debieran, una revista como la nuestra tiene una importante labor que cumplir. ¿Se han dado ustedes cuenta de que ésta es la revista de los directores de escena? Es decir, ¿de un sector profesional con una amplia responsabilidad en las realizaciones escénicas que pueblan los teatros de nuestra geografía? Bueno, pues supongo que en algo debiera notarse. Y es que, a veces, tengo la sensación de que, tras los plácemes y parabienes que invariablemente llegan a la redacción tras cada número publicado, se esconde una olímpica indiferencia ante los materiales que en él se incluyen. Uno llega a preguntarse si los directores hacen algo más que hojear estas páginas por encima y continuar impasibles con sus actividades. Desde nuestra revista procuramos hacerle un hueco a la reflexión, al contraste de pareceres, que sirvan posteriormente a la práctica escénica. No estoy muy seguro de que eso lo hayamos conseguido.

Sí estoy seguro, en cambio, de que son cada vez más los suscriptores que tenemos. Y de lugares tan alejados como Perú o la República Dominicana. Incluso mantenemos intercambios con publicaciones ¡australianas!. Así que tal vez estemos asistiendo a una paradoja. ¿Nos leen más los profesionales extranjeros que los nacionales? No tengo ni idea. Y les aseguro que la duda no tiene nada de metódica. ¿Será que a mis/nuestros colegas no les interesa lo que publicamos? ¿Y entonces qué les interesa? ¿O es que no tienen nada que decir?.

Entretanto llegan las respuestas, en la redacción no vamos a quedarnos mano sobre mano. La fórmula "recopila-escribe-edita-vuelta a empezar" sigue funcionando. Ya estamos preparando el número que aparecerá en junio. Y tenemos bastante adelantado el "especial" de verano...

Una última cuestión. Los asociados de la ADE saben, porque lo hemos repetido infinidad de veces, que estas páginas están abiertas a sus colaboraciones. Pero no está de más recordarlo de vez en cuando. Sobre todo teniendo en cuenta el extraño "virus ágrafo" que parece aquejar a una gran parte del colectivo. No obstante, y dado que vivimos en la era de la imagen, también estaríamos dispuestos a aceptar vídeos, aunque sean domésticos... Pues eso.

P.S. En esta Revista existe el derecho de réplica. Si ustedes gustan...

Proposición de brindis

Por **Jaume Melendres**

Es cierto, colegas, que tardamos mucho. Cuando todo el mundo estaba asociado -los protésicos dentales, los empresarios de huevos y volatería, los patrones de yate, los auxiliares de la función notarial o los torrefactores de café, por tomar sólo algunos ejemplos de un listín telefónico antiguo-nosotros, directores de escena, todavía permanecíamos aislados. ¿Tal vez porque nos considerábamos los verdaderos creadores del teatro y, de acuerdo con la teoría romántica, los artistas deben fundar movimientos pero no colegios o sindicatos?

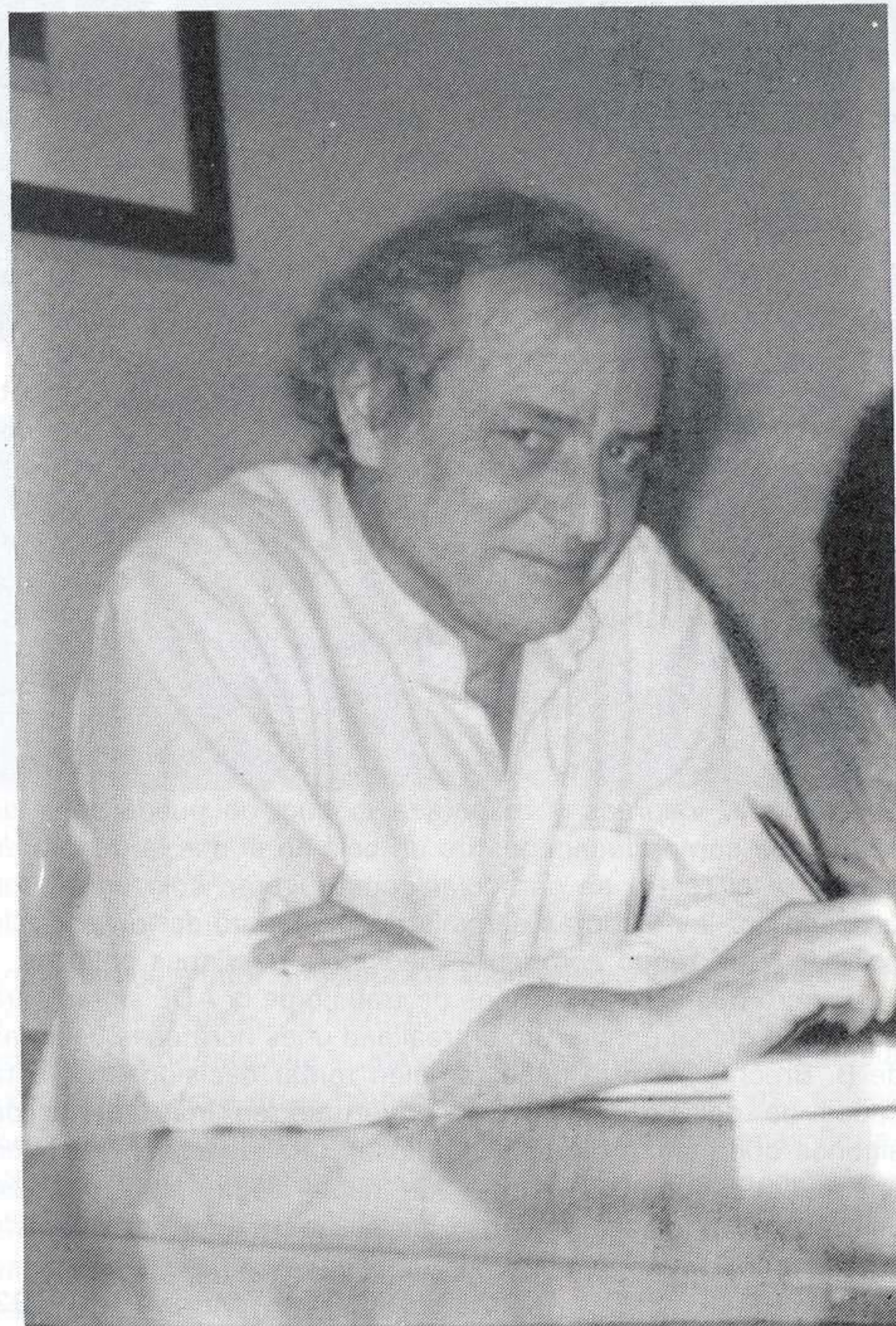
Sea como sea, al fin lo hicimos, al fin seguimos el ejemplo de los poetas. La verdad es que fueron más listos que nosotros. Ya en el siglo XVIII se dieron cuenta de que el nuevo orden económico llamado capitalismo iba a introducir profundos cambios en la vida teatral porque se basaba en la división a ultranza de todos los trabajos. Lo primero que hicieron, con Beaumarchais al frente, fue modificar su forma de escribir, añadiendo a sus textos esas acotaciones de autor que tanto nos disgustan a nosotros, los directores de escena, porque parecen destinadas a coartar nuestra insobornable libertad, pero que no son otra cosa que el desesperado -y elegante-intento por mantener el control sobre el sentido último de sus obras: algo así como disposiciones "testamentarias" de quienes -a diferencia de Shakespeare o Molière-, sabían que se habían convertido en meros suministradores de materia prima dramática, sujeta a posteriores manufacturas. Hasta entonces, los pintores fabricaban sus colores. Estaba claro que, en el futuro, los fabricarían unos profesionales y los artistas los combinarían: se había consumado la separación (¿definitiva?) entre dos funciones -la de escribir, la de escenificar- que durante siglos habían recaído en las mismas personas porque eran consideradas como momentos sucesivos de un mismo proceso.

Pero pronto los poetas constataron que las didascalias no servían para casi nada, salvo para ser ignoradas por quienes habían de aplicarlas. Y entonces fundaron las Sociedades de Autores a fin de garantizar -al menos- la defensa de sus derechos materiales. Como nosotros, sólo que con muchos años de adelanto.

El nacimiento de la ADE es, positivamente, el triunfo del principio de realidad: reconoce que los escenificadores también vendemos nuestra fuerza de trabajo a un empresario, que también somos sujetos de derecho y de obligaciones fiscales con independencia de nuestro mayor o menor talento. Pero, al mismo tiempo, nuestra existencia confirma y consolida la parcelación artística del campo teatral. Por una parte, están los autores, con sus arriesgados privilegios porcentuales. Por otra, los actores con sus convenios colectivos. Y por otra, en fin, los directores, que todavía dudamos entre ambas

opciones porque tenemos dudas sobre nuestra verdadera identidad. Tal vez, en un futuro próximo, se agruparán los escenógrafos, los iluminadores. En este mosaico, no sólo somos oficios diferentes, sino que además nos constituimos en asociaciones singulares para defender intereses distintos, a veces contrapuestos, frente a un enemigo común: la empresa -pública o privada, tanto monta- que es, a fin de cuentas, la gran beneficiaria de la parcelación asociativa de un territorio artístico antaño comunal. Somos cara y cruz de la misma moneda.

Así pues, colegas, propongo que en esta celebración de nuestro décimo aniversario brindemos también para no tener que celebrar, en el año 2082, nuestro primer centenario: para que la ADE se diluya algún día, tal vez remoto todavía, en una nueva asociación -la ACT, Asociación de Creadores Teatrales-, capaz de restituir la perdida unidad de nuestro cuerpo, hoy escindido en vasos escasamente comunicantes.



El arte debe tomar decisiones

Por Juan Vázquez
Asesor Jurídico de la ADE

La conmemoración del décimo aniversario de la ADE me parece una buena ocasión para hacer balance de una relación profesional que dura ya siete años.

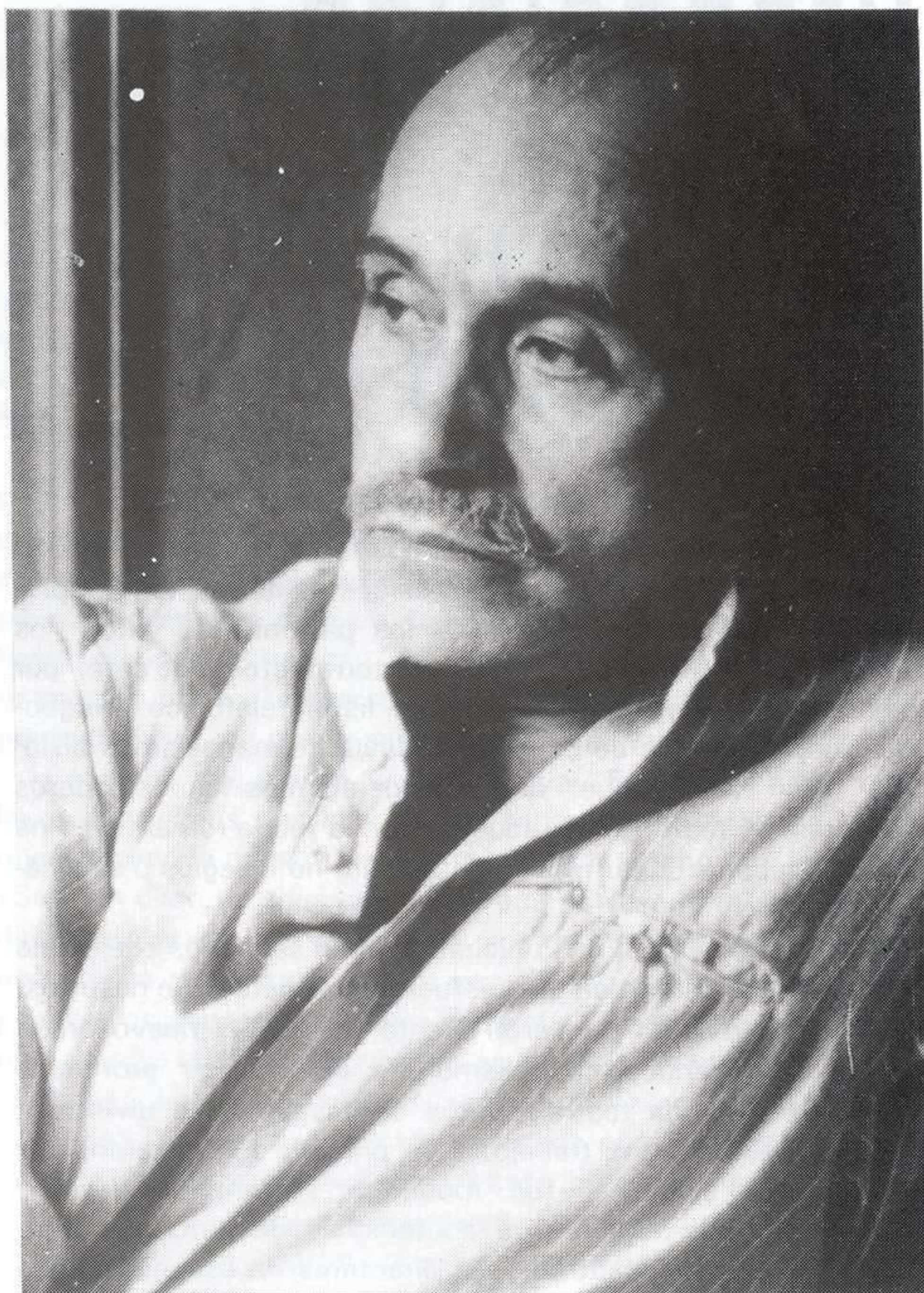
La firma de aquel primer contrato de prestación de servicios con la ADE supuso para mí entrar en contacto con un nuevo lenguaje, unos valores y unas prioridades distintas a las de las personas de mi entorno. Lo cierto es que en aquellos primeros años la relación profesional con los asociados era escasa, consecuencia lógica de la creencia de muchos de ellos de que los papeleos legales y la burocracia administrativa eran algo ajeno a su mundo y, en ocasiones, un auténtico obstáculo a la creatividad.

La "institucionalización de la cultura" con la consiguiente avalancha de papeleo burocrático obligó a los asociados, con gran horror para su "yo creativo" a estrechar las relaciones con ese misterioso personaje que en los boletines aparecía bajo el rótulo "asesor jurídico y fiscal" y que en cada nuevo número de la revista aparecía con una dirección y un teléfono distinto. Fue en esa época cuando los asociados comenzaron a preocuparse por sus derechos profesionales y su situación laboral como lo demuestran algunos de los temas que sirvieron de debate en los dos primeros congresos de la ADE.

En la actualidad la ADE es una asociación profesional consolidada, valorada y respetada lo cual no puede dejar de alegrarnos como ciudadanos de un país en el que la cultura en general y el teatro en particular constituyeron sólo un adorno utilizado por las distintas administraciones para dar un poco de colorido y un toque europeo a mediocres gestiones políticas.

Espero que estos diez años de trabajo de la ADE sirvan para que algún día se conviertan en realidad unas hermosas palabras de B. Brecht: "El arte debe también tomar decisiones en esta época de decisiones. Puede convertirse en instrumento de algunos que juegan el papel de dioses providenciales y exigen una fe que debe ser antes que nada ciega, pero también colocarse al lado de la mayoría y dejar su suerte en sus manos".

Madrid, 20 de Marzo de 1992



Décimo Aniversario

Por Francisco Nieva

La fundación de la ADE demuestra que los directores españoles tienen un elemental sentido corporativo, de cohesión y de mútua ayuda. Ya iba siendo hora.

Ya van diez años y la ADE ha demostrado su gran utilidad y se ha hecho notar por su rastro de publicaciones y actos de diferente significado.

A mi entender, la ADE tiene una misión importante que cumplir, y éste atañe a sus publicaciones, a toda la información que pueda procurar a los más jóvenes profesionales. Sabemos que todos los jóvenes profesionales tienen una suficiente preparación. Para un viejo profesional no hay preparación suficiente. Siempre se está queriendo enterar de lo que se hace y cómo se hace en el terreno infinitamente complejo y vario del teatro. España ha estado por mucho tiempo cortada de toda información técnica y estética en todo cuanto atañe a las nuevas artes escénicas. La ADE debería hacerse una obligación de traducir los mejores estudios de técnicos y especialistas extranjeros, creando -si es posible- una sección informativa densa, bien ordenada y traducida, con objeto de aumentar la interrelación con los directores de todo el mundo. Los jóvenes profesionales no tienen las posibilidades de abo-

narse a las más importantes revistas de teatro o de tener a mano publicaciones en diversos idiomas de estudios críticos y técnicos esenciales para una buena formación.

A finales de los años 60, cuando empezaba mi mayor dedicación al teatro, tuve conocimiento de que las casas especializadas en realización de decorados y trajes, en material eléctrico, publicaban con cierta periodicidad folletos en los que daban a conocer sus nuevos hallazgos artísticos y técnicos. Cosa bien natural y lógica, que un director español de la época ni tenía en cuenta, dados la penuria y el

conservadurismo de nuestra escena. Todo cuanto fuese novedad y, además, costase dinero, ni siquiera debía de existir.

Con muy escasas excepciones, nuestro teatro sigue igual.

La revista que publica la ADE -mediante las subvenciones que se necesitan - debiera convertirse cada vez más en ese órgano de documentación formativa e informativa, remediando así la insuficiencia de las revistas de teatro españolas, que van destinadas a un gran público. ¿Por qué no pudiera ser éste uno de nuestros más firmes propósitos de futuro?

Diez años de pasado, un mundo de futuro

Por Santiago Sánchez

Ahora, que me piden unas líneas a propósito del décimo aniversario de la ADE, recuerdo el día en que me acerqué por primera vez a esta Asociación. Corría el año 87 y estaba entonces representando en Madrid, como actor, una función del Teatre Estable del País Valencià dirigida por Albert Boadella.

Una mañana decidí pasar por "La Avispa" -lugar que merece unas palabras especiales por lo que ha significado no sólo para la ADE, sino para todo nuestro movimiento teatral-, y allí me indicaron los pasos a dar para solicitar el alta como asociado.

Intuí en aquel momento la importancia que, para un joven director que empezaba a adentrarse en el campo de la dirección, suponía la adscripción a una Asociación en la que se encontraban los mejores directores del país, entre ellos, algunos de los que había tenido la suerte de tener como maestros.

Hoy, me es grato comprobar que no me equivocaba en absoluto, y ver como, ahora, cinco años más tarde, las experiencias, debates, intercambios, publicaciones y, sobre todo, amigos que he encontrado han enriquecido mi trayectoria de forma equivalente al trabajo diario en la escena.

Además, es ciertamente reconfortante sentirse miembro de una asociación con una línea clara de crecimiento tanto en el número de asociados como, y es lo fundamental, en la importancia de su línea de acción, en la profundización de sus actividades y, en suma, en la certeza de unos objetivos diestramente dirigidos desde la Junta Directiva de ADE.

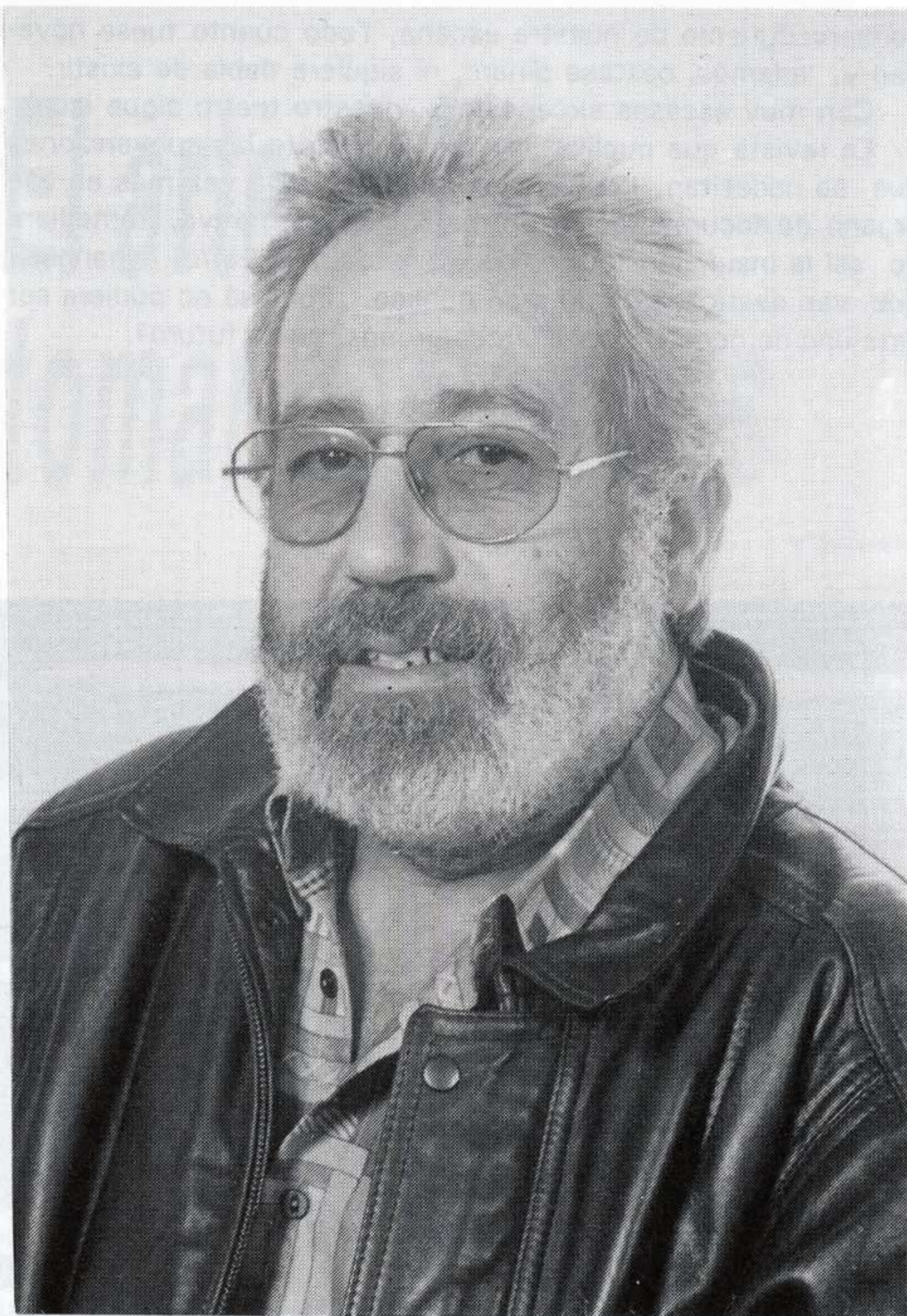
Porque si antes lo citaba de pasada, creo que un bagaje de cuatro congresos, una línea de publicaciones que acierte a cubrir desde la publicación de textos de difícil acceso hasta la difusión de escritos teóricos, una política de intercambios -des-



graciadamente interferida por los acontecimientos que marcan el presente europeo-, una incipiente acción de seminarios y actividades de reciclaje y una actitud de expansión de la propia experiencia hacia otras comunidades, en especial los países iberoamericanos, hace de ADE una de las Asociaciones Profesionales con mayor proyección de futuro, en la medida que ocupa un espacio de estudio y reflexión sobre la realidad y el papel del director de escena por encima de otros aspectos casuísticos del trabajo cotidiano.

Por todo ello, permitidme levantar la copa y brindar, con la vista en esos diez años de pasado, por todo un mundo de futuro.

ADE DIEZ AÑOS



10 años de información y acercamiento teatral de la ADE

(Punto de mira hacia Canarias)

Por Eduardo Camacho

La labor que ha venido desarrollando la Asociación de Directores de Escena de España, a lo largo de sus diez años de existencia, ha sido de acercamiento de las Artes Escénicas a todas las Autonomías del Estado español. Su presencia y participación en todos los foros teatrales y artísticos, hace que nuestra cultura teatral -a pesar de las grandes dificultades que atraviesa el teatro profesional en España- se encuentre "viva".

Desde la edición de su primer "Boletín", de pequeño formato, hasta el nuevo diseño, especialmente sus últimos números, presentados con esplendor, sus cubiertas de amplio contraste colorista, predominando expresivamente los colores negros, rojos, blancos y amarillos, nos ofrece la ADE un buen diseño gráfico que se enriquece con los artículos tratados con profundidad y amplia información teatral, que ponen al corriente a todo estudioso de las artes escénicas.

Después de la experiencia positiva de esos diez años de información, contactos, actividad escénica y defensa del "trabajador de la cultura teatral y artística", podría ser interesante, que la ADE profundice (en parte, lo ha venido realizando ya), en la situación teatral en que se encuentran las Autonomías.

Existe un cierto recelo en algunas autonomías referente al Teatro, como es el caso de Canarias. Por una parte nos enfrentamos a la distancia con la Península, por otra, el poco presupuesto económico que nuestras instituciones dedican al apartado de la Cultura, y dentro de ella, al Teatro. Todo esto lo unimos también a la falta de sensibilidad teatral de un amplio sector responsable de la Cultura, como pueden ser Ayuntamientos y Cabildos, y al bajo nivel cultural de muchos de sus asesores artísticos, colocando a Canarias en una de las Autonomías de más bajo nivel teatral de todo el estado. El Teatro en Canarias, es una de las áreas artísticas más marginadas; por todo ello, consideramos que la ADE podría jugar -en su etapa próxima- un papel muy importante para el desarrollo teatral en las Islas. Es necesaria la presencia de la ADE en el Archipiélago. Se podría realizar un estudio conjunto, integrado por varios miembros de la Asociación y una selección de profesionales de Canarias, con el fin, de poder canalizar la cultura teatral a través de una asociación propia, una especie de filial de la de Madrid, con estatutos propios, legalmente autorizada, que denuncie irregularidades en todo este campo y reivindique ante las instituciones públicas y privadas el hecho teatral.

Canarias, por su situación geográfica, deberá volver de nuevo a mirar teatralmente hacia Latinoamérica, y también descubrir la "magia teatral" africana. Canarias deberá ser un puente teatral entre Europa y la Península -América Latina y África.

Canarias carece en estos momentos de un Centro Superior de Estudios Teatrales y Escénicos, donde puedan formarse profesionales del teatro. Un Centro, dedicado exclusivamente a la enseñanza teatral y no a la producción escénica. La ADE podría colaborar estrechamente en este proyecto muy importante para la Cultura del Archipiélago. Y estoy seguro, que nuestra Universidad de La Laguna, estaría dispuesta a potenciar esta área artística, ya que, desde hace varios años, y dentro del Departamento de Bellas Artes de dicha Universidad, vengo impartiendo cursos especiales para postgraduados sobre "La escenografía como técnica, creación e investigación"; es una manera de introducir al pintor, al escultor y al diseñador al mundo espectacular del teatro; la escenografía, como rompimiento del plano pictórico. Para ello, es necesario conocer técnica teatral.

Ya lo dije el pasado día 6 de febrero en la Casa-Museo

"Pérez Galdós" de Las Palmas de Gran Canarias, con motivo de la presentación de la edición de "Marianela", editada por la ADE:

"... consideramos que no se puede hablar de profesionalidad teatral en Canarias, cuando, desgraciadamente, en nuestra Autonomía no existe un Centro Superior de Artes Escénicas. Poseemos una Facultad de Bellas Artes en la Universidad de La Laguna, cuyos pintores, escultores o diseñadores, han realizado y realizan, propuestas escenográficas.

No consideramos el teatro en Canarias si su política teatral no tiene como objetivo en el Archipiélago, una proyección que abarque el ámbito de la Comunidad Autónoma, descentralizando el teatro en las islas, con pleno derecho de que los ciudadanos participen directamente en el fenómeno de las artes escénicas, una participación directa de nuestros creadores, que se nos ofrezcan las mismas posibilidades, y con presupuestos de acorde a la calidad artística y a su categoría profesional"

Muchos de los asociados de la ADE, desde A. F. Montesinos, Josep Montayés, Juan Antonio Hormigón (todos ellos

del equipo de dirección), hasta Guillermo Heras, José Luis Alonso, Hermann Bonnin, Nuria Espert, Alberto González Vergel, Antonio Joven, Adolfo Marsillach, César Oliva, Iago Pericot, Ricard Salvat, José Sanchis, Salvador Távora... conocen perfectamente el aislamiento teatral que padece Canarias con el resto de Europa (incluido la Península), y que ven en ella, la necesidad de un acercamiento teatral y artístico con el resto de las autonomías.

Por otra parte, a los responsables de la Cultura a nivel de Estado, les exigimos responsabilidades, y que colaboren económicamente con nuestra Autonomía en proyectos concretos y en los desplazamientos fuera de las Islas. Que Madrid rompa el silencio cultural con los creadores canarios.

Por todo ello, sería muy interesante que en el "programa futuro" de la ADE, tenga su punto de mira en Canarias, que impulse la creación de una Asociación paralela, que colabore en ese gran proyecto que podría ser el Centro de Estudios Teatrales y Escénicos de Canarias, y que respalde la iniciativa de que Canarias se convierta en el trampolín de las artes escénicas de Europa hacia América Latina y África.

¡¡Feliz aniversario ADE!!



Un lugar de encuentro

Por Juan Antonio Quintana

Cuando hace ahora diez años me dirigía a Madrid para asistir a la reunión en la que se iba a constituir nuestra Asociación, tuve la sensación ahora confirmada, de que por primera vez los directores de escena podíamos coincidir en algo por encima de preferencias estéticas y cuestiones que muchas veces nos han dividido y enfrentado. También acudía a la convocatoria animado por la idea de que la opinión de los que trabajábamos fuera de los "centros de interés" teatral del Estado, iba a ser considerada por la profesión. Mis dos expectativas fueron satisfechas de modo inmediato. Por encima de cualquier diferencia, allí había un clima de entendimiento, respeto y colaboración; y en cuanto a la segunda, tuve la satisfacción de ser elegido para formar parte de la primera Junta Directiva.

La Asociación de Directores de Escena ha crecido mucho desde entonces. Pienso que se han hecho cosas importantes dentro de los objetivos propuestos, gracias a la ambición, constancia y sentido de la eficacia de nuestro Secretario General y nuestro Presidente, junto a sus más inmediatos colaboradores. Pero por encima de todo, me gusta que la A.D.E. siga siendo un lugar de encuentro para quienes nos dedicamos al trabajo de la puesta en escena y, en muchos casos, a la hermosa lucha de "resistencia" teatral.

ADE DIEZ AÑOS

La colaboración, el intercambio

Por Manuel Vidal

La primera vez que oí nombrar la palabra ADE, fue durante el Congreso de Teatro Luso-Español, que se celebró en Coimbra. Quiero pensar que no se me pasó desapercibida la palabra, pero tampoco lo podría asegurar. Sin embargo a medida que se entraba en materia, en los distintos debates del Congreso me fui interesando por todos aquellos personajes que provenientes de Madrid y Barcelona, hacían gala de su pertenencia a la Asociación cuyas siglas eran ADE.

Pero de verdad, de verdad lo que me atrajo era la pertenencia a la asociación de los grandes nombres de Directores que trabajaban en las dos ciudades que siempre polarizaron mi atención por el Trabajo: Madrid y Barcelona.

Yo soy un periférico. Y además de serlo pertenecía a una comunidad que no sobresale precisamente por su cultura teatral.

Y me enganché,... Pregunté, indagué, e hice todo lo posible por pertenecer a aquello que para mí era un embrión de algo que siempre había buscado. La colaboración, el intercambio.

Me extrañó sobremanera que personas que por nuestra propia esencia, somos individualistas (bastante ególatras, narcisistas) pudiesen llegar a colaborar en la defensa de algo que es punto clave de los demás colectivos: el bien de todos.



Y me afilié.

Todavía falta mucho para conseguir aquello a lo que yo (y posiblemente no sea el único) aspiro: Que desaparezcan los grupos, que se remate con los amiguismos, que se nos trate a los periféricos como a los del centro, que las oportunidades sean para todos. Creo que estamos en el buen camino. En los últimos congresos se aprecia un avance.

Es todo. Solamente decir que yo tengo confianza. Que el trabajo que se ve es un trabajo de todos (aunque a veces por circunstancias de lejanía, algunos colaboremos menos), y que deseo a todo el colectivo mucho trabajo y muchos éxitos.

