

REVISTA DE LA ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA DE ESPAÑA

ADE

TEATRO

Nº 41-42 ENERO 1995

900 PTAS

EL PROYECTO
CULTURAL DE
CONVERGÈNCIA
I UNIÓ

PREMIOS
ADE 1994



*¿Qué hizo Nora
cuando se marchó?*

Texto Teatral:

LUCRECIA & JUDITH

de Marco Antonio de la Parra



9 771133 879009

00041

PUBLICACIONES

DE LA ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA

Serie: <<Teoría y práctica del teatro>>

Nº 1 EL ARTE DE LA DIRECCION ESCENICA

de Curtis Canfield
(agotado)

Nº 2 TRABAJO DRAMATURGICO Y PUESTA EN ESCENA

de Juan Antonio Hormigón

Nº 3 MEMORIAS

de Carlo Goldoni (Traducción de Borja Ortiz de Gondra)

Nº 4 TEATRO DE CADA DIA

Escritos sobre el teatro de José Luis Alonso
Edición de Juan Antonio Hormigón

Nº 5 LA DRAMATURGIA DE HAMBURGO

de G. E. Lessing (traducción de Feliu Formosa)
Prólogo de Paolo Chiarini (traducción de Luigia Perotto)

Nº 6 FABIA PUIGSERVER: UN HOMBRE DE TEATRO

Recopilación de escritos y entrevistas de Fabiá Puigserver,
con estudios de Isidre Bravo, Joan Abellán, Guillem Jordi
Graells, Jaume Melendres, etc.
Edición de J.G. Graells y J. A. Hormigón

Nº 7 V.S. MEYERHOLD: TEXTOS TEÓRICOS

Edición de Juan Antonio Hormigón

Nº 8 LA CRISIS DEL PERSONAJE EN EL TEATRO MODERNO

de Robert Abirached (traducción de Borja Ortiz de Gondra)

**Nº 9 TEORIA Y TECNICA DE LA ESCRITURA DE OBRAS
TEATRALES**

de John Howard Lawson

Serie: <<Literatura dramática Iberoamericana>>

Nº 1 AIRE FRIO

de Virgilio Piñera

Nº 2 EXCLUIDA DEL PARAISO

De Juan Antonio Hormigón

Nº 3 LA PASION DE PENTESILEA

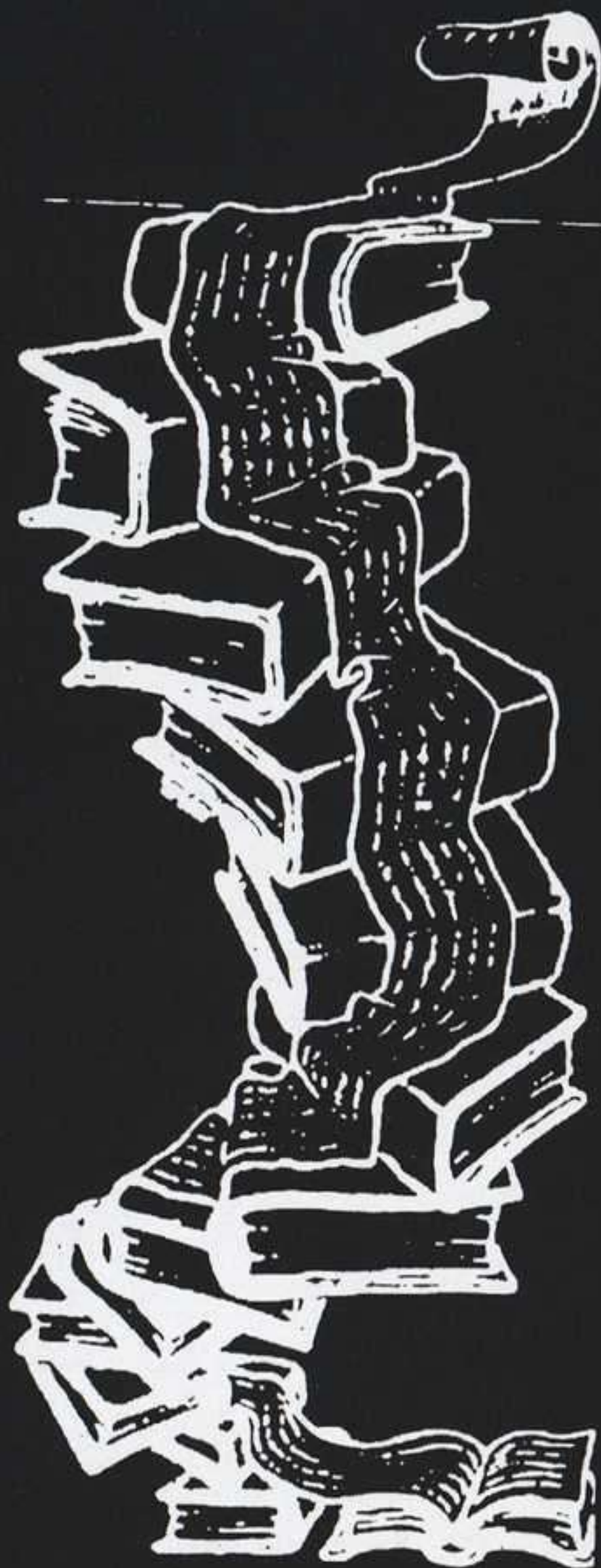
de Luis de Tavira

Nº 4 MARIANELA

Adaptación de Eduardo Camacho
de la novela de B.P. Galdós

Nº 5 RETABLO DE INDIAS

de Francisco Ruiz Ramón



Nº 6 ESTO ES AMOR Y LO DEMAS...

de Juan Antonio Hormigón

Nº 7 LA DESAPARICION DE WENDY y PAGINA DE SUCESOS

de Josep Maria Benet i Jornet

Nº 8 A LA SOMBRA DE LAS LUCES

de F. Doménech y J.A. Hormigón

Nº 9 TEATRO

de Alberto Omar Walls

Nº 10 COMIENZO DE LA ERA DEL HIERRO

de Juan Antonio Hormigón

Nº 11 ¿QUÉ HIZO NORA CUANDO SE MARCHÓ?

Un trabajo dramaturgico de F. Doménech, J. R. Fernández, J.
A. Hormigón y C. Rodríguez. Elaboración textual de J. R.
Fernández.

Nº 12 COCINANDO CON ELISA

de Lucía Laragione
LUGAR COMÚN
de Lucía Sánchez
«Premio María Teresa León, 1994»

Serie: <<Debate>>

Nº 1 PRIMER CONGRESO DE LA ADE

Ponencias, debates, documentos y artículos.
Mallorca, 1988

Nº 2 SEGUNDO CONGRESO DE LA ADE

Ponencias, debates, documentos y artículos.
Gijón, 1989

Nº 3 TERCER CONGRESO DE LA ADE

Ponencias, debates, documentos y artículos.
Málaga, 1990

Nº 4 GOLDONI: MUNDO Y TEATRO

Ensayos de: Mario Baratto, Franco Fido,
Ginette Herry, etc., con una teatrografía goldoniana
de Fernando Doménech y Juan Antonio Hormigón.

Las publicaciones de la ADE pueden adquirirse actualmente en las librerías "La Avispa", "La Casa del Libro" y "FNAC" de Madrid; "Millá" de Barcelona; "Padilla" de Sevilla; "Margen" de Valladolid; "Perseo y Prometeo" de Málaga y "Embat" de Palma de Mallorca. Están distribuidas en Galicia por "Galaxia", en Cataluña por "Montealbán" y en Canarias por "Lemus"

Sumario

Foto portada: Ana Diosdado y Rosa Vicente en "¿Qué hizo Nora cuando se marchó?". Trabajo dramático de F. Doménech, J.R. Fernández, J.A. Hormigón y C. Rodríguez. Elaboración textual de: J.R. Fernández. Dirección: J.A. Hormigón. ADE (1994) (Foto: Jesús Vallinas).

EDITORIALES

- Un porvenir oscuro..... 5
 Catarsis interrumpida, por Alberto Fernández Torres..... 8
 Nuestro mejor lector, por Juan Antonio Hormigón..... 9

CORREO..... 10

¿QUÉ HIZO NORA CUANDO SE MARCHÓ?

- ¿Qué hizo Nora cuando se marchó? La representación, por Alberto Fernández Torres..... 12

Desde la platea

- A propósito de «¿Qué hizo Nora cuando se marchó?», por Marina Subirats..... 13
 El teatro del teatro, por Eduardo Pérez Rasilla..... 14
 La voz y la búsqueda, por Jorge Urrutia..... 15
 El portazo de Nora, por Lucía Laragione..... 16

Desde el escenario

- Desde el fondo de un escenario, por Juan Carlos de Ibarra.. 17
 El lugar ideal para el encuentro, por Luis Maluenda..... 18
 Trabajar desde la emoción, por Carmen Dólera..... 19
 Trazos en el mapa de recuerdo, por Alfonso Zurro..... 20
 El teatro que siempre amé, por Ana Diosdado..... 21
 Travesía al Hades, por Rosa Briones..... 22
 Rosa Vicente o el cuerpo ficticio, por Carlos Rodríguez..... 23
 Caronte desde la Estigia, por Fernando Doménech..... 26

PREMIOS ADE 1994

- Una ocasión para el recuerdo, por Fernando Doménech..... 27
 Una nueva generación y un trabajo honesto, por J.R.F..... 30

Premio María Teresa León

- Con Lucía Laragione, por Carmen Dólera..... 32
 Acta del Jurado..... 33
 Carta de Lucía Sánchez..... 35

INVESTIGACION TEATRAL Y PUESTA EN ESCENA (y II)

- Cuando los directores investigan, por Carlos Rodríguez..... 36
 Investigación literaria y puesta en escena, por Jorge Urrutia..... 39
 La investigación actoral y la puesta en escena, por Carlos Álvarez-Novoa..... 43
 El caso singular de O Bando, por Mª Helena Serodio..... 53
 Teatro cubano contemporáneo: variaciones y enfoques de la puesta en escena actual, por Eberto García Abreu..... 58
 Por una dramaturgia de la recepción, por José Sanchis Sinisterra..... 64
 Doce signos zodiacales para un código deontológico en las laderas del Etna, por Ramón Pareja..... 70

TEXTO TEATRAL: «Lucrecia & Judith», de M. A. de la Parra

- Lo femenino, lo masculino, lo perverso, por Carmen Dólera.... 74
 Texto de «Lucrecia & Judith», por Marco Antonio de la Parra.. 76

CULTURA Y POLITICA

- El proyecto cultural de Convergencia i Unió..... 98
 El capitalismo y el arte de masas (y II), por Adolfo Sánchez Vázquez..... 102
 La ley de fatalidad de costos del teatro, por Juan Antonio Hormigón..... 110
 ¿Todavía teatro político?, por José Sanchis Sinisterra..... 116

CUESTIONES DE DRAMATURGIA

- Fundamento y memoria del Teatro Documento, por Rafael Rodríguez..... 117
 La práctica teórica de una dramaturgia documental, por César de Vicente Hernando..... 120
 «La indagación», una obra maestra del Teatro Documento por Eduardo Pérez-Rasilla..... 123

ENSAYO

- La puesta en escena contemporánea (y II), por Bernard Dort.. 126

MOVIMIENTO TEATRAL ONCE

- La ONCE en el Teatreneu, por Josep Salvatella..... 131

FESTIVALES

- Alicante: la sensatez y la utopía, por José Ramón Fernández.. 134
 XV Muestra de Teatro de Valladolid, por Javier Dámaso..... 136
 Eugenio Barba: «La misión del director es proteger la verdad sin que te fracturen la nuca», por J.D..... 150
 Lo nuevo que está por verse, por Margarita Borja.. 152
 Brasil: entre el sincretismo y la ruleta rusa, por Ricardo Iniesta..... 154

INFORMES

Finlandia

- El artista de teatro investiga en el proceso, por Anneli Ollikainen..... 158
 «Martillo» en Finlandia, por Adolfo Simón..... 162
 Esa Kirkkopelto: «Realizar sueños sobre el escenario», por Adolfo Simón..... 164

Holanda

- Tríptico holandés, por Adolfo Simón..... 167

ARTICULOS

- Larisio Dianeó, libretista, por Manuel Lagos..... 174
 Buchner: raíz e infinito de la dramaturgia contemporánea, por Adrián Daumas..... 176

DICCIONARIO TECNICO (y IV)..... 182

LIBROS..... 186

AGENDA..... 191

NOTICIAS DE LA ADE..... 192

NOTICIAS DE ASOCIADOS..... 198

SOCIOS

Juan Pedro de Aguilar
 Antoni Al.lés
 José Luis Alonso de Santos
 Angel Alonso Tomas
 Eduardo Alonso
 Joaquín Álvarez
 Juan Manuel Álvarez
 Carlos Álvarez-Novoa
 Pedro Álvarez-Ossorio
 Antonio Amengual
 Antonio Andrés
 Vicente Aranda
 José Bablé
 Damiá Barbany
 Dorotea Bárcena
 Karla Barro
 María Isabel Belastegui
 Sergi Belbel
 Rafael Bermúdez
 Rosabel Berrocal
 Miguel Bilbatúa
 Hermann Bonnin
 Ernesto Caballero
 Román Calleja
 Eduardo Camacho
 Pere Caminals
 Manuel Canseco
 Pep Cañellas
 Joan Castells
 José Luis Castro
 Cándido de Castro
 Julio César Castronuovo
 Luis Miguel Climent
 Jesús Cracio
 M^º Angeles Cuña
 Adrián Daumas
 Pere Daussá
 Antonio Díaz Zamora
 Adolfo Díez Ezquerro
 Jorge Eines
 José Miguel Elvira Aretxabaleta
 Adela Escartín
 Nuria Espert
 Angel Facio
 Enric Flores
 Joan Font
 Pere Fullana
 Leopoldo García Aranda
 Francisco García-Muñoz
 Cesc Gelabert
 José Luis Gómez
 Fernando Griffell
 Joan M^º Gual
 Manuel Guede
 Antonio Guirau
 Serafín Guiscafré
 Ignacio Guzmán
 Carlos Herans
 Emilio Hernández
 Maite Hernangómez
 Ricardo Iniesta
 Luis María Iturri
 Antonio Joven
 José Luis Karraskedo
 Xulio Lago
 Carlos Lasarte
 William Layton
 Eusebio Lázaro

JUNTA DIRECTIVA

Presidente de Honor:

Angel F. Montesinos

Presidente:

Josep Montanyès

Vicepresidente:

Guillermo Heras

Secretario General:

Juan Antonio Hormigón

Tesorero:

Juanjo Granda

Vocales:

Agustín Iglesias
 Antonio Malonda
 Lucila Maquieira
 Helena Pimenta

Mercedes León
 Manuel Lourenzo
 Gerardo Malla
 Nicolás Mallo
 Luis Maluenda
 Manuel Manzaneque
 Juan Margallo
 Adolfo Marsillach
 Agapito Martínez Paramio
 Miguel Massip
 Santiago Meléndez
 Jaume Melendres
 Jordi Mesalles
 Josep M^º Mestres
 Joan Minguell
 Marcos Miranda
 Pau Monterde
 Alberto Morate
 Miguel Narros
 Francisco Nieva
 Pere Noguera
 César Oliva
 Joan Ollé
 Luis Olmos
 Angel Alberto Omar
 Santiago Paredes
 Ramón Pareja
 Lluís Pasqual
 Juan Pastor
 Carlos Patiño
 Cándido Pazó
 Iago Pericot
 Pere Planella
 José Carlos Plaza
 Esteve Polls
 Manuel Ponce
 Carme Portaceli
 Andrés Presumido
 Juan Antonio Quintana
 José Luis Raymond
 Consuelo Recio
 Frederic Roda Fábregas
 Horacio Rodríguez-Aragón
 José M^º Rodríguez-Buzón
 Norma Rojas Pita
 María Ruiz
 Edgar Saba
 Javier Sabadie

Emilio Sagi
 José Luis Sáiz
 Ricard Salvat
 Juan Carlos Sánchez
 Santiago Sánchez Serra
 Eduardo Sánchez Torel
 José Sanchis Sinisterra
 Marcelino de Santiago
 Diego Serrano
 Enrique Silva
 Antonio F. Simón
 Vicente Soria Genovés
 Simón Suárez
 Santiago Sueiras
 José Francisco Tamarit
 José Tamayo
 Salvador Távora
 Antonio M^º Thomas
 Rafael Torán
 Antonio Tordera
 Fernando Urdiales
 Francisco Valcarce
 Edison Valls
 Etelvino Vázquez
 Roberto Vidal Bolaño
 Manuel Vidal
 Francisco Villegas
 Alfonso Zurro

ADHERIDOS

Violeta Albacete
 Francisco Alberola
 Andrés Alcántara
 Guillermo Alonso
 Jerónimo M. Arenal
 Rosa Briones
 Toñi Bueno
 Ignacio Calvache
 Pablo Calvo
 Mónica M^º Carlevaro
 Luis Casanova
 Javier Ceballos
 María Dolores Díaz
 Ana Diosdado
 Fernando Doménech
 M^º Eugenia Ferrera
 Julio Fraga
 José Gabriel López Antuñano

Antonio López-Dávila
 Antonia Merchán
 Javier Navarro
 Borja Ortiz de Gondra
 Jose Pascual
 Carlos J. Pérez
 Denis Rafter
 Carlos Rodríguez
 Omar Rossi
 Friedhelm Roth-Lange
 Jorge Saura
 José Antonio Sedeño
 M^º Teresa Serrano
 Adolfo I. Simón
 Gustavo Tambascio
 Emilia Valares
 Eduardo Vasco
 Irene Viñals

DRAMATURGISTAS Y TEATROLOGOS

Joan Abellán
 Andrés Amorós
 Carmen Dólera
 José Ramón Fernández
 Alberto Fernández Torres
 Virginia Guarinos
 Manuel Lagos
 Patrice Pavis
 Eduardo Pérez-Rasilla
 Jorge Urrutia

SOCIOS HONORARIOS

Alfonso Guerra
 Cayetano Luca de Tena
 Frederic Roda
 Salvador Salazar

FALLECIDOS

José Luis Alonso Mañes
 Enrique Ciurana
 Luis Escobar
 José Estruch
 Zulema Katz
 José Osuna
 Rafael Richart
 Angel Ruggiero

GESTION: SECRETARIA EJECUTIVA:

Inmaculada Alvear

PROMOCION:

Esperanza L. Tamayo

PRENSA Y PUBLICACIONES:

Carlos Rodríguez

ASESOR JURIDICO:

Juan Vázquez

Un porvenir oscuro

A lo largo de estos años España ha sufrido un notable cambio en su fisonomía. Cualquier observador objetivo que recorra nuestros pueblos y ciudades puede comprobar hasta qué punto nuestros centros urbanos, grandes, medianos y chicos, han mejorado su aspecto, su infraestructura viaria e incluso no pocas veces, sus recursos deportivos o culturales. La excepción notable, muy notable sin duda, es Madrid, pero esto es otra historia que muchos intentan igualmente ocultar. Negar esto desde la oposición política o desde instancias sociales diversas, constituye una de las incongruencias que desgraciadamente privan de razones a toda la argumentación posterior que se quiera hacer.

Entre los cambios que se han dado, hay que reseñar el importante aumento de los presupuestos culturales que en líneas generales se ha producido, tanto en el gobierno central como en los autonómicos o locales. Sabemos de sobra que este crecimiento sufrió una quiebra y descenso hace tres años, pero así y todo el balance sigue siendo extraordinariamente positivo, aunque desigual respecto a la mayor parte de los países europeos de nuestro entorno, en líneas generales.

Estos datos genéricos indudablemente objetivos y objetivables también, no se han visto acompañados sin embargo de un desarrollo institucional y normativo suficiente como para garantizar que sea imposible una abrupta vuelta atrás. Ello se ha debido a partes iguales a una carencia en los programas de acción cultural, así como a la priorización de unos objetivos en los que se ha dado mayor importancia al boato, lo espectacular o lo populista en detrimento de iniciativas que tendieran a estabilizar el trabajo cultural mediante proyectos a medio y largo plazo, expresión de contenidos elocuentes, integradores y susceptibles de crear un tejido cultural denso en amplios ámbitos de la sociedad española.

RECURSOS NECESARIOS

Con mucha frecuencia y a pesar de las transformaciones que antes hemos enunciado, entidades como la nuestra y otras más, capaces de generar recur-

sos propios pero necesitadas ineludiblemente de la cooperación pública y privada para el desarrollo y crecimiento de sus actividades, tienen la sensación de pedigüños o de recurrir a la beneficencia cuando plantean proyectos concretos que necesitan, obviamente, de recursos para llevarlos a cabo. En nuestro caso, suponemos que a estas alturas debiera ser evidente que nuestra capacidad de idear y proponer proyectos de acción en el ámbito teatral, de gestionarlos y organizarlos, es muy superior a la que pudiera derivarse de una forma mecánica de los recursos propios que logramos allegar.

En diferentes ocasiones hemos constatado como nuestra solicitud de recursos se confundía con la simple petición de dinero, cosa que es no sólo bien distinta sino que responde a planteamientos político-culturales que no debieran ser nunca patrimonio de las instituciones públicas y mucho menos si estas tienen una vocación constructiva y progresista.

EL RIESGO NEOLIBERAL

Los planteamientos neo-liberales referidos a la vida económica y social de un país nos han parecido siempre altamente perniciosos, pero para determinados campos de acción como la educación, la sanidad o la cultura son mortales de necesidad. Su aplicación supone un deterioro tal de las conquistas y logros alcanzados por la ciudadanía, que llena de estupor pensar que pueda producirse un retroceso en ese sentido.

No obstante, los planteamientos liberales emergen como un fantasma del futuro en el horizonte español y como una realidad solapada en no pocas actuaciones del presente. Personalidades del centro-derecha español como Herrero de Miñón o Javier Tusell, han advertido incluso del peligro de aplicar el dogmatismo neo-liberal a estas y otras esferas de la vida social de un país, debido al coste que supondría y al riesgo que se corre de que desaparezcan prestaciones, servicios e iniciativas de indudable importancia.

El neo-liberal se encierra en su dogma estrecho y nos dice que todo debe subsistir de los recursos que

genere, desde el Museo del Prado hasta una compañía teatral; que todo debe ser elementalmente privatizado -¡la privatización!: nuevo mito del fin de siglo- que todo debe depender de los recursos que se extraigan del mercado. Evidentemente no dicen la enorme cantidad de actividades, creatividad o puestos de trabajo que desaparecerían aplicando estos axiomas de manera brutal e inmisericorde. Tampoco dicen que su brutalidad inmisericorde se acompañaría del mantenimiento de una serie de guindas culturales, conservadas como terreno propio, ni que siempre quedaría algún trozo del pastel que ofrecer a su clientela política en cada sector. Ejemplo suficiente de todo ello lo constituyen sin duda las inefables propuestas el señor Gringich y de la reacción republicana en Estados Unidos.

Entre los grandes silencios programáticos que acompañan a la actitud generalmente vociferante de la derecha española, no es difícil percibir sin embargo cual es su perspectiva en el ámbito cultural: reducción de los presupuestos de cultura, privatización exultante de la actividad cultural o de su gestión, imposición de unos gustos culturales que son sin duda respetables, pero que en general nos remiten a lo más polvoriento y caduco, a lo más populista y contrario al ejercicio de la inteligencia que pueda darse entre nosotros, intervención -no sabemos hasta donde- en el proceso creador.

POLITICA CULTURAL

Es perfectamente plausible que un ciudadano que ocupa un cargo de dirección político-cultural, tenga unos gustos particulares por los que sus amores se repartan entre la zarzuela y las folclóricas, pero intentar hacer de eso el eje de la política cultural de la institución que representan constituiría un futuro sobrecogedor. Eso es lo que muchas veces hemos percibido en algunos dirigentes político-culturales y parece que podrá recrudescerse en el futuro. Es un mal que viene del franquismo, cuando uno de aquellos individuos que ocupaba ilegítimamente un cargo público, se convertía por el hecho de sentarse en el sillón de turno en el mayor conector de la materia que en el universo pudiera darse. La sola tentación de pensar que la ocupación de un cargo público supone la investidura equivalente en el conocimiento cultural, constituye no sólo una

falacia sino una grave disfunción que planea sobre todo el trabajo creativo que pueda darse en su entorno.

Como hemos dicho en otras ocasiones, creemos firmemente que un buen político cultural es aquel que tiene una aceptable sensibilidad por los temas que trata pero sobre todo, una capacidad notable de obtener recursos, de situarlos en aquellos lugares que puedan dar un rendimiento mayor desde el punto de vista cultural, no monetario; que sea capaz de promover una organización mediante la cual las iniciativas serias y responsables encuentren un terreno benéfico e impulsor de su desarrollo; que promueva todo aquello que se plantee con seriedad y rigor en cuanto al contenido y la gestión, y consecuentemente desvele los proyectos banales y venales, regidos por meros atisbos coyunturales, carentes de perspectiva cultural y ligados al simple interés particular.

El político cultural que así lo hiciera -y algunos lo han intentado sin duda a lo largo y ancho del país-, no establecería la imposición de sus gustos o criterios estéticos unilaterales, sino que potenciaría un amplio abanico de posibilidades y de maneras diferenciadas, convergentes o contradictorias, de reproducir y comprender el mundo. Esa variedad representaría no sólo una riqueza creativa, sino una apertura en las perspectivas y debate de los ciudadanos en múltiples aspectos que afectan a su vida en común y a su existencia como seres humanos.

VITALIDAD DEMOCRATICA

En pocas ocasiones nos hemos encontrado con argumentaciones consecuentes y estructuras humanas y político-administrativas de este tipo. Si así fuera, la cuestión de la necesaria cooperación para allegar recursos estaría superada hace tiempo. Pero la situación se torna más grave todavía ante el porvenir que nos acecha. El problema no sólo reside en la amenaza de lo porvenir sino en la constatación de que entre fastos y boato quizás hayamos perdido mucho tiempo que debiera haberse empleado para implantar estructuras sólidas, entidades artísticas y culturales rigurosas, proyectos solventes a medio y largo plazo, etc.

Quizás también, el miedo no nos atenazaría como ahora porque difícilmente un proyecto de gobierno determinado se atrevería a suprimir de un plumazo ese rico y denso tejido cultural.



"Oedipus Rex", de I. Stravinski/J. Cocteau. Dirección: Simón Suárez. Teatro de la Zarzuela (1995). (Foto: Chicho).

Quizás, lo decimos de nuevo, porque un desarrollo de ese tipo hubiera logrado penetrar en amplios sectores de la ciudadanía haciéndoles comprender que el disfrute y protección de la cultura no es un lujo para unos pocos que pueden pagarla, sino un bien necesario, útil e imprescindible para que los seres humanos puedan considerarse como tales, para que un pueblo se dignifique y se sienta con entidad propia respecto a los otros y a su propio futuro, para que todos podamos sentirnos más libres y responsables en el ejercicio de nuestros derechos y deberes democráticos.

Ahí reside en definitiva la clave de la cuestión: la cultura en su expresión más alta, es siempre expresión de una democracia real, profunda y coherente. Una democracia que no se base exclusivamente en el mero ejercicio electoral sino en la corresponsabilidad de los ciudadanos ante las grandes tareas colectivas. No sería aventurado suponer que algunos de esos polvos traen muchos de los presentes lodos. Un país que no asume la cultura como bien propio y se pierde en la vacuidad y la charanga será fatalmente un país democráticamente débil y propenso a la inestabilidad.

Catarsis interrumpida

por Alberto Fernández Torres

Un viejo chiste castrense hace broma de la inconsecuencia de aquel recluta que calificaba de apestoso y repugnante el rancho que se le servía..., pero aseguraba al mismo tiempo que lo peor de todo era su extremada escasez.

Hace unos meses, el Ministerio de Cultura, con su titular al frente, declaró su voluntad de poner en marcha una especie de proceso de catarsis que intentara sacar al sector teatral de una grave situación para cuya definición no dudó en utilizar -horror- el ya pringoso concepto de «crisis».

Convocó la ministra, en una especie de remedo de la reunión de los Estados Generales, a buena parte de lo más florido y famoso del mundo de la escena, junto a varias asociaciones sectoriales y a algunos de los profesionales -ay, menos conocidos- que habían venido participando en iniciativas anteriores alentadas desde el INAEM por tratar de encontrar alternativas para la dinamización de la vida teatral.

Obtuvieron así brillantes discursos, propuestas cargadas de buena fe y esbozos de trabajo para el futuro. Consiguióse también un modesto eco en los medios de comunicación -incluidos los audiovisuales-, lo que permitió a varios de éstos, una vez más, editorializar sobre las ayudas públicas al teatro y, cómo no, sobre la manoseada «crisis» (un chollo la promoción, vamos). Creáronse nominalmente varias comisiones en las que representantes de cuantos estamentos intelectuales podían estar relacionados, incluso remotamente, con la «crisis del teatro» aportarían al alimón sus consejos. Fuese... y no hubo nada.

Y es que, pese al patrocinio expreso de la titular de Cultura, la catarsis teatral se ha diluido cual azucarillo. Nada más se ha sabido de las Comisiones, ni de las líneas de trabajo abiertas, ni... Y es preciso preguntarse por qué.

No para reclamar su resurrección, conste. Por mi parte, muerta y bien muerta está. Al margen, segura-

mente, de la mejor voluntad de cuantos participaban en ella, el proceso estaba viciado de origen. Ni lo que le ocurre al teatro es una «crisis» -le ocurre algo muy gordo, sí, pero no una «crisis»; y elegir tal concepto como punto de partida ni es inocente, ni deja de tener consecuencias-, ni es lícito sugerir que una especie de psicodrama autocrítico de todos sus estamentos vaya a dar lugar a solución alguna. No tengo deseo alguno de caer en la inconsecuencia del citado recluta: en mi opinión, el rancho era malo y, por suerte, ha sido escaso.

Pero, insisto, es preciso preguntarse por qué ha sido escaso. La respuesta más tranquilizadora sería, quizás, asegurar que un proceso viciado en origen malamente podía tener verdadera continuidad. La más crítica, suponer que tras el proyecto no había una auténtica y decidida voluntad de llevarlo a cabo, sino un mero gesto político, una estricta estrategia de comunicación. La más inquietante, juzgar que tal convocatoria no era objetivamente un intento real por buscar una salida a la «crisis», sino un elemento más de esa «crisis».

El teatro español actual malvive prisionero de sus escasos recursos humanos y económicos, de su desigual infraestructura, de su escasa vertebración con las expectativas de sus destinatarios, de su deficiente inserción en el mercado cultural... pero también de sus palabras. Una palabra abre unas puertas y cierra otras; permite analizar unos problemas, pero ciega los ojos frente a otros. Si los profesionales del sector seguimos utilizando viejas palabras, produciremos viejas soluciones, soluciones falsas.

Pensar nuestra situación en términos de «crisis» es improductivo. Imaginar que su solución puede venir de una especie de reedición del Fuenteovejuna resulta ilusorio. Poner en marcha procesos colectivos, a bombo y platillo, sobre tales bases, una pérdida de tiempo y dinero.

Hay que reflexionar sobre el fracaso de esta catarsis. Aunque sólo sea para encontrar nuevas palabras.



"El bateo", de F. Chueca. Dirección: Emilio Sagi. Teatro de la Zarzuela (1994) (Foto: Chicho).

Nuestro mejor lector

Para Francisco Ynduráin I.M.

por Juan Antonio Hormigón

Durante años, pocos días después de la difusión de cada número de nuestra Revista, llegaba a nuestra redacción una carta manuscrita de Don Francisco Ynduráin. En pocas líneas de letra pequeña y apretada, repasaba los diferentes artículos, los comentaba y analizaba en ciertos casos, todo ello con un tono cordial, caballeroso, lleno de simpatía por nuestro trabajo, animándonos a continuar en la tarea que nos proponíamos.

Un día la carta no llegó: era Julio de 1994. Al principio no le di importancia, después cuando leí que no había ido a recoger el Premio Príncipe de Viana, comencé a temer que algo sucedía. Cuando no respondió a la carta que le envié tuvimos la certeza. Pasó algún tiempo y una mañana los periódicos dieron la noticia del fatal desenlace.

Don Francisco fue ante todo un gran maestro de la enseñanza y de la crítica literaria. Le conocía des-

de mis años de universidad en Zaragoza. Aunque yo estudiaba Medicina, pasaba mucho tiempo en la Facultad de Letras y allí, como catedrático de literatura, española era una institución. Mi condición de director del Teatro Universitario de aquella universidad y después del Teatro de Cámara de Zaragoza, me llevó a tratar con Don Francisco en un plano algo diferente al de sus alumnos, incluso con su ayuda realizamos algún seminario sobre cuestiones teatrales.

Siempre fue conmigo de una gran generosidad. Los comentarios que hizo de mis libros estuvieron siempre repletos de sugerencias agudas, expresiones amistosas y un permanente tono de ánimo. Me ayudó en más de una ocasión sin que yo lo supiera, lo supe después. Pero quizás lo que más me conmovió siempre fue su constante recuerdo, no exento de nostalgia, de nuestros años de Zaragoza.

Así y todo, en estos años fue nuestro mejor lector y así quremos seguirlo recordando.

Madrid, 2 de Agosto de 1994

D. Juan Antonio Hormigón
A.D.E.
MADRID

Mi querido amigo:

Magnífica vuestra revista del mes de Julio 94. Os superáis en cada número, en presentación y contenido.

Un abrazo de

Fdo.: Enrique Cornejo.

28 de diciembre de 1994

Querido Juan Antonio Hormigón:

He descubierto la revista ADE-TEATRO, que usted dirige, con ocasión del número consagrado en gran parte al teatro francés actual. Esta revista me parece que hace un trabajo esencial de documentación y de reflexión, y no conozco -actualmente- otro ejemplo en ningún país, de una publicación periódica que aborde las grandes cuestiones del teatro y de la dramaturgia con esta pasión y esta apertura de espíritu. El hecho de publicar una obra dramática íntegra, acompañada de un informe, en cada número (traducida en el caso de una obra extranjera) es una manera de dar a los autores, a las obras, una audiencia en España y en el conjunto de países de lengua hispánica que no podrían esperar de otro modo.

Soy sensible a la fidelidad de su interés por mi trabajo (desde *Les Huissiers*) hace más de treinta años y de la elección que ha hecho de publicar *El programa de televisión*. De forma más general, saludo su bella obstinación, en un entorno siempre más difícil para este género de aventuras y deseo larga vida a ADE-TEATRO.

Con mis pensamientos de amistad y mis votos calurosos para 1995 y los años futuros,

Atentamente,

Michel Vinaver

Aprovecho la ocasión para agradecer el acierto de publicar el texto de Abirached *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Enhorabuena para todos los que habéis hecho posible esta magnífica iniciativa.

Saludos.

Ernesto Caballero.
Cádiz, 9 de Noviembre de 1994

Muy Sr./a. mío/a:

El Patronato del Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, órgano constituido por el INAEM del Ministerio de Cultura, la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, el Instituto de Cooperación Iberoamericano, el Ayuntamiento de Cádiz, la Diputación Provincial y la Universidad de Cádiz, a través de la presente, quiere manifestarle su agradecimiento por la colaboración prestada, que ha sido fundamental para el desarrollo de la organización de la IX EDICION DEL FIT 94.

Haciéndole partícipe del éxito obtenido, sin otro particular quedamos a su entera disposición.

Enrique del Alamo Núñez Pepe Bablé
Secretario del Patronato Director FIT.
FIT

Sr. D. Juan A. Hormigón.
ADE-TEATRO

Estimado amigo:

Por indicación del Presidente del Gobierno doy respuesta al telegrama que le ha dirigido en relación con el programa *Señas de identidad* que venía emitiendo TVE, igual que lo hago con los demás firmantes.

A pesar de que el Ente Público Radiotelevisión Española tiene plena autonomía de programación a tenor de lo dispuesto en su Estatuto, hemos solicitado información sobre esta cuestión y hemos tenido conocimiento de que en ningún momento RTVE ha contemplado ni prevé la desaparición de los programas culturales, y más concretamente los programas sobre libros.

Se trata únicamente del reajuste que, con ocasión del verano, se produce con toda normalidad en la programación de TVE. El programa de referencia volverá a emitirse este otoño con las oportunas renovaciones (incluyendo un más que posible cambio de nombre), a fin de mejorar el atractivo para la audiencia de este tipo de espacio cultural cuyo valor como servicio público es, lógicamente, incuestionable.

En este sentido, cabe señalar que TVE es plenamente consciente de su función de servicio público y para ello se esfuerza en presentar, con la dignidad y el atractivo exigibles, programas como el mencionado al que se intenta dotar, en lo posible, de cuantos elementos puedan

contribuir a incrementar la sensibilidad de la audiencia hacia el mismo.

Reciba un cordial saludo,

Antonio Zabalza Martí
DIRECTOR DEL GABINETE DE LA
PRESIDENCIA DEL GOBIERNO
SECRETARIO DE ESTADO

La Habana, 6 de Septiembre de 1994

Distinguido Sr. JUAN ANTONIO
HORMIGON
Secretario General ADE.

Estimado amigo:

Una vez más te agradezco infinitamente la ayuda que brindas a nuestra Biblioteca y la actualización de sus fondos de Artes Escénicas, especialmente en estos momentos que se hace tan difícil para nosotros la adquisición de información especializada. Muchísimas gracias.

Espero que dentro de las posibilidades de la ADE esta comunicación se mantenga, y te reitero como en otras ocasiones, que mi Biblioteca está a tu disposición para cualquier servicio que necesitéis, así como la utilización de sus fondos u otra información sobre arte y cultura cubana en general (tenemos algunas Bibliografías importantes elaboradas en este sentido). Recibe también mis felicitaciones, que quisiera transmitieras a vuestro colectivo por los logros en el trabajo que realizan (sobre todo en cuanto a las publicaciones) y los éxitos obtenidos, que espero y deseo sinceramente sean más en el futuro.

Sin más recibe un fuerte abrazo de

Lic. Ana Margarita Cabrera
Directora de
Biblioteca Instituto Superior de Arte

Santa Clara, 12 de Diciembre de 1994

Queridos amigos de la ADE:

He recibido periódicamente vuestra revista y quisiera agradecerles la gentileza con que se acuerdan de mí. También quiero felicitarlos por la calidad que ha alcanzado la publicación en los últimos meses, fruto de la capacidad, el esfuerzo y la dedicación de ese colectivo.

