

# ADE

**POR LA DEFENSA  
DE LA CULTURA**

**HOMENAJE A  
JOSE LUIS ALONSO**

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

**N.º 24 ENERO 1992**  
**250 PTAS.**

**EXITO DE**

**“LOS APRENDICES DE BRUJO”**



**ESPECIAL TEATRO ITALIANO**

**OBRA TEATRAL**

**“COPÉRNICO Y LAS ESTRELLAS”** de Giorgio Celli

**JUNTA DIRECTIVA**

**Presidente:**  
Angel F. Montesinos  
**Vicepresidente:**  
Josep Montanyés  
**Secretario General:**  
Juan Antonio Hormigón  
**Tesorero:**  
Juanjo Granda  
**Vocales:**  
Guillermo Heras  
Agustín Iglesias  
Antonio Malonda  
Lucila Maquieira

**SOCIOS**

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

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

Juan Carlos Sánchez  
Eduardo Sánchez Torel  
José Sanchis Sinisterra  
Diego Serrano  
Enrique Silva  
Vicente Soria Genovés  
Santiago Sueiras  
José Francisco Tamarit  
José Tamayo  
Salvador Távora  
Antonio M.ª Thomas  
Rafael Torán  
Antonio Tordera  
Fernando Urdiales  
Edison Valls  
Etelvino Vázquez  
Manuel Vidal  
Francisco Villegas

**ADHERIDOS**

Violeta Albacete  
Francisco Alberola  
Guillermo Alonso  
Rosa Briones  
Ignacio Calvache  
Adrián Daumas  
Fernando Domenech  
Julio Fraga  
Patricia Fuller  
Javier Navarro  
Borja Ortiz de Gondra  
José Pascual  
Carlos Rodríguez  
Omar Rossi  
Jorge Saura  
Adolfo I. Simón

**SOCIOS HONORARIOS**

Alfonso Guerra  
Cayetano Luca de Tena  
Rafael Richart  
Frederic Roda

**FALLECIDOS**

José Luis Alonso Mañes  
Luis Escobar  
José Estruch

**GESTION:**

**SECRETARIA EJECUTIVA:**

Inmaculada Alvear

**PROMOCION Y PRENSA:**

Carlos Rodríguez

**PRODUCCION DE PUBLICACIONES:**

Juan Luis Asenjo

**ASESOR JURIDICO:**

Juan Vázquez

**Aportaciones a la ADE**

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

**1988**

Contribuyeron 28 asociados por un total de 36 montajes.

**1989**

Contribuyeron 30 asociados por un total de 42 montajes.

**1990**

Contribuyeron 45 asociados por un total de 63 montajes.

**1991**

**Del 1 de enero al 10 de marzo**

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

**Del 11 de marzo al 10 de junio**

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

**Del 11 de junio al 15 de octubre**

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

**Del 16 de octubre al 31 de diciembre**

Maite Hernangómez por "Un sueño de la razón".  
Etelvino Vázquez por "Troyanas".  
Adolfo D. Ezquerra por "Lisistrata".  
Rafael Torán por "El destroz de mi cuerpo".

**APORTACIONES EXTRAORDINARIAS**

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

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



Foto portada: Los Aprendices de brujo  
Dir.: J. Montayés (Foto: Chicho)

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

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

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

**L**as movilizaciones en los diferentes sectores de la producción cultural, reclamando cambios sustanciales respecto a la consideración y el lugar que ocupa la cultura en la sociedad española, confluyeron el 12 de diciembre en una serie de acciones a escala nacional. La historia se había iniciado semanas antes, cuando más de veinte asociaciones y sindicatos de las artes plásticas, el cine y el audiovisual, la danza, la literatura, la música y el teatro constituyeron la PLATAFORMA DE LA CULTURA y redactaron un MANIFIESTO POR LA DEFENSA DE LA CULTURA que reproducimos seguidamente en nuestra "Revista ADE". En el mismo se realiza un análisis somero de las causas que provocan el actual estado de cosas, sus síntomas y las soluciones genéricas que se consideran necesarias. Sus destinatarios, por máximos responsables, el gobierno de la nación, los autonómicos y municipales, las fuerzas políticas y los medios de comunicación. No se elude una autocrítica expresa respecto a la responsabilidad que compete a los trabajadores y creadores de los diferentes campos culturales.

En primer lugar es preciso subrayar que la jornada constituyó un éxito para las fuerzas convocantes. La concentración ante el Ministerio de Cultura y la posterior manifestación con prolongadas esperas ante las sedes de la Comunidad de Madrid y del Ayuntamiento capitalino, reunieron a más de dos mil personas. Hubo acciones igualmente en Barcelona, Sevilla, Valencia, Málaga, Valladolid y otras ciudades del país. Valorada en su conjunto y aún teniendo presente la disparidad de realidades que existen en las distintas autonomías, puede afirmarse que una gran parte de quienes hacen y crean la cultura española intervinieron activamente en esta cívica llamada de atención.

### Talantes diferentes

El 12 de febrero nos proporcionó lecciones muy variadas respecto a cómo se entiende el diálogo cívico-social en las diferentes instancias administrativas y qué reacciones tan expresas y transparentes provocaron las movilizaciones y el "Manifiesto". Empecemos por el principio.

Uno de los objetivos de los trabajadores y creadores culturales que se concentraron en Madrid, no era otro que entregar nuestro "Manifiesto" a los máximos responsables de las diferentes administraciones. Así lo hicimos en el caso del Ministerio de Cultura, en donde la comisión fue recibida por el Ministro, el Subsecretario, el Director General del INAEM y el Secretario General Técnico. Aunque de forma somera por el poco tiempo de que se dispuso, se hicieron eco de los puntos cruciales que el documento planteaba, mostrando su voluntad para discutir las propuestas que se hacían tanto globalmente como de forma sectorial.

No sucedió lo mismo en la Comunidad ni en el Ayuntamiento madrileños. Ni el señor Leguina ni el señor Alvarez del Manzano consideraron oportuno recibir a las comisiones representativas de los diferentes sectores culturales. El caso del municipio fue particularmente grotesco, habida cuenta que se comunicó que sólo el concejal de seguridad recibiría el documento.

El hecho de que días después, altos cargos de ambas instituciones accedieran a recibir el "Manifiesto" de manos de nuestros representantes, nada quita para que fuera perceptible un talante bien distinto entre ambas y el Ministerio de Cultura. Quizás sea porque tienen más experiencia acumulada, quizás porque entiendan mejor lo que es eso que denominamos política cotidiana; de lo que no cabe duda es que supieron reaccionar a tiempo, no encogerse y responder con diligencia a la situación. Los otros, siendo benévolos, parecen estar todavía muy verdes para relacionarse de verdad con la sociedad civil, no la de la caricatura que les suelen montar como a Fernando VII las carambolas.

### El dislate de "los medios"

Por más que se intentó, se insistió, se pormenorizó, fue imposible lograr que "los medios" de comunicación transmitieran el sentido amplio y plural de las movilizaciones del día 12, su complejidad y sus objetivos. Es cierto que la iniciativa partió de la Unión de Actores —no de "los actores" como explosión silvestre, sino de una organización que los articula y representa—, pero su éxito mayor fue el de lograr esa amplia participación de los trabajadores y creadores de todos los ámbitos de la cultura y que todos hicieran causa común.

Lo que comenzó según ellos como una protesta de los cómicos contra el gobierno para pedir más dinero, apenas pudo ser modificado en las exhaustivas informaciones que se dieron en ruedas de prensa o entrevistas personales. Aquella idea se mantuvo como si se tratara de una consigna pautada y pactada. Puede ser que algunos quisieran utilizarla como arma arrojada contra el gobierno, pero en otros casos se trataba lisa y llanamente de actitudes preconcebidas, de ignorancia y de tomar la parte por el todo para no entrar en el fondo de la cuestión.

El "Manifiesto por la defensa de la cultura" planteaba algunas cuestiones insoslayables sobre la información cultural y los medios de comunicación. Sólo "El Sol" entró al trapo para decir que lo hacían muy bien. Otros recogieron en sus editoriales o notas los diferentes puntos planteados salvo éste. La sociedad española difícilmente pudo en cualquier caso comprender ni la amplitud de los convocantes ni el objetivo que se perseguía: hacer una llamada a los medios políticos y a los creadores de opinión respecto a la situación de desculturización progresiva, sus consecuencias de todo tipo y los posibles caminos a seguir para superar dicho

# ADE

Revista de la Asociación  
de Directores de Escena

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

**Diseño Gráfico:** Curro Cadenas

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

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

estado de cosas. Lo demás es puro infundio.

La información proporcionada respecto al día 12, fue en buena parte la demostración palmaria de lo que en el "Manifiesto" se afirmaba. El "ABC", después de cargar sombríamente las tintas respecto a lo sucedido ante el Ministerio y la Comunidad, hablando de "una pitada" en el primero y "un abucheo" dedicada a la segunda, "olvidó" casualmente lo que ocurrió ante el Ayuntamiento de Madrid y las lindezas que se dedicaron al señor Alvarez. ¡Y eso que se autodenominan "testigos" de lo que acontece! Mucho nos tememos que el vacío de memoria no es de todos modos responsabilidad del cronista, sino imposición de más altas instancias.

La ocupación de los reporteros gráficos en la fría mañana también fue ilustrativa y reveladora de la atención, encargo y preferencia de sus editores. Con cierto asombro e incógnito gracejo podíamos observar como conspicuos actores y actrices, de derechas de toda la vida por su actitud cívica y artística, se encaramaban a lugares estratégicos armados de su mejor sonrisa y ofreciendo su escorzo más benévolo a la inusitada y prolija atención de las cámaras. Al día siguiente, ellos eran en definitiva los protagonistas de todo aquello, gente "famosa", un poco alocada y frívola, poco seria e inquietante en definitiva. La estrategia así ideada desde tiempo inmemorial constituye una forma de desvirtuar y restar solvencia y sentido a todo aquello.

Como guinda una anécdota: Una reportera de Antena 3 Televisión reclamó con urgencia a un miembro de nuestra Asociación para hacerle unas preguntas. Lugar: la plaza de la Villa. Al llegar junto a la cámara, la directora del tinglado, una jovencita ignorante y azotada por el pánico, comenzó a manotear con sobresalto: "¡Pero no, pero no, —exclamaba sin recato alguno— te he dicho alguien famoso". La reportera empalideció pero obediente como la empresa ordena, salió a la caza de un rostro. Volvió a poco y pronunció el nombre de un actor con muchos años de profesión a sus espaldas. Estupor renovado: tampoco servía. "¡Uno conocido!", repetía la jefa. Quizás le hubiera servido Fernán Gómez, pero ¡Ay!, no se hallaba en el lugar en ese día y hora.

## Floración neoliberal

El 12 de diciembre ha sido en gran medida el podenco que levantó la liebre del neoliberalismo respecto a la producción teatral, que algunos guardaban en su corazoncito y otros ignoraban tener. Asombra enormemente como, cuando de teatro se trata, hay gente que puede escribir con tanto desenfado, haciendo gala de ignorancia supina respecto a lo que sucede en países de nuestro entorno político, con un sistema económico similar al nuestro, aunque nada de

ello les impida hacer afirmaciones sumarias como si estuvieran en poder de la única verdad suprema y de todos los datos habidos y por haber.

El 1 de diciembre, Francisco Umbral dedicaba su diaria columna de "El Mundo" a lo que todavía se consideraba "la huelga de actores". En ella llegaba a afirmar que "si el teatro ha de morir, que muera" y arremetía contra el sistema de subvenciones como si se tratara de una mezcla de compra de artistas, trapicheo de manguis y ejemplo de conducta reprobable. En realidad todo nace de un prejuicio hacia lo público y glorificación de lo privado, manejado hábilmente por los portavoces neoliberales en todos los terrenos. Las organizaciones teatrales hace tiempo que pugnan, y algunas administraciones están de acuerdo, por modificar la noción franquista de subvención, sustituyéndola por la de cooperación responsable y controlada u otra similar, que exprese con mayor claridad el sentido de su participación en la producción y difusión cultural.

Lejos de nosotros cualquier intencionalidad por definir al señor Umbral como un neoliberal. Su columna del día 13, "La rebelión de los cómicos", incidiendo sobre el tema con opiniones bien distintas, así lo demuestra y sobre todo la del 14 de enero de 1992, titulada "Moscú", que constituye uno de los más implacables y lúcidos comentarios sobre la oleada de reacción y contrarrevolución que azota una parte del planeta. Todo ello nos lleva a convenir que no es infrecuente que al hablar de teatro, se produzcan contradicciones entre las posiciones cívicas generales y su aplicación concreta en este campo sobre el que con tanta alegría se opina.

En un tono de rotundo doctrinarismo neoliberal, Carlos Rodríguez Braun en "Cambio 16" del 6 de enero, en un artículo a doble página titulado "El malestar de la cultura" —parangonando a Freud—, se dedicaba a analizar la cuestión cultural a partir, ya es coincidencia, de lo sucedido el día 12 de diciembre. No deja de ser curioso que ante la ausencia casi total de preocupación mostrada por numerosos medios informativos sobre la situación estructural, financiera, de infraestructuras de nuestra práctica cultural en todos los órdenes, las movilizaciones logren que la cultura ocupe espacio de honor en el sancta sanctorum de la sección de economía.

El artículo del señor Rodríguez parte de esa visión monocorde de que la panacea es privatizarlo todo y de que la cultura debe vivir de sus propios recursos. Y una vez más debemos responder desde la cortedad de nuestro editorial, que no es posible opinar con un mínimo rigor sobre cuestiones que afectan a la identidad de un pueblo y a los profesionales que en ello trabajan, con notable desinformación y lugares comunes. Que la producción cultural no puede sustentarse en la actualidad exclusivamente mediante lo que pagan quienes

la consumen por muy numerosos que sean, lo saben todos los países de la Europa a la que pertenecemos. Que determinadas manifestaciones culturales puedan ofrecerse a la ciudadanía como bien social gratuito o a precios asequibles, un derecho de los gobernantes y un beneficio para sus pueblos. Que cuando hablamos de cultura establecemos un principio epistemológico respecto a su sentido y valor, bien distinto al de la mercancía simple y más si es de dudosa necesidad —el polo de fresa a que alude en su escrito el señor Rodríguez—, que proporciona un perfil preciso respecto a lo que entendemos por ser humano, también nos parece evidente. Lo que causa extrañeza supina es que nadie en Europa se atreva a plantear los temas sobre financiación cultural en estos términos por muy neoliberales que sean quienes opinen. ¿Por qué aquí sí y con casi unánime coincidencia en los diferentes medios? Pero quizás el punto álgido del artículo del señor Rodríguez sea su velada amenaza de la futura protesta de contribuyente ante lo que él considera un dispendio. Elocuente.

## Falsedad como argumento

En esta sucesión de doctrinarismos, inexactitudes y generalidades, la palma se la llevó sin embargo "El País". El mismo día 12 de diciembre, un artículo de su comentarista teatral exclusivo, Eduardo Haro Tecglen, y un editorial que tiene el tufo espeso de estar escrito por la misma mano, se dedicaban a arremeter desde su quintaesencia neoliberalismo contra todo lo habido y por haber en cuanto a teatro se refiere.

Para nosotros siempre han constituido un misterio las causas de la escindida actitud del señor Haro cuando habla de teatro y de lo demás. Aparte de que un dejo de amargura, desesperanza y hastío ante la vida rodea cuanto escribe, sus comentarios políticos siempre suelen ser sagaces, sus columnas televisivas penetrantes e incluso bañadas de un cierto progresismo, pero cuando le toca en suerte al teatro que se hace, a su gestión o reestructuración al hilo de las circunstancias socioculturales que existen, una especie de obnubilación debe cruzar su mente y armado de un neoliberalismo primario, atávicos ensueños, concepciones que es necesario buscar en el túnel del tiempo y que ya nadie mantiene, embiste con furor incontrolado contra todo y contra todos aunque sean los directores de escena su blanco preferido. ¿Será una arcana frustración la que le desasosiega? ¿Será simplemente que odia el teatro y desea su desaparición para liberar sus angustias? ¿Será que de forma consciente y premeditada se dedica a sus ajustes de cuentas personales, como expresión de un poder que no tiene otro argumento que ése? Quizás habría que buscar en su inconsciente las causas de una actitud tan tenaz como inútil por lo que hace

al desarrollo y práctica del teatro en España.

“La huelga confusa”, artículo que el señor Haro firma, es un compendio acabado de estos comportamientos. Amén de desvirtuar los objetivos del Congreso de autores teatrales celebrado en San Sebastián, de escarnecerlos con epítetos degradantes, de intentar dividir y enfrentar a las profesiones escénicas entre sí, arremete frontalmente contra los directores de escena a los que hace responsables de todos los males y le arrastran a una lacónica conclusión: “Así se ha venido abajo el teatro”. La razón fundamental en que reposa su, llamémoslo, argumento, es que el teatro es literatura y el director un ente perverso que ha venido a destruirla. El planteamiento es tan primario, hay tanta bibliografía, experiencias, testimonios que establecen las claras diferencias entre literatura dramática y representación, entre sus diferentes canales de difusión, la naturaleza de sus medios expresivos o de su significación, respecto a la existencia o no del soporte de fijación, etc., que sería un esfuerzo estéril responder y enredarnos en un debate obsoleto en estos términos. Es tan viejo que incluso tomado por su lado pintoresco, sólo despide hedor de muerte.

La técnica de la descalificación y el impropio —utilizada habitualmente por el señor Haro cuando habla de teatro— se pone de manifiesto en la segunda parte de su escrito. Afirmar que “este manifiesto es de niños”, atribuyendo al documento, en forzada síntesis, cosas que no se argumentan de ese modo, es un viejo truco que sólo es posible practicarlo cuando se oculta a los lectores el manifiesto original —¡Ah, la libertad de expresión!—. Confundir nuestra “crítica” con un “ataque”, sospechamos que constituye un curioso lapsus mental que expresa lo que pretende hacer cuando critica. Eso es justamente lo que el “Manifiesto” reclama y seguiremos reclamando: una crítica solvente, informada y profesional, que no ataque/destroya al teatro como tal, que no disuada gratuitamente a los espectadores de la asistencia a los espectáculos que puedan responder a sus expectativas culturales. Y a este respecto otra falsedad: ¿Qué tiene eso que ver con que “la crítica hable bien de todo el mundo”, como afirma —¡pero qué lenguaje tan viejo!— o con el reclamo de una “crítica constructiva” como el editorial asevera? ¡Tantas veces ha repetido nociones similares traídas por los pelos, que hiede! Es como si quisiera reservarse el derecho exclusivo a criticar, porque cuando se argumenta en su contra invoca —¡Oh, dioses!— la sacrosanta libertad de expresión y sueña con masacres al amanecer.

Tanto el artículo como el editorial inciden a su vez en el tema del dinero. Incluso el editorialista se permite asegurar que el arte teatral está vivo “en EE UU, donde el arte del espectáculo vive

sin subvención, como en Londres, donde Margaret Thatcher recortó hasta el límite los presuuestos de ayuda”. No deja de ser reconfortante que “El País” se quite toda máscara y tome como ejemplos a seguir a Reagan o a la férrea dama británica; lo que parece inaudito es que ellos, tan cuidadosos en la comprobación de las fuentes, no digan verdad y hablen de oídas en vez de documentarse. Para ello basta con consultar las estadísticas que muchos países publican y conocer la situación teatral en cada caso.

Nada diremos de Estados Unidos en cuanto a cifras, pero constituye una falsedad lo que el editorial asegura. Excepto unas cuantas producciones de Broadway, tanto en el centro de Nueva York, como en el “off”, el “off off”, los teatros municipales y los de las universidades, la aportación de las instituciones públicas, fundaciones y empresas de todo tipo es abrumadora. Las listas suelen ser enormes, basta con mirar... los programas de mano de los espectáculos.

Por lo que respecta a Gran Bretaña sí que podemos ofrecer datos concretos. El Arts Council, organismo encargado de la distribución de los recursos públicos en la cultura, dedicó en 1988 a la producción teatral 26.564.000 de libras (4.914 millones de Pts.) y en 1989, 27.545.096 (5.095 millones de Pts. aproximadamente). De ellos, casi un 50% está destinado a las Compañías Nacionales (“National Theatre” y “Royal Shakespeare Company”); un 35% a más de 30 instituciones teatrales con edificio propio distribuidas por todo el país; un 4% a las compañías móviles y cantidades menores a las pequeñas compañías, proyectos dramáticos, etc. Además se dedicó una cantidad suplementaria a giras, equivalente a unos 262 millones de Pts. en 1988 y a 386 millones de Pts. en 1989. En este capítulo no se incluyen los fondos destinados a la producción y giras de ópera, mimo, danza, que tienen presupuestos específicos.

Es evidente que otros organismos, particularmente los Consejos Municipales de las Artes, el British Council, etc., dedican fondos igualmente a la producción escénica. Y por supuesto no hay que olvidar la participación de empresas y la individual —posible en virtud del sistema fiscal británico—, que representan cantidades importantes aunque desconocemos su entidad en relación a las cifras que hemos dado.

### **Una esperanza abierta**

La fuente de estos datos no es otra que el “Annual report and accounts”, publicación en que el “Arts Council” informa de la manera en que sus fondos se han distribuido entre los diferentes segmentos de la práctica cultural. Cualquiera que se preocupe un poco puede tener acceso al mismo sin ningún problema. Otra cosa es hablar de oídas y

proseguir con ese ritual de lugares comunes que sólo adquieren autoridad por el medio en que se publican.

Como complemento obligado diremos que nuestra revista ha publicado artículos sobre la estructura y organización de los teatros checo, húngaro y finés, que hoy habría que corregir en el caso de los dos primeros. La ADE pretende no hablar de oídas. Una delegación de nuestra Asociación se entrevistó hace tres años con altos directivos del “Arts Council” y de numerosas instituciones teatrales británicas de muy diferente amplitud. En todos los casos pudieron comprobar que la persona más despreciada en todo el Reino Unido era la señora Thatcher, no porque “había recortado” sino por “no acrecentar” los presupuestos de cultura.

En segundo lugar, respondemos en idénticos términos al editorial de “El País” cuando afirma que los firmantes del “Manifiesto” se expresan “a favor de una cultura estatal”: deducción a la ligera que en ningún caso se contiene en el documento. Sería largo exponer todas las razones en que nos apoyamos pero, dicho en pocas palabras, el teatro precisa en la actualidad de la cooperación económica de las administraciones para mantener su condición de bien de cultura, convertirse en servicio público en todos los sentidos y mantener los logros sociales alcanzados por quienes en ello trabajan. Otra cosa es, y ahí la discusión sigue, qué vías, mecanismos, controles, estrategias y objetivos se deben adoptar para que los recursos se administren de forma adecuada y con un aprovechamiento máximo en cuanto a su rentabilidad social.

Ante la aparición de los escritos que comentamos y algún otro de entidad menor, algunos compañeros de la ADE indicaron que era momento de dar una respuesta institucional. Argumentamos: No vale la pena, no la publicarían. Los periódicos están llenos de cartas —“El País” en particular— referidos a estos temas y nunca se publican. Todos sabemos los límites tan reducidos de la libertad de expresión en España y en pocas ocasiones por culpa del gobierno ni de la ley, sino por los intereses ideológicos y económicos de las empresas editoras. No obstante, la diversidad de dichas empresas hace que todo se relativice y que la deificación prepotente que “El País” se atribuyó a sí mismo, sea ahora tan sólo una opinión más. Sobre todo en lo que al teatro se refiere, cuestión sobre la que el “praderismo” debería reflexionar para cambiar.

Ciertas publicaciones tienen miedo a incluir opiniones contrarias y razonadas en su territorio privado de tinta impresa. A nosotros no nos importa y en consecuencia reproducimos varios de los artículos citados en las páginas que siguen.

El 12 de diciembre y sus consecuencias, podemos decirlo ya, han abierto cuando menos un portón a la esperanza y al diálogo constructivo.



# PLATAFORMA DE LA CULTURA

## MANIFIESTO

Las asociaciones profesionales, organizaciones sindicales y colectivos abajo firmantes, que agrupan a trabajadores y creadores de las artes plásticas, el audiovisual y la cinematografía, la danza, la literatura, la música y el teatro, conscientes de los graves problemas que aquejan a la práctica y la difusión cultural en nuestro país, deciden publicar el siguiente manifiesto "POR LA DEFENSA DE LA CULTURA", para transmitir a la sociedad española sus inquietudes y reclamar un cambio profundo en las actitudes y estrategias tanto del gobierno de la nación como del resto de las administraciones públicas, las fuerzas políticas y los medios de comunicación.

### Por la defensa de la cultura

La paulatina imposición durante los últimos años de una política neoliberal en España, está provocando un enorme deterioro en la producción cultural española y generando la profunda desculturización de amplias capas de nuestra sociedad.

Los dogmas de la economía neoliberal, con su retroceso hacia formas de capitalismo salvaje entre las que destaca la sacralización obsesiva e imperativa del mercado, no pueden concebir la cultura sino como una mercancía más, valorada exclusivamente en función de los beneficios que pueda reportar, de la coartada que proporcione o de la imagen que construya. La cultura se reduce de este modo a un hecho accesorio e irrelevante, considerada en el mejor de los casos como un adorno u ornamento pomposo, elitista

y grandilocuente, marginada de toda conexión fructífera con la sociedad en que se genera.

El diseño neoliberal implica, por otra parte, la conversión a toda costa del individuo en simple consumidor de lo banal e innecesario, destruyéndolo como ser humano pensante y como ciudadano consciente de sus derechos y responsabilidades. Ello explicaría, entre otras cosas, la ocupación del ocio que se propone a la mayor parte de la sociedad española, a la que se hace una oferta masiva de programas "basura" audiovisuales, publicaciones alienantes, y otras supuestas diversiones que consiguen embrutecer e impedir la normal comunicación entre las gentes. El resultado no es otro que la enajenación de la persona de su propia condición humana y social.

Partiendo de estas premisas, consideramos que el sustancial recorte de los presupuestos de la cultura para 1992, es la primera de las consecuencias. Mas aún, la propia existencia del Ministerio de Cultura se ve amenazada por los apóstoles neoliberales que quisieran incluso borrarla de los organigramas político-administrativos. Ello explica también el inmisericorde y abrumador colonialismo cultural que padecemos en todos los órdenes de la producción y difusión cultural, cuyo origen, mayoritariamente estadounidense, expresa a las claras la masiva penetración neoliberal, reaccionaria y falseadora a que se somete, con absoluta indefensión, a la sociedad española.

Consideramos que el gobierno de la nación es responsable en gran medida de este estado de cosas, por su actitud global hacia la cultura y la inexistencia de un programa de política cultural cohe-

rente, constructivo y con perspectivas de futuro.

Las administraciones autonómicas y locales ( Ayuntamientos y Diputaciones ), adoptan una actitud similar, agravada por su deseo de individualización y protagonismo, que impide que se articulen planes y programas de acción conjuntos para todo el Estado.

Las fuerzas políticas representadas en el parlamento central y en los autonómicos, tanto de la mayoría como de la oposición, se han caracterizado hasta ahora por situar la cultura en el rincón mas

Rueda de prensa de los representantes de la "Plataforma" la mañana del día 12.



irrelevante de sus programas, por contentarse con recoger unas cuantas generalidades sobre la cuestión, pero ninguna propone un programa específico para el desarrollo de la cultura en nuestro país y el acceso de los ciudadanos a su disfrute.

Por último quisiéramos subrayar la responsabilidad que los medios de comunicación tienen al respecto. La información cultural es inexistente o escasa y se centra ante todo en lo grandilocuente, importado o lo que ellos denominan "conocido", o bien está dedicada a los aspectos más frívolos y ajenos al hecho cultural en sí.

Esta serie de factores está provocando una calculada y evidente desmovilización cultural de la ciudadanía, un cierre del flujo de ideas, una ausencia de debate en el seno de la sociedad, una creciente insensibilidad y ausencia de valores éticos, de proyectos colectivos, de aspiraciones respecto al desarrollo cívico y humano de las mujeres y hombres de nuestro país. La sociedad española padece numerosas enfermedades y la cultura sufre las consecuencias patógenas del contagio.

Nosotros, por el contrario, entendemos la cultura como una necesidad primaria e intrínseca en el ser humano, como un derecho inalienable del individuo que le ayuda a enriquecer su personalidad, a desarrollar su actitud crítica y su capacidad de decisión. La salud mental y cívica de los ciudadanos depende, en gran medida, de la posibilidad de acceder y disfrutar de la cultura. En las circunstancias actuales, la defensa de la cultura adquiere además dimensiones de resistencia humanista ante el fanatismo, el dogmatismo, la superstición y la sinrazón generalizada que asola nuestro mundo, investidos de síntomas de la nueva barbarie. Por todo ello entendemos que la cultura constituye un bien social que debe ser protegido y apoyado por los poderes públicos de un Estado democrático, como lo son la educación o la sanidad.

La PLATAFORMA DE LA CULTURA como consecuencia de todo ello, RECLAMA :

### Primero

Que el Gobierno de la Nación refuerce la capacidad de acción y la operatividad del Ministerio de Cultura. Que se incrementen sus presupuestos y se definan específicamente sus programas en los diferentes ámbitos culturales, tendentes a promover la producción cultural española, favorecer su difusión entre todos los ciudadanos y eliminar el colonialismo, propiciando los intercambios auténticos entre los diferentes países.

Consideramos un grave error por parte del Gobierno que la carencia de una política cultural coherente, democrática y progresista, se intente ocultar con una serie de "magnos acontecimientos", de gestos megalómanos, cuya relación entre inversión y rentabilidad social es bien escasa.

### Segundo

Que el Ministerio de Cultura lleve a cabo su gestión manteniendo un diálogo serio y constructivo con las asociaciones y sindicatos

# COMPAÑIA LIRICA ESPAÑOLA



DIRECCION:  
ANTONIO AMENGUAL

## REPERTORIO

LA PARRANDA

AGUA, AZUCARILLOS  
Y AGUARDIENTE

LA DOLOROSA

KATIUSKA

LA CALESERA

LA CANCIÓN DEL OLVIDO

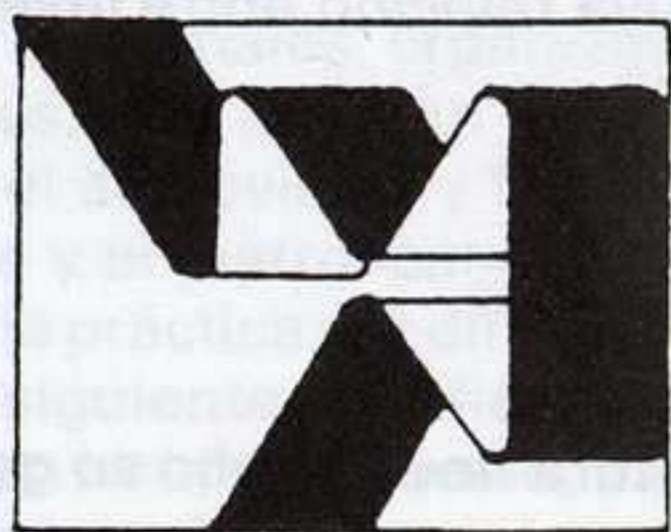
LUISA FERNANDA

LA DEL SOTO DEL PARRAL

LA CHULAPONA

LA LEYENDA DEL BESO

La Agencia de Viajes  
colaboradora de la ADE



VIAJES

# VIMANTOUR S.A.

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



Comisión de entrega del "Manifiesto" en el Ministerio de Cultura. De derecha a izquierda: Teresa Muñoz, Luis Díaz, Juan Antonio Hormigón, Juan Antonio Bardem, Jorge López y Jacinto Berzosa

representativos de los diferentes sectores de la práctica cultural, creando instancias y articulando mecanismos para que dicha cooperación se establezca de forma constante y fructífera.

## Tercero

Que las administraciones autonómicas y locales incrementen a su vez sus presupuestos de cultura, dedicando prioritariamente sus recursos a infraestructura y producción cultural españolas, eludiendo la evasión gratuita de recursos en acontecimientos de dudoso interés y escasa rentabilidad social, como en tantas ocasiones se hace.

Instamos a dichas administraciones a que realicen su gestión en cooperación igualmente con las asociaciones y sindicatos representativos de los diferentes sectores, articulando mecanismos para que ello pueda llevarse a cabo. Consideramos imprescindible así mismo que se pongan en práctica líneas de actuación que coordinen la inversión y difusión culturales, abandonando la actitud de aislacionismo que mantienen con frecuencia en la actualidad.

## Cuarto

Urgimos a las fuerzas políticas y sociales a que elaboren programas coherentes y concretos de política cultural y planteen un debate consecuente y enérgico en los diferentes parlamentos, sobre los temas culturales, dejando al margen los lugares comunes a que han reducido hasta ahora sus planteamientos y dándole importancia y lugar prioritarios.

## Quinto

Exigimos la continuidad y consolidación del sector público de la radio y la televisión, que entendemos constituye una garantía y posibilidad de que la cultura se produzca en el ámbito audiovisual. Reclamamos a las televisiones y radios públicas la creación o ampliación de los espacios de información y debate cultural, el abandono de los criterios dominantes en donde se da más valor a ciertas individualidades que a los conocimientos que posean sobre la cuestión que se aborda, y se incrementen los programas dramáticos de producción propia elevando su calidad así como los de las series y películas que se emiten, a fin de establecer un contrapeso a la caída hasta cotas ínfimas que se ha producido en las programaciones, tanto en contenidos como en elaboración formal, con la aparición de las televisiones privadas.

## Sexto

Reivindicamos ante los editores y directivos de los medios de comunicación escrita, que amplíen los espacios de información y opinión cultural, modificando los criterios actualmente existentes que los limitan en gran parte sólo a los "magnos acontecimientos", con frecuencia de carácter especulativo, mercantilista y coloniza-



Entrega del "Manifiesto" al Ministro de Cultura (dcha.).

dor, o se circunscriben endogámicamente a lo que consideran como "conocido".

Exigimos que los acontecimientos culturales se reflejen con veracidad informativa y sin frivolidad, para que ésta no se confunda con las realidades de la práctica cultural. Planteamos igualmente que se garantice una labor crítica rigurosa, capacitada y solvente, que elimine la arbitrariedad y sirva de instrumento movilizador y no disuasor de los ciudadanos hacia las diferentes prácticas culturales.

### Séptimo

Las asociaciones y sindicatos firmantes de este MANIFIESTO, son conscientes de la cuota de responsabilidad que compete a los trabajadores y creadores en este estado de cosas. En consecuencia se comprometen a transmitir a sus integrantes la voluntad de esforzarse por elevar su capacitación técnica y profesional para conseguir mayores niveles de calidad, así como a procurar una mayor conexión de sus realizaciones con las esperanzas y anhelos de sus públicos potenciales.

### Octavo

Entendemos que este conjunto de circunstancias exigen pronta respuesta. Instamos a las instituciones y entidades a que hemos hecho referencia, que concierten reuniones con las asociaciones y sindicatos representativos de los diferentes campos de la práctica cultural, a fin de abordar pormenorizadamente los diferentes problemas.

Madrid, 26 de noviembre de 1.991

ASAMBLEA DE DIRECTORES, REALIZADORES DE CINE Y AUDIOVISUAL ESPAÑOL (ADIRCAE). ASOCIACION DE ARTISTAS PLASTICOS DE MADRID. ASOCIACION DE AUTORES DE TEATRO (A.A.T.), ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA DE ESPAÑA (A.D.E.). ASOCIACION DE PRODUCTORES CINEMATOGRAFICOS. ASOCIACION DE PROFESIONALES DE LA DANZA. CARABOX Y TABLADA (LOCALES DE ENSAYO MUSICALES). CLUB DE AMIGOS DE LA UNESCO (C.A.U.M.). COLLEGI DE DIRECTORS CATALANS, CONFEDERACION DE SALAS ALTERNATIVAS DE TEATRO (EN FOR-

MACION). CONFEDERACION SINDICAL DE CC.OO. FEDERACION DEL ESPECTACULO, CULTURA Y DEPORTES DE CC.OO. FEDERACION DE LA UNION DE ACTORES DEL ESTADO ESPAÑOL, FEDERACION ESTATAL DE COMUNICACION, ESPECTACULOS Y OFICIOS VARIOS (CEOV-UGT). MUESTRA ALTERNATIVA INTERNACIONAL DE TEATRO. PLATAFORMA DE NUEVOS REALIZADORES Y TECNICOS AUDIOVISUALES, SINDICATO PROFESIONAL DE TRAMOYISTAS. TECNICOS ASOCIADOS CINEMATOGRAFICOS ESPAÑOL (TACE). ASOCIACION DE APUNTADORES Y REGIDORES. ASAMBLEA DE DOBLADORES. SINDICATO PROFESIONAL DE MUSICOS ESPAÑOL. PLATAFORMA DE TEATRO GRAN CANARIA.

### Resolución adoptada por la Asociación de Directores de Escena de España, ante la convocatoria de movilizaciones de las asociaciones y sindicatos del sector artístico el día 12 de diciembre

Ante la anunciada jornada de huelga del día 12 de diciembre promovida por la Federación de la Unión de Actores del Estado Español y las Centrales Sindicales UGT y Comisiones Obreras, a la que se han sumado diferentes sindicatos y asociaciones del ámbito cultural, la Asociación de Directores de Escena de España manifiesta su solidaridad con los convocantes, respecto a los problemas de fondo que la motivan expresados en el "MANIFIESTO" elaborado por la PLATAFORMA DE LA CULTURA.

Por otra parte, habida cuenta que la ADE no es un sindicato sino una Asociación cultural y profesional, deja en libertad a todos sus asociados para que actúen al respecto como consideren oportuno.

Madrid, 2 de diciembre de 1991

ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA DE ESPAÑA



# Tres propuestas sobre neoliberalismo

## Dinero y espectáculo

**L**OS TEATROS cierran hoy: un paro simbólico que no sólo afecta a los actores que lo han convocado con un manifiesto extenso, sino a otros trabajadores de la cultura del espectáculo: cine, televisión, narrativa, danza, técnicos audiovisuales, maquinistas... Se han asociado también los empresarios, y no la atacan o devalúan los funcionarios del Ministerio de Cultura.

La rara unanimidad la explica el motivo central: el dinero o, dicho en su lenguaje, "el sustancial recorte de los presupuestos de la cultura para 1992".

Traduciendo el manifiesto: la importación de la narrativa procedente de EEUU disminuye las ocasiones de trabajo y lucimiento de los españoles. En la reciente reunión de dramaturgos españoles en San Sebastián se produjo también una resolución para que el 50% de la exhibición nacional sea reservada para los "autores vivos": son ellos. Naturalmente, no describen como interés personal su acción, sino que quieren sacarnos de la actual situación de "colonialismo cultural", denuncian como escasa la información cultural en los medios, defienden su "resistencia humanista" ante "el fanatismo, la superstición y la sinrazón generalizada", y piden, entre otras cosas: más capacidad para el ministerio y más presupuestos; que el Gobierno sustituya los "magnos acontecimientos" megalómanos por una cultura "coherente, democrática y progresista", y que "se garantice una labor crítica rigurosa, capacitada y solvente que elimine la arbitrariedad y sirva de instrumento motivador y no disuasor de los ciudadanos hacia las diferentes prácticas culturales" lo que en otro régimen se llamó más sencillamente "crítica constructiva".

Cualquiera suscribiría muchos de los principios que inspiran esta huelga de huelga de hoy, que sería probablemente erróneo y esquemático resumir en los deseos de más dinero y buena crítica, sin olvidar que, en definitiva, son estas personas, hoy inactivas, las que han creado un teatro del que han desertado voluntaria y libremente la mitad de los espectadores en los últimos seis años. El tono de la declaración se manifiesta claramente a favor de una cultura estatal; en la Unión Soviética se ha practicado exclusivamente en los últimos 60 años, como en China, y el resultado, hoy, no es más que una mejora en la práctica de los oficios artísticos, una esclerosis en lo tradicional y una desaparición de la verdadera creación artística. No ocurre lo mismo en EE UU, donde el arte del espectáculo vive sin subvención, como en Londres, donde Margaret Thatcher recortó hasta el límite los presupuestos de ayuda. Son, paradójicamente, los países donde florece el teatro.

La realidad es que en España, en la actualidad, ni el teatro ni el cine podrían vivir sin dinero estatal o patrocinio privado: el encarecimiento de los espectáculos (al que ha contribuido la concurrencia de los teatros institucionales), la precariedad de los teatros comer-

ciales, reducidos a un número limitado de funciones semanales, y la concurrencia con otros medios más espectaculares harían que el precio de la butaca alcanzaría unos niveles de prohibición absoluta. Ya es absurdo que hoy un espectáculo teatral cueste en torno a 2.000 pesetas la localidad, cuando la televisión ofrece gratis una literatura dramática que se estima más y resulta más cómoda.

El dilema en este momento es que sin la ayuda del Estado el teatro perece, tal como se ha ido creando, y que ella se aliena y corre el riesgo de ir cambiando según los Gobiernos que se sucedan.

EL PAIS, jueves 12 de diciembre de 1991

## Una huelga confusa

Por Eduardo Haro Tecglen

**E**l teatro en España ha perdido en seis años la mitad de los espectadores, se ha dicho en el congreso de autores españoles celebrado en San Sebastián. Creen que ellos podrían recuperarse si fuesen protegidos por el Estado y éste obligase a que el 50% de los espectáculos fueran "De autores españoles vivos". El principio de la reunión era aparentemente ridículo - y esta misma solicitud lo sería si no estuviese movida por la desesperación - y trataba de protestar por la no inclusión de estos escritores en el censo elaborado por el Ministerio de Cultura para la Feria del Libro en Francfort.

Hay algo más serio que un ramalazo de vanidad; parece influir en la cuestión de que si el teatro es literatura o no. Naturalmente que lo es. Pero desde hace muchos años la aparición del director de escena como centro del espectáculo y la de otros auxiliares convertidos en especialistas ha ido cambiando la literatura dramática en el espectáculo, y se ha elaborado una importante doctrina en torno a este interés, a esta voracidad. Este poderoso asalto lo perdieron dos estamentos: el de los autores y el de los actores, que hoy jueves han llegado a la huelga simbólica de los teatros para protestar, prácticamente, de todo. De lo que está pasando y, diríase, de lo que están haciendo: un teatro sin espectadores.

Yo pienso que el director es valiosísimo como auxiliar de la literatura dramática, como espejo en el que se vea el actor y pueda retocar su creador y su talento: no como maestro. Y creo que la cobardía de autores y actores ante el avance de los directores y su corte están en la base de que el teatro no les salga bien, y los espectadores no vayan.

No es el motivo único, aunque todo se empareja. La enorme

# teatral

división del trabajo y la utilización de materiales y tecnología ha encarecido la representación. Ha ido entrando una manía de grandeza en este país que abarca todo; pero en el teatro que tiende a ella por naturaleza, se ha convertido en ostentación, en lujo. Muy pocos teatros pueden hoy producirse sin subvenciones; el precio real de la localidad sería insostenible. Pero no deja de verse en teatro altamente subvencionados, o institucionales, cómo una gran riqueza de escenarios, luces, músicas y trajes no consiguen sostener al público en la butaca, ni siquiera invitado.

## Dinero y riqueza

Todo este dinero y esta riqueza artística no ha hecho feliz al autor. Le quita dinero. Hay menos representaciones por semana y los precios de las entradas son políticos. Los autores reivindican que parte de estas subvenciones sean para ellos y no sólo para empresarios o aportadores de bienes tangibles; pero los directores, a su vez, reivindican también una autoría, porque creen que son creadores del espectáculo. Tampoco hay compañías estables, y a veces el nombre de compañía no es tal, sino un título: son compañías formadas para cada obra, compañías de reparto. La unificación de los actores la hace el director, que, además, suele tener su escuela, porque es un creador total: hace decir, moverse y hablar a los actores según sus puntos de vista. No hay que olvidar que hay directores de escena extraordinarios, inteligentísimos, con calidad artística; pero, como en todas las profesiones, abundan los mediocres: puede un mediocre dirigir buenos actores y buenas obras, y destruirlas. Difícilmente mejoran una obra mala: frecuentemente hunden una obra probadamente buena.

Así se ha venido abajo el teatro; y así han comenzado mal los dramáticos en televisión —que son infinitamente peores e infinitamente más caros que los comprados—, y se han hecho algunas de las peores películas del mundo —afortunadamente hay un cine de autor que está salvando la situación—; el teatro va a tener ya poca salvación, como no vuelva a sus principios.

Lo que no es, indudablemente, salvación es lo que proponen los autores ni lo que dice el manifiesto que preside la huelga de este jueves: que el Estado dé más dinero. El Estado nunca da; compra. Se ha comprado el teatro para dejarlo hundir: ningún Estado paga un teatro de agitación, de discusión social y política. Un Ministerio de Cultura es, siempre, dirigista; y un consejero cultural, o un concejal. Tienen también el sentido de la grandeza, del fasto y la autobiografía, del currículum.

La apropiación del paraguas nacionalista por el congreso de autores y por las asociaciones que se manifiestan y huelgan sólo revela ingenuidad. Denunciar la corrupción de la sociedad española por importación de cine imperialista americano es, sencillamente, infantil: ¡Si sólo fuese eso lo que importamos! Este manifiesto es de niños, no de adultos: pretenden que la crítica hable bien de todo el teatro para no quitar espectadores, en cambio; definen ellos mismos como *basura* los espectáculos o las series que no firman o interpretan, y atacan —crítica— a las televisiones públicas o privadas. Lástima de huelga, cuando tantos motivos hay en la cultura para manifestarse en contra, una de ellas, la existencia en sí del Ministerio de Cultura, y de los poderes reflejados en escala menor, que ellos defienden cuando es evidente que ha dirigido la cultura hacia lo inane.

Cuando se habla de cultura, responder con la palabra dinero: que lo hagan los ricos —es decir, los funcionarios, los patrocinado-

res y los empresarios— es normal: se quiere comprar, como siempre, el arte teatral, el del autor y el del actor. Pero que los verdaderos creadores quieran que se resuelva pagándoles más, en lugar de haciéndoles libres, es una cuestión, por lo menos, confusa.

Ni siquiera saben que cerrar los teatros no es, ni siquiera, un arma de presión. Como no sea para ir amenazando la capital cultural de Madrid y los festejos de Sevilla y Barcelona: se les dará más dinero y la cultura quedará igual.

EL PAIS 12-12-1991

## La farsa

Por Francisco Umbral

**A**ntes era mejor porque el teatro sólo estaba en crisis. La crisis del teatro empezó con los griegos y ese suspenso de la crisis, que ha durado veinticinco siglos, es un aliciente más que añadir a cada representación. Antes era mejor, digo, porque sólo había crisis del teatro. Ahora es que ya no hay teatro.

Hoy, el tinglado de la antigua farsa es una farsa. Los cómicos se ponen en huelga pidiendo subvenciones, y estoy con ellos, pero uno no cree demasiado en el mecenazgo oficial o particular. El único mecenas es el público, en el teatro como todo. El público que va o no va, paga, compra o no compra. El Estado, los patrocinios, las subvenciones y los mecenazgos debieran ser siempre cosa excepcional, más del orden de una política cultural que de la cultura misma. Un teatro saludable es el que vive por sus propios medios. Ni don Jacinto Benavente ayer ni Buero Vallejo después ni Alonso Millán hoy han necesitado del empujoncillo oficial para triunfar, y ahora llamo triunfar a hacer un teatro que interesa al público. Y esto es todo menos un problema económico, contra lo que parezca, pues la verdadera relación autor/público es el dinero. Mucho más confortable que los aplausos, para un autor de teatro, es saber que la gente ha pagado por escucharle. El valor añadido del dinero es que supone reconocimiento social, general, popular, cuando a uno le pagan por oírle o leerle. Entonces el autor sabe que ha comunicado con el público, con un público, con *su* público, y esa comunicación se hace tangible en taquilla.

Lo otro, el teatro sostenido artificialmente es la farsa de la farsa, tanto si se recurre al Ministerio como a la pornografía. Si el teatro ha de morir, que muera. Yo le guardaré eterno luto. Pero este teatro subvencionado a que ahora estamos acostumbrados es un poco acongojante, triste, es, ya digo, la farsa de la farsa, la ficción de la ficción, la *representación* de la representación. El autor, mediante esta fórmula, no puede tener conciencia, pienso yo, de que ha conectado con la sociedad, de que ha llegado a un público, de que la platea está touché.

Los autores que antes he citado, y otros muchos, puede que alguna vez hayan sido ayudados oficialmente, pero siempre como cosa excepcional y por alguna razón concreta. El oficio natural de un autor en España, desde Arniches a Jardiel, ha sido vivir de sí mismo, de lo que escribe. Y no se me diga que las vanguardias y el experimentalismo necesitan protección, porque ya no hay vanguardia: el público se ríe con «La cantante calva» como con Giraudoux, Ionesco ha resultado uno de los autores más comerciales del siglo. Parece cruel e insensato decir todo esto ahora, pero hay otros medios la televisión, el cine donde actores y autores pueden buscar subsistencia si es que realmente el teatro se ha muerto en España. Las subvenciones son como ese enchufe eléctrico por el que un cadáver con el encefalograma plano sigue respirando y latiendo.

A uno le parece más saludable, ya digo, para el público, para la cultura, para el teatro y todos sus profesionales, que este arte, este espectáculo se sostenga por sí mismo, mientras pueda. Por dos razones, la social y la personal. La social se refiere a lo que he llamado farsa de la farsa. No se puede estar fingiendo, mediante dinero, que hay lo que no hay. La razón personal, ya tratada antes, es la que concierne al autor. Todo hombre con vocación de escribir teatro es un hombre vocado y volcado hacia la sociedad, un escritor que tiene cosas que decir en voz alta a un público y una época. Y el único testimonio de que esa comunicación se ha logrado es esa curiosa maña de la acuñación de la moneda de los fenicios. Y eso que los fenicios, me parece, no tenían teatro.

EL MUNDO — 1.12.1991

# Sobre la oportunidad y necesidad del mecenazgo

Por José Manuel Garrido

La importancia y trascendencia que los sistemas democráticos confieren a la cultura como expresión de los aspectos más profundos de la persona y factor impulsor del desarrollo social tiene fiel reflejo en los modernos textos constitucionales. Así, la Constitución Española de 1978 eleva el derecho a la cultura a la categoría de principio rector de la política social y económica, exigiendo a los poderes públicos la generalización del acceso a la misma de todos los ciudadanos. De esta manera se sitúa este derecho al mismo nivel que otros tan fundamentales como el derecho a la educación o a la salud. La cultura se entiende, no ya como algo inmaterial, sino como servicio público.

En el cumplimiento de este mandato, los poderes públicos no pueden limitarse al desarrollo de funciones ya tradicionales tales como la creación y mantenimiento de infraestructura cultural o la conservación del patrimonio histórico, sino que, además, han de actuar directamente respecto a aquellas manifestaciones a las que, por su envergadura o rentabilidad económica, la iniciativa privada no acude y, no obstante, revisten un claro interés social. Esta línea de actuación de las diferentes administraciones ha hecho que la evolución de la vida española durante la última década se haya caracterizado por la progresiva ampliación de la oferta cultural y la creciente demanda de bienes culturales.

Pero el derecho a la cultura no se agota en el acceso de todos los ciudadanos a los bienes culturales, sino que obliga a los poderes públicos a crear las condiciones para el desarrollo en libertad de la creación artística y para su máxima difusión.

También a lo largo de esta última década, los foros europeos han sido escenarios de un largo y complejo debate sobre la financiación pública o privada de la cultura. El crecimiento sostenido de la demanda cultural a que hacíamos referencia, tanto en España como en los países de nuestro entorno, no ha ido, por lo general, acompañado por un aumento proporcional de los presupuestos públicos culturales. Existe además una preocupante tendencia, en épocas de recesión económica, a iniciar el recorte por los departamentos culturales, quizá porque no está totalmente erradicado, ni siquiera de las mentalidades de los políticos más progresistas, el prejuicio de considerar la cultura como una especie de lujo.

Y, sin embargo, no existe ningún sector cultural importante que no dependa, en mayor o menor grado, de la financiación pública. Los museos, las bibliotecas, el teatro, la música, o son financiados íntegramente por las administraciones públicas o necesitan importantes subvenciones. Asimismo en la dinamización de la cultura es decisiva la actuación de la Administración.

Esta situación conlleva un claro desequilibrio entre sector público y privado y, en consecuencia, la política cultural ha de propiciar el fortalecimiento económico de la industria privada, salvaguardando la autonomía de la cultura y la libertad de creación y producción artísticas. Se trata además de definir la fórmula adecuada para coordinar y completar los sistemas públicos y privados de financiación de la cultura.

## Democratizar la cultura

Pero la llamada de los poderes públicos a la colaboración de la sociedad no se justifica sólo en términos estrictamente económicos, sino también, y más prioritariamente, por las preocupaciones de avanzar en la democratización de la cultura. Además de asegurar el acceso de los ciudadanos a los bienes y servicios públicos culturales, se pretende fomentar sus propias iniciativas en este campo e implicarles en el desarrollo de los proyectos culturales de interés general.

Por todo ello, el Gobierno se ha planteado la necesidad de crear incentivos fiscales para fomentar la participación privada en actividades de interés general, a partir de la experiencia obtenida en la aplicación de medidas dispersas contenidas, fundamentalmente, en leyes promulgadas en estos últimos años (como las del patrimonio histórico español, de los actos conmemorativos de 1992, de publicidad y de entidades carentes de fines de lucro).

El objetivo es reforzar la participación de asociaciones, fundaciones y empresas en la promoción de la cultura, mediante el desarrollo de sus propios proyectos y la colaboración de la sociedad en general en la realización de los proyectos de las administraciones públicas, así como dar respuesta al creciente interés de las empresas por utilizar el hecho cultural como elemento de comunicación con su entorno social.

Pese al mandato constitucional y a todo lo reconocido en foros internacionales europeos, en nuestro país algunos sectores conservadores, que todavía confunden la acción pública en cultura con la censura o el dirigismo oficial, proclaman la abstención de los poderes públicos en este ámbito, en aras de una retórica defensa de la libertad de expresión y de la iniciativa privada, al tiempo que pretenden reducir el gasto público a costa de la organización y el funcionamiento de los servicios públicos culturales.

Sus argumentos son falaces, porque en una sociedad democrática, que se asienta sobre la libertad de empresa en el marco de la economía de mercado, la libertad del artista para crear y de la sociedad para conocer y disfrutar de esa creación artística resulta coartada por los intereses económicos que confluyen en la producción cultural. En mi opinión, no se trata tanto de cuestionar la intervención pública en el ámbito cultural, por entender que la verdadera garantía de la autonomía cultural reside en la existencia de la más amplia pluralidad de iniciativas y de fuentes de financiación, como de que exista una mayor iniciativa privada en beneficio del pluralismo cultural y de allegar recursos privados para la realización de proyectos públicos como financiación complementaria. En ningún caso el mecenazgo privado debe sustituir ni la iniciativa pública ni los recursos públicos.

La ley de incentivos fiscales a la participación privada en actividades de interés general, más conocida como la ley del mecenazgo, ha de interpretarse como un instrumento más para movilizar y coordinar los recursos financieros y establecer unas reglas de juego a fin de que la coexistencia de la iniciativa pública y privada sea armoniosa, coherente y eficaz para el desarrollo y enriquecimiento cultural de nuestra sociedad.

EL PAIS, miércoles 4 de diciembre de 1991



Elenco de los "Aprendices de brujo". (Fotos: Juan Pedro Clemente).

# Los aprendices de brujo

**UNA INICIATIVA DE LA ADE**

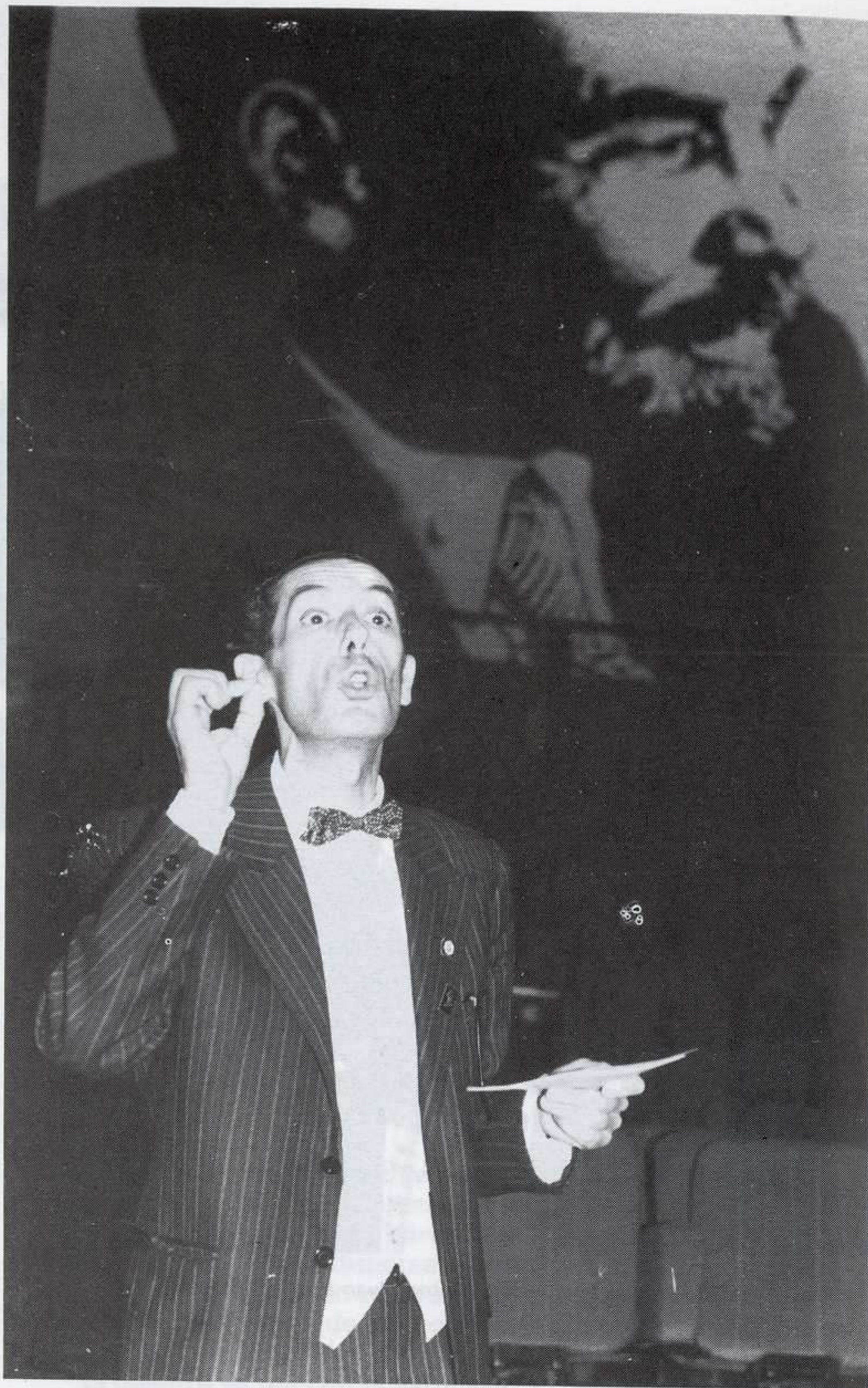
**L**os aprendices de brujo" ha sido un proyecto que durante cuatro días se hizo realidad. Lo que fueron ideas, planes, quimeras, búsqueda de recursos, desasosiegos, consultas, esfuerzos, se materializaron finalmente en un espectáculo que del 28 de noviembre al 1 de diciembre sentó sus reales en la Sala Olimpia de Madrid. El público acudió masivamente, lo siguió con atención, se involucró y disfrutó. Sus testimonios de reconocimiento han sido el mejor termómetro y la gratificación mayor que recibieron los participantes en ese acto teatral tan infrecuente en nuestros lares.

Muchas cosas hemos aprendido de esta experiencia. La primera y principal, que es posible reunirnos y trabajar juntos sin otro estímulo que el de sacar adelante un experimento teatral que aporte argumentos al debate escénico. Esta constatación representa por sí sola el éxito más sólido de nuestra aventura. En el recuerdo de todos permanecerá la personal y esclarecedora interpretación de Stanislavski realizada por Pepe Monleón; el meticuloso y riguroso Mei Lan Fang construido por Paco Nieva; la exquisita y aristocrática visión de Gordon Craig ofrecida por Angel Fernández Montesinos; el dominio y solidez de Eusebio Lázaro

como Nemirovich Dantchenko; la responsabilidad y entusiasmo de Jesús Cracio en su Tretiakov; la maestría y minuciosidad de Antonio Malonda desplegada en su Tairov; la entrega y expresividad de Guillermo Heras como Meyerhold; la analítica y vigorosa recreación de Piscator efectuada por Pedro Alvarez-Ossorio; la precisa y apasionada labor de Juan Antonio Hormigón como Brecht; la búsqueda tipificadora de Jorge Eines para definir a su Alf Sjoberg; el esfuerzo y tesón de Juanjo Granda para construir el personaje más áspero y lejano, el de Platón Kerzentsev; la imprevisible locuacidad de Facio como Eisenstein y la



José Monleón: *Stanislavsky*.



Jesús Cracio: *Tretiakov*.

atenta y disciplinada creación de Juan Margallo del Presidente de las VOKS. Sin olvidar a Lucila Maquieira, Julio Castronuovo, Agustín Iglesias, Quique Siva, Nicolás Mallo, Vicente Aranda, Inma Alvear, Borja Ortiz de Gondra, junto a los alumnos de dirección de la RESAD, otros más de interpretación y el personal técnico y administrativo del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, incorporados como público participante, militares, comisarios, todos ellos unidos por la misma ilusión y entusiasmo.

En segundo lugar no ha sido poca cosa poder palpar la fuerza y valor de las ideas y las palabras en el teatro. Posiblemente sea una perogrullada decir que una forma de superar la actual crisis teatral consiste en hacer espectáculos en los que se cuenten cosas que interesen a un determinado público. Efectivamente esto no es nuevo. Lo que sí sucede con frecuencia es que las actuaciones de programadores, empresarios y ciertos críticos que intentan determinar lo que interesa o no, evitan cuidadosamente los espectáculos en que se abordan cuestiones que afectan directamente a los seres humanos, que son consecuentes y ricos en la confrontación de ideas y comportamientos, y se refugian en esteticismos estériles o anécdotas insulsas y vacuas.

La intención de quienes realizaron "Los aprendices de brujo" fue la de promover un acto teatral más que la de un espectáculo con todas sus implicaciones. No pretendían competir con nadie ni suplantar a nadie. En realidad no era su intención pasar por lo que no eran en su mayor parte: actores de profesión. Pero sí asumían su condición de actores coyunturales y como tales interpretaron los personajes históricos que les correspondieron. Algo muy simple porque eso y no otra cosa es el teatro.

**L**a casi totalidad de los informadores culturales y críticos teatrales entendieron y reflejaron en sus columnas el sentido y significado de nuestro proyecto, así como otros pormenores relacionados con su gestación. Sus opiniones pudieron discurrir por cauces distintos, pero en todos los casos se asumieron limpiamente sus características e intenciones. Casi la totalidad, decimos, porque una vez más, prosiguiendo con su inveterada actitud, el señor Mauro Fernández Dios, alias Armiño en los papeles, le dedicó un delirante y maligno comentario en el medio que le acoge, plagado de tergiversaciones de la verdad o dicho más a los llano,

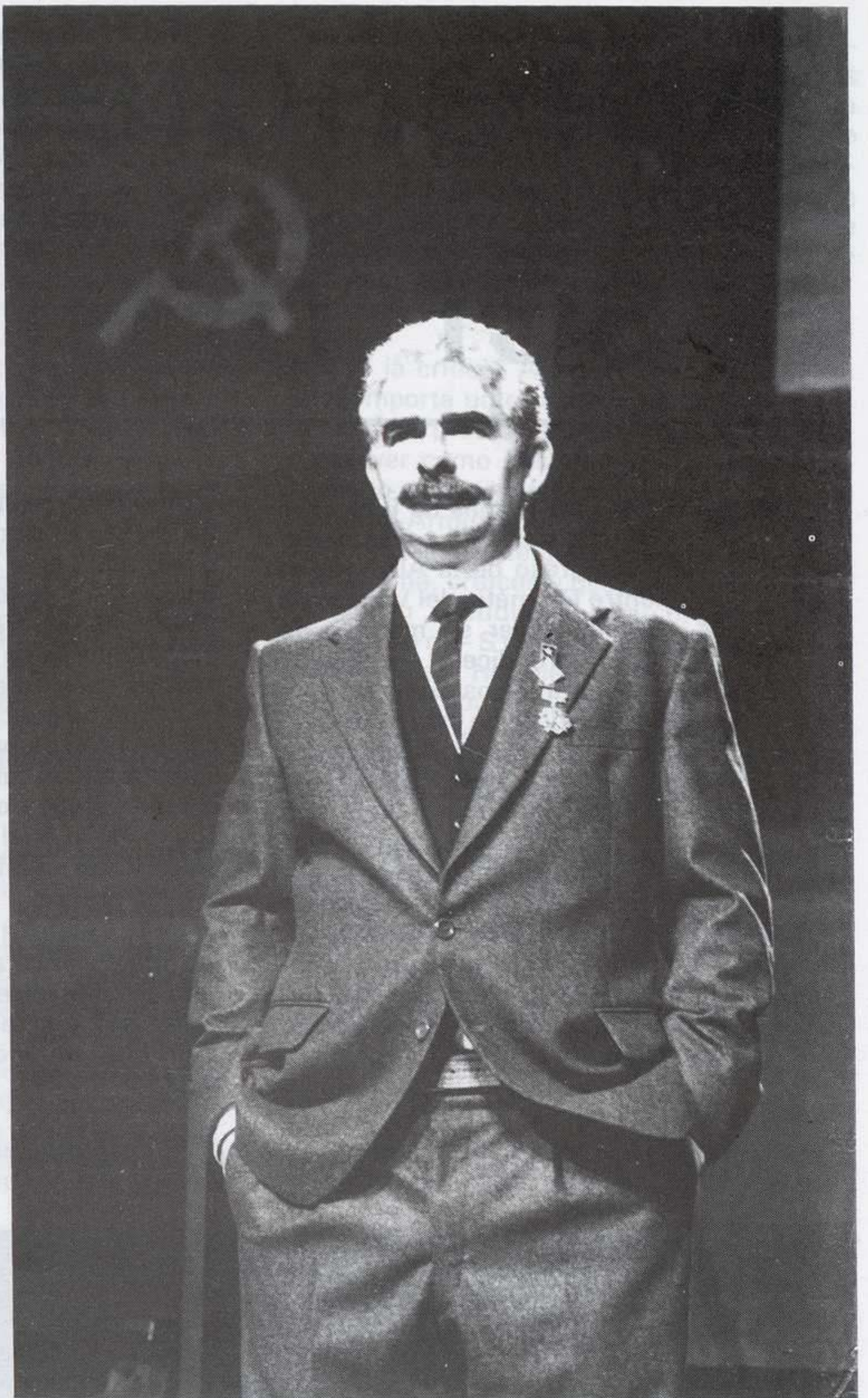
de burdas mentiras y suposiciones basadas en ellas.

Como institucional cultural y profesional privada, cuya orientación es determinada únicamente por la asamblea de sus miembros y su Junta directiva, no estamos dispuestos a admitir los insultos de nadie, ni la demagogia barata en el tratamiento de los temas teatrales, ni creemos que nadie —y menos que nadie personajes como el señor Fernández Dios— tengan adquirido el derecho de pernada de insultar impunemente, de insultar con descaro inicuo, sólo porque posee la patente de corso de disponer de un espacio en un medio de comunicación. Quizás la pretendida omnipotencia contenida en su segundo apellido le empuje a ello: es igualmente un craso desliz. No obstante, dada su trayectoria y la naturaleza mal pergeñada de su escrito, consideramos que no vale la pena dar demasiado protagonismo a un hecho tan irrelevante a todas luces. Establecer una casuística que anotara desde sus traducciones al castellano de traducciones de textos cervantinos al francés, hasta la búsqueda de fondos públicos para fallidas empresas editoriales, resultaría algo ocioso por sobradamente conocido en el ámbito cultural.

Sin embargo tampoco estamos dispuestos a permanecer silenciosos ante el impropio



Jorge Eines: Sjoberg.



Juan Margallo: Presidente de la sesión.

y la tergiversación obsesiva de comportamientos y objetivos, ante ese ajuste de cuentas barriobajero a que se reduce el citado comentario. Parecería si eso hiciéramos que nada teníamos que decir al respecto, y una cosa es que sigamos en la medida de nuestras fuerzas la máxima de Marco Aurelio que reza: "nuestra mejor venganza es no ser como ellos", y otra bien distinta que dejemos de denunciar el fraude informativo y conceptual a que se somete al lector en numerosas ocasiones y al que el señor Fernández Dios parece estar abonado a tiempo completo.

Por eso afirmamos que constituye un absoluto despropósito —no ha sido el único en cometerlo— establecer paralelismos entre el Kerzentsev histórico —fiscal más tarde de los tristemente famosos "procesos de Moscú"— y quienes hoy puedan ocupar un cargo en la administración o gestión teatral públicas. Con todas las insuficiencias de nuestra democracia, las situaciones son diametralmente opuestas y las comparaciones sólo son delirios rencorosos de origen variopinto. Si nosotros dijéramos lo propio de alguien que es contratado por Televisión Española, como lo fue el señor Fernández Dios, para emitir "juicios" y condenas sobre nuestra vida cultural, estaríamos cometiendo idéntico desafuero. Analizar gestiones, programaciones, estéticas y repertorios es perfectamente legítimo y saludable, pero

convertirlo mediante el subterfugio de una demagogia primaria en ladrido de frustado irredento, es francamente obsceno por la radical ausencia de ética que trasluce.

En las oficinas del Festival de Otoño, en alguna reputada librería de teatro, el señor Fernández Dios no se ha recatado en afirmar que en España no existen directores de escena ni teatro. Enarbolando esta actitud y esta ceguera cómplice, mal pudo comprender algunas evidencias palmarias de nuestros "Aprendices de brujo". Comprender en primer lugar, que disciplinada y rigurosamente seguíamos las indicaciones de nuestro colega y amigo Josep Montanyés, autor de la puesta en escena. Que eran en cualquier caso los personajes históricos quienes cantaban "La Internacional" un día de primavera de 1935, independientemente de lo que cada cual haga o deje de hacer como ciudadano: ¡Pero qué sabrá el señor Armiño de lo que pensamos o hacemos! Por último una apostilla: nada más lejos de nuestros propósitos que proponer un espectáculo anticomunista primario, pero no por ello íbamos a traicionar los hechos históricos constatables y objetivables. Eran muy otros los presupuestos que en el acto teatral se debaten y desde luego de palmaria contemporaneidad. Otra cosa es la recepción que el señor Fernández Dios establezca; al fin y al cabo allá él.

**E**ste episodio único y excepcional que forma parte del florilegio de acritudes gratuitas y puñaladas perversas que adornan buena parte de nuestra vida teatral, no empaña lo más mínimo nuestro entusiasmo y nuestro gozo por lo que hicimos en "Los aprendices" y redobla nuestro entusiasmo por lo que haremos en el futuro. Para quienes tuvimos que luchar contra la dictadura franquista, su arbitrariedad, su censura y sus persecuciones, sucesos así nos parecen anécdotas irrisorias. ¡Cuándo comprenderemos de una vez que estos vociferantes de temperamento bilioso, que tan admirablemente definió el doctor Huarte de San Juan en su "Examen de ingenios para las ciencias", son en nuestro cotarro escénico nimiedades obsoletas! ¡Cuándo nos decidiremos a prescindir olímpicamente de su estulticia! ¡Cuándo los medios que los acogen pondrán remedio a la irresponsabilidad en que incurren al hacerlo!

Para finalizar, queremos dejar constancia expresa del trabajo de Pep Montanyés, vicepresidente de la ADE, y de su ayudante Pep Antón Gómez, por su dedicación y entrega para que "Los aprendices de brujo" fueran una realidad. Y lo fue.

# Aprendiendo a ser brujos

Por Borja Ortiz de Gondra

**C**uando en el mes de junio nos comunicaron a los asistentes al IV Congreso de la ADE que el Centre Dramàtic del Vallés nos invitaba a ver su montaje de "Los aprendices de Brujo" como acto de clausura, y nos explicaron las especiales características de esta puesta en escena, creo que la mayoría acogimos la idea con ironía o escepticismo. "¿Directores haciendo de actores? Seguro que será una "boutade" muy graciosa, pero sin mayor trascendencia". Algunos incluso comenzaron a regodearse en el morbo de imaginar a sus compañeros de profesión, y sin embargo amigos (?), naufragando en tan difícil empeño, tartamudeando y balbuciendo. Así todos nos dispusimos a afilar las uñas. Es que nos queremos mucho.

Ya la entrada en el Teatro Alegría-de Terrasa defraudó nuestras expectativas. El espacio escénico que nos encontramos,

reproducción estilizada de una reunión en la Unión Soviética de los años treinta, cuidadísimo, nos hacía sospechar de aquello "iba en serio". Luego, la interpretación de los directores-actores, su compromiso, su nivel actoral acabaron por rendirnos. Estábamos ante un excelente montaje hecho con rigor y una autoexigencia altísimos, que contaba con un texto sorprendente. En mi caso, al no comprender el catalán perdía los matices del debate, aunque no el hilo general de las discusiones, lo cual no disminuyó un ápice el placer intelectual que me producía.

A la salida, el comentario era unánime: los directores catalanes habían dado un lección de buen hacer y un ejemplo ante lo cual, todos nos planteamos la misma cuestión: ¿Por qué no montarlo en castellano en Madrid?

El proyecto permaneció olvidado para mí hasta que recibí una llamada encargándome

su traducción. A medida que iba avanzando en el trabajo y mientras luchaba a brazo partido con unos textos enrevesadísimos que me sonaban indecibles sobre un escenario, me iba admirando cada vez más de la capacidad de Josep Motanyés, que había logrado algo vivo, palpitante de aquella masa de discursos. He ahí un problema que el lector de la obra puede apreciar fácilmente: siendo un debate sumamente interesante para las gentes del teatro, es un "hueso" muy poco teatral. Si no lo hubiera ya visto puesto en pie difícilmente habría creído en su viabilidad. Pero Montayés, además de haber introducido algunas intervenciones del público que polemiza y la cronología final que da sentido último al montaje, no presentes en el original, había conseguido producir personajes vivos, apasionados, que discutían por sus postulados teatrales; había creado un marco estético y una disposición escénica envolvente, que involucra al espectador; había logrado, en suma, evitar el peligro mayor que presentaban "Los aprendices del brujo": convertirse en una sucesión de bustos parlantes o, "una inyección de teoría teatral por la vena", que me dijo un amigo al quien dí a leer mi traducción.

Por fin, llegamos a los ensayos. En el reparto, al cual se había llegado por selección natural (¡Ay, el abuelo Darwin!), vistos los compromisos de trabajo, problemas de fecha, interés de arriesgar la piel y cachets que nos cobraban los representantes de los asociados (es broma, por supuesto), eran todos los que estaban: Alonso de Santos, Alvarez Ossorio, Cracio, Eines, Facio, Fer-



Juan Antonio Hormigón: Bertolt Brecht.



Guillermo Heras: Meyerhold.

nández Montesinos, Granda, Heras, Hormigón, Lázaro, Malonda, Margallo, Monleón, Nieva y Marsillach (en off).

En las primeras sesiones de trabajo, para regocijo de nuestros compañeros y enemigos sempiternos (léase: los actores) debemos confesar que algunos hubo que hicieron lo mismo que tanto nos cabrea en ellos: no saberse el papel, cambiar "la letra" a su antojo (¡con lo que había costado!), ponerse enfermo. En fin "peccata minuta" que no afectó al excelente trabajo del conjunto, por que gracias a la santa paciencia, a la intuición y al trabajo duro esforzado de Montanyés y todos los directores, la nave arribó al día estreno con un nivel sorprendente por su eficacia en gentes que o bien no había actuado nunca o no pisaban las tablas hacía siglos. ¡Había que ver el chasco que se llevaban los que, como nosotros en Terrasa, venían a ver morbosamente a sus ex-directores, ex-profesores, o ex-compañeros en el escenario! Todos habían logrado el objetivo fijado: crear personajes individualizados, lejos tanto de la reconstrucción historicista como del tono doctoral. Mención especial merece a mi juicio Jesus Cracio, por su valentía torera, pues aceptó sustituir a Alonso de Santos, enfermo, a sólo tres días del estreno y salió magníficamente del empeño de sacar adelante Tretiakov, un papel enrevesado (a cambio de lo cual y de carambola, me dejó a mí el marrón de tener que lidiar con el suyo de Ivanovich, ¡gages del oficio! —aunque debo confesar que al final disfruté como un enano—).

Gracias a la labor de Guillermo Heras, el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas prestó el espacio de la Sala Olimpia, así como su equipo humano formidable, entusiasta, amabilísimo, para cuatro funciones a las cuales se tenía acceso por invitación, salvo la última gratuita para el público en general. Ante nuestra sorpresa y estupor, ésta desbordó todas nuestras expectativas. Había tanta gente sin entrada que quería verlo, que hubimos de barajar dos opciones: permitir que entrara mucho más personal del que permitía el aforo o hacer dos funciones ese día. Al final, se optó por la primera y la última representación se hizo entre el "calor del público", en el sentido más físico de la expresión (¡aquello sí que era fisicidad!): a nuestro lado, de pie, sentado en las escaleras, en cuclillas, repartido por toda la sala. Algunos maledicentes dirán que por fin vemos el cartelito de "No hay entradas para la función de hoy". No importa. Con tal de inculcar cultura, estamos dispuestos a soportarlo todo con humor y "santa resignación armenia" (Nieva dixit). Mártires de la causa que somos.

Hablando en serio, ¿cómo se explicaba que un texto árido, algo farragoso, intelectual, teórico, sea capaz de atraer la atención del público? Factores externos aparte (el morbo de ver a directores convertidos en actores, la excelente puesta en escena de Montayés, etc.), hay un hecho claro que subrayaban la mayoría de los espectadores a la salida: en un medio teatral como el nuestro, tan ombliguista, tan de patio de marujas, ésta ha sido una operación intelectual de

envergadura. Por fin en este páramo intelectual que es nuestro arte dramático, unos profesionales se detienen un momento a reflexionar sobre el origen de la mayoría de las líneas estéticas que nos domina, las relaciones del artista con el poder, la vinculación entre teatro y sociedad. Hacía falta este debate, este "pensar con" los padres de nuestro teatro.

¿Y la crítica? Aunque dijéramos que no nos importa un rábano y que no la leíamos, todos nos precipitamos a comprar la prensa para ver cómo nos trataba. Salvo un caso asilado que se dedica al insulto personal (Mauro Armiño, en "El Sol": "deficientes actores, estos intérpretes que son directores de escena, críticos y gestores, dejan ver un trasunto freudiano que provoca risa: Monleón—Stanislavsky, Heras—Meyerhold, Hormigón—Brecht"; lo que decían las abuelas: quien bien te quiere te hará llorar), en general fueron sumamente elogiosas: Alberto de la Hera en "Ya": "algo muy original y muy inteligente ha pasado por la Olimpia"; Javier Villán, en "El Mundo": "interesaba ver como actores a estos directores. El resultado ha sido ejemplar."; Lorenzo López Sancho, en "ABC": "teatro, magnífico teatro es éste. La sociedad de los señores directores de teatro acredita sus capacidades. Un caliente aplauso". Por una vez en la vida los críticos nos parecen unos señores inteligentes con los que estamos de acuerdo.

¿Qué conclusiones podemos sacar de



Francisco Nieva: Mei Lan Fang.



Angel Fernandez Montesinos: Gordon Craig.



esta nueva actividad de la ADE? En primer lugar, que hemos aportado una reflexión teórica al teatro español en un momento de crisis en el que precisamente lo que se necesita es un debate a fondo sobre nuestro arte dramático; en segundo, como colectivo hemos dado una lección de cohesión y rigurosidad en el teatro, demostrando lo mucho que podemos hacer; y por último, nos hemos acercado más al público ése al que, como las folclóricas, tanto queremos, pero que no nos quieren tanto, muchas veces por que no nos conoce. Juan Margallo, en el entusiasmo del estreno, decía: "tenemos que hacer una de estas cada dos meses". No tanto, pero lo que sí está en el ánimo de todos los "aprendices" es que esta magnífica iniciativa debe tener continuidad. ¡Que todos queremos volver a actuar!



Juanjo Granda: *Platón Kerzentsev*.



Inmaculada Alvear,  
Francisco Nieva  
y Jesús Cracio.

# Una experiencia "ejemplar"

Por Francisco Nieva

**L**os aprendices del brujo" —un título bien hallado— pertenece a un género de teatro "cuasi-happenimg" de perfiles periódicos que se empezó a practicar en los años 70, cuando las corrientes maestras —literatura teatral, arte poética, etc.— comenzaron a fallar. Los ha habido más o menos buenos, entretenidos y oportunos. "Los aprendices del brujo" es teatro intelectual, al menos va dedicada a una minoría verdaderamente iniciada en el teatro. El público común español no tiene muchas agarraderas para divertirse ni recrearse en esta pieza —por otra parte, hecha con gracia y habilidad.

Cuando Hormigón y Montesinos me propusieron hacer un papel -el mudo de Mei Lang Fang - acepté, porque quise hacer algo que desagraviase mi continúa ausencia de las reuniones y, al fin y al cabo, la A.D.E. es una especie de institución que puede dinamizar nuestra vida teatral. En suma, que hay que sacrificarse de vez en cuando por los compañeros. Lo que menos me gusta de España es

la tendencia a "disociarse".

Dicho esto, no me tenía que aprender ningún papel. Y me dije: si está de Dios que yo haga el ridículo, también me sacrificaré. Por lo demás, aquí se olvida pronto el ridículo, el ridículo es para nosotros "redención social". Sólo cuidé de hacerme una caracterización entonada y que me "teatralizase" lo suficiente. Luego, en los ensayos, traté de crear algo con los gestos y las actitudes, todo con plena irresponsabilidad, seguro de que no me iban a corregir, ni aunque lo hiciera muy mal. Casi me interesaba más la actuación de los compañeros y hallaba que algunos podían ser estupendos actores. Tenían la soltura de saberse poner ellos mismos "en escena". También se podía adivinar, en su actuación, el estilo de cada cual.

"Pobres de nosotros", me decía interiormente; "con lo mal que va el teatro, con lo que nos cuesta seguir adelante, aquí estamos en esta "cachupinada" inteligente, divirtiéndonos con los entresijos del gran

teatro ruso - ya soviético - , con los datos de una gran pléthora teatral, que ha dejado un rastro importante - técnicas, hallazgos semánticos - en el último teatro occidental. Aquí, nada de pléthora. Esta representación tendrá un aspecto totalmente críptico para los que no sean discípulos adelantados de arte dramático. Y aún así... ". Algunas veces me hundía en reflexiones como ésta.

¿Tendremos alguna culpa los directores de que el teatro español vaya mal? Al menos, es de admitir que toda la culpa no puede ser nuestra. El público verdaderamente aficionado consume lo que selecciona. Y el público seleccionando tiene una manga muy ancha. Lo que falta es público, medios económicos y... libertad de creación. ¡No digo nada! ¿Qué libertad de creación auténtica - lo nuevo es creación - podemos permitirnos con un público que, en su mayoría se satisface con teatro casi decimonónico? Esta "dejadez" de la cultura y del teatro español se me aparece como una catástrofe. Es como una privación en tiempos de guerra. El teatro se apaga: se apaga el mundo.

"Los aprendices de brujo" me lleva a una meditación irresoluta: ¿se habrá ido "apagando" el teatro en toda Europa occidental bajo el peso de su intencionalidad política - que era intencionalidad ética secular - en exceso fanatizada de marxismo? Los mayores adelantos expresivos - formas nuevas - se han dado en dos dramaturgos como Beckett y Ionesco, cuyo nuevo nihilismo - y con algunas cosas más - es en todo contrario al falso o, por lo menos, esforzado optimismo marxista. Ni uno solo de los directores de escena que allí estábamos hemos dejado de sentir fervor, intriga, curiosidad por las ideas marxistas, "al parecer" triunfantes. Hemos sentido respetuosos escrúpulos; hemos vencido autopresiones autocríticas, porque nuestra conciencia estaba ya embuída y hasta rebosante de una tensión ética fundamental, extendida sobre el mundo, como un mantel por la Unión Soviética. Para mí resultó molesto prematuro el prescindir de esa tensión ética - y épica - a través de Bataille y otros post-nietzscheanos, porque en España todavía era "la resistencia" de izquierda al régimen de Franco, eran mis compañeros en algo que todos deseábamos, pero se establecía una dicotomía interior. Finalmente, todos hemos llegado al mismo desengaño. Al mismo desengaño que llegaron aquellos tan antiguos - aquellos estupendos directores rusos y hombres de teatro - que estábamos invocando.

Su desengaño fue casi inmediato. Recuerdo muy bien a Nina Gurfinkel, amiga personal de Stanislavski y de Meyerhold. Me contaba Nina que, en plena efervescencia del marxismo en su praxis, tanto Meyerhold por un lado y Stanislavski por otro, los dos se le quejaban amargamente del cariz autoritario y sofocante que iban tomando los "acontecimientos" del teatro ruso.

Al fin y al cabo, "Los aprendices de brujo", en su tesis y en su conclusión, me garantiza el que ningún crítico marxista me diga con el dedo tieso: En nombre de la humanidad proletaria ¿por qué escribe usted así? Son despreciables los puritanos de todas las puritanías y fundamentalismos. Lo triste de "Los aprendices de brujo" es que es una "obrita" muy moderna.

# ¿Qué pensaría Stanislavsky?

Por José Monleón

Lo primero era jugar en serio. No dejar que la excepcionalidad de la experiencia ni la previsible integración en el público de amigos, críticos, actores profesionales y alumnos de la Escuela de Arte dramático - lugar de trabajo de la mayor parte de los improvisados actores - nos llevara a ningún tipo de complicidad o de protectora lejanía. Había que tomárselo en serio y asumir que representábamos a grandes creadores y teóricos del teatro moderno, en un momento históricamente grave y, para cada uno de ellos, personalmente patético.

En otro orden, existía el problema técnico de tener que formular textos de carácter teórico, e intentar hacerlo con pasión y sentido del compromiso, sabiendo que se trataba de una sincerísima confrontación y nunca de una sucesión de exposiciones profesoras. Más de uno debía de sospechar que sus palabras no eran gratas al Poder - con todo lo que ello suponía en el marco de un Régimen que había promulgado las formas del teatro "revolucionario" y, consecuentemente, el carácter "reaccionario" de cualquier desviación - y, sin embargo, no vaciló en expresar sus ideas. Luego, finalmente, estaba la referencia a una serie de rasgos psicológicos que, según las orientaciones de Montanyés, director del espectáculo, correspondían a cada personaje...

Los distintos puntos se fueron despejando a través de nuestros escasos ensayos y las observaciones del director. La posibilidad de utilizar una serie de fichas - totalmente justificadas en el interior mismo del debate, puesto que era lógico que los participantes acudieran con una serie de notas, o las tomaran sobre la marcha a la vista de lo que decían los demás - eliminó, al menos en parte, el "pánico a quedarse en blanco", totalmente justificado en quienes no tenemos el hábito de actuar. En mi caso, renuncié a cualquier composición del personaje. Acepté disciplinadamente el vestuario, que incluía un amenazador "canotier", prenda elegante en otra época, pero vinculada en nuestra memoria a Chevalier, y decidí de inmediato - perdón Montanyés - que no debía "parecerme" a Stanislavsky más allá de la fidelidad al texto que le (me) había sido asignado. Los rasgos "externos" del personaje, su comportamiento, debían sujetarse a los contenidos y formas de su parlamento. Así que me resultó imposible - aparte de las exigencias de mi propia personalidad - manifestar cualquier signo de altanería o superioridad a través de un texto que tenía mucho de confesión vehemente, de perentoria necesidad de convencer a quienes sabía, y así se confirmaría luego, apasionados antagonistas. Si las palabras de Stanislavsky hubiesen expresado la altanería o cualquier forma de soberbia, seguro estoy de que, queriéndolo o no, habría estado más cerca de la figura que Montanyés solicitaba. Pero lo cierto es que diciendo el parlamento, haciéndolo mío, sentí a un Stanislavsky cansado de las simplificaciones de su Método, tanto desde el Poder, al identificarlo con el "realismo socialista", como desde las posiciones de los "convencionalistas", que, en palabras de Meyerhold, predicaban un futuro teatro en el que se unirían "realismo" e "imaginación", como si esta última no hubiera estado en la base de sus más de cuatro décadas de trabajo sobre el arte del actor.

He de confesar que resuelta la papeleta, —el estreno— con mayor o menor corrección, surgió de inmediato una nueva necesidad, un nuevo placer. ¿Cómo escucharía Stanislavsky a los distintos oradores? ¿Qué pensaría de las reducciones didácticas de Brecht, según las cuales el realismo era una especie de magia blanca que hacía olvidar a los actores y a los espectadores quiénes eran y el lugar donde se hallaban? ¿Qué de las acusaciones de su discípulo, amigo, y, muchas veces, maniqueo antagonista Meyerhold? ¿Qué de la ingratitud de Gordon Craig, a quien él había invitado, en 1.908, pese a sus desacuerdos teóricos, a trabajar en el Teatro de Arte? ¿Qué de la triste sumisión de Danchenko, tan parecida a la suya propia, simplemente porque los dos querían "salvar" la existencia y la tradición estética del Teatro de Arte, menospreciadas ambas por el sector más radical de la burocracia soviética? ¿Qué del inesperado y satisfactorio cambio de Erwin Piscator, el ya lejano defensor del Teatro Político, transformado en un campeón del teatro de arte y de la diversidad formal de la escena revolucionaria? ¿Qué de Platon M. Kerzentsev, representante del Comité de Asuntos Culturales, profeta de la muerte de quienes habían hecho la luz, entre acuerdos y desacuerdos, sobre el teatro occidental del Siglo XX?

Por eso —desde la experiencia de Stanislavsky y la mía propia, un español nacido en 1927— el epílogo de la Internacional, puño en alto, era el momento más terrible, la interrogación más desoladora. Sabía que aquella tarde podía recibir una cariñosa carta del mismísimo Stalin, pero que no debía ir al Teatro de Arte, donde, sin duda, sería mal recibido por el Comisario...

Fue una suerte que sólo hiciéramos tres funciones. No sé lo que Stanislavsky hubiera sentido necesidad de añadir de verse sometido repetidamente a lo que se anunciaba como un Homenaje al actor chino Mei Lang Fang y era, en realidad, el canto del cisne de una época.

# ¡Sorprendido estoy!

Por Juan Antonio Hormigón

**D**esde el verano de 1968 no había pisado más un escenario como actor, y en aquella ocasión fue una campaña teatral de verano por tierras de León, interpretando un personaje pequeñito en "La cárcel de Sevilla", entre más atribuido a Cervantes y considerado anónimo por otros. Siempre desde entonces como sufriente director de escena, he debido cobijarme en el fondo oscuro del escenario o el camerino que contempla impávido tu discurrir de tigre enjaulado, mientras la representación que has urdido se desgrana y confronta con el público.

Cuando surgió la idea de hacer "Los aprendices de brujo", la obligación de tener que salir nuevamente al escenario se hizo una realidad palpable. La experiencia de los colegas catalanes nos proporcionaba impulsos positivos. Los planteamientos globales respecto al sentido y significación del proyecto estaban claros, también las condiciones en que lo íbamos a realizar. Sólo quedaba ejecutarlo y para ello debíamos implicarnos de forma personal, asumiendo nuestra condición y disposición transitoria como actores. La apuesta era fascinante pero llena de riesgos.

A la hora de establecer el reparto, Pep Montanyés me adjudicó de inmediato el personaje de Bertolt Brecht, entre alharacas y risas cómplices de los compañeros más cercanos y de los que paulatinamente se iban haciendo sabedores de la buena nueva. A mí, para qué negarlo, me gustaba el encargo aunque las dificultades técnicas fueran grandes. La primera de todas, los tres apretados folios de texto que "largaba" el personaje en cuestión. Texto, por otra parte, muy conceptual y de estructura enrevesada, que no hacía nada fácil su memorización y dominio, y yo debía dominarlo por completo si quería insuflar la vitalidad requerida al personaje y al espectáculo, sin recurrir a fichas o notas como otros colegas/personajes podían hacer de forma lógica y justificada por la acción escénica. Algunos compañeros deseando darme ánimos me decían: "¡Con tu memoria no tienes problemas!", pero mi memoria —que sigue siendo buena, lo reconozco— no está entrenada para este tipo de exigencias sino para otras bastante distintas. En cualquier caso sólo eran dificultades que podían vencerse con la receta siempre eficaz del trabajo.

En dicho proceso apliqué todo aquello que he postulado, defendido y experimentado en mi actividad como director de escena y docente teatral. Ante todo me esforcé por adoptar una actitud de total disciplina respecto a la propuesta escénica y la dinámica planteada por Montanyés. Me parecía sencillamente elemental que debíamos ser, cuando menos, tan exigentes con nosotros mismos como lo somos con los actores que

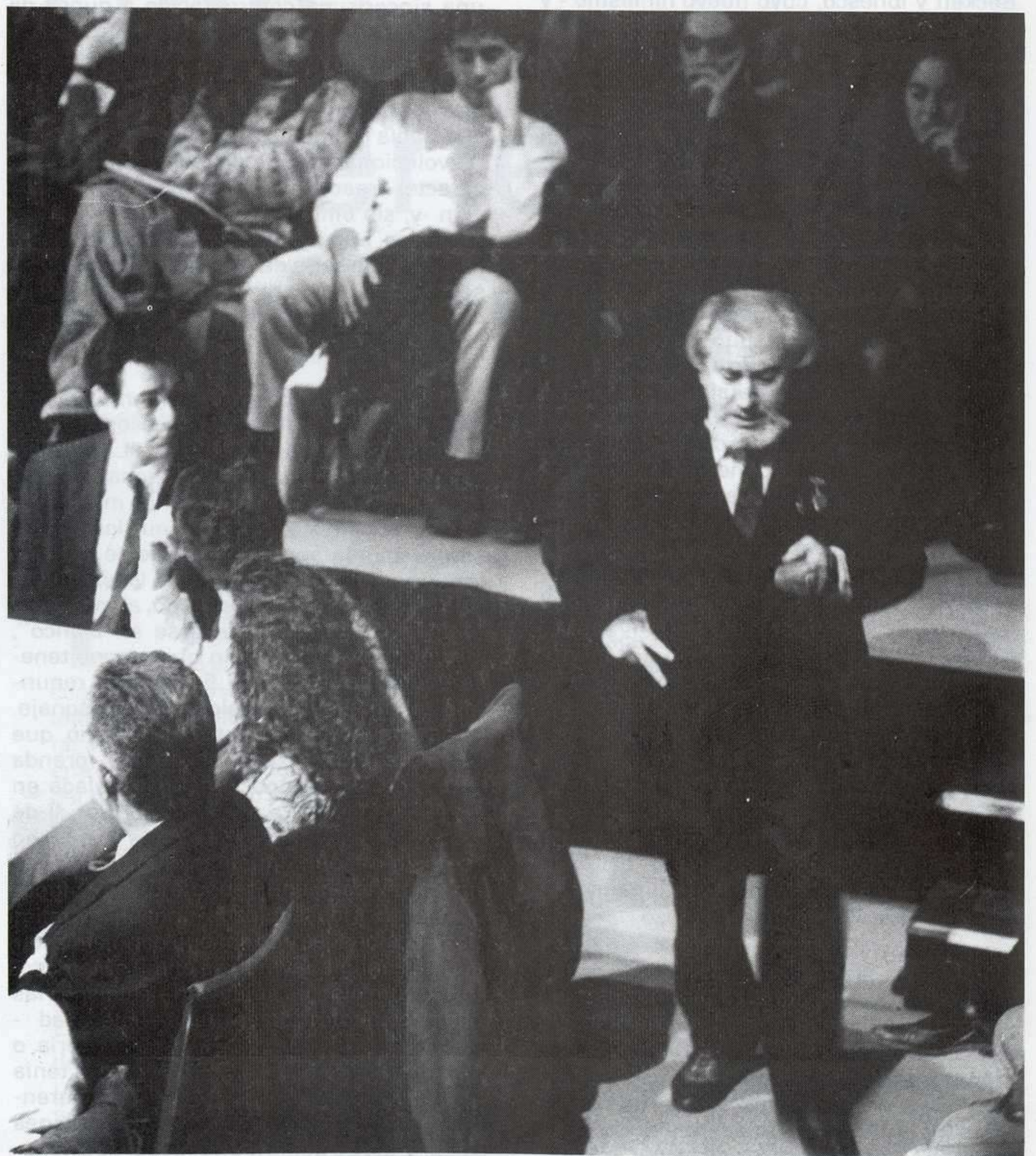
trabajan con nosotros. Predicar con el ejemplo era algo a lo que podíamos aspirar sin problemas.

En segundo lugar, dicho esquemáticamente, me entregué al estudio del texto, tanto a su memorización como a desentrañar el sentido de los elementos conceptuales. Aquello me permitió dominarlo, liberarme en buena medida de sus ataduras y concentrarme en la búsqueda de los elementos expresivos que me ayudaran a transmitir al espectador los contenidos del discurso brechtiano.

Nada más lejos de mi/nuestro planteamiento que pretender una reconstrucción imitativa, ilusoria, absolutizadora, del personaje histórico que me correspondía: Bertolt Brecht. Me limité a subrayar algunos signos referenciales —las gafas, el pelo muy corto, la gorra, etc.— algún gesto prototípico y poco

más. En segundo lugar intenté mostrar simplemente a ese Brecht de mitad de los años treinta, un escritor y hombre de teatro alemán, exiliado, antifascista, soñador de un teatro no ilusionista ni alienatorio; astuto, prudente y polemista a un tiempo, que asiste apasionado a este debate sobre el arte de Mei-Lan Fang y el sentido del teatro en aquel mundo convulso.

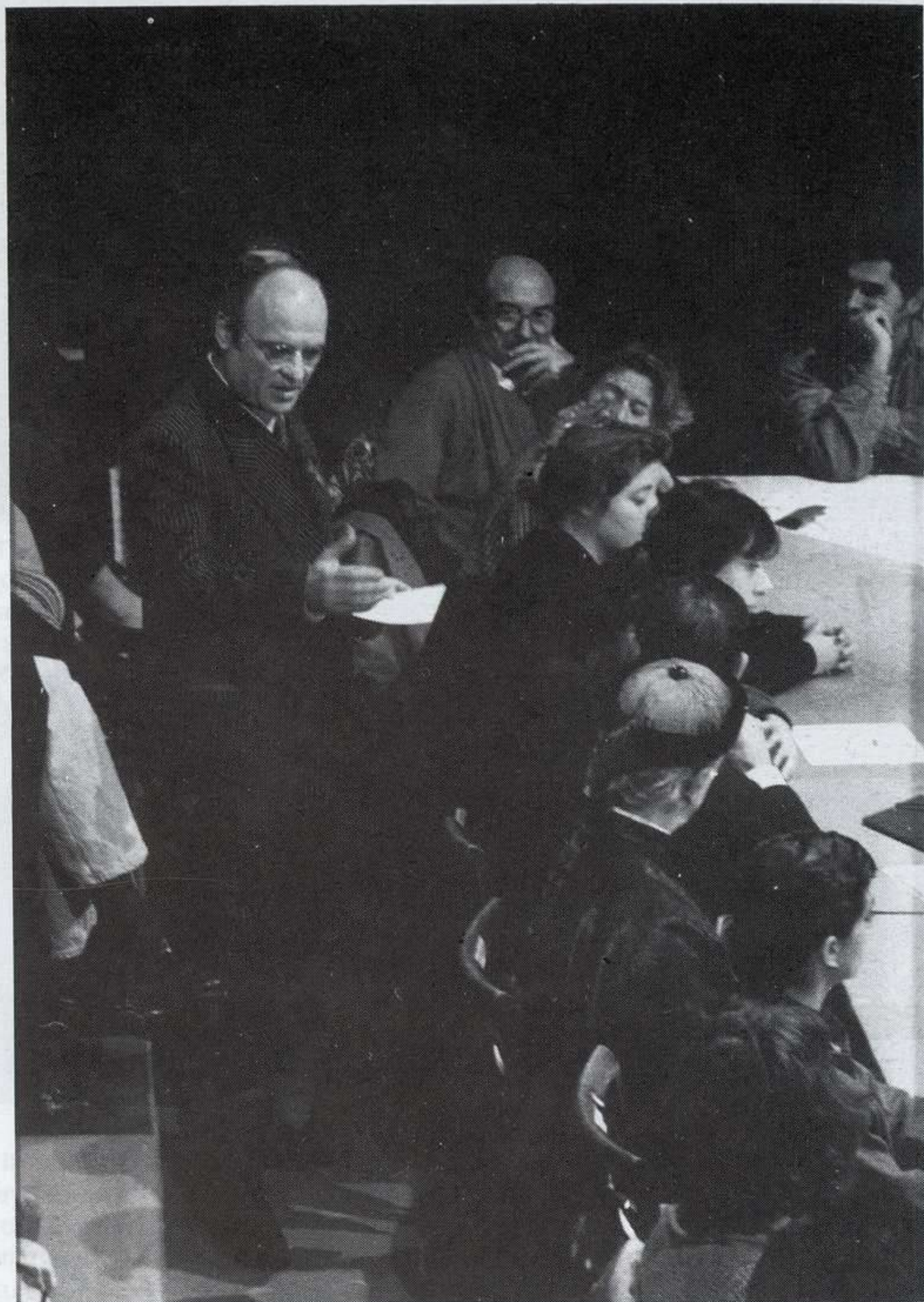
Quedaba sin embargo la prueba definitiva. Yo podía tenerlo todo claro, trabajar con ahínco, pero luego había que hacerlo, colocarse en medio del público y actuar: la prueba definitiva. ¡Sorprendido estoy! Mi tranquilidad fue total, mi ánimo estupendo y mi entusiasmo creciente. Me lo pasé pipa haciendo aquello. Llegué a cogerle gusto a irme al teatro a media tarde, meterme en el camerino, vestirme, repasar el texto e interpretar después. Ha sido una experiencia extraordinaria, estimulante, regocijante, tal y como pretendíamos, que si puedo repetiré.



Antonio Malonda: Tairov.



Eusebio Lázaro, de pie: Nemirovich Dantchenko.



Ángel Facio: Eisenstein.

# Una lección cívica

Por Guillermo Heras

Creo firmemente que una de las cuestiones que aún tenemos pendientes en la cultura teatral española es la de un auténtico debate sobre la relación sociedad y teatro. A menudo nos perdemos por las ramas achacando todos los males de nuestra escena a las "razones objetivas"; es decir todo aquello que tiene que ver con las cuestiones materiales. No voy a negar la importancia de estas carencias, pero creo que a veces convendría también hablar de temas como ética o filosofía de la escena, y más cuando los mandarines habituales de la llamada crítica teatral se empeñan en azotarnos con gacetillas mundanas, comentarios inanes o sarcasmos inútiles. Desde luego que hay que bajar a la arena de la realidad y pensar en mayores inversiones por parte de las instituciones, pero creo que sería también necesario preguntarnos: ¿qué papel juega en la actualidad la práctica escénica en el marco de la sociedad civil? Y por ello, por esa obsesión que me persigue desde hace tiempo, me parece que humildes experiencias como "Los aprendices de brujo" adquieren todo un significado

más allá de la anécdota de ser una puesta en escena más. Que hayamos sido capaces directores de escena de diversas procedencias, estilos, formas de ser y entender la vida y el teatro, de levantar una propuesta escénica, con un presupuesto económico que haría sonrojar —por ajustado— a más de un gestor público y, por supuesto, privado, en un espacio corto de tiempo y con la entrega no voluntarista, sino desde la creencia firme de que existe un camino de colaboración y entendimiento, es todo un síntoma de que en la actual vida de la poética teatral hacen falta más proyectos con discurso interior y propuesta filosófica, que bellas carcassas para escaparates de prestigio cultural. No es cuestión de retórica o de pensar que algo se ha arreglado en nuestro confuso panorama, sino más bien de pensar que algo hemos sido capaces de levantar y, por tanto, de seguir creyendo en la fuerza del efímero teatral más allá de mezquinos intereses externos. Me parece que el C.N.N.T.E. debía estar presente como teatro público, como espacio al servicio de una profesión y un espectador comprometido, y de ahí que desde el principio todo el equipo que gestionamos la Sala

Olimpia nos implicáramos como promotores interesados de una experiencia que fomentase el debate y la interrelación de profesionales comprometidos con la transformación de la escena española.

"Los aprendices de brujo" es, como texto, una lección cívica del papel del teatro en la sociedad del siglo XX y como puesta en escena concreta emanada de la creación de Pep Montanyés, una auténtica propuesta de teatro contemporáneo, en la que yo como un integrante más he tenido el privilegio y el placer de intervenir. Ahora, pasado el tiempo, sólo me queda la nostalgia y el ansia para que muy pronto encaremos nuevos proyectos de colaboración con este sistema y otros muchos imaginables (ojalá que en una próxima ocasión críticos, estudiosos y espectadores participaran también de forma activa), nunca para reemplazar el papel fundamental del gran hacedor cotidiano del teatro, el actor, sino como forma de militancia activa en la lucha de seguir manteniendo el arte teatral como forma imprescindible de mantener la memoria y la imaginación colectiva.



Los asistentes cantan "La Internacional".

# Yo también fui aprendiz de brujo

Por Eusebio Lázaro

**F**ue un día de verano, allá por el año 1968. Como todas las mañanas tomé el autobús que me llevaba desde Hammersmith hasta Knightsbridge en el mismo corazón de Londres. De pronto, no sé si antes o después de pasar el espléndido coso que la reina Victoria mandara levantar en memoria de su amado consorte el Príncipe Albert, vi un inmenso graffitti que atravesaba uno de esos muros que, ya entonces, ocultaban vergonzosamente las dentelladas urbanas de la especulación: USSR, BUTCHERS. Aunque Gran Bretaña estaba alineada y comprometida en la guerra fría, me sorprendió aquella intempestiva y gigantesca pintada: URSS, CARNICEROS.

Los tanques rusos acababan de entrar en Praga. En España continuaba lo ominosa dictadura de Franco y las gentes de la cultura andábamos dispersas por Europa. Algunos guardábamos todavía en nuestro cerebro un pequeño territorio donde asentar la Utopía. Aquello fue un golpe bajo.

Unos días más tarde, volaba hacia París para asistir como invitado a una reunión muy especial en calidad de representante de un Comité de Ayuda a la democracia española con sede en Londres y que presidía el ya anciano filósofo Bertrand Russell.

La reunión estaba organizada por el Partido —en los ambientes de la oposición antifranquista el Partido Comunista era entonces el Partido por antonomasia—. Allí, alrededor de una mesa tribuna, contemplé por primera vez a unos personajes míticos, a la encarnación misma de la pesadilla franquista en el exilio; presidiéndola, en mangas de camisa, con su cara enigmática de muñeco de ventrílocuo, el máximo dirigente rojo, Santiago Carrillo. Estaban también otros héroes de la resistencia española; recuerdo con su pelo blanco y abundante a Ignacio Gallego que oficiaba de acólito del Secretario General y a otros cuyos nombres y rostros se me han borrado.

Carrillo comenzó entonces, en medio de una interminable fumarola de pitillos y palabras, a desgranar un largo discurso en el que

de forma metódica y estructurada, iba desvelando los horrores y errores del socialismo real: las persecuciones en la Checoslovaquia de Novotni, los encarcelamientos y ejecuciones de auténticos comunistas, las represalias de Stalin contra los que lucharon voluntarios en las Brigadas Internacionales... La invasión de Checoslovaquia no era correcta, debía ser condenada. Un silencio hosco, un silencio de estupor, recogía aquella pausada, inexorable y tardía "confesión".

Llegó la hora de las intervenciones de los delegados. Se levantó un viejo exiliado; un obrero vallejiano, de "punta y filo en sus pestañas", se elevó en toda su dignidad y preguntó: ¿Desde cuándo sabía el camarada Carrillo todo aquello? El veraneaba en el Mar Negro, era amigo personal de Ceacescu, de Novotni... había vivido en el campo socialista... ¿Cómo no lo había dicho antes? ¿Para qué y por qué habían luchado —él y sus compañeros?.

La gravedad, la mesura, la recia y simple verdad que exponía aquel viejo luchador dejó sin respuesta —o al menos yo no la recuerdo— al hábil prestidigitador de la dia-

léctica. Aquello se animaba: otro delegado alzó la mano. Esta vez era un joven del interior, un responsable de la lucha en la clandestinidad. Defendió la invasión, dijo que la condena era hacer antisovietismo.

El viejo dirigente comunista, el conciliador Carrillo, que acababa de defender los principios del comunismo democrático se levantó y apostrofó al joven. Su rostro de pronto, se torció en un rictus de ortodoxia, acusó al joven de haberse "preparado muy bien" la intervención, de estar demasiado al corriente del "libro blanco soviético" —colegí que ni el joven delegado ni muchos de los presentes, sabíamos nada de aquél misterioso libro blanco—. Fue de pronto como un proceso mediante el cual, el joven estaba siendo veladamente acusado de alguna oculta y vergonzante traición, de un intolerable "desvío" en la línea correcta.

Súbitamente, dejé de ver aquella reunión y aquellos individuos tal y como ellos se presentaban. Miré a la multitud de "fieles" allí congregados. En la tribuna, los dirigentes se habían convertido en inquisidores. Todos estábamos bajo el poder omnímodo de sus palabras. Nadie se podría salvar si no les seguíamos. Tardé un rato en volver a darles el contorno real a las personas y al lugar y pensé que si aquellos individuos hubieran estado en el poder, el joven díscolo, y quizá el obrero vallejano también, habrían sido arrestados.

Cuando salí, algo había cambiado en mi manera de entender la vida, los compromisos y las ideologías. Por supuesto, seguiría luchando por que en mi país hubiera democracia; incluso no abdicada de una apuesta histórica que no fuera la de la explotación salvaje del hombre y la tierra. Pero se había disipado de mi cerebro toda adscripción a principios inmutables, a verdades definitivas y absolutas en las que encajar cualquier intento de explicar el mundo.

Tiempo más tarde y ya en España, dirigía un espectáculo que yo mismo había compuesto con una línea dramática que unía varios textos y escenas de obras de Shakespeare y que ejemplificaban los temas del Poder y la Villanía, tan caros al genial poeta inglés; sobre todo referidos al comportamiento de reyes y gobernantes.

El espectáculo terminaba con estas hermosas y proféticas palabras de Próspero en *La Tempestad*:

*Ahora, nuestro juego ha terminado.  
Estos actores, como ya os predije,  
eran sólo espíritus que se han disipado  
en el aire,  
en el fondo ligero del aire.  
Y al igual que estos seres  
fabricados en la imaginación,  
las torres que alcanzan el cielo,  
los lujosos palacios, los templos  
solemnes, este inmenso globo, sí,  
con todo lo que contiene, se disolverá  
como se ha desvanecido nuestra  
incorpórea representación,  
sin dejar rastro.  
Estamos hechos de igual materia que los  
sueños  
y nuestra breve vida  
cierra su rueda con un sueño.*

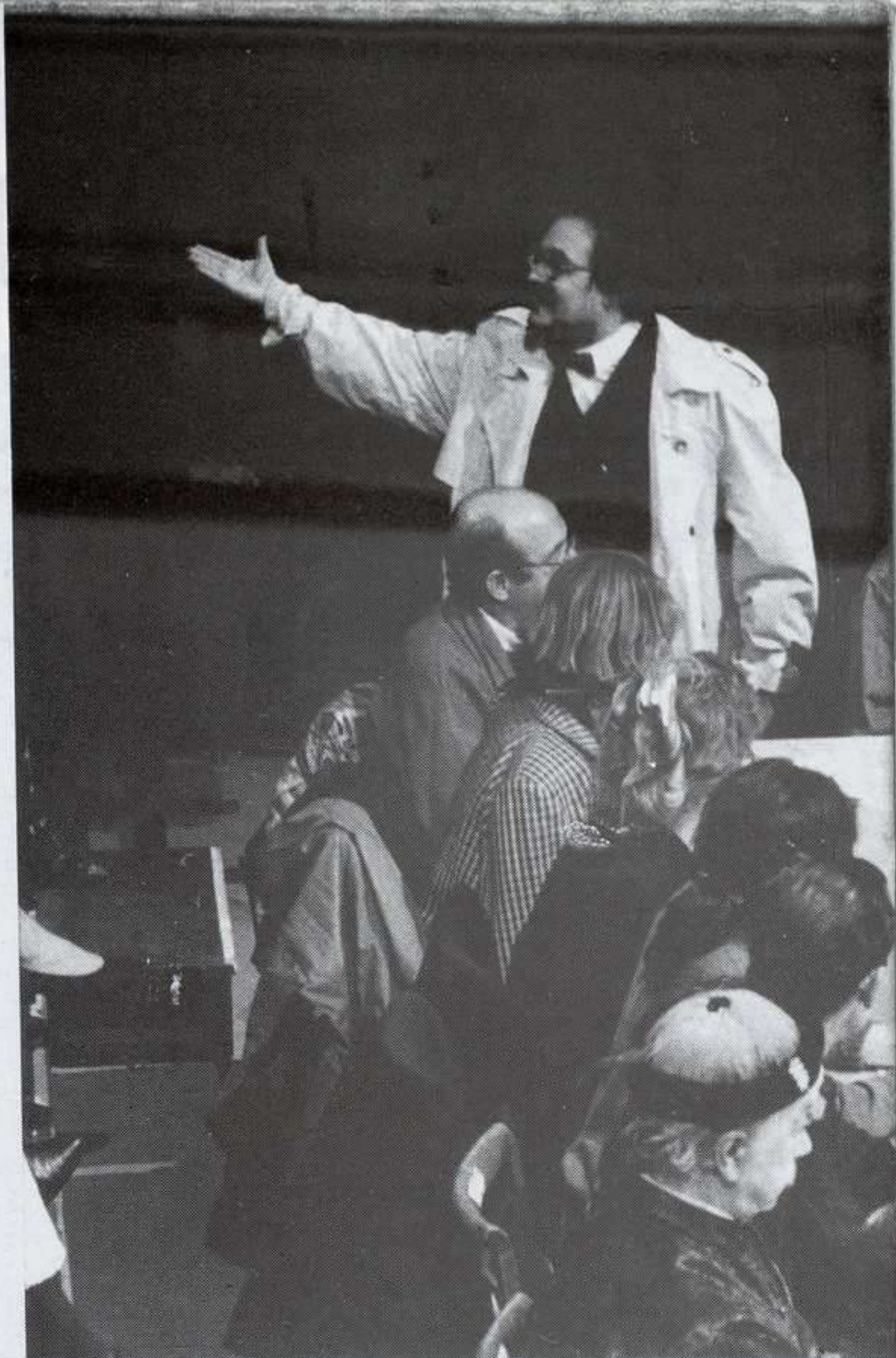
Llevábamos varias semanas trabajando y

estábamos, como se suele decir en la jerga teatral, "pasados de ensayos". Por fin, surgió una fecha de estreno y yo firmé el contrato con un teatro. Días antes de la primera representación, dos de los actores, imprescindibles en el espectáculo y muy celadores de su ortodoxia ideológica, me plantearon que no se podía terminar la obra con esos versos; sobre todo aquellos últimos que decían lo de que *estamos hechos de igual materia que los sueños/ y nuestra breve vida/cierra su rueda con un sueño*, ya que eran claramente una exposición de la ideología idealista, contraria al materialismo dialéctico que ellos profesaban. Les dije que eso era una simplificación, que Shakespeare utilizaba una metáfora poética y que además hacíamos a Shakespeare y no a Brecht. Tuvimos una enorme discusión que duró varios días, y la cosa se enconaba cada vez más. Yo tenía que cumplir el contrato y estrenar en la fecha prevista. Ellos me amenazaban con no hacerlo si no suprimía los dos versos finales. Es más, se negaban a decirlos en escena.

Estrenamos la obra y se suprimieron los versos. Era el año 1979. Franco había muerto y la censura franquista había sido suprimida de los teatros.

Tuve la amarga impresión de que por una paradoja de la historia, —al menos de mi pequeña historia personal— yo también había jugado a ser aprendiz de brujo.

Pero ahora, cuando la historia acaba de dar otro giro copernicano y aquel prodigio que los aprendices de brujo ayudaron a crear siendo sus posteriores víctimas —como nos refiere Lars Keberg en su obra— ha desaparecido —por cierto que de una manera no menos prodigiosa—, tengo la desasosegada impresión de que, si un día, los creadores



Guillermo Heras.

tuvimos la oportunidad de jugar a hacer reales ciertas maravillas de nuestro ingenio, hoy el Gran Hermano, y con él, todos los brujos auténticos, no se descuidarán más, no nos permitirán volver a jugar; serán ellos, con su enormes poderes, con sus fetiches de mercado, con su rutilante mass media que proscribía el talento y ensalza lo mediocre, serán ellos, verdaderos policías y mercaderes del arte, los que nos dominarán en una ceremonia aceptada en la que se imponga por fin, y en todos los órdenes, el realismo libre de mercado.

# Aquel delirio

Por Jorge Eines

¿e acuerdas Carlos Rodríguez?

**T**ú me llamabas y me dejabas mensajes en el contestador para que yo escribiera sobre mi experiencia como actor en "Los Aprendices de Brujo". Nunca te entendí Carlos, no sé de qué me hablas. ¿Qué Aprendices? ¿Qué actor?

Hace mucho, muchísimo tiempo yo fui sueco por un ratito, maduro y cansado como estoy, fui joven y vigoroso. Rodeado como estaba de tanto genio del teatro me sentí tan poca cosa que creí que no me dejarían ni siquiera saludar a los presentes. Al final me dejaron hablar. No dije nada importante pero estuve ahí. ¿Con quién?

Yo creo que ésto va de fantasmas.

Lo que le pude poner a cada uno; el esfuerzo que hice para tratar de escuchar lo que nunca se dijo, para creer que Stanislavski hablaba como me viene hablando al

oído desde que nos hicimos amigos. Para reconciliarme definitivamente con Meyerhold, con el que he tenido algún altercado. Para descubrir a Tairov, que es mucho más serio y estudioso de lo que me habían dicho. Para reconsiderar el supuesto abandono en que Craig tiene a los actores y permitirme pensar que es todo lo contrario, para encontrar una frágil sensibilidad en Brecht cuando yo lo creía un duro científico o para enterarme que cuando yo era un endeble proyecto inconsciente en alguna neurona de mi padre, Mei Lan Fang le contaba al mundo lo talentosos que son los artistas chinos.

Pasaron más cosas. Todas son del mismo delirio.

Cuando vuelvas a llamar Carlos Rodríguez, esto ya estará escrito. Me inventé un paraíso para complacerte y me quedaré con Jorge Luis Borges que ¿sabes lo que decía?

Que los únicos paraísos que existen son los paraísos perdidos.

# Una experiencia repetible

Por Angel Fdez. Montesinos

**C**reo que casi todos los que nos dedicamos a la dirección de escena alguna vez, por una imprevista circunstancia, hemos "interpretado" algún breve papel. No creo lo de que todos los directores somos unos actores frustrados, eso tampoco es así. En la mayoría de los casos.

Hace años, cuando Alejandro Casona regresó a España, dirigí una compañía que representaba obras de ese autor. Estábamos en Canarias, y un actor del elenco (el magnífico JOSE MARIA PRADA) tuvo que venirse a la península, no hubo tiempo para hacer la sustitución; entonces mi voluntad de solucionar el problema fue superior al miedo, y terminé interpretando aquellos personajes... Al segundo día empecé a disfrutar con aquel miedo, y cierto masoquismo se apo-

deró de mí. Ese masoquismo, esas ganas de pasarlo mal que tenemos cuantos nos dedicamos al TEATRO, da igual en el campo que sea, autor, actor, director, etc...

Un masoquismo que me ha vuelto a dominar. Nos habíamos comprometido a realizar el montaje de LOS APRENDICES DE BRUJO, que tanto y tan bien nos impactó cuando lo vimos por nuestros compañeros catalanes. Hasta aquí, todo muy bien y muy lógico... Pero ¿por qué acepté dar vida a Gordon Craig?... Por colaborar... tal vez, ¿por no escurrir el bulto cómodamente?... quizá... Pero estoy seguro que ha sido por "sufrir" gozosamente. No tenía tiempo para nada, sacaba horas para asistir a los ensayos de no sé dónde, no podía estudiar, pero mi masoquismo me impulsaba a padecer el trance, a someterme a una disciplina, exponerme a las críticas de TODOS, la incertidumbre, el

desasosiego, los nervios, y en ese momento, mi almita repugnante se decidió.

Ha sido verdaderamente inolvidable y una hermosa lección para cuantos hemos intervenido. He aprendido muchas cosas, entre ellas que es inútil explicar el engranaje de una escena a los actores, lo mejor es ir haciéndolo con ellos poco a poco. Y lo digo, porque en el ensayo general, cuando el más director nos explicaba, en el vestíbulo del teatro, a STANISLAVSKI-MONLEON y a mí cuándo salíamos, lo que hacíamos, dónde debíamos colocarnos y en qué momento, le escuchamos atentos, se marchó y Monleón me preguntó: ¿Te has enterado de todo?... "De nada" contesté yo, porque entre la ropa, el bastón, el texto, era imposible enterarse de nada. Lo tendré en cuenta de hoy en adelante para estar más cerca de los problemas de los actores.

Y llegó el momento del estreno y el de mi intervención... y sientes la boca seca, no tienes saliva, pero tienes que hablar,... el texto se ha fugado de tu memoria... y las últimas instrucciones flotan por la mente, te levantas, ¡milagro! ni te has caído al suelo, ni has tirado nada, miras a todos, te sientes aliviado... y empiezas a convencerles de lo que tienes que decir en tu personaje, te suena la voz, te escuchan... y empiezas a disfrutar. Pero de pronto, terminas tu intervención, te sientas, aplauden y piensas... "¡qué cortito!"... "mi papel es el más corto, ¡Ah ni hablar! esto no me pasará la próxima vez, me van a oír"...

Y ahora, en serio, por el proyecto, por la sabia dirección de MONTANYES, por el espíritu de colaboración, por las ayudas que nos han prestado, por la generosidad de todos, estoy seguro de que es una EXPERIENCIA REPETIBLE.



Pedro Alvarez Ossorio: Piscator.



Juan Antonio Hormigón.

# PUBLICACIONES

DE LA ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA

## ■ Serie: Literatura dramática

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



(Aubrey Beardsley)

## ■ Serie: Literatura dramática Iberoamericana

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

## ■ Serie: Debate

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

## ■ Serie: Teoría y práctica del teatro

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

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

### 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





Agape después de la entrega. (fotos: Juan Pedro Clemente).

## Entrega de los premios ADE 1991

# La maestría de los aprendices (de brujo)

Por Fernando Doménech

**V**erdaderamente, es difícil que faltara alguien. La Sala Olimpia de Madrid, sede del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, rebosaba de gentes de teatro como muy pocas veces se habrá visto. A su alrededor, una floración de hoces y martillos sobre el fondo de las banderas rojas. Era la noche del 29 de Noviembre y se acababa de estrenar **Los aprendices de brujo**, de Lars Kleber, producida por la ADE e interpretada por varios directores de la propia asociación.

Aún se oían ecos de las palabras de Brecht y Stanislavski, circulaba entre los presentes la sombra de Gordon Craig, cuando dio comienzo el acto de entrega de

los premios ADE, que la Asociación concede por quinto año consecutivo. En esta ocasión, como en el año anterior, se dieron premios en cuatro modalidades:

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

También se concedieron las "Tarascas", con que la Asociación agradece la colaboración de las personas que prestan su ayuda desinteresadamente a la ADE en sus diversas tareas.

Con cierto distanciamiento brechtiano abrió el acto el Secretario General de la ADE, Juan Antonio Hormigón, quien, tras breves

palabras de presentación, cedió la palabra al Presidente de la misma, Angel Fernández Montesinos. Dio éste, en nombre de toda la Asociación, las más efusivas gracias a todos aquellos que han colaborado con la ADE, y especialmente en el montaje de **Los aprendices de brujo**.

Pep Montanyés, como Vicepresidente de la ADE, procedió a la entrega de las "Tarascas" del 91, que recayeron en Jordi Coca y Joan Castells por su eficazísima colaboración en la celebración del IV Congreso de la Asociación, que tuvo lugar este verano en Sitges, y a Pau Moner y Guillermo Heras, por su contribución al montaje de **Los aprendices de brujo**. Guillermo Heras agradeció el galardón en nombre de todo su equipo, ya que considera que su trabajo es, en realidad, el de todo el personal de la Sala Olimpia.



*Aurora Redondo  
recibe el "Premio  
Segismundo".  
A la derecha, Juan  
Francisco Marco,  
Director General  
del INAEM.*



*José Carlos Plaza  
"Premio ADE de  
dirección".*



*Francisco Nieva,  
recoge el "Premio  
Joseph Caudí de  
escenografía", en  
nombre de Gerardo  
Vera.*



*Mónica Runde,  
"Premio ADE de  
dirección coreográfica"*



Emilio  
Hernández.



Pau  
Monterde.



Emilio  
Sagi.

Corroboró sus palabras Juan Antonio Hormigón, señalando el entusiasmo y magnífica disposición de este equipo en el montaje de **Los aprendices de brujo**.

A continuación se entregaron los premios de Creación Coreográfica, entrega que corrió a cargo de Virginia Valero, Directora de la Escuela de Danza de Madrid. Como siempre, se dio lectura primeramente a las nominaciones, para dar a continuación el nombre del premiado. (Recordemos que los premios se conceden mediante propuesta de los socios y dos votaciones sucesivas, de las que salen los nominados y, entre ellos, el premiado).

Los finalistas de Creación Coreográfica de este año, pues, fueron Angels Margarit, por su espectáculo **Atzavara** y Gelabert y Azzopardi, por **El sueño de Artemis**.

El Premio correspondió a Pedro Berdayes

y Mónica Runde por **Diez y diez danza de Madrid**. Recibió el galardón Mónica Runde, quien agradeció en nombre de toda la compañía y aprovechó para expresar su reconocimiento a sus maestros Sola y Eduardo López.

Para la entrega del premio Joseph Caudí de Escenografía se convocó a Nacho Biorno, de la Comunidad Autónoma de Madrid, el cual, en pocas palabras, transmitió un saludo de parte del Consejero de Cultura, Jaime Lissavetzky, a toda la Asociación.

Los nominados para este premio fueron Simón Suárez, por su trabajo en **La señorita de Trevélez**, y Carlos Cytrynowski, por su escenografía de **Voces de gesta**. Ambos recogieron su premio, y lo agradecieron. Simón Suárez, además, tuvo palabras de reconocimiento para el director de **La señora...**, John Strassberg.

El premio Joseph Caudí fue para Gerardo Vera, por la escenografía de **Quimera y amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín**. Encontrándose ausente, recibió el galardón en su nombre F. Nieva, que resaltó su admiración por la labor del colega premiado.

Y llegó con esto uno de los momentos emocionantes de una noche tan llena de emociones: la entrega del Premio Segismundo, que se concede a una labor teatral significativa. Lo entregaba el Director General del INAEM, J. Francisco Marco. Tomó éste la palabra para expresar su emoción y aludir, de forma discreta, a los momentos duros que está pasando el teatro (para unos días más tarde, el 12 de Diciembre, estaban previstas amplias movilizaciones de todas las gentes del teatro, entre ellas la ADE, para protestar por la política teatral del Ministerio), que él confía se podrán resolver con diálogo y amor al teatro.

Y dio nombre a la persona premiada con el Segismundo: Aurora Redondo. La veterana actriz, memoria viviente de los mejores momentos de nuestra escena (de ella decía Enrique Díez Canedo: "Me parece uno de los más finos temperamentos del teatro actual", en una época en que trabajaban Margarita Xirgu, Catalina Bárcena y Loreto Prado, entre otras) se adelantó a recoger su premio. Los asistentes, puestos en pie, aplaudían con frenesí, y prorrumpían en frecuentes bravos. Por fin, la actriz, con voz firmísima, habló para agradecer el premio y asegurar que ella seguirá entregando al público todo lo que pueda hasta cuando pueda.

Fue la propia Aurora Redondo la encargada de entregar los premios ADE a la mejor dirección del año.

El primer nominado, Emilio Hernández, por su montaje **Voces de gesta**, expresó su emoción y dijo que, aunque le hubiera gustado más el premio, reconocía que se había dado al mejor montaje del año.

Fueron también finalistas, y recogieron su nominación personalmente o por otra persona, con agradecimiento y emoción, Albert Boadella por **Columbi lapsus**, Emilio Sagi, por **La del manojo de rosas e Idomeño**, y Pau Monterde, por **Home per home**.

En un ambiente cargado de emoción, se proclamó el premio ADE a la mejor dirección: José Carlos Plaza, por **Comedias bárbaras**.

El director del CDN, al recoger su premio, tuvo dos emocionados recuerdos: uno de ellos, para Valle Inclán, y el otro para Francisco Nieva, que, en el estreno de **Comedias bárbaras**, le dedicó desde la prensa las palabras más hermosas.

Cerró el acto el Secretario General de la ADE, Juan Antonio Hormigón, despidiéndose hasta el año que viene. Los asistentes pasaron a un bar cercano a tomar la copa de rigor.

En la sala vacía vagaban las palabras perdidas de Meyerhold, de Eisenstein, bajo la sombra ominosa de los tiempos oscuros.

# JOSE LUIS ALONSO

**18** de noviembre, el teatro María Guerrero está vacío, los técnicos, muchos de ellos que trabajaron con José Luis Alonso, se afanan por dar

los últimos retoques al escenario y por afinar las luces. Con una escenografía muy sencilla: a la izquierda una pequeña mesa con una silla de despacho, donde se situaría el coordinador del acto y Secretario General de la ADE, Juan Antonio Hormigón; en el centro un sofá, sillas, una mesita colocado a modo de saloncito, donde se acomodarían los invitados: María Dolores Pradera, Andrés Amorós, Angel F. Montesinos, Adolfo Marsillach, Francisco Nieva, Andrés Peláez, y José María Pou.

Del techo colgaban tres paneles enormes, una foto de José Luis y dos de espectáculos suyos. Y detrás una gran pantalla que queda al descubierto cuando se alzan los citados paneles.

Ocho de la tarde, el teatro está lleno a rebosar, las gentes de teatro se han reunido para participar en el "Homenaje a un maestro", para reconocer públicamente su obra y su trabajo. Actrices y actores, autores y críticos, amigos, a fin de cuentas, que han trabajado con José Luis durante largos periodos de su carrera, se han dado cita en el María Guerrero atraídos por este homenaje que, promovido por el INAEM del Ministerio de Cultura y en colaboración con el Centro Dramático Nacional y el Museo del Teatro de Almagro, ha organizado la Asociación de Directores de Escena de España y en su defecto Juan Antonio Hormigón, director de este acontecimiento.

Por Inmaculada Alvear

## TODA UNA VIDA DEDICADA AL TEATRO

*Un año había pasado desde la trágica muerte de José Luis Alonso. El tiempo suficiente para que muchas personas cercanas a él pudieran hablar objetivamente de su vida y su labor teatral.*

*La Asociación de Directores de Escena de España había preparado la recopilación de todos sus escritos en un libro, quedando así materializado una parte de su memoria. Pero además era necesario algo más cálido, donde toda la profesión teatral y no sólo los directores, le rindieran homenaje; y qué mejor que inundar un teatro de imágenes, imágenes de sus espectáculos, imágenes de sus ensayos, imágenes de José Luis, imágenes... casi lo único que nos queda del teatro.*

Un gran teatro reservado ese día para un gran maestro. Teatro en el que trabajó durante dos periodos de su vida. La primera vez en 1960 como director hasta 1975; la segunda fue en 1980 cuando le nombraron Director del Centro Dramático Nacional, cargo que abandonó en 1983. ¡Cuántas vivencias, anécdotas y recuerdos podrían contarnos de José Luis cada rincón, cada pared, cada butaca de ese teatro!

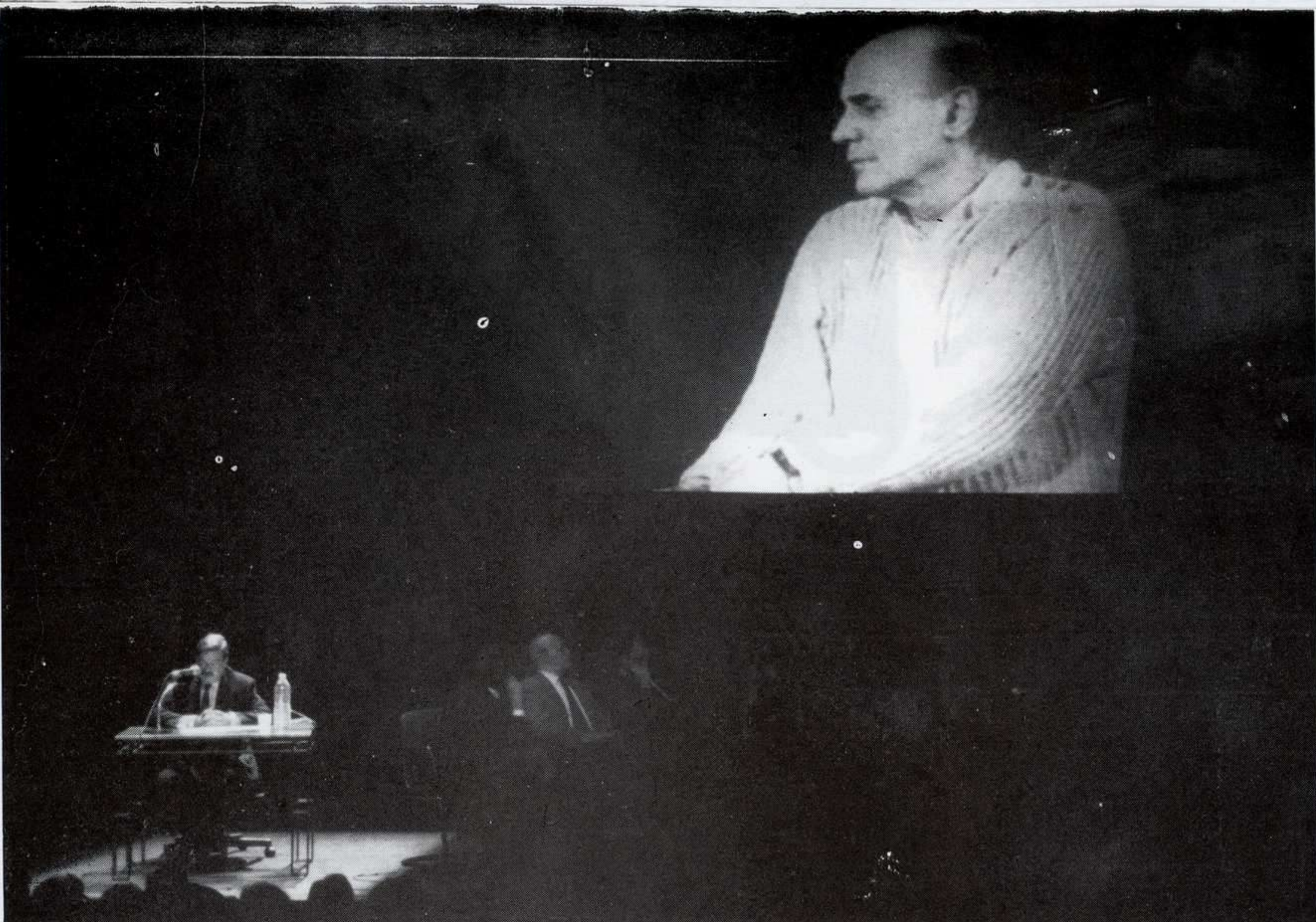
Las luces se hacen cada vez más tenues mientras suben los paneles. Juan Antonio Hormigón da las gracias a todos los presentes al mismo tiempo que comienzan a proyectarse fotografías de puestas en escena de José Luis: "Los años del bachillerato", "Soledad", "El nuevo inquilino", "El proceso del arzobispo Carranza", "Un mes en el campo", "Cerca de las estrellas", "El jardín de los cerezos",... aprovecha también para presentar los ferros del libro "Teatro de cada día", una recopilación de los escritos, entrevistas y artículos de José Luis Alonso que abarca toda su labor teatral. Un libro que descubre, y así nos lo demuestra J.A. Hormigón en su introducción, la evolución de José Luis hacia un trabajo de dirección escénica cada vez más depurado y consciente. Así mismo analiza algunas de sus opiniones comparándolas con otras de momentos diferentes y sacando interesantes conclusiones sobre su labor teatral.

Siguen proyectándose espectáculos -"La dama duende", "La hora de la fantasía", "Romance de lobos"-, que hicieron que la mayoría de los presentes recordara, en muchos casos con nostalgia, una etapa importante del teatro español de esta segunda mitad de siglo.

Por último recalcó la cantidad de obras tanto de autores clásicos como de autores vivos que estrenó, superando los ciento cincuenta espectáculos y "pocas veces realizó simples faenas de aliño, más bien se entregó con pasión"...



De izquierda a derecha: Andrés Amorós, Francisco Nieva, José María Pou, Andrés Peláez, Juan Antonio Hormigón, Angel Fernández Montesinos, María Dolores Pradera, y Adolfo Marsillach. (fotos: Chicho).



*Dos momentos del "Homenaje a José Luis Alonso" en el teatro María Guerrero. (fotos: Chicho).*

Al término de la introducción, se proyectan nuevamente imágenes, esta vez del NODO. Es el año 1954, Festivales Nacionales, la Compañía de María Jesús Valdés bajo la dirección de José Luis Alonso estrena "Electra" en la versión de Jose María Pemán. Las imágenes corresponden a una filmación en el teatro Grec de Barcelona. Puedo escuchar en la sala algunos murmullos de asombro y entusiasmo de las personas que tengo a mi alrededor.

Lucas. María Dolores Pradera es la primera en intervenir. De todos los invitados es la única que conoció a José Luis cuando empezó en su casa de Serrano a hacer teatro, el teatro de la Independencia, se lla-

maba. Nos cuenta que los primeros años iba allí sobre todo para ver, escuchar y aprender. Luego comenzó colaborando en el Teatro de Cámara y recuerda con especial cariño el montaje de "Soledad" de Unamuno, en el que trabajó con José María Rodero que, recuerda María Dolores, estaba lleno de entusiasmo y ganas de aprender.

Seguidamente interviene Andrés Amorós; él se centra sobre todo en describir las cualidades de José Luis como director de escena: su sensibilidad, su cultura, que le permite el acceso a obras de vanguardia que él mismo traduce; su trabajo detallista, su buen hacer con los actores, su no prota-

gonismo a costa del texto,... todas ellas cualidades importantes para lograr un buen montaje profesional.

Nuevamente se proyecta: "El anzuelo de Fenisa" "El milagro de Ana Sullivan", "La bella malmaridada", "Los verdes campos de algodón", "El zapato de raso" en el que vemos a José Luis y Francisco Nieva dando algunos retoques a la escenografía y a los figurines. Sonrisas nostálgicas. Con estas imágenes se da pie a la intervención de Francisco Nieva, que recuerda su llegada a Madrid después de haber estado en París. Su primer trabajo con José Luis fue "El rey se muere", de Ionesco, donde así

mismo trabajaban María Dolores Pradera y José María Rodero. Para él fue muy interesante la época de Carrero en la que prohibió "El círculo de tiza caucasiano" y su trabajo en el "Zapato de raso" de Claudel.

Después de esta intervención, es el turno de Angel Fernández Montesinos. Para Angel fue muy importante el conocer a José Luis, fue para él un maestro. Estuvo trabajando en el María Guerrero durante los quince primeros años en los que estaba José Luis como director, y él le ofreció la posibilidad de dirigir cuando por necesidades Alonso Mañes se tuvo que ir una temporada a Nueva York.

Por tercera vez se apagan las luces. Nuevas proyecciones de espectáculos: "Así es si así os parece", "Aurelia" que se estrena en el nuevo Teatro Benavente; "El Adefesio", montaje en el que trabaja María Casares, una entrevista de José Luis en la que habla de esta actriz y su trabajo; "Las tres hermanas", "El galán fantasma", de este último se proyecta una escena en la que se aparece José María Pou, nuevamente se escuchan murmullos.

José María Pou, uno de los actores que más ha trabajado con José Luis, además de ser su amigo personal, reivindica la faceta de José Luis primero como gran director de actores así como, en contra de otras opiniones, reivindica su valor profesional al escenificar en los años 60 obras tan polémicas para la dictadura como "El círculo de tiza", "Los bajos fondos"...

Nuevamente se apagan las luces y se proyectan escenas de sus últimos montajes: "El retablillo de D. Cristobal", "Chorizos y polacos", "El dúo de la africana", "La verbena de la Paloma", "El alcalde de Zalamea"...

Las últimas intervenciones corresponden a Andrés Peláez y a Adolfo Marsillach. Los primeros contactos de Andrés con José Luis fueron a través de la Galería "Multitud" que él dirigía, todos los días se reunían a la 1'00 del mediodía para charlar sobre todo de pintura. Luego la relación se convirtió en una intensa colaboración que tuvo su culmen con el último montaje que realizó José Luis para la Compañía de Teatro Clásico, "La Dama Duende". Adolfo cuenta sobre todo anécdotas de su relación con José Luis desde los comienzos de su carrera como actor, hasta que como Director General le entrega el "Premio ADE de Dirección" en 1989. Para él José Luis realizó una maravillosa labor como director de actores.

Las últimas imágenes se quedan de una manera especial grabadas en la mente de los asistentes, imágenes dedicadas a su persona: José Luis vestido de minero, allá por el año 56, junto a María Jesús Valdes; José Luis dando su vida en el escenario durante unos ensayos; José Luis lleno de teatro, mirando, demasiados recuerdos...

"Un teatro vacío es el más lamentable de los espectáculos..." recoge el programa. Pero hoy las butacas del Teatro María Guerrero se han llenado de José Luis Alonso, y aunque muchos hubieran querido contaros mil anécdotas suyas, quede como testigo la presencia multitudinaria y unos firmes y calurosos aplausos.

# Un hombre apocado

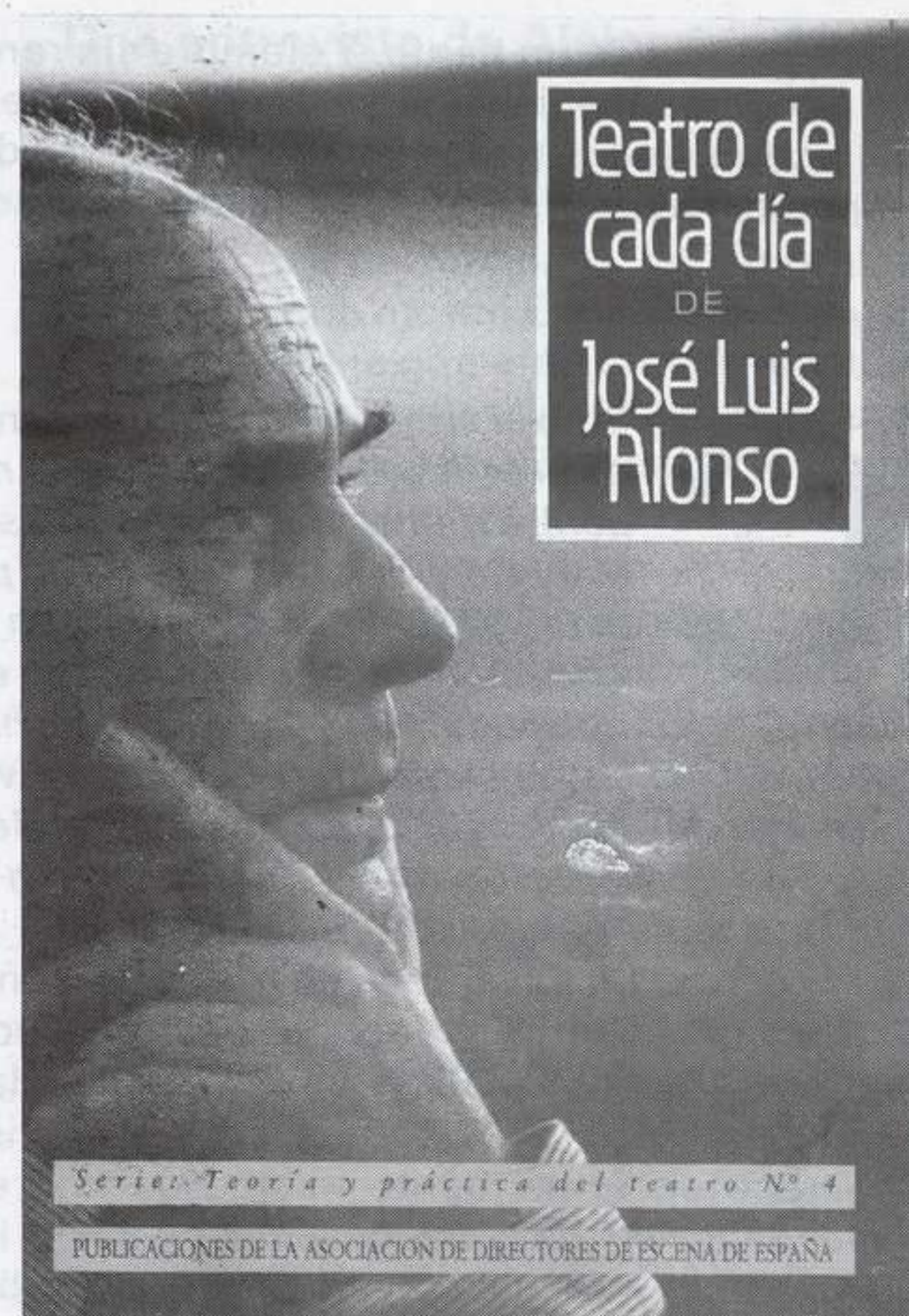
Por Lourdes Ortiz

**L**a timidez del fuerte. Unos y otros en el libro aluden a ese rasgo de su carácter: era raro, como para adentro, con una sutileza y una elegancia que no suele darse en este país. La elegancia del creador fuera de tiempo que asiste en silencio y como pidiendo disculpas a la ceremonia de la confusión. Autodidacta, nos dijeron. Y ahora con este hermoso libro (1), con las notas y apuntes, las entrevistas y los cuadernos de trabajo descubrimos al otro José Luis, a ese que intuíamos bajo el milagro de sus sorprendentes montajes en tiempos de silencio, aquellos años sesenta de cerrazón y miedo a la aventura. Porque José Luis Alonso era un Director de escena que paradójicamente estaba al tanto de todo lo que se hacía afuera en momentos en que lo que se llevaba era la autosuficiencia cerril y complaciente. "El rinoceronte", "A Electra le sienta bien el luto", "Panorama desde el puente", "Las tres hermanas", "El círculo de tiza caucasiano" o ese "Espectáculo Valle" del 66, donde con lucidez se acerca al mundo difícil y hasta entonces inédito del esperpento.

*"Mi actitud es en general de cobardía. Me quedo justamente corto en los montajes por haber leído a Grotowsky y a Artaud. A mí me perjudican más que me favorecen porque no quiero caer en ningún mimetismo y no tengo la imaginación creadora para sustituirlos. Me siento coartado por ellos ya que me doy cuenta de que no soy capaz de hacer un Grotowsky o un Artaud a la española. Yo haría muchas cosas a las que enseguida renuncio porque me da miedo que alguien piense que pretendo parecerme a éste o aquél".*

¿Modestia temerosa? Habitados al plagio y a la desvergüenza del que mete tijera, plagia, remeda y da como original lo que de otro procede, conmueve esa afirmación de honestidad, que no es moral, sino estética. Sabedor de sus limitaciones y de sus propios logros da una lección de sabiduría escénica y transmite en esas palabras el palpito del verdadero creador, aquel que utiliza el legado de los demás no como referencia inmediata para copiar sin gracia, sino como acicate que ha de traducirse al propio lenguaje, a los propios medios, a la propia sensibilidad. Lo que no pasa por mi tamiz, no vale. Lo otro conduce siempre a un teatro mimético y a deshora, que se pretende vanguardista y es sólo repetición, sin la savia del que lo ha gestado. Estuvo en París, estudió con Barrault, trató a Cocteau... Leyó mucho y vio mucho teatro, luego tradujo a su propio lenguaje todo ese bagaje y esa experiencia que le convierten en un formidable Director de escena, en una época en que la figura del Director comenzaba a ser respetada y admirada, mientras aquí seguía siendo la de "un montador", un servidor de la letra y de los primeros actores de una compañía.

**P**oca teoría y poca reflexión sobre el hecho escénico ha habido en nuestro país hasta hace sólo unos años. La oportunidad de una colección, como la que nos brinda la ADE, se reafirma con la edición de este libro "Teatro de cada día", dedicado a la figura y la obra de José Luis. Porque el libro no es sólo un homenaje —que sería merecido— sino que se convierte en un instrumento de trabajo y de reflexión sobre el hecho escénico y sobre la dirección, a partir de las propias reflexiones de José Luis Alonso y de sus apuntes desordenados a sus diferentes montajes: "Trabajo sobre varias cuerdas simultáneamente, como quien compone música. Se inventan acordes, pero hay que ponerlos cada uno en su sitio y eso es componer. De ahí que yo trabaje sobre categorías musicales y que si algo puedo decir de mis montajes es que buscan, antes que nada, las leyes de la armonía. Luego el trabajo se pule, se acopla, se afina y se representa". Y esa concepción musical, ese concebir la obra como un todo armónico le lleva a entender el teatro como una de las artes, aquella que las integra a todas y de ahí procede su trabajo minucioso con el actor, sus observaciones sobre el espacio y la luz, sobre el tempo, el ritmo y la estructura. Son reveladoras las anotaciones sobre determinados ruidos, portazos, silencios en "El diario de Ana Frank", por ejemplo o sobre la introducción de cada elemento como signo, como símbolo integrado, pero nunca ostentoso, sino cuidadosamente medido para que no desequilibre la armonía del conjunto: el ruido del agua, los pasos,



la presencia de un llanto. Y siempre sin renunciar a lo fundamental, al actor y el texto, al que el director debe doblegarse y servir sin que eso anule su grandeza, igual que en la música el Director se somete a la partitura y a partir de ahí se expresa su originalidad, su punto de vista y nos da su "versión" sin traicionar a Bach o a Mahler.

**C**omo si citara a Brook nos cuenta: *"Se nos ha olvidado que fue Lope de Vega, que es el primer teórico de teatro moderno, quien dijo que el teatro "consiste en dos actores, una manta y una pasión". Ni más ni menos que eso. Voltaire fue más escueto y lo llamó "un divino pasatiempo", es decir una fiesta. Y las fiestas son actos sencillos. La raíz griega del teatro dice que éste es "ver con admiración". Encambio nos hemos metido en trascendencias y aparatosidades, en exceso de teorías y campanudeces, y la gente ha huído del teatro, lógicamente. En cambio se sale afuera y las cosas cambian. Acabo de volver de Milán, donde he visto el último montaje de Strehler en el Piccolo: **Días felices** de Beckett, combinada con **Acto sin palabras**. Es un espectáculo apasionante y realizado con la más absoluta simplicidad, casi con despojamiento total. Ese es el camino"*.

Lectura envolvente la de este volumen que nos devuelve medio siglo de teatro y de bien hacer, de aciertos y vacilaciones, de dudas y de respuestas encontradas siempre en la intuición que se plasma en la escena. Hay algo mágico en el artista que se suma a sus conocimientos, a su formación y a su visión del mundo. Y es ese "sentido" último que aparece en el momento mismo de la creación, ese don innato para encontrar el signo adecuado, el ritmo adecuado, el color o la forma. Y esas intuiciones, esos destellos son difíciles de traducir previamente en palabras, aparecen como epifanías cuando uno pinta, escribe o compone... o cuando se enfrenta al escenario, a los actores, a la obra —ya previamente estudiada y analizada— para dirigir. El director trabaja directamente en el escenario y sus análisis se plasman después en soluciones que a veces parecen improvisadas pero que son siempre fruto de ese caudal acumulado de experiencias y datos y sólo al final, en su último término, de eso tan poco definible, que es el "genio", el duende, la gracia o comoquiera llamarse. Se tiene o no se tiene. Sabíamos que José Luis Alonso tenía ese genio, ese impulso certero para resolver sobre la escena, sacando de la chistera la solución que podía deslumbrar, pero sabemos ahora también, tras leer las páginas de esta espléndida recopilación, que el genio acudía como culminación de un proceso de reflexión, de conocimiento y de comparación. Conocía el teatro de su época, se había codeado con los grandes y les admiraba con la humildad del igual que respeta y sigue trabajando, encontrando su propia senda. Son admirables por su lucidez sus afirmaciones sobre el teatro de Brecht, por ejemplo, o sus reflexiones sobre el actor: *"No puedes imaginar lo difícil que es hoy hacer un reparto coherente. Los viejos actores tienen defectos, pero eran y son mejorables, según la norma de Stanislavski. En cualquier caso saben actuar porque han descubierto por sí mismos el secreto de la actuación, que es un hecho íntimo, intransferible, que no se aprende en un aula. Los actores de los años cuarenta y cincuenta conocen ese secreto, y no sé que va a ocurrir cuando desaparezcan, porque hoy por hoy no tienen relevo. Las nuevas generaciones se han empachado de métodos y han olvidado descubrir por sí mismos cuál es el secreto, estrictamente personal, de estar en escena... Un viejo actor sobre escena, habla y te lo crees. Valora las palabras y las "conecta" con ese secreto de que hablaba. En cambio a los actores jóvenes parece que les rodea un corsé invisible, y éste se debe a que han aprendido a actuar según un método, cuando un método sólo es eficaz cuando el actor ya existe. El Método no crea al actor, sólo le perfecciona. Pues bien, ahora se tiende a existir como actor a través del Método, y esto es imposible. Ser actor es previo. Hay que serlo para que el Método funcione"*.

**E**n todas las Escuelas deberían meditar estas palabras, que proceden del conocimiento profundo del actor, tras un trabajo de casi cincuenta años; José María Pou cuenta en el libro cuál era el Método de trabajo de José Luis con el actor, cómo sabía llevarle, dirigirle hasta conseguir esa unidad que necesitaba para contar lo que pretendía: *"José Luis admiraba a los actores imaginativos, capaces de arriesgarse y de aportar diferentes propuestas a cada frase, a cada palabra, a cada situación. Pero no siempre era fácil disponer de ellos... Pero no quería actores miméticos. Huía de ellos como la peste. José Luis sugería, anunciaba, desvelaba, conducía con tacto preciso hasta colocar al actor en el buen camino, y sabía retirarse a tiempo, justo en el momento en que el actor, con esa guía por norte se sentía capaz de seguir solo la andadura..."* Grandes actores, formados en las tablas para un gran director: José María Rodero, Margarita Lozano, María Jesús Valdés, José María Prada, Jesús Puente, Berta Riaza, José Bódalo, María Luisa Ponte; una lista inmensa, que recogería todo lo mejor de la actuación teatral realizada en Madrid durante casi cuatro décadas. Personajes que identificaremos para siempre con un actor como ese magnífico "Alcalde de Zalamea" de Puente o el Bódalo de "Rinoceronte" o la inolvidable "Ana Frank" que nos dio Berta Riaza, o el mismo Pou, en esa delicia escénica que José Luis Alonso nos brindó en uno de sus últimos montajes para ópera: "El dúo de la Africana".

Adentrarse en "El teatro de cada día" es así una aventura para la memoria y para la reflexión. Ha habido y hay todavía poca teoría de Teatro en España. La teoría no hace el Teatro, evidentemente, como muy bien sabía José Luis Alonso, pero ayuda y encarrila, pone orden y, cuando se trata, como en este caso, de la vivencia misma del creador es insustituible para seguir aprendiendo y recordándole.

1.— "Teatro de Cada día", Escritos sobre el teatro de José Luis ALONSO. Edición de Juan Antonio Hormigón. "Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España". Serie "Teoría y Práctica del Teatro", n.º 4 Madrid 1991. 670 páginas y 60 fotografías.



*Dentro de los actos de homenaje a José Luis Alonso, el pasado 20 de noviembre tuvo lugar la reposición en el Teatro de la Zarzuela, de dos de sus más famosas puestas en escena en el campo de la lírica: "La revoltosa" y "El dúo de la Africana".*

*La responsabilidad del montaje recayó esta vez en Juanjo Granda, colaborador y ayudante del director desaparecido en un gran número de obras.*

*De este espectáculo y de José Luis Alonso versa la siguiente entrevista.*

**L**a elección de estos títulos vino dada por el director del Teatro Lírico Nacional. La explicación que me dió Emilio Sagi es que él creía que eran los dos montajes que mejor significaban la aportación de José Luis a la Zarzuela", comenta Juanjo Granda, colaborador y amigo de José Luis Alonso durante muchos años. "También sugirió otro capítulo, "Chorizos y Polacos", que para mí es el más importante de cuantos montó José Luis en este teatro, pero se prefirió que fuese remontado de forma especial para el "Madrid cultural" del 92, lo cual, aunque no se enmarcase en los actos del homenaje, constituiría otro recuerdo de su obra".

Para esta reposición, Granda ha procurado respetar todo el concepto de puesta en escena original, valiéndose de los materiales que conservaba como ayudante de dirección y del vídeo del anterior espectáculo. "En el caso de "La Revoltosa" yo no estuve con él como ayudante. Así que, valiéndome del vídeo y del conocimiento que yo tenía de José Luis a través de los años he tenido que ir redescubriendo los porqués y las motivaciones de los personajes y las situaciones. Incluso del concepto espacial, relacionándolo con "La verbena de la Paloma", en la que sí interviene. A partir de todos esos conceptos básicos, he procurado adaptar ese espíritu al nuevo reparto, ya que sólo hemos contado con tres figuras del elenco original. En esa adecuación, como es lógico, intervienen muchos cambios. Pero en todo momento he intentado que los montajes estuviesen dotados de una frescura similar a la de un estreno".

— ¿Estás satisfecho del resultado?

"A medias, como siempre pasa. Hemos tenido algunas dificultades que han hecho que uno de los montajes sea más satisfactorio que el otro. Pero, como suele ocurrir con los hijos, y en este caso ambos montajes también han sido hijos míos, el que más problemas te da es el que terminas queriendo más, aunque el otro, el simpático y extrovertido, sea el que más satisfacciones te cause. No podría inclinarme por ninguno de ellos. Aunque sí puedo decir que "La Revoltosa" es un trabajo más difícil desde el punto de vista dramático, porque es una acción excesivamente sencilla, y pasan tan pocas cosas que hay que inventarse casi todo. El trabajo de José Luis consistió en eso".

Cuando a Juanjo Granda se le pregunta cuáles son para él las características principales de la forma de trabajo de José Luis Alonso, se queda un tanto perplejo y reflexivamente dice:

"Me pones en un aprieto... Son muchas cosas y sintetizarlas así... Quizás una de las características más sobresalientes sea el ritmo narrativo, no perder un solo segundo que no tenga un significado eficaz para contar la historia. Y también la búsqueda de un sentido de verosimilitud, de credibilidad de lo que estaba sucediendo en el escenario, sobre todo en relación con los actores, que el público creyese en el actor personaje. En José Luis, su fuerte eran los repartos, precisamente por eso. Y cuando fallaba o no acertaba suficientemente en un reparto, su trabajo con el actor era incansable, hasta quedar exhaustos, porque no se daba por vencido. No podía admitir el fallo escénico de que el personaje no se correspondiese con el actor".



"La revoltosa" de R. Chapí. Teatro de La Zarzuela. Dirección: Juanjo Granda. (foto: Chicho).

# JUANJO GRANDA

## *La responsabilidad del discípulo*







"El duo de la Africana" (foto: Chicho)

## Una labor ineludible.

Como es bien sabido, la ADE ha editado, como una actividad más de este homenaje, el libro "Teatro de cada día", que recopila los escritos que José Luis Alonso fue realizando a lo largo de su vida, sobre su trabajo y su pensamiento teatral. En este aspecto Juanjo Granda no tiene dudas:

"Un libro de estas características, de recopilación e investigación sobre un director español, es la primera vez que se hace. Es una labor indispensable e ineludible para la Asociación. De nuestros asociados posiblemente no hay nadie que reúna un corpus teórico y práctico tan grande. José Tamayo lo tiene desde el lado práctico, en cuanto a realización de espectáculos, pero no de textos, traducciones, críticas... Espero que esta edición sirva para que la experiencia se

repita y se hagan más publicaciones con relación a directores de la ADE, incluso estando vivos. Sé que muchas veces todo esto no depende tanto de la ADE como de nosotros mismos, de que estemos dispuestos a realizar o ayudar en esa labor. Pero habría que pensar en ir previendo la posibilidad. Y a la vez sería bueno abrir otra vía de investigación hacia atrás, descubriendo los directores que han sido en este país, y que tienen textos, críticas o referencias diseminadas por periódicos y revistas de nuestra historia, sobre todo del siglo XX".

De lo que no cabe duda es que parte de esa historia de nuestro siglo está ya marcada por la figura de José Luis Alonso. Y la última pregunta es algo más personal. Qué le ha dejado como maestro a Juanjo Granda:

"Creo que varias cosas. La minuciosidad y exigencia a la hora del diseño de la puesta en escena; la técnica o modo de elegir un

reparto, los elementos y definiciones que hay que tener en cuenta al realizarlos; la dedicación o el sentido que hay que tener en relación a los materiales anteriores, a ir redescubriendo constantemente nuestros antecedentes artísticos y profesionales; y su carácter humilde ante los grandes proyectos, lo que lleva consigo tratar a todo el mundo con el respeto necesario y propio de su lugar.

Finalmente añadiría algo que es negativo y que para mí se convierte en positivo: su poca propensión a los riesgos escénicos, a no gustar al público. José Luis tenía mucho miedo al público. Eso lo he aprendido de él. Pero yo he procurado no tenerle miedo, sino tenerlo en cuenta. Ese miedo restaba riesgo en él. Yo he aprendido lo contrario, que también hay que arriesgarse y discontentar al público, siempre que sepas dónde y cómo tienes que hacerlo".

# Teatro Italiano

## La dramaturgia italiana en la segunda mitad de los ochenta.



"La cintura" de Moravia; dirección: Roberto Guicciardini. 1985.

Por Giovanni Antonucci

Traducción: Juancho Asenjo.

**L**a situación de nuestra dramaturgia no ha cambiado a mejor en estos últimos años, pero los autores, a pesar de las crecientes dificultades para ser representados, continúan dando signos de vitalidad. Ciertamente es que la normalización emprendida por el nuevo régimen de subvenciones comercialmente seguras, está destinada a agravar las dificultades de nuestros comediógrafos y -por encima de todo- de los más jóvenes. Pero, a menudo, las propias circunstancias adversas pueden suscitar las reacciones más intrépidas y la voluntad de luchar siempre por una dramaturgia realmente "contemporánea" comprometida con los problemas, contradicciones e inquietudes de los años que estamos viviendo.

La misma vivacidad de la nueva generación y el silencio o la fase de crisis o evolución de los autores consagrados, parecen confirmar que los obstáculos suscitan en los jóvenes el empeño de superarlos, incluso en las circunstancias más difíciles.

De los cuatro mayores comediógrafos italianos: Giuseppe Patroni Griffi, Franco Brusati, Dario Fo y Giovanni Testori, Patroni Griffi, no ha escrito nada, pero ha estado muy activo como director cinematográfico y teatral; Franco Brusati ha presentado un nuevo texto, *Conversazione galante* (1987), espléndidamente interpretado por Anna Poclemer y Grabele Ferzetti, que ha cosechado un buen éxito de público, tanto que ha sido programada durante dos temporadas sucesivas. Todavía, la pieza en la cual -como ha escrito Gior-

gio Prosperi- "una triste si no voluntariosa sonrisa acompaña la melancolía de los ancianos encaminados al fin y a la incertidumbre de los jóvenes frente a la muerte" parece lejana de los resultados de **La Fastidiosa** y de **Pietá di novembre**; también se confirma la fuerza de los análisis psicológicos de Brusati y la calidad siempre alta de la escritura.

Dario Fo continúa engrandeciendo su fecunda producción, no ha salido de los esquemas tan aplaudidos de su dramaturgia, que siempre está más confiada al capricho del intérprete (y de Franca Rame) antes que a la invención y a la

Dario Fo continúa engrandeciendo su fecunda producción, no ha salido de los esquemas tan aplaudidos de su dramaturgia, que siempre está más confiada al capricho del intérprete (y de Franca Rame) antes que a la invención y a la estabilidad de la construcción escénica. De otra parte, en este período, Fo ha estado particularmente empeñado en actividades didácticas que, entre otras, han producido su interesante "Manuale minimo dell'attore"

Giovanni Testori ha sido seducido más por la dirección que por su trabajo de dramaturgo. **Confiteor** (1986) es su última obra.

Más activos han sido otros autores de la generación madura, los comediógrafos satíricos y humorísticos como Pier Benedetto Bertoli, Luigi Lunari y Franca Valeri. Bertoli, en colaboración con el director Antonio Calenda, ha alcanzado con **Cinecittá** (1985) y con **La ragazza di Lisistrata**, (1986) un éxito total de público, evocando ante todo con gusto e ironía la Cinecittá de los años del fascismo, y luego, aunque con menor felicidad, la escuela un poco conservadora y moralística de la posguerra. Lunari (n.1934) adaptador y traductor de gran experiencia, ha visto representadas, en estas últimas temporadas, tres buenas novedades: **L'incidente** (1986), **La stagione del garofano rosso** (1987) y **La bella e la bestia** (1988). En las primeras dos ha confirmado su sagaz sentido de los mecanismos escénicos y su vena satírica, mientras en la última, ha revelado su atención en clave psicoanalítica hacia un tema que, como es notorio, fue tan querido por Jean Cocteau. Franca Valeri ha escrito **Tosca e altre due** (1987) un agradable y sutil retrato de costumbres, digna de sus mejores comedias de los años setenta.

Tan activos han sido algunos otros autores de la misma generación y de la siguiente, que cultivan una dramaturgia de contenidos y tonos diferentes. Mario Angelo Ponchia ha conseguido un gran éxito con **Imangiatori di fuoco** (1986), uno de sus textos más convincentes y que ha obtenido notables aprobaciones en los teatros sudamericanos. El mérito se ha debido también a las excelentes interpretaciones de Ileana Ghione y de Gianni Musy, dirigidos por un director de gran experiencia como Silverio Blasi. Mario Prosperi, hombre completo del espectáculo, ha intentado con éxito **Quo Vadis** (1987) una singular elaboración en clave "contemporánea" de la célebre novela de Sinkiewicz. Manlio Santanelli ha pulido su producción hasta llegar a ser nuestro autor más representado en los últimos años gracias a obras de encargo, como, por ejemplo, el **Pulcinella** (1987) inspirado en un personaje de Roberto Rosellini. **Bellavita Carolina** (1988), la pieza más significativa de una producción demasiado fecunda, confirma la influencia sobre el autor de ciertas temáticas familiares eduardianas, reelaboradas en clave también más moderna.

Por su parte, Enzo Siciliano siempre más

atraído por el escenario como operador y director teatral, ha alcanzado grandes consensos de crítica y público con **La casa scoppiata** (1987) interpretada por Gabriele Lavia y Monica Guerritore: es un texto en el que aparece el mejor resultado de su actividad dramática por la síntesis felizmente conseguida entre el interés de los contenidos y la intensidad de la escritura.

Fabio Doplicher ha escrito con **Il ventre del gigante** (1986) un texto de un nivel notable que, no obstante, no ha gozado de la propagación que merecía por los mecanismos perversos que sofocan nuestra dramaturgia. Roberto Veller ha revelado en **Il testamento di Pantalone** (1986) una melancolía que, en sus textos precedentes, estaba encubierta por el sarcasmo y por el estímulo de la denuncia satírica.

Giampiero Bona, por contra, ha defraudado, también por culpa de una infeliz puesta en escena, con **Le tigri** (1988), texto implicado en el delinear de una turbia situación familiar, pero frenado por una escritura excesivamente literaria. En el ámbito de aquel grupo de literatos o críticos que se han acercado recientemente al escenario, el primero que citamos es Vincenzo Consolo (n.1933) que ha escrito con **Lunaria** (1986) un drama de gran fascinación literaria, también con escasa solidez escénica como ha demostrado la infeliz representación de un grupo de jóvenes actores. El crítico y narrador Franco Cordelli (n.1934) ha intentado un discurso escénico intrigante en **Siberina** (1984) y, ante todo, en **AntiPasqua** (1987) texto este último en el cual ha expresado caracteres contemporáneos a través de la defensa de la reconstrucción del debate del Sturm und Drang. Pietro Favari (n.1944) ha revelado una singular vena satírica en **Salve Regina** (1986) y particularmente en **Sentimental** (1988), insólito y feliz ejemplo de sátira de costumbres. Elio Pecora (n.1944) al contrario, no ha evitado los envases de la literatura en la premiada **Prima di Cena** (1988). Vincenzo Crami, narrador y guionista cinematográfico, ha intentado algunas experiencias teatrales en el ámbito del Centro de Dramaturgia de Fiesse, pero su pieza más afortunada, **Sua Maestá** (1986) espléndidamente interpretada por Mario Scaccia, no se ha revelado hasta el punto de decir algo nuevo sobre un tema que tiene otros buenos, ilustres precedentes dramáticos. Fabio Storelli (n.1937), poeta, aunque también hombre de espectáculo, ha impuesto su presencia sobre nuestros escenarios con textos de varios niveles, entre los cuales los más felices tienen relación con la farsa napolitana **Pastareggina vasposa ad Anié** (1984) y la singular **Nerone plays Nerone** (1986).

Las mayores sorpresas, los éxitos más interesantes han llegado con los más jóvenes, y en particular por un autor de los más prominentes de la nueva generación: Annibale Ruccello (1956-1986) prematuramente muerto en un accidente. Ruccello, cuando a fines del 85 estrenó su **Ferdinando**, tenía ya a sus espaldas algunos textos (**Le cinque rose di Jenifer**, 1980; **Weekend**, 1983; **Notturmo di donna con ositi**, 1984) de buen nivel, pero demasiado pragmáticas al recoger en clave antropológica ambientes y personajes marginados del Sur. **Ferdinando** constituía un salto de calidad extraordinario, sorprendente, respecto a las otras, y todavía hoy queda como su obra maestra (las obras sucesivas no alcanzan el mismo resultado). Escrito en un napolitano refinadísimo en su sagaz sincretismo lingüístico, **Ferdinando** es el espléndido retrato, sobre todo en la primera parte (en la segunda el texto es más hábil que completamente resuelto), de un mundo cerrado e hipócrita en el cual la llegada del inquietante **Ferdinando** altera cada regla y cada información.

El "caso" Ruccello, junto a la posterior revela-



"Don Giovanni" de Mozart-Da Ponte.  
Teatro Scala de Milán.  
Escenografía de Ezio Frigerio.

ción de Manlio Santanelli, ha hecho hablar a algunos críticos de una "escuela napolitana", pero se trata de una etiqueta que, en cuanto tal, es falsa y va descaminada porque pretende poner juntos a autores a menudo bastante diferentes entre ellos. El más fecundo de cualquier modo de este presunto filón dramático es Enzo Moscato (n.1948), el cual, sin embargo, también en su mejor texto, *Pièce noire* (premiado en 1985 con el *Riccione*), aparece bien lejano por los resultados ya sea de Santanelli o de Rucello. Annibale Rucello ha sido, por otra parte, la punta de lanza de una generación de dramaturgos sobre la treintena atentos para desarrollar, en formas diversas, las propias inquietudes existenciales y la propia "idea del teatro".

Entre los nombres, aparte de Rucello, el más afortunado ha sido Giuseppe Manfredi (n. 1956) autor por otra parte de demasiados textos y no todos del mismo nivel, pero de indudable sagacidad dramática, como, por ejemplo, *Teppisti* (1985), *Una serata irresistibile* (1986), *Anime* (1987), *Anima bianca* (1988).

Marco Tesei (n. 1952) por su parte, ha confirmado en *La valigia* (1987) su talento de dramaturgo de atmósferas y de sutiles inquietudes, que había revelado ya en la comedia de exordio, *L'ambulante* (1985). Claudia Poggiani (n. 1951) ha continuado profundizando con éxito su discurso satírico sobre el nuevo universo femenino (*Pertenersi in esercizio*, 1987). Stefania Porrino (n. 1957) ha afrontado con *Lilli* (1988) el problema de la tercera edad en clave crepuscular, evitando todavía los riesgos de sentimentalismo siempre al acecho en obras del género. Rosario Galli (n. 1955) se ha encaminado hacia un teatro de más fácil consumo en *Gran Caffé*, *Corretto* (1987) y *No io per quella puttana non cucino* (1987). Marina Antonini (n. 1957) ha usado el mecanismo del "teatro en el teatro" para desarrollar en *La Colombina* (1985) su dolorosa e inquieta concepción de la realidad.

ración se han asomado en estos últimos años a nuestros escenarios, gracias al mantenimiento de manifestaciones como el Festival de los Dos Mundos de Spoleto, Asti Teatro, el Festival del Teatro Italiano de Fondi y -sobre todo- la *Rassegna Autori Italiani under 35* di Roma. Entre los nombres más interesantes: Claudio Bigagli (n. 1955), cuyos *Piccoli equivoci* han tenido un sorprendente éxito por su singular testimonio generacional, Renato Giordano (n. 1955) fervoroso operador y director teatral, pero también dramaturgo de notable sensibilidad y fineza en obras como *Viaggio a Venezia nell'anno della morte di Maria Teresa d'Austria* (1982), *Dies rae* (1982) y sobre todo en *Decima Sinfonia* (1985), drama de inacostumbrado relieve, cuenta la historia artística y humana de Gustav Mahler, y en *Cabiria* (1988), "nocturno d'annunciano", como la ha definido el mismo autor; Umberto Marino (n. 1952), también hombre del espectáculo, ha escrito sabrosos ejemplos de dramaturgia y de costumbres como *No non andare a Modena a comprare un vecchio sassofono* (1986), *La stazione* (1987), *Italia Germania 4 a 3* (1987); Gaetano Sansone (n. 1947), autor poco conocido fuera del área milanesa, no obstante sus textos han sido puestos en escena en el Salone Pier Lombardo, cuyo *Bosco di notte* (1984) y sobre todo *La locanda di Norma Maccanna* (1986) son obras de notable e indudable sugestión escénica.

Todavía, en un balance inevitablemente provisional como aquel que se ha trazado, merecen ser citados también otros jóvenes dramaturgos que han estrenado, a veces interesantes tentativas; Flavio Andreini, Luca Archibugi, Erico Bernard, Fabrizio Caleffi, Maria Letizia Compatangelo, Dario D'Ambrosi, Silvio Fiore, Angelo Longoni, Luciana Luppi, Nicola Molino, Patrizia Monaco, Valeria Moretti, Roberto Parpaglioni, Pino Pelloni, Mattia Sbragia, Alida Maria Sessa, Carla Vistarini. También autores como Rucello, Manfredi, Tesei tienen unas grandes dificultades que deberán superar para continuar y ser representados.

Todavía, numerosos autores de la misma gene-

(De Storia del teatro italiano  
de Novecento; Edizioni  
Stadium Roma)

# Ezio Frigerio:

Una entrevista de Carlos Rodríguez

**E**s difícil establecer exactamente cuál es la función de la escenografía. Depende de cada escenógrafo. En cualquier caso, es eso que se ve cuando se abre el telón. ¿Para qué sirve? Yo diría que sirve para establecer el lugar y tiempo en que se desarrolla el espectáculo. Esas son las funciones principales. Pero estas dos palabras tan simples -lugar y tiempo- son algo más complicadas. Así comenzó Ezio Frigerio a responder a la pregunta más básica, -posiblemente más compleja- de cuantas le hice aquella tarde de junio en Sitges, aprovechando su presencia en uno de los seminarios del programa del Festival.

“Naturalmente, por lugar y tiempo no se entiende sólo el concepto físico, sino el lugar y el tiempo “crítico” de la acción. En el fondo, la primera acción de un escenógrafo es una acción crítica sobre el texto. Puede ser descriptiva o ser un comentario, pero siempre dependiendo de la acción crítica. Cuando esto ocurre, el espacio y el tiempo no son sólo un hecho físico, sino un hecho moral, espiritual... Es algo bastante complejo”

— En ese sentido ¿Cuál es el proceso de trabajo con el director de escena?

“Puede ser muy distinto, según la personalidad del director. Hay directores que tienen que ser interpretados, que no dan ideas precisas, sino sensaciones y emociones. Y llegados a este punto se convierte en un trabajo de psicoanalista, de lectura interior del pensamiento del director. Es el momento en que el proceso es más divertido, más interesante. Y hasta diría que si esta operación no fuese posible, yo no trabajaría como escenógrafo. Lo que me gusta es una idea de base, un concepto, una emoción a partir de la cual inventar una escenografía. No me gustaría, y no lo he hecho nunca, ser llevado de la mano por un director. Sé que algunos colegas lo hacen. Pero me parece casi un ultraje al trabajo del escenógrafo.”

— Y ¿no se produce en ocasiones un enfrentamiento entre el director y el escenógrafo por tener ideas contrarias?

“Sí, muy a menudo. Pero es lo más positivo. Si el director se fía verdaderamente del escenógrafo, lo estima y acepta la confrontación, como lo he hecho toda la vida con Strehler, por ejemplo, esta confrontación es positiva. Basta saber hacer de esta discusión no un litigio, sino un elemento de trabajo. Porque la matriz es siempre única, evidentemente. No es que uno diga rojo y otro diga

blanco, sino que de esta matriz única pueden salir dos filones diversos, y de ellos sale casi siempre una buena escenografía.”

## Diferencias escenográficas

Frigerio, que confiesa su preferencia por el trabajo en el teatro de texto, ha realizado famosas escenografías operísticas, que, según sus palabras, “ofrecen grandes posibilidades a la fantasía y a la forma de hacer. Pero hago indistintamente teatro de texto, ópera, a veces ballet, e incluso bastante cine, aunque con la preferencia del teatro hablado”

— ¿Cuál es la diferencia a la hora de crear una escenografía para una obra, o un ballet, o...?

“Las diferencias son muchas. El teatro de texto es más conceptual. El teatro lírico, o el ballet, es más visual. En el teatro de texto, hay palabras importantes que lo sostienen, y por tanto la escenografía está más llena de conceptos, de ideas, y simbología. En el teatro lírico lo que guía es la música, que conlleva una abstracción mayor, y por tanto, si se quiere, hay una mayor posibilidad para la fantasía. Así que creo que son dos amores bastante distintos, aunque escenógrafos de teatro de texto pueden hacer buenísimas creaciones en teatro lírico, y viceversa. No es tan difícil pedir que un buen escenógrafo desarrolle su trabajo en el texto y en la lírica, cosa que sí ocurre con el cine. A menudo, un buen escenógrafo de teatro, no lo es tanto en el cine, y al revés, aunque haya habido alguna vez buenos profesionales en ambos campos. Pero no es lo habitual. Lo más difícil para un escenógrafo de cine es pasar a serlo de teatro.”

— En su opinión ¿hay un buen nivel de escenografía en Italia?

“Para mí, es tal vez el más alto de Europa. También en Francia se empieza ahora a desarrollar bastante, pero siempre me parece que la escenografía permanece muy ligada históricamente a mi país. En Italia hay un número bastante importante de buenos escenógrafos, como no lo hay en el resto de Europa, ni siquiera en América.”

Le comento esa creciente sobrevaloración de lo visual sobre lo conceptual que, según han observado algunos críticos, se ha venido produciendo en los espectáculos españoles, y también de otros países europeos. Hace un gesto de desacuerdo, y contesta dubitativamente. “No sé, no sé... No creo que sea un error del teatro contemporáneo haber asu-

“El nivel de la italiana es el más

mido este modo de afrontar la escenografía. Me parece que en este momento histórico, el espectáculo tiene una importancia cotidiana fundamental. Nos hemos acostumbrado a disfrutar de una especie de vida-espectáculo. Vemos cada día el espectáculo por todas partes: en la calle, en la televisión... También la última guerra ha sido todo un espectáculo, con su propia escenografía de carros blindados, aeroplanos... El público pide el espectáculo, igual que en el Barroco. No creo que sea algo que tenga mucho futuro, pero es cierto que en este momento hay gran riqueza de espectáculos. Aunque no se escriben grandes textos."

## Un teatro emotivo

Frigerio no es ajeno al teatro español. Sus trabajos con Lluís Pasqual, Nuria Espert y Mario Gas le han familiarizado también con las formas de trabajo de nuestros directores, que, según él, no se diferencian demasiado de las de otros profesionales europeos. Cuando le pregunto por las peculiaridades de su colaboración con Nuria Espert, señala especialmente la influencia de su visión como actriz:

"Siempre imagina en una escena cómo se moverán, cómo la resolverá y cómo estarán los personajes en ella. Lo cual es un sistema de trabajo muy positivo, muy carnal, muy físico."

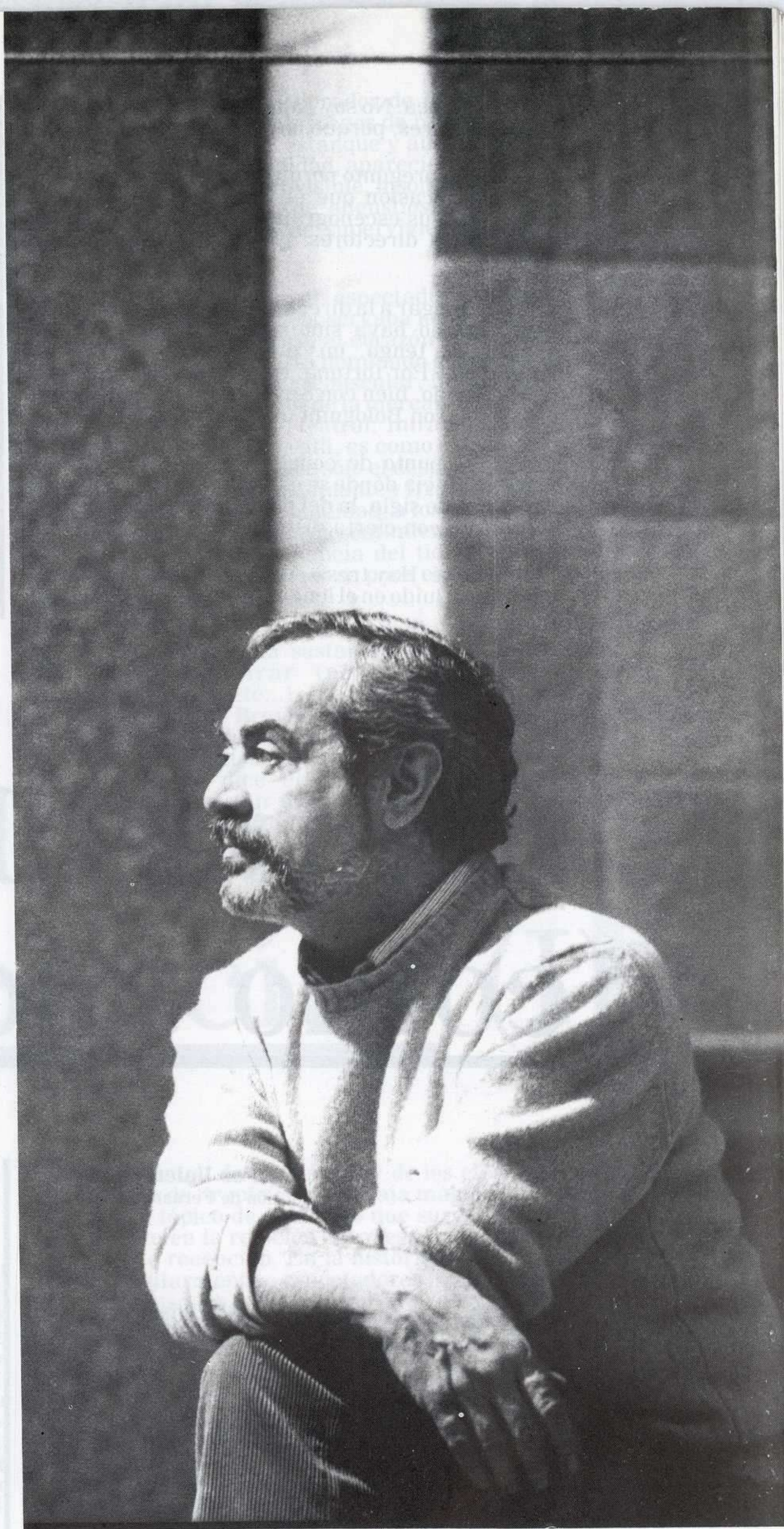
— Porque, de alguna forma, ¿La escenografía está siempre al servicio del actor?

"No, en absoluto. La escenografía, cuando es buena, está para acondicionar al actor, no para servirlo. En todo caso, la escenografía, y sobre todo el vestuario, lo ayuda a asumir el espectáculo, a seguir la visión del director. Pero en mi opinión, ni la escenografía está al servicio del actor, ni éste al de aquella. Aunque ciertamente, la escenografía puede influir en su manera de interpretar."

— Y ¿Qué puede hacer un escenógrafo cuando se enfrenta a un espacio tan inamovible como el Teatro Romano de Mérida, en el que usted trabajó con la "Salomé" de Oscar Wilde, que dirigió Mario Gas?

"Aceptar esa presencia arquitectónica, y tener en cuenta en la escenografía que esa presencia existe. No es posible negarla ni dejarla a un lado, así que lo mejor es integrarla o cuando menos aceptarla, que es lo que yo hice."

— ¿Nunca ha sentido la tentación de dirigir?



Ezio Frigerio (foto: Lelli y Masotti).

# escenografía alto de Europa'

“No, nunca. No soy capaz de tener una relación con los actores, porque no soy actor en absoluto.”

— Se lo pregunto porque Iago Pericot me contó en cierta ocasión que él llegó a la dirección al sentir que sus escenografías estaban infrautilizadas por los directores. ¿No le ha ocurrido eso nunca?

“No. Llegar a la dirección sólo porque mis escenografías no haya sido suficientemente valoradas... No tengo un deseo tan extremo de valorarme. Por fortuna, en mi vida he sido siempre valorado, bien con Strehler, o con Planchon, o en el cine con Bolognini o con Bertolucci...”

Casi a punto de concluir, le pregunté por el futuro. ¿Hacia dónde se encamina la escenografía de finales de siglo, la del próximo milenio?. Frigerio sonrió, con cierta distancia.

“No lo sé. Hay tres o cuatro figuras dominantes que han influido en el lenguaje de los jóvenes... Eso

que todavía se hace, el pensar que de un teatro pobre pueda nacer una experiencia escenográfica nueva, es algo que ya viene de veinte años atrás, y en mi opinión es erróneo. Para mí, el teatro no necesita de un soporte abstracto. El teatro debe ser emocionante, emotivo, no de una desnudez extrema. No me parece que vayamos hacia el teatro abstracto.

Para mí, estamos en los umbrales de una nueva revolución. Yo no la veré, pero creo que si nuestros hijos. Será una revolución cósmica: la gran emigración, la riqueza del Islam, de la India... Lo que no puede ser es esta pretensión de bienestar mientras que hay gente que muere de hambre. En este momento, la gente se preocupa de los hechos políticos, artísticos; es como si hubiera una bomba a punto de estallar, de la que saldrán frutos. Y entonces tendrá lugar una revolución física, de comer, de beber... Estar bien puede ser un buen caldo de cultivo para la escenografía. Me parece que estamos en una vía que, de seguir así, desemboca en un callejón sin salida.”

# Contra el teatro como apoteosis de

Por Valerio Fantinel

Traducción de Fernando Doménech

**T**odas las veces que he estado presente en una obra, propia o parodiada sobre materiales ajenos, de Carmelo Bene, como la última *Tortilla para Hamlet* (*Hommelette for Hamlet*), he tenido siempre clara la sensación de asistir a un rito tribal en trance, a un estado febril, excesivo, paroxístico, de nuestra cotidianeidad. Este héroe multitonal de la escena patria representa, en su forma excéntrica más extrema y conceptual, la pérdida, la estupefacción, la crisis más profunda del teatro del siglo XX.

Si todo (o casi todo) lleva a este Narciso, todo (o casi todo) reflejará a este Narciso. En su histriónico (histérico) manierismo, Bene no quiere “convencer”, sino “sorprender” con su asomarse pinochesco más allá del límite de lo sensacional colgando sobre el vacío de una ficción enrarecida. Como actor, además de como autor, él vive todos los espíritus que nos persiguen y nos han perseguido desde el Romanticismo en adelante y que amenazan nuestro futuro: la disgregación mental, la quietud, la muerte. Incluso como actor es uno de los pocos que marca el límite entre el gesto de medium de la antigua tragedia, de la cual es un

serio visitante -al contrario de muchos turistas improvisados que se agitan entre esas asombrosas con una cámara de video en la mano- y el gesto errático, rizomático, del último teatro burgués. Y mientras nosotros en la platea estamos fijos, él se transforma prometeicamente (sic) y se aleja, desde lo alto del escenario, en un torbellino de gestos, temblores, rupturas sincopadas de gritos, susurros y silbidos, casi como un teletipo averiado, dejándonos una vez más en el vacío de nuestra incolmable espera.

Potentemente impresionante, imperdonablemente naif, Carmelo Bene busca siempre la “sorpresa”, es decir, sorprendernos, inmovilizarnos en el acto de atravesar metafóricamente el famoso puente kafkiano, de lo consciente a lo inconsciente, a lo irracional del “castillo” encantado detrás de los telones de lo visible, donde el acontecer (los hechos reales) está suspenso, la fábula se ha posesionado de la realidad y rige el imperio de los sucesos mínimos que gritan su absoluto, su inefable absurdo, ruidoso, variopinto, arrogante, apenas difuminado en la farsa trascendental de la memoria beckettiana.

Y repetidamente Narciso hace la misma pregunta, mientras se observa en el fondo del estanque; una pregunta que enciende día a día su propia desesperación: “¿Quién soy?”. Continuamente la

superficie del estanque le devuelve la misma imagen, la misma respuesta, formulada y reflejada en su máscara inaferrable, que surge entre las encrespadas aguas del estanque.

Narciso se fija en los ojos helados de los participantes del rito en la platea, se lanza al abismo y pregunta: "¿Quiénes sois?". Pero tampoco aflora ninguna respuesta descifrable, porque ninguna respuesta descifrable puede aflorar de aquel abismo zumbante de los códigos humanos, de tantas historias diversas que se representan enmarcadas, inauténticas, simulacros de simulacros. Narciso no se multiplica, sino que se diferencia. La platea no se identifica, sino que se aleja. El actor de hoy se pierde en los ojos de los espectadores, en el espejo del mundo; más cerca de "posar" para expresarse, cada vez se hace más inasible. Es este "posar" (tener una "pose") lo que diferencia al teatro y el actor contemporáneo del trágico griego o del isabeno. El actor de hoy teatraliza la conciencia de estar en mundo, hace metateatro; se pone la máscara de la representación del yo y se abisma como D. Juan en el infierno de la vida, exactamente donde comparece ante los ojos del mundo, señalando su intangible alteridad. El actor trágico griego, y por tanto el teatro griego, no adoptaba una pose, es decir, no metía en una pose su propio yo, era "realmente" aquello que representaba.

En el teatro griego, la virtud del actor estaba en no saber; es decir, no personificaba el destino del héroe, sino que era el héroe; los espectadores, que se sentaban en el graderío al aire libre, eran "el pueblo real", no una categoría: los espectadores de hoy, consumidores que responden al mercado, a

El actor es un generador de imágenes mudables y engañosas, sus juegos de manos se reflejan en la superficie del estanque y allí se rompe en la ilusión de la profundidad, apareciendo y desapareciendo en este imprevisible, insondable abismo de códigos culturales, de angustiosos desiertos, de horrores y ruinas, de supervivientes alegrías y esperanzas.

En otro tiempo el espectador dominaba la escena desde arriba, observaba la historia y participaba con el cerebro, el corazón y los músculos: hoy el espectador está dominado desde la escena, inmerso en una luz crepuscular, fantasmagórica, reflejada por el fulgor de la mercancía. El espectador no ve el espacio teatral; mira la acción simulada que tiene lugar allí, es como si la vidriosidad de su mirada reflejase sólo el despegue de las imágenes, la sucesión fascinante y frenética de fantasmas sin voz, sin profundidad, a los que él no presta ni siquiera su voz ni sus sentimientos. No hay consonancia, sino resonancia del tiempo psíquico a través del cual el actor se pone en contacto con el espectador.

Una diferencia sustancial entre ver (trabajo activo) y mirar (pasividad, aceptación-resignación, etc...), ya observada por Bertolt Brecht en su **Breviario**: "Entre ellos casi no se comunican. Están reunidos como durmientes, pero durmientes que tienen sueños inquietos, porque -como dice el pueblo de los que tienen pesadillas- están tumbados sobre la escena. Es verdad que tienen los ojos abiertos; pero no ven, miran: y ni siquiera escuchan, sino que son todo oídos. Tienen los ojos fijos en la escena como embrujados, expresión que nos viene del Medievo,

# las mercancías (I)

sus modas, a sus figuras retóricas, a su gusto dirigidos.

En este mercado se refleja y se embosca el actor contemporáneo y, perdiendo de nuevo la conciencia de sí, rehace el camino hacia atrás después de haber pasado a través de Freud. Como en la antigua tragedia el hombre era dominado y sojuzgado por potentes y misteriosas fuerzas sobrenaturales, que lo guiaban en la vida, así hoy el poder misterioso de la mercancía guía al hombre en el camino del infinito deseable, de los deseos infinitos, de la posesión voraz de todo cuanto puede desear su voluntad de poder. Es el deseo el que lo mueve, el que le habla, el que lo especifica y clasifica.

En el tiempo del mercado, en que todo se reduce a mercancía y la mercancía es el modo de estar en el mundo del hombre contemporáneo, el fragmento vital, el individuo se refleja ahí y sólo por un instante descubre su condena, que es la de desaparecer dentro de su misma producción, absorbido por los mismos gestos que han servido para producirla. Así, sobre el escenario, aparece por un instante en su naturaleza monologante, ascensión rápida y fulgurante, para después alejarse en el infinito de los deseos y desaparecer consumido como cualquier otro producto.

del tiempo de las brujas y de los clérigos". Esta forma de "raptó" ante la caja mágica de la escena es un tópico de este siglo que surge intermitentemente en la relación entre espacio teatral y espacio de recepción. En la historia habíamos tenido, pendularmente, espectadores que han visto y espectadores que han mirado; prevaleciendo los unos o los otros según prevaleciera un sistema comunicativo cerrado (conservación, orden) o abierto (cambio, desorden). Parece que hoy, frente a la aventura dramática, se está de nuevo en la variante del espectador acrítico, indiferente, "amuñecado" (identificable en el que mira la televisión, medusizado por los pequeños o grandes prestidigitadores de la palabra). Es una especie de rechazo a pensar, prefiriendo lo cocido a lo crudo. Eterno retorno gastronómico, eterna repetición trágica del universo de las mercancías, que se yerguen frente a la inteligencia humana con poderosos y coercitivos mecanismos disolventes, el dinero y el mercado, donde se hace institucional la lógica de que la riqueza es una pura casualidad y la pobreza una desgraciada contingencia. En una sociedad dirigida y condicionada a ser un conjunto de "máquinas deseantes", en que el deseo infinito es el soberano absoluto y lo único, el fragmento, es la presa de esta voluntad de posesión, desgajada y abstraída.

El espectador, por tanto, se presenta como un



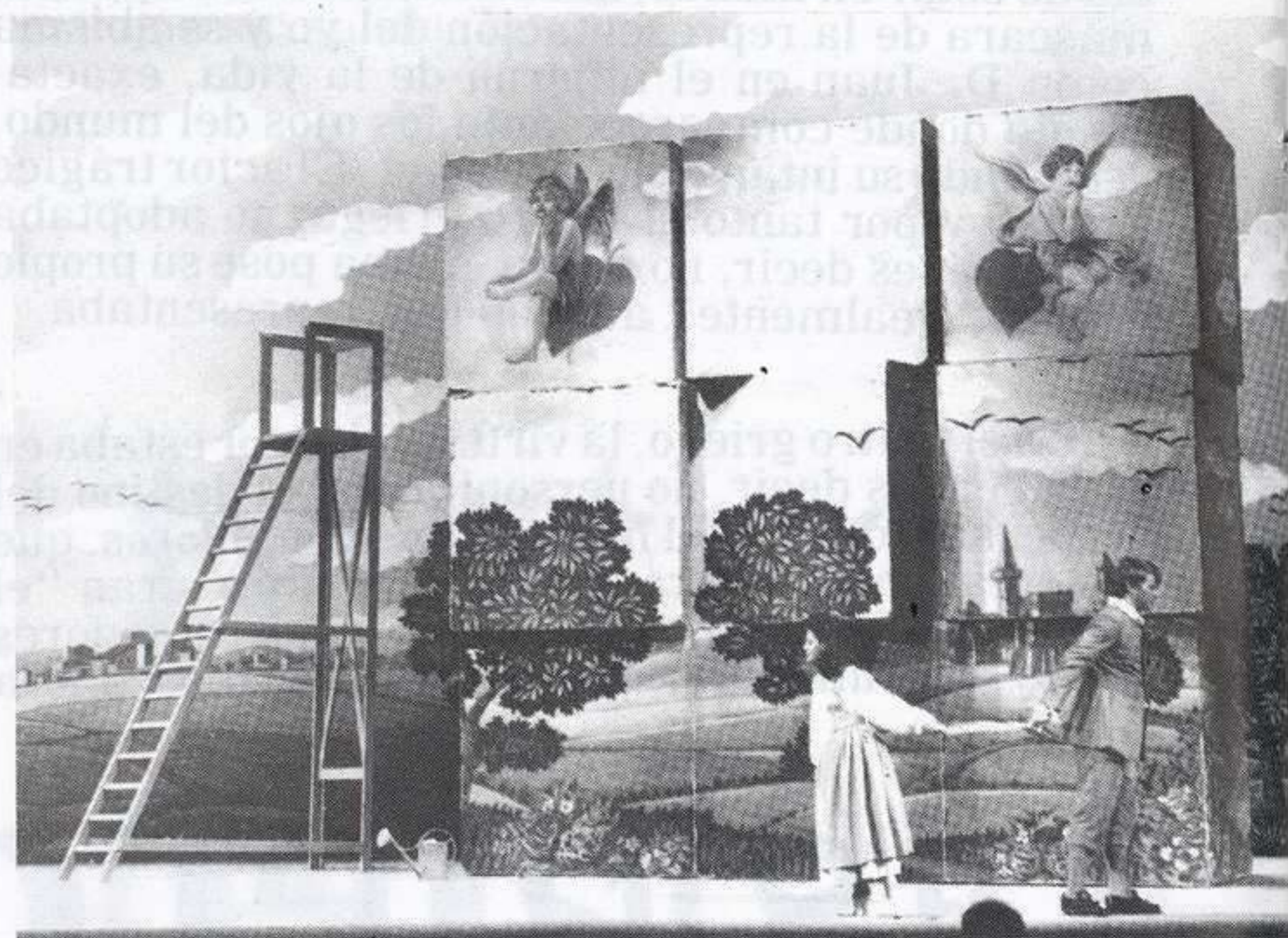
consumidor de imágenes, de sonidos, de palabras, de gestos, de mercancías en suma, porque esto es hoy su manera de relacionarse con la realidad que lo rodea. Y sorprende un poco que en este panorama mercantilizado haya hombres de teatro que han pretendido crearse un público según sus propios deseos (en una entrevista, precisamente en **Sipario**, Annibale Ruccello, sin distanciarse mucho de la napolitana escuela defilippiana, afirmaba estar "contra el espectador aburrido y contra el espectador involucrado", optando por "el espectador observador, ligado, prisionero", esto es, por un teatro como "el ojo de la cerradura", fetichista y consolador) cuando, sin embargo, el público genérico del teatro forma parte hoy de una categoría dada: la del omnívoro consumidor de mercancías, que comunican imperativamente su ideología: la mirada y el consumo ininterrumpido. Los espectáculos del (uno entre tantas) comunican una -su- lógica conservadora, que no se diferencia en nada de la de los espectáculos del Canal 5 (una, también, entre tantas "redes")

Una espectacularidad esta que muestra, en definitiva, la continuidad y la contigüidad entre los diversos medios de comunicación; la ininterrumpida serie de imágenes que remiten unas a otras a mayor gloria del abracadabra imaginativo del mercado como único gran comunicador. "Parece que no se arriesga nadie a concebir un espectáculo que no sea costosísimo", dirá la actriz Valeria Moriconi criticando la manía del gigantismo en el teatro y en los grandes y asombrosos supermercados de la TV, propia de los períodos de baja creatividad. En la misma entrevista, la actriz afirma con mucha amargura: "con el paso del tiempo, tras un espléndido período de pasión civil, pero también de pasión poética, muchas manifestaciones del teatro público se han convertido solamente en manifiestos políticos" demostrando ser, entre las gentes del teatro, una de las pocas artistas en busca de un equilibrio saludable para la escena, siempre más fagocitada por la moda de lo efímero. (2)

La actividad teatral de estos últimos diez años ha ido haciéndose consoladora a fondo, aún presentando en su interior espacios de conflicto social. El teatro ha oscilado entre la liturgia impudicamente apologética de la mercancía; o su variante contigua, más sofisticada en su sutil retó-

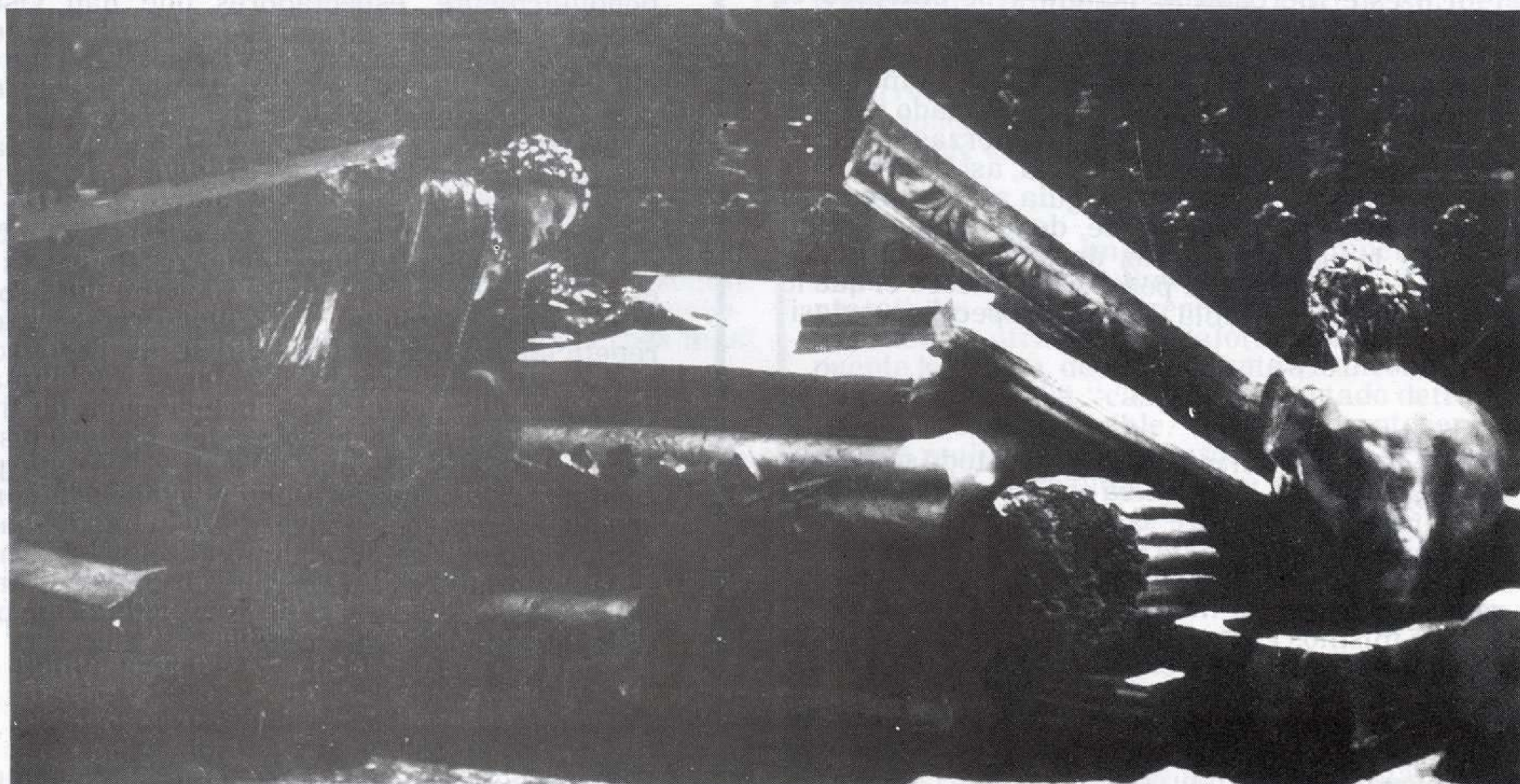
rica, se ha enfangado en desmemoriados y humeantes senderos del Yo a la deriva, autocompasivo en su desesperación nihilista. Como un espejo, pero justamente al contrario, a grandes líneas se entiende, de lo que fue el período precedente.

El período entre el 68 y el 78 fue el de un teatro totalmente político, dirigido a las masas que conquistaban las tablas del escenario para escenificar su voluntad de poder. El vuelco se encontraba ya dentro de la situación anterior: el fin de los años 70 empollaba ya su contrario. El detonador en el 68 fue el slogan: "Lo personal es político", que venía a significar que toda mínima acción individual y privada estaba dentro de una trama más vasta de intereses y de acciones políticas, en un mapa político en que todo se mantenía. Este grito político ensordeció y marcó indeleblemente a toda la sociedad. Y el teatro, acción colectiva por excelencia, se hizo lugar privilegiado de la política. El teatro



"Bastian y Bastiana" de Mozart. Teatro Massimo de Palermo, 1989. Dirección: Claude D'Anna.

"Tancredi" de Rossini. Rossini Opera Festival, 1991.



fue la plaza, el ágora; la plaza, el teatro. Con un crecimiento de la demanda de teatro, nunca hasta entonces conocida. También porque el teatro se contraponía con eficacia a los otros medios de comunicación, en especial a la televisión de la entonces centro-izquierda.

En la espiral de los 70, aquel teatro comenzó a hacer a toda prisa, con alguna limitada excepción, las maletas para volver con la familia. Había estado demasiado tiempo fuera de casa, a veces había viajado como un verdadero señor, otras veces (más frecuentemente) como un vagabundo un poco lunático. Se había hecho pobre entre los pobres, o se había embarcado en barracónes e inusitados bric a brac, poniendo en escena acciones políticas de la más impúdica demencia propagandística. Era un teatro "curioso" de todo, de cada manifestación de plaza, de cada happening que llegase de New York, de Londres o de París. No se ahorra: había encontrado muchas adhesiones a sus festines, mezclando espontaneísmo y sutileza de secta política. Así estaban formadas escuelas enteras, que habían crecido en el interior de un clima ambiguo, un poco pantagruélico, un poco desesperado, utópico, siempre charlatán y altisonante, pero con una presencia corporal sanguínea; pronto a contestar, a criticar, a conmovirse, amar y delirar; retórico y vitalista, pero siempre teatro. Estaba cambiando el viento: no soplaban ya el de la contestación, ahora soplaban un nuevo viento, el neoliberal de Reagan, y también el teatro debía volver a hacer aquello que se esperaba de él: consolar.

Fue desde el 68, poco más o menos, cuando el teatro comenzó a encontrarse en un callejón sin salida: o desaparecer indecorosamente o correr al paso de los conflictos sociales que explotaban más allá de sus muros. Su espejo, la sociedad, bullía y lo

provocaba. Aquella gran, maniática, interminable etapa vio confrontarse sobre las plazas y los escenarios de Europa, de América y de Italia, las Compañías y los textos teatrales que realmente han contribuido a hacer la historia del teatro de esta última mitad de siglo, resumible como experiencia pluralista de estrategias metateatrales, de temáticas, de estilos, de modalidades recitativas, de nuevas gramáticas escenográficas, etc. En aquel florecimiento de autores y protagonistas carburaba un teatro paradójico, extrovertido, de masas: un complejo precipitado de payasadas irónicas y paródicas y de tragedias. De Alemania llegaba Peter Weiss, con **El Proceso**, un oratorio hecho de ásperas iluminaciones, de blancos y negros violentos, con personajes que parecían recién salidos de un drama de Büchner dirigido por Piscator. Weiss era también autor, poco antes, de las "10 tesis" para un teatro político, que habían provocado un cierto escándalo jacobino en media Europa, entre otras cosas porque el autor, más que un teatro político, proclamaba la politización del teatro. Tesis que en Italia fue sostenida con la espada desnuda por muchos hombres de teatro y por neófitos de la comunicación de masas, pero que le costará enseguida a la izquierda el truncamiento de una posible evolución hacia un teatro político. Experiencia que dio paso, sin embargo, a aquella más vasta e intensa de la etapa brechtiana. En 1970 Brecht (había comenzado Strehler en 1956-63 en el "Piccolo") se convierte en el auténtico pienso de los espectadores italianos.

1) B. BRECHT. Escritos teatrales. "Breviario de estética teatral". Torino. ed. Einaudi. 1962.

2) Extracto de la entrevista en **El teatro al que hay que volver**, de M. R. Ciminaghi. ed. Rebellato, Fossalta di Piave (Venecia) 1983.

Real Escuela Superior

de Arte Dramático

Laboratorios

- **JULIO CASTRONUOVO** ● "Iniciación a la pantomima clásica" (Para egresados y profesionales) Máximo: 10 personas
- **EDUARDO GALÁN** ● "Teatro español fin de siglo" (Abierto a todos los interesados)
- **VICENTE CUESTA** ● "Análisis del papel y construcción del personaje" (Alumnos de tercer curso, dirección y egresados) Máximo: 15 personas
- **LUIS VALDIVIESO** ● "Las bacantes: mito, ritual y hecho escénico contemporáneo" (Abierto a todos los interesados)
- **ADELA ESCARTÍN** ● "Mito y ritual" (Sesiones prácticas). Para alumnos de la RESAD, especialmente orientado a 1º curso. Máximo: 20 personas. A partir del 15 de Febrero.
- **EDGAR SABA** ● "Técnica de Rudolf Laban para actores". (Alumnos de tercer curso, dirección y egresados) Máximo: 20 personas
- **LUIS G. CARREÑO** ● "Construcción de máscaras" (Para alumnos de la RESAD). Máximo: 10 personas

CONTINUAN LOS SABADOS LOS LABORATORIOS DE:

- **FERMÍN CABAL** ● "Taller de escritura dramática".
- **GONZALO CAÑAS** ● "Títeres y marionetas".
- **VICENTE FUENTES** ● "El verso como parte de la actuación e inductor de la puesta en escena".

(Estos laboratorios seguirán su desarrollo exclusivamente con los alumnos del primer trimestre)

TALLER DE DANZA

MADRID GOYESCO  
ELVIRA SANZ

Este taller es una convocatoria conjunta de la Real Escuela Superior de Arte Dramático y de la Real Escuela Profesional de Danza de Madrid.

Este taller es dirigido a:

- 1) Alumnas y alumnos egresados y titulados de ambas escuelas.
- 2) Actrices y actores con condiciones para el trabajo corporal y vocal.
- 3) Bailarinas y bailarines de danza española con experiencia en danza contemporánea.

OBJETIVO

Este taller quiere crear un Teatro de Danza para la realización de un espectáculo dirigido por

ELVIRA SANZ

MADRID GOYESCO

cuyo estreno está previsto en el espacio escénico de Madrid capital cultural 92.

Información e inscripción de los interesados para un curso previo de selección (a partir del 20 de Noviembre) en las secretarías de ambas escuelas.

RESAD / Requena 1. Tfno. 2411311  
REPM / Seris 2. Tfno. 440651.

(El trabajo se desarrollará preferentemente por las tardes).

MADRID

**RAFAEL ÁLVAREZ "EL BRUJO"** "Reposo en la acción". Para profesionales y egresados. Del 13-1 al 25-2. Lunes y Martes de 10'30 a 13'30. Máximo doce personas

**MANUEL CANSECO** "El actor de hoy frente al teatro del siglo de oro". Para profesionales y egresados. Del 15 de Enero al 15 de Febrero. Lunes, miércoles y viernes de 19 a 21 horas. Máximo doce personas

**TERESA LÓPEZ Y SERGIO CRUZ** "El director de escena frente a los medios audiovisuales". Para Alumnos y ex-alumnos del Curso de Dirección escénica. Del 3 al 28 de Febrero. De lunes a jueves de 12 a 15. h. Máximo: diez directores. Se necesitarán diez actores colaboradores

**IÑAKI GORROÑOGOITIA** "Esgrima para actores". Curso para egresados y profesionales. Del 8-1 al 29 del 4. Lunes y miércoles de 13'30-15 h. Máximo: quince personas

**ELENA FERRARI** "Expresión corporal para actores". Curso para egresados y profesionales. Del 10-1 al 29-4. Miércoles y viernes, mañanas Máximo: quince personas

TALLER RESAD 92

**STANISLAV IGNACY WIZCKIEWICK**

UN ESPECTACULO SOBRE TEXTOS DEL ESCRITOR POLACO S. I. WIZCKIEWICK

Dirección: **JAROSLAV BIELSKI**

ESTRENO MARZO 1992

# Maurizio Scaparro

## “Un discurso : teatral es un discurso político”

Una entrevista de Carlos Rodríguez

**C**uando se le pregunta por su visión del panorama teatral español, Maurizio Scaparro se muestra remiso a contestar. “No podría hacerlo, aunque se me preguntase lo mismo del teatro italiano”, dice. “Estamos en un momento que no es ni español ni italiano. Un momento, tal vez mundial, de cambios. No pronuncio la palabra crisis porque, cuando era pequeño y escuché la palabra “teatro”, la oí asociada a la palabra “crisis”. Creo que todos las entendemos como palabras unidas. Si es verdad que el teatro es espejo de los tiempos, como decía Shakespeare, vivimos un grave período de crisis del mundo en el tiempo, no sólo en el teatro”

Maurizio Scaparro, asesor teatral de la Expo-92 y director del Teatro del Mediterráneo de Nápoles, es un hombre de edad indefinible, con un temperamento joven y una larga experiencia escénica que, junto a sus reflexiones sobre el arte y el hombre contemporáneo, han hecho de él un intelectual

“Creo que tanto en España como en Italia no tenemos todavía suficientemente clara la evidente importancia en nuestro siglo de la coexistencia del teatro y las artes “reproducidas”. Lo queramos o no, esta es una verdad incontrovertible. Vivimos con el teatro -arte en vivo- y el cine o la televisión -artes reproducidas-. Pero estas artes se realizan a través de medios técnicos, que incluyen también otros mensajes. En el mismo contenedor se encuentran el espectáculo y otras cosas que no lo

A pesar de ello, Scaparro procura mantener el optimismo.

son, como la información. Hay que constatar también la coincidencia en algunos aspectos entre espectáculo e información. No hablo evidentemente de arte, que es otra cosa. El gran espectáculo de la televisión durante la guerra del Golfo fue tal que muchos de nuestros amigos dudaban entre ir una noche al teatro o ver el espectáculo del Golfo. El satélite ha roto toda la unidad aristotélica, todos los principios fundamentales en los que se basaba el teatro”.

“No creo que el teatro muera. Al contrario. Pero si no tenemos presente esto, sería una tontería de nuestra parte. Se puede intentar mantener un comportamiento aristocrático frente a los medios de comunicación. En este sentido, para vencer la batalla o para resistir -yo estoy por vencer- necesitamos hacer vencer al arte. Solos no es posible. ¿Cuál puede ser el aliado del arte? Yo no creo en la política en este momento -no la política en el sentido del poder, porque cada uno tiene su poder, en su pueblo, en su casa...-. Puede que sea una locura, pero es una idea mía que viene desde que hice la **Vida de Galileo**: creo que la utopía posible para un renacimiento teatral, es una tentativa de coaligamiento entre el arte y la ciencia. Porque los dos miran hacia el futuro. El poder, hoy, no. Es una hipótesis de humanismo científico, la única que puede dar mayor potencia a nuestro trabajo. Y cuando digo nuestro, hablo del arte en general”.

## Hacer la política

-Dice usted que no cree en la política...

“No creo en la posibilidad de que la política hoy sea capaz de ayudarnos. Al contrario, creo que nosotros podemos ayudar a la política”

-¿Eso explica que haya aceptado tareas, si no políticas, al menos organizativas, como la de la Expo?

“No, yo soy sólo asesor. Si fuese director sería un desastre organizativo... Aunque evidentemente es un trabajo mayor que el de director de escena. El problema es que, o lloramos por falta de ayudas y nos encerramos en nuestro rincón a hacer nuestras cosas, buenas o malas, o intentamos hacer nosotros la política -a favor o en contra, eso viene después-. No se trata de estar contra la clase política, sino de que nosotros seamos más políticos que antes. Si nos refugiamos en decir “el Ministerio no me ayuda”, caemos en una mentalidad pasiva, porque en estos momentos, o siempre, la creatividad ha ido unida a la libertad y al riesgo. Pero yo soy optimista, porque pienso que los jóvenes van a descubrir muy próximamente la palabra. La máxima utopía sería intentar poner la palabra teatral en el espacio televisivo. Este es mi trabajo también con la puesta en escena. Intento siempre ser coherente con los espectáculos que voy a dirigir, en el sentido del que acabamos de hablar”.

Scaparro no ha abandonado sus puestas en escena. Anda preparando un espectáculo sobre **El Quijote**, y tiene previsto montar entre este año y el próximo un total de tres espectáculos. Es, como él dice, la parte más importante de su trabajo.

“No podría hacer estos trabajos de Sevilla o Nápoles, si tuviese el mismo cargo en Connecticut. Esto es mediterráneo, significa no olvidar la cultura mediterránea, la cultura árabe, pensar que la fiesta es algo muy importante, porque es el meta-teatro que puede reunir o ligar la cultura árabe con la occidental... Pienso que las cosas que voy a realizar están estrictamente ligadas a este sentido de utopía. El Quijote es una gran metáfora de nuestro poder, y también del poder teatral. De una parte está un ejemplo máximo de la utopía carnavalesca, que es la literatura cervantina; de la otra, una constante oscilación entre la edad del Hierro y la edad del Oro, una utopía constante del cambio. Que es también Política.”

## Unirme a la realidad española

Scaparro, entre el español y el italiano, me habla largamente de sus proyectos teatrales y cinematográficos, especialmente de la película sobre Lorca y Dalí que rodará el próximo año. Y cita constantemente la palabra Europa, el momento político y social de nuestro continente, enlazándolo con el tiempo de la relación del poeta y el pintor, y nuestra contemporaneidad. Explica sus ideas, sus razones... Europa siempre como telón de fondo. El fue, durante algunos meses, codirector junto a Strehler del Teatro de Europa.

— Pero ahora por delante está la Expo. ¿Se han completado ya las actividades teatrales que tendrán lugar?

“Me alegro mucho poder hablar de esto a la revista de los directores de escena españoles. Cuando acepté esta misión dije que mi cargo temporal para la Expo iba a ser para intentar ayudar a la victoria o al progreso de la lengua española en el campo de la cultura mundial. Es una meta que me

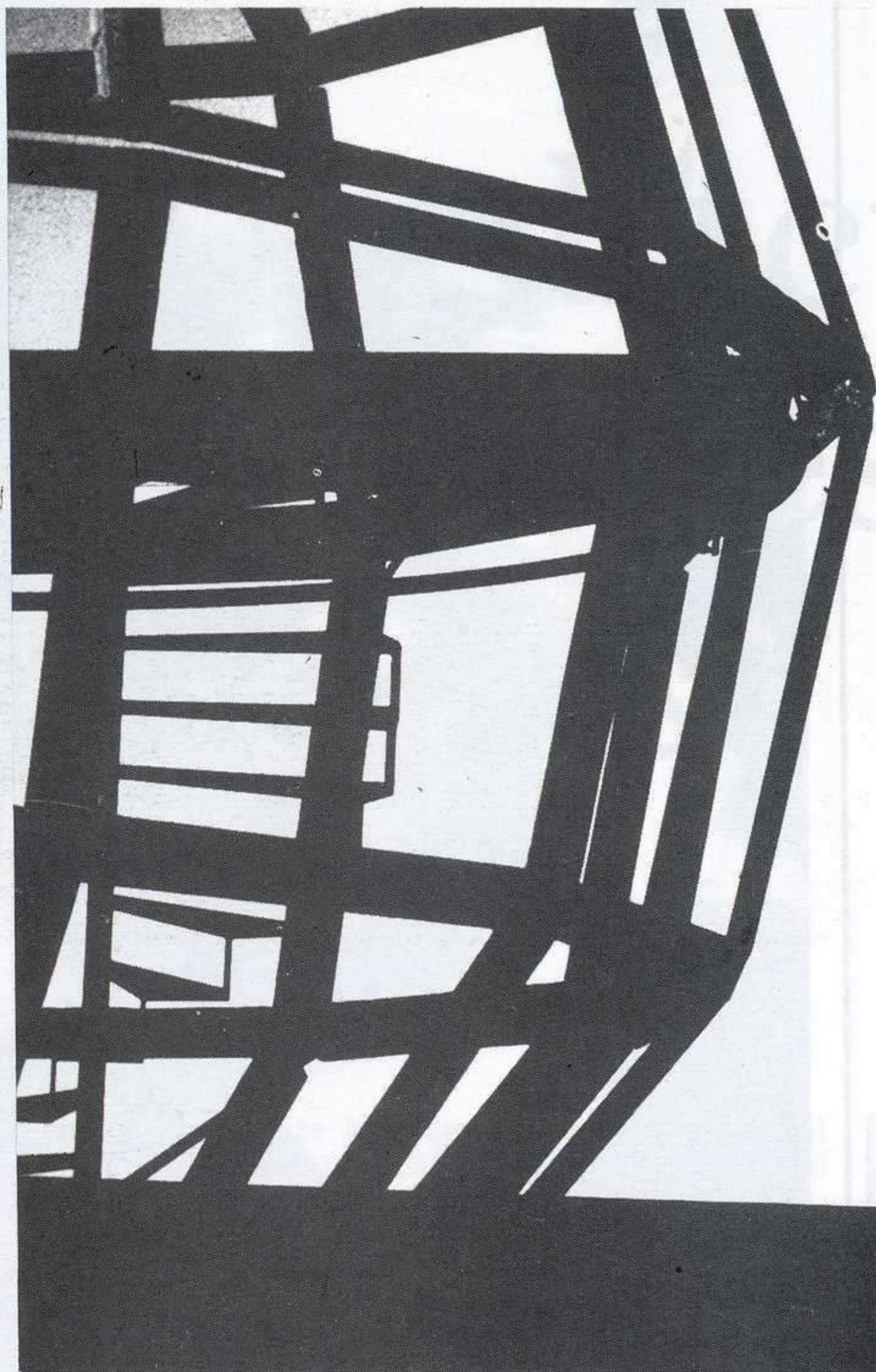


Maurizio Scaparro  
(foto: Gianni C. de Martiss)

he puesto para todas las asesorías que voy a hacer. Pero también dije que no podíamos ser responsables de todas las tonterías o genialidades que se hagan, porque habrá ciento diez países, con sus respectivos comisarios, y cada país tendrá la posibilidad de presentar, dentro o fuera de su pabellón, las obras teatrales que decida. Lo único que puedo hacer es unirme a la realidad española, intentando promover algo realmente español. Para eso vamos a intentar poner en pie tres proyectos culturales y prácticos, preferentes en el interior de la Expo. Son proyectos que ya anunciamos en el último encuentro sobre “Teatro, memoria y uto-

pia", que se desarrolló en Sevilla durante la Guerra del Golfo."

Esos tres proyectos llevan por título: "La seducción de la utopía: Don Juan y don Quijote", "El descubrimiento de estar juntos" (sobre el teatro de calle mediterráneo y de América Latina) y "Del actor al satélite" (una reflexión práctica sobre las relaciones del teatro y las artes reproducidas). Tres temas sobre los que Scaparro vuelve incansablemente, hablando de los mitos españoles, del concepto de fiesta, de las similitudes del teatro occidental y el oriental... Y señala que de,



"Vida de Galileo" de B. Brecht.  
Teatro de Roma, 1988. Dirección: Maurizio Scaparro.

todas formas, lo más importante es que "el gobierno le ha querido dar un relieve muy grande a la cultura"

## Una ayuda a los directores

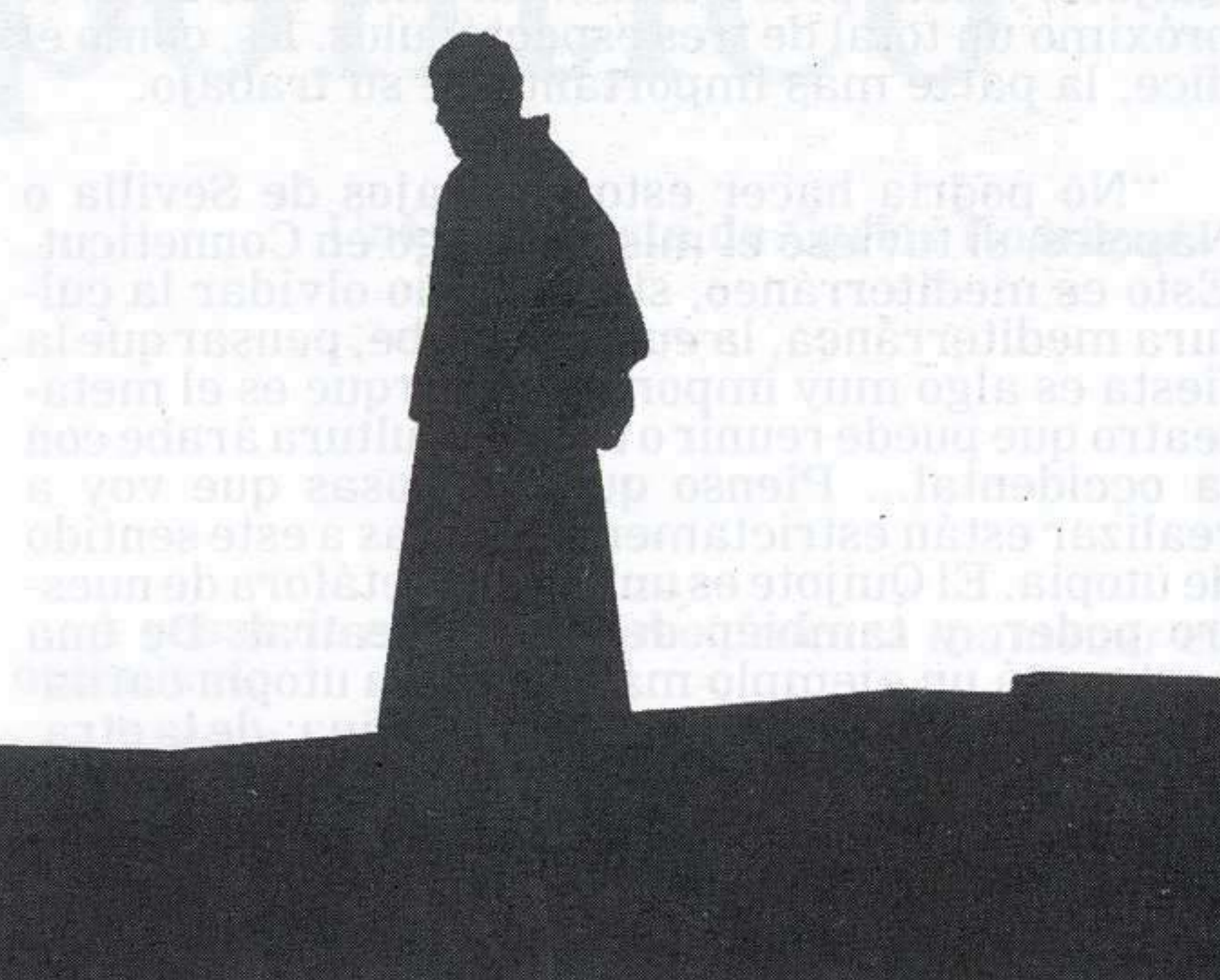
— ¿Pero qué va a quedar de todo eso en el 93?

"Bueno, la Expo, por su parte ha decidido dedicar la Isla de la Cartuja a un centro de esparcimiento y a un campus universitario. Me parece una decisión muy oportuna. Para nosotros, quedará nuestro trabajo. No creo que el 92 vaya a ser ningún milagro, sino un día más de trabajo. Pero posiblemente, signifique un cambio. Hoy publicitamos, organizamos, vendemos el teatro igual que hace cien años. Pero pensemos que hace cien años no existía la televisión. Sería un poco tonto que continuásemos difundiendo el espectáculo como

entonces. Creo que no podremos seguir diciendo que el teatro está en crisis, sino que habrá que valorizar al máximo el arte más humano que existe en el mundo. Los directores de escena debemos comprender que un discurso teatral es un discurso político"

A punto de terminar nuestra entrevista, hablo con Scaparro de los proyectos de colaboración con la ADE.

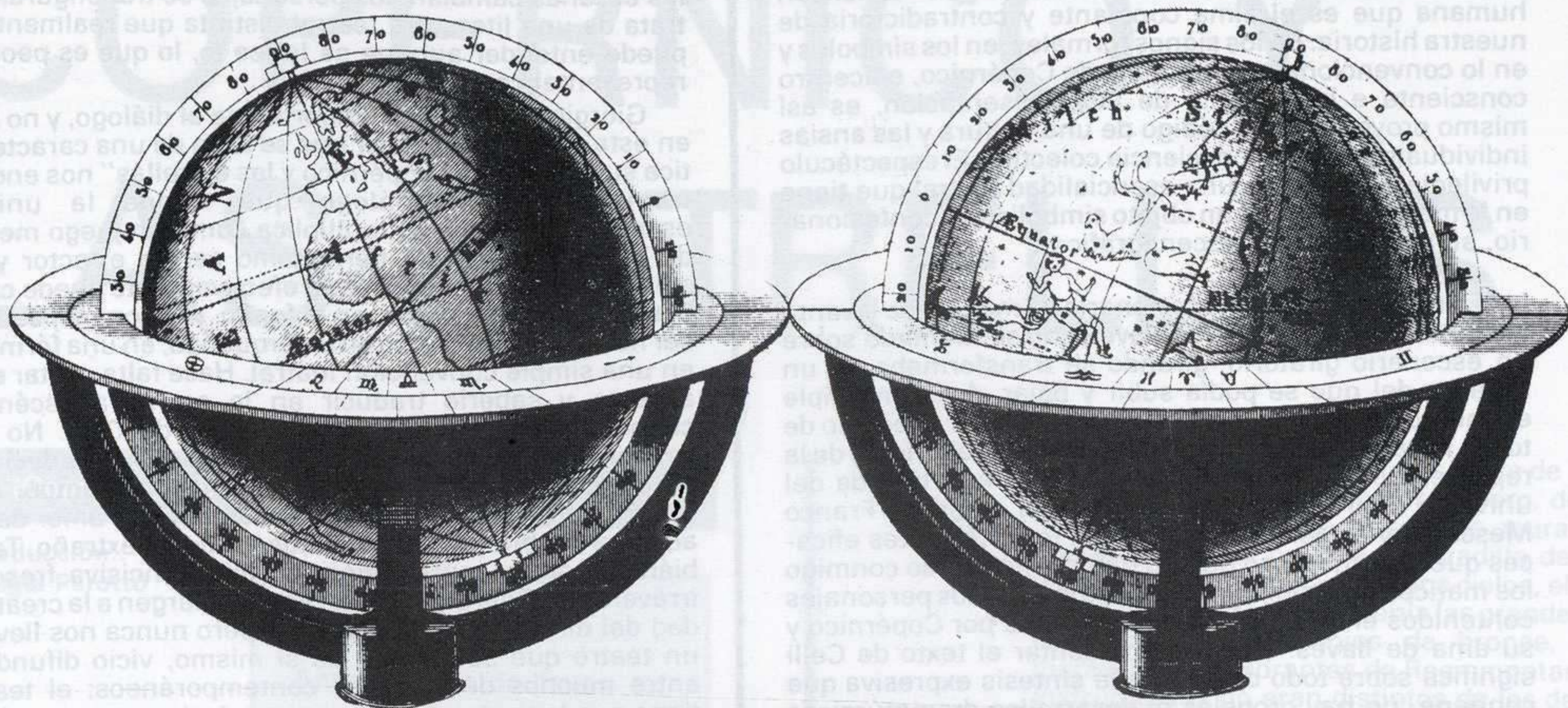
"Hay una idea de editar algunas versiones nuevas o desconocidas de **Don Quijote**, para teatro, de



escritores extranjeros. Por ejemplo, el de Bulgakov. También, incluir algunas traducciones de altos ejemplos de **Don Juan**, escritos en el extranjero, como puede ser el de Pushkin o el de Lord Byron... Cinco, seis, siete, que significarán una ayuda muy importante para todos los directores de escena".

Sospeché entonces, tengo la certeza ahora, que esos proyectos iban a ser más amplios de lo apenas esbozado. Meses después Scaparro estuvo presente e intervino en el IV Congreso de la ADE, en Sitges. Al despedirnos, me comentó; "Hay una idea que he hablado con Hormigón, el Secretario General de la ADE, y que me interesa mucho: organizar la Asociación Europea de Directores de Escena. Tenemos que concienciar a los directores de la importancia de nuestra profesión". Y con ese tema participó en el Congreso.

Pero eso es todavía otro cantar.



# "Copérnico y las estrellas"

Por Giorgio Celli

## Introducción

Por Gabriele Marchesini

Traducción: Luigia Perotto

**E**l estreno en Italia de "Copérnico y las estrellas" tuvo lugar en Bolonia, bajo mi dirección, en noviembre de 1988 con ocasión del IX Centenario de la Universidad de Bolonia que, como se sabe, es el Ateneo más antiguo del mundo. Se trató de un importante acontecimiento cultural que la institución universitaria, la pública y otros patrocinadores ofrecieron con motivo de el "Doctorado honoris causa" que se otorgaba a Dubcek: un puente ideal para enlazar el Este con el Oeste. En efecto, hacía cuatro siglos, Copérnico, en calidad de estudiante, había llegado del Este justamente a Bolonia.

El debut fue en Santa Lucía, una iglesia desconsagrada, rehabilitada y convertida en Aula Magna de la Universidad; en algunos aspectos fue también un "reto teatral" tratándose de un espacio escénico sugestivo a la vez que incongruente, en el cual el diálogo podría haberse perdido. Pero no fue así, sino que se convirtió en un acontecimiento de éxito extraordinario. Tampoco el montaje, que se basaba en el texto de un actor contemporáneo, podía concebirse como un simple hecho conmemorativo. "El texto -tal como lo presenté- afronta con

profana sacralidad la problemática de una condición humana que es el alma constante y contradictoria de nuestra historia. En los signos formales, en los símbolos y en lo convencional el personaje de Copérnico, epicentro consciente e inconsciente de la representación, es así mismo proyección del código de una cultura y las ansias individuales de una consciencia colectiva. El espectáculo privilegia el canon de una esencialidad teatral que tiene en la metamorfosis de un objeto simbólico, el confesionario, su peculiar clave escenográfica.

En efecto, un gran confesionario de madera se levanta debajo de una cúpula de la nave central, montado sobre un escenario giratorio: girando se transformaba en un mirador del que se podía subir y bajar. Aquel múltiple elemento monolítico cambiante era el motor escénico de todas las acciones, epicentro del espacio y eje visual de la representación. Por encima se respiraba la bóveda del universo o el amplio interior de una catedral. Franco Mescolini y Angela Baviera fueron los intérpretes eficaces que durante largo tiempo habían madurado conmigo los matices más significativos de los distintos personajes contenidos en la pareja básica formada por Copérnico y su ama de llaves. Porque representar el texto de Celli significa sobre todo dar vida a la síntesis expresiva que contiene, no hay oropes ni desarrollos dramáticos que permitan tomarse un respiro y decantar la palabra, para poder conseguir una relación fácil entre el actor y el público. Entre tanto, el desarrollo de la acción apremia,

las escenas cambian, los personajes se transfiguran. Se trata de una literatura teatral distinta que realmente se puede entender aunque se la lea (o, lo que es peor, se represente) con superficialidad.

Giorgio Celli da más importancia al diálogo, y no sólo en esta obra: puedo decir que se trata de una característica suya. Pero en "Copérnico y las estrellas" nos encontramos con un diálogo que rompe la unidad espacio-temporal y se multiplica como un juego mental de cajas chinas, que tiene como centro el actor y no solamente su personaje. Este efectivamente puede cambiarse, como el hombre, en el fondo, y la complejidad del ser no puede encerrarse en un arquetipo, en una fórmula, en una simple convención teatral. Hace falta captar este aspecto y saberlo traducir en la escritura escénica, cuando se pone en escena un texto de Celli. No por casualidad es también un hombre de ciencia, es decir un pensador abstracto y concreto al mismo tiempo, que irrumpe en la literatura y en el teatro con el amor de un adicto a la obra y el distanciamiento de un extraño. También por esto su contribución es original, incisiva, fresca e irreverente. Deja siempre un amplio margen a la creatividad del director, al juego teatral, pero nunca nos lleva a un teatro que sólo habla de sí mismo, vicio difundido entre muchos de nuestros contemporáneos: el teatro tiene que tener también cosas que decir, es un arte de la comunicación y no un "art pour l'art" o, lo que es peor, y, parafraseando a un famoso cronista deportivo, una "masturbatio grillorum".

## Notas bibliográficas

Traducción: Luigia Perotto

**G**iorgio Celli ha realizado estudios preferentemente científicos y hoy, siendo catedrático de Entomología, lleva a cabo trabajos de investigación en el Instituto de Entomología de la Universidad de Bolonia. Ha publicado un centenar de trabajos científicos. Como escritor ha formado parte del "Gruppo '63" y ha colaborado en diversas revistas como "Il verri" (de la cual, durante algunos años fue responsable de la sección de psicología), "Malebolge" (de la cual fue uno de los fundadores), "Quindici", "Marcatré", "Tam, Tam", "Niebo", etc.

Ha publicado una novela, "Il Parafossile" (El parafósil) (Feltrinelli, Milán, 1967); un poema en prosa, "Prolegomeni all'uccisione del Minotauro" (Prolegómenos al asesinato del Minotauro) (Feltrinelli, Milán, 1972); un planfleto científico-ideológico, "L'omosessualità degli animali" (La homosexualidad de los animales) (Longanesi, Milán, 1973); dos libros de versos, "Il pesce gotico" (El pez gótico) (Geyper, 1968) y "Morte de un biologo" (Muerte de un biólogo) (Ed. Centro Duchamp, Bolonia, 1970) y en el "Almanacco dello Specchio" (Almanaque del Espejo) (Mondadori, Milán, 1974) algunas poesías recopiladas bajo el título de "Le vite parallele" (Las vidas paralelas).

Recientemente han sido publicados dos libros suyos: "La scienza del comico" (La ciencia de lo cómico) (Bolonia, Calderini); "Paride, Elena y C." (París, Elena y C.) (Boni Editorial); "Ecologi e scimmie di Dio" (Ecólogos y monos de Dios) (Feltrinelli, Milán)

Ha editado un volumen sobre la obra de Darwin: "Il meglio di Darwin in antropologia" (Lo mejor de Darwin en antropología) (Longanesi, Milán, 1971) y de Fabre: "Ricordo di un etomologo" (Recuerdos de un entomólogo) (Einaudi, Turín, 1972).

Ha prologado, entre otros, los siguientes libros de K. Lorenz: "Il cosiddetto male" (El llamado mal) (Il Saggiatore, Milán, 1969); "L'anello del Rey Salomon" (El anillo del Rey Salomón) (Oscar Mondadori, Milán, 1973); las obras de Von Frischi: "Il linguaggio delle api" (El lenguaje de las abejas) (Bonringhieri, Turín, 1976); de R. Chauvin: "Il mondo delle formiche, un universo de fantascienza" (El mundo de las hormigas, un universo de ciencia ficción) (Feltrinelli, Milán, 1976); de Conan Doyle: "Il mondo perduto" (El mundo perdido) (Theoria, 1983); "Bestiario moralizzato de Gubbio" (Bestiario moralizado de Gubbio) (Costa-Nolan, Génova, 1983).

Interesado desde siempre en el teatro, al principio de los años sesenta, en la "Ribalta de Bologna" se han representado dos actos únicos suyos: "Ultima ora" (La última hora) (1961), dirigida por Italo Malvasi, y "L'esemplare storia di Ramiro dell'Orco" (1962) dirigida por Luigi Gozzi.

En 1962, junto a Alberto y Luigi Gozzi ha hecho una versión teatral de la novela de Manzoni "Gli sposi promessi" (Los novios) que se puso en escena en la Ribalta de Bolonia y en el Teatro Municipal de Reggio Emilia.

Después de un largo período alejado del teatro, ha ideado junto a Giafranco Ferri, Vittorio Maschalchi y Enrico Manelli, un espectáculo, "L'inconscio cibernetico" (El inconsciente cibernético) (Capelli, Bolonia, 1977) presentado en París en el "Espace Pierre Cardin", en julio de 1973, y repuesto dentro de los actos inaugurales de la Galería Comunal de Arte Moderno de Bolonia, en julio-octubre de 1975, (siendo una co-producción Espace Cardin-teatro Comunal de Bolonia).

Un texto suyo inspirado en el teatro de la crueldad, "Il sonno dei carnefici" (El sueño de los verdugos) (Sipario, enero de 1974), se representó en 1975 en el Festival dei Due Mondi de Spoleto (dirigido por Gianfranco Ferri)

En 1975 Giorgio Celli ganó el premio Luigi Pirandello con la obra "La tentazioni del Profesor Faust" (Las tentaciones del Profesor Faust), que se inspira en la candente controversia ecológica y en las relaciones entre ciencia y poder, (Feltrinelli, Milán, 1976). En la temporada 1976-77, "Il teatro dei lumi", una compañía social dirigida por Giafranco Ferri, montó y representó en distintas ciudades el texto "A cena con le ombre" (Cenando con las sombras). "Il Gruppo della Rocca" inauguró con la obra "Vita e maravigliose avventure di Lazzarino da Tormes" (Vida y aventuras del Lazarillo de Tormes) la sección de prosa del Festival dei Due Mondi de 1977, dirigida por Egisto Marcucci; la Compañía hizo una gira con esta obra por distintas ciudades italianas (Longo, 1978). El texto teatral "Nora e due voci: psicoanalisi di un personaggio" (Nora a dos voces: psicoanálisis de un personaje) ha sido publicada en Sipario en 1979. La compañía de teatro Testoni-Interaction de Bolonia ha montado, en la temporada 1987-88, la obra "L'Angelo dell'altrove, l'universo fantastico di Jules Verne" (El Ángel de otra parte y el universo fantástico de Julio Verne), bajo la dirección de Gabriele Marchesini.

Crítico de arte, ha presentado a numerosos pintores; fue miembro del comité de dirección de la Galería de Arte Moderno de Bolonia, organizando así mismo, junto a Franco Solmi y Giovanni Accome, el ciclo de actos inaugurales (1975). En aquella ocasión ideó una exposición didáctica que intentaba hacer una lectura del arte en clave etológica y darwiniana, "Le origini dell'arte" (Los orígenes del arte) (Grafis, Bolonia, 1975).

En 1978 realizó otra exposición sobre las ilusiones ópticas: "L'altro occhio di Polifemo" (El otro ojo de Polifemo) (Grafis, 1978), que, inaugurada en la Galería Comunal de Arte Moderno de Bolonia, se ha llevado a otras muchas ciudades. Su actividad en este campo más cercano al arte ha continuado activamente con la realización de muchas exposiciones, entre las cuales mencionamos: "Rotta di avvicinamento a Proteo: occhio-iperocchio" (Rumbo de aproximación a Proteo: ojo-hiperojo) (grafis, 1981), patrocinada por el Ayuntamiento de Reggio Emilia, investigación sobre el concepto de las formas. En 1986, además, se ha ocupado de un sector de "Arte e scienza" (Arte y ciencia) en la Bienal de Venecia.

La hipótesis que rige todo su trabajo tiende a reunificar las dos culturas: la científica y la artística, un problema que, teniendo en cuenta sus existencias paralelas, parece ser para Celli existencial e histórico al mismo tiempo. Actualmente Giorgio Celli colabora en "La Repubblica" con artículos sobre ciencia, arte y literatura, y en "L'Espresso".

El texto "Copérnico y las estrellas" ha sido puesto en escena por la Compañía "Teatro perché", bajo la dirección de Gabriele Marchesini (interpretado por Franco Muscholoni y Angela Baviera) en el Aula Magna de la Universidad de Bolonia, noviembre de 1988. Esta representación formaba parte de ciclo de actos conmemorativos del IX Centenario del Ateneo y el estreno coincidió con la concesión del Doctorado Honoris Causa al estadista checoslovaco Alexander Dubcek.

# COPERNICO Y LAS ESTRELLAS

(Comedia en un acto) de Giorgio Celli

Traducción:  
Luigia Perotto

## PERSONAJES

Anna, el ama de llaves

Nicolás Copérnico

Y además:

Voces de niños

Coro de niños

Otras voces

Cantos

El sonido de una flauta de caña, sordo, remoto, dulce. La luz que aumenta paulatinamente de intensidad, ilumina el interior desangelado de una torre medieval. Al fondo se entreven unos instrumentos de astrónomo, gigantescos y extraños, juguetes de un niño cíclope. A la derecha, la penumbra, una plataforma circular gira lentamente sobre su eje. En el centro de la plataforma se levanta un objeto monumental en forma de cubo.

Delante: no se sabe si se trata de una cama o un catafalco. Continúa el sonido de la flauta y, de improviso, muere en una nota estridente.

**ANNA.**-(*Entra por el fondo, echa una mirada de soslayo a la plataforma y se dirige al público.*)

Un poco de silencio, os lo ruego. El silencio ayuda a morir, y el canónigo que agoniza, fulminado por una hemorragia cerebral, en aquella cama Nicolas Koppernigk, durante siglos Copérnico, fue un pensador discreto, solitario, amante de la noche y de las estrellas. Gracias a las ficciones del arte es el 24 de mayo de 1534 tenéis la posibilidad de participar en persona de sus últimos sueños. Vuestro espíritu guía y su confesor seré yo, Anna Schellings, su "focaria" (1), como se decía entonces, o si lo preferís su "perpetua" (2), la única presencia femenina en su vida, (*estalla en una risita sórdida*) por lo menos en los últimos treinta años. Porque, a lo mejor, en los vagabundeos italianos de su juventud, cuando estudiaba en la Universidad de Bolonia, o Ferrara, ciudades famosas por sus prostitutas, su hermano Andreas le llevó a apagar su candidez en algún burdel. (*Con voz dura*) Se ha escrito que detrás de todo gran hombre hay una mujer: y le he impedido, con el peso de mi cuerpo, precipitarse de cabeza a la vorágine de los cielos. Se refugiaba en mi sombra, cuando las nubes de otoño, o las brumas de la marisma próxima al Báltico, le oscurecían las pupilas del

firmamento. Hemos vivido mas cerca de Espica, su estrella, que de los hombres, pero, desde la tronera de esta torre, desde las murallas de Frauenburg, una perdida avanzadilla de saber, ¡mi Nicolás ha escrutado, en los cielos, el porvenir!. (*Como delirando*) No tenía las grandes armilares, ni los astrolabios de bronce, ni los maravillosos cuadrantes de Regiomontano. Sus instrumentos no eran distintos de los de Ptolomeo (*se los enseña al público*): esta pobre ballestilla (3), ¡tres ridículos trozos de madera!, un pequeño reloj solar para indicar el mediodía del sol, el cayado de Jacob, para escalar las estrellas, aunque sólo fuera en sueños. Pero Regiomontano se ha perdido en el desierto de los cielos, ¡y Copérnico ha encontrado su camino! Los descendientes han dicho que Nicolás era un astrónomo mediocre y han puesto en duda sus conocimientos de matemáticas. No puedo juzgarles. Si todo hombre que muere lleva consigo un misterio, el misterio de Nicolás fue la alquimia que ha transformado su mediocridad en grandeza. (*Haciendo una mueca al público*) ¿Su posible epitafio? ¡Tenía miedo al ridículo!

(*Las luces se apagan de golpe. Resuena una música chillona, de fiesta de pueblo y de parque de atracciones. Una luz púrpura, vagamente psicodélica, muestra a una mujer con un vestido de astróloga, bordado de signos zodiacales y planetas, y a Nicolás Copérnico, vestido de bufón, sentado en un taburete delante del objeto monumental que ahora se parece a un barracón de la corte de los milagros.*)

**ANNA.**-(*Habla como un pregonero*) El león pone pies en polvorosa perseguido por la gacela  
el lobo muere degollado por el cordero  
el príncipe paga impuestos al pobre  
el emperador renuncia a sus privilegios  
el buen samaritano roba al robado  
el caballero teutón protege al campesino  
el leproso besa en penitencia al ermitaño  
el mesonero añade vino al vino  
el caballo cabalga sobre el caballero  
el trigo crece al revés  
el molinero muele las raíces  
y lleva al mercado la harina en el celemín.  
(*Copérnico hace una burla y aplaude*)

**ANNA.**-(*Haciendo una mueca al público*) Nicolás Copérnico, el bufón de los cielos.  
(*Copérnico intenta preparar la ballestilla, pero tropieza en los tres palos y se cae*)

**ANNA.**-Pero son los planetas los que en este carnaval han sufrido los mayores desequilibrios  
la tierra se ha puesto a girar alrededor del sol  
y se burla de Aristóteles y Ptolomeo  
el sol es un rufián y se sienta en el centro del mundo  
rey de los locos, usurpador de las esferas chaquetero  
y todas las estrellas meretrices le forman un cortejo



pero no temáis: la tierra pierde la cabeza sólo los martes

el miércoles de ceniza recobra su buen sentido y a golpe de látigo pone otra vez el sol en movimiento.

*(Copérnico golpea con el cayado de Jacob un sol imaginario corriendo en círculo detrás de él por la plataforma).*

**ANNA.**- Pero hoy es el día de Nicolás Copérnico, astrónomo, matemático, financiero, canónigo, far-sante, médico, luterano, católico, mentiroso, traidor que ha vendido por treinta monedas a su putero hermano y ha hecho que se olviden de citar al maricón de su discípulo.  
*(Copérnico se ríe y niega con el índice)*

**ANNA.**- ¡Entrad en este barracón a ver su universo!  
*(Copérnico se agacha, abre una puerta en el objeto situado en el centro de la plataforma y deja salir unas grandes pompas de jabón de distintos colores que explotan en el aire).*

**ANNA.**- *(Señalándolas)* La Tierra, Marte, Júpiter, Saturno...

**COP.**- *(Se inclina)* Vanidad de vanidades...

**ANNA.**- Vanidad de la verdad...

**COP.**- Estoy preparado para el interrogatorio

**ANNA.**- Nicolás, ¿me escuchas? ¿Acaso no está escrito en los Salmos que al sol le gusta correr como a un hombre vigoroso?

**COP.**- *(En tono burlón)* Los poetas no saben nada de astronomía. Hablan solamente por hablar. Por ejemplo: ¡No dirás que tus tetas son cervatillos gemelos que pastan entre los lirios! Sabe más y mejor, Salomón, en su gloria...

**ANNA.**- ¿No decretó acaso Isaías que el sol retrocedió diez grados sobre el meridiano de Abaz?

**COP.**- ¡Isaías ni siquiera tenía una ballestilla!

**ANNA.**- ¿No ordenó Josué al sol, o a la tierra que se parasen?

**COP.**- ¡A la tierra!, ¡A la tierra!

**ANNA.**- Pues bien, querido doctor: si el sol corre, retrocede, se para...  
*(Copérnico se echa a reír)*

**ANNA.**- ¡El sol se mueve!  
*(Repentinamente aparece sobre el techo de la torre un cielo estrellado)*

**COP.**- Se mueve, no se mueve, se mueve, no se mueve: ¡no se mueve!

**ANNA.**- *(Con voz masculina, decidida)* ¿Quién es este nuevo astrónomo, este escudriñador del cielo, este Nicolás Copérnico? *(Guiñando al público)* ¡Mi voz es la de Martín Lutero!... ¿qué trata de demostrar? ¿que es la tierra la que gira alrededor del sol y no el sol? ¡Como si uno que estuviese sentado en una carroza, o en un barco en movimiento, supiese que estaba parado y que fuese la tierra, o los árboles los que se mueven en su lugar! *(El firmamento se apaga como borrado por la acusación)*

**COP.**- *(Haciendo una reverencia)* ¡Que reviente el teólogo, y viva el astrónomo!

**ANNA.**- Nicolás, es la hora del espectáculo. Empieza tu confesión.

**COP.**- En los hombres geniales todo empieza siempre con un niño sin madre. Mi madre era un fan-

tasma, que desaparecía por el fondo de un largo pasillo, que no recuerdo. Mi hermano Andreas era una especie de nómada que hacía emigraciones periódicas fuera de las murallas de Torum y volvía de noche con un olor acre que no sé si era de hembras o de vino. Yo, sin embargo, sufría la fascinación de la levitación. Era como si los cielos me atrayesen hacia lo alto en vertical a bañarme en el río de fósforo de la vía láctea...

**ANNA.**- ¡Nicolás, dinos la verdad!

**COP.**- Está bien, ¡yo no he amado las estrellas como ha creído la posteridad! ¡personalmente no he hecho más de setenta observaciones en toda mi vida! Y además ¡no era demasiado bueno! Si, como todo buen astrónomo, hubiese conseguido reducir mis errores de observación a un arco de diez minutos, ¡hubiese sido más feliz que Pitágoras cuando descubrió su teorema! He amado más las ecuaciones que las estrellas, porque los números son menos falaces. El mundo, y las cosas, ¡siempre me han asustado! Era como si el pasillo fuese demasiado largo, hasta alcanzar lo real, y cogerlo de la mano, e ir con él más allá de las murallas...

**ANNA.**- Fuiste el hombre de las lejanías...

**COP.**- No tanto. O por lo menos, he intentado algunas veces reconciliarme con el mundo...

**ANNA.**- ¿Tu breve tratado sobre la moneda?

**COP.**- Sí he escrito que aquel gobernante... *(Se para)* Querida, no me acuerdo...

**ANNA.**-... aquel gobernante que intenta sacar provecho devaluando la moneda...

**COP.**- *(Gritando)* Revolvía la mierda, por miedo...

**ANNA.**-... hace como aquel campesino que pretende ganar más sembrando trigo de mala calidad... ¡A Andreas!

**COP.**- Por miedo a Andreas, y a su olor, y a aquellas estrellas, crueles, que convocaban, en medio del firmamento, los fantasmas...

**ANNA.**- Toda la vida te has apoyado en el cayado de Jacob.

**COP.**- Pero no estaba la escalera, no estaba el ángel...

**ANNA.**- Sino sólo la soledad y los recursos...

**COP.**- La moneda me ha servido de contrapeso...

**ANNA.**- Monstruosidades de Nicolás Copérnico, ¡sabio para las cosas de la tierra y loco para las cosas del cielo! ¡Sabe más que la circulación de las estrellas, la circulación del dinero!

**COP.**- *(Con una burla)* ¡Invertid, señores, invertid! Invertid en buenas acciones, o mejor aún en buenas obras! ¡Se han abierto las suscripciones en los bancos del cielo!

**ANNA.**- Nicolás, ¿qué tiene que ver la medicina con la astronomía?

**COP.**- ¿No debe un cura ayudar a su prójimo? ¡He estudiado anatomía en la Universidad de Padua!

**ANNA.**- ¿Qué tiene que ver la astronomía con la anatomía?

**COP.**- Señoras y señores, antes de ofrecerlos, ni por uno, ni por dos, sino por tres ducados, la "píldora imperial", buena para todas las enfermedades, quiero contestar la pregunta de mi gentil interlo-

cutora. El cuerpo del hombre es el compendio de todo el universo (*saca de la manga un mapa de los cielos y lo extiende sobre el suelo*). Su cerebro es la bóveda cuajada de estrellas, llena de fuegos fatuos, de meteoritos y cometas de los sueños. Sus ojos son el sol y la luna, cuerpos celestes perfectos, complementarios y luminosos. Las orejas, las narices, la boca son los cinco planetas. La anatomía es una astronomía en miniatura, la astronomía es una anatomía en grande. El cuerpo es el cosmos y viceversa.

**ANNA.**-Monstruosidades de Nicolás Copérnico, ¡cree a los maestros de la anatomía, reniega de los de la astronomía, y dice que las dos ciencias son la misma cosa!

**COP.**- ¡Fui el médico de los pobres! ¡Les curaba suministrándoles medicinas preparadas por mi propia mano!

**ANNA.**-*(Simulando ser una anciana y hablando con voz ñoña)* Copérnico, me duelen todos los huesos, la mano derecha, el pie izquierdo, la lengua cuando hablo, y la tercera muela que perdí el año pasado...

**COP.**- ¡No tengas miedo, abuela! Aquí tengo la panacea que cura todos los males. Esta infusión se debe tomar con vino tinto antes de que cante el gallo y con un poco de beleño triturado cuando oigas gritar la mandrágora.

**ANNA.**-La receta es conocida: sangre de cabra, jirones de murciélago, cuernos de liocornio machacados en el almírez, pulmones de víboras secadas al sol de agosto, telas de araña, tres hojitas de eléboro. ¡Una ensalada de fantasía!

**COP.**- Me asesoraba leyendo a Hipócrates y a Galeno...

**ANNA.**-Monstruosidades de Nicolás Copérnico: se inspiraba en la sabiduría de los médicos antiguos, pero renegaba de Ptolomeo, ¿por qué?, ¿acaso te era antipático?

**COP.**- ¿Ptolomeo? ¡El astónomo más grande de todos los tiempos! Pero su sistema ha durado dos mil años, y el mío durará siempre.

**ANNA.**-El gigante y la hormiga Ptolomeo y Copérnico.

**COP.**- No siempre nuestros mayores ven mejor que nosotros. Todo comenzó aquella noche del 9 de marzo de 1477, en una lejana ciudad, llena de sabios entusiastas...

**ANNA.**-Vaya, va a hablarnos de Bolonia...

*(El objeto en forma de cubo sobre la plataforma gira sobre sí mismo y revela una escalera de caracol, mientras que toda la estructura se transforma en un mirador o en un púlpito gigantesco. Copérnico sube).*

**COP.**- *(Hace una mueca y empieza a predicar)* Existen unos lugares del mundo que, en determinados momentos de la historia, cuando el tiempo, tras encabritarse, se lanza al galope, unos lugares, insisto, que arden, con un fuego interior, y empiezan a emitir mensajes, a producir espejismos. Al convertirse en imágenes del alma, esos lugares, esas ciudades, atraen de todos los climas y de todas las latitudes a los hombres que llegan, como sonámbulos y exiliados, nómadas y naufragos, a estas ciudadelas incendiarias de la mente... para participar, no quisiera decir despropósitos, ¿en la refundación del espíritu humano? ¿En el nacimiento de un nuevo eón?

**ANNA.**-Del norte, perdido en las nieblas, atravesando el telón vertical de los Alpes...

*(Desde arriba cae sobre Copérnico un polvillo dorado)*

**COP.**- ¡Avanzar al sol! En la encrucijada entre el pasado y el porvenir, entre el hombre griego, reencontrado, y el hombre nuevo, por inventarse...

**ANNA.**-Bolonia...

**COP.**- ... con sus torres... Ferrara...

**ANNA.**-... con sus mujeres...

**COP.**- Padua, sobre un canal de esmeralda; Roma, en el jubileo, vestida de oro, poblada de estatuas, rebosando ciencia y poderío...

**ANNA.**-Pero también veneno, peste, lepra... Una enfermedad terrible, tu hermano Andreas sabe algo de esto...

**COP.**- Todo empieza con un niño sin madre, pero que encuentra otro padre, perdiendo el suyo.

**ANNA.**-Domenico María de Novara.

**COP.**- En Bolonia he encontrado dos cosas: el Amalgesto de Ptolomeo, un libro al que derrotar y un maestro, sobre los límites de las estrellas...

*(Sobre las paredes de la estructura aparecen, proyectados desde el interior, unos grabados de la época: torres, catedrales, murallas... Se oye un murmullo y los ruidos de una ciudad populosa y comercial. La luz aumenta de intensidad mientras Anna se reúne con Copérnico en el mirador aéreo)*

**ANNA.**-*(Con voz masculina)* Querido Nicolás, esta idea del sol que gira es cada vez más difícil de sostenerse con las matemáticas. *(Al público)* ¡Hago el papel del otro loco: el de Novara! ¡Todo aquel Babel de epiciclos!

**COP.**- *(Bajando precipitadamente del mirador, empieza a correr batiendo los brazos como alas a lo largo del perímetro de la plataforma)* El Marte ficticio, ¡uh, uh, Ptolomeo! El Marte real, el distinto, un Amalgesto verdaderamente indigesto, no se entiende nada de nada.

**ANNA.**-¡Copérnico, no seas díscolo! Aún queda tu primera observación...

**COP.**- Voy inmediatamente. *(Vuelve a subir al mirador. Se enciende una luz plateada. Por encima de Anna y Copérnico centellea de nuevo un inmenso firmamento. Los dos miran hacia arriba. Se escucha el sonido de la flauta de caña, que aumenta, persiste y se apaga en un largo eco)*

**ANNA.**-Mira, Nicolás, ¿la ves?

**COP.**- Aldebarán

**ANNA.**-La estrella más brillante de la constelación de las Hiadas...

**COP.**- Ya ves, maestro, está oscureciendo...

**ANNA.**-Es la sombra de la luna. Los cielos hablan a coro contra Ptolomeo.

**COP.**- Calculemos el tiempo de oscurecimiento.

*(Los dos permanecen inmóviles sobre el mirador, mientras la luz aumenta otra vez de intensidad y el cielo estrellado palidece)*

**ANNA.**-Se hace de día. Bajemos a desayunar a mi casa,

Nicolás. Sé que tú no tienes miedo de la verdad.

**COP.-** Tengo miedo de todo, maestro. Y más que nada del ridículo, y de cientos de recuerdos...

*(Anna y Copérnico bajan del mirador que se ilumina desde el interior y se transforma en una jaula, llena de pájaros que revolotean de acá para allá con un piar ensordecedor)*

**ANNA.-** *(Con tono de maestra de párvulos)* ¡Qué has hecho, Nicolás! ¡Qué has hecho!

**COP.-** *(Asustado)* ¿Yo?... ¡Nada, no he hecho nada!

**ANNA.-** *(Con el mismo tono de antes)* ¡Has empequeñecido al hombre! ¡Le has castigado al rincón de los malos, robándole sus juguetes! ¡Ya no jugaremos, dichosos, a las cuatro esquinas en el universo! ¡Has sido como Herodes: has perseguido a los niños!

*(El piar ensordecedor de los pájaros se convierte poco a poco en gritos de niños que juegan)*

**VOCES DE NIÑOS.-**

La tierra está parada  
la tierra es buena  
todos los planetas  
forman su corona  
el sol redondo  
juega al corro  
La tierra está parada  
la tierra...

*(Las voces de los niños se esfuman)*

**COP.-** *(Les hace "marameo" (burla) (4) y grita con voz de niño malo)* ¡La tierra gira alrededor del sol!

**ANNA.-** ¡Copérnico, no! ¿No te habías dado cuenta que felices eran? ¡En el centro del Universo! ¡En una esfera de cristal! ¡Un montón de ángeles empujando los planetas! ¡Qué has hecho!

*(Estalla, imparable, el llanto de un niño. Otro niño, mucho niños lloran: la jaula se oscurece y se convierte en el cuarto oscuro)*

**VOCES DE NIÑOS.-** ¡Tío Nicolás, tengo miedo de la tierra que se mueve! ¡No quiero que rueda, como una pelota, por las escaleras del sótano! Nicolás, ¿por qué el sol ya no corre por los cielos?

**ANNA.-** ¿Los oyes?

**COP.-** *(Se arranca el gorro de bufón)* ¡Basta! ¡Basta! ¡Haz que se callen!

**ANNA.-** ¡Sería demasiado cómodo! ¡Disfruta de los lamentos de tus víctimas!

**VOCES DE NIÑOS.-** *(Llorosos)* ¿Por qué ya no puedo dormir, tío Copérnico? ¡Sueño siempre que caigo hacia el fondo de los cielos! ¡La cabeza me da vueltas, Nicolás! ¿Dónde está Dios? ¿Dónde están los ángeles? ¡Has hecho llorar a mi ángel de la guarda, Copérnico! ¡Malo, eres malo!

**ANNA.-** ¿Por qué has escandalizado a estos pequeños?

**COP.-** *(Compungido)* ¡Sólo quería hacerlos crecer! ¡Estaba harto de verlos jugar a la gallinita ciega en los jardines de infancia!

**VOCES DE NIÑO.-** *(Llorando)* ¡Malo! ¡malo!

*(Se oye el sonido de la flauta, sutil, desgarrador-mientras las voces de los niños se apagan convirtiéndose en un susurro. Copérnico se arranca*

*el traje de bufón quedando vestido con una severa túnica de una sola pieza, sin costuras, de penitente)*

**ANNA.-** *(Inclinándose, declama)* ¡El lamento de Nicolás Copérnico!

*(La música del "Dies irae" suena lejos. Copérnico está delante de la estructura negra, que muestra la entrada de un "dancing" del extrarradio)*

**COP.-** ¿El planeta se asombra del asombro de los ángeles? El ángel que tocaba el arpa de la vía láctea al alba de los tiempos se disuelve en una forma ciega, entra en el torbellino de una órbita, sus alas repletas de pupilas se extienden en una galaxia. Se precipita -¿por asfixia teológica? ¿por abuso de la geometría?- desde lo alto de los epiciclos y desfonda el cartón piedra del universo.

**COP Y ANNA.-**

*(A coro)* Pasa el espacio al espacio que contiene el espacio, y así sucesivamente. Lo vemos caer, como un cometa fulminado por un libro perverso.

**COP.-** De estrella en estrella el hombre cae con él en su propio abismo rechazado por su propia convicción de omnipotencia, es un gigante que se descubre enano, es el soñador de lo grandioso que se despierta inútil, es Salomón condenado a la indigencia Herido en su centralidad, expropiado de la concha en la que había madurado la perla de una certeza de apogeo, pobre de los cielos, mendicante de las estrellas, quiebra mi ballestilla, ¡e intenta, hijo pródigo, volver a la casa de Ptolomeo!

**COP Y ANNA.-**

*(A coro)* ¡E intenta, hijo pródigo, volver a la casa de Ptolomeo!

*(La música del "Dies irae" aumenta insistentemente, pierde intensidad. Una luz de Apocalipsis, color malva, se difunde difuminándose en una claridad mortecina, de lámpara Tiffany, mientras suena en sordina una musiquilla de night-club)*

**ANNA.-** ¿Brandy, champagne, calvados?

**COP.-** No, gracias, ¿Le queda algo de la cicuta de Sócrates?

**ANNA.-** ¿Qué va, se ha utilizado toda para envenenar a tu tío Lucas. El Gran Maestro de los Caballeros Teutones se la tenía jurada.

**COP.-** ¡Basta de melancolías! ¿Puedo seguir?

**ANNA.-** ¡Desde luego! Todos aquellos niños han crecido y han venido aquí a escucharte.

**COP.-** Corre Caín del desconocimiento bajo los fuegos siderales

¡listo a renegar del conocimiento por la felicidad! ¿Debo engañar a mi prójimo diciéndole que tiene alas o dejar de mentir para que se acostumbre a prescindir de ellas?

¿Ser para no ser? ¿Descubrir la verdad para ocultarla?

¿Sólo serán los infelices los herederos de la ciencia?

La verdad del hombre ¿quieren los hombres verdaderamente saberla?

la única tolerancia posible ¿tiene la ignorancia por objeto?

**CORO DE NIÑOS.-** *(Crecidos pero no demasiado)*

Ciencia es potencia

Saber es poder

amar es dominar

reír es matar

la felicidad

sueña la verdad

porque no la tiene,

Bienvenida sea, ¡pero quédatela!

Quédatela, pero ¡bienvenida sea!

**COP.-** Si mi libro no ha traído la esperanza ¿por qué lo hice imprimir y no lo hice quemar? ¡Alabados sean los pobres de espíritu!  
¡Todos aquellos que viven libres de infamia y de mérito!

**CORO DE NIÑOS.-**

*(Crecidos pero no demasiado)* El movimiento del sol es evidente

el movimiento del sol es aparente

que sea verdad o no

¡nos levantamos al alba y nos acostamos al anochecer!

**COP.-** *(Bailando claqué)* Hubo un hombre de Torum que se llamaba Copérnico vivió entre miedos y pesares en una torre sobre el Báltico y al final descubrió que habían pasado treinta años aquel hombre algo solitario el mismo día murió pero no consultó el calendario sólo se dijo a sí mismo que esto era así.  
*(Alguien se ríe, pero todas las luces se apagan, y reaparece el interior de la torre, oscuro y austero como era al principio. En medio de la plataforma ahora se ve una cama. Alguien gime. Anna se apresura hacia el moribundo)*

**COP.-** Anna, Anna

**ANNA.-** Aquí estoy, Nicolás

**COP.-** He tenido un sueño, Anna

**ANNA.-** ¿El de siempre?

**COP.-** Sí, he soñado aquella mascarada que han montado contra mí. Fíjate, ¡parecía vestido de bufón, yo! Y ese otro, el actor, hablaba en mi lugar y decía cosas innobles y estúpidas. ¡Que yo les he hecho daño a los niños!

**ANNA.-** No te preocupes demasiado, Nicolás. Ya lo sabes, la gente odia a quien les hace pensar.

**COP.-** ¡Son unos desgraciados! ¡No hace mucho tiempo me susurraban gracias, gracias, cuando iba a sus casa a curarles!

**UNA VOZ.-** *(Ronca, desde el fondo más oscuro de la torre)* A mí, sin embargo, no me has curado, Nicolás. Ni siquiera lo has intentado.

**COP.-** *(Aterrorizado)* ¿Quién anda ahí? Anna, ¿quién ha hablado?

**ANNA.-** Nadie, querido, ha sido el viento

**LA VOZ.-** *(Más ronca)* Un viento que viene de lejos, Nicolás.

**COP.-** *(Cada vez más aterrorizado)* No, hay alguien allí, que quiere entrar. Abrele, Anna.

**ANNA.-** ¿De verdad lo quieres?

**COP.-** ¡Abrele, Anna! ¡No puedo cerrar la puerta a mi hermano! *(Anna va hacia el fondo de la habitación. Mientras se aleja de la cama la luz se amortigua, haciéndose violeta. Reaparece en la lejanía el sonido de la flauta)*

**ANNA.-** *(Volviéndose y hablando con la voz de desconocido)* Soy yo, Nicolás.  
*(Se oye el sonido de la campanilla de los leprosos y Anna, envuelta en una capa, la capucha cubriéndole los ojos, va hacia Copérnico sentado en la cama)*

**COP.-** Andreas. No te esperaba tan pronto. Aunque sabía que vendrías.

**ANNA.-** La lepra es una especie de muerte anticipada, Nicolás. Hace que te pudras antes de tiempo. Mi nariz casi ha desaparecido, queda solamente algún trozo de cartílago, y el globo del ojo derecho, erosionado el párpado, sale hacia fuera, como si quisiera mejor horizonte.

**COP.-** ¡Deja de exhibir tus llagas como si fueran un blasón!

**ANNA.-** ¿Sientes envidia, Nicolás?

**COP.-** *(Tumbado)* ¿Qué quieres decir?

**ANNA.-** Sobre mi cara llevo el signo del amor de los hombres y de las mujeres. Porque el amor es una inmensa epidemia. Tus estrellas están frías...

**COP.-** *(Afligido)*... y lejanas. *(Gritando)* ¡Yo no sé qué quieres!

**ANNA.-** Me has rehuido toda la vida...

**COP.-** Siempre te he amado, Andreas

**ANNA.-** Incluso entonces, en Torum, cuando volvía tarde a casa...

**COP.-** Te envidiaba...

**ANNA.-**... o cuando en Bolonia, nos llevábamos muchachas de culo prieto a las praderas de "Porta San Manolo"  
*(Cantos estudiantiles, como fondo, mientras la flauta vuelve a sonar insistente)*

**VOCES LEJANAS.-**

¡Vida alegre!

del estudiante

Baco y Gambrinus

dulce zanganeo!

**COP.-** Te envidiaba, porque tú estabas allí y yo no. Yo siempre he estado en otra parte.  
*(Un resplandor de fuegos artificiales detras de la plataforma)*

**VOCES LEJANISIMAS.-**

Vida alegre

del estudiante...

**ANNA.-** *(Con una repentina alegría infantil)* ¡Qué bonito, hay fuegos artificiales en la plaza de San Domenico, Nicolás! ¡Como si cayesen al mismo tiempo, todas las cometas y meteoritos del cielo!

**COP.-** Te veía feliz, Andreas, porque tú estabas allí, con los demás. Mientras que yo... me sentía ridículo. Y solo.

**ANNA.-** La encontré en la plaza de San Domenico. Sus cabellos tenían el color de aquellos fuegos. Por una noche me dejó un recuerdo de ella más concreto que los fantasmas que puede conservar la memoria. Sin quererlo se ha quedado conmigo toda la vida. Amándome con un amor...

¡devorador! *(Se echa a reír, se levanta la capucha y se acerca a la cama)* ¡Mira, Nicolás! ¿Me tienes aún envidia?

COP.- Vete Andreas. ¡No me atormentes!

ANNA.- Querrías que me fuese, lo sé. Como aquella vez.

COP.- ¡No me atormentes!

ANNA.- Como aquella vez que votaste, junto a los notables, para que se me expulsase de Frauenburg. ¡Te avergonzabas de mi enfermedad!

COP.- ¡Se la enseñabas a todo el mundo en la ciudad!

ANNA.- ¡El hermano disoluto! ¡Marcado por Dios!

COP.- ¡Perdóname!

ANNA.- Perdonate a tí mismo ya que eras tú mismo el que te expulsabas. ¡Ese tú que no tuviste el valor de ser! Has huido del mundo hacia las estrellas, ¡pero no has conseguido olvidarme!

COP.- ¡Tú eres el diablo!

ANNA.- *(Rie)* ¿Es que no lo habías entendido? Todas nuestras bajezas, al final, son condenadas. ¿Era yo Andreas? Me has traicionado y por ti me he convertido en Astaroth. ¿Has traicionado a Rético, tu más fiel discípulo? ¡Ahora es uno de tus diablillos femeninos, Jezabel!

COP.- ¡Rético!

ANNA.- *(Haciendo un paso de claqué)* ... financiero canónico liante que vendiste por treinta monedas al putero de tu hermano e hiciste que se olvidasen de citar al maricón de tu discípulo...

COP.- ¡He tratado a Rético como a un hijo!

ANNA.- ¡Menos mal que no has tenido hijos de verdad!

COP.- Le he permitido escribir la "Narratio prima", una obra en la que...

ANNA.- ...a su propio riesgo...

COP.- ...hacía conocer a los hombres mi sistema...

ANNA.- ...atribuyéndose a él mismo los rayos y a ti los laureles...

COP.- Era un hombre protegido, amigo de Melantone, de Martín Lutero...

ANNA.- Sobre todo un hombre valiente. No un canónico miedoso encerrado en una torre...

COP.- Ha sido todo culpa mía.

ANNA.- Escribiendo aquel libro casi perdió la cordura...

COP.- *(Con cierto orgullo)* El mismo ha escrito que cuando intentaba calcular, por medio de mis tablas, la órbita de Marte, el diablo... ¿Fuiste tú?

ANNA.- *(Rie)* Yo, sí. Para salir del atolladero matemático había invocado, imagínate, a su ángel de la guarda: trabajaba para mí e invocaba al cielo. Lo agarré por los pelos... *(Agarra por las melenas a Copérnico y le golpea repetidas veces la cabeza contra la cama).*

COP.- ¡Déjame, Andreas!

ANNA.- Querrás decir Astaroth, ya que a Andreas ¡le has desterrado! Le hice golpear el techo con la cabeza; ¡así, así!

COP.- ¡Basta!

ANNA.- Le grité: ¡aquí tienes la órbita de Martel *(Suelta a Copérnico que se sujeta la cabeza con las manos, gimiendo)*

COP.- ¡Rético, amigo mío!

ANNA.- Amiga mía, querías decir.

COP.- ¡Cállate!

ANNA.- Incluso tu gran libro, "De Revolutionibus", que te traerán hoy, a tu lecho de muerte, antes de la puesta de sol, ¡fue Rético, obstinado, solícito, entusiasta, quien te convenció de darlo a la imprenta! Es él y no tú quien ha tenido el valor de la inmortalidad.

COP.- ¡Le he querido!

ANNA.- ¿De veras? Y entonces, ¿por qué en tu gran libro se cita a todos menos a él?

COP.- ¡Es un luterano!

ANNA.- ¡Hipócrita! Pero hay que reconocer que el "De Revolutionibus" es tu propio espejo. En él se reflejan, señoras y señores, Copérnico el astrónomo, que fue grande, y Copérnico el hombre, que fue pequeño.

COP.- *(Gritando)* ¡Siempre he tenido miedo del ridículo!

ANNA.- Un libro en el que se contradice la Biblia sin atreverse a afirmarlo y se destruye a Ptolomeo cubriéndole de alabanzas...

COP.- ¡Déjalo ya!

ANNA.- ¡Un libro dedicado al Papa y prologado por un maestro luterano!

COP.- ¡A Andreas Osiander le hacía tanta ilusión!

ANNA.- ¡También a Rético le hubiera hecho ilusión ser citado! Pero, mira por donde: aunque no era más luterano que Osiander sólo él sufrió el ostracismo por hereje. ¿Y, por qué? Copérnico, el tolerante, que se hacía intolerante para con su discípulo más querido. ¡Aquí hay gato encerrado!

COP.- ¡No ha sido culpa mía!

ANNA.- *(Dulce)* ¿No habrá sido culpa de Jezabel? *(La capa cae al suelo. Anna tiene cabellos rubios y largos y el rostro equívoco de un travesti)*

COP.- ¡Vete! *(De la estructura en forma de cubo salen risotadas vulgares de golfillo callejero, silbidos y chasquidos de lengua)*

ANNA.- *(Contoneándose provocativamente)* Se dicen muchas cosas de mí en la Universidad. Sobre mí, por algún insignificante compañero de calle. Nada peor de lo que se fabulaba de Sócrates y Alcibíades. Pero usted es un hombre de mundo, ¿no es verdad, maestro? ¿O quizás no?

COP.- Jezabel, ¡deja de atormentarme!

ANNA.- ¿Jezabel? Si soy Rético, el fiel Rético, ¿no me reconoce, maestro? Y sin embargo, esta ropa debería revelar todo, de mí y de usted. Porque usted lo sabía, ¿no es verdad, de aquellos jovencitos?

COP.- Sí, lo sabía.

ANNA.- Y lo desaprobaba, ¿no es verdad?

**COP.-** Sí.

**ANNA.-** ¿No habrá tenido celos por casualidad?

**COP.-** ¡Basta! ¡Ni una palabra más!

**ANNA.-** Era otro Andreas que venía, rejuvenecido, del pasado. Con los olores de la calle, y de las cochinas de la carne, encima. Un Andreas más peligroso, porque quería acompañarte en tu último refugio, entre las estrellas, e ir contigo al congreso de la posteridad. ¡Imagínate, el Gran Copérnico, junto a un hermano disoluto y a un discípulo homosexual!

**COP.-** ¡Quizá haya sido por eso!

**ANNA.-** ¡Por eso el hermano fue expulsado de la ciudad y el discípulo del libro!

**COP.-** *(Desesperado)* ¡Annà, cierra todas las puertas, ten piedad, me estoy muriendo, vuelve!  
*(Todo vuelve a la oscuridad. Se oyen algunas notas del "Dies irae")*

**ANNA.-** *(Mientras la luz aumenta la intensidad poco a poco)* Tomo la palabra de nuevo yo, la criada, para hacer justicia a Nicolás. Era un hombre bueno. Solamente que tenía miedo: de sí mismo. Está a punto de llegar Andreas Osiander, con el gran libro impreso. Este libro, es verdad, está prologado por el maestro luterano que ni siquiera es favorable a Nicolás. La posteridad se pregunta, inquieta, si él estaba de acuerdo y si lo sabía. No sabría decirlo. He sido su compañera pero no he compartido sus secretos.

**COP.-** *(Gimiendo)* ¡Anna!

**ANNA.-** Ya está moribundo. Entrad en sus sueños por si quereis saber cómo están las cosas... Pero no siempre se sueña la verdad.  
*(Copérnico se pone de pie. Ha rejuvenecido. La estructura en el centro de la plataforma se ilumina en su interior con un resplandor, el fuego de una hoguera. Se escucha el crepitar de madera que arde)*

**UNA VOZ.-** En 1.500, año de jubileo, en la Plaza de San Petronio, en Bolonia, quemaron vivo a Giorgio Navarro, blasfemo y pensador con fama de ateo, dedicado a la magia negra y al comercio con el diablo ¡Que Dios, si quiere, tenga piedad de su alma!

**OTRAS VOCES.-** *(De niños)* El brujo, el blasfemo, el pecador arden en la hoguera del divino amor.  
¡San Petronio quema al demonio!

**ANNA.-** *(En el papel de Andreas Osiander)* ¿A dónde mira, maestro?

**COP.-** Ah, ¿es usted Osiander? Miraba desde una ventana mis recuerdos. Había una hoguera, a lo lejos, en la plaza de una ciudad lejana. Es peligroso meterse con la Iglesia, querido.

**ANNA.-** Nosotros no hemos tenido miedo

**COP.-** Sí, pero vosotros, mis queridos protestantes, habeis vivido lejos de sus garras...

**ANNA.-** Déjese de controversias teológicas. El libro está ya prácticamente impreso. ¡Un gran trabajo, se lo aseguro!

**COP.-** Osiander, ¡tengo miedo!

**ANNA.-** Pero, ¿de qué? Lo hemos hablado ya tantas veces.

**COP.-** ¡Tengo miedo de ese... libro! Pero quizá aún más de ese recuerdo. Estaba en Roma cuando me hablaron de la hoguera. Esta noche he soñado con Ptolomeo. Recurría contra mí ante el tribunal de la inquisición y alguien, tal vez el tío Lucas Watzelrode, venía a arrestarme...

**ANNA.-** Sabe maestro que al menos por ahora el Vaticano no ve mal su teoría heliocéntrica...

**COP.-** Es mejor no confiarse. El Papa prefiere la astrología a la astronomía. Pero yo no creo en absoluto, contrariamente a Rético, en el influjo de los astros... ¡El destino de los hombres está en cada uno de nosotros!

**ANNA.-** ¡Dedíquele el libro al Papa, satisfaga su vanidad, y ¡todo irá bien!

**COP.-** ¡No es suficiente! Hay que estar preparados con antelación contra el ataque de los teólogos

**ANNA.-** Pero ¿Cómo?

**COP.-** ¡Con un prólogo! ¡Un prologo de Andreas Osiander!

**ANNA.-** ¿Mío? ¿De un luterano?

**COP.-** ¡No es este el punto! Usted deberá... ¡hablar mal de mi sistema!

**ANNA.-** ¿Cómo podría? ¡Yo le venero, maestro!

**COP.-** ¡Déjese de historias! Empiece su prólogo reprochándome algunos errores. Por ejemplo, ¡cheche abajo el epiciclo de Venus!

**ANNA.-** No sabría cómo.

**COP.-** Para eso estoy aquí. Escriba: si aceptamos como bueno el epiciclo de Venus, tal como lo presenta Copérnico, es necesario admitir que el diámetro de este planeta en el perigeo aparece cuatro veces más grande...

**ANNA.-** ¡Maestro!

**COP.-** ¡Escriba!... y el cuerpo de Venus por lo menos dieciseis veces más grande que en el apogeo...

**ANNA.-** ¡No reniegue de sí mismo de este modo, maestro! Se lo ruego

**COP.-** ¡Que los hombres de mi tiempo crean lo que quieran! La verdad se abrirá camino por sí misma.

**VOCES.-** ¡San Petronio quema al demonio!

**ANNA.-** ¡Basta ya!

**COP.-** No, no basta. Hay que añadir todavía algo más sustancial. Tendría que escribir que mi sistema, heliocéntrico, no es más verdadero que el sistema ptolomeico, sino que es solamente más sencillo y más asequible de calcularse...

**ANNA.-** ¿No cree usted que la tierra gire verdaderamente alrededor del sol, maestro?

**COP.-** ¿De qué sirve saber lo que yo creo o dejo creer? Lo que yo quiero es que me dejen en paz ¡En paz!

**ANNA.-** *(Volviendo a ser de repente ella misma)* ¡Basta! ¡No puedo seguir escuchándole! ¡Toma partido

de una vez por todas! ¡Deja de desinteresarte de los problemas! *(Se echa a llorar. Al público)* Hay hombres que buscan la verdad y hay otros a quienes la verdad les busca, y que cuando la encuentran la reconocen casi a pesar suyo. Copérnico ha sido uno de éstos. ¡No pensad mal de él! Habría renunciado quizás a la inmortalidad para vivir en paz. Pero no ha habido nunca paz para él.

**VOZ.-** *(Desde fuera)* ¡Un paquete para Nicolás Copérnico! ¡Viene de Danzing!

**ANNA.-** *(Transfigurada)* ¡Es el libro! *(Corre hacia el fondo)*

**COP.-** *(Se echa en la cama)* Ya no te oigo, Anna. Hay oscuridad en mi cerebro. Mis pensamientos se van a pique, ¡y yo naufrago!

**ANNA.-** *(Vuelve llevando un gran libro entre sus brazos como si fuera un niño)* Has tenido tanto miedo de tus ideas que prefieres perder la razón antes que verlas impresas.

**COP.-** *(Dejando de fingir)* Quizás, si te acercas un poco más...

**ANNA.-** Me has rehuído siempre, Nicolás. Te ibas, por aquella tronera, a vagar entre las estrellas, y me dejabas sola a invocar a las nubes, o las nieblas de la marisma, para que te trajesen a casa. En mi soledad he soñado con este libro, lo he hecho crecer dentro de mí. Ahora es mío

**COP.-** *(Cansinamente)* Quiero echarle una ojeada.

**ANNA.-** No eres digno. Se lo has vendido al Papa y a los luteranos, cuando era mío.

**COP.-** ¡Quiero tocarlo!

**ANNA.-** *(Acurrucándolo)* ¡Es mío!  
*(En un punto de la estructura en el centro de la plataforma de enciende una luz cegadora. Se distingue un gran ojo de buey)*

**VOCES DE NIÑOS.-**

Cuidado que viene el abuelo Copérnico que siempre tiene una mentira para todos los niños quien la escucha va al infierno donde gira como una peonza

**COP.-** ¡Anna, dáselo a ellos!

**ANNA.-** ¡No se lo merecen!

**VOCES DE NIÑOS.-**

Gira, gira como una peonza el viejo abuelo Copérnico te da un buñuelo de mentiras si lo comes vas al infierno donde giras como una peonza

**COP.-** *(Dulcemente)* Anna, ¿los oyes? Necesitan mi libro, ¡Dáselo!

**ANNA.-** ¡No, son estúpidos, soberbios y testarudos!

**VOCES DE NIÑOS.-**

Gira, gira como una peonza el viejo abuelo Copérnico si te lo crees vas al infierno

**COP.-** *(Más dulcemente todavía)* Anna, a pesar de mis miedos, de mi cobardía, el libro, yo lo escrito para ellos.  
*(Anna empieza a llorar y arroja el libro por el ojo de buey. Se hace un silencio absoluto. En la penumbra azul la flauta empieza a sonar. Copérnico se derrumba en la cama)*

**COP.-** Anna, gracias

**ANNA.-** *(Corre hacia él y le abraza)* ¡Nicolás, Nicolás!  
*(Luz fluorescente de neón. La estructura se convierte ahora en el armario de una habitación de hotel. Copérnico, en impecable traje negro se está haciendo el nudo de la corbata delante del espejo. Silba. Una radio transmite una música banal. Anna entra por la derecha vestida con una falda y un jersey marrón. Lleva en bandolera un magnetofón profesional y en la mano un micrófono móvil)*

**ANNA.-** ¿Se puede?

**COP.-** Pase, señorita. ¿Señorita?

**ANNA.-** Anna Schellings

**COP.-** Pase, pase usted

**ANNA.-** Quisiera hacerle algunas preguntas para mis oyentes

**COP.-** *(Riendo)* ¡Estoy listo! Desmenúceme.

**ANNA.-** *(Hablando por el micrófono)* Uno, dos, tres. Bien, estamos con el profesor Nicolás Copérnico, a punto de salir hacia Estocolmo. Como ustedes sabrán ha ganado el Premio Nobel, que se otorga a los muertos ilustres, por haber demostrado hace más de cuatrocientos años, que es la tierra la que gira alrededor del sol y no viceversa.

**COP.-** *(Bromeando)* Más o menos es así

**ANNA.-** Querido profesor, se sabe mucho de usted como científico, pero muy poco como hombre, ¿por qué?

**COP.-** Los hombres pasan y los descubrimientos quedan. Nunca me ha importado mucho lo que se pensase de mí como persona, mis contemporáneos...

**ANNA.-** Se diría que usted ha jugado al escondite con ellos...

**COP.-** He tenido siempre tan poco tiempo para jugar...

**ANNA.-** ¿Una pregunta capciosa?

**COP.-** ¡Hágala!

**ANNA.-** ¿Es verdad que usted no podía soportar a los homosexuales?

**COP.-** No comment

**ANNA.-** Vamos, diga usted algo. ¡Después de cuatrocientos años de silencio! Alguien ha dicho que mantenía relaciones íntimas con su ama de llaves. ¿Es verdad?

**COP.-** No comment

**ANNA.-** Vale, pasemos entonces a cosas más serias. ¿Qué piensa usted de Hiroshima?

**COP.-** ¿Qué dice?

**ANNA.-** Como fundador de la ciencia moderna, ¿se siente usted un poco responsable de aquel terrible suceso?

**COP.-** No comment

**ANNA.-** ¿No le parece que los hombres han despilfarrado o renegado de sus dones?

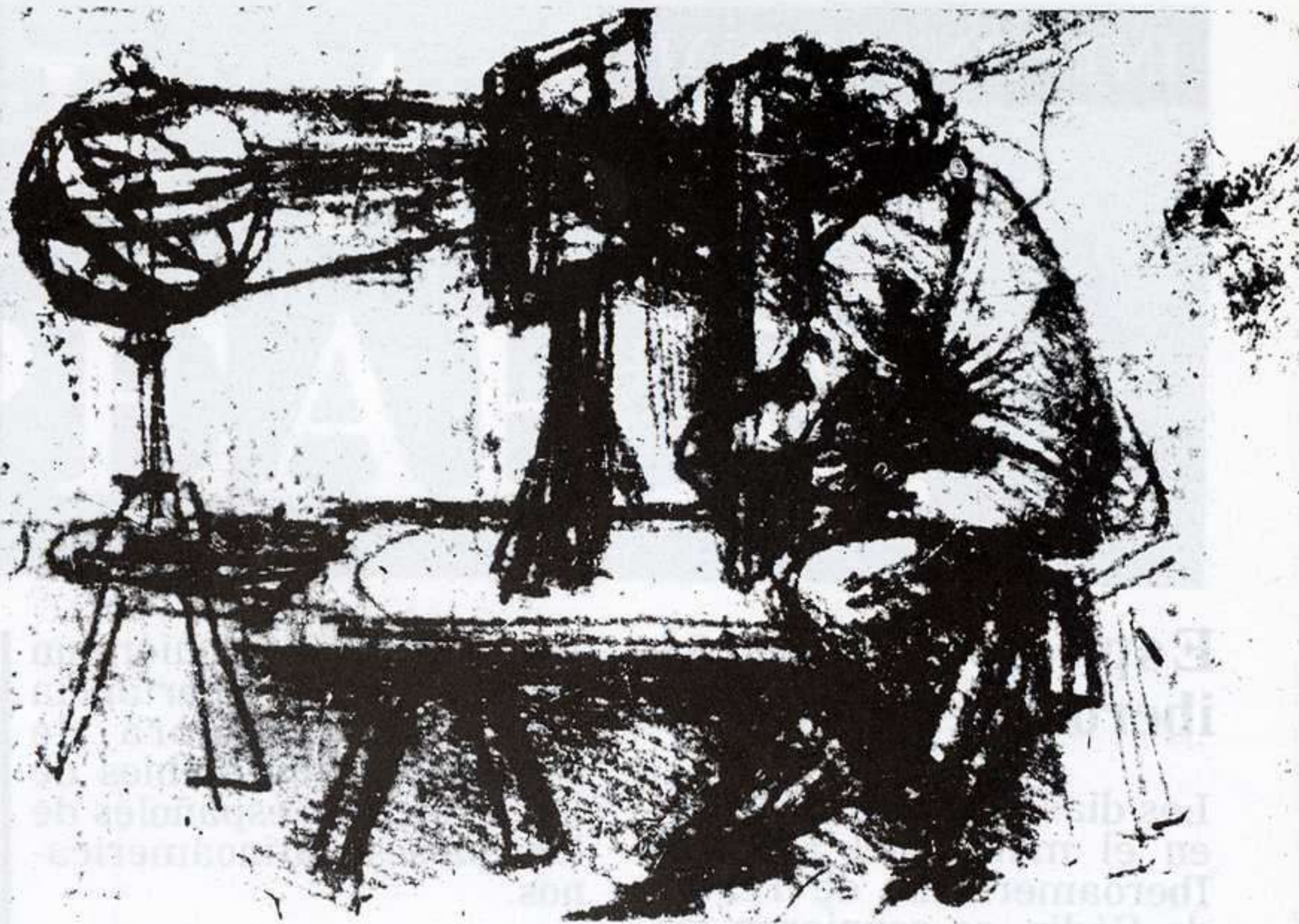
**COP.-** No comment

**ANNA.**-Si pudiera volver atrás, ¿volvería a imprimir su libro?

**COP.**- No comment, no comment, no comment.

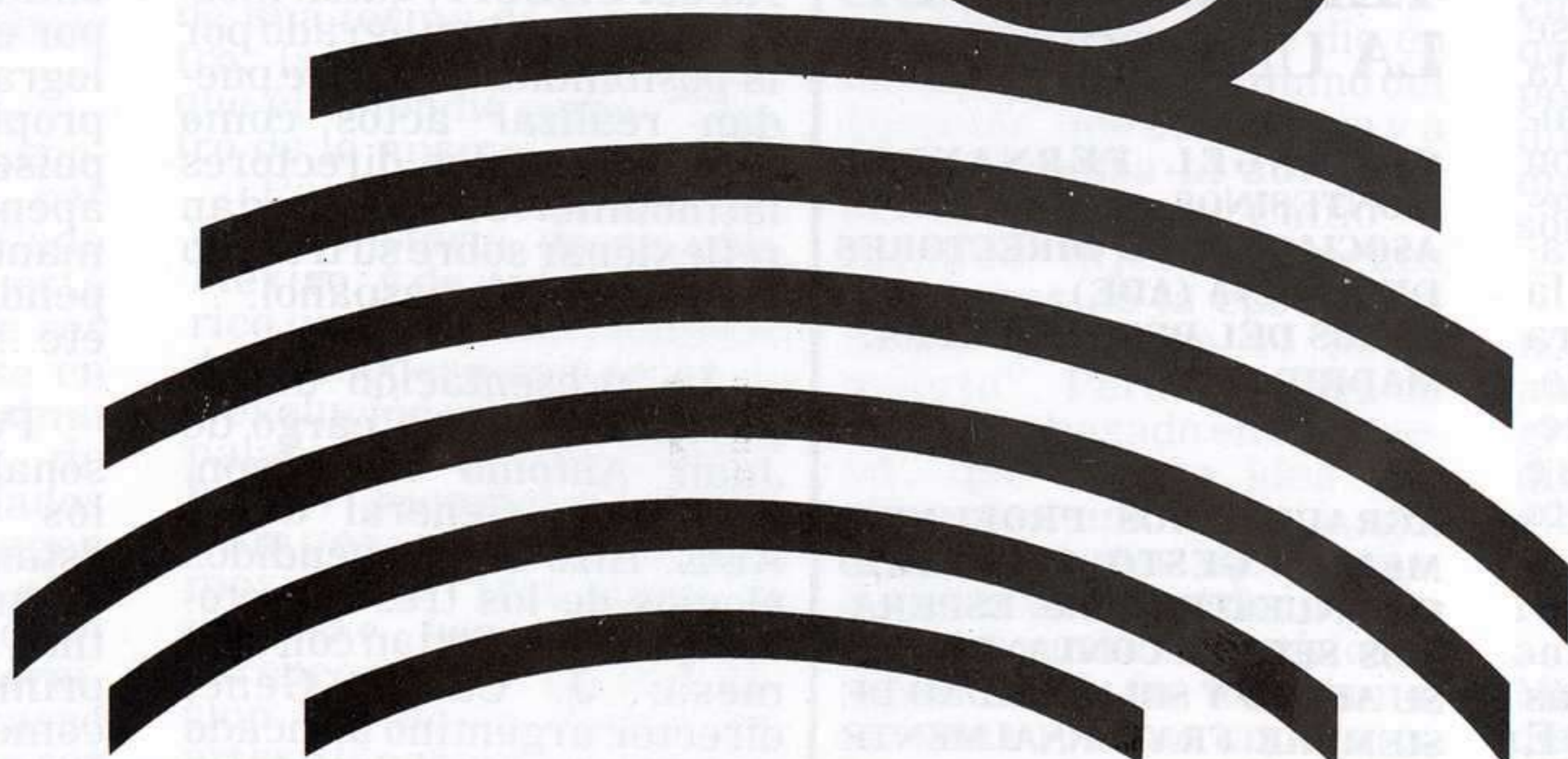
### TELON

- (1) focaria: sustantivo del latín tardío, derivado del adjetivo "focarius": del hogar. Se podría traducir como sirvienta, criada, ama de llaves (ver nota (2))
- (2) Nombre con el cual familiarmente se indica la criada de un sacerdote o genéricamente una sirvienta anciana (del nombre de la famosa ama de llaves de Don Ablondio, ambos personajes de la novela "I promessi sposi" de Alessandro Manzoni).
- (3) Antiguo instrumento portátil, utilizado por los navegantes, para medir la altura de las estrellas sobre el horizonte.
- (4) Hacer "marameo" consiste en poner las dos manos extendidas con los dedos hacia arriba, unidas meñique con pulgar, luego se pone el pulgar de la mano derecha sobre la punta de la nariz y se mueven los dedos como alas de mariposa.



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

ESPACIO  
EDITORIAL  
DEL TEATRO  
IBEROAMERICANO





# Mesa redonda sobre la puesta en escena en el teatro latinoamericano

## Espacio editorial iberoamericano

Los días 23 y 24 de octubre, en el marco del Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, se reunieron los directores de distintas revistas que componen el "Espacio Editorial Iberoamericano"

En dicha reunión se pretendía programar el número conjunto que se editará en el próximo otoño. Sin embargo, al no estar presentes los representantes de la mayoría de las revistas, no se pudieron tomar acuerdos concretos sobre muchos temas.

Juan Antonio Hormigón, Director de la "Revista ADE", recordó la propuesta que hizo el año anterior de que dedicaría un número extraordinario a la puesta en escena en Latinoamérica, que aparecería a lo largo del próximo mes de octubre

## Convenio con el CELCIT

El día 8 de noviembre se firmó un Convenio de Cooperación con el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT). La importancia de dicho "Convenio" reside en que es el primero de estas características que se establece y en el que se regulan las relaciones de la ADE con todos aquellos países latinoamericanos con los que no tenga un "Convenio" firmado. En contrapartida, se designa a la Asociación como la gestora de todas aquellas actividades que en torno a los directores de escena se desarrollen en el ámbito Latinoamericano.

Con la firma de este convenio, se profundiza aún más las relaciones de la ADE con Latinoamérica y nues-

tra Asociación adquiere un papel de suma importancia como organizadora de eventos e intercambios de los directores españoles de los países latinoamericanos.

## Solidaridad con Cuba

El pasado mes de noviembre, más de 600 directores de teatro y cine, actores, bailarines, escritores, artistas plásticos, músicos, técnicos, dobladores, etc., firmaron el documento adjunto que fue posteriormente remitido a la Unión de Escritores y Artistas de Cuba:

"Los intelectuales y artistas abajo firmantes, representantes de las más diversas tendencias políticas e ideológicas, nos pronunciamos por el cese del bloqueo que el gobierno de Estados Unidos ha impuesto a la Revolución Cubana por más de treinta años.

Aunque no suscribimos en su totalidad el modelo socialista de Cuba, consideramos que por encima de sus logros y desaciertos están la soberanía del pueblo cubano y su derecho al libre comercio con el mundo".

## TELEGRAMA DE LA UNEAC

SR. ANGEL FERNANDEZ MONTESINOS  
ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA (ADE)  
CAÑOS DEL PERAL 5-4 DCHA.  
MADRID 28013

AGRADECEMOS PROFUNDAMENTE GESTO SOLIDARIO CON NUESTRO PAIS. ESPERAMOS SEGUIR CONTANDO CON SU APOYO Y SOLIDARIDAD DE SIEMPRE. FRATERNALMENTE ABEL PRIETO PRESIDENTE



Un aspecto de la sala durante el acto.

Por Fernando Doménech

Reside, desde el cartel del fondo de la sala que lleva su nombre, Margarita Xirgu. Quizás nadie más apropiado que esta mujer que dividió su vida y su arte entre España y Latinoamérica para tutelar este encuentro de directores hispánicos que, ante un público numeroso y atento, se celebró el pasado 31 de Octubre a las 17'30 en el Centro Dramático Nacional.

El acto, extensión del Festival de Cádiz (se encontraba discretamente entre el público su Director, Juan Margallo), fue presentado por Antonio Joven, por el CDN. E introducido por Luis Molina, Director General del CELCIT, quien mostró su sorpresa y agrado por la posibilidad de que se puedan realizar actos como éste, en que los directores latinoamericanos puedan reflexionar sobre su trabajo ante un público español.

La presentación de los ponentes corrió a cargo de Juan Antonio Hormigón, Secretario General de la ADE. Hizo éste encendidos elogios de los tres directores que compartían con él la mesa: J. Carlos Gené, director argentino afincado en Venezuela, Omar

Grasso, también argentino, y el mexicano Luis de Tavira, director y autor de teatro, y persona, por tanto que ha podido convertir sus sueños teatrales en realidad.

Tomó la palabra, en primer lugar, Juan Carlos Gené, para hacer importantes precisiones sobre lo que se llama "teatro latinoamericano". Recordó que, como Latinoamérica es un continente inmenso, las realidades teatrales son muy distintas en cada uno de los países que lo forman. Existen, al menos, tres tipos de países: aquellos que tienen un teatro estable, con un público propio que permite su mantenimiento como teatro privado; países, por el contrario, en donde el teatro sólo existe como una entidad cultural mantenida por el Estado, y que no han logrado hacerse un público propio; y, en tercer lugar, países en donde el teatro apenas existe y sólo puede mantenerse en grupos independientes, universitarios, etc...

Por su experiencia personal, ha podido Juan Carlos Gené conocer todas estas realidades, pero especialmente dos: la argentina, que pertenecería al primer grupo, con un teatro comercial que participa de los mismos problemas que

# ¿OLVIDAR A SHAKESPEARE?

los de otros lugares, y la venezolana, en donde trabaja actualmente, y que es un claro ejemplo de teatro mantenido por el Estado: en Caracas, ciudad de cinco millones de habitantes, se calcula que puede haber un público teatral de no más de veinte mil personas.

Por tanto, concluyó, hay que tener en cuenta de qué mundos tan distintos se está hablando cuando se habla de "teatro latinoamericano."

También habló de realidades muy concretas Omar Grasso, al tomar la palabra. Sin negar las diferencias que había apuntado Gené, señaló algo que es común a todo el teatro latinoamericano: la pobreza (en dinero) de sus montajes, especialmente cuando se comparan con los espectáculos europeos, que suponen siempre un derroche de medios. Recordó, a modo de ejemplo, el *Hamlet* de Cheureau, que disponía en cada escena de decenas de focos de los que en Latinoamérica se llegan a ver un par en cada teatro. Los espectáculos europeos se han hecho, para los ojos de los hispanoamericanos, riquísimos, pero —matizó Omar Grasso— sólo desde el punto de vista de la creación de ambientes, de luces, del aspecto visual del teatro. No de lo que es esencial en éste: la idea y el trabajo del actor.

En esta desventaja económica, puede haber, por tanto, una ventaja. Cada día el teatro rico está dejando más y más de ser teatro para convertirse en un "show". Lo visual prima sobre el contenido, de acuerdo con los postulados de la cultura de la imagen que en el fondo no es sino publicidad. Es el mundo y el teatro de la posmodernidad, que Omar Grasso rechaza. El teatro debe ser



De izquierda a derecha: Omar Grasso, J. A. Hormigón, Luis Molina, Juan Carlos Gené y Luis de Tavira.

un teatro con pensamiento, con ideas que se comunican al espectador, basado, por ello, en lo que es esencial en él, y que deje de lado la parafernalia que ahora lo ahoga.

Luis de Tavira, a su vez, habló de crisis, palabra que parece ir unida indisolublemente a la de teatro, y en concreto del agotamiento de una forma de hacer teatro: la del Director-Tirano, que él defendió como "Teatro de lo mismo".

Partió, para su análisis, de la historia de su país, México, y de un hecho histórico que marca el comienzo de la modernidad en él: la Revolución mexicana. En palabras de Vasconcelos, fue el momento en que "empezamos a vernos mexicanos" tras siglos de intentar ser españoles, europeos, etc... La Revolución afectó a todas las artes: tenemos una norma-

tiva de la Revolución, una pintura nacida de ella..., pero no nació un nuevo teatro.

Sólo Usigli fue capaz de reaccionar ante ese acontecimiento. Pero los discípulos de Usigli, americanizados, cayeron en un costumbrismo que apenas aportó nada a la escena mexicana. El verdadero nuevo teatro se dio en los años 50-60 de la mano del Director, que defenestra y a veces expulsa al autor del hecho teatral. Como a menudo dijeron muchos directores de la época, "el mejor autor es el autor muerto". Pero esta idea de un teatro basado en el director, que es una idea que viene del cine, se está agotando en estos momentos. Ya no se sabe qué decir, sólo se dan continuas visiones "distintas" de lo mismo, visiones que, por tanto, acababan por no ser distintas.

Esto es lo que llama Luis de Tavira el "teatro de lo mismo", que se ha hecho incapaz de ofrecer algo nuevo a los espectadores. Y sin embargo, recuerda que ya Gordon Craig pensaba que el éxito de un nuevo teatro estaría en su capacidad de olvidar a Shakespeare.

Las salidas de esta situación no están claras, aunque Luis de Tavira ve una posible solución en el director-autor, que trabaje directamente con el autor sobre su propia creación.

Sobre estas intervenciones se abrió un coloquio, animado y a veces peregrino, acerca del papel del director, qué es dramaturgia y qué delirios del director... Y habría seguido si la representación, que se anunciaba en la sala del María Guerrero, no hubiera dispersado a la concurrencia.

# Reaparece la fiesta

Por Roberto Gacio Suárez

**E**l Festival Internacional de la Habana, 1991 transcurrió entre el 28 de agosto y 8 de septiembre con el lema: "una reafirmación de que el teatro es el actor". Contó con la presencia de veintitrés grupos de España, Venezuela, Perú, Chile, Brasil, Costa Rica, Argentina, México u dieciocho colectivos cubanos, más varios unipersonales. Sus 82 funciones y cerca de 40.000 espectadores, superaron muchas expectativas.

La muestra nacional presentó una gama de tendencias y estilos diversos, entre ellos destacaron: **Un sueño Feliz** de Abilio Estévez por Teatro Irrumpe. Onírica visión del transcurso del hombre sobre la tierra, sus frustraciones, todo visto después de ocurrida la muerte de los personajes y gracias a la intervención de un mago. Verdadera reflexión filosófica, encierra el humor negro, la sátira y la cubanía intrínseca de situaciones, diálogos y caracteres. La dirección de Roberto Blanco estilizó la concepción escénica a partir del baúl de los recuerdos, de donde salen las transformaciones posibles de todos estos seres. Descuellan los actores: Dolores Pedro, Alicia Mondevil, Roberto Bertrand y ese muy valioso veterano: Omar Valdés. Otro estilo, lo asume Teatro a Cuestas de Cienfuegos con la pieza original de su director artístico Ricardo Muñoz, **Azundíazam**. Poesía escénica de dos caracteres brotados de los cuentos medievales. Este espectáculo posee el encanto de los sueños infantiles y el drama de la indagación ontológica. Sus soluciones sencillas pero cargadas de significado dentro del ámbito ensoñador, creado por los intérpretes.

El grupo Rita Montaner trajo **Juana de Belciel** de José Milián quien además dirigió la puesta. Esta obra

tan conocida por la versión cinematográfica de los 60, es reinterpretada con rigor en las agrupaciones y el diseño espacial, también en la atmósfera conseguida todo el tiempo, el empleo de la luz en forma de haces, su focalización y la autenticidad del vestuario, los cuales contribuyen al propósito de Milián, un creador siempre audaz y controvertido en el teatro cubano.

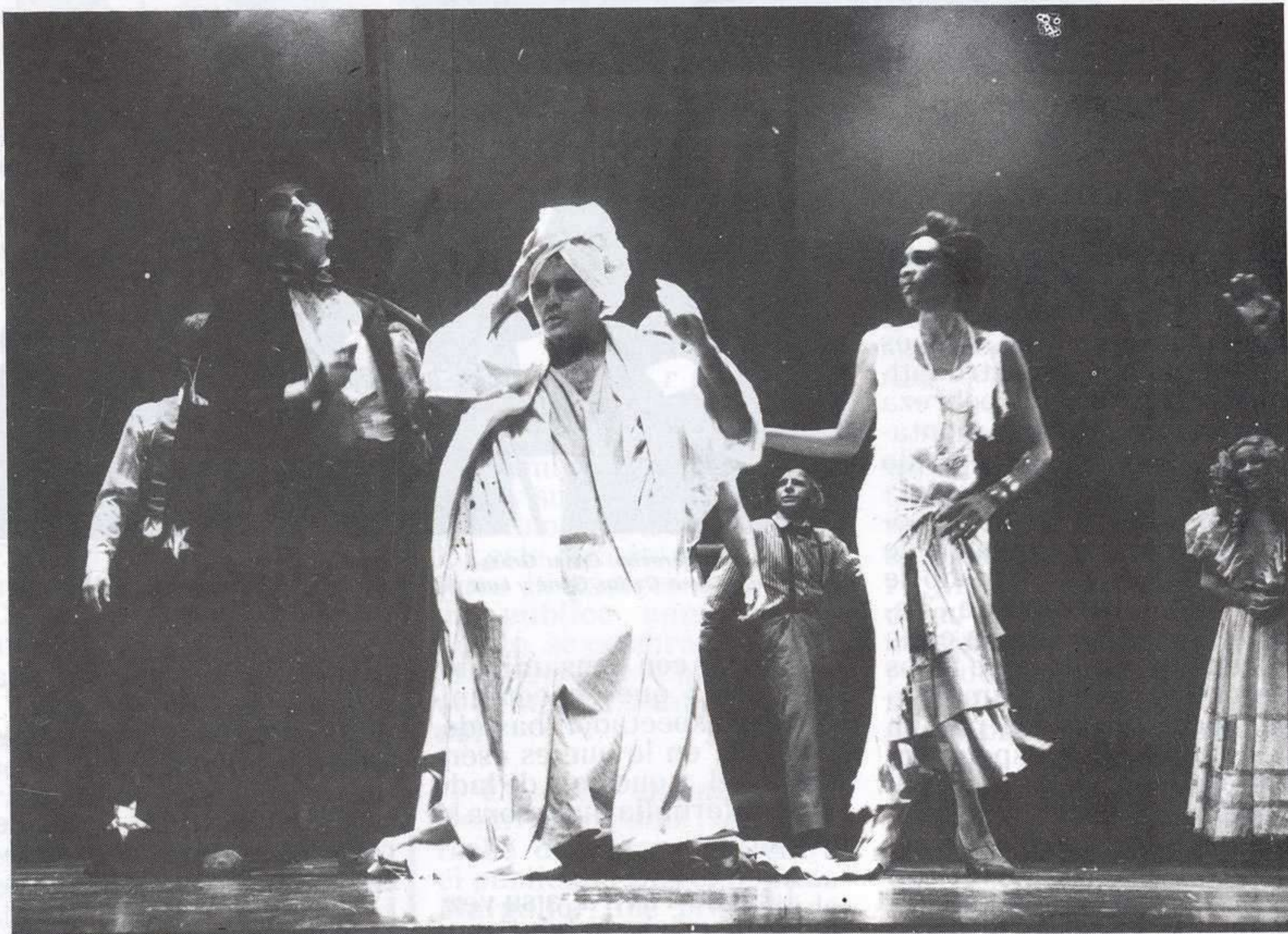
La línea del rescate de la cultura popular tradicional estuvo presente de la mano

fiestas religiosas.

**Fabriles** del Teatro Escambray muestra a los hombres cuya conducta equivocada, sólo recoge frustraciones por ser víctimas de las circunstancias o manifestarse como oportunista, mediante la doble moral. Situada en la Cuba actual, lejos del panfleto, el texto y versión escénica son ante todo autocríticas. Los cuentos de Reinaldo Montero son representados por el director Carlos Pérez Peña con acidez. Culpas de cada uno pero de todos son

en el evento, se trató de **Las Leandras** de Berta Martínez, creadora premiada con el Ollantay, 92. La singular directora, famosa por sus tragedias lorquianas, se ocupa ahora de las zarzuelas y las renueva junto a sainetes bufos —medular rescate del género— y además incorpora en esta ocasión elementos de la gran revista.

Centrada en su estilo donde los actores son parte de la escenografía con elementos de utilería que por-



"Un sueño feliz" de Abilio Estévez, por el Teatro Irrumpe de Cuba. Dirección: Roberto Blanco. (foto: Hastié).

de Eugenio Hernández Espinosa con la versión y puesta de **El León y la Joya** del nigeriano Wole Soyinka que representará a Cuba en el Festival Iberoamericano de Cádiz. **El león...** teatro coreográfico que recoge los distintos orishas o santos del panteón yorubá en sus bailes y códigos específicos, posee el encanto de una historia primitiva. Contribuye al espectáculo el diseño plástico de Yulky Cary, plenos de colorido y cuidado en su recreación teatral de los originales propios de las

debatidas. Así el colectivo abre nuevas vías a lo nacional y se aparta de localismos. La fragmentación del discurso se enriquece con las reiteraciones de la orquesta desafinada que remite a la fábrica constantemente paralizada. Las historias tienen un denominador común: hacernos partícipes de algo que nos pertenece y de lo cual somos responsables a la vez.

Otro éxito del año en curso reverdeció laureles

tan en sus manos y con los cuales crean diferentes tiempos y espacios. La Martínez logra un brillante y colosal espectáculo, sin renunciar a sus aportes compositivos.

Entre los monólogos ganadores de diferentes competiciones de años anteriores, se destacaron Andrés Mari con **El Italiano**. Historia de un ladrón y asesino, donde el actor consigue diversas caracterizaciones impactantes y **Las penas que a mí me**

# del teatro cubano

matan texto y montaje de Albio Paz con Mirian Muñoz. Una actriz prepara el monólogo de Doña Rosita, de pronto empezamos a conocer la vida de la artista; agobiada, perseguida, vilipendiada pero auténtica en su desgarramiento.

## Muestra internacional

Este festival se destacó en su muestra internacional por la preeminencia del autor teatral. Se privilegió el texto junto al trabajo del actor. Fueron magníficamente acogidas **Yepeto** del argentino Roberto Cossa al igual que **¡Ay, Carmela!** del español José Sanchis ambas llevadas a escena gracias al Teatro Ensayo peruano.

La primera plantea un agudo paralelo entre el necesario equilibrio de intelecto y vigor físico. Ricardo Blume desarrolló una tarea encomiable en su protagonista. **¡Ay Carmela!** es un teatro bello, tierno aunque encierra una terrible anécdota. Nos atrapa porque las figuras vienen desde el mundo de las sombras y cobran una dimensión real a nuestros ojos.

Decepcionantes o desconcertantes resultaron **Concierto para cuatro** de Teatro Nuevo y **Orquesta de señoritas** de Díptico Atroz. En ambos casos no se definen los espectáculos por su humor o ironía dramática, sino quedan a medio camino entre sátira y melodrama, las intenciones se adivinan pero no se plasman con nitidez en las tablas. No se logra por consiguiente definir la línea planteada y esto produjo muchas desilusiones en el respetable.

Juglar contemporáneo puede ser nombrado el actor costarricense Rubén Padura del grupo Quetzal. Los cuentos del Popol Vuh son recreados por este intérprete de poderosa voz y proyección artística.

Uno de los espectáculos

más demandados y por tanto de gran comunicación con el público lo constituyó **La Secreta obscenidad de cada día**. La excelente dramaturgia de Marco Antonio de la Parra ha hallado una interpretación, en esta ocasión de franca comedia, de modo que los actores enfrentan el discurso dramático con el reto de los humoristas que elaboran uno tras otros innumerables gags. Esta es una opción válida para la dramaturgia en cuestión pero no la única.

Esa situación límite en la que encontramos a esos dos grandes cumbres del pensamiento humano: Marx y Freud, como pobres hombres agotados con su proyecto, mal usados o manipulado erróneamente nos permite transitar desde el teatro de ideas hasta la más atrevida o absurda farsa.

Fermín Reyna y Dimas González son orgánicos, frescos, creativos por la interrelación conseguida en los diferentes grados de humor. Lo más logrado por ellos es la transición entre los momentos hilarantes y aquellos más serios. Consiguen los cambios sin esfuerzos, como sobre rieles.

Podría demandarse de la dirección del Teatro Itinerante, alguna elaboración patética de aquellas dudas científicas de estos hombres, quizás ciertos tonos más grises, una alternancia de angustia y desenfado pero el espectáculo focaliza su énfasis en el plano lúdico de la situación dramática y ésta es una opción valiosa, reiteramos. Los diferentes códigos empleados, continúa burla de la realidad y de sí mismos se acompañó de dos actores dueños de sus habilidades expresivas, sobre todo asumidas dentro del tono conversacional y el ritmo de su identidad nacional. Dos figuras europeas latinoamericanizadas, he ahí uno de los rasgos más penetrantes del proyecto teatral. México se presentó con la obra teatral de Carlos Olmos **El eclipse** bajo la


dirección del experimentado Xavier Rojas, representada por el grupo del INBA. Un elenco muy profesional con acento en la línea tradicional de la interpretación tuvo a su cargo la puesta en escena. El texto de Olmos inquieta porque a partir del microcosmos familiar recibimos un alerta sobre el futuro de la humanidad. El acento de la producción recaerá en ese misterioso suceso ante el cual se desatarán las pequeñas miserias, los traumas y anhelos de la familia.

El conflicto nos sorprende, ya que los sucesos se entrelazan orgánicamente en una progresión que nos sobrecoge. La escena obligatoria del espectáculo es un lógico desenlace.

Una interrogante nos queda. ¿Cuál será nuestro futuro? ¿Podremos detener ese afán destructivo que los humanos llevan dentro de sí? Muchos son los tópicos abordados: relaciones sociales, económicas, la homosexualidad de los jóvenes tratada sin prejuicios, así como la represión de esas mujeres que tanto nos recuerdan la tragedia lorquiana. Rojas elabora a partir de lo psicológico y consigue en la escena del baile un bello y sugerente momento de ruptura simbólica dentro del climax dramático. Notable es el desempeño de Marta Aura como la tía, gracias a su interiorización y tragicidad. La imagen otorgada por Lilia Aragón a la madre interesa por esa inquietud perenne que nos transmite. Asimismo la angustia de Armando Palomo como Gerardo y sobre todo sus transiciones se consiguen a partir de la verdad interior. El oficio de Beatriz Aguirre como la abuela constituye otro apoyo de la puesta. El texto de Olmos constituyó uno de los más interesantes y vitales del evento.

Franklin Caicedo devino el intérprete por antonomasia del Festival, ya que encerraba en sí mismo, la maestría artística y la vitalidad. Su **Emperador Gynt** demos-

tró las condiciones psicofísicas del actor a plena capacidad, a pesar de su edad madura. Bien lejos de la retórica empleada por la experimentación teatral: hay cadenas de movimientos que se han convertido en lugares comunes por tanta repetición. A partir de los recursos de siempre pero renovados, Caicedo logró flotar, levitar y trasladar de modo imaginario su cuerpo por espacios y tiempos bien distantes y diferentes. Dos horas duró la adaptación de la obra de Ibsen; con ella Caicedo reafirmó cualidades inusuales para hacer vivos los personajes citados o aquellos con los que establecía diálogos imaginarios. Ese don para vivenciar hay que agradecerse. Sin duda un artista que estremece el corazón y sensibiliza el pensamiento.



**EL ZOO DE CRISTAL**  
DE  
**TENNESSEE WILLIAMS**

DIRECCION  
JORGE EINES

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

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



"La secreta obscenidad de cada día" de Marco Antonio de la Parra, por el "Teatro Itinerante" de Caracas. Dirección: D. González/R. Serrano. (foto: Hastié).

## Triunfos españoles

Fueron varios los espectáculos de la península agradecidos: UROC Teatro con su **Para-los 92** de Juan Margallo. Encomiable estuvo Petra Martínez como la conferenciante insidiosa, ingenua, burlona y necia. Eficaces ajustes entre movimiento e intención, así como empleo ingenioso de la utilería caracterizaron su labor.

**Ñaque o de piojos** y actores constituyó un homenaje al actor. Sanchís con su Teatro Fronterizo representó un emocionado reconocimiento al artista entregado amorosamente al censor o al defensor más acérrimo: el público.

Desde el presente se recrea una suerte de estilo de cómicos del Siglo de Oro que resume en sí la historia del teatro español. Esa relación profunda entre estos dos cofrades: Ríos y Solano, implica enorme ternura porque detrás de cada gesto, acción agresiva o palabra socarrona se halla el humor mezclado con una gran dosis de melancolía.

Por lo tanto la concepción del género espectacular puede calificarse de tragi-comedia. Los actores pertrechados técnicamente tienen dominio vocal, infle-

xiones, matices y excelente fraseo para decir tan difícil discurso. Enriquecen su despliegue actoral con el movimiento, el ademán y el juego de los silencios. Excelentes cómicos: Luis Miguel Clement y Manuel Dueso. Estos magos de la imaginación con sus refranes y peripecias nos dan una lección de vida.

La puesta en escena de **Yo, Pierre Riviere** se inscribe como un vivo ejemplo de creatividad con selección esencial de recursos y valiosos resultados. La producción de la **Deliciosa Royala** propone la disección de un caso patológico espeluznante y lo hace con una carga de sardónico y sarcástico humor negro.

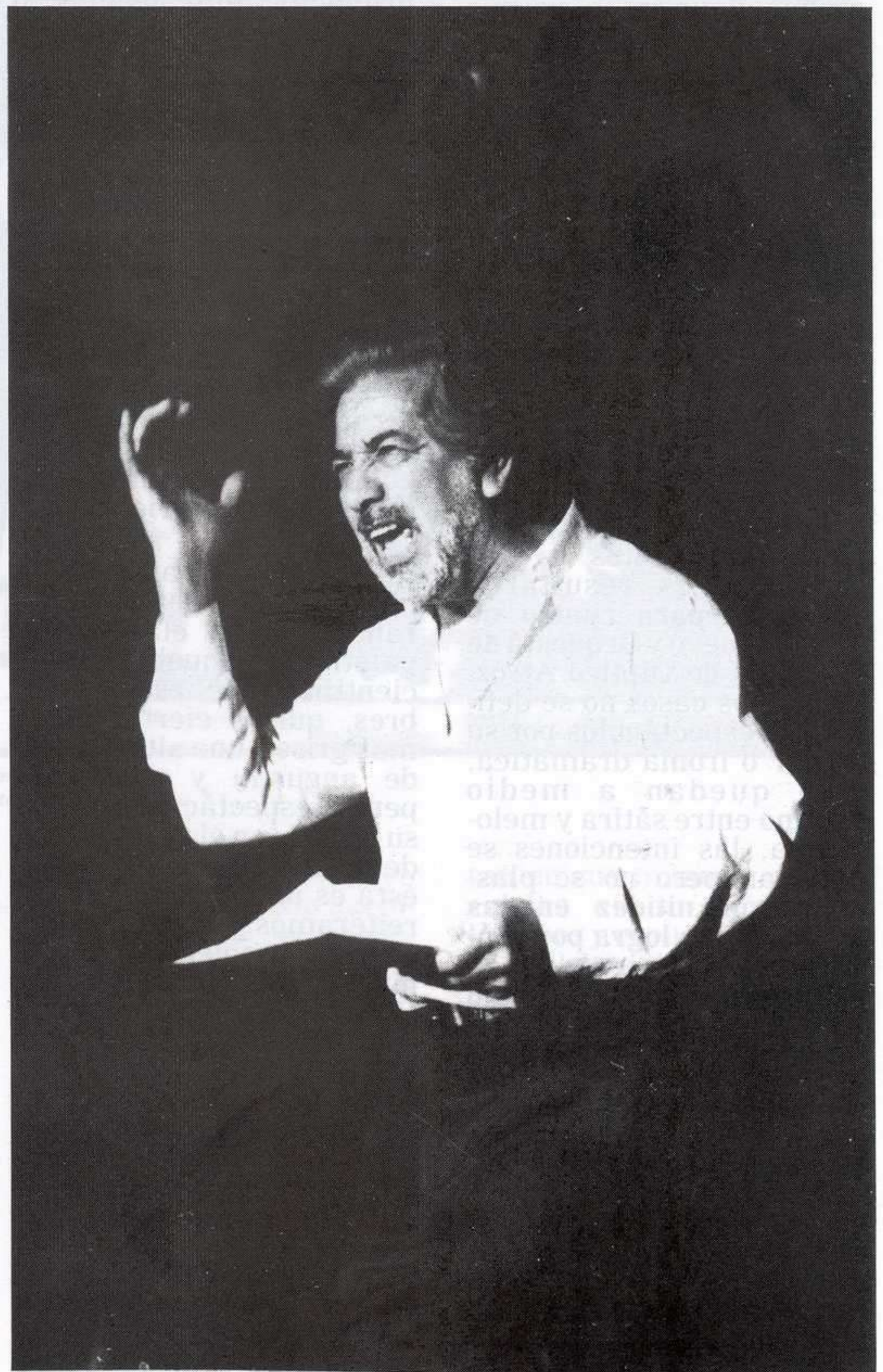
Inteligencia será el primer valor porque el director ha sabido realizar el montaje para un actor determinado y en este caso la producción está concebida con agudeza para Vicente Diez, (Pierre).

El devenir de la propuesta en cuanto a la participación de los muñecos, esas marionetas que cobran vida gracias a la riqueza vocal del actor nos atrae porque no deja espacios vacíos al ritmo. Otro hallazgo radica en la simbiosis de los planos narrativos y dramatizados,

he aquí un acierto, ya que los niveles de cambios psicológicos obtienen fluidez del verbo y de la acción física.

Los diseños de marionetas coadyuvaron a la atmósfera opresiva de los decorados y como contraste funciona la caja de música presente en escena. El guardián omnipresente en realidad es prescindible, poco aporta al conflicto. Un espectáculo siempre en la cuerda de la contención sobrecogedora.

El público pugnó para entrar al Teatro Mella del Vedado, todos querían ver a La Cubana en **Cómeme el coco, negro**. Una mise en scene heredera de la intertextualidad. Todos los estilos y ninguno, esa indefinición al revivir la revista de antaño y al hacer teatro de la propia materia teatral: los chismes de la trasescena que tanto deseamos conocer.



El actor chileno Franklin Caicedo. (foto: Hastié).

Comicidad en todas sus vertientes: parodia, refranes, juegos en las butacas, participación activa del respetable. Salimos felices del teatro. El delicioso coco fue devorado con placer por el público habanero. Los eventos especiales arrojaron un saldo favorable: talleres, mesas redondas y los testimonios.

Entre las figuras visitantes sobresalieron Miguel Rubio, del Perú, los españoles José Carlos Plaza, con su atrayente ponencia; Juan Antonio Hormigón, medular en sus análisis y el sagaz José Monleón de **Primer Acto**. En los foros de la crítica el gran animador; Luis Molina, del Celcit de Caracas. Serán siempre recordadas las intervenciones de Franklin Caicedo y sobre todo Juan Carlos Gené, así como Luis de Tavira y su taller de carácter teórico.

Cuba quedó integrada a la organización de festivales iberoamericanos; un espa-

cio nuevo, la Iglesia de Villanueva acogerá **Concierto Barroco** que prepara para el 92, el maestro Vicente Revuelta. El Celcit de Cuba abrió sus puertas en el barrio del Vedado. La revista española **El público** fue prácticamente aclamada en su presentación. El V Festival fue una prueba de la suma de voluntades, de la afirmación creadora y la ayuda hermanada de los teatristas de la región, un inequívoco signo de la integración de muchos amigos en un empeño común.

Desearíamos mayor presencia de los clásicos en las puestas nacionales y foráneas y la concurrencia de nuevos lenguajes, de teatros de búsquedas, ya que esta vez fueron pocos y de escaso aporte.

Todos estos deseos podrán cristalizarse porque el Festival ha reaparecido y pensamos que por mucho tiempo

estructurado y del que se sienten satisfechos, pero que no valoran porque lo consideran algo connatural al hombre.

Una sanidad preventiva y con alto nivel, una vivienda a precios irrisorios con pagos semanales que finalizan haciéndolos propietarios de las mismas, insignificantes costos de mantenimiento en luz, agua, teléfono... etc; libros y discos con altísimas tiradas y que se agotan fácilmente; pero también, racionamiento en los alimentos y vestidos, tiendas y locales reservados al turista, al dólar, en las que no falta casi de nada, nuevas construcciones en las que se invierten los excesos materiales, aclimatadas para esos otros seres, cuyos nombres pierden identidad, porque todos se llaman "divisas" y fuentes de riqueza industrial que les permite ir comprando fuera aquellos productos imprescindibles para su población.

Los 20 dólares de una camisa son el costo de 2 meses de salario de un estudiante en prácticas. Y sin embargo ellos, probablemente con todo derecho, plantean la injusticia de los altos costos que les presuponen. Tras esos dos meses de trabajo, tienen que cambiar ilegalmente los pesos y conseguir al extranjero que se los compre. Es más rápido prostituirse, he ahí el precio de una noche.

El reparto igualitario de las riquezas les ha permitido eliminar la miseria, endémica en toda Latinoamérica, pero la escasez les impide gastar todos sus ingresos, y empieza el círculo: trabajo, excedente de pesos, cambio dólar, compra tiendas dólar y vuelta a empezar. En este proceso aparecen los especuladores y el mercado se amplía. Muchos, cada vez más, necesitados, pero comprometidos, los ocultan, aunque probablemente no llegue ninguno a atesorar riquezas debido a la terrible falta de todo. En otro extremo, el tener todas sus necesidades más perentorias cubiertas favorecen la dejadez en el esfuerzo y productividad y falta de responsabilidad.

Es un momento crítico en su proceso revolucionario, y lo saben, y mientras unos confían en la capacidad del mismo para resistir

el cerco y encontrar salidas con una pasión auténticamente conmovedora, otros, y no podría asegurar en qué proporción, están dispuestos a todo, los menos a tirarse al mar, los más a degradar su dignidad humana e incluso a venderse a los E.E.U.U.; a pesar de que todos, y en eso sí puedo afirmar que es una abrumadora mayoría, están orgullosos de su proceso y defienden al líder, pero no pueden aguantar más; es lógico, se les ha pedido demasiado.

Genéricamente no se quejan de falta de libertades internas, ni de desplazamientos, salvo las ya apuntadas de los controles dólar, ni de expresión e información.

He hablado libremente, en público y en privado, y he podido intercambiar con ellos todas las ideas políticas, sociales y religiosas que he querido. Asimismo mi actividad teatral me ha permitido presenciar espectáculos muy críticos con las personas, situaciones y hasta con el propio sistema, y sin embargo no han sido eliminados de la programación del Festival Internacional de La Habana. Tienen el valor de mostrar públicamente sus propias miserias. El propio Ministro de Cultura manifiesta un pensamiento absolutamente democrático, "a las ideas hay que combatir las con otras ideas y jamás con medidas administrativas".

No obstante, sí existe una reivindicación bastante generalizada: la falta de libertad de movimiento hacia el exterior, administrativamente posible pero que en la práctica genera muchas dificultades. Es necesario informar del lugar de destino, la razón del viaje y encontrar quien soporte los gastos del mismo ya que su dinero no tiene valor fuera y lógicamente su economía de supervivencia no les permite sacar divisas. La de información la limita la falta de papel y tinta para imprimir. La esperanza y la desesperanza están en todos y cada uno de ellos. Jamás he visto tan evidente cómo dos caras opuestas conforman una misma moneda.

La esperanza en una

# Cuba, sí

Por Pedro Alvarez-Ossorio

"Cuando salí de Cuba dejé mi vida, dejé mi amor. Cuando salí de Cuba dejé enterrado mi corazón."

**U**n nudo en la garganta, un comen-zón que me aprisiona el cuerpo, una terrible desazón, las lágrimas que afloran a mis ojos, la rabia más profunda, me obligan a un grito que quiero verter en estas líneas.

Y sin embargo dejé atrás la ternura de un pueblo volcado en amabilidad permanente, la ilusión de sus habitantes, la desesperanza con que defienden su libertad, el afán con que persiguen las más insignificantes bagatelas y que a pesar de ello está dando al traste con todo.

¿Qué hacer?, ¿Qué decir? -No hagas ni digas nada más que lo que somos,

te insisten, tanto los que defienden un sistema en el que confían y esperan tengan capacidad de encontrar soluciones, como los desesperados por una camisa, una cerveza o la entrada a una discoteca, que son capaces de darte todo, hasta su cuerpo, por esos dólares que les permitirán aplacar sus deseos.

Un día la observación del desgaste de sus bellísimos edificios te golpea el pensamiento, ¿Por qué? Al siguiente, compruebas que no es abandono, la falta de materiales les impide hasta pintarlos, y a pesar de todo muy poco a poco intentan recuperar su historia.

Un pequeño en la calle, que te pide un chicle, bolígrafos o mecheros, o el universitario que te ofrece cambio y cohiba, te permiten aproximarte a conocer que el estudio es un derecho público al servicio de los ciudadanos, bastante bien

solución es genérica. La de los que se ilusionan con que les dejen construir su propio destino se desespera ante el cerco impuesto por el poderoso vecino y que se extiende a terceros. La de los que entre balbuceos estarían dispuestos a vender su propio país es pura desesperación.

¿Qué hacer?, ¿Qué decir? me sigo preguntando.

¡Que nos dejen en paz!  
¡Que nos permitan la libertad de equivocarnos!  
¡Que el presidente de ese gran país que ha conseguido tanto, ceda algo y deje esta pequeña isla tranquila y se olvide de ella, que pueda elegir su curso en la historia!  
¡Que nadie nos utilice más como modelo de nada porque eso aumenta nuestra dimensión y nuestra dominación puede servir a otros como ejemplo para sus intereses!  
Somos una pequeña isla en el Caribe, con sólo 10.000.000 de habitantes que quieren vivir en paz, sin problemas fronterizos ni de definición cultural e insignificantes en el amplísimo territorio del



ESPERO QUE CUANDO ACABEMOS CON LA MOMIA DE LENIN, EMPECEMOS CON LA MOMIA DE LA ESTATUA DE LA LIBERTAD

EL ROTO

planeta. A nadie le decimos lo que debe hacer ni decir, pedimos a cambio que nos permitan hacer lo mismo a nosotros.

La otra parte grita más desesperadamente, porque al mismo tiempo que te entregan sus cuerpos te lo entregan todo. ¡Haced con nosotros lo que queráis!  
¡Ayudadnos a salir de aquí!  
¡Ya no podemos más!

Las terribles imágenes de los abarrotados barcos albaneses buscando refugio

en las costas italianas no paran de atormentarme en este desespero, así como la xenofobia, represión y concentraciones provocadas en Italia ante la imposibilidad de hallar soluciones a este desembarco, posible prólogo de millonarios movimientos migratorios.

El destino trágico a modo de los grandes héroes griegos parece abatirse sobre ellos. La pérdida de su identidad les haría entrar en un mundo en competencia en el que los gran-

des se comen a los pequeños, los objetivos igualitarios alcanzados se perderían e imperaría la ley del más fuerte, el más guapo, el más listo, el más rico, porque no hay riqueza para más.

Pero por el contrario, el mantenimiento de su idiosincrasia los lleva directos al abismo ante la imposibilidad de resolver solos sus problemas.

No son autosuficientes y esto les obliga a depender de otros, y estos exigen sus contraprestaciones.

No quieren depender de nadie y necesitan la dependencia.

Cualquier solución parece estar abocada al genocidio, en el menos cruento de los casos, ideológico.

¡Ojalá me equivoque!  
¡Te deseo lo mejor, compañero!

"La Habana"  
4 Septiembre de 1991

# Suscripción a la Revista ADE

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

## SUSCRIPCION PARA ESPAÑA Y LATINOAMERICA

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

## RESTO DEL MUNDO

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

## FORMAS DE PAGO

- Talón nominal  
 Giro postal

A partir del número: \_\_\_\_\_

**primer acto** N° 240  
IV/1991  
SEGUNDA EPOCA  
650 ptas.



**de Cádiz**

**TEATRO IBEROAMERICANO**

Santiago de Chile.  
el tiempo perdido

La Habana.  
la verificación

Cádiz.  
el actor

texto de: "PABLO NERUDA VIENE VOLANDO"  
de Jorge Díaz y el ICTUS

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



Directivos de la ONCE durante la conferencia de J.A. Hormigón.

# Proyecto teatral ONCE

Por Adolfo Díez Ezquerro

Vuelvo a tocar el tema del teatro con ciegos, después de un primer artículo que, en realidad, era una breve reflexión sobre una experiencia con el grupo de teatro "Sa Boira" formado en la Delegación de la ONCE en Baleares. Y ahora es el relato de la organización técnica de la III Muestra Estatal de Teatro ONCE, de la que me ha correspondido responsabilizarme y llevar, ceo que a buen término.

Situándome en una óptica ajena a la relación con la ONCE, creo necesario introducir el tema del Teatro con Ciegos, ante la extrañeza que, a otro profesional, puede producir el concepto de III Muestra, ya que implica dos anteriores (celebradas la I en Valladolid y la II en Granada), así como todo un proceso organizativo, movilizador de personas y medios, de trabajo, que ha pasado totalmente desapercibido no ya para una sociedad que sólo se informa de lo "grande", "inmediato" y "espectacular", sino para casi la totalidad del medio teatral. Por ello quiero aprovechar la oportunidad de contar con nuestra revista de la A.D.E., y de su red de intercambio editorial para paliar en lo posible ese desconocimiento, invitando de nuevo a los interesados en profundizar en el tema, a establecer una comunicación fluida y abierta, único sentido de esta publicación especializada.

Existe un PROGRAMA DE ANIMACION TEATRAL ONCE. Es decir, ni la III Muestra, ni la experiencia del grupo relatada, son producto de un día, ni surge por generación espontánea, sino que se encuentran dentro de una visión amplia, globalizadora, con objetivos definidos, que no definitivos, ya

que como una idea viva, se organiza, se ejecuta, se evalúa y se re-orienta.

Las líneas generales de ese Proyecto de Animación Teatral ONCE son:

## OBJETIVO:

Que todos los afiliados a la ONCE (ciegos y deficientes visuales) que lo deseen, puedan conocer, experimentar e intervenir en el mundo teatral realizando actuaciones, conociendo autores, obras, etc., sin más límite que las posibilidades personales y las del entorno en que intervenga teatralmente.

## METODOLOGIA:

— Crear en todo el territorio nacional, talleres de iniciación al teatro, en los que con el concurso de un especialista teatral de la zona, se introduce al afiliado en los conocimientos básicos de las técnicas, mientras se logra la consolidación de un grupo mayoritariamente de ciegos y deficientes visuales (un 75%), con toda la actividad de un grupo de teatro: ensayos, estreno, actuaciones dentro y fuera de la ONCE, etc., etc.

— De esos grupos formados, un seguimiento anual por medio de una Junta Clasificatoria (formada por un asesor externo y otro interno a la ONCE más los responsables ejecutivos del programa: Jefe de Cultura y Responsable de las Agrupaciones Escénicas) y seleccionar de ellos, no tanto a los mejores (concepto de difícil evaluación) cuanto a "los más activos": número de actuaciones en diferentes entornos, número de obras estrenadas, mayor proporción de ciegos y deficientes visuales, etc. Estos gru-



Una intervención desde la sala.

pos seleccionados pasan a una consideración distinta que les permite, entre otras cosas, acudir a las Muestras de Teatro que cada dos años se realizan en algún lugar de España. Como corrección a posibles adocenamientos, la clasificación puede hacer perder esa condición y la posibilidad mencionada.

— Dada la enorme importancia que adquirimos los directores de esta compañías, anualmente se organizan una Jornadas de Reciclaje, que además de servir para poner al día los conocimientos que sobre el oficio tengamos, establece una corriente horizontal de información sobre los problemas soluciones y dudas comunes.

A grandes rasgos, éstas son las bases sobre las que se asientan las líneas de actuación que están dando unos resultados claramente reconocibles, y que, sobre todo señalan un concepto inteligente de lo que puede ser un programa de animación teatral, inteligencia que se echa de menos en otras Instituciones más obligadas en el tema Teatro que la ONCE que, contemplándolo exclusivamente como un servicio a sus oficiales aporta presupuestos, esfuerzos personales, infraestructura y una política coherente en la gestión, que reconozco como profesional implicado en su programa y como hombre de teatro preocupado por la deficiente política teatral arrastrada desde hace mucho por las Administraciones. No es el caso de señalar los defectos de nadie, sino de establecer una comparación entre un buen o un mal aprovechamiento social de los recursos colectivos utilizados. Este proyecto global se flexibiliza en cada caso concreto: entrada de un mayor número de



no afiliados al objeto de aumentar las motivaciones iniciales, situaciones límite, puntuales, que pueden desviar o frenar momentáneamente la evolución del grupo: nuevo director, incremento repentino de un número importante de nuevos miembros, etc., etc. Indudablemente tiene aspectos mejorables en situaciones que la práctica generada va presentando: problemas ocasionados por la pérdida de consideración como Agrupación, excesiva importancia del director frente al grupo, etc; hechos que suelen salir tanto en los reciclajes entre los directores como en las Muestras donde todo los miembros de los grupos conviven, intercambian información, impresiones, etc., que se recogen y sirven para modificar, mejorando y solucionando en lo posible, estos puntos.

La propia ciudad estuvo atenta con un seguimiento realizado tanto periódicamente como en el interés mostrado por grupos universitarios, estudiantes, etc, tanto a las representaciones llevadas a cabo por las 11 Agrupaciones presentes, como a la presentación callejera y a los conferenciantes que elevaron el listón de este "teatro de ciegos": Francisco Nieva y José Monleón, quienes abarrotaron el salón de conferencias. Las respuestas fueron mucho más esperanzadoras de lo que se preveía e impulsaron ya sin tapujos la consolidación del programa.

Al tener constancia oficial de que la organización de la III Muestra correspondía a Baleares, tras petición del Consejo Territorial, y que la responsabilidad técnica iba a

#### — las conferencias

El calendario de la Muestra estaba organizado de tal forma que siguiese un ritmo preconcebido; así las primeras actividades tenían como objetivo el reconducir toda la organización, y por ello su carácter era sedentario: taller de escenografía en el Hotel El Cid; las representaciones en el Teatro Principal, y lo que era fundamental: el ritmo en los desplazamientos: Hotel-Teatro-Hotel-Teatro-Hotel. Una vez asimilado este ritmo, se corría el riesgo de monotonía, por lo que el resto de las actividades se acumularon en el último tramo: conferencias, exposición, sesiones de trabajo... Además servía para volver a interesar a los medios de comunicación y a la sociedad en general.

La ruptura del fuego, le correspondió a



Emilio Gutiérrez Caba, segundo a la izquierda, durante su intervención.

## III Muestra estatal de teatro ONCE

Palma de Mallorca, del 12 al 19 de Octubre de 1.991

Situar ahora la Muestra es relativamente fácil: es el encuentro, la constatación del trabajo desarrollado, del cumplimiento del Proyecto durante un período: 2 años, el que va de una a otra Muestra.

La III Muestra tiene dos precedentes: la I en Valladolid, que sirvió como inicial punto de partida con el encuentro de todos los "Cuadros Escénicos" de la ONCE, que venían de todo un tradicional interés de los ciegos por el mundo del teatro. Fue la primera comprobación de que el proyecto tenía una base importante, a partir de la cual arranca. Paralelamente era exponente de un cambio en la filosofía sociocultural de Organización: Integración de los ciegos en la sociedad, con eliminación de tabúes y falsos miedos, y el presentar a un público cada vez más amplio lo que se realizaba, entrando en toda la dinámica social de Ayuntamientos, Asociaciones Vecinales, etc, etc. Valladolid, fue en 1.987, el punto de partida de muchos de los procesos consolidados posteriormente.

Granada acoge en 1.989 un proyecto en marcha, unas Agrupaciones formadas y organizadas, mucha ilusión y la expectativa fundamental: el Proyecto, ¿es útil?, ¿mejora la calidad?. ¿es adecuado el planteamiento?.

corresponderme, el primer planteamiento fue: ¿cómo continuar la evolución?. El programa había contemplado ya dos procesos de reciclaje de los diferentes directores y eso permitía intuir un grado elevado de seriedad en los planteamientos y en el trabajo. A partir de esta afirmación, fue fácil tener un objetivo claro: que fuera lo más eficaz, ágil y profesional posible con el máximo de exigencias para todos y en todas las actividades seleccionadas:

- las representaciones.
- las conferencias
- el taller y exposición de Escenografía.
- las Jornadas de Trabajo.
- Diario de la Muestra.

#### — las representaciones:

Iban a ser el termómetro que indicaba el crecimiento o no de la actividad teatral en la ONCE: el aumento fue evidente en todos los aspectos de interpretación, escenografía, vestuario, ritmo, voz, movilidad, etc, etc. Las diferencias entre unos y otros indican precisamente su calidad de grupo orgánico, vivo y capaz de

En la organización de ellas, entraba un elemento de profesionalidad claro: se había de representar en sesiones de tarde y noche, agrupaciones diferentes con diferentes elementos escenográficos y luces... Todo ese material había sido seleccionado y preparado por el personal (admirable personal) del Teatro Principal de Palma. El que la organización de estas representaciones seguidas se hiciera con un grado de eficacia elevado fue una de las claves del éxito de toda la organización.

Emilio Gutiérrez Caba, desbordando con su presencia popular las previsiones, tanto en el interés despertado como en la motivación que dio a todos los implicados en el trabajo que se estaba llevando a cabo.

En un espacio hasta entonces no utilizado: "Nou Escorxador", Centro Cultural, se realizó la 1a. Conferencia con el título de "El viaje entretenido", y un texto previo no utilizado en la conferencia, el acercamiento del mundo del actor a los que acudieron a escucharle fue puesto de manifiesto en el cariñoso aplauso que coronó su intervención.

Dos días más tarde llegaba Juan Antonio Hormigón, acompañado de su esposa, la actriz Rosa Vicente. El proceso previo de asistir a la comida con todo el colectivo ONCE, fue la primera puesta en contacto necesaria y facilitadora de una comunicación en la conferencia posterior. De hecho, el esfuerzo de Juan Antonio por aproximar los contenidos de su erudición a un auditorio de formación práctica más que teórica fue enorme, y fruto de haberlo logrado las veces que fue interrumpido con aplausos. La Dirección de Escena en España, por la importancia que el binomio director-actor tiene en las Agrupaciones Artísticas de la ONCE, fue el título con el que ese oficio fue explicado y valorado con todos los elementos que entran en las relaciones de los grupos.

#### — Taller y exposición de Escenografía:

Bernat Pujol, director-escenógrafo del grupo Taula Rodona, preparó un taller muy especial, ya que debía partir de elementos

que debían reunir las siguientes características:

- económicos.
- fáciles de encontrar en el mercado.
- fácilmente manejables.
- muy expresivos.

Con estos datos y su experiencia en tres días brotaron con el concurso y la ayuda de todos los que quisieron participar, a partir de guata, gomaespuma, cuerda, cartón, alambre, trozos de peluca sintética... un maravilloso río de cuadros en relieve, vestidos, máscaras, peles, sombreros, etc., etc., que fueron expuestos en el patio mallorquín del Círculo de Bellas Artes, de gran tradición cultural en Palma y que fue visitada esta exposición por un numeroso público sorprendido de la variedad del trabajo realizado en el Taller.

#### —Las jornadas de Trabajo:

Fueron dos intensas y "calientes" sesiones las que tuvieron lugar en las instalaciones preparadas a tal efecto en el "Hotel El Cid", lugar de hospedaje de los participantes y que acogió igualmente el Taller de Escenografía, las Ruedas de Prensa y los ensayos de texto de las Agrupaciones que iban a actuar.

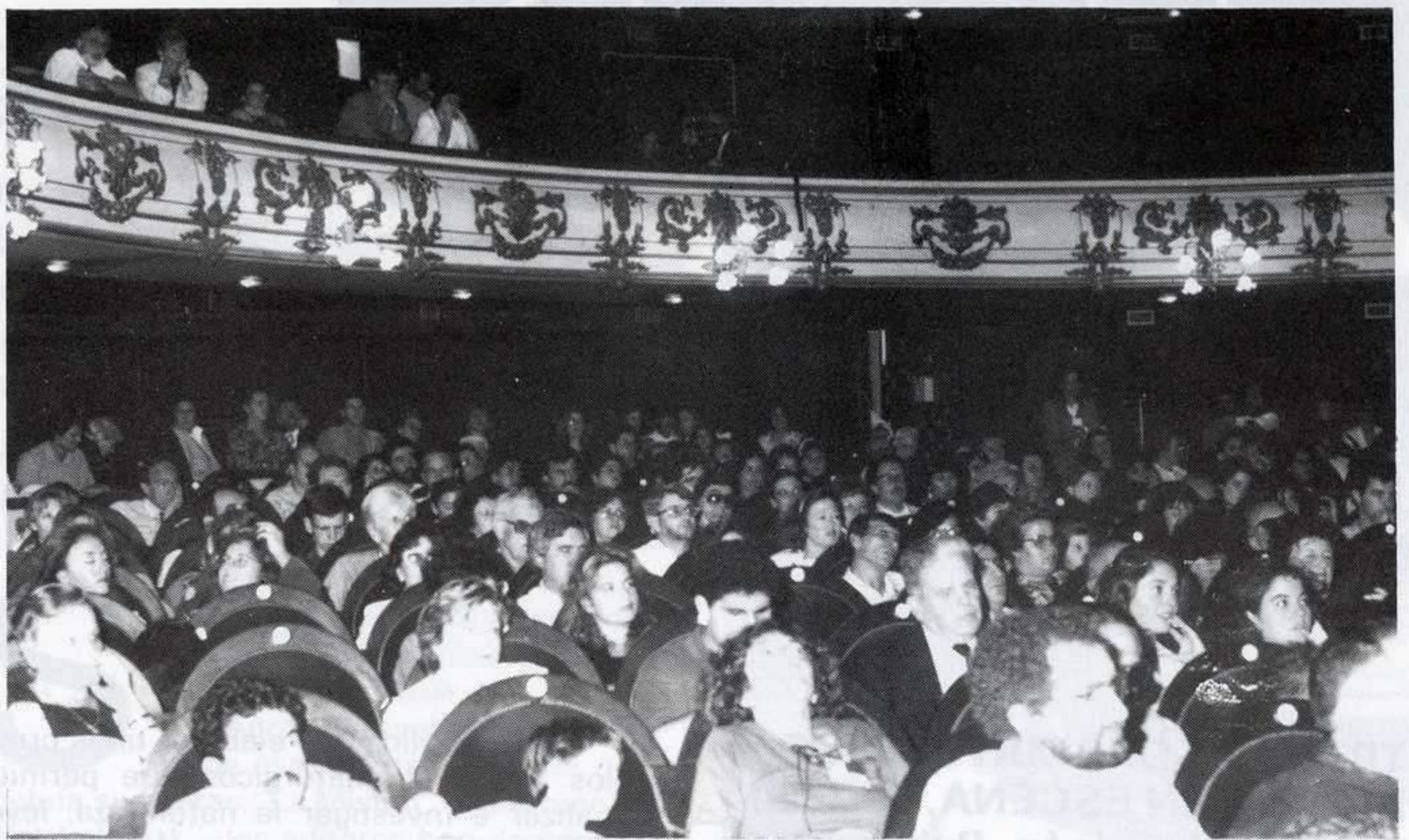
La petición más aplaudida fue la de potenciar encuentros al margen de la Muestra de todos los miembros de las Agrupaciones con intercambio de actuaciones, opiniones, fines de semana, etc., así como la encuesta realizada sobre el grado de participación de los afiliados (actores) en la dinámica de cada grupo.

Se convirtieron sin definición, en el I Encuentro de componentes de Agrupaciones y su importancia radica en que a partir de las intervenciones se tiene una idea clara e inmediata de las necesidades y problemas de los más interesados.

#### —Diario de la muestra:

Una gran innovación con respecto a las Muestras anteriores ha sido el Diario de la Muestra: cada día se elabora un diario con material de Prensa, artículos, comentarios, etc. que por su propia existencia se convirtió en momentos en una estrella.

La dinámica de elaboración fue un tanto esquizofrénica que no resiste a con-



Afiliados a la ONCE durante una de las representaciones

tarla: cada día se imprimían en offset las portadas con textos picados en la Universidad de les Illes Balears y el contenido interior con lo que durante diez días hubo que coordinar: Universidad-Impronta-Fotocopias-Manipulado-Entrega. ¡Toda una experiencia!

#### CLAUSURA:

Los actos de cierre comenzaron con la actuación de Guirigai con la obra **Perdidos en el Paraíso**, de Agustín Iglesias, sobre textos de **El Gran Teatro del Mundo**, de Pedro Calderón de la Barca; al finalizar, el Consell Insular de Mallorca ofrecía una copa de champán en el escenario del Principal, como despedida simbólica de ese espacio ya utilizado por todos los grupos. Doña Pilar Ferrer, Consellera de Cultura del Consell Insular, en representación del presidente D. Joan Verger despedía a todos los participantes. El interés institucional por el acontecimiento fue iniciado por el alcalde de Palma en el acto de bienvenida en el Castillo Bellver y corrobora el volumen tanto del esfuerzo como de la proyección que alcanza esta III Muestra.

Después la cena final con regalos, folclore y palabras de aliento y gratitud a todos los colaboradores personales, especialmente al colectivo de trabajadores del Teatro Principal y a las Instituciones colaboradoras: Consell Insular de Mallorca, Ajuntament de Palma, Círculo de Bellas Artes y la Caixa.

#### CONCLUSION

Siendo largo y exhaustivo este informe, ha querido ser el resumen de la organización de un hecho teatral que, hasta ahora, ha pasado desapercibido pese al grado de compromisos, esfuerzos, inquietudes e ilusiones de muchas personas.

¡Ojalá que a partir de este instante cambie!. Así poder aumentar la curiosidad y el interés especializado tanto por el programa teatral de la ONCE, como por la IV Muestra de Teatro ONCE.

## EMEPE

Producciones

**SERVICIOS  
ESPECIALIZADOS  
EN ESPECTACULOS**

- Videoreportajes de teatro y danza
- Efectos visuales para espectáculos
- Casting de actores
- Fotografía de escena
- Asesoramiento musical para espectáculos
- Realización de obras musicales inéditas

Tel. (91) 530 78 17

**El Corte Inglés**

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

## En busca de un teatro distinto

**TRABAJO DRAMATURGICO Y PUESTA EN ESCENA**, de Juan Antonio Hormigón. Publicaciones de la ADE, Serie Teoría y Práctica del Teatro, nº 2, Madrid, 1991. 306 págs.

Es posible que dentro de poco ya no haga falta, al hablar de la crisis del teatro, hacer referencia a uno de los tópicos más sangrantemente reales de ella: la escandalosa falta de publicaciones españolas sobre teoría dramática. Durante años apenas ha sido posible encontrar sino manuales norteamericanos un poco ajados, por no hablar del Veinstein, hoy en día todo un clásico a fuerza de ser el único.

Esta situación, como decía, puede estar cambiando: a las magníficas publicaciones en catalán de Institut del Teatre de Barcelona, se suma ahora la serie Teoría y práctica del teatro, de la Asociación de Directores de Escena de España, que en sus tres primeros números, junto con el clásico manual de Canfield, nos ha dado a la luz un magnífico estudio sobre la actividad teatral de José Luis Alonso (un tipo de libro prácticamente inédito en este país) y el que ahora comentamos, un estudio de teoría teatral de un autor español vivo y en plena actividad: Juan Antonio Hormigón.

No es éste el lugar para hablar de la figura de este autor, ni de su peso específico en el mundo teatral español. A su anterior labor como autor de obras teatrales, director de escena, estudioso, profesor y organizador, suma ahora la de teórico del teatro. Casi un mundo.

*Trabajo dramático y puesta en escena* es un libro con algo de miscelánea que busca fijar las bases de la actividad teatral en conceptos firmes y en el estudio racional de aquello en que consiste el espectáculo dramático. Para ello es esencial el concepto de "dramaturgia", al que se dedica la parte inicial y más importante del libro.

Muy a menudo vemos citar esta palabra con un sentido banal y frecuentemente despectivo (parece ser uno de los latiguillos de ciertos críticos a la hora de atacar algunos montajes). Sería la dramaturgia, según este desviado sentir, una simple adaptación de los textos clásicos perpetrada por un director con afanes novedosos, con el único fin de sorprender al sufrido espectador, cuando no por oscuros motivos económicos.

Muy distinta es la concepción de Juan Antonio Hormigón, quien rastrea los orígenes de la dramaturgia en la obra de Lessing, *Dramaturgia de Hamburgo* (1767-1769), y define su labor en la actualidad:

"...Su finalidad es elaborar unos principios teórico-dramáticos que permiten analizar e investigar la naturaleza, leyes, métodos y formas expresivas del hecho teatral, primero, y orientan el trabajo práctico después. Dicha teorización no debe sin embargo entenderse como un cuerpo aislado y hermético que espera su aplicación.

Por el contrario, la dramaturgia representa el lugar de proyección de los análisis y hallazgos científicos, lingüísticos, estructurales, de los elementos constantes que determinan la estructura del drama (caracteres, personajes, fábula, acciones: fundamentales y básicas de las formas abiertas y cerradas), en su funcionalidad tanto estética (intervención en el acto creativo y su proceso: puesta en escena y representación) como en la recepción (proceso comunicativo, actitud del espectador, incidencia en el público, etc.)."

El intento de Hormigón, por tanto, es el de basar el trabajo teatral en unas bases científicas, alejándose de todo tipo de teorías místicas o de improvisaciones supuestamente geniales. Para ello sería necesario que existiera en España la figura del dramaturgista, básica en los teatros alemanes. Pero, mientras tanto, la labor de dramaturgia, corresponde al director de escena. De ahí que el libro dedique gran parte de su atención a esta figura: sus orígenes, su significación actual, lo específico de su trabajo y los medios con que cuenta para realizarlo, cuál debe ser su formación (y cuál el plan de estudios que debería existir en las escuelas de teatro, etc.).

Para esto echa mano Hormigón de los materiales que le ofrecen distintas disciplinas: semiología, historia del teatro, lingüística, etc. Pero, de acuerdo con sus planteamientos anteriores, no se queda en el mero enunciado teórico, sino que ofrece una metodología concreta de trabajo del director de escena: ensayos, trabajo con el actor, utilización de los medios técnicos, etc.

Este trabajo de concreción aparece también en la Quinta parte del libro, "Aproximaciones dramáticas", en que el autor ofrece acercamientos a textos clásicos (Lope de Vega, Goldoni...) y a Bertolt Brecht, al que algunos querían enviar al limbo de los clásicos para dotarle de la asepsia cultural que se adquiere allí.

Se completa el libro con "Tres anexos que me parecen útiles", reflexiones del autor sobre el teatro actual, sus problemas y posibilidades.

En conjunto, pues, un libro que dará (o debiera dar) que hablar.

Fernando Doménech

### EL CRUDO FILO DE LA VICTORIA

de Barrie Stavis. Traducción de Carlos Rodríguez. Publicaciones de la ADE. Serie Literatura Dramática, nº 21. Madrid, 1991. 214 págs.

Con este nuevo título, la ADE presenta al primer escritor norteamericano que incluye en sus publicaciones, Barrie Stavis, un hombre muy peculiar, como nos cuenta Juan Antonio Hormigón en la presentación, cuyo vínculo con España ha sido su participación en el bando republicano en la guerra civil.

La obra está muy bien enmarcada con una serie de artículos de apoyo de profesores conocedores del trabajo de Stavis, D. Lerner, E. Goldstein y G. Klotz, que sitúan su obra teatral tanto en el contexto del teatro mundial como en el norteamericano.

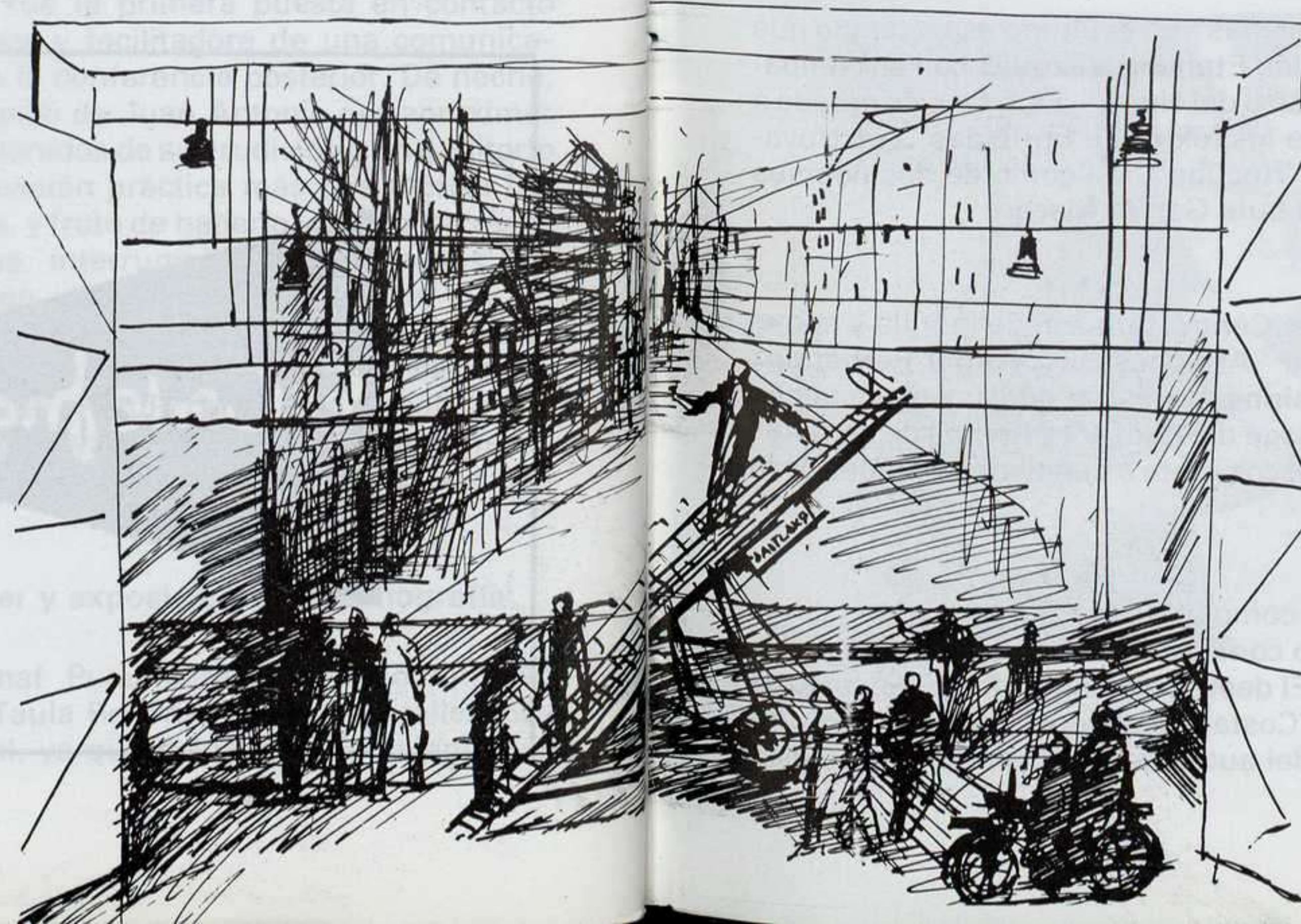
La acción comienza en 1776 cuando las relaciones entre Inglaterra y su colonia americana habían llegado al límite, con la Declaración de Derechos que realizan los 13 estados en 1774. La guerra de la Independencia americana ha comenzado hace un año. Barrie Stavis, con una rigurosidad histórica, no sólo nos narra los acontecimientos más importantes del desarrollo de la guerra, como es la alianza con Francia y la participación de aristócratas como Lafayette; o bien el apoyo de España; sino que nos acerca a problemas puntuales como es la penuria del ejército, o la defensa por parte de los congresistas de determinados intereses, etc., a los que se tendrá que enfrentar Washington, resolviéndolos a veces con gran crueldad.

Desfilan en la obra un sinfín de personajes históricos que colaboraron de alguna manera en la guerra de la Independencia norteamericana. Desde el fisiócrata Turgot, ministro francés de Hacienda, hasta el general prusiano Von Steuben, encargado de reorganizar el ejército americano o el comediógrafo Beaumarchais; así como los reyes de Francia, Luis XVI y María Antonieta.

La rigurosa traducción de Carlos Rodríguez nos permite disfrutar de este texto dramático y adentrarnos en una de las épocas más conflictivas de finales del XVIII, que en Europa comenzaría poco después con la Revolución Francesa.

S. Quirós

Escenografía para "Joe Hill" de Barrie Stavis



### DIOSES Y HOMBRES (Gilgamesh)

de Orhan Asena. Traducción de Mukadder Yaycioglu. Publicaciones de la ADE. Serie: Literatura Dramática nº 19. Madrid, 1991. 144 págs.

De gran novedad puede calificarse la publicación de este volumen que las Publicaciones de la ADE han incluido en su serie Literatura Dramática. Novedad por la propuesta teatral, que se basa en la mítica epopeya de Gilgamesh; y novedad también en lo que respecta a su origen y autoría.

Asena es uno de los más destacados dramaturgos turcos, ignorado —como, por otra parte, la práctica totalidad del teatro turco— en España, hecho sólo explicable a partir del general desinterés que ha imperado en nuestro país hacia el conjunto de las culturas islámicas, simplísticamente englobadas bajo el término "árabes". La lectura de "Dioses y hombres" pone de manifiesto lo injustificable de este rechazo. Con gran agilidad dramática, Asena transcurre por la aventura del héroe semidivino, para incidir en la condición humana y su deseo de superación.

Un rico y sucinto estudio de la traductora, Mukadder Yaycioglu, sobre la evolución del teatro moderno turco contribuye a paliar en alguna medida el desconocimiento sobre el tema, al tiempo que a enmarcar más definitivamente la reciente historia escénica de aquel país.

El volumen se completa con un magnífico trabajo preliminar de Fernando Doménech sobre los orígenes y sucesivas versiones del Poema mesopotámico, que sirve de base argumental a este insólito texto dramático; y un breve artículo del catedrático de teatrología de la Universidad de Ankara, Metin And, sobre el autor y su extensa producción dramática.

Federico Martínez Moll

### CEMENTO. LA BATALLA. CAMINO DE WOLOKOLAMSK

de Heiner Müller. Traducciones de Pedro Galarza, Víctor Contreras y Jorge Riechmann, respectivamente. Publicaciones de la ADE, Serie: Literatura Dramática nº 20. Madrid, 1991. 214 págs.

Segunda incursión de las Publicaciones de la ADE en el autor más internacionalmente conocido de la ex-RDA.

Agotado el volumen número 3 de esa misma colección, que incluía sus obras "La Misión" y "Camino de Wolokolamsk", los editores han optado por una reedición de la segunda junto a dos nuevos títulos: "Cemento" y "La Batalla", que enriquecen el panorama de sus traducciones al castellano.

Ambas están encuadradas dentro de la primera etapa de la producción dramática mülleriana, en la que el diálogo y la estructura, aun resueltos con arriesgadas imágenes e innovadores propuestas textuales, son claramente perceptibles. "Camino de Wolokolamsk", por el contrario, abunda en esa escritura poética y aparentemente críptica que ha caracterizado los textos más cronológicamente cercanos de Müller, lo que les confiere, como señala Hormigón en su prólogo, el carácter abierto que obliga "al director de escena a que cree un espectáculo, no a partir de alusiones mimético-ilustrativas, sino (...) como espacio autónomo de producción artística."

La presentación de estas tres obras en el mismo volumen —junto a dos textos breves: "Carnicero y mujer" y "La cruz de hierro"— permite considerar, a grandes rasgos, la evolución estilística del conocido autor alemán, que se ha convertido en uno de los nombres fundamentales de la modernidad escénica occidental. En ellas aborda, con singular sentido crítico, su bien conocida, y frecuentemente sombría, temática en torno a la traición, la relación del hombre con el poder, la guerra...

Un pequeño artículo de Jorge Riechmann y una nota bibliográfica que incluye las traducciones existentes de textos de Müller en castellano cierran este libro.

F.M.M.

**MARIANELA** de B. Pérez Galdós. Adaptación teatral de Eduardo Camacho Cabrera. Publicaciones de la ADE. Serie Literatura Dramática Iberoamericana, nº 4. Madrid, 1991. 196 págs.

No es ésta la primera adaptación teatral que se realiza de la famosa novela galdosiana. Ya en 1916, los hermanos Álvarez Quintero llevaron a la escena una versión, en vida de su autor, acorde con las reglas dramáticas



Benito Pérez Galdós

imperantes en su tiempo.

El nuevo interés de esta adaptación de "Marianela" que ha realizado el pintor, escenógrafo y director de escena tinerfeño Eduardo Camacho reside, sobre todo, en su tratamiento plástico escenográfico, realizado a partir de un trabajo textual minuciosamente fiel al relato original.

Camacho formaliza su propuesta en XXI estudios de marcado carácter visual, como si de elementos pictóricos se tratara, respetando en todo momento los diálogos de la novela, que se ven así inmersos en una atmósfera trágica. El uso, marcado por las acotaciones, de la luz, la música y las proyecciones fílmicas crea una ruptura con el naturalismo textual que incluye personajes y elementos simbólicos, en absoluto ajenos a la creación galdosiana. Se trata en suma de una lectura contemporánea y abierta de la novela "Marianela" que sirva de base e incitación a un trabajo personal de puesta en escena.

El posterior estudio sobre la visión plástica del adaptador, que incluye algunos bocetos escenográficos y figurines del montaje contribuyen a la clarificación de este trabajo. Es, en resumen, un detallado análisis de los distintos segmentos significativos de la narración original y su traslación escénica.

Parece lógica la inclusión de este libro en las Publicaciones de la ADE, por lo que conlleva de documentación sobre un proyecto escénico surgido dentro de nuestra geografía.

El volumen viene prologado con dos breves y elocuentes introducciones de J. A. Hormigón y Rafael Fernández, y se cierra con un anexo sobre las actividades de la casa—museo Pérez Galdós, de las Palmas de Gran Canaria.

F.M.M.

Durante el mes de enero, la Sala Candilejas de Madrid, que dirige nuestro compañero **Carlos Patiño**, estrenará "Los paraguas de Cherburgo", una parodia de Ninetto y Absurdino basada en la película de Jaques Demy con poemas de Paul Verlaine.

\*\*\*

En el teatro de La Zarzuela se han estrenado dos zarzuelas, "El dúo de la Africana" y "La revoltosa", en homenaje a José Luis Alonso. Han sido dirigidas por nuestro compañero **Juanjo Granda**.

\*\*\*

El día 10 de enero, **Emilio Hernández** estrenó en la Sala Olimpia de Madrid tres obras de Ramón Gómez de la Serna, bajo el título global de "El lunático".

\*\*\*

La compañía sevillana "Atalaya", que dirige **Ricardo Iniesta**, estrenará durante la III Muestra de Teatro Contemporáneo que se celebrará en Santander, "Descripción de un cuadro", basada en una obra de Heiner Müller.

\*\*\*

"El duo de la Africana" (foto Chicho)



"Troyanas" es el último espectáculo que ha dirigido **Etelvino Vázquez** con su compañía "Teatro del Norte". Este ha sido creado a partir de los textos de Eurípides "Las troyanas" y "Hécuba", así como de dos poemas de José Luis García Martín.

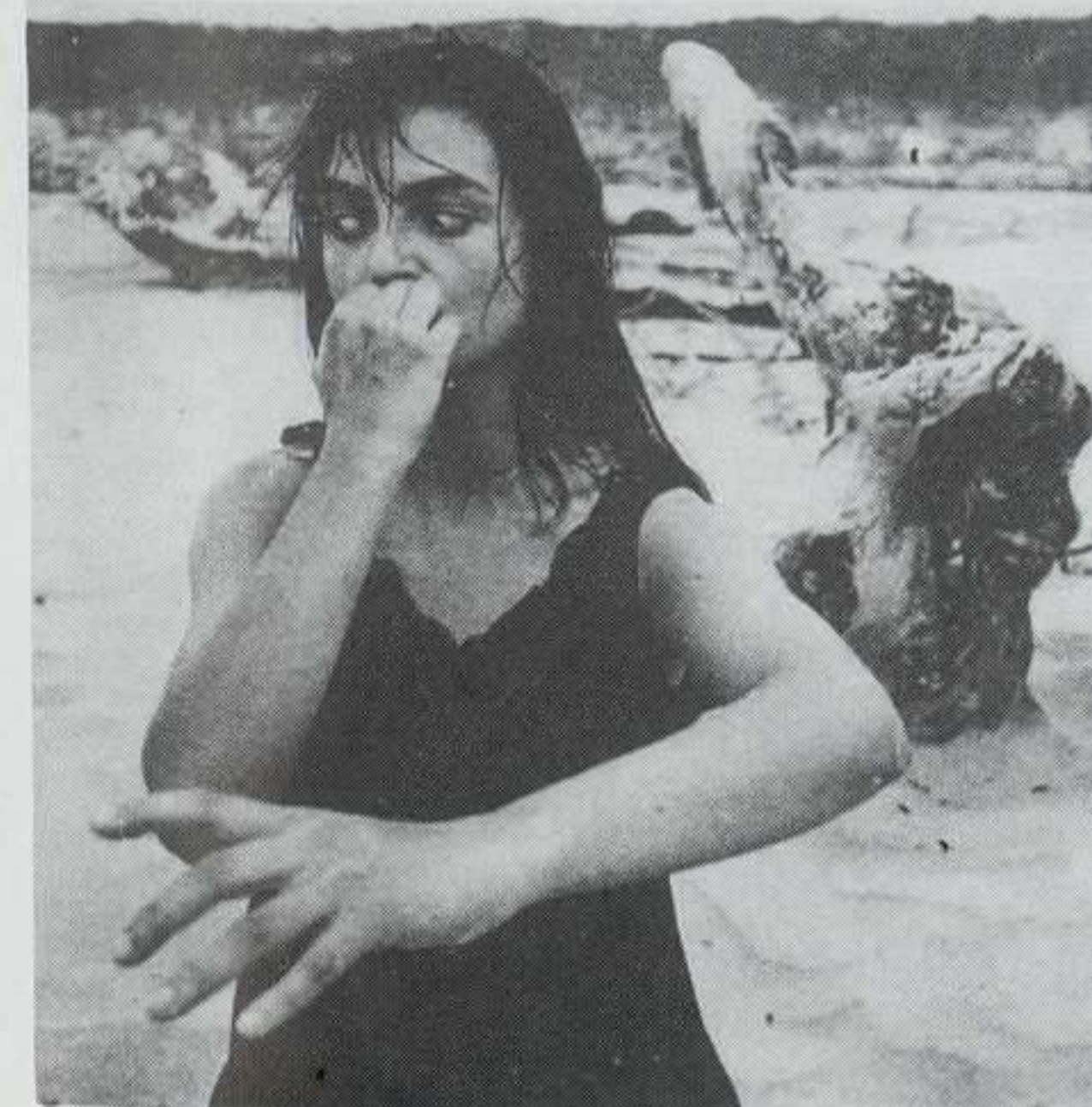
\*\*\*

En el Centro Cultural de la Villa y con el título de "Arniches 92", **Angel Fernández Montesinos** ha estrenado un espectáculo que recoge diversos fragmentos de sainetes arnichescos junto a canciones y cuplés de la época.

\*\*\*

La compañía Metrónomo que dirige nuestro compañero **Rafael Torán**, ha estrenado "El destroz de mi cuerpo", un texto de Liliana Costa basado en escenas de "Pentecostea" del autor alemán Heinrich Von Kleist.

\*\*\*



"Descripción de un cuadro" de H. Müller, por "Atalaya"

## "Voces de amor y de muerte"

Por **Isabel Apellániz**

La voz de los clásicos se extiende a través de la historia, nos alcanza su eco, repetido en cada esquina del tiempo. El amor y la muerte, Eros Thanatos siempre enfrentados en el equilibrio inestable del proceso vital del ser y de la especie.

Rastrear la voz de la mujer en los clásicos y ver cómo sigue vigente en los autores contemporáneos, esa palabra ignorada, negada, permanentemente re-tomada.

Desde la voz de arcilla resacada al viento, frente a la que pugna por brotar destinada al torrente; hasta la voz de fuego presta a las bodas con la muerte por el amor, con el amor hacia la muerte.

Y sin embargo están vivas, están plenas, con plenitud que sin apenas elementos, con ellas el escenario se completa, es ocupado. La búsqueda del amor, quizá desde la misma muerte.

Lucila Maquieira ha dirigido, seleccionado y vertebrado los textos que las alumnas y alumnos de A.C.T.A. (Asociación Cultural Taller Actoral de Madrid) han presentado en espectáculo, de "rito de iniciación", casi de recorrido catecumenal entre autores representativos, vigentes y mensajeros, traductores a palabras de las voces eternas.

Escenas seleccionadas con tal maestría que muestran como en un fogonazo el núcleo de la obra. Escenas donde lo implícito, lo subtexto, lo sugerido alcanza la fuerza reservada a lo completo. Apenas más elementos que el texto en voces matizadas, disciplinadas, que el texto hecho danza, que la voz emergiendo...

Es una muestra de tarea en proceso, de búsqueda e integración, de reto hacia la consecución de la expresividad, si el Teatro es "la síntesis de la acción", este plantel de actrices y actores nos han ofrecido unos brillantes resúmenes de esa síntesis, tras los que se vislumbra la tarea de haber recorrido en profundidad el camino de los personajes, su creación dramática hasta la escena actuada, sin que ésta constituya el cierre de la acción. Es una interesantísima propuesta de trabajo en la formación permanente de actores, más que desgajar escenas, conseguir nuevas unidades, plenas de contenido, expresividad y sugerencia.

Federico García Lorca, Eurípides, Shakespeare, Oscar Wilde, Schiller, Antonio Gala, Miguel de Unamuno, prestaron la palabra.

Esta muestra se representó principalmente en Centros Culturales de la zona sur de la Comunidad de Madrid así como en la Sala Cadarso.

Presenciar este espectáculo fue un privilegio, poder compartir un espacio donde la "magia de la comunicación" se actúa, se hace tangible. Sentir la fuerza y convicción de actrices y actores en crecimiento y percibir el trabajo de dirección que sustenta la tarea, hacen pensar que el Teatro, tampoco en nuestra época terminará.

Tanto entusiasmo y el trabajo bien hecho, en los tiempos que corren, proporciona optimismo, esperanza, ilusión.

Nuestra compañera **Norma Rojas** que dirige el Teatro Talía en la ciudad de Miami (U.S.A.), estrenó el 25 de enero la obra del autor peruano, César Muncada, "El exorcista", que es una versión teatral de la película con el mismo título.

\*\*\*

**Marcos Miranda** ha creado en Miami (Estados Unidos) una compañía teatral a la que ha denominado "Teatro del sol". En su organigrama figura él mismo como director general, **Norma Rojas** como directora residente y **Karla Barro** como directora de relaciones internacionales. Entre sus objetivos además de las producciones teatrales, figura el desarrollo de un centro de formación e investigación de las artes escénicas en La Florida.

El "Teatro del sol" ha iniciado sus actividades con el estreno de la obra del propio Marcos Miranda, "Un hijo a la medida".

TEATRO del SOL  
Presenta  
TEATRO TRAIL  
3713 SW 8 STREET MIAMI  
(305) 448-0592  
Octubre 5, 1991



"Un Hijo a la Medida"

a beneficio de la  
AMERICAN  
CANCER  
SOCIETY

## Encuentros sobre el teatro de Valle Inclán



De izquierda a derecha: J. A. Hormigón, Domingo García Sabell y Juan Francisco Marco.

Los días 6 y 7 de diciembre de 1991, tuvieron lugar en el Teatro de la Colline de París unos "Encuentros sobre el teatro de Valle Inclán". Su coordinación corrió a cargo de Juan Antonio Hormigón y constituían la última parte de la aportación realizada por el INAEM del Ministerio de Cultura —las otras fueron la "Exposición" realizada en el Festival de Avignon y la música compuesta por Carmelo Bernaola— a la escenificación de las "Comedias Bárbaras" llevada a cabo por Jorge Lavelli en el citado teatro.

Los Encuentros se iniciaron con las intervenciones de Juan Francisco Marco, Director General del INAEM, y de Juan Antonio Hormigón que enmarcó las relaciones entre Valle Inclán y Francia, centrándose específicamente en "La media noche".

La conferencia inaugural corrió a cargo de Domingo García Sabell, que haciendo acopio de sus recuerdos de juventud, de sus lecturas y de sus reflexiones, habló sobre "Vida y literatura en Valle Inclán". El segundo día las jornadas de mañana y tarde estuvieron centradas en el estudio de las "Comedias Bárbaras" y los "esperpentos". Intervinieron en la primera, Jean Marie Lavaud, Andrés Amorós y Jacques Fressard y en la segunda, Mónica Martínez, Elianne Lavaud, Carlos Alvarez-Novoa y Francisco Nieva.

Jorge Lavelli cerró estos encuentros que han servido para aproximar y difundir la obra de Valle Inclán entre el público francés.



# UNA EMPRESA AL SERVICIO DEL ESPECTACULO.

LAMPARAS - FILTROS DE COLOR - FOCOS - ACCESORIOS - FIBRA OPTICA.

Una asistencia completa  
al iluminador de  
**TEATRO-TELEVISION-CINE.**

SERVICIO 24 HORAS

Damos Brillo a las Estrellas.

Pintor Josep Pinós, 36  
Tel. 93-427 1121  
Fax 93-428 50 27  
08031 BARCELONA

Condesa de Venadito, 6  
Tel. 91-405 06 94  
Fax 91-405 09 62  
28027 MADRID

Alfonso XII, 63  
Tel. 95-422 37 85  
Fax 95-422 24 14  
41001 SEVILLA