Casi nada

Por María Ruiz

Hace 10 años la ADE era sólo un proyecto necesario. Podía tomar diversos rumbos. Recuerdo algunas discusiones al respecto en mi breve paso como vocal por la Junta Directiva. Me echaron por falta de asistencia. No hay motivo más claro: si no vienes, te vas.

Hoy la ADE es ya el interlocutor natural de los directores de escena con las instituciones y su ámbito consolidado de encuentro y discusión profesional. Lleva adelante un esfuerzo notable de publicaciones y está presente en todos los foros de debate teatral. Casi nada. Gracias a quienes lo han realizado y enhorabuena a todos.

Felicitémonos

Por Ernesto Caballero

Hasta ese momento, yo no era sino uno más de los numerosos aspirantes a actores que cursaba estudios en la Escuela de Arte Dramático. Allí había tenido la suerte de entrar en contacto con excelentes profesores y profesionales del teatro cuya generosidad a la hora de transmitir sus conocimientos despertaron en mí la inquietud por esa faceta de la creación teatral que se desarrolla en la penumbra, al otro lado del proscenio.

Pero fue el siempre añorado Pepe Estruch quien, en fecha que mirando atrás se me antoja ya lejana, me ayudó a tomar una decisión que sería quizá de las más importantes de mi vida: ser director de escena. Y no sólo me ofreció su consejo para

esta determinación, sino que se encargó personalmente de propiciar mis primeros conocimientos y de mostrarme el inmenso alcance de mi ignorancia, erigiéndose desinteresada y afectuosamente en mi indiscutible maestro y otorgándome el inmenso privilegio de ser su discípulo, en una situación en la que no existía posibilidad de formación para el aspirante a director de escena, y ni siquiera contábamos con el fundamental punto de referencia que hoy en día constituye la ADE.

Desde entonces, he tenido ocasión de ir desarrollando, no sin dificultad, una carrera que incluye diversos trabajos escénicos sobre textos tanto clásicos como de autores estrictamente contemporáneos, tratando de ahondar en ellos para desentrañar sus claves y ofrecer a la sociedad de la que formo parte la posibilidad de participar en el gozoso descubrimiento de lo que subyace en las páginas de un libreto.

La satisfacción de saber que esta prolongada experiencia le ha permitido a uno adquirir la necesaria solvencia técnica e ir forjando un estilo propio; el convencimiento íntimo de la propia capacidad para afrontar retos cada vez mayores y para tratar de responder a la demanda tantas veces formulada de un teatro nuevo, cómplice y riguroso para con la sociedad de la que surge, no siempre encuentran correspondencia con un pano-

rama de carencias e incomprensiones que le llevan a uno a reconsiderar la continuidad en el oficio al que tan esforzada e ilusionadamente se incorporara en su día.

Y es en esos momentos cuando el saberse parte de un colectivo como es la ADE cobra toda su sentido. En efecto, a través de la asociación me ha sido posible participar en jornadas y encuentros con otros compañeros cuyas preocupaciones son afines a las mías. Igualmente, sus publicaciones son una vía de comunicación e información siempre abierta, útil y solidaria que estimula la cooperación, el intercambio de ideas y conocimientos, su voluntad de confrontar experiencias con colegas de otros países es un estímulo que a todos enriquece; y, sobre todo, la decidida defensa de los intereses económicos y artísticos de un colectivo cuyo derecho a la propia definición ha sido siempre puesto en duda como algo poco menos que etéreo cuando no directamente motejado de impostura como consecuencia de un secular lastre de ignorancia teatral, han hecho de la ADE durante sus diez años de existencia el marco idóneo para el debate, la reflexión y la colaboración entre los directores de escena españoles. Felicitémonos y que sea por muchos años.

Reflexiones inconexas

Por Ricardo Iniesta

Cuando hace cinco años me incorporé a la ADE, albergaba el temor de que ésta fuese un sindicato gremialista más, que unido al exacerbado individualismo y verborrea de que hacemos gala los directores de escena, pudiera resultar una mezcla explosiva.

Congreso a congreso ha ido tomando contacto con la práctica totalidad de los colegas asiduos a los mismos, y mis prejuicios se han ido diluyendo. Paradójicamente, casi todos los colegas más cercanos a mí estéticamente no son miembros de la ADE, lo cual me ha hecho sentirme un poco raro, pero sin embargo personalmente he encontrado un buen ambiente. No se trata, en cualquier caso de discutir lenguajes o sistemas de trabajo dentro de la ADE; básicamente la labor más interesante consiste en tres cosas:

- la información que a través de la revista y de los congresos se nos da sobre el estado actual de la profesión dentro y fuera de nuestras fronteras.

- La posibilidad de conocer a colegas de otras comunidades o incluso de países extranjeros a través de los intercambios.
- y las publicaciones de libros inéditos.

En mi caso particular puedo relatar una pequeña anécdota de uno de esos viajes de intercambio, concretamente a Budapest -coincidiendo con la caída del muro- un ingenuo colega de la Asociación de Directores de Hungría -que a la sazón era su presidente- me preguntaba por el reconocimiento



y prestigio social que tiene aquí un director de escena. La carcajada fue tan sonora como lo rotundo de la respuesta: ninguna. Ni siquiera un ciudadano medio sabría el nombre de algún director de escena, ni definir dicha profesión. Muy despidado andaba nuestro querido colega al respecto de la situación del teatro en Occidente, y de los derechos del director de escena.

Para mí sigue en pie el principal objetivo de nuestra profesión, reclamar en la sociedad el puesto de autoría de los espectáculos teatrales, como sucede en el cine; mientras no consigamos ese reconocimiento, la ADE sólo será -y no es poco- un centro de información para unos sujetos desposeídos de su propia razón de ser ante la sociedad.

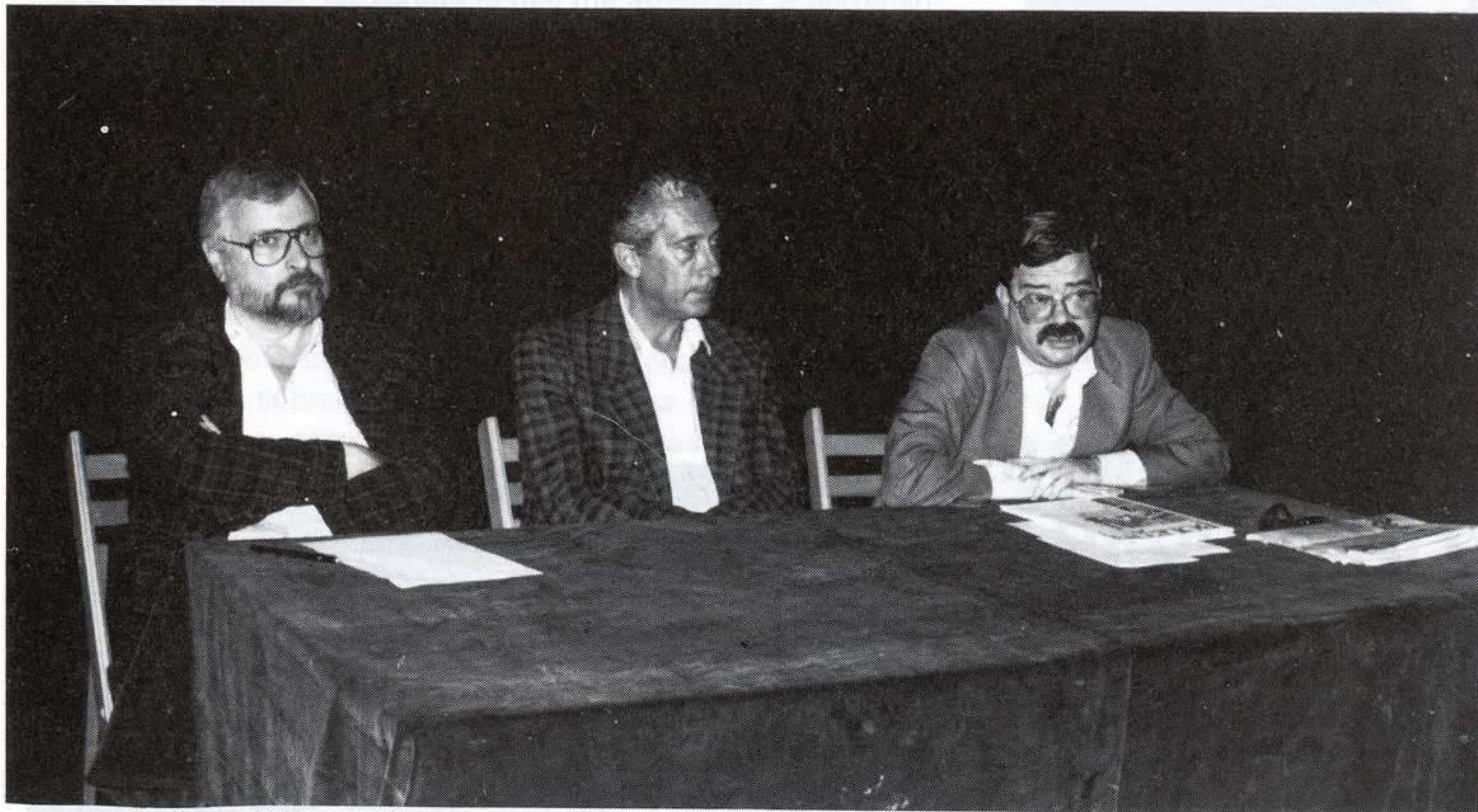
ADE DIEZ AÑOS



Miembros de la Junta Directiva de la ADE reunidos con Humberto Arenal (segundo a la derecha), durante la firma del "Convenio de cooperación" con la UNEAC de Cuba en 1988.



Firma del "Protocolo de Cooperación" con la Asociación Finlandesa de Directores. A la derecha, su Presidente, Antti Halonen, y el Secretario de Relaciones Internacionales, Raimo O'Niemi en 1988.



Presentación de la ADE en el Institut del Teatre de Barcelona, 1988. De izquierda a derecha el Vicepresidente, el Presidente y el Secretario General de la ADE.



De izquierda a derecha, Juanjo Alonso Millán, Nuria Espert y Juan Antonio Hormigón, en la mesa redonda sobre "Montajes de Valle Inclán", organizada por el INAEM, la SGAE y la ADE en 1986, con motivo de las celebraciones del Cincuentenario.



La actriz Concha Velasco entrega el Premio ADE de Dirección 1990 a José Luis Alonso Mañes.



Iago Pericot recibe el Premio Joseph Caudí de Escenografía 1990, por su montaje de "El Banquete".



Elenco de "Los aprendices de brujo".



Las publicaciones de los directores

Por César Oliva

Cuando hace ya algunos años un grupo de directores de escena pusimos en marcha nuestra asociación, éramos conscientes de las muchas posibilidades que esta institución podía ofrecer. Entre ellas, sobresalían quizás las puramente reivindicativas, aunque había un empeño inicial para que no fueran aquellas las que caracterizaran simplemente el quehacer de la ADE. Pasados los años, y gracias al equipo de personas que han luchado en despachos y escenarios por la dignificación de la profesión, el abanico de actividades que se ofrece desde la Asociación es demasiado amplio para limitarlo a una o dos intenciones.

He de reconocer que, por pura deformación profesional, la edición de todo cuanto se hiciera en la ADE fue una de mis

actividades más queridas. Por eso mi apoyo a ellas fue total desde el principio. Más de uno sabíamos que las publicaciones iba a ser el refrendo de madurez que necesitábamos. Pasado esos pocos años, el catálogo de las mismas es uno de los principales motivos de orgullo de la Asociación.

Todo comenzó por un Boletín. Un Boletín que creíamos que debería ser modesto vehículo de comunicación entre los asociados, y lugar en donde, por un lado, nos pudiéramos informar de lo que cada uno estaba haciendo, pero, por otro, posible registro de las iniciativas creativas de los directores españoles. Así, a los tres años del nacimiento de la ADE, surgió el llamado BOLETÍN de la Asociación de Directores de Escena (abril de 1985), con la pretensión de "reunir a todos aquellos colegas interesados en el planteamiento de nuestra problemática específica, en los aspectos técnicos, metodológicos o estéticos de nuestra profesión y en la participación en el debate sobre los problemas teatrales de España". Eran dos simples hojas, en las que, además del editorial, había una especie de declaración de principios de la Asociación sobre "La autoría del espectáculo", un artículo de Juanjo Granda ("El director de escena. Aprendizaje de un oficio"), una salutación de nuestro presidente ("Estrenamos boletín") y una pequeña sección de noticias. Pasados los años, el Boletín se ha transformado en una Revista con todas las de la ley, llamada asimismo ADE, que en su número 23 (noviembre de 1991) alcanza las 64 páginas, con una tirada de 1.700 ejemplares. El número de artículos supera la decena, con firmas invitadas que sin duda hacen de la revista algo más que el órgano informativo de una asociación.

Está claro que este desarrollo no surge de la nada, y que ha tenido que ser el trabajo de un grupo de compañeros, encabezados por Juan Antonio Hormigón, el que diera la actual dimensión de esta peculiar imagen de la Asociación. Porque no se conformaron con una revista, sino que añadieron a su tarea la publicación de una serie de colecciones que ofreciera un amplio panorama de las inquietudes de los directores. Así nacieron las series en las que se encuadran los libros de la ADE. Estas ofrecen dos amplios campos de consideración: los meramente divulgativos de textos teatrales, y los teóricos, bien que de la práctica escénica. El primer campo cuenta con dos colecciones: una, llamada Literatura Dramática, ha rebasado con creces la veintena de títulos, y dispone de una gama tan variada que va desde la divulgación de dramaturgias poco o mal conocidas (Müller, Braun, Henkel, Orkeny, Testori...) al texto raro (Mor de Fuentes); la segunda específica más su condición dramaturgica con el título de Literatura Dramática Iberoamericana, con autores que responden definitivamente a dicha condición: Piñera, Hormigón, Luis de Tavira, Camacho...

La serie Teoría y Práctica del teatro lleva la intención de recuperar textos teóricos escasamente conocidos entre nosotros, o nunca bien traducidos, en el caso de los extranjeros. Esta moderna colección cuenta ya con títulos tan significativos como **El arte de la dirección escénica**, de Curtis Canfield, **La obra de arte viviente**, de Appia, o tan emotivos como **Teatro de cada día**, escritos sobre el teatro de nuestro compañero José Luis Alonso.

Entre ambas colecciones se sitúa, finalmente, la serie Debates, cuyo principal objetivo es ordenar y publicar las actas de los congresos de la Asociación, y que hasta la fecha, estando en imprenta la celebrada en 1991, en Sitges, cuenta con tres números, dedicados a las reuniones de Mallorca (1988), Gijón (1989) y Málaga (1990).

Esta relación de colecciones y libros, como podemos supo-

ner al hilo de la descripción, encierra una serie de objetivos comunes, asimismo reseñados, que en definitiva intentan ser reflejo de los deseos de continúa formación de los asociados. Y no sólo eso. Creo que también debería incitar a una expresión literaria sobre nuestros campos de creación de cada día, que bien pudieran convertirse en un volumen tan interesante como los hasta la fecha editados

El Premio justo

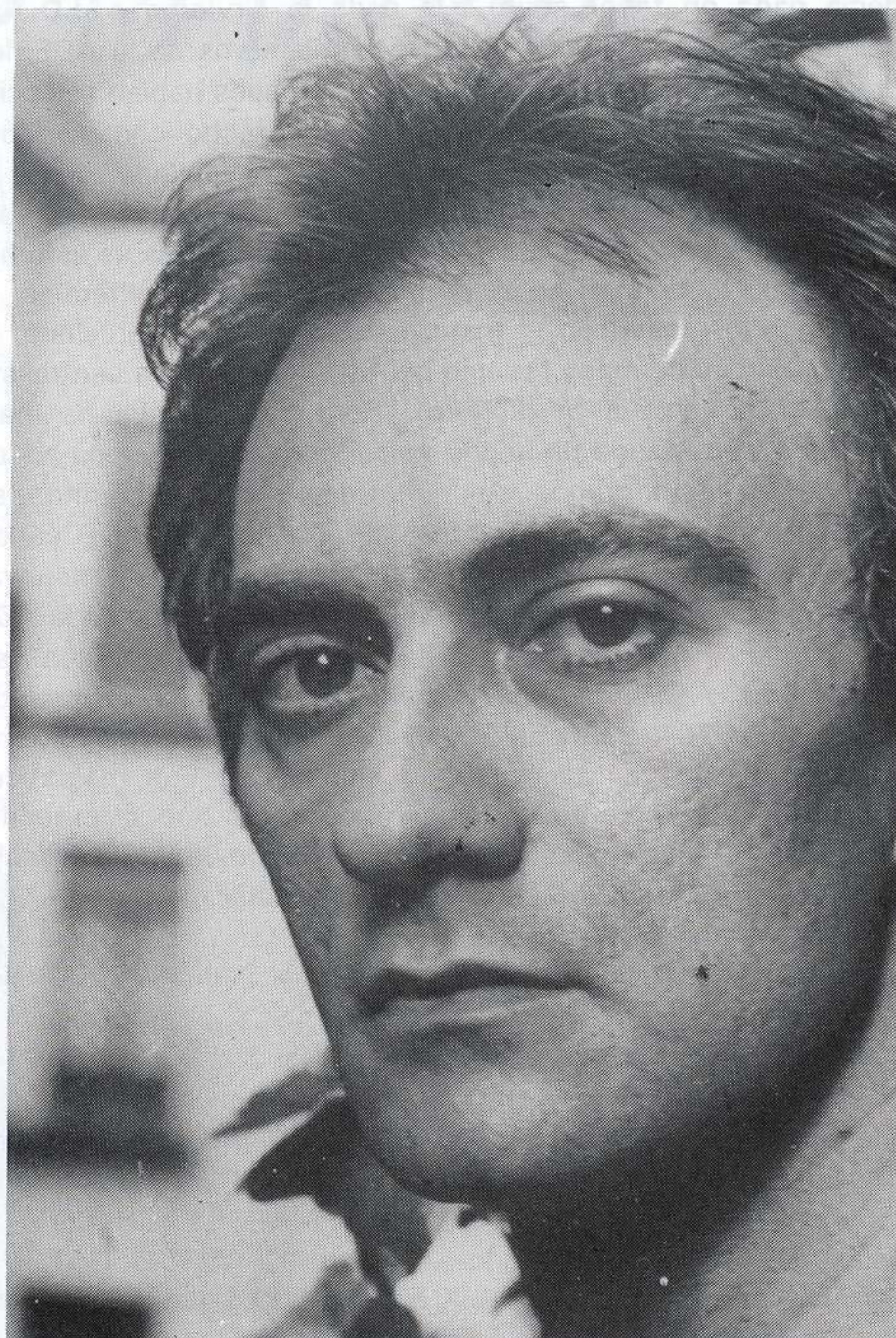
Por Emilio Hernández

JUAN DIRECTOR había nacido en aquella ciudad de provincia, entonces noble ciudad castellana, y hoy segunda localidad de una autonomía de segunda, distinguida, eso sí, con un Burger King. Siempre fue un niño raro, según su tía soltera y el profesor de matemáticas: le gustaba el teatro. Se colaba en el viejo Teatro Principal -nunca supo por qué se llamaba así si no había otro- para ver a las compañías de Madrid, y soñaba con tener un día compañía propia y trabajar para sus paisanos. No tardó en comenzar a escribir teatro, y con ello una nueva pasión, que llegaría a ser enfermiza: los premios.

Se presentaba a cuantos premios literarios o teatrales llegaban a su conocimiento: textos teatrales, poemas, espectáculos montados con su grupo de aficionados, y hasta fotografías tomadas con la vieja Werlisa que le regaló su tío el redactor de La Gaceta. Pero sobre todo el teatro. El hecho de no lograr premio alguno no debilitó su constancia. Era una suerte de ludopatía. Se desplazaba a los festivales de teatro que le era posible para lo último en propuestas estéticas que se llevaba en el extranjero, y así sus sucesivos montajes fueron hijos espúreos del Living Theatre, Lindsay Kemp o Tadeus Kantor, según andaba el hit-parade. En los festivales entró en contacto con otros directores de escena, y cuando en 1982 llega a su conocimiento la formación de la ADE, se plantea como objetivo pertenecer a ella, cosa que lograría bastante más tarde como único representante de su comunidad, lo que ya en sí consideraba un premio a su labor.

Pero 1987 fue para él un año crucial; la ADE convoca sus premios. J.D. cree soñar despierto: ambos premios convocados encajan según él, perfectamente en su perfil:

PREMIO ADE : "...destinado a elogiar la labor creativa de un director por la puesta en escena de un espectáculo concreto,



en función de la armonía estética, capacidad de renovación en el más amplio sentido, rigor, maestría y solvencia conceptual y escénica del trabajo realizado."

PREMIO SEGISMUNDO: "... para ensalzar públicamente la actividad desarrollada por una personalidad, asociación, empresa o institución, perteneciente a cualquiera de las profesiones teatrales, a la investigación o estudio del teatro, a su organización y difusión que haya contribuido a su defensa, desarrollo o expansión."

Era perfecto. Cualquiera de los premios convocados parecía hecho a su medida. Podría optar no a uno, ¡sino a los dos! J.D. comenzó a enviar las fotos tomadas con su vieja Werlisa de sus últimos montajes de los miembros de la ADE, invitándoles a su ciudad para verlos en sesiones privadas, y adjuntándoles las mejores críticas, sobre todo las más justas: las de su tío de La Gaceta. No consiguió de momento que nadie fuera, pero esperó a las nominaciones. Sabía que después vendrían. Pero llegó la carta de la ADE informando que los primeros nominados al **PREMIO ADE 1987** eran: **JOSE LUIS ALONSO, JOAN BAIXAS, JOSE LUIS CASTRO Y LLUIS PASQUAL** por "5 Lorcas 5", **ANGEL FDEZ. MONTESINOS** por "Arsénico y encaje antiguo", **ADOLFO MARSILLACH** por sus puestas en escena en la Compañía Nacional de Teatro Clásico, **LLUIS PASQUAL** por "El Público" y **JOSE CARLOS PLAZA** por "Woyzzek".

Todos de Madrid. La cosa estaba clara. Montajes de Madrid y con mucho dinero. Montajes de teatros públicos, todos menos uno que casualmente era del Presidente de la ADE (el hecho de

ADE DIEZ AÑOS

que hubiera sido uno de los grandes éxitos de la temporada no decía nada en favor suyo). De nada le sirvieron a J.D. las aclaraciones de que eran los propios miembros de la ADE, los propios directores de escena del país, quienes habían seleccionado a los candidatos. J.D. quedó satisfecho con su labor achacando su exclusión a una maniobra política. Pero le quedaba la esperanza del Premio Segismundo, cuyas nominaciones no se hacían públicas. Pero estas esperanzas se esfumaron el 23 N., cuando en la primera noche de los Premios, el Segismundo recayó en el Institut del Teatre de Barcelona, la escuela oficial de más prestigio del Estado. La teoría centralista de J.D. se venía a tierra. Pero, claro, ya se sabe: la mala conciencia de Madrid ha hecho volcarse hacia Barcelona en los últimos años: sus grupos, sus directores, sus escenógrafos, su escuela ahora. ¡Hasta el director del CDN es catalán! ¿Cuándo se hubiera visto un director del Centre Dramatic de Catalunya, de Zamora? ¿O siquiera de Madrid? Y el Premio gordo de la ADE 1987 para **ADOLFO MARSILLACH**. J.D. recordaba su montaje de "Aguila de Blasón" cuando la Campaña Nacional de Teatro de los 70 lo trajo a su ciudad. También estuvo en el estreno del Marat-Sade de Marsillach en el Español. Fue magnífico. Nunca comprendió aquella consigna de pateo que se extendía por el gallinero. En fin, de no ser él el premiado, lo de Marsillach, aunque fuera catalán, y de Madrid, no estaba mal.

En los siguientes años no decayó su afán ni su esperanza. En el 88, además de los Premios ADE y Segismundo, había posibilidad de conseguir alguna TARASCA, "destinadas a quienes hayan prestado un apoyo especial a la Asociación". Y él era su máximo propagandista en su provincia. Pero los nominados del 88 fueron **JOSE LUIS ALONSO** (otra vez) por "La enamorada del Rey", **EMILIO HERNANDEZ** por "A palo seco" y "Dios está lejos", **ADOLFO MARSILLACH** por "La Celestina" y "Antes que todo es mi dama", **MIGUEL NARROS** por "La Malquerida", y **JOSEP MONTANYES** por "El manuscrito de Ali Bei".

Madrid, 4-Barcelona, 1. Otra vez se lo reparten todo ellos y a Emilio Hernández, director del Centro Cultural de la Villa, donde se va a hacer la entrega de los Premios. Está clarísimo. Llega la noche del 28 N., y el Premio ADE, se lo lleva el catalán, director de larga experiencia en Cataluña, realizador de televisión, maestro de directores, etc. Y por un montaje en catalán y en el Lliure. Y con bajo presupuesto. J.D. no sabía qué pensar. Y el Premio Segismundo para **MARIA CASARES**, por su dilatada carrera profesional. Bueno, más que la suya, sí. Pero, ¿y las Tarascas? Para la Librería La Avispa, Serafín Guiscafré, y Tomás Adrián. Otro año será.

Pero el 89 no le deparará mejor suerte a J.D. Los nominados serán: **JUAN MUÑOZ** por "La flauta mágica", **LLUIS PASQUAL** por "Comedia sin título", **JOSE CARLOS PLAZA** por "Carmen, Carmen", **FABIA PUIGSERVER** por "Las bodas de Fígaro" y **JOSE LUIS ALONSO** (y van tres) por "El Alcalde de Zalamea". J.D. había viajado más a Madrid este año, y conocía casi todos los montajes nominados. Le parecían excelentes, pero no comprendía por qué nadie viajaba a su ciudad a ver sus espectáculos, ya que no conseguía llevarlos a Madrid, ni siquiera a la San Pol. Santiago Sueiras, Angel Barutell y Antonio Gallego fueron las Tarascas y el PREMIO ADE 89 fue para ...un maestro de directores, **JOSE LUIS ALONSO**. A la tercera fue la vencida. Y el **SEGISMUNDO** para **FABIA PUIGSERVER**. Dos figuras del teatro español de este siglo que desaparecerían en la madurez de su creatividad. J.D. llora su impotencia en una mesa del burger, ante un triste jumbo derretido. ¡Ah! Pero en el 90 se iban a enterar. Pensaba ir a Madrid aunque fuera al Parque

del Retiro o a la puerta de El Corte Inglés.

Pero el 90 llegó, y otra vez en el Teatro Albéniz, como cada noviembre se repartieron los Premios en la Noche Grande de la ADE. Entre los nominados: **PEDRO ALVAREZ-OSSORIO** por "El hombre que murió en la guerra", **GUILLERMO HERAS** por "En la soledad de los campos de algodón", **ANTONIO MALONDA** por "Escuadra hacia la muerte", **JOSE CARLOS PLAZA** (como siempre) por "Hamlet", y **JORDI MILAN** director de la Cubana, por "Cómeme el coco, negro". Y el Premio va para **MILAN**, que había dirigido uno de los espectáculos más sorprendentes y populares del año. El Premio **SEGIS...** para el FIT de Cádiz, recogido por su director **JUAN MARGALLO**.

Ese Premio, indirecto, a Margallo, no dejó de gustar a J.D. por tratarse de alguien indómito ante el sistema, la oficialidad, el centralismo, el V Centenario y todas cosas.

Este año se convocaban por primera vez dos Premios más: a la mejor escenografía -Premio **JOSEP CAUDI**- y a la mejor coreografía. Un nuevo rayo iluminó las expectativas de J.D. No en vano era el autor de sus propias escenografías, y sólo él coreografiaba sus montajes. Este año los escenógrafos nominados fueron tres "famosos" (ya se sabe) **ANDREA D'ODORICO**, **SIMON SUAREZ** y **IAGO PERICOT**, siendo el Premio para este último por "El Banquete".

El Premio coreográfico recayó en **DAHRENDORF Y ORDOÑEZ** de "Danat Danza".

Y llega el año 91, año de madurez de los Premios ADE. Con la entrega de Premios coincidió la representación de "Los aprendices de brujo", remake del montaje de Cataluña, dirigido también por Montanyés, e interpretado por la plana mayor de la ADE y algún invitado ilustre: un gran éxito de crítica y público -no menos crítico-. A continuación se entregaron los Premios. Ninguno fue para J.D. Ni siquiera una nominación, con la ilusión que le hubiera hecho a su anciana madre para el mueble bar, y compensar así los disgustos causados al dedicarse a tan absurda profesión. Tras entregarse las placas de los nominados al Premio ADE (**ALBERT BOADELLA** por "Columbi Lapsus", **EMILIO SAGI** por "La del manojito de rosas", **PAU MONTERDE** por "Home per Home" y **EMILIO HERNANDEZ** por "Voces de Gesta"), recibió el Premio gordo (al fin) **JOSE CARLOS PLAZA** por su monumental "Comedias Bárbaras".

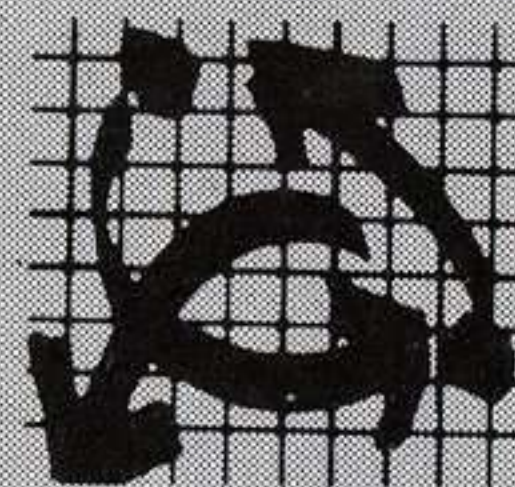
El de escenografía fue para **GERARDO VERA** por "Don Perlimplín...", siendo finalistas Simón Suárez y Carlos Cytrynowski, por "La Señorita de Trévez" y "Voces de Gesta", respectivamente. El Premio coreográfico fue para los chicos de 10&10, **PEDRO BERDAYES** y **MONICA RUNDE**, quedando finalistas **MARGARIT**, **GELABERT** y **AZZOPARDI**. Y el Premio a toda una vida dedicada al teatro fue, cómo no, para **AURORA REDONDO**, que acababa de cumplir sus 90, casi todos ellos en y para el teatro. Era el suyo el 92 más teatral de todos. Y habló para anunciar que, ella, sigue.

En su ciudad natal, **JUAN DIRECTOR**, un poco más sosegado en su ludopatía, pero con la esperanza de llevarse algún año los cuatro Premios, más alguna Tarasca si cae, piensa que al final siempre se impone la justicia, es decir, el premio justo, y que tras el 92 vendrán tiempos de crisis y reflexión, y cuando todos tengan que hacer los montajes con cuatro duros... ¡Ay, entonces! Entonces se le va a ver el plumero a más de uno.

¡ADE! ¡ADE! ¡ADE MARIA!

PROYECTO

Don Juan y Don Quijote: La seducción de la utopía



Publicaciones
de la
Asociación
de Directores
de Escena

SERIE "LITERATURA DRAMATICA"

Nº 22 DON QUIJOTE

Adaptación de Rafael Azcona y
Maurizio Scaparro

Nº 23 DON QUIJOTE

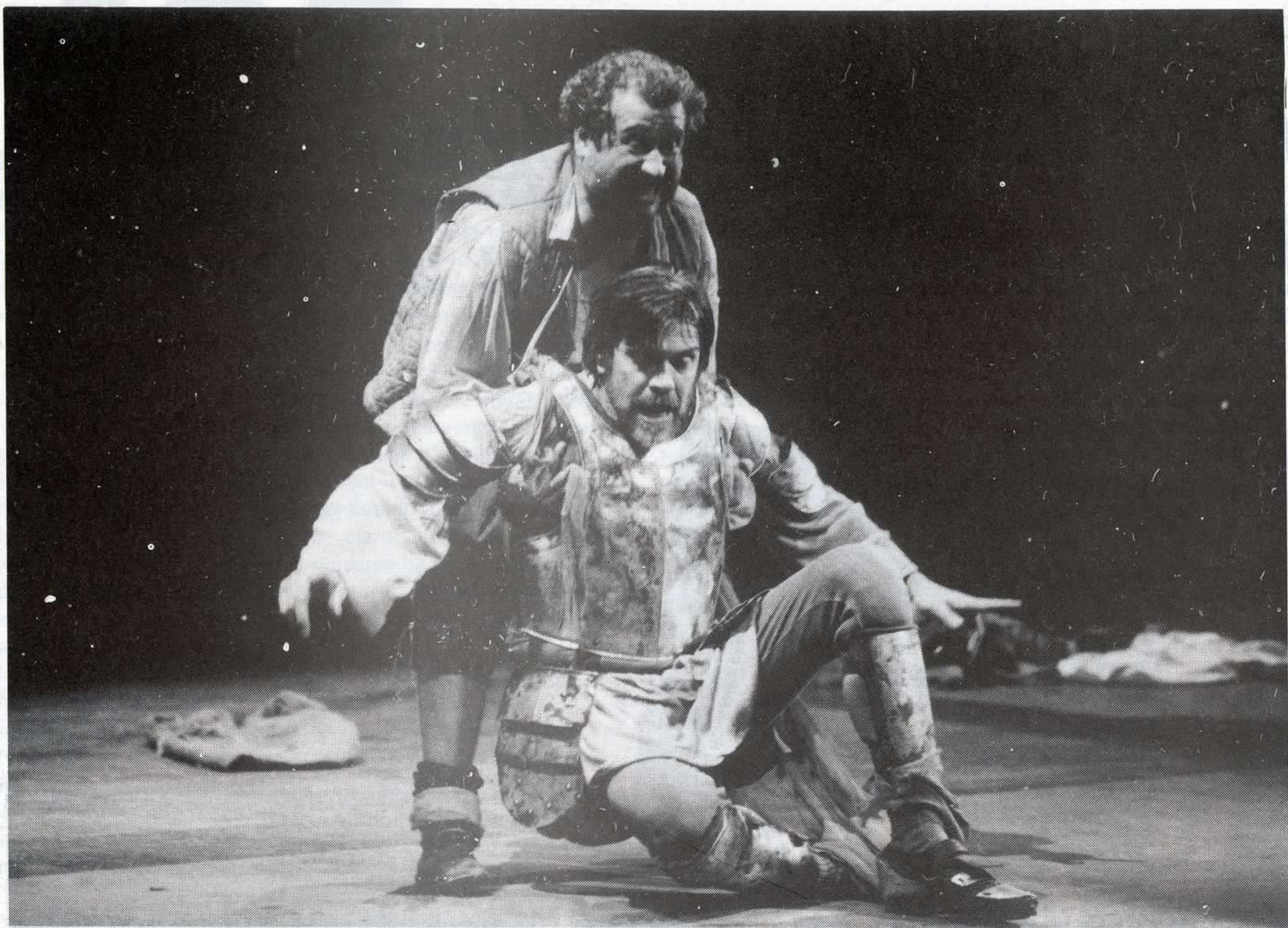
De Mijail A. Bulgákov
(traducción Jorge Saura)

Nº 24 DON QUIJOTE

Guión cinematográfico de Orson
Welles (traducción Juan Cobos)

ESTOS LIBROS HAN SIDO PUBLICADOS
EN COLABORACION CON:

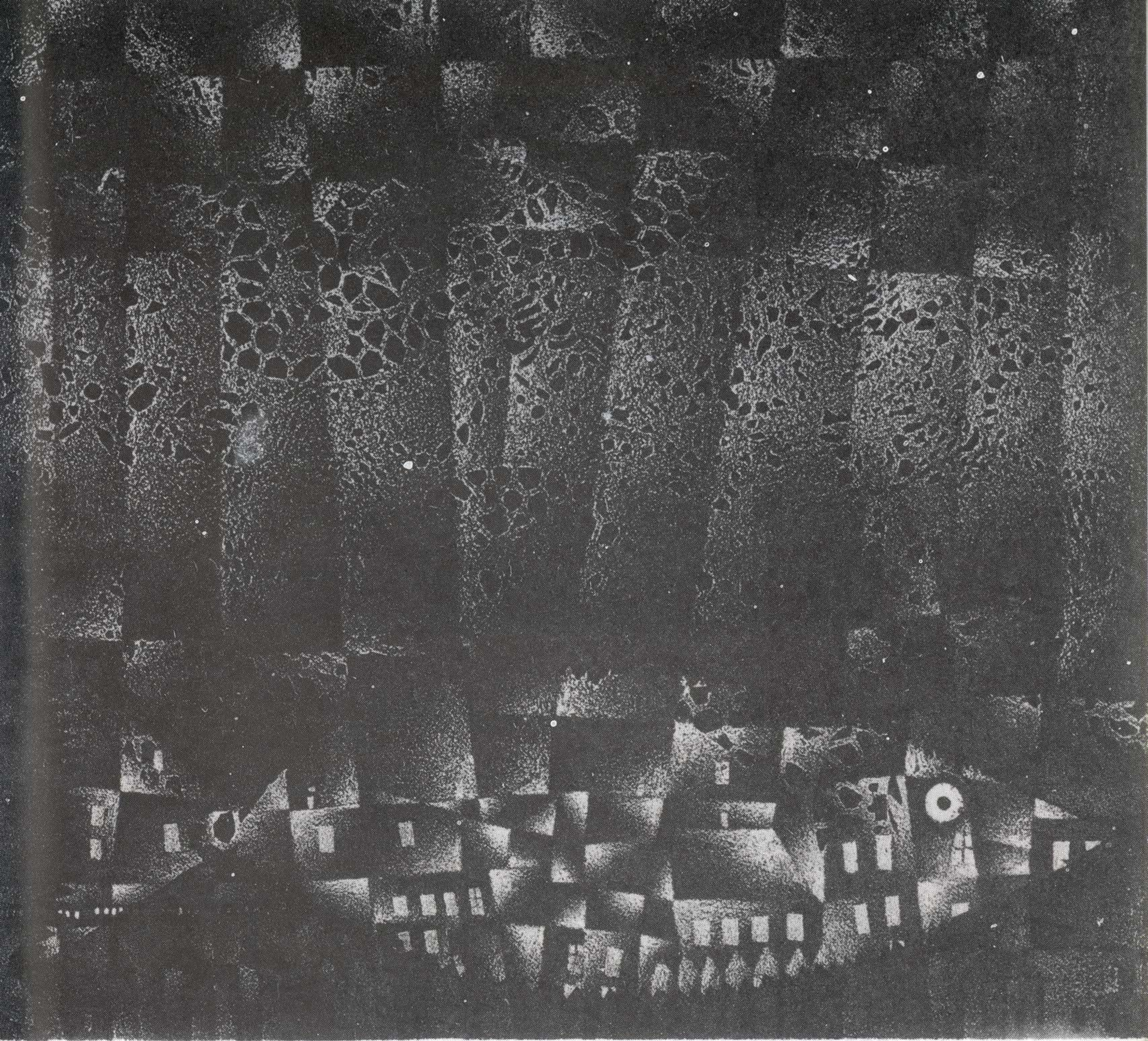
EXP  **92**
SEVILLA



*"Don Quijote", adaptación de R. Azcona y M. Scaparro.
Dirección: Maurizio Scaparro. (Foto: Jaime Navarro)*



*"Trampa para pájaros" de José Luis Alonso de Santos.
Dirección: Gerardo Malla. (Foto: Chicho)*



ELECTRA-BABEL

Por
LOURDES ORTIZ



La obra teatral de Lourdes Ortiz

Por Fernando Doménech

A pesar de ser una escritora sobradamente conocida en otros campos, a pesar de su vinculación profesional con el mundo del teatro, a pesar de que ya hace doce años que publicó su primera obra y que ha llegado al canon alejandrino de siete, Lourdes Ortiz sigue siendo una dramaturga casi secreta. Apenas se han representado sus obras, varias de ellas siguen inéditas y las publicadas son muy arduas de encontrar. Dos de las publicadas (*Cenicienta* y *Yudita*) han aparecido junto con un libro de relatos, el mismo en ambos casos, *Los motivos de Circe*, como si las editoriales necesitaran a la narradora de éxito para hacerle un hueco a la autora teatral.

La pasión por el teatro no parece, en cambio, haber menguado en Lourdes Ortiz, que sigue produciendo obras con una constancia digna de mayor difusión. Pues no es, además, la suya una obra baladí, sino un intento muy serio de reflexionar sobre los mitos de nuestra cultura y su papel en nuestra sociedad.

El mito es uno de los polos de este teatro: Fedra, Penteo, Electra, y Penteseilea entre los clásicos, pero también los bíblicos, Judith, las murallas de Jericó, los infantiles (tan poco infantiles ellos), como *Cenicienta*, o los mitos de la modernidad, Rimbaud, los surrealistas, Stalin...

El otro polo somos nosotros, nuestra sociedad, los personajes y vivencias cotidianas de nuestra época, tan alejada al parecer de aquellos mitos y tan cerca de ellos, sin embargo.

Ya *Las murallas de Jericó*, primera obra de la autora, plantea la confrontación de dos personajes actuales, jóvenes rebeldes que por asco o por cansancio se han suicidado, con los grandes mitos ordenadores de la sociedad: la Religión, la Historia... Los mitos se revelan como castradores, como culpables de un orden que atenaza y destruye la vida. Afortunadamente, hay mitos válidos, que reivindican para Andrés y María el goce y la espontaneidad: Rimbaud, Larra, Celine.

Penteo plantea una nueva posibilidad de tratar el mito: encontrar en la sociedad actual los mismos elementos que dieron lugar a la tragedia de Eurípides. La orgía, el mundo desenfrenado de Dionisos, será aquí la desenfrenada vitalidad de la "movida" de los años 80, con su brillantez aparente y su fondo demoníaco, perverso y cutre, en el que cae el serio y estudioso adolescente Penteo, atraído secretamente por ese mundo oscuro al que niega.

Las demás obras inciden siempre en esta dialéctica entre el mito y el presente, entre la historia codificada y las nuevas visiones de ellas: como *Cenicienta*, estremecedora visión de lo que ocurre en el fantástico país de los cuentos cuando la plebeya *Cenicienta* ocupa un trono que los poderes fácticos (Iglesia, Finanzas y Ejército) no están dispuestos a permitirle ocupar. O como *Yudita*, actualísima historia de una terrorista encargada de matar a un Holofernes maniatado por la ¿liberación? de un pueblo que ni siquiera es el suyo.

Incluso las más cercanas a sus originales clásicos, *Fedra* y *Penteseilea* siempre nos

sorprenderán con una llamada a la más rabiosa actualidad (guerras por intereses petroleros, automóviles, Teseo que juega a las cartas...).

El mito es necesario. No conviene olvidarlo porque en los recodos de sus historias mil veces contadas suelen encontrarse las explicaciones de nuestro comportamiento, las razones de una estructura social que no por tener milenios es eterna: ha tenido su origen y tendrá su final.

Entretanto los mitos nos hablan de nosotros mismos, de las relaciones de hombres y mujeres, de la pasión y el cálculo, de la necesidad de crear y el ansia de destruir... Pero no conviene quedarse con la historia como nos la han contado, porque eso sería como aceptar que todo ha sido y seguirá siendo igual. Fedra no se suicidará, Hipólito no será destruido por una maldición paterna, sino que ellos dos formarán con Teseo un cómodo y poco trágico triángulo amoroso con consentimiento de partes. Yudita no matará a Holofernes. Cenicienta acabará juzgada como bruja. Los mitos no se agotan y tenemos que pensarlos de nuevo si queremos que nos siga hablando de nosotros.

Esta dialéctica entre el mito y la realidad está servida por una escritura teatral muy lírica, en donde la peripecia ocupa muy poco espacio. El enfrentamiento de ideas, la discusión y las distintas perspectivas sobre los sucesos toman el lugar de éstos. Por otro lado, la historia es sobradamente conocida, un referente de lo que sucede en escena más que una serie de episodios que se presentan al espectador. Este sabe, más que ve, lo que ocurre.

La pasión del conocimiento lleva a la autora, además, a multiplicar las perspectivas, y para ello se sirve con originalidad del coro, ese elemento teatral que ya en sus orígenes tenía como función comentar la acción sin participar en ella. El coro suele escindirse en las obras de Lourdes Ortiz en varios personajes, y a menudo en dos opuestos (El Razonable y Nadie, Uno y otro) que se permiten todo tipo de comentarios, critican la acción y las convenciones teatrales en que se basa la obra y ellos mismos... Una función irónica, destructora de la ilusión teatral, "distanciadora", que obliga a la reflexión sobre todo lo que se está viendo

Electra-Babel.

Una elegía mediterránea.

Por F.D.

La dialéctica entre mito y actualidad, con su propuesta optimista de que el uno ilumine a la otra, parece haberse quebrado en *Electra - Babel*, la obra que hoy publicamos. Está presente, por supuesto, la terrible historia de los Atridas, y está también el mundo actual. Pero estas dos realidades ya no se integran una en la otra, se tocan, se rozan ligeramente y se separan. Algo se ha roto.

Una playa del Mediterráneo. Por este mar cruzaron hace siglos las naves de los héroes que volvían a su patria, tras años de guerras, de aventuras entre monstruos y dioses. Volvían cargados de edad, de riquezas y esclavas o sólo de historias que contar. En la arena de esta playa esperaban esposas e hijas, diosas y princesas. Habían pasado largos años de espera y rumiaban venganzas o esperanza de recobrar a su padre, a su esposo. Historias, leyendas, mitos cargados de sangre y de agua salada, inventados y contados cien veces a orillas del Mediterráneo.

Hoy esta misma playa se llena de niños que hacen castillitos con su cubo y su palita de plástico, chicas insustanciales que parlotean sin descanso mientras buscan ligar un buen bronceado que las ayude a hacer lo propio, infames horteras cuarentones en busca de plan... A veces llega un soplo de tragedia en forma de joven heroinómano que busca la soledad de las arenas para pincharse.

La más banal de las imágenes de nuestra sociedad, un mundo sin conflictos ni pasiones, en que los sentimientos y las palabras están lejanos, como el ruido del mar a través de la caracola. Y en medio de ellos deambulan aún las sombras de la tragedia, una Electra que sigue después de milenios recordando su historia, un Agamenón que vuelve a salir del mar para enfrentarse a su muerte en el baño, una Clitemnestra que aún intenta dar consejos a su hija, justificar su odio al marido ausente, buscar a Orestes.

Como en una rueda sin fin los Atridas vuelven a su historia, tan gastada por el tiempo, tantas veces contada que ya se va quedando en jirones de historia, palabras que van y vienen y que a fuerza de ser repetidas se van quedando en nada, menos sonidos, carentes de significado. Babel. Una confusión de palabras para contar la confusión del recuerdo. Quizás las cosas no fueron como las han contado, pero pasaron hace tanto tiempo... La rueda de los recuerdos comienza otra vez a funcionar, pero a cada vuelta se pierde algo, unas palabras, un gesto. Encerrados en este círculo, a solas con su tragedia que ya no pueden contarse ni a sí mismos, Electra, Clitemnestra, Agamenón y Orestes se van deshaciendo entre la arena y las olas intentando aún comprender qué pasó, por qué pasó, quiénes son cada uno

de ellos.

Los personajes actuales ven a Electra, hablan con ella, a veces establecen relación, pero todo es inútil: ellos no entienden nada, sus palabras que recuerdan extrañas tragedias no tienen nada que ver con la discoteca y el ligue de turno. Y Electra no llega a comprender de qué hablan estas gentes que pasan a su lado como imágenes brillantes, sin nada detrás. Algo se ha roto. Es el hilo que unía los mitos con nosotros mismos. Nadie quiere hoy oír hablar de tragedias, de amor y odio, de venganza y expiación. Los Atridas son seres de libro, separados de nuestro mundo por una cultura de escaparate. Y, abandonados a su propio mundo, sin contacto con nosotros, los mitos se agotan en la repetición incansable de su historia, abandonados al ciclo del eterno retorno.

Electra - Babel es la más melancólica de las tragedias, una elegía por un mundo mediterráneo que va muriendo ante la indiferencia de nuestros ojos, cegados por un sol que, si nos trae la lluvia de oro, es sólo para broncearnos.

Sobre Lourdes Ortiz

Por F.D.

Lourdes Ortiz nació en Madrid el 24 de marzo de 1943, y en esta ciudad sigue viviendo en la actualidad. En este lapso de tiempo ha transcurrido una vida llena de inquietudes vitales, intelectuales y literarias.

Licenciada en Historia por la Universidad Complutense de Madrid, desde muy joven está ligada al mundo de la cultura. Ha publicado traducciones, ensayos y literatura de creación, ha ejercido y ejerce el periodismo, participando en política y en todo tipo de manifestaciones sociales, ha trabajado como profesora, dirige la Escuela de Arte Dramático y es, en fin, mujer.

Como escritora, es sobre todo conocida como novelista: ha publicado hasta el momento seis novelas, *Luz de memoria* (1976), *Picadura mortal* (1979), *En días como éstos* (1981), *Urraca* (1982), *Arcángeles* (1986) y *Antes de la batalla* (1992), y un libro de relatos, *Los motivos de Circe* (1988), además de cuentos incluidos en diversas antologías. (Sobre su teatro, véase apartado siguiente, *Teatrografía de Lourdes Ortiz*).

Como ensayista, ha publicado *Escritos políticos de Larra* (1967), *Comunicación crítica* (1977), *Conocer Rimbaud y su obra* (1979) y *Camas* (1989). Además de estos títulos, ha participado en varios libros antológicos.

Ha colaborado en el diario *El Mundo*, y actualmente escribe artículos de opinión en *Diario 16*. Su actividad política se ha desarrollado siempre dentro de posturas progresistas. Forma parte de la presidencia colegiada de Izquierda Unida.

Ha sido profesora de Instituto, de la UNED y de la facultad de Ciencias de la Información de Madrid. Actualmente es profesora de Historia del Arte de la Escuela de Arte Dramático de Madrid, de la que es también Directora desde 1991.

Teatrografía

1.- OBRAS

- **Las murallas de Jericó -farsa en tres actos y un prólogo-**. Madrid, Ediciones Peralta, 1980. (Poesía Hiperión, n. 23)

- **Penteo**. Inédita. 1983

- **Fedra**. Inédita. 1983.

- **Cenicienta (parábola en dos actos)**. Publicado en **Los motivos de Circe**. Madrid, Ediciones del Dragón, 1988 (Biblioteca del Dragón, n.º 11)

- **Yudita**. Publicado en **Los motivos de Circe**. **Yudita**, edición de Felicidad González Santamera. Madrid, Editorial Castalia, 1991. (Biblioteca de escritoras, n.º 27)

- **Pentésilea**. Inédita. 1991.

- **Electra - Babel**. Inédita. 1992. (Se publica en este número)

2.- ESTRENOS

- **Penteo**. Taller de la Escuela de Arte Dramático de Madrid, dirigido por la autora con la asesoría de José Estruch. Representaciones en la propia RESSAD y en el Coliseo Carlos III de El Escorial. 1983

- **Fedra**. Estrenada en el teatro Lope de Vega de Sevilla, con dirección de la autora. 1984

- **Yudita**. Estrenada en el Teatro del Círculo de Bellas Artes de Madrid, con dirección de Francisco Ortuño. 1988.

- **Pentésilea**. Taller del Festival del Teatro Clásico de Mérida, dirigido por Guillermo Heras. 1991.

ELECTRA-BABEL

Por Lourdes Ortiz

Una playa. Una joven, medio cubierta por la arena, se remueve. Vemos sus ojos y sus manos. A veces contempla uno de sus dedos. Como un clochard tapado por los periódicos. De vez en cuando se agita y se revuelca. Entra el niño. Lleva un cubo en las manos y recoge conchas con mucha concentración. Ve a la muchacha, saca una pala y se sienta a su lado. Comienza a almacenar arena como si fuera a hacer un castillito.

EL NIÑO: Tenía los labios rojos y un pecho blando y largo, como un cucurucho, un helado de nata que nunca se deshacía. Voy a hacer un castillo. Tú tienes que jugar conmigo. Antes siempre jugabas conmigo.

El niño se levanta, va a la orilla y trae agua, la muchacha gime.

EL NIÑO: Una puerta muy grande y un gran foso. Y almenas. Muchas torrecitas con almenas. Y un rey y los soldados.

La muchacha se sienta. Parece interesada en el juego.

LA MUCHACHA: No había almenas. Eso fue más tarde. Te estás equivocando. *(Se queda pensativa).* Pero tampoco pórticos luminosos con columnas espléndidas... Debes hacer una tumba, una sala enorme con un gran agujero en el techo por donde el humo... Todavía puedo oler, como entonces, el vaho denso de las bestias y el sudor agrio de los criados... Recios muros de piedra sin cubrir, ciclópeos, descomunales... Una cripta...

Empieza a excavar en la arena y hace una montaña con una pequeña puerta.

EL NIÑO: Ya no sabes jugar. Yo quiero un castillo de verdad. Y hombres con armaduras y yelmos y jugar a los torneos y una princesa suave y blanca hecha casi de plata que está allí asomada a la pequeña ventana y me espera... Y adentro... adentro está la reina... Es rubia también y su piel... *(Mientras habla va haciendo un castillo con el cubo... La muchacha lo desbarata.)*

LA MUCHACHA: Está vacío. *(Lo rompe de una patada. El niño llora).* No hay nadie adentro... no hay nadie adentro... sólo las serpientes que se pasean entre las baldosas, cambiando de piel una y otra vez. *(Se mira los brazos)*... Antes mi piel...

EL NIÑO: Esa no es una piel de reina... Está sucia... veo las costras como de leproso y me das asco y me das miedo. Tú no eres mi hermana, mi hermana tenía los dedos firmes para tejer en el telar. ¿Qué es eso que tienes en la mano?

La muchacha se mira las manos vacías y se las sacude una y otra vez como si quisiera desprender algo que se ha adherido.

EL NIÑO: Es bonita tu espada. Pero una princesa no tiene una espada. Debes cantar y tocar el laud y echar escalas de cuerda desde el torreón... para que trepe el príncipe. Todo lo haces mal. Soy yo el que tiene que tener la espada. Yo soy el hombre... Yo soy...

LA MUCHACHA: Cállate. Vete.

EL NIÑO: *(Hace pucheros)* Estábamos haciendo un castillo. Ibamos a jugar a la guerra y a los guerreros. Cuéntame otra vez aquel cuento.

LA MUCHACHA: *(Se tapa la cara con las manos:)* Ahora no. Estoy cansada. Hoy has llegado demasiado pronto. Ahora no puedo acordarme...

EL NIÑO: Sí... sí te acuerdas. Siempre te acuerdas... Verás... Yo te ayudo *(se sienta como para escuchar dejando el cubito a su lado... Ella le mira espantada.)* Erase una vez... es así como empezaba... érase una vez...

ELLA: *(Hipnotizada se sienta y comienza a narrar con voz de cuento:)* En un país muy, muy lejano... hace ya mucho, mucho tiempo...

EL NIÑO: No, no era así... no era en un país muy lejano, ni hacía ya mucho tiempo... Fue ayer... era ayer ¿no te acuerdas? Empieza otra vez... lo del rey y la reina que vivían felices en su hermoso palacio y tenían...

LA MUCHACHA: ¡No tenían nada! Ese cuento no me lo sé. Vete de una vez. Tiene que llegar ella... ella está a punto de venir... *(Se vuelve a tapar la cara. Luego se tumba y se echa arena deprisa para cubrirse.)* Vamos a jugar a que yo era una estatua y tú me cubres. Tápame toda... Dáte prisa... Echame arena con el cubo, tápame entera... Eres sordo... eres un niño imbécil y desagradecido... siempre has sido igual... Un mimado, caprichoso, un cobarde... que... ¡muévete!... ¿Qué haces ahí parado? *(El niño, como si ya no la viera, se ha levantado y coge conchas en la playa. La muchacha casi consigue taparse con la arena. Se oyen voces... El niño desaparece. Por la izquierda entran dos muchachas en traje de baño y dos toallas. Se ríen sin ver a la muchacha, que ha quedado casi oculta; despliegan las toallas, bolsas de playa, cremas y se sientan.)*

CHICA 1ª: ¿Sabes lo que le pasa? Que está muy mal acostumbrado, pero es un encanto...

CHICA 2ª: Todos son un encanto. Colgaditos de...

CHICA 1ª: Sarna con gusto no pica... Hay que tomárselos como son... y una no puede pasar de ellos. Te juro que cuando se pone tierno es de morir. Me lo comería y tú tampoco podrías resistirte.

CHICA 2ª: Conozco el percal: monísimos para verles de lejos. A ser posible en una vitrina... y tu Javier es como los demás... Verás en cuanto tenga lo que quiere y se cansa: si te he visto no me acuerdo... Y tú es que pareces boba y no aprenderás nunca: tú siempre te enamoras en cuanto te echan el ojo encima... Ese mismo rollo te lo he oído ya cincuenta veces *(cambia la voz, burlándose de la otra :)* "Esta vez es distinto, te lo juro, esta vez es una maravilla". Y luego... ¡ya vendrá el tío Paco con las rebajas...!

CHICA 1ª: Te haces la dura, pero en el fondo estás tan

coladita como yo... ¡Ya veríamos si mañana apareciera tu Jorge del alma y te dijera: "Nena, me equivoqué al dejarte; me muero por tus huesos..." ¡Te derrumbarías a sus pies...! Lo que pasa es que ahora estás despechada. Pero tú y nadie más tiene la culpa... No permites que ninguno te dure, porque estás empeñada en quedar siempre por encima. Te da miedo que te quieran ¡ que te conozco bien! Y sobre todo te da miedo confesarte a ti misma que... *(La muchacha se ha ido quitando la arena de encima y escucha. Luego se levanta y con timidez se acerca hacia donde están ellas. Coge un gorro de baño, lo mira con extrañeza y se lo pone. Luego agarra al tubo de crema... Las otras se dan cuenta de que está allí.)*

CHICA 1ª: *(Quitándole el gorro)* Perdona, pero...

LA MUCHACHA: *(Arrobada, se sacude la túnica sucia y las mira fascinada)*. Sois muy hermosas.

Las chicas se miran sorprendidas, y la chica 2ª apenas puede contener la carcajada; por detrás de la muchacha hace un gesto a la otra con el dedo sobre la sien: "está pirada"

CHICA 1ª: ¿Estás sola?

La Muchacha no deja de revolver entre los objetos, huele las cremas, toquetea las bolsas de plástico, acaricia las toallas...

CHICA 2ª: ¿Has perdido algo?

LA MUCHACHA: ¿Cómo es?

CHICA 1ª: ¿Cómo es qué?

MUCHACHA: El... Ese de que hablabas

Las otras dos se miran entre sorprendidas y divertidas

CHICA 2ª: No es bonito escuchar lo que otros hablan.

LA MUCHACHA: *(Sin hacer caso.)* Cuéntame cómo es cuando te abraza... Espera... Déjame imaginarlo... Su piel es tersa como tallada en el más rico mármol y sin embargo se dobla sobre ti como el más fino arco y se hace dulce como la miel, jugoso como las brevas maduras, y de sus labios al juntarse con los tuyos, brota un licor más fuerte que la bebida más querida de los dioses... Y su talle es ligero, ágil, como cuando se quiebra para saltar al toro... y sus cabellos ondulados caen como una cascada, que forma olas sobre la espalda...

CHICA 2ª: *(Riéndose)*. Más o menos. Tal cual, pero con coleta. ¿De dónde te has escapado, nena?

LA MUCHACHA: *(Como abstraída)*. Y por las noches se hace manso y salvaje, fiero y cordero, torrente y manantial, arroyo...

CHICA 1ª: Eso es... Tú lo has dicho... Más bonito de lo que yo hubiera sido capaz, pero es así: manso como un cachorrito que te acaricia toda con una lengua jugosita y sabrosa y fiero como un tigre... Ummmm... No sabes cómo es... canela pura.

CHICA 2ª: Canela y pimienta, depende. Canelita para calentar y... *(Suelta la carcajada. Ríen también las otras)*.

La muchacha tiene el tarro de crema y lo abre...

MUCHACHA: ¿Puedo?

CHICA 2ª: Claro que puedes. Pero no te pringues; con un poquito te pones negra. Es demasiado fuerte... La verdad es que tu piel está muy blanca. Yo que tú no me quitaba eso que llevas. Puedes quemarte...

MUCHACHA: Nunca me quemo

CHICA 1ª: ¿Cómo es el tuyo?

MUCHACHA: ¿Mi qué... ?

CHICA 1ª: Esa joyita de melena rizada y talle de palmera...

MUCHACHA: *(Sonrojada y tímida)*... Yo nunca...

CHICA 2ª: ¿Nunca qué... ?

MUCHACHA: Nunca tuve varón... nunca... *(Solloza)*

CHICA 1ª: Así que la literatura esa que le pones es... ¡Calentón puro, vamos...! Deja de hacer versitos y lázate... Parecía realmente que lo habías probado... A mí me has puesto la carne de gallina...

CHICA 2ª: Cuando la necesidad aprieta se aviva la imaginación. Ya me parecía a mí que había mucho discurso y pocas nueces. *(La mira de arriba abajo.)* Pues no eres fea... Tendrías que cuidarte un poquito pero... con esa labia...

MUCHACHA: Dicen que hace daño la primera vez...

CHICA 1ª: ¡Hombre daño, daño...! Hay algunos un poco bestias pero... te juro que enseguida compensa...

MUCHACHA: Y luego vienen ellos... muchos...

CHICA 2ª: ¿Quiénes?

MUCHACHA: Los hijos... ¿Tú cuántos tienes ya?

CHICA 1ª: ¡Estás loca! ¡Que cuántos tengo!... ¿Crees que si tuviera ya alguno podría estar aquí en la playa poniéndome doradita y...? Además... ¿cuántos años crees que tengo?

MUCHACHA: Estás en edad de ser madre... Es una pena que los dioses todavía... pero no te preocupes, pareces sana y fuerte... Si se retrasan tendrás que hacer libaciones...

CHICA 2ª: ¡Más tendrá que hacer si se adelantan! Libaciones, purgaciones y... *(suelta la carcajada.)* ¿De dónde sales tía? Lo que es por mí... por lo menos hasta que cumpla treinta y cinco me parece que... ¡menudo coñazo! Mira, ya no tomo la píldora, porque me sienta mal, pero lo que es el "diu" no me lo quito, aunque... y tú antes de lanzarte te aconsejo que tomes precauciones. Eres una niña... ¿no estarás ya soñando con quedarte embarazada, antes de empezar siquiera? Con lo bien predispuesta que estás como te coja uno por banda, pillándote un poquito desprevenida...

MUCHACHA: Ella cantaba nanas... Cogía a la pequeña y la mecía entre sus brazos... a mí no... *(Seca)* O por lo menos yo no lo recuerdo... pero a mi hermano, sí... y a Ifigenia también... Tenía una voz hecha de hilos de plata que a veces era ronca como un océano envalentado y a veces ligera como la brisa... Yo me tapaba los oídos para no oír... porque aquella voz me hacía daño, pero luego sí, luego la he oído tantas veces que sólo con cerrar los ojos vuelvo a escuchar aquella canción de cuna que hablaba de olivos, de ovejas blancas de buena leche.

Las otras dos se miran. Se hacen un gesto y comienzan a recoger las cosas...

CHICA 2ª: (*Poniéndose de pie.*) Oye, nosotras nos largamos. Aquí pega el sol demasiado fuerte... Te aconsejo que te vayas tú también... ¿Estás segura de que no te encuentras mal?

CHICA 1ª: Si quieres te acompañamos a algún sitio... ¿Has venido sola o con alguien... con tu familia?

MUCHACHA: (*Sin oír las.*) A veces la miraba y era transparente... No podía verla... pero oía aquella voz y aquella risa de sonajas que escandalizaban los muros del palacio, obscena, una risa que a veces... (*Las dos chicas han recogido sus cosas y preocupadas, pero hartas, se alejan, dejando allí a la muchacha...*)

Entra la mujer. Es hermosa. Tendrá unos cuarenta años. Pero su rostro está surcado de arrugas. Canta una nana.

MUCHACHA: (*Sin levantar los ojos*) Hoy has tardado mucho.

LA MUJER: Tenías compañía. Siempre me ha gustado que jugaras con otras niñas de tu edad, otras niñas como tú... pero eres demasiado adusta, demasiado... ¿Por qué te empeñas en ahuyentar a las amigas, por qué no te arreglas los cabellos y cambias tu túnica para atraer la mirada de los jóvenes...? Eres hermosa, pero es difícil verlo bajo ese ceño...

LA MUCHACHA: También ellas se han ido. (*Mira el tubo de crema que conserva entre los dedos, lo abre y comienza a darse crema.*)

LA MUJER: Eso es... Tienes un cutis delicado... debes darte afeites, colorear tus ojos... darte rojo para que brillen las mejillas y pintar tus labios... Si me hicieras caso no habría ninguna tan hermosa como tú... ninguna...

LA MUCHACHA: Te revolcabas con él. Yo oía vuestras risas...

LA MUJER: Dejemos eso ahora. Ha pasado ya mucho tiempo.

LA MUCHACHA: Como un arroyo y como un torrente. ¿Era algo así?

LA MUJER: Nunca te entendí del todo. No eras como las demás. Me hubiera gustado...

LA MUCHACHA: Manso como un cachorrillo y fiero como un tigre...

LA MUJER: Déjame que te acaricie. ¡Hay qué ver lo deprisa que crecen los hijos...! Te has hecho una mujer sin que apenas me diera cuenta... Dentro de poco empezarán a rondarte los muchachos... tengo que darte muchos consejos: una joven debe estar preparada... La verdad es que he tenido siempre tan poco tiempo, ha pasado todo tan deprisa... Deja de mirarme así... A veces cuando te miro me parece que soy yo misma contemplándome... Aunque es verdad que tienes mucho de tu padre...

Hay como un trueno, una luz y la muchacha queda sola. Es ahora como una estatua fundida por la arena y llega hasta ella el mar. Se oye un pequeño gemido que brota de la arena. Un guerrero llega desde el mar. Está sucio de sudor y de sangre y lleva algas colgadas de los brazos. Medio cuerpo, incluida la cabeza, está atrapado en una red de pescador. Parece que emerge directamente de las profundidades marinas...

EL GUERRERO: Ni una mala muchacha que llevarme a la

boca... Son tan largas las travesías y ¡hace tanto que dejé la casa...! Vengo cansado, cansado... que alguien me prepare el baño... El agüita caliente del hogar... tengo los miembros ateridos y el Océano es áspero y salado... tan salado como el sabor de la sangre... Daría mi reino entero por un buen baño espumoso y unas manos suaves de mujer pasándome el cepillo por la espalda... (*Se sienta junto al montículo de arena que forma el cuerpo de la muchacha.*)

Aparece el niño, llevando un cubo en la mano.

EL NIÑO: Cuando sea grande seré como tú, recorreré los mares en un barco inmenso y tendré mi cuerpo cubierto de cicatrices... Iré a la guerra como tú y seré un héroe, grande como tú... cubierto de medallas y de laureles...

EL GUERRERO: (*sin hacerle caso*): ¡Un baño caliente, un baño caliente!

EL NIÑO: Podemos hacer un castillo. Un guerrero necesita un palacio, donde le espere la princesa o la reina... Cuando yo sea mayor mi reina me aguardará impaciente, mientras yo recorreré las llanuras, atravesaré montes, iré de caza y cortaré la cabeza de todos mis enemigos... Yo seré tú y dormiré con la reina.

EL GUERRERO: (*Suelta una risotada*) La reina tiene poco tiempo. Unas putas todas... te lo digo yo... Si no las calientas el lecho como es debido... (*comienza a reirse sin poder parar*)... Ultimamente los prefieren afeeminados, cobardes... tipos perfumados y sin nada que hacer más que cubrirse de afeites y pavonearse... "Sí mi reina, lo que quiera mi reina". Tú mismo... ¿sabes lo que pareces con esos rizos...? Una niña... una pobre niña cobarde... sin cojones para... y eso es porque te has pasado la vida entre ella... con tu cubito, meciéndote en los brazos de esa... la vida de palacio afemina, debilita... "Sí mamá, no mamá". Un hombre se hace en mil batallas, se curte entre las sábanas de las cortesanas... allá al otro lado del mar... ¡Si yo te contara!... Las egipcias, las fenicias, las troyanas... Un rey mide su vara en los jergones, se fortalece yaciendo sobre el lecho duro de la tienda...

El niño con el cubo intenta hacer un castillo. El guerrero se pone de pie y se tambalea como si estuviera gravemente herido, dando gritos se mete en el agua y desaparece.

El niño se acerca al montón de arena y, poco a poco, con la pala va descubriendo el cuerpo de la muchacha.

EL NIÑO: (*Sopla en el rostro de la muchacha, que poco a poco despierta*) Me he dado una compañera. No es bueno que el hombre esté solo.

LA MUCHACHA: Tú otra vez. Pensé que era él por fin.

EL NIÑO: Yo soy tu él.

LA MUCHACHA: No debe el hermano mirar a la hermana, ni la hermana al hermano.

EL NIÑO: Te he hecho de mi costilla. O mejor dicho te he modelado con la arena de la playa y he soplado para darte la vida. Yo soy tu brazo y tú mi cabeza. Somos uno. Mándame lo que quieras, yo obedezco. ¿A quién he de matar ahora?

LA MUCHACHA: Yo soy una niña y tú eres un niño... Tú debes ir con los tuyos. Yo...

EL NIÑO: Con ella. Te enseñaré a bordar y las artes del amor, a hacer hojuelas de miel para el almuerzo y finas telas para cubrir los bancos de piedra... Luego...

LA MUCHACHA: Y por las noches, junto al fuego del hogar danzaremos y prepararemos un caldo caliente, desplumando varias gallinas y echando muchas zanahorias, muchos rábanos... para cuando ellos regresen de sus batallas. Y tejeremos una tela interminable para hacer finos peplos de gasa, peplos transparentes que se adaptan al cuerpo y seré seductora y amamentaré a mis hijos y ella velará por sus nietos... Me enseñará el modo de expulsar los malos espíritus para que nada les haga daño, me dará la fórmula para...

EL NIÑO: ¿Y yo? Es con ella con quien quiero estar... con ella y contigo... Hay algo que no recuerdo, algo que se me ha olvidado de pronto... En esta playa no hay bastante arena para hacer mi castillo y él se está bañando...

LA MUCHACHA: ¡Ojalá no saliera nunca de ese baño!

EL NIÑO: ¿Qué has dicho?

LA MUCHACHA: Si yo fuera ella frotaría fuerte, fuerte hasta arrancarle la piel, hasta que las púas del cepillo marcaran ríos de sangre sobre sus espaldas... tira a tira...

Mientras ella habla, el niño se va hacia un rincón, cogiendo conchas.

LA MUCHACHA: *(Jugando con las voces.)* Si vieras cuánto he galopado, cuánto me he cansado... Frota, frota... quiero que me arranques toda la mugre, todo el polvo de todas las batallas... Eres mi mujercita cariñosa y debes frotar porque yo, tu señor, así te lo demando... Luego... cuando el baño termine... ¡una esposa complaciente siempre debe estar dispuesta...! aunque querida... hay que ser realista... te encuentro peor, bastante más estropeada... el tiempo no ha pasado en vano... Esa Casandra, la pícara Casandra... tenías que ver cómo se mueve, como una lagartija, una lagartijilla que como no ve palpa y palpa... Increíble... increíble... te lo digo yo... Un cuerpo joven, es un cuerpo joven... pero mira, a nada le hago ascos y tú, al fin y al cabo, eres mi mujer y es agradable encontrarse de nuevo con la mujer propia después de tantas jornadas de navegación, de tantas y tantas caminatas... Frota, frota, siempre me ha gustado que me rasques la espalda... y ¡preparate! porque vengo cargadito... vengo preparado para...

Entra un joven en traje de baño. Lleva un libro y unas gafas. Ve a la muchacha que habla sola y se acerca hasta ella.

EL JOVEN: Yo también vengo preparado... aunque todavía no sé muy bien para qué... ¿Te importa que me sienta a tu lado?

LA MUCHACHA: *(Ruborizándose.)* ¿Eres él?

EL JOVEN: Soy yo, pero podría ser él... si tú lo prefieres.

LA MUCHACHA: Nunca estuve con varón.

EL JOVEN: *(Algo incómodo.)* Ya. Bueno. Eso se soluciona antes o después... De todas formas... yo estoy desganado últimamente. Tendrás que probar en otra parte. Me recuerdas a mi hermana.

LA MUCHACHA: ¿Cómo es tu hermana?

EL JOVEN: A mí me gusta. Pero a mis amigos no. Dicen que es una "marimacho". Es una tía con... Combativa... con mala leche y muy cabezona... ¡Cuando se le mete algo en la cabeza...! No le caen muy bien los tíos me parece. Dice que son muy brutos, muy... todos menos yo... a

mí me tiene cariño y yo...

LA MUCHACHA: ¿Tú?

EL JOVEN: Bueno... a veces pienso que me domina. De hecho hace conmigo lo que quiere. Es como si fuera ella quien llevase los pantalones. Eso dice mi padre... Me parece que no está muy contento. Le hemos salido rana... Ya sabes cómo son estas cosas.

LA MUCHACHA: ¿Cómo son?

EL JOVEN: Un lío. Los puñeteros papeles. Yo me entiendo mejor con mi madre, sabes... todo el mundo dice que me parezco a ella. A mí no me gusta el deporte y a mi hermana sí. A mí me encantan las cosas bellas y a mi hermana...

LA MUCHACHA: Las espadas.

EL JOVEN: Hombre... ¡las espadas precisamente...! Aunque supongo que sí... Puede ser muy agresiva si se lo propone... es militante en varias... Y sin embargo nos llevamos bien... yo con mis libros y ella...

LA MUCHACHA: Y ¿él?

EL JOVEN: ¿Qué él?

LA MUCHACHA: Tu... padre...

EL JOVEN: Está a lo suyo... ya sabes... sus fábricas, su... ¡lo normal! No molesta demasiado. El quería que yo fuera abogado y me ocupara de sus negocios pero...

LA MUCHACHA: ¿Qué?

EL JOVEN: Nada ¡que está apañado!. Mira... a lo mejor es mi hermana la que acaba dándole gusto... a ella lo de la empresa se le da de miedo... le encanta todo eso...

LA MUCHACHA: ¿Y ella?

EL JOVEN: ¿Mi hermana?

LA MUCHACHA: No, ella... Tu madre...

EL JOVEN: Pues... hace como yo. Pasa del viejo y va a lo suyo... La verdad es que, si no lo hiciera, haría tiempo que se habría muerto de asco...

LA MUCHACHA: ¿Y...?

EL JOVEN: *(mirándola),* ¿Y?

LA MUCHACHA: ¿El otro... cómo es el otro?

EL JOVEN: Oye... tú estás chiflada ¿no?

LA MUCHACHA: El que está con tu madre...

EL JOVEN: *(riéndose).* Me gustaría conocerle... o conocerles... Supongo que tendrá lo suyo, sería tonta si no... ¡con el muermo que tiene en casa...! Lo que pasa es que es demasiado a la antigua y... muy repetitiva... no haría nada que ofendiera al viejo... y creo que en el fondo, sólo le importamos nosotros, sus hijos, vamos... ¿tus padres...?

LA MUCHACHA: *(parece que se ahoga, hace un ruido extraño como un quejido que sale de muy dentro, como si se partiera).* Gragggg

EL JOVEN: Eh, oye ¿qué te pasa? ¡Dios mío! Yo no te he hecho nada, eh... yo... bueno, mira... tengo muchas cosas que hacer *(la toma el pulso...)* bueno, parece que estás mejor... yo me iba... si vienes otro día por aquí...

El joven sale corriendo. La muchacha queda de rodillas, tocándose el pecho como si se ahogara. Sopla un viento fuerte, un vendaval que arremolina la tierra que la va cubriendo... Sólo se ve la cabeza con la boca muy abierta y unos ojos de espanto.

Comienzan a oírse unas risas... desde el horizonte. Saliendo del agua avanza una pareja abrazada. Se besuquean, juegan; al llegar a la playa se tumban junto al montón de arena sin reparar en la muchacha... Hacen el amor como si fuera un rito, un baile, o más bien repiten unos gestos y unas risas que parecen de mentira, como ensayadas muchas veces; luego igual con los jadeos... se levantan y se van por donde han venido. Al cabo de un instante vuelven a oírse las risas y la historia se repite exactamente igual: la pareja avanza, se tumba, hace el amor y repite las mismas risas, los mismos jadeos... Ahora la muchacha queda sola; se ha ido el sol, sopla el viento, que se va llevando la arena que la cubría. Al final la muchacha liberada cae dormida sobre la arena.

Amanece. La muchacha duerme en un rincón de la playa. Entran un niño y una niña como de diez o doce años y corren por la playa, lanzándose arena...

Se oye lejos la voz de una mujer que grita: Ifigenia, Ifigenia... La niña pequeña se detiene un momento, se suelta de la mano del chaval y sale corriendo en dirección a las voces... El niño se sienta en la arena y comienza a hacer un gran "fuerte". Luego desde lejos se oyen los llantos de las plañideras, el niño pisotea la construcción, busca un palito y una hoja y pone una bandera negra pequeñita (una hoja de papel) sobre el montón de arena.

LA MUCHACHA: El tenía que sacrificarla. Son cosas de la guerra.

EL CHAVAL: *(mueve la cabeza asintiendo)* Nunca hablé mucho... Ahora recuerdo que tenía que haberle preguntado muchas cosas... Pero no hablaba mucho. Era mi hermana y casi no sé su nombre.

LA MUCHACHA: Ifi... genia... Jaja ja... engendradora de una raza fuerte... ja, ja, ja. Estaba escrito.

EL CHAVAL: Nada está escrito. Lo que yo voy a hacer no está escrito... lo que tú vas a pedirme no está escrito. Y sin embargo sé que voy a hacerlo y sé que vas a pedírmelo...

LA MUCHACHA: *(se tapa los oídos)* Pedirte ¿qué?

EL CHAVAL: A veces estoy cansado. Me vuelvo hacia ella para recostarme y sólo hay un gran agujero, un agujero enorme por el que resbalo cayendo hacia adentro. Ella entera es un agujero y mientras caigo siento la opresión de las paredes angostas, como si fuera a salir de nuevo de su cuerpo; siento la presión de los músculos que quieren expulsarme, pero yo no quiero salir sino entrar en Ella... y me empapo en la sangre, igual que cuando me asomé a la luz por primera vez y alguien, no recuerdo quién, me dió una palmadita en el culo y rompí a llorar porque quería volver adentro... Pero ese agujero que es tan estrecho y húmedo como una vagina, tan caliente como un útero, tan profundo como una sima no es acogedor, no es una gruta resguardada y caliente, sino que es una huella, la huella de una dentellada, de una herida, esa herida que deja la espada... y la sangre que brota de allí vuelve a expulsarme, me expulsa para siempre...

LA MUCHACHA: Fuiste tú quien lo hizo... Yo...

EL CHAVAL: La espada. Todavía te brilla en la mano... Vuelve a dármela como entonces, trae, todavía me quedan fuerzas...

Se mira la mano y con una espada invisible comienza a golpear la arena. La muchacha intenta detenerle, hay un remolino de arena y viento y la muchacha lucha sola con el aire, intentando arrancar de la arena una espada invisible, que parece hincada en la piedra, como la espada del rey Arturo.

Cuando todo queda tranquilo hay unas huellas de hombre muy marcadas sobre la arena. Ella se acerca, las observa con curiosidad, mete su pies en ella, las mide... Luego se pone a hacer una estatua de arena pequeña... coge el muñeco que ha modelado y lo mece entre sus brazos.

LA MUCHACHA: Te he conocido por tus huellas, sabía que deberías volver... Te he estado esperando... Por las noches miraba a las estrellas para recibir mensajes tuyos... pero siempre estaban mudas. Ahora que estás aquí, todo será sencillo... Vamos a empezar de nuevo el juego... Ella tan tierna, tan dulce ya no es para tí, porque él te ha robado su pecho, sus caricias... ella... duérmeme nenito, duérmeme nenito... Así, así... ¿verdad que me reconoces? Soy tan hermosa como siempre, tan seductora.

Entra un hombre maduro. Cuarentón y ligón. Mira a la muchacha con curiosidad y se acerca a ella.

EL HOMBRE: ¿No eres muy grande ya para jugar a las muñecas? Si quieres acunar a alguien...

LA MUCHACHA: No sé hacerlo bien. Estaba ensayando.

EL HOMBRE: ¿Te gustaría tener un nenito...?

LA MUCHACHA: Iba a tenerlo con un pastor de cabras pero... ¡era sólo un pastor!

EL HOMBRE: No te desanimes. Tú y yo podríamos hacer algo para remediarlo... se me ocurre...

LA MUCHACHA: Ella se puso contenta cuando le dije que tenía un nieto y quiso salir a verlo ¿Te la imaginas? Le gustaba ser abuela...

EL HOMBRE: ¿Y?

LA MUCHACHA: No había nieto... Pero yo sabía que los nietos la volverían loca... por eso se lo dije para que saliera y...

EL HOMBRE: *(Acercándose a ella)* Estás calentita... Una niña buena no debe estar solita en la playa, porque hay por ahí lobos malos que... *(Le pasa la mano por el hombro... Ella se retira como si hubiera sufrido una descarga...)*

LA MUCHACHA: Hueles como él y a mí me das asco... Yo tenía que haber sido como ella... a ella no le daba asco... ¡qué va!... bien que se revolcaba, bien que... pero yo por eso mismo ya no puedo... nunca he podido...

EL HOMBRE: *(despreocupado y mundano)* ¡Bah! tonterías, la frigidez es psicológica muchacha, ya conoces el dicho: no hay mujer frígida, sino hombre inepto... Tú déjame a mí hacer y ya verás como... *(Se acerca más e intenta abrazarla. La muchacha da un salto y huye... luego se acerca muy despacio y le va palpando primero la cara, luego las manos... como si le fuera recono-*

ciendo)

LA MUCHACHA: Tu nombre es Egisto. Te he visto perseguirme con la mirada mientras levantabas sus faldas... He soñado con esa mirada muchas veces... una mirada, igual que la que tienes ahora, que me dejaba desnuda y ... pero no era conmigo sino con ella con quien terminabas tus noches... mientras que yo...

EL HOMBRE: *(desconcertado)* Me parece que desvarías, nena... Pero todo puede arreglarse, te lo digo... ese Egisto, o como se llame, era un memo si no sabía comerse el bomboncito que le daban. *(Intenta abrazarla. Ella se vuelve a separar y se aleja)*

LA MUCHACHA: El está aquí te lo advierto... le tengo aquí preparado, adiestrado para... *(se lanza al suelo y recoge el muñeco de arena)* Le he hecho con mis manos, le he moldeado con mi odio... Te aborrece... él sí que te aborrece... porque es a Ella a quien desea. Basta con que le dé una orden para que...

EL HOMBRE: Bueno, bueno... cálmate, chica. ¡Que conste que no te he tocado, eh...! Probablemente tú te lo pierdes pero... te juro que no quiero líos, guapa... coge tu muñequito y acúnale, si es eso lo que te divierte. No hace falta que armes escándalo, ni llames a nadie, yo me voy por donde he venido. Uno se da cuenta de cuándo está de más en alguna parte... Y, si quieres que te diga la verdad, hay algo en ti que me cae fatal... pareces un muchacho... y a mí no son precisamente los muchachos lo que más me ... *(El hombre se marcha. La muchacha queda sola con el muñeco. Lo tira al suelo y lo pisotea. Entra Ella)*

LA MUJER: Nunca aprenderás. Esos no son modos de comportarse una mujer. Tienes que ser más dócil, más cariñosa y más... puta... A los hombres les gustan así... ¡y qué va a hacer una mujer sin hombre...! Ese pastor tuyo, por ejemplo. No era gran cosa, pero ... ¿Tú crees que es normal que te escapes la noche de bodas...? ¡Chiquilladas! y luego ese amiguito de tu hermano, ese Pílates... ¡hay que ser tonta para no darse cuenta de que ahí no tenías nada que hacer...! Y no es que sea rencorosa y te diga esto para vengarme de la ascendencia que tenía sobre tu hermano... ¡Mi chiquillo...! ¡siempre ha sido tan influenciable, tan tierno...! Entre tú y ese Pílates... le manejábais como una peonza: haz, deja de hacer... Y luego, mira... él fue el que más sufrió; yo ya no podía hacer nada, pero era espantoso verle día y noche acosado por aquellas fieras con alas de murciélago y hocico de perro... Yo le perdoné enseguida, porque sabía que era su amor por mí el que... por mí y por Pílates... era un niño que se hacía querer, tan necesitado de afecto... No como tú, no. Tú fuiste siempre de otro modo, más despegada, más tuya... Y sé que nunca me quisiste... *(La muchacha va a decir algo, pero la mujer la interrumpe)* Nunca, nunca... Y es que no acerté contigo... me hubiera gustado que fueras de otra forma, más como yo, más...

LA MUCHACHA: Tú me educaste... fuiste tú la que me hiciste así. No te gustaba tener hijas. Siempre has detestado las faldas. Con mi hermano era otra cosa, se te caía la baba, como se te acaba de caer hace un momento, diciendo: "ajo a mi nene" y besuqueándole, como besuqueabas al Otro... pero a mí no...

LA MUJER: Tú me rechazabas; eras arisca como cardo en el desierto. No eras una niña amable no... Ifigena en cambio *(rompe a llorar)* ¡Y tuvo que ser ella! ¿Sabes por qué lo hizo? porque sabía que me rompería el alma el muy... Mi niñita adorada, mi ángel, mi refugio, tan tierno y tan...

LA MUCHACHA: Si me hubiera sacrificado a mí, te hubieras quedado contenta... Y a lo mejor todo habría sido

distinto...

LA MUJER: Nunca entenderás nada... ni a ti, ni a ella. ¡El no tenía derecho a tronchar así el tronco de mi sangre...! Yo os había parido... yo ... pero a él todo le daba igual, todo menos... fanfarronear en el campo de batalla, dar alaridos de mando en el palacio y saltar de cama en cama... por el mero gusto de soltar su semilla...

LA MUCHACHA: No vuelvas a hablar así de él.

LA MUJER: No soy yo la que hablo ahora. Eres tú... y sabes muy bien que estás diciendo grandes verdades: era un cerdo que no le importó sacrificar a la más delicada de sus hijas, y que vino de allá trayendo consigo a la concubina para pasármela por las narices... Yo no pensaba hacerlo, sabes... no lo tenía preparado todo, como se ha dicho... Es verdad que hice poner luces en la costa, faros alerta que me anunciaran su llegada... Pero es que le tenía miedo... le tenía mucho miedo... Mira, a veces tengo envidia de Helena... Porque los dos eran iguales, tanto tu padre como Menelao, ¡Unos...! Y Helena fue más lista, se largó con el primero que llegó, como yo misma debía haber hecho. Salían los dos a su padre: eran implacables, brutos, toscos, incapaces de amar a una mujer o querer a los hijos... ¿Sabes lo que hizo tu querido abuelo Atreo? Mató a los hijos de su enemigo y se los dió a comer como si fueran un manjar exquisito... Así eran todos... y ... *(gime ahora)* tú saliste a tu padre... tú... Yo te quería a mi lado, quería que fueras mi cómplice. Una madre necesita el apoyo y la comprensión y la amistad de su hija... Pero...

LA MUCHACHA: Por culpa de Helena fue la guerra de Troya y por tu culpa cayó la maldición sobre nuestra familia... No me vengas ahora con monsergas... Os gustaba demasiado él... ¡desvergonzadas! ¡Eso es lo que érais!... ¿Es así como querías que yo fuera: una puta salida, dispuesta a ponerle los cuernos a mi esposo, incapaz de guardar fidelidad y dispuesta a revolcarme con el primero que...? Vuelves a darme asco... Vete ahora, lárgate... Hoy hemos hablado demasiado y...

LA MUJER: No fue Helena la culpable de lo que pasó en Troya, ni yo de los males que... Pero tienes razón... empieza a soplar el viento y me parece que tampoco hoy podríamos entendernos... ¿Sabes una cosa? Sólo de pensar que tenía que soportar de nuevo el hedor de su cuerpo, sus carnes flácidas y sus modales de ... fue de repente... estaba allí la red y ... quise sujetarle, dominarle... no quería pero... tenías que haber oído sus comentarios obscenos, sus valentonas... Y además sabía que a partir de aquel momento mis noches serían... Sé que no lo comprendiste entonces y que tampoco lo vas a comprender ahora pero... era un cerdo sucio y maloliente, un bruto, incapaz de dar goce a una mujer, un...

LA MUCHACHA: Era mi padre...

LA MUJER: ¿Y yo? ¿Quién era yo?

LA MUCHACHA: Cállate... vete ¿Es que nunca vas a dejarme en paz, es que...?

LA MUJER: Tú eres la que me llamas... Vengo cada día porque tú...

LA MUCHACHA: Hoy le he visto a él... Y ha podido ser mío. He reconocido su mirada... Como entonces...

LA MUJER: Puede que te deseara; es propio del hombre desear a la hembra, pero nunca hubiera buscado tu mal... Yo no tenía celos de ti, sino tú de mí... yo..

LA MUCHACHA: Tú los tenías a todos. Primero a mi padre y luego.. sabías enloquecerles con unas artes que a mí me eran ajenas... Pero hace un rato pude haberle tenido y sin embargo...

LA MUJER: Tienes la marca de Artemisa. Es inútil.

LA MUCHACHA: ¿Qué quieres decir?

LA MUJER: No... nada. Te gustaba Píades, verdad... y sin embargo Píades bebía los vientos de tu hermano.. Nunca hubieras... Un hombre es otra cosa. Tú lo has dicho antes: manso y fiero... Pero ¡sólo manso o sólo fiero...!

LA MUCHACHA: No me vengas con artimañas y clasificaciones. La cosas son más simples. Tú una guarra desvergonzada, como dice tu nombre, y yo..

LA MUJER: Una hija amantísima que...

LA MUCHACHA: Sigue...

LA MUJER: Me voy ahora. Tengo algo de frío. Además es tonto darle vueltas. Yo hace mucho que... Fué así porque tenía que ser así... aunque nunca lo hubiera imaginado.

LA MUCHACHA: Lo provocaste... tú...

LA MUJER: Ya no estás tan segura, Electra... creo que últimamente ya no estás segura de nada. Me hubiera gustado que tuvieras un hombre como Egisto... fuí feliz con él. ¿sabes?, y no es cosa tonta ser feliz... tú lo estropeaste todo.

LA MUCHACHA: *(comienza a remover la arena haciendo círculos)*... ¿Por qué dices que no estoy segura ...? Siempre he estado segura... Apolo y Atenea me dieron la razón... ellos han estado siempre de mi lado... Te habías cargado al viejo, yo... hice justicia...

LA MUJER: A través de Orestes. ¿Por qué tuviste que mezclarle a él? El era de otra pasta... He pensado luego tantas veces lo duro que debió resultarle. Mira... yo no me arrepentí, ¿sabes...? Era su vida o la mía. Cuando le vi allí flotando como un pez hinchado y dando las últimas boqueadas, le escupí a la frente... y me entró una risa... una risa que era como una liberación, ¡ya nunca más!, ¡ya nunca más!... Pero Orestes era otra cosa... nunca pudo soportar lo que había hecho... nunca... se volvía loco, ladraba y aullaba como un lobo y decía que le perseguían monstruos con el pelo cubierto de serpientes... pero era él quien los convocaba, como tú ahora nos convocas... ¡Era demasiado débil, Orestes!, ¡un crío sin experiencia! y... luego ese Píades, ambicioso... quería verle reinar... ser su "esposa" y su reina...

LA MUCHACHA: Píades me quería a mí solamente... era conmigo con quien iba a casarse.

LA MUJER: Hacía a pelo y pluma. Con quien fuera, siempre que se le abriera el camino del trono.

LA MUCHACHA: Siempre fuiste sucia. Déjame sola...

LA MUJER: Algún día *(tiende la mano hacia ella, va a abrazarla. Electra se acerca y, cuando está a su lado, vuelve a rechazarla. La mujer se encoge de hombros y se va. La muchacha queda sola)*

Entra Orestes con un cubo de latón en la mano. Es ahora un adolescente con una faldilla blanca.

ORESTES: He llegado tarde. Me hubiera gustado verla.

¿Cómo está?

ELECTRA: No se de quién me hablas. Quiero dormir. No te conozco.

ORESTES: *(cortándose un rizo)* ¿Lo ves?

ELECTRA: *(coge el rizo de Orestes, lo mira con extrañeza)* Creo que teníamos una cita. Pero ya no recuerdo para qué... Podrían ser los rizos de mi hermano.

Orestes sin hacer caso, coge piedras y las echa al cubo

ELECTRA: Has crecido mucho... deberías estar con las muchachas.

ORESTES: Tengo un amigo que me entiende, las chicas son...

ELECTRA: ¡Las chicas son, las chicas son...! ¿Tú qué sabes cómo soy yo...?

ORESTES: Tú no eres una chica. Eres mi hermana y Ella... es, era mi...

ELECTRA: ¿Por qué no lo dices? A ella se le cae la baba cuando habla de tí... parece que tú no hiciste nada... Toda la culpa es mía, ¿sabes? Tú eras un angelito manejable, un bebé engañado por ese amiguito tuyo y por esta hermana que...

ORESTES: *(se ríe)* No es cierto. Fuí yo el que lo hizo. Tenía que matarla. Si no lo hubiera hecho... Fue duro al principio, pero era necesario. Me siento liberado. Tú en cambio...

ELECTRA: No quiero oír lo que dices. Fuí yo quien te azuzó, fuí yo la que...

ORESTES: Yo vine para eso.. no lo olvides...

ELECTRA: Tú la querías.

ORESTES: Demasiado. Por eso...

ELECTRA: Era tu madre. Te había mimado como...

ORESTES: No había otras ellas, mientras ella estaba. Yo tenía que ser El.

ELECTRA: No te entiendo. A veces creo que me he vuelto loca. Tu no puedes ser Orestes, ni estos son tus rizos. Orestes era un niño grande. Aquel día le temblaba la mano y luego durante meses vagó sin tino, perseguido por las furias y los remordimientos, mientras yo...

ORESTES: Es doloroso como un parto. Aquel día nació Orestes rey, dispuesto a ocupar el puesto de Agamón.

ELECTRA: Era un bruto, era...

ORESTES: Un hombre. Como yo. Orestes, tu hermano se ha hecho hombre...

ELECTRA: Déjame sola, si te oyera ella...

ORESTES: No le gustaría, no. Me quería pegadito a sus faldas como un cachorro... Las mujeres sois así. Si fuera por vosotras no nos moveríamos... Pero un hombre tiene que viajar, cruzar los mares, probarse en diferentes lechos, curtirse en mil batallas.

ELECTRA: No eres tú quien habla. Es él.

ORESTES: El soy yo ahora. ¡Ay! ¡Volver al hogar, donde ella espera y sumergirse en el agua calentita de un buen baño reparador!

ELECTRA: No quiero oírte. Son los dioses de nuevo, que me han jugado una mala pasada... *(Se acerca a él, le coge de la mano...)* Ven, vamos a hacer un castillo...

ORESTES: *(que ha ido metiendo piedras en el cubo)* No tengo tiempo para jugar, ahora. Estoy construyendo un puente. Necesito arena y necesito piedras... y albañiles y capataces... Me queda poco tiempo y hay mucho que hacer. En esta playa no vendría mal una urbanización. Es una pena que se desperdicie de este modo un lugar paradisíaco como éste... Tengo que hacer proyectos *(Se arrodilla y empieza a hacer números obre la arena. Va contando deprisa, como si calculara... Mueve la cabeza asintiendo, se levanta y sale corriendo por el lado izquierdo, como si recordara una cita urgente. Electra queda sola. Se acerca a las cifras y las borra con la mano. Luego mira el rizo de Orestes y lo entierra)*

Entra un chico de unos veinte años con pantalones vaqueros. Mira hacia los lados y por fin ve a Electra que se ha acurrucado en un rincón, tapándose la cara entre los brazos. Se acerca a ella, gira a su alrededor y, como ella no reacciona, piensa que está dormida. Se va a un rincón, saca jeringa y gomas y se pincha. Electra que ha levantado la cabeza, le observa desde lejos.

ELECTRA: ¿Por qué lo haces?

CHICO: Nena, en boca cerrada...

ELECTRA: Las colecciono.

CHICO: ¿El qué?

ELECTRA: Agujas como esa. Tengo muchas. Todas las mañanas encuentro unas cuantas. La primera vez me asustó la sangre, luego...

CHICO: Cuestión de costumbres. Yo ya ni me entero. Plaf y ya está. En cualquier parte. Tengo los brazos que parecen coladores *(se ríe)* ¿Quieres probarla?

ELECTRA: ¿Para qué sirve?

CHICO: Pues... te colocas.

ELECTRA: ¿Dónde te colocas?

El chico se ríe.

CHICO: ¿De dónde has salido, niña? Mira, yo no le doy mucho a la lengua y he venido aquí a estar a lo mío. Métete en tus cosas y... cada cual a lo suyo ¿eh?

ELECTRA: ¿Tú también serás rey?

CHICO: *(se ríe)* ¿Rey? Sí ¿por que no? Rey o lo que se tercié. Es lo bueno de esto ¿sabes...? por soñar que no falte. Oye ¿te estás quedando conmigo o es que eres mema? ¡Rey... no te jode!

ELECTRA: Eres bastante guapo. Cuando seas hombre...

CHICO: ¿Y qué soy ahora? Anda, deja el rollo, mona. He venido a estar solo. Bastante tiene uno ya con...

ELECTRA: Me gustaría jugar contigo... Antes, mi hermano...

CHICO: ¿Tienes un hermano? Pues vete a darle a él la tabarra.

ELECTRA: Está ocupado. Ha crecido.

CHICO: Pues yo soy Peter Pan, pero no necesito ninguna Wendy, así que...

ELECTRA: Manso como cordero y fiero como tigre. ¿Cuándo haces el amor qué sientes?

CHICO: Pues ya casi no me acuerdo. Lo malo de esto es que es absorbente. *(Señala la jeringa)* Ella es mi novia, mi amante, mi ... es cabrón esto, sabes... te quita las ganas de todo... como..

ELECTRA: Como Ella. Ahora lo entiendo. Eso dice Orestes, ¿sabes?

CHICO: Ese Orestes o como se llame ¿es tu hermano?

Electra asiente.

CHICO: ¿Y como se libró del asunto? Te juro que si yo pudiera.. Lo he intentado pero... es fuerte, ¿sabes? Y se pasa putas... Bueno, pero mira no me gusta el lacrimero... Uno está donde está.

ELECTRA: Tendrás que matarla....

CHICO: ¿Qué coño dices? ¿Estás loca? ¿Matar a quién? Es ella la que me está chingando, sabes... Pero ya me he hecho a la idea... para lo que...

ELECTRA: Orestes lo hizo. Yo le animé.

CHICO: ¿Se descolgó?

ELECTRA: Sí. Algo así... Fue duro, pero... ahora dice que se encuentra bien... Se ha hecho un hombre... construye casas, puentes... Va a las batallas y salta de cama en cama.

CHICO: Suerte que tiene. Yo ya ni a eso le saco gusto. Antes...

ELECTRA: Tenías novia.

CHICO: Algo así. Pero era un poquito pesada... todas sois un poco pelmazas. Se ponía en plan madre, ¿sabes? Quería casita caliente, hijitos tiernos.. Yo...

ELECTRA: Tú no querías ser él.

CHICO: ¿Quién? Me estás aturullando, y tengo pocas ganas de darle...

ELECTRA: Tu padre...

CHICO: *(suelta la carcajada)* ¡Mi padre!... Anda, mona...

acaba con el rollo, eh... ¡un encanto, mi padre...! sus trapicheos, sus... No estoy por la labor, tía.

ELECTRA: Yo le quería...

El chico se levanta. Recoge sus cosas y se dispone a irse.

CHICO: Ni en la playa puede uno ya... Chao, nena vete a casita que se está haciendo tarde. Eres como una monja y yo paso de monjas...

Se va el chico y queda sola Electra. Se tumba en la arena. Sólo el viento, un viento suave que remueve la arena. Se oyen voces lejanas, un alarido, rumores, llanto de un niño, risas, la voz ronca de un hombre, susurros.

Entra la mujer. Ve a Electra tumbada y la cubre con su manto. Se sienta a su lado y comienza a cantar, mientras la acaricia.

LA MUJER: (como si contara un cuento)... Y entonces el príncipe, que tenía un caballo blanco y una coraza que relucía como el sol...

ELECTRA: (tumbada) Fue en busca de la princesa, que estaba dormida y...

LA MUJER: Y le dió un beso en los labios

ELECTRA: Y la princesa se puso de pie (se levanta). ¡Sólo son cuentos!. Ese cuento me lo has contado muchas veces. Yo nunca me creí tus cuentos. Ni hubo príncipe que...

LA MUJER: Todavía es tiempo... todavía...

ELECTRA: Si lo hago yo a lo mejor...

LA MUJER: ¿El qué?

ELECTRA: Lo que hizo mi hermano entonces...

LA MUJER: Es mi puesto el que tienes que ocupar no el suyo.. Tú siempre quisiste ser él... Te equivocaste.

ELECTRA: Eso son tonterías. Orestes lo hizo y está libre...

LA MUJER: No es a mí a quien debes matar, sino a él. El que llevas dentro. Y eso no puedes hacerlo sin matarte a ti misma. Electra-Agamenón... Eres tú quien querías ocupar su trono. Tú querías ser él... Por eso...

ELECTRA: Me duele mucho la cabeza. Hay ya demasiadas muertes, demasiadas mutilaciones y me falta el aliento... Yo, tú, él, ella... me hago un lío de géneros... No sé ya nada. No entiendo nada. Ser los dos al tiempo, yo misma... ella, él... ¿Por qué hay que elegir siempre?. Yo tengo la energía de él, su fuerza, podría construir imperios y derrotar a los enemigos, podría... y al mismo tiempo quisiera tener (la mira a ella...)

LA MUJER: Fue a mí a quien mataste. A mí dentro de ti. Siempre repudiaste el cuarto de las mujeres... no era a mí a quien odiaste, sino a aquella parte tuya que te

recordaba a mí... Por eso lo perdiste todo, por eso eres virgen y... nunca yacerás con varón.

ELECTRA: Manso como cordero y fiero como tigre.

LA MUJER: (levantándose) Se va a poner el sol. Tengo que irme.

ELECTRA: A reunirme con él. Eres su esclava. Una perra que se somete a la voluntad y los caprichos del amo. Me das asco.

LA MUJER: ¿Lo ves? Cuando se ama, una se doblega. Es un lenguaje que tú no puedes entender, ni entenderás nunca... Por eso...

ELECTRA: Tengo mucha sed. Esto es como un desierto y la estrella que señala al Norte se ha apagado. Quiero descansar yo también... tomaría un baño reconfortante, mientras unas manos suaves acarician mi espalda...

La mujer sin oírlo ya, desaparece por la derecha. Electra irá hacia el mar y se acerca a la orilla. Se quita la túnica y se sumerge. Mientras ella se aleja, se apagan las luces.

FIN DE LA OBRA.

**COMPAÑIA
LIRICA
ESPAÑOLA**



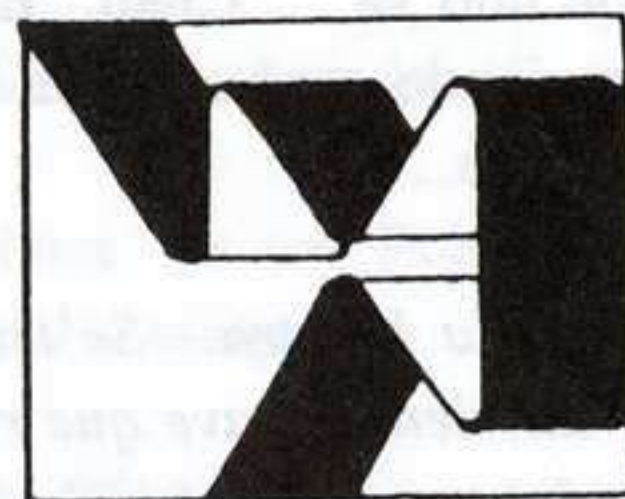
**DIRECCION:
ANTONIO AMENGUAL**

REPERTORIO

LA PARRANDA	LA CALESERA
AGUA, AZUCARILLOS Y AGUARDIENTE	LA CANCION DEL OLVIDO
LA DOLOROSA	LUISA FERNANDA
KATIUSKA	LA DEL SOTO DEL PARRAL
	LA CHULAPONA

LA LEYENDA DEL BESO

*La Agencia de Viajes
colaboradora de la ADE*



VIAJES

VIMANTOUR S.A.

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

Laboratorios

JOSE LUIS ALONSO DE SANTOS

El diálogo y el personaje en diferentes medios (teatro, cine, televisión).

Del 9 de Marzo al 27 de Mayo. Lunes y miércoles de 11 a 14h.

ERNESTO CABALLERO

Poética de la puesta en escena.

Curso convocado para ex-alumnos de dirección de la RESAD y profesionales. Se necesitarán colaboradores.

Fecha de inscripción: Del 16 de Marzo al 8 de Abril. El curso se impartirá tres días a la semana durante el mes de Mayo.

CARMEN ROMERO

La expresión del flamenco en el teatro.

Dirigido a alumnos de la RESAD y a profesionales. Fecha de inscripción: Del 16 de Marzo al 8 de Abril. El laboratorio se impartirá los sábados del tercer trimestre escolar de 11 a 14h.

Requena, 1-Tel. 248.41.73-Fax 559.44.28
28013 MADRID

**Real Escuela Superior
de Arte Dramático**

Madrid

II Encuentro Iberoamericano de Directores de Escena

Del 3 al 6 de abril se celebró en la capital de Venezuela el II Encuentro Iberoamericano de Directores de Escena, en el marco de XI Festival Internacional de Teatro de Caracas, con el tema "El director y el código literario de la representación"

Este II Encuentro responde a los planteamientos y resoluciones realizados durante el primero, que tuvo lugar hace dos años en Cádiz.

Como representantes de la Asociación de Directores de Escena de España, acudió una delegación de seis miembros.

Acuerdo con la Asociación Suiza de Creadores de Teatro

El pasado mes de octubre se reanudaron las conversaciones con la Asociación Suiza de Creadores de Teatro (ACT), después del punto muerto que se produjo por problemas internos en dicha Asociación. Reproducimos a continuación el texto del "Acuerdo" firmado con esta nueva Asociación.

ACUERDO

De colaboración entre la ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA DE ESPAÑA (ADE) y la ASOCIACION SUIZA DE CREADORES DE TEATRO (ACT) para los años 1992 y 1993.

Conducidos por el deseo de afianzar y desarrollar las cordiales relaciones existentes entre los Directores de escena españoles y los Creadores de teatro suizos, la ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA DE ESPAÑA (ADE) y la ASOCIACION DE CREADORES DE TEATRO SUIZA (ACT) cierran el siguiente convenio:

1. Ambas asociaciones se invitan mutuamente a las Jornadas de teatro o Congresos o Seminarios, así como Festival

es de teatro, en donde se conjuguen espectáculos y sesiones de trabajo. La estancia durará un máximo de 10 días y un mínimo de 6. Las asociaciones mandarán como delegados a uno o dos de sus asociados. Cada Asociación decidirá las personas a quienes envía.

2. El intercambio de las delegaciones tendrán lugar de acuerdo a los siguientes puntos:

a) La ADE y la ACT sufragarán los gastos de viaje de sus delegados.

b) La ADE y la ACT sufragarán los viajes interiores y la estancia de los delegados que reciban. Ello incluirá: hotel y dieta de manutención que será en el caso de la ADE de 4.500 pts. diarias y en el de la ACT 70 francos suizos diarios. Caso de que la Asociación que recibe garantice el hotel y la manutención completa, no habrá que dar dieta ninguna.

c) La asociación anfitriona recibirá e integrará a la delegación que reciba en las actividades propuestas. Asimismo, caso de ser necesario, proporcionará un interprete.

3. Cada asociación comunicará a la otra en un plazo mínimo de 60 días (sesenta) las fechas de las Jornadas o Congreso.

Nombre, profesión, exacta duración de la estancia (día de llegada y de partida) e intereses especiales de los delegados se deberán comunicar a la parte anfitriona por lo menos cuatro semanas antes de la fecha de llegada.

4. Los delegados de ambas partes informarán tras su regreso sobre las experiencias realizadas en el otro país.

5. Ambas Asociaciones intercambiarán regularmente información sobre los acontecimientos teatrales de importancia, sobre las actividades de las asociaciones y las publicaciones aparecidas bajo su responsabilidad.

6. Este acuerdo es válido para los años 1992 y 1993, y se ampliará automáticamente para los dos años siguientes si ninguna de las dos partes lo revoca seis meses antes de su vencimiento.

7. Este acuerdo se redactará en español y en alemán. Los dos textos tendrán la misma validez.

Zurich, 7 de Febrero de 1992

*Por la ADE
Juan Antonio Hormigón
Secretario General de la ADE*

*Por la ACT
Bruno Rütsch
Secretario de la ACT
Sefa Bernet
Comité Directivo de la ACT*

Convenio con el CELTIC

El día 8 de febrero se reunieron Luis Molina, Director de CELCIT (Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral) y Juan Antonio Hormigón, Secretario General de la ADE, para firmar el "Convenio de Cooperación", que regulará las actividades e intercambios entre ambas instituciones a partir de 1992. A continuación reproducimos las cláusulas.

ACUERDO

Acuerdo de Cooperación Cultural entre el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT) y la Asociación de Directores de Escena de España (ADE).

Reunidos en Madrid, Luis Molina, Director del CELCIT y Juan Antonio Hormigón, Secretario General de la ADE, suscriben el siguiente acuerdo en nombre de las instituciones que representan:

Primero

El CELCIT y la ADE iniciarán a partir de la firma del presente Acuerdo, un programa de colaboración en el campo de las actividades teatrales, en particular de aquellas que afectan particularmente a los directores de escena.

Segundo

Ambas partes intercambian información sobre el desarrollo teatral Iberoamericano, así como publicaciones propias sobre terceros.

Tercero

Ambas partes acuerdan iniciar el intercambio de hasta 5 directores de escena por año, por un período mínimo de 15 días, en concepto de viajes de estudios. Este intercambio se regirá por las normas vigentes en los convenios internacionales: la institución que envíe se hará cargo del transporte internacional y la que reciba, de la estancia, transportes internos y locales y entradas de teatros. Así mismo programará encuentros, entrevistas con profesionales de la escena y otras actividades que estimen de interés. Cada una de las partes elegirá independientemente el director de escena que efectúe el intercambio, definirá las fechas que considere oportunas y lo comunicará con un mínimo de 60 días de antelación.

Cuarto

Ambas partes plantean la posibilidad de intercambiar profesores para la realización de cursos y seminarios, y así mismo, propiciar la realización de puestas en escena por parte de directores ligados a ambas instituciones. Este apartado no se regirá por el principio de reciprocidad y podrá tener carácter unilateral.

Quinto

Ambas instituciones reconocen que la ADE articulará en el futuro los programas y encuentros de directores de escena relativos al espacio iberoamericano. Así mismo, el CELCIT se convertirá en el interlocutor prioritario de la ADE para todas aquellas iniciativas teatrales con aquellos países latinoamericanos con los que no mantenga un "Convenio de Cooperación" con alguna institución profesional homóloga.

Sexto

Ambas partes manifiestan su deseo de participar y contribuir a la realización de seminarios de reflexión sobre la problemática teatral común que afecten al ámbito de los directores de escena. Así mismo facilitarán profesores para

la realización de cursos de capacitación profesional. Este apartado podrá ser igualmente unilateral.

Séptimo

Ambas partes establecerán acuerdos tendentes a la defensa de sus intereses profesionales e intercambiarán estatutos y documentos relativos a la condición del director de escena y sus implicaciones laborales.

Octavo

Ambas partes acuerdan remitir copias del presente convenio a los ministerios de cultura y relaciones exteriores de España y Venezuela, así como al Instituto de Cooperación Iberoamericano de España.

Noveno

Ambas partes coinciden en su deseo de desarrollar los

aspectos reseñados y todos aquellos que puedan surgir en el futuro, dentro del marco de cooperación establecido.

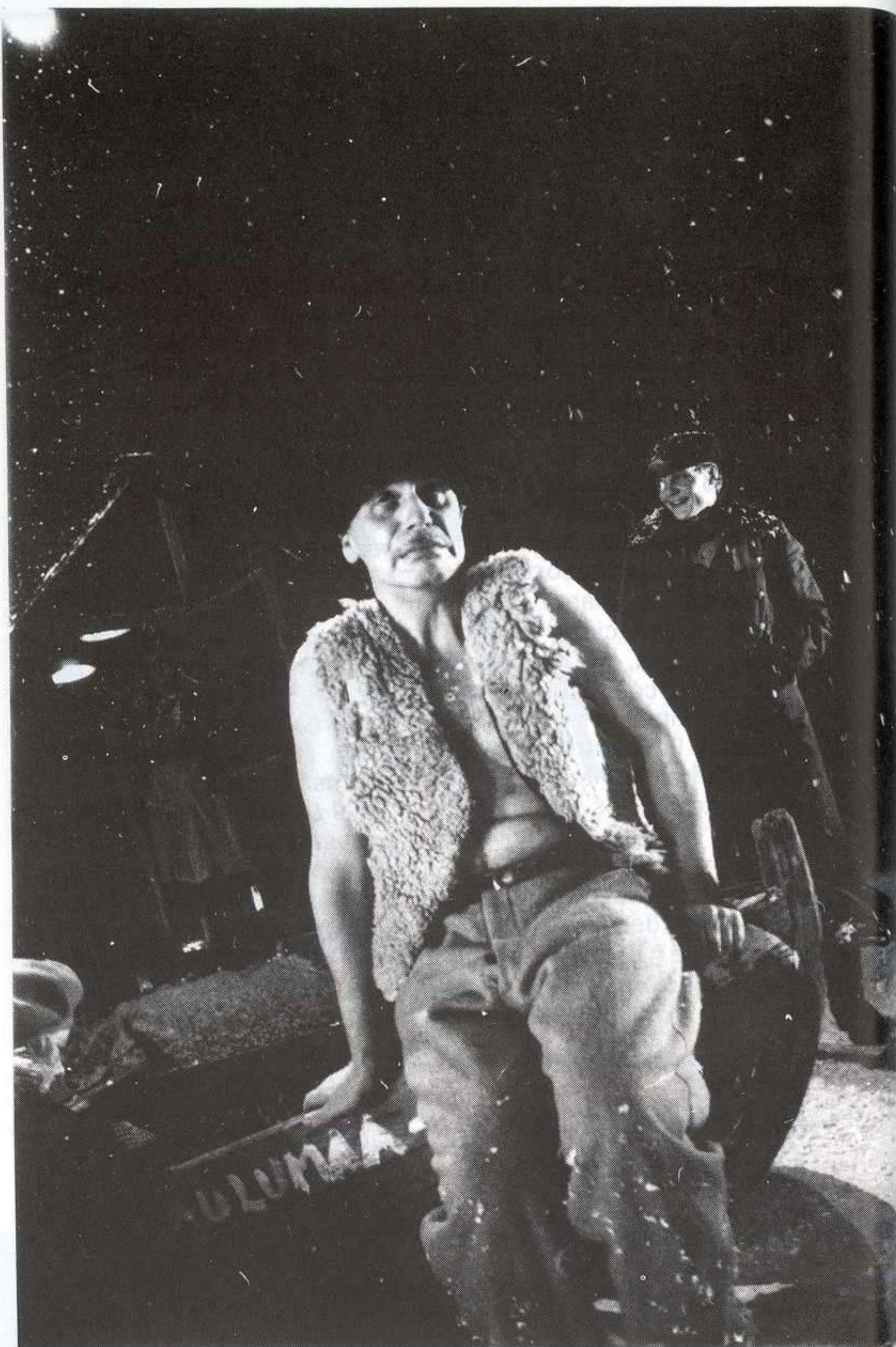
Décimo

El presente acuerdo entrará en vigor en vigor a partir del 1 de enero de 1992, y permanecerá vigente durante tres años. En caso de no ser denunciado por ninguna de las partes, seguirá en vigor por un nuevo periodo y así sucesivamente. Ambas partes se proponen al concluir cada uno de estos periodos, una reunión evaluatoria de los resultados obtenidos, e introducir las modificaciones y propuestas que se estimen oportunas.

Caracas, Abril de 1992

Luis Molina
Director del CELCIT

Juan Antonio Hormigón
Secretario General ADE



"Jerusalem Tanssi", de Ilpo Tuomarila.
Dirección: Katariina Lahti. (Foto: Riilcha Paloren)

Finlandia, más allá de nuestra realidad

Pequeño informe de dos viajeros

Por Helena Pimenta y Joan Castells

El primer balance y quizá el más importante de nuestra estancia en Finlandia lo constituye la amistad que nos propiciaron los compañeros finlandeses de la Asociación de Directores. El trato que nos dispensaron, el interés de la conversación y la simpatía de todas las situaciones que hemos vivido juntos han sido un regalo.

Compartimos diez días del mes de agosto con KAIJA SIKALA, una directora inteligentemente contemporánea y seductora que preside la Union of Finnish Theatre Directors; con OLLI VESALA, perspicaz, divertido y tremendamente sincero, es el responsable de la secretaría de un grupo de organizaciones de The Central Union of Finnish Theatre Employees; y con RAIMO O'NIEMI, de una envidiable agudeza vital, que es director y guionista de televisión. Tuvimos ocasión de tratar a muchas otras personas interesantes y entablar muchas amistades: VI-VEKA HEDENGREN, ANNELI OLLIKAI-

NEN...

Todos esos compañeros se apresuraron a manifestar que el carácter de los finlandeses es el más mediterráneo de los países nórdicos. Era una expresión formulada con la voluntad de que nos sintiéramos como en casa. Y lo consiguieron porque nos permitieron compartir su saber durante los días más maravillosos del año, los días de claridad propensos a soñar proyectos, los días del calor que hacen presagiar un futuro diferente. La semana de agosto que cabalgaba hacia el otoño, sólo se vió ensombrecida por el golpe de estado de la vecina Unión Soviética.

Ese nivel de relaciones humanas justificaría por sí mismo la política de intercambios de nuestra asociación. Pero, además, nuestra estancia en Helsinki y Tampere ha resultado muy provechosa desde el punto de vista profesional. La realidad teatral de ese país, ejemplar para nosotros desde muchos puntos de vista, sirvió para ampliar nuestros horizontes con referencia a ese tema común que te-

nemos en la mano y en el corazón y que llamamos teatro.

Conocimiento de la propia situación

La primera sesión de trabajo se produjo en la Unión Central de las Organizaciones Teatrales Finlandesas, que ocupa todo un edificio. Era a primera hora de la mañana y las tres personas que se ocupan de los datos, las estadísticas y todo tipo de información nos ofrecieron un exquisito licor de fruta típica altamente alcohólico. RITTA SEPPALA, KRISTIINA YLINEN Y ANNELI tenían la sana intención de hacernos centellear los ojos y a lo largo de la conversación lo consiguieron, no como resultado de la bebida sino por la realidad que nos mostraron.

Ambos -Helena Pimenta y Joan Castells- a quienes la vida nos ha enraizado en dos realidades nacionales pequeñas, Euskadi y Catalunya, tuvimos el privilegio de ver hecho realidad un espejismo. Comprobamos que un país pequeño puede tener una vida teatral limpia y noble, culta, rica, libre, despabilada y feliz. Finlandia cuenta con 5.000.000 de habitantes diseminados en algo más de 330.000 kilómetros cuadrados y he aquí

en qué realidad se ven inmersos los 1.300 actores y los 270 directores finlandeses.

Finlandia tiene en funcionamiento un total de cincuenta y un teatros repartidos en veintiocho ciudades. La capital Helsinki tiene doce, sin contar el teatro de la ópera. Tampere que calcula tener 188.000 habitantes en el 2010, tiene seis teatros funcionando y la preciosa ciudad de Turku tiene cuatro. La totalidad de esos teatros está repartida de la siguiente manera:

Teatros institucionales con compañía.	37
Compañías sin local.	9
Teatros de danza.	5
Teatros estatales.	3
Teatros regionales.	8
Teatros municipales.	11

Los presupuestos de esos teatros cuentan con una aportación del 50% por parte del municipio, un 25% como aportación del gobierno y otro 25% como fruto de los ingresos por taquilla. Una fórmula ejemplar

Uno de los aspectos que más sorprenden de la vida teatral de Finlandia es el alto conocimiento que tienen de su propia realidad. El secreto radica en la capacidad de organizarse en asociaciones de todo tipo relacionadas con el mundo del espectáculo. Una macro organización, la Unión Central de las Organizaciones Teatrales Finlandesas, una especie de casa del teatro, acoge, según su secretario, RAIMON SÖNDER, seis asociaciones con finalidades distintas, que suponen la totalidad de las existentes, exceptuando danza que próximamente también se trasladará al edificio central. Ante nuestra admiración por esa extraordinaria capacidad de organización, los compañeros que nos acompañaban no le daban la menor importancia, diciendo: "donde hay dos finlandeses nace una asociación"

La STY -Asociación de Empleados del Teatro- cuenta con 2.500 afiliados. La Asociación de Directores de Escena son

270 y hay 2.000 afiliados en los sindicatos profesionales. Todos son pensionistas. La Unión Central funciona también como oficina de desempleo. Un afiliado en paro que haya trabajado seis meses percibe el 60% del sueldo durante 500 días laborables que equivale aproximadamente a dos años. El estado y el teatro donde ha trabajado el actor aportan el 45% cada uno y el 5% restante lo absorbe la Asociación.

El perfil laboral de los 230 directores de escena que el teatro fines tiene en activo son la envidia de cualquiera de los profesionales de la puesta en escena de nuestro país. Un director contratado ha de realizar -tiene la extraordinaria posibilidad de realizar, diríamos aquí- dos montajes cada año. Entre ambas realizaciones tiene dos meses para trabajar en la idea del próximo montaje. Los ensayos duran dos meses y a cada director le queda un mes de vacaciones y tres meses para dedicarse al reciclaje y a su formación. El 21,7 por ciento (50) de los directores están absritos de una manera fija a un teatro, el 56,5 por ciento (130) tiene contrato de "freelance" y un 21,7 por ciento (50) son dramaturgos. La Asociación también tiene 20 estudiantes y 20 pensionistas

La importancia social del teatro

Lo que más sorprende es que toda esa organización responde a una realidad. El mensaje que más nos repitieron los responsables de la vida teatral de Finlandia, hacía referencia a la utilidad del teatro como factor cohesionador del país. En todas las poblaciones había dos teatros. Uno como sede aglutinadora de los obreros y el otro patrimonio de la burguesía. El origen de la actual situación de los teatros profesionales proviene de los pequeños teatros amateurs. A partir de los años cuarenta las dos sedes se funden en una organización municipal. Ese hecho no ha sucedido en Tampere, de lo cual se sienten muy orgullosos. El Tampereen Työ-

väen Teatteri -TTT- es actualmente el único teatro de los obreros en Finlandia. No se ha unido al otro teatro de la ciudad, el teatro de los burgueses, cosa que ha pasado en todos los demás obreros del país. El TTT sigue independiente.

Programa para una futura relación

Coincidimos con nuestros compañeros finlandeses en que deberíamos dar un paso más en nuestra relación y convertir los intercambios en un proyecto de trabajo más sólido teniendo en cuenta los aspectos complementarios entre ambas asociaciones. En nuestra conversación final, fijamos tres posibles temas para la elaboración de ese proyecto:

1.- La organización del sector teatral. La ADE podría ser el motor de un trabajo en el que intervinieran también representantes de las instituciones y otros sectores del mundo teatral. La experiencia de los finlandeses en ese campo podría ser muy provechosa para una futura organización de nuestro país.

2.- La educación teatral. Dentro del marco que ofrece la LOGSE, un intercambio en ese sentido sería muy provechoso para los dos países. Las escuelas que pudimos visitar estaban interesadas en ello. Los planteamientos que están haciendo y los problemas con que se encuentran son muy parecidos a los de nuestras escuelas.

3.- Relación entre nuestros dramaturgos y los finlandeses. Quizá se debería pensar en la gente más joven. Ese tema ya ha sido tratado con anterioridad con los finlandeses sin llegar a ninguna realización concreta.

Creemos que desde la junta directiva de la ADE se debería plantear a nuestra asociación la posibilidad de poner en marcha unos programas de trabajo sobre estos temas.

*"Putous", de Jussi Kylätasku.
Dirección: Kaisa Korhonen.
(Foto: Petri Nuutinen)*



Juan Pedro de Aguilar Nuevos proyectos para un Festival Clásico

Una entrevista de Carlos Rodríguez



"Para mí, un clásico es el autor que, ya en vida o a los pocos años de su muerte, cuando empezamos a hacer la revisiones de su obra, descubrimos que ha escrito para la eternidad. Su obra conecta con cualquier persona, en cualquier época o lugar".

La pregunta, aunque tónica, resultaba imprescindible. Juan Pedro de Aguilar debe habérsela planteado a menudo en los últimos meses, centrado como está en la programación del Festival de Teatro Clásico de Almagro. Así que, inmediatamente y tras la definición, matiza.

"Luego ya vienen las subdivisiones: clásicos griegos, españoles, franceses, románticos... incluso podemos hablar de clásicos contemporáneos. Es el caso de Lorca o de Ionesco".

-Lo cierto es que, a juzgar por el público de estos últimos años, los clásicos españoles han recuperado su vigor y se han convertido, parece, en uno de los puntos fuertes de la programación...

-"Es un tesoro que estaba olvidado y, a la medida que la gente lo va descubriendo, comienza a gozarlo. En los últimos años del franquismo y en los de la transición el modo de hacer el teatro clásico en España no llegaba ni a la perfección formal de, por ejemplo, la Comedia Francesa o las grandes compañías inglesas, ni las informalidades llegaban a una vanguardia genial, como las creadas por Peter Stein. En España se daba un teatro muy mediocre que hoy sigue siendo el denominador común, por más que algunos quieran suavizar la cuestión. En esa mediocridad el arte no está. Es una charilería. Porque el arte es algo muy difícil.

Creo que últimamente, como los clásicos se han abordado con más dinero, con más genialidad e intuición, se ha producido una disputa. De aquí nacen las ganas de ver, de comparar... Las ganas de defender o de "matar" a quienes nos arriesgamos a montar estas cosas. Eso crea vida. Y como consecuencia están saliendo títulos, versos preciosos, de los que la gente empieza otra vez a disfrutar".

-¿Por qué esa marcada preferencia tuya hacia los textos de autores clásicos? ¿No encuentras autores contemporáneos que te interesen?

-"Creo que se debe a dos cosas. A mí me gusta mucho el teatro de Chejov, el teatro psicológico, de los ya grandes clásicos contemporáneos. Pero también me gustan mucho nuestros clásicos. Yo estoy muy enamorado de la Edad Media, Renacimiento y Siglo de Oro, y encuentro en sus autores muchas cosas que no veo en obras actuales. Podría montar escritores extranjeros, que los hay magníficos, pero creo que esos textos los hacen mejor en sus países de origen, en centroeuropa, en Rusia, etc. Y aunque respeto la labor de los compañeros que deciden montarlos aquí, no tengo por qué hacer los que otros hacen ya muy bien. Sin embargo, fuera de España nadie hace muy bien a Lope o Calderón, en general. Y por otra

parte, para lo que yo quiero decir a mis espectadores encuentro más materia en los temas antiguos que en los actuales, quizá porque tratan los temas vitales de otra manera y desde otra perspectiva".

Un trabajo continuado

En esa trayectoria como director en la que los clásicos han sido el "leit motiv" de Juan Pedro de Aguilar, surge ahora una nueva etapa al frente del Festival de Almagro. Un Festival que, con sus altos y bajos, ha ido consolidando el prestigio a lo largo de sus catorce ediciones anteriores. Y un nuevo director significa también una nueva forma de enfocar las líneas de programación.

- "El Festival de Almagro ha crecido muy bien, aunque últimamente ha entrado en una crisis de crecimiento. Vamos a ver si en esta edición comenzamos a resolverla, e intentaremos que ya en el 93 el Festival tenga una nueva forma.

Literariamente el Festival abarca desde los clásicos medievales hasta los románticos inclusive, aunque el principal esfuerzo se dedique al siglo de oro. En este momento, tanto el pueblo de Almagro como la comarca, y muchos grupos activos de los alrededores, quieren participar y opinar sobre el Festival, y vamos a procurar recoger ese sentir y traducirlo en lo mejor. En Almagro los espectáculos deben subir de nivel. Este año, en que tengo que recoger lo que se me ofrece, sin la posibilidad de promocionar o inspirar ninguna producción, va a ser una tarea difícil, pero soy optimista y creo que vamos a levantar el nivel. Podrá mejorarse el próximo año, con coproducciones, con una labor que se desarrolle durante todo el año más cuidadosamente. Esa será la primera cualidad que diferencie esta nueva etapa de la anterior: vamos a mantener el trabajo del Festival durante todo el año con entrevistas, cursillos, encuentros, representaciones, seminarios... que sirvan para el estudio e investigación de la literatura dramática en colaboración con la Universidad de Ciudad Real.

Por otra parte, durante el Festival de este año, vamos a intentar conseguir el aislamiento de todo el centro histórico de la ciudad, con el entoldamiento de ciertas calles, de forma que todo se convierta en un paseo agradable donde la arquitectura y el color se gocen. También habrá una animación de calle, no en el sentido que se viene haciendo sino en cosas muy determinadas, ubicadas en distintos lugares de forma muy discreta y elegante. Además, por primera vez vamos a dar cabida a la juventud que quiere participar, con un desfile de inauguración o despedida".

De Aguilar expone largamente sus proyectos, decidido a renovar la imagen de Almagro, y dejar en el Festival su aportación. Dentro de las actividades paralelas, habla de organizar el I Encuentro Internacional de Esgrima Clásico, el

I Encuentro de Folklore del siglo de oro, de las que ya bien conocidas Jornadas de Teatro Clásico... Son los distintos planos de un Festival de ámbito internacional.

Nuevos valores

Aunque cuando se habla de presupuestos, las cosas no son tan nuevas. Juan Pedro de Aguilar lo califica como "pobrísimos". Las cifras rondan los 60 millones de pesetas, que "ya no es dinero en el teatro".

Y es que cuando se compara el coste de algunos espectáculos, que se hacen o van hacerse en nuestro país durante el presente año, con esa cantidad es imposible no esbozar una ligera sonrisa ladeada. "Yo no tengo el dinero que quiero para programar el Festival de este año", apostilla el director.

- ¿Qué porcentaje de participación extranjera va a haber este año?

- "Normalmente, en Almagro las compañías extranjeras no suelen llenar. De todas formas este año su número va aumentar respecto a los anteriores. El Festival también viene en esta ocasión con el signo del Quinto Centenario, así

que espero la participación de grandes compañías de Brasil, Argentina, alguna otra nación hispanoamericana... También estamos en tratos con compañías francesas e inglesas. Por eso estoy pensando la posibilidad de incluir traducción simultánea, o algo similar."

También añade Juan Pedro la creación de una sección dedicada a los nuevos valores. "Toda persona o grupo, no joven o viejo, sino que tenga algo nuevo que aportar, un nuevo punto, se agrupará en una especie de programa paralelo de nuevos valores".

En fin, parece que las novedades son muchas y los proyectos atractivos. De Aguilar concluye esta entrevista con las puertas abiertas a la cooperación con la ADE.

"El Festival desde este momento está abierto a que celebremos encuentros, cursos, intercambios... Esto lo saben tanto el Presidente como el Secretario General. En ese sentido todo lo que yo tengo está siempre a disposición de la Asociación. Quizá sería posible organizar un curso de verso para directores... En cualquier caso espero que organicemos alguna reunión de la ADE en Almagro, y que podamos todos disfrutar del Festival".

ARGENTINA) ESPACIO

CUBA) CONJUNTO
TABLAS

CHILE) APUNTES DE TEATRO

ESPAÑA) ADE
EL PÚBLICO
PRIMER ACTO

ESTADOS UNIDOS) GESTOS
LATIN AMERICAN THEATRE REVIEW

MÉXICO) MÁSCARA
TRAMOYA

ESPACIO
EDITORIAL
DEL TEATRO
IBEROAMERICANO



Publicamos a continuación la segunda y última parte del artículo de Valerio Fantinel, cuya primera entrega fué incluida en el pasado nº 24 de nuestra revista, como uno de los materiales que componían el Especial Teatro Italiano.

Contra el teatro como apoteosis de las mercancías (II)

Por Valerio Fantinel

(Traducción de Fernando Doménech)

Cada pequeña, minúscula Compañía, proponía su propia interpretación de Brecht, haciendo surgir muy pronto en el público la hartura y el fastidio. Aquí y allá crepitaba el teatro artaudiano: del espacio de las contradicciones asumido por Brecht con arrogante y teutónica perseverancia, pero aún con deslumbrantes textos de un severo y resentido dogmatismo, se pasaba al ritualismo expresivo fuertemente marcado por lo sagrado y su profanación, hasta entonces casi exortizado, mejor dicho, expulsado de lo social, e incluso oculto, de Antonin Artaud. Fue el triunfo de los gestos y de las palabras gritadas, de los "body builders" en trance y de las figuras retóricas de antiguos manifiestos revolucionarios. A los sueños palingenésicos les respondían los sueños salvadores.

Pero de Alemania llegaron también otros autores, como Müller, Peter Hacks, Hochhuth, que con *El Vicario* puso en cuestión el trono de San Pedro. Si por una parte los alemanes nos trajeron el "extrañamiento", el llamado Efecto-V brechtiano, los ingleses nos plantaron sus piezas "comprometidas" contra el neocolonialismo de la "pérfida Albión", con la rebelión de los pequeños-burgueses que se pelean el domingo por la mañana, antes, durante y después de los ritos del desayuno y de la lectura del diario: Harold Pinter, John Osborne, Arnold Wesker, Edward Bond, etc... Seguían a su rueda los americanos de la guerra imperialista en el Vietnam, Gelber, Kopit, Albee, y especialmente los grupos transpolíticos como el "Living Theatre" del gran Beck y la Malina, el "Performance Group" de Schechner, el "Open Theatre" de Chaikin y el "Bread and Puppet", y por último (pero no los últimos) otros grupos de teatro-laboratorio, como los del polaco Grotowski, de Barba y de Kantor, provenientes, a pesar de sus diversos recorridos, de una única base conceptual, la de Artaud.

Los franceses nos regalaban la gran aventura de Ariane Mnouchkine y su "Theatre de Soleil", o las obras de autores como Armand Gatti, en las que la utopía revolucionaria se mezclaba al ensayo sociológico y el ansia de la búsqueda de un teatro político comunal tenía las dimensiones de un empeño bíblico: Gatti, autor de una capacidad de construcción lingüística densa y fantasmagórica, organi-

zaba un barrio entero del Este parisino para montar un espectáculo que reflejase los auténticos problemas de una comunidad popular. Completamente olvidado hoy, Gatti fue uno de los autores de teatro más valiosos que Francia había tenido entre los años 60 y 70, y, como tantos otros, desaparecido a continuación dentro de la oleada neoliberal del hedonismo reaganiano. Sobre la horma de Gatti y de las gentes de teatro americanas, también en Italia algunos grupos intentaron experiencias similares de Norte a Sur, como las del errabundo e irónico Giuliano Scabia, organizador de acciones teatrales en los barrios populares de Turín. Precedente de toda una serie de iniciativas en la periferia de las grandes ciudades, que se podían haber desarrollado a continuación y organizado como momentos institucionalizados del teatro descentralizado (hoy en vías de extinción, si no está ya extinguido).

Epoca aquella en que los autores, actores, gentes de teatro en general, como brujas shakespearianas, mezclaron generosamente en el puchero ideológico italiano olores y sabores nuevos, fuertes y ásperos, pero que correspondían a la voluntad de probarlo todo, de arriesgarlo todo con tal de ver de qué color eran las bragas de la burguesía (para darse cuenta, al fin, de que eran del mismo color de las que ellos llevaban).

No la catarsis, sino la edoné

Un espectáculo que marcó fuertemente la presencia italiana, de un autor italiano, hoy olvidado junto con Armand Gatti, fue *La rivolta dei Ciompi*, de Massimo Dursi, 1973-74; representado por uno de los más prestigiosos grupos teatrales, el Gruppo della Rocca; *La rivolta dei Ciompi* (*La revuelta de los Ciompi*) espectáculo político de gran peso y fuerza emotiva, no tenía nada que envidiar a las piezas más aclamadas que nos llegaban del resto de Europa, sino que era incluso superior por el contenido lingüístico e invención escénica.

Y con Dursi hay que poner de relieve también la presencia en el teatro italiano de otra, alta, fabuladora, grandilocuente y cagliostresca máscara, imparejable y casi inalcanzable en su histriónica y metafísica risa, la de Dario Fo, que, tras el periodo pequeño-burgues, de bulevar,

iniciaba, alrededor del 70, la gran temporada de *Muerte accidental de un anarquista*, texto exquisitamente político-popular sobre el caso Pinelli. (Mientras en música teníamos la luctuosa y trágica reflexión sobre la Comuna de París de Luigi Nono, *Al gran sole carico d'amore* (*Al gran sol cargado de amor*) realizada en el Lírico de Milán con la sintética y memorable escenografía del ruso Barovskij).

Se descubrieron decenas de pequeños lugares donde representar fragmentos de teatro, de cabaret, de actos únicos, de documentos políticos dramatizados; las calles fueron invadidas por multitudes variopintas, pobres, vociferantes, que proclamaban el fin de la desigualdad social, de actores y no actores. Fue un frenesí de ajuste, de arreglos de textos repescados de todas las épocas históricas, desde las Sacras Representaciones al teatro de guerrilla. Muchos fueron los directores improvisados, muchos los vanguardistas que disimularon, bajo la quiebra del gesto y de la palabra teatral, su extrañeza comunicativa, la excitación emotiva como fin en sí misma, y salió a la luz esa demagogia que a menudo está entre los pliegues de los momentos más agudos de la crisis de una época.

Con todo esto, fue sin embargo en aquel periodo cuando las escenas italianas descubrieron y volvieron a frecuentar ciertos filones originarios, formas de expresión pobre, como la Comedia dell'Arte, teatro popular y por ello inmediatamente político, irónico, trasgresivo, sobre el cual fueron elaboradas nuevas búsquedas y nuevos materiales; o recuperaron antiguas figuras de un teatro considerado marginal, como se hizo con el Ruzante. Se volvió a rebuscar con inquietud en ciertos desvanes de la historia campesina de nuestro país, a hacer examen de conciencia, a volver a contar historias de vida, de pena y de disfrute.

Entre tanto en la sociedad del 68 se había abierto una grieta profunda: se entreveía fluir dentro un río negro de lava, con lenguas rojas aquí y allá. No se tuvo la fuerza de mirar dentro con mayor atención, se consideró por todos que había sido una simple crisis en la crisis, un desfogue momentáneo para aligerar la presión interna del cuerpo social. Algo muy distinto, en cambio, habría de salir de aquella fogata: un terrorismo bien orquestado, sociedades secretas infiltradas en



"La Dueña", de Roberto Gerhard.
 Dirección escénica: José Carlos Plaza.
 (Foto: Chicho)

los ganglios del Estado, formas de autoritarismo, corporativismos agresivos, difusas y sordas rebeliones, drogadicción, transformismos intelectuales que han llegado a nuestros días y son aún operantes.

Todas las Revelaciones históricas fueron cambiadas por Revoluciones inmanentes. Cacciari toca el corazón del problema cuando afirma *Panorama 88* que en los años después del 68, a aquellas luchas (a aquel gran fermento de luchas, de ideas, etc.) se le pudieron dar "solamente espacios concretos de reforma... de forma que fuese un delirio hablar de la crisis en términos no digo insurreccionales, sino simplemente generales o de sistema". Por lo que no se consiguió la Catarsis aristotélica, sino la Edoné reaganiana; de aquella experiencia se salió no pasando a través de la tragedia de los hijos asesinados por Medea, sino a través de la menos comprometida Comedia Demencial. La antigua máscara de Arlequín, salida a la plaza a conversar con el pueblo, fue capturada y vuelta a meter en el Museo de Cera, donde hoy la admiramos junto a las ruinas de las termas romanas, con la muleta de Enrico Tozi lanzada contra el enemigo y a la canasta

sindical por el índice de la escala móvil.

El fósil y la vida

Hacia el fin de los años 70, la oleada neoliberal reaganiana arrasaba definitivamente las tentativas de un posible teatro político que saliese del calco de una dramaturgia de puro ritual brechtiano; el viento helado de las nuevas normativas sociales, de los nuevos códigos de comportamiento (también como fuga del aburrimiento de una cierta repetición y del estancamiento creativo) fue rápido y sorprendente, dejando improductivas las tentativas que estaban germinando. La máquina de guerra de la política reaganiana, con su cortejo de científicos sociales y economistas de la escuela de Friedman, intelectuales orgánicos del sistema económico americano de los años 80, operó una conversión en la economía a nivel mundial con una poderosa repercusión sobre los países europeos. Italia fue el país que adoptó más rápidamente y con una amplia base los principios reaganianos: la burguesía neocapitalista organizó una profunda reestructuración económica productiva a la vez que una revisión ideológica.

Las cansadas euforias de los sesenta dejaron el campo a una estrategia cultural subordinada, en buena sustancia, al modelo económico que estaba imponiéndose como el único modelo de referencia, dejando al margen cualquier proyecto alternativo. Muchos intelectuales fueron recuperados en el nuevo supermercado del pensamiento en declive. La fase del grito insensato y forzado fue recuperada dentro del "aislamiento onírico" (1) o se volvió a la risa necia, al hedonismo efímero, en el que el esplendor de los senos y de los cuerpos de las brasileñas Oba Oba ha marcado las fiestas de Navidad (exotismos para una parte feliz del Occidente saciado) llegó a la apoteosis de la "concupiscentia oculorum" de la mercancía de la Scala.

El monólogo de Narciso es sólo el nervio más descubierto, más sensible de una sociedad que se ha formalizado como una sociedad de mirones en la cual a los espectadores se les ha quitado el derecho del "ver que, reconoce y del reconocer que ve", de un disfrute estético que no puede prescindir de la fase de reflexión crítica, o como diría el alemán Hans Robert Jauss, teórico de la recepción:

"liberar al contemplador de los intereses y de las complicaciones prácticas de su realidad cotidiana, para colocarlo, a través del disfrute de sí mismo en el disfrute del otro, en una condición de libertad estética para el juicio propio." (2)

Existe el riesgo de una sociedad de mónadas solitarias que tengan una relación de simple consumo visual con las historias y los signos que el teatro, a través de sus artificios, despliega o traza sobre el fondo del ilusionismo escénico. Mónadas que están sujetas, en cuanto tales, a subrepticias y por tanto imprevisibles manipulaciones (la glorificación de la realidad tal como es: consumo "contra" cambio), homologadas y sólo de cuando en cuando -con la técnica de la ironía conciliadora, tolerante y bonachonapuesta tramposamente frente a la "aventura histórica del viviente humano". (3)

En el teatro ha reaparecido la Medusa que convierte en piedra: el rey Carnaval del 68 se ha transformado en Cuaresma cultural: la saciedad de bienes y de mercancías vuelve a rebuscar entre las páginas, siempre consoladoras, de la mística occidental y oriental. Reemerge el mito, no tanto como indagación secular de mecanismos de remoción social, sino como liturgia numinosa para reconstruir un universo cerrado, autosuficiente, que nos hace volver a la infancia de la Historia. El mito se convierte así en un potente homologador de las experiencias humanas, en un horizonte primitivo, en el que la crítica y el gesto político anticapitalista ha sido extirpado y eliminado. En este caso el mito se transforma en fósil que atrapa y arrastra en su impronta mineral lo vivo, lo real, el conflicto, la alteridad. La calma eterna del fósil prevalece sobre la movilidad anárquica de la vida: es un querer transformar el goce estético de la obra de arte en un juego electrónico imaginario manipulado por la ideología de la mercan-

cía.

Se hace más fuerte la impresión de estar frente a un teatro que tiende a embrollar los términos de su función, no interpretando la realidad, sino reproduciéndola, por lo que el ser es la sombra del parecer: el engaño del teatro, juego y artificio, se convierte en teatro del engaño, del embrollo buscado, en una posición regresiva incluso respecto a las tentativas de enmascaramiento llevadas adelante en estos años por parte de la retórica más huera e individualista. De pronto, interpretaciones de lo real se convierten en representaciones de fuerzas misteriosas, y no, al contrario, el efecto de fuerzas históricamente bien visibles, en lucha entre ellas a todos los niveles: las satrapías económicas y los sujetos antagonistas y marginales.

Se abre camino una regresión del lenguaje en uso entre las élites del consenso, por la que, como sucede entre los individuos que tienen dificultad en la comunicación verbal quedan ocultos u olvidados (eliminados) mensajes o palabras indicadores de situaciones concretas, enterrando la cultura en una forma de afasia para mejor condicionar la orientación sin riesgos: así del horizonte de la comunicación actual tienden a menospreciarse, a disolverse, palabras-mensaje señaladores de alta condensación de energía como "lucha de clases", "explotación capitalista", "clase obrera", etc. incluso aquí al máximo de la iconografía mercantil corresponde al mínimo de la comunicación verbal y el ocultamiento de las expresiones con riesgo.

Para recomponer el espacio teatral, aún partiendo de la gran metáfora de un horizonte arqueológico, en la que se han venido amontonando monumentos y ruinas de gestos, de teorías, de métodos, de estrategias, etc., dispuestos en el arco de este siglo, hoy es necesario no tanto y no

sólo volver a visitar las instalaciones con furia clasificatoria de retóricos, sino superar este horizonte ya insignificante, o al gran "suk" de la memoria, para construir el reino del placer estético y de la reflexión crítica.

Sacar a relucir este vasto espacio de lo inauténtico, del artificio para reconstruir una estructura antagónica contra la tentativa de volver superfluo lo humano; este es el campo de batalla del teatro hoy. Y en este campo de batalla deben ser experimentadas nuevas estrategias comunicativas, plurales, para cambiar las viejas reglas del juego, los viejos mecanismos de intercambio con el poder, no importa como esto se halla presentado hasta hoy. Arriesgándose día a día a la fascinación mortal del abismo en la búsqueda de la verdad, a través del realce de las prácticas cotidianas.

El teatro debe volver a ser antagonista, sabiendo que se debe mover con pequeños grupos de espectadores, dispersos y desorientados, que se empeñen en "ver" aquello que son, arriesgándose, y no a "mirarse" a sí mismos fotografiados entre las mercancías como cazadores de leones en medio de sus trofeos, porque "la escena", como dice Brecht, "no es un herbario, ni un museo de zoología lleno de ejemplares disecados".

Notas:

1.- "Nietzsche e il conflitto delle interpretazioni" de Ferruccio Masini, en *Il meglio di Nietzsche*, Mondadori, 1988.

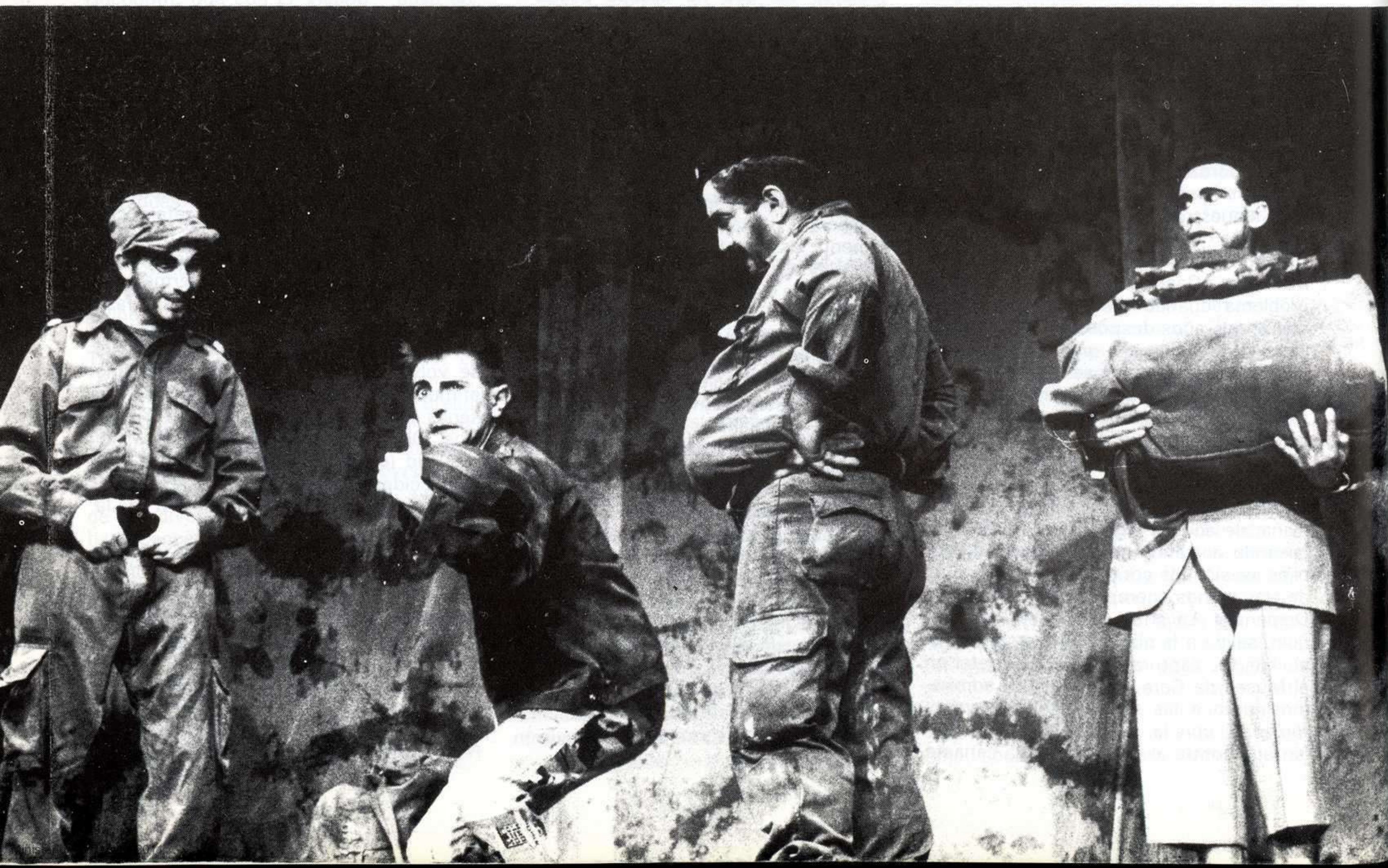
2.- H.R. Jaus, *Aesthetische Erfahrung und literarische Hermeneutik I*, Fink Verlag, Munich, 1977.

3.- Pietro Barcelona, *L'egoismo maturo e la follia del capitale*, Bollati Boringhieri, Turín, 1988.

4.- Bertolt Brecht, "Carta a un autor", en *Scritti teatrali*, Einaudi, Turín, 1962.

Sipario, nº 496 y 497-498. 1980.

"Historias de la puta mili" de Ivá.
Dirección: Angel Alonso.



Teatro Infantil en Madrid

Por Adolfo Simón

La historia del Teatro para niños en nuestra ciudad, Madrid, ha sido una historia de inconstancia y proyectos aislados. Hasta hace apenas una década no se crea la Asociación Cultural "La Bicicleta", en el antiguo cine Ideal, transformado hoy en multicines Ideal en la plaza Benavente. En la entonces enorme sala se intento una programación regular de Teatro infantil, pero no sería hasta algo después y en otro antiguo cine, la sala San Pol, a orillas del Manzanares, donde por fin llegaría a tener continuidad.

En una primera época la programación no era exclusivamente infantil, tenía apartados para jóvenes y adultos, y siempre o casi siempre eran grupos todavía no consolidados y que de esta forma encontraban ocasión para contrastar su trabajo frente al público. Muchos grupos de los que hoy están en candelero hicieron sus primeras funciones en la sala San Pol.

Poco a poco la atención de los responsables de la sala se fue centrando hacia el Teatro para niños. A través de "muestras" y programaciones regulares fueron desfilando la mayor parte de los grupos de teatro que en nuestro país tenían algún trabajo para el mundo infantil, pues tampoco todos los grupos dedican con exclusividad su trabajo al mundo de los niños, sino que la mayoría lo hace a regañadientes y casi siempre con un fin lucrativo, por tanto los resultados suelen estar lejos de lo que un niño desearía ver reflejado en el escenario. Creo que pocos profesionales se ponen en lugar del niño a la hora de planificar y elaborar una obra, desaprovechando la posibilidad de dar un mayor nivel a un espectador ávido y receptivo; no olvidar que en potencia es un futuro espectador y que dependiendo de la atención que se le preste, podrá llegar o no a tener un espíritu crítico y apasionado sobre el Teatro.

La sala San Pol se ha convertido hoy por hoy en el único centro estable de Madrid que se dedica exclusivamente al Teatro para niños, alternando sus funciones para colegios durante la semana y para público en general durante los fines de semana, con éxito creciente. Además no sólo programan grupos que llegan desde todas las autonomías, también han conseguido un repertorio de producciones propias que alternan con los grupos invitados. Seguramente encontrarán el definitivo reconocimiento a todos los niveles, en este aparentemente mágico 92, con la cuidada producción de una versión del Quijote que se llamará "Castillos en el aire" y que se estrenará alrededor de octubre.

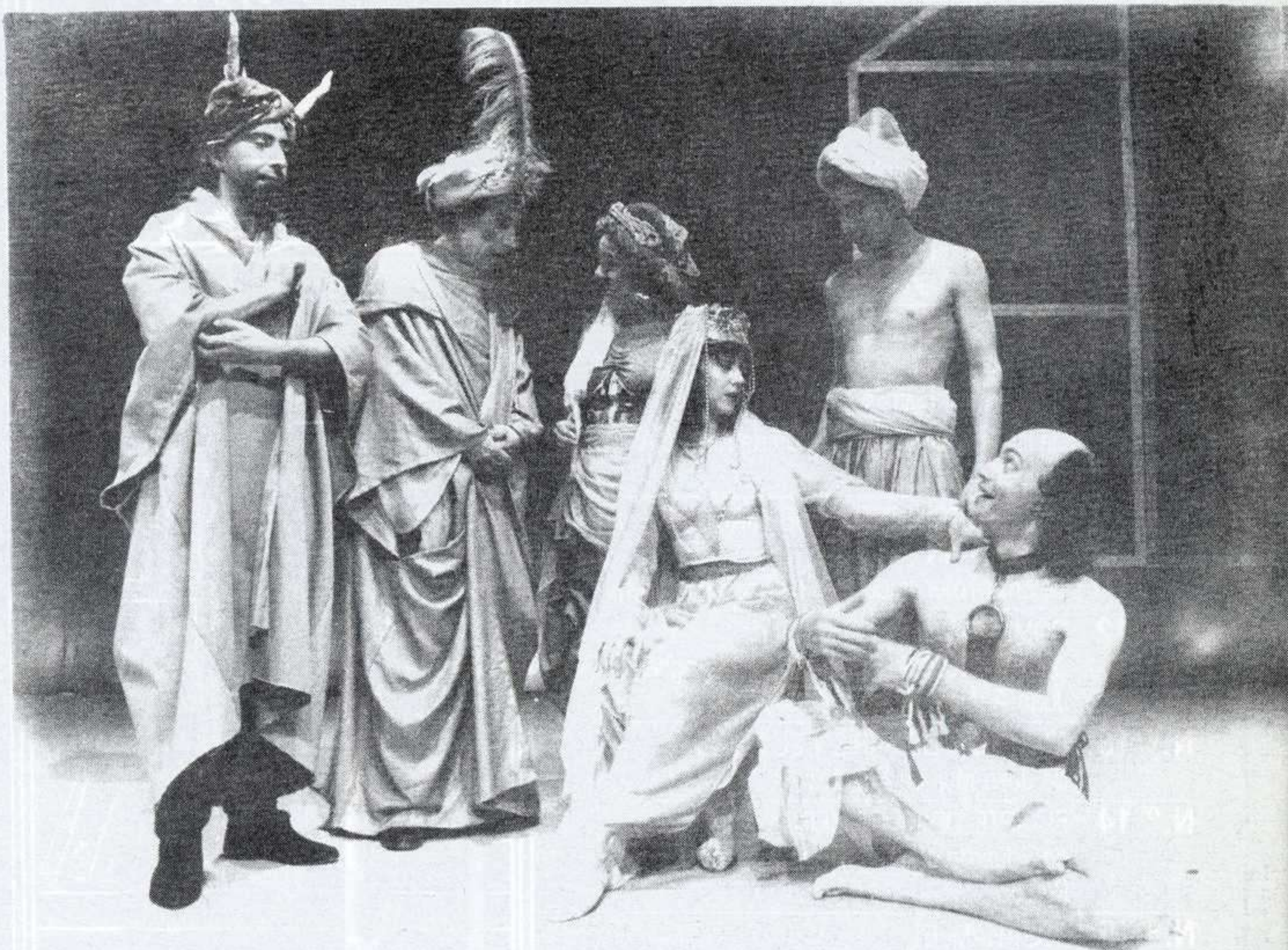
Quedaba por cubrir la parte dedicada a seminarios o publicaciones que pudieran apoyar la labor de todos los profesionales del Teatro interesados en el

tema infantil. De esta forma nace "Acción Educativa", un espacio que aparentemente trabaja en silencio durante el año, para mostrar a la luz a lo largo de sus "Semanas Internacionales de Teatro para niños", de la cual este año celebrarán su séptima edición, una cuidada selección de diferentes formas de Teatro para niños, acercándolas incluso a los propios colegios. Interesante subrayar que no sólo se programan espectáculos, también hay un amplio programa de cursos con temas específicos relacionados con la pedagogía infantil. Muchas de estas actividades terminan reflejadas en publicaciones que permiten analizar

la evolución de pedagogos y teatreros respecto a ese, a veces llamado despectivamente, "teatro para niños".

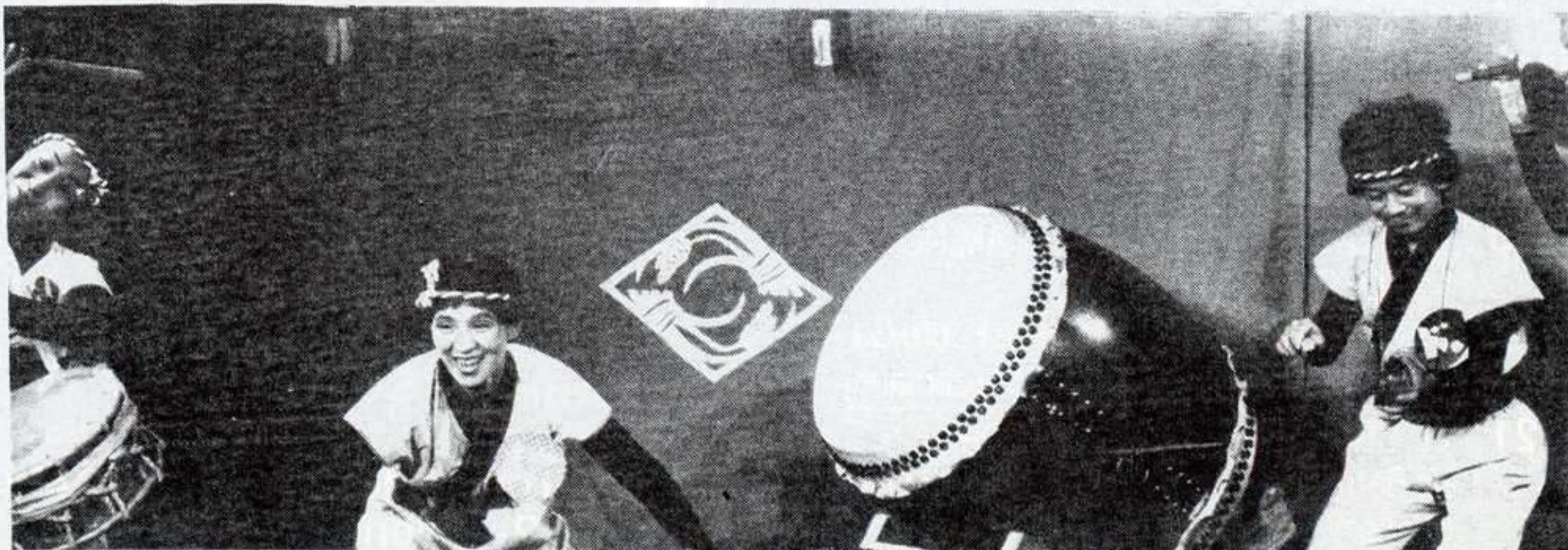
Desgraciadamente, salvo estos dos casos, no se puede decir que ninguna otra experiencia, ni oficial ni privada ha tenido continuidad a la hora de dedicar la atención al tema que nos ocupa. Ahora empiezan a proliferar en las llamadas "Salas Alternativas", talleres de Teatro para niños, pero tampoco suelen tener la continuidad que debieran, sólo cabe destacar "Cuarta Pared" que lleva una creciente atención, pues en los tres años que lleva funcionando su taller, han mostrado tres trabajos y actualmente mantienen tres grupos de trabajo de acuerdo a las edades de los niños.

Sirva esta modesta reflexión sobre el tratamiento y evolución que ha tenido el Teatro para niños en nuestra ciudad, para hacer reflexionar y cambiar de actitud a todos los profesionales del Teatro interesados en el tema.



"Aladino". Sala San Pol.
(Foto: Ramón Coteló)

"Ichi, Nino...¡Don!", Grupo Tamakko-Za (Japón).
VI Semanas Internacionales Acción Educativa.



PUBLICACIONES

DE LA ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA

■ Serie: Literatura dramática

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

N.º 22 "DON QUIJOTE"
Adaptación de Rafael Azcona y Maurizio Scaparro.

N.º 23 "DON QUIJOTE"
de M. A. Bulgákov (Traducción de Jorge Saura)

N.º 24 "DON QUIJOTE"
Guión cinematográfico de Orson Welles (Traducción de Juan Cobos)



(Aubrey Beardsley)

■ Serie: Literatura dramática Iberoamericana

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

■ Serie: Debate

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

■ Serie: Teoría y práctica del teatro

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

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

EJEMPLARES SUELTOS

Las "Publicaciones de la ADE" pueden adquirirse actualmente en las librerías "La Avispa", "El corral de Almagro" y "La casa del Libro" de Madrid. "FAE-espectacles" y "Milla" de Barcelona.

TABORI

"Mein Kampf", escrita, interpretada y dirigida por George Tabori. Akademietheater, Viena, 1987.



RECOPILACION DE PETER VON BECKER

Introducción

George Tabori es en el teatro de habla alemana el único artista desde Brecht que aún personifica la unión ideal de autor dramático, director de escena y director de teatro y, ocasionalmente, también actor. Asimismo, Tabori, judío húngaro, representa -al escribir en inglés americano, hablar alemán y tener pasaporte británico- el último cosmopolita de nuestro teatro, uno de los últimos testigos de la generación de emigrantes de entre 1933 y 1945, del nexo entre el exilio transoceánico y la tradición cultural de Europa Central.

Su primer trabajo de dirección fue en 1969 en el berlinés Schillertheater, "Kanibalen" (Caníbales), hasta llegar al estreno en Viena de su última obra "Weisman und Rotgesicht" (Hombre blanco-sabio y Piel roja) en 1990.

Su trayectoria profesional se inició en su ciudad natal, Budapest, pasando por Berlín y Munich (con las escenificaciones de Tabori en el Kammerspiele de Munich durante el Internationales Münchner Theaterfestival) y Viena, ciudad donde Tabori dirigiera por primera vez su propio teatro y donde trabaja regularmente desde 1987 en el Burgtheater/Akademietheater. De los años de exilio (a partir de 1933) y de sus comienzos en el teatro durante las dos décadas en que Tabori vivió en los Estados Unidos (1947-1969/70) no existe ninguna película a modo de documento, pocas fotografías y sólo alguna que otra nota. Por ello, hay que remitirse al material bibliográfico sobre su vida y su obra, y especialmente a su propia autobiografía "Unterammergau oser Die guten Deutschen" (Unterammergau o los buenos alemanes), así como al ensayo "Prosperozwischen Budapest und Hollywood, zwischen Berlín und Wien" (Prospero: entre Budapest y Hollywood, entre Berlín y Viena), en el que destaca, entre otros temas, sus vivencias durante su trabajo con Alfred Hitchcock.

El Tabori del Teatro

En cierta ocasión me dijo Hitchcock que tenía la picha del tamaño de un guisante y que con su última gota había concebido una noche a su único hijo. Y después ya nada", cuenta Tabori riendo. "Hitchcock pensaba que el sexo no es un buen invento. En lugar de eso hizo sus películas con Kim Novak y Grace Kelly, en fin, para Freud un clásico ejemplo de sublimación". Conoció a Hitchcock en el año 1952; por aquel entonces Tabori escribió el guión para la película "I confess". No resultó una obra maestra, pero sí una gran experiencia para Tabori. "Sí, Hitchcock era muy culto, de entre todos los grandes cineastas era en su casa donde se disfrutaba, y con diferencia, de la cocina más exquisita. Era divertido, y un sádico. Había entonces todas las tardes en un canal americano un programa televisivo muy popular, en el que salía un matrimonio convencional burgués que nos ponía la cabeza como un bombo; pues bien, Hitchcock se permitió ciertos gastos: primero envió a la mujer un ramo de flores gigantesco, acompañado de una aduladora carta anónima firmada con "Su gran admirador", que mostró la tarde siguiente a todos los telespectadores mientras el marido se lo tomaba con una sonrisa. Después Hitchcock continuó mandando regalos a la mujer: un reloj, un abrigo de piel y, a las tres semanas, como regalo final, un descapotable blanco. Una semana más tarde el marido le pedía el divorcio". En los ojos de George Tabori, insertos en su dulce rostro de cuervo, brilla el pícaro. La anécdota de Hitchcock constituye para él una lección en el arte de dirigir. Una lección como para admirar y temer, pues a Tabori le horroriza esta imagen de los actores como marionetas de un director genial y todopoderoso. La perfecta perfidia hitchcockiana choca con la naturaleza cordial de Tabori, y aquello de la sublimación funciona de manera completamente diferente en su caso. Aún así, también para Tabori el humor y lo horrendo se dan la mano.

Incluso tratando temas serios no hay sin duda otra persona con un humor más negro que el suyo. Sobre su padre, Cornelius, asesinado en Auschwitz en 1944, escribió en la frente de los supervivientes -verdugos y víctimas-: "A la entrada de la cámara de gas pasó desapercibida su frase: *Ud. primero, Herr Mandelbaum*". En "*Mein Kampf*" (Mi lucha), obra de más éxito de Tabori en Viena, Berlín, Zurich y otros centros de teatro, antepuso en 1987 la cita de Hölderlin: "¿Siempre que actuáis bromeáis? ¡Debéis hacerlo, oh, amigos! esto llega a lo más profundo de mi alma, pues es sólo cosa de desesperados".

"Mi lucha", de Tabori, conjuga la pareja más desesperadamente cómica que ha podido presenciarse en un teatro de habla alemana: el judío Schlomo Herzl y el joven "quisiera-ser artista" Adolf Hitler se conocen antes del inicio de la Primera Guerra Mundial en un asilo vienes (que existe en la realidad) para vaga-

bundos sin vivienda, y se enredan en una amistad de odio irresistible. No es que la verosimilitud de este espectáculo grotesco se atreviera muy a menudo a levantar su aversa cabeza (por citar una vez más a Hitchcock). Pero con unas tijeras cuyos bordes afiladísimos se rozan -al igual que el humor y el dolor- penetra Tabori profundamente en el fondo de una historia, que entre judíos y no judíos nunca acabará de contarse en lengua alemana. Crea un tercer acto que faltaba para completar la obra constituida por "Arturo Ui", de Brecht, y "El gran dictador", de Chaplin, y lo viste -una artimaña- de obertura. El humor negro de Tabori es además el más sagaz y humano. En su obra "My Mother's Courage" (El coraje de mi madre), que habría de dedicar a la supervivencia absurda y afortunada de su madre, pregunta uno de los deportados en el tren de la muerte: "¿Hay aquí un vagón-restaurante?" Y cuando la madre, Elsa Tabori, en un vagón sin luz en el trayecto Budapest-Auschwitz siente por detrás los intentos de penetración de un hombre, susurra en la oscuridad el amante desconocido: "Por favor, será la última vez..."

Pero el luto de Tabori nada tiene que ver con el buen gusto o con aspiraciones de redención piadosa. Hace veinte años volvió a Berlín procedente de Nueva York para escenificar su farsa de terror "Kannibalen", obra con la que llevó por primera vez Auschwitz ("el más breve de los chistes") a un escenario alemán. En el programa escribió que el sufrimiento es un insulto a los muertos, ya que "este suceso se halla más allá de toda lágrima". George Tabori, nacido el 24 de mayo de 1914 en Budapest en el crepúsculo del imperio de los Habsburgo y de la Vieja Europa se ve desde Auschwitz en un dilema muy personal: "Todo hijo siente alguna vez deseos de matar a su padre; pero cuando -como en mi caso- otro se encarga de hacerlo, caes, y de forma paralizante, en un estado lábil, vacilando entre el alivio y unas fortísimas ansias de venganza. ¿Qué hacer entonces?"

Sólo le queda como última arma, añade con su maravilloso masculleo húngaro-americano de barítono, el amor (cuanto más viejo más bíblico: "también hacia mis enemigos"), y el humor. Un sarcasmo benévolo. Y a esto hay que sumar su poder de seducción. Hanna Schygulla, amiga y su Madre Coraje en el estreno muniqués de 1979, comenta: "Tabori representa también a veces el papel de espantajo de la cultura, pero en su caso éste queda suavizado por su increíble encanto y la forma con que consigue meterse el mundo en el bolsillo."

Viena, Porzellangasse 19, entresuelo y sótano. En este lugar, una casa del siglo pasado, la compañía de Tabori, "El Círculo", realizó sus actuaciones y tuvo su residencia desde 1987 hasta 1990. A la vuelta de la esquina, prácticamente de espaldas a este edificio, se encuentra el número 19 de la Berggasse, donde el doctor Sigmund Freud tuvo una vez su vivienda y su consulta.

Abajo, en la sala del "Círculo", Tabori hizo también su aparición en el escenario. Quiso hacer de este sótano pintado de negro y de palco estucado una mezcla de Actor's Studio neoyorquino y Bouffes du Nord de París. En 1989/90 su compañía

representó "Verliebte und Verrückte" (Enamorados y locos"), escenas sacadas de quince obras de Shakespeare; un maratón al que siguieron las puestas en escena de "Lear" y "Hamlet" en el "Círculo", así como la de "Otelo" en el Akademietheater de Viena (Gert Voss en el papel titular).

Abismales e infinitos, es decir, shakspereanos y taborinos, sólo consiguieron estar algunos de los enamorados o locos que pudo presenciarse durante estas seis horas de preludeo divino en dos representaciones; aquí en el sótano uno se encontró más bien con los fantasmas declamantes del teatro oficial. Hasta que al final, casi al término de la segunda parte, Tabori pone el pie en el escenario. A partir de este momento, y como por arte de magia, la marcha rutinaria y las fervorosas convenciones se esfuman. Pues acto seguido Tabori, con sus sesenta y cinco años y sin apenas experiencia como actor, nos ofrece en este cuarto de hora corto los dos papeles de su vida: Shylock y Romeo.

Volviendo la vista atrás hacia estas dos memorables escenas: en ambas se encuentra Tabori sólo en el escenario junto con la actriz Hildegard Schmahl. Ella, en el papel de la jueza cristiana Porzia, aparece sentada en un banco: torpemente, con lentitud, se va acercando el Shylock de Tabori: un señor de barba gris elegantemente trajeado, pero con una venda ensangrentada en el ojo izquierdo cegado. Tabori toma asiento al lado de Schmahl y juntos, con voz queda y confiada, empiezan a comentar la escena del juicio del "Mercader de Venecia", la discusión en torno a la libra de carne de cristiano que se le debe a Shylock. Son como un matrimonio cristiano-judío, digno y algo cansado también de la historia de sus rencillas, que dura ya dos mil años. Cuando Porzia habla de "clemencia" en vez de justicia, Shylock, con una mueca de excepticismo en la boca, incrédulo, comienza a golpearse la rodilla con el mango de su cuchillo. Ya no existen derecho o razón capaces de seducirle o consolarle. Los insensatos se extinguen y si este viejo se permite llevar a cabo una última excentricidad con su cuchillo contra los molinos de viento del progreso, la humillación que experimenta al final no es sino el principio de otra nueva locura.

A continuación Hildegard Schmahl, ahora en el papel de Julieta, le retira la venda de los ojos, y entonces...ah, la ceguera es total. Don Quijote, un Romeo envejecido, ha encontrado finalmente a Dulcinea. Ya no necesita de un balcón donde encaramarse. Tabori descansa en el regazo de la actriz, y si la melancolía es alimento del amor tiene que susurrar (inolvidablemente), como Grand Old George en su segunda lengua materna: "Would I were sleep and peace, so sweet to rest"

György, alias George Tabori de Budapest. El padre era periodista, intelectual y librepensador judío. Con cuatro años de edad George va al circo, su primer teatro: "Una mujer rubia, bellísima, sube al trapecio, realiza unas cuantas habilidades, se estrella, y queda convertida en un montón de carne y sangre. Pensé que el teatro era siempre así". A partir de entonces, G.T. se convertiría en un amante de las mujeres

(preferiblemente rubias) y del teatro con algunas interrupciones.

Shakespeare, Franz Kafka, Brecht y Beckett van a constituir sus puntos de referencia; sin embargo, los comienzos tienen algo de Felix Krull: Tabori empieza trabajando en 1932/33, después del bachillerato en Budapest, en la hostelería alemana en Berlín, de camarero en "Adlon" y "Hessler". Más tarde emigra a Londres, al igual que su hermano Paul, seis años mayor que él, quien a lo largo de su vida escribiría cerca de ciento veinte libros de divulgación científica (entre otros, su "National History of Stupidity").

En Londres comienza el gran viaje de Tabori, que duraría toda una vida y le llevaría a los Balcanes y al Próximo Oriente: de corresponsal para la BBC y, durante la guerra, como agente secreto al servicio británico. En 1945 aparece en Londres su primera novela "Beneath the Stones" (Bajo las piedras), y es el momento en que Hollywood, en busca de jóvenes guionistas, le llama. Por ello, Tabori, que hasta hoy tiene pasaporte inglés, escribe en inglés americano y habla alemán con acento anglohúngaro, se traslada a los Estados Unidos, donde reside durante un cuarto de siglo. Aquellos años no le hacen realmente célebre, pero George Tabori se relaciona con casi todos los famosos -su propia biografía se convierte en un foco donde confluye la historia reciente de la cultura euro-americana.

En California Tabori mantiene contactos con Thomas y Heinrich Man, con Feuchtwanger, Adorno, Schönberg, Faulkner y Chaplin, con el que le une una amistad llena de anécdotas maravillosas hasta la muerte de Charly en Vevey, Suiza. En 1947 ayuda a Charles Laughton y a Brecht en el estreno neoyorquino de "Galileo" y pasa a ser el primer traductor europeo de Brecht. Dos años más tarde le va a visitar a Santa Mónica una joven y rubia actriz para contarle que la Gruschenka de "Los hermanos Karamazov" (o algo así) le había impresionado profundamente. Así es que los dos hablan de Dostoievski durante media noche y Tabori queda -tal como años después Marilyn Monroe recuerda entre agradecida y divertida- como el perfecto "caballero europeo".

Hitchcock, Anatol Litvak y Joseph Losey llevaron a la pantalla grande los guiones de Tabori, y Elia Kazan su primera obra de teatro, "Flight into Egypt" ("La huida de Egipto"), a Broadway. Amistad con Greta Garbo y con otra belleza sueca, la actriz Viveca Lindfors, que se convertiría también en una de sus cuatro esposas. A finales de la década de los cincuenta Tabori comienza a dirigir teatro; trabaja entonces junto a Lee Strasberg en el Actor's Studio y en 1968, en Nueva York, lleva al escenario por primera vez "Caníbales" en colaboración con su nuero Martin Fried; repite la obra un año más tarde en Berlín y regresa a Europa, a Alemania.

En Estados Unidos, a finales de los cuarenta ya se había venido abajo uno de los proyectos favoritos: con la autorización de Thomas Mann quería realizar una versión cinematográfica de "La montaña mágica", con Greta Garbo en el papel de Mme. Chauchad y Montgomery Clift en el

de Hans Castorp. "Una historia con puros casos de tuberculosis, en la MGM me tomaron por loco", cuenta hoy Tabori. De modo que ya antes de la fricciones políticas y de las restricciones de la era Mc Carthy pudo darse cuenta de lo que no funcionaba en América. "Hollywood era un gran prostíbulo y yo no era una buena puta".

Berlín, Bremen, Munich, Viena -estación teatral más reciente. ¿Acaso una vuelta a su sitio? "Mi sitio nada tiene que ver con algún tipo de delimitación geográfica, sólo con personas. Y mi sitio es desde hace treinta años el teatro". Pero el hecho de haber sido expulsado una vez de Europa Central ha tenido como contraefecto una atracción perpetua. "Yo no sería judío si los alemanes no me lo hubieran recordado", afirma Tabori.

Y entre tanto a Tabori se le admira por doquier. Por su nueva obra, "Weisman und Rotgesicht", ha recibido en 1990, y por segunda vez, el premio de Mülheim al mejor dramaturgo. En una encuesta realizada por la revista "Theater heute" "Weisman und Rotgesicht" ha sido también elegida como la mejor obra de teatro de 1990. Tabori ha sido además el ganador del Berliner Theaterpreis y del nuevo premio Peter Weiss de la ciudad de Bochum, en 1988 y 1990 respectivamente.

De un día para otro todos quieren a Tabori. Encantada, una actriz confiesa ante las cámaras de televisión: "Tabori es bestial". Y algo más atinado en su formulación un director español, ayudante de Tabori, señala: "Tabori tiene la nariz mas larga y fina de todo el teatro centroeuropeo".

Su teatro ha concebido el "Hamlet" más singular (1987 en Bremen, en la cama), el Shylock más bello y afligido (1987 en Munich, yaciendo sobre un piano) y la interpretación más original de "Esperando a Godot" de Beckett (1984 en Munich: dos emigrantes, dos refugiados sentados a una mesa actúan mientras leen la obra). Este teatro desvaría a veces entre Budapest y Broadway, entre el psicodrama, el teatro de revista sentimental y el misterio de la pasión. No obstante, tiene siempre el momento mágico de una verdad, algo que es ya único en él. Humor y dolor, el amor y la muerte, el impulso de matar causado por un frustrado anhelo de los demás-interno y extremo- son elementos presentados a la par en el teatro de Tabori, susceptibles de cambiar de rostro y papel. De este modo, no es casualidad que Tabori haya sido el primer director en llevar al escenario, como personajes, a los dos asesinos de este siglo. Ha mostrado cuán intensa fue la atracción que Hitler y Stalin sintieron hacia sus respectivos enemigos predilectos -los judíos, los comunistas, los capitalistas-, de igual modo que un Yago precisa de su Otelio y Shylock del cuchillo, o como la risa de las lágrimas.

Esta sabiduría sólo es propia de aquél que con sus historias, tal como una vez lo hicieran los antiguos fabulistas, tiende un puente desde la historia y el mundo de los mitos hasta el corazón del presente; aquél que partiendo de una lectura escénica de los escritos de Josefo Flavio acerca de la "guerra judía" -cuando en la fortaleza de Masada, a orillas del Mar Muerto, en el año 73, y durante una revuelta con los

romanos, los judíos se suicidaron en masa junto con las mujeres y los niños- dirige su mirada a Auschwitz y de Roma a Jerusalén, Beirut y Gaza...

Los grandes emigrantes, salvo Curt Bois y pocos más, ya han fallecido. Tabori, como el último y más joven patriarca, recuerda lo que se echa en falta hoy en Europa Central tras la demencia exterminadora de Hitler: la virulencia de una vida intelectual judía y una cultura cosmopolita. De ahí que los alemanes y austriacos practiquen con Tabori, tardíamente y a causa de un anhelo largamente reprimido, el culto lisonjero de una sociedad sin padre. Tabori representa para ellos ambas cosas: la herida abierta y la medicina agrídulce



Y bien, ¿ahora qué? Desde las alturas de su celebridad tardía ha ido durante tres años tras las huellas de una antigua añoranza: desde las "catedrales" del Kammerspiele de Munich, el Schaubühne y el Burgtheater la "vuelta a las catacumbas". Y, sin embargo, el "Círculo" vienés nuevamente se le hizo demasiado pequeño. La ciudad de Kortner calificará como "la ciudad más bella del mundo pero, desgraciadamente, con los habitantes inapropiados" le parece demasiado cercana a Budapest. Demasiado próxima a la "cultura de opereta de la que llevo huyendo toda mi vida", en América o aquí. Como uno de los pocos directores punteros del teatro de lengua alemana tiene ni más ni menos la sensación de estar volando en primera clase "en un jumbo secuestrado por mí", en una máquina cultural sin rumbo fijo. Así sería en Viena o en Berlín tam-

bién: un mago melancólico, un Próspero de hoy. Pero a la famosa isla solitaria no se llevaría, junto con Shakespeare y la Biblia, "ni a Brecht ni a Lee Strasberg, sino a una mujer y a un Giacometti".

Ni siquiera el taimado gordito con su cine negro sexual-sublimizante es su hombre. Tabori prefiere la gracia vital del artista del hambre. Como despedida sonrío y cita lo que Giacometti dijo acerca de la obra postrera de un artista de este siglo: "Picasso fue una vez un gran pintor, ahora tan sólo es un genio." Y es éste, y no otro, el lema favorito de Tabori.

LA VIDA Y LA OBRA DE GEORGE TABORI

24 de mayo de 1914: nacimiento de George Tabori, hijo del periodista Cornelius Tabori. Juventud en Budapest.

1932-33: estudiante de hostelería en Berlín y Dresde; periodista y traductor en Budapest.

1936: Emigración a Londres.

1939-41: corresponsal en Bulgaria y Turquía.

1941-43: miembro del ejército británico en el Próximo Oriente.

1943: retorno a Inglaterra, trabajo para la BBC.

1945: emigración a los Estados Unidos, publicación de la novela "Beneath the Stone"

1946: "Companions of the left Hand" (Novela).

1947: "Original Sin" (Pecado Original), novela; Hollywood y Nueva York. Tabori escribe guiones para Alfred Hitchcock ("I confess"), Antony Asquith ("Young Lovers"), Antol Litvak ("The Journey"), Joseph Losey ("Secret Ceremony"), Jefl Young ("The Stronger") y Bob Siegel ("Parades"). Conoce a los hermanos Mann, a Adorno y a Schönberg.

1949: "The Caravan Passes" (El paso "Whiteman and Redface", escrita y dirigida por George Tabori. Akademiethater, Viena, 1990.

de la caravana), novela.

1951-52: estancias en Italia y Francia.

1952: "The Good One" (novela); estreno en Broadway de la obra "Flight into Egypt" (La huida a Egipto), dirección Elia Kazan.

1953: estreno en Nueva York de la obra "The Emperor's Clothes" (dirección: M. Clurman).

1954: durante la era McCarthy Tabori pasa a formar parte de la lista negra.

1958: estreno en Londres de la obra "Brouhaha" (dirección: Peter Hall).

1960: "Brecht on Brecht", una improvisación (dirección: Gene Frankel), Nueva York.

1968: estreno en Nueva York de las obras "The Niggerlovers" (dirección: Gene Frankel) y "The Cannibals" (dirección: Martin Fried/George Tabori).

1969: "Die Kannibalen" (dirección Martin Fried/George Tabori) en el Schillertheater-Werkstatt de Berlín. Becario del Deutscher Akademischer Austauschdienst en Berlín.

1971: estreno en alemán de la obra "Pinkville" en Berlín (dirección: Martin Fried/George Tabori).

1972: estreno en el Zimmertheater de Tubingia de la obra "Clowns" (dirección: George Tabori). Estreno y retransmisión radiofónica en Sender Freies Berlín de "Demonstration".

1975: "Insomnina", película para la televisión emitida en el canal Sender Freies Berlín; trabajo de dirección en el Theater der Frejen Hansestadt Bremen; Fundación del Theater-labor, Estreno de "Sigmunds Freude" (El placer de Freud), obra basada en "Gestalttherapie in Aktion", de Fritz Perl. Puesta en escena por Tabori de "Las troyanas", de Eurípides.

1976: estreno en Bremen de la obra "Talk Show".

1977: Estreno de "Hungerkünstler"

(Los artistas del hambre), basada en la obra de Kafka, y puesta en escena de "Hamlet", en Bremen; escenificación de la obra "Die 25. Stunde" en Rotterdam. Tabori dirige en el taller del teatro Kammerspiele el estreno de "Verwandlungen" (Metamorfosis), basada en la obra de Kafka.

1978: estreno de "Shylock-Improvisationen" (basándose en el personaje creado por Shakespeare) en el Kammerspiele de Munich. Primeros proyectos en torno a la obra de Beckett.

1979: puesta en escena en Munich de la obra de H.M. Enzensberger "Untergang der Titanic" (El hundimiento del Titanic), y estreno en Munich de "My Mother's Courage". Premio Prix Italia por el guión radiofónico de la obra "Weisman und Rotgesicht" (NDR-Hamburgo).

1980: emisión televisiva de la película "Frohes Fest" (Felices Pascuas) en el canal ZDF. Emisión radiofónica de "Mutters Courage" y "Der Voyeur" (El mirón) para RIAS-Berlin.

1981: Grober Kunstpreis der Stadt Berlin (Gran Premio de Arte de la ciudad de Berlín), otorgado por la Akademie der Künste (Escuela de Bellas Artes). Cruz Federal del Mérito; Gran Premio del festival Mannheimer Filmwoche por la obra "Frohes Fest". Publicación del libro "Unterammergau oder Die guten Deutschen" en la editorial Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M. Publicación del libro de narraciones "Son of a Bitch" en la editorial Carl Hanser Verlag, Munich.

1982: estreno de "Der Voyeur" en el festival Berliner Festwochen (Theatertreffen). Función extraordinaria de "Medea" en Rotterdam; adaptación radiofónica en cuatro partes de "Sigmunds Freude" para RIAS-Berlin.

1983: estreno de la obra "Jubiläum" en el Schauspielhaus de Bochum; Tabori recibe el Premio de la ciudad de Mülheim al mejor dramaturgo por la obra "Jubiläum". Representaciones en Colonia ("Doktor Faustus Lichterloh", de Gertrude Stein) y en Munich ("Esperando a Godot", de Samuel Beckett) en el taller del Kammerspiele. Adaptación radiofónica de "Jubiläum".

1984: Estreno de la obra "Peepshow" en el Schauspielhaus de Bochum. Estreno de "Das Verhör" (El interrogatorio), de István Eörsi, en el Schaubühne de Berlín. Publicación del libro "Spiele" (con las obras "Peepshow", "Pinkville" y "Jubiläum") en la editorial Prometh-Verlag, Colonia.

1985: Estreno de la obra "M" (basada en "Medea", de Eurípides). Estreno de la obra de Herbert Achternbusch "Mein Herbert" y "Die Troerinnen des Euripides" (de Walter Jens) en el Kammerspiele de Munich.

1986: Puesta en escena de "Totenfloß", de Harald Mueller, en el Kammerspiele de Munich y de "Der Bajazzo" ópera de Ruggero Leoncavallo, en la Kammeroper de Viena; publicación del libro "Meine Kämpfe" (Mis luchas) en la editorial Carl Hanser Verlag, Munich. Tabori se traslada a Viena para hacerse cargo de la dirección del teatro Schauspielhaus, situado en la Porzellangasse (Der Kreis, inauguración en 1987).

1987: estreno de la obra "Mein Kampf" (Mi lucha) en el Akademiethater de



Viena.

Estreno de "Das Buch mit sieben Siegeln" (El libro de los siete sellos), Oratorio de Franz Schmidt, en el festival Salzburger Festspiele (la sede episcopal prohíbe el estreno en el Kollegienkirche). Estreno de la obra "Schuldig geboren" (Nacido culpable), basada en entrevistas de Peter Sichrovsky, en el teatro Der Kreis, Viena. Representación de "Der Tod dankt ab. Der Kaiser von Atlantis" (La muerte abdica. El emperador de la Atlántida), música de Viktor Ullmann y texto de Peter Kien, en el Berliner Festspiele (posteriormente en la Kammeroper de Viena).

1988: estreno de la obra "Stalin", de Gaston Salvatore, en el teatro Der Kreis en Viena. Estreno de "Frauen Krieg Lustspiel" (Mujeres guerra comedia), de Tho-

mas Brasch, en el festival Wiener Festwochen. Estreno en alemán de la obra de Jean-Claude Carrière "La Seconde Fois" en el teatro Der Kreis, Viena. Puesta en escena de "Masada" (basada en la crónica de Josefo Flavio "La guerra judía") en el festival Steirischer Herbst en Graz (posteriormente en el teatro Der Kreis, Viena). En 1988 Tabori inaugura el nuevo premio Berliner Theaterpreis.

1989: representación de "Verliebte und Verückte" (Enamorados y locos), collage compuesto por quince obras de Shakespeare, en el teatro Der Kreis, Viena; puesta en escena de la obra "Lears Schatten" (La sombra de Lear), basada en "Rey Lear", de Shakespeare, en el festival Bregenzer Festspiele (más tarde en el teatro Der Kreis, Viena).

1990: puesta en escena de "Otelo", de Shakespeare, en el Akademietheater de Viena. Estreno de "Weisman und Rotgesicht" en el Akademietheater de Viena; puesta en escena de "Hamlet", de Shakespeare, en el festival Wiener Festwochen (más tarde en el teatro Der Kreis, Viena). Puesta en escena de la obra de Thomas Brasch "Fauen Krieg Lustspiel"; en el berlinés Schillertheater. Tabori recibe por segunda vez el premio de Mülheim al mejor dramaturgo por la obra "Weisman und Rotgesicht". La ciudad de Bochum concede a Tabori el nuevo premio Peter Weiss. Tabori termina su obra "Goldberg-Variationen", que ha de ser representada en el Burgtheater/Akademietheater de Viena en 1991.

Bibliografía / Grabaciones (de publicaciones en alemán de la obra de Tabori)

1. LIBROS EDITADOS

"Unterammergau oder Die guten Deutschen". Ensayos. Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M. 1981.

"Son of a bitch". Narraciones. Carl Hanser Verlag, Munich 1981 (también como libro de bolsillo en Fischer Taschenbuch 5392).

"Spiele" (tres obras: "Peepshow", "Pinkville", "Jubiläum". Con una prólogo de Peter von Becker). Prometh Verlag, Colonia 1984.

"Meine Kämpfe". Narraciones. Carl Hanser Verlag, Munich 1986.

"Die Reise". Novela. Ullstein Taschenbuch 20807, Frankfurt/Berlin 1987.

2. Textos diversos / Ensayos (selección)

"Hamlet in Blue" (versión original en inglés), Theatre Quarterly, Vol. V, Nr.20, dic.1975-feb. 1976, p. 116ss.

"Hamlet in Blue - Der deutsche Hamlet", Theater heute, 6/1978, p.17ss.

"An die Schauspieler" (A los actores), en el programa de "Verwandlungen", Münchener Kammerspiele (Ed.), 1977.

"Tode am Nachmittag" (Muertes al atardecer), Theater heute, anuario 1980, p. 147ss.

"Spielgegenden Großmeister" (Juego contra el gran maestro), Theater heute, 5/1981, p. 34ss.

"Ein Go bleibt immer ein Go..." (Un Goisera siempre un Go...), sobre el "Nathan" de

Peymann en Bochum, en Theater heute, 5/1981, p.42s.

"Berlin Connection", programa "The Lost nes", Freie Volksbühne Berlin (Ed.), diciembre 1981.

"Lieber Lee, Hommage an den Schauspiellehrer Strasberg" (Querido Lee, Homenaje al profesor de arte dramático Strasberg), Süddeutsche Zeitung, 19/20-XII-1981.

"Bye Bye Bayern", Die Zeit, 12-11-1982.

"Die letzte der großen alten Huren. Noch ein Abschied" (La última de las grandes putas. La despedida que faltaba), sobre Lotte Lenya, Theater heute, 3/1982, p.52ss.

"Les Gourmets", en Fer überraschte Voyeur, de Peter von Becker, Carl Hanser Verlag, Munich, 1982, p.243ss.

"Staats-Theater oder Das Lächeln vom Tiger" (Teatro Nacional o la sonrisa del tigre), Kursbuch 70, diciembre 1982, p.33s.

"Staat des Urschreies das Urkichern", acerca del libro "Geschichten aus Hollywood" de Hampton, Theater heute, 5/1983, p.30.

"Die Stein", programa "Doktor Faustus Lichterloh", Schauspiel Köln (Ed.), junio 1983, p. 30.

"Die Wende", Die Zeit, 22-VII-1983.

"Spiel und Zeit", Theater heute, 10/1983, p.1ss.

"Der Alte Mann und was mehr" (El viejo y algo más), Die Zeit, 25-V-1984.

"Räuber und Gendarm" (Policías y ladrones), programa para la obra "Das Verhör", Schaubühne Berlin (Ed.), 1984.

"Der heilige Schauspieler. Zum Tode von Julian Beck" (El actor sagrado. A la muerte de Julian Beck), Die Zeit, 27-IX-1985

"Der Tod eines Kritikers" (Muerte de un crítico), Wiener, Zeitschrift für Zeitgeist, Munich, junio 1986, p. 118ss.

"Wir sind keine Götter" (No somos dioses), carta a los actores de "Totenfloß", Theater heute, 7/1986, p. 11.

"Verlustliste oder Das Theater als mörderische Anstalt" (Lista de bajas o el teatro como institución sangrienta), Theater heute, 9/1986, p. 59s.

"Künstler sind Hexen" (Los artistas son unos brujas), réplica a la retirada de cartel de la obra "Das Buch mit sieben Siegeln", Die Zeit, 7-VIII-1987.

12 columnas en la revista "Du" (Zürich), 9/1988, 8/1989.

"Samspeak. Improvisationen für Schauspieler Impromptu zu Beckett, 1990", Theater heute, 2/1990, p. 25.

"Betrachtungen über das Feigenblatt. Eine Expedition in den unergründlichen Kontinent Shakespeare" (Consideraciones acerca de la hoja de parra. Expedición al insondable continente de Shakespeare), Die Zeit, 25-V-1990.

"Graffiti. An den armen B.B." (Graffiti. All pobre V.B.) Theater heute, 7/1990, p.1.

"Trennungsträume - An die Schauspieler des Wiener Kreises" (Sueños de separación - A los actores del teatro vienés Der Kreis), Theater heute, anuario 1990, p.71

"Die Quadratur des Kreises. Ein Dramalett" ("La cuadratura del círculo"), Theater heute, anuario 1990, p.71.

3. PRODUCCION DRAMATICA

(mientras no se exprese lo contrario las obras nombradas a continuación son traducciones al alemán; edición facsímil de las obras por Gustav Kiepenheuer Bühnenvertrieb, Berlin)

"Flight into Egypt" (1952, inglés).

"The Emperor's clothes" (1953, inglés).

"Brouhaha" (1958, inglés).

"Die Kannibalen" ("The Cannibals", 1968; versión en alemán de 1969, impresa en el programa del teatro Der Kreis para su reposición en septiembre de 1987)

"Pinkville" (1970 impresa en G.T. "Spiele", op. cit.)

"Clowns" (1972)

"Sigmunds Freude" (1975)

"Talk Show" (1976)

"Die 25. Stunde" (1977)

"Die Hungerkünstler" (basada en la obra de Kafka, 1977)

"Mutter's Courage" (1978)

"Der Voyeur" (1972)

"Jubiläum" ("Aniversario"), (1983; impresa en el programa del Schauspiel de Bochum, en Theater heute, 2/1983 y en "Spiele", op. cit.)

"Peepshow" (1984; impresa en el programa del Schauspiel de Bochum y en "Spiele", op. cit.)

"M" (1986).

"Mein Kampf" (1987; impresa en el programa del Akademietheater de Viena y en Theater heute, 7/1987).

"Weisman und Rotgesicht" (1990; impresa en el programa del Akademietheater y en Theater heute, 5/1990).

"Goldberg - Variationen" (1990k, aún inédita).

4. ESTUDIOS SOBRE TABORI

Andrea Welker/Tina Berger (Ed.) "George Tabori. Ich wollte meine Tochter läge tot zu meinen Füßen und hätte die Juwelen in den Ohren. Improvisationen über Shakespeares Shylock" ("Desearía que mi hija yaciera muerta a mis pies con la joyas en los oídos. Improvisaciones sobre el Shylock de Shakespeare"), Carl Hanser Verlag, Munich 1979.

Jörg W. Gronius/Wend Kässens "Tabori", Athenäum Verlag, Frankfurt 1989.

Gundula Ohngemach "George Tabori" (de la serie "Regie im Theater"), S. Fischer Verlag, Frankfurt/M. 1989.

Peter Radtke "M wie Tabori", pendo verlag, Zurich 1987.

5. OTRAS PUBLICACIONES

Numerosas contribuciones sobre obras y puestas en escena de Tabori así como entrevistas en la revista Theater heute (desde 1970), Charla con Tabori en "Berliner Lektionen", Siedler Verlag, Berlín 1989.

6. GRABACIONES

G.T. "Erste Nacht - letzte Nacht" (La primera noche - la última noche), Cotta's Hörbühne, Klett Verlag, Stuttgart.

G.T. "Mutter's Courage", Cotta's Hörbühne, Klett Verlag Stuttgart.

Filmografía / Televisión

1. PELÍCULAS (GUIONES DE GEORGE TABORI)

Veáse también apartado III. Información sobre su vida y su obra. Las más significativas son las siguientes:

"I confess" (dirección: Alfred Hitchcock, 1953).

"The Journey" (dirección: Anatol Litvak, 1958).

"Secret Ceremony" (dirección: Joseph Losey 1968).

2. RETRASMISIONES Y ADAPTACIONES PARA LA TELEVISION

"Kannibalen" (versión televisiva del Bayerischer Rundfunk, 1971).

"Warten auf Godot", de Samuel Beckett (Bayerischer Rundfunk).

"Stalin", de Gaston Salvatore (ORF).

"Masada", de Flavius Tobar Voss (ORF)

"Frauen Krieg Lustspiel", de Thomas Brasch (ORF).

3. PELICULAS PARA LA TELEVISION GEORGE TABORI

"Insomnias" (SFB 1957).

"Frohes Fest" (ZDF 1980).

LIBROS

De las aventuras de Don Quijote por los campos del teatro y el cine, con otros curiosos sucesos que ya se verán

(Reseña de los Quijotes de Rafael Azcona, Mijail Bulgákov y Orson Welles. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena. Madrid, 1992)

Tres Quijotes, tres. No es mala cosecha para un año que no parece especialmente cervantino: en 1592 Cervantes fue encarcelado durante poco tiempo en Castro del Río y suscribió un contrato con un autor (director de compañía) sevillano por el que se comprometía a escribir seis comedias. Sucesos ambos que, pese a su relación con el mundo del teatro (el segundo de ellos) no han dado lugar a fastos y efemérides.

Pero es éste un año hispánico, y no está mal que, en medio de tanta celebración de dudosas glorias, haya un huequecito para una de las creaciones verdaderamente universales que se han producido en este país.

Que la novela de Cervan-

tes fue comprendida y celebrada en Inglaterra y Francia antes que en España es de sobra conocido. Según parece, esta fascinación se sigue dando hoy día: de los tres libros que comentamos, uno de ellos recoge la adaptación de un autor ruso de los años 30, otro recoge fragmentos del guión de la película de un cineasta anglo-americano, y el tercero, si bien está escrito por un español, tiene previsto su estreno en Nueva York de la mano de un director italiano. Don Quijote, por lo visto, sigue cabalgando libremente fuera de nuestras fronteras.

La aportación de la ADE al publicar estas tres obras es importante, porque el campo de las adaptaciones

teatrales o cinematográficas de la novela cervantina en España está bastante yermo. Y la categoría de los autores hace que, consideradas aisladamente, cada una de las obras se pueda considerar excepcional.

Mijail Bulgákov (Kiev, 1881 - Moscú, 1940) está hoy día considerado como uno de los más grandes novelistas soviéticos (hoy ¿ruso? ¿ucraniano?, ¿quién sabe?) del siglo, especialmente tras la publicación póstuma de su obra maestra, *El maestro y Margarita*, convertida en un clásico de la literatura mundial. Pero la dedicación literaria más constante de este médico metido a escribir (como Chejov, como Baroja) fue el teatro, al que estuvo ligado sobre todo por su colaboración con el Teatro de Arte de Stanislavski durante los años 20 y 30. Precisamente para el Teatro del Arte Bulgákov realizó la adaptación de tres grandes novelas (grandes y largas, largísimas): *Guerra y paz*, de Tolstoi, *Las almas muertas* de Gogól, y el *Quijote*, en 1932.

La adaptación de Bulgákov, muy habilmente realizada, da como resultado una comedia de corte clásico, en cuatro actos y nueve cuadros. La obligada concentración de sucesos y personajes está conseguida mediante la unidad de ambientación de cada acto: así el primero concentra las aventuras de don Quijote y Sancho en campo abierto; el segundo junta todas las ventas de la novela en una sola, la de Palomeque el zurdo; el tercero reúne todas las aventuras del palacio de los Duques y el cuarto es un epílogo que cuenta la derrota, vuelta y muerte del hidalgo.

Hay en esta versión, que a veces se aleja del original cervantino, momentos de comicidad muy teatral, ribetes de crítica social y hasta una historia sentimental entre Sansón Carrasco y la sobrina de don Quijote digna de la más típica comedia burguesa. Pero el conjunto mantiene una fidelidad esencial a la novela. Resulta una visión distinta, original y por ello valiosa de la historia de Cervantes.

Orson Welles dedicó muchos años a idear, rodar y montar su Don Quijote. Comenzó en los años 50 y a su muerte, en 1985, la película aún estaba inacabada. Ese mismo año se pudieron ver fragmentos de ella en Cannes y en Barcelona, y se anuncia la proyección de otros fragmentos durante este año miríf-



co de 1992. La película, sin embargo, no se podrá ver nunca como la hubiera querido hacer su director.

Los trozos del guión publicados ahora por la ADE tampoco nos dan idea completa de cómo fuese el resultado final, pero de esos fragmentos y de los artículos de Juan Cobos y Esteve Rimbau se puede sacar más de una conclusión.

Orson Welles quiso colocar a don Quijote y Sancho en la época actual, manteniendo el anacronismo de sus monturas, su vestimenta y armadura. Así, don Quijote no pelearía contra molinos, sino contra máquinas más complicadas, el retablo de maese Pedro se convierte en un cine, etc... En principio pensó que toda la historia se la contaría el mismo Welles a una niña de doce años, Dulcie, inocente trasposición de Dulcinea del Toboso. Aunque luego abandonó la idea de la narración a la niña por considerarla una concesión al público, Dulcie se mantiene siempre como personaje.

La devoción de Welles por España le hace introducir escenas como la de Sancho en los Sanfermines, aunque la mayor parte del material está rodado en México e Italia. El actor que dio rostro a Don Quijote, sin embargo, era un español, el exiliado Francisco Reiguera, mientras que Sancho era el ruso afincado en EEUU Akim Tamiroff.

Orson Welles siempre pensó en *Don Quijote* como su obra más personal, la que sería menos comprendida del público. Su perfeccionismo, su agitada vida profesional y personal nos han privado de ella. Podemos, sin embargo, imaginar lo que podían haber sido las potentes imágenes de este gran cineasta a través de huellas como las de este libro.

También relacionado con

Suscripción a la Revista ADE

D. _____

DIRECCION _____

CIUDAD _____

TELEFONO _____

C.P. _____ PAIS _____

SUSCRIPCION PARA ESPAÑA Y LATINOAMERICA

4 números (1.000 ptas. - 10\$)

8 números (2.000 ptas. - 20\$)

RESTO DEL MUNDO

4 números (15\$)

8 números (30\$)

FORMAS DE PAGO

Talón nominal

Giro postal

A partir del número: _____

el cine (es el mejor guionista del cine español) Rafael Azcona asume en el tercero de los libros que comentamos, una tarea específicamente teatral. Y lo hace tan bien como en el cine.

Su *Quijote* es el más fiel al espíritu e incluso al texto cervantino, a la vez que a las convenciones dramática de nuestro tiempo. Es de resaltar lo de "nuestro tiempo", porque la obra de Azcona es mucho más moderna de concepto que la de Bulgákov, de la que no en vano la separan más de cincuenta años.

Azcona ha trasladado todas las aventuras de don Quijote y Sancho al campo de la escena, y todos los personajes, excepto ellos dos, se han convertido en cómicos, que representan con y para ellos sus propias aventuras. Viajeros inmóviles, don Quijote y Sancho pueden así recorrer los caminos de España, pasar los días y los meses sin apenas moverse, girando alrededor de ese centro que constituye la relación humana de los dos personajes.

Tres versiones, pues, muy distintas que demuestran la vitalidad del hidalgo manchego en el campo, tan poco transitado por él, del teatro y el cine.

Fernando Doménech

Memorial del cordero asesinado

de Juan Carlos Gené
Teatro/Celcit. Dramática Latinoamericana
Buenos Aires 1992

Con este título, el Celcit, inaugura una nueva andadura a través de las arenas movilizadas que configuran el marco de las publicaciones teatrales. Desde estas líneas, damos la enhorabuena a los/as protagonistas de esta gestación, por haber creado, encontrado un nuevo espacio desde donde poder alcanzar una mayor difusión en pro de la literatura Latinoamericana.

Escrita a finales de 1985, este Memorial, fue una de las piezas que en 1986 formó parte del homenaje rendido a un hombre, un poeta, 50 años después de su asesinato.

Historia, iglesia y poesía, se funden continuamente en este gran rompecabezas que a una en sus entrañas pequeños retazos de poemas, Machado, Neruda, Rimbaud; fragmentos del evangelio, y hasta una frase que F. Franco otorgó a el diario La Prensa de México.

Transitando por los caminos de una geografía universal, los protagonistas de esta obra, adquieren el perfil de una familia que deambula a lomos del realismo fantástico; de la mano de acontecimientos anclados en tiempos pasados: Barranco de Viznar 1936, Pretoria, Sudáfrica 1985; con una misión, rememorar, no dejar lugar para el olvido de aquellos actos que acabaron con la vida de los poetas: Federico García Lorca y Benjamín Moïse, de todos/as aquellos perseguidos que en algún momento defendieron un ideal de libertad.

Rosa Briones

Revista Galega de Teatro

Nº 7, Primavera/Verano 1991. 84 pags.

Una revista sobre el teatro gallego, y escrita en gallego. Señal de que algo se mueve también por el noroeste de la península. Tres amplios artículos dedicados al teatro hecho por adolescentes, Teatro y pedagogía, y el teatro en la enseñanza secundaria de Cataluña componen el grueso de este número.

Es asimismo destacable, la entrevista a José Rubial, uno de esos gallegos "universales", escritor teatral caracterizado por su marginalidad en nuestro país, y sin embargo conocido más ampliamente fuera de las fronteras hispanas.

El número incluye también una "Aproximación a un inventario de Teatro Galego", que intenta recoger la mayor información posible sobre los grupos, festivales y centros de enseñanza que existen en la Comunidad Autónoma de Galicia. La publicación de estos datos puede sorprender a los que desconocen la actividad teatral del "profundo" norte.

Malic Revista de Marionetas

Nº 2 Centre de Marionetas de La Fanfarra. 1991-92. 64 pags.

Esta es una de esas publicaciones imprescindibles para todos los interesados en el mágico mundo de las marionetas. No existen apenas revistas dedicadas a ese campo en nuestro país, y eso, junto a la presentación y los contenidos de Malic, hacen de ella un producto sorprendente.

Con textos en catalán, castellano e inglés, esta revista de periodicidad anual, incluye un reportaje sobre el Teatro de Marionetas



tas de Quanzhou, China, y una serie de artículos que, englobados bajo el título *Marionetas Años 90*, vienen firmados por nombres como los de Marise Badiou, Fabrizio Montecchi, Claudio Cinelli y Xavier Fábregas, entre otros.

Una revista ambiciosa, con vocación internacional, que contiene además una curiosa miscelánea de noticias, en torno a los títeres y marionetas.

Cuadernos de investigación teatral del San Martín

Primer semestre 1991. número 1. 182 pags.

Teatro Municipal General San Martín. Buenos Aires.

El teatro Municipal General San Martín de Buenos Aires inicia esta nueva publicación, dedicada esen-

cialmente al ensayo de distintos aspectos teatrales. En este primer número destacan especialmente los artículos de Juan Carlos Gené, sobre "Personaje y actor"; Griselda Gambaro, que con el título "Los caminos del exterior", discurre sobre las dificultades del autor para estrenar fuera de sus fronteras; y una interesante aproximación al teatro de Roberto Arlt, escrita por Stella Martini.

Además, la publicación se completa con otros once artículos que recogen distintos aspectos del teatro y la literatura dramática argentinos. Sin duda, esta publicación puede resultar de gran interés, por cuanto contribuye a explorar la realidad teatral de un país que, a pesar de su crisis, goza de una de las actividades escénicas más importantes de todo el área de naciones de habla hispana.

Federico Martínez Moll

Noticias de asociados

La Sala Candilejas que dirige nuestro compañero **Carlos Patiño**, estrenó durante el mes de Marzo el espectáculo "Drácula, el último romántico", basada en textos de Bram Stoker, Baudelaire, Valle Inclán, Lope de Vega, Bécquer, Espronceda y García Lorca, así como en diferentes películas de terror

Pedro Alvarez-Ossorio estrenó en Sevilla a finales de febrero "La casa de Bernarda Alba" de García Lorca, coproducida por el Centro Andaluz de Teatro.

En el Centro Dramático Nacional se estrenó, en función de noche, "Historia del zoo" de Albee, dirigido por **William Layton** e interpretado por Chema Muñoz y José Pedro Carrión.

En el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, **Emilio Hernández** estrenó durante el mes de enero tres obras de Ramón Gómez de la Serna, jamás representadas, agrupadas bajo el título de "El lunático"

En la Sala Mozart del Auditorio de Palma de Mallorca, nuestro compañero **Antonio M. Thomas** estrenó el pasado día 24 de enero la obra del actual presidente de Checoslovaquia, Vaclav Havel, "Vernissatge".

Disolución del Teatro estable de Valladolid

Ante la imposibilidad, por falta de medios, de continuar en la línea de progresión que siempre le ha caracterizado, el "Teatro Estable de Valladolid" que dirige nuestro compañero Juan Antonio Quintana, va a disolverse en fechas próximas.

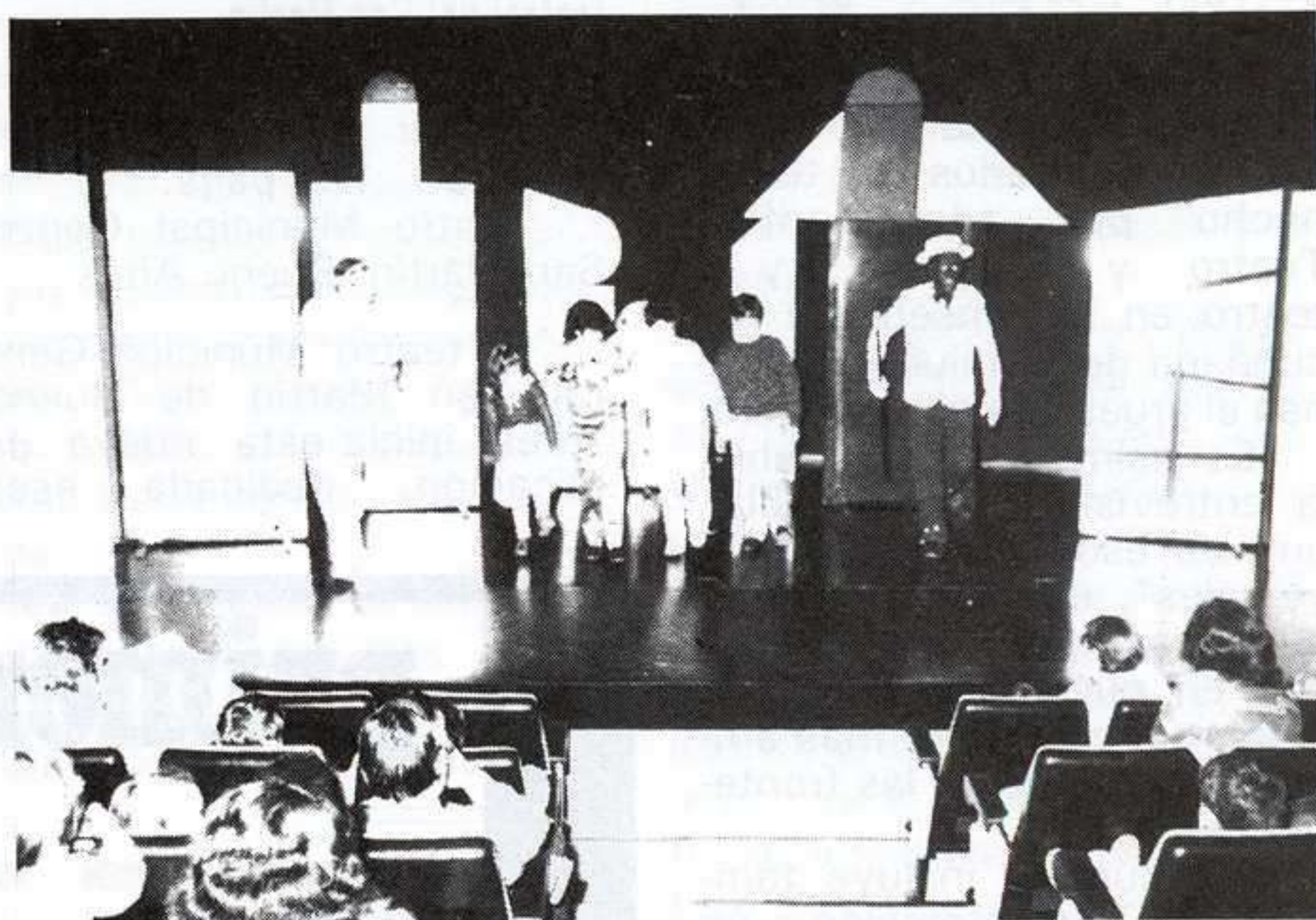
Tras 22 años de trabajo y 32 espectáculos producidos a través de sus dos etapas -"Corral de Comedias de Valladolid" y "Teatro Estable"-, la compañía ha optado por esta decisión, para iniciar una nueva andadura teatral.

El reto ante el que se enfrentan Quintana y sus compañeros es la creación de una sala de pequeñas dimensiones, a través de la cual intentarán mantener una programación teatral regular, y desarrollar una serie de actividades paralelas que hagan del teatro un hecho cotidiano en la capital vallisoletana. El nombre de esta sala será el de "Teatro Intimo", y su repertorio, según el comunicado que nos han hecho llegar, "estará centrado especialmente en obras de reducido reparto, con incidencia inmediata del trabajo del actor sobre el espectador".

Deseamos de todo corazón que esta nueva empresa contribuya a la estabilización y crecimiento del hecho teatral en Valladolid. Estamos seguros de que la profesionalidad, demostrada a lo largo de tantos años, de Juan Antonio Quintana y su equipo, sabrá llevarla a buen puerto. Suerte y muchos éxitos.



Juan Antonio Quintana en "Romeo y Julieta", último montaje del Teatro Estable de Valladolid.



"Una ciudad para soñar" escrita y dirigida por Vicente Aranda.

"Una ciudad para soñar", un espectáculo escrito y dirigido por **Vicente Aranda**, se estrenó en el Teatro Marquina,

dentro de la Décima Campaña Escolar, dirigido a niños de 4 a once años.

"Lope de Aguirre, traidor", un texto de José Sanchis Sinistera, ha sido estrenado en el Centro Dramático Nacional bajo la dirección de **José Luis Gómez**. El espectáculo ha sido producido por el Quinto Centenario y cuenta con la colaboración del Ministerio de Cultura y la SGAE

Con textos de Ernesto Cabello, Ignacio del Moral y Leopoldo Alas, se estrenó en la Sala Olimpia de Madrid el espectáculo "Precipitados", con dramaturgia y dirección de **Jesús Cracio**. Dicho espectáculo ha contado con la subvención del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas y el Consorcio Madrid Cultural.

Entrega de la Medalla de Oro de la Diputación de Valladolid a nuestro compañero Fernando Urdiales

El pasado 14 de febrero, en el Salón de Plenos de la Diputación Provincial de Valladolid, tuvo efecto la entrega de la Medalla de Oro de dicha institución a nuestro compañero **Fernando Urdiales**. Dicho galardón está destinado a reconocer la labor continuada de un profesional del teatro a lo largo de su vida. Fernando Urdiales se ha hecho merecedor de ella por su trabajo al frente de su compañía "Teatro Corsario", así como de otros elencos en los que anteriormente participó y por su actividad de animación escénica en muchos pueblos de la provincia de Valladolid.

El acto estuvo presidido por el Presidente de la Diputación que hizo entrega de la medalla, la Directora General de Promoción Cultural de la Junta de Castilla y el Concejal de Cultura del Ayuntamiento de Valladolid. La sesión se abrió con una conferencia de Juan Antonio Hormigón que habló sobre "El director de escena como creador del espectáculo", a la que siguió la intervención del propio Fernando Urdiales en la que comentó determinados aspectos de su recorrido y evolución profesional.

Entre el público numeroso que llenaba la sala, constituido en gran parte por profesionales del teatro vallisoletano, destacó la presencia de nuestro también compañero Juan Antonio Quintana.



Falleció Angel Ruggiero



El pasado día 26 de Marzo falleció en Madrid, de forma repentina, el director teatral de origen argentino Angel Ruggiero. Profesor de interpretación, actor y autor, su labor como director en España se remontaba a 1982, con la puesta en escena de "Vade Retro", de Fermín Cabal. En años sucesivos transitó por la obra de autores tan diversos como Fernando Quiñones, Martínez Mediero, Chejov o, en dos ocasiones más, el mismo Cabal. Recientemente había dirigido la obra de Jardiel Poncela "Tú y yo somos tres".

Su fulminante desaparición ha causado una honda impresión entre sus compañeros, agravada por la precaria situación económica en que queda la familia. Con el fin de acudir en su ayuda, la Asociación de Directores de Escena de España ha abierto una cuenta corriente donde pueden remitirse las contribuciones de quienes lo deseen. Confiamos en que la solidaridad de todos pueda paliar en algo esta situación.

Descanse en paz, Angel Ruggiero.



Salvador Salazar. Socio de Honor

El pasado mes de marzo, la Junta Directiva de la ADE acordó nombrar socio de honor al escenógrafo y director de escena retirado Salvador Salazar. Salazar, que realizó estudios teatrales con Jean Louis Barrault, Virgilio Marchi y Oracio Costa, fue también alumno de Carmen Seco, Luis Escobar, Huberto Pérez de la Ossa y Alfredo Marqueríe. Comenzó su actividad escénica en 1950 en el Teatro Universitario de Murcia, al que permaneció ligado durante varios años. Más tarde pasó a residir en El Salvador, donde dirigió el Teatro Nacional y donde también creó la Escuela de Teatro. Abandonó la actividad escénica en 1964.

SALAS ALTERNATIVAS

En los últimos años, el panorama teatral español registra la aparición de un fenómeno que, pese a su carácter todavía impreciso y minoritario, representa sin duda una respuesta clara a la desorientación de amplios sectores de nuestra vida escénica: la aparición de espacios teatrales alternativos, impulsados y gestionados por colectivos que unen, a su vocación de estabilidad y continuidad, un proyecto estético más o menos coherente y una política cultural más o menos ambiciosa.

Este fenómeno se contrapone a un concepto de teatro, hoy dominante, basado en la espectacularidad y el derroche, tendente a la búsqueda del éxito inmediato y del prestigio social, tanto para quien lo paga, como para quien lo realiza, y para quien lo consume.

Por el contrario, las salas alternativas responden a la necesidad de algunos sectores de la profesión teatral que no encuentran en los circuitos establecidos la sensibilidad adecuada para proyectar sus propuestas estéticas e ideológicas.

Tres serían los aspectos que desde la diversa lógica y deseable de sus planteamientos, unifican a los responsables de esta nueva opción profesional:

1.- Búsqueda de una más directa comunicación entre realizadores y espectadores, para potenciar el carácter de encuentro del hecho teatral, frente al predominio de lo espectacular.

2.- Prioridad de la idea de proceso frente a los resultados, valorizando tanto la permanente superación del equipo, como la renovación del discurso estético.

3.- Desarrollo de un proyecto cultural capaz de devolver a la actividad artística, su lugar y su sentido en los procesos de evolución de la colectividad.

Para dar consistencia a este conjunto de iniciativas se ha constituido una Coordinadora Estatal de Salas Alternativas de Teatro que, a lo largo de tres reuniones, realizadas respectivamente en Cádiz, Madrid y Barcelona, ha establecido las bases de una acción conjunta tendente a su ampliación e institucionalización.

Fdo.

Teatro Pradillo (Madrid). Sala Triángulo (Madrid)
Sala Beckett: El teatro Fronterizo (Barcelona)
Sala Artea (Madrid). Sala Teatro Cuarta Pared (Madrid)
Sala Imperdible. Teatro La Pupa (Sevilla)
Escuela de Teatro de Rentería. Sala Niessen (Guipuzcoa)
La Nave de Cambaleo. Cambaleo Teatro (Aranjuez-Madrid)
Sala Ambigú. Concejalía de Juventud (Valladolid)
Sala Central Lechera. Fundación Municipal de Cultura (Cádiz)
Sala Malic (Barcelona). Plataforma de Teatro de Gran Canaria (Las Palmas). Sala Teatre Neu (Barcelona). La Casona (Barcelona)
Aatelier 24 (Valencia). Aula de Teatro Universidad de Málaga
Sala Teatro Arbole (Zaragoza). Sala Teixidors (Barcelona)
Salón Dominical Durango. Teatro Geroa (Durango-Vizcaya)
Ensayo 100 Teatro (Madrid)

El Corte Inglés

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



UNA EMPRESA AL SERVICIO DEL ESPECTACULO.

LAMPARAS - FILTROS DE COLOR - FOCOS - ACCESORIOS - FIBRA OPTICA.

Una asistencia completa
al iluminador de
TEATRO-TELEVISION-CINE.

SERVICIO 24 HORAS

Damos Brillo a las Estrellas.

Pintor Josep Pinós, 36
Tel. 93-427 11 21
Fax 93-428 50 27
08031 BARCELONA

Condesa de Venadito, 6
Tel. 91-405 06 94
Fax 91-405 09 62
28027 MADRID

Alfonso XII, 63
Tel. 95-422 37 85
Fax 95-422 24 14
41001 SEVILLA