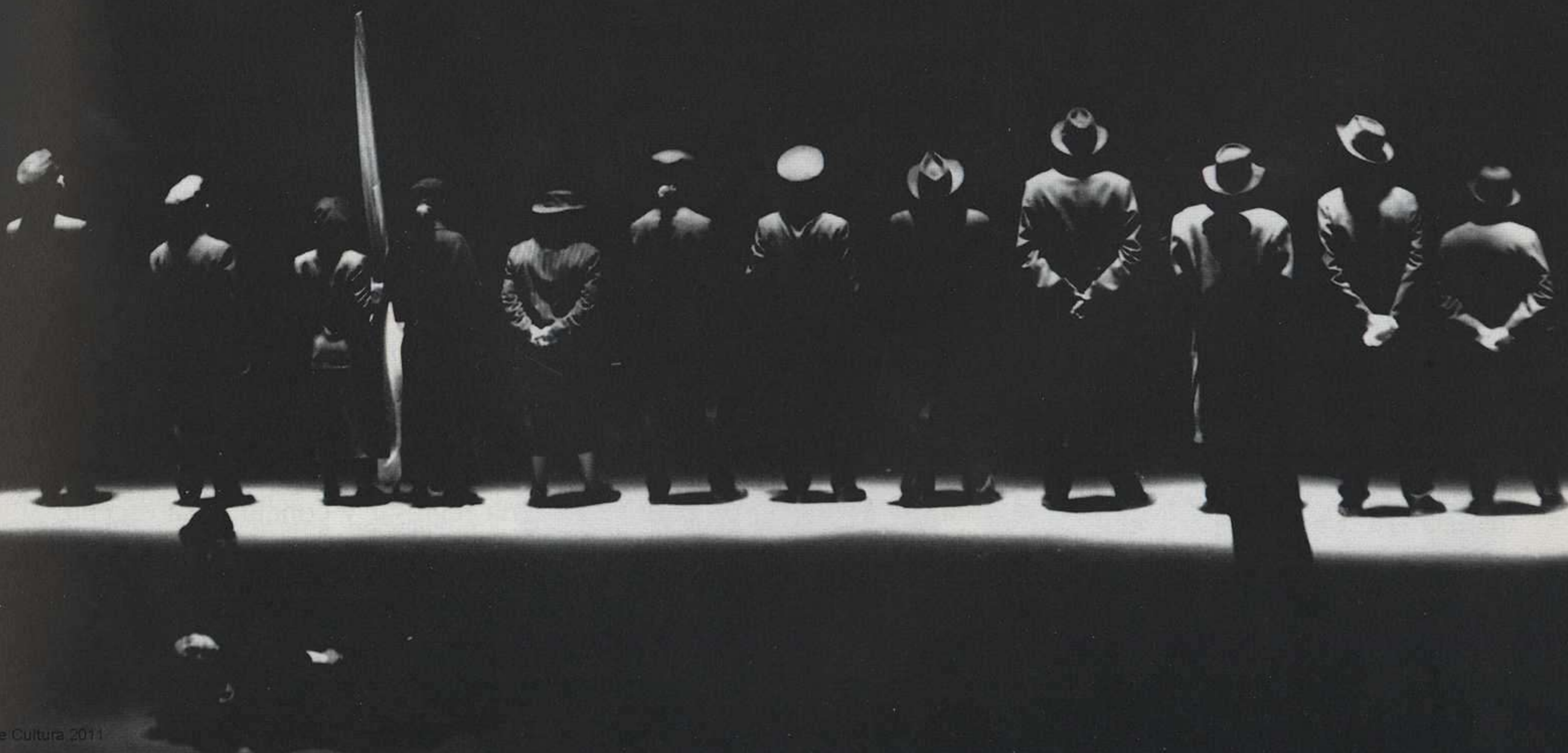
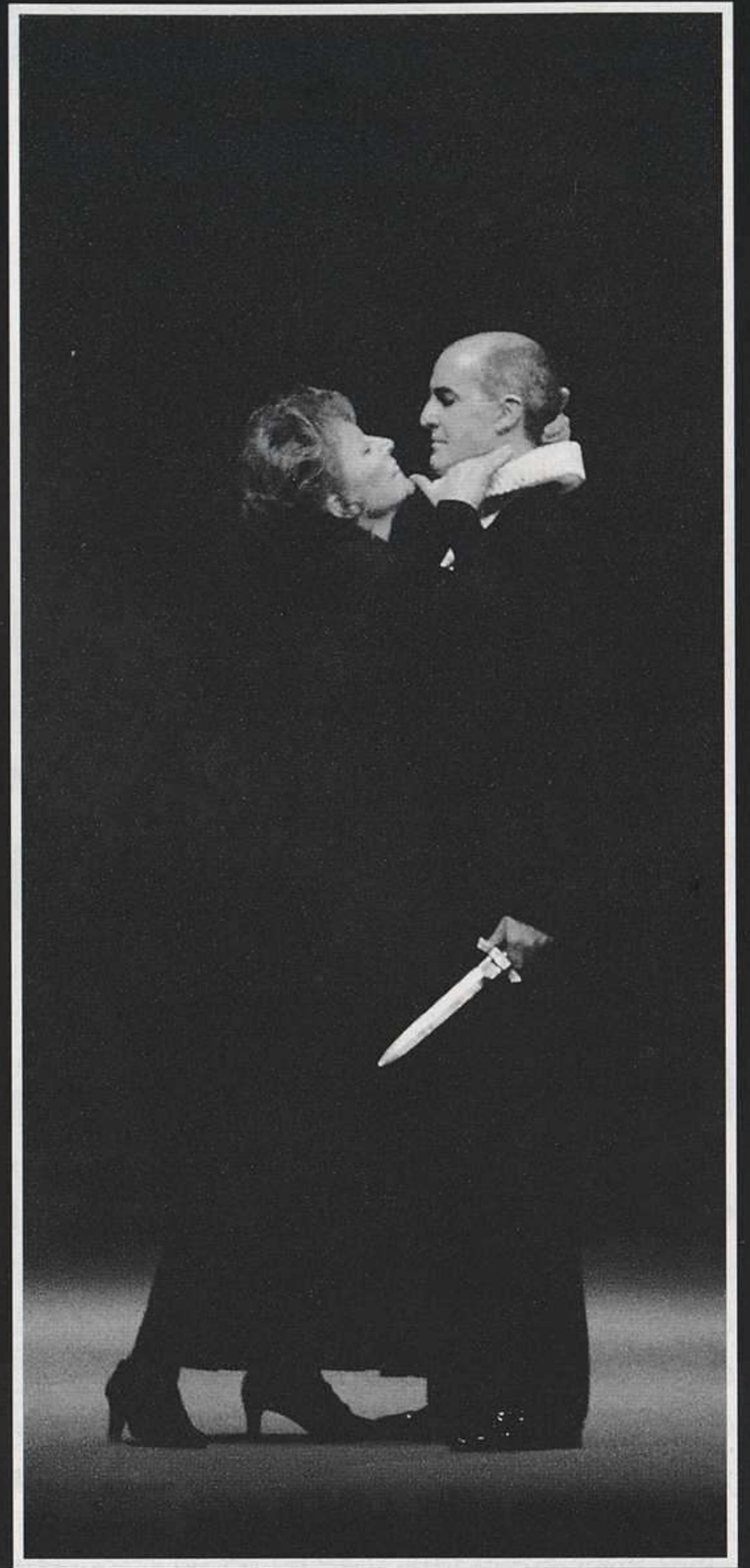
Les deseo muchos éxitos y un próspero y venturoso 1995.

Les abraza,

Fdo.: Fernando Sáez
Director Teatro 2 de Santa Clara,
CUBA.

¿Qué hizo Nora cuando se marchó?

Dos imágenes del espectáculo. A la derecha: Juanjo Granda (Shakespeare/Macbeth) y Rosa Vicente (Ella/Lady Macbeth). (Fotos: Miguel Garrote-La Información de Madrid y Manuel Martínez).



La representación

Una función en el Hades

por Alberto Fernández Torres

Sobre la pantalla se proyecta una, y otra, y otra, y otra vez la escena final de la versión cinematográfica de *Casa de muñecas*. Nora vuelve y vuelve a dar el portazo hasta que la voz en «off» de la Sibila y unas imágenes desérticas convocan un espacio irreal. Caronte cruza el patio de butacas en perpendicular a la escena transportando en su barca invisible, a ritmo cansino, a una mujer -¿una actriz, un personaje?- que parece despertar de un sueño confuso.

En el borde de las tablas les espera Cerbero. No es perro bicéfalo, sino mayordomo longilíneo y mefistofélico. En el escenario, el amplio suelo desnudo de madera, con escasos objetos apiñados en sus laterales, traen el recuerdo de un «ring». El ambiente es sombrío, con una penumbra apenas rota por luces que parecen azules y rojas que vienen de lo alto y que no transmiten calor alguno.

Cortesías burocráticas y un puñado de arena derramado en el suelo acompañan la entrada en escena de Minos, Eaco y Radamanto que, vestidos de negro gala y armados de atril y ficheros, ocupan unos sillones a la izquierda del espectador. Una palabra susurrada a la mujer -«Moscú»- la empuja a interpretar «las tres hermanas de Chejov».

Entre discusiones y dudas que enfrentan repetidamente a sus conductores, se inicia así un «procedimiento» de extraña lógica administrativa. Un basto mobiliario y el concurso de un amable y pulcro Pirandello provocan una escena de *Seis personajes en busca de autor*; la entrada de Salvador Espriu, carpeta al brazo, un tenso diálogo de su *Antígona*; la de William Shakespeare, misteriosa, la maquinación asesina de Macbeth y su esposa... No aparece Lope por ningún lado, pero sí María de Zayas, que se burla del escándalo que su presencia concita y conduce una larga escena de *La vengadora de las mujeres* que

provoca el disgusto de algún burócrata del Hades...

Pero el «procedimiento» no avanza, corre el riesgo de quedar bloqueado. Espriu sugiere entonces la «Antígona de Brecht» y sombreros negros y misales hacen irrumpir en escena la *Santa Juana de los Matederos*. Al término de la escena, la actriz, aturdida, se ve de nuevo transportada en el tiempo por un avejentado mobiliario y, sin transición, forzada a interpretar la escena final de *Casa de muñecas*. Mejor, «una» escena final de *Casa de muñecas* que acaba con la sumisión de Nora y con un Helmer feliz que le subraya: «yo seré a un tiempo tu voluntad y tu conciencia»...

Todo parece haber concluido satisfactoriamente. Los oficiantes se felicitan, se saludan, se despiden e ignoran a la actriz. Pero ésta -¿animada por la proyección de unas escenas de *Gilda*, *Fama* y *Julia*?- parece despertar de otro sueño e interrumpe con firmeza los parabienes: «Esta noche no voy a dormir». Los burócratas del Hades, que ya desfilaban por el fondo, se vuelven confusos. Y retoman nerviosa y colectivamente el papel de Helmer. Minos, Eaco, y los demás asumen las réplicas a Nora en la «otra» escena final de *Casa de muñecas*. La que concluye con la decisión de Nora. Y con su portazo.

El portazo parece entonces despertar a un Hades paternal e irónico, que desde una pantalla interpela amablemente a la actriz: «ha escrito usted una página demasiado hermosa como para no terminarla. Creo que debería regresar y concluir esa escena. Siga, siga ensayando...» Al pie del escenario, un Caronte resignado que ha vuelto a cruzar el patio de butacas sobre su barca, aguarda a la actriz para el viaje de vuelta...

DESDE LA PLATEA A propósito de *¿Qué hizo Nora cuando se marchó?* por Marina Subirats*

He aquí una pregunta provocadora, por lo menos para mí, que tira del hilo de mis propias preguntas, de mis intentos de respuesta. Y mi primera tentación de respuesta es: empezó a vivir, como ella quería, y aún andamos inventándole nombres y formas a este vivir que la Nora de Ibsen descubrió -porque estaba por delante de los tiempos- hace un siglo, y otras Noras han descubierto más tarde, y algunas no han alcanzado todavía, porque todas somos Noras que algún día hemos de salir de la casa de los padres, de la casa de los maridos, de cualquiera de las falsas seguridades que nos impedían ser nosotras mismas. Y todas nos hemos preguntado qué hacemos cuando nos alejamos de las figuras protectoras y limitantes, y todas hemos temido que no haya nada más allá. Para descubrir que, justamente, era más allá donde todo podía empezar a ser de verdad.

El espectáculo me confirma en esta sensación, de una manera sutil pero insistente. Los encadenamientos de escenas entresacadas de diversos momentos teatrales, culturales, sociales, no hacen sino repetirnos que la historia de las mujeres no ha sido sino una prehistoria, porque nunca tuvieron la posibilidad de ser individuos en el pleno sentido del término. He aquí a Lady Macbeth, aparentemente tan fuerte: no puede actuar por sí misma, necesita la mediación de un hombre entre ella y su deseo. Antígona ha obrado por su

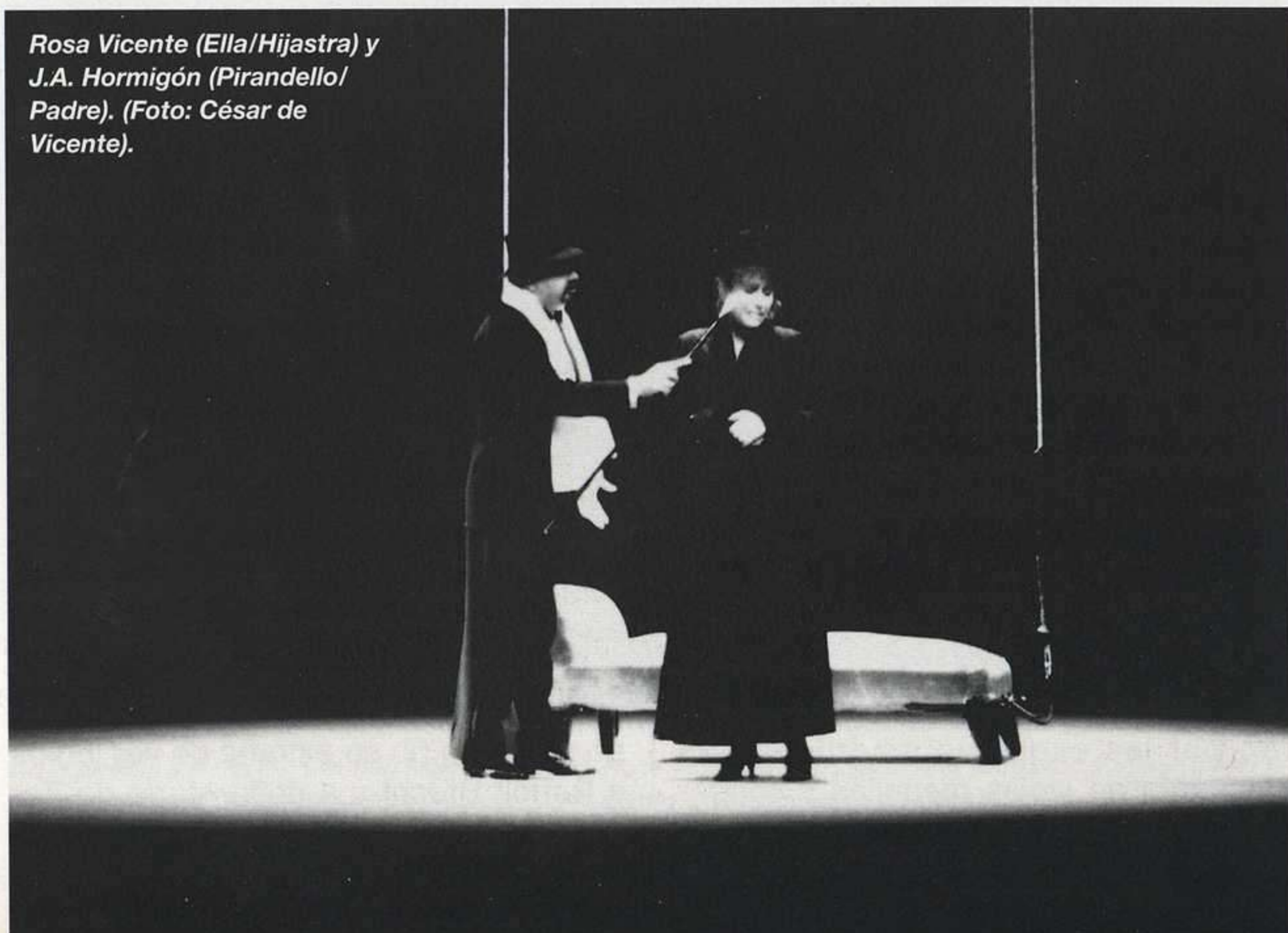
cuenta, me diréis, se ha alzado contra la ley. Y también Juana Dark. Cierto, pero fijaos: ambas lo hacen por otros y para otros, y ambas perecen. Es decir, el círculo se cerraba, y la moral del teatro no era sino un refuerzo de la moral al uso: para una mujer no había elección positiva. Cabía, sólo, someterse o morir.

El montaje de la ADE me parece excelente porque consigue, en el vastísimo tema de la mujer en el teatro, hallar un punto de vista fundamental, certero, indiscutible. Con los matices necesarios hacia las salidas, que nos permiten, por dos veces, respirar aligerados. La complicidad femenina, echa de juego, de inteligencia, de sutileza, en uno de los momentos más bellos del montaje; la ruptura con el pasado, con la opresión,

con el no ser, en el fragmento último, de la mano de Ibsen, en una escapada que, pese a todo, hoy sabemos que fue feliz, tan feliz como puede ser cualquier entrada en la mayoría de edad.

Gracias a la ADE por este precioso recorrido por nuestra historia, que a veces no es pasado sino presente, y que, en cualquier caso, conviene no olvidar. Es necesario recordar, a menudo, de qué opresiones venimos, de qué condiciones sociales, de qué explícitas limitaciones. Aunque sólo sea para afirmar con más fuerza que todo ello debe quedar definitivamente en el pasado, y que necesitamos construir un sistema de relaciones igualitarias en el que las mujeres podamos manifestarnos finalmente en toda la plenitud de nuestra experiencia vital.

Rosa Vicente (*Ella/Hijastra*) y J.A. Hormigón (*Pirandello/Padre*). (Foto: César de Vicente).



* Marina Subirats es Directora General del Instituto de la Mujer.

El teatro del teatro

por Eduardo Pérez-Rasilla

Era algo distinto y a la vez familiar, muy familiar. Cuando alguien acostumbrado a enfrentarse a los espectáculos a los que asiste con la mentalidad de quien debe realizar un análisis, emitir un juicio o realizar una tarea semejante, pero siempre desde una actitud supuestamente rigurosa y tal vez fría, entra un viernes a finales de noviembre en una abarrotada y abigarrada sala Olimpia para presenciar el espectáculo anual de la ADE -en esta ocasión *¿Qué hizo Nora cuando se marchó?*-, algo le dice enseguida que va a participar en una experiencia singular y que debe ol-

coraciones del antiguo ejército soviético. Un envoltorio teatral da paso a otro y ese a su vez a otro y a otro.

Teatro casi en el sentido vital, barroco, del término, porque, ¿qué es sino teatro esa promiscuidad de directores o de estudiosos que parecen actores y de actores que parecen personajes?, pregunta de nuevo el espectador ingenuo que se resiste a dejar de serlo (las dos cosas, espectador e ingenuo). Y ¿qué es sino metateatro esa armónica y bien trabada amalgama de textos clásicos y de reflexiones -convivencia de dramaturgos y directores, de textos de épocas y estéticas muy diversas- sobre la con-

yas, a Pirandello y a Salvador Espriu o a Shakespeare con Torvald Helmer.

Todo es teatro y metateatro desde la inesperada irrupción en el patio de butacas del barquero Caronte -más profesoral que nunca-, siguiendo por la lejana Sibila, que llega desde la voz distante de Nuria Espert, y por la aparición entre familiar y sugerente de tantos actores, directores, profesores y críticos, hasta la aparición en un Hades paradójicamente olímpico del director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico en una pantalla de vídeo, convertido momentáneamente en un auténtico *deus ex machina* que elogia el bello gesto de Nora al dar el portazo que conmovió los cimientos de unos usos sociales anquilosados e injustos.

Juan Ramón Jiménez escribió un bello poema en el que describía metafóricamente el efecto transformador de unas gotas de agua sobre la naturaleza y, cuando el lector quedaba atrapado por la magia de sus versos, remataba el poema diciendo algo así como: Iba a decir que llovía.

Hablar de *¿Qué hizo Nora cuando se marchó?* y explicar el entrelazamiento de los textos que han llevado a cabo José Ramón Fernández, Fernando Doménech, Juan Antonio Hormigón y Carlos Rodríguez, analizar los valores plásticos de la puesta en escena -responsabilidad de Juan Antonio Hormigón-, considerar el trabajo actoral de Rosa Vicente, valorar los esfuerzos interpretativos de unos y otros o reflexionar sobre las cualidades de la escenografía y del vestuario diseñados por José Luis Raymond o del maquillaje, del que se ha responsabilizado Andrea Pincu, sería en esta ocasión decir que llovía. Lo otro, lo mágico, lo divertido, lo entrañable y hasta lo desmesurado, que probablemente también lo hubo o al menos pudo haberlo, lo teatral, en suma, estuvo en el escenario de la Sala Olimpia. Era el teatro y, como siempre, es inefable.



Ella/Juana (Rosa Vicente) rodeada por el Coro de los Sombreros Negros. (Foto: César de Vicente).

vidar por unas horas metodologías y géneros, preceptivas y normas, criterios de valoración y de juicio, en definitiva.

Y es que paradójicamente, el ambiente adquiere un aire de fiesta, sí, pero, sobre todo, adquiere un aire de teatralidad. El crítico que uno lleva dentro se siente tentado a decir de metateatralidad, pero se arrepiente casi a tiempo de tanta pedantería, pero entonces el espectador ingenuo que comparte con el crítico la experiencia de mirar le contesta que sí, que todo le recuerda a esas muñecas rusas que ahora proliferan por las esquinas madrileñas en compañía de viejas medallas y conde-

dición de la mujer en el mundo, rematada por la presencia en la escena de la ministra de turno y de la directora general correspondiente, franqueadas, eso sí, por la representación masculina de la dirección general del inevitable teatro, en una entrega de premios que tiene mucho de fin de fiesta, de complicidad de todos, aunque, como en el siglo XVII, esa complicidad oculte en ocasiones carencias de medios y apuros que parecen consustanciales a la vida escénica? Quizás sea preciso que el crítico vuelva a considerar que está en un teatro para que no se extrañe de ver juntos a Bertolt Brecht y a doña María de Za-

La voz y la búsqueda

por Jorge Urrutia

No se pretende que estas líneas sean la crítica de una obra de teatro, ni siquiera de un espectáculo, de una función. Son tan sólo impresiones de un espectador y, como tales, producto parcial de la sorpresa que la contemplación supuso. ¿Por qué esta advertencia inicial? Porque sirven de patente de corso para el articulista. Puede así éste hablar de lo que quiera, como quiera, desde dónde quiera. Sólo algo se impone: haber sido espectador, haber, pues, esperado algo. Y como la función se titulaba interrogativamente - ¿Qué hizo Nora cuando se marchó? - ha esperado una respuesta. La sorpresa de la contemplación debe resolverse con una doble respuesta, la del espectáculo, que responde a la inquietud expectante, y la contestación a la pregunta del título.

La sorpresa suele -al menos, deber ser también descubrimiento. Exactamente, producto de un descubrimiento y de su calidad, de su especie. La magia de la luz y de las sombras, del nuevo territorio que instituye la puesta en escena, imprime en la retina y, a su través, en la memoria, huellas de un haber sido, imágenes que tal vez debieron ser fugaces pero que, traidoras, permanecieron. Retina y tímpano como pasta moldeable y moldeada. Esas huellas son la respuesta. De ellas hablo.

La primera huella es voz. Viene de la voz que trasladó el verso. Laura y Diana -Rosa Vicente y Ana Diosdado- cruzan un diálogo en octosílabos admirablemente dichos, como hace mucho no he podido gozar en un teatro español. Nuestras compañías de teatro clásico siguen sin crear una escuela de dicción del verso en un país que ha perdido toda tradición recitativa; nuestros clásicos se hablan normalmente de forma lamentable. Era el lugar y el momento, en una representación propiciada por la ADE de mostrar cómo puede decirse el octosílabo con frescura sin

que el ritmo haga perder sentido sino que -al contrario y según debe ser- lo subraye.

La segunda huella es la de un personaje femenino que va delineándose, construyéndose fragmentariamente, esto es: con fragmentos de otros personajes, con monólogos y diálogos que le eran ajenos y, ahora compartidos, con cuerpo, voz, sentimiento y emoción a una sombra que llega al hades, al otro mundo, al mundo mágico de la escena. Sófocles, Shakespeare, María de Zayas, Pirandello, Brecht y Espriu hacen a Nora desde la otra Nora, desde la Nora del otro, de Ibsen. Son seis autores en busca de un personaje, en reverso irónico del título famoso.

¿Quién es Nora? podemos preguntarnos. ¿Es Nora la mujer desengañada de *Casa de muñecas* o es esta mujer, personaje de una nueva vida, vida que no es de ficción sino de la única realidad de la escena, que nace, para-

dójicamente ya adulta, ante nuestros ojos y muere sin morir cuando fallece la luz? Nora es, aquella y ésta, y todas, sólo voz, como nosotros únicamente somos expresión, acto y palabra, teatro al fin.

¿Qué hizo Nora cuando se marchó? ¿Cuando se marchó de dónde? ¿De la casa de muñecas o, ahora, de este escenario donde vivió noventa minutos sólo de larga y fecunda vida? Cuando se fue de Ibsen, Nora se hizo silencio para poder ser la voz de hoy, hermoso octosílabo a veces, voz prestada pues, construcción de todos o bien mostrenco. Al volver a marcharse, se deshace en el aire, cumple como todas las noches el milagro del personaje disuelto en el viento o en el actor, de nuevo hombre de carne y no hueso de aire. Nora no es sino las Noras, todas las Noras que no son sino una sola, única e irrepetible Nora. Como todos. Como usted. Y como yo.



De izquierda a derecha: Carmen Dólera (Lucela), Rosa Vicente (Ella/Laura) Ana Diosdado (Zayas/Diana) y Carlos Rodríguez (Cerberero/Julio). (Foto: Miguel Garrote-La Información de Madrid).

El portazo de Nora

por Lucía Laragione

Hierático, en la pantalla, Torvald no lo entiende ni lo puede creer. No puede creer las palabras que está oyendo de los labios de Nora que -quizás, por eso- se lo repite una y otra vez.

En el *replay*, Nora insiste en la imposibilidad de sostener ese matrimonio basado en una mentira y en el cual es tratada como una muñeca.

Es justamente con este *replay* -recurso específicamente audiovisual que, en este caso, el teatro le pide prestado a la televisión- con el que se inicia la puesta en escena de *¿Qué hizo Nora cuando se marchó?*, espectáculo que abrió la entrega anual de los premios de la ADE.

Me interesa detenerme en este recurso del *replay* porque creo que es mucho más que un simple gag.

La reiteración del diálogo final entre Torvald y Nora -que concluye cuando ella da el portazo- dramatiza de manera elocuente el desconcierto de Torvald (en realidad, el desconcierto de un modelo familiar basado en el sometimiento de la mujer a un patrón masculino; padre y/o marido) ante la inesperada repuesta femenina. El desplazamiento de Nora del lugar asignado es el portazo que hace temblar la estructura tradicional.

Así, con este portazo, se pone en marcha el espectáculo que indaga la condición femenina a través de los personajes creados por los grandes autores del teatro universal.

Mujeres apasionadas. Por la verdad. Por la justicia. Y aún por el poder. Fuerzas creadoras. Fuerzas destructoras. Antígona que defiende una ley más antigua que la sostenida por Creonte: la ley del matriarcado. La sabia Laura que aborrece los prejuicios que los hombres cargan sobre las mujeres. Lady Macbeth, motor del crimen. Juana Dark, víctima del poder. Y Nora. Nora que cierra lo que inició.

Y allí donde la acción concluye, la pregunta del título: *¿Qué hizo Nora cuando se marchó?*, abre un nuevo juego.

¿Qué fue de Nora? Una muchacha que siempre vivió protegida/encerrada en su casa de muñecas, ¿habrá podido sortear los obstáculos de un camino difícil?

¿O simplemente habrá claudicado y vuelto a la jaula segura? ¿Se habrá perdido en un destino oscuro?

El juego podría seguir indefinidamente.

Lo importante es que, más allá del destino corrido por Nora, su portazo marca un momento de la conciencia sobre la condición de la mujer y sus posibilidades.

La pregunta, ¿Qué hizo Nora cuan-

do se marchó?, invita a la relexión y también a la polémica.

Este ha sido, seguramente, el propósito de quienes generaron este espectáculo, en el marco de la primera edición del «Premio María Teresa León», para mujeres dramaturgas.

Ellos saben bien que el portazo de Nora ha sido oído y que, además, sigue resonando.

Para terminar, no quisiera dejar de señalar que, con su espectáculo, los directores de escena potencian el juego del teatro dentro del teatro: no en vano, Pirandello y sus *Seis personajes en busca de autor*, han sido convocados.

Los directores de escena disfrutaron de este juego.

El público, también.



Ana Diosdado (*Zayas/Diana*) y Rosa Vicente (*Ella/Laura*) en un momento de la representación. (Foto: Miguel Garrote-La Información de Madrid).

DESDE EL ESCENARIO

Desde el fondo de un escenario

por Juan Carlos de Ibarra

Si he de hablar de *¿Qué hizo Nora cuando se marchó?*, mejor hacerlo desde el lugar que ocupaba y desde la perspectiva que se me ofrecía: desde el fondo del escenario. Una sombra del Hades que mira a la laguna Estigia y ve llegar con Caronte a... ¿quién? Desde las sombras de la escena renuncio a saberlo, aunque sé que algo tendré que ver con ella; eso es, es Ella. Vamos a participar en un procedimiento teatral en el que Ella viene forzada a ser actriz, y como tal, múltiple, inefable, otra; habrá entonces que nombrar en plural a este personaje que, con la gracia del prestidigitador, saca una moneda de su boca para pagar al barquero. Las palabras de la Sibila resuenan aún en la bóveda fría del escenario mientras Ella, quizá «en imitación de su antigua vida» se dispone a ser, olvidado su nombre, Irina, Antígona, Lady Macbeth..., y por fin Nora.

Cuando en la búsqueda de lo que es esencial en el teatro, lo que define su naturaleza, se ha procedido por eliminación, dos son los componentes que permanecen: actor y espectador.

Esta doble condición se cumple en nosotros, actores en la sombra al contemplar, como en un negativo, las figuras de la escena recortadas sobre el fondo expectante del patio de butacas. Desde el fondo del escenario, la inversión de la perspectiva no es sólo óptica; se trata de una nueva paradoja por la que nos sentimos parte de una ficción ajena y espectadores en la propia ficción.

Mientras Hades le habla de «errores repetidos», el público la ve alejarse ha-

cia el fondo del escenario, pero nosotros vemos a la actriz venir mostrando en su cara la sed de las mujeres. Cerbero, siempre atento, viene a buscar una silla, nosotros sabemos cuál, y que un pasillo de luz dará entrada a Eaco, Minos y Radamanto, entrañables amigos. Luego Pirandello dejará las sombras para acudir, junto a Espriu, Brecht y María de Zayas, a una tertulia de escritores: curiosa metáfora del infierno, bromeó en un ensayo el profesor. Los tres jueces van invitando a manifestarse a aquellas gentes pacientes que aguardan el momento de su actuación. Todo desde este lugar es complicidad, una respiración común, el deseo unánime de hacer teatro, de dar cumplimiento a nuestra función.

Esta es la perspectiva privilegiada. Los directores, dramaturgos, profesores, suben a la escena junto a los actores a disfrutar de sus temores, a experimentar el vértigo de ser otro, a exponerse en ensayos y representaciones a la mirada de los otros. Seguramente Goethe no deseó nunca ser actor; de ser así, hubiera comprobado que, tal como él quería, el escenario es tan estrecho como la cuerda del equilibrista. Y por esta cuerda vemos, desde el fondo del escenario, pasar a Shakespeare, a Lucela -nunca demasiado niña-, a Snyder, Slift, Graham, a los coros generosos cuyo futuro nos sostiene.

La actriz, poco a poco, ha ido llenando la escena de gestos y ecos, todo parece impregnado por las mil máscaras de su presencia, y parece que por fin Ella encontrará un nombre y una manera de decir «¡basta!».

Todo impresiones imprecisas; pero

viene Radamanto con un sobre en la mano para esta sombra, y el espectador que aguardaba sentado en el fondo del escenario se desvanece, sólo queda el actor. No hay contemplación cuando se camina sobre un delgado hilo que trenza nuestra voz a cada paso. Después de haberla visto ser tantas ellas, la actriz es de pronto Nora, y Helmer viene de mi mano a contar la miseria de nuestra hombría. Su voz ha de sonar, después de un largo silencio, con una ira intensa que muchos no creen propia. Las miradas de Ella están próximas ahora y encuentran en Helmer razón para el llanto; yo no quisiera ser este hombre desalmado, menos mal que el actor tiene almas de sobra.

Y acabada la escena, mientras miro a la actriz que solloza por Nora, vuelvo a la sombra acogedora, para encontrarme en un coro de voces amigas que se fingen amenazantes, aunque desean que Ella gane la partida. En los oídos resuena el eco de un portazo, cuando Hades, benigno, aparece en la pantalla; habrá un final feliz y un viaje de regreso. No sé cierto quién es, ni que hará al marcharse; pero si, como dice Hades, continua ensayando, yo quiero estar allí, donde cambian su indumentaria las gentes del teatro, donde pintan sus caras, donde repasan sus líneas -estudiantes siempre inseguros-, donde calientan sus voces con aire estrafalario, cuando se cogen las manos para inspirarse ánimos, cuando entre cajas se miran renunciando a la huida, cuando...

No están aquí los nombres de quienes lo hicieron posible; no podría olvidar a nadie.

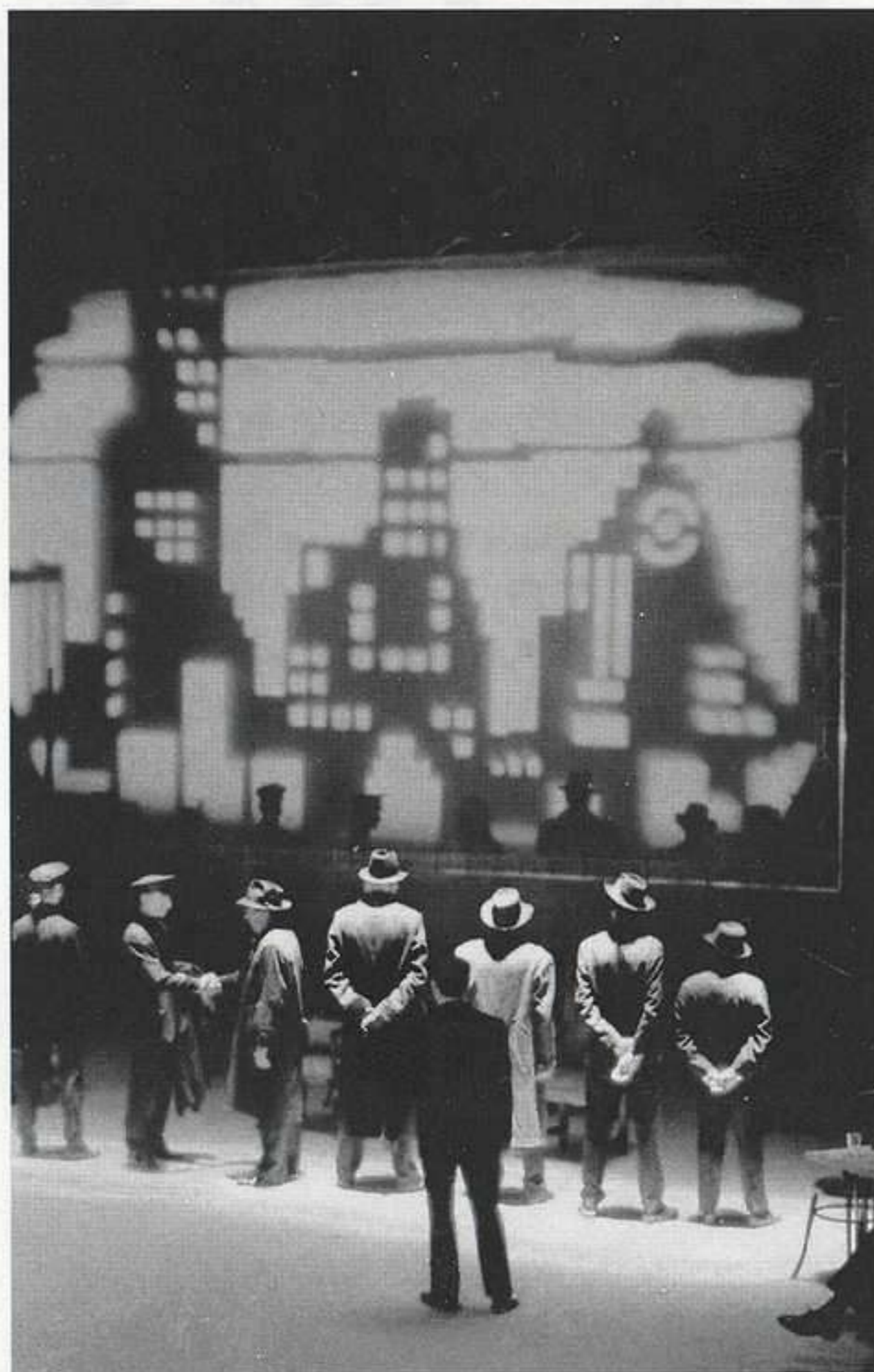
El lugar ideal para el encuentro

por Luis Maluenda

A pesar de pertenecer a la ADE desde hace ya varios años, nunca había colaborado o participado en Cursos, o en escritos en la Revista ni tampoco en los montajes teatrales que anualmente se ofrecen a finales de Noviembre. Había votado para los premios de Dirección y Escenografía que periódicamente convoca la ADE y también había asistido a las representaciones en la Sala Olimpia. Este año, por primera vez, me he incorporado a una manera más activa, asistiendo al magnífico Curso de Dirección de Opera que organizado por la ADE, fue dirigido e impartido excelentemente por Simón Suárez y otros expertos artistas y profesores. Desgraciadamente, o afortunadamente como me dijo Simón Suárez, tuve que dejar el Curso precipitadamente, para ir a Sevilla a dirigir *La Cocina* de A. Wesker. Posteriormente he participado en el Congreso de la ADE en Cádiz y finalmente, como actor he colaborado en el montaje dirigido atinadamente por Juan Antonio Hormigón.

El objeto de esta comunicación es relatar la experiencia del encuentro. Me dedicaré sucintamente a exponer lo más relevante para mí ya que un relato de todo lo que recuerdo, es privado y por tanto me llevaría muchos más folios. Ya he consumido casi un folio y corro el riesgo de que hayáis pasado página.

Me parece excelente que cada año se celebre en forma de representación teatral, la relación artística que nos une. Es precisamente ésta, trabajando durante los ensayos y sobre el escenario, la mejor forma de conocer a nuevos directores, reunirse con los ya conocidos, intercambiar información, reír, participar de nuevos puntos de vista y renovar el



Los Sombreros Negros y Los Matarifes en el fragmento de Santa Juana de los Mataderos. (Foto: César de Vicente).

propio, con el ingenio y originalidad de tus colegas. No hay, se me ocurre, mejor forma de conocer a alguien, a quien a veces sólo de oídas recuerdas, que verles ensayar, luchar con su memoria, a veces con su dicción, recordar las lecciones que no ha puesto en práctica, compararse silenciosamente con los otros. Compartir horas... a veces el tiempo que uno cree perder, es el necesario para iniciar una conversación inesperada que no se podría dar en otras circunstancias. Proyectos, vanidades, comentarios críticos, claro... tacto, todo se pone en juego. ¿Qué ha hecho, quién es, quién soy con relación a él? Como si ¿quién es y qué ha hecho?

fuera una balanza, la medida para establecer el modo de la relación con esa persona. Millones de cosas te pasan por la cabeza.

Trabajar en el escenario, para los directores de escena, es por lo menos, saludable. De nuevo todos los elementos técnicos que uno cree poseer se alborotan disgustados y se ríen de ti. Te miran de arriba abajo y te dicen quién eres realmente. Actualmente te sirven para eso. También para la reflexión, el recuerdo de cómo se pasa de la idea a la acción. De cómo los actores reciben tu información y la transforman en interpretación, de cómo recibes las palabras y te resulta difícil traducirlas en interpretación, de cómo uno siempre se quiere salvar y dejarlo para el último día, de cómo los actores a los que críticas porque lo dejan para el último día, hacen sencillamente, lo mismo que tú.

Quiero felicitar a todos los miembros de la ADE que impulsan este proyecto teatral, desde la dramaturgia, la escritura dramática o la dirección, hasta los miembros colaboradores que como yo, actuando, hemos hecho posible este encuentro de una manera artística. Especialmente el trabajo de Rosa Vicente quien ha afrontado un desafío múltiple, por los obstáculos que ha tenido que superar, sin olvidar su buena disposición, humor y armonía que en todo momento ha creado, demostrando con el resultado, su extraordinario talento como actriz. Insisto en que ésta es la manera que nos ayuda más a relacionarnos porque otorga el tiempo y el lugar ideal para el encuentro. Agradezco que hayan querido contar conmigo y quiero brindar mi solidaria y artística, en la medida de mis posibilidades, colaboración en el futuro.

Un afectuoso saludo, colegas.

Trabajar desde la emoción

por Carmen Dólera

Cuando Juan Antonio Hormigón me invitó a participar en el montaje de este año, reconozco que al principio pensé en la enorme cantidad de trabajo pendiente y estuve a punto de decir que no. Durante dos días me debatí en la incertidumbre, al final pensé que en una época de crisis abierta en nuestro sector, tal vez tenía más sentido que nunca hacer teatro por la simple necesidad de existir más allá de los valores que se imponen como fundamentales en nuestros días: la notoriedad y el dinero. Pero no era la única razón, durante casi nueve años he trabajado al lado de Guillermo Heras en la Sala Olimpia, en este tiempo prácticamente habíamos tenido que hacer de todo para mantener la actividad del Centro, pero nunca había tenido la oportunidad de actuar, era por lo tanto un reto y el deseo de que mi trabajo sirviera de homenaje a todos los que han formado parte del proyecto del C.N.N:T.E.

Luego empezamos los ensayos ante la vigilante mirada de Juan Antonio, o bajo la supervisión de alguno de los dos Ayudantes de Dirección: el paciente Antonio López Dávila y el irresistible Carlos Rodríguez. Lo peor -para mí por lo menos- fueron las horas que pasamos con los coros; repetíamos una y otra vez y cuando creíamos tener la letra atrapada, un descuido y vuelta a empezar, pero no nos desalentamos. Además, un grupo de personas que llegábamos de diferentes campos, empezamos a tejer entre nosotros una serie de sutiles lazos que se fueron agigantando en las cuatro semanas de trabajo. Oscar G. Villegas se eternizaba dando los compases de entrada para la «Oración» de «Santa Juana de los Ma-

taderos» y nosotros, el coro de «Los sombreros negros» empeñados en no entrar a tiempo en el ¡Hosanna!... Por fin empezamos la recta final. Mi Lucela temblaba el día que llegamos a la Sala Olimpia. Los camerinos se empezaron a llenar de cremas; vestuario; zapatería; gomina para el pelo... y en nuestras caras empezaron a aparecer los primeros síntomas de lo irremediable: ¡Vamos a probar vestuario, todos a escena! y las carcajadas se sucedían unas a otras cuando reconocíamos a los personajes con el atuendo definitivo para la representación. Juan Antonio Hormigón flanqueado por ayudantes, asistente y por Rosa Briones corregía desde el patio de butacas: «No, por favor, ¿Cómo va a salir con ese sombrero si parece un picador?» «Que le saquen la manga» «Me gusta más con el gabán negro»...

El día del ensayo general andábamos todos un poco resfriados. Las toses se lanzaban de un camerino a otro y los nervios también. Los maquillajes

empezaron a cubrir los rostros y los hombres y las mujeres que habían llegado unas horas antes sucumbían a los personajes. El regidor dio un toque en la puerta y nos avisó de la primera, de ahí al público un pequeñísimo cuarto de hora. Nos apresuramos a terminar, de pronto el vídeo y aún estábamos en la otra parte del teatro, teníamos que salir a escena por el lateral izquierdo del espectador y para ello debíamos cruzar el foso. Corrí por debajo del escenario lo que me dejaron mis piernas y salí a la oscuridad, alguien me tendió la mano para que no tropezara, era Kike Silva, después llegó Rosa Briones, luego Juan Carlos Ibarra, Alfonso Zurro, Oscar Villegas, Adolfo Simón, Juan Matute, Reme Rodríguez y Esperanza L. Tamayo, nos miramos en la oscuridad, nos cogimos las manos, alguien gastó una broma seguida de un Schiiss reclamando un silencio apenas roto. La luz, la orden y el segundo eterno de pasar desde las cajas hasta el escenario... La fiesta nos duró sólo cuatro días y el lunes, cuando algunos de nosotros nos encontramos teníamos cara de haber perdido algo hermoso. No sé si tendremos oportunidad de volver a trabajar juntos pero desde aquí todo mi cariño y respeto para Rosa Vicente, Andrés Amorós, Ana Diosdado, Juanjo Granda, Luis Maluenda, Jorge Saura, Carmen Cristobal, Juan Carlos Pérez Castillo, Fernando de la Iglesia y David Ferre, a los que no he nombrado antes porque salían por el otro lateral del escenario.



En el centro, Enrique Silva (Minos/Mauler) rodeado por los coros de Los Sombreros Negros y Los Matarifes. (Foto: César de Vicente).

Trazos en el mapa de Recuerdo

por Alfonso Zurro

En la agenda fría y cotidiana, quedan señalados tres días de Noviembre con unos datos: «Madrid. ADE. Representación. Olimpia». Buscando en los mapas de Recuerdo, encuentro señales, marcas que se grabaron en esos días. Estas son, sin orden ni concierto, algunas de ellas.

— La mano de la actriz enlazada sobre la mía, al tiempo que un coro germánico descargaba una monótona lluvia de voces sobre nuestras cabezas.

— Una mosca, moribunda de otoño, posada en la moqueta roja, a la derecha de mi zapato derecho, mientras Antígona decía: «¿Pretendes algo más que darme muerte, una vez que me has apresado?».

— Los ojos de cansancio. La mano en la mejilla. La pipa apagada. En la butaca, el director. Ultimo ensayo.

— El bote de leche desmaquilladora caído y desangrado sobre el suelo del camerino.

— La apresurada entrada en escena del puñal macbethiano atraído por fuer-

zas gravitatorias. Cara o cruz. ¡Y Newton observando una manzana!

— El Coro de los Sombreros Negros: «No olvides que tus zapatos están manchados de sangre».

— Y el de los Matarifes: «Y no trates de quitártelos, porque siempre los necesitarás».

— La espera entre cajas, oscura, fría, las identificaciones, la preparación..., y Nora y Helmer una y otra vez sobre la pantalla. Portazo. Otro. No, el último. Empezamos.

— El contraluz de Ella, caída sobre el diván, segada por el trazo níveo de la chaqueta de su marido.

— Los tres escritores, que sentaditos en torno a un estéril velador, miraban generosamente a un tal Brecht, y le echaban una invisible maroma en sus ahogos.

— La boca negra del escenario, vuelta del revés, y enseñándome su inquietante dentadura: ¡Cuántos ojos!

— Las sillas y sillones vacíos, abandonados en un desorden calculado, que te aguardan y te despiden desde la misma posición.

— El maestro de la ceremonia desmadejando la soga blanca, y trazando un cuadrilátero dormido.

— La imagen cinematográfica final, que me envolvía de extraños y opuestos significados. Interrogantes del teatro.

— El río que fluía por el patio de butacas, la barca que lo atravesaba y esas primeras palabras: «Ya queda poco».

— Los ojos nuevos de los nuevos amigos...

Y todo un sinfín de momentos y sensaciones, que siguen y seguirán para siempre trazados en los terrenos de Recuerdo.

Gracias.



Rosa Vicente (Ella/Juana) es sostenida por Carmen Dólera (Sombrero Negro). (Foto: Miguel Garrote-La Información de Madrid).

El teatro que siempre amé

por Ana Diosdado



Rosa Vicente (Ella/Nora) y Juan Carlos de Ibarra (Helmer) en un momento de "¿Qué hizo Nora...?" (Foto: Manuel Martínez).

Cuando Juan Antonio Hormigón me propuso participar en el espectáculo que este año planeaban representar en la Olimpia los directores de escena, como ya viene siendo habitual por parte de la ADE, accedí encantada sin conocer el texto y sin saber exactamente cuál iba a ser mi intervención personal en el mismo. La función y el papel, que se dice. Por supuesto, existía a priori la garantía de que las metas serían importantes y, en cuanto a mí, la fórmula con la que iba a llevarse a cabo todo ello constituía la ilusión de mi vida, difícilmente alcanzable por lo general: ensayar como actriz un buen espectáculo durante el tiempo que sea necesario, y representarlo sólo un día. Luego fueron tres días, -lo cual resultó

mucho más gratificante que uno sólo- y mi participación en los ensayos se quedó por desgracia, en prácticamente nada. "Problemas ajenos a mi voluntad" como dice el tópico, me impidieron acudir regularmente y seguir día a día el proceso de gestación, que suele ser la vivencia más apasionante del hecho teatral. Pero, a pesar de ello, y gracias a la comprensión y paciencia de toda la compañía, con Hormigón a la cabeza, pude al fin formar parte de la ancestral y maravillosa ceremonia, ser uno de sus oficiantes. Y fui muy feliz durante esos tres días. Me reencontré con muchos valores, principios y actitudes que, salvo honrosas excepciones, no acostumbro a ver a mi alrededor. El teatro volvía a ser el teatro que siempre conocí, que siempre amé, el teatro que me

rodeaba en mi infancia y en mi juventud, con su entrega, su responsabilidad, su rigor y su grandeza. Curioso que, exceptuando a Rosa Vicente y a Juan Matute, no se tratara de profesionales de la interpretación. Por eso me parecería absurdo hablar aquí de calidades, genialidades o meros resultados personales -exceptuándolos, insisto, a ellos dos- y sí recalcar que durante aquellos tres días yo me sentía inmersa en algo vibrante, cálido, entusiasta, exaltadoramente vivo, que me devolvía el ánimo en gran parte perdido de no abandonar, de seguir luchando por rescatar el teatro de manos de los aburridos, de los escépticos, de los rutinarios y también de aquellos mercaderes que no tienen tiempo -ni ganas- para charlar sobre la musicalidad del octosílabo barroco, so-

bre la malicia de una réplica sutil, o de la estética estremecedora y poderosamente expresiva de un coro que avanza para crear un clima.

Por todo ello, por el privilegio de haber compartido escena, camerino y confidencias con esa espléndida y verdadera actriz que es Rosa Vicente, por la gratísima compañía de entusiastas jóvenes y menos jóvenes, tanto en el escenario como en los susurrantes y emocionados pasillos, quiero hacer constar desde aquí mi agradecimiento a Juan Antonio Hormigón, y a esa su "Nora", de la que seguimos sin saber qué hizo cuando se marchó, pero cuyo paso misterioso por el Hades nos obligó a reflexionar una vez más sobre el difícil lugar de la mujer en nuestras sociedades.

A propósito del texto, -¿cómo no hacer un comentario al respecto?-, confesaré que mi ángel malo me pinchaba mientras lo representábamos para que robase arteramente la fórmula y la convirtiese en una pieza mas asequible al espectador medio, -¿quién será, por cierto?- pero mi ángel malo jamás me ha vencido llevándome a ese tipo de charranadas. Mi ángel bueno, en cambio, me sugiere desde entonces que convenza a Doménech, a José Ramón Fernández, a Hormigón y a Carlos Rodríguez de que se planteen ellos esa posibilidad. Estoy segura de que esta magnífica "Nora" puesta en pie por Hormigón no va a morir tras sus tres representaciones en la Olimpia, pero será siempre un espectáculo para iniciados, tiene demasiadas claves cerradas, y algunos puntos oscuros. ¿Por qué no darle una hernana menor más extrovertida?... Ya sé, ya sé, qué bien se ven los toros desde la barrera...

Bueno, creo que podría seguir comentando esta estupenda experiencia que me fue dado compartir, durante varios folios más pero apuesto a que tanto María de Zayas como el divino Lope me encontrarían de una pesadez difícilmente soportable incluso en las oscuras y largas veladas del Hades, así que...

... Amigos, gracias.

Travesía al Hades

por Rosa Briones

*Esta es la nave de los locos;
de la locura es el espejo.
Al mirar el retrato oscuro
todos se van reconociendo.
Y al contemplarse, todos salen
que ni somos, ni fuimos cuerdos,
que no debemos tomarnos
por eso que nunca seremos.
No hay un hombre sin una grieta,
y nadie puede pretenderlo;
Nadie está exento de locura
nadie vive del todo cuerdo.*

SEBASTIAN BRANT, 1494

¡Dios!, ¡una barca atravesando el patio de butacas de la Olimpia! ¡están locos!... Claro que, cualquiera que se sume a esta empresa, acción teatral, no parece tener muchas posibilidades de no serlo. Un mes escaso navegando, ensayando contra viento y marea del quehacer cotidiano para, atravesando la laguna Estigia, llegar a la tierra del olvido (nunca mejor dicho). ¡No es para menos!

Al igual que en la remota Narsenschiff (nave de los locos) la tripulación de esta embarcación con nombre de mujer envuelto en interrogante: estudiantes, técnicos, actores, profesores, directores, dramaturgos, usurpaban al recuerdo la locura, el amor que sobre los escenarios del tiempo, depositaran otros seres, nombres propios ya impresos en la historia de la literatura dramática: Pirandello, Espriu, Shakespeare, Brecht, Lope de Vega, Ibsen, Chejov...

Sus palabras ahora, se dibujaban, invadían labios ajenos para hablar sobre «ella», personaje siempre a la zaga de ser comprendido, a veces género del ser humano olvidado, que en esta ocasión se alzaba hasta el centro a ser protagonista del juego dramático que José R. Fernández, Fernando Doménech, J. Antonio Hormigón y Carlos Rodríguez habían creado: un juicio de extrañamiento procedimiento donde «ella» dejaría de ser una para convertirse en múltiples.

«EACO.- Antes había que fijar la condición, este procedimiento no participa de ningún tiempo.»

¿Condición?... Ancestrales gremialistas, cubículos de deseos frustrados, soporte histórico de realidades aparentes ¡Benditas prostitutas!

La carta de navegación da un salto en el tiempo, volvemos a los mitos de la antigua Grecia, la hija del ciego e incestuoso Edipo, Antígona, se halla en el cuadrilátero para enfrentarse a Creonte, aun sabiendo que como tantos otros, su combate está comprado por las fuerzas que todo lo sustentan: la norma, el poder inquebrantablemente impúdico ya tiene claro el resultado ¡qué importa un crimen más en su memoria! Se dice que la historia siempre la escriben los vencedores. A esta especie, la humana, le quedan pocos, apenas supervivientes (perdón, este salto en el tiempo no corresponde a Nora, sino a este siglo de astillada geografía en perpetuo conflicto).

«MINOS.- ¿Por qué inocente? ¿por qué son otros los que mueven su destino?»

La nave no para, el procedimiento continúa: Macbeth, la Vengadora, Santa Juana de los Mataderos... y por fin Nora, jamás un adiós abrió tantas puertas.

«NORA.- Ante todo soy un ser humano...».

Diario de abordo 24 de Noviembre de 1994. Esta peculiar Narsenschiff ve a lo lejos las tablas donde ha de arribar, como una voz esperada se oye sereno el primer «prevenidos». Las luces, la música, el espacio, las imágenes... los compañeros y ellas aguardan en silencio; sin remedio presienten que les toca abandonar la nave sabiendo que lo más rico fue el haberse embarcado en esta experiencia. Abajo, en la bodega, reposan los primeros bocetos, las primeras lecturas, los primeros ensayos, las primeras pruebas, los primeros... Por fin se ha lanzado la pasarela que comunica con tierra. Desde el patio de butacas unos ojos expectantes aguardan.



(Foto: Manuel Martínez).

Rosa Vicente o el cuerpo ficticio

por Carlos Rodríguez

Yo la llamaba por teléfono para ver si teníamos esta entrevista y ella siempre me preguntaba: -«Pero ¿de qué te voy a hablar?». Y yo: -«Pues de ti, y de esa Nora que se marchó». Y la cita se nos iba postergando, como sin darnos cuenta. Hasta que al fin quedamos una tarde. Rosa llegó, sonriente como siempre. «¿Sabes que desde que terminamos las representaciones, no puedo pegar ojo?», me dijo, «yo creo que este trabajo me ha dejado insomne». Comentamos divertidos la situación. Después yo encendí el «casete», y Rosa volvió a preguntarme:

- ¿De qué quieres que hablemos?

- *De ti y del trabajo en ¿Qué hizo Nora...?*

- ¿De mí? Pero ¿del cuerpo ficticio...?

Y así comenzamos esta charla. A

caballo entre Ella y Cerbero, Rosa Vicente y Carlos Rodríguez devanando algunos hilos de la madeja de aquel espectáculo.

C. R.- ¿Qué es eso del cuerpo ficticio?

R. V.- Verás, cuando estábamos con este trabajo yo andaba leyendo un libro. Y, en medio de aquella historia de Rosa Vicente que luego era «Ella», y que «Ella» era a su vez otro personaje en un momento determinado, justamente en un apartado del libro sobre la pre-expresividad venía lo del cuerpo ficticio. Yo lo leí como una cosa más. Pero de pronto me di cuenta de algo que yo no sabía del Nô japonés: el actor hace la escena, la termina y se va, y cuando se va no es el actor, pero tampoco es el personaje que acaba de interpretar. Hay una zona ficticia. Eso ocurre en el Nô y en el Kabuki. Nosotros, en el teatro occidental lo tenemos formulado de otro modo. Hablamos de



la identificación entre el cuerpo individual, cotidiano, y el cuerpo ficticio del personaje, es decir el actor y el personaje, pero nunca hay una zona intermedia.

Cuando planteamos este trabajo, me encontré con algo que me llevaba a una situación parecida a la del Nô japonés. Cuando yo terminaba un personaje de las escenas con los autores, yo no era Rosa Vicente, pero sí otro personaje: «Ella». A eso nosotros le solemos llamar teatro en el teatro. O sea, cuando un actor deja de ser un personaje pero no es el actor. Me hubiese apetecido -una vez hecho el espectáculo y si hubiésemos seguido con más funciones- haber empezado a explorar en esto, en este «otro personaje» que, excepto en algún momento en que hablaba, sólo se manifestaba con su actitud muda, con eso que llaman pre-expresividad. Porque, seguramente, tal y como se planteó ese texto, estábamos por primera vez ante una reflexión con elementos del teatro Nô, que no existen con esa tradición en el teatro occidental.

C. R.- *Perdóname, pero entonces me asalta una duda existencial: ¿con quien hablaba Cerbero?*

R. V.- Con «Ella», con esa zona ficticia. Y si eso lo llevas además al reino del Hades, todavía es más apasionante... Todo esto no te lo digo con una claridad absoluta, sino como hipótesis. Hubiese sido bonito empezar a indagar por ahí una vez hecho el espectáculo. Pero es algo que no planteé, porque bastante teníamos con que todo funcionase cuando llegásemos al estreno. En cualquier caso es una pequeña frustración que me ha quedado, independientemente de que el trabajo de este espectáculo ha sido apasionante.

C. R.- *¿Sabes que acabas de abrir un brecha? Me parece muy interesante todo eso que formulas... Porque efectivamente teníamos claro el juego de «Ella», incorporando toda una serie de personajes, que era el núcleo de todos los problemas y al mismo tiempo la clave del desarrollo. Pero ciertamente no tuvimos tiempo de profundizar en las consecuencias*

de ese juego. El hecho de estar en el Hades, crea también un referente, y quizás unas implicaciones desde la interpretación...

R. V.- Estábamos ante un material de reflexión riquísimo, que por las propias circunstancias del espectáculo en lo que se refiere al tiempo -y no sólo de preparación sino también de exhibición-, no se ha podido explorar tan a fondo. No me siento autorizada a afirmar o negar esas conexiones de que te hablo, pero sí es verdad que el trabajo contenía elementos que me han revuelto por dentro toda una serie de formulaciones occidentales sobre el teatro dentro del teatro.

C. R.- *A lo mejor eso tiene algo que ver con lo que me decías antes de que, después de veinte días de haber terminado con el espectáculo, sigues insomne...*

R. V.- Nunca me había pasado, ni siquiera ante la muerte de familiares muy cercanos... Yo creo que ha sido una especie de «estrés», la tensión de no saber si podía o no llegar en ese tiempo...

C. R.- *¿Tú en otros trabajos no has soñado con el personaje que tenías que interpretar?*

R. V.- No. Lo que sí me ha ocurrido muchas veces es soñar que estreno y no me sé el texto. Cosa que no me ha sucedido ningún día en esta ocasión. (Risitas). Será que estaba tan segura de que no me lo iba a saber, que no necesitaba soñarlo. (Risitas)

C. R.- *Te preguntaba lo de soñar con los personajes, por si es que esta vez se te habían agolpado todos y ya no sabías cuál elegir (Más risas)*

R. V.- Yo creo que, en ese sentido, esta ha sido la experiencia más dura que he tenido como actriz. Sobre todo al principio, cuando yo decía -¿te acuerdas?- «necesito saber urgentemente cuándo soy yo, cuándo es la otra...»

C. R.- *Incluso, antes, nos habías*



dicho que estábamos locos y que cómo se nos ocurría hacer algo tan complejo...

R. V.- Es que pensaba que era un disparate... Te tengo que confesar una cosa: yo acepté el trabajo como una especie de desafío destructivo. Cuando recibí el texto, y teniendo en cuenta el tiempo que teníamos, pensé que no había un ser humano capaz de memorizar, elaborar, asumir, en fin, todo lo que son las etapas de la creación, en ese tiempo. Y mucho menos el tipo de reto que se estaba pidiendo, es decir, pasar de un personaje a otro en dos segundos con una composición distinta... Al principio, me negué a hacerlo. Y cuando lo acepté, lo hice pensando «mira, como no trabajo, es una forma de que haga tal ridículo que nunca más tenga la poca vergüenza de salir a un escenario».

C. R.- *Y te salió todo al revés, porque no hiciste el ridículo y tuviste un éxito impresionante...*

R. V.- Sinceramente, pensé que eso no se podía hacer. ¡Es que es un texto...!

C. R.- *Pero al final salió bien...*

R. V.- ¡Espléndido! La verdad es que estoy muy satisfecha, si no fuese por eso que te digo de haber continuado con las representaciones para poder indagar algunos aspectos.

C. R.- *Sí, lo mismo me han comentado varios de los que han intervenido...*

R. V.- Me da la impresión de que, en contraste con las experiencias anterior-

res, en el proceso de este espectáculo se ha creado un ambiente que, sin plantárselo nadie, ha sido como el de una compañía, y hemos llegado al estreno con una compañía formada, independientemente de los niveles interpretativos de cada uno. Y, claro, en tanto que compañía, sólo cuatro días de función resultan frustrantes. Para mí, por ejemplo, ha sido una de las experiencias humanas que me han hecho sentir francamente bien, me ha reivindicado con el teatro. Creo que eso me ha ayudado también como actriz a realizar rápidamente el proceso de trabajo. Era un carro del que estábamos tirando todos, un proyecto común. Eso es lo que a mí, en toda mi carrera, siempre me ha interesado...

Y con esos recuerdos, la emoción de los buenos momentos vividos, y los lazos que se crearon durante aquellos días, se nos fue yendo la tarde... Y yo me quedé dándole vueltas a lo del cuerpo ficticio, a lo del teatro en el teatro, a Ella y a Cerbero en el Hades, y por supuesto, sin saber qué demonios hizo aquella señora a la que vi regresar con Caronte a un mundo incógnito.

Caronte desde la Estigia

por Fernando Doménech

Todo es, en el fondo, incierto.

Recuerdo los cines de mi infancia. Eran los cines de sesión continua, a los que siempre llegábamos cuando ya había empezado el NODO. La sala siempre estaba a oscuras, una oscuridad aún mayor para el que acababa, deslumbrado, de dejar atrás la luminosidad de la tarde madrileña. Indecisos, esperábamos a la orilla de aquel océano de sombras a que apareciese la luz moviediza de la linterna. Tras ella llegaba el acomodador y, con la pericia del que conoce todos los secretos de la singladura, nos guiaba por aquella invisible región de sueño. A nuestros alrededor se oían voces, se presentían miradas y roces. En la pantalla, imagen

fidelísima del infierno, Franco siempre inauguraba un pantano. Llegados al oscuro lugar que nos estaba destinado, con un gesto mil veces repetido, él esperaba su propina. Apenas recibida, desaparecía con un gruñido y nos dejaba abandonados, solos frente a la pantalla donde ya habían empezado a evolucionar los grupos de coros y danzas.

Nunca antes había caído en la evidencia de que el patio de butacas es un reflejo pálido, pero fiel, de la Estigia. Abandonado el mundo de los vivos, la calle, la conciencia, nos internamos en ese territorio de nadie, nos dejamos llevar hacia ese otro mundo de imágenes mentidas, sombras que deambulan por un lugar vacío a imitación de lo que hacen los vivos allá atrás, allá lejos. Y el olvido de nosotros mismos, de nuestros

afanes y preocupaciones, nos va invadiendo dulcemente mientras nos deslizamos por las aguas muertas del ensueño.

Lástima que casi hayan desaparecido los acomodadores, esos nuevos carontes que habían sustituido la barba limosa por los galones de portero mayor. Una dramaturgia consciente debería incorporar -ya para siempre- al viejo barquero que, casi sin sentirlo, llevase de la mano a los espectadores hasta la oscura región donde desaparece la vida y comienza el ritual.

Ha llegado el momento. Acomódense en sus asientos. Una barca se desliza por el fondo de su conciencia. Olvídelo todo. La vieja ceremonia va a comenzar.

Lo demás es silencio.



Rosa Vicente (Ella/Nora) y Juan Carlos de Ibarra (Helmer) en un momento de "¿Qué hizo Nora...?" (Foto: Miguel Garrote-La Información de Madrid).

Una ocasión para el recuerdo

por Fernando Doménech

El viernes, 25 de noviembre, tras el estreno de la última producción de la ADE, *¿Qué hizo Nora cuando se marchó?* se celebró en la Sala Olimpia, de Madrid, la fiesta anual de entrega de los premios ADE, ya en su octava edición. Al evento asistieron la Ministra de Asuntos Sociales, la Directora del Instituto de la Mujer y el Director General del INAEM entre otras personalidades del mundo de la política y de la cultura.

La entrega de los premios de la ADE no es la entrega de los Oscar, ni siquiera la de los Goya. Pero se va acercando. Estos modestos premios, que no suponen sino el reconocimiento de un trabajo bien hecho por los mismos compañeros de profesión, han tenido este año una cierta solemnidad, la que les va correspondiendo por una trayectoria que empieza a ser larga.

El acto, como ya es tradicional, comenzó tras el estreno de la obra que cada año prepara la ADE para esta circunstancia. Una obra escrita e interpretada por gentes de teatro (directores, escritores, críticos) para inducir a una reflexión sobre nuestro arte. En esta ocasión, coincidiendo con la entrega del Premio María Teresa León para escritoras dramáticas, la reflexión versó sobre la mujer en el teatro: un recorrido por algunas de las escenas que han marcado el papel de la mujer en la escena. Nora, finalmente, se marchó. Pero sin duda se quedó a la entrega de los premios ADE.

En el escenario de la Sala Olimpia, donde se situaron las autoridades y la Junta Directiva de la ADE, abundaban los «smokings». (No hay que llamarse a engaño: era el traje de la representación que acababa de finalizar). En la sala se agolpaba un público especial:

VIII Edición de los Premios de la ADE

los directores, los actores, la farándula. Los protagonistas de la noche.

El acto comenzó con el recuerdo. La pantalla de la Olimpia permitió proyectar un vídeo en que se hacía la historia de los premios desde su primera edición hasta hoy. Y con los nombres de los premiados, imágenes de las representaciones que, desde hace cuatro años, acompañan la entrega. En ellas, la emoción de volver a ver a Enrique Ciurana, el compañero desaparecido este año y que en la edición pasada hizo una magistral creación en su papel de Goldoni. Para él y para otra compañera fallecida, Zulema Katz, hubo entrañables palabras a lo largo del acto.

A continuación el Presidente de la ADE, haciendo alarde de prudencia y brevedad, dio la bienvenida todos los asistentes. El Secretario General hizo un balance de la actividad de la asociación durante el año 94. Y se entregaron las «Tarascas» de este año.

Las Tarascas son los simbólicos agradecimientos de la ADE a las personas que, durante el año que se acaba, han colaborado en sus actividades. Las Tarascas del 94 se concedieron a:

José Bablé, Director del Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz.
Teatro Lírico de la Zarzuela
Instituto de la Mujer

Juan Matute, actor y Secretario de Acción Sindical de la Unión de Actores, y

Rosa Vicente, actriz.

Tras esto, se procedió a la entrega de los premios y los finalistas de los mismos en sus distintas modalidades.

En primer lugar, se hizo entrega del Premio ADE de Creación Coreográfica, que se concede por tercer año, y en cuya votación han participado, junto a los directores de escena, la Asociación de Profesionales de la Danza. Carmen Senra fue la encargada de entregar el premio, que correspondió a NACHO DUATO por *Tabulae*. Éste no pudo recoger el premio por encontrarse ausente, y lo hizo en su lugar Carlos Iturrioz, que leyó una carta de Duato. Los finalistas fueron Denise Perdikidis y Salvador Távora y José Antonio.

El Premio Joseph Caudí de Escenografía fue entregado por Ramón Caravaca, Viceconsejero de Cultura de la Comunidad de Madrid, quien, en una breve alocución, lamentó que no se hallara presente, junto a la administración del Estado y de la Comunidad, el Ayuntamiento de Madrid (Y es cierto que no se encontraba el Ayuntamiento, aunque, muy discreto, pudimos ver al concejal Pedro Ortiz entre el público). Los finalistas de este premio fueron Jon Berrondo y Antonio Saseta y José Luis Castro. El premio correspondió a ÁLVARO AGUADO y GUILLERMO HERAS por la escenografía de *Nosferatu*. Al encontrarse ausente Guillermo Heras, recogió el premio Alvaro Aguado.

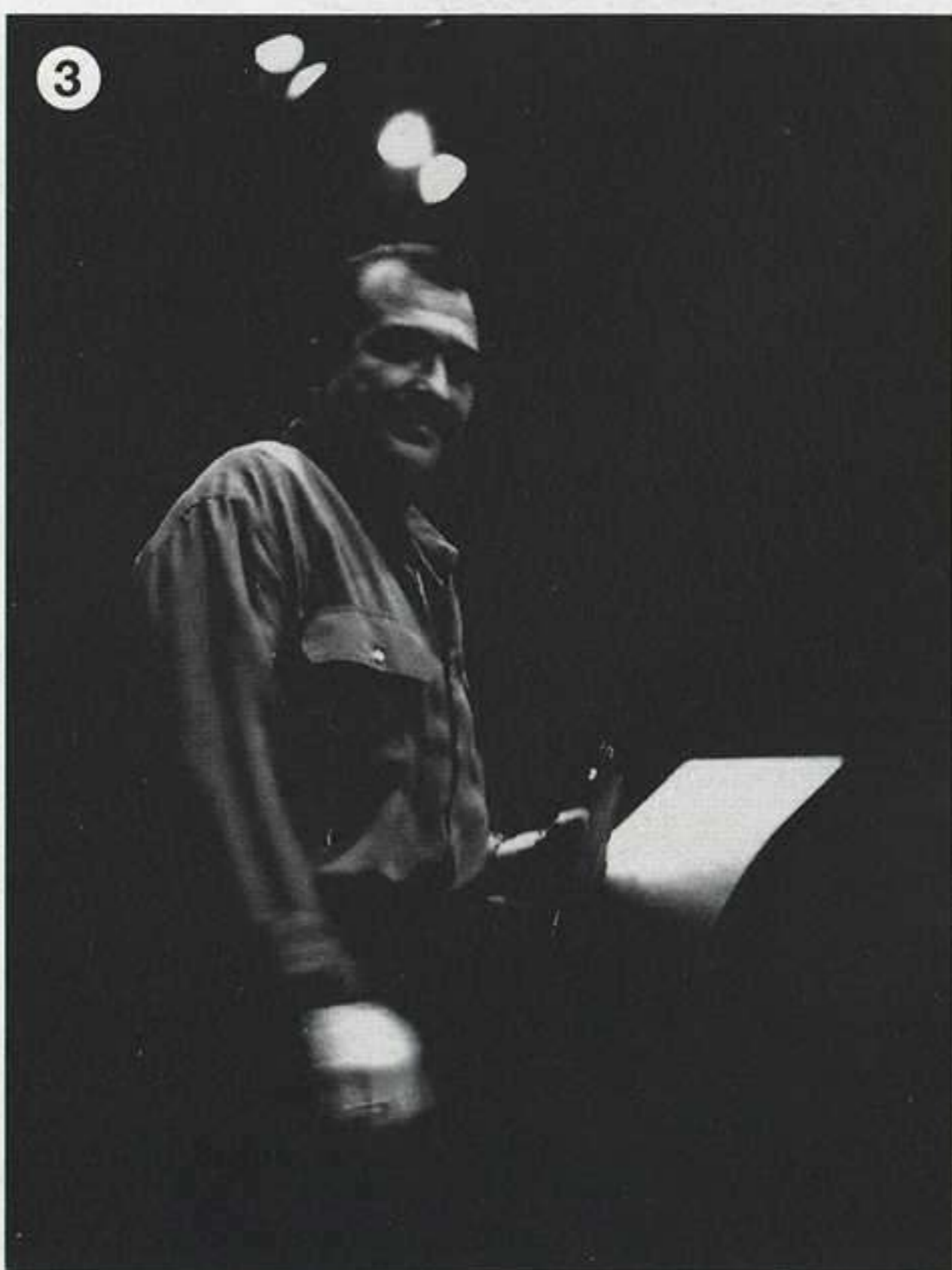
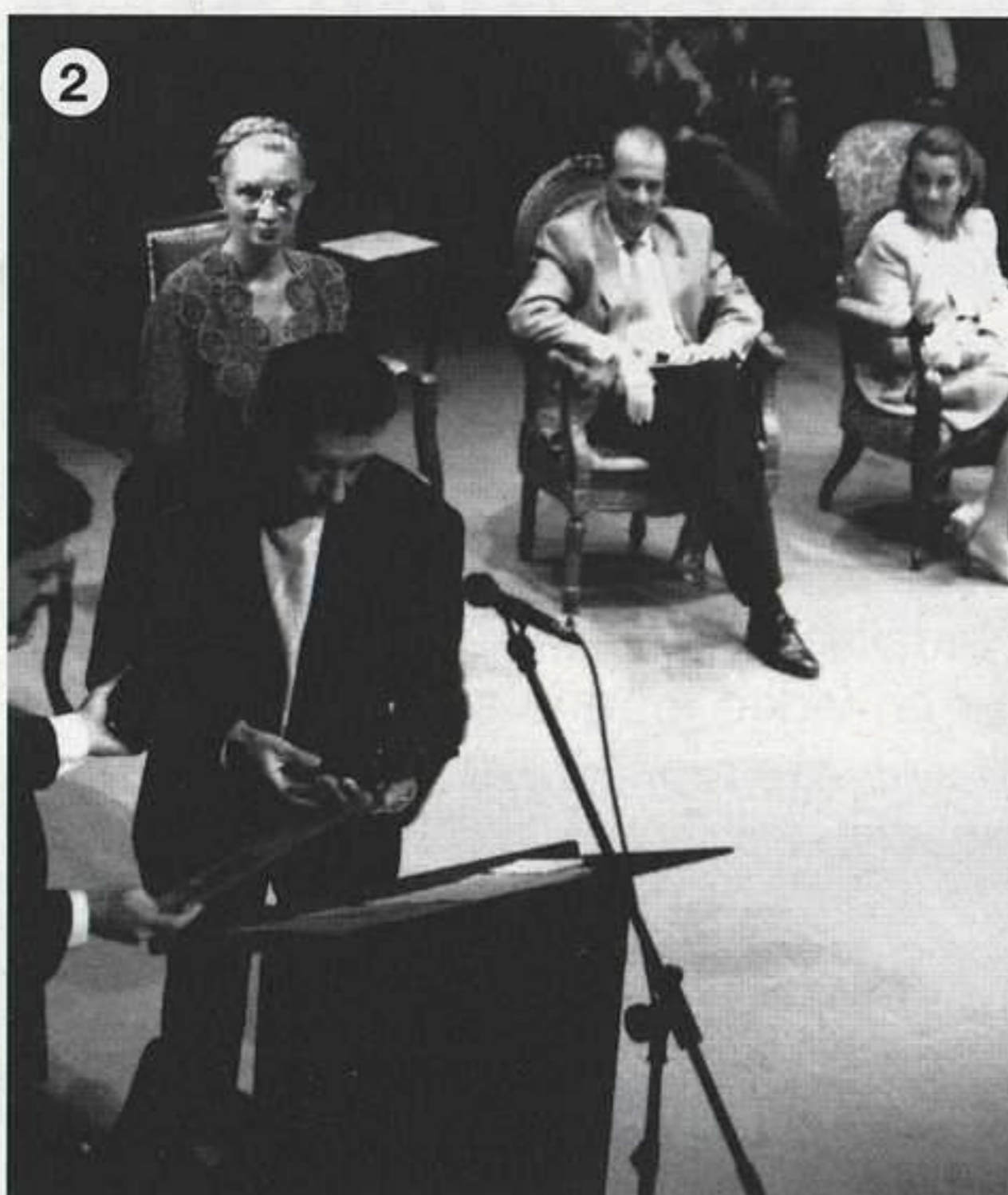
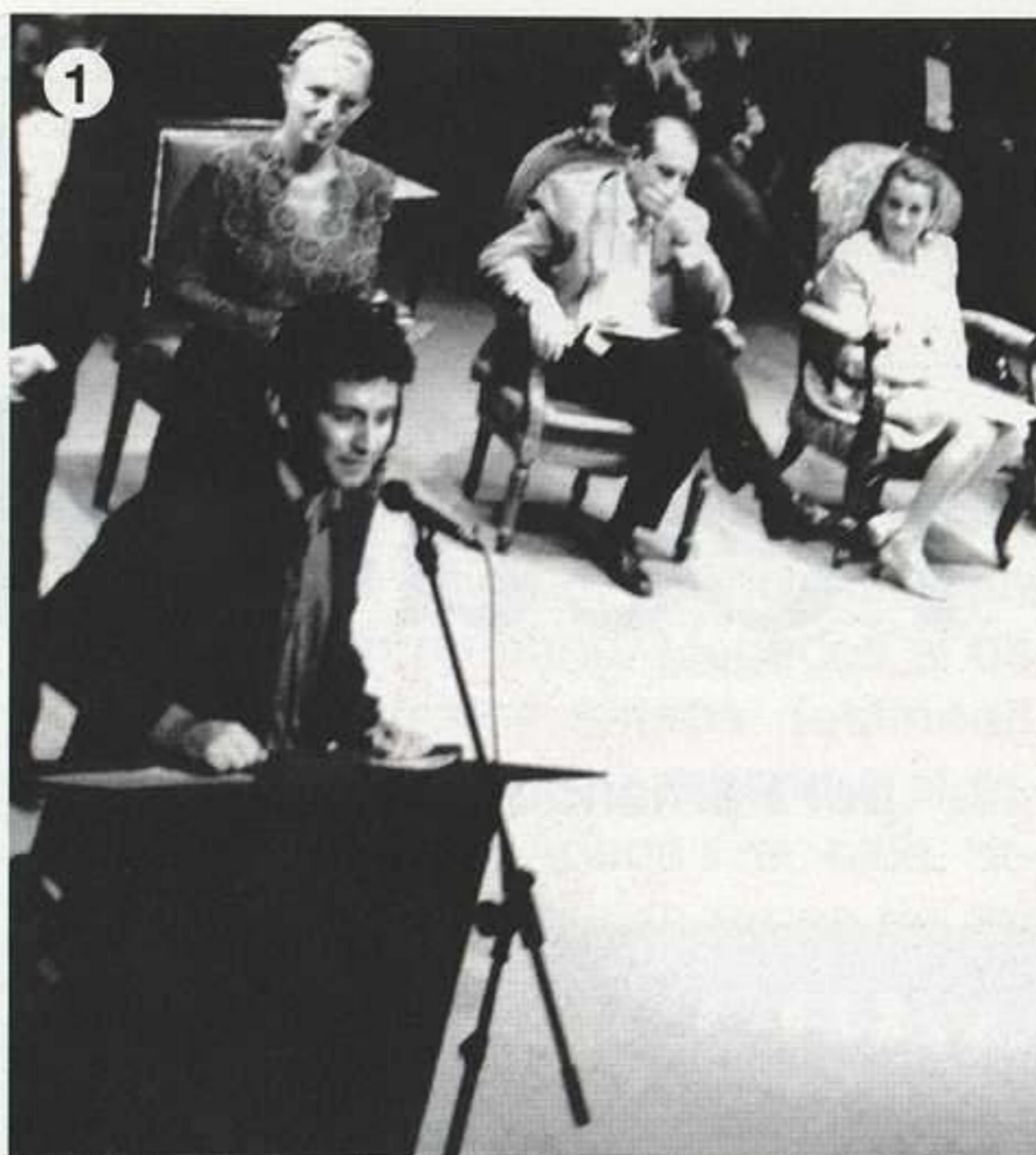
El Premio José Luis Alonso para jóvenes directores, que se concede desde hace tres años, correspondió en esta ocasión a ADOLFO SIMON, por su montaje de *Martillo*. El mismo Adolfo Si-

món recogió el premio de manos del Presidente de la ADE y lo agradeció con sentidas palabras en nombre de todo su equipo.

El Premio Segismundo, con el que se reconoce una labor teatral significativa, se concedió al equipo del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas. El que ha sido hasta hace poco tiempo su director, GUILLERMO HERAS, no se encontraba presente por estar trabajando en Argentina, Pero sus palabras llegaron por medio de una carta que leyó el Secretario General. El Premio, entregado por el Director General del INAEM, Juan Francisco Marco, fue recogido por ALFREDO MORA en nombre de todo el equipo del CNNTE.

Y se llegó a la entrega del Premio ADE de Dirección, sin duda el de mayor solera y significación dentro de la Asociación. Los finalistas fueron JESUS CRACIO, GUILLERMO HERAS, ADOLFO MARSILLACH y LLUIS PASQUAL. El premiado fue ALFONSO ZURRO, por su montaje de *Pasodoble*. La entrega corrió a cargo de ANA DIOSDADO, que tuvo sentidas palabras para la ocasión.

La gran novedad de la noche, sin embargo, fue la entrega del I Premio María Teresa León para escritoras dramáticas. El Secretario General, Juan Antonio Hormigón, explicó brevemente el premio, que se convoca en colabora-



- 1 Alfonso Zurro, Premio ADE de Dirección, 1994.
 - 2 Jesús Cracio, finalista Premio ADE de Dirección, 1994.
 - 3 Alfredo Mora recogió el Premio Segismundo correspondiente al CNNTE.
 - 4 Marina Subirats, Directora General del Instituto de la Mujer, recogió la Tarasca que le fue concedida a dicha institución.
 - 5 Rosa Vicente recoge su Tarasca 1994.
 - 6 Juan Matute, Tarasca 1994.
 - 7 Ana Diosdado conversa con Cristina Alberdi, Ministra de Asuntos Sociales y con Ramón Caravaca, Viceconsejero de Cultura de la C.A.M.
 - 8 Cristina Alberdi, Ministra de Asuntos Sociales.
 - 9 Adolfo Marsillach, finalista Premio ADE de Dirección 1994.
 - 10 Cristina Alberdi, Ministra de Asuntos Sociales, entregó el Premio María Teresa León para Autoras Dramáticas, 1994.
- (Fotos: Rosa Briones)

PREMIOS ADE 1994



ción con el Instituto de la Mujer, y al que se han presentado casi un centenar de obras procedentes de todos los lugares de España y de muchos del extranjero. Incluso ha llegado un original de Finlandia. Tras esta introducción intervino la Ministra de Asuntos Sociales, D^a Cristina Alberdi, que fue también la encargada de entregar el Premio. Leída el acta del Jurado, resultó que el premio se había concedido, ex-aequo, a dos escritoras: LUCIA LARAGIONE y LUCIA SANCHEZ. Ésta última no se en-

contraba presente: se leyó su carta. LUCIA LARAGIONE, por el contrario, recibió el galardón y pronunció unas breves y emocionadas palabras.

Con ello se dio fin a este acto, una de las grandes ocasiones de la ADE cada año. En esta ocasión la entrega de los premios se produjo en unos días en que el ambiente cultural del país estaba especialmente caldeado por las polémicas surgidas alrededor de los premios literarios y artísticos. Casi en las mismas fechas, se habían dado a conocer

los Premios Nacionales de Teatro: uno de los galardonados renunció al premio y se permitió insultar con total gratuidad al otro premiado. Durante días corrió, si no la sangre, la tinta de los periódicos sobre premios y premiados.

En contraste, de los premios de la ADE se podría decir lo que declaró Adolfo Marsillach al recoger su nominación para el Premio ADE de Dirección: «Nada que objetar.»

Lo cual, en los días que corren, no es poco.

Una nueva generación y un trabajo honesto

por J.R.F.

En estos días se hablaba mucho acerca de la conveniencia de otorgar los premios a artistas consagrados o a aquellos para los que el reconocimiento pueda ser un espaldarazo. Esta edición de los premios de la Asociación de Directores de Escena parece haber decidido dar un paso hacia el reconocimiento de una nueva generación de creadores. Los premios -no lo olvidemos, votados por los miembros de la Asociación, de profesionales para profesionales- recayeron en hombres de la escena española de los últimos diez años.

Esto es obvio en el Premio José Luis Alonso para jóvenes directores: Adolfo Simón (Torrent, Valencia, 1959) obtuvo este galardón por su puesta en escena de *Martillo*, de Rodrigo García, un montaje muy especial por cuanto fue realizado con un grupo finlandés, estrenado en agosto en el Festival de Tampere -el más importante de Finlandia- y representado en Pori durante varias semanas antes de llegar a la Sala Cuarta Pared de Madrid, como parte de la programación de la muestra alternativa; un trabajo complicado, primero por la difi-

cultad del texto de García -si bien este texto supone una invitación a la libertad del director de escena- y además por la muy diferente sonoridad del idioma; el nombre del grupo, por ejemplo, significa en español «los amantes» y su escritura finlandesa sugiere un rosario de hematomas: «Rakastajak». Simón dijo sentirse reafirmado en el camino por el que estaba peleando, que se concreta en la puesta en escena de tres de los más interesantes dramaturgos jóvenes de nuestro país, García, Belbel y Mayorga; así mismo, valoraba especialmente el hecho de recibir un premio concedido «por los mayores», y recibió la reacción cariñosa de los asistentes con especial emoción, «con la cara iluminada» le decían sus amigos.

Más tímidas fueron las palabras de Alvaro Aguado (Madrid, 1960), que recibió junto a Guillermo Heras el Premio Josep Caudí de Escenografía por su trabajo en *Aquelarre y noche roja de Nosferatu*, de Francisco Nieva. Aguado, un niño veterano que lleva desde los diecisiete años siguiendo la estela de Busato, y a su especialización como pintor de telones ha ido añadiendo la

experiencia en el mundo de la ópera como ayudante de escenógrafos de la talla de Nieva, Cytrynowski, Vera o Hugo de Ana, con quien este año ha presentado una ópera para el Covent Garden londinense y trabaja en la *Carmen* que se verá próximamente en la Opera de Lille. Alvaro vio compensado con este premio su primer trabajo firmado como escenógrafo, en un mundo en el que no sobran las oportunidades. Feliz con el premio, su deseo -«a ver si hay más»- se refería más a las posibilidades de mostrar su valor creativo que a los galardones.

Menos extraña era la juventud del premiado con el galardón a la mejor coreografía, ya que Nacho Duato (Valencia, 1957) pertenece a una generación integrada por varias decenas de coreógrafos españoles que ya están siendo elogiados por la crítica y el público de todo el mundo. El premio de Coreografía tenía un aliciente muy especial: por primera vez, en las votaciones para su concesión habían participado, además de los miembros de la A.D.E., los de la Asociación de Profesionales de la Danza. Duato prepara en Stuttgart el estre-

no de una nueva coreografía, de modo que no hemos podido conocer su reacción ante este premio salvo por el agradecimiento que su ayudante transmitió al recogerlo.

El Premio a la mejor dirección, dignificado con los nombres de los finalistas Heras, Pasqual, Cracio y Marsillach, recayó en el sevillano Alfonso Zurro (Salamanca -sí, Salamanca-, 1953) por su excelente trabajo en *Pasodoble*, de Miguel Romero Esteo, que tuvo una vida corta debido a la tradicional valentía de los programadores españoles, aunque también al cambio administrativo que supuso la desaparición del Centro Andaluz de Teatro para ser asumido por una Empresa Pública de la Junta de Andalucía con un nombre ciertamente inquietante, el Ente. Zurro, que conocía desde mucho tiempo atrás a Romero Esteo, afirma que trabajó con una enor-

me libertad y desmiente la fama de difícil del autor malagueño, que apenas asistió a alguno de los sesenta días de encierro vividos por Zurro, su ayudante Pepa Gamboa y los dos actores, aislados, concentrados en un trabajo muy nivelado, buscando una línea nueva, más humana, en la escritura de Romero Esteo. Zurro recibe el premio cuando trabaja en dos vías que han sido su constante a lo largo de los años: el teatro popular, con un *Retablillo de don Cristobal* para La Jácara; y la investigación dramaturgica, con un trabajo de escritura abierto en colaboración con una actriz, cuyo final todavía no intuyen.

El premio Segismundo a una labor significativa fue para un colectivo que en este momento integran cuarenta trabajadores, pero por el que han pasado una gran cantidad de profesionales a lo

largo de sus diez años de existencia: el equipo del C.N.N.T.E.; se premiaba el trabajo honesto de un grupo de profesionales, pero también la trayectoria de un punto de encuentro que resultó ser una referencia de la investigación de nuevos caminos en el teatro español, con el riesgo asumido de cualquier laboratorio. El hecho de que las cosas funcionen como deben no suele ser objeto de premios, por lo que se puede deducir la satisfacción que pese a los malos vientos produjo este reconocimiento en todo el equipo. El premio fue recogido por Alfredo Mora Bonacho, jefe de producción del Centro durante estos diez años, quien en sus breves palabras tuvo un recuerdo para Guillermo Heras, su ex-director, ausente por encontrarse en la Argentina. Afortunadamente, en esta ocasión no había ningún bufón con ganas de insultarle.

Madrid, 24 de Noviembre de 1994

Estimado amigo:

Te escribo estas breves líneas para agradecer el premio ADE de Dirección Coreográfica que me ha sido concedido por la «Asociación de Directores de Escena».

Siento profundamente no poder estar entre vosotros para recoger el premio, pero por compromisos ineludibles previamente adquiridos, me es imposible asistir.

Ruego disculpes mi ausencia ante los miembros de la Asociación y demás asistentes al acto y transmitas mi más sincero agradecimiento.

Fdo.: Nacho Duato

● ● ●

FIT de Cádiz 16.11.94

Querido Juan Antonio y Compañeros de la A.D.E.:

Solamente unas letras para agradecer vuestra gentileza al concederme esta inmerecida «Tarasca». Fue un gran honor, para mí y para el Festival que dirijo, el teneros con nosotros y que utilizarais la plataforma del Festival Iberoamericano de Teatro para dar forma congresual a las cuestiones que nos unen y preocupan. Por ello, lo hecho con placer no necesita

más recompensa.

Obligaciones profesionales me impiden estar con vosotros en tan entrañable día. No obstante, hacedme participe en la distancia de todo cuanto ocurra.

Otra vez gracias y un abrazo para todos.

Fdo. Pepe Bablé
Director del F.I.T. de Cádiz, 1994

● ● ●

Querido Juan Antonio:

Me acabo de enterar de la generosidad con la que los compañeros de la ADE me habéis tratado en este año, y además de la emoción quiero expresarte mi más profundo agradecimiento por la nominación a la dirección y el premio de escenografía para *Nosferatu*, y sobre todo por el **Premio Segismundo** para el trabajo desarrollado por el equipo del **CNTE**. Sin duda este último es el que más me emociona y satisface, pues es de algún modo una conexión sentimental con la profesión de los 10 años de proyectos vinculados a una idea de compromiso con la escena más actual. Sin duda lo más bonito es que es un premio colectivo tanto para los que día a día mantuvieron el proyecto, como para los que a través del tiempo pudieron hacerlo realidad con sus alternativas estéticas cotidianas, y ahí no podemos olvidar las sucesivas acciones teatrales que la

ADE ha venido haciendo en los últimos años, con el objetivo de conocernos mejor y ofrecer nuestras reflexiones tanto a espectadores especializados como público interesado. Desgraciadamente mi actual trabajo/diáspora me tendrá alejado de vosotros este año pues debo estar en tierras argentinas con el objetivo de relanzar proyectos comunes. Os voy a echar de mucho de menos y la nostalgia me embargará esos días, pero no te oculto que también seré feliz cuando alguien de mi equipo recoja el **Premio Segismundo** y así yo no tendré que derramar una lágrima envuelto en tantos recuerdos que ahora ya, irremisiblemente, quedaron atrás.

Muchas gracias y mis mayores deseos de éxito para el montaje de este año.

Guillermo Heras

● ● ●

MADRID, 26.XI.94

Querido Juan Antonio y compañeros de la junta directiva de la ADE:

Es un gran honor para este Teatro el haber colaborado con vosotros en el curso sobre Puesta en Escena de la Opera y, casi, demasiado honor el haber sido distinguidos ayer en vuestras magnífica «tarasca».

Gracias, otra vez, esperando colaborar en más proyectos interesantes

Emilio Sagi

Con Lucía Laragione

por Carmen Dólera

Bonaerense, cuarenta y ocho años, varios libros de poesía y cuentos para niños publicados en Argentina... Con su primera obra teatral, Lucía Laragione se ha convertido en una de las dos ganadoras del Premio María Teresa León para autoras dramáticas de 1994. En esta entrevista desvela algunas de las claves de su universo teatral.

CARMEN DOLERA.- Buenos días y enhorabuena ...

LUCIA LARAGIONE.- Gracias, estoy muy contenta, ha sido todo tan emocionante...

C.D.- ¿Empezamos?

L.L.- Por supuesto, cuando quieras.

C.D.- Has comentado que *Cocinando con Elisa* es tu primera obra...

L.L.- Desde el punto de vista de la dramaturgia sí es la primera, pero no así mi relación con el teatro. Desde muy chiquita, desde pequeña me gustó la actuación. Ingresé en la Escuela de Arte Dramático, me salí y estuve trabajando con un titiritero durante un año, se llamaba Juan Acuña y era muy interesante, él trabajó mucho tiempo en Costa Rica. Trabajé con él en el Teatro IFT que era de tradición judía, compatibilizaban un repertorio internacional con el repertorio judío... Es un teatro importante en la historia del teatro en Argentina; no sólo por las obras que representaban, es que además tenían una buena escuela de formación de actores. Previamente había actuado en un espectáculo en francés de Rene de Ovaldía que tiene mucho que ver con el Teatro del absurdo. Más tarde estuve de asistente de dirección de Norma Leandro, fue en su primera dirección, una

obra de Muñoz Seca: *La venganza de Don Mendo*. Todas estas son incursiones previas. En el campo de la literatura yo había publicado en el '73 mi primer libro de poemas que se llama *Poemas angelicales* y son poemas eróticos... era una colección muy linda.

C.D.- Me ha llamado la atención el tratamiento que le das al diálogo.

L.L.- Yo he vivido y vivo de la publicidad. La publicidad me ha servido de entrenamiento para el diálogo... tal vez... no sé si ya tenía facilidad para el diálogo y esto me llevó al mundo de la publicidad; lo que está claro es que a mi trabajo le debo la capacidad de síntesis en el sentido de que me ha servido para ejercitarla.

C.D.- ¿Que relación tienes con el mundo de la pintura?

L.L.- Básicamente tengo imaginación visual. Todas las imágenes de *Cocinando con Elisa* son muy barrocas: los animales colgando; la madera; una determinada luz ... de todas formas mis pintores favoritos son Frida Kalo y Francis Bacon.

C.D.- ¿Y el cine? Yo he creído ver a Greenaway ...

L.L.- (*Risas*) Vi la película antes de comenzar a escribir la obra, *El cocinero*,



(Foto: Rosa Briones).

el ladrón, su mujer y su amante, me impresionó. La luz, el color, el clima... si algo tiene que ver con la obra... ¿Cómo me ha influido el cine? Te diría cosas que no sé si son ciertas... mi manera de relatar por cortes (secuencias).

C.D.- ¿Cual es la última obra que viste en un teatro?

L.L.- ...Estaba pensando..., la última obra fue *La comedia es finita* de los autores Maurizio Kartun, que es mi maestro de dramaturgia, y Claudio Gallardou. La dirección es de Claudio. Los dos forman parte de un grupo de teatro que se llama *La banda de la risa*. Son actores integrales: cantan, bailan, hacen acrobacia; tienen formación de clown, es un espectáculo precioso. Lo que vi el año pasado fue el espectáculo de La Zaranda, *Perdonen la tristeza*, me encantó... Antes se me olvidó decirte dos de mis directores de cine favoritos ¿Puedo?

C.D.- Claro.

L.L.- Kieslowski y Tarantino.

C.D.- Hablemos de música...

L.L.- Mejor de ritmo. Yo con la música tengo unas extrañas relaciones, diría que frustantes. Yo siento que tengo una música interna, mi libro de poemas *La rosa inexistente* tiene ritmo interno y sin embargo no tengo buena relación con la música, soy desafinada, soy desorejada, me echaron de todos los coros en el colegio, pero yo siento que hay una musicalidad que me es propia y que debería cultivar. Tengo cuatro libros para niños, dos son para niños muy pequeños y dos para pre-adolescentes; de éstos últimos hay uno que es un relato lírico con una musicalidad muy especial. Cuando yo era pequeña leía a Nicolás Guillén, al que adoraba y al que tuve la suerte de conocer. A los doce años tenía colgada a la cabecera de mi cama una foto suya dedicada... me interesó siempre la cuestión negra, la discriminación... Para mí la música es la poesía y el ritmo me viene de ahí, esa es la sensación que yo tengo.

C.D.- Has hablado de discriminación...

L.L.- Desde pequeña he tenido hipersensibilidad por la injusticia. Era particularmente sensible a los negros, aunque mi país no es especialmente negroide como Cuba, pero yo recitaba a Nicolás Guillén como el que agita una bandera contra la injusticia. Mi último libro está dedicado a «Tío Nicolás, poeta y mulato»... La poesía me ayudó a vivir, frente a cosas que no entendía era un



Lucía Laragione y Carmen Dólera en un momento de la entrevista. (Foto: Rosa Briones).

Acta de la reunión del jurado de la I Edición del Premio María Teresa León para Autoras Dramáticas correspondiente a 1994

El jurado del Premio María Teresa León para Autoras Dramáticas, integrado por doña Nuria Espert, doña Lourdes Ortiz, don Juan Antonio Hormigón, don Adolfo Marsillach y don José Sanchis Sinisterra, reunido en Madrid, el día 11 de octubre, hace constar lo siguiente:

1.- A la presente convocatoria han concurrido 94 obras de escritoras de España, Chile, Argentina, Perú, Colombia, Cuba, México, Costa Rica, Estados Unidos y Finlandia. El Jurado desea subrayar el alto nivel literario de los textos recibidos.

2.- Realizadas las consiguientes deliberaciones, el jurado ha decidido dividir el Premio María Teresa León para Autoras Dramáticas concediéndolo a las dos obras mencionadas a continuación, por considerar que ambas poseen equiparable nivel dramático e interés escénico: «Lugar común», sin lema, con el número 26, que corresponde a Lucía Sánchez García; y «Cocinando con Elisa», con el lema Casserole, con el número 28, que corresponde a Lucía Laragione.

Madrid, 11 de octubre de 1994

espacio reparatorio, un espacio de consuelo, un lugar de esperanza frente al dolor.

C.D.- Háblame de tus padres ¿Eran escritores?

L.L.- Sí, mi madre murió y mi padre vive. Mi madre publicó un solo libro, luego dejó de escribir lamentablemente para ella. Mi padre es conocido en mi país, tiene una treintena de libros publicados... De todas formas lo que me influyó fue el ambiente. Es obvio que mis padres tenían amigos poetas, directores, actores y que frecuentaban mi casa... ¿Viste *El cerco de Leningrado*? Pues yo conocí a sus personajes. El teatro de la obra de Sanchis Sinisterra se llamaba *El teatro del pueblo*, yo descubrí allí el teatro. El Director era Leónidas Barletta, para mí, Tío Barletta; me dejaba ver los títeres desde atrás y era muy emocionante. Ahora hace un mes, a finales de Octubre, hice un seminario de dramaturgia organizado por la Fundación Somiliana, es una agrupación de autores dramáticos, y se hizo en el antiguo Teatro del pueblo que ahora se llama Teatro de la campaña. El seminario (el II que se celebra) fue magnífico... Te cuento esto porque se unieron dos experiencias maravillosas: el enorme nivel del seminario y mi historia afectiva con el lugar... Además Leónidas Barletta editaba un periódico de izquierdas des-

de el teatro que se llamaba *Propositos*. Entonces el día que empezaba el seminario, por una cuestión administrativa, me hicieron entrar en el que había sido el despacho de Tío Barletta y -tengo lágrimas en el cuello- fue muy emocionante e intenso.

C.D.- ¿Te has presentado a más premios?

L.L.- No, en realidad es la primera vez que me presento a un concurso.

C.D.- ¿Qué relación tienes con la dramaturgia femenina de tu país?

L.L.- En realidad ninguna. Yo hice un primer intento de escribir teatro con Agustín Alezzo. El había armado un taller con escritores, actores y directores; la idea



ESPACIO EDITORIAL DE LA COMUNIDAD IBEROAMERICANA DE TEATRO



ARGENTINA	ESPACIO CUADERNOS (G.E.T.E.A.) TEATRO 2 TEATRO-CELCIT
BRASIL	SBAT
COLOMBIA	GESTUS INTERRUPTUS
COSTA RICA	ESCENA
CUBA	CONJUNTO TABLAS
CHILE	APUNTES
ESPAÑA	ADE TEATRO ENTREACTE PRIMER ACTO PUCK
ESTADOS UNIDOS	GESTOS LATIN AMERICAN REVIEW OLLANTAY THEATER MAGAZINE DIOGENES
MEXICO	MASCARA REPERTORIO
PORTUGAL	CUADERNOS
VENEZUELA	THEATRON YANAMA

era que surgieran textos interpretados y dirigidos por los componentes del seminario. Yo tengo un trabajo que nació allí, que se llama *El guerrero y la sombra* y que Alezzo calificó de poema dramático. Luego el taller se frustró. En el 92 me incorporé al taller de Maurizio Kartun, ahí empecé a integrarme al movimiento autoral actual y a conocerlos. Desde luego, conozco a la directora Laura Yussem que ha dirigido todo lo de Griselda Gambaro, que es el referente en la dramaturgia femenina actual. También están Cristina Escoset, Ana María Caballero... Recién ahora acabo de comprarme *Pascua Rea* de Patricia Zangaro y *Estrella negra* que es un monólogo de Adriana Genta. Soy compañera en el taller de Susana Gutiérrez Posse, que ahora estrena en el Teatro San Martín, con dirección de Omar Grasso, una obra que se llama *Cómo mirar con ojos negros*, que es su primer estreno.

C.D.- ¿Cuáles son los temas que te interesan?

L.L.- La mentira, la impostura: apariencia-realidad. En *Elisa...* particularmente hay un tema que es la crueldad vinculada al servilismo. Nicolasa es un personaje que vive para los señores a los que sirve... Supongo que tendrán que decirlo los demás.

C.D.- Una última pregunta: ¿Te gusta la cocina?

L.L.- (*Risas*) Odio la cocina. Por suerte para mí y para mis hijos, cocina mi marido, yo lo hago a propósito cada vez peor... pero ¡Me encanta comer!

Las revistas y publicaciones del EECIT pueden ser solicitadas en librerías especializadas y a través de la Red de Filiales y Delegaciones del Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral - CELCIT

- Secretaría del EECIT -

CELCIT-España. Calle Recoletos, 12 - 3º derecha oficina K 28001 telf. 5764746 fax 5764722 MADRID - ESPAÑA

Carta de Lucía Sánchez para leer en la entrega del «Premio María Teresa León» para autoras dramáticas

Queridos amigos:

Escribir algo después de haber recibido un premio, la verdad es que no me ocurre muy a menudo. Sirva esta carta para agradecerlo y animaros a seguir velando por la buena salud de la escritura teatral de hoy. El teatro vivo es un medio de expresión artística único que hace falta promover y defender y son las obras contemporáneas las constituyentes de esa fuerza.

Como todo esto toma de repente un tono solemne. Me gustaría hablaros de «Lugar común», de cómo accedí a la escritura dramática, de esta temprana vocación... Pero tengo la sensación de que en realidad no he hecho nunca otra cosa que mirar a la gente. Ver o intentar ver las relaciones entre los seres con el fin de hablar de ellos, es lo único que me interesa y no he conocido nunca nada más importante. Mirar, mirar y hablar. El poder de las palabras, el placer de jugar con su ubicación, con su aptitud de generarse unas a otras. Contar me divierte. Intepelar directamente al público, perderle en los meandros de historias posibles y después permitirle encontrarse. ¿Contar qué? Ahí está precisamente toda la sal del asunto ¿Cómo se encontraron? Por casualidad, como todo el mundo ¿Cómo se lla-



Lucía Sánchez.

man? ¿De donde vienen? ¿Dónde van?... No lo sé, se miran, se cruzan, presentan delante de nosotros una escena de su vida y poco a poco se van apagando las luces.

Cruces, encuentros, divagaciones acerca de las posibilidades de ser hombre y mujer en el mundo de hoy. Interrogando las formas y dislocando las convenciones. Posible e imposible. Lo increíble. Como actriz saber escuchar los textos nuevos, mirarlos de cerca, sentir como se actúan, reconocer este interés me pareció siempre más importante que aprender a interpretar los clásicos.

El día 25 de estreno un joven autor francés en un teatro de París y no podré estar con vosotros. Casualidades

de la vida ¿quién dijo que el azar no existe?... Creo que en Madrid, en la sala Olimpia, habrá esa noche más de un profesional de la puesta en escena que pensará también en las pocas oportunidades que son dadas a nuestros autores jóvenes y menos jóvenes de ser representados y en nuestra urgencia de acceder a la práctica escénica.

Yo espero. Escritoras y lectoras siempre lo tuvieron difícil, y «l'ecrivain c'est aussi celui qui attend (comme l'amoureux)...»

Confiado en tener muy pronto la ocasión de conoceros personalmente, y hasta entonces, un cordial saludo,

Lucía Sánchez

Cuando los directores investigan

por Carlos Rodríguez

Y ya van seis. Desde que en 1988 se celebrase en Palma de Mallorca el Primer Congreso de la ADE, los años y las ciudades se han venido sucediendo hasta llegar a las orillas del Atlántico gaditano, donde tuvo lugar este VI Congreso, bajo el enunciado general de «Investigación teatral y puesta en escena».

Tan fausto acontecimiento tuvo como marco el IX Festival de Teatro Iberoamericano de Cádiz, y como anfitrión a Pepe Bablé, su director, que no escatimó esfuerzos para que todo el mundo estuviese a gusto y el Congreso de la ADE ocupase un lugar de importancia entre las actividades programadas por el Festival.

El jueves 22 de octubre comenzaron a llegar los participantes. Goteando, pero regularmente, recogían sus acreditaciones en el punto que la ADE había previsto en la primera planta de la Residencia Tiempo Libre, sede del Festival y edificio en cuyo salón de actos tendrían lugar las sesiones de trabajo de los siguientes días. Hubo quien llegó incluso a altas horas de la noche, no sin esfuerzo, pero contento de participar en una reunión en la que los directores de escena tienen la oportunidad de encontrarse y debatir sobre distintos temas que afectan a su práctica profesional. Y así, todo quedó listo para la mañana siguiente...

El viernes día 21, a las 9:30 hs. te-

nía lugar la inauguración de este VI Congreso. El acto corrió a cargo de Rafael Garófano, Teniente de Alcalde de la ciudad de Cádiz, y contó con la presencia de Pepe Bablé, director del F.I.T., Angel Fernández Montesinos y Juan Antonio Hormigón, presidente y

(Crónica del VI Congreso de la ADE)

secretario general de la ADE, respectivamente.

La primera sesión, que se inició a continuación, estuvo presidida por el vallisoletano Fernando Urdiales, director de la compañía Teatro Corsario, y reunió las ponencias de Juan Antonio Hormigón, catedrático de Dirección de escena de la R.E.S.A.D., sobre «Investigación y práctica teatral»; Jorge Urrutia, catedrático de Literatura y Comunicación de la Universidad Carlos III de Madrid, quien estableció los nexos entre «La investigación literaria y la puesta en escena»; y Fernando Doménech, catedrático de literatura del Instituto Cardenal Cisneros de Madrid, que di-

sertó sobre «La incidencia del desarrollo social en la puesta en escena». Asimismo, se presentaron las comunicaciones de Angel Alonso sobre «Cómic y teatro», y de Etelvino Vázquez sobre «Investigación y práctica teatral». Remitimos al lector a las páginas siguientes de esta misma revista para las dos primeras ponencias, y a nuestro número anterior para el resto.

Tras la obligada y tradicional pausa para el café pasó a celebrarse el debate de los temas planteados, debate que fue tomando agilidad y concreción a medida que transcurría la mañana. Ramón Pareja abrió el turno de intervenciones, exponiendo la desvinculación existente entre la práctica teatral centrada en la investigación y el público. Jaime Melendres incidió en la necesidad de mantener una investigación y reflexión constantes, sugiriendo la posibilidad de establecerlas desde una perspectiva «anti», puesto que suelen ser los enemigos quienes mejor valoran y analizan las posiciones de sus contrarios; Guillermo Heras abundó en esa misma línea, al señalar que tal labor de investigación jamás debería ir en contra del espectador.

El término «literario», introducido por Urrutia en su ponencia, suscitó alguna controversia frente a lo «textual». Y aunque nadie llegó a trazar las líneas que pudiesen delimitar tales campos, pareció admitirse en general el registro histórico literario del teatro. A este res-



Pepe Bablé, Director del FIT de Cádiz, Rafael Garófano, Teniente de Alcalde del Ayuntamiento de Cádiz, Angel Fernández Montesinos, Presidente de la ADE, y J. Antonio Hormigón, Secretario General de la ADE, en la Inauguración del VI Congreso de la Asociación celebrado en Cádiz. 1994. (Foto: Rosa Briones).

pecto, Ricardo Iniesta planteó la problemática de trabajar sobre literatura en un mundo dominado por el analfabetismo práctico.

El debate incluyó también distintos planteamientos sobre los medios audiovisuales y sus puntos de encuentro o de fricción con el hecho teatral, tema suscitado por Angel Alonso. El análisis de un discurso complejo como es el espectáculo o los elementos de referencia (especialmente la televisión) que modifican la visión que el espectador realiza del hecho teatral fueron otros de los temas apuntados durante el debate, que concluyó algo más tarde de lo previsto.

La tarde y la noche transcurrieron entre visitas por Cádiz y espectáculos programados por el Festival. Cada quien encontró su quehacer o se despistó del grupo como quiso. Alguno se dejó las entradas en la Residencia y hubo que solucionarlo sobre la marcha... Entretanto, otros andaban «à la recherche du l'homme perdu» en el aeropuerto de Sevilla... En fin, esas cosas que pasan. Sin mayores consecuencias.

Al día siguiente, sábado 22, Helena Pimenta, directora de Ur Teatro, ocupaba la presidencia de la mesa de ponentes, flanqueada por Antoni Ramón Gralls -dispuesto a hablar sobre «Las nuevas arquitecturas y la puesta en escena»-, Guillermo Heras -«la investigación tecnológica»-, Carlos Alvarez-Novoa -«La investigación actoral»-, Patrice Pavis -con una ponencia titulada «Qué

teorías para qué puestas en escena»-, y Ricardo Iniesta -que presentó su comunicación «La alquimia del arte»-. Los textos pueden encontrarse, una vez más, en nuestro número anterior y en el presente. La de Pavis se publicará en el próximo.

A juicio de los congresistas, el interés de los temas y el alto nivel de las ponencias hubiese merecido un coloquio para cada una de ellas. Pero como el tiempo es el tiempo, y cada quien tiene sus preferencias, el debate se decantó hacia dos temas, y finalmente a uno. De una parte, el asunto de las arquitecturas y las tecnologías despertó las sensaciones de limitación bajo la que se desarrolla la labor escénica en nuestro país (y los desmanes que en materia de edificios teatrales se han cometido, según expresó Jesús Cracio). De otra, Pavis, su ponencia y cuestiones de semiótica fueron objeto de diversas preguntas e intervenciones por parte de M^a Helena Serodio, Jaume Melendres y Antonio Malonda, entre otros. La necesidad de traducción del francés al castellano complicó algo más los ya de por sí intrincados, aunque fascinantes, vericuetos del lenguaje semiológico, con lo que el tiempo se encontró algo más reducido.

No obstante, por la tarde los directores de escena aún tuvieron energías para desarrollar un encuentro con Juan Francisco Marco, Director General del INAEM, bajo el enunciado de «Política

y organización teatral en España». La sesión, que se desarrolló a puerta cerrada durante dos horas y media largas, permitió a los congresistas plantear todas las cuestiones que consideraron oportunas respecto a las líneas que rigen las actuaciones del Ministerio de Cultura en materia teatral. Y, aparte del grado de satisfacción que cada uno mostrase al salir, lo cierto es que quien no habló fue porque no quiso...

Lo que quedaba tarde -o de noche- se invirtió de nuevo en alguno de los espectáculos del Festival que se prolongaron hasta altas horas de la madrugada. Y como además era la última noche en Cádiz... Pues eso.

Domingo 23, último día. Como siempre, a las diez daba comienzo la tercera y postrer sesión del Congreso, presidida esta vez por Manuel Guede, director del Centro Dramático Galego. Las ponencias fueron presentadas por Helena Serodio, secretaria general de la A.I.C.T. (Asociación Internacional de Críticos de Teatro), Eberto García Abreu, Director de Proyectos Artísticos del Consejo de las Artes Escénicas de Cuba, y José Sanchis Sinisterra, autor y director teatral de reconocido prestigio. Además la directora finesa Anneli Ollikainen presentó una comunicación sobre las líneas de investigación que desarrolla actualmente el teatro finlandés.

Los temas tratados recogieron las relaciones entre dramaturgia y escenificación (Serodio centró su ponencia en

el análisis del proceso de trabajo y evolución escénica del emblemático grupo luso O Bando), los enfoques de la puesta en escena cubana actual, y un esbozo para la realización de una dramaturgia de la recepción, tema éste desarrollado por Sanchis y que centró en gran medida el debate posterior. Para los textos de las ponencias, remitimos una vez más a las páginas de este mismo número de nuestra revista.

El espectador implícito fue sin duda el punto preferido de los congresistas a la hora del coloquio. De una u otra manera, Ricardo Iniesta, Pablo Calvo, Angel Alonso y Angel Facio, entre otros, sacaron a relucir el tema, bien en forma

de pregunta o de reflexiones en voz alta a partir de la ponencia y las respuestas de Sanchis Sinisterra. Evidentemente, la recepción y los elementos que la condicionan plantea cuestiones de interés práctico para los directores a la hora de realizar un espectáculo. Como señalaba Angel Facio, «los diez primeros minutos le sirven no sólo al espectador, sino también al director para encontrar el código de la función».

Y así, poco a poco, se llegó al momento de la clausura, que estuvo presidida por el Director General del INAEM y el Teniente de Alcalde del Ayuntamiento de Cádiz ya citados, y contó además con la presencia de Pepe Ba-

blé, director del F.I.T., siempre ocupado y siempre cordial, y de J.A. Hormigón, Secretario General de la ADE.

Al acabar, un autobús esperaba a los congresistas para trasladarlos a un conocido restaurante de la ciudad donde todos dieron buena cuenta de las viandas dispuestas. Y clausuraron el acontecimiento brindando con un vino del país.

En suma, y a grandes rasgos, así discurrió el VI Congreso de la ADE. A juicio de muchos, el más denso y de más alto nivel de cuantos se han celebrado. Y llegará el séptimo...



“La familia del Anticuario”, de Carlo Goldoni. Dirección: Juan Carlos Sánchez. CAT (1994) (Foto: Luis Castilla).

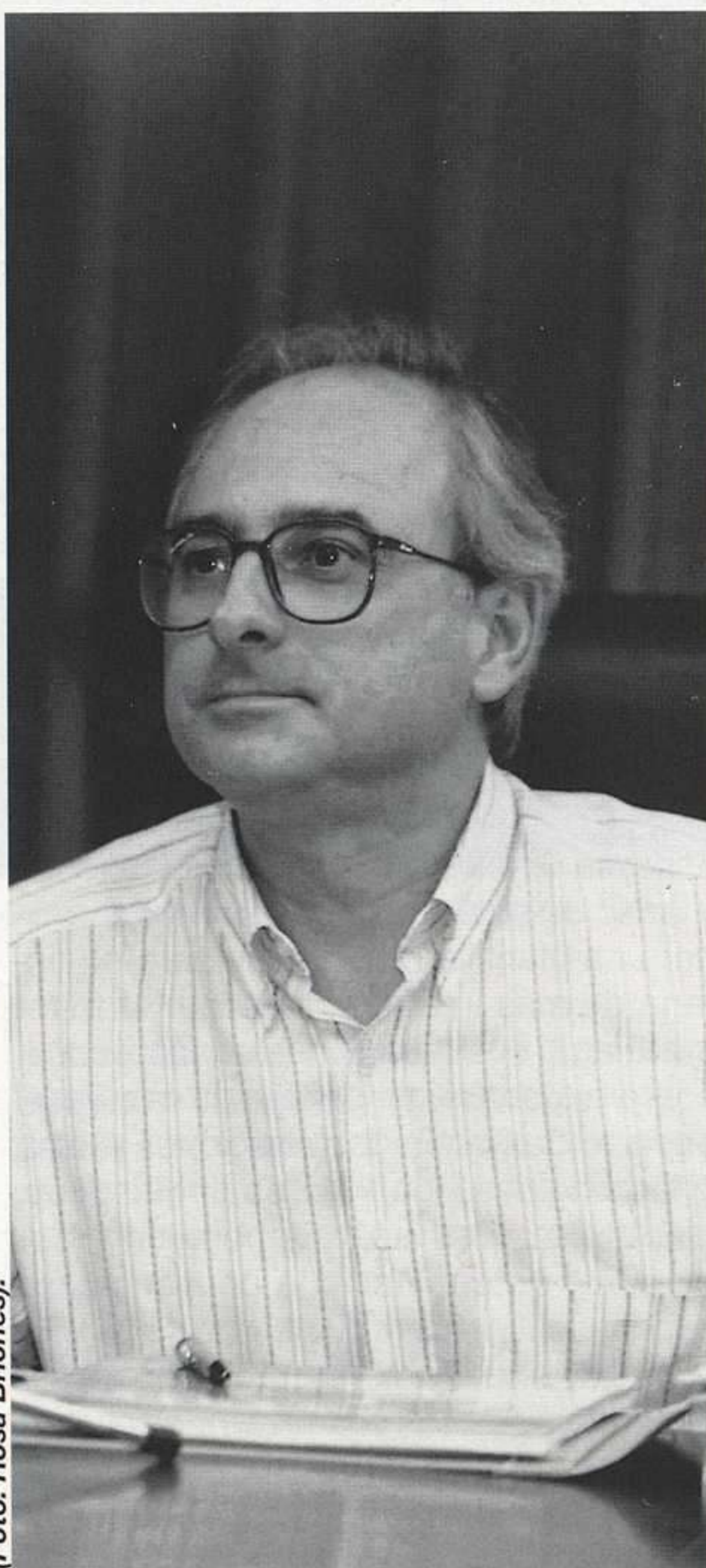
Investigación literaria y puesta en escena

por Jorge Urrutia

Sabemos, y mucho más hablando de teatro, que los títulos son importantes. Entre otras cosas, permiten atraer o alejar espectadores (lectores, ahora que se publica esta intervención que fue oral). Crean los títulos una relación peculiar entre el texto que anuncian y el posible espectador. Una esperanza. Luego, tal vez, una frustración. Porque pueden decir más -y de hecho lo dicen-, mucho más de lo que su simple linealidad aparenta.

Tomemos uno al azar (sabemos que no es al azar, pero me voy a permitir la libertad retórica de afirmarlo). Por ejemplo *Ninette y un señor de Murcia*, que corresponde a una conocida comedia de Miguel Mihura. No es posible reducir ese título a un nombre femenino y a la expresión indeterminada de un individuo del género masculino, seguido de una adjetivación gentilicia. Por eso no sería equivalente al posible *Enriqueta y un señor de Londres*. Tampoco a *Ninette y un señor de Barcelona*.

Ninette es nombre inequívocamente francés y femenino. La apariencia de diminutivo que tiene para un hablante español permite connotar un significado pícaro, travieso, acrecentado por lo que de inquietantemente erótico ha tenido siempre lo francés y femenino en la cultura española. La relación Ninette-Mur-



(Foto: Rosa Briones)

cia parece ser casi contraria a la relación Enriqueta-Londres.

En cuanto a Barcelona, gozó de la fama de ser la ciudad más europea de España, lo que Murcia, con todas sus cualidades, nunca consiguiera. De hecho, en Cataluña se llegó a denominar «murciano» al trabajador inmigrante, fuere de donde fuere. La relación que se establece entre «Ninette» y «Murcia» no puede ser la misma, por lo tanto, que se estableciese entre «Ninette» y «Barcelona».

El título, como cualquier mensaje, resulta significativo en virtud de tres tipos de relaciones: léxicas, sintagmáticas y contextuales. Primera relación: la que corresponde a los significados de cada una de las palabras. Segunda: la que establece el significado de «Ninette» con el de «un señor de Murcia». Tercera: la que establece el título con los lectores en una circunstancia cultural precisa. Yendo al título que realmente debe preocuparnos, *Investigación literaria y puesta en escena*, las tres relaciones deben tenerse en cuenta.

También en ese título aparece la conjunción «y». Pudiera ésta tener tres valores: de adición (como en «gesto y palabra»), de sucesión (como en «loa y primera jornada») o de oposición (como en «escena y sala»). Ello arrastra tres

posibles interpretaciones de nuestro título.

Si atribuimos a la conjunción un valor aditivo, entenderemos que la investigación literaria va unida a la puesta en escena, pero sólo en la expresión, sin integración alguna. No quiere ello decir que el hecho de unirse no pueda enriquecer a ambas, sino que pueden darse de modo independiente. Es posible investigar textos literarios no dramáticos, pueden también investigarse textos dramáticos sin pensar en una puesta en escena y, por último, es factible llevar a cabo una puesta en escena sin preocuparse de hacer una investigación literaria previa.

Entiéndese, pues, que ambas, la investigación literaria y la puesta en escena, son independientes y no se necesitan. El texto literario sería un objeto dado, carente de historia, superficie plana sobre la que trabajar, aplicando los propios conocimientos y las técnicas que se posean. La justificación de este procedimiento de actuación está en teorías críticas como la de I. A. Richards, cuyo libro más famoso, *Lectura y crítica*, se publicó hace ya más de sesenta años (más de veinticinco en la traducción española)¹. Para Richards, un texto significa en sí mismo, independientemente de su sentido histórico. El lector contemporáneo no necesita ningún aparato cultural no cotidiano para enfrentarse a él. Si el texto careciera de significación es que no ha salvado el paso del tiempo y, por ello, no tiene interés. Este planteamiento se ve apoyado por la práctica diaria de tantos lectores que se acercan a multitud de obras literarias de épocas y países distintos y gozan con la lectura, una lectura que no implica erudición especial alguna.

Hemos entendido nuestro título en virtud de la adición (IL + PE), pero es también posible pensar en la sucesión (IL > PE). Los textos dramáticos, como cualquier texto, como un título, según hemos visto, significan algo más que su propia linealidad. Para empezar, es preciso tener en cuenta que todo texto posee una doble temporalidad, la de la escritura y la que corresponde a la lectura. Los signos, pues, significan en dos tiempos. Y el significado de los términos (y de las relaciones, y de las situaciones) no permanece inalterable. Ber-

narda dice: «En ocho años que dure el luto no ha de entrar en esta casa el viento de la calle». En 1936, cuando Lorca la leyó en público por vez primera, esos ocho años podían parecer una exageración, pero nunca moverían a risa, como suele suceder en el caso de muchos espectadores modernos. Para los españoles actuales, especialmente si son urbanos, el luto no tiene por qué ir unido a signos externos, sino que puede mantenerse tan sólo -y ya es normal- como aflicción interior.

Los vocablos, los hábitos, los gestos y signos de amistad, enemidad, amor, desprecio, burla, cambian con el tiempo, pueden verse sustituidos por otros. Pero también, ciertas acciones vienen condicionadas por espacios de representación, convenciones, necesidades sociales o económicas. Ahí se sitúa la labor más importante -también más desatendida- de la investigación literaria.

La puesta en escena exige la comprensión del texto. ¿Pero la comprensión en la temporalidad de la escritura o en la temporalidad de la lectura?

¿La comprensión en su época o la comprensión en nuestra época? Cualquier opción puede ser válida pero, para decidir, es preciso conocer las dos. Además, hay un sentido histórico adquirido, una historia de las comprensiones del texto que no puede tampoco obviarse: cómo a lo largo de las generaciones un texto ha sido entendido y hasta qué punto las interpretaciones anteriores condicionan la nuestra.

La investigación literaria es, por lo tanto, imprescindible para hacer una puesta en escena que parta de la comprensión del texto. Con ella se consigue escapar de sinsentidos, contradicciones y anacronismos. No es fácil proporcionar una plantilla de análisis, pero no estaría de más interrogarse sobre el sistema teatral y su función en cada época, sobre el porqué del género, la razón del espacio de ficción, las relaciones reales y las fingidas, los valores lingüísticos, etc..., etc... Ese análisis permitiría, por ejemplo, determinar qué convenciones son insustituibles y cuáles no. Así, por ejemplo, el parlamento inicial de la segunda jornada de *Las bizzarrías de Belisa* era necesario para que la actriz que interpretase el papel de Finea se cambiase de ropa tras el entremés que se-

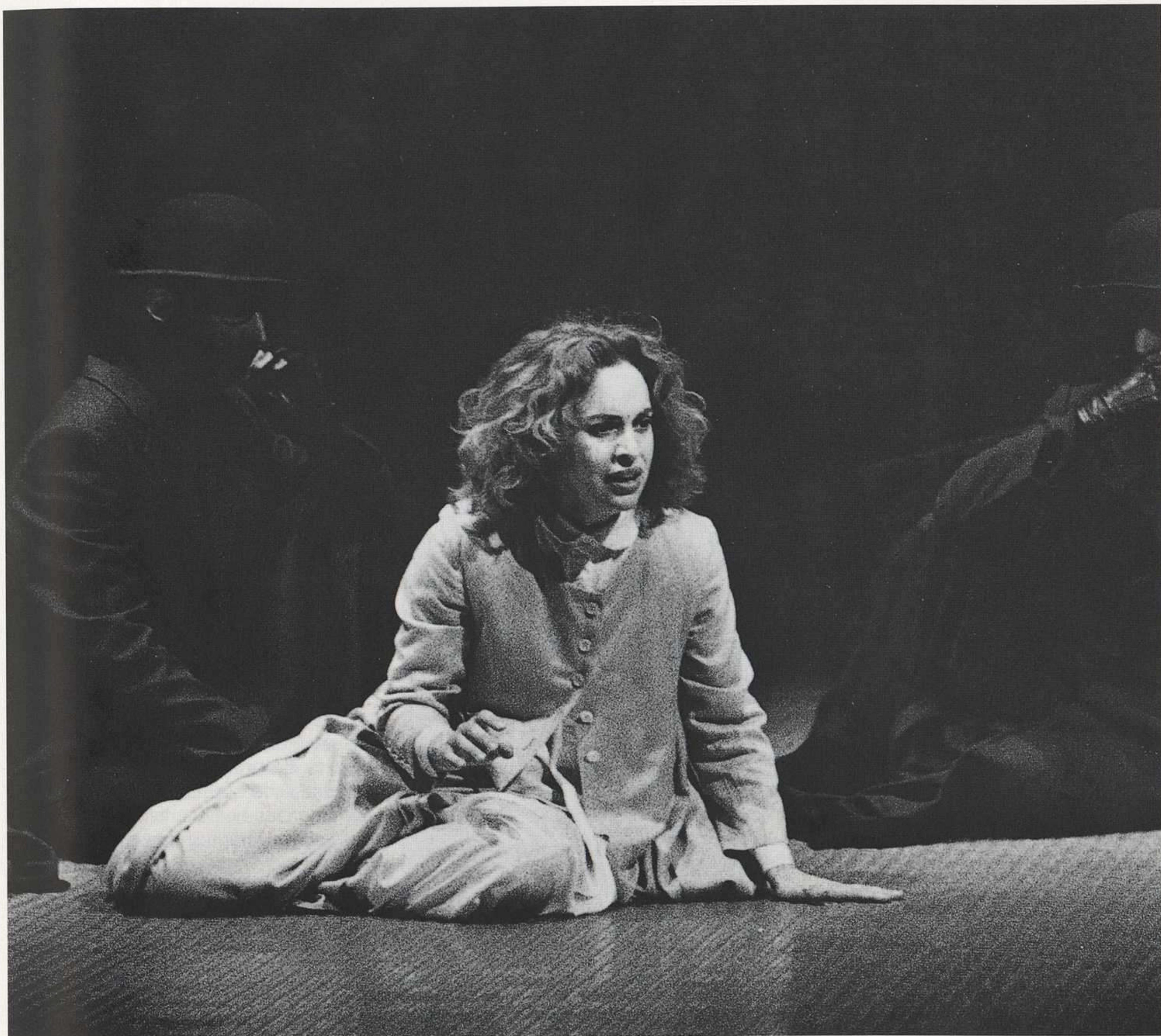
guía, sin solución de continuidad, a la jornada primera para que viniese inmediatamente después la segunda. De hecho, Finea no ha hecho sino taparse con un manto para ocultar la ropa anterior, pues comienza la escena segunda de esa jornada diciendo: «Sin quitarme el manto vengo/ por darte presto el recado». Una puesta en escena moderna podría prescindir del monólogo de Belisa, que ocupa toda la escena primera o llevarlo a otro momento.

Con la primera propuesta separábamos totalmente la investigación de la puesta en escena (IL + PE), como Richards defendía la penetración del texto literario con los conocimientos habituales de lector y, por ende, propios de la contemporaneidad de la lectura. En la fórmula IL > PE se supeditaba la puesta en escena a una investigación literaria previa. La oposición entre investigación literaria y puesta en escena (IL/PE) sería aquel modo de trabajar que prescindiera de la significación del texto, considerada de cualquier forma, para aplicar simplemente unas técnicas de puesta en escena, potenciando así los aspectos visuales exteriores. Pensemos, por ejemplo, en la puesta en escena habitual de nuestro teatro musical, que toma el texto como un pretexto y se centra sólo en la tradición de la música.

Calderón de la Barca se quejaba de cómo los escenógrafos (hoy diríamos los directores) italianos, en el palacio de los Austrias, no entendían o no querían entender nada de sus obras y sólo se preocupaban de la apariencia visual del espectáculo.

Posiblemente, en el enfrentamiento IL/PE habría que situar también la puesta en escena que a veces se denomina «ilustradora» del texto literario y que se entiende de máximo respeto a ese texto, cuando lo que hace es aplicar formas de puesta en escena estereotipadas a la superficie del texto literario.

Sin sobrevalorar necesariamente el llamado teatro de texto, a estas alturas de mi discurso podrá suponerse que defiendo la necesidad de la investigación literaria para una puesta en escena. Sean cuales sean la fecha de escritura y la lengua de un texto literario, la investigación literaria es imprescindible. Dicho de otra manera, el señor de Murcia sólo significa algo por estar junto a



"El médico de su honra", de Calderón de la Barca. Dirección: Adolfo Marsillach. CNTC. (1994) (Foto: Ros Ribas).

Ninette. ¿Quién iría a ver una función titulada *Fuensanta y un señor de Murcia*? -si no estoy mal informado, la Virgen de la Fuensanta es la patrona de Murcia. Del mismo modo que un título como *La Montaña y un señor de Cáceres* sólo atraería si desconociéramos que un gran número de niñas cacereñas es bautizado en honor de la patrona de la ciudad, la Virgen de la Montaña. Pueden encontrarse los ejemplos que se quieran, salvo que nos hallemos

ante un astracán como los de Pedro Muñoz Seca que, precisamente, jugaría con la obviedad. Recuérdese *La frescura de la Fuente*, que trata de un señor, apellidado la Fuente y que resulta ser un fresco.

Sin un estudio literario puede hacerse una buena puesta en escena, dirá alguno. Ni la investigación es una aparente casquivana, como Ninette, ni la puesta en escena tiene por qué resultar tan aburrida como un señor de Murcia.

Es verdad que un director de escena puede hacer de su capa un sayo y montar lo que quiera y cómo quiera, pero eso no implica que su puesta en escena corresponda con el texto teóricamente representado, ni que tenga éticamente derecho a utilizar el título primitivo y adjudicárselo al dramaturgo originario. Y ello por mucho que se diga y defendamos que todo texto dramático es una propuesta para una escenificación. Ni una puesta en escena tiene

por qué ser una traición ni un director un desalmado. Ya Umberto Eco explicó en *Los límites de la interpretación* que la libertad del lector y del crítico - también del director de escena - no significa que cualquier cosa valga, que no importa lo que pueda hacerse con un texto. Cada texto marca, en virtud de la historia y de la semántica, un abanico de posibilidades de actuación semiótica.

Pero, por otro lado, debe tenerse en cuenta que «la literatura ha tomado siempre la iniciativa en la ruptura de las formas dramáticas». El autor de esta frase no fue un novelista, ni un poeta, ni un crítico literato. Fue un hombre de teatro y uno de los más importantes del teatro moderno. Meyerhold, que tam-

plo: «Cuando se dio *La gaviota* en el edificio del Ermitage del Teatro de Arte, la *maquinaria* no estaba todavía bien perfeccionada y la técnica no había alargado aún sus tentáculos a todos los rincones del teatro». Podríamos los españoles recordar cómo, en torno a 1624, los corrales de comedias empiezan a introducir maquinaria porque así se lo exigen unas comedias que han roto la triple división del teatro hasta el momento: el de aparato, en la Corte, el de magia sacramental, en la calle, y el teatro pobre, en el corral.

¿Hasta qué punto puede prescindirse de lo escrito? Ignoro lo que el futuro pueda depararnos. Para la cultura, lo importante no fue tanto el invento de la fotografía o del registro de imágenes en

propio de la cultura preletrada, y «tecnología prosaica» propia de la cultura letrada o alfabetada. La primera, al carecer de libros, necesita fijar los conocimientos sobre fórmulas nemotécnicas y lo que no puede expresarse en lenguaje métrico no puede pensarlo. La segunda pierde la memoria, como denunciaba Platón en el *Fedro*, porque escribe las normas y basta con leerlas para comprobar su cumplimiento. Ambas, cada una en su ámbito, limitan el contenido de lo comunicable.

Nuestras puestas en escena están siempre controladas por el régimen de lo escrito. Son, pues, escritura. Y si la piedra quiere permanecer en piedra y el tigre en tigre, que decía Borges, pretender una puesta en escena preletrada o postletrada resulta una pura entelequia. Podemos, eso sí, ser conscientes de que otra sintaxis, otro modo de relación pudiera apuntarse -tal vez esté apuntando ya- de la mano de ciertos realizadores visuales y cuya aproximación está haciéndose para el espectáculo teatral a través de las llamadas «performances», pero poco más.

Meyerhold cita a Shopenhauer cuando dice que «las obras de poesía, de escultura y de las demás artes, contienen tesoros de profunda sabiduría porque expresan toda la naturaleza de las cosas, mientras que el artista no hace más que aclarar y traducir su pensamiento en un lenguaje simple y comprensible. Pero toda persona que lee o que contempla una obra de arte debe contribuir también, con sus propios medios, al descubrimiento de esta sabiduría».

Ahí está el espacio de la puesta en escena: el que permite descubrir la sabiduría, el tesoro escondido. Pero la búsqueda de un tesoro exige investigación, reflexión y esfuerzo. Sólo la investigación, la reflexión y el esfuerzo volcados sobre un texto, escrito formalmente o no, permiten que surja el brillo del tesoro de la puesta en escena.

1 A. Richards: *Lectura y crítica*; Barcelona: Seix Barral, 1967 (edición original en Londres, 1929). También, del mismo: *Fundamentos de crítica literaria*; Buenos Aires: Huemul, 1976.

2 Meyerhold: *Textos teóricos* (edición de Juan Antonio Hormigón); Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1992, pág. 157.



Primera sesión del VI Congreso ADE: de izquierda a derecha: Santiago Sueiras, Angel Alonso, Fernando Urdiales, J. A. Hormigón y Jorge Urrutia. (Foto: Rosa Briones).

bién escribe: «He leído en alguna parte que *la escena crea la literatura*. No es así. Si la escena influye sobre la literatura es más bien retrasando un poco su desarrollo, creando una pléyade de escritos alineados bajo una cierta orientación predominante. El *teatro nuevo surge de la literatura*. La literatura ha tomado siempre la iniciativa en la ruptura de las formas dramáticas. [...] La literatura sugiere el teatro y no son únicamente los dramaturgos [en el sentido de *escritores dramáticos*] los que lo sugieren, proporcionando ejemplos de la nueva forma (que requiere una nueva técnica), sino también los críticos, rechazando viejas formas»².

Más adelante, Meyerhold, que explica el surgimiento de lo que nosotros llamaríamos el *teatro simbolista* y que él llama *de la convención*, pone un ejem-

plificado, como el desarrollo de la televisión y la digitalización de la imagen. Probablemente la historia asistirá a una revolución en la conformación del entorno cultural. Ninguno de nosotros la verá. Si no llegamos a conocer cómo fue una cultura analfabeta, preletrada, menos podemos saber en qué pudiera consistir otra cultura, no ya sin libros, sino totalmente «imaginada», permítaseme la palabra con el peculiar significado que es fácil comprender.

Hoy por hoy y por muchísimos años tenemos que centrarnos en las dos tecnologías para la conservación de la comunicación conocidas por el hombre que estudia Eric A. Havelock en un libro fundamental que, afortunadamente, está ya traducido al español: *Prefacio a Platón*. Él las denomina «tecnología poética», basada en el aparato auditivo,

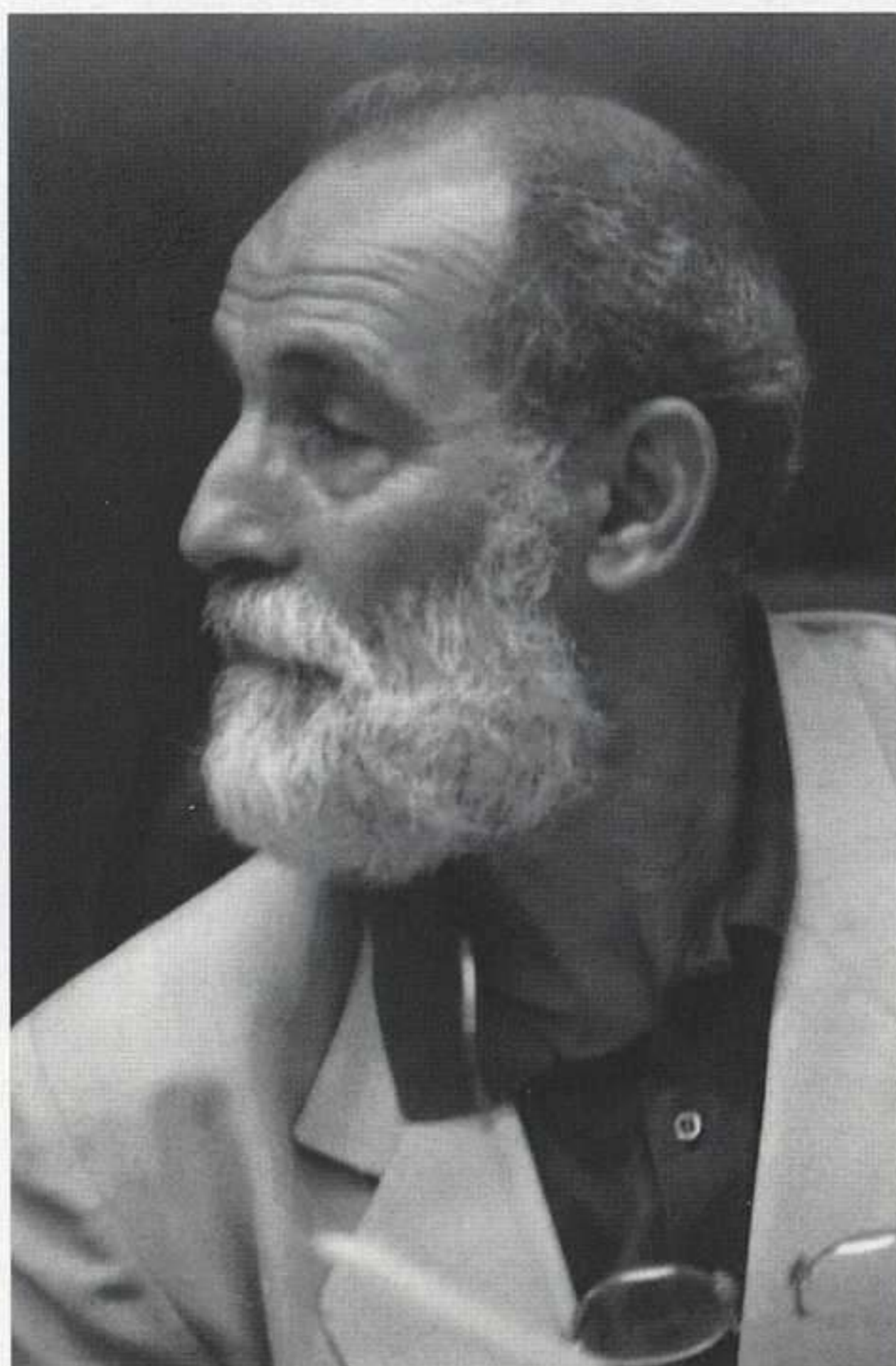
Investigación actoral y puesta en escena

por Carlos Alvarez-Novoa

La concepción moderna de la puesta en escena, frente a la sobrevaloración de lo textual, se basa en una búsqueda de la expresión dramática a través de otros signos escénicos. Una referencia inexcusable es la investigación actoral, emprendida a veces por los propios intérpretes o, en la mayoría de los casos, por profesores o directores. Los resultados de esa búsqueda o serán consecuencia lógica del concepto que genera el hecho teatral o incidirán sobre el mismo, modificándolo.

Intentaré reflexionar sobre ello centrándome en el teatro occidental a partir de las corrientes realistas a finales del XIX. Sin embargo, habría que comenzar diciendo que el primer esfuerzo claro y sistemático del actor por erigirse en creador -y aquí estaría claro que fue la investigación actoral la que modificó el hecho teatral- es algo anterior, remontándose a la Francia ilustrada del XVIII, casi recién convertida al romanticismo decimonónico, y, en especial, a un hombre de transición y síntesis: el actor François-Joseph Talma¹ quien impuso su concepción escénica, condicionando en ocasiones la escritura del dramaturgo al hacer que se adaptase a su estilo interpretativo. Talma protagoniza la primera gran búsqueda de la naturalidad en escena, frente a unas formas, las de la época, tan literariamente artificiosas.²

Pero situémonos a finales de siglo, cuando se rinde un culto decidido a la



(Foto: Rosa Briones).

verdad,³ y detengámonos en la investigación actoral desteatralizadora que dirige las corrientes realistas hacia el naturalismo escénico, para, después, poder observar su descomposición en las reacciones antiveristas más diversas que, aunque enlazadas entre sí, sólo tienen en común el propósito de superar la realidad teatralizándola de nuevo. Dentro de esas dos referencias (desteatralización/teatralización), como

en un pequeño círculo, podría encerrarse todo el teatro contemporáneo.

Los románticos estaban obsesionados por el aparato escénico al servicio de la reconstrucción histórica; pienso que fue esa obsesión la que sentó las bases del realismo al ser heredada por la dirección escénica de los Meiningen o por las versiones fielmente históricas del actor, director y empresario Henry Irving en sus montajes shakespearianos.

El realismo naturalista

Un primer paso importante, en la dirección del enfoque que nos ocupa, fue la aparición de tres focos naturalistas europeos -París, Londres, Berlín- estrechamente conectados entre sí y que surgen por la iniciativa de actores/directores cuya preocupación no es sólo la recreación de un espacio fiel, sino, sobre todo, la formación del actor y la construcción del personaje como eje del hecho teatral.

André Antoine, en 1887, tomando la expresión de Víctor Hugo «théâtre en liberté», forma con un grupo de aficionados el llamado Teatro Libre de París. Aquel oscuro empleado de la compañía parisina de gas, que se había acercado al teatro como comparsa en la Comédie Française, trasladó al escenario las teorías naturalistas que tímidamente expuestas por Mm. Stael ya habían sido decididamente formuladas por Emile Zola.

En Berlín, dos años después -1889-, el crítico teatral Otto Brahn fue elegido presidente de un grupo de hombres comprometidos teatral y socialmente que crearon la FREIE BUHNE, la «escena libre», el Teatro Libre de Berlín, como reacción contra la censura en el teatro oficial, contra las condiciones del teatro comercial y como proyección alemana de las nuevas teorías naturalistas. En ese caso la compañía se forma con profesionales y la producción se apoya en las aportaciones de socios cuyo número alcanza pronto el millar.

Y en Londres, otros dos años después, un comerciante de procedencia holandesa, Thomas Grein, funda el teatro libre inglés, el Independent Theatre Society.

El recorrido de los tres grupos independientes en los primeros años de su desarrollo -antes de que evolucionaran hacia posiciones antinaturalistas- tienen en Ibsen un punto de referencia conjunto; *Espectros* se representó en Berlín, Londres y París (después lo será en Rusia, dirigida en Moscú por Stanislawski, y por Meyerhold en San Petersburgo). Como escribe la profesora de la Universidad de Munich, Margot Berthold, «las chispas de Ibsen inflamaron en toda Europa las controversias en torno al drama moderno»⁴. Aparte del escándalo de sus montajes -en especial el provocado con motivo del estreno de *Los tejedores*, de Gerhart Hauptmann- los llamados Teatros Libres tuvieron en común su preocupación por crear en el escenario un espacio real dentro del cual los actores pudieran comportarse con absoluta naturalidad.

La creación de ese espacio, en primer lugar, supone, aunque pueda parecer paradójico, la desaparición de la escenografía, al menos como concepto teatral, ya que verdaderamente no se pretende «crear» un espacio, sino transportarlo al escenario. Antoine ignora al público y ofrece, a través de la cuarta pared, habitaciones cerradas con puertas y ventanas practicables, árboles naturales, incluso, piezas de carne fresca colgadas de ganchos de carnicero. En Berlín, en la representación de la citada obra de Hauptmann, aparece una granja en la que no falta ni el palomar, ni el establo, con un auténtico olor ambiente difícil de eliminar en el

cambio de escena.

Respecto al actor -y esto es el que ahora nos interesa-, y desde un punto de vista acorde con las tesis naturalistas, Antoine entiende que es el ambiente el que determina el comportamiento de los personajes y no al revés. No son los actores quienes crean ese ambiente, sino que es éste el que construye a los personajes.

Está claro, a diferencia de lo deducido antes respecto a Talma, que en el teatro naturalista la investigación actoral es producto de la concepción teatral de la que se parta. Así, en Antoine, el actor no hace teatro, sino que «debe vivir una acción y no representar una ficción». Mi impresión es que en este planteamiento la aportación solicitada al actor es escasa. En todo el teatro naturalista la realidad de la presencia del actor es el eje del espectáculo, pero, al menos Antoine, desconfía de él. La investigación actoral gira en torno a la realización de acciones dramáticas que se identifiquen con actividades reales. Antoine no quiere del intérprete otra cosa. Basta recordar la carta a Le Bargy en 1893, en la que textualmente escribe: «Los comediantes jamás entienden nada de las piezas que deben interpretar. Su oficio consiste en interpretarlas bien sin complicarse la vida; en traducir lo mejor posible las características de unos personajes cuya concepción no tiene nada que ver con ellos. En realidad son sólo maniqués, marionetas más o menos perfeccionadas según su talento y que el director viste y mueve a su albedrío...»⁵.

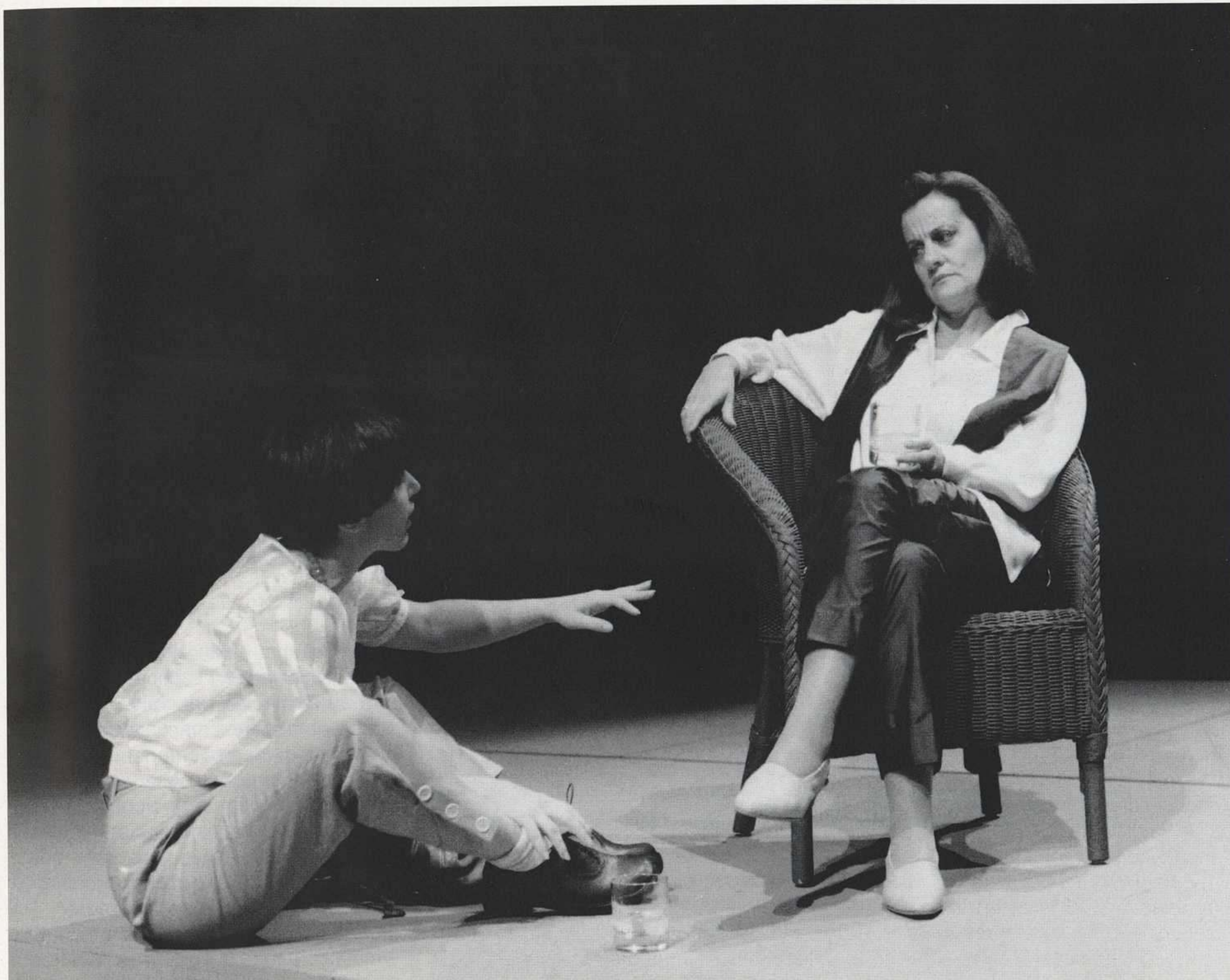
El realismo psicológico

Diez años después de la creación del Théâtre Libre, y poco después de que fuera escrita la carta anterior, Stanislawski y Dantchenko se rebelan también contra el teatro declamatorio y convencional; declaran la guerra a la «teatralidad», en línea con el naturalismo precedente. Stanislawski dirá: «el gran enemigo del teatro es la teatralidad (...) que destruye lo armónico». La fidelidad a la verdad como punto de partida es clara, pero matizando un nuevo naturalismo (hay quien habla de un «naturalismo espiritual» -D'Amico,

por ejemplo, en su Historia del Teatro- lo cual puede ser bastante equívoco). En realidad se trata de un realismo psicológico en el que la investigación en torno al trabajo del actor -hecha de nuevo por directores/actores- va a condicionar el resultado, la puesta en escena. Aquí ya no será el ambiente de la puesta el que determine el comportamiento del personaje, sino que la «atmósfera teatral» será creada, en palabras de Stanislawski, «mediante el examen profundo y la revelación de la realidad más íntima del propio actor». Los estados de ánimo al ser expresados son los que crean el clima teatral. Fue precisamente ese clima el que convirtió en un éxito la reposición de *La Gaviota* (1898), en la presentación del Teatro de Arte de Moscú, haciendo olvidar el fracaso anterior en el estreno academicista de la obra de Chejov. Como siempre se repite, Stanislawski consiguió que el corazón hablara, que el silencio fuera elocuente.

La investigación stanislawsiana arranca de nuevas propuestas aprendidas en los Meiningen que subordinan los planteamientos personales a los colectivos: contra el vanidoso individualismo del actor, se proponen nuevas actitudes ascéticas que «transforman al histrión en intérprete». La propuesta en el teatro moscovita es sobradamente conocida: examen exhaustivo del texto; inteligencia con el director que no impone nunca gestos ni entonaciones, pero que ayuda a buscarlos (y -como Dantchenko proponía-, sin que el actor descubra esa ayuda), y todo dentro de un proceso no repetitivo en el que el texto no surge de entonaciones externas, sino que resurge entre las sensaciones y los sentimientos más íntimos del actor/personaje.

En torno a estos planteamientos -el mayor esfuerzo hecho para trabajar la puesta en función del proceso actoral- se desarrollará la prodigiosa riqueza de la escena rusa en la primera mitad del siglo XX. Pero lo que ahora me interesa destacar es la proyección inmediata posterior del Teatro de Arte de Moscú, dentro del realismo psicológico: el Primer Estudio (el «Segundo Teatro de Arte»), dirigido por un alumno de Stanislawski, de nuevo otro actor/director, Mijail A. Chejov, sobrino del emblemáti-



“E.R.”, de Josep Maria Benet i Jornet. Direcció: Josep Montanyès. Teatre Lliure. (1994) (Foto: Ros Ribas).

co dramaturgo. En su libro dirigido al actor, hablando de la individualidad creadora escribe: «Shakespeare creó solamente un Hamlet, pero ¿quién podría decir con la misma seguridad qué clase de Hamlet fue el que existió en la imaginación de Shakespeare? En realidad hay, o debe haber, tantos Hamlets como actores de talento sean capaces de llevar a escena su propio concepto de aquel personaje»⁶ Con estas palabras continúa dejando abierta la investigación actoral que fundamenta la puesta en escena sobre la creatividad del actor quien, como él señala, proyecta su fuerza, su «radiación» y recibe la de sus

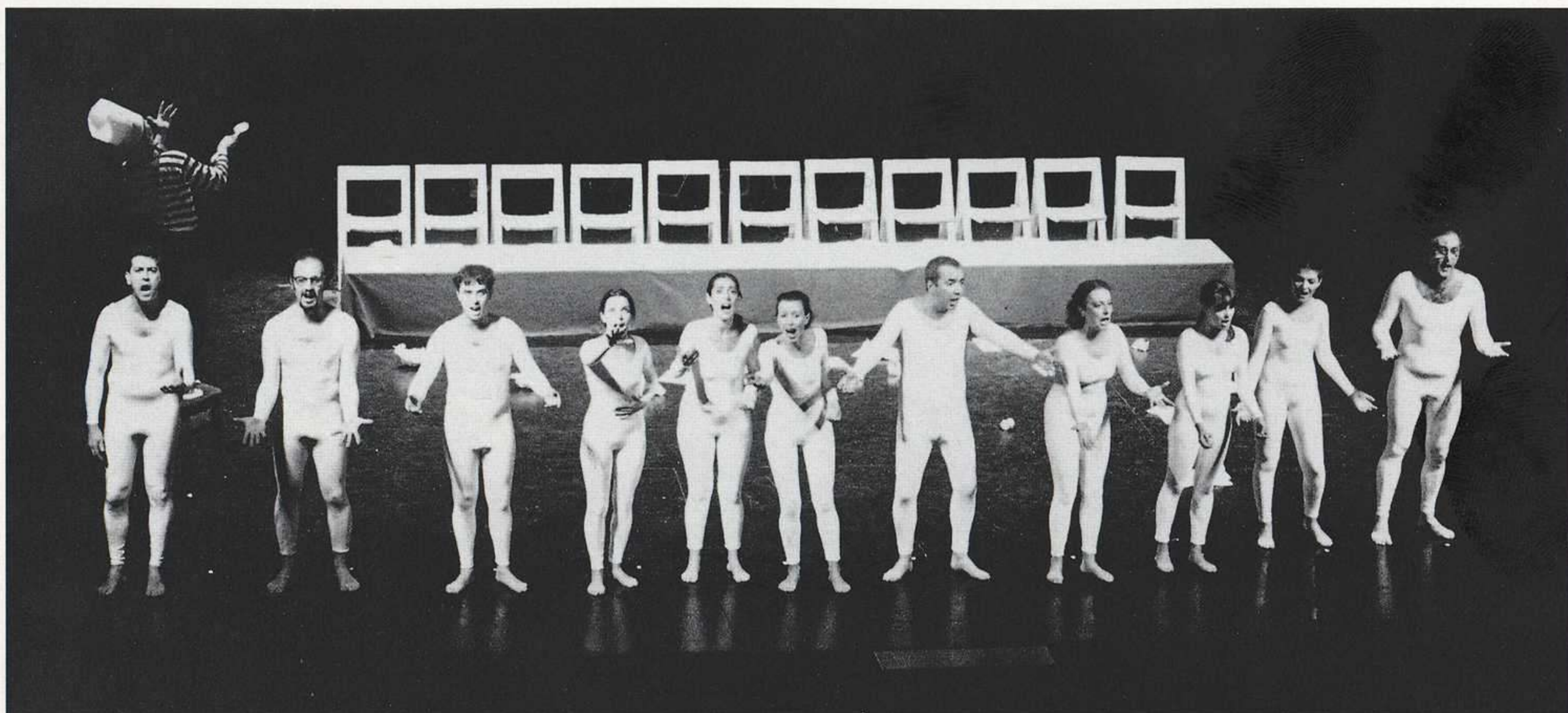
compañeros y la de todos los elementos de la puesta en escena. Esta referencia continua garantiza la viveza de la representación y puede transformar el desarrollo interno de la obra, condicionando su estructura formal⁷.

Mijail Chejov insiste en la necesidad de una formación global. El actor -viene a decir en las páginas citadas- necesita adquirir una amplia visión, abarcar la representación como un todo, si es que quiere lograr un resultado armónico entre su trabajo y el montaje. Obsérvese que está proponiendo algo, quizá lo único que puede convertir al actor en verdadero creador: que se acerque a la di-

rección escénica, exactamente lo contrario que Antoine expresaba⁸.

En este sentido, Jean Vilar entiende que «no es la imaginación del director escénico la que debe imponer el sentido de un personaje -cito textualmente-, eso es insoportable; es el personaje quien suficientemente despojado debe permanecer abierto a la imaginación del público»⁹.

Esta valoración de lo actoral -en opinión de Duvignaud- supone que el actor debe abrir los «símbolos cerrados» que el director escénico ofrece. Y en este sentido, la apropiación por parte del actor del rol del director de pues-



“La última escena”. Autor y director: Ernesto Caballero. (1994).

ta en escena (aunque sólo sea en su concepción del espectáculo y en su disciplina de trabajo), no supone sólo «el hacer de director escénico», sino el «hacer depender la creación dramática de la interpretación que el actor ofrece desde su experiencia más íntima»¹⁰. Comprendo -y no estoy defendiendo tesis alguna, sino sólo constatando históricamente actitudes y conceptos- que para muchos directores al uso puedan resultar incómodas posturas como la expresada, de la misma manera que muchos actores renuncian a ellas por no crear incomodidades o por no arriesgar futuras posibilidades de trabajo.

Siguiendo con el *realismo psicológico*, aludiré ahora a otras proyecciones posteriores del sistema stanislawski. Me he detenido sólo en la referencia al Primer Estudio, porque, como es sabido, el Segundo, dirigido por el propio Dantchenko, centró su atención en la formación del actor/cantante, y el Tercero de Vajtangov, que se desvió de las directrices de Stanislawski volviendo a los virtuosismos de la escena antigua, trabajó sobre todo en la aportación del actor en la «Comedia dell'Arte».

Interrumpiendo la referencia cronológica que hasta ahora he seguido, antes de aludir a la rebelión contra el rea-

lismo, prefiero comentar la aplicación del sistema stanislawski en los métodos o técnicas posteriores que giran en torno al mismo concepto de realismo psicológico.

Richard Bolelawski, como es sabido, fue uno de los actores rusos del Teatro de Arte de Moscú que en 1923 se quedaron en E.E.U.U. fijando allí su residencia y propagando el Sistema, mediante la enseñanza y posteriormente la publicación de sus *Lecciones*. Entre sus alumnos del American Laboratory Theatre estaba Lee Strasberg, director después del Actor's Studio.

Odette Aslan¹¹ entiende que el Sistema de Stanislawski se transforma a través del psicoanálisis en el Método de Lee Strasberg, pero considera que entre ellos se interponen dos deformaciones considerables:

1.- Strasberg no trabajó nunca personalmente con el maestro, sino con sus intermediarios.

2.- El método de Strasberg dirigido a actores aislados está más cerca de la terapia psicoanalítica que de la propia práctica teatral.

En principio, y en la línea de esta ponencia, nos interesa considerar que el método Strasberg valoraría la investi-

gación actoral hasta el punto de condicionar la puesta en escena. En ninguna otra corriente, en principio -insisto-, el actor parece tener mayor protagonismo e incidir más decisivamente en el resultado, en el producto escénico. Según Strasberg, el actor debe aportar la realidad de su existencia e imponerla frente a todo, incluso ante el director a quien puede negarle su autoridad, cuando intente reprimir su libre expresión. No se trata de trabajar en el escenario utilizando la memoria emotiva a través del *si mágico*; no se debe hacer «como si...», sino reviviendo lo que el actor realmente sintió para poder ofrecer una emoción verdadera en el aquí y en el ahora.

William Layton, en nuestro país, quizá fue el primero que de forma sistemática propagó el método Strasberg, procurando no desvincularlo del sistema stanislawski¹². Sus enseñanzas y publicaciones inspiran algunas tendencias oficiales en nuestras escuelas de teatro.

Layton resume en una conocida frase la técnica de la improvisación: «El teatro es la mentira de la que nos servimos para contar nuestras verdades». Su propuesta arranca, en una primera etapa, de dos supuestos muy conectados con el método americano:

a.- Vivir realmente: Vivir en escena lo que allí ocurre.

b.- Vivir sinceramente: Actuar desde el propio ser del actor observador que espera una provocación para reaccionar.

En principio, como antes decía, el nuevo realismo psicologista de Strasberg -que se proyecta también hacia el sur, siendo especialmente adoptado en Argentina y desde allí exportado a Europa y en el que se apoyan cursos y cursillistas que lo divulgan de forma comprimida en recetas semanales de invierno o en quincenas estivales- concede ese importante protagonismo al actor que podría proyectarse en una incidencia real en la puesta en escena: si el texto es la aportación del autor, el subtexto correspondería al actor y las intenciones al director. Dejo, sin embargo, sobre la mesa, por si en el coloquio merece ser comentado, mi impresión: el planteamiento teórico, en el libro o en el aula, cuando se traslada a los ensayos, en ocasiones, sufre una importante modificación: el actor deja de ser el protagonista de ese proceso, convirtiéndose el director -sobre todo si el montaje surge después de un proceso conjunto de experimentación- en gurú, en líder indiscutible, poseedor de las claves que deben ser descubiertas mediante la aplicación exclusiva del código enseñado, pero, atención, no son claves del actor, sino las que el director impone, lo cual, aunque en otras metodologías a lo mejor no crearía desajustes, en ésta lo contradice de tal modo que la vacía de contenido: convierte al actor en una marioneta que en vez de gestos manipulados lo que ofrece son sentimientos desgarrados que no controla. Dicho de otra forma: la investigación actoral deja paso a la utilización del actor sugestionado por una doctrina y un ritual cuyo único ministro es el director.

Concluyendo este apartado cito, en relación con lo anterior, a Alessandro Fersen. El trabajo en el Studio di Arti Sceniche -fundado en Roma en 1957-, aunque se sitúa dentro de la misma corriente, ofrece diferencias claras con el método Strasberg:

a.- Se trabaja con todo el grupo: El método no se basa en la observación

del individuo por el colectivo. Los alumnos actores se identifican colectivamente con un personaje o con una situación y reaccionan grupalmente.

b.- Se exige la necesidad de autocontrol ante cualquier descarga emocional. Strasberg confiaba en su vigilancia.

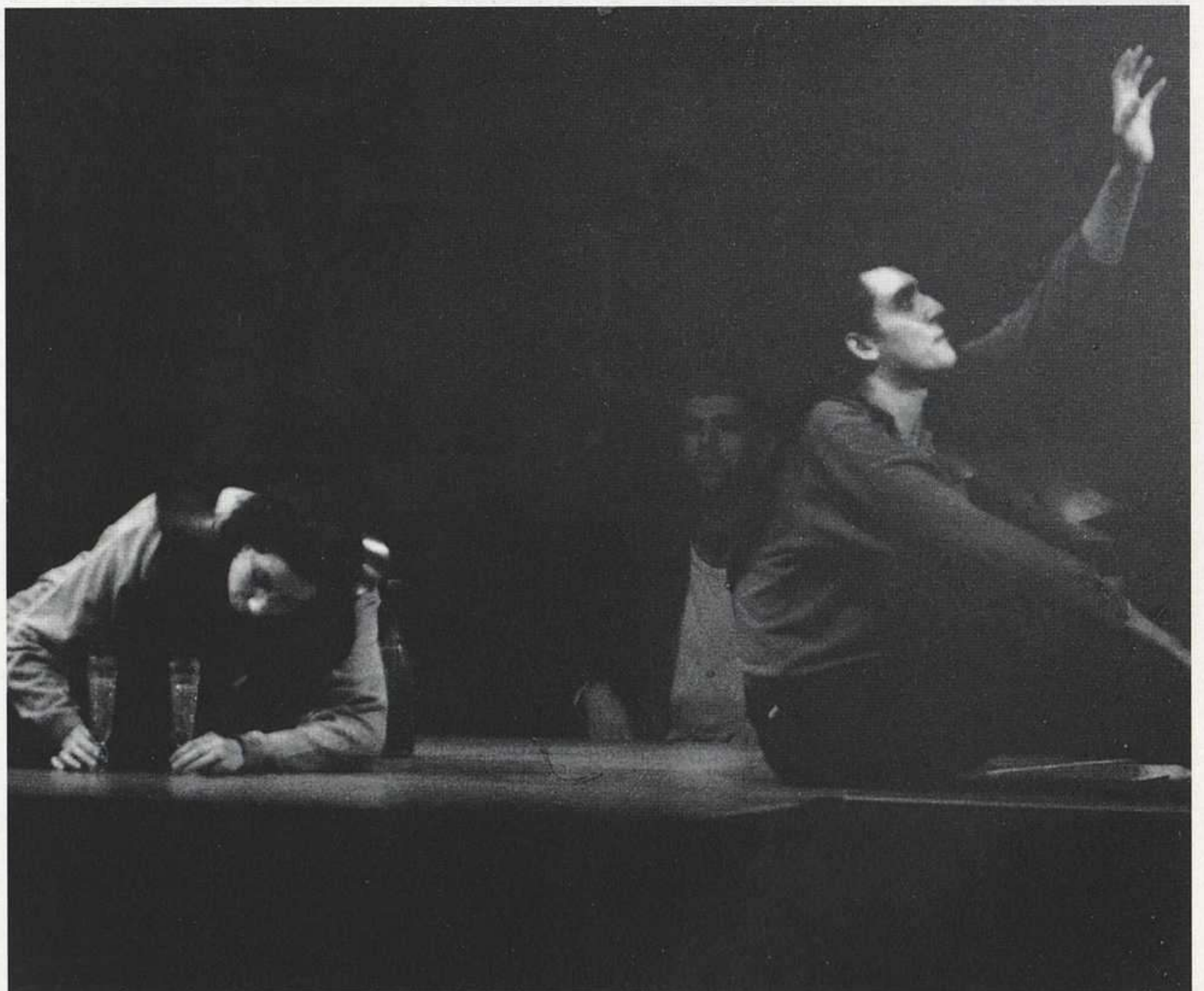
La rebelión antirrealista

Gordon Craig

Un escenógrafo, el suizo Adolfo Appia, sustituirá la escena pintada buscando en tres dimensiones un esquematismo en el que el ser humano, el actor, se convierta en eje de referencia. Entiende que la puesta en escena no debe ser una copia de la realidad sino

se a las emociones del intérprete, afirma: «Lo que ignoró (se está refiriendo a Henry Irving a quien admiraba) fue que todas las cualidades instintivas redoblan o triplican su eficacia cuando son guiadas por un conocimiento científico; es decir, por el arte. Si este actor al que me refiero como ejemplo, me oyese decir esto (...) juzgaría mis palabras pedantes, áridas y nada importantes para un artista. Él pensaba de hecho que emoción creaba emoción y odiaba todo lo que tuviese que ver con el cálculo»¹³. Desarrolla después la idea de que inteligencia y emoción son compañeras de trabajo en el sentido de que la una debe dirigir a la otra: la emoción debe ser racionalizada.

¿Qué papel concede Gordon Craig a la investigación actoral? En 1911 pu-



«Sangre iluminada de amarillo (Tras Macbeth)», de J.R. Fernández, A. Solo, R. Lassaletta y P. Calvo. Dirección: Pablo Calvo. Yacer Teatro. (1994).

una síntesis de ella; que el teatro no debe reproducir, sino transformar.

El anuncio innovador de Appia se concreta y fundamenta teóricamente en Gordon Craig cuyas teorías suponen un retorno a la despreciada teatralidad. En relación con el arte del actor, al referir-

blica su primera versión de *El Arte del Teatro*. Ningún actor que lo haya leído habrá olvidado el capítulo «El actor y la supermarioneta», encabezado con este testimonio de la actriz Eleonora Duse: «Para salvar al teatro se necesita destruir el teatro; los actores y las actrices

tienen que morir todos de peste. Ellos hacen el arte imposible». En este capítulo, escrito años antes (1907) en Florencia, Craig rechaza la interpretación naturalista como una exhibición inútil de la propia persona, una confesión desprovista de arte. «El teatro continuará su desarrollo -dice textualmente- y los actores seguirán entorpeciendo por unos años su evolución (...), pero ellos tienen que crear por sí mismos una forma de actuación que consista esencialmente en gestos simbólicos. Hoy ellos personifican e interpretan; mañana deberán representar e interpretar. Y pasado mañana deberán crear»¹⁴. Craig concluye pidiendo que el actor sea sustituido por una figura inanimada, la supermarioneta; frente a la petición realista de la vida en la escena, él reclama la imagen.

Meyerhold

Ya en la Rusia prerrevolucionaria, Nikolai Evreinov defendió en *El teatro como tal* (1991) la necesidad de «teatralizar de nuevo el teatro». Pero la actitud más decidida que conducirá la investigación actoral por otros derroteros será emprendida por Meyerhold. Frente al culto rendido por su maestro Stanislawski a la «íntima verdad», afirma que «en el teatro, reino de la ficción, debe dominar una absoluta convención». Rehabilita la teatralidad rechazada, defendiendo que el actor no debe olvidar nunca que está representando, que actúa frente a un público y para él. Su ruptura con el realismo se producirá en San Petersburgo, después de la primera gran guerra, cuando se le encarga la dirección del teatro Alexandrinski donde rendirá culto a la fantasía. El principio fundamental que guiará su trabajo es que «el teatro no es la repetición inútil de lo que llamamos vida, sino la conquista de un estilo».

Aunque se ha escrito mucho sobre el derecho que Meyerhold atribuye al director de escena para que sirviéndose del texto utilice a los actores como instrumento de su creación; a pesar de haber escrito que «el director no debe temer nunca entrar en conflicto con el actor durante los ensayos, llegando incluso al cuerpo a cuerpo si ello fuera

necesario»; y sin olvidar los conflictos que tuvo con los de su tiempo, en especial con la famosa actriz Kommissarzevskaia, sus puestas están basadas en el juego que ofrezca la actuación, dentro de un escenario desnudo. La valoración que Meyerhold hace del actor se sintetiza en su conocida frase, «el teatro es, en primer lugar, el arte del comediante». En su método de trabajo propone una distribución horizontal en la que es el actor quien revela libremente su creación al espectador, no la del director, a quien atribuye la función de coordinar, armonizar y equilibrar «lo que han elaborado libremente los otros creadores»¹⁵.

En este sentido, y creo que sería el fiel de la balanza, escribe sobre esa relación, que «el problema fundamental del teatro es preservar el don de la improvisación del actor, sin transgredir la forma precisa y complicada que el director ha conferido al espectáculo», concluyendo con la idea de que el director se eclipsa al acabar los ensayos, en tanto que el actor, respetando lo ensayado, conservará su libertad de creación y de interacción con el público¹⁶.

La investigación actoral en su etapa simbolista le lleva a requerir del intérprete una inclinación hacia lo espiritual que reduzca al máximo los elementos gestuales y vocales. En 1907 reconoce la incidencia que en su puesta tiene el trabajo del actor, a propósito precisamente de una interpretación de la *Mélisande*, de Maeterlink, por él dirigida y a cargo de la citada actriz Vera Kommissarzevskaia: «En sus palabras -dice Meyerhold- resonaba una especie de segundo diálogo interior; entreabría la puerta de otro mundo. Transformaba mi puesta en un símbolo».

De su fase simbolista pasa a «la convención consciente»¹⁷, a la biomecánica y al constructivismo. Y aquí su experiencia como actor le lleva a valorar lo gestual. Pero no debe olvidarse que la biomecánica es un sistema de entrenamiento aplicable durante el período de ensayos, aunque algunos de sus ejercicios, introducidos en la puesta en escena y sumados a la concepción constructivista, dieron lugar a un estilo actoral muy peculiar que posteriormente distintos grupos teatrales trataron de convertir en su estilo global.

La vinculación de Meyerhold con el Octubre Teatral parte de esa nueva investigación actoral: conceptualmente la biomecánica pretende expresar a través de ejercicios musculares la sustancia social del personaje, sustituyendo lo emocional por lo funcional y utilitario. Ello supone, pues, que el trabajo del actor, por muy valorado que esté, se subordinará a la filosofía a la que responde el hecho teatral. El siguiente texto no puede ser más significativo; «El arte es una parte de la vida, debe reflejar la lucha de clases (...). El artista no puede considerar su creación como la expresión de sus emociones individuales. Todo debe tener un sentido para el pueblo, es un obrero de la escena que forma parte del marco de producción».

Tairov

Alessandre Tairov -también discípulo de Stanislawski y futuro director del teatro Kamerny- defendió también la teatralidad frente al maestro, pero declarándose decididamente al servicio de la interpretación, basando su trabajo de puesta en la preparación corporal del actor, en su virtuosismo y en su capacidad de inventiva. Entiende que el escenario es un espacio organizado en torno a un centro, el actor, a cuyo servicio está el texto, siendo el director, sobre todo, un animador. El comediante tiene que saber llegar a una «síntesis entre la emoción y la forma que le preste su fantasía creadora». Y así el texto se convertirá en pretexto que el director no reproduce ni interpreta, sino que manipula según convenga a sus actores. La revolución bolchevique predicará una nueva religión teatral; en frase de Gorki, «el siglo XVIII hizo el teatro para los nobles; el XIX, para los burgueses; nosotros queremos hacerlo para el pueblo». En este sentido D'Amico¹⁸ sugiere un expresivo paralelismo entre el teatro griego pagano, el cristiano medieval y el humano bolchevique: del Dítirambo nació la tragedia; de la liturgia medieval, el drama moderno; y de las conmemoraciones políticas de masas, el teatro bolchevique. El régimen no sólo propagó el amor al teatro, sino que lo exasperó¹⁹; las consecuencias son co-



“Hora de visita”. Autor y Director: Jose Luis Alonso de Santos. Pentación. (1994).

nocidas: el importante desarrollo teatral se puso al servicio de un catequismo que manipulaba las obras de Esquilo, Shakespeare, Molière o Ibsen, convirtiéndolas en alegatos contra el capitalismo burgués y en apología del nuevo régimen.

Expresionismo

Otto Brahn de la FREIE BÜHNE pasará al DEUTSCHER THEATER rodeándose de los mejores actores; entre ellos, Max Reinhart y Frank Wedekind que evolucionarán hacia el expresionismo. Reinhart que sucederá a Brahn en la dirección, proclamará al igual que Dantchenko que en el teatro quien cuenta es el actor en comunión con el espectador que en gráfica frase suya «es la mitad del actor». Por ello coloca

al comediante en comunicación directa con el público, haciendo avanzar el escenario para acercarlo a los espectadores y así facilitar su participación. La investigación actoral se concretará en el trabajo con Werner Kraus dirigido a la construcción de situaciones artificiales en las que se pasará bruscamente de una entonación a otra o de un sentimiento al contrario. La tensión que acompaña a la actuación expresionista impedirá la caricaturización. Lo esencial en esta búsqueda, y ejemplos claros encontraríamos de ello en nuestro Valle-Inclán, no consistiría en trazar de una forma global la complejidad del personaje, sino en aislar uno de sus rasgos y subrayarlo sin temer excesos o deformaciones.

En Alfred Jarry estalla la noción de personaje, se descompone, se convierte casi en un objeto. Odette Aslan reco-

ge la significativa opinión de un actor del *Ubú Rey* despreocupado por entender el sentido del texto: «A ninguno de nosotros se nos ocurrió la idea de informarnos sobre el significado de las palabras que pronunciábamos, lo que nos gustaba precisamente era que no las comprendíamos»²⁰.

El teatro político

Poco hay que hablar de Piscator en relación con la investigación actoral: su teatro político se convierte en un mitin con actores anónimos previamente politizados.

En Brecht también el actor forma parte de una compañía con un objetivo político compartido: servirse del teatro para transformar la sociedad. Pero en su trabajo con el actor el giro es claro:

la investigación será siempre consecuencia de esa conceptualización previa. El actor brechtiano, utilizando formas del teatro oriental, se inspirará en la teatralidad de la vida no asumiendo nunca sentimentalmente a su personaje, sino relatando los sucesos en los que ese personaje ha intervenido. Ocurre sin embargo con bastante frecuencia que actores que han sido dirigidos con el método propuesto en el teatro épico, arracan de un punto de partida erróneo:

se creen dispensados de actuar, identificando «distanciamiento» con «indiferencia». Evidentemente que el Efecto V se basa en el distanciamiento, pero el actor debe mostrar -y aquí se podrían establecer estrechas conexiones con el sistema stanislawski- secuencias de realidad, aunque se interrumpen; el actor habla de su personaje como de una tercera persona, pero esto no implica que tenga que desnudarlo de toda emoción, sino simplemente que no ha de mante-

ner una continuidad emotiva. Baste recordar el párrafo 48 del *Breviario* de Brecht:

«Nunca ni por un instante se transforme el actor en su personaje (...). Debe limitarse a mostrarlo; o mejor dicho no debe limitarse a vivirlo solamente, lo que no significa que teniendo que representar personajes pasionales, tenga que parecer impasible»²¹.

“Le Rossignol”, de I. Stravinski. Dirección: Simón Suárez. Teatro de la Zarzuela. (1995). (Foto: Chicho).



Tendencias posteriores

Espigando, para no alargar más mi intervención, en las tendencias posteriores y en las búsquedas del teatro laboratorio, la investigación actoral en Artaud conecta también con el teatro oriental, y, como en Brecht, es resultado de sus concepciones teóricas. En *El teatro y su doble* insiste en que por encima de la palabra importa la puesta en escena y la creación de un lenguaje en el espacio buscando gestos-signo independientes del sentido de las palabras²².

No ocurre lo mismo en la adaptación que ha de hacer el actor del Teatro del Absurdo ante la propuesta textual; aquí el intérprete restringe la gestualización limitándose a los gestos mínimos.

Mención aparte requiere el ascetismo de Grotowski que trabaja con el actor intentando liberarle de sus complejos. Su entrenamiento, el *training*, se apoya en movimientos motivados que le vayan acercando al personaje hasta absorberlo. Dentro de su concepción del «teatro pobre» entiende que puede hacerse una puesta en escena sin vestuario, sin decorado, sin luces, incluso, sin texto, pero nunca sin, al menos, un espectador y un actor. Y así define el teatro como «algo que ocurre entre el actor y el espectador». En el trabajo con el actor, como escribe Temkine²³, la meta de Grotowski no es aportarle un «saber hacer», sino ayudarle a descubrir un «saber ser». Peter Brook califica a Grotowski de visionario entendiendo que es quien más se aproxima al ideal de Artaud: «Los actores de Artaud -escribe Brook- renuncian a todo excepto a su propio cuerpo; tienen el instrumento humano y un tiempo ilimitado; no es, pues, asombroso que los actores del teatro pobre se consideren el teatro más

rico del mundo»²⁴.

Eugenio Barba, después de haber trabajado con Grotowski, creó en Dinamarca el ODIN TEATRET valorando en el actor, sobre todo, su espíritu investigador, dentro de una ética que supone, por ejemplo, que el actor trabaje en el escenario «como si fuera la última vez que tuviese que comunicar algo a los demás». Su *training* es semejante al de Grotowski, ensayando en un local desnudo; biomecánica y acrobacia son practicadas hasta con peligro; respecto a la voz continúa con la búsqueda grotowskiana de resonadores. En la misma línea recuerdo a André Desramaux, en el laboratorio teatral de la Universidad de Lovaina.

Conocidas son las búsquedas del Living Theater en el que las premisas de Julian Beck y Judith Malina arrancan de la consideración del actor como un creador a quien el director sólo le da un punto de partida; debe actuar de acuerdo con su personalidad, pero nunca como un histrión exhibicionista, sino como un individuo consciente que busca dentro de sí los recursos que mejor le sirvan para expresarse.

En el Open Theater, Joseph Chaikin abre su taller libre, en principio a todas las formas de interpretación; parece original y rentable la relación que establece entre autor y actor en el sentido de que los dramaturgos intervienen en los mismos ejercicios que los actores, mientras que éstos realizan sus improvisaciones con la finalidad de ser fijadas por escrito por los autores.

Finalmente, por no omitir la referencia a los intentos colectivistas serios, cito al colombiano Enrique Buenaventura que cuestiona la autoridad del director de escena, aunque no descarta la posibilidad de su intervención, desprovisto de autoridad, como consejero que apor-

ta una referencia global en su visión completa del espectáculo.

Hecho este recorrido se podría deducir una doble conclusión:

1.- La investigación actoral en el teatro contemporáneo es inseparable de la puesta en escena ya que el actor es el principal soporte de la misma.

2.- Esta investigación casi siempre ha sido consecuencia de la filosofía teatral que inspira el hecho dramático, y, en la mayoría de los casos se orientó hacia un objetivo claro: Adaptar el trabajo del actor a las coordenadas ideológicas y estéticas que inspiren el montaje.

Pero si nos preguntáramos, para terminar, que es lo que hoy ocurre en nuestra realidad, quizá tendríamos que concluir que, salvo intentos aislados de grupos estables que mantienen una línea continua de búsqueda, y aparte del proceso de trabajo seguido en algunos montajes de distintos directores aislados, la investigación actoral ha sido sustituida por un hecho penoso: los actuales medios de producción imposibilitan cualquier investigación, ya que la hacen inútil: o bien los directores -tanto en teatro, como, sobre todo, en cine o en televisión- seleccionan en sus castings a aquellos intérpretes que se han especializado, porque es lo que se les pide, en un solo papel; o, por contra, son los propios actores, cuando están en condiciones de hacerlo, los que imponen su estilo y su concepto de la interpretación, aunque nada tenga que ver con la concepción global del montaje. Pero esto, si así fuera, sería objeto de otra ponencia.

Sevilla, septiembre de 1994

NOTAS

¹ Duvignaud considera a Talma, en las distintas etapas de su vida profesional, como la síntesis de la historia anterior del comediante: el actor del rey, integrado en la élite aristocrática; el militante al servicio del pueblo, enmarcado en los comités y en los clubs revolucionarios; el funcionario imperial que vive dentro de la nueva clase surgida en la revolución; y la es-

trella destacada en el mercado del teatro que aparece después de la Restauración (DUVIGNAUD, Jean: *El actor. Bosquejo de una sociología del comediante*, «El papel del actor en las sociedades liberales», págs 127 y ss. Taurus, Madrid, 1965).

² En la referencia que César Oliva hace en su Historia del Teatro a Talma recoge el dato de la escandalosa adaptación que para el actor hizo el dramaturgo Lebrun de la *María Estuar-*

do, de Schiller, en la que, entre otras cosas, se empleaba un término tan prosaico como «mouchoir», intolerable para los críticos del buen gusto. (OLIVA, César: *Historia básica del arte escénico*, Cátedra, Madrid, 1990, págs. 264 y ss.).

³ D'Amico sugiere que tal culto podría ser derivación del positivismo burgués con pretensiones objetivas declaradas que, en otra vertiente, adquirirá una intencionalidad crítica, y



“Non se chora”, de Roberto Cossa. Dirección: Xulio Lago. Teatro do Atlántico. (1993). (Foto: Xoán Piñón).

por tanto, subjetiva, encaminada a desenmascarar las mentiras sociales como consecuencia de las actitudes marxistas (D'AMICO, Silvio: *Historia del teatro dramático*, UTEHA, México, 1961, Tomo IV «La reforma de la escena europea», págs. 1 y ss.).

⁴ BERTHOLD, Margot: *Historia social del teatro*, Guadarrama, Madrid, 1974. Tomo II. Pág. 208.

⁵ Citada por ASLAN, Odette: *El actor en el siglo XX*, Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1979, pág. 302.

⁶ CHEJOV A., Mijail: *Al actor. Sobre la técnica de actuación*. Edit. Quetzal. Buenos Aires, 1987, pág. 107.

⁷ En este sentido, desde un punto de vista dramaturgico, me permito recordar sus leyes sobre la composición teatral, en las que el personaje es el eje:

- La ley de la TRIPLICIDAD en la que el personaje lucha entre el Bien y el Mal en las tres secciones que estructuran internamente la obra: la trama se engendra, se desarrolla y concluye.

- La ley de la POLARIDAD, según la cual, el arranque, el proceso del personaje y su término, deben ser polares: todas las cualidades de la primera sección deben transformarse en opuestas en la última sección.

- Y la ley de la TRANSFORMACION según la cual el proceso que transforme su comienzo en la polaridad final ha de tener lugar en la sección intermedia.

En cada una de esas unidades ha de existir un climax. Y los tres momentos de tensión máxima han de estar estrechamente relacionados,

mostrando la síntesis de la trama en cada una de ellas y en la conjunta (CHEJOV A., Mijail: op. cit. págs. 115 y ss.).

⁸ Como dato, en relación con lo escrito, llevando a su límite más coherente esa «liberación del actor», recuérdese el gran número de actores convertidos en directores. Además de los ya citados, puede consultarse la enumeración que hace Jean Duvignaud -op. cit. pág. 158-, en la que, refiriéndose a los grandes y entre otros, aparecen, en Francia, Lugné Poe, Jacques Copeau, Charles Dullin, Louis Jouvet, Georges Pitoëf, Jean Vilar, Jean-Louis Barrault, Gerard Philippe... En Gran Bretaña, Gordon Craig o Lawrence Olivier. En Italia, Ruggero Ruggeri, Giorgio Strehler o Paolo Grassi. En E.E.U.U., Paul Green, Margaret Webster u Orson Welles. Y entre nosotros, una lista en la que podríamos incluir el gran número de compañeros de la A.D.E. que del mundo de la interpretación pasaron al de la puesta en escena, en muchos casos, compatibilizando ambas dedicaciones. Realmente son muy pocos los directores que no proceden del mundo de la interpretación (Duvignaud cita a Piscator, Meyerhold, Jessuner, Baty y Peter Brook).

⁹ VILAR, Jean: *De la tradition théâtrale*, L'Arche, París, 1955, pág. 63 (cit. por Duvignaud, op. cit. pág. 194).

¹⁰ DUVIGNAUD, Jean, op. cit. pág. 194.

¹¹ ASLAN, Odette: op. cit. págs. 244 y ss.

¹² LAYTON, William: *¿Por qué? Trampolín del actor*, Editorial Fundamentos, Madrid 1990.

¹³ CRAIG, E. Gordon: *El arte del teatro*, Coordinación Editor. México, 1987. Págs. 67 y ss.

¹⁴ CRAIG, E. Gordon, op. cit. pág. 120.

¹⁵ MEYERHOLD, V.E.: *Teoría teatral*, Edit. Fundamentos, Madrid, 1971, págs. 45 y ss.

¹⁶ MEYERHOLD, op. cit., págs. 127 y ss.

¹⁷ El término, aunque Meyerhold lo aplica, no es suyo, sino de Valeri Briosov que atacó a Stanislavski en 1902 calificando su método de «asilo para gentes de imaginación débil», como recoge Odette Aslan, op. cit. pág. 147.

¹⁸ D'AMICO, op. cit. págs. 127 y ss.

¹⁹ Los datos que D'Amico aporta son impresionantes: En 1920, Evreinov en un espectáculo conmemorativo de la Revolución, presentó un ejército de 6.000 comparsas. En 1921 la mayor parte del presupuesto del Ministerio de Instrucción Pública era para el teatro. En los funerales de Lenin (1924) se ofrecieron cinco días de espectáculo, como en los misterios cíclicos medievales. En 1934, hay en la U.R.S.S. 560 teatros subvencionados, 60 de los cuales están en Moscú. 4.700 teatros libres. Se representan obras en 40 lenguas distintas. Hay 1.500 directores, 20.500 actores y 168 escuelas de Arte Dramático con un total de 26.000 alumnos (op. cit. págs 43 y 44).

²⁰ ASLAN, Odette, op. cit. pág. 129.

²¹ BRECHT, Bertolt: *Breviario de estética teatral*, Editorial La Rosa blindada, Buenos Aires, 1963.

²² ARTAUD, Antonin, *El teatro y su doble*, Edit. Sudamericana, Buenos Aires, 1977, págs. 76 y ss.

²³ TEMKINE, Raymonde: *Grotowski*, Monte Avila Editor. Caracas, 1974, págs. 188 y ss.

²⁴ BROOK, Peter, *El espacio vacío*, Edit. Pueblo y Educación, La Habana, 1987.

Investigación teatral y puesta en escena

El caso singular de *O Bando*

por Maria Helena Serôdio

Este congreso, al nombrar dos actividades en el campo del teatro - la investigación teatral y la puesta en escena- designa, en el simple orden copulativo, posibilidades varias de intercepción productiva.

Podríamos tal vez identificar dos modalidades principales de esa intercepción tomando el espectáculo como lugar de la diferencia, al asumirse bien como momento final, bien como momento inaugural de esa investigación.

Tenemos así, por un lado, la investigación necesaria para el montaje del espectáculo (que es anterior, que opera a varios niveles y en diferentes campos, pero que intenta un objetivo artístico) y, por otro lado, la investigación que *a posteriori* examina el sentido y la validez de ese espectáculo y que se propone múltiples objetivos reflexivos: análisis y deconstrucción de los elementos escénicos (su interrelación, coherencias y rupturas); evaluación de la propuesta estética de base; confrontación con espectáculos anteriores de esa misma compañía, de ese director de escena, de ese mismo texto; localización de ese espectáculo en el panorama re-

pertorial que en ese momento se ofrece en la ciudad donde se presenta; recepción crítica; consideraciones sociológicas; o, además, la identificación de matrices culturales en un proyecto que atraviesa fronteras artísticas y cuestiona la relación del espectáculo con las otras artes, saberes y vivencias en el momento preciso de su creación.



Eberto García Abreu y M^a Helena Serôdio en el VI Congreso de la ADE.
(Foto: Rosa Briones).

Es en este segundo plano de trabajo reflexivo donde me sitúo para presentarles a ustedes algunos resultados de una investigación que emprendí sobre las propuestas dramáticas y escénicas de una compañía de teatro que ocupa un lugar aparte en el panorama

teatral portugués: el grupo O Bando.

Me gustaría empezar por hacer una breve presentación, para luego examinar de qué modo algunas de sus opciones repertoriales y dramáticas se articulan con las propuestas escénicas, concluyendo con las confluencias o desencuentros entre uno y otro campo.

Podemos decir que, por varios motivos, esta compañía es una de las consecuencias teatrales de la Revolución de Abril:

1. Su fundador y director -João Brites- era un exilado político en Bélgica, donde tuvo una formación en artes plásticas y donde practicaba un teatro de intervención junto a comunidades inmigradas;

2. El teatro que se proponían hacer, cuando en Octubre de 1974 fundaron el grupo en Lisboa, procuraba la gira (por zonas rurales) y se dirigía a los niños, intentando hacer una pedagogía so-

cial y política que rompía con la práctica dominante del teatro infantil de hadas, brujos y demandas de buen comportamiento moral.

Factores varios de orden subjetiva y objetiva fueron favoreciendo alteraciones en su desarrollo artístico a lo largo

de estos 20 años, pero es importante verificar cómo fueron ensayando la superación dialéctica de contradicciones: rural y urbano, infancia y edad adulta, popular y erudito. Veamos cómo:

1. Se afincaron en Lisboa, lo que atrajo un público más homogéneo desde el punto de vista social y cultural; pero sin desistir de la gira, lo que los lleva a la creación de espectáculos al aire libre que ganan una resonancia propia en el espacio abierto del campo: así fue con *Montedemo* en el bosque de Tondela, o con *Borda d'Água* en el río Dão; por otro lado, en diversas ocasiones, introducen animales vivos en sus espectáculos: una tortuga, un ratón, peces, pero también ovejas (como en la animación de la calle Augusta de Lisboa en junio pasado, y ahora en *Trilhos* en la Tapada [Jardín] de las Necesidades, también en Lisboa). Eso les confiere un aire de ruralidad bien disonante en el medio de la gran capital (su proyecto de teatro para construir en Telheiras incluye un horno de leña, una huerta, gallinas y una vaca);

2. De un teatro para la infancia pasan a un proyecto de teatro de comunidad que pretende ser lugar de encuentro de diferentes generaciones; el punto axial de ese pasaje lo encontraron en gran medida en la materia antropológica: las leyendas, los mitos, los rituales, la música de la banda popular, las figuras recortadas con una cierta comicidad grotesca, es decir, el fondo popular que irrumpe en la fiesta comunitaria y en el discurso carnavalesco;

3. Integran de forma cada vez más elaborada elementos artísticos variados como la música, el canto, la coreografía, y sobre todo la formulación plástica escultórica a través de la creación de dispositivos escénicos (o «máquinas de escena»). Construidos con materiales toscos o deliberadamente artesanales, tales dispositivos escénicos no sólo están marcados por la superposición de virtualidades simbólicas, sino que también se articulan «dramáticamente» con los actores: o se tornan dobles simbólicos del hombre (*Cágados*), o marcan el límite a la acción del ser humano (*Nora*).

Desde el punto de vista de los textos, comenzaron con creaciones colectivas, pasando después a una técnica

de montaje que, en un primer momento, operó sobre textos de la tradición popular y después sobre autores canónicos más recientes.

En la tradición popular incluyo no sólo textos históricos de la tradición oral (que permiten una visión no épica - antes bien, jocosa o trágica- de la historia: *Afonso Henriques, Trágicos e marítimos*), sino también los elementos etnográficos de leyendas, rituales, pregones populares, plegarias, cantilenas, oraciones y juegos. Es el caso, por ejemplo, de la tradición del «serrar da velha» (rito arcaico que alude al calendario de las estaciones, celebrando la expulsión de la noche y del invierno), los cantos de la «malhada» (un canto de trabajo), o materias varias de cuentos que ejemplifican la sabiduría popular, en espectáculos como *Nós de um segredo* y *Nora*.

Uno de los aspectos a subrayar en estos espectáculos es la confluencia entre esos elementos dramáticos y las propuestas escénicas: me refiero, por ejemplo, a la moldura procesional que demanda la participación del público, al grito, al pregón, a las plegarias, y otros elementos fuertemente cohesivos en el plano estilístico: repeticiones parciales, construcciones anafóricas, estribillo. En el plano figurativo se verificaba no sólo la señalización de lo social (a través del vestuario), sino también la acentuación de trazos grotescos (en la caracterización facial, en la mímica y en la voz), así como la construcción estilizada de elementos simbólicos: las botas de hierro (cada nueva dificultad es un hierro más que añadir en la suela), las muñecas colgando del cinturón (los muchos hijos que van naciendo), la gran rueda/noria. Esta, como muchas otras «máquinas de escena», incorpora la alusión al trabajo (y sobre todo al trabajo artesanal), establece una relación dominante (en el sentido de dominadora) con la figura del actor, y se convierte en un símbolo en relación con la acción: en su materialidad, en su significación y además como moldura escénica.

Cuando se aproximan a los grandes autores literarios (a partir de 1985), se verifica por parte de O Bando una singularidad: trabajan sobre los diferentes modos literarios, aunque sea evidente

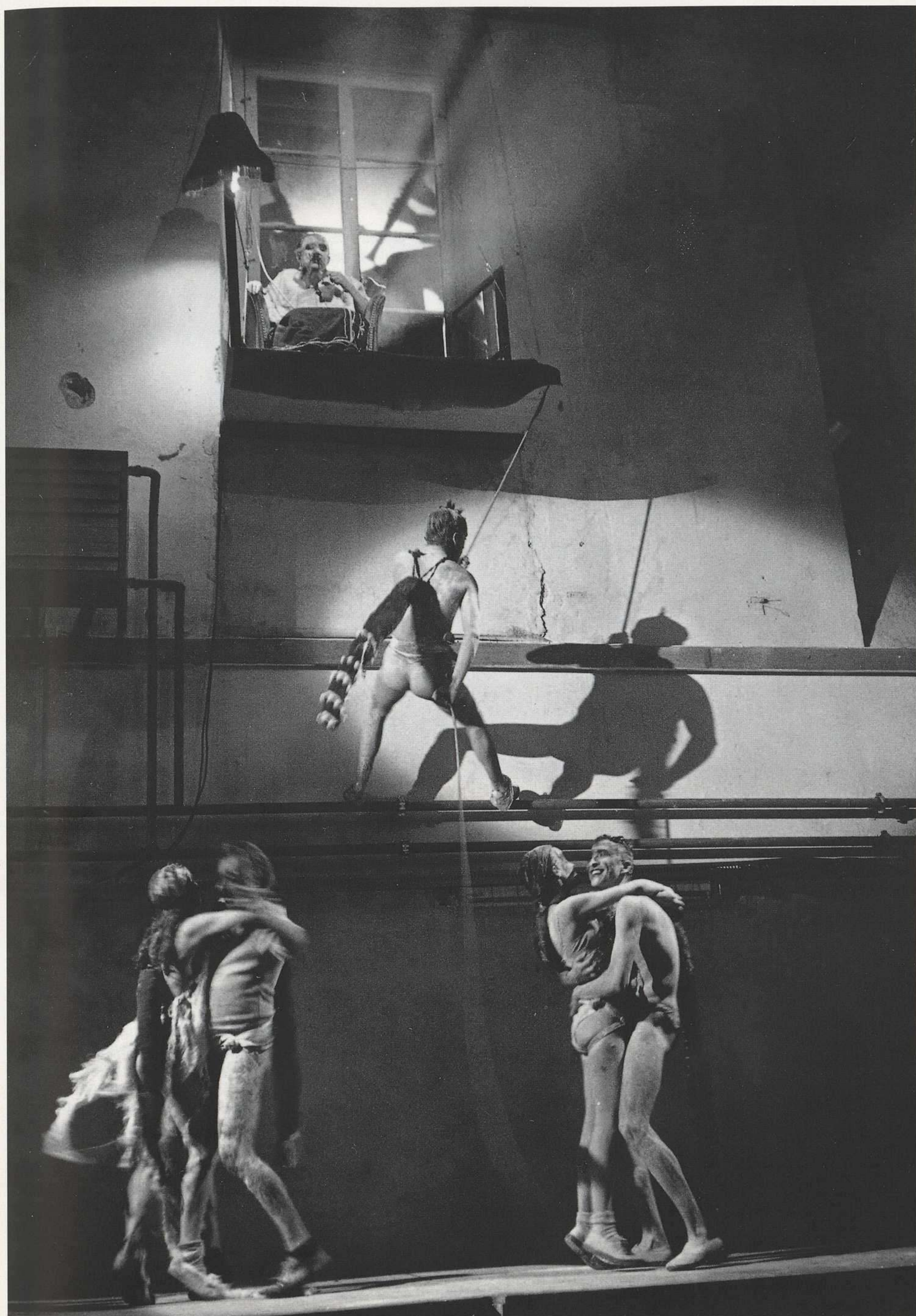
que prefieren y elaboran mejor la materia narrativa.

Pero fue curioso, por ejemplo, un ejercicio sobre un sermón barroco del Padre António Vieira (*Pregação*), en el que el apóstrofe radicalizaba la intención crítica y didáctica que marcó los primeros trabajos de O Bando, aunque la dramaturgia incluyese un texto de Brecht (la fábula «Wenn die Haifische Menschen wären/ Si los tiburones fuesen hombres») y textos científicos sobre higiene alimentaria y sobre el nacimiento del lenguaje (que es consecuencia de la liberación de la mano).

Esta técnica de montaje, que recorre el plano dramático, surge en dos modalidades principales: o creando zonas de fragmentación y ruptura (abriendo así camino al distanciamiento crítico e irónico); o complicando texto y espectáculo con la superposición de registros, de textos, de procesos artísticos.

Veremos que este último proceso de superposición funcionó sobre todo al trabajar textos poéticos: *Borda d'Água*, de António Ramos Rosa, y *Se mentes Fotocena*, de Teresa Rita Lopes. En el primer caso consistió en, por un lado, inventar una secuencialidad para los poemas, distribuir el texto por réplicas que atribuir a las figuras/actores y, por otro, concebir para estas figuras una caracterización y una intriga. Se da entonces una curiosa superposición: los actores recitan textos líricos, se envuelven en acciones y gestos que señalan una historia de rivalidad entre padre y hijo (tomada de una leyenda egipcia, muy semejante además a un mito atáuro, de Timor), y muchas de las imágenes del espectáculo provenían de otro texto sobre naufragios en el tiempo de los descubrimientos. El director de escena hablaba, a este propósito, de una «dislexia» necesaria para el actor: decía una cosa, pensaba otra y hacía además otra diferente.

Otra forma de superposición funcionó en *Se mentes fotocena*: superposición de tiempos (el final de la acción está ya presente en la primera escena, quebrando así la linealidad de la intriga), superposición de espacios (el marco de la cámara negra anula las distancias) y superposición además de formas artísticas, como la coreografía,





Montedemo, Teatro «O Bando» (1988). (Foto: Jorge Barros).

la música, el canto, la fotografía, en una curiosa tentativa de aproximar físicamente las figuras, pero manteniéndolas distantes por el canto, en un procedimiento no lejano de la estética operística.

Estas experimentaciones integraron, aunque de forma no asumida, algunos procesos pos-modernistas de fragmentación, superposición y perspectivación poliédrica, y una de las consecuencias puede haber sido una cierta entropía.

Sin embargo, es evidente que el gusto por el mito (en un sentido más junguiano que freudiano) y la construcción de grandes símbolos escénicos ya contienen en sí algunos de esos elementos y procesos: porque intentan iluminar un tiempo que es todo el tiempo, como la unidad y pluralidad de que está hecho el hombre.

De las tres incursiones de O Bando en la escritura dramática, con *Estilhaços*, de Mário de Carvalho, *Amanhã*, sobre texto de Almada Negreiros,

ros, y *Esta noite improvisa-se*, de Pirandello (este último resultó de una invitación explícita), podemos extraer tres coordenadas de trabajo dramático y escénico:

1. La refutación del naturalismo, tanto a través de la recomposición del texto para tornar diálogos efectivos en conversaciones paralelas, como a través de la creación de diferentes niveles de representación (realista y simbólico);

2. La preferencia por la imagen en detrimento de la claridad lineal de la intriga: más que esclarecer la secuencia de los acontecimientos, interesa visualizar significados, semantizando los puntos espaciales de la escena y creando expresivos cuadros visuales: así ocurrió con *Esta noite improvisa-se*, en la que el uso de la escena en su máxima verticalidad (desde el sub-palco hasta el peine a donde eran izados los actores amarrados a las varas) tendía a significar los conceptos de «dominación» y «alienación»;

3. El despojamiento del personaje de «psicología», pero manteniendo la importancia de su materialidad escénica.

Hay aquí, pienso, no sólo marcas muy evidentes de la formación en artes plásticas del director de escena, sino también una tentativa de probar la dominancia de las condiciones y de los factores materiales en el teatro (y en la vida). Sin embargo, no siempre será pacífica la cohabitación de estos presupuestos escénicos con algunas de las características compositivas de textos con una carpintería dramática tradicional, y tampoco estarán los actores exentos de la acusación de superficialidad en su aproximación a los personajes.

Tal vez por esta razón, sea sobre todo en el campo discursivo de la narrativa donde se localizan los espectáculos mejor conseguidos de o bando, porque ahí se les permite una mayor libertad dramática. Veamos cómo algunos

trazos de su estrategia artística (que vengo explicando) entran naturalmente en el tratamiento de la narrativa:

1. La alternancia entre voz narrativa y discurso de los personajes (que mantienen prácticamente siempre) permite el dialogismo (en el sentido de Bakhtine), el distanciamiento, la ironía, la multiperspectivación, y el juego con los tiempos (verbales y de la acción);

2. La posibilidad de acoger textos en los que la localización de la acción en un espacio abierto y múltiple puede facilitar la relación telúrica que a O Bando le gusta imprimir a sus construcciones ficcionales: *Montedemo*, de Hélia Correia, y *Bichos*, de Miguel Torga, han permitido justamente esta reverberación en el paisaje;

3. La articulación entre el recorte (físico y social) de una figura y el sentido que se le atribuye desde fuera: por la relación explícita con el paisaje, por los nexos con las otras figuras, y por la acción en movimiento que prescinde de grandes discursos.

De hecho, uno de los trazos de la dramaturgia de O Bando para los textos narrativos es la creación de una atmósfera, en la cual las figuras ya están en gran parte sugeridas. Digamos que, en cierto modo, comparte la técnica expresionista en la que la deformación grotesca es resultado de un punto de vista subjetivo deliberadamente asumido.

Pero otros dos aspectos que, hasta cierto punto parecen contradecir esta primera característica, se inscriben en esta particular estrategia artística: por un lado, el involucramiento físico y emotivo del espectador, y, por otro, la celebración de lo poético.

Veamos cómo. El involucramiento puede incluir aspectos procesionales: el público camina con los actores de escena a escena y en ocasiones sujeta luces que los iluminan. En otras circunstancias está la idea de la fiesta, del viaje (a pie o en tren), o de la comida en común. Paradigmáticamente el espectáculo *Trilhos*, con el que celebraron su vigésimo cumpleaños insistía en estos aspectos comunales.

En la celebración de lo poético incluyo dos aspectos que pueden estar interrelacionados: los procesos retóricos y estilísticos que trabajan la materia verbal (anáfora, anacronismos, parataxe,

arcaísmos, pausas rítmicas, exploración de la polisemia), por un lado, y por otro, una cierta diseminación de una idea de misterio, de «iniciación» y de ceremonial. Ejemplo de esa articulación fue, en *Montedemo*, la repetición espaciada de una frase que se fija como un estribillo, y que necesariamente asume en el espectáculo una función ritualizante. En otro espectáculo, *A viagem*, sobre textos de Sophia de Mello Breyner Anderson, la participación del espectador tenía la marca evidente de una iniciación: los ojos vendados para entrar en la sala, y después la «tarea» de incitar a la lectura simbólica que la composición dramática y la exposición escénica evidenciaban: se hablaba de un viaje simbólico por la vida (hasta el precipicio de la muerte), en el que el movimiento narrativo y escénico oscilaba permanentemente entre espacio exterior e interior, entre juventud y edad adulta, presente y futuro, encuentro y desencuentro, posesión y pérdida (se puede añadir aquí que uno de los temas fundamentales que surge en los trabajos de O Bando es precisamente la muerte como algo que es limitación, pero también la propia definición de lo humano; que es natural, pero también algo que nos hace -para huir del miedo- construir en nuestra imaginación leyendas y mitos).

Un último aspecto dramático que resulta del *proprium* del discurso narrativo es la posibilidad de jugar en la distancia entre la noción de cuadro y el hilo narrativo. Por un lado, una serie de procesos escénicos pueden asegurar la seducción de la historia, aislando la figura en la mayor independencia de representación. Es por ahí que O Bando viene construyendo, en un proyecto de gran fisicidad, una galería de figuras humanas que surgen de cuerpo entero, o sea, no están reducidas a un recorte psicológico o a un tipo social. Son antes fruto de una compleja simbolización que recupera señales del imaginario colectivo, sobre todo en la forma del grotesco, lo que resulta no sólo de su proyecto crítico (de incidencia social y política), sino también de la aceptación de las consecuencias del popular: la inversión carnavalesca, el sentido de la fiesta, el gusto del exceso caricatural, la parodia.

Me interesó en esta ponencia hablarles de un caso particular de una compañía portuguesa. No pretendo ignorar el hecho de que sus espectáculos no tuvieran todos la misma relevancia y valor. Sino lo que me pareció importante verificar aquí fue:

1. en primer lugar, la evolución de un proyecto teatral que empezó por ser político y de intervención, y se profundizó después (en un argumento, bajo mi punto de vista, de entera coherencia) optando por la materia antropológica;

2. en segundo lugar, como en este cuadro de referencia mayor en que buscaran legados etnográficos, resultó que la cultura erudita y la cultura popular se cruzaron y contaminaron recíprocamente;

3. en tercer lugar, que estas coordenadas convergieron en un sentido de vivencia comunitaria que es una de las posibilidades de conjugar hoy el horizonte de la utopía, reivindicando lo humano en una sociedad dominada por los valores de la tecnocracia y de la agresiva competitividad;

4. en cuarto lugar, que el espacio textual de mayores disponibilidades representacionales y simbólicas resultó ser para ellos la narrativa, lo que fue otra forma de redimensionar lo literario en el teatro que ellos practican;

5. y, por último, que las creaciones plásticas, de características artesanales, y de reconocida interferencia entre dispositivo escénico y figura humana, crearon en el contexto de los múltiples procesos de teatralidad, la capacidad de funcionar como símbolos, donde moldura y realidad representada figuran complejas relaciones que son simultáneamente condición y efecto de la acción.

Es así que se define su particular retórica teatral y que en sus mejor conseguidos espectáculos aviva la pasión de compartir una mirada, un gesto, una ficción y una vivencia declinada en su instancia colectiva.

Por supuesto, será una forma de nostalgia, pero también es una obstinada voluntad de reivindicar para el arte el estatuto de un modo de vida o la capacidad de corporeizar una impugnación simbólica del real.

Y esto puede ser también importante para el teatro de hoy.

Teatro cubano contemporáneo:

Variaciones y enfoques de la puesta en escena actual

por Eberto García Abreu

La heterogeneidad de métodos y estilos creativos del arte contemporáneo es una condición del teatro que hoy podemos presenciar en cualquier parte del mundo. Múltiples poéticas y tradiciones teatrales activan los horizontes temáticos, ideológicos, estéticos y figurativos de la creación escénica contemporánea. En ella confluyen expresiones ancestrales junto a productos inéditos y emergentes que relacionan de muy diversos modos las maneras de hacer de cada región y cultura con la tradición y las demandas de la vida del presente.

Desde los rituales preteatrales que sobreviven como áreas de resistencia cultural en algunas regiones de América, las tradiciones del Kathakali hindú, el No japonés, hasta las expresiones más sofisticadas del teatro actual en sus numerosas y divergentes expresiones, constituyen el rostro y la identidad del teatro contemporáneo. Pero esa circunstancia dinámica que compartimos y construimos cada día, se gestó a partir de las confronta-

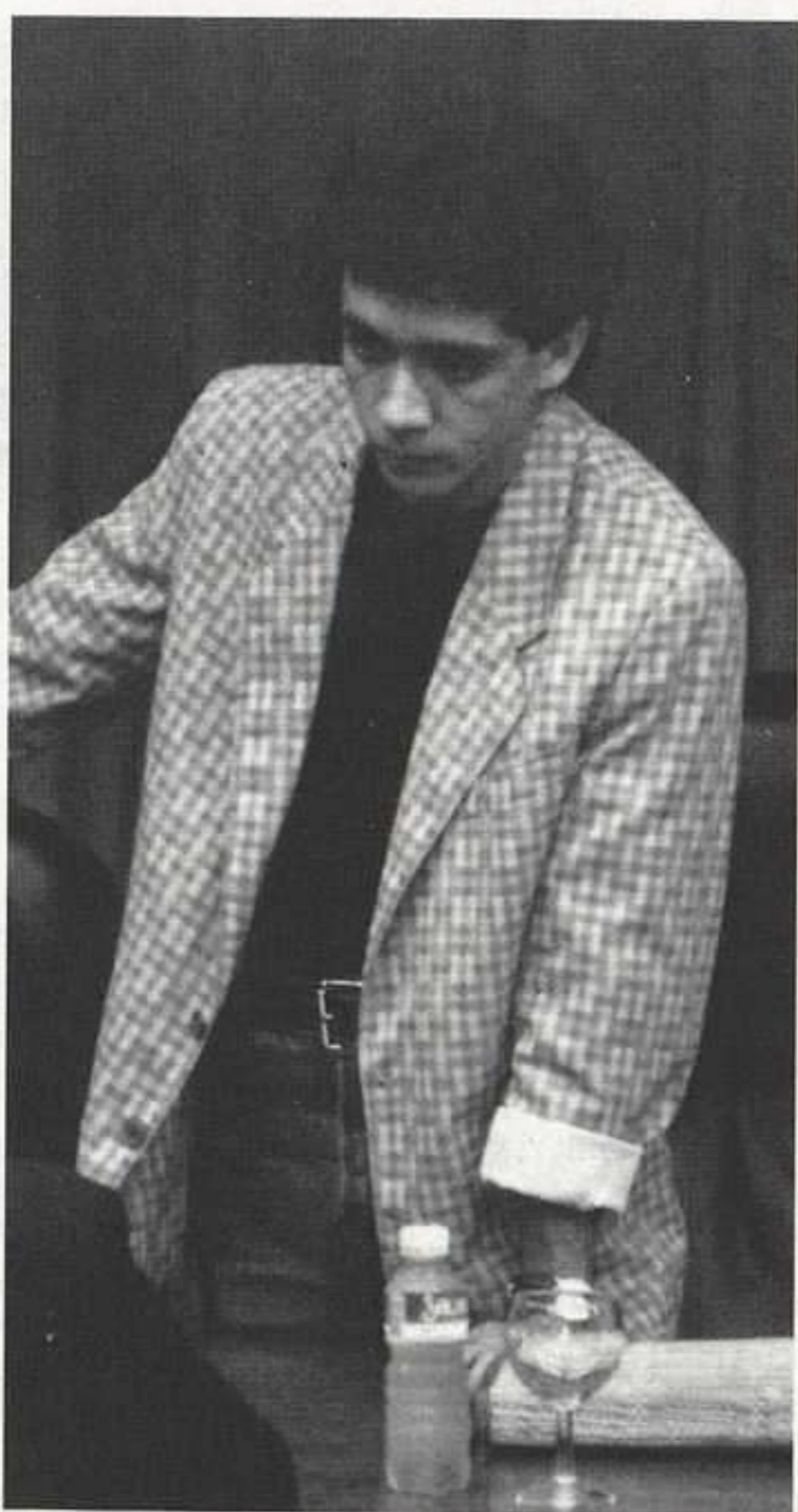
ciones históricas que los creadores más inquietos y osados han desarrollado con sus propios modelos tradicionales.

Antoine, Stanislavski, Copeau, entre otros, transformaron el concepto y la finalidad del trabajo teatral en torno a la condición del actor y el grupo. A partir de sus experiencias más inmediatas en el tiempo, modelaron una particular manera de desarrollar la técnica del actor y la labor de la puesta en escena. Otros artistas como Poe, Craig y Appia, paralelamente abordaron el planteamiento del espacio teatral y la naturaleza de la teatralidad como un universo integrador de texturas, colores, sensaciones. Mientras que, desde otros sitios, nos llegaron demandas transformadores de la vitalidad y la energía trascendente que debía restituir al teatro su carácter de encuentro conminatorio y activo entre el actor y el espectador.

Lo cierto es que sobre los escenarios o mediante la escritura de los textos dramáti-

cos, los principales caminos que hemos recorrido -aun sin agotarlos- para arribar a nuestro teatro, son caminos que llevan

implícitos su condición de pesquisa, aprendizaje, búsqueda, alumbramientos, desorientaciones, certezas: *conocimiento*. En ese sentido, el teatro como una vía de afirmación de lo imposible, deviene motivo permanente de asimilación y superación de los cánones y fórmulas tendentes a la quietud y la aceptación segura. Independientemente de los lenguajes y las tradiciones específicas, semejante manera de concebir la práctica teatral, relaciona a artistas distantes en el tiempo y el espacio, cuyos nexos se revelan a través de la creación misma y de sus resonancias en las imágenes teatrales que nos llegan en constante renovación. Precisamente por ello, el tema de la investigación teatral y la puesta en escena, en el contexto de hoy, ha de entenderse -en principio- como un campo tan amplio y diverso como la propia práctica artística. Para no caer en una estéril y bizantina discusión, sería muy necesario volver la mirada sobre las experiencias que los creadores han verificado de acuerdo al área y los objetivos específicos de su acción, así como al estadio histórico del desarrollo artístico de sus lenguajes. Pudiera pensarse que todo acto de creación genuina lo es también de conocimiento y supone el desarrollo de la investigación teatral. Sin embargo, cuando afirmamos o negamos este planteamiento, muchas veces mezclamos en el análisis matices éticos que nos alejan de la verdadera vitalidad y lucidez necesarias para el debate. La investigación sobre los diferen-



(Foto: R.B.)

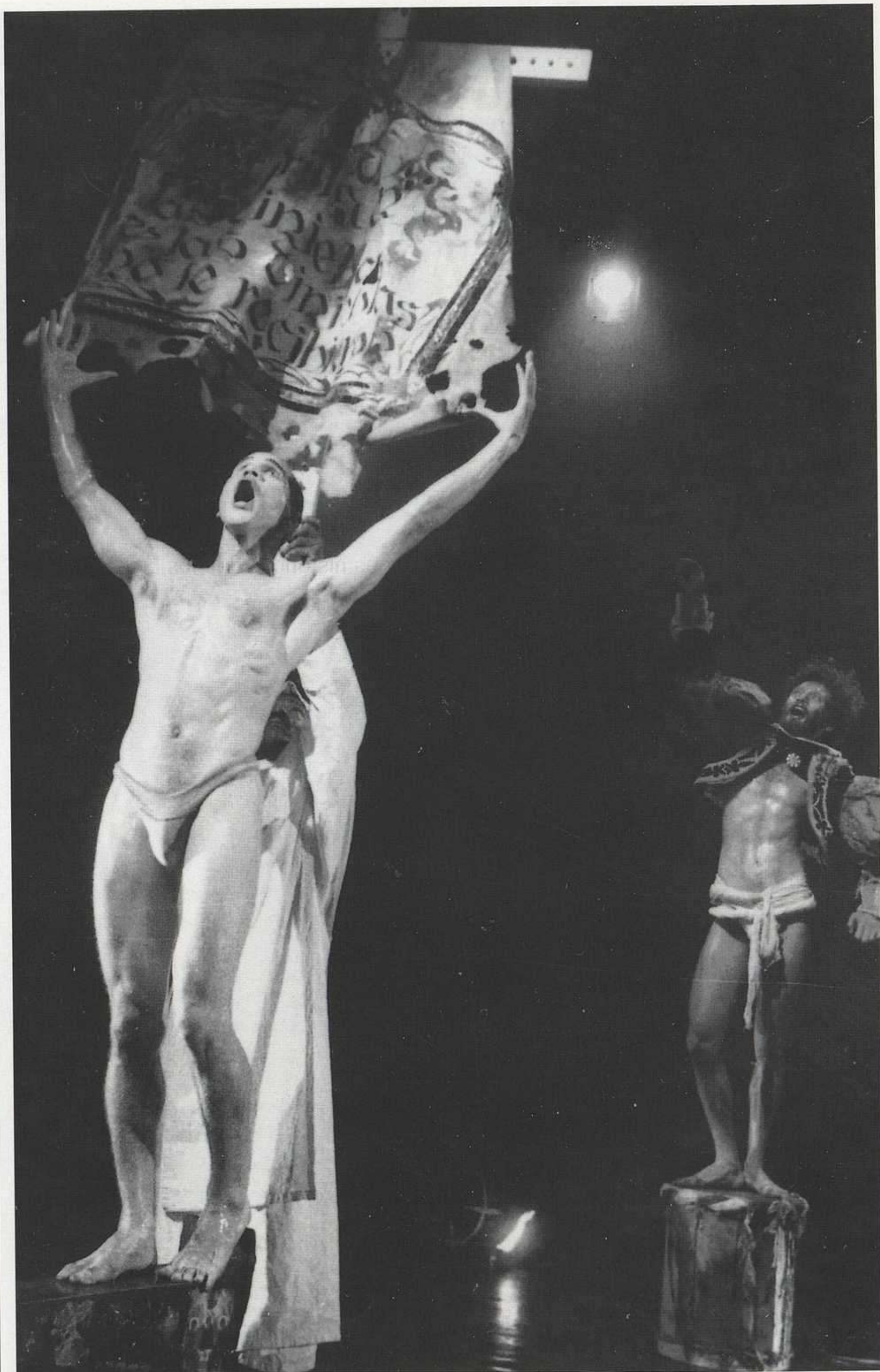
tes componentes del lenguaje teatral, si bien presupone como destinatario preferente a la puesta en escena, ésta no es el único medio ni la vía expedita para confirmar inmediatamente las hipótesis originarias de la investigación. Se trata en realidad de un proceso acumulativo de experiencias que, progresivamente, definen un modo de hacer, una práctica artística, su evolución y desarrollo consecuentes y por tanto sus posibilidades para relacionarse con el espectador mediante los distintos espectáculos que se generen.

Como proceso complejo y dinámico que esencialmente es, la investigación teatral en sí misma no resiste encasillamientos ni fórmulas estrechas. Objetivos precisos y acciones concretas delimitan su campo y particularizan sus proyecciones hacia la escena partiendo de sus valores immanentes y de su carácter de aproximación e interrogante. La puesta en escena, tal vez se considere, en cambio, como una zona de mayor estabilidad y firmeza. Puede ser, siempre que el proceso de creación del que forma parte no se detenga.

Entre uno y otro estadio han de existir interdependencia y estímulos para continuar la labor creativa que relaciona certezas y nuevas inquietudes de conocimiento. Justo sobre estas tensiones descansan las prácticas creativas que han transformado profundamente el teatro universal.

Influenciada directamente por las múltiples señales que el teatro como fenómeno cultural ofrece, la actividad teatral cubana de hoy se inserta en las condiciones y características fundamentales de esta expresión en cualquier otra zona del mundo. Desde nuestras circunstancias históricas, sociales y culturales hemos construido una práctica escénica heterogénea, divergente y dinámica, en la que los presupuestos tradicionales alternan con las opciones más emergentes y renovadoras del arte contemporáneo.

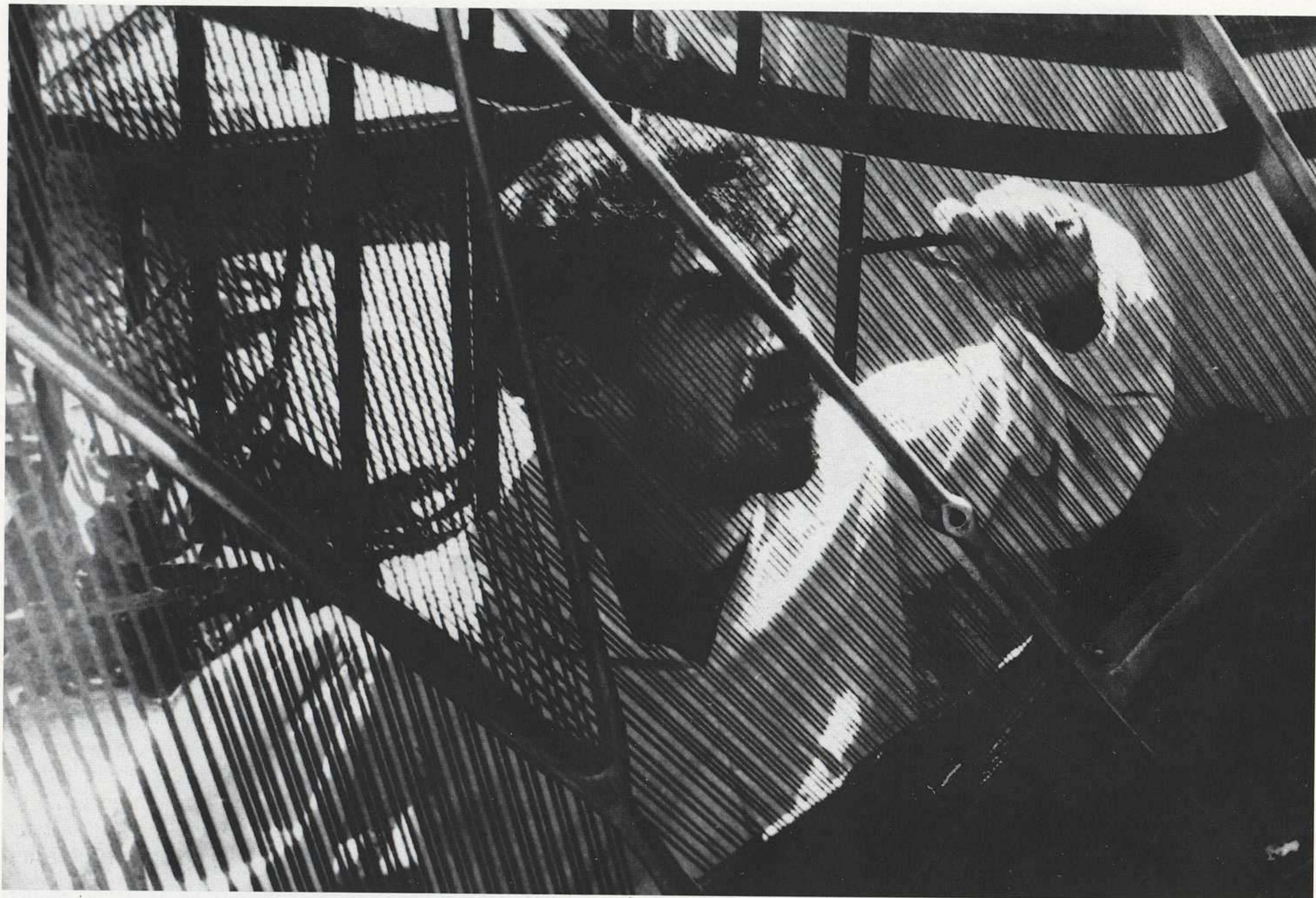
De este modo, en las distintas vertientes de nuestro teatro, los vínculos entre la investigación teatral y la puesta en escena, se han comportado de maneras muy diferentes en cuanto a intereses, temas, objetivos y resultados. También en Cuba, los creadores más vitales y arriesgados han provocado los



"Las ruinas circulares". Dirección: Nelda Castillo. Teatro Buendía. Cuba. (Foto: Héctor Molina).

principales cambios en las corrientes dominantes del lenguaje teatral. Entre ellos, la investigación se ha asumido con perspectivas y fines muy distintos: bien como la exploración de recursos

técnicos y expresivos para la puesta en escena directamente, como medio de reformulación del texto dramático y sus nexos con el espectáculo, la técnica y expresividad del actor, la práctica del



Ñaque, o de piojos y actores, de J. Sanchís. Dirección: Vicente Revuelta. Teatro Estudio. Cuba. (Foto: Lessy Montes de Oca).

grupo como experiencia teatral de laboratorio conjunto, o la búsqueda de mecanismos más factibles para movilizar las relaciones escena-público y teatro-sociedad.

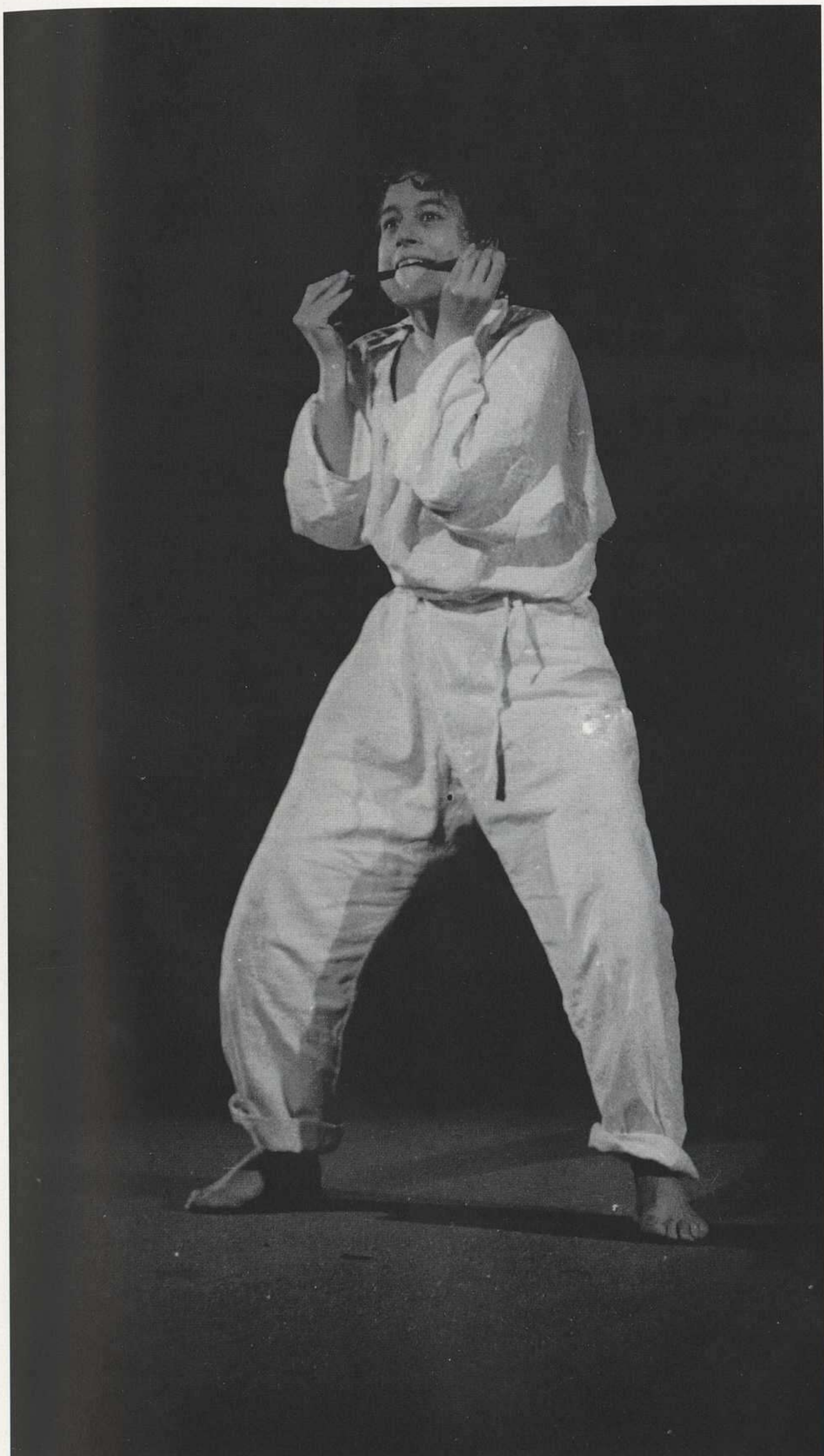
El 23 de octubre de 1948, hace exactamente 46 años, Francisco Morín, con la agrupación «Prometeo», estrenó en La Habana una pieza fundamental de la dramaturgia cubana contemporánea: *Electra Garrigó*, escrita por Virgilio Piñera en 1941. Resulta significativo y oportuno recurrir a este ejemplo, porque en el texto de Piñera no sólo se acentúa la recurrente motivación de los creadores cubanos de vanguardia alrededor de la definición de un teatro nacional, moderno, universal y esencialmente cubano; sino también, la evidencia de la investigación asociada directamente a la escritura del texto dramático desde una óptica en franca

contradicción con los cánones y expresiones de la puesta en escena en aquella particular coyuntura histórica.

El texto de Piñera aborda el conflicto de una familia cubana de clase media inmersa en las agudas contiendas domésticas por la supervivencia y la “educación sentimental hacia los hijos”. Acude al mito trágico clásico para relativizar y “distanciar” su propia circunstancia más inmediata y universalizar así el planteamiento de un problema trascendente más allá de nuestras fronteras geográficas y temporales. Al mismo tiempo compone su fábula, integrando elementos estructurales de la tragedia clásica a formas y expresiones de la poesía y la literatura cubanas junto a distintas referencias teatrales propias. Entre esta obra y sus últimos textos, Virgilio realiza una acuciosa revalorización de las posibilidades del texto dra-

mático. Esa es su zona de indagaciones para realizar una propuesta de puesta en escena que debe asumir desde el inicio su carácter de apertura y opción alternativa en relación con el texto.

Siete años tuvo que esperar Piñera para ver *Electra...* en la escena. Entre las causas de la espera, sin duda la más importante debió ser la ausencia de un director y una agrupación capaces de comprender los imperativos del texto. Francisco Morín aceptó ese reto porque su concepto del teatro y de la puesta en escena específicamente, se correspondían con las demandas del autor. El alto rigor artístico del director se tradujo en una puesta superadora de los modelos costumbristas de marcado acento naturalista de matices sicologistas en el tratamiento de los personajes y la imagen escénica. Las particulares



Alma de resurrección. Dirección: Ricardo Muñoz. Teatro a Cuestas. Cuba. (Foto: O.S. Silvera).

condiciones de este espectáculo señalan una línea a seguir cuando pretendemos encontrar el origen de las experiencias teatrales que hoy se manifiestan, de un lado en la línea del *teatro de director* que parte del texto dramático para realizar su lectura escénica alteradora; y de otro, el trabajo del dramaturgo que profundiza en la exploración sobre las posibilidades y la dilatación del texto como soporte de múltiples traducciones escénicas.

Como parte indiscutible de lo más notorio de la escena cubana de los últimos años se encuentra la labor de dos directores: Bertha Martínez y Roberto Blanco. Ellos definen con nitidez el área donde el creador investiga fundamentalmente sobre el tratamiento de los distintos sistemas signícos de la escena en función del concepto de teatralidad de grandes dimensiones metafóricas, explotando con mayor énfasis los elementos visuales y sonoros del espectáculo, procurando deliberadamente crear una posibilidad de integración evidente de diferentes expresiones y lenguajes artísticos en el discurso de la puesta. Su proceso de trabajo se ocupa de la elaboración formal del espectáculo tomando como punto de partida el texto dramático para concebir un planteamiento escénico de amplios registros sincréticos de referencias culturales, religiosas, estéticas e históricas disímiles. Con determinados matices diferenciadores entre ellos, en ambos casos el actor constituye un elemento dinamizador e integrador de las relaciones posibles entre los distintos sistemas y lenguajes, sin que realmente sea el centro de atención principal del criterio rector de la puesta en escena.

Las opciones que podemos confrontar en este campo de la creación teatral son muy diversas en el panorama cubano. Desde los antológicos montajes de Bertha Martínez con «Teatro Estudio» (*Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina, *Bodas de sangre* y *Bernarda Alba*, de Lorca, *Macbeth*, de Shakespeare) y Roberto Blanco con «Ocuje» y «Teatro Irrumpe» (*María Antonia*, de Hernández Espinoza, *Yerma*, de Lorca, *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega, *Milanes...* de Estorino) hasta llegar a las propuestas más recientes de Carlos Díaz y su «Teatro El Público», un joven

director discípulo de Martínez y Blanco.

Con su criterio de hacer de la puesta una posibilidad para desarrollar una "bacanal de los sentidos", Carlos Díaz se propone una noción de espectáculo que relaciona varios referentes culturales y textuales en un planteamiento espectacular fastuoso, rico y ampuloso que mucho se ha vinculado al efectismo visual y a la irónica mirada "postmoderna" sobre nuestros escenarios. También en su caso, el texto es un punto de partida que se respeta con rigor. Sobre

cente Revuelta y su «Teatro Estudio» inicial. Profundizando en el conocimiento de las enseñanzas técnicas, estéticas y éticas de Stanislavski, Brecht, Grotowski y Barba, principalmente, Revuelta ha desarrollado importantes experiencias de investigación paralelas a la producción de espectáculos renovadores de nuestro panorama teatral. Vicente es austero en el uso de los recursos escénicos e insiste en la profundización del trabajo artesanal del actor, en su aparato técnico y expresi-

modelo de laboratorio de producción y descubrimiento de un lenguaje teatral propio, distintivo y renovador. Estos procesos tienen vínculos con los enfoques antropológicos con que desarrollan su práctica creativa numerosos grupos de América Latina asociados al *tercer teatro* que encabeza el Odin Teatret dirigido por Eugenio Barba. Con estas agrupaciones, nuestros teatristas han sostenido sistemáticos encuentros pedagógicos y artísticos en los últimos tiempos, a partir de los cuales se han generado importantes experiencias en el teatro cubano y latinoamericano en general.

El acento poético en el lenguaje verbal que origina la propuesta de «Teatro a cuestras», con Ricardo Muñoz al frente o el juego intercultural e intertextual que sustenta la pulcritud escénica de Joel Sáez y su espectáculos con el «2do Estudio del Centro Experimental de Teatro de Santa Clara», junto a la travesía de Víctor Varela y su «Teatro del Obstáculo», desde la compleja e impactante imagen escénica de *La cuarta pared*, hasta el ikebana o arreglo floral que articula su último espectáculo, *Segismundo ex-marqués*; en conjunto constituyen todas estas propuestas la zona de investigación teatral más activa y dinámica en nuestro contexto. Ellos delimitan un terreno que se ocupa especialmente del actor, tanto en su entrenamiento formativo, como en la producción de espectáculos en los que han de participar plena e integralmente en los distintos niveles dramáticos de la creación teatral y de las relaciones con el espectador.

En medio de aciertos y desorientaciones, en pleno período de temprana madurez artística, el «Teatro Buendía», fundado y dirigido por Flora Lauten en 1985 con sus alumnos del Instituto Superior de Arte, tipifica con sus resultados más notables y de mayor continuidad la acción creadora generada desde la relación estrecha entre la investigación teatral sobre el actor y los lenguajes escénicos y dramáticos, la experimentación en el proceso formativo de los actores y directores y el descubrimiento simultáneo de un criterio particular sobre la teatralidad y la proyección de la escena hacia el espectador. En la práctica del colectivo, se sinteti-



«Ópera ciega». Dirección: Víctor Varela. Teatro del Obstáculo. Cuba. (Foto: Héctor Molina).

él se teje un discurso escénico que lo transgrede, violenta y dilata no sólo por el manejo de los elementos propios de la escena, sino también por el tratamiento abigarrado y entrópico del actor y su aparato expresivo. Precisamente por ello, es el suyo un discurso escénico que apela igualmente al rejuego genérico, gestual, sonoro y visual en aras de una puesta totalizadora.

En otro ámbito del teatro cubano, el actor y su instrumental técnico y expresivo, así como su integración al trabajo del grupo teatral como propuesta de indagación, aprendizaje y creación, ha sido el objeto de atención principal de otros creadores encabezados por Vi-

vo, como soporte de la relación entre la escena y el público, al que le ha ofrecido puestas de O'Neill, Miller, Brecht, Lope de Vega, Shakespeare, Guelman, Sanchis Sinisterra, entre otros.

Tras Vicente han ido creadores nucleados alrededor de otras experiencias artísticas en distintos períodos de nuestra historia teatral más reciente. Ellos han hecho énfasis, en algunos casos, en el tratamiento alterativo de los textos dramáticos inspiradores de sus procesos creativos, en otros, han indagado de modo general en el aprendizaje y el dominio de las posibilidades expresivas del actor a partir de su ejercicio técnico preciso y en el trabajo del grupo como

zan de modo significativo diversas experiencias de investigación teatral desarrolladas sistemáticamente en nuestro teatro, las cuales aparecen en sus imágenes transmutadas e integradas a un discurso escénico de rasgos muy particulares.

En el repertorio del «Buendía» uno puede hallar la herencia de múltiples referentes teatrales y culturales nuestros no sólo a nivel de sus planteamientos temáticos y formales sino al sentido del grupo como célula generadora de la práctica artística y como proyecto pedagógico que se retroalimenta a partir de sus nuevas formulaciones y de otras influencias escénicas diversas. Un aspecto a considerar con especial interés es su trabajo sistemático sobre los principales autores de nuestra dramaturgia contemporánea junto a otros materiales textuales y referencias de nuestra cultura popular tradicional. Todo ello conduce a un espectáculo que se concibe como una estructura abierta e *imperfecta* que se ajusta, evoluciona y confirma a partir de sus nexos con el público.

Precisamente este elemento asocia la actividad del «Buendía» a una de sus fuentes originarias: la investigación sociológica como instrumento de la creación teatral. Fue ésta una práctica característica del movimiento de teatro nuevo iniciado por el «Teatro Escambray» en 1968. Hoy, la investigación de carácter sociológico, vinculada a la producción teatral es menos frecuente, pero jugó un papel activador imprescindible en el cambio de los criterios referentes a la estructuración y finalidad del texto dramático y la puesta en escena, así como un medio verificador de los resultados y el alcance artístico de los espectáculos en relación al público que pretendían acercar.

En el campo de la escritura del texto dramático, muchos de nuestros autores (Estorino, Hernández Espinoza, Albio Paz, Salvador Lemis, Carmen Duarte, Joel Cano, Ricardo Muñoz) han demostrado con frecuencia su capacidad de vislumbrar los cambios en las formulaciones estéticas de nuestro teatro. Las exploraciones dramatúrgicas desvelan la validez de la investigación en esa área de la investigación teatral a partir del uso de sus materiales textuales tradicionales: la palabra, los diálogos, la

fábula, la estructura dramática, los personajes, la situación, los contextos, la acción, las sonoridades, etc, todos ellos reajustados a las nuevas demandas que exige la práctica escénica actual. Tales respuestas, como las que exigían *Electra Garrigó* o las últimas obras de Piñera, se presuponen entre nuestros telones, en las voces y en los gestos de nuestros actores y en los espacios que nuestros creadores remodelan cada día. Pero no siempre las respuestas llegan inmediatamente y entonces se presentan las contradicciones que estimulan el surgimiento de nuevas propuestas de creación teatral.

Aun cuando se intente resumir apresuradamente el cambiante sistema de relaciones que históricamente se ha desarrollado entre la investigación y la creación en el terreno teatral, enfocado el análisis directamente hacia el fenómeno de la puesta en escena, tal resumen en nuestro contexto debe considerar necesariamente el desarrollo de las investigaciones teóricas y la presencia movilizadora de la crítica especializada como parte indivisible de la praxis artística. El contrapunto entre la práctica creadora y la reflexión teórica se ha comportado como un catalizador para la transformación de ambas experiencias al incorporar nuevos presupuestos y concepciones más amplias respecto a la actividad teatral como proceso integrador de diversas expresiones culturales, sociales y humanas; y sobre todo, ha permitido esta interrelación despejar los horizontes y los campos de acción de cada actividad específica. Desde la óptica historiográfica hasta los estudios de matiz semiológico o antropológico, pasando por las fugaces reseñas periodísticas en diferentes medios, nuestro instrumental teórico crítico también ha recibido el necesario registro de los cambios de perspectiva que la investigación teatral ha planteado para la puesta en escena en Cuba durante los últimos años. Pero, además, el proceso puede verse a la inversa en algunos casos donde los conceptos y preocupaciones hipotéticas de carácter teórico han dado lugar a importantes experiencias creativas enfáticas en el carácter dinamizador de la investigación teatral. Con estos elementos, finalmente, ha aparecido

una nueva sensibilidad y disposición para asumir la creación teatral como un hecho esencialmente investigativo y de conocimiento.

Mediante este sintético panorama, he intentado mostrar diferentes opciones que han vinculado la investigación con la puesta en escena en la práctica teatral contemporánea. Las variantes y enfoques que distinguen cada uno de los senderos de nuestro teatro, por su propia dinámica y fluidez, así como por sus resultados sistemáticos, hace aun más extenso el catálogo de señales. Aquí sólo he tratado de recoger en grandes esbozos las regularidades fundamentales de este proceso en torno a creadores y agrupaciones representativos. Lógicamente no está agotado el panorama. Fuera han quedado las experiencias que abordan los fenómenos relacionados con el estudio de las culturas populares tradicionales, las religiones afrocubanas y sus influencias en la creación escénica y en el trabajo específico del actor. De cualquier modo, estos apuntes pueden ayudar a confirmar mi presupuesto inicial referido a la diversidad, heterogeneidad y multiplicidad en cuanto a la aplicación del ejercicio investigativo como soporte de la puesta en escena y de la creación teatral en su conjunto.

Cada vez más el teatro perdurable se aleja de la improvisación y el empirismo individual, sin que esto sea privativo de un estilo o manera de hacer. En cualquier caso, la práctica teatral que gravita sobre la búsqueda de la relación entre su propia herencia artística y cultural y los nuevos elementos expresivos, el dominio de la técnica creadora y la aproximación hacia lo desconocido, puede correr todos los riesgos inherentes al verdadero ejercicio de la creación, pero denotará también síntomas inequívocos de madurez y modernidad en correspondencia con los tiempos que corren. Particularmente, prefiero seguir apostando por ese teatro de indagación y apertura, pues sólo en esas zonas de resistencia y de afán por el conocimiento superador, sólo en esos gestos solitarios o colectivos, permanecerá el teatro diverso y fértil que, desde la *memoria*, alimenta nuestras imágenes del futuro en Cuba o en cualquier rincón del mundo.

Por una dramaturgia de la recepción

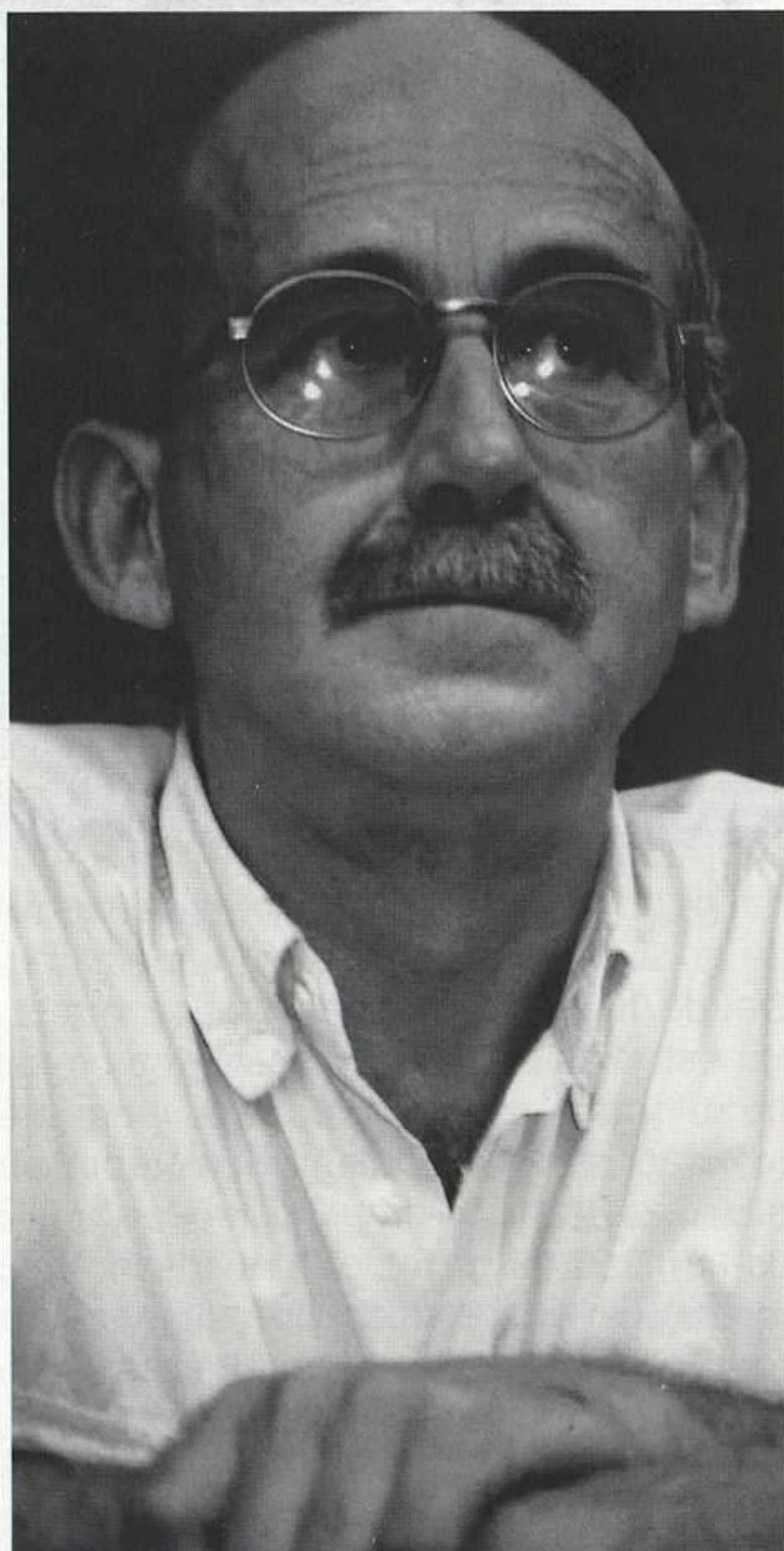
por José Sanchis Sinisterra*

Yo me muevo en esa, a veces, incómoda frontera entre autoría y dirección escénica. Ello no me crea problemas de identidad, ni mucho menos, pero sí ocasionalmente tensiones internas en el trabajo creativo e investigador que, como todas las tensiones, suelen ser más fértiles que otra cosa. Pretendo compartir hoy con todos ustedes unos planteamientos que recaen fundamentalmente del lado de la dramaturgia, en tanto que escritura de textos. No obstante, por esa doble condición de la que acabo de hablar, no puedo concebir la dramaturgia sino como el diseño de una -o mil- virtuales puestas en escena. Por tanto, escribo desde la escena; y, cuando monto, dirijo desde la escritura.

La estética de la recepción

Los planteamientos que voy a exponer convocan conceptos y nociones en los que vengo trabajando desde hace unos ocho o diez años y que giran en torno a la estética de la recepción, una corriente de crítica literaria que surgió en Alemania, a finales de los años sesenta, conocida como la Escuela de Constanza. Esta escuela, que tiene a Jauss e Isser como principales maestros, se ha desarrollado fundamen-

* Transcripción de Alberto Fernández Torres a partir de la intervención oral del autor.



(Foto: Rosa Briones).

talmente en el terreno de la crítica literaria aplicada a la narrativa y a la poesía, a la evolución de los géneros, a las relaciones entre la obra literaria y su público, etc. Pero yo creo que tiene

además una aplicación potencial muy práctica y útil en el terreno del teatro. Conozco, sin embargo, pocos intentos de aplicación de los conceptos propios de la estética de la recepción a la práctica teatral.

Hace unos años, una investigadora portuguesa me descubrió que yo hacía estética de la recepción... cuando ni siquiera había oído hablar de ese término. O sea, que me pasaba como al Monsieur Jourdan de Molière, que hablaba en prosa sin saberlo. He de confesar, en efecto, que lo primero que me ha aportado la estética de la recepción es una clarificación de cosas que yo ya hacía intuitivamente. Y, probablemente, a lo largo de esta comunicación, ustedes terminarán por tener la misma impresión: todo esto -se dirán- ya lo sabíamos. Lo único que usted hace es darle nombre, clarificarlo. Sin embargo, creo que clarificarlo, darle una conceptualización y una terminología más objetiva, nos puede servir, aunque sólo sea para crear un vocabulario común. Em mi caso concreto, puedo asegurar -y aseguro- que me ha servido mucho en el terreno de la práctica. Aunque los planteamientos de la estética de la recepción son fuertemente teóricos -a veces, cuando leo obras de Jauss o de Isser, no soy capaz de asimilar más allá de un 5% o un 10%-, encuentro en ella una aplicación viable a nuestro trabajo creativo y también a nuestro trabajo didáctico.



“Libración”, de Lluïsa Cunillé. Dirección: Xavier Albertí. (1994) (Foto: Pilar Aymerich).

Construir al lector, construir al espectador

Umberto Eco cuenta -creo recordar que en las *Apostillas a El Nombre de la Rosa*- que, a poco de enviar el manuscrito de la novela a su editor, éste le llamó entusiasmado, diciéndole que el texto era apasionante, fascinante, que podía tener una gran repercusión, convertirse incluso en «best seller»..., pero que era una lástima que las primeras cien páginas de la novela fueran tan difíciles de atravesar. En su opinión, la novela quedaría perfecta, y con una inmediata capacidad para proyectarse sobre grandes públicos, si el autor reducía esas 100 páginas a unas 50. Um-

berto Eco le contestó en seguida que no podía hacer tal cosa, porque necesitaba esas 100 páginas para construir a su lector modelo. En otras palabras, que quien no atravesara esas 100 páginas, quien no se dejara transformar en el lector modelo que Eco había diseñado para su novela a través de ese difícil laberinto, no valía la pena que siguiera leyendo, porque jamás sería el lector para el cual Eco había escrito su obra.

Conocer esta anécdota de Eco me consoló e, incluso, me dio confianza. Porque recuerdo que en los primeros montajes del Teatro Fronterizo, allá por finales de los setenta, había gente que me comentaba: «el espectáculo -*Ñaque*, *La noche de Molly Bloom*, *El*

gran teatro de Oklahoma, *El informe sobre ciegos*, el que fuera- está bien, es interesante..., pero los primeros diez o quince minutos se hacen un poco duros, un poco pesados, son un territorio difícil de atravesar». Y yo, sin conocer todavía la estética de la recepción, era consciente de que en esos 10 ó 15 minutos me interesaba desubicar al espectador, hacerle abandonar sus certidumbres, sus expectativas, sus prejuicios, sus suposiciones. Que quedara un poco inerte ante la poética que el espectáculo planteaba y se dejara así llevar a los territorios que me interesaba explorar. Por ello, cuando leí la anécdota de Eco, encontré un cierto paralelismo en esa especie de



"Retablo de comediantes", de Alfonso Zurro. Dirección: Pedro Casablanca. Jácara. (1994). II Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos de Alicante.



"Papel de Lija", de Javier Maqua. Dirección: Arturo Castro (1994). II Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos de Alicante.

búsqueda de un desconcierto inicial que diera lugar a una transformación del espectador.

Adelantando conceptos que voy a desarrollar después, creo que puede decirse que todo el problema de la dramaturgia y/o de la puesta en escena consiste fundamentalmente en transformar al espectador real -ese señor, señora o joven que, con un poco de suerte, entrará a ver el espectáculo- en el receptor implícito, en el espectador ideal que hemos diseñado en el trabajo de escritura y/o de puesta en escena. Lo voy a repetir a riesgo de parecer dogmático: todo el problema de la dramaturgia y/o de la puesta en escena consiste en la mutación del espectador real en el espectador ideal que hemos construido. Y ésta es una de las distinciones conceptuales que a mí me ha resultado más útil de la estética de la recepción: la distinción entre espectador real o empírico, y espectador ideal o receptor implícito.

Si me permiten una autocita, me gustaría leerles unas líneas de un artículo que publiqué en la revista *Pausa*, de la Sala Beckett. «El espectador empírico o espectador real es una entidad extratextual, de naturaleza social e histórica, asimilable a ese vago constituyente del sistema teatral denominado "el público", eterno espejismo cuya aprehensión persiguen más o menos encarnizadamente todos cuantos participan en los procesos de producción y creación del arte dramático. Pese a su papel determinante y hasta preponderante en tales procesos a lo largo de la historia del teatro, sólo en tiempos recientes ha sido objeto de investigaciones más o menos científicas, y ello recurriendo a métodos socioestadísticos que, en verdad, bien poco aportan a la comprensión de la compleja relación escena/sala, enclave en el que se fragua la vida del fenómeno teatral».

Espectador ideal, espectador real

La estética de la recepción considera al espectador empírico, lo mismo que al lector real, como una figura extratextual, un ser virtual e incluso hipotético, puesto que en el momento de la crea-

ción no se sabe siquiera si va a haber algún lector real para esa obra. En cambio, el receptor implícito o lector ideal o lector modelo es una figura intratextual, un componente de la estructura dramática, presente y actuante como destinatario potencial de todos y cada uno de los efectos diseñados en el tejido discursivo de la obra. Podría incluso ser definido como personaje cómplice, imaginado por el autor al otro lado del proceso comunicativo que su texto pretende instaurar. Ocurre a menudo que confundimos ese público ideal -el que estamos construyendo en nuestra estructura de efectos, tanto en el texto como en el montaje del espectáculo- con el espectador real, que es un ente o una instancia de la cual de hecho no sabemos absolutamente nada, ni siquiera si existirá.

Esta distinción entre espectador ideal y espectador real la conocen y aplican perfectamente los fabricantes de «best sellers» o de comedias destinadas implacablemente al éxito. Saben que se puede dibujar de manera muy aproximada la identidad de ese hipotético lector a través de las cifras de venta de los últimos «best sellers», del tipo de libros que parecen reseñados en las páginas culturales de los principales diarios y revistas, de los índices de venta de las librerías...

Se puede diseñar así una especie de estado puntual del gusto, de las preferencias del público real, y entonces se encarga al autor -o éste lo hace por sí mismo- un texto cuyo lector ideal, cuyo receptor implícito, se parezca, mediante una especie de retrato robot, a ese lector real que consume masivamente en un determinado período los productos culturales. Y, de hecho, los autores de «best sellers» suelen acertar. Así, determinadas obras, tanto literarias como teatrales, encuentran una inmediata respuesta y obtienen una reacción positiva del público porque el receptor implícito, el espectador ideal a partir del cual han sido concebidas, encuentra una inmediata similitud con el público real. Otras obras, en cambio, no conectan y tienen que esperar años -a veces, décadas o siglos- hasta que ese lector o espectador ideal que configura el tejido dramático del texto encuentra en la realidad social al espectador real. Um-

berto Eco analiza estas relaciones en *Lector in fabula*, un libro en el que dedica bastante atención al concepto de lector modelo.

La lectura como creación

Recapitulando, diría que el problema que considero hoy central en la actividad dramática es construir meticulosamente en el texto a ese receptor implícito, intentar configurar lo que se llama una estructura de efectos que vaya transformando a un hipotético espectador empírico o real en alguien capaz de articularse con los procesos de significación y de emoción que en el texto se van diseñando. Porque -y éste es el segundo concepto que quiero introducir- la lectura de una obra literaria, igual que la recepción de un espectáculo teatral, es un proceso interactivo, en contra de lo que durante tantos años ha mantenido -o, por lo menos, dado por supuesto- la semiótica. Un espectáculo, una obra, no es una emisión unilateral de signos, no es una donación de significados que se produce desde la escena a la sala -o desde el texto hacia el lector-, sino un proceso interactivo, un sistema basado en el principio de retroalimentación, en el que el texto propone unas estructuras indeterminadas de significado y el lector rellena esas estructuras indeterminadas, esos huecos, con su propia enciclopedia vital, con su experiencia, con su cultura, con sus expectativas. Y de ahí se produce un movimiento que es el que genera la obra de arte o la experiencia estética.

Isser separa claramente texto (lo que hace el autor) y obra (lo que hace el lector). El autor produce un texto; y el lector, en el acto de lectura, convierte ese texto en obra de arte, puesto que es en el acto de lectura, y éste es el cambio fundamental de paradigma que propone la estética de la recepción, donde se produce realmente la naturaleza estética. Otra distinción que establecen los teóricos de la estética de la recepción es entre lo artístico y lo estético: el autor produce un objeto artístico; y el lector, en esa interacción creativa, en esa cooperación con el texto, produce un fenómeno estético.

Sobre lo poco que sabemos del espectador

Como he dicho, el trabajo fundamental de la dramaturgia debiera consistir -consiste, desde luego, en mi caso y creo que, inconscientemente, en todos los que escribimos- en diseñar ese espectador ideal o receptor implícito, para que el hipotético espectador real acepte transformarse en ese diseño. Pero, entonces, ¿qué sabemos del espectador empírico, qué sabemos del espectador real? Porque, en efecto, hemos de conocer algo de ambos lados de esa interacción entre espectáculo y espectador, entre diseño artístico de la escritura y efecto estético receptivo de la lectura.

Pues bien, de ese espectador real sabemos muy poco. Pero lo poco que sabemos ha de ser tenido muy en cuenta. Sabemos, primero, que procede de lo real (sobre lo cual prefiero no definirme de momento, porque si empezamos a preguntarnos qué es lo real...) y que debe ingresar en ese tejido ficcional que constituye la obra artística.

Sabemos también que, siendo individuo, quiere participar de algún modo en lo colectivo. El teatro, en efecto, implica asistir a un lugar con otras gentes. Esto parece natural, pero no lo es en absoluto: la gente tiende a hacer cada vez menos ese gesto heroico de abandonar la privacidad del domicilio y sumergirse en la colectividad del público. Acudir al teatro, integrarse en un colectivo, es por lo tanto una decisión interesante a tener en cuenta: es ser individuo y querer participar y vivir una experiencia colectiva.

En tercer lugar, sabemos que el espectador real no es una página en blanco. Acude a la representación con una serie de expectativas creadas por unas informaciones que proceden de los medios de comunicación, de comentarios, de lecturas... Además, quizás sabe algo del autor, o conoce el trabajo del director, o conoce a los actores, o es afín a la programación de tal o cual local. En suma, viene al teatro con una serie de expectativas, no llega desarmado: tiene en su cabeza una «pre-representación», un «pre-espectáculo» más o menos vago e informe. Y quizá nosotros vamos a proponerle otra cosa.

Sabemos también un cuarto dato im-

portante. Ese espectador empírico va a entrar en una especie de juego, de diálogo, de interacción; va a entrar en el sistema efímero que desde el texto y/o desde el espectáculo hemos diseñado. Y es preciso que sea instruido sobre las reglas de ese juego. Necesita que le digamos cuáles son los códigos en los que va a producirse ese diálogo: normas, reglas, principios estéticos que pertenecen a lo que podríamos llamar el lenguaje teatral. Pero también requiere ser instruido acerca de cuál es el mundo del que hablamos. Qué tipo de realidad, qué segmento de la experiencia humana, qué fragmento de la historia o del mundo va a ver configurado según esos principios estéticos, según esas convenciones.

Y, por último, sabemos una quinta cosa, que puede parecer banal, pero que no lo es: ese espectador real puede desertar en cualquier momento y abandonar ese sistema efímero, ese diálogo que le proponemos. Y hay muchas formas de desertar: levantarse y marcharse, dormirse -que es una práctica muy habitual en los teatros y en los Congresos sobre teatro-, desconectar y decir «no, no juego, no me creo nada, la actriz es demasiado gorda, el lenguaje es retórico y falso...» Entonces, el espectador no coopera y se dedica a borrar y a hacer tachones en ese sutil tejido que hemos construido desde el texto y/o desde la puesta en escena. En suma, el espectador no es un carnero al que se pueda a meter en un determinado conducto para llevarle sin remedio hasta la inmolación final. Puede desertar.

Estos son factores que hay que tener en cuenta. Y cuanto más se es consciente de ellos, más se produce en el fenómeno/acto de la escritura un curioso balanceo: todos sabemos que uno de los requisitos importantes de la escritura dramática es atender a la lógica de las situaciones que vamos creando, escuchar a los personajes, dejarles que tengan libertad, que las situaciones discurren incluso por cauces que no habíamos previsto en el primer diseño de la escritura. Pero junto a esta conciencia de «escucha flotante» con respecto a la lógica interna de personajes y situaciones, se va desarrollando, a partir de la conciencia de la recepción, otra escucha, otra mirada: qué queremos que ocurra en la mente del receptor; qué

queremos en cada momento que el receptor esté pensando o sintiendo; cómo suministrarle información sin que sea evidente que le estamos suministrando información; cómo retener su interés por tal o cual acontecimiento que va a producirse; cómo mantener el suspense; cómo subir o rebajar la tensión... Todo esto lo hacemos, evidentemente, pero es conveniente reflexionar sobre el hecho de que no somos impunes, que ese espectador ideal o implícito que estamos construyendo es un ser probablemente delicado al que hay que diseñar con mucha meticulosidad, porque tiene que servir de matriz para la transformación del Sr. López, de doña María, de Jorgito... seres ignotos que tendrán que adaptarse al minucioso diseño que estamos haciendo.

Una estructura de efectos y sus planos

Ese receptor implícito se constituye a partir de lo que se conoce como una estructura de efectos. En el artículo de la revista *Pausa* que antes he citado, yo diferenciaba en esa estructura cinco planos de efectos. En primer lugar, un plano *referencial*, que tiene que ver con el reconocimiento del mundo por parte del futuro espectador. En segundo lugar, un plano *ficcional-generativo*, que tiene que ver con la acción dramática, con los personajes, con sus antecedentes, con las circunstancias en las que se desarrolla su acción. En tercer lugar, un plano *identificador*, factor fundamental, pues supone la organización de las hipotéticas adhesiones o rechazos que queremos que se produzcan a lo largo del proceso del acción (y aquí yo abriría un paréntesis para decir, sin renegar de mi herencia brechtiana, que Brecht simplificó de manera esquemática la noción de identificación; en mi opinión, se trata de una noción que requiere una profunda revisión a la que puede contribuir considerablemente la estética de la recepción).

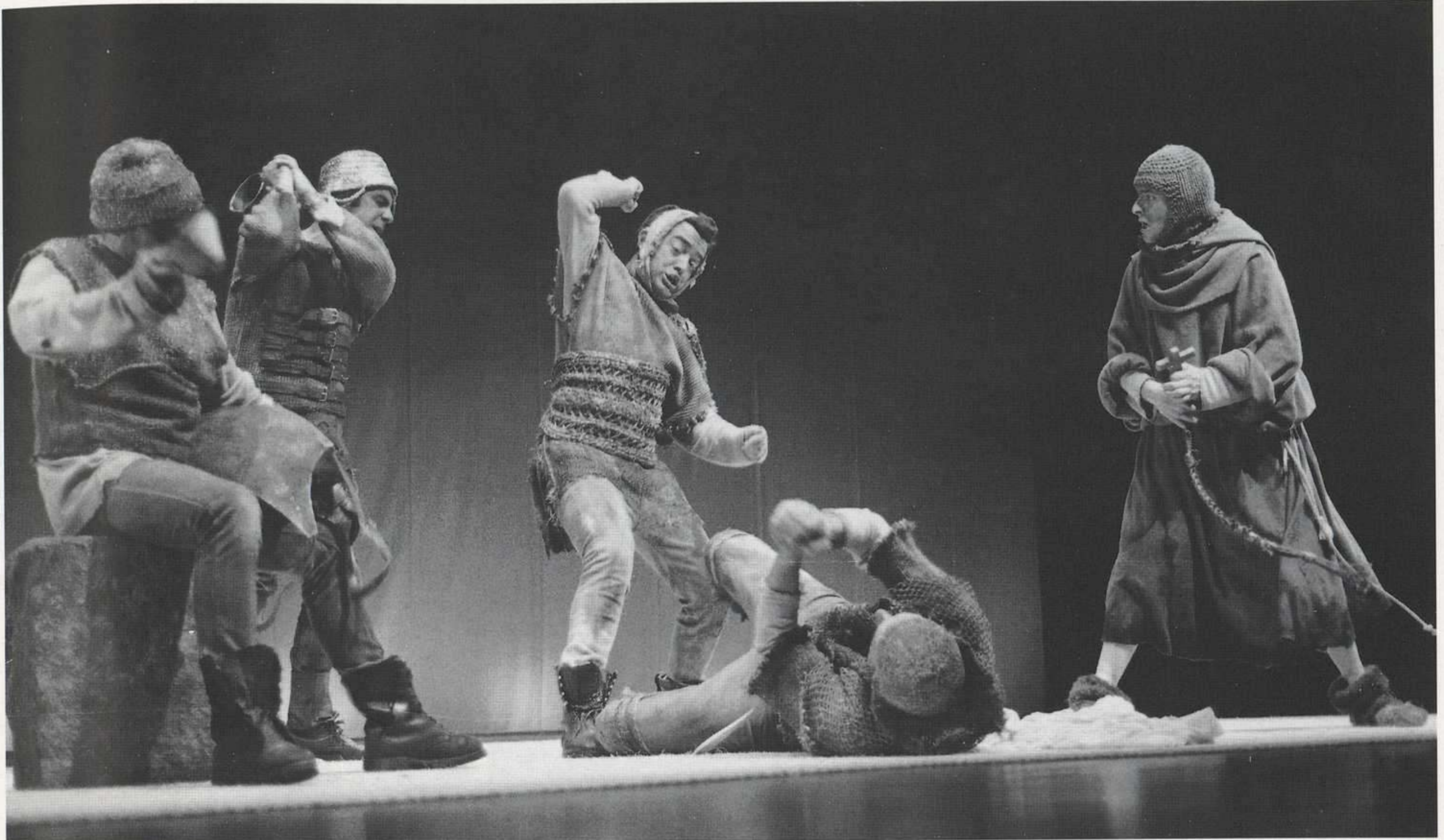
En cuarto lugar, un plano *sistémico*, que tendría que ver con el proceso de interacción, con lo que el espectador tiene que poner de sí mismo y aportar a las estructuras indeterminadas del texto para completar el sentido, para rellenar

los huecos. Esta noción de hueco es sumamente interesante, en la que medida en que apela directamente a la capacidad creativa del receptor, lo que podría conectar quizá, aunque con otras implicaciones, con el concepto de «obra abierta» que ya Eco planteó en los años 60. Se ha podido afirmar que la lectura es un rellenado de huecos, una proyección de la experiencia, de la «enciclopedia» del receptor, sobre los esquemas abiertos del texto, que van siendo así completados. Por lo tanto, llevando la idea un poco más allá, podríamos afirmar que el acto de lectura es un acto de escritura, que leer es «escribir con» o «escribir sobre». De ahí que cada lectura sea distinta a las demás; que los textos no tengan un único sentido, ni siquiera para un mismo lector; que un mismo texto, leído con dos o cinco años de distancia, sea «otro texto», pues la experiencia lectora será completamente distinta, ya que la enciclopedia vital habrá variado y lo que el lector «escribirá» encima de esos espacios indeterminados será otra cosa.

Y en último lugar, distingo un plano *estético*, que tiene que ver con la noción de artísticidad y con la noción de gusto. Y con el hecho de que el receptor acepte esa naturaleza estética del producto que le estamos ofreciendo y diga: «sí, considero que es arte». Esto puede parecer una tontería, pero lo cierto es que toda la problemática del arte contemporáneo se basa justamente en el desafío de los artistas -especialmente, los artistas plásticos y los músicos- para lograr la aquiescencia del público sobre la naturaleza artística de un objeto que, desde un determinado horizonte de expectativas, no es considerado como arte. Esta aquiescencia sobre la artísticidad es un factor indispensable que todos nosotros hemos vivido y sufrido a través de experiencias más o menos arriesgadas que daban lugar entre los espectadores a rechazos del tipo: «eso no es teatro». Es decir, «no acepto la artísticidad dramática y/o escénica de este producto, le niego su razón de existir».

Revisar la estructura dramática

Creo que, desde estos plantea-



“Reinas de Piedra”, de Cándido Pazó. Dirección: Helder Costa. Ollolmotranvía. (1994).

mientos, se podría revisar el concepto de estructura dramática o la visión diacrónica de la construcción del texto dramático, prescindiendo así de las nociones de planteamiento, nudo y desenlace y sustituyéndolas por las fases de construcción del lector implícito. Podríamos cambiar simplemente el punto de vista y decir que la organización diacrónica del texto puede elaborarse considerando el proceso de la recepción y darnos cuenta de que habría en él una primera fase, esos fundamentales 10 o 15 minutos del inicio del espectáculo, a la que llamo fase de «despegue», puesto que se trata de conseguir que el espectador despegue de su realidad e ingrese en la ficcionalidad que le proponemos. Y hay en ella una serie de tareas dramáticas que realizar: el suministro de información sobre las convenciones que vamos a servir, el suministro de información sobre qué fragmento del mundo va a materializarse con mayor o menor figuratividad en ese microcosmos ficcional...

Asimismo, obtener la aquiescencia del receptor: «sí quiero, sí juego, si acepto la artísticidad, los códigos, las pautas...». Provocar su interés, que es una estrategia difícil, pues consiste en que el espectador mantenga abierta su capacidad receptiva, su voluntad de seguir recibiendo. Crearle nuevas expectativas que sustituyan a aquellas que traía de la calle.

A la segunda fase la llamo de «cooperación» y en ella se desarrollaría ese trabajo co-creativo en el que el espectador tiene que ir rellenando los huecos de la representación, fabricando hipótesis, estableciendo identificaciones, empujando la acción imaginariamente hacia donde él querría que se dirigiera, retendiéndola para que no se dirija hacia donde parece que inevitablemente se va a dirigir. Se produce ahí ese misterioso fenómeno de la participación del espectador, que realmente está no sólo recibiendo información y energía desde la sala, sino también enviando información y energía desde la sala.

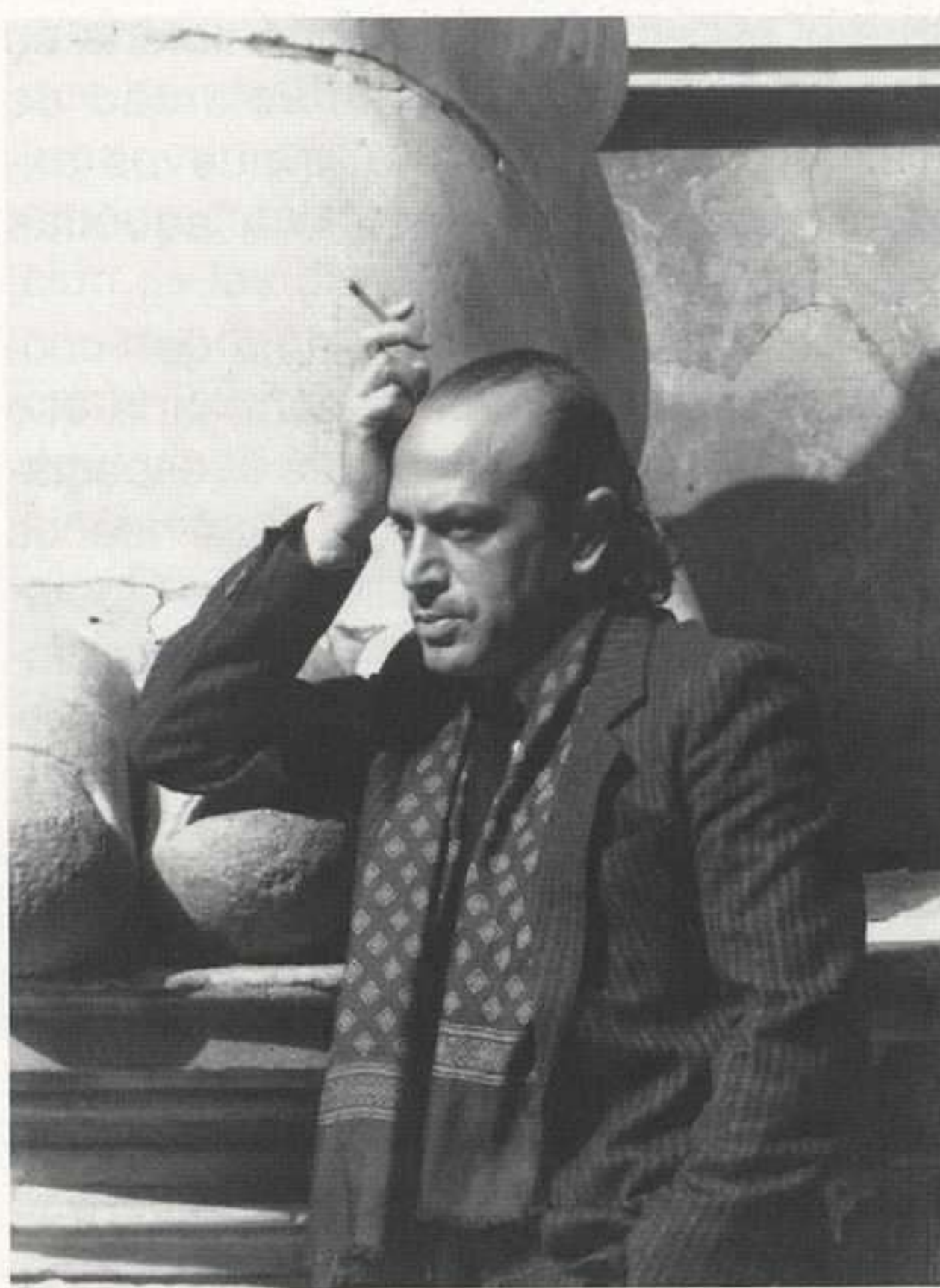
Y habría una tercera fase, que llamo de «mutación», en donde se trataría de resolver las expectativas, preferiblemente de un modo perturbador, no dejando la mente del espectador quieta y tranquila, sino provocándole algún tipo de inquietud, de duda, de enigma... para que se lleve «deberes para casa». En esta última fase hay que cuidar el regreso de lo ficcional a lo real, la proyección del microcosmos ficcional sobre el cosmos real en el que se ha de reintegrar el espectador: esa prolongación de la experiencia creativa, esa huella que es importante pensar a la hora de cerrar el texto.

Termino aquí esta comunicación que he dedicado a un tema que me apasiona y me inquieta. Y me gustaría, para finalizar, recomendarles que se asomen a los planteamientos de la estética de la recepción. Creo que tienen para nosotros una utilidad muy concreta, no sólo desde el terreno de la escritura, sino también desde el terreno de la puesta en escena.

Doce signos zodiacales para un código deontológico en las laderas del Etna

por Ramón Pareja

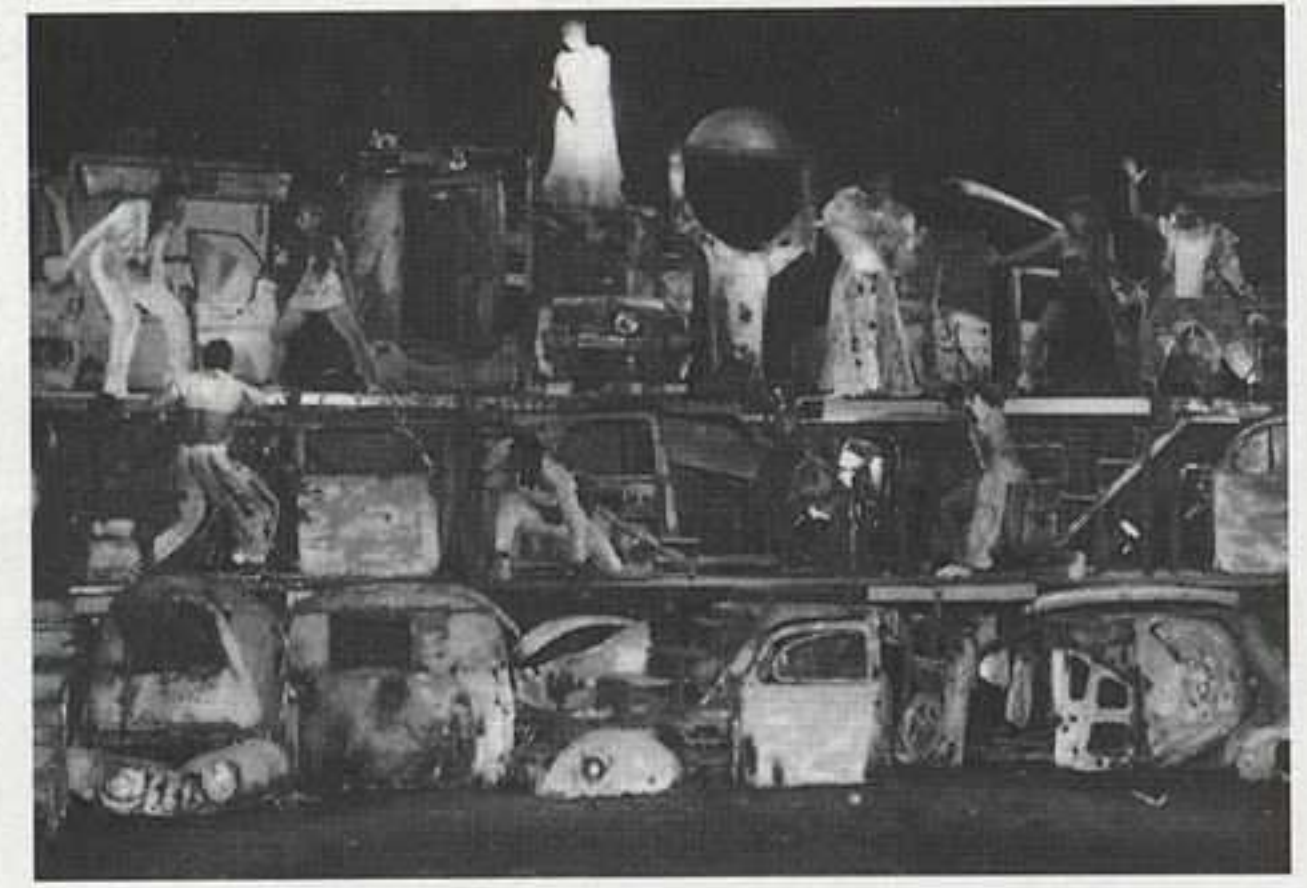
Caídos bajo las sospechas de prácticas onanistas en lugares públicos y perversos sodomitas, los Proscritos de Selinunte, alquimistas y astrólogos, fueron finalmente confinados en las pendientes carbonizadas del volcán Etna por orden de Theodorico de Siracusa, hijo menor de Theodiro llamado también El Persa. El Oráculo de Agrigento, mediocre según sus adversarios de la escuela de Messina, advirtió que transcurrirían doscientos veinte días entre el primero del confinamiento y la próxima erupción del volcán. Tiempo para que los confinados se diesen un código moral y científico para alejar así las siniestras sombras que sobre ellos pesaban oscureciendo todo valor científico a sus descubrimientos. Si no llegaban a formular el



código en el tiempo establecido por el Oráculo, la lava en su irreversible e infernal descenso, tenaz y carbonizante, acabaría con ellos y quedarían expiadas las muchas e innumerables obscenidades que arrastraban a través de los años según Theodorico y las gentes de Siracusa y Agrigento.

Las normas imperantes les prohibían disponer de alambiques o artilugios para sus experimentos. Sólo la palabra sería el instrumento canalizador para definir el código. Tratándose de alquimistas y astrólogos protestaron, ya que a través de la sola palabra difícilmente podrían experimentar aleaciones, compuestos químicos, las observaciones físicas, variantes de la materia para comprender el indeterminismo, pesos, medidas... Necesitaban instrumentos, pero Theodorico fue intransigente y, ya

que el tiempo para el descenso de la lava estaba trascurriendo, se dedicaron a establecer estadísticas de los cambios con las que definir una ley que demostrase la complejidad de un universo cambiante y el mundo efímero al que ellos pertenecían. Habían llegado hasta el alba del día doscientos encerrados en el laberinto de deducciones intuitivas sobre la propia cosmogonía olvidando la amenaza de la erupción. Alguien entonces propuso una especulación metafísica que cumpliera con las exigencias del poder y sobrevivir a los vaticinios del Oráculo. Se trataba de dividirse en doce grupos, tantos como signos zodiacales componían el entorno cósmico que estudiaban, hasta definir el grado de influencia ejercitado por cada signo sobre los nacidos durante el período en el que dominaba su energía. Cada grupo autoidentificado con su ancestro comprobó cómo todos ellos se reconocían y compartían los mismos gustos, carácter, sensibilidad. Eran algunas de las infinitas refracciones de un mismo espejo en forma de Taurus o Piscis suspendido en el espacio, y en el tiempo, sobre el que se reflejaban, y a su vez reflejaba, el destino de todos aquellos que venían tocados por sus destellos. En esas misteriosas partículas que atravesaban el espacio todo estaba determinado. Así quisieron entenderlo los proscritos de Solinunte que sintetizaron este descubrimiento en un manuscrito en el que explicaban la misteriosa complejidad de unas leyes, hasta entonces desconocidas, y que podían ser las llaves con las que definir el código exigido por Theodorico. Adaptarían sus conocimientos a la tiranía del propio ancestro zodiacal. Supeditarían el saber y la ética al temperamento. Teorías y comportamientos serían coherentes con el universo mágico del que creían depender. Los proscritos sabían que para Theodorico no era tan importante el contenido del bagaje de experiencias humanas acumulado a través de un largo recorrido debido a que el aparente caos, en el que ellos parecían estar inmersos, les negaba por efecto, credibilidad a los ojos del Poder representado por Theodorico quien, a su vez, no parecía estar interesado en otra cosa que no fuese un código comprensible, ordenado, que lo ayudase a saber



Arriba: "Cyrano de Bergerac", de E. Rostand. (1990).
Abajo, a la izquierda: "La Cocina", de A. Wesker. (1988). A la derecha: "Sueño de una noche de verano", de Shakespeare. (1989) Dirección: Ramón Pareja.

si, a quienes tenía que reconocer, era el discutido y discutible grupo de alquimistas, para pocos, o al degradado grupo de onanistas como pensaban las gentes de Selinunte y Siracusa,

Con evidente ironía, un proscrito propuso definir el manuscrito como la «Primera Deontología de la Liberación Vulcano I» pero aún no hubo terminado de hablar cuando un fuerte temblor movió la entera montaña y un asfixiante olor de azufre invadió el aire. Se cumplía el día doscientos uno. Las predicciones del Oráculo de Agrigento se confirmaban mediocres, como sostenían sus homólogos de la escuela de Messina. Las predicciones se habían adelantado en veinte días. La lava, impiadosamente lenta y exterminadora, deslizó su interminable y febril lengua incandescente

para carbonizar a su paso las ideas, las experiencias, los signos. La lava, como la peste, acabó con los proscritos y con ellos se diluyó el estigma del Mal que padecían de siempre. ¿Muerte o Resurrección para la expiación de todos los males?. La Crueldad -muerte, purificación- se configuraba ya antes de su teorización, antes del Monte Sinaí y aún antes de Rodez.

Algunos siglos más tarde el investigador y antropólogo Dajartarto di Sinigaglia descubrió en las laderas del Etna y cerca del cráter, bajo oscuras cenizas, entre sombras carbonizadas, algunos fósiles de apariencia humana. Extendidos yacían con lo que parecían dedos intentando incidir en la superficie algunos signos de apariencia incomprensible. Más tarde se descubrieron contor-

nos de animales con apariencia de toros, otros tenían la forma de peces entrelazados, colas puntiagudas que sugerían escorpiones en batallas... así, hasta componer un total de doce. Este número despertó curiosidad. Todo estaba predeterminado en el mundo hermético de la cabala y el doce era a su vez la clave de lectura, por coincidir con otro código encontrado aquellos días en Toscana y que encerraba doce desconocidas comedias de Plauto y que más tarde fueron consideradas como un punto crucial en la valoración del mundo pagano, que entonces iniciaba a configurarse como periodo pre-Renacimiento. Se llegó a establecer una relación, sin duda elucubrada, que identificaba las fuertes inclinaciones conocitivas y las razones sociales que determinaron ambas persecuciones; la de los proscritos de Selinunte y el Convicto. Sin duda el descubrimiento Plautino suscitó la ostilidad oficial eclesiástica, como fue revelado más tarde, después de la Contrarreforma en el primer documento contra la comedia de «Zanni», y es que la inclinación conocitiva tenía un estrecho legame con la exhibición, tendencias homosexuales y el amor platónico. Algún moralista de la época creyó ver el ectoplasma del diablo y deseó encender de nuevo las cavernas dormidas del Etna, lo que no impidió que, a través de los siglos, se perpetuase la idea de la homosexualidad como consustancial a la creación. El hecho de que estos conformasen un extenso grupo cohesionado, cómplice y solidario, parecía confirmar esa creencia aunque ellos aportasen y defendiesen los mismos postulados humanistas y científicos de los heterosexuales -menos unidos y cómplices-; de hecho no impidió que todos indistintamente cayesen bajo el mismo estigma de depravados, como los proscritos de Selinunte lo fueron en su día. El olor de azufre aún se percibió por mucho tiempo, hasta las postrimerías del siglo XX, cuando se celebró el VIII Congreso de Meta-Teatro (?) en la llamada Bética Baja.

Quedan pocos documentos creíbles de aquel lejano encuentro, tan sólo algunas traducciones del filólogo Pepillo «el de la Margara» estudioso del Tarteso-Calò. Dice «el de la Margara»: «Fueron llegando expertos en el método y

procedimiento de Cagliostro, conocedores de la Bio-Alquimia Constructivística de Rasputín en el periodo pre-Zarista, seguidores del Budismo y Zen. De la Galia llegó un experto en elevar el debate a la jerarquía de ciencia como los tiempos exