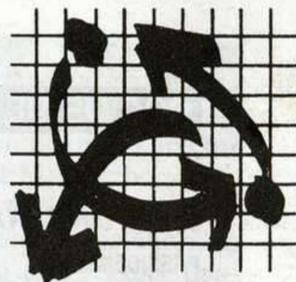


ADE

Nº 13/14 OCTUBRE 1989

Redacción: Caños del Peral, 5-4.º Dcha. 28013 MADRID

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



BOLETIN DE LA ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA

ENTREVISTA CON JOSE CARLOS PLAZA

PERSPECTIVAS DEL TEATRO

Ensayos de: P. Pavis, N. Servos
M. Merschmeier, B. Henrichs
y N. Aguisheva

II CONGRESO DE LA ADE

ARTICULOS DE: Sanchis Sinisterra,
G. Heras, J. Castronuovo, S. Sánchez,
M. Farré, T. Bueno, I. Alvear,
E. Camacho

Ana Belén y José Luis Gómez
en «Hamlet» de
Shakespeare. Centro
Dramático Nacional.
Dirección: José Carlos Plaza.



SOCIOS DE LA ADE

JUNTA DIRECTIVA:

PRESIDENTE:

Angel Fernández Montesinos

VICEPRESIDENTE:

Josep Montanyes

SECRETARIO GENERAL:

Juan Antonio Hormigón

TESORERO:

Antonio Amengual

VOCALES:

Juan José Granda

Agustín Iglesias

Antonio Malonda

Lucila Maquieira

SOCIOS:

Matías Abraham

Juan Pedro de Aguilar

César M. Alario

Antonio Al-les

Angel Alonso

José Luis Alonso Mañés

José Luis Alonso de Santos

Joaquín Alvarez

Juan Manuel Alvarez

Pedro Alvarez-Ossorio

Vicente Aranda

José Bable Neira

Joan Baixas

Damiá Barbany

Karla Barro

Sergi Belbel

Miguel Bilbatúa

Román Calleja

Manuel Canseco

José Canellas

Joan Castells

Eduardo Camacho

José Luis Castro

Julio César Costruovo

Cándido de Castro

Enrique Ciurana

Jesús Cracio

M.^a Angeles Cuña

Antonio Chic

Antonio Díaz Zamora

Adolfo Díez Ezquerro

Pedro Daussá

Jordi Doderó

Jorge Eines

Adela Escartín

Angel Facio

Enric Flores

Pere Fullana

Angel García Moreno

Francisco García-Muñoz

Cesc Gelabert

José Luis Gómez

Alberto González Vergel

Fernando Griffell

Joan María Gual

Antonio Guirau

Serafín Guiscafrec

Ignacio Guzmán

Carlos Herans

Guillermo Heras

Emilio Hernández

Maite Hernángómez

Ricardo Iniesta

Luis María Iturri

Antonio Joven

José Luis Karraskedo

Antonio Andrés Lapeña

William Layton

Eusebio Lázaro

Ricardo Lucía

Gerardo Malla

Nicolás Mallo

Manuel Manzaneque

Juan Margallo

Adolfo Marsillach

Máximo Martín Ferrer

Miguel Massip

Santiago Meléndez

Jaume Melendres

Jordi Mesalles

Joan Minguell

Marcos Miranda

Pau Monerterde

Alberto Morate

Miguel Narros

Francisco Nieva

Pere Noguera

César Oliva

Joan Ollé

José Osuna

Angel Alberto Omar

Santiago Paredes

Lluís Pascual

Juan Pastor

Carlos Patiño

Iago Pericot

José Carlos Plaza

Manuel Ponce

Andrés Presumido

Juan Antonio Quintana

Consuelo Recio

Federico Roda Fábregas

Horacio Rodríguez Aragón

José M.^a Rodríguez-Buzón

Norma Rojas Pita

Angel Ruggeto

María Ruiz

Emilio Sagi

Ricardo Salvat

Santiago Sánchez Serra

José Sanchis Sinisterra

Diego Serrano

Santiago Sueiras

José Francisco Tamarit

José Tamayo

Salvador Távora

Antonio M.^a Thomas

Rafael Torán

Antonio Tordera

Etelvino Vázquez

Joaquín Vida

Manuel Vidal

Francisco Villegas

SOCIOS HONORARIOS:

Luis Escobar

José Estruch

Alfonso Guerra

Cayetano Luca de Tena

Rafael Richart

Frederic Roda

GESTION:

SECRETARIA DE DIRECCION:

Inmaculada Alvear

PUBLICIDAD:

Carlos Rodríguez

PRODUCCIÓN

DE PUBLICACIONES:

Juan Luis Asenjo

ASESOR JURIDICO:

Juan Vázquez

El «BOLETIN» de la Asociación de Directores de Escena cuenta con la colaboración de la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Madrid, del INAEM del Ministerio de Cultura y la contribución de todos aquellos que eligen sus páginas para anunciarse.

Tiene una periodicidad trimestral y se editan 1.500 ejemplares que se distribuyen a los directores de escena españoles, directores de Teatros Públicos, críticos, prensa, gente de teatro, Instituciones del Estado, Autonómicas y Municipales, que administran y diseñan la política teatral actualmente existente, así como otras personalidades de la vida pública, entidades culturales y asociaciones profesionales.

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

Aportaciones a la ADE

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

1988

Del 1 de enero al 30 de junio

Contribuyeron 13 asociados por un total de 17 montajes.

Del 30 de junio al 31 de octubre

Salvador Távora por «Las Bacantes» y «Alhucema».
Angel Fernández Montesinos por «Bésame Johnny».
Agustín Iglesias por «Viva San Martín».
Román Calleja por «Un día cualquiera».
Josep Montanyès por «El Manuscrit d'Ali Bei».
Etelvino Vázquez, por «Ubú Rey».

Del 31 de octubre al 31 de diciembre

Juanjo Granda por «No es verdad» y «Te quiero, zorra».
Adolfo Marsillach por «El Burlador de Sevilla».
Juan Pedro de Aguilar por «Divorcio y más divorcio y otras mil veces divorcio», «Retablo de San Isidro, Labrador de Madrid» y «Pinocho».
Antonio Guirau por «Mío Cervantes» y «Don Juan Tenorio».
José Carlos Plaza por «Carmen Carmen».
William Layton por «Largo viaje hacia la noche».
Guillermo Heras por «Orquídeas a la luz de la luna».
Antonio M.^a Thomas por «Kabył».
Antonio Malonda por «El Relevo».

1989

Del 1 de enero al 15 de abril

Pau Monerterde por «La Disputa» y «Tofolitats».
Nicolás Mallo por «Sin palabras».
Angel Fernández Montesinos por «Con la mosca en la oreja».
Jorge Eines por «La Revolución».
Ignacio Guzmán por «Monólogo para tres sombras».
Etelvino Vázquez por «Devocionario».
Serafín Guiscafrec por «Don Juan Tenorio» y «Luisa Fernanda».
Andrés Presumido por «Locandiera».
Emilio Hernández por «El hombre deshabitado».
Adolfo D. Ezquerro por «Vía Crucis».
Alberto G. Vergel por «El príncipe constante» y «Tierra a la vista».
Pere Noguera por «El pasodoble».
Antonio Guirau por «Tan alegre y tan extraño».
Juan Pastor por «El castillo de Lindabridis».
Javier «El Moreno» por «Infratonos».
Angel Fernández Montesinos por «La Manma».
Julio Costruovo por «Homo-Dramáticos».

Del 15 de abril al 15 de Septiembre

Damiá Barbany por «Dancing».
César Oliva por «Una farola en el salón».
Antonio Amengual por «La leyenda del beso».
Horacio Rodríguez-Aragón por «El sobrero de paja de Italia».
Guillermo Heras por «La risa en los huesos».
Lucila Maquieira por «Homenaje a Antonio Machado, Misterioso y silencioso».
Emilio Sagi por «Tristán e Isolda».
Maite Hernángómez por «La cabeza del dragón».
Jordi Mesalles por «La fuerza de la costumbre».
Cesc Gelabert por «Belmonte».

APORTACIONES EXTRAORDINARIAS

Adolfo Díez Ezquerro.
Josep Montanyès.
Aportación Anónima.
Antonio Amengual.

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

Relevo en el INAEM

Adolfo Marsillach nuevo Director General

Como si de una serpiente de verano se tratara, los primeros días de julio trajeron la noticia: José Manuel Garrido, Director General del INAEM, pasaba a ocupar la Subsecretaría de Cultura. Horas después se anunciaba que su sucesor sería nuestro colega y miembro fundador de la ADE, Adolfo Marsillach.

Durante siete años, desde el triunfo del PSOE en las elecciones de 1982, José Manuel Garrido ha estado al frente de la Dirección General de Música y Teatro primero, y del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música después, una vez que este organismo tuvo existencia administrativa. Ha sido un período complejo y contradictorio. El teatro español mantenía unas estructuras caducas y obsoletas, incompatibles con su existencia como medio de expresión artística. Llevar a cabo esta transformación de fondo no era tarea fácil ni estaba exenta de riesgos. La crónica de este septenato es fiel testimonio de innumerables contradicciones, de logros parciales y de vacilaciones o caminos sin salida también.

Seguramente el mayor de los logros alcanzado por la gestión de Garrido, ha sido aumentar considerablemente la dotación del presupuesto teatral del Ministerio de Cultura. Gracias a ello ha podido ampliar y consolidar el sector público de la producción escénica y convertirlo en cierto modo en ejemplo a seguir por autonomías y municipios. También vio la luz una «normativa» que intentaba racionalizar las ayudas a la producción; se dio impulso a varios festivales, en particular los de Almagro e Internacional de Madrid; se promovieron publicaciones periódicas —como la revista «El Público»— y de investigación; se celebraron con escrupuloso rigor aniversarios como el que tuvo por protagonista a Valle Inclán, etc. Hubo, en definitiva, un intento de promover, desarrollar y conseguir un más alto nivel de calidad en las producciones teatrales españolas.

Como es evidente, no hemos estado de acuerdo en unas cosas y hemos deseado que otras fueran más aprisa. Pero la ADE ha eludido toda crítica solapada, cualquier ten-

tación conspirativa o actitud derivada de supuestos agravios personales. Ha desechado también posturas catastrofistas a las que con frecuencia es muy dado el medio teatral. Hemos intentado realizar una crítica para construir, para acentuar las reformas, para consolidar el futuro, por eso una vez y otra —no siempre con fortuna ni con respuestas positivas— hemos ofrecido nuestra cooperación y aportado propuestas sobre aquellas cuestiones que nos parecían más urgentes e importantes de resolver. Quien haya seguido los editoriales de nuestros «Boletines», las «Consideraciones» de nuestros dos Congresos, las ponencias y debates de las «Jornadas de Teatro de la Comunidad de Madrid», etc., podrá tener un mosaico de los planteamientos que hemos realizado ante el INAEM en torno a la configuración de los teatros públicos como tales, la definición y articulación coherente de los teatros semipúblicos, los festivales, la con-

dición profesional del director de escena y sus problemas de formación y de actuación creativa, etc. Creemos haber abierto numerosas líneas de debate aunque, como antes decíamos, la parquedad de resultados concretos ha constituido la norma general.

El paso de José Manuel Garrido a la subsecretaría de Cultura, garantiza en cierto modo la continuidad de esta política. Más aún si consideramos que quien viene a sustituirle, Adolfo Marsillach, ha sido uno de sus más cualificados colaboradores, director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico y persona de la más alta confianza del anterior Director General.

Es un tanto ocioso referirnos a la ejecutoria profesional de Marsillach por ser de sobra conocida. Baste recordar que se trata de uno de los más prestigiosos directores de escena de nuestro país, primer director del Centro Democrático Nacional y de la CNTC y merecedor del «Pre-

mio ADE» en 1987, concedido por votación de nuestros asociados.

Evidentemente, va a enfrentarse a una tarea distinta como Director General del INAEM. Su labor de director de escena o director de instituciones teatrales, se torna ahora en la gestión de un cargo específicamente político, cuyo objetivo se encuadra en la elaboración de las coordinadas legislativas y de producción que propicien e impulsen el conjunto de actividades escénicas emanadas del gobierno del Estado. No es una tarea fácil, no sólo por las dificultades intrínsecas que presenta sino por ser un cargo que se presta, quizás como el que más, a la diatriba fácil, al escarnio permanente y la maledicencia irresponsable. Está, además, cuajado de riesgos y limitado en su capacidad de acción por un marco económico referencial que impone mecánicamente sus criterios, sin tener en cuenta las consideraciones específicas de lo que el teatro es y la consideración que recibe en países con sistemas políticos y sociales similares al nuestro.

La ADE une ahora su felicitación a nuestro compañero por el cargo cuya gestión ha aceptado desempeñar, al contento por haber recaído en uno de nuestros asociados y miembro fundador de nuestra entidad. Asimismo queremos manifestarle y ratificarle el espíritu de cooperación y crítica constructiva que animará la acción de la ADE respecto a la Dirección General del INAEM. Deseamos ser escuchados, pero también escuchar para construir conjuntamente una estructura más estable, consolidada, eficaz y democrática para el teatro español. Por ello trabajamos y en ese camino aguardamos, con esperanza e ilusión, con firmeza y decisión, los mejores resultados en el futuro.



Máximo. «El País», 18 de julio de 1989.

II Congreso de la ADE

PONENCIAS Y COMUNICACIONES

Completamos en esta segunda entrega las ponencias y comunicaciones presentadas en el Segundo Congreso de la ADE. Tal y como anunciamos en nuestro «Boletín» n.º 12 reproducimos a continuación las correspondientes a: Juanjo Granda, José M.ª Rodríguez Buzón, Jorge Eines y Lucila Maquieira. Las dos primeras,

dada su extensión hemos debido extractarlas para que no desborden el espacio que disponemos. De la misma forma que estamos procediendo con los materiales del Primer Congreso de la ADE, también en este caso editaremos las ponencias, comunicaciones y debates, en donde se ofrecerán íntegramente.

El trabajo del director con los actores (extracto)

Por José María Rodríguez-Buzón

El objetivo fundamental del trabajo del director con el actor está en función de la óptica de que parte cada creador. Gracias al eclecticismo que, como práctica creativa se ha generalizado en nuestro siglo, la producción artística ha alcanzado una versatilidad y fecundidad difíciles de igualar en épocas anteriores.

Liberada la creación de toda carga dogmática, expresar hoy una visión determinada de cómo encarar la función y los problemas concretos de una específica práctica escénica no pretende otra cosa que comunicar la opinión personal de quien la realiza, con el ánimo de verla contrastada con otros puntos de vista.

Por lo demás, no podría ser de otra manera, situados como estamos en un punto de inflexión social y artística donde escasas certezas cabe tener.

Cómo dotar al intérprete del máximo poder significativo de modo que sea el mejor agente conductor de los contenidos que el autor vierte en el texto, es la aventura que todo creador debe afrontar en su trabajo actoral. Contar ese proceso, a través de mi experiencia concreta, es lo que me propongo con esta ponencia.

El análisis dramático ha ocupado de siempre un papel determinante en mi trabajo, no sólo con los actores sino también en la puesta en escena. El hecho de haber contado, por lo común, con un equipo fijo, me permitió adoptar como práctica continuada la tipología del análisis épico. Sin embargo, a lo largo del tiempo éste ha ido modificándose y, en la actualidad, ni ejerzo ni defiendo una ortodo-

xia en esa dirección. Otros materiales, procedentes de la lingüística, el psicoanálisis y la antropología cultural junguiana se han ido incorporando, si bien permanezco fiel a lo que desde un principio constituyó el norte de mi trabajo, la búsqueda de una síntesis entre la epicidad y lo orgánico.

En este orden de cosas, en una primera fase, comienzo focalizando la atención del actor en el análisis en la doble vertiente que todo texto conllevó: su materialidad y sus contenidos. Y ello, porque la estructura y la comprensión de la cadena de significaciones de una pieza constituye, a mi manera de ver, el primer paso obligado en el dominio del texto.

Se precisa, pues, adiestrar al actor en el análisis de la estructura, tanto de la superficial como de la profunda (...).

En la base de un espectáculo fallido y una interpretación equivocada se encuentra, con frecuencia, la ausencia de este tipo de análisis o su no correcta ejecución.

El siguiente paso en mi trabajo es el análisis dramático propiamente dicho, que comienza extrayendo los motivos y las ideas que inspiraron la obra. Se resume después el argumento o tema de forma sintética.

A continuación dividimos el texto en incidentes, entendiendo como tales los cambios que se producen en la acción a lo largo de la pieza. Determinamos después cuáles son los que la hacen progresar y cuáles no.

Se elaboran luego los gestos de cada incidente. El gesto tiene el valor instrumental de connotar en



«El vergonzoso en palacio» de Tirso de Molina. Compañía Nacional de Teatro Clásico.
Dirección: Adolfo Marsillach.

una sola frase o palabra lo más significativo de lo que deseamos contar en cada incidente. Esta parcelación incidental y gestual de la pieza desemboca finalmente en la elaboración de un gesto global de todo el espectáculo que debe responder a la suma de cada uno de ellos y guardar, por tanto, con cada una de las partes, una alta coherencia interna. Con esta cadena de significaciones que arroja el análisis pormenorizado ya disponemos de la secuencia que nos permite trazar la fábula de la pieza que ha de constituir el soporte fundamental sobre el que descansa tanto la puesta en escena como el trabajo actoral.

Antes de proceder al reparto de papeles emprendemos el análisis dramaturgico de los personajes, aunque desde una perspectiva esencialmente orgánica, con una marcada inflexión contextual y social (...). Somos en cuanto que vivencia compartida y sólo entendemos lo genérico colectivo. Nuestro arte o es una comunión plural o se convierte en «arte bruto», arte alienado. Así pues, el personaje, en sus deseos y contradicciones, no es el espécimen singular e irrepetible en que cierta liturgia de lo orgánico puede situarlo, sino el que metaboliza, bien es verdad que cada uno a su modo, unas condiciones de vida colectivas.

Por ello, en la dramaturgia del personaje partimos del mismo, como un ser social e histórico y que, a través de las circunstancias dadas por el autor, las premisas de la puesta en escena y su concepción personal se trazan los objetivos, las unidades y el superobjetivo que permitirán al actor tener una idea muy concreta de su personaje disociado de los demás. En este momento que marca un punto de inflexión crítico en la búsqueda de la síntesis antes aludida entre la epicidad y lo orgánico, tras analizar las actividades fundamentales de los personajes y redactar sus propios «gestus», continuamos profundizando en las leyes de la organicidad: la **«imaginación creadora»**, verdadera piedra de toque que va a permitir al actor transformarse en el personaje; **«concentración controlada»**, que constituye uno de los elementos esenciales para incorpo-

rar el personaje sin caer en la sobreactuación y **«sentido de la verdad»**, la fe que pone el actor en su relación con los demás personajes, con los objetos y con el espacio y que transmite a los espectadores mediante la veracidad de sus vivencias.

La distribución de papeles la hacemos, si es posible, de forma provisional, teniendo presente lo provechoso que es para el trabajo actoral ir rotando los personajes hasta su conformación definitiva.

Procedemos, a continuación, a examinar la planta de la escena, vemos si hay continuidad, consideramos los dispositivos escénicos de cada acto por separado y se realizan dibujos que expresan los momentos más significativos, los movimientos de grupos y las actividades fundamentales de los personajes principales.

Con la puesta en posiciones concluimos el análisis dramaturgico y la dramaturgia del personaje y empezamos los ensayos parciales, donde el intérprete, ya dueño de toda la información que se le ha suministrado en las etapas anteriores, con el diseño gestual de su personaje y los objetivos y conflictos bien definidos, comienza los ensayos de repetición y, en un juego de contraste con los demás personajes, se desata la cadena de acciones-reacciones que da origen a la vida en el escenario.

Con esta etapa entramos en la fase más delicada del trabajo con el actor. (...) A partir de ese momento, el director que, por su oficio, es como el espejo donde el actor ha de contrastar un trabajo con la dinamicidad que le es propia a toda creación, debe intervenir sin cortar lo que está fluyendo, insistiendo en las acciones justificadas, las reacciones motivadas, la precisión de los gestos...

Y todo ello, sin caer en la tentación de imponerse porque en la creación orgánica nada es, todo es un devenir y porque, en último término, es imposible enseñar a nadie a crear. El proceso creativo es subconsciente. Por eso mismo, al director sólo le es dado despejar el camino al actor para que su trabajo sea creativo, ya que la conciencia nunca crea. Sólo suministra los materiales y es el subconsciente quien, con independencia, los reúne (...).

De ese modo, el director en su trabajo con el actor debe remover todos los escombros de las convencionalidades que le impiden manifestar su creatividad, pero no intentar enseñarle la misma creatividad, porque entonces arruinará su talento y, en lugar de ayudarlo a liberarse de prejuicios y estereotipos, le impondrá un conjunto de nuevos prejuicios característicos de sus propios puntos de vista.

De igual forma que el director ha de controlar sus tendencias impositivas, ha de estar atento a que no se produzca, por parte del actor, una actuación de idéntico signo consigo mismo. Uno de los problemas más característicos que surgen en el trabajo del actor consigo mismo es la impaciencia que sufre por despertar sus sentimientos y que lo conduce a lo que llamamos «adelantar».

Una parte substancial de mi trabajo con el actor está dedicado a ese problema. Tranquilizar al intérprete y convencerle de que no debe preocuparse por los sentimientos del personaje, que surgirán por sí solos, no es tarea fácil. Esa dificultad se acrecienta cuando el actor está haciendo mal uso de sus emociones. Conviene recordarle entonces lo que el mismo Stanislavsky decía a sus actores, cuando les recomendaba que no forzaran los sentimientos haciéndolos a la medida. El les invitaba a olvidarlos por completo y ejemplificaba con la propia vida, donde los sentimientos llegan a nosotros por sí mismos, contra nuestra voluntad (...).

Hay, pues, que enseñarle al actor el camino que nos señalan las propias leyes de la naturaleza. Los sentimientos vienen de improviso, contra nuestra propia voluntad, como hemos dicho. Porque no es eso competencia de la voluntad. La voluntad, enseñaba Stanislavsky, sólo da nacimiento a la acción dirigida a la satisfacción del deseo. Si lo conseguimos, nace de forma espontánea un sentimiento positivo. Si, por el contrario, se interpone un obstáculo que nos impide satisfacerlo, surge un sentimiento negativo. Por tanto, una acción dirigida hacia la satisfacción de un deseo viene siempre acompañada por una serie de sentimientos espontáneos.

Así, satisfechos o no, cada sentimiento es un de-

seo y el actor debe pensar antes que nada en lo que desea obtener en un momento determinado y lo que debe hacer, pero no en lo que va a sentir. La emoción, así como los medios expresivos, está siendo generada subconscientemente, espontáneamente en el proceso de ejecutar las acciones dirigidas hacia la gratificación de un deseo.

Convencer al actor de que el deseo es el motivo para la acción es haberle situado en lo que es esencial en su trabajo: aprender a desear, desear a voluntad lo que pertenece al personaje.

El proceso de la creación orgánica de un personaje que implica esa larga trayectoria cuyas etapas hemos mencionado con anterioridad ocupa en mi trabajo más de los dos tercios del tiempo dedicado a la puesta en escena. Conforme se va desarrollando este proceso una multiplicidad de aspectos reclama nuestra atención. Durante todas las fases se hace necesario incentivar en el actor una disposición constante hacia la creatividad orgánica.

Para desarrollar esa actitud dentro de sí el actor deberá afrontar los ensayos desde una perspectiva dinámica y buscar algo nuevo en todos y cada uno de ellos. No se trata de repetir lo que fue descubierto el día anterior sino de proseguir ahondando en el acontecimiento del personaje y, por ello, de sí mismo, con la certeza de que el material adquirido en los ensayos previos vendrá a la vida por sí mismo.

Entregado a la vorágine del trabajo, avances y retrocesos, rodeos, estancamientos, nuevos aspectos

a tener en cuenta y ante el cúmulo de requerimientos, consideraciones y demandas que generan los ensayos, el fantasma del cansancio amenaza la progresión del trabajo y se constituye en el más peligroso enemigo en potencia del actor. Tenemos que estar con la guardia levantada contra la fatiga que despunta cuando no surgen cosas nuevas. Hay que recuperar el deseo de actuar que sólo despierta cuando el actor vuelve a subir al escenario con la disposición interior de reaccionar a todo lo que ocurre en el ensayo como si se produjera por primera vez y constituyese, por tanto, una sorpresa.

Porque, para ver brotar la vida en la escena, todo necesita ser inesperado. Uno debe reaccionar ante ello sin prejuicios, espontáneamente, confiando más en el propio subconsciente.

No perder la capacidad de sorpresa constituye, por tanto, el reto que se nos presenta en este período crítico con respecto al trabajo actoral.

Sólo si somos capaces de mantener a nuestros actores en la disposición de reaccionar a todo lo que ocurre en el ensayo es posible seguir con la progresión del trabajo, con el crecimiento y enriquecimiento de los respectivos personajes y situaciones. Sólo de este modo conseguiremos de forma espontánea e inesperada el gozo y milagro de la creación. Porque, al fin, de eso se trataba: volver a ser nosotros mismos en cuanto que, a través del personaje, somos otros distintos. (...)

Por ello, cuando podamos decir que el «papel»

está listo, será cuando el actor haya hecho del diálogo su propio diálogo.

Ya el texto no es, y las palabras se han hecho sus propias palabras porque el actor comprendió que él estaba verdaderamente contenido dentro de ellas cuando descubrió los pensamientos que albergaban y gracias a los cuales vive el personaje, vive él mismo.

Todavía el trabajo del actor no está concluido. Aún queda una fase final en la que mi atención se centra, a través de los ensayos encadenados de los diversos accidentes, en verificar la continuidad de la fábula y el personaje. Observar si la línea continua está siendo bien trabajada por el actor, si el ritmo es el adecuado, si el control de las emociones se ejerce con precisión, sin inhibiciones ni represiones indeseadas, si se ha creado «molde», etc.

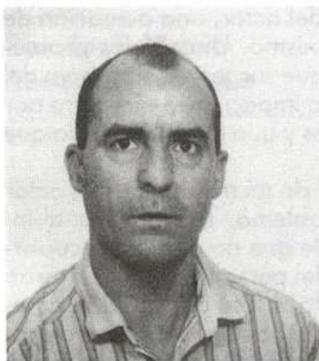
Estamos en esa fase que la dramaturgia épica llama de sonda, lupa y lima, donde todos los signos que componen el espectáculo son sometidos a un minucioso ajuste y donde la interpretación como soporte fundamental de la fábula, en mi trabajo, ha de pasar por el examen más estricto de los diversos elementos expresivos que componen ese doble nivel técnico y orgánico de la construcción del personaje.

En este tramo final, con el trabajo sobre el actor prácticamente concluido, ya sólo resta realizar los ensayos críticos y generales para que el personaje se enfrente con el público.

Sevilla, abril de 1989.

La puesta en escena entre el actor y su oficio

(Extracto de la ponencia realizada para el II Congreso)



Por Juanjo Granda

Un edificio sin cimientos

En nuestra relación con el actor, es corriente confundir indicaciones de la dirección con la corrección de insuficiencias técnicas primarias. Cuando los actores admiten una relación fundada en esas insuficiencias, a pesar del esfuerzo que supone, podemos estar satisfechos; peor es el tener que contentarse, cuando el actor no admite por su edad o posición las indicaciones que le exponemos, con unos resultados muy por debajo de los objetivos expresivos de la puesta en escena. Por supuesto que nos referimos a indicaciones de tipo técnico general como puede ser la proyección oral, dicción, sicomotricidad, sentido rítmico, memoria, etc., y no a las de construcción del personaje, situación, intenciones, partitura emocional y tantas otras que sí conforman la base de nuestra relación en un montaje.

Indaguemos, aunque sin posibilidad de extendernos todo lo que el tema requiere, en las razones que procuran que una relación artística tan importante, se encuentre en demasiadas ocasiones ante fricciones innecesarias.

Sin ninguna duda nuestras circunstancias culturales caminan paralelas a las europeas a pesar de accidentes políticos y administraciones que han sido tan contrarias a la libertad de expresión y que han propiciado que seamos seguidores de tendencias en lugar de justos con nuestra tradición para alcanzar lo auténticamente nuevo.

Lo que en esencia nos diferencia de nuestros vecinos europeos, puesto que entre todos formamos un cuerpo cultural compacto y plural, es la ausen-

cia de una tradición que cimente cualquier tentativa de ruptura o de confrontación. En lo demás, por emulación o necesidad evolutiva, respondemos a todas las novedades estilísticas obteniendo unos resultados, que en ocasiones han significado grandes logros creativos.

Nuestra literatura dramática no ha perdido en ningún momento su orientación y la dirección escénica ha conquistado su lugar, al tiempo que en otros países, en el campo de la producción teatral. ¿Cómo es posible que habiendo perdido, o extraviado, nuestra tradición teatral en cuanto a actuación se refiere, no se hayan producido tantas diferencias con el proceso evolutivo del resto de Europa? ¿Teníamos escuela actoral en España? ¿Todo ha sido debido a la desidia de nuestros actores? Estas son preguntas que deberemos contestarnos para obtener la claridad que permita un reencuentro con unos materiales teatrales en los que está la clave de la pervivencia de nuestro teatro en una de sus partes con mayor significado e importancia.

Las razones que justifican la primera cuestión son múltiples y la complejidad que entraña su análisis es la causa de la mayoría de las reflexiones, tertulias, artículos y estudios en nuestra área profesional. Unos de los vectores conflictivos más resistentes que hemos tenido, y seguimos teniendo los directores, ha sido el que corresponde a la autoría del texto; durante un largo período de la historia reciente del teatro, el autor ha sido el dueño intolerante de la escena. El prestigio y reconocimiento social fue acaparado por él; el resto del mecanismo teatral era considerado indigno, desprovisto de



«El hombre deshabitado» de Rafael Alberti.
Dirección: Emilio Hernández.

nobleza. El autor, superando mejor o peor todos los abatares históricos, ha mantenido su hegemonía y recorrido el camino del teatro moderno sin importarle mucho, y ese es uno de los errores, si los actores se habían perdido en el camino, cansados y desorientados, en brazos de una situación nada propicia para planteamientos estilísticos. Por parte de los directores parece que hemos estado demasiado ocupados en defender y posicionar nuestro oficio, para detectar y denunciar el peligro de pérdida de identidad artística en que se encontraba el actor. El espejismo del cine ronda al teatro y como más adelante veremos es el responsable de la mayoría de los desvíos que suceden en la interpretación teatral.

No creamos que fue casual la invención de la teoría del naturalismo en el momento de la aparición de la fotografía y el inmediato soporte del celuloide; se trataba indudablemente de una aspiración del inconsciente colectivo. De una estación más en esa búsqueda incesante de la identidad del ser humano; y que no tendría mayor importancia si no fuese porque cuando el miedo y la inseguridad nos acorralan, necesitamos de etiquetas y definiciones para mantenernos como en un flotador que más adelante se revuelve contra nosotros hundiéndonos en la confusión; lo contrario para lo que nacieron.

A la cuestión planteada en segundo lugar, tenemos una larga referencia de nombres de grandes actores y actrices que desde la creación del Real Conservatorio de música y declamación de María Cristina, en 1830, que recogía, ya transformadas, las aspiraciones planteadas por Jovellanos para el oficio del actor, con la Ilustración como impulsora de tantas renovaciones, y por extensión hacia las clases sociales elevadas que necesitaban de instrucción y buenos modales. Dice el texto «... Estos ejercicios enseñarían a presentarse con despejo, a andar y moverse con compostura, a hablar y gesticular con decoro, a pronunciar con claridad y buena modulación, y a dar a la expresión aquel tono de sentimiento y de verdad que es el alma de la conversación, y tan necesario para agradar y persuadir, como raro, entre nosotros». Nuestros actores románticos que crearon escuela, bien en sus compañías o en los conservatorios, no hacen sino seguir la esencia de esas directrices, evolucionadas y con la personalidad de cada uno de ellos, manteniendo la tradición del teatro anterior y sosteniendo las novedades que su época les reclama. Máiquez, Romea, Matilde Díez y Teodora Lamadrid representan los pilares del teatro romántico; Rafael Calvo y Antonio Vico mantienen y elevan esa tradición, adecuando su técnica a los deseos formales

del final decimonónico. Mariano Fernández representa la maestría del decir a los clásicos con un soplo inagotable y una ductilidad expresiva que cautivó a sus contemporáneos. Desde la Guerrero y la Tubau pasando por Ricardo Calvo, sobrino de Rafael, la Bárcena, la Xirgu y un amplísimo etc., hasta llegar a Manuel Dicenta, que consideramos de los últimos representantes de ese gran teatro de la palabra hecha forma, los datos nos confirman que escuela ha existido hasta no hace mucho y que todavía existen actores con memoria y estilo de esas generaciones desaparecidas de las que afortunadamente nos quedan documentos sonoros. Recuerdo un soneto de Lope, ese tan conocido que empieza «Desmayarse, atreverse, estar furioso...», en la voz de Lola Membrives, que es un portento de sencillez y eficacia.

¿Es el actor culpable con su desidia, del abandono de la técnica que permite trabajar con la palabra como si de notas musicales organizadas en complejo diagrama se tratase, y por tanto responsable de la pérdida de la singularidad del arte del teatro? Creemos que ha sido la víctima de esta gran ceremonia de la confusión. No podemos recriminarle ahora, que el que decide es el director; si pecó en su aspiración a divo y empresario ya lo ha purgado por lo raro y meritorio de esos casos en la actualidad. La responsabilidad es compartida por una sociedad que no ha sabido o no ha querido caminar por un sendero de verdadero pluralismo artístico, que no ha respetado la tradición y se ha entregado a una modernidad ilusoria, al vértigo de la libertad con receta.

Del oficio del actor

En la actualidad el término teatro va ligado al de espectáculo y ambos son genéricos de toda actividad pública artística en vivo. Es habitual convocar a un espectáculo teatral que resulta ser un concierto de una estrella del rock; también se llama teatro danza a lo que tiene como fundamento el lenguaje corporal, de igual modo se llama teatro al que utiliza marionetas de cualquier tipo o medida, o a las llamadas «acciones» que utilizan gran variedad de elementos y posibilidades; y un extenso etc. Debido a esta situación de inoperatividad conceptual es necesario aclarar a qué tipo de teatro, y por tanto actor, nos vamos a referir.

El teatro lírico, no operístico, ha precisado en todo momento de su historia de actores preparados

en la disciplina de la música, la danza y la declamación. Como el término declamación produce resistencia y enturbia el entendimiento, usaremos un sinónimo más actual por genérico: interpretación. Bien, un actor que domina estas tres ramas podría decirse que se encuentra en condiciones de realizar cualquier papel sin que importare el estilo de teatro a que estuviese adscrito. ¿Sucede normalmente así? Todos sabemos que la comedia musical exige esa preparación y que ni a los años perdona la realización de sus exigencias. Tampoco podemos olvidar que la comedia musical en nuestro país tuvo una fértil manifestación en la zarzuela y el género chico y que desafortunadamente hemos perdido la tradición y la inspiración puesto que no ha encontrado lugar en nuestra modernidad.

Deducimos de esto que aunque sí estemos elaborando todo tipo de estéticas en nuestros espacios teatrales, no contamos con los actores preparados para cumplir con su cometido con la perfección que se espera de un buen profesional y artista. Si tienen que bailar, no pasan de sincronizar cuatro pasos; hacen expresión corporal, pero ¿Eso no es danza y hay que exigirse más? Si cantan es después de unos esfuerzos agotadores, y la interpretación (declamación) no supera las más de las veces una convincente naturalidad.

Si el mayor porcentaje del teatro que producimos es del antiguamente llamado de verso (ya a principios de nuestro siglo era pintoresco definir al teatro no lírico con ese nombre, cuando comprendía también a la prosa más chabacana). ¿Cómo es posible que nuestros actores no cuenten con una formación técnica vocal capaz de declamar con la amplitud y riqueza expresiva que el oficio requiere?

Y tocamos el tema central del capítulo; con más o menos concreción, novedad o clasicismo, en nuestro teatro, en la actualidad, no podemos referirnos más que al teatro de texto; significa esto que los actores que consideraremos capacitados para desempeñar su oficio serán aquellos que cuenten con una técnica de expresión oral suficiente para jugar artísticamente las grandes formas de este tipo de teatro; el histórico, que es todo, y el contemporáneo.

Como dijimos existen muchos tipos de actores para el teatro y uno que los resume a todos, el de la comedia musical. Pero no podemos dejar de reseñar, por su importancia en todos los aspectos en las sociedades actuales, a ese otro actor del campo de la imagen: el artista de cine, la estrella. Ni con el paso del tiempo que todo lo cauteriza y restaura, ha podido superar el actor de teatro la pérdida del estrellato que el cine vino a usurparle. El teatro, viudo de la popularidad, pierde progresivamente a sus oficientes, y lo que es más grave, tiende a imitar las formas del cine que éste a su vez había tomado del teatro: **la aspiración naturalista**. ¿Cuánto daño a causado el naturalismo al teatro! Cuánta intuición y sabiduría se desprende de las aspiraciones de un Appia, de los avisos de un Meyerhold y de las pasiones de Graig.

El gran teatro de la palabra ha sido siempre el del verso dramático. En las medidas de arte menor o mayor, según géneros y tradiciones lingüísticas, y hasta que la vanguardia y los existencialismos hicieron saltar en pedazos las formas, se expresan las ideas, los deseos y las emociones más esenciales con la riqueza y profundidad que los distintos poetas y estilos nos han demostrado que se podía y se puede hacer.

Para este hermoso teatro de la forma en lo verbal es necesario unos intérpretes instruidos en ello, que lo comprendan y lo utilicen como medio artístico insustituible y difícilmente usurpable por soportes como el cine y su hijo el vídeo. Estos actores comparables en preparación técnica a los cantantes de ópera, deben contar con un registro y un soplo capaces de jugar con la palabra como si de una pieza musical se tratara; no olvidemos nunca que lo importante es esa técnica susceptible de emplear en cualquiera de los estilos.

Acerca de los repartos

Las características de la producción para la que somos contratados, marca las condiciones en que podremos realizar el reparto; desde la completa de

cisión sobre el mismo a la imposición de la cabeza y algunos actores más, pasando por las compañías de elenco estable (en nuestro país inexistentes) donde eliges sobre la plantilla que te ofrecen. Los pactos o condiciones que podamos tomar están en relación con el valor de nuestro prestigio.

Las exigencias de mercado son inexorables en la producción de empresa privada y los nombres y los fenómenos publicitarios inevitables; nos veremos siempre obligados a respetar esas normas y procurar obtener el mayor partido artístico y personal en esas circunstancias. Cuando la Cía. es de nuestra titularidad, tenemos menos libertad de lo que deseáramos pero al menos podemos tomárnosla.

La importancia de un reparto que no sólo acierte en los caracteres generales, sino que además enriquezca y dé protagonismo a los personajes; que ponga de manifiesto nuestro tacto para la consecución de una buena dinámica de trabajo imprescindible en toda Cía., y con el que no encontremos excesivos escollos que dificulten nuestro trabajo, es de todos nosotros conocida y supone uno de esos aciertos o errores que condicionan de modo fundamental el resultado de un espectáculo.

En la actualidad, en nuestro teatro, se realizan audiciones de un modo habitual y sería conveniente preguntarse si se corresponde este modo de selección con la realidad de nuestra escena. Ni que decir tiene que la audición es tan vieja como el propio teatro; son los modos lo que se actualizan. También cada género necesita su propia organización; las de danza y las de canto son tan concretas como decisivas. Sin embargo, en teatro y cine parecen estar determinadas preferentemente a conocer caras y personalidades. Esto crea entre los actores, o futuros profesionales, la sensación de encontrarse en un mercado de empleo sin límites definidos en lo relativo al oficio que se valora.

En estas pruebas nos encontramos con casos que aunque sea muy difícil de evitar, no dejan de producirnos profundo desaliento. En cine no sucede lo

mismo e incluso no importa, pero en teatro se suelen dar unos textos al concertar la prueba, para su aprendizaje o al menos para su estudio previo. Compruebas en la audición que existen problemas básicos de dicción, de entonación e incluso de coherencia sintáctica. Y si queremos comprobar la capacidad técnica para incorporar y reproducir intenciones, emociones o situaciones, nos daremos cuenta de la incapacidad generalizada de los aspirantes.

Para los papeles importantes, y en teatro suelen ser casi todos, hacemos pocas audiciones y el que las hace es que se encuentra fuera de su comunidad o está bastante desvinculado de lo que ocurre en nuestros escenarios. No quiere decir esto que no encontremos problemas a la hora de la elección, es que con los actores que trabajan y más con los que tienen cierto «nombre» no puedes pedirles que hagan pruebas, a lo sumo una entrevista; y no dejan de tener razón, aunque ningún profesional que se precie dejará de realizar todas las pruebas que le solicites, sobre todo si no tiene perspectivas de trabajo.

En obras de reparto extenso encontraremos dos problemas que suelen convertirse en nuestra tortura predilecta después de las carencias técnicas apuntadas; encontrar galanes y actores de carácter heroico con edad. Por supuesto con fuerza y preparación suficiente los primeros y con soplo y condiciones físicas los segundos.

Cuando contemplamos la historia de nuestro teatro no dejamos de sorprendernos ante la evidencia de que existieron grandes actores de teatro clásico y romántico en igualdad de condiciones a nuestras actrices de la misma época; es a partir de mediados del presente siglo cuando empieza a producirse el desequilibrio; las explicaciones sociológicas no dejan de ser especulaciones, la realidad es que, sin que podamos comprenderlo, nos encontramos con una oferta escasa de actores de fuerza en proporción con la de actrices de las mismas características.

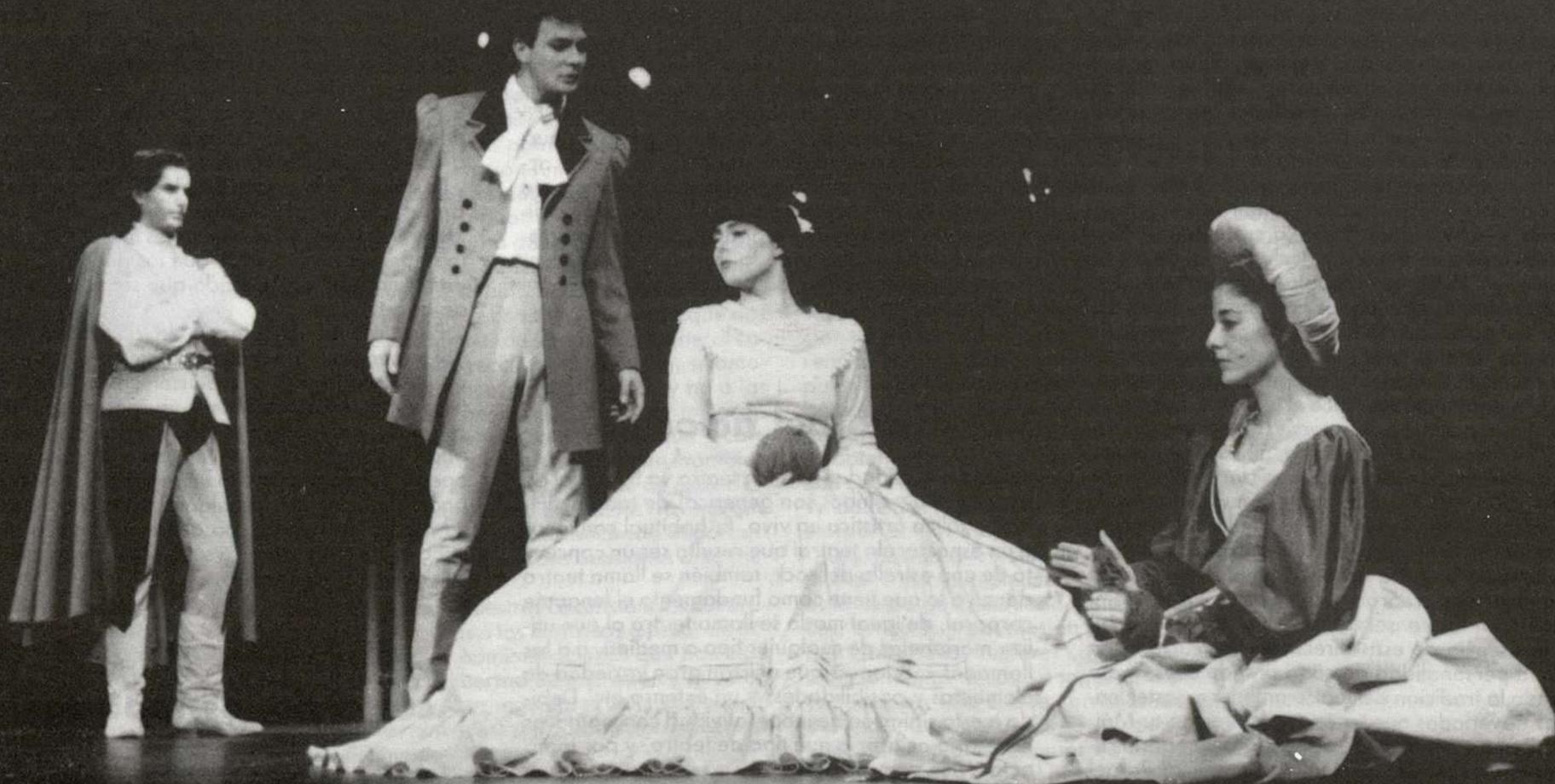
Si la producción pertenece a un teatro público nuestra aventura encontrará menos dificultades que si no lo fuera. La desconfianza, y en muchos casos la comodidad, hace que las preferencias de los profesionales se inclinen hacia esas producciones aunque los papeles sean pequeños o incluso no les gusten nada. Es tan humanamente comprensible como artísticamente desastroso. El arte entraña riesgo, y las seguridades tienen precio; en ocasiones muy alto.

Si hemos tenido paciencia, tiempo y suerte contaremos con la heroína y el héroe, con las damas y caballeros del resto del reparto. Con la damita y el galán, con la segunda dama y el galán de carácter, con la característica cómica o dramática, con el característico noble y el gracioso y la criada. Esta jerga tan entrañable, pocas veces la he visto tan extensamente estudiada como lo hizo Meyerhold; y se ha utilizado en nuestro teatro hasta hace muy poco. Todavía los cómicos con solera y algún que otro director suelen utilizarla como una convención terminológica que ayuda al comentar un reparto.

Los criterios que han guiado la selección del reparto y que se corresponden con el estudio que de los personajes y el montaje hemos realizado, tendrán que relacionarse con los deseos de la producción, más o menos acusados, de que el espectáculo tenga una atracción pública que lo haga rentable. Esto, en lo que toca al reparto, hace que nos esforcemos en conjugar calidad y sensatez con popularidad y sensacionalismo. Todas las artes del espectáculo tienen la condición de tener que convocar al público previsto en el lugar y la hora anunciados; de no producirse el encuentro nuestras aspiraciones ven a aumentar su frustración en la misma medida que disminuye la asistencia del público; recordemos el estado que nos acompaña si el fallo de alguno de los responsables de que sea posible obliga a la suspensión de la actuación.

Insistamos para finalizar, que con un buen reparto habremos avanzado considerablemente hacia el logro de los objetivos de la puesta en escena.

«Porfiar hasta morir» de Lope de Vega. Dirección: Alberto González Vergel.



El estreno como epílogo y continuación

Como hemos reseñado, el acto teatral está en manos del actor por la esencialidad misma del espectáculo; el teatro no permanece estático; el estatismo es propio de otros soportes que pueden muy bien servirnos para almacenar y recordar el suceso; pero nunca podrán sustituir el acto en sí. El carácter de «aquí y ahora» se encuentra presente en la conciencia actoral y hace uso de él, a favor o en contra de nuestra aportación, lo queramos o no. Sólo podremos defendernos con la fuerza de un despedido o la amenaza del nunca más.

En nuestro arte no existe el mañana, sólo el ahora. Garantizar al espectador que lo que va a ver es igual o mejor que lo que otros espectadores contemplaron, es el afán ilusorio de algunos y el interés mercantil de otros.

Hace tiempo que ciertas actuaciones en vivo, y el teatro es el más afectado, no cuentan con la pasión del público. Pasión en cuanto a la aspiración que pone el espectador a que sus deseos sean satisfechos. El espectador de teatro es tan educado que si no entiende o se aburre con lo que observa, se aguanta e incluso aplaude al final. ¿Cómo habremos llegado a esta situación tan lánguida y educada? Esto significa que no hay nada en juego ni

en la escena ni en el aforo. Desde la escena creo que nunca se ha podido provocar más, tenemos un siglo de experiencia, pero por lo que observamos la provocación no conduce a apasionar al espectador; o al menos es lo que dice la taquilla. Desde el teatro público con precios políticos no se pueden comprobar esas cosas. Con el precio de la butaca a su coste real, puesto que lo que está en venta es mercancía para el ocio, y el mercado se encuentra muy saturado y competitivo, es como se pueden comprobar los verdaderos valores y necesidades del espectador; desde los más exigentes intelectuales, para eso están los teatros de minorías, hasta los más sencillos en los grandes aforos.

Partiendo de esta situación, la relación que el director tiene con los actores, una vez estrenado el espectáculo, tampoco ofrece grandes inconvenientes ni resistencia. Los actores contratados por la producción pública cumplirán sin problemas las indicaciones que les hallamos dado, y si alguno se desmanda será el divo y, lo mismo si estamos en el teatro privado, no podremos hacer con él más que aguantarnos y jurar que no volveremos a repetir la experiencia. Nuestro derecho sobre la puesta en escena será reconocido por todos, pero como no usemos una escopeta, el actor, si se empeña, hará lo que le dé la gana; y nosotros a rabiar, y en ocasiones a avergonzarnos pensando que los espectadores creerán que eres responsable de semejante

inconsecuencia.

Y retornamos una vez más a lo esencial: ¿sobre qué preceptos artísticos estamos operando?

Con relación a la definición espacial tendremos siempre multitud de fuentes u ayudas razonadas; la iluminación es un arte que se domina con el conocimiento de las fuentes de energía, el plano y el volumen, la colorimetría y el sentido estético adecuado. Lo ajustado de un vestuario y una caracterización sólo estará en peligro en la medida de la suficiencia de nuestros conocimientos en cuanto a trajes, usos y costumbres... y lo que llamamos buen gusto. La dramaturgia y todas sus disciplinas, fundamentales para poder diseñar en la escena, son igualmente objetivables. El autor; bueno, el autor si los derechos son de dominio universal, ningún problema. Si goza de sus derechos, «... con la iglesia hemos topado, amigo Sancho...»

Si contamos con profesionales altamente cualificados, como se dice en los anuncios de oferta de empleo, capaces de resolver los problemas de construcción de personajes en las dos escuelas antes reseñadas, los demás problemas pasan a ocupar un segundo lugar y están relacionados con nuestra capacidad para conducir gentes. Pero si no es así, y es lo que pensamos, el problema sólo se puede resolver en las escuelas, o con escuela; y este tiene que ser el tema para un estudio meditado y extenso que se hace imprescindible concertar.

El trabajo con el actor

por Jorge Eines

Sería, quizás, de interés plantearnos qué es aquello que hace que un director de escena trabaje con un actor, más allá del obvio reconocimiento de la necesidad de ese trabajo.

El hecho de que este tema ocupe un lugar central de nuestros debates indica la aceptación de que algo, seguramente, habrá para decir en un aspecto de nuestra profesión que es, quizás, el que más aportes ha generado en lo que va de nuestro siglo.

Desde el actor marioneta, en un extremo, a la utilización del psicoanálisis como eje vincular del trabajo, en el otro; tomando a ambos extremos como los límites que nos hablan de muchas otras opciones intermedias, siempre ha habido directores preocupados por el trabajo con el intérprete y, siempre, ha habido directores preocupados por evitar que el actor se interpusiera en la plasmación de un proyecto.

Sin embargo, es difícil que un director no reconozca la importancia de la tarea con el actor, so pena de quedar excluido, por completo, de un lugar de cierta seriedad en el trabajo.

No casualmente cuanto más «comercial» es un proyecto (y todos sabemos lo que quiero decir con comercial) hay menos dedicación en el trabajo con el actor. Donde se restringe el espacio de investigación se reduce la preocupación. De la misma manera en los grupos aficionados con mínima experiencia no hay trabajo con el actor, el problema es el texto o su aprendizaje y lo que cada uno vaya pudiendo hacer con él. Es la típica y tópica relación entre extremos.

Seguro que los que estamos aquí, creemos que el tema es prioritario. Hay literatura al respecto (no suficiente, pero existente para los inquietos), escuelas y cursos de interpretación y, algún que otro de dirección para acercarnos a las distintas vertientes del trabajo.

Son espacios para fomentar un aprendizaje que es, más que nada, ayudar a reconocer en uno la importancia de tecnificar el vínculo con el actor, para acercarnos con más seguridad y claridad a la totalidad del hecho teatral. Los grandes maestros de

la dirección y la pedagogía han renegado siempre de las recetas a pesar de los múltiples y ocasionales seguidores que han tratado de continuarles. Aquellos maestros han abierto puertas y han colaborado a que otros pudieran mirar. Con algunas herramientas que uno toma prestado de Stanislavsky, Brecht, Artaud o Grotosky, puede atreverse a mirar y utilizar la experiencia con su carga de errores y fracasos para encontrar un lugar, al sol de ciertos principios que fundamentan y abren los caminos sobre los que transitar.

Alguna vez los directores podremos encontrarnos para intercambiar experiencias como si fueran cromos, y, no sería extraño que acabáramos discutiendo sobre quienes son los propietarios de los mejores cromos. Quizá por ello, no creo en la utilidad de afirmarse en un proceder técnico que no puedo considerar el adecuado para trabajar con el actor, si no partimos de la necesidad del individuo que dirige por encontrarse a sí mismo en la significación del vínculo.

Creo que es diferente dirigir al actor que dirigir el trabajo del actor, pero me ha llevado veinte años poder reconocer la diferencia.

De este reconocimiento de la diferencia no puedo hablar sin convertir esto en un acto narcisista plagado de una subjetividad inherente a lo intransferible de las experiencias. Sin embargo, creo poder comunicar algunas cosas que dan como consecuencia un denodado esfuerzo por tratar de comprender las complejas variables que determinan el proceso creador del actor y su inevitable relación con la estimulación del director en ese sitio que nos constituye como teatreros: los ensayos.

De ahí, mi pregunta de qué es aquello que hace que un director de escena trabaje con un actor, porque a no ser que cada director esté dispuesto a hallar ese lugar de encuentro, ese lugar de deseo, para acercarse al individuo actor, esa razón por la cual el teatro es un pretexto para acercarse a otros individuos y reiventarse cada día la fugacidad propia de nuestro arte, difícilmente podrá reconocer en cualquier técnica algo más que una receta.



«Todos eran mis hijos» de Arthur Miller. Dirección: Angel García Moreno.

Quiero decir que las preguntas respecto al trabajo con el actor son las respuestas que nos vamos dando en relación al valor que le adjudicamos al «aquí y ahora» de cada ensayo.

Si el arte del director es la idea que tiene de su montaje vivirá el vínculo con el actor como la superación del escollo entre lo que quiere realizar y lo que aquel posibilita o impide. El actor es sólo un intermediario. Si el arte del director es el resultado óptimo o no que sus pares o el público juzgarán el

día del estreno, no tendrá tiempo interior para encontrar su espacio junto al actor y superar los problemas inherentes a cualquier proceso. El actor vuelve a ser un obstáculo que no le deja llegar lo antes posible y en las mejores condiciones a ese día, donde se verán los resultados por los cuales hipoteca cada momento de los ensayos.

Por esta vía de reflexión, el trabajo con el actor acaba por desnudar no la ignorancia de una técnica adecuada sino la postergación de una pregun-

ta. Detrás de los interrogantes, alrededor del trabajo con el actor, se ocultan otros interrogantes postergados, porque si un director logra responderse que el arte del director es aquello que hace cada día en los ensayos acabará por encontrar un lugar humano y técnico que le permita vivir el hecho teatral, no como una idea ni como un resultado, sino como un proceso que sólo tiene vigencia en el aquí y ahora de cada ensayo.

Teatro ¿para quién?

Una experiencia de Teatro Social



por Lucila Maquieira

Quiero aportar, brevemente, la experiencia de un trabajo y algunos puntos o sugerencias para la reflexión y discusión colectiva en torno a un aspecto del querido tema que nos convoca: el teatro como vehículo de cultura que actúa bidireccionalmente, es decir, que influye y es influido por el entorno social en que nace y se desarrolla.

La dinámica de este país, que he vivido intensa y directamente desde varios ángulos, en el peregrinaje hacia la democracia, requiere, entre otros el desarrollo de un teatro social.

Me referiré a una experiencia española con gru-

pos de mujeres de distintas edades y de zonas Urbanas y rurales de la Comunidad de Madrid; esta experiencia que voy a referir me parece generalizable y extrapolable a otras poblaciones y otras Comunidades Autónomas.

En la Comunidad de Madrid nos encontramos con una población de casi 2.400.000 mujeres, de las cuales el 75,6 por 100 alcanzan como formación básica la EGB o ni siquiera llegan a este nivel, datos escalofriantes y que tienen una explicación (nunca justificación): cuarenta años de dictadura, discriminación secular de la mujer y en relación al acceso a la formación, a la cultura y a generarlas

personal o colectivamente.

Hemos trabajado con grupos de mujeres:

- menores de veinticinco años
- de veinticinco a cincuenta años
- mayores de cincuenta y cinco años y de 3.ª edad

en lugares como Madrid o Sierra Norte, llamada la sierra pobre, por poner sólo dos ejemplos.

Presentan problemáticas variadas pero semejantes:

- Buscan incorporarse al mundo productivo y a la independencia económica.
- Están atravesando situaciones críticas de separaciones, paro laboral de sus maridos, parejas, etc., con sus secuelas depresivas que generan agresividad y malos tratos a las mujeres y que obligan a éstas a mantener los hogares con subtrabajos de limpiezas, etc.

Mujeres que criados ya los hijos, cuando todos reclaman menos atención y dedicación, cuando ya no van siendo «necesarias» y se interrogan acerca del sentido de su vida, por donde reconducirla sin formación e instrumentación adecuada para salir a «lo público»; dificultades tan concretas como poder acudir y solventar airesamente una entrevista de trabajo.

Con toda esta tipología de mujeres y sus circunstancias hemos trabajado:

- La movilización y expresión corporal, en la búsqueda de una óptima relación con el propio cuerpo y sus posibilidades expresivas y receptoras.
- La expresión-comunicación verbalizada y representada de sus escenas, temidas y deseadas.
- Improvisación de situaciones comunicables teatralmente, repetibles, generalizables.
- Resumir en diálogos, con elementos y concretar en imágenes visualizables: problemáticas, sue-

ños, recuerdos, deseos.

— Pequeñas puestas de los resultados obtenidos en este proceso de trabajo, etc.

De los objetivos marcados y conseguidos en gran medida, podemos explicitar algunos brevemente:

— Movilizar a las mujeres para que accedan al mundo público, social, laboral, cultural, etc., sin que la edad cronológica se sobreponga y anule la edad de los deseos.

— Instrumentarlas, desarrollar sus propias capacidades personales, dañadas, sofocadas, soterradas pero vivas y auspiciar su encuentro personal y/o colectivo con espacios de creatividad y expresividad.

— Divulgar y acercar la cultura a sectores tradicionalmente alejados de ella, y de entre los signos culturales, el teatro como privilegiada y antigua expresión cultural de los pueblos.

Para no alargarme en exceso, pasaré a hacer unas breves aportaciones y sugerencias para que podamos reflexionar.

En toda acción de teatro en que participemos, emprendamos, etc., no puede ser único objetivo crear actrices, actores, escritores/as, directores, sino que ha de incluirse la divulgación, la expansión de formas renovadas de ver, sentir, conocer el teatro, porque tras la experiencia que he explicado, hemos visto como mujeres adolescentes o de setenta años han asistido a una representación por primera vez y han podido deslumbrarse con su magia, porque grupos de mujeres de los Centros de Animación Sociocultural de Madrid (CASM), con los que hemos trabajado, están ahora desarrollando esta labor difusora en asociaciones, barrios, etc. y desplazándose con regularidad y en grupos a presenciar las obras en cartelera.

Se legitima así, la necesidad y la oportunidad de

que se desarrolle un teatro social, en relación a la problemática de las mujeres y no porque sea tarea exclusiva nuestra, sino, porque dado que el teatro (como otras áreas de la cultura) ha sido notoriamente elaborado en su mayoría por hombres aún hablando sobre mujeres en múltiples personajes.

Sería el desarrollo de «lo femenino» y «lo masculino» más allá del sexo biológico de quien lo cree, en un proceso integrador y no disgregador, donde surjan espacios verdadera y profundamente compartidos por mujeres y por hombres en los que poder encontrarnos más y mejor, juntos/as.

Se trata también de aprender a «enseñar a aprender» a ver teatro.

Se trata de desarrollar un compromiso mayor en las gentes a quienes, insisto, nos ha reunido esta tarea común, un compromiso de los trabajadores del teatro con un teatro comprometido con nuestro entorno.

Respeto profundamente el teatro llamado burqués, o el de entretenimiento que también tiene su función. Pero hablo aquí de un teatro que ejerza como espejo de la problemática cotidiana de sectores concretos, que sea didáctico (en cuanto que enseña), y pedagógico (en cuanto que educa), concretándose así uno de los momentos en que el teatro cumple uno de sus motivos: ser un elemento cultural.

Propongo a los y las conocedores/as de las técnicas de interpretación, y a los escritores/as que escriban sobre la problemática de las mujeres, no como objeto, sino como persona total, a las y los directores/as que dirijan este tipo de producciones.

Ello contribuirá a crear sociedades más justas, democráticas, cultas y cálidas, y a que el teatro ocupe el espacio cultural y social que siempre le fue propio, como florecimiento de la expresión de los pueblos.

“El Vergonzoso en Palacio”

Tirso de Molina

Un Clásico inesperado

TEATRO
COMPAÑIA NACIONAL
CLASICO

Director:
Rafael Pérez Sierra



Teatro de
la Comedia

DEL 14 DE NOVIEMBRE
AL 10 DE DICIEMBRE

FUNCION UNICA 8 TARDE

MINISTERIO DE CULTURA
Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música

Jesús Puentes en
El Alcalde de Zalamea
Cafeterón de la Barca
DEL 14 DE DICIEMBRE AL 7 DE ENERO

rosco technotes 2a

Las "TECHNOTES" ROSCO son una publicación ocasional dedicada a la tecnología de aplicaciones para artes escénicas, preparadas por miembros del equipo de pesquisas de los Laboratorios Rosco.

Filtros de Color Para Iluminación Espectacular

¿QUE ES UN FILTRO DE COLOR? Un filtro de color impide el paso a una porción del espectro visible de la fuente luminosa o reflector de luz, absorbiendo y transmitiendo selectivamente. Por ejemplo: un filtro rojo primario permitirá pasar las frecuencias asociadas al rojo e impedirá el paso a las otras. La mayor parte de la energía radiante detenida, es absorbida por el filtro como calor.

Un filtro contiene elementos refractantes de la luz, normalmente tintes, que se encuentran suspendidos en una base transparente o como recubrimiento de esta. Los tintes son colores orgánicos, primordialmente anilinas, que sufren una transformación compleja en el proceso de manufacturación y que finalmente pasan a formar parte de la propia base de los soporta. Los tintes integrales deben poseer suficiente estabilidad térmica para sobrevivir el proceso de altas temperaturas. En el pasado, las bases eran textiles teñidos, como la seda, o gelatinas provenientes de residuos animales. Las bases poliméricas o plásticas, en uso corriente, incluyen a los acetatos, vinilos, poliésteres y policarbonatos, dados aquí en orden aproximado según su estabilidad térmica. Los acetatos y los vinilos tienen las temperaturas más bajas de fusión y los policarbonatos la más elevada.

LOS FILTROS DE LUZ Y EL CALOR. La historia del desarrollo de los filtros de color, es esencialmente la historia del aumento de potencia de la lámpara incandescente con el resultante aumento del calor proyectado sobre el filtro. El hecho reciente que más ha influido en el filtraje de la luz, ha sido la aceptación general de la lámpara de tungsteno-halógeno como fuente de luz básica.

La bombilla de cuarzo está diseñada para funcionar a temperaturas significativamente más altas que la bombilla incandescente convencional de igual potencia, posibilitando así las condiciones necesarias al ciclo del yodeto, que limpia las paredes de la bombilla.

El intenso calor generado por los spots y luces de ciclorama tungsteno-halógeno no afecta solamente de forma negativa a las bases de los filtros sino también a los propios tintes. Independientemente del tipo de bombilla empleado, el diseño de un "spot" tiene una gran influencia en la durabilidad del color de los filtros. En los años 60, los cuerpos de iluminación fueron rediseñados para poder acomodar bombillas de temperatura más elevada, es decir, para las bombillas de tungsteno-halógeno. Pero estas modificaciones han sido sencillamente mecánicas. La introducción de bombillas de cuarzo en los cuerpos antiguos, haciendo así una "conversión" del proyecto, tuvo como resultado el enfocar una intensa cantidad de calor sobre el filtro. Esta búsqueda de una mayor potencia de iluminación y eficiencia en la luminotécnica ha tenido como consecuencia que los fabricantes de filtros hayan sido obligados a buscar bases más estables y resistentes, así como tintes más estables que los utilizados hasta entonces.

DONDE COLOCAR EL TINTE. Hay tres formas básicas de colorear la base de un filtro: (1) se puede aplicar

el color sobre una o ambas superficies de la base como recubrimiento, (2) se puede infiltrar el tinte a través de la superficie del material base, o (3) finalmente se puede también tinter completamente toda la base. El recubrimiento de las superficies de la base es el proceso técnico más sencillo. Un filtro recubierto se puede reconocer porque el color sale si se raspa la superficie con cualquier objeto afilado. El color sale dejando un filtro defectuoso. Y una raya, tolerable en un proyector "fresnel" o en una luz de ciclorama, es desastrosa en el elipsoidal cuando se enfoca sobre los objetos escénicos.

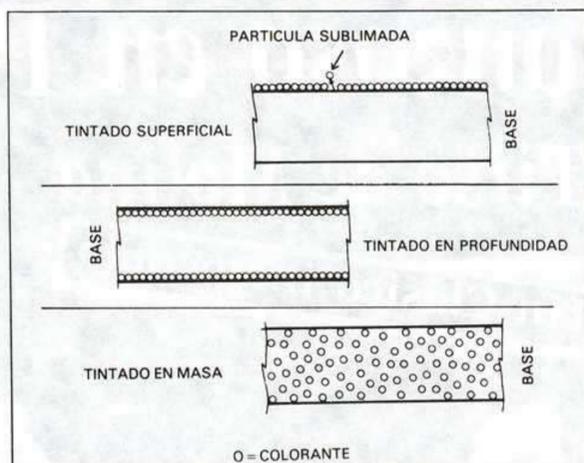


FIGURA 1 CORTE TRANSVERSAL DE UN FILTRO

En cualquier filtro de color el tinte se desplaza desde la zona más caliente. La vida de un filtro es pues, función del tiempo de uso y de la profundidad de penetración de este tinte en el material básico. En los filtros simplemente revestidos, el tinte se sublimará pasando al aire en forma de gas, mucho más fácilmente que un tinte que está uniforme y químicamente incorporado en el material. El mayor nivel de estabilidad se consigue cuando el tinte está introducido uniformemente a través de una base plástica extendido o como se dice normalmente, cuando el filtro está tintado en masa.

EFFECTO DE LOS TINTES EN EL PUNTO DE FUSION DE UN FILTRO. La transmisión de un tinte particular, tiene un efecto enorme sobre la cantidad de calor que el filtro soportará. Los verdes oscuros, por ejemplo, absorben una cantidad muy grande de rojo (en las luces incandescentes) y están así sometidos a los efectos perniciosos del calor mucho más rápidamente que los filtros oscuros, independientemente de la base plástica utilizada.

BASES UTILIZADAS PARA LOS FILTROS. GELATINA ANIMAL. La gelatina animal produce un filtro utilizable si es manipulada adecuadamente. Bajo la luz, la base se vuelve frágil, a medida que la humedad se evapora del filtro. Sin embargo, puesto que este material no es termo-plástico, nunca se fundirá o reblandecerá.

La gelatina animal tiene el precio más bajo de todos los materiales para filtros. Los filtros son tintados en masa y ofrecen una amplia gama de colores. Una de las utilidades principales de este producto tradicional es en aquellas situaciones de producción donde el filtro tiene que ser cambiado con mucha frecuencia, como por ejemplo en los estudios de televisión.

ACETATOS Y VINILOS. Los acetatos pueden ser tintados en masa o por revestimiento y producen filtros aceptables. No obstante, no son resistentes al calor generado por las bombillas de gran potencia y la mayoría de las fórmulas de acetatos arden y no pueden cumplir con las normas impuestas al teatro por las autoridades de muchos países del mundo. Tanto los filtros Cinemoid como Roscolene, tienen que ser cuidadosamente formulados como copolímeros. Los vinilos, generalmente, tienen un punto de fusión más bajo que los acetatos pero se han desarrollado fórmulas que son muy resistentes al calor.

POLIESTERES Y POLICARBONATOS. Los poliésteres son más termorresistentes que los acetatos y desde 1975 parecían destinados a ser la norma de la industria. Se puede esperar de los poliésteres que resistan a la deformación, incluso a temperaturas entre los 126° C y 143° C; sin embargo, no es práctico añadir color durante el proceso de producción de la película base, por lo que se utiliza, generalmente, la difusión química a través de la superficie, o, el menos deseable proceso de recubrimiento.

Además tampoco es posible hacer un poliéster autoextinguible de forma consistente en toda la gama de colores.

De todas las resinas que existen hoy en el mercado, el policarbonato ofrece la mejor combinación de propiedades como base de filtro de color. Es extremadamente resistente al calor y no se deforma, incluso a temperaturas del orden de los 149° C a 163° C. Es muy resistente puesto que se fabrica por el proceso de extrusión. Es, sin embargo, el material más difícil de manufacturar para conseguir un espesor continuo igual, y una dispersión del tinte uniforme. La resina debe ser calentada a temperaturas muy superiores a aquellas utilizadas en la fabricación combinada de alta tecnología de tintes y plásticos, asociada a una gran experiencia, para producir este tipo de filtros de color a partir de una resina tan compleja. El resultado es, sin embargo, que son los más resistentes al calor de todos los manufacturados hasta hoy y estos filtros de policarbonato, además, son intrínsecamente autoextinguibles.

Sin duda, es posible encontrar mejores procesos y mejores materiales para la fabricación de filtros. El esfuerzo para mejorar los productos Rosco, es un programa continuo. Normalmente, todas las semanas, se prueban una media de 10 nuevos tintes con resinas experimentales, mucho antes de que el material sea ofrecido en el mercado. Esta preocupación constante para mejorar los productos, ha contribuido en el dominio que Rosco mantiene en la tecnología de la manufacturación de filtros de luz.

Si ud. tiene alguna cuestión o problema específico, relativo a la aplicación de filtros, le invitamos a enviar sus cuestiones a la oficina Rosco más cercana.

NOTAS SOBRE MANIPULACION Y UTILIZACION DE FILTROS DE COLOR EN PLASTICO.

COMPARACIONES. Mantenga en el espíritu que el público nunca mira al filtro; al contrario, únicamente ve el efecto del filtro en la luz transmitida. La comparación de los filtros, poniéndolos lado a lado y mirando a través de ellos, es algunas veces adecuada; pero el mejor indicador del efecto de un filtro es el aspecto de las superficies iluminadas por la luz filtrada. Cuando ud. no tenga ninguna superficie con colores particulares para iluminar, utilice su brazo o mano para controlar el efecto en los tonos de piel.

Para estudiar los efectos de los filtros experimente con series de filtros, en un proyector carrusel de diapositivas (o dos lado a lado); las muestras Supergel se pueden montar fácilmente en los marquitos para diapositivas (35 mm.).

Algunos diseñadores prefieren hacer su propia serie de filtros en portafiltros standar; esto puede ser más pesado y difícil de transportar que las diapositivas, pero es más práctico para la experimentación en escena. El formato utilizado para estudio es, de hecho, menos importante que la manipulación y experimentación real con la luz filtrada y ver sus efectos en las superficies escénicas.

EL CALOR. Todos los filtros plásticos, tarde o temprano, se degradan con el calor. Siendo termoplásticos, cambian sus dimensiones a medida que la temperatura sobre el filtro aumenta y se aproxima al punto de fusión del plástico. Con temperaturas extremas, la distorsión del plástico lleva algunas veces la superficie del filtro a aproximarse a la fuente luminosa, acelerando así la fusión y acortando su vida efectiva. Fijando el filtro firmemente en cuatro o más puntos de su portafiltros, el plástico mantendrá su forma en temperaturas algo más elevadas. Idealmente hablando, el filtro debería estar fijado al portafiltros en todo su perímetro para proporcionar una vida más larga.

La figura 2. muestra la distorsión típica en un filtro de poliéster. El material en policarbonato mostrará una figura semejante, pero con menos distorsión. Si su luz funciona con temperaturas demasiado elevadas al nivel del portafiltros, intente fijar el filtro a todo el portafiltro mediante una banda adhesiva de doble pegamento o haga agujeros adicionales en el portafiltros y utilice grapas de latón, para fijar el filtro al portafiltros.

DUPLICACION. Puede utilizarse dos o más filtros de un mismo color para producir un efecto más oscuro o un color más intenso. Sin embargo, esta combinación es significativamente menos eficaz que la de un filtro

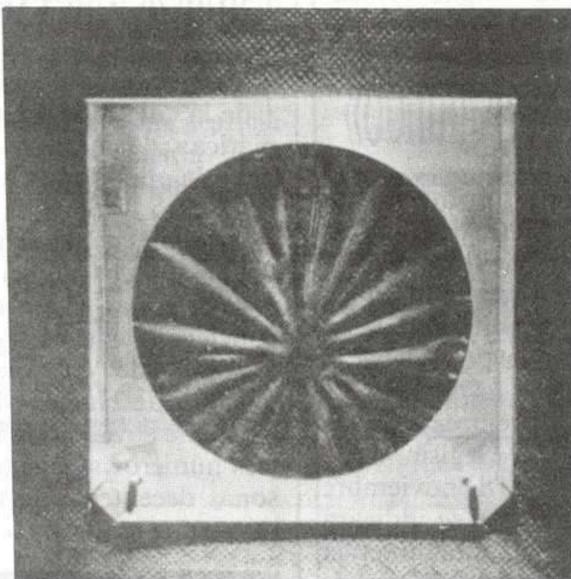
simple. Las superficies interiores de los filtros superpuestos, formarán una cámara aislante, y tendrán una temperatura superior a la de las superficies exteriores. Este resultado puede no ser deseable cuando un conjunto así se utilice con luces muy calientes.

MUESTRARIOS. Toda la manufacturación de filtros de colores, producto a producto, está sujeta a variaciones sutiles de la química de los colorantes. Sea lo que sea que se fabrique con color, pintura para las casas, pintura artística, papel de pared o filtros de color, el producto terminado cambiará a lo largo de considerables espacios de tiempo. En la producción de filtros, a medida que nuevos colores se añaden y los tintes básicos se cambian o dejan de producirse, o una fórmula de tintes más resistentes al calor se descubre, y si es activo en su profesión, cambiará su muestrario cada vez que el fabricante lo cambia. En Rosco es política de la casa, hacer un cambio de muestrarios cada vez que sea necesario.

PROBLEMAS Y POSIBLES SOLUCIONES

Si un filtro se gasta prematuramente en un foco determinado, verificar primero si el foco se está utilizando con voltaje y potencia apropiados a la lámpara para la cual está diseñado.

FIGURA 2 Arrugas causadas por el calor sobre un filtro de poliéster



Verificar, también, el alineamiento general de los elementos del proyector. Muchas veces el filtro puede estar colocado en el cruce de los rayos luminosos, sirviendo de pantalla de proyección para el filamento de la bombilla. Desenfocar ligeramente el proyector, es una solución.

UTILIZACION DE UN FILTRO DE CALOR ENTRE EL FILTRO Y LA BOMBILLA.

Existen algunos de vidrios plásticos y transparentes, que pueden ser utilizados específicamente para absorber radiación infraroja (calor), antes que esta alcance el filtro de color. El filtro de calor debe ser colocado de forma que no esté ni demasiado cercano a la bombilla del proyector, acortando la vida de esta, ni demasiado cerca del filtro, transmitiendo así demasiado calor a éste.

Rosco tiene un filtro de calor tanto en hojas como en rollos. Muchos fabricantes de proyectores de luz tienen extensores, de forma que, colocando éstos en el portafiltros, hay la posibilidad de poner uno o más filtros frente a la misma luz.

COMO AUMENTAR LA DISTANCIA Y LA CORRIENTE DE AIRE ENTRE LA BOMBILLA Y EL FILTRO.

Si su foco está bien diseñado, las temperaturas alcanzadas por el filtro nunca serán superiores a 49-63°. Para proyectores de diseño más antiguo, es posible, normalmente, alejar el filtro de forma que la separación entre éste y la bombilla aumente, o crear un espacio para una corriente de aire que tenga el cometido de refrigerar el filtro. Todo tipo de extensión comprada o hecha en su propio taller, aumenta generalmente la vida del filtro.

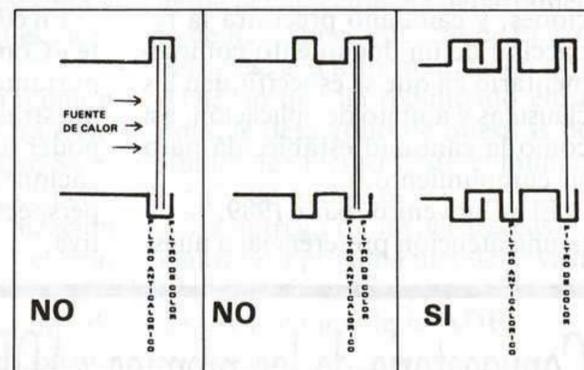


FIGURA 3

EL CORTE DE LOS FILTROS

La herramienta tradicional en la industria para cortar los filtros es una guillotina idéntica a la utilizada en las tipografías para cortar papel. De forma semejante, la mejor manera de, en su taller, cortar una gelatina, es utilizar el mismo tipo de corta papeles que se utiliza generalmente en las oficinas o despachos.

LA LITERATURA A CONSULTAR

Gaiser, Gary W. and Minor Roots. "Spectrophotometric Comparisons of Effects of Light on Expendible Color Media", THEATRE DESIGN AND TECHNOLOGY (May 67), 5-20.

Batcheller, David R. "A Colorimetric Study of Stage Lighting Filter", THEATRE DESIGN AND TECHNOLOGY (October 72), 14-22.

Rosco Technotes 4, 5, 6 y 7

Courtade, Tony. "Spectrophotometric Comparisons of the Effects of Stage Lighting of Newly Developed Expendible Color Media", THEATRE DESIGN AND TECHNOLOGY (October 73), 17-27.



ROSCO ESPAÑA, S.A., PILAR DE ZARAGOZA, 37 - 28028 MADRID. TELS. 246 11 02 - 246 11 07. TELEX 46570 ROSCO E. TELEFAX 245 81 56
 ROSCO LABORATORIES, INC., 1135 NORTH HIGHLAND AVENUE. HOLLYWOOD, CALIFORNIA 90038 • (213) 462 - 2233. TELEX 691123
 ROSCO LABORATORIES, INC., 36 BUSH AVENUE, PORT CHESTER, NEW YORK 10573 • 914 • 937 • 1300. TELEX 131472
 ROSCOLAB, LTD., 69 / 71 UPPER GROUND. LONDON SE1 9PQ, ENGLAND 01 • 633 • 9220. TELEX 851 - 8953352
 ROSCO K.K., YAMAGUCHI BUILDING, 5th FLOOR. 12-8 HIGASHI AZABU 1 - CHOME MINATO-KU. TOKIO 106 JAPAN
 ROSCO PORTUGUESA LDA., TRV. BENTO GONÇALVES, 6B. BAIRRO DE ANGOLA, CAMARATE, 2685 SACAVERN. TEL 257 22 37. TLEX 12902 Rosco P

Firma del «Convenio» bianual con el INAEM

A comienzos de junio se firmó el «Convenio» entre la Asociación de Directores de Escena y el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música del Ministerio de Cultura. Este acuerdo tiene una vigencia de dos años, como marco de relaciones, y cada año precisará la redacción de un documento complementario en que se especifiquen las cláusulas y ámbito de aplicación, así como la cantidad establecida para su cumplimiento.

El «Convenio» para 1989, presta una atención preferencial a nues-

tro programa de relaciones internacionales, así como a otras actividades de la ADE en el ámbito estatal. No nos permite de forma inmediata plantear posibles ampliaciones, pero sin cumplir los compromisos adquiridos.

En cualquier caso, la firma de este «Convenio» supone un paso importante en la consolidación de nuestras relaciones institucionales y poder asumir los proyectos y obligaciones internacionales con una perspectiva más amplia y objetiva.

Convocatoria de los premios «ADE» y «Segismundo»

La Junta directiva de la ADE convoca los premios «ADE» a la mejor dirección, y «Segismundo» a una labor teatral significativa, correspondientes a 1989. Según las modificaciones introducidas en nuestra asamblea general del pasado 21 de diciembre de 1988, podrán concurrir todos los directores cuyos espectáculos se hayan representado entre el 1 de septiembre del pasado año y el 30 de agosto del presente.

Como es de todos conocido, las papeletas de votación para proponer las nominaciones, llegarán a to-

dos los asociados los primeros días de septiembre. El cierre de la primera ronda de votaciones será el 25 de septiembre. Remitiremos entonces las papeletas correspondientes a las votaciones definitivas, que deberán llegar a la sede de la ADE antes del 25 de octubre. La entrega de los «Premios ADE» y «Segismundo» tendrá lugar el día 20 de noviembre en el lugar y hora que se indicará oportunamente. La Junta directiva estudia en este caso la posibilidad de que nuestra «fiesta» tenga una dimensión e impacto superior al de años anteriores.

Aclaraciones de Joan María Gual

Nuestro compañero Joan M.^a Gual nos hace llegar una amplia documentación, contrastada ante notario, en torno a un problema que le afecta en su condición de director de escena.

Hace ocho años dirigió la obra «Les jogines obligades», de Jorge Díaz, en la temporada del Teatre Grec. El pasado mes de noviembre de 1989 se ha repuesto en el Teatre Regina por la compañía «La Trepça», que dirige Agustina Soler Riuallo, haciendo costar que la puesta en escena era de nuestro colega Joan

M.^a Gual, pero sin que este haya intervenido en ningún aspecto en dicha reposición.

Considerando que su nombre ha sido utilizado de forma indebida y sin su autorización, nuestro compañero quiere hacer pública su protesta y ha solicitado las pertinentes rectificaciones ante los organismos competentes: Ayuntamiento de Barcelona, Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya, ADE y Associació d'actors de Catalunya. Asimismo ha solicitado una indemnización simbólica.

4.ª Muestra cultural del mundo laboral

Del 18 al 29 del pasado mes de mayo, se celebró la «4.ª Muestra Cultural del Mundo Laboral», organizado por la Secretaría de Cultura de UGT-Madrid. En el apartado teatral intervinieron diez elencos.

El jurado, formado por las actrices Amparo Soto, Amparo Pamplona, Flor de Bethania Abreu y el actor y autor Teófilo Calle, contó con la presencia del Secretario General de la ADE, Juan Antonio Hormigón.

Próximas elecciones

En aplicación a los estatutos vigentes de la Asociación de Directores de Escena, a finales del presente año deben realizarse elecciones para la Junta Directiva. La convocatoria oficial se mandará mediante carta a todos los asociados el día 10 de noviembre, abriendo el período de presentación de candidaturas, que se prolongará hasta el 30 de di-

cho mes. En ese momento se proclamarán las candidaturas y se pondrán en conocimiento de todos los asociados. La votación se realizará el 18 de diciembre en Asamblea General Extraordinaria, dedicada exclusivamente a esta cuestión. Como es habitual en nuestros procesos electorales, se admitirá el voto por correo.

Publicaciones de la ADE

A principios de junio nació el n.º 1 de la colección «Literatura Dramática» de nuestras «Publicaciones», la obra de Christoph Hein «La verdadera historia de AH Q1. Durante el mes de septiembre han aparecido los dos números siguientes con las obras «La dictadura de la conciencia» de Mijail Shatrov, y «Camino de Volokolamsk» y «La misión» de Heiner Müller. Próximamente enviaremos a imprenta los tres números siguientes: «Las personas decentes», de Enrique Gaspar, «La gran paz», de Volker

Braun y «La isla» y «El Camino de La Meca» de Athol Fuggard.

Todos los asociados recibirán un ejemplar gratuito de cada volumen. Los que deseen más ejemplares podrán adquirirlos al precio de 500 ptas., sea cual sea su precio en librerías.

La Presentación de las «Publicaciones ADE» está prevista para primeros de octubre, presumiblemente en la Sociedad General de Autores de España, pero aún no están determinadas fecha y hora.

Otras publicaciones

Dentro de las «Publicaciones de la ADE» queremos iniciar la colección «Debates», en donde incluiremos los materiales de nuestros congresos, seminarios, encuentros u otras manifestaciones de interés similar. En estos momentos están ya transcritas las discusiones del Primer Congreso de la ADE celebrado en Palma de Mallorca, y reunidas y coordinadas editorialmente todas las ponencias, noticias y artículos relacionados con el mismo. El

libro se ha enviado a nuestro compañero Serafín Guiscafré para que como colofón de su iniciativa a la organización del congreso, busque las vías de financiación necesarias.

Los materiales del II Congreso se encuentran en estos momentos en fase de transcripción, nuestro colega Santiago Sueiras está igualmente tratando de establecer la cobertura financiera para su inmediata publicación.

Participación en el consejo de teatro de la Comunidad de Madrid

La Comunidad de Madrid mediante un decreto de 29 de junio de 1989, ha establecido la regulación, en cuanto a su constitución y funcionamiento, del Consejo Asesor de Teatro. Dicho Consejo estará integrado en el futuro por tres vocales de libre designación y por represen-

tantes de la SGAE, los sindicatos de actores y técnicos y la Asociación de Directores de Escena.

Como representante de la ADE, ha sido elegido el Secretario General, Juan Antonio Hormigón, y Juango Granda, vocal de la Junta Directiva, como sustituto.

Reunión con el concejal de cultura del Ayuntamiento de Madrid

El Presidente y el Secretario General de la ADE acudieron a la concejalía de cultura del Ayuntamiento de Madrid, para celebrar una reunión con su nuevo titular, sr. Alvarez de Toledo, a la que asistió también el Director de Servicios Culturales de la entidad, Nicolás Benito de Diego.

Los representantes de la ADE hicieron una somera descripción de las características de nuestra Asociación, su historia, funcionamiento, constitución, objetivos y actividades que desarrolla en la actualidad. Posteriormente se centraron en aquellos apartados que se realizaban conjuntamente con la concejalía de cultura, planteando la necesidad de su cumplimiento para el presente año y su posterior diseño y discusión, si se consideraba oportuno, para el próximo. El señor Alvarez de Toledo prometió estudiar todos los

asuntos en un breve plazo y darles solución.

Días después, el Secretario General mantuvo un segundo encuentro con el director de los Servicios Culturales, para abordar los problemas técnicos concretos. El sr. Benito de Diego expuso su deseo de que nuestra Asociación presentará proyectos teatrales específicos para poderlos estudiar y desarrollar conjuntamente. Asimismo planteó su disponibilidad de ofrecer a la ADE un espacio teatral para su gestión y programación, lo que responde a uno de los deseos más largamente acariciados por nuestra Asociación.

Ambas partes mostraron su deseo de mantener un diálogo fluido y abierto, y nuestra Asociación su voluntad de reunirse próximamente para discutir proyectos elaborados y concretizados.

Seminarios de formación

En el marco de orientaciones emanadas del Segundo Congreso de la ADE, ocupó un lugar relevante la organización de Seminarios en torno a temas y cuestiones que incidían en el trabajo creativo del director de escena. El Congreso manifestó su deseo de que el primero se realizará en Sevilla, bajo el título de «Dramaturgia y puesta en escena».

Nuestro compañero Pedro Alvarez Osorio aceptó ser impulsor y coordinador del evento. Ahora nos comunica que el período más idóneo para su realización será el próximo mes de marzo, cuando el Instituto del Teatro haya completado su traslado a las nuevas dependencias que le han sido cedidas.

En las próximas semanas, una vez estudiado el calendario, programa y condiciones, informaremos a todos los asociados de la ADE de dichos pormenores para que quienes lo deseen puedan formalizar su inscripción.

Asimismo se han iniciado conversaciones con nuestro colega José Sanchis Sinisterra para que la ADE coopere en alguno de los seminarios que la Sala Beckett programará en su sede barcelonesa. En concreto pensamos que sería útil participar en uno sobre iluminación escénica, que fue solicitado en repetidas ocasiones por nuestros asociados. Esperamos poder comunicarnos próximamente también, datos más precisos en torno a este proyecto.

Documentos de apoyo

La Junta Directiva ha tomado la decisión de sumarse al documento firmado por numerosos profesionales del teatro que reclaman la continuidad de las actividades teatrales de Círculo de Bellas Artes. Asimismo, ha manifestado su interés por la creación del Centro de Producción de Teatro de Castilla-León, subrayando que debe servir para el desarrollo del nivel profesional del tea-

tro de dicha comunidad y ser instrumento aglutinador y no excluyente. Desgraciadamente, las noticias que nos llegan de nuestros compañeros de dicha autonomía: Juan Antonio Quintana, Maite Hernangómez y José Luis Karraskedo, nos indican que existen problemas al respecto. La Junta Directiva va a seguir relevando información y actuará en consecuencia.

Tarasca de la ADE

La Junta Directiva en su reunión ordinaria del 23 de febrero de 1989, decidió otorgar una «Tarasca de la ADE» a Antonio Gallego, «Por su contribución y ayuda a la instalación de la sede de la ADE y a dotarla de elementos de infraestructura, lo cual permitirá su desarrollo y el ejercicio de sus actividades en el futuro».

Asimismo, decidió en la reunión del 18 de mayo conceder otra «Tarasca» al compañero Santiago Sueiras, «Por su contribución excepcional a la financiación y organización del II Congreso de la ADE, celebrado en Gijón, y por la entrega demostrada al frente de su equipo de colaboradores para que su desarro-

llo fuera extraordinariamente positivo y pudieran cumplirse todos sus objetivos».

Por último, en la reunión del 5 de julio, decidió conceder otra «Tarasca» a don Angel de Barutell, «por su inestimable ayuda y cooperación desde la Dirección del departamento de Relaciones Públicas de El Corte Inglés, a la informatización de la ADE, lo que ha redundado en un notable desarrollo de nuestras posibilidades técnicas, de comunicación y de archivo».

La entrega de las «Tarascas» se realizará el próximo mes de noviembre en la fiesta anual de concesión de los Premios de la ADE.

Rafael Richart, nuevo socio de honor de la ADE

Por motivos de índole estrictamente personal, nuestro compañero Rafael Richart ha dejado de ser

socio numerario de la ADE. La Junta Directiva ha decidido su paso a la condición de socio de honor.

Solidaridad con los actores catalanes

El pasado mes de junio, un importante sector de los actores catalanes protagonizaron un encierro en el teatro Poliorama de Barcelona, para reclamar un cambio de orientación en los programas dramáticos producidos por TV3. La Asociación de Directores de Escena envió tele-

gramas al Presidente de la Generalitat, Jordi Pujol y al entonces director de la cadena televisiva, Enric Canals, apoyando dichas reivindicaciones. Asimismo se dirigió a la Associació d'actors de Catalunya, para trasmistirles nuestro apoyo.

Molt Honorable Presidente Jordi Pujol
Palau de la Generalitat
Plaza San Jaume
BARCELONA

Enric Canals
Director TV3
Jacinto Verdaguer, s/n
Sant Joan d'Espi
BARCELONA

Apoyamos reivindicaciones compañeros catalanes negociación convenio TV3. Solicitamos intervención inmediata para anular cualquier represión presente o futura. Pedimos no haya discriminaciones respecto a los programas dramáticos. Asociación de Directores de Escena.

Madrid, 11 de junio de 1989

Associació d'actors i directors
de Catalunya
Vía Augusta, 35
08006 BARCELONA

Estimados amigos:

La Asociación de Directores de Escena desea transmitir su apoyo incondicional en la exigencia de vuestras reivindicaciones respecto al contencioso que mantenéis con TV3. Hemos enviado telegramas en ese sentido al Presidente de la Generalitat de Catalunya, Sr. Jordi Pujol, y al director de TV3, Enric Canals. Os rogamos nos tengáis informados del curso de los acontecimientos y estad seguros de que contamos con nuestra cooperación. Saludos fraternales.

Juan Antonio Hormigón
Secretario General de la ADE



Cuando, hace unos meses, José Carlos Plaza fue nombrado nuevo director del Centro Dramático Nacional, la decisión no extrañó a casi nadie. Su trayectoria artística, su buen hacer profesional y dos Premios Nacionales de Teatro (uno de ellos compartido) avalaban la elección. Desde entonces, José Carlos ha estado trabajando en la formación de su equipo, ha asistido regularmente al CDN para informarse de su funcionamiento y ha tenido tiempo para concretar sus ideas y proyectos.

Después de muchas llamadas, contestadores automáticos y citas pospuestas, conseguí hacerle esta entrevista, a falta de veinticuatro horas para tomar posesión de su cargo. Estaba, como quien dice, en capilla.

«Lo más urgente es entrar y continuar la labor que se ha hecho para que no suponga una ruptura sino una evolución. No voy a introducir muchos cambios, aunque mi sueño no es para los tres años que voy a estar, sino para mucho más. Me gustaría plantear para el futuro lo que yo creo que es un Centro Dramático, que no es exactamente un Teatro Nacional, sino una envoltura mucho más grande, que conlleva más posibilidades, más espacios... Un sitio donde haya posibi-

José Carlos Plaza:

«Me gustaría que al CDN vinieran todos los directores del país»

Una entrevista de Carlos Rodríguez

lidades de hacer escuelas que cubran las necesidades de cada obra por medio de profesores, de espacios polivalentes, etc. La idea es crear en Madrid un centro dramático *Nacional*, en un espacio diferente al del María Guerrero. En ese sentido, espero que el CDN tenga una mayor ubicación.»

—¿Cuáles son tus ideas sobre la programación?

«La programación del próximo año no te la puedo decir porque to-

avía no está decidida. La idea es que cada año sea monotemático, aunque haya mucha diferencia de estilos y de gente que colabore; que responda a un tema que pueda englobar las necesidades que yo pienso que tiene la sociedad. O sea, que en vez de elegir obras esporádicamente, intentaré que cada temporada tenga una programación más o menos homogénea. Quiero que el teatro esté abierto desde septiembre hasta julio, y que ofrezca un gran

abanico de posibilidades, pero dentro de un tema. En ese aspecto, me gustaría desarrollar tres grandes líneas: un texto universal (incluidos los españoles), un texto contemporáneo universal (incluidos también los españoles), y un texto de un autor vivo español, aunque siempre con la libertad de, si surge algo, estrenar, por ejemplo, dos autores vivos...»

—Entonces, ¿piensas crear un repertorio?

«No lo sé. Porque el problema del CDN, en contra de lo que la gente piensa, es que no tiene mucho dinero. Montar unas funciones con el rigor y los actores que se necesitan y sacarlas de gira es muy difícil. Tener repertorio significaría, de alguna manera, tener dos compañías y eso, económicamente, no es posible, aunque me gustaría.»

—¿Por lo que tampoco se puede crear una compañía estable?

«No. De momento, no.»

De todas formas, lo que sí se va a desarrollar, según me dijo, es un cierto régimen de audiciones.

«Como director del CDN, creo que en él debe tener cabida toda la profesión española, y me parece que el mejor sistema para determinado tipo de cosas son las audiciones, anunciadas con el debido tiempo y las cualidades necesarias.»

Un equipo de dramaturgia

Hablaba seguro de sus ideas, que ha ido precisando en el intervalo que va desde su nombramiento a su toma de posesión. Un tiempo también empleado en configurar el equipo que regirá el CDN durante los tres próximos años.

«Eso ha sido lo más difícil. Hemos introducido una gran novedad, que es la creación de un equipo de dramaturgia, dirigido por Carla Matteini, para potenciar, desde otro punto de vista, la dramaturgia española. Además de esto, van a entrar Gerardo Vera como asesor artístico, encargado en general de toda la parte estética del Centro, y Amaya de Miguel como directora adjunta.»

—Háblame un poco más de la idea del dramaturgo

«Nosotros creemos que la figura del dramaturgo no está establecida en España. Una cosa es la persona que escribe una obra de teatro y otra, la persona que conoce la estructura del lenguaje escénico y su transposición al lenguaje dramático. Generalmente, en España el autor escribe una función y ya está, se hace. Nosotros pensamos establecer que todos los conflictos, las escenas que no sirven, el trabajo sobre el texto, lo hagan los propios autores, pero en calidad de dramaturgos adjuntos a la dirección de los espectáculos. Y en el caso de que sea un clásico, un muerto, o alguien que esté fuera de España, tener un equipo de gente que pueda llevar a cabo esta labor. Es un trabajo difícil de explicar para quien no lo conozca, pero en la ADE todo el mundo sabrá de qué estoy hablando.

En ese sentido, este equipo de dramaturgia será el encargado de recibir y seleccionar las obras, hablar con los autores, llevar un archivo, etc.»

—¿Vas a contar con otros directores para dirigir los montajes del CDN?

«Sí. Yo tengo obligación, por mi contrato, de dirigir uno al año, y un máximo de tres. Esta temporada empezaré con el *Hamlet*, porque es un compromiso que yo tenía anteriormente y que puse como condición para entrar. Pero me gustaría que vinieran todos los directores que hay en este país, e incluso gente de fuera, tipo Patrice Chéreau, o Grüber, para aprender un poco todos, yo el primero.

—¿No plantea una especie de conflicto interno ser un gestor público y, al mismo tiempo, el creador de un espectáculo?

«Como todavía no he empezado, no lo sé. En teoría, creo que no, porque para la gestión administrativa hay gente especializada, y la gestión de un estética y un ideología es lo propio de un director de teatro; al menos, es lo que yo hago a un nivel más pequeño en mis obras, así que es lo que voy a seguir haciendo en el CDN en un plazo de tres años.»



«*Hamlet*» de Shakespeare (foto de ensayo). Centro Dramático Nacional. Dirección: José Carlos Plaza.

Continuar la labor

Recordé que, en declaraciones anteriores, ya había insistido en esos tres años que, de momento, no piensa prorrogar, y así se lo dije.

«Yo creo que la vida de un Centro Dramático coarta tu libertad individual. Yo soy una persona muy independiente, es la primera vez que entro a un servicio público, y me parece que tres años es mucho tiempo en la vida de una persona.»

—¿Y te va a dar tiempo a desarrollar lo que quieres hacer?

«Supongo que sí. Al menos a plantearlo. De todas formas creo que no hay que pensar nunca en lo que uno puede hacer, sino en lo que pueden hacer los demás. Todo el mundo pasamos y dejamos una semilla, vamos abriendo caminos, y la gente que siga, seguirá. El trabajo

de Lluís Pasqual ha sido una labor estupenda, que yo recojo y sigo. Quien venga detrás de mí, cogará lo bueno y lo continuará, porque lo interesante es que haya variación.»

Lo tenía muy claro. Tanto, que casi había agotado mis preguntas en menos tiempo del que pensaba. No tuve más remedio que hacerle la última.

—¿Crees que el CDN es bien conocido?

Movió la cabeza hacia los lados. «Lluís ha establecido el Centro. Ahora, lo que hace falta es que llegue a los mayores sitios posibles, tanto por la información como por la presencia física, y que tenga una incidencia real.»

«Hay que abrirse no sólo hacia Europa sino también a América. Una de las misiones fundamentales

es dejar de ser unos papanatas y dejar de recibir visitas de fuera, únicamente. Porque nuestro teatro es tan bueno como el de los demás. En las proposiciones que ya están llegando del extranjero, la condición que pongo siempre, y con la que está de acuerdo el Ministerio, es que en el CDN actuará cualquier compañía extranjera con la contrapartida de que cualquier compañía española, no sólo la del CDN, actúe en el extranjero.»

Era toda una declaración de intenciones. Y así terminé la entrevista. Tuve la sensación de que, como siempre, algo se quedaba en el tintero. Pero a esas preguntas las irá contestando el tiempo. A estas alturas, José Carlos Plaza es, desde hace meses, director del Centro Dramático Nacional. Esperamos que tenga mucha suerte.



«*Divinas palabras*» de Valle Inclán. «*Orián*». Dirección: José Carlos Plaza, 1987.

Delegación suiza visita la ADE

El pasado mes de junio visitó la sede de la ADE el director suizo Paul Weibel, responsable de relaciones internacionales de la Asociación de Directores de Escena de aquel país, acompañado de la traductora Eva Heildebrandt. Mantuvieron dos entrevistas con el Secretario General de nuestra Asociación, Juan Antonio Hormigón, en las que abordaron cuestiones relacionadas con el funcionamiento y objetivos de ambas entidades.

Asimismo se planteó el interés mutuo para llegar a la firma de un «Acuerdo», que regule las relaciones bilaterales y abra diferentes vías de cooperación. En este sentido, el

Secretario General de la ADE expuso al señor Weibel nuestro programa de «Publicaciones» y la posibilidad que existe de incluir textos de autores suizos en nuestra colección «Literatura dramática», así como de alguna de las obras fundamentales de Adolphe Appia en la que se dedique a «Teoría y práctica».

A tal efecto, se han iniciado negociaciones por intermedio de nuestros colegas suizos, con la sociedad «Prohelvetia», para que financie la traducción y apoye el proyecto. Ambas asociaciones mantendrán relaciones que conduzcan a la consecución de un acuerdo estable en un futuro próximo.



A la izquierda, Paul Weibel, en su reunión en la sede de la ADE.

Delegaciones de la ADE a Polonia, Finlandia y Checoslovaquia

En aplicación del «Convenio» de intercambio y cooperación firmado entre la ADE y la ZAPS de Polonia, una delegación de nuestra asociación integrada por el vicepresidente, Josep Montanyés y Julio Castronovo, visitó aquel país por espacio de diez días. Recorrieron Varsovia y Wrocław, y en esta última ciudad asistieron al Festival de Teatro Polaco, que reúne los espectáculos contemporáneos más significativos realizados a lo largo de la temporada. Nuestros colegas recibieron un trato excelente y asistieron a numerosas representaciones.

Por otra parte, el pasado mes de agosto, otra delegación de la ADE compuesta por Pau Monerde, de Cataluña, y Santiago Sueiras, de Asturias, viajaron a Finlandia en donde asistieron al Festival de Teatro Finés de Tampere y visitaron la capital, Helsinki, en cumplimiento del acuerdo de intercambio y cooperación con la Asociación Finlandesa de Directores de Escena.

Asimismo, en septiembre, Vicente Aranda, de Madrid, participó en Checoslovaquia, en virtud de nuestro convenio con la Asociación Checa de Artistas Dramáticos (SCSPU), en un encuentro sobre teatro infantil y juvenil, donde recibió una cordial acogida.

Próximas delegaciones a Cuba, Argentina y Hungría

Según los «convenios» de intercambio y cooperación firmados por la ADE con asociaciones homólogas de diferentes países, varias delegaciones realizarán viajes de estudio para conocer las realidades y experiencias teatrales de cada lugar y establecer diálogos y relaciones de índole profesional.

En octubre, el Presidente de nuestra Asociación Angel Fernández Montesinos, estará presente en el Foro de Artes Escénicas de la La Habana, y conocerá dos provincias más de Cuba, presumiblemente, Oriente y Camagüey. Juanjo Granda, vocal de la Junta Directiva, viajará este mismo mes a Argentina.

Para el mes de noviembre quedan pendientes dos delegaciones más, la primera a Hungría donde acudirán Juan Pedro de Aguilar y Ricardo Inista y la última del presente año, nuevamente a Checoslovaquia. En total serán trece los compañeros de la ADE que habrán disfrutado en 1989 de los intercambios firmados por nuestra Asociación en sus «Acuerdos» bilaterales.

Congreso Europeo de Directores de Escena

La Asociación de Directores de Escena ha dado los primeros pasos para la organización de un Congreso Europeo de Directores de Escena. El evento tendría lugar a finales de 1990 o comienzos del año siguiente. Nuestras relaciones bilaterales con diferentes asociaciones de directores y los contactos personales generados a lo largo de este tiempo,

nos permiten afrontar esta iniciativa con ciertas garantías de éxito. No obstante nos encontramos en los prolegómenos del proyecto, y ni tan siquiera hemos comenzado los contactos exploratorios formales.

El anterior Director General del INAEM —ahora subsecretario de Cultura— José Manuel Garrido, acogió favorablemente la idea. Es-

tamos convencidos que el nuevo Director General, Adolfo Marsillach, tendrá una disposición similar.

El vicepresidente de la ADE, Josep Montanyés, ha iniciado asimismo gestiones con la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo para que de acogida al proyecto. Está todavía por decidir la ciudad en que podría llevarse a cabo, aunque cre-

mos que debe ser aquella que una a su carácter histórico su decidido interés por apoyar el desarrollo teatral.

Esperamos poder informar en breve del resultado de estas primeras gestiones para saber si estamos en condiciones de llevar a buen fin esta interesante y ambiciosa iniciativa de la ADE.

Participación de la ADE en el II Encuentro Iberoamericano de Directores de Publicaciones Teatrales

Agustín Iglesias, vocal de la Junta Directiva de la ADE, participó el pasado mes de agosto en la Comisión de Información y Documentación del II Encuentro Iberoamericano de Directores de Publicaciones Teatrales, celebrado en Bogotá con ocasión del I Festival Iberoamericano de Teatro. Nuestro compañero informó del funcionamiento y actividades de la ADE y de sus publicaciones.

La Comisión llegó a una serie de acuerdos, entre los que figuraba la inclusión del «Boletín ADE» en el Consejo Editorial Iberoamericano. En el capítulo de publicaciones, las propuestas fueron las siguientes:

1. Fomentar la posible creación de una RED de distribución latinoamericana de publicaciones teatrales

a través de la RED y publicaciones u Organismos afiliados.

2. Fomentar las condiciones entre Instituciones Culturales u Organismos teatrales de materiales como textos teóricos de práctica teatral, Antologías, Ensayos, Documentación, etc.

3. Crear un boletín informativo para América Latina sobre las diferentes actividades de los integrantes de la RED.

4. Apoyar y vigorizar el Consejo Editorial Iberoamericano creado en Bogotá en el pasado Festival Iberoamericano de Teatro y solicitar la inclusión de otras publicaciones teatrales como «Diógenes» de EE.UU. (ATINT) y el Boletín de la Asociación de Directores de Escena de España (ADE).

ILUMINACION ESPECTACULAR Y ACCESORIOS PARA TEATRO



SICILIA, 37 - 28018 MADRID. Telf. (91) 433 51 17

PUBLICACIONES DE LA ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA

Serie: «Literatura dramática»

«La verdadera historia de AH Q»

de Christoph Hein

Traducción: Jorge Riechmann N.º 1

«La dictadura de la conciencia»

de Mijail Shatrov

Traducción: Ana Varela N.º 2

«Camino de Volokolamsk» y «La Misión»

de Heiner Müller

Traducción: Jorge Riechmann N.º 3

«Las personas decentes»

de Enrique Gaspar

Edición de J. A. Hormigón N.º 4

«La gran paz»

de Volker Braun

Traducción de Jorge Riechmann N.º 5

«La Isla» y «El camino de La Meca»

de Athol Fuggard

Traducción de José Luis Bello
y Carlos Rodríguez N.º 6

Serie: «Debates»

«Primer Congreso de la ADE»

(Ponencias, debates y artículos) N.º 1

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

SUSCRIPCIONES

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

EJEMPLARES SUELTOS

Las «Publicaciones de la ADE» pueden adquirirse actualmente en las librerías «La Avispa», «El corral de Almagro» y «La casa del libro» de Madrid.

«Libres i utils de L'espectacle» y «Milla», de Barcelona.



«El matrimonio de María Kowalska» de María Nurowska, por el Panstwowy Teatr Współczesny. Dirección M. Domariski..

El 28 Festival de Teatro Polaco Contemporáneo

por Julio Castronovo

El 25 de junio del presente año, Josep Montanyes y yo, Julio Castronovo, partimos en delegación a Polonia por intermedio de nuestra Asociación para asistir como invitados al 28 Festival de Teatro Polaco Contemporáneo, dentro del acuerdo establecido por ambas entidades y que, desde el 27 de junio hasta el 5 de julio, tuvo lugar en la ciudad de Wrocław.

Antes de entrar en el informe, me gustaría relatar dos sorpresas teatrales, como fueron, las de poder ser observadores del movimiento político-social que vivía el país, y sobre todo, poder estar presentes en las primeras votaciones «democráticas» que se celebraban en Polonia después de cincuenta años.

Al llegar al aeropuerto de Varso-

via fuimos recibidos por la Sta. Dorota, quien sería la encargada de acompañarnos durante toda nuestra estancia y nuestra traductora designada por la organización. Al día siguiente, luego de un breve paseo por Varsovia, nos dirigimos en tren a Wrocław, conjuntamente con la delegación cubana.

Después de la presentación, asistimos a la entrega del Premio del Ministerio de Cultura y del Club de Crítica Teatral en Varsovia, que se da cada año a un libro dedicado al teatro y que este año correspondió la Hispanista Ursula Aszyk por su libro sobre el Teatro Español, titulado: «El Teatro Español Contemporáneo en lucha por... el teatro.» Ella, en sus palabras de elogio y agradecimiento, las tuvo también hacia España y hacia nosotros co-

mo representantes y viejos amigos.

A partir de este momento, comenzó la ronda de espectáculos. Lo cierto es que resulta bastante difícil poder especificar mi apreciación obra por obra, ya que la temática y los planteamientos estéticos me parecieron pobres y similares.

Casi todas las obras versaron sobre las actuales experiencias políticas que la sociedad polaca estaba y sobre todo, la urgente necesidad de denunciar (aunque sea de una manera indirecta) a una sociedad que se siente aplastada por el paso de la represión.

De todos modos, y al no conocer las obras y desconocer el idioma polaco, la tarea de aproximación a los espectáculos me resultaba difícil; yo trataba de entregarme al juego visual y que éste me hiciera participar

emocionalmente o de cualquier otra manera, ante el juego de la interpretación. Pero esto en muy pocas ocasiones dio resultado, y además, podía correr el riesgo de caer en equivocaciones. Por ejemplo: en la obra del autor Roman Brandstaetter, «El día de la ira», me agradaba, más o menos, la manera en que estaba dirigida e interpretada. Encontraba que había clima en el juego de las voces, en el desplazamiento de los personajes, en el juego de volúmenes, de conjunto, la escenografía, la luz, los ritmos... en fin. Al terminar la representación, la traductora nos informó del contenido de la obra. El tema trataba de un obrero que se escondía en un convento, perseguido por la policía alemana. El conflicto entre los seminaristas y el prior consistía en ver si lo ayuda-



«Podglądanie» de W. Gombrowich, espectáculo de calle realizado por el Teatr Polski de Wrocław.

ban o lo denunciaban. Pero el contenido del texto en su totalidad lo considero difícil de digerir, porque entre los diferentes detalles, figura una escena donde estaba la prostituta, amante del S.S. alemán, que quería chantajear al prior —ya que había visto como se refugiaba en el convento el perseguido—, pidiéndole a cambio de su silencio el collar con que estaba adornada la virgen. En alabanza a la dirección y a algunos actores, considero que deben dominar muy bien la técnica para poder «fabricar» los diferentes logros antes apuntados.

31 de junio, llueve y hace frío. Como invitados junto con otras delegaciones a recorrer la ciudad de Wrocław, la Universidad, el Jardín Botánico y una iglesia del siglo XII, donde se da por terminado el paseo. A las 19 h., asistimos a un nuevo espectáculo: «El Matrimonio de María Kowalska» de la autora María Nurowska. La pieza estaba escrita a modo de «recuerdos» y la historia versaba sobre un matrimonio no consumado y la búsqueda de la mujer hacia el esposo. El movimiento era mínimo y todo estaba sostenido en las palabras del relato. A la salida del teatro nos vimos sorprendidos por un interesante evento. Se

trataba de la celebración de un happening.

Este happening estaba realizado sobre una recopilación de textos de W. Gombrowich interpretados por diferentes actores y actrices, ante una serie de distintas paradas que se iban desarrollando a lo largo de un recorrido por diferentes calles y lugares de la ciudad. Al comienzo del mismo, los asistentes fuimos divididos en cinco grupos. Cada grupo —al frente del cual iba un abanderado—, tomaba un recorrido distinto y al final todos los grupos se volvían a encontrar en la Plaza Mayor de la ciudad, donde se dio por terminado el acto. Hubo participación, aunque la noche era bastante fría y desapacible.

Debo recalcar, que éste no fue un acto aislado en relación a W. Gombrowich. Al festival lo acompañó toda una serie de actos en homenaje a este excelente escritor. Se reali-

zó además un seminario y se pasaron numerosos vídeos. Quisiera destacar en este aspecto, que a cierto tipo de trabajo, sus creadores le denominan Vídeo-Teatro, y luego de haber visto «Transatlántico», no puedo dejar de reflejar mi admiración ante el excepcional trabajo realizado actoral y técnicamente, en el cual, con una notable calidad, conseguían un ensamblaje perfecto en lo que se podía aplicar con total acierto, al término de Vídeo-Teatro.

Además de este vídeo, figuraban en el programa, «Cosmos», «Ferdydurke», «Matrimonio», «Ivon, Princesa de Borgoña» e «Historia».

En la apertura del Seminario, se esbozó algún criterio en relación a la calidad artística del Festival, en donde no se dejó de expresar que con respecto «... hasta lo ahora visto no se podía negar que estábamos en el crepúsculo de cierto tipo de producción escénica, pero que se buscan salidas a pesar de los problemas». Las propuestas fueron las siguientes:

Tema: ¿Podía Gombrowich ser capaz de salvar al Teatro Polaco?
Andrzej Falkiewicz:

Introducción

Elzbieta Morawiec:

Dramaturgia de W. Gombrowich
Krzysztof Zeleski:
Forma teatral de los Dramas de W. Gombrowich
Andrzej Pawlowski:

La Forma Intrahumana y los problemas del actor en los dramas de W. Gombrowich.

Jan Klossowicz:

¿Qué más con W. Gombrowich?

Jan Siekiera:

Las Novedades de la Dramaturgia Contemporánea Polaca.

Todas estas ponencias contaron con sus respectivos debates.

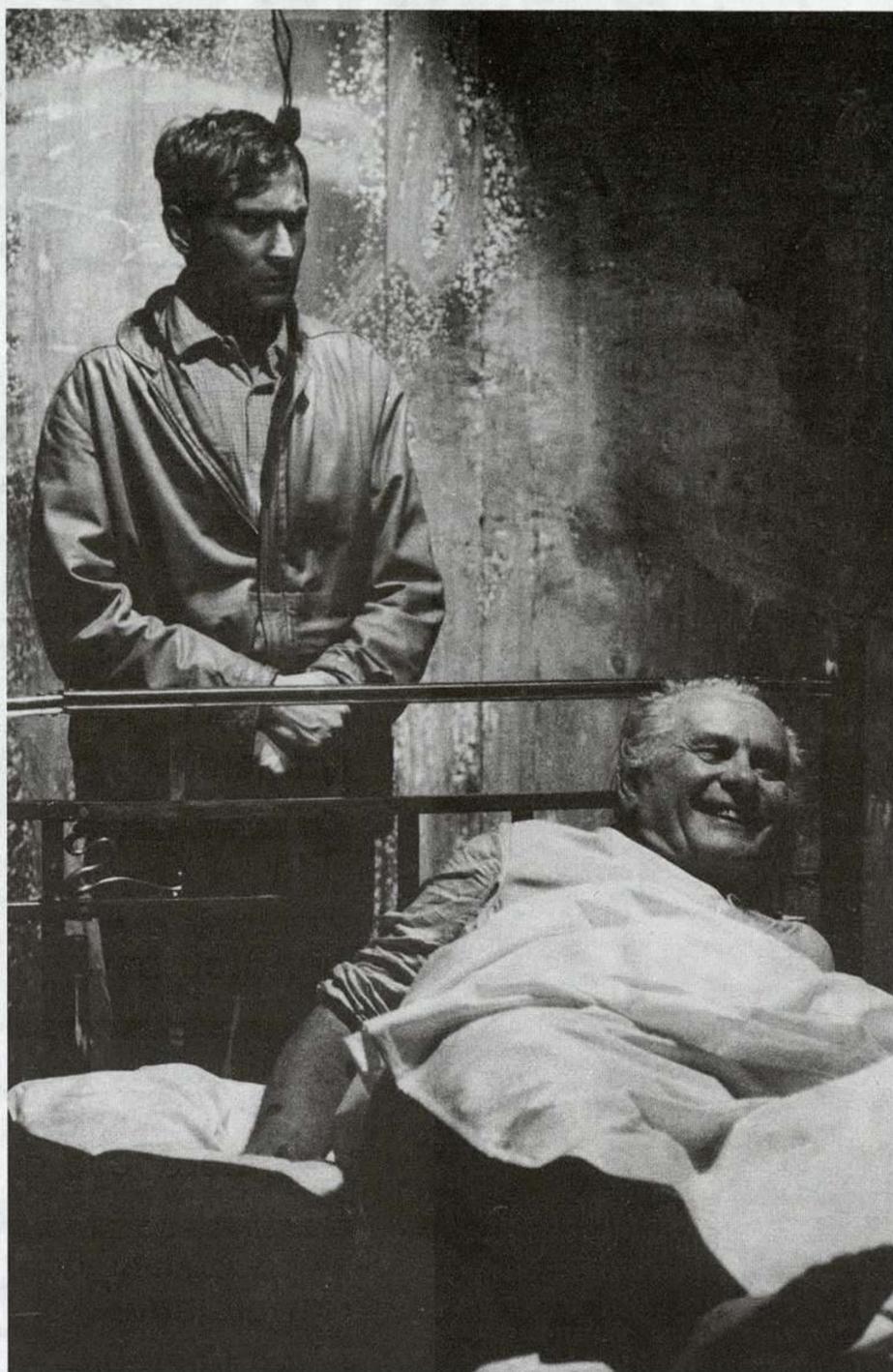
Slawomir Mrozek es un autor que me gusta mucho, y fue una gran sorpresa ver que se representaba una obra suya vertida al teatro de muñecos. Esta obra, al igual que Kartoteka estaban en el terreno considerado como fuera del festival. La pieza se titula «La Caza del Zorro» y como solución estética, presentaba grandes muñecos que ocupaban todo el gran marco del escenario, es decir, que desde este punto de vista rompían el clásico sistema, logrando (al menos para mí) una estética visual totalmente novedosa.

Por la noche, asistimos a la repre-

sentación de «La Lección de Polaco» de Anna Bojarska, con dirección de Andrzej Wajda. Una pequeña aclaración antes de continuar.

Días atrás, habíamos visitado un museo de características especiales. Se trataba de un edificio redondo, al cual se llega, después de atravesar una pequeña zona casi en penumbra, a un enorme salón redondo y que se tiene que recorrer en círculo ya que en las paredes está pintado el desarrollo de una batalla entre polacos y rusos (por aquel entonces, Polonia estaba dividida y dominada por Austriacos, Alemanes y Rusos) y donde el pueblo de la parte rusa se subleva contra sus opresores y los vence. La técnica empleada —y es lo que me llamó la atención— es como si se tratara de una pintura realista con un proceso de integración de objetos tridimensionales que se unen de manera extraordinaria y con perspectiva a lo bidimensional de lo pintado, creando una atmósfera de gran relieve y que muestra los avatares de la batalla comandada por el general polaco Tadeusz Kosciusko.

Bien, hecho el inciso, continúo. Al entrar al teatro, el telón de boca está abierto y sobre el escenario vemos un enorme telón de fondo, en forma de ciclorama, en donde está pintado el cuadro de la batalla anteriormente citada. Cubriendo el ámbito dramático se encuentran ele-



«Kartoteka» de Tadeusz Rozewicz, por el Teatr Studio.

mentos de un cuarto interior. En medio de esto el desarrollo del espectáculo, cuyos personajes y hechos son tomados sobre sucesos reales. En ella vemos al general Kosciusko en su asilo de Suiza (ya que aquella sublevación había sido abortada) enseñando el idioma polaco, al mismo tiempo —que con su bastidor en la mano borda con toda normalidad—, ambos narran sus propias visiones emparentadas entre el movimiento histórico y la realidad actual. Como resultado de todo esto, vemos que la obra, de manera valiente, trata de la desmitificación del héroe.

Este fue el único espectáculo que me pareció totalmente bien realizado e interpretado, pero al igual que los anteriores, estaba sostenido exclusivamente por el juego de las palabras, aunque en esta ocasión las palabras no sonaban a huecas.

Con la representación de Kartoteka de Tadeusz Rozewicz, y luego de la entrega de premios a las obras ganadoras, se llegó al término del Festival.

Como balance final de esta muestra, reitero que me pareció bastante pobre, pero que a pesar de ello la considero una experiencia altamente positiva, y que este balance no perjudica en absoluto mi excelente concepto sobre el Teatro Polaco, ya que es imposible apartar de la memoria los magníficos trabajos de creadores como Kantor o Grotowski; las Pantomimas y Mimosdramas de Tomaszewsky; las obras de Witkiewicz, Mrozek, Gombrowicz y ahora los excelentes trabajos sobre el Video-Teatro, que me han ayudado y nos ayudan a nuestra formación artística.



«La lección de polaco» de Anna Bojarska, por el Teatr Powszechny de Varsovia. Dirección: Andrzej Wajda.



Una visión del Teatro en la RDA

por Santiago Sánchez

«La sociedad de transición» de Volker Braun; Teatro Máximo Gorki de Berlín-RDA.
Dirección: Thomas Langhoff.



La posibilidad de acercarse a aquellos trabajos más sobresalientes que en los dos últimos años se han producido en la RDA, es uno de los primeros aciertos que los «Nacionales Theaterfestival de DDR» encierran. Ello permite un conocimiento periódico de la situación teatral y su evolución, tanto para los profesionales alemanes como para aquellas delegaciones que desde el exterior, como es el caso de la ADE, acuden como invitadas. De los treinta espectáculos presentados durante el festival, nos centraremos aquí en las ocho puestas en escena a las que asistimos, seleccionadas por la propia organización y la «Unión de Teatristas», con quien, como es conocido, la ADE firmó este mismo año un acuerdo de colaboración.

Influencia de los diferentes centros de producción

La propia estructura organizativa del teatro en la RDA, basada en la adscripción de una compañía estable a cada uno de los teatros tanto de Berlín, como de los diferentes puntos regionales de la RDA con presencia teatral, como Dresde, Neobrandenburgo o Schwerin, hace que cada uno de ellos se configure como centro de producción, con una línea determinada de creación y con la formación de núcleos habituales de creadores.

Indudablemente esto tiende a clarificar la oferta y así, no es extraño oír en boca de los aficionados alemanes el interés por la última producción de «tal» teatro, en la seguridad de que ese hecho encierra una realidad que engloba la compañía estable además de uno de los directores habituales que trabajan para dicho teatro.

Así y por lo que respecta a la capital, podemos hablar de la influencia teatral que nombres como

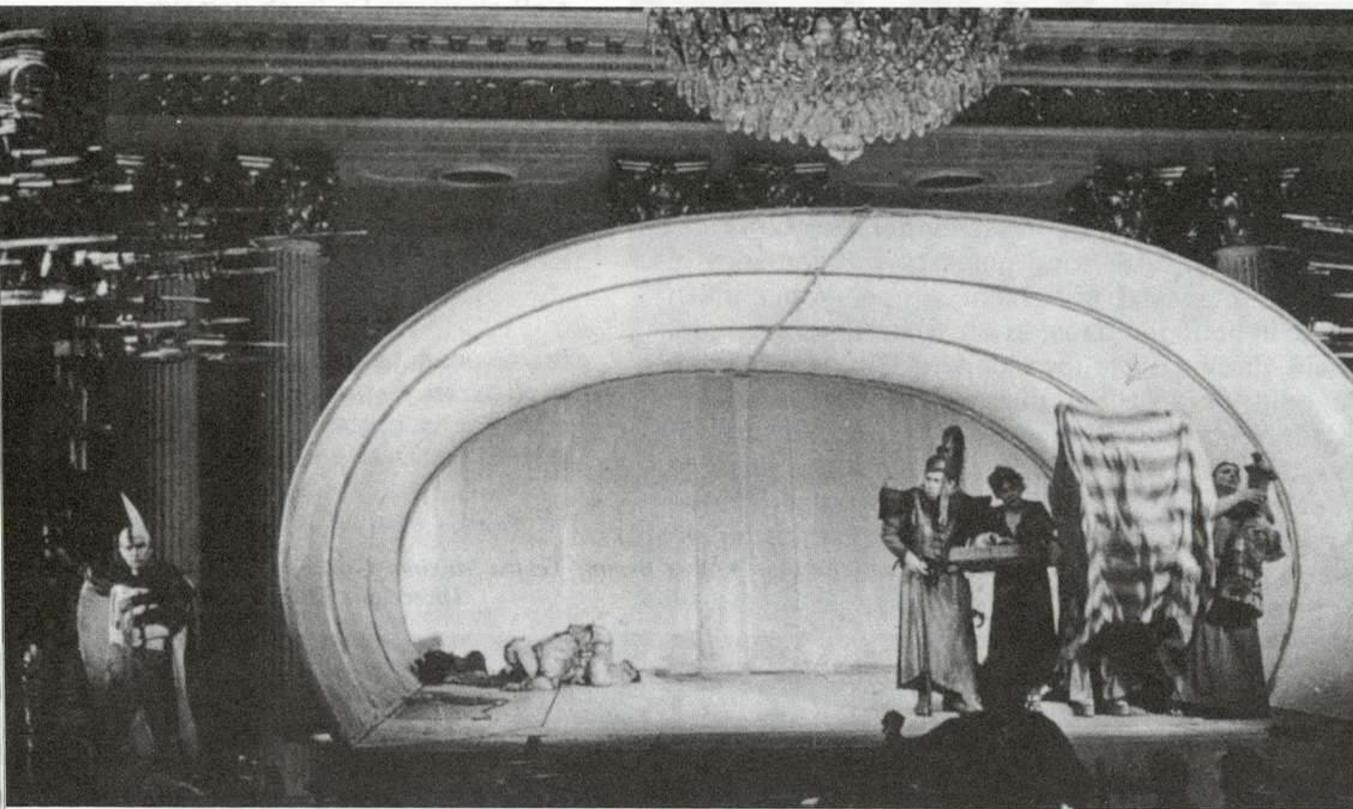
el «Deutsches», «Maxim Gorki Th» o la «Volksbühne», encierran en el campo dramático, hecho aún más evidente en el terreno operístico con la «Deutsche Staatsoper Berlin», y, en esta relación, dejamos conscientemente aparte el «Berliner Ensemble» cuya particular situación la abordaremos más tarde.

Así pues, esta estructura, que hace que existan un total de 68 compañías estables en el país, según una publicación oficial, de las que 49 son compañías dramáticas, 17 de marionetas y 2 de mimo, tiende a formar en un primer paso y abastecer de creadores a los grandes teatros de la capital, verdadero objetivo para la mayoría de actores y directores del país.

DEUTSCHES THEATRE. Es posiblemente el teatro que goza en la actualidad de un mayor reconocimiento, quizás por ello se constituye en el que mayor número de espectáculos han sido seleccionados en el Festival con un total de 3, «El Hundesalaris» escrita y dirigida por ese nombre que, en estos momentos, parece omnipresente en el teatro alemán, Heiner Müller, verdadero fenómeno teatral en la dramaturgia alemana, así como el llamado «Proyecto Lessing» dirigido por Friedo Solter y formado por una trilogía sobre el autor del siglo XVIII, de las que dos se presentaban en el festival «Philotas» y «Nathan, el Sabio».

Si bien no pudimos ver la obra de Müller, por presentarse con anterioridad a nuestra llegada a Berlín, sí pudimos conocer los dos montajes de Solter, con grandes diferencias entre sí.

En ellos pudimos constatar que, sin duda, uno de los motivos del reconocimiento del «Deustches» se fundamenta en el equipo de actores que forman la compañía. De un alto nivel técnico y, sobre todo, con una calidad homogénea en todos sus integrantes. De entre ellos creo que es forzoso destacar a un actor que nos dejó muy gratamente sorprendidos, Ulrich Mühe, que con una interpretación sorprendente se constituía en uno de los alicientes ma-



«*Gastmahl oder über die Liebe*», de Georg Katzer/Gerhard Müller. Deutsche Staatsoper de Berlín. Dirección: Erhard Fischer.

yores de «*Philotas*», en cuyo papel protagonista desplegaba una serie de recursos vocales y matices que contrastaban con un comedimiento y contención en la otra cara de la moneda, el personaje del Patriarca de Jerusalén en «*Nathan, el Sabio*».

Respecto a las puestas en escena de Friedo Solter, subrayaré, como decíamos anteriormente, las diferencias que hay entre ambas, hecho que bien puede responder a los diferentes períodos en los que se montaron, pues si bien las versiones ahora presentadas fueron estrenadas en 1987, Solter ya había realizado un primer montaje de «*Nathan*» en 1966, momento en el que la influencia de Brecht es patente en el director alemán y es por ello, quizás, por lo que se mantiene una estructura interna en esta versión de una gran fidelidad a los postulados de la dramaturgia brechtiana.

Por su parte la «*Volksbühne*», segundo teatro en importancia, tan sólo contaba con una puesta en escena seleccionada «*El Maestro y Margarita*», adaptación de Heinz Czechowski según la novela de Bulgakov. Este espectáculo dirigido por Siegfried Höchst caía en esa tendencia, cada vez más extendida, de sustituir la esencia teatral por medio de aparatosos efectos escenográficos y así, un texto como el de Bulgakov se iba disipando entre escenarios giratorios, convulsivos cambios de escena, perdidos corredores y demás ideas que lejos de servir al montaje iban creando un caos y una dispersión cada vez mayor en el espectáculo.

Dadas las posibilidades técnicas de la «*Volkshühne*», con una gran sala con capacidad para 850 espectadores, además de la llamada «*Studiobühne*» con 90 plazas, el «*Sternfoyer*» con 100 y el Salón Verde con 70 plazas, este teatro se convertía en centro principal de las actividades del festival, con coloquios tras las representaciones, además de acoger las compañías periféricas que mayores montajes escénicos presentaban. Entre ellas pudimos ver un curioso montaje sobre «*El Enemigo del Pueblo*» de Ibsen, dirigida por Frank Castorf, uno de los jóvenes valores de la dirección alemana, y que se mostraba como uno de los espectáculos más interesantes del Festival, aquí la sobriedad y la perfección de los montajes del Deutsches, quedaban suplidos por la combinación de ideas felices y resoluciones realmente ingeniosas en la puesta en escena a la par que una conjuntada y fresca interpretación de los componentes del «*Städtische Theater Karl-Marx-Stadt*», así pues un intento realmente interesante de acercar a Ibsen a los escenarios alemanes donde, como reconoce el propio Heiner Müller, nombres como Ibsen, Strindberg, Chejov o Hauptmann aparecen como asignaturas pendientes.

En esa misma línea podría inscribirse el montaje de «*La Señorita Julia*» de Strindberg que pudimos contemplar en la «*Studiobühne*» del mismo teatro; sin embargo, aquí la apuesta aún era más arriesgada puesto que se trataba de una combinación de interpretación actoral y de marionetas, con una presencia completa de los manipuladores que al tiempo que los muñecos interpretaban la obra.



«*El hundesalarios*» de Heiner Müller, por el Deutsches Theater de Berlín-RDA. Dirección: Karl-Hermann Risse.

Esta interesante idea que, según nos comentaba Silvia Brendenal miembro del jurado y especialista en marionetas, había sido la causa principal de selección de la pieza, no llega a plasmarse en el resultado final, no tan feliz como cabía esperar, y así asistimos a un espectáculo excesivamente indefinido ante unos actores lejanos a llegar a la esencia del texto de Stindberg, y con unos muñecos que difícilmente podrán aportar gran cosa a los objetivos de la puesta.

El último de los grandes teatros/centros de producción berlinés, el «*Maxim Gorki Theater*», se iba a constituir en la gran sorpresa para nosotros del festival. Bajo la dirección general de Albert Hetterle y con una gestión colectiva estable se mantiene durante treinta y cinco años de actividad en una línea de presentación de obras dramáticas contemporáneas fundamentalmente, lo que, junto a un gran rigor en la puesta en escena, hace que en la actualidad la tasa de asistencia a sus montajes sea del 94,6 por 100, es decir, que la totalidad de sus representaciones están prácticamente llenas.

El espectáculo presentado por el Maxim Gorki del festival, entra de lleno en esa filosofía y así «*La Sociedad de Tránsito*» del dramaturgo Volker Braun,

es una revisión de los problemas que en la actualidad son más patentes en la RDA, la necesidad de comunicación-libertad de expresión y posibilidad de salir al exterior, tomando una situación conocida: el supuesto de que los personajes de «*Las Tres Hermanas*» de Chejov, viviesen un siglo después en el Berlín actual.

El montaje dirigido por Thomas Langhoff se nos muestra capaz de conmover, interesar y golpear a un público que está ávido de encontrar respuesta a esos problemas en los escenarios. Como se ve, la necesidad de un transfondo textual y de carga ideológica se hace patente y necesaria en el teatro alemán a diferencia de los aires que corren ahora en nuestro teatro; ello sin olvidar, por que esa es la base de nuestro arte escénico, el rigor y la poesía, mezcla de diáfana intención y callada pasión, encerradas en la interpretación, con nombres como Monika Lennartz o Svetlana Schönfeld, y la dirección de Langhoff, del que creo no es necesaria ninguna presentación.

Otros montajes

Aparte de los referidos montajes de los grandes centros, tuvimos oportunidad de contemplar otros espectáculos programados, bien en la Staatsoper de Berlín, como la ópera «*Moises y Aarón*» de Schönberg, con una grandiosa escenografía de M.^a

«El rey ciervo»
de Carlo Gozzi,
por el Teatro der
Freundschaft de
Berlín-RDA.
Dirección: Karl-
Hermann Risse.

El particular caso del «Berliner»

Creo innecesario hablar aquí del peso específico que la figura de Brecht ha tenido en el teatro alemán, y del hecho de que la responsabilidad de mantener una tradición era asumida tras su muerte por su compañía y su teatro, el «Berliner Ensemble».

Por ello no deja de ser sorprendente llegar a Berlín y encontrarse con la realidad actual, el rechazo de la mayoría de la profesión a la gestión, tanto artística como económica que en el «Berliner» se lleva.

No deja de ser significativo que ninguna de las producciones del Berliner en los dos últimos años, haya sido merecedora, en opinión del jurado, de ser incluida en el festival.

No hay duda que las dificultades que los creadores ajenos al Berliner encuentran para la cesión de derechos de representación de las obras de Brecht, en manos de familiares directos del autor que a su vez también controlan la Dirección del citado teatro, ha servido para fomentar aún más si cabe ese ambiente contrario a los montajes y a la propia institución.

Todo ello junto a un momento de clara revisión y búsqueda de nuevas vías de avance sobre los postulados brechtianos, desembocó en la paradoja de que el Berliner como compañía estuviese de gira y como teatro en obras durante el desarrollo del Festival Nacional de la DDR, hechos que no pueden más que sorprender a aquellos que, con motivo de las representaciones que en 1986 ofreció el Berliner en Barcelona, pudimos contemplar y admirar sus puestas de «El Círculo de Tiza Caucásico» y «La Opera de Tres Centavos».

Al margen de los teatros oficiales

La estructura que citábamos al principio de nuestro artículo permite, como hemos visto, la consolidación de grandes compañías adscritas a los principales teatros berlineses, pero no es menos cierto que fuera de esos grandes teatros y aún a veces en ellos, se produce una cierta monotonía en la creación y asimismo situaciones de gran incomodidad, como el hecho de la propia inmovilidad que la fórmula encierra. Así, oímos quejas por parte de di-

rectores en el sentido de no poder excluir a ningún actor del colectivo para integrar a nuevos actores, igual que ciertos actores se quejaban de que la presencia en los repartos se veía condicionada sistemáticamente por los cuadros de gestión de los teatros, dándose el caso de actores que durante más de cinco años, aún estando en plantilla de compañía, no han subido a un escenario.

Esta tensión recíproca es un tema que creemos exige soluciones, y nos consta que es una de las máximas preocupaciones de la «Unión de teatristas».

Mientras tanto, ya son bastantes los actores y directores que han abandonado las fórmulas anteriores y han decidido crear los llamados «grupos libres», que si bien en un principio tuvieron grandes problemas para su reconocimiento, en la actualidad, algunos de ellos se han convertido incluso en alternativas de creación, como es el caso del Grupo «Zinnober», una de las grandes revelaciones del festival con un montaje sobre los «Músicos de Bremen» basado en los cuentos de Grimm, y preparan en la actualidad una versión sobre «El Sueño de una noche de Verano» de W. Shakespeare.

Escuela de interpretación y dirección

Uno de los puntos de mayor actividad teatral es la Escuela de Interpretación donde al margen de la clases, en cuyo contenido y por limitaciones de tiempo no podemos entrar, se despliegan una serie de propuestas del alto interés como son una serie de producciones donde se combina la contratación de actores y directores con los alumnos de la escuela. Pudimos asistir a un ensayo del «D. Carlos» de Schiller, dirigido por L. Engelmanns, director profesional que frecuentemente colabora con la escuela en este tipo de montaje y donde jóvenes alumnos de diferentes nacionalidades trabajaban en colaboración con grandes actores como Klaus Manchen, un veterano actor del «Maxim Gorki», que había sido contratado para la ocasión. Este tipo de propuestas, creemos, pueden ser estudiadas en nuestra realidad como vías de posibles interrelaciones entre el campo de la enseñanza teatral y el ámbito de la profesión.



«Anatomía de Tito Fall
of Roma Un comentario
de Shakespeare» de
Heiner Müller, por el
Staatsschauspiel de
Dresde. Dirección:
Wolfgang Engel.



«Die Zeit und das Zimmer» de Botho Strauss, por la Schaubühne de Berlín-oeste. Dirección: Luc Bondy.

Theatertreffen Berlín 1989

(Unas notas sobre el Internationales Forum junger Bühnengehöriger)

por Maurici Farré

Durante dos semanas, una serie de jóvenes de todo el mundo que trabajamos en el teatro, hemos tenido la posibilidad de encontrarnos en Berlín para discutir, aprender y ver la realidad actual del teatro alemán. Esto ha sido posible gracias a la colaboración del Goethe-Institut con el Berliner Festspiele.

El «Forum» es, como su nombre indica, una plataforma de discusión abierta a cualquier tema que preocupe a los participantes, siempre a partir de la realidad teatral que se nos muestra. El programa de trabajo es muy denso, hemos asistido a un seminario a escoger entre cuatro, a conferencias y discusiones, etc...

Y lo más importante, hemos visto teatro y seguidamente participado en mesas redondas con los creadores de los diferentes espectáculos. Un programa muy apretado que permite computar infinidad de datos que serán analizados con calma y en su caso serán utilizados a partir de ahora, en los diferentes centros de trabajo.

El abanico de producciones invitadas ha sido muy amplio, desde un Botho Strauss de la Kammerspiele de Munich, hasta un Heiner Müller del Deutsches Theater de Berlín-RDA, pasando por un Chejov del Thalia Theater de Hamburgo.

Generalizando, podemos decir que el teatro alemán-occidental es-

tá preocupado por encontrar una salida ideológica que le permita sobreponerse a la situación de estancamiento en que se encuentra. Una sociedad occidental como la RFA, con una gran cantidad de producción cultural, incomparable al resto de Europa pero con unos problemas muy similares, intenta mantener el grado de calidad artística produciendo y a la vez analizando. Un claro ejemplo sería «Die Zeit und das Zimmer» de Botho Strauss: una pareja de hombres viven en una casa y dentro de ella pasan una serie de historias que llegan de fuera. En otras palabras, en la casa no pasa nada pero pasa todo dentro de la casa, una historia de seres humanos que quieren participar en un mundo que siendo muy familiar, desconocen por completo aunque sea lo suyo.

Es evidente que en esta situación social actual se hace difícil hacer teatro. La tendencia mayoritaria es la de estilizar y formalizar situaciones e historias, casi deshumanizándolo todo, para que el efecto de «humanidad vacía» nos retorne en grado supersensible.

De la RDA, hemos visto «Der Lohndrücker» (El hundesalarios) de Heiner Müller y la «Uebergangsgesellschaft» (La Sociedad de transición) de Volker Braun. Siendo los dos montajes muy diferentes, podemos decir que coinciden en el hecho de ser una llamada a la esperanza. La sociedad de la RDA puede permitirse unas esperanzas de cambio muy reales dentro del sistema actual y por tanto, puede mejorar a partir de estos cambios la calidad de vida de sus ciudadanos. Lo más impresionante de estas puestas en escena, no es ya la exposición de conflictos y contradicciones del Sistema, sino los propios conflictos y contradicciones de las personas en estos sistemas. El análisis dialéctico de las realidades, incita una vez más a autores y directores a describir situaciones y convertir en arte una serie de interrogantes que la historia de este país no tiene todavía resueltos.

El ambiente que se respiraba en el «Forum» era más bien de desconcierto, había una sensación de sin salida, como si de golpe nos hubiéramos quedado sin nuestros personajes; como si Arlecchiano, Don Juan o Mackie Messer ya no tuvieran nada que decir. Pero sabemos que los mitos sobreviven a los autores y a los actores.

He intentado con estas líneas hacer una breve exposición del «Forum» berlinés, para dar a conocer una actividad de Berliner Theater-treff que se encuentra en peligro de desaparición, pues el senado de Berlín ha resuelto no subvencionado en los próximos años. Todos los participantes del «Forum», así como personalidades del teatro alemán, hemos firmado una resolución exigiendo que siga adelante después de veinticinco años de existencia por ser ésta, una iniciativa única que se ha mostrado como una herramienta básica y eficaz para la continua formación y el diálogo de los jóvenes profesionales del teatro.



Santiago, una ciudad que baila

IX Festival de la Cultura Caribeña

T por Toñi Bueno
odo tiene su final, nada dura para siempre... Al ritmo de esta copla cubana abandonó con pena una maravillosa semana en el ojo del huracán.

El Festival se ha desarrollado en Santiago de Cuba del 1 al 5 de junio, organizado por la Casa del Caribe, importante organismo cultural cubano con sede en la capital de Oriente, que gestiona y promueve actividades más allá de los límites de la propia isla, encaminados a la búsqueda de una raíces comunes caribeñas y de la profundización del diálogo cultural en todo el área.

El vértigo de una conga iniciada en el Parque Céspedes fue el aldabonazo que dio la salida. El espectáculo había comenzado. Toda la ciudad se convirtió en un gran escenario y sus habitantes en intérpretes de primera. Música afro-cubana, danza, teatro, exposiciones, conciertos, documentales, ceremonias mágico-religiosas... Cada rincón, cada esquina era una fiesta.

Recuerdo a las rollizas camareras de Casa Granda moviendo las bandejas de pollo con arroz y plátano al ritmo de los tambores y las maracas. Hasta el aire dulzón de Santiago parecía danzar en la aletas de mi nariz, removiendo los miles de efluvios tropicales que plagaban las calles.

Era, sobre todo, un Festival para los sentidos.

Dedicado este año a Puerto Rico, se diría que media isla se había trasladado a Cuba. Más de 50 portorriqueños del Coro de la Universidad llevaron a cabo actuaciones en la

magnífica Sala de Conciertos Dolores, espléndido ejemplo de adaptación de una antigua iglesia.

Había invitados de todo el área caribeña, así como del resto de América y de diversos países europeos. Esto posibilitó encuentros y debates, no sólo en plan oficial, sino sobre todo alrededor de un mojito o un daiquiri, aprovechando cualquier tregua entre carrera y carrera por la ciudad.

Porque el verdadero problema era elegir actividades y enlazarlas unas con otras, dado el despliegue de espectáculos.

Una de las cosas que más me fascinaron fue el Concierto de obras inéditas de José Loyola. La forma absolutamente contemporánea de unir dodecafonía y tambores, Europa y Africa, es un magnífico exponente de la riqueza del sincretismo cubano y de su posibilidad de proyección internacional.

Debo decir, sin embargo, que me defraudó (y no sólo a mí) el montaje «Rito y Consagración de la Primavera», del coreógrafo Jorge Lefebre, del cual se esperaba con expectación el estreno. En este subtítulo homenaje a Alejo Carpentier no había una verdadera integración de las propuestas del Viejo y el Nuevo Continente. La concepción del espectáculo permanecía por lo general en un tono que más parecía de Tropicana que de un trabajo dramático para ser visto en una sala teatral.

Aún teniendo en cuenta la escasez de recursos materiales y técnicos existente en estos momentos en Cuba, ello no debería impedir que luz, escenografía y demás elementos es-

cénicos, se traten como lo que son: códigos expresivos que proponen unas lecturas recibidas por el espectador y descodificadas en función del entendimiento y placer global del espectáculo, no como adornos sin aparente valor semántico.

Cómo hablar de todo lo visto, oído, bailado, paladeado...

En tarimas en distintas calles: rumbas, sones, trovas, congas, cantos bantú. En un par de cines, proyección de documentales sobre temas caribeños, algunos realmente interesantes como el realizado por Jorge Luis Hernández sobre las «Ceremonias de cordón» en el vudú.

Pero, sobre todo, los rituales en vivo. Tuve la gran suerte de poder asistir cada noche, apiñada junto a otras decenas de personas, en el patio del Cabildo Teatral Santiago, a distintas ceremonias mágico-religiosas que se mantienen vivas en Cuba, provenientes de las variadas raíces africanas y cuyos santeros son legión en toda la isla. Se diría que especialmente en esta parte de Oriente, siendo Santiago la capital de la santería.

Así puede asistir a la «Regla de Palo», «Ceremonia por la Paz», «Babalú Aye» y «Ceremonia del Bodú». Y una vez más me reafirmé en el profundo vínculo entre Rito y Teatro. Allí, el ceremoniante, santero, sacerdote, dispone los elementos de la puesta en escena, desde la preparación de la «enganga» o caldera mágica, al encadenamiento rítmico de los tambores batá; y actúa a modo de oficiante, conduciendo la ceremonia y canalizando hacia el público (creyentes o curiosos) la

energía del evento que se está creando. Energía tan potente que puede llevarles a entrar en trance con la danza, atravesar el fuego o emborrachar boca a boca a un gran cerdo, antes de degollarle en el centro del recinto.

En cuanto a teatro, específicamente hablando, quiero constatar dos espectáculos del Cabildo Teatral Santiago, la compañía con más fuerza en la ciudad y sobre todo con una gran personalidad mostrada a través de sus trabajos que recogen la tradición del folklore actual, con un absoluto desenfadado rítmico y colorista.

«Asamblea de mujeres», versión libérrima, como asegura su director Ramiro Herrero, del texto de Aristófanes. Una desvergonzada puesta en escena donde las picardías griegas están criollizadas en un tono que supongo habría satisfecho plenamente a su tutor.

El segundo espectáculo del Cabildo se trataba de una pieza de lo que ellos denominan «Teatro de relación» y que vienen desarrollando desde hace largos años. Realizado en la calle, recoge la tradición de los relatos populares, dramatizados ante un público sencillito, con un código directo pero depurado, ya que se cuenta con una nula utilización de elementos escenográficos y son los actores quienes miman con sus propios cuerpos y con los juegos de sus voces las acciones dramáticas, acompañados de una pequeña orquesta musical. Basado en un chispeante cuento del Decamerón, la clásica situación de enredo en que se ven envueltos posaderos, doncella y caballero, hizo las delicias de chicos y grandes congregados en la calle Los Maceo.

También en esta calle actuó el grupo Gayumba de Santo Domingo. Una pareja: actor y actriz, con la única utilería de dos banquetas, dos máscaras y pocos elementos más, escenificaron una epopeya satírica sobre la colonización española en la isla.

Es refrescante reencontrarse con las raíces de lo teatral cuando éstas están bien utilizadas, cuando los actores-bufones-dramaturgos son capaces de crear de forma totalmente sencilla cordilleras, palacios, de conseguir que el público dé vida a los cientos de caballos que avanzan y a los ejércitos mercenarios al servicio del imperio.

Las caritas ensimismadas de los niños, las risotadas de las mulatas con sus rulos en la cabeza, el sol de un atardecer tropical que se oculta de golpe al son de los tambores batá y de las caderas de una mujer que empuja rítmicamente el cochecito de su niña llena de lazos, que también parece bailar al ritmo de un son inolvidable, me dan la despedida.

Santiago, una ciudad que baila, que actúa, que canta, que ríe, porque el Caribe es el centro de un vértigo indescriptible que se te mete en el cuerpo, dulzón, suave y ya no te abandona.

En este Festival uno no puede ser tan sólo espectador. Todos y cada uno fuimos los protagonistas de la fiesta.

Lectura y puesta en escena

por José Sanchis Sinisterra

Una obra teatral es el registro verbal, literario, de mil posibles acontecimientos escénicos, entendiendo por acontecimiento escénico el encuentro de unos actores y unos espectadores en un tiempo y en un espacio concretos.

Leer un texto teatral consiste en asistir a una representación imaginaria. Todos los niveles del discurso dramático remiten a un referente teatral, escénico, a un espectáculo que todavía no (o ya no) tienen lugar. Por tanto, leer teatro es poner en escena: el lector es un director virtual.

Hay buenos y malos lectores de teatro, del mismo modo que hay buenos y malos directores de escena. El mal lector, como el mal director, es aquel que sólo es capaz de imaginar, de poner en escena, la superficie y la linealidad del texto. Su representación imaginaria es plana, literal; en el mejor de los casos, literaria: organiza imágenes (visuales o acústicas) y significados (simples

o complejos) en un teatro fantasmal, inconcreto, difuso, discontinuo, plástico, como el que erige mentalmente el lector de novela, de poesía o de ensayo.

Puede captar y gozar las sutilezas del texto con la mayor penetración, pero las proyecta en un escenario mediocre, mal dotado técnica y estéticamente, con unos actores que se le parecen mucho y que interpretan de un modo monótono y convencional. Puede poseer una gran cultura y una fina sensibilidad, pero escaso o ningún sentido escénico. Puede entender todas las implicaciones sociológicas, psicológicas, filosóficas, éticas y estéticas de la obra, pero se le escapa su teatralidad.

El buen lector de teatro, en cambio, es aquel que configura su representación imaginaria en un espacio escénico preciso, delimitado, sólido y altamente sensorial, aunque no responda a las convenciones y límites vigentes. Y es capaz de tener presentes, en el curso de su lectura, to-



¡Ay, Carmela! de José Sanchis Sinisterra, por el Teatro de la Plaza.
Dirección: José Luis Gómez.

COMPAÑIA LIRICA ESPAÑOLA



DIRECCION:
ANTONIO AMENGUAL

REPERTORIO

LA PARRANDA

AGUA, AZUCARILLOS
Y AGUARDIENTE

LA DOLOROSA

KATIUSKA

LA CALESERA

LA CANCION DEL OLVIDO

LUISA FERNANDA

LA DEL SOTO DEL PARRAL

LA CHULAPONA

LA LEYENDA DEL BESO

dos los elementos, humanos o no, que ocupan este espacio; de percibir la simultaneidad y la interacción de todos los sistemas de signos que están ahí, funcionando, aunque el discurso textual no los focalice o ni siquiera los mencione.

Las palabras y las acciones de los personajes le sorprenden, le extrañan, le resultan sospechosas, le desconciertan: cree adivinar aquí y allá segundas y aun terceras intenciones, mentiras deliberadas, autoengaños inconscientes, referencias veladas a otras palabras y otras acciones, propias o ajenas... Pero en todo ello no ve solamente el genio de un autor o la complejidad de unos seres que parecen humanos. Percibe además otras voces: voces del autor en los personajes, voces de otros autores en el autor. Imágenes insólitas invaden la escena, imágenes que proceden de viejos escenarios, de otros dominios artísticos, del borroso filme mudo de la historia y del mito... y también de su propio tiempo biográfico: jirones de la infancia, deseos y temores presentes, noticias, sueños, libros, experiencias. Y todo tiene forma, color, sonido, ritmo. Y todo resuena y espejea.

También hay algo suyo en los

personajes, quizás mucho, pero son como fragmentos de su ser diseminados, distorsionados, contrapuestos incluso: su yo ilusorio y compacto se le revela múltiple, plural, inconciliable. Casi irreconocible. La lectura le expande y le disgrega.

Y cada nueva lectura, más; pero, al mismo tiempo, en cada nueva lectura se esboza un movimiento de signo contrario: algo se reconstruye, se articula, se ordena. Emerge del caos la sombra de una forma, un diseño impreciso pero más y más consistente, como el plano cifrado de un nuevo microcosmos que reclama su espacio y su tiempo, su materia, sus leyes.

De esa necesidad, de ese reclamo agudo del ser disgregado, efervescente, felizmente perdido en la escena imaginaria, de ese afán por alcanzar la contingencia que simula lo real, nace la vocación —llamada, sí— de poner en escena. Y culmina cuando, además, ese microcosmos quiere ser compartido, confrontado, puesto a prueba como dispositivo de encuentro e interacción con ese otro concreto y abstracto que es el público. Deseo de lector totalitario, pasión de demiurgo vulnerable: «director teatral», por mal nombre.

Con el nacimiento y posterior desarrollo de la tragedia en Atenas, se abre la posibilidad de que el mito, ese mito fijado en la Iliada y la Odissea, se convierta en un elemento más vivo y cambiante, entrelazado con los procesos políticos que bullían en un siglo como el V a. C., donde la naciente democracia iba a producir numerosos cambios en un período muy corto de tiempo.

Esquilo, Sófocles y Eurípides, máximos exponentes de este nuevo arte, coincidieron al tratar muchos de los temas y personajes homéricos, pero solamente el de Electra, personaje que por otra parte no aparece en la Iliada, íbamos a tener la suerte de conservar.

La democracia nacerá como consecuencia de las reformas introducidas por Clístenes, encaminadas a acabar con las prerrogativas de los aristócratas, como naciendo estaba nuestro personaje. Este irá creciendo con su ciudad y de la mano de los trágicos, para seguir su mismo destino y sucumbir ante el fracaso total de sus ambiciones.

Con Esquilo, Atenas y Electra caminan con pasos aún cautelosos y tímidos. La primera hacia la gloria que suponía vencer al persa en las batallas de Maratón y Salamina, victorias que le abrían la posibilidad, al defender a toda su comunidad del bárbaro, de conseguir la hegemonía en el Egeo. Y la segunda, a pesar de no sentirse segura, encauza sus fuerzas en conservar su patrimonio de los ataques exteriores y aprueba el matricidio como el único camino válido para defender unas leyes ancestrales que exigían pagar con la misma moneda al asesino (Coef. 121 v. y 276-280 v.).

Electra es todavía en la obra esquilea, un personaje temeroso de actuar con arrojo y seguridad ante los planteamientos que le hace el coro de esclavas troyanas de vengar el asesinato de su padre y acabar con la farsa de su madre Clitemnestra (Coef. 974-982 v.). En esta lucha surgirá vencedor el deseo de terminar con los usurpadores del trono de Agamenón. Atenas, aunque sus victorias le abren un camino seguro, necesitará un poco más de tiempo ya que está en plena expansión económica, consiguiendo el control de las minas del Laurión que le permitirán la construcción de la flota naval más fuerte del Mediterráneo, y también porque sus leyes no tiene aún ese carácter socialmente amplio que le conferirá más tarde la democracia.

Esquilo, en la última de las obras que componen la trilogía de la Orestíada, resuelve este problema político de su tiempo, en el que las nuevas leyes escritas, que representaban el recién adquirido orden social, político y religioso, iban a estar en pugna con las antiguas leyes no escritas. El pasado y el nuevo futuro que está desarrollándose marcan un presente incierto que se resolverá con la absolución del joven matricida, Orestes, al unirse las antiguas leyes tribales y las nuevas en el tribunal del Areópago (Eum. 483 v. y



Electra, principio y crisis de una democracia

por Inmaculada Alvear

690-695 v.), y en Atenas con ese inicio de hegemonía en la que también el viejo se ha replegado al nuevo ideal de polis democrática.

Ambición de gloria

La vida de Sófocles, que nace aproximadamente hacia 496/95 a. C., se extiende durante casi todo el siglo V. Vive el esplendor y engrandecimiento de su polis pero también el comienzo de su decadencia, aunque no vivió el desastre total de Atenas. Participó en la vida política de la ciudad como estratega junto a Pericles (441/439) y junto a Nicias (428/27), y fue próbulo cuando el desastre naval en Sicilia. Su vida, más que ninguno de los otros dos trágicos, estará ligada a los profundos cambios que transformarán Atenas.

Electra pasa a ser ahora el centro de la obra sofoclea, al igual que Atenas, que con la creación de la liga delico-ática consigue el dominio de todo el Egeo.

A diferencia del personaje dubitativo y tímido esquileo, Sófocles nos presenta a una Electra ambiciosa de la gloria que supone defender el asesinato de su padre. Está dispuesta, a pesar de ser mujer, a llevar a cabo sola la venganza si no regresa su hermano Oreste.

Desde antaño aparece en el pensamiento griego la «sophrosyne», que significa autolimitación, y que representa un ideal de equilibrio al que Pericles se refería sin cesar en sus discursos anteriores a la guerra del Peloponeso. Rebasando este lí-

mite de perfección se cae en la «hybris», que no es más que un castigo de los dioses a una ambición desmesurada. Y en este límite se mueve Electra, que quiere erigirse como vengadora matando a su madre, y así se lo recuerda el coro en varias ocasiones: «Porque abandonando la medida, te destrozas en un dolor irremediable sin encontrar en ello ninguna liberación a tu desgra-

cia» (El. 136-39 v.), que como Pericles, defienden ese conocimiento de las propias limitaciones.

La polis se engrandece, se embellece a costa de explotar a los componentes de la liga, gastándose en su beneficio los impuestos recaudados. Atenas se erige en defensora de unos ideales democráticos a los que tan sólo el ciudadano ateniense tenía derecho. El pueblo vota, asiste a los juicios, elige a sus políticos y en su esplendor ambiciona el dominio no sólo de la Grecia continental, sino también de las colonias que se habían fundado en la Magna Grecia.

La «hybris» de Electra se irá haciendo más fuerte a medida que la obra se va desarrollando, y con sus palabras de aliento al matricida (El. 1095-97 v.), cuando está asesinando a su madre, para que clave más fuerte el puñal, y así se señala el punto álgido del odio acumulado hacia Clitemnestra y el exceso cometido en su ambición.

Realizados los asesinatos de los usurpadores, ni Electra ni Orestes sienten remordimientos por lo que han hecho (El. 1415 v.) ¿Es qué Sófocles aprueba el matricidio? se preguntan la mayoría de los investigadores, o simplemente lo silencio, creo yo, porque le interesaba otro aspecto de Electra, ya que quería plasmar ese intento desesperado de llegar al máximo de gloria desafiando los problemas que se le planteaban alrededor y no pensó en mostrar la caída y el dolor de un acto ya de por sí decadente, al igual que tampoco vivió el desastre naval de los atenienses que dejó la polis en manos de los persas.

Crisis y racionalización

Eurípides nace 12 ó 14 años después de Sófocles. Esta diferencia hace que el autor sea representante



de una nueva generación, en la que los sofistas van a ser el movimiento cultural más representativo dentro de la decadencia y la crisis que ya se presagiaba a partir de las primeras derrotas de la guerra del Peloponeso.

La crisis de los valores tradicionales y la racionalización de las ideas, que ya se esbozaba en Sófocles, aparece en la Electra de Eurípides con todo su esplendor. El hombre, como afirma Protágoras, «es la medida de todas las cosas». Así desaparece la idea de mitificar el comportamiento humano, porque el mito va perdiendo su vinculación social, e incluso los dioses que el ciudadano veneraba son para Eurípides meras potencias activas.

Electra, la hija de un rey, está aquí casada con un labrador y realiza las labores de una campesina (El. 34-35 v.), humillación a la que le someten Egisto y Clitemnestra pa-

ra evitar que un heredero de Agamenón pueda quitarles el trono.

La situación en la que ambas se encuentran viene producida por el exceso que han cometido en sus planteamientos, habiendo sobrepasado los límites de sus posibilidades: Atenas, ya prácticamente sin el apoyo de sus aliados que ya no ven sentido a esa confederación, desaparecido el peligro persa y cansados de la explotación ateniense, y Electra, separada de los suyos, de su casa, de su condición social por las intenciones que abriga contra los asesinatos de su padre.

Los nuevos valores que como consecuencia de la guerra y de la política democrática se van abriendo paso en esta ciudad, están representados por el marido de Electra, en el que Eurípides otorga el futuro de la polis. La crisis cada vez más alarmante que asolaba a Atenas, con sus campos devastados y la pérdi-

da de sus colonias que la abastecían, hace que se piense en el campo como el último reducto desde el que se podía conseguir paliar el desastre que se avecinaba. Con el nuevo sistema democrático, la riqueza deja de ser condición necesaria para ser elegido estratega, porque las prerrogativas aristocráticas ya no tienen sentido y ya no se valora al hombre por su condición social solamente.

Ya no aparece el oráculo de Apolo como sucedía en Esquilo y en Sófocles, instigando al matricida, coartada que les servía para defender su inocencia. Tanto Electra como Orestes actúan ahora por voluntad propia y no por un destino impuesto por los dioses. Es la libertad del hombre frente a la divinidad la que se está cuestionando en algunos círculos intelectuales. El matricidio es el acto que les llevará al más absoluto fracaso. Eurípides nos des-

cribe este asesinato por medio de los sentimientos de culpabilidad de los dos hermanos (El. 1181 ss. y 1190-1200 v.), con el consiguiente derrumbamiento de Electra que vivía exclusivamente para la venganza.

En Eurípides se reafirma la culpabilidad de Electra y Orestes (El. 1264-65), el hombre no se salva por seguir las leyes divinas, el castigo de los matricidas será más vergonzoso y severo porque son culpables ante los ojos de los que les rodean.

Las últimas batallas de Atenas a finales del siglo V a. de C., supondrán su total derrota como líder de los helenos. La que un día fue «la escuela de Grecia», como dijo Jenofonte, se encuentra ahora dominada por los que dominó en un momento, y toda su historia y su pensamiento girarán en torno a lo que fue durante el período más fructífero de su historia.

Texto e imagen:

La imprescindible dialéctica de un teatro para el siglo XXI

por Guillermo Heras

Hay temas en nuestra actividad artística que no por infinitas veces tratados, dejan de tener actualidad. Desde nuestra específica posición de directores de escena, siempre hemos tenido muy clara la diferencia entre literatura dramática y escritura escénica, y sin embargo aún hoy seguimos leyendo opiniones que ante muchos montajes vuelven a repetir:

«Pero esto, no es teatro». ¿Cuándo pondremos salir de la imposición ideológica de determinadas etiquetas? La reducción conceptual a la que progresivamente se ha visto sometida la crítica de los diarios, ha repercutido negativamente en algo tan fundamental como es el análisis en profundidad de la práctica escénica. De ahí que se siga valorando con mucha más extensión todo aquello que tiene que ver con el texto literario, que con la pura escritura del actor y el director en ese espacio mágico que constituye el escenario teatral. Cierto que a veces

se han cometido atropellos insensatos y declaraciones petardistas en torno a la «necesaria» desaparición de los textos teatrales para situar nuestros lenguajes a la hora actual. Diarreas postmodernas, o síndromes de «festivalitis» agudas, han encaminado su discurso en una necesidad basada, las más de las veces, en el mercado cultural. Se puede hacer y se hace un teatro de prestigio y de escaparate desde los clásicos y el repertorio universal, pero también se hace ese mismo discurso desde un arte escénico basado exclusivamente en las imágenes.

Por ello me gustaría que desde una publicación que recoge las reflexiones de un sector importante del hecho teatral, no cometiéramos la torpeza de cerrar nuestras perspectivas ante fenómenos que tienen que ver con la expresión contemporánea del arte escénico, una de cuyas líneas maestras podría ser el teatro/danza. El movimiento es un elemento más de los que componen el entramado de signos escénicos, y que por tanto necesitan una dramaturgia acorde con el sentido de aquello que se quiere expresar. Sí es cierto que en los últimos años los grandes coreógrafos nos han dado una gran lección de posibilidades teatrales, desde la mítica Mary Wigman, hasta Anne Therése de Keesmaeker, desde Cunnigham hasta Pina Bausch, o incluso el mismo Gades, por no citar a los míticos Balanchines, Fokine, Massine o Nijnska... todos ellos preocupados por la esencialidad dramática del discurso que deseaban transmitir. Pienso en la actividad de la danza por que es la que más permite contar una historia desde la poesía específica de unos cuerpos en el escenario, realizando movimientos que complementan una estructura mental/dramática de múltiples posibilidades. Pero pienso también que eso mismo soñaban Meyerhold y Artaud, Julien Beck y, en cierto modo, el mismo Brook. ¿Qué nos diferencia entonces? Quizá sólo el punto de partida, de ahí que hoy directores de escena y coreógrafos estemos colaborando cada vez más estrechamente para realizar ese ansiado espectáculo de síntesis, que tal vez ya estuviera presente en el teatro anterior a la tragedia griega, en suma, el teatro ancestral que partía del rito como síntesis de vida y arte para comunicarse entre seres humanos. Unos códigos poéticos que rescataran la comunicación desde la perspectiva de una simple emisión conceptual a la de una práctica artística cargada de imaginación y sugerencias.



«La risa en los huesos» de José Bergamín, por el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas. Dirección: Guillermo Heras.

Juan Antonio Hormigón o la formación del director

Físicamente, responde al retrato-robot que del intelectual existe en el subconsciente colectivo. Fuma una sempiterna pipa, que varía de forma y tamaño, dependiendo del momento o de sus impulsos personales, elegida al azar de un enorme plato que contiene tan sólo una pequeña parte de lo que se adivina una extensa colección. Juan Antonio Hormigón, director de escena, escritor, experto en Valle Inclán, dramaturgo y hombre de teatro, en toda la extensión de la palabra, es, desde el pasado mes de junio, el titular de la cátedra de Dirección Escénica de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (RESAD).

—Supongo que, a partir de ahora, se abre un nuevo período dentro de lo que es la asignatura de Dirección en la RESAD. Pero antes de hablar de ello, me gustaría que recapitules cuál ha sido la trayectoria de los estudios de Dirección en este país.

«En general, todas las enseñanzas artísticas en España han tenido un retraso enorme respecto a lo que se ha hecho en otros países de nuestro entorno. La razón, a mi modo de ver, reside tanto en cuál ha sido la noción dominante respecto a la creación artística, como en lo que, en muchos casos, la sociedad le ha pedido al arte. Pero de todas las enseñanzas artísticas, quizás la del tea-

tro sea de las más retrasadas, posiblemente porque había un tipo de formación —que se daba también en otras formas de expresión artística, pero en el teatro de manera más acusada— digamos, “sobre el lugar”. Los actores, los técnicos, la gente que intervenía, con uno u otro oficio, en las compañías, se formaba dentro de las mismas, cuando tenían aquel carácter de compañía de repertorio, medio familiares, y que ha sido una fórmula dominante en España hasta hace unos treinta o cuarenta años.

Y cuando empiezan a parecer los primeros centros de formación teatral, ésta va encaminada preferentemente a los actores, de tal modo que hoy, todavía, no tenemos estudios cualificados, no solamente de dirección, sino de escenografía, de iluminación, de producción... Y ya no digo nada de los técnicos de tipo medio, como regidores de escena, técnicos de iluminación, maquinistas, etc. Creo que ese es un grave problema, porque cuando surgen las enseñanzas de algo es, en primer lugar, porque eso es importante, y, en segundo lugar, porque se quieren sistematizar unos conocimientos para conseguir una homogeneización y un mejor nivel profesional. El problema es la improvisación. En España, hay sitios donde se dan cursos de formación de actores de quince, de veinte días, y se te cae la cara

de vergüenza. Con la dirección eso es bastante más difícil, y, en consecuencia, aparte de algún seminario o cosa así, estudios sistemáticos, de tres años y de una forma establecida, los que hay son los del Instituto del Teatro de Barcelona.

—Tal vez sea conveniente tener algunas referencias previas. ¿Cómo funcionan los estudios de dirección en otros países?

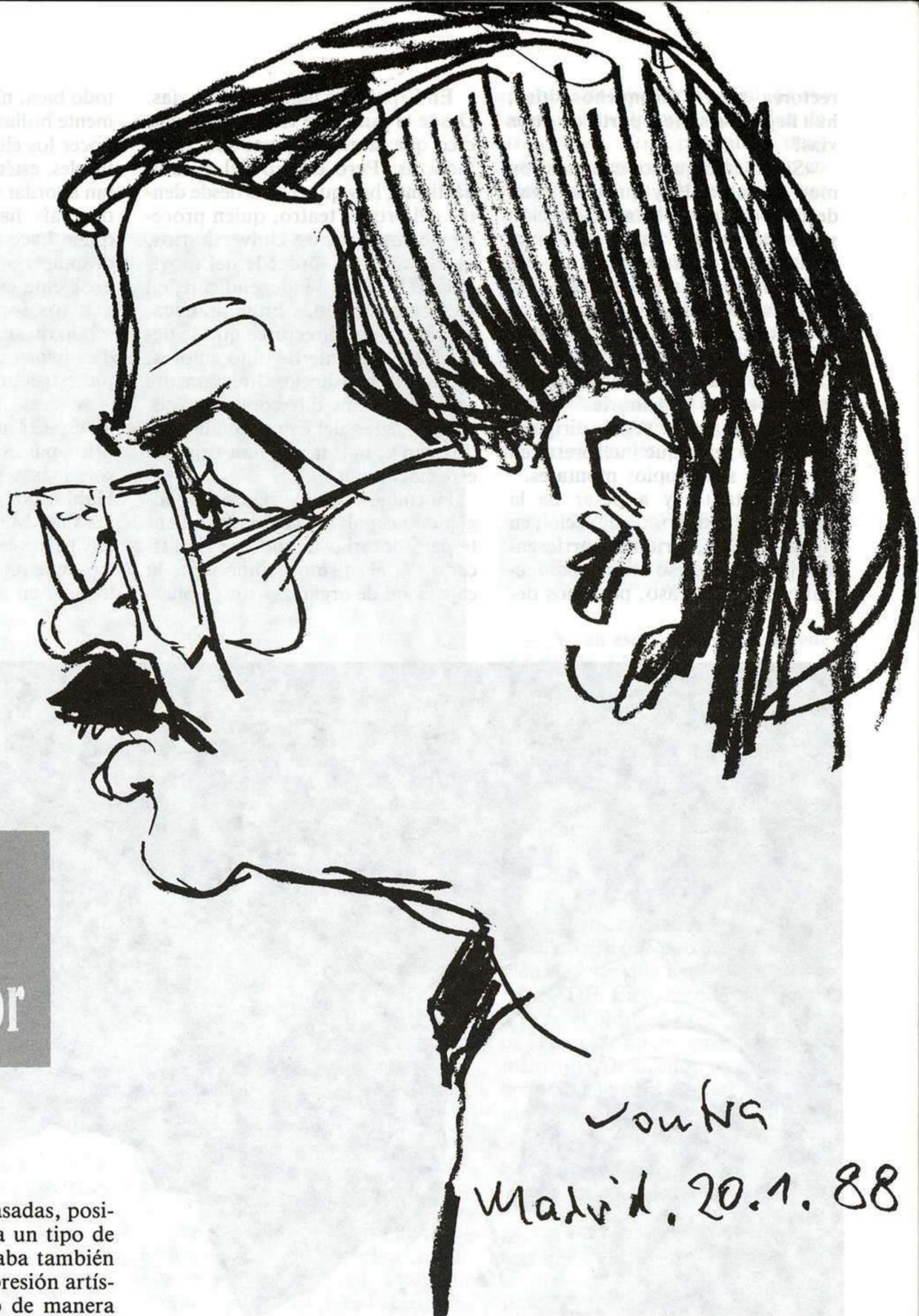
«En eso hay una cierta disparidad. Hay países que, en este terreno, tienen una formación muy fuerte, y que, en general, tienen sistematizados los estudios de todas las profesiones escénicas. Es el caso de los países escandinavos y centroeuropeos; las dos Alemanias, Hungría, Checoslovaquia, Polonia, La URSS... Como norma general, se puede decir que suelen durar cinco años, tienen rango universitario, son muy duros y las plazas muy reducidas. Yo no conozca ningún sitio en el que haya más de cuatro estudiantes por curso. Pero las experiencias varían de un país a otro. Por ejemplo, los finlandeses hacen

trabajos conjuntos y sistemáticos con estudiantes de otras ramas del mismo instituto, mientras que la Escuela de Dirección de Berlín está totalmente separada del resto.

Sin embargo, también hay países con una excelente formación actoral, como Gran Bretaña, que están empezando ahora a elaborar los primeros programas, y se lo están pensando mucho porque dicen que es un asunto muy complicado que exige meditarlos y madurarlos a fondo.

También hay países como Italia o Francia que, curiosamente, no tienen estudios de Dirección, al menos de forma institucionalizada, y donde los directores suelen pasar bien por una experiencia actoral, bien por una experiencia universitaria, como el Instituto de Estudios Teatrales de la Sorbona, en el caso de Francia. Quiero decir que, a pesar de no haber unos estudios sistemáticos, el nivel de preparación, tanto técnica como intelectual, es, en cualquier caso, alto.»

—O sea que, hasta ahora, ¿los di-



rectores, aquí y en muchos sitios, han llegado a serlo a partir de otras vías?

«Sí, yo creo que los caminos son muy distintos. Hay quienes llegan desde el campo de la interpretación y después se convierten exclusivamente en directores; hay otros que simultanean la interpretación y la dirección, aunque eso, ahora, es poco frecuente, por las dificultades inherentes a la dirección escénica. Creo que era Louis Jouvet quien contaba en sus "Memorias" la angustia de no poder seguir dirigiendo cuando tenía que interpretar en alguno de sus propios montajes.

No obstante, y a pesar de la ausencia de estudios de dirección en algunos países, sería muy arriesgado afirmar que eso sea autodidactismo. En todo caso, podemos de-

En España ha habido varias vías. Desde el punto de vista formativo, creo que la mayor parte son autodidactas. Pero dentro del autodidactismo, hay quien lo es desde dentro del propio teatro, quien procede de los Teatros Universitarios, quien, además, procede del movimiento del teatro independiente, en su mejor período... En la práctica, hay bastantes directores que se desarrollaron primero como actores, otros que han hecho directamente su trabajo como directores, y no pocos proceden del campo de la producción y, más tarde, han firmado espectáculos.»

Hormigón habla pausado, eligiendo las palabras cuidadosamente para dotarlas de todo su significado. Y, al mismo tiempo tiene la capacidad de organizar sus respues-

todo bien, ni que en todo esté igualmente brillante, pero sí que debe conocer los elementos técnico estructurales, estéticos, etc., que le permitan abordar estos trabajos. En nuestro país hay quien hace revista, quien hace comedia, y quien hace drama, y sólo eso. Y creo que el problema es que los espectros formativos son estrechos del mismo modo que existen una serie de condicionantes que se derivan de la propia estructura profesional.

A veces, hay una diferencia entre los espectáculos españoles con los de otros países, y es que los nuestros son más visuales que profundos. Hablo, por supuesto, en líneas generales. Me atrevería a decir que hay países en que un director de teatro tiene mucho que ver con un filósofo, en el sentido más noble y

sando que el número de gente que lo estudie, siempre y por principio, debe ser muy reducido, si lo que se pretende es dar una formación de alto nivel, tanto por sus características como por la demanda que existe en este terreno, que no exige multitudes sino gente muy cualificada.»

—¿Los resultados extraídos de la experiencia del Instituto de Barcelona son positivos?

«Son difíciles de medir de forma absoluta, incluso porque, como decía antes, están en fase de corrección. Pero hay una cuestión importante. Cuando tú asistes a un congreso de médicos, es evidente que todos hablan un mismo idioma en cuanto a los elementos constitutivos de su profesión y ninguno, al oír un término técnico concreto que desconocieran se atrevería a decir "no ha-



«La locandiera» de Goldoni, por la Compañía de Acción Teatral. Dirección: Juan Antonio Hormigón.

cir que hay muchas formas, y muy distintas, de autodidactismo.

En USA, ahora sobre todo, los directores de teatro proceden en muchos casos de la Universidad, ya sea de los Departamentos de Drama o de los programas concretos de formación de directores, como ha pasado con el cine en la generación de Spielberg, Lucas, etc.»

Los directores españoles

—Y en España, ¿de dónde proceden la mayoría de los directores? ¿De la interpretación?

«No lo creo. Pero es que en España hay muchas confusiones. Un actor no tiene por qué ser un buen director, porque puede carecer de algunos de los rasgos y conocimientos que éste precisa. Ni un buen maestro de actores tiene por qué ser un buen actor, o un director. Son planteamientos totalmente distintos.

tas para que todo quede muy claro, estructurado, analizado... A veces se tiene la sensación de estar asistiendo a una conferencia, más que a una entrevista. No obstante, su cara reacciona cuando le preguntó por el nivel de los directores españoles. Enciende la pipa una vez más, algo que repetirá muchas veces a lo largo de la conversación, y responde.

«Yo creo que es un nivel dispar, con muchos altibajos, y no siempre existe una clara conciencia profesional. Con esto no estoy hablando de gremialismo, sino de una conciencia que he visto, incluso, en países económicamente inferiores al nuestro, como Yugoslavia, donde sí hay una sensación de colectivo que comparte los mismos intereses y preocupaciones.

Por otra parte, en España ha habido muchas franjas de especialización, y me temo que eso lo da el no dominar bien unas técnicas globales. Un director puede tener sus preferencias, pero debe ser capaz, en tanto que profesional, de montar una ópera, o una comedia o una tragedia griega. No digo que lo haga

amplio de la palabra. Quizás en España, dado el nivel de la Educación y las exigencias que plantea la sociedad, en ocasiones nos quedamos más en la superficie de las cosas, y no sólo en el campo del teatro.»

Los estudios de Dirección

—¿Desde cuándo funcionan los estudios de Dirección del Instituto de Barcelona?

«Creo que deben tener ya cuatro o cinco años, pero en líneas generales están en una fase de renovación. Van a ampliarlos, dar mayor complejidad a la formación, etc.

Y por otra parte, están las experiencias piloto que se ha hecho en la RESAD. En ningún otro sitio de España, que yo sepa, se ha puesto nada en práctica. En ese sentido, estamos en una situación a todas luces insuficiente. No obstante, hay que decir que no es fácil hacer un programa de estudios de Dirección y dotarlo convenientemente, pen-

bléis de cosas raras", sino que iría corriendo a su casa para estudiar lo que eso significa. Nosotros, aquí, tenemos a veces problemas de ese tipo y la gente, en vez de decir "no sé qué es eso; lo voy a estudiar", lo que dice es "no habléis raro", y encima, el otro pasa por ser el culpable, cuando lo único que hace es definir un término profesional. Yo creo que la formación sirve, en primer lugar, para conseguir una homogeneidad en el lenguaje y, por tanto, en un tipo de conocimientos y preocupaciones que permite que el diálogo y el debate se produzcan en un mismo plano. En segundo lugar, lo que sí nos pueden garantizar los estudios es una formación más global, y eso sí se va notando en la gente que va saliendo del Instituto, lo que no quiere decir que el aspecto específicamente práctico se haya podido desarrollar en toda su dimensión. Pero éste es un mal que aqueja a todas las carreras de este país. El problema es conseguir que estos estudios tengan un claro equilibrio entre los conocimientos básicos y fundamentos del trabajo, y su

«Los veraneantes» de Máximo Gorki, por el CUT de México DF, 1979.
Dirección: Juan Antonio Hormigón.



aplicación y desarrollo práctico para conseguir esa formación integral.»

—¿Y han servido de algo las experiencias piloto de un año en la RESAD de Madrid?

«La verdad es que, curiosamente, los resultados los conozco mal. Creo que, después de lo que he dicho, está claro que hacer un trabajo de un año es totalmente insuficiente e insatisfactorio. El mayor interés que puede tener es el de crear la inquietud para que se hagan unos estudios de Dirección de verdad. Pero que se hagan con un criterio claro, sin pensar en sacar cada año un montón de directores, que no conduce a nada. Y no sé si en este caso las autoridades ministeriales están por la labor.

Un programa de estudios

—En la RESAD está prevista, para los próximos años, la remodelación de los planes de estudio. ¿Cómo te gustaría plantear, desde tu Cátedra, los de Dirección?

«Todavía no he tenido ninguna conversación concreta, y la verdad es que no recuerdo bien el plan de Dirección que había. Así que no puedo dar más que un par de intenciones:

Si la asignatura se da en Interpre-

tación, como “Iniciación a la Dirección”, que es como creo que estaba primitivamente, habría que, en términos generales, trazar el marco histórico de la evolución de la puesta en escena, analizar el lugar significativo que el actor ocupa en el conjunto de elementos del espectáculo y su relación con ellos, y plantear la forma específica de trabajo entre el director y el actor durante los ensayos.

Pero si se tratara del tema de los estudios de Dirección, el asunto es mucho más serio y adquiere unas perspectivas mucho más amplias, porque implica establecer las pautas de trabajo para la formación de una profesión muy específica y de una gran responsabilidad en la creación de la obra de arte teatral.»

Lógicamente, le pido que me amplie un poco más este segundo aspecto y, no sin cierta sorpresa por mi parte, me esboza todo un programa completo que debe tener muy meditado a través de sus años de profesión.

«Yo he presentado un plan general de tres años, y ni siquiera estoy de acuerdo con ese tiempo. Creo que la carrera de Dirección debería ser de cinco años. No obstante, podríamos dividir el programa en un primer bloque de asignaturas que proporcionan conocimientos básicos, un segundo de elementos técnico-artesanales y un tercero de conjunción de todo ello en la práctica de la dirección escénica.

Parto de la base de que, a quien se dedica a un trabajo artístico como el teatro, ninguna rama del saber debe serle ajena. Más aún al director teatral, en la medida en que éste debe encontrar fuentes motivadoras y de análisis para la creación de un espectáculo, en no-se-sabe-qué lugares o formas de conocimiento. Por otra parte, el concepto de trabajo dramático que debe desarrollar el director se basa en unos conocimientos lo más amplios posibles, que pasan por la literatura dramática, la historia de la puesta en escena y también por la filosofía y la economía, porque todo ello está en el teatro. Después aparecerían todas aquellas disciplinas que tienen que ver con la labor técnico-artesanal, con la definición y configuración de los elementos expresivos del director de escena: el trabajo con el actor y lo que implica desde el punto de vista escénico, y el conocimiento de la técnica y significación de la luz, la escenografía, etc.

Y quedaría en un tercer paso la aplicación de todo el proceso a la práctica concreta. Esto se podría completar con una serie de períodos de prácticas, incluso fuera de la Escuela, con directores que montan un espectáculo y con los cuales se hicieran «ayudantías didácticas».

—¿Y estos proyectos son realizables a corto o medio plazo?

«No lo sé. Pero creo que hay que intentar llegar a ello. Porque existe

un grave desnivel entre algunas esferas de la vida española y las de otros países. No sé por qué, si ocupamos un cierto nivel en Europa, en el terreno teatral vamos a tener que ocupar un lugar con muchas más insuficiencias. Algún día hay que desbloquear esa situación, y los procesos formativos son fundamentales para poder desarrollar una práctica teatral más rica y positiva. Pero para eso tienen que cambiar muchas mentalidades y fundamentalmente, la de buena parte de la profesión teatral. No podemos seguir repitiendo viejos clichés.

... Y la ADE

—¿Y, en ese sentido, qué puede aportar la ADE?

«La ADE, en principio, es una organización profesional que agrupa a una gran parte de los directores de escena del país, y una asociación cultural que promueve una serie de intercambios internacionales, publicaciones y actividades, cuyo objetivo es enriquecer las posibilidades de conocer de los asociados. Y, de paso, interviene en el debate teatral y produce una serie de cosas hacia afuera que pueden servir también a gente que no son asociados de la ADE. En ese sentido, como se dijo en el último Congreso, el tema de la formación nos preocupa enormemente. De hecho, yo, como Secretario General, tengo aún pendiente una reunión en Tarrasa planteada por Pau Monterde para discutir sobre estos temas.

De todas formas, creo que con una escuela en Barcelona y otra en Madrid, tal vez sea suficiente. Porque los estudios de Dirección necesitan una profesorado muy especializado y difícil de encontrar, y la Universidad tampoco aporta nada en ese sentido. La situación ideal sería que la ADE pudiera servir como un espacio de, por un lado, determinadas aportaciones de orden monográfico (pequeños seminarios, coloquios, etc.) que fueran parte de esa formación de orden sistemático de la que antes hablaba. Por otro, se podría intentar articular, al menos con una parte de los directores, la posibilidad de estas ayudantías didácticas de las que también hablaba antes, incluso con pautas establecidas como garantiza la asistencia, la posibilidad de diálogo entre el director y el estudiante, etc. Pero esto tampoco puede improvisarse de la noche a la mañana. Hay que hacer bien las cosas y convencer a los compañeros de que eso es importante para conseguir que aparezcan directores con un nivel de preparación adecuado.»

No cabe duda de que sus palabras respiran sensatez. Haría falta que, además, tuvieran eco en las alturas políticas y administrativas del país. Pero, entretanto, Hormigón ha empezado la batalla desde la Escuela de Madrid. Quieran los dioses que su trabajo y sus proyectos tengan éxito.

La formación de directores de escena en Finlandia

por Oleg Ramostroika

EL teatro en Finlandia es un arte bastante joven, las puertas del primer teatro profesional en idioma finés se abrieron en el año 1872.

Sólo el 20 por 100 de los costos de los teatros es cubierto con los ingresos por concepto de la taquilla, pero sin embargo, no existen teatros comerciales en Finlandia ya que los teatros están subvencionados o por el Estado o por los municipios.

Si se compara la demanda laboral de los teatros en Finlandia con la de algunos países de Europa, ésta puede calificarse de bastante buena ya que existe una alta demanda de actores educados en la Escuela Superior de Teatro, particularmente por parte de aquellos teatros situados fuera de la capital, Helsinki, que sufren de falta de actores profesionales, permitiendo esta coyuntura cierta seguridad de empleo a los actores recién egresados.

La Escuela Superior de Teatro —Una Escuela Universitaria Autónoma—

La Escuela Superior de Teatro (Teatterikorkeakoulu), junto con la Escuela Superior de Diseño Industrial (Taideteollinen korkeakoulu) y la Academia de Música (Sibelius-Akatemia), constituyen las tres escuelas autónomas universitarias de artes.

La génesis de la Escuela Superior de Teatro se remonta a 1908, con la fundación de la Escuela Sueca de Teatro (Svenska Teaterskolan) y 1943, cuando se fundó la Escuela Finlandesa de Teatro (Suomen Teatterikoulu). Con la unificación de estas dos escuelas y después de un arduo y largo trabajo, nació en 1979 la Escuela Superior de Teatro (Teatterikorkeakoulu).

La Escuela Superior de Teatro es una escuela estatal bilingüe (finés, sueco), con un presupuesto de 17 millones de marcos finlandeses (480 millones de ptas.) para el año de 1987, subvencionados totalmente por el estado.

La Escuela brinda formación profesional en: actuación, dirección, dramaturgia, danza y pedagogía de danza, coreografía y diseño de luz y sonido.

Los estudios en la Escuela Superior de Teatro son completamente gratuitos y el estado garantiza a los estudiantes préstamos para cubrir en parte manutención y vivienda.

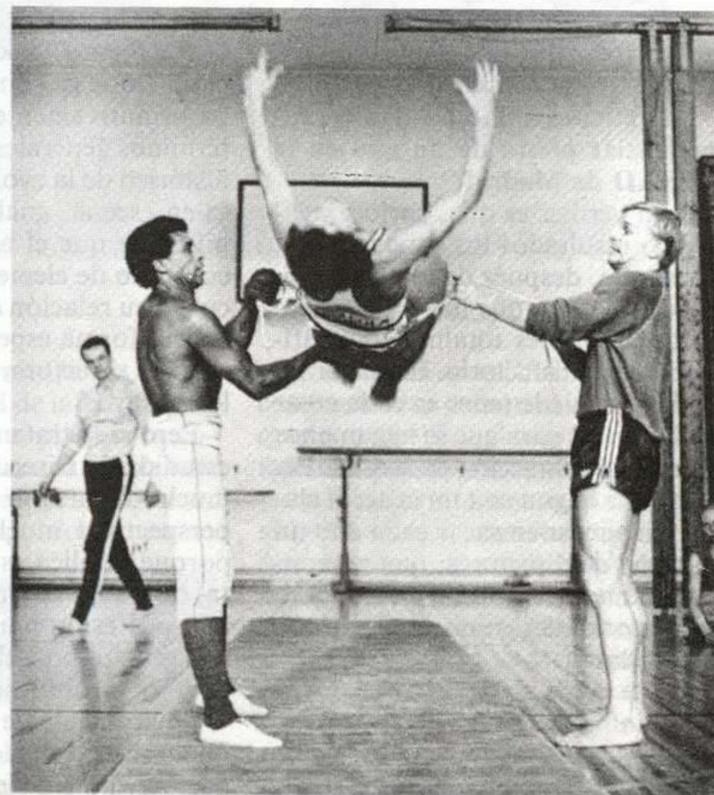
La demanda por los cupos de matrícula son extremadamente solicitados y los futuros aspirantes son aceptados en base a exámenes de admisión organizados cada primavera. En el año escolar de 1986 el número total de alumnos fue de 161. En 1987, fueron enviadas 1309 solicitudes de admisión para un cupo de 55 nuevos estudiantes.

El Teatro Estudio de la Escuela Superior de Teatro

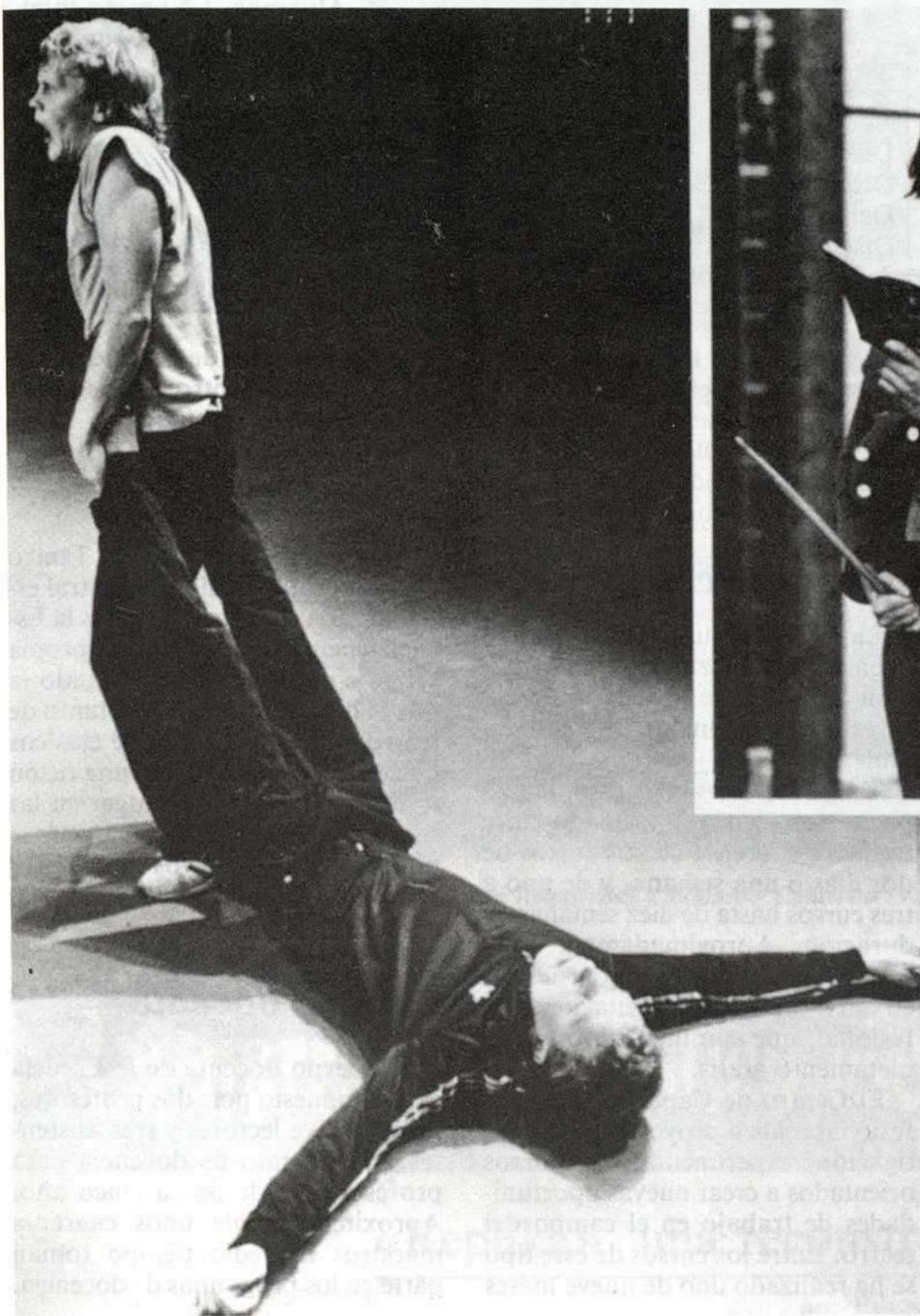
La base primordial de los programas para formación del alumnado, son la presentaciones al público de los logros obtenidos durante la enseñanza en alguno de los escenarios del Teatro Estudio de la Escuela.

El Kino-Kelsinki una antigua sala de cine que funciona cinco noches en la semana, y 300 butacas situada en el corazón de Helsinki, es la escena principal del Teatro Estudio. Otros espacios y salas de la Escuela también son utilizados por los alumnos para sus presentaciones al público. La enseñanza se estructura en base al repertorio planificado para los escenarios del Teatro Estudio de la Escuela.

Parte integral en la formación del alumno durante sus estudios es la de participar entre 12 ó 18 produccio-



Secuencias de trabajo en la Escuela Superior de Arte de Helsinki.



nes, en las que se le exige la aplicación y desarrollo de las diferentes habilidades y conocimientos obtenidos en los semestres.

Luego de unificada la Escuela en 1979, el Teatro Estudio de la Escuela Superior de Teatro realizó 8 producciones principales anuales, cada una de éstas con 5-10 funciones, y en el año escolar 86/87, las producciones alcanzaron 47 estrenos, de los cuales 5 en lengua sueca, con 237 representaciones y un total de 17.800 espectadores.

La amplia posibilidad ofrecida a los alumnos de hacer teatro directo al público durante el período de sus estudios, les permite expresar su alegría actuando para un auditorio vivo, probar y desarrollar diferentes soluciones, al mismo tiempo conocer el trabajo y las exigencias del teatro profesional.

Las nuevas generaciones aprenden en el Teatro Estudio de la Escuela a trabajar y colaborar, cruzando los límites profesionales con técnicos y especialistas en otras ramas, ya que los grupos para los montajes se forman de: actores, director, dramaturgo y alumnos de diseño de luz y sonido o danza, de la misma Escuela Superior de Teatro, pero en muchos casos también toman parte estudiantes de otras Escuelas Universitarias de Artes.

La dramaturgia de las obras presentadas en el Teatro Estudio de la Escuela, están basadas la mayoría de las veces en la problemática de hoy día, más cerca de los alumnos y su generación que la de sus maestros y en su mayor parte son producidas sin pretensiones, pero algunas de ellas siguen viviendo y han tomado ya su lugar en la nueva dramaturgia finlandesa.

El Teatro Estudio de la Escuela con su amplia actividad, ha proporcionado una vital riqueza al desarrollo de la Escuela y un desafío para sus profesores que se han visto obligados no sólo a servir de apoyo en los diferentes campos de éste desarrollo, sino también adaptar y buscar nuevos métodos de enseñanza a las particulares exigencias de cada producción. Este dinámico ritmo en la creatividad y montaje, puede naturalmente reflejar negativas consecuencias al alterar la indispensable tranquilidad para la ejecución de los programas en determinados momentos. De ninguna manera en el Teatro Estudio se montan escenas en donde los alumnos presentan solamente trabajos finales de sus estudios, sino que éste es un método de trabajo en donde se presentan las diferentes fases del desarrollo artístico en los años de educación recibida por los alumnos.

Programas de estudio

El programa de estudio para la obtención de un título académico en cualquiera de las Maestrías en Artes Dramáticas, es de cuatro a cinco años y desde 1988, la Escuela Superior de Teatro brindará la posibilidad de realizar Doctorados.

Actores en idioma finés

En 1983 el profesor Jouko Turkka se posesionó del rectorado de la Escuela Superior de Teatro, y radicalmente reformó el contenido y punto de partida de la educación teatral en lengua finesa. La idea de esta radical reforma llevada a cabo por el profesor Turkka, es la de retornar a la esencia fundamental en la profesión del actor, es decir desarrollar su capacidad de actuar delante del público y que esto sólo se alcanzó por medio de una práctica constante. Anteriormente los alumnos estaban atados a sus cursos y todos los planes de estudio se adaptaban al respectivo año académico. Para el profesor Turkka, esta jerarquía interna entre los cursos dentro de la Escuela, fue uno de los obstáculos que impedían el desarrollo de

la enseñanza. Hoy se busca planificar la educación partiendo de las necesidades particulares del alumno, como, por ejemplo, la necesidad de algunos de entrenamiento intensivo de la voz, la de otros de más estímulo en el campo intelectual o quizás la de mejorar su estado físico.

Durante los tres primeros años de estudios los alumnos se distribuyen en grupos sin tomar en cuenta su curso académico. Se forman diferentes grupos de acuerdo a las necesidades del alumno o de cada una de las obras montadas en los escenarios del Teatro Estudio de la Escuela.

El horario diario es de 9 a 17, además de las horas para montajes y actuación en las escenas del teatro Estudio de la Escuela y se compone de tres actividades: Ensayos por la mañana del montaje de alguna obra, la mayoría escrita por alumnos de dramaturgia y dirigida por los de dirección. En la otra mitad del día la labor se concentra a materias teóricas como historia del teatro o de expresión, como voz, movimiento, acrobacia, canto, música, etc. Por la noche, actuación para el público en alguno de los escenarios del Teatro Estudio de la Escuela. Este horario de trabajo ha sido estructurado con miras a formar en el alumno el hábito al ritmo

de trabajo que más tarde enfrentará en la vida profesional.

Los estudiantes de último año forman su propio grupo, y además se les da oportunidad de hacer prácticas en alguno de los teatros profesionales, en la TV o en el cine, de tal forma que pueden comenzar la búsqueda y profundizar en alguna de estas ramas.

Directores

Los estudiantes de dirección desde el primer año ponen en escena, dirigen y responden de las producciones del Teatro Estudio de la Escuela, buscando con esto desarrollar en el alumno su capacidad de respuesta a todo el proceso de montaje.

Tanto los alumnos de dirección como los de actuación tienen las mismas materias de expresión, y también se les exige las mismas condiciones físicas que a un actor.

Para los estudiantes de dirección se planifican programas individuales, en los que se incluyen tres o cuatro puestas en escena anuales en el Teatro Estudio de la Escuela. El programa de estudio incluye además prácticas como asistentes de algún director en teatros profesionales.

Dramaturgos

La tarea fundamental en la educación para dramaturgos, consiste en darles las técnicas de la escritura y dramaturgia del teatro. La meta

de esta educación es la de tratar de encontrar para cada alumno su propio estilo psico-físico de escribir. Todos los componentes de la educación del dramaturgo, sus instrumentos de trabajo y sus prácticas profesionales, se realizan escribiendo o basadas en el estudio del arte de escribir. Los esfuerzos están orientados a encauzar los conocimientos, capacidad de observación y análisis o la propia visión artística del alumno en la herramienta de trabajo del dramaturgo. El dramaturgo es educado en estrecho contacto con el teatro y no como un redactor de literatura teatral.

Diseño de luz y sonido

La Escuela Superior de Teatro creó en el otoño de 1986 la sección de Diseño de Luz y Sonido.

La necesidad de educar artistas en esta especialidad se ha incrementado día a día como consecuencia de las técnicas utilizadas en los nuevos teatros construidos en Finlandia, y por la demanda de profesionales en este campo por las radios locales que los últimos años han extendido a lo largo del país.

Dentro de la Escuela Superior de Teatro, el diseño de luz y sonido ha sido considerado como parte integral del proceso artístico. Por esta razón se enfatiza en los programas de estudio la participación de los alumnos de esta especialidad en los montajes de obras en el Teatro Estudio de la Escuela, planificando y diseñando la realización técnica de

	Aspirantes 1987	Alumnos aceptados 1987	Número total alumnos 1987
Actores	816	20	76
Dirección	124	5	9
Dramaturgia	144	5	11
Danza	131	15	35
Diseño de luz y sonido ..	226 (1986)	10	10
Actores en idioma sueco .	94	10	22

luz y sonido o trabajando como asistentes de diseñadores profesionales. El fundamento de la enseñanza es que el diseño de luz y sonido es una parte esencial en la totalidad artística de la obra.

Centro de capacitación

La Escuela Superior de Teatro cuenta con un Centro de Capacitación que imparte instrucción a actores y profesionales del teatro y danza.

Todos los años el Centro de Capacitación viene organizando entre treinta a cuarenta cursos cortos de dos días o una semana, y de uno a tres cursos hasta de diez semanas de duración. Aproximadamente 650 profesionales del teatro participan en estos cursos de capacitación profesional, que son impartidos completamente gratis.

El Centro de Capacitación Profesional realiza proyectos de investigación experimental, y cursos orientados a crear nuevas oportunidades de trabajo en el campo del teatro. Entre los cursos de este tipo se ha realizado uno de nueve meses

con participantes de la minoría nacional Gitana, y otro de seis meses para un teatro de títeres.

Biblioteca

La Escuela Superior de Teatro tiene su propia biblioteca central especializada en teatro. Además la Escuela cuenta también con su propia serie de publicaciones, editando la nueva literatura finlandesa tanto de teatro y de danza como de clásicos que en estos campos, por una razón u otra no encontraron lugar en las editoras comerciales. Anualmente se publican cuatro nuevos títulos promedio con un tiraje de 200 a 1.500 números.

Cuerpo docente

El cuerpo docente de la Escuela está compuesto por: dos profesores, diez y nueve lectores y tres asistentes. El contrato de docencia para profesores es de dos a cinco años. Aproximadamente unos cuarenta maestros a medio tiempo toman parte en los programas de docencia.





Józef Szajna (izquierda) y Eduardo Camacho (Varsovia, noviembre de 1988).

La narración plástico-escenografía de Józef Szajna

«Replika», una reconstrucción del exterminio nazi

por Eduardo Camacho

El pintor, escenógrafo y director de escena **Józef Szajna**, es uno de los grandes creadores del «teatro de la narración plástico-escenográfica».

Después de los espectáculos de **Szajna** que tuvieron lugar en Essen con motivo de una exposición organizada en Alemania Federal llamada «Polonia 74», un crítico del diario «Neue Ruhr-Zeitung» llamó a **Szajna** un pintor genial, un escenógrafo y autor dotado de gran cantidad de diversas posibilidades artísticas.

Siendo **Szajna** un joven muchacho de diecisiete años pasó por el infierno de Auschwitz. Condenado a muerte y por milagro pudo escaparse de un grupo de presos conducidos para ser ejecutados. Auschwitz ha dejado una huella en toda su vida. Para él se convirtió en una parábola de la contemporaneidad, un Apocalipsis de la civilización caótica y temerosa. **Szajna** busca en ella la verdad, la esperanza y la fe en el nombre.

Dentro de todo su amplio repertorio, este tema apareció con mayor fuerza en **Replika**. El punto clave de la obra está en el doble sentido del título. La **Replika** es la respuesta del artista que ha pasado aquel infierno. La **Replika** es a la vez una reconstrucción del mundo del exterminio, es un juicio con la participa-

ción de las víctimas y de los verdugos. **Replika** es un réquiem, es una apoteosis de las víctimas y un réquiem de ira para los verdugos. **Replika** es una composición plástica del espacio, movilizadora gracias a los actores, en estado de un constante desarrollo. **Replika** es un cementerio de objetos. Los muertos resucitan. Hombres mutilados. Máscaras masacrados... es el infierno del campo de exterminación donde manda el Superhombre-robot. Por la noche, por el día, a todas horas, gemidos y quejas.

Los elementos y símbolos que intervienen en los montajes escenográficos de **Szajna**, juegan un papel muy importante en su lenguaje expresivo.

El interesante trabajo teatral **Replika** —«un espectáculo monstruoso, dirigido por un artista monstruo»—, cuya primera concepción como espectáculo se dio en 1969 con «Las Reminiscencias», es un claro ejemplo de esa corriente artística conocida como «Environment» (ambiente), que envuelve por completo al espectador y lo introduce, sin querer, en la acción dramática, en una situación artística.

El espectáculo «Las Reminiscencias» de **Szajna**, se fueron transformando a medida que pasaba el tiempo en una composición plástico-espacial, y es cuando surge con

gran fuerza expresiva y dramática el espectáculo **Replika**. La primera versión del espectáculo se presentó en el Museo de Arte de Göteborg en 1971. Siguió otras versiones, entre ellas, una presentada en el Festival de Nancy en 1973. El estreno polaco tuvo lugar en los talleres de pintura del Teatro «Studio», el 8 de octubre de 1973. El trabajo experimental se presentó como una protesta simbólica frente al golpe de estado en Chile. En España lo vimos en el año 1978 en las ciudades de Madrid y Barcelona.

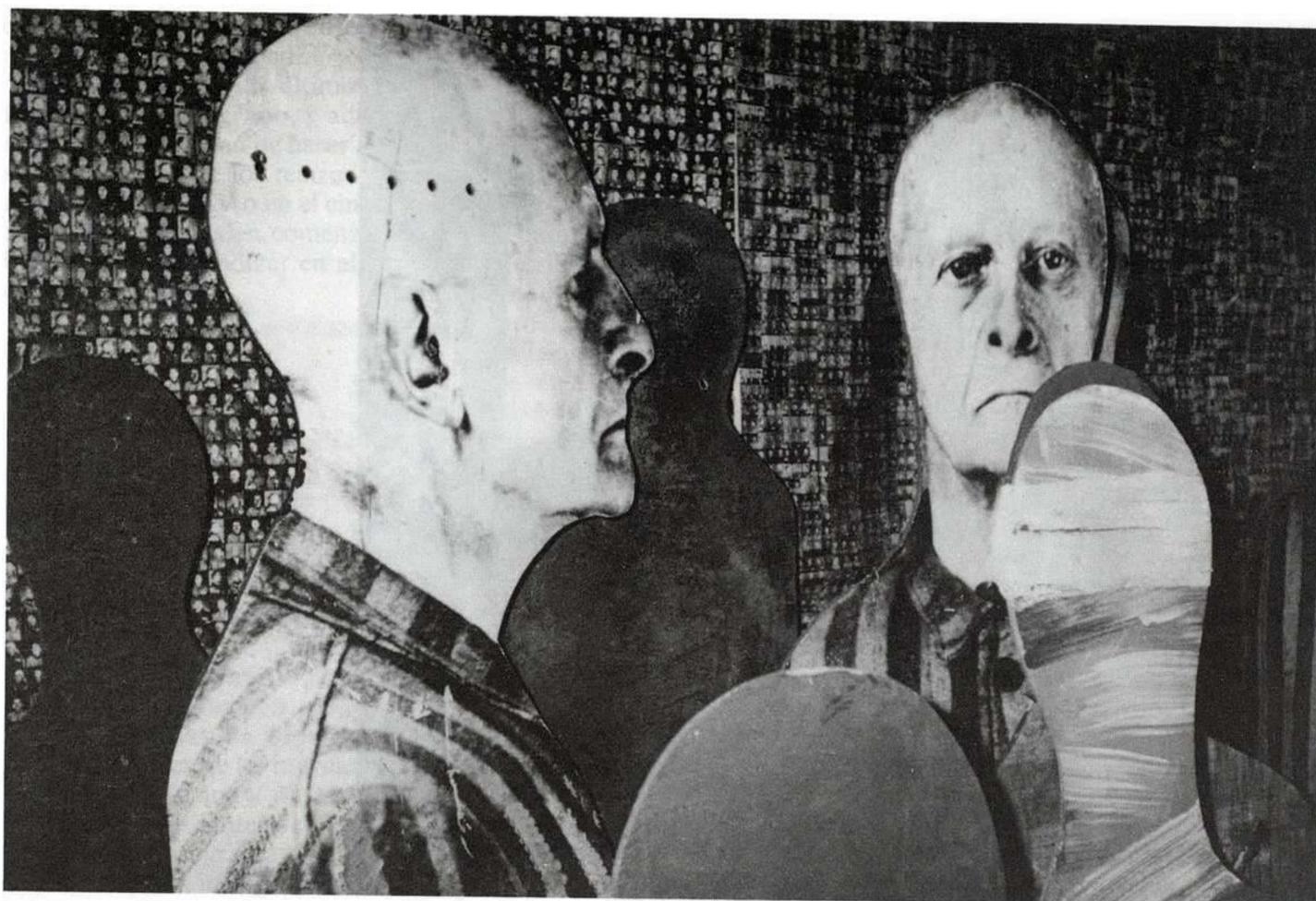
En octubre de 1988, tuvimos la gran suerte de poder contemplar de nuevo, dos producciones artísticas de **Szajna**, una fue la interesante exposición plástico-escenográfica del artista en la Galería BWA en la ciudad Rzeszów, lugar de nacimiento de **Szajna**. La exposición era una especie de antología de sus más relevantes obras pictóricas y de documentación escénica. Nos adelantaba el pensamiento y el lenguaje artístico de **Szajna**, necesario para llegar a comprender el sentido político-social y la plástica tridimensional en el espectáculo **Replika**. La otra producción era el arte de acción. En el Teatro Rzeszów, en realización del Teatro Studio de Varsovia, pudimos contemplar una vez más, la última versión de **Replika**. El espectáculo es un lenguaje plástico

que **Szajna** traslada al espacio escénico. Una carga de símbolos y diversos elementos, muchos de ellos, recordados por **Szajna** cuando permaneció prisionero en el campo de concentración de Auschwitz. Los símbolos, los materiales, los recuerdos... son trasladados a los actores que surgen de los escombros que forman un gran volumen: restos de sacos, periódicos, ruedas, material ortopédico, muñecos, zapatos, tuberías... materiales que se encuentran en nuestra civilización, y donde los personajes, entran en un contacto muy directo con el objeto, y a su vez, se transformarán en un elemento «plástico», produciendo, al mismo tiempo, una acción.

Cuando se dialoga con **Szajna**, su mirada, su tranquilidad, su expresividad de hombre bueno, sus manos... nos enriquece a todos, y llegamos a entender aún más su pensamiento artístico, su mensaje...

Lo que yo propongo, sucede en la imaginación humana, en los plenarios de la infinidad. En los grandes y pequeños búnquers de nuestra sociedad. La diversificación de este mundo está definida por un espacio con una perspectiva ilusoria, diferente de la física, que no imita a la vida.

El concepto del teatro orgánico surgió del hecho de ordenar el espacio. Del pensamiento poético, de



Montaje plástico-escenográfico de Szajna.

como ven el mundo los pintores, del trabajo de los escultores. El proceso de su nacimiento se puede explicar sobre el ejemplo de Replika.

Contemplando el espectáculo **Replika**, nos viene al pensamiento diversas corrientes y tendencias artísticas en la obra plástico-escenográfica de Szajna, desde el «collage» hasta la expresión del arte mático «assemblage», pasando por el «expresionismo».

La «tridimensionalidad» constituye una base para las confrontaciones y contextos de la nueva figuración en el arte, que surge a través de la negación de las palabras: **NUNCA, EN NINGUNA PARTE, NADA**. La genealogía de estos conceptos son las palabras: siempre, en todas partes, todo. O sea, la omnipresencia del lugar y la intemporalidad del tema.

Ninguno de los temas es superior, lo que es superior es el acto creativo. El espectáculo queda abierto, no subordinado a la literalidad histó-

rica, o tomada a priori convención estética.

La transformación del arte creativo, unido orgánicamente con el espacio-mundo pasa a los campos fuera de nuestro conocimiento. Está fuera y por encima de todo lo que nos determina como una cierta experiencia. El espacio alcanza las regiones todavía no verificadas, perspectivas de la salida fuera de un lugar determinado y de un hecho histórico.

El espectáculo **Replika**, con los rostros expresivos, los cuerpos humanos que se desplazan de un extremo a otro del espacio escénico, el sonido que emiten al caminar con los zuecos, el lenguaje de sus manos... se va transformando el espacio y cobra una mayor fuerza como «arte de acción». Pero el espectáculo **Replika**, se podría también encuadrar dentro de la corriente artística «nuevo realismo». El trabajo de Szajna, llega a poner al espectador incómodo, lo provoca para que gri-

te, para que lllore, para que odie, para que quede en silencio...

Szajna se entusiasma ferozmente en el espacio de trabajo: un montón de basura, un gran volumen inmóvil se encuentra en el centro del espacio, de ese montículo de basura, surge lentamente una mano y agarra con fuerza un trozo de pan. Luego se levanta un hombre cubierto de harapos, van saliendo otros... Todo envuelto con el silencio, con el sonido gutural, con la música, con la luz, con la oscuridad... filtrándose partícula por partícula en el cuerpo del espectador. Es el «teatro orgánico» de Szajna. Szajna nos ofrece una **Replika** como un canto a la libertad, a todas las libertades.

El arte de lo concreto es la elección de los objetos ya hechos, debidamente preparados. Consiste en

el montaje de las cosas y contenidos, en el desmontaje del contenido tradicional. Sirve al actor en su trabajo, obliga al espectador a la recepción, no solamente a mirar o escuchar las palabras. Al contrario, se trata de que la palabra se convierta en la imagen. De aquí el arte de la acción viene a ser el teatro, y su lenguaje será también el lenguaje de la narración visual. Aquí la actuación descubre la palabra, el movimiento, la información, y no al revés. La palabra vive en esta estructura con una simultánea multiplicidad, pero nunca llega a ser forma de una patética declaración ni tampoco el único exponente del sentido del espectáculo.

El choque de los objetos con las existencias vivas representa los momentos de la penetración mutua del dolor con la alegría, de la vida con la muerte.

El espacio es la transformación de la realidad, donde la relación entre el orden y el caos llega a ser la posibilidad de organizar el espacio de nuevo.

Szajna busca en ella la verdad. «Las Reminiscencias», un epitafio plástico dedicado a los artistas cracovienses asesinados en Auschwitz.

Cada país tiene una **Replika**, y esa **Replika**, debe ser puesta a juicio de la sociedad.

Notas y consultas

- Polish Artists Agency «Pagart». Varsovia.
- Centrum Sztuki STUDIO. Varsovia.
- August Grodzicki. Edit. ESTUDIO Teatro Galería. Varsovia 1980.
- Galería BWA. Rzeszów. Polonia.
- Teatro de Rzeszów. Polonia.
- Museo de Auschwitz. Oświęcim. Polonia.
- Entrevista de Eduardo Camacho con Józef Szajna (noviembre 1988) Varsovia.

«Replika»,
octubre 1988



Librería de Teatro

LA AVISPA

EDITORIA - DISTRIBUIDORA

Teatro

C
i
n
e



D
a
n
z
a

Música

SAN MATEO, 30
28004 - MADRID
☎ 419 00B34

METRO: TRIBUNAL
ALONSO MARTINEZ

Una experiencia inusual

por Osvaldo Calatayud

En la temporada 1988 en Buenos Aires, se estrenó la obra «El Partener» de Mauricio Kartún. («Chau Misterix», 1980 - «La casita de los viejos», 1982 - «Cumbia, Morena, Cumbia», 1983 - «Pericones», 1987.) El 13 de septiembre de 1988, subió a escena, con dirección de Omar Grasso, escenografía de Marcela Polischer y música de Jorge Valcalcel. Actuaron como intérpretes Franklin Caicedo o Lito Cruz (*hicieron el mismo personaje un día cada uno*), Juana Hidalgo, Gustavo Belatti y Juliana Orihuela. El telón se levantó el citado día en el Teatro Lorange, en plena calle Corrientes, la calle del Teatro en Buenos Aires.

Alguna crítica dijo enfáticamente «*la obra era una poética reflexión sobre la soledad*». Otras hablaron de «*lo tragicómico del texto*» y de la «*mejor tradición del teatro costumbrista argentino*». En otros casos se criticó el texto, «*por un alargamiento gratuito de la obra y la falta de crescendo dramático*»; objeción que compartimos totalmente.

El protagonista de la obra se dice asimismo «*recitador criollo*», una especie de juglar que va de restaurant en restaurant (también llamados «parrilla»), por los pueblos de la llanura argentina, trabajando de camarero y recitando sus viejos y gastados versos. Está solo, muy solo... podríamos decir que huye de sus afectos, y que la bebida y las mujeres le sirven de alguna manera para aplacar su vida en soledad.

Este papel fue el que interpretaron alternativamente Franklin Caicedo y Lito Cruz. Esta experiencia permitió ver, a través de los trabajos de cada uno de estos actores, diferentes facetas de este singular personaje.

Franklin Caicedo compuso a *Pachequito*, mote que tiene el protagonista, desde su debilidad y convierte al personaje en un tramposo que no se compromete. En cambio Lito Cruz lo compuso desde la dureza melancólica del hombre de la pampa. Pachequito vive en un sordido cuarto adonde llega su hijo Nico. Nico lo busca porque tiene necesidad de tener una familia normal. Poco le importan los desprecios de ese hombre, que lo ama sin saberlo, o que se aleja de su cariño deliberadamente, él necesita ese padre, un padre que lo nombre y lo acompañe y se haga cargo de él.

Por su parte Nidia Catá, profesora de danzas nativas, en ese aburrido pueblo, vive con su padre que está postrado en cama desde hace tiempo. Ella también necesita de un hogar normal, con afecto y sobre todo protección.

Estas historias se asemejan. Ambos buscan cariño y seguridad en cambio Pachequito se escapa de los afectos que más necesita porque su inestabilidad es total. Nico y Nidia pasarán a ser un dúo. Aquí hay una mirada de Kartún hacia la juventud, hacia el futuro. Ellos serán dos iguales, ya no estarán en segundo lugar.

Ante esta experiencia de que en una misma obra dos actores encarnaran alternativamente el mismo rol, quisimos conversar con la actriz que se prestó a esta inusual puesta en escena.

del Teatro Municipal San Martín. Cuando empezamos a ensayar «El Partener», hacía 12 años que yo no salía de ese elenco.

Quiere decir que fue, también, una doble experiencia por ese lado.

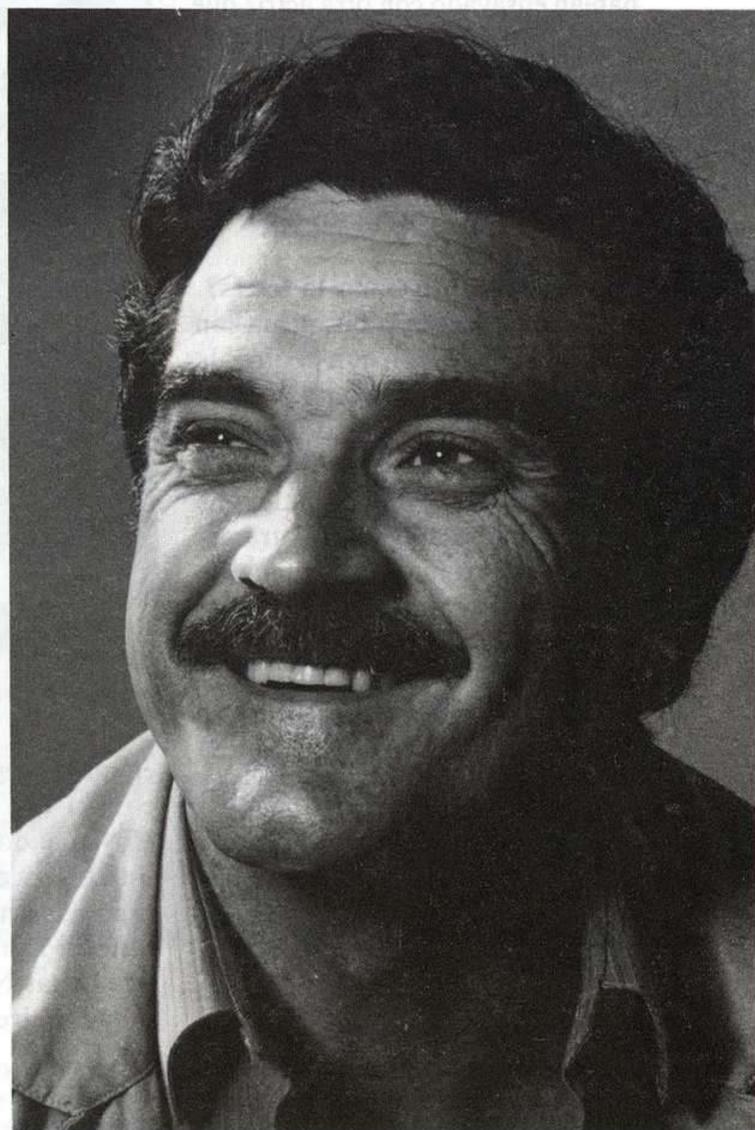
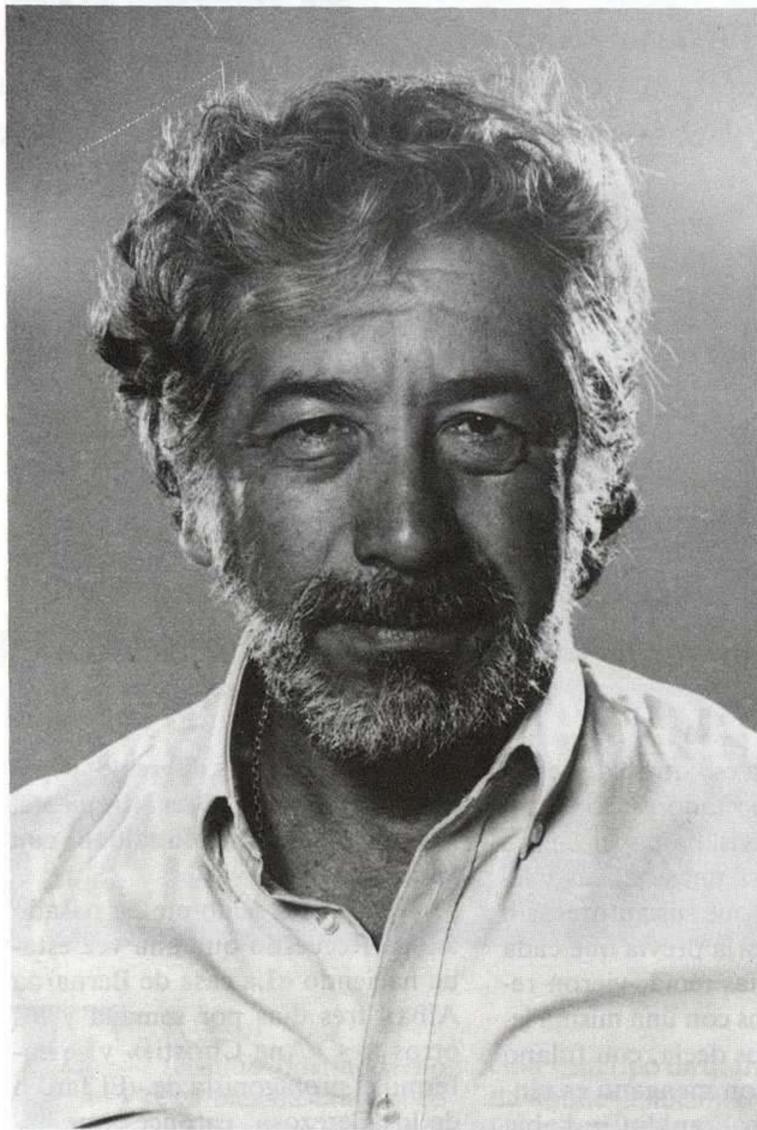
— Sí, y muy fuerte. Salir de la casa matriz tenía que ser por algo que me entusiasmara. Yo tenía deseos de hacer teatro argentino. En todos mis años del Teatro San Martín sólo había hecho «Babilonia» de Armando Discépolo y «Vecinos y parientes» de Julio Ardiel Gray. Digamos que me faltaba hablar mi propio idioma.

tes profesionales fuera de los órdenes espantosos de la competencia, que se da en esta tarea. Ambos habían soñado con hacer una experiencia parecida, así que la propuesta de Grasso les resultó muy atractiva.

El problema era tuyo, ellos estaban en un todo de acuerdo, pero vos llegás y un día con uno, otro con otro... ¿Los ensayos como fueron?

— A veces ensayaba de 10 de la mañana a 12 del mediodía con Lito y de esa hora en adelante con Franklin.

¿Pero qué te pasaba a vos?



Franklin Caicedo y Lito Cruz, actores de «El Partener».

El personaje de Nidia Catá fue encarnado por Juana Hidalgo como ya dijimos, actriz de larga trayectoria escénica iniciada en el Teatro Independiente OLAT, junto a Jorge Lavelli. En la actualidad forma parte del elenco estable del Teatro Municipal San Martín. Con ella conversamos sobre la experiencia de «El Partener» de esta manera:

¿Cómo nació la propuesta para que una actriz trabajara un día con un actor y otro día con otro en una misma obra?

— En principio, quiero aclarar que yo pertenezco al elenco estable

Si, el lenguaje de las traducciones es duro...

— Creo que la identidad de un actor se forma a partir de hacer sus autores. A nadie le disgusta hacer Chejov o Pinter, pero tengo la necesidad de mis propios autores. Así como tiene que haber una identidad del hombre argentino, debe existir un actor argentino y la única manera de que se forme ese actor es haciendo su teatro nacional.

¿La alternancia entre Lito Cruz y Franklin Caicedo, fue propuesta de Omar Grasso?

— Sí, fue su idea. Estos dos actores son como hermanos; excelen-

— Fue muy interesante. Yo ya había trabajado con ellos en el taller de Augusto Fernández, de modo que teníamos un ejercicio... de haber sido con otros actores no sé si me hubiese atrevido.

¿Había entonces un lenguaje, un código común?

— Así es, yo más que una actriz «actuadora» soy una actriz «reaccionadora», me gusta mucho escuchar y reaccionar frente a los otros.

Ese es el oficio del actor de alguna manera...

— Pero yo creo que no soy fundamentalmente una histrióna, soy más bien lo otro.

Te tienen que movilizar.

— Sí, creo que también es una condición, particularmente femenina por otra parte. El caso es que pensé que iba a ser un trabajo de adaptación difícil, que me obligaría a un aquí y ahora permanente, de otro modo corría el peligro de caer en un estereotipo

Todo un desafío

— Así fue, y eso me apasionó.

Es que Lito y Franklin tienen dos tipos muy diferentes, de manera que para vos debió ser una proposición muy compleja.

— Totalmente, desde lo físico hasta el modo de hablar.

Lito hacía un tipo de la Pampa Húmeda, en cambio Franklin desarrolló uno de la zona cordillerana, Mendozino por ejemplo, con diferentes ritmos y otro lenguaje.

— Ahí está la cosa, te cuento la «cocina»... Llego al ensayo teniendo que hacer el personaje en 35 días (Gustavo Belatti, Lito y Franklin ya habían ensayado con otra actriz que no pudo seguir) nada habitual a mi manera de trabajar, entonces sentí que la ansiedad me iba a impedir hacer el trabajo que siempre hago y decidí estudiar antes mi letra, para que, por lo menos eso, me tranquilizará.

¿Normalmente como lo hacés?

— Lo común es la búsqueda con el texto, la conexión con el otro, la investigación de relaciones, de modo que la letra se va incorporando sola. Pero aquí, fue distinto. Comencé trabajando con Franklin que ya había empezado con la otra actriz, así que tenía un esquema muy fuerte. Pensé entonces que era justo respetárselo. En cuanto a la relación específica de Nidia Catá (mi personaje) con Pachequito (el de ellos) yo tenía una visión diferente a la de Franklin y cuando empecé a trabajar con Lito, que aún no había elaborado su papel, hice mi propuesta, arrancando desde un principio. Fijate que hablo de los antecedentes del personaje de la forma



Juanita Hidalgo.

en que se llega a eso que ni los críticos, ni los espectadores conocen. Hoy cuando revisaba papeles para traerte, encontré unas críticas y leyéndolas pensé que sus autores, sin conocer la historia previa que cada una de las Nidias tenía, vieron resultados diversos con una misma letra. Uno de ellos decía, con fulano es maternal y con mengano es sensual, claro, con Franklin se había elaborado todo sobre una relación que había cumplido su ciclo. Para mí, mi personaje era virgen, lo sostengo hasta el final. Era una relación acabada pero tierna y con una gran necesidad de Nidia de apoyarse en ese hombre para lograr su libertad. En cambio con Lito construimos una relación de una enorme «calentura», en lo que nunca había pasado nada, justamente porque ella era una virgen irreductible. En este caso Nidia necesitó la llegada del hijo de Pachequito, ingenuo, puro como ella, para poder expresarse.

Volvamos a vos actriz. La pregunta es: ¿Cómo un actor puede ha-

cer interpretaciones diferentes de un mismo personaje, alternativamente, día por día, con profundidad, con veracidad?

— Algo parecido me ha pasado antes. Recuerdo que una vez estaba haciendo «La casa de Bernarda Alba» tres días por semana y los otros tres «Ana Christie» y se enfermó el protagonista de «El Jardín de los Cerezos», entonces, me llamo el Director del Teatro San Martín preguntándome si podía hacer «La casa...» a las 18 h. y «Ana...» por la noche. Eso modifica todo. Durante el día las baterías se cargan para el personaje que vas a hacer a la noche. Se cargan las relaciones con los compañeros... de manera que contesté que preferiría no hacer las dos obras en el día, pero concretamente en «El Partener», la alternancia estaba claramente establecida desde el principio.

¿Y el director, respetaba las propuestas de cada uno de vds.?

— Sí, en esta obra él no marcó cosas precisas sino que fue viendo los caminos y los impulsos de cada

uno, de acuerdo a sus historia. Interveníamos marcándonos cuando no nos adaptábamos los unos a los otros. Por ejemplo: Había un momento en que partía de Nico (el hijo de Pachequito) tirarle una naranja a su padre. Lito que hacía un personaje muy orgulloso se la devolvía diciendo: —Yo no necesito comida— En realidad el personaje la tiraba buscando jugar con su padre. En cambio, ante la misma acción, Franklin, como un viejo ladino, la tomaba y después de jugar un poco con la fruta, se la comía. Es decir, que también surgía una adaptación de los Pachequitos hacia nosotros (Nico y Nidia) cada cual a su manera.

Jean Vilar nos dijo una vez: «Los contemporáneos nunca son jueces de sus contemporáneos» y pienso que esta experiencia que has vivido con el tiempo será un ejemplo válido. Una actriz puede encarar la dificultad de un «partener» distinto cada noche...

— También la música intervino en esos cambios, porque Valcael (el guitarrista) trabajaba con nosotros en el escenario y por tanto su música estaba en conexión con todos modificándose y modificándonos.

Se qué más de un espectador vio ambas versiones.

— Así es, hubo gente que la vio tres o cuatro veces.

Recuerdo que cuanto comenté con gente amiga, comenzaron a saltar las diferencias entre los Pachequitos y por tanto las de las dos Nidia. Catá que hiciste.

— Claro, incluso en mi relación con Nico saltaban esas diferencias. El Pachequito de Lito, mucho más duro, jamás nombraba a su hijo, ni siquiera lo tocaba, mientras que el de Franklin lo acariciaba. En la escena final de cada una de las versiones, yo encontraba un hijo también diferente porque el Nico de Lito era un muchacho más necesitado de amor y de contacto que el de Franklin.

Eso surgía así, porque Lito hacía un hombre de La Pampa, duro, seco, inmensamente tierno pero estricto, como La Pampa misma.

— Yo recuerdo la escena de Franklin en la cama acariciando el pie de su hijo...

Si, se regodeaba.

— Yo nunca dejé de ver la obra, aunque estuviera fuera de escena, siempre estaba detrás y los veía. Lito en esa misma escena se sentaba en un cajoncito... y sin embargo, también era de una ternura desgarrante, se moría por el hijo.

Y así terminó la conversación sobre esta experiencia inusual.

A Juana Hidalgo se le habían iluminado los ojos, con ese brillo propio de la evocación.



Asociación Cultural Taller Actoral
A. C. T. A.

Sta. Cruz de Marcenado, 34
Telf. 247 18 28 - 28015 Madrid

**DIRECCION:
LUCILA MAQUIEIRA**

**Cursos y Seminarios de Iniciación
y Perfeccionamiento Dinámica
Corporal Técnicas Foniátricas
Técnicas de Interpretación
Seminarios intensivos fuera de
Madrid.**

Toda situación de crisis puede indicarnos que algo termina pero también que a lo largo de un proceso se agudizan las contradicciones.

Quizás el teatro haya transitado desde siempre en permanente crisis, pero la que ahora le aqueja no es, desde luego, similar a cualquier otro que haya habido. Está provocada tanto por la masiva irrupción de los medios audiovisuales en el campo del ocio y la comunicación, como por importantes cambios sociológicos.

El teatro por su parte, ha mostrado una paulatina incapacidad para captar los conflictos contemporáneos. Se ha recluso en un culturalismo faraónico, degradado como mercancía o huido hacia posiciones delicuescentes en muchos casos.

*Los artículos que ofrecemos a continuación, agrupados bajo el título general de «**Perspectivas del teatro**», abordan estas cuestiones desde ángulos diferentes tanto estéticos como sociológicos. Patrice Pavis trata las relaciones de la puesta en escena y su concepción, en la sociedad de hoy. N. Servos plantea la especificidad de la danza como hecho dramático. M. Merschmeir explicita su aspiración a definir un nuevo lugar para el teatro. B. Henrichs augura un seguro porvenir al teatro a pesar de las dificultades presentes. N. Aguisheva en su trabajo sobre la última obra de Shatrov, nos muestra la vitalidad del hecho escénico en sociedades conflictivas y cambiantes como la soviética.*

El teatro sobrevivirá a los agoreros de su muerte. Seguro. Pero conviene que ayudemos a echarle ese pulso al destino.

¿Hacia una puesta en escena postmoderna?

por Patrice Pavis

El término postmoderno se emplea bastante poco en Francia en estos momentos, pero no obstante, se utiliza cada vez más. Creo que, entre otras cosas, viene del uso que se le da a ese vocablo en los Estados Unidos. Me resulta muy difícil citar nombres de artistas o escritores postmodernos pero pienso que la problemática que descubre esta teorización es real e importante.

La idea de postmoderno es de algo que viene después de lo moderno y no quiere decir que se le oponga ni que haya una ruptura epistemológica. En la *Teoría del drama moderno*, de 1880 a 1950, P. Szondi muestra como el teatro moderno se inició en ese período, como una reacción contra el teatro clásico que se prolongó durante todo el siglo XIX, contra un tipo de representa-

ción y un tipo de dramaturgia cerrada donde la noción de la historia de los personajes y la ilusión teatral no se impugnan.

El postmodernismo es una prolongación del período moderno que iría hasta 1950, pero hay otros tipos de teatro, el teatro existencialista y el teatro del absurdo, que no se incluyen en la categoría de postmodernos. Si quisiéramos encontrar un límite temporal verdadero sería bueno fijarlo un poco después de 1950, quizás hacia finales de los años 60. Así puede verse la dificultad que encontramos para utilizar históricamente este concepto, que es ante todo filosófico-estético, a pesar del prefijo *post* que indica cierta cronología.

La noción de puesta en escena postmoderna está vinculada con la discusión filosófica del hombre,

más que a un cambio estilístico puramente artístico. Un número de filósofos han elaborado teorías acerca de toda esta cuestión del postmodernismo. Por ejemplo, Jean François Lyotard en su libro *La condición postmoderna* (1969), o en *El postmoderno explicado a los niños*, que es una especie de complemento al primero a través de cartas para niños menores de diez años, hijos de sus colegas filósofos; o Jean Baudrillard en *El fin de lo social o América*, que es una especie de diario íntimo de su viaje a los Estados Unidos; o, Jacques Derrida que ha ejercido una influencia en esta teoría, sobre todo a partir de su recepción en los Estados Unidos, en la forma en que fue utilizado su texto en la búsqueda del postmodernismo. Habría que citar también *Les Mots et les Choses* (*Las palabras y las co-*

**Apuntes y diagramas
para «La guerra civil»
de Bob Wilson.**

I, A

Knee Play 1:

- Man in a tree
- A lion underneath the tree
- Silent
- Man in tree is hanging
- Goethe on a table,
- Flying vultures



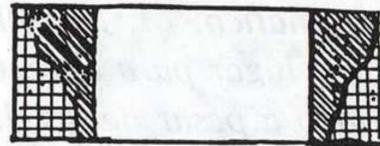
- Huge Map of a Continent**
- Two people making chart
 - Village of Berlin/Brandenburg
 - Gate in miniature Downstage
 - Ladders start to dance
 - Light signs on the wall



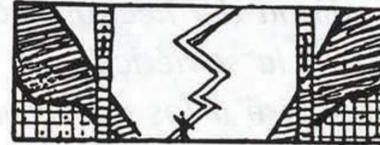
- Radio speech, Henry V (tape)
- Tin soldier, mechanical doll, drummer boy
- Continent splits in two
- Thallis-like music
- View of Gedachtnis-Church, Berlin, some fat rabbits



- Lonesome marching soldier
- Other towers appear
- Wind grows out of music



- Grey sky
- Voltaire enters through trap door in yellow light
- Orchestra comes up in pit
- Voltaire, Frederick the Great



- Marching soldiers in red uniforms
- Frederick the Great
- Continent splits into parts



I, B

Knee Play 2:

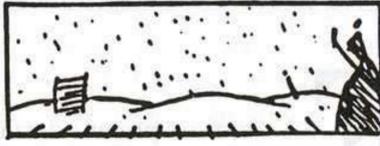
- Two men have cut down tree
- Tree falls slowly
- Men carry tree off, they return with a log.
- With another person, they attach log to a cabin.



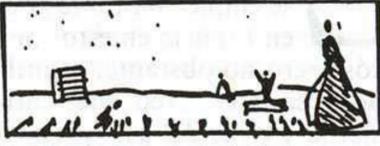
- Winter: snowing**
- Civil War soldier, whistling, begins to cross SR-SL
 - Old Lady comes out of a house and tends garden
 - Mata Hari skates along canal, other skaters pass



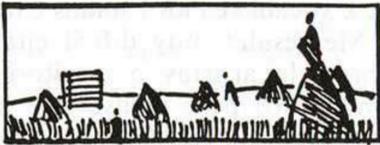
- Snow lightens**
- World's Tallest Woman enters SR: she carries a tiny man on her hand (William the Silent).
 - Civil War soldier still crossing



- Tallest Woman sets down small man on a coffin.
- Ice skaters skate, remove skates and walk off.
- Old Woman tends garden, soldier still crossing



- Autumn**
- Soldier crossing, Woman in garden, Tallest woman crossing stage
 - Scything
 - Others work in field
 - Haystacks



- Harvest Dance
- Boy with cow enters SR



- Summer**
- Soldier still crossing
 - Tallest Woman center stage
 - A boat sails along canal
 - Boy says farewell to old man and woman, exits SL with cow



sas), de Michel Foucault.

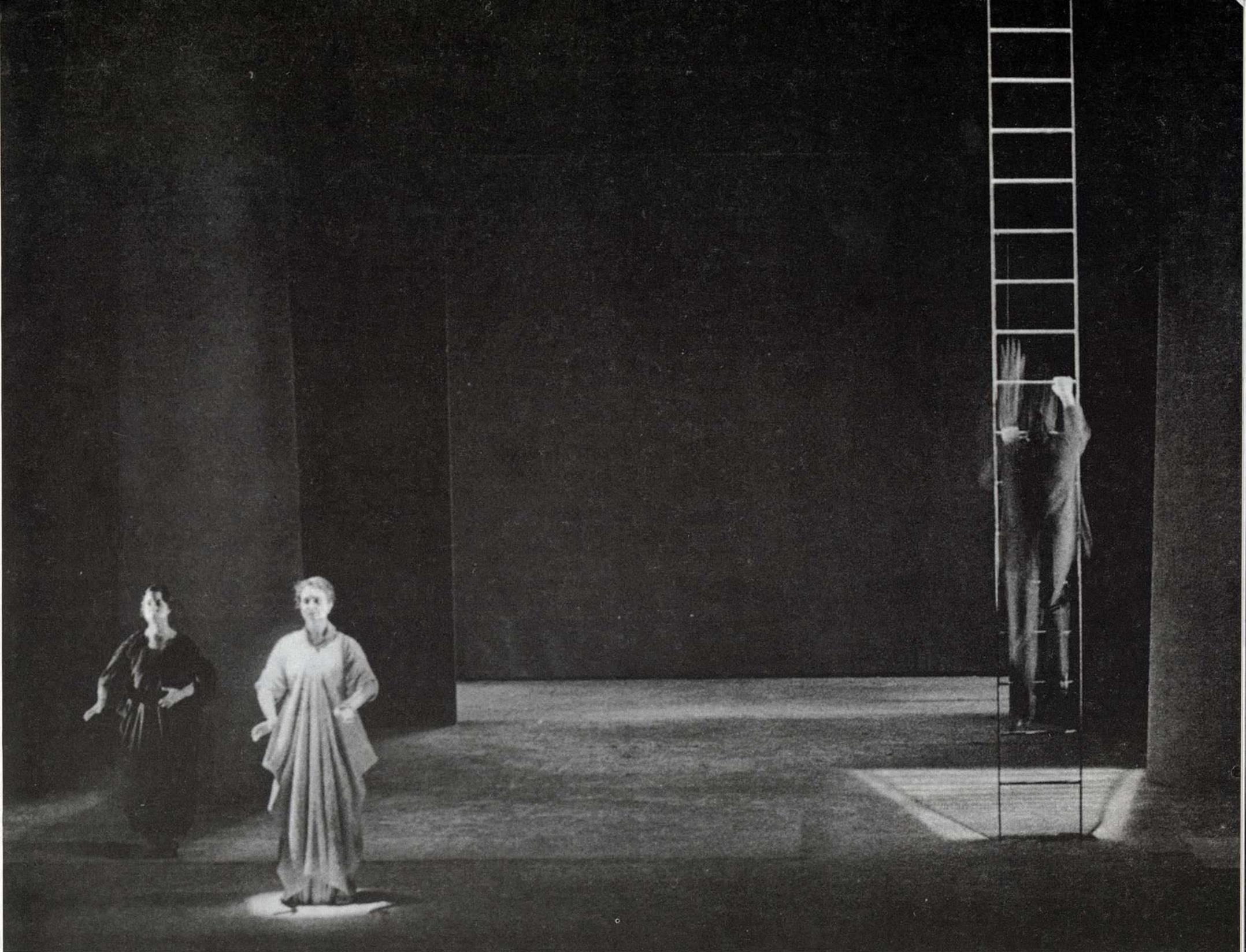
En la mayoría de estos textos se trata de mostrar que la historia no ha evolucionado, que ya no existe un desarrollo dialéctico de la historia, sino que se le sitúa en una especie de posthistoria. Quizás se pueda distinguir entre el fin de la historia y el fin del hombre, ese fin de que hablaba Foucault al final de *Les Mots et les Choses*, cuando decía que quizás hoy el hombre se borre como el límite del mar con la arena. Esta noción de que se borren los rasgos de la identidad humana, de no poder distinguir rasgos específicos del personaje es algo que encontramos ya en autores como Beckett, Handke y otros. En estos casos puede hablarse de una dramaturgia donde están presentes personajes que imitan a los seres humanos pero que son más bien lo que llamaría portadores de discursos, intercambiadores de discursos.

¿Cuáles son las características textuales de la dramaturgia postmoderna? No es fácil definir las ya que no se trata de criterios estilísticos ni temáticos que pudieran hacer creer que existe la dramaturgia postmoderna, sino que es más bien la forma en que se utiliza el texto, un poco a imagen de lo que decía Antoine Vitez, es decir, que se debe hacer teatro de todo, utilizar materiales que no están descritos específicamente para ser empleados en la escena, como pudieran ser una novela, un artículo periodístico, un tratado filosófico o un anuario telefónico, por tanto, lo que cuenta es la forma en que se utiliza ese texto.

Si nos situamos en el nivel de la puesta en escena sería necesario dar algunos nombres de directores escénicos que se califican a veces de postmodernos, pienso sobre todo en Bob Wilson, en sus montajes de los últimos veinte años, y en otros directores que trabajan en París. Estudié una puesta en escena de un texto clásico: *El juego del amor y del azar*, de Mariveaux, por Alfredo Arias, un argentino que vive en París hace unos veinte años, y escribí un artículo un poco polémico sobre esta puesta, extremadamente brillante, pero que impedía, en mi opinión, cualquier lectura en profundidad, cualquier lectura histórica del texto. Pienso que Arias, al que entregué mi trabajo, se sintió muy sorprendido al saber que él era postmoderno y después no me ha hablado más gracias a eso.

Tratemos de ver lo que ocurre en una puesta en escena postmoderna. Quizás primeramente haya que tratar de ver cuál es la relación del texto y la lectura postmoderna en una obra clásica. Creo que lo postmoderno se apoya o se define contra el texto clásico, por tanto, trataré de describir este rechazo.

Con frecuencia la puesta en escena postmoderna rechaza un modelo específicamente dramático, un



texto escrito expresamente para la escena; también rechaza la noción de obra bien hecha, es decir, de una obra bien articulada donde hay personajes, una intriga o una conclusión muy clara. También se niega a la noción de cambio y de reciprocidad entre personajes. Pero más allá del rechazo a este modelo dramático está sobre todo el rechazo a la lectura crítica, como pudieran practicarla Brecht o sus adeptos. Ya no se trata de historizar el texto, o la época o los personajes; tampoco se trata de hacer un análisis socioeconómico de esa historia ni de actualizar las contradicciones ideológicas del texto, de adaptar las ambigüedades del texto a la escena mostrándolo y anulando esas ambigüedades, ni se trata de hacer alusiones a nuestra realidad a través de un texto clásico.

Se impugna la noción de herencia, la nueva escritura de un texto del pasado, a la vez que la crítica de la asimilación social de los clásicos para nuestra época. En lugar de este análisis dramático, cuyo modelo brechtiano es el mejor ejemplo: tendríamos que hablar de una teoría de práctica significativa. ¿Qué quiere decir esto? Se trata de la posibilidad que se le da al espectador de construir un sistema de sentido

en el interior de lo que recibe, es decir, por ejemplo, instaurar una pluralidad de lecturas. En lugar de una puesta en escena que trate de ofrecer contradicciones o una línea evidente se tiene una pluralidad de lecturas, el texto no es sólo contradictorio sino que no se puede decir. Por tanto, como afirmaba un director muy interesante: hay que entregarse a variaciones infinitas que tienen un vínculo entre sí; no sólo mostrar un texto de varias formas diferentes sino mostrar en una misma puesta en escena todas esas interpretaciones y sus vínculos.

Existe una coexistencia entre la solución propuesta y la forma de no expresar esta solución. Como dice Proust se trata de hacer interpretaciones hasta el infinito o encontrar una forma lo más vaga posible para no dar interpretaciones. Este propósito de abrir el texto a una pluralidad de significación creo que es característico de una voluntad de superar el logocentrismo. El texto no es ya el sistema tutor primero, ni tampoco el sistema de referencia para juzgar todos los signos de la representación sino que se convierte en un sistema entre otros. Se trata de eliminar las jerarquías en la relación texto-escena y de establecer

una diferencia entre lo que se dice y lo que se muestra. No es mostrar lo que no ha sido dicho sino, por el contrario, no mostrar lo que se ha dicho. Hay una total inversión con respecto a la idea de que la puesta en escena consistía en mostrar lo que no se ha dicho.

Esto se explica esencialmente a partir de una nueva concepción del texto y de la comunicación. La idea es que no se puede tratar verdaderamente el texto literario como si fuera una comunicación cotidiana y que hay en cierta medida, como ha dicho Lyotard, una opacidad irremediable dentro del propio lenguaje. Se trata de mostrar que el lenguaje no es reducible a una información que se pueda cuantificar o clasificar. La utilización de la lengua es muy diferente a lo que ocurre en la informática. Lyotard piensa que en el postmoderno la comunicación no es evidente ni elucidable, ni por otra parte indispensable. Hay un cambio de paradigma a nivel del elemento que se va a poner en escena: ya no es el texto como sustrato del sentido, como tutor de la fábula, lo que es importante; tampoco es la fábula, la narrativa; tampoco es ya el espacio que reemplaza al lenguaje sino otro paradigma el que recobra importancia: el

Decorado único y transformable para «Medea» y «Medea» de Bob Wilson.



«El juego del amor y del azar» de Marivaux, por el Teatro Nacional de Aubervilliers. Dirección: Alfredo Arias.

paradigma del tiempo, del ritmo, de algo que pertenece a la esfera de *hablar la lengua*, de ver de qué forma la lengua se inscribe en la temporalidad y cómo el ritmo que se le da a un texto es fundamental para la propia producción de sentido.

Para explicar esta llegada del postmoderno hay que reflexionar sobre la noción de tradición, de herencia. Pudiera hablarse de una crisis de la tradición y de una crisis de la herencia: en suma, ya no se cree demasiado en la noción de tradición, porque muy a menudo se asimila a la noción no ya de tradición sino de las tradiciones, que según Vitez no son sino los procedimientos, los troncos, las manías copiadas y vueltas a copiar unas de otras, de lo que el trabajo teatral debería desembarazarse. En oposición a la tradición, o sea, frente a la

historia del teatro, y cito otra vez a Vitez, la continuidad de esos ejercicios de las representaciones de esas obras, de esos comediantes. Pero al propio tiempo sería un error pensar que hay un conflicto abierto entre la tradición teatral y el teatro postmoderno. La relación no es conflictual sino por el contrario de coexistencia pacífica, de tolerancia.

A diferencia del postmodernismo, las vanguardias se caracterizaban por la negación de la tradición, por la negación de lo que venía antes. En cierto modo creían en el progreso, en la relación dialéctica y en la progresión histórica. Se situaban por oposición. Por el contrario el postmoderno no se refiere verdaderamente a lo anterior, a lo que lo precede, sino que instaure más bien una relación de tolerancia, de indiferencia, de recuperación. No se tra-



ta de criticar elementos del pasado sino de utilizarlos en un sistema donde ya no tienen valor histórico ni temporal alguno, donde sólo están allí como si fueran un circuito de construcción. Este término, que le pido prestado a un filósofo, Derrida, es fundamental para comprender esta relación con la herencia y con la tradición.

El postmodernismo se comporta así frente a la tradición histórica, y cito a Derrida de una forma semiótica; con sus prácticas genera al mismo tiempo su propio metadiscurso, abriéndose sobre la infinidad de los signos y volviendo a hacer legibles las condiciones de su actividad. Paralelamente a esta crisis de la tradición pudiera comprobarse también un fin de la radicalidad. Ya no se intenta levantarse contra algo u oponerse a algo, sino más bien lo que en francés se llama *J'ne sais pas* (yo no sé), o sea, utilizar las palabras de la otra persona en forma irónica, por supuesto para decir lo contrario de lo que el otro ha dicho, es decir, una utilización irónica de los códigos. Un personaje que no está de acuerdo con lo que dice el otro, repite diez veces lo que el otro acaba de decir, como si fuera una máquina. Entonces el otro se da cuenta de que eso no es normal y va a cuestionárselo, ése es el reciclaje. De suerte que no existe ya la contradicción y la voluntad de oponerse sino una utilización irónica de lo mismo.

Ya no se trata de buscar las raíces de la obra de arte sino de quedarnos justamente en la superficie. Todo lo que se muestra en escena es sólo un simulacro, es lo falso y la falsa apariencia. No remite a un signo profundo, no hay subtexto, no hay un discurso centrado con relación al cual yo me opondría. No se profundiza buscando el texto subyacente; se trata de confrontar y mezclar lenguajes diferentes, es decir, que por ejemplo, nos interesemos en la literalidad del texto, en ese juego de palabras se tratará de no traducir el texto en sus significados; se usa el texto como si fuera música, quedándose en la superficie.

Lo anterior puede verse, igualmente, en la utilización de la escenografía. Muy a menudo aparece el empleo de las materias brillantes, superficiales, donde nada rima, de suerte que pudiéramos llamar a esto el fin de la radicalidad, el fin de la negación, la oposición y la polémica.

En lugar de esa polémica se prefiere citar estilos y lenguajes diferentes. La idea es hacer una suerte de eclecticismo, de sincretismo de lenguajes, lo que conduce a una especie de indiferenciación, y un filósofo, Alain Finkielkraut, ha mostrado muy bien en su libro *La derrota del pensamiento* que actualmente la cultura y la tolerancia cultural consisten en utilizar de forma indiferenciada todos los tipos de cultura, to-

dos los niveles de cultura. Quiere decir que todo es válido y todo es lo mismo; para el postmodernismo ya no existen diferencias entre una obra de Calderón y un canto o una consigna publicitaria porque están tomadas en el mismo plano cultural. Se rechaza utilizar una valoración y un juicio estético sobre las manifestaciones culturales, lo que conduce a una indiferenciación, e incluso, personalmente pudiera decir que a una indiferencia cultural.

Todo es cultural pero nada es cultural. Entonces llegamos a una especie de sincretismo de «trajín» cultural, por así decirlo, donde todo se mezcla y espero que ahí vean la diferencia con la transferencia intercultural, donde había una especie de trabajo con las otras culturas y no había en absoluto una indiferenciación ecléctica.

En el postmoderno se trata de buscar a derecha e izquierda elementos culturales y lo único que cuenta es la forma en que se mezclen. Se trata de dar un cierto número de indicios de esta crisis de la puesta en escena, y quisiera precisar una vez más al hablar de la crisis de la noción estética de puesta en escena y no simplemente de los fenómenos filosóficos y culturales de los que acabo de hablar. La propia noción de puesta en escena está en tela de juicio. En primer lugar, la gente de teatro ya no acepta la idea de una puesta en escena cerrada, controlada por el director y que sería en cierto sentido como un texto cerrado. Impugna la supremacía del director escénico y eso llega, ustedes lo saben muy bien, a esa reivindicación de la creación colectiva.

Este rechazo se traduce también en un elogio del fragmento, de lo inacabado, de lo inconcluso, del comentario, de la deconstrucción. Lo que se ha llamado la tiranía de la puesta en escena conduce, bien a un reemplazo de la puesta por la creación colectiva o, por otra parte, a la idea de que no se debe dar la impresión de que la puesta funciona como un sistema homogéneo muy preciso. Creo también que la crisis de la puesta se explica tal vez por lo que pudiéramos llamar los complejos repentinos frente a la explicabilidad del texto dramático o del texto espectacular. Se tiene la impresión de que los instrumentos que las ciencias sociales nos han dado: el marxismo, el psicoanálisis o la sociología no son suficientemente afinados o incluso son hasta insuficientes para dar una explicación satisfactoria, por tanto hay a la vez una crisis en las ciencias sociales que tiene repercusiones en la puesta en escena.

Paralelamente a esto se puede ver una especie de elogio de la complejidad. Aquí, como dice Adorno, la puesta ha perdido su carácter de evidencia, es decir, que ahora se ven numerosas puestas y se tiene la impresión de que nada es simple en la

forma en que están construidas, por tanto se requiere que el espectador ya no se confronte con evidencias. La noción de coherencia o de totalidad se critican muy violentamente, la noción de totalidad de que hablaba Lukacs, por ejemplo. El postmodernismo quiere romper con esta noción de totalidad vinculada a una concepción del realismo. Brecht decía que no hay nada más poco feliz que romper con el hábito de considerar un espectáculo artístico como un todo.

Es cierto que cuando se ve un espectáculo se tiene deseo de entenderlo como una totalidad y no como un fragmento inconcluso, pienso además que el postmoderno preferiría ver un espectáculo como algo inacabado, como una metonimia de algo, que es más amplio y en ningún caso como algo total o global. Esto quiere decir que el postmoderno niega la idea de una puesta total, global, cerrada, coherente.

Pienso que hay que establecer el vínculo entre las consideraciones estéticas y las consideraciones filosóficas y políticas, porque eso se explica por lo que Lyotard llamaba el final de las grandes metanarraciones. Las metanarraciones son narraciones que globalmente explican el mundo, por ejemplo la religión, por ejemplo, para Lyotard, el marxismo, o bien un discurso humanista, o incluso un discurso del estructuralismo lingüístico, una forma de negar la posibilidad de contar, de narrar el mundo como una historia bien coherente, limpia, fácil. Lo que dice Lyotard tal vez explica esta voluntad de no dar una solución de globalidad a una interpretación por la puesta en escena.

También, y vinculado a esto, creo que hay una serie de dudas desde el punto de vista de los postmodernos en relación con la posibilidad estética e ideológica que tendrá el teatro de hablar de la realidad y mucho menos de cambiarla. Se piensa que el arte ha perdido en cierta medida su impacto en la sociedad, que ha perdido toda combatividad, toda efectividad, tal vez porque simplemente el teatro ha sido marginalizado por los medios de comunicación.

En suma, el postmoderno, tal como lo he descrito, es un síntoma de una dificultad de la sociedad occidental de pensar en sí misma, de pensarse a sí misma y de pensar lo que va a ocurrir después y teorizar lo social, y diría que tal vez no es algo que está limitado a la sociedad occidental en Frankfurt o en París, estoy seguro que también ocurre en Praga o en Varsovia.

Para mí la diferencia entre el teatro del absurdo y el teatro postmoderno es radical. En mi opinión, el teatro del absurdo pertenece a las vanguardias y el teatro postmoderno niega a las vanguardias. ¿Por qué el teatro del absurdo pertenece

a las vanguardias? Porque en su pretensión de mostrar lo absurdo de la existencia o de la sociedad funciona aún sobre la noción de sentido. Aquí veo que Adorno, que describe magníficamente esta problemática en su teoría estética, no habla de postmoderno sino de teatro del absurdo:

«Incluso la pretendida literatura absurda tiene sus propias sustancias más elevadas y forma parte de la dialéctica, está en la dialéctica, debido a que se expresa como coherencia de sentido, teológicamente organizada en sí, conserva por esto mismo en la negación determinada la categoría de sentido, lo que hace posible y exige su interpretación.»

Por tanto, lejos de pensar que el teatro del absurdo niega el sentido, se puede decir que lo fortalece, que es una parábola sobre el sentido. Por supuesto, con la dificultad de establecer el sentido, pero puede hacerlo. Nos planteamos aquí el debate sentido-no sentido. Por el contrario, en el teatro postmoderno el sentido ya no es el problema, ya no es lo que está en debate, es decir, que se extraen elementos de diferentes medios artísticos y culturales y se les hace significar no para decir globalmente algo sino para hacer reflexionar sobre la construcción del sentido, es un trabajo de autorreflexividad y no de descripción del mundo. También es más importante comprender la enunciación de la puesta en escena, la reflexión y la reflexi-

vidad de la obra que el mundo que sería descrito o mostrado por el arte. Por tanto, yo hago una diferencia muy clara entre el teatro del absurdo y el teatro postmoderno.

Hay que precisar que en Europa, por lo menos en Francia, el teatro del absurdo ya no se escenifica en absoluto porque ya no nos interesamos por él, se ha convertido ya en una especie de movimiento histórico. Creo que lo que se puede ver aquí es justamente esa ruptura epistemológica de que el postmoderno y hace la hipótesis.

Cierto número de descubrimientos de la vanguardia han sido retomados por el postmoderno, pero es él mismo el que hace distinciones entre las vanguardias y el propio movimiento. Es muy difícil trazar las fronteras. A veces el postmodernismo utiliza el ropaje de las vanguardias pretendiendo ser algo nuevo, por esa razón la propia nación es muy ambigua y yo tengo algunas dudas metodológicas para emplearla. En rigor, se sabe que se puede describir la puesta en escena pero tal vez no la dramaturgia. Es verdad que cierto número de criterios, tal y como Peterburger ha descrito, son propios también de las vanguardias. Hay una especie de reduccionismo del postmodernismo a partir de elementos de la vanguardia y por otra parte, esto es exactamente lo mismo que dice Lyotard en su libro *El postmoderno explicado a los niños*, donde se burla un poco de las pretensiones de

las postmodernistas. En el *Magacin literario*, de marzo de 1987, escribe:

«Esta idea de cronología literaria es perfectamente moderna y no postmoderna, pertenece a la vez al cristianismo, al jacobinismo. Puesto que inauguramos algo completamente nuevo debemos volver a poner las agujas del reloj en cero. La propia idea de modernidad está estrechamente correlacionada con el principio que es posible y necesario de romper con la tradición y de instaurar una forma de vivir y de pensar absolutamente nuevas. Sospechamos actualmente que esta ruptura es más bien una forma de olvidar y de reprimir el pasado, es decir, repetirlo, en vez de una forma de trascenderlo.»

En la cita, como se ve, es crítico con respecto a esta noción de postmodernismo, que sería algo nuevo en cierto sentido y, al propio tiempo, la ambigüedad de Lyotard se corresponde un poco a la naturaleza de esta noción de postmodernismo. Lo hizo en su primera obra, *La condición postmoderna*, aplicándola sobre todo a la filosofía y a la situación del hombre en la historia, y después los estetas se han apoderado de esa noción, en cierto sentido la calcaron o la proyectaron a sus propias descripciones de las vanguardias.

Finalmente pudiéramos preguntarnos ¿tenemos realmente necesidad del postmodernismo? Me parece que no.

«Tablas» N.º 2/89.

RESERVADO

Hemos reservado este espacio para vd., para su publicidad. Porque sabemos que nuestro Boletín goza de una gran difusión, llega puntualmente a 2.000 personas relacionadas con todos los ámbitos teatrales de nuestro país y se distribuye de forma gratuita. Si quiere anunciarse, llámenos. ¡Verá como le llaman!

ADE. c/ Caños del Peral, 5. 28013 Madrid. Tfno.: 248 94 95

La danza en el teatro ¿Encarnación del arte dramático?

por Norbert Servos



«Cave of the Heart»,
ballet de Martha Graham.

Una escena. Los bailarines entran por todas partes en el escenario, que es una tumba supradimensional, rodeada de escarpados terraplenes. Con la máxima excitación, con un terror pánico, intentan construir puentecillos con planchas de madera y piedras, como si tuviesen que cruzar un río o un abismo, corren de un lado para otro con gran confusión, chillan, hacen signos. Paulatinamente se apacigua el caos de fin del mundo; en el silencio que sigue se escuchan todavía los ecos del horror.

Otra escena. Una pareja reposa armoniosamente uno junto a otro, como si estuviesen muertos. Entra un hombre y comienza a desposar a ambos, conduce cuidadosamente sus manos para el intercambio de anillos, les da la vuelta para el beso de bodas, pero los cuerpos exánimes vuelven a caer, separándose. El hombre sale como si hubiese realizado un ritual cotidiano, completamente normal.

El arte de los rudos contrastes, que confronta lo ruidoso con lo quedo, lo rápido con lo lento, la historia que estalla repentinamente con

momentos de ternura palpable, precavida, fue desde siempre uno de los instrumentos principales de la danza-teatro: el baño alterno de los estados de ánimo como sublime arte de la conturbación. Se le da la vuelta al mundo habitual del espectador, los rituales triviales pierden, traspasados a un ambiente alterado, su sentido, o cobran un significado completamente nuevo: la boda no como esperanzador comienzo, sino como punto final —como si la fórmula no fuese «Hasta que la muerte os separe», sino «hasta que la muerte os una». Anticipación de un

fin catastrófico, sea cual fuese su naturaleza y, simultáneamente, ojeada sobre una singular ternura, una afabilidad que ya Brecht echó de menos debido a las relaciones deficientes entre las personas. La verdadera atracción radica en las ambivalencia: aquí no se ofrece una manifestación unívoca, que puede archivarse tranquilamente.

La danza-teatro nada ha perdido de su potencial revolucionario. Pero el arte de la conturbación, que llega al fondo de los sentimientos y desea moverlos en sus profundidades, fue considerado en su día —no lejano por cierto— sólo una importuna perturbación. El hecho de que la danza-teatro anidase en el sistema teatral trisectorial de la República Federal Alemana, pudiendo sobrevivir allí, forma parte de una de las principales conquistas —y fue siempre la mayor contrariedad. Porque de esa manera, el poco amado, como máximo tolerado, apéndice de la ópera, podía atacar desde su interior el culto de la bella apariencia. Al establecerse la danza-teatro —gracias al valor de algunos directores artísticos, especialmente de Arnold Wüstenhöfer— el ballet se convirtió rápidamente en mucho más que el ingenuo hermano, aparentemente muerto, de la ópera.

En una actividad teatral musical que amenazaba con sobrevivirse a sí misma, se trata de formular el lenguaje coreográfico para el presente, acogiendo en sí los temas actuales o, al menos, algo más concreto que amor y muerte en conjunto. Del ballet clasicista amanerado, cosmopolita, simbólico, surgió una intervención teatral en lo experimentable cotidianamente. La apertura hacia el arte teatral, que hay que agradecer primordialmente a la reanimación de la tradición de la danza trivial del *music-hall*, la revista y el vodevil, permitió escapar del *ghetto* a materias ajenas al mundo exclusivo del virtuosismo (técnico) formal.

Pero la unión forzosa de la discol criatura y la ópera no satisface a nadie. Y aunque la danza se ha emancipado gracias a la danza-teatro, se la mantiene bajo tutela con su atadura al teatro musical. Todavía no ha concluido por completo la huida hacia la libertad.

Hoffmann en Bochum ¿simbiosis entre danza e interpretación?

Al pie de una superficie escénica inclinada, que asemeja un tobogán, están esparcidos grandes trozos de hielo, pedazos de papel, basura: testigos de una lucha técnica por la felicidad dejados por los bailarines tras casi tres horas de batallar. Una mujer, de pie sobre un bloque de hielo lo pisotea iracunda, mientras balbucea beatíficamente: «Bailo.

Bailo». Los zapatos de tacón alto, con los que antes casi no podía andar, tienen de repente su lado bueno: rompen el hielo que —simbólica y literalmente— impide las relaciones. Del enojo sobre la impotencia para bailar puede surgir una chispa del deseo y la pasión que una vez, quizás, fueron suprimidos de la danza como algo natural.

Con este cuadro finalizó la producción de despedida en Bremen de Reinhild Hoffmann: *Verreist (De viaje)*, en la que volvió a establecer un balance con numerosas alusiones y citas de trabajos anteriores. Al comienzo de la temporada 86-87 se trasladó con su conjunto al Schauspielhaus de Bochum. Es la primera vez que uno de los más grandes y famosos conjuntos de danza abandona la ópera para unirse a un teatro de arte dramático. ¿Consecuencia lógica de una evolución que —como muchos sustentan— ha alejado a la danza-teatro de la danza, aproximándola al arte teatral? En otras palabras, ¿pertenece la danza-teatro en mayor medida al arte dramático?

El traslado de la jefa del ballet de Bremen significa, en primer término un paso personal hacia la libertad. Al fin y al cabo, con ello escapa al compromiso de inauditos bailables operísticos que bloquean tiempo y energías para producciones propias, y no tiene que disputar por más tiempo con la «madre» ópera sobre presupuestos y fechas de representación. Pero con ello no se divisa todavía una solución definitiva de las desavenencias familiares político-culturales. Lo más grave es que la deserción de la danza-teatro del arte teatral significaría sacar un terrible aguijón al ballet. Porque la danza-teatro no sólo tiene mucho menos en común con el denominado «teatro hablado» que con la danza, lo que se evidencia a lo largo de su historia. En su evolución —desde sus inicios en 1968, cuando Johann Kresnik se hizo cargo del ballet de Bremen— ha provocado una estimulante inquietud en la actividad balletística de la RFA, que ha dado lugar a que ciertas cosas se les antojasen cuestionables a diversos neoclásicos entre los coreógrafos. Un ejemplo de ello es el trabajo de William Forsythe en Frankfurt, que trata de revestir de sustancia contemporánea la austeridad de movimientos clásica, exentos de adornos, de un George Balanchin. Por otra parte, Pina Bausch nunca renunció en Wuppertal al concepto de danza, sino que lo ha ampliado partiendo de su substancia, del aparato del teatro.

«Danza es expresión de procesos anímicos»

La fórmula era nueva. La danza es «la exteriorización más inmediata y directa de procesos anímicos», es-

cribió Mary Wigman. El belicoso credo sobre el sentimiento, que inició la revolución de los bailarines expresivos hacia 1910, estaba dirigido primordialmente contra el ballet clásico. Inspirados en la norteamericana Isadora Duncan, se arrojaron en un rincón las zapatillas de punta y los oprimentes corpiños. Nada debía impedir la libre expresión de los sentimientos. El ballet clásico era considerado un derrelicto del rococó; sus movimientos, posiciones y figuras reglamentados no eran aptos para plasmar el nuevo sentimiento de la vida. Ello entrañaba también —menos consciente que intuitivamente— una recusación del orden feudal que había coimpulsado la danza clásica, desde que escapó a la tradición cortesana hasta entrado el siglo xx.

El nuevo estilo de danza se sustrajo a tales deberes de representación, colocando en el centro de interés el más subjetivo mundo de las vivencias internas. En los tiempos más democráticos que comenzaban a despuntar, los «bailarines del alma» se convirtieron en embajadores de la libertad individual —a pesar de toda dependencia temporal, todavía completamente en el espíritu de los valores humanísticos, «eternamente humanos». Pero se había dado el paso decisivo hacia la emancipación. Los bailarines-coreógrafos se convirtieron, la mayoría de las veces en unión personal, en autores de sus propias obras —preparando con ello el terreno para el posterior «teatro de directores» de la danza-teatro-coreografía.

En lugar de seguir trabajando en la tradición de una técnica preescrita, se concebía la danza como medio de autorrealización. Esto fue —en un principio— una revolución absolutamente burguesa. Porque el Yo que estimulaba a la realización, se complacía todavía en su mundo afectivo privado, que se superó como máximo en dirección a valores atemporales. Pero lo nuevo era el abandono al impulso interior, a la profundidad del sentimiento, en lo que se aventuraron los movimientos más allá de todas las reglas. Cada movimiento podía convertirse en un movimiento coreográfico. De esta manera, los bailarines expresivos (*Ausdruckstänzer*) sustrajeron la danza del exclusivo círculo de expertos, que sabían interpretar el simbolismo tradicional de determinados pasos y movimientos, haciéndola accesible en principio a un público mucho más amplio. El ballet experimentó su secularización con el consiguiente retraso, oscilando de las regiones de los cuentos a las «depresiones» de la vida cotidiana. La nueva conciencia del movimiento se convirtió en norte de una nueva identidad; si la danza clásica sólo permitía el movimiento de las extremidades en torno a un torso rígido, la danza expresiva (*Ausdruckstanz*) se nutría de ese torso, pero move-



«Nelken» (Carnations)
1982-83, performance
de Pina Bausch.

dizo. El centro flexible proclamaba la nueva libertad de un individuo agitado desde sí mismo.

Los temas se modificaron consecuentemente. En lugar de la bella apariencia, en lugar de alegres y brillantes cuentos de ballet, el escenario de danza fue conquistado por primera vez por el «revés» humano (Rudolf von Laban): *Totentanz, Klage, Schrei, (Danza de muerte, Lamentos, Gritos, son sólo unos títulos)* y una pertinaz ira contra las ataduras del cuerpo con una técnica calificada de excelente. Se aireó el manto de la reserva general, dejando al descubierto zonas oscuras de la existencia humana. Un proce-

so sin parangón, nunca visto hasta entonces. La danza expresiva, como posteriormente la danza-teatro, atacó a su público con una violencia emocional desacostumbrada y con temas desconocidos. Y ya entonces oscilaron las obras «del interior al exterior» como formuló una vez Pina Bausch hablando de su trabajo. La emoción interna del bailarín debía grabarse sin obstáculos en el cuerpo del espectador, repercutiendo desde allí. El tema edificante del entretenimiento fue relevado por una verdad: la del sentimiento. Con la apertura de las «zonas oscuras» la danza se abrió por primera vez a la realidad, y se vislumbró que ella,

al igual que las otras artes, no es un medio que viva de sí misma. Intervinieron otros factores, como formuló Mary Wigman: «la causa primitiva anímica, de la que procede la gesticulación humana, y el trasfondo intelectual, del que recibió sentido y significado».

Kurt Jooss y el nuevo gesto social

Sólo Kurt Jooss, alumno de Laban, fue capaz de liberar la «causa primitiva anímica» de las estrecheces del mundo subjetivo experimentado, anclando el «trasfondo inte-



«Belmonte», coreografía Gelabert/Azzopardi.

lectual» en la realidad social. Introdujo un «gesto social» en la escena de danza y aportó a sus coreografías una observación exacta de la cotidianidad del individuo: las danzas reflejaban un fragmento de la realidad social, la conducta de una figura delataba las relaciones de que procedía. Así por ejemplo, en *Gtobstadt (Metrópoli)* (1932) los propietarios bailan un vals mientras los burgueses marcan un charleston de moda; en *Pavane* (1929) cada exteriorización vital personal de la infanta es sofocada formalmente por el ceremonial de la corte. La danza tomaba partido repentinamente (como en el ballet antibélico *Der grüne Tisch*, o *La mesa verde*, de 1932), interviniendo en los asuntos políticos de la época.

Pero los problemas sociales de la nueva generación de coreógrafos seguían sin solucionarse. La danza expresiva se concebía demasiado en oposición al teatro establecido como para ocuparse de sus necesidades. Su revolución tuvo lugar fuera, en los tablados de las salas de conciertos libres —con el resultado de que no sólo se hallaba en constante peligro la subsistencia de los conjuntos independientes, sino que tampoco ha sobrevivido en carterera casi ninguna obra de los años veinte. Sólo Kurt Jooss aceptó el reto del teatro, también su necesidad de entretenimiento, y sus obras se mantienen hasta hoy en los repertorios internacionales. Claro que para ello se procuró el correspondiente fundamento, vinculando la técnica clásica con temas modernos y la fuerza expresiva de la nueva danza. Con ello, Jooss, que se manifestó menos como bailarín que como coreógrafo, independizó sus obras de la propia persona, facilitando de esta manera su entrada en el repertorio de otras compañías. Pero los bailarines expresivos tuvieron que dejar para sus nietos y nietas la misión de establecer la danza como género soberano, independiente.

Modern dance: pioneros entre music hall y mito

Durante mucho tiempo, la máxima suprema de la cultura norteamericana de la danza fue: adaptación al gusto del público. Este se limitaba casi totalmente, incluso hasta fines de siglo, al entretenimiento trivial: *music hall*, vodevil y la exótica tradición de las denominadas *Extravaganzas*, en las que las *girls* mostraban primordialmente piernas y escote. Lo que podía verse en el ballet clásico procedía casi en su totalidad de Europa. Cuando los bailarines expresivos se lanzaron a la lucha contra una tradición cristalizada en trescientos años, aferrándose a su oposición, los Modern Dancers tuvieron que demostrar pri-

mero a sus conciudadanos que la danza era una forma artística que había que considerar muy seriamente, equivalente al teatro y a la ópera.

Sin perturbar en exceso la sutil imagen de un clasicismo establecido, se adentraron en un terreno coreográfico desconocido con una imparcialidad relativa. Y para los pioneros del Modernismo norteamericano, que siguieron la línea alemana con un retraso de unos quince años, no había casi nada que no pudiese aprovecharse como tema: desde los mitos antiguos, la reserva temática preferida por Martha Graham que avalaba seriedad en cualquier caso, pasando por las severas composiciones de una Doris Humphrey, que se ocupó también de la historia norteamericana, hasta las sensibles impresiones coreográficas de una nueva disposición de ánimo de Anna Sokolow. Como con tanta frecuencia, en el Nuevo Mundo se puso manos a la obra de erigir un nuevo concepto de la danza con sentimientos encontrados frente a Europa: por una parte se aprovechaba gustosamente su herencia cultural, pero demostrando simultáneamente una conciencia individual.

Sin hacer mucho caso al enemigo nato, el clasicismo, a los Modern Dancers no les fue difícil fundar también técnicamente el nuevo estilo de danza. Mientras que los bailarines expresivos movilizaban principalmente la «fuerza de los sentimientos» contra la técnica clásica, considerada rígida y superficial, renunciando a una técnica propia, los americanos sistematizaban las conquistas que les llegaban de Europa, elaborándolas en un fundamento estilizante de la vanguardia coreográfica.

Contractions and Release de Graham, similar al principio alemán de tensión y relajamiento, y *Fall and Recovery* de Humphrey, que determina el movimiento entre aferramiento y renuncia del balance, anclaron sólidamente la nueva imagen democrática humana de la danza en el entramado cultural de la nación. Como era factible de enseñar, se había asegurado la existencia de la danza moderna de cara al futuro, más allá de la propia generación. Simultáneamente se habían establecido los fundamentos para el movimiento de la Postmodern Dance, que se concentró principalmente en la técnica. Cuando Merce Cunningham, bailarín de Graham, se apartó en los años 40 de la todavía joven tradición del ballet de acción dramática, el Modern Dance se despidió por mucho tiempo de contenidos concretos. Su abstracto mundo de movimientos, que auguraba la libertad en la simple estructura múltiple, se convirtió en los años 50 y 60 en ideal para toda una generación de New Dancers. La idolatría del virtuosismo técnico, achacada al ballet clásico, celebró

una múltiple resurrección en Norteamérica. Nueva York se convirtió en la «capital del mundo de la danza», y su ejemplo hizo escuela casi por doquier en Europa, a excepción de la RFA.

Bausch, Hoffmann, Kresnik: del sentido de la sensualidad

El «regreso de los sentimientos» a la escena de la danza alemana no fue una rebelión contra lo Moderno, como en los Estados Unidos. La irrupción de la danza-teatro no fue la señal del Post-Moderno, sino una renovación artística del legado. Y el camino estaba entre un realismo intelectual, para el que no es apto la danza, y los mensajes anímicos de los bailarines expresivos. Los claros perfiles de la realidad fueron embotados conscientemente, para que en las imágenes en movimiento pudiese desencadenarse la rebelión de los afectos. Si el ballet clásico había desterrado al más allá el erotismo por medio de una técnica muy diferenciada y figuraciones enormemente formalizadas, la danza-teatro reinstauró el sentido de la sensualidad. Los bailarines de Pina Bausch, Reinhild Hoffmann o Johann Kresnik son personas de carne y hueso y —a diferencia de la simulada ingravidez de sus colegas clásicos— tienen cuerpo, que soporta durante toda una obra el peso del mundo. En él se halla escrita la historia que en la tradición cristiana-occidental es también una historia de la explotación corporal, de la separación de cuerpo y alma y de la hostilidad al cuerpo. En el teatro de danza actúan individuos con toda corporeidad, no Elfos livianos como una pluma. Nos hablan de cómo penetra el mundo real externo en el cuerpo a través de la percepción sensorial y de cómo responden los sentimientos: con resistencia contra la coacción o con un placentero anticipo a la libertad. Tristeza y alegría, odio y desesperación, violencia y ternura son estados físicos que el cuerpo experimenta en el teatro de danza. Y tras las metáforas aparentemente enigmáticas se evidencia siempre lo que los sentimientos generan en el mundo exterior, en las relaciones entre los individuos. Las impresiones tienen un fondo desde el que se mueven.

Adoptadas de los antiguos, la «honradez» (del sentimiento) y la «exactitud» (de la observación) —como formuló Pina Bausch en una entrevista— se convirtieron en puntos cardinales de la nueva danza-teatro. La forma procedía de la revista y la danza-teatro fue la única capaz de descubrir la fuerza primitiva de una, en el fondo, forma anárquica en la revista, el *music hall* y el vodevil.

La contraposición de efectos sen-

suales, el baño alterno de los sentimientos, se convirtió rápidamente en el instrumento más útil de la danza-teatro, con lo que regresó a sus orígenes como medio sensual, corporal. En el montaje de cadenas de cuadros asociados libremente, lo que en la actualidad es el principio incluso donde se narran historias normales, se hizo visible y palpable la contraposición de deseos y temores que vagan por el cuerpo. Lo que en la revista servía todavía sólo para la bella apariencia o el ornamento banal, podía absorber en sí y divulgar repentinamente la cotidiana guerra fría de sentimientos en la familia, el matrimonio, la profesión. Y con ello la danza-teatro no abordó al teatro, sino que antes bien lo devolvió a sus fuentes, creando —en el sentido de Artaud— «poesía en el ambiente», un «lenguaje concreto que está determinado por los sentidos y es independiente de la palabra». «Sonriendo con superioridad, lleva la lógica teatral *ad absurdum*» y abre perspectivas que no pueden vislumbrarse con el lenguaje.

La danza como lenguaje contemporáneo

De todos los que emprendieron la tarea de convertir la danza en un lenguaje contemporáneo, Pina Bausch ha sido la que más incitó el desmenuzamiento de las formas convencionales —convirtiéndose con ello entretanto en un modelo reconocido mundialmente. Tituló sus obras *Tanzoper*, *Ballet*, *Operette* o —como siempre en los últimos tiempos— sólo *Stück*. El aparente caos de las imágenes poéticas tienen método: se asemejan a un rompecabezas que la compañía y la coreógrafa tratan una y otra vez de componer con nuevas iniciativas, a pesar de los fracasos. El extrañamiento de lo usual, mostrando al borde del proscenio los hallazgos, los brillantes lo mismo que los oscuros, se convirtió rápidamente en el principio formal de las expediciones descalzas. En lo trivial se descubrió un fragmento de energía vital incólume, después de haber procedido previamente a asegurar la exigencia de augustas sustancias. Hace tiempo que se interrumpió el flujo danzante, sinónimo de los cursos del mundo. Se danza sólo en el punto más extremo: cuando la tristeza o la alegría, la ira o la desesperación son inarticulables.

Gilmore, Linke, Newport...

La inglesa Rosamund Gilmore,

con su grupo Laokoon, reciente exponente de la danza-teatro, nada tiene que envidiar en radicalidad al ejemplo de Wuppertal. En su caso, en la jungla de vínculos familiares es en la que se enredan sus figuras principales (femeninas). También aquí se recorta el gran tema para conseguir un formato cotidiano abarcable: en *Egmont*, Klara es la amiga de un *punk* del que se ha apoderado un culto épico idealista; detrás de Judith, en *Blaubart*, se esconde Dora, la famosa paciente de «histeria», de Freud. El pequeño formato psicológico, sólo aparente, se amplía sin embargo, gracia a grandes imágenes escenificadas, hasta conseguir una totalidad social. En el drama de fin de siglo de una mujer a la que la doble moral burguesa arrastra a la locura y el suicidio, se entremezclan las patéticas imágenes de la guerra mundial. Rosamund Gilmore ha reducido la danza a un mínimo, en mayor medida que Pina Bausch: muestra cómo quehaceres cotidianos, procesos habituales que se convierten paulatinamente en cárcel del movimiento. Los gestos se empequeñecen y se aproximan, estrecha y volublemente, al cuerpo: con la libertad exterior muere la danza.

En contraposición, el mundo dancístico en la danza-teatro de Reinhild Hoffmann y Susanne Linke se antoja todavía relativamente intacto. El flujo de los movimientos puede reducirse siempre de nuevo a la fórmula coreográfica. Donde Pina Bausch impulsa a sus bailarines a la lucha de los sexos o a la batalla por la felicidad perdida con una, por así decirlo, ira física «desamparada», Reinhild Hoffmann conserva el reprimido gesto de la estilización. Los símbolos traducen el primer impulso en signos teatrales: fuego (cartas quemadas) y (bloques de) hielo marcan un *Verreist* mucho menos rudo y directo, pero pierde a cambio vitalidad y vivacidad. El vigor escénico de los cuadros no ataca directamente, necesita de su traducción. Casi parece como si aquí discurriese exactamente, entre estilización y «mediación» física, la línea divisoria entre los coreógrafos de la danza-teatro.

En una línea intermedia se mueve Susanne Linke. Para ella no es cuestionable todavía la coreografía como flujo coherente de movimientos. Pero también ha aguzado de manera creciente su repertorio expresivo —como últimamente en el solo maratónico *Schritte verfolgen* (*Pasos persiguen*). Está sentada —en la niñez estuvo internada algún tiempo en una clínica psiquiátrica—

a una mesa, gira cabeza y piernas en un ritmo maniaco-autista, se mece hasta el agotamiento en una coerción dinámica en el vacío. La mesa es el banco de extensión del tormento de la soledad. Aburrimento y vacío, sobre todo en la vida diaria de



David Parsons. Compañía de danza



la mujer, son los temas paródicos en sus obras, los accesorios han de sustituir ocasionalmente al compañero. La mujer, que gira en torno a una bañera antigua en un ataque de limpieza, desahoga su frustración en el querido-odiado objeto. Al final,

cae dentro, la bañera se vuelca, y el agua se derrama. Los objetos no son —también una lección de los bailarines expresivos— piezas accesorias, sino compañeros mudos en los que se trabaja o se recobran ánimos. Quien mala cama hace, en ella yace. El interior y el exterior se aúnan: la mesa o la bañera amueblan un espacio interior.

Vivienne Newport describe situaciones muy semejantes con sus cuadros en movimiento de danza-teatro. Como flores de retórica cazadas al paso, charla trivial de reunión, rituales cotidianos absurdos porque han perdido su contenido, se unen formando una ilustración



Compañía
de Christine
Bastin.

que se adapta exactamente entre sí. Los charlatanes invitados o los estridentes grupos turísticos parecen estar en camino sin llegar a ningún sitio. Se hallan anclados en sus hábitos convencionales y nada temen más que se evidencie el omnipresente *horro vacui*, el vacío de su vehemente parloteo.

Cuando uno reúne al grupo en torno a la mesa de conferencias y se remeda al presidente de la junta directiva, se abate sobre la escena una sofocante perplejidad. Ninguno parece creer el papel del otro, pero ninguno puede destapar las cartas sin ponerse a sí mismo en evidencia. Así se parte sin comentarios hacia la próxima escena. Se parlotea in-fatigablemente superando con ello el profundo desasosiego; las músicas cambian tan rápidamente como los *Happy Few* van de una fiesta a otra. Sólo ocasionalmente deja de fluir el animado parloteo y los ac-

tores son víctimas de una traumática situación de gravidez. Entonces, la todavía curiosa sociedad de Sigh-tseeing se convierte en un rebaño de ovejas balando estúpidamente, la solitaria mujer se recrea a guisa de cuervo. La verdad radica en el sueño, y la realidad de formas de conducta aprendidas es irreal.

Es sorprendente que la danza-teatro de las mujeres haya conseguido imponerse en mayor medida que la de los hombres, a pesar de que algunos de ellos, como Johann Kresnik, declararon la guerra ya anteriormente al ballet tradicional. Es posible que los movimientos feministas y el interés de las posteriores al 68 por «experiencias auténticas», hayan allanado el camino de las nietas de los bailarines expresivos. Y, en efecto, parece como si los coreógrafos masculinos estuviesen menos interesados en la explotación de su propio mundo de vivencias. Kresnik, por ejemplo, ha buscado una y otra vez desde sus comienzos en Bremen la confrontación con la trama, también con una *Story*, para posteriormente, dotado con una desbordante fantasía, diluirla en una multiplicidad de cuadros de presencia corpórea. De esta manera, en su «teatro coreográfico» se producen enrevesados *collages* escénicos que examinan el tema —como Pina Bausch— desde diversas facetas. Tras ello actúa el principio de la forma de la revista, que permite el coreógrafo cada necesaria divagación en series de cuadros sueltos.

Pero Kresnik se atiene también gustosamente al decurso cronológico —como en las ejemplares biografías de artistas *Sylvia Plath* y *Pasolini*— sin perder el norte político. El calvario individual adquiere proporciones de cuerpo-drama de amplitud social. Aquí no se parte de la experiencia auténtica en la propia carne, sino del conocimiento de la interdependencia política. Pero el sentido no suple la sensualidad. Trabajando «de fuera a dentro», Kresnik colma la fábula ideada previamente de vida escénica y danzante. Al espectador no le suministra una huera parábola política sembrada de perogrullada, que las cosas son como son... el cuerpo ensaya la rebelión en el teatro del movimiento: lleva la señal de Caín, exhibe las heridas que le causa la realidad. Para mostrar ésto no se necesita del lenguaje. Los deformados, truncados movimientos tienen la fuerza de convicción del examen directo.

Vínculos y contrastes

También en Gerhard Bohner, que

se ha retirado a la labor independiente tras decantadoras experiencias en el teatro, domina el interés por temas «abstractos». Desde que reconstruyó en 1977 el Triadische Ballet, de Oscar Schlemmer y en lo sucesivo se ocupó intensamente de los expertos de la Bauhaus, el tema general de Schlemmer «*Mensch und Raum*» (Individuo y espacio) se ha convertido en tema principal de su actividad coreográfica. El teatro no como lugar donde se dirimen pasiones, sino como campo de experimentación de posibilidades de movimientos más matemáticos que dramáticos.

El padre de la danza abstracta muestra el cuerpo no como portador de un significado, sino como plástica espacial articulada. Aquí se formula de manera inversa la cuestión básica de Pina Bausch: el tema no es *lo* que mueve al individuo, sino *cómo puede* moverse. Se esfuma el mundo interior; esfera, cuadrado y cubo giran entre sí desapasionadamente en un espacio desierto. En Bohner, las diferencias con Schlemmer han cristalizado de manera creciente en la obra propia. Cuando en el solo *Schwarzweib zeigen* (*Mostrando blanco y negro*) opone los movimientos del cuerpo propio vivo a una muñeca vertebrada de madera de tamaño natural, permite una ojeada en el taller coreográfico: se trata de averiguar qué movimientos son posibles para el hombre.

La matemática abstracta del espacio de Schlemmer ha indicado a la danza moderna, junto a la danza dramática, el segundo camino, en que los norteamericanos se han perfeccionado a su manera. Hoy casi es imposible imaginar una mayor diferencia que la existente entre los postmodernos norteamericanos y la danza-teatro ha aguzado su lenguaje en la realidad. Y sin embargo, existe un enlace común: la minimización del lenguaje de la danza, la reducción y austeridad de los medios es la fórmula trasatlántica con la que se trabaja de New York a Wuppertal. En sus resultados, sin embargo, casi no pueden compararse entre sí las curas depuradoras aquí y allí. La «*Terpsicore in Sneakers*» norteamericana llega con suave paso, virtuosa técnicamente y, en caso de duda, fácilmente consumible. Por su parte, la bastarda danza-teatro, descalza o en calzado de calle, sigue provocando —hasta tal punto que más de uno preferiría verla antes en el teatro que en la ópera.

«Tablas» N.º 2/1989.



«Severa vigilancia» de Jean Genet, por el Teatro del Alba. Dirección: Santiago Meléndez.

«Un espacio libre con limitaciones»

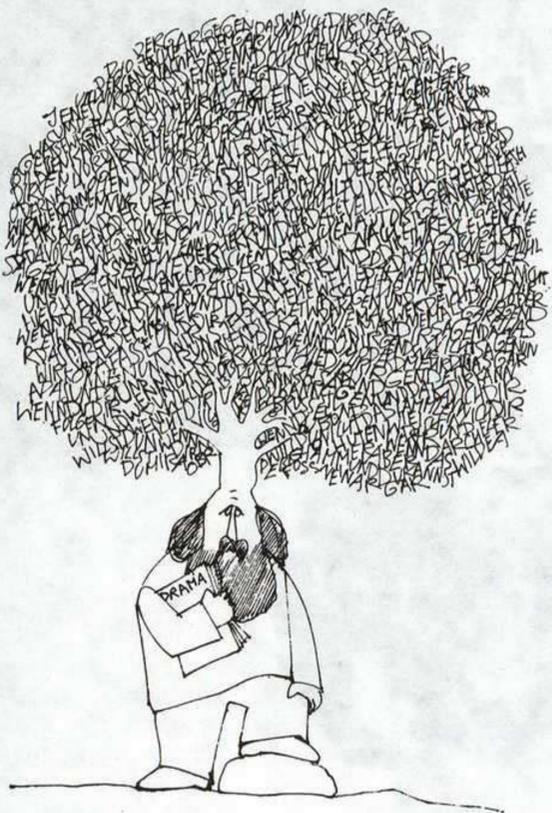
Reflexiones acerca de una (todavía) posible vigencia del Teatro

por Michael Merschmeier

La UTOPIA de Tomás Moro era «un país sin localización alguna» con respecto al cual podía pensarse un, aunque improbable, destino mejor de la humanidad. Un país imaginario. Desde este punto de vista, también el teatro, al menos en Alemania, es un lugar para las utopías. La primera de ellas —la más importante, con vigencia hasta nuestros días y estrechamente vinculada al teatro— fue la idea de que, a través del establecimiento de un «Teatro nacional alemán», podía crearse una unidad espiritual y cultural para hacer frente a la realidad, al fraccio-

namiento del Imperio: al comienzo sólo de manera simbólica y más tarde —de acuerdo con la idea anhelada— real. Al mismo tiempo, el teatro era considerado (¿también hoy?) como un lugar utópico, en el que puede reproducirse la realidad como arte y hacer surgir en el público una igualdad por encima de la realidad. A partir de esta noble concepción es posible comprender todavía la contradictoria mezcla de sistema y espontaneidad, de placer y ciencia en el teatro de extrañamiento y docencia de Brecht, la esperanza siempre alentada de que el teatro es un laboratorio para la mo-

dificación a través de las transformación, en el que —poniendo de cabeza las «situaciones» tal como se dan en la realidad— se aprende cómo se podrían hacer las cosas de manera diferente sin afectar realmente la estructura de dominación. Un espacio libre para la sinrazón racional. In rem pero ante rem: así calificaba Ernst Bloch la concepción brechtiana del teatro y con ello designaba al mismo tiempo aquella difundida creencia en el poder de ósmosis de las formaciones de la fantasía en el escenario: Lo que se representa en el teatro puede influir también en la vida. Pero también es-



te (tradicional) espacio libre está delimitado; no sólo porque también los muertos agradecen, inclinándose, el aplauso final. Existen, además, limitaciones temporalmente condicionadas (una más reducida importancia social que se manifiesta en el menor número de espectadores) y otras impuestas por los «medios» (cine, televisión, vídeo...).

Hay que reconocer y mencionar estas limitaciones si se las quiere superar o, al menos, dar vigencia a lo realmente posible.

Dos limitaciones actuales: «1984» de Orwell —una utopía visionaria, negativa, superada sin embargo, desde hace mucho tiempo en la fenomenológico— fue motivo para que una serie de teatros de la República Federal de Alemania anunciaran proyectos y revisiones sobre este tema; algunos ya han sido abandonados, otros habrán de ser llevados a la práctica y probablemente padecerán por el hecho de que el más bien suave temor de nuestro control y computación cotidianos ya no puede ser sometido a una visión teatralmente adecuada: el «Big Brother» parece poco realista en el escenario, un mero reflejo exacto de la realidad, inofensivo. Segunda limitación: todo lo que tiene pretensiones de afiche o de cartel resulta en el teatro siempre banal; así lo ponen de manifiesto las tomas de posición con respecto a otro tema del miedo en nuestro días: la continuación del rearme atómico. En el foyer del Kammerspiele de Munich hay actualmente un «Environment»: un misil de papel maché con soldados en uniforme americano; a su lado los espectadores beben tranquilamente su champaña en los intervalos. O: El Schauspiel de Bochum presentó para la inauguración de la temporada un afiche con el lema «El teatro es más bello que la guerra»; debajo de ella se ve una falange de escudos que centellean cual si fueran de plata, tomados de la puesta en escena de la «Batalla de Arminio» de Kleist realizada por Claus Peymann; esta fue por cierto una de las mejores representaciones de la temporada pasada, pero no fue tanto una protesta contra la guerra cuanto un rechazo de la estupidez de los guerreros. Por ello, este lema —comparado con la diferenciada escenificación de la que tomó tardíamente su ilustración— produce la impresión de algo impuesto, inauténtico, retórico. Una profesión de fe de los labios para afuera, plena de coraje gratuito.

Casi una aporía: El teatro debe de tomar posición con respecto al presente. Pero: la proyección de una película como «The Day After» en los EE.UU., durante la última fase de la discusión sobre el Pershing II, provocó más temor y reflexión entre los espectadores que lo que pue-

de conseguir el teatro hoy en día en la medida en que entra en competencia con los otros medios tan sólo desde el punto de vista de su contenido. Nos hemos acostumbrado a que la realidad ha de ser vista en la televisión y por eso toda simulación de una realidad futura tiene allí una resonancia más directa y espontánea que en el teatro.

Tomando en cuenta las modificadas formas de percepción, una respuesta a la pregunta acerca de qué es lo que el teatro puede aportar específicamente tiene que ir más allá del mero énfasis «el teatro tiene que existir». Un intento: Renuncia al reflejo «realista», concentración en las imágenes interiores y en el hombre; reconquista de un lenguaje (originario) que sólo posee el teatro, el actor, que (según Peter Lühr) «puede representar todo: el árbol y el río, el viaje y la rueda, las estaciones y el paisaje. «Por tanto, más allá de toda perfección técnica y del esplendor escénico, habría que llevar a cabo una reactivación de la fuerza de la imaginación, de la fantasía de los actores y de los espectadores: El teatro como institución subversiva, en la que se hacen estallar los clichés mentales preformados y fatigantes, porque allí se ve cómo una persona inventa personas. Representación teatral que provoca el placer de seguir representando: atreverse a las posibles modificaciones después de haber puesto en movimiento las aparente rígidas limitaciones (adentro, en la cabeza). El teatro —según esta utopía pragmática— es un rodeo hacia la realidad pero quizás el único dinámico. Y: El teatro político actual puede partir sólo de los actores.

¿Cómo podría llevarse esto cabo? Ejemplos: Joop Admiraal, del Het Werktheater en Amsterdam, interpreta la pieza elaborada por él mismo «Tu eres mi madre». Un hombre, un actor, salta de un personaje a otro, desde el hijo a la madre, ante los ojos de los espectadores cambia su aspecto exterior con vestido y pañuelo en la cabeza, modula su voz desde el tenor a la soprano y representa así la historia inofensivo-peligrosa de la visita de todos los domingos al hogar de ancianos: un hábito de amor, en el que secretamente se mezcla la esperanza llena de odio de que la madre puede morir pronto. Sibilamente, sin recursos espectaculares, se aguijonean tabúes: ayuda para morir, matricidio... Admiraal no necesita más que un par de disfraces, una silla, una mesa, una cama... y él mismo. Teatro pobre, rico en conocimiento. El placer del espectáculo conduce a la reflexión. Sin intención

didáctica, uno aprende de la sencillez lúdica.

Segundo ejemplo: Barbara Sukowa como Hilde Wangel y Hans-Michael Rehberg como Halvard Solness (en «El constructor Solness» de Ibsen, puesto en escena por Peter Zadek en el Residenztheater de Munich): Uno ve lo extraño de la supuesta vecindad, dedicación en la distancia; hasta en la lenta asimilación fisionómica de los rostros se condensa la armonía del conjunto; Solness, impulsado por la joven mujer a las alturas, a la torre, y a la muerte (por amor), es al mismo tiempo —dicho en un sentido artesanal, teatral— la escalera por la que ella misma sube: Hans-Michael Rehberg representa el fundamento sobre el cual Barbara Sukowa es celebrada por el público como «estrella». En un insólita duplicación, se logra una representación perfecta y como espectador uno comprende la escisión social de la perfección: como el amor (colegialidad) y el placer de la destrucción del otro están estrechamente entrelazados.

Tercer ejemplo: Patrice Chéreau puso en escena «Los biombos» de Genet, en el Théâtre des Amandiers en París/Nanterre. La rebelión de los argelinos contra la ocupación francesa —de la que trata (también) esta pieza— se convierte en una experiencia de espacio (tal como sólo es posible en el teatro): en la platea, por todas partes actores que contaminan al público con sus palabras y sus cuerpos, como en su hora la rebelión en el país del norte de África; el espectador blanco, un colonialista que es confrontado en inmediata vecindad con una realidad a la que procura acallar. El «contenido» político tiene un equivalente sensible; y cuando uno vuelve a las calles del suburbio en donde se encuentra este teatro, comprende más acerca de la colonización interna que se practica en Francia (y relativamente también en Alemania) con los «obreros extranjeros». No quería hacer teatro político, manifestó Chéreau... Ha trabajado con actores.

Concentración en las imágenes interiores no significa, como lo muestra sobre todo el último ejemplo, renunciar a tomar en cuenta el aspecto externo de un acción (teatral), sino un desplazamiento de prioridades: Más importante que la presentación detallada del motivo del temor es su expresión en la mímica y en la voz de un actor. Cuando una persona se convierte así en espejo de los pensamientos y sentimientos aún desconocidos de los espectadores, el teatro desarrolla la mayor de sus fuerzas en la simultaneidad de representación sensible y distancia intelectual. El utópico lugar «teatro» podría ser entonces reconquistado para utopías concretas.

La crisis no cesa nunca

El Teatro: próximo al ocaso y,
sin embargo, inmortal

por Benjamin Henrichs



«El verdadero oeste»
de Sam Shepard, por el
Teatro Estable de
Valladolid.
Dirección: Juan Antonio
Quintana.

No hay duda que el teatro se aproxima nuevamente a su fin. Todos sabemos quién es el culpable de ello. Todos lo somos: los políticos de la cultura que no tienen la más remota idea de lo que hacen, los directores incapaces, los actores satisfechos y los mediocres dramaturgos, los críticos taimados y el público cómodo.

El presente es triste. Más triste todavía, la perspectiva futura. En la sección local de un diario de Hamburgo leemos esta breve pero sin duda alarmante noticia: «¿Para qué el

teatro? Bajo este lema se realizó la Semana de teatro para escolares 1984, en Hamburgo. ¿Para qué el teatro y, sobre todo, para quién? Los escolares, que habían sido arrastrados al teatro en clases completas, no mostraban —salvo unas pocas excepciones— el menor interés por lo que pasaba en el escenario. En la platea comenzó a desarrollarse una dinámica vida propia, que disgustaba y molestaba manifiestamente.»

Sí, claro: así es nuestra juventud. Y nuestro recuerdo nos engaña con la imagen de como eramos nosotros antes: mirábamos al teatro con respeto, en silencio y con asombro seguíamos la acción en el escenario. Pero ahora vienen los hijos de la televisión y el ordenador: ansiosos de imágenes, flojos para la lectura, ensordecidos por el tronar de las discotecas. Han crecido con «Muppets-Show» y «Sesamstreet», con comics, películas policíacas o del oeste, ¿qué pueden hacer con las viejas historias del teatro, del honor perdido y refrescos envenenados?

Siempre el teatro ha estado en crisis. Todavía nos resistimos, pero quizás la nuestra sea realmente la última crisis: el teatro muere cuando su público muere.

Nuestro teatro está actualmente amenazado desde tres lados a la vez: Hay una crisis del público, una crisis de la política cultural y, la más grave de todas, una crisis del propio arte.

El público: los viejos espectadores están irritados; los jóvenes, desinteresados. Para aquellos, el teatro de hoy ya no es lo suficientemente festivo y alegre; melancólicamente recuerdan el de su juventud, mejor dicho: su propia juventud, de cuya pérdida a veces responsabilizan al teatro. Para muchas personas de edad el teatro contemporáneo es un lugar aterrador. Para los jóvenes, el mismo teatro es la más pura ingenuidad y su encanto, en cierto modo anticuado, no llega a los ojos y los oídos de quienes desde la niñez se han acostumbrado a «schocks» más fuertes.

La política: antes, lo mejor que podía decirse de quien estaba a cargo de la política cultural de la ciudad era que sabía de teatro, que lo respetaba sabiamente. Hoy, los administradores de la cultura proviene —para mencionar tan sólo el ca-

so de Hamburgo— de la medicina y de la aviación. Antes, todo concejal de municipio se sentía el amigo más fiel y protector supremo de su teatro.

Nuestros políticos de hoy tendrían que aprender nuevamente a querer las artes (con todo su espíritu de rebeldía); pero antes de ello, muchos tendrían que avergonzarse. De todas las malas puestas en escenas de los últimos años, las peores fueron las que dependían de la política cultural municipal.

EL arte: El teatro tiene tras sí un decenio pleno de aventuras. Ahora, los aventureros se han agotado. La salida de Peter Stein de la Schaubühne de Berlín («He tocado fondo») fue una señal histórica. Con los perplejos directores que huyen de sus puestos en Hamburgo, hemos ya llegado al campo de la farsa. En el teatro ya se han presentado casi todas las audacias; en ninguna parte se vislumbra un teatro joven, audaz a su manera. Tras esta (bien desconsolada) visión del presente necesitamos consuelo; y lo encontramos en el pasado. Cuando uno estudia más prolijamente la nueva historia del teatro (desde Esquilo hasta Achternbusch), nota de inmediato que el teatro siempre estuvo en crisis, que siempre el supuestamente precario presente del teatro fue confrontado desalentadoramente con un supuestamente brillante pasado. «Antes», dice un personaje de Peter Handke, «era distinto. Uno no necesitaba hablar siempre del pasado». Error: Por lo que respecta al teatro, siempre se ha preferido hablar del «pasado».

El teatro, la más percedera de todas las artes, seduce siempre a la formación de leyendas. Uno puede volver a ver hoy una película reverenciada, como «Weekend» de Godard, y comprobar sobriamente que quizás no fue la «película del siglo». En el teatro, los rumores perviven para toda la eternidad. A pesar de todos los «documentos», a pesar de las críticas.

Un ejemplo: Según casi todos recordamos, el comienzo de los años



«El relevo» de Gabriel Celaya, por la compañía Bederen. Dirección: Antonio Malonda.

setenta fue una época sensacional del teatro. Grandes despedidas, como las últimas puestas en escena de Fritz Kortner. Grandes comienzos, como la presentación de Peter Stein en la Schaubühne. ¿Una época dorada del teatro? Un memorable ensayo de Joachim Fest («¿Para qué el teatro?») publicado en el semanario Der Spiegel, justo en aquella época, comenzaba con esta frase: «Sobre el teatro actual se puede hablar sólo con desgana: de las innumerables expectativas defraudadas, de las noches desperdiciadas en un mundo que manifiestamente ha perdido importancia.»

Crisis, poesía y verdad: todo esto tiene poco sentido pero algo de divertido. Los recuerdos mienten. Al igual que en los viajes, lo primero que un olvida en el teatro son las fatigas. Todos los que asistieron se acuerdan nostálgicamente del fantástico «Peer Gynt» de Peter Stein, nadie recuerda los dolores de espalda tras diez horas de teatro. Todos (también quienes entonces gritaron escandalizados: «¡Qué porquería!») piensan hoy emocionados en el legendario «Otelo» de Zadek. ¡Aquellos eran escándalos, los de entonces! Dicho brevemente: Probablemente, la crisis de hoy será el rumor de mañana y la nostalgia de pasado mañana.

Tantos presentimientos de muerte y tantos síntomas de vida. En el mismo Hamburgo, que actualmente padece por cierto una miseria teatral, en ningún caso impera la apatía. Por el contrario, la ciudad es justamente presa de una especie de fiebre teatral. Dos puestas en escena de Zadek están en cartelera y todo el mundo quiere y tiene que haberlas visto; da lo mismo las veces que se haya anunciado la muerte del teatro. Hay que haber visto la euforia en un festival de teatro o como corren los espectadores para asistir a una representación de Shakespeare por Ariane Mnouchkine, para dudar de tantas lamentaciones de despedida.

¿Y la juventud? Quien vaya allí donde también se representa teatro, en las carpas de cirso y en las naves de las fábricas, encuentra de repente al público joven. El teatro, según acaba de anunciar la revista teatral de vanguardia «Spex», está «in». ¿Está salvado el teatro? También la propia crisis es una señal de vida. Ella muestra que hay deseos que son más grandes que la realidad. Sólo cuando ya no hay deseos, cuando impera la desgracia desgana o la satisfacción apática deja de haber crisis.

El teatro es siempre emocionante. O bien es emocionante en el escenario y entonces todo está bien. O no lo es, y entonces tenemos crisis del teatro. Y esta es, como se muestra ahora una vez más, también emocionante y procura buena animación. Así, el teatro tiene la maravillosa fuerza de transformar la crisis del arte en una comedia: «El arte de la crisis». El teatro expresa anhelos, proyecta imágenes que, al menos, tienen la pretensión de perdurar, en contra de las millones de imágenes desechables que se nos ofrece cotidianamente. Y el teatro se encarga de que haya escándalos. El escándalo trae a la luz del día lo que dormita y hiede bajo la mansa superficie. El teatro, como lo formuló Claus Peymann, tienen que ocupar «un lugar en la oposición». Como ninguna otra institución, está predestinado a descubrir escándalos y a provocarlos también. Por tanto, podemos atrevernos a una aseveración aventurada: Cuando la televisión se haya vuelto aburrida, el cine totalmente comercializado, cuando estemos ya cansados de los juegos con ordenadores y con videocassettes, el encanto del teatro todavía (o quizás nuevamente) seguirá siendo poderoso.

Con motivo de la edición en nuestras publicaciones de la obra de Mijail Shatrov «La dictadura de la conciencia», reproducimos aquí el artículo de Nina Aguisheva, publicado en «Teatro Soviético» n.º 2/89, sobre la última obra de Shatrov, «¡Adelante... Adelante... Adelante...!»

La última obra de Shatrov

Mijail Shatrov siempre fue perturbador de la tranquilidad. En los largos años de estancamiento, sus obras siempre fueron catalogadas por los funcionarios que manejaban la cultura entre las obras de arte más «explosivas». No podía ser de otro modo, pues no eran Boris Godunov, ni Chatski ni siquiera el viejo de la novela homónima de Trifonov los que invocaban lo humano en la persona, sino que era Lenin.

con su plataforma cívica e ideológica, incluso, llevados por el ardor de los debates, irse de la lengua en algunas cuestiones.

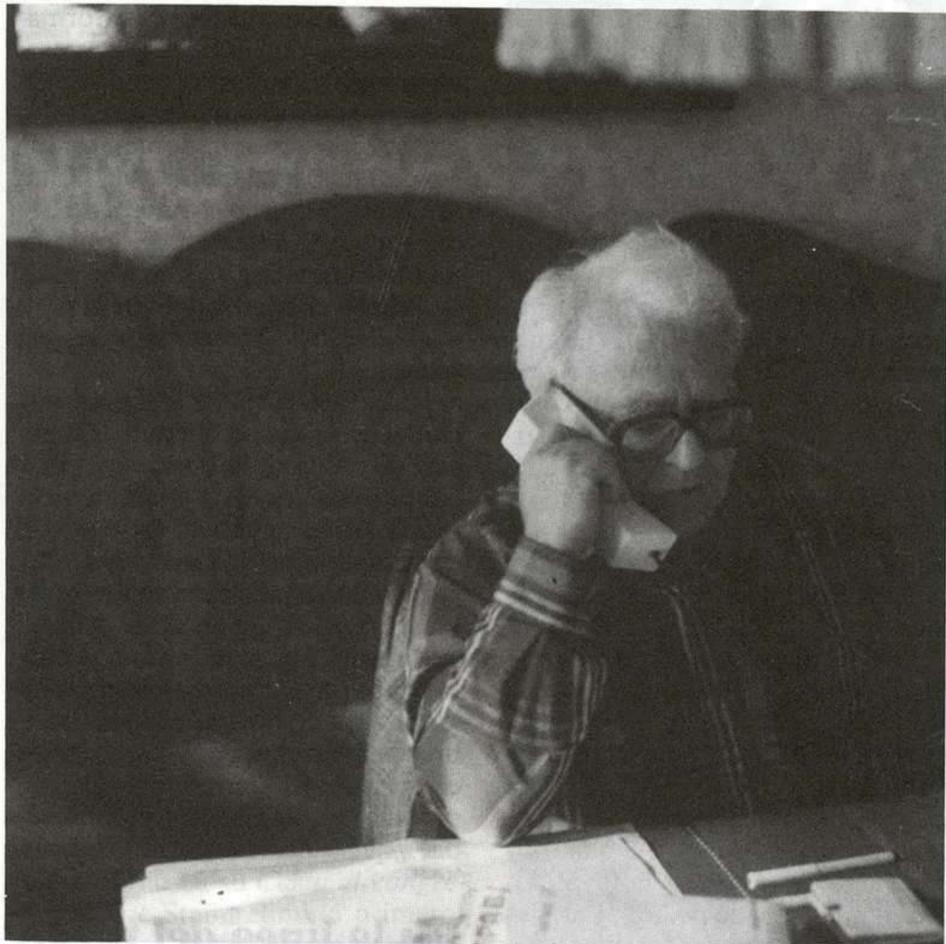
A periódicos y revistas llegaron montones de cartas con el más variado contenido: desde la exigencia de encarcelar a «Shatrov, que sobrevivió el año 37» hasta la calurosa gratitud por el «trabajo en pro de la perestroika». Las polémicas recordaron los inolvidables debates desplegados en los históricos años 20 respecto a la cultura, si no por la erudición y el talento de los participantes, sí por el entusiasmo y el frenesí. Pese a que los teatros estaban vacíos, fríos y sin estrenos. Pese a que lo publicado en revistas y periódicos no podía ni compararse con lo que se ponía en los teatros. Pese a que la realidad confirmaba cada hora lo que dijera una vez un poeta: «la literatura nacional es guerra patria». Mientras tanto, el teatro se rezagaba, llegando al campo de batalla cuando el combate había terminado. Creo que los adversarios más encarnizados de Shatrov en el medio teatral tampoco pueden dejar de reconocer que su nueva obra se convirtió, ya antes de ser puesta en escena, en el acontecimiento número uno de la temporada teatral de 1987-1988, demostró que la dramaturgia es capaz de tratar, en pie de igualdad con la literatura y el cine, los más complicados problemas de la existencia y la conciencia sociales, y proponer una solución nada trivial.

No tengo la menor gana de participar en el juego, hoy popular entre los críticos, en que todos los representantes de la literatura se dividen en «nuestros» y «ajenos» y todo lo que hacen los «nuestros» merece apoyo incondicional. Reconozco que para los de mi generación los

que nos hicimos estudiando la historia del partido en manuales grises e insulsos (que silenciaban más que decían) el teatro de Shatrov fue, si no del todo «nuestro» por intereses y aficiones estéticas, sí siempre vivo, emocionante y sugerente. No olvidaré nunca cuanto disfruté del ambiente de los debates políticos en obras representadas en el Teatro Leninski Komsomol según piezas de Shatrov, la impresión que me causó el trágico Lenin (actor Kaliaguin) en el Teatro de Arte. Admiraba la capacidad del dramaturgo para limpiar del subjetivismo los más famosos sucesos históricos, para interpretarlos sin pompa, descubriendo la esencia viva, pulsante, eterna.

Debo decir que en ningún momento me pasó por el magín ver en los textos de Shatrov material docente de historia de la revolución, un original índice de sucesos poco conocidos: para eso existen publicaciones de otra clase y hay que buscar en ellas los datos concretos. Otra cosa es que durante tanto tiempo esas publicaciones no existieron o estuvieron escondidas, circunstancia que estimuló un interés especial, excepcional, de los lectores, sobre todo de los lectores jóvenes, por aquello de que escribía Shatrov. No por azar uno de los temores expresados por los opositores del dramaturgo ha sido: «¡Imagínense ustedes lo que pasará si nuestros hijos estudian y comprenden la historia tal y como la interpreta Shatrov!» En efecto, no pasará nada bueno. Que la estudien en manuales inteligentes y honrados y la comprendan a su modo. «Versión del autor de sucesos del 24 de octubre de 1917 y mucho más tarde»: ese subtítulo de la pieza ¡Adelante...! tiene significación principista.

En su obra Shatrov dispone libre-

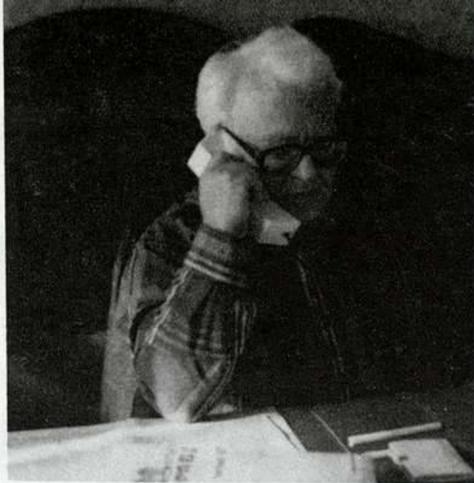


por Nina Aguisheva

La historia según Shatrov

Muchos recuerdan la historia casi detectivesca de **Caballos azules sobre hierba roja**, en el Teatro Leninski Komsomol, y **Así venceremos**, en el Teatro de Arte: durante mucho tiempo se prohibió presentarlas hasta que llegó el momento en que oficialmente se les reconoció grandes acontecimientos en la Leniniana teatral. Ya en este período, Shatrov siguió siendo como es. Después que la revista *Znamia* publicó en el primer número de 1988 su **¡Adelante... adelante... adelante!**, todos los periódicos centrales hablaron durante dos meses —enero y febrero— de esta nueva obra del dramaturgo.

Los debates en torno a la pieza suscitaron inusitadas pasiones, y los oponentes tuvieron que mostrarse



mente del tiempo y el espacio. Parece atrevimiento extremo el postulado que conduce la acción, el desarrollo del argumento: de la inexistencia lleva al escenario a personas que participaron en el proceso histórico, en el destino. Esas personas no reconstituyen simplemente en la memoria los sucesos del día de la revolución, sino que muestran el saldo de su propia actividad utilizando, entre otros, algunos hechos que son patrimonio de nuestro hoy. Por eso, Kerenski, al acusar al poder soviético de coartar la democracia, recuerda las demoledoras críticas de que fue objeto en 1970 la revista *Novi Mir*, dirigida entonces por Alexander Tvardovski; y Márto, al hablar de la esclavitud «genética» del pueblo ruso, se remite al fallido experimento de Jruschov, que intentó acabar con el estalinismo dentro de nosotros. Considero que los participantes en los debates son iguales en derechos precisamente porque todos ellos murieron ya y conocen, por voluntad del autor, las páginas gloriosas y sangrientas del pasado que hoy conocemos nosotros.

Shatrov permite hablar a todos los personajes. Pero allí termina su igualdad. Más adelante se descubre que entre muchos de ellos, que al parecer sólo piensan sinceramente en el bien de la patria, hay un abismo. Eso no extraña cuando se trata, digamos, de los bolcheviques, de un lado, y Kornilov, Kerenski, el general Márkov, Struve, de otro, incluso de los bolcheviques y Plejánov y Spiridónova, aunque en este caso todo es mucho más complicado; ¿y las contradicciones entre Lenin y Stalin, entre Lenin y Trotski, entre Bujarin y Stalin, y en fin, entre Stalin y Ordzhonikidze?... Sus posiciones pueden ser no sólo distintas, sino antagónicas, incompatibles. Resultó que nosotros, que durante varias generaciones estudiamos la historia del partido en el Curso Breve de Historia del PC(b) y, después, del PCUS, no estábamos preparados psicológicamente para esto... Porque —hay que reconocerlo— a partir de los años 20 el país siguió un camino algo distinto (¿o absolutamente distinto? Puede que lo sepamos definitivamente en el próximo siglo) al concebido en octubre de 1917. En esta esfera fue donde se le criticó con especial dureza a Shatrov. Se dijo que está contra el socialismo, que tacha toda la vía de desarrollo del país y sienta incluso a Lenin en el banquillo de los acusados.

«Todos pueden ser procesados...»

En efecto, la idea de que todos responden ante el tribunal de la historia desagrada a numerosas personas que siguen prosperando, y de las que dependen todavía muchas cosas en nuestra vida: a aquellas que participaron directa o indirectamente en las represiones estalinistas y en la depravación del país en el período de estancamiento, y también a aquellos historiadores que defendían tesis científicas y cosechaban laureles adulterando a sabiendas la historia por orden de arriba, adaptándola a la doctrina oficial en vigor en el momento dado. No son los ideólogos, sino los «butacólogos» (como les llamó el poeta Evgueni Evtushenko) los que tienen miedo cervical al tribunal de la historia: ese tribunal que puede retirarles sus butacas, lo único que les queda. Por eso, para no soltar sus butacas, protestan contra el «tribunal de la historia».

¿Qué sucesos enfrenta y monta Shatrov y qué efecto tiene su inesperada vecindad en las páginas de la revista? Lo curioso es que el dramaturgo no ofrece al lector ninguna información sensacional. Antes bien son sensacionales los sentimientos y las ideas que nos asaltan como resultado de la comprensión y la percepción emocional de los sucesos descritos. En la obra, la crónica de los acontecimientos del 24 de octubre (acontecimientos que, en principio, conocemos bien y que fueron descritos más de una vez) se ve interrumpida por escenas del futuro, de la historia futura, de la enfermedad de Lenin —su reclusión en Gorki—, el proceso contra Kámenev y Zinóviev, el arresto de Bujarin, el suicidio de Tomski, Ordzhonikidze y otros. Esos sucesos posibilitaron los debates sobre el destino del socialismo en Rusia, mostraron a una luz nueva la lucha política en octubre de 1917, la victoria de los bolcheviques leninistas en esta lucha. En efecto, para apreciar lo grande hay que verlo desde lejos.

La imagen de Lenin no necesita trovadores. Si alguien calculara quién despertó entre el pueblo mayor amor por Lenin, si Shatrov con sus piezas o los historiadores que dicen oponerse a la «adulteración» de su imagen y escriben tediosas obras donde actúa un Lenin que nunca duda, el resultado sería, estoy segu-

ra de ello, a favor de Shatrov. Porque es imposible amar a una estatua o un icono. Pero sí se puede amar de todo corazón y comprender al hombre que se matizó, sufrió, dudó, buscó y, pese a todo, triunfó. Que, siendo carne del pueblo, era intelectual y, que se me perdone, procedía de la nobleza y profesó hasta el fin de sus días el código noble del honor.

* * *

El trágico aspecto de la permanencia de Lenin en Gorki, su separación violenta del trabajo so pretexto de la enfermedad son cosas que conocimos en las últimas partes de la serie televisiva dedicada a la vida de Lenin. En la obra documental recién publicada de Elizaveta Drábkina leímos de la vergonzosa ofensa que Stalin le infligió a Krúpskaya y cómo reaccionó Lenin.

Pero la actitud de Lenin, la única posible en esa circunstancia para cualquier hombre normal (su carta a Stalin y la ruptura de relaciones con este), se convierte en la obra de Shatrov en algo así como un punto de arranque, motivo para las discusiones, de importancia invaluable en nuestra vida de hoy. Para las discusiones de cuyo desenlace dependerá en resumidas cuentas el destino de la perestroika. Son debates del honor y la deshonra, del precio moral de la victoria, de si un gran fin justifica medios inconfesables para alcanzarlo. Debates del humanitarismo, de qué es lo más precioso: ¿la idea o el hombre?

Esos debates comenzaron mucho antes del 24 de octubre de 1917. Dostoievski fue uno de los primeros en presentir el futuro peligro, rechazando, por boca de Iván Karamázov, la suprema armonía si en su base estuviera una sola lágrima de un niño inocente. En su famoso discurso sobre Pushkin, Dostoievski destacó previsoramente que «el vagabundo ruso necesita para tranquilizarse la dicha universal, no se contentará con menos...» Desgraciadamente, la historia muestra que en el altar de esa «dicha universal» fueron sacrificados no unos cuantos, sino centenares de miles de inocentes...

¿Qué somos nosotros: hombres en cada uno de los cuales vive el Cosmos y el Universo, o bien somos arcilla en manos del alfarero de la historia? Esta pregunta se planteó en toda su talla a fines de nuestro

siglo, que despreció la vida humana como tal.

En la dispuesta sobre este tema participan también los protagonistas de ¡Adelante!...

Stalin: «No pensamos atarnos las manos con consideraciones formales y categorías morales burguesas, cuando se trata de una banda de espías y asesinos carentes de ideología que hace ya tiempo dejaron de ser una tendencia política en la clase obrera.» Las arbitrariedades, la ilegalidad, la vejación de la personalidad humana, la destrucción de la cultura comenzaron con la división de los valores morales en «nuestros» y «ajenos».

Rosa Luxemburgo: «Sin las elecciones generales, la libertad de prensa y de reunión, la libre confrontación de opiniones en cualquier instituto social, la vida se extingue, se torna aparente, y la burocracia llega a ser el único elemento activo de esa vida...»

Bujarin: «El socialismo no es sólo toneladas y metros, presas, presas y fábricas; es, ante todo, el hombre, es relaciones entre hombres. Si en estas relaciones no hay socialismo, si el hombre no nos importa nada, ¿qué valemos nosotros?»

En la línea del fuego

Quiero hacer una pequeña digresión. Recordarán ustedes que, en el Apocalipsis, la muerte y el infierno sólo retroceden después de que «los muertos han sido juzgados... según sus actos». Hizo falta una larga sucesión de acontecimientos históricos terribles, sangrientos, para que los hombres comprendieran por fin: no se puede construir el futuro sin conocer el pasado, sin expiar la culpa ante los torturados y llevados a la muerte. Acabamos de comenzar ese duro trabajo, y Nikolái Bujarin fue uno de los primeros en volver de la oscuridad del olvido a nuestra conciencia social. Piénsenlo bien: necesitamos cincuenta años, medio siglo, para devolver el honor al hombre de quien Lenin dijo que era «favorito legítimo del partido». La carta que Bujarin escribió ya sobre la muerte a las futuras generaciones de comunistas conmueve por el valor y la fidelidad a los ideales de la Revolución de octubre. Emociona la historia de la salvación de esa carta por Ana Lárina, mujer de Bujarin; ningún dramaturgo sería capaz de inventar nada parecido. Se comprende que Mijail Shatrov convier-

¿Había una temeraria
logia de la poesía
en escena?

De Pavlo Pavlo Cuaderno
n.º 1 Teatro Juvenil y Pro-
fesa. C.F. de la U. de Sevilla
1980

ta el episodio de la lectura de la carta de Bujarin en culminación del sentido de su obra. Pero hay también a quienes no les gusta eso, quienes se apresuran a recordar que Bujarin tampoco era inocente, que persiguió, dicen a Serguéi Esenin y que su suegro, Mijail Larin, era sospechoso desde el punto de vista político... No se trata, por supuesto, de cubrir la pintura negra que envuelve la imagen de Bujarin con una gruesa capa de pintura blanca: sólo son inocentes los ángeles y no quienes consagraron la vida a la lucha revolucionaria. Necesitamos la verdad y cuanto más verdad y más diversa, mejor: el pueblo sabrá orientarse en todo esto. Todo reside en el descontento, disimulado o indisimulado, de muchos con la revisión actual del papel de los líderes políticos en la historia. Es que, querámoslo o no, tenemos que escribir de nuevo la historia, ser justos con cada personalidad y no se sabe qué lugar ocupará uno mismo en ese nuevo libro.

A la moral del tipo de Stalin se contraponen en la obra de Shatrov la guardia leninista, la flor y nata del partido, la capa extraordinariamente prestigiosa y fina de la que Lenin escribió en su *Carta al congreso*, la que Stalin eliminó primero. Escuchamos la conversación implacable —de franqueza sólo posible cuando se está entre la vida y la muerte—, que sostienen Ordzhonikidze y Stalin, la severa réplica que Dzerzhinski Sverdlov, Lenin en persona dieron al «líder de todos los tiempos y pueblos»... Según Lenin «¡convertir los métodos y los medios aplicables exclusivamente durante la guerra civil en métodos universales de edificación del socialismo es el más tremendo crimen contra el socialismo!»

Hacia el final aumenta la tensión que caracteriza la obra. El autor expresa lealmente sus simpatías y antipatías, su dolor, su fe y su pasión en la defensa de lo que considera ideales verdaderos.

Por eso, en la última escena, Lenin afirma que las convicciones de Stalin no son comunistas, que es culpable ante el juicio de los obreros de Rusia: «...demasiado tarde me di cuenta y no reformé el sistema de modo que esto fuera imposible». El motivo de la «penitencia», que predomina hoy en la conciencia de todas las personas sensatas, Shatrov lo extendió también —con absoluta naturalidad y lógica— a la imagen que para todos nosotros es

la más importante. No la rebajó, sino que la acercó a nosotros, a los que vivimos en presente.

La obra de Shatrov es, en primer lugar, un acontecimiento social y político, por eso pensamos que no cabe escribir de imperfecciones artísticas ni de algunos defectos en el aspecto dramático. Lo esencial es que, hoy como ayer, los dramas publicísticos documentales de Shatrov instruyen políticamente y despiertan del letargo ideológico a grandes masas, les muestran auténticos ideales, expresan las ideas leninistas de la democracia tantas veces adulteradas.

Al final de **¡Adelante!**... se dice: «Estaría muy bien que Stalin se fuera... Pero, hoy por hoy, no hace mutis.» La historia nos ha ofrecido la que tal vez sea última oportunidad de acabar con Stalin en cada uno de nosotros y perderla sería un crimen. Las obras de Shatrov están en la línea del fuego. Ojalá triunfen.



Antonio Saura: «Moi» (Antirretratos), Serigrafía.

LIBROS

por Juancho Asenjo

La verdadera historia de AH

De Christoph Hein. Traducción de Jorge Riechmann. Publicaciones de la ADE. Madrid 1989. 81 páginas.

Uno de los problemas más acuciantes con que se encuentran los profesionales y aficionados al teatro es la carencia de textos teatrales traducidos a nuestro idioma, lo que hace que estemos muy alejados de todo lo que se escribe en el mundo.

Un importante esfuerzo por llenar este vacío es el que acaba de emprender la Asociación de Directores de Escena con la publicación de textos de autores extranjeros contemporáneos no traducidos con anterioridad. La intención es hacer llegar al público interesado estas obras.

Los autores escogidos son representativos del teatro que se hace en sus respectivos países.

La colección se inicia con un texto significativo de la República Democrática Alemana; «La verdadera historia de Ah Q» de Christoph Hein conocido en España por su novela «El amigo ajeno» editada por Alfabeta, que fue acogida con entusiasmo por la crítica.

Christoph Hein nació en 1944 en Heizen-dorf (Silesia). Vive en la RDA desde 1960. Durante los años 60, comienza a escribir. A partir de 1971 trabaja en la Volksbühne de Berlín Este como dramaturgo y ayudante de dirección.

«La verdadera historia de Ah Q» se estrenó en 1984 en el Deutsches Theater de Berlín Este con dirección de Alexander Lang.

Esta obra nos da las pautas del teatro que se hace en la RDA en los años 80.

El autor, en una entrevista concedida a la revista *Theater der Zeit* 7/1978, dice: «su intención es aproximarse al mundo con el arte...».

La obra es una dramatización de la novela corta del mismo título del escritor chino Lu Chun, escrita en 1921-22.

Hein evita las referencias locales o temporales y destruye hábilmente la apariencia de conclusión, y la distancia histórica del proceso. De este modo consigue que el espectador asocie lo que está viendo con experiencias que se desarrollan en un mundo muy próximo a él.

Con sus metáforas logra que el público tome conciencia y se halle inmerso en el entorno que le propone el autor. Este teatro didáctico tiene su origen en Brecht, que también escribió una parábola de otra obra chi-

na: «El círculo de tiza caucasiano».

Confiemos que esta iniciativa de la ADE no sea efímera, y podamos contar con una colección de publicaciones que sea estable y duradera.

El teatro en la URSS

De Alfredo Gómez de la Vega. Editorial México Nuevo. MEXICO, D.F. 1938. 187 páginas con 45 ilustraciones.

Este curioso libro de Alfredo Gómez de la Vega nos adentra en lo que fue el teatro soviético durante la década de los 30. Es un recorrido por los principales teatros de Moscú y Leningrado, donde presencia numerosos espectáculos; óperas, ballets, dramas, comedias, teatro infantil... Conversa con los directores y nos cuenta lo que vio.

No es un libro de investigación sino un libro-documento, porque el material que nos ofrece es de primera mano.

Nos habla sobre algunos teatros de los que tenemos pocas referencias; el Teatro Realista de Okhlopkov, El Teatro Judío Kamerny, El Teatro Gitano...

La conclusión que saca el autor es que la diferencia entre el teatro soviético, y el del resto de países se puede encontrar en que en la Unión Soviética ha desaparecido toda preocupación de carácter económico, y toda finalidad comercial en los espectáculos y por eso, ha recobrado la antigua grandeza del teatro.

La otra diferencia principal es el claro objetivo del teatro soviético, la de contribuir prácticamente a la obra de edificación del socialismo y la de educar y orientar a las masas.

Notas sobre la puesta en escena.

De Charles Antonetti. Traducción de Luis Echegarri. Editorial Eudeba. Buenos Aires. 1960. Cuadernos n-23.64 páginas.

Dentro de la colección de cuadernos divulgativos, la Editorial Eudeba nos obsequia con este breve ensayo dirigido principalmente a directores y actores noveles.

Antonetti acumula consejos prácticos y enseñanzas sobre los principales elementos del teatro; la expresión, los métodos de aprendizaje, el arte de vivir una sensación, de utilizar el silencio...

Para ilustrar estos conceptos, recurre a ejemplos de improvisaciones experimentales realizadas entre niños, adolescentes y adultos.

La puesta en escena se estudia a través de la iluminación, el decorado, el vestuario...

También da consejos sobre la forma en que debe montarse una obra de teatro; el aprovechamiento del espacio, el trabajo del director con los actores, los ensayos...

Es un ameno ensayo que peca de excesivo sincretismo. La intención del autor es demasiado ambiciosa para poder desarrollarla en tan pocas páginas.

El director y la escena.

Del naturalismo a Grotowski. Traducción de Fernando de Toro, Miguel Angel Gie-la y José Leandro Urbina. Editorial Galerna. Buenos Aires, 1986. 255 páginas. 16 ilustraciones.

Edward Braun intenta darnos una visión del teatro desde el naturalismo hasta Grotowski. Para ello, elige a unos creadores que considera representativos de esta época. No es un estudio detallado de cada autor; sino que escoge de cada uno de ellos una época concreta de su trabajo teatral.

Nos pone en contacto con el ambiente contemporáneo de la producción de espec-

táculos y nos da su visión particular.

Comienza con un artículo sobre los precursores del Duque de Meiningen y la labor que van a desarrollar, no sólo en Alemania, sino en otros países de Europa.

El segundo estudio está dedicado a Antoine y al ambiente en que se creó el Teatro Libre.

Luego dedica dos capítulos al teatro simbolista y a la repercusión que tuvieron las experiencias de Lugné-Poe, Paul Fort y todo el movimiento simbolista. También dedica una parte al escándalo que supuso el estreno de «Ubu Rey» de Alfred Jarry.

La relación de Stanislavsky con Chejov, los montajes de sus obras, las diferencias que mantuvieron por la interpretación que daba Stanislavsky a obras como *La Gaviota*; *El jardín de los cerezos* o *El tío Vania*, componen el capítulo más intenso e interesante del libro. Braun hace una interpretación muy diferente de las relaciones entre estos dos grandes personajes.

El trabajo sobre Gordon Craig nos muestra a un creador de personalidad difícil, ayudado y subvencionado por su madre que era actriz. Su largo peregrinar por toda Europa, el trabajo con otros grandes directores y su falta de entendimiento con ellos. Su tensa relación con los actores, su labor como director y escenógrafo.

Después dedica unas páginas a Max Reinhardt, a sus inicios en el teatro y a la labor que desarrolló en Austria y Alemania.

A Meyerhold le dedica dos capítulos; el primero a sus inicios en el teatro, a sus primeros cinco años en este mundo, al trabajo con Stanislavsky y a sus primeras creaciones, tanto como actor que como director.

El segundo capítulo dedicado a Meyerhold penetra en la época más comprometida del director; en el teatro como propaganda, sirviendo de estandarte a la Revolución Soviética en una época muy peligrosa.

El ensayo posterior es un recorrido por el trabajo de Piscator en Berlín y la diferencia de criterios que existía entre él y Brecht.

La formación de Brecht, le da pie a Braun para explicar donde se cimentan los conocimientos de Brecht y cómo empieza en el mundo del teatro.

Los dos últimos trabajos están dedicados: al Teatro de la Crueldad de Artaud y al Teatro Laboratorio de Grotowski.

Es un libro interesante aunque muy desigual. Frente a capítulos magníficos hay otros que no suscitan gran interés.

¿Hacia una semiología de la puesta en escena?

De Patrice Pavis. Cuaderno n.º 1. Teatro Teoría y Práctica. CELCIT. Buenos Aires. 24 páginas.

En este artículo, el profesor Pavis, de la Universidad de la Sorbona, nos propone una reflexión sobre la existencia o no existencia de una semiología de la puesta en escena.

Pavis analiza la estrecha relación entre Texto y Representación. En primer lugar, intenta definir históricamente el término «mise en scene». Se apoya en autores tan autorizados como: Veinstein, Gordon Craig, Fernando Wagner, Schechner o Brecht.

Considera que la aparición del director en la evolución del teatro pone de manifiesto un cambio de actitud frente al texto teatral: ya que durante mucho tiempo éste fue el recinto cerrado de una sola interpretación posible que había que descubrir. Hoy, por el contrario, el texto es una invitación a buscar numerosas significaciones, incluso con sus contradicciones: permite así una nueva interpretación del texto.

El director ha llegado a ser el elemento fundamental de la representación teatral: la mediación necesaria entre el texto y el espectáculo.

Hace un análisis de la confrontación entre texto dramático y texto teatral y cómo ha evolucionado este enfrentamiento a través de los tiempos. Utiliza testimonios de otros semiólogos y de diferentes teóricos y directores de escena.

También analiza la enunciación escénica, el metatexto de la «mise en scene», la teoría de la ficción y la estructura del mundo de ficción.

Este artículo hace hincapié en problemas ya estudiados por Pavis en otros libros y artículos.

La dictadura de la conciencia.

De Mijail Shatrov. Traducción de Ana Varela. Revisión y notas: Juan Antonio Hormigón. Publicaciones de la ADE. Madrid 1989. 133 páginas.

Mijail Shatrov es uno de los valores más sólidos del teatro soviético actual. Shatrov escribe, principalmente, obras de carácter histórico, donde el personaje central es Lenin, pero Lenin como personaje histórico, nunca está presente aunque el texto versa sobre él, sobre su autoridad moral y su transcendencia política. En estas obras se mezclan la invención y el documento e intenta la reconstrucción de los sucesos y caracteres reales para llegar a comprender los problemas sociales actuales.

«La dictadura de la conciencia», subtitulada «Discusiones y reflexiones del año 86», analiza los problemas cruciales de la construcción del socialismo, las desviaciones que experimentó el leninismo con las diversas interpretaciones a que fue sometido, no todas muy felices.

Esta pieza ha cosechado un gran éxito en la Unión Soviética, tanto por su actualidad como por los valientes planteamientos vertidos en ella.

La obra tiene la virtud de no moralizar y de no predicar, dejar al lector o al espectador que sea el que reflexione acerca de lo que va a ver o leer.

Es una obra difícil, compleja, que no da concesión alguna al lector. Tiene una gran densidad conceptual y bastante interés para el lector porque nos acerca a comprender un poco mejor el debate existente en la sociedad soviética sobre esa nueva concepción de la sociedad que es la «perestroika», fenómeno mucho más complicado de lo que podemos hacernos idea en Occidente.

Esta pieza es un buen reflejo de los nuevos vientos que soplan en la URSS. Shatrov es un abanderado del cambio que está ocurriendo.

La traducción, originariamente publicada por la «Revista de Teatro Soviético», ha sido corregida y anotada por Juan Antonio Hormigón.

Camino de Volokolansk y la misión.

De Heiner Müller. Traducción de Jorge Riechmann. Publicaciones de la ADE. Madrid 1989. 104 páginas.

Heiner Müller es uno de los dramaturgos europeos que suscitan más polémica, aclamado por unos y rechazado por otros, pero nunca deja a nadie indiferente.

Su literatura teatral es muy compleja, es difícil de desentrañar, se necesita profundizar y bucear a través de sus textos para poder llegar a entenderlos. El propio Müller dice: «lo que me fastidia a menudo en las puestas en escena, es que se contentan con ilustrar lo que ya se encuentra en el texto en lugar de utilizar lo que está escrito para añadir sus opciones personales.»

Esta nueva publicación de la ADE nos presenta dos textos representativos de Müller: «Camino de Volokolamsk» y «La Misión», donde podemos encontrar muchos de los temas que están presentes en otras obras suyas: la enajenación del revolucionario profesional, la emancipación de los países colonizados del tercer mundo. La Alemania bajo el poder nazi, la relación entre revolución y muerte...

«Camino de Volokolamsk» es un texto difícil; no tiene puntuación, carece de las habituales indicaciones dialogadas, es, en suma, un texto abierto.

Se basa en poemas del poeta soviético Alexander Bek, en textos de Anna Seghers, en Herst, en Kafka...

Se vislumbra un tema muy espinoso, Müller nos presenta a los soviéticos como liberadores de los alemanes de la soga nazi. Se-

gún Müller a ellos les deben su libertad.

Esta obra tiene algo de canto épico. En las profundidades del texto subyace la denuncia de la injusticia y un tremendo dolor.

«La Misión» es un texto más «convencional»; está puntuado y tiene forma dialogada.

El germen se encuentra en un relato de Anna Seghers.

Es una honda reflexión sobre la conciencia revolucionaria en el mundo contemporáneo.

Quimera, cántico Busca y rebusca de Valle Inclán.

Edición de Juan Antonio Hormigón. 2 volúmenes. 405 y 291 páginas. Ministerio de Cultura, 1989. Madrid.

En 1986, con ocasión del cincuenta aniversario de la muerte de D. Ramón del Valle Inclán, más de 200 especialistas e investigadores de la obra del gallego, proceden-

tes de los cinco continentes, se reunieron para la celebración del «Simposio Internacional sobre Valle Inclán».

Todas las ponencias y debates se han compilado en dos volúmenes cuidadosamente presentados de cuya edición se ha hecho cargo Juan Antonio Hormigón, director en su día de aquel «Simposio».

En ellos se analizan muchos aspectos de la obra de Valle Inclán: la narrativa, el teatro, la poesía, el esperpento, su relación con el cine, su estética, la proyección escénica de su obra, su significación fuera de nuestras fronteras, las dificultades existentes al traducir sus textos...

A cada conjunto de ponencias sobre un aspecto concreto de su obra, le sigue un debate entre los ponentes y el público asistente a las conferencias.

El interés de las ponencias es muy diverso; hay algunas que son refritos de escritos anteriores, otros no aportan nada nuevo y, las menos, contribuyen con nuevos datos e investigaciones.

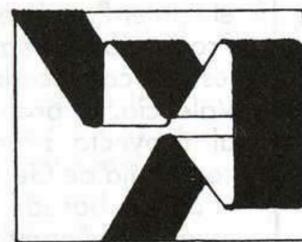
Pero lo más importante, sin duda, es que el Simposio se haya celebrado y que gran parte de los mejores especialistas en Valle se hayan reunido y confrontado opiniones.

Como conclusión, podemos decir que no está dicho todo sobre Valle, que todavía quedan puntos oscuros a describir.

Acompañando al texto, se insertan fotografías de algunos montajes de sus obras.

Al final del segundo tomo se incluyen unos anexos con el curriculum y dirección de todos los ponentes.

*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

ADE

NOTICIAS ASOCIADOS

Juan Antonio Quintana estrenó el pasado mes de agosto con el Teatro Estable de Valladolid, su puesta en escena de «Romeo y Julieta» de Shakespeare. La escenografía y figurines estuvieron a cargo de Mery Maroto. Este ha sido uno de los proyectos más ambiciosos de nuestro colega y del elenco que dirige.



Antonio Malonda ha sido invitado por un teatro de Lituania (URSS), a montar un espectáculo a partir de un texto de un escritor español contemporáneo.

Juan Antonio Hormigón obtiene la cátedra de dirección de la RESAD

Desde el pasado mes de junio, **Juan Antonio Hormigón** ocupa la cátedra de «Dirección escénica» de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid. Con los materiales reunidos en dicha ocasión, prepara un libro sobre «Trabajo dramático y puesta en escena».

Igualmente ha sido invitado por Raquel Revuelta, Presidenta del Consejo de Artes Escénicas del Ministerio de Cultura de Cuba, a realizar un taller y una puesta en escena el próximo año, con uno de los elencos de aquel país. La obra está todavía por decidir aunque todas las conversaciones previas han girado en torno a «Luces de bohemia» de Valle Inclán, que nunca ha sido representada en la isla.

Angel Fernández Montesinos estrenó el pasado septiembre la obra de Ray Cooney, «Batas blancas... no ofenden», con versión de Juanjo Arteche, en el teatro Alcalá Palace, que con este espectáculo inicia un período de dedicación teatral exclusiva. Ello significa que un nuevo local se recupera para la práctica escénica.

La compañía sevillana «Atalaya», ha actuado en los «Veranos de la Villa» en Madrid, con el espectáculo «La rebelión de los objetos de Maiakovski, dirigido por nuestro compañero **Ricardo Iniesta**.

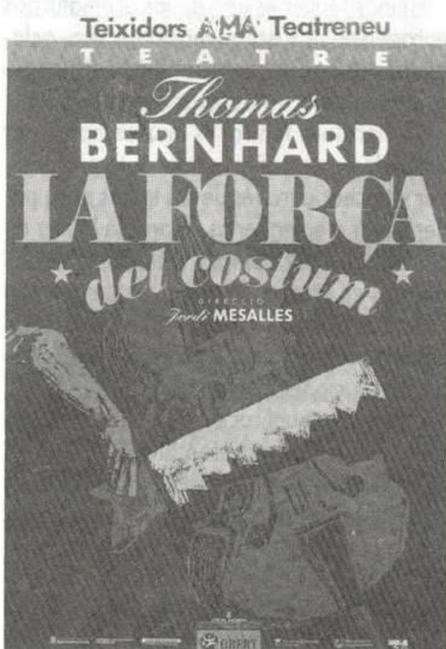
Premios para A. Omar y S. Sánchez

Nuestro compañero **Alberto Omar**, ha recibido el Primer Premio de Teatro del Cabildo de Tenerife por su obra «Hoy me he levantado transcendente».

Santiago Sánchez ha obtenido el Primer Premio en el concurso de Producciones Teatrales y Musicales que convoca la Diputación de Valencia. El premio corresponde al proyecto presentado por la compañía de Gestión Teatral que él dirige, basado en la puesta en escena de «Infantillatges» (Chiquilladas), de Raymond Cousse, en versión valenciana de Juli Leal y castellana de Pep Cruz. Los ensayos se iniciaron en el marco del Festival de Aviñón a finales de julio. El estreno está previsto para el presente otoño.

El pasado mes de junio, en el marco del I Encuentro de Escuelas Municipales de Teatro de la Comunidad Valenciana, celebrado en Aldaia del 16 al 25 de dicho mes, tuvo lugar el estreno de «El amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín», de García Lorca, dirigida igualmente por Santiago Sánchez. Este es el primer montaje del Centro de Producción Municipal de Aldaia, que incluye trabajos realizados por los alumnos de la Escuela Municipal junto con actores profesionales comprometidos en cada montaje.

José Sanchis Siniestra ha dirigido el curso «Teatro: Arte y Ciencia», en los cursos de verano de la universidad de Málaga, que se celebró del 25 al 29 del pasado septiembre. En el mismo intervinieron igualmente Juan Antonio Hormigón en la parte dedicada a la puesta en escena, Antonio Tordesa sobre el actor, Iago Pericot sobre la plástica y el crítico Alberto Fernández Torres sobre el público.



Jordi Mesalles ha dirigido la obra del autor austriaco Thomas Bernhard, «La força del costum» (La fuerza de la costumbre), con la compañía Teatreneu.

Maite Hernangómez ha estrenado el pasado verano «La cabeza del dragón», de Valle Inclán, con el Taller Municipal de Teatro de Segovia.

* * *

Nuestro compañero **Jordi Doder** ha abierto en Barcelona una nueva librería del espectáculo, «Llibre i útils de l'espectacle», en la calle Ramón i Cajal, 87. Deseamos que tenga mucho éxito en esta nueva empresa.

* * *

Casi treinta años después de su estreno en el teatro María Guerrero de Madrid, **José Luis Alonso** vuelve a montar «La loca de Chailot» de Giroudoux, con Amparo Rivelles en el personaje protagonista. **Juanjo Granda** colabora también en dicha producción.

* * *

Juan Antonio Hormigón ensaya actualmente un espectáculo unipersonal de cuyo texto es autor, titulado «Exiliada del paraíso», con su Compañía de Acción Teatral. Está interpretado por Rosa Vicente. Su estreno está previsto para fines de octubre en La Habana. Posteriormente se representará en España.

* * *

Iago Pericot trabaja actualmente en la preparación de su próximo espectáculo, «El banquete», a partir del «diálogo» de Platón, en cuya dramaturgia han intervenido **José Sanchis Sinisterra** y Joan Casas. Los ensayos se iniciarán en breve y el estreno está previsto para el próximo mes de marzo en el teatro Romea de Barcelona, marco de actividades del Centre Dramatic de Catalunya.

* * *

El 2 de noviembre se llevará a cabo la inauguración de la Sala Beckett, proyecto dirigido e inspirado por nuestro compañero **Jo-**

sé Sanchis Sinisterra. El edificio fue una antigua fábrica ubicada en la parte alta del barcelonés barrio de Gracia, remodelada ahora para dotarla de espacios útiles para docencia, ensayos, camerinos, etc., y un espacio teatral no convencional. Está todavía pendiente de construcción una tercera fase.

El espectáculo inaugural será de Samuel Beckett, en una puesta en escena del propio **Sanchis Sinisterra**. Existe el proyecto de presentar, posteriormente, la totalidad de los espectáculos beckettianos realizados por el Teatro Fronterizo, compañía que tendrá su sede en la citada sala.

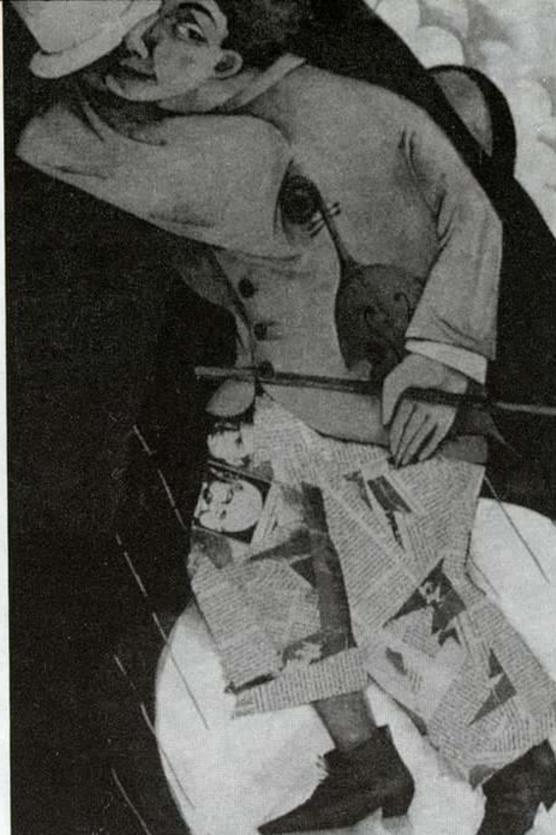
* * *

«Les noces dels petites borgueses», versión catalana de la obra homónima de Brecht, fue representada en el Mercat de las flors de Barcelona, el pasado mes de agosto, en una puesta en escena de nuestro compañero **Jaume Melendres**.

* * *

Muestra de Teatro y Danza Joven

Del 2 al 9 de octubre se ha celebrado en el teatro Campoamor de Oviedo, la «Muestra de Teatro y Danza Joven», organizada por el Instituto de la Juventud en colaboración con las instituciones asturianas. La dirección y diseño del



evento es responsabilidad de nuestro colega **Jesús Cracio**. En la presente edición se han programado nueve espectáculos que son estrenos absolutos. Así mismo se impartió un taller de dramaturgia a cargo de **Fermín Cabal**, y se realizaron coloquios analíticos de los espectáculos presentados.

Paralelamente se programó un pequeño ciclo de conferencias en el que intervinieron **Guillermo Heras**, **Antonio Malonda** y **J. A. Hormigón** sobre cuestiones relacionadas con el trabajo del actor, la puesta en escena y el paralelismo entre el Teatro Independiente y la actual situación de las jóvenes compañías.

La Muestra fue a todos los efectos un éxito de organización y asistencia de público.

Tres «barrocos» a escena

En el pasado Festival de Teatro Clásico de Almagro, tuvieron lugar los estrenos de «El vergonzoso en Palacio» de Tirso de Molina, en una puesta en escena de **Adolfo Marsillach**, con la CNTC, cuya presentación en el teatro de la Comedia de Madrid, sede de la compañía, está prevista para el mes de octubre.

La obra de Lope de Vega, «Porfiar hasta morir», fue estrenada

igualmente por la compañía Teatro de Hoy, en una puesta en escena de **Alberto González Vergel**. Este espectáculo ha sido invitado al teatro de la Comedia en el mes de septiembre.

En el Festival se presentó también «El castillo de Lindabridis» de Calderón, dirigido por **Juan Pastor** y estrenado unos meses antes en la carpa del Teatro Español de Madrid.



Encuentro de directivos de la ADE con Adolfo Marsillach Director General del INAEM

El 6 de octubre pasado, el Presidente y el Secretario General de la ADE, mantuvieron una entrevista con el Director General del INAEM, Adolfo Marsillach, que constituyó el primer encuentro oficial entre nuestra asociación y el nuevo responsable de la política teatral del Ministerio de Cultura.

La entrevista fue de una extraordinaria cordialidad y en ella se pasó revista a diferentes cuestiones pendientes y proyectos iniciados con anterioridad que era necesario precisar de nuevo. El Director General se mostró absolutamente receptivo a todos nuestros planteamientos y queda ahora por nuestra parte redactar y fundamentar los informes pertinentes en cada caso.

Adolfo Marsillach por su parte mostró su deseo, en tanto que Director General, de desarro-

llar una serie de iniciativas tendentes a crear un marco jurídico y de reconocimiento social para la profesión del director de escena en nuestro país. Manifestó que era un momento propicio para ello y una ocasión que no debíamos desperdiciar. Los directivos de la ADE estuvieron totalmente de acuerdo con su planteamiento y aseguraron que en el tiempo más breve posible elaborarán unas propuestas que puedan desembocar en mesas de trabajo interministeriales que aborden problemas como la propiedad intelectual del director de escena respecto al espectáculo que haya creado o su existencia jurídica profesional.

La reunión concluyó con el deseo compartido por ambas partes de proseguir dichos encuentros para ir resolviendo las cuestiones y proyectos iniciados.

«UNA EMPRESA PARA EUROPA»

SERVICIO
24 HORAS

Cuidamos el brillo de sus "estrellas."



Una iluminación sin problemas.

- Comlux, una asistencia técnica de alumbrado, rápida y eficaz.
- Proyectos de iluminación con Fibra Óptica.
- Plantillas para diseños de luz. Gobos.
- Iluminación de fachadas.
- Proyectores Baja Tensión.

Lámparas de proyección.
Teatro. Estudio.
Cine - Televisión.

Filtros de color.
en polyester y polycarbonato

Pintor Josep Pinos, 36
08031 BARCELONA
Tels. 427 64 68
427 11 21
Télex 49922 E
FAX 4285027



Condesa de Venadito, 6
28027 MADRID
Tels. 404 88 55
405 06 94
Télex 49922 E
FAX 4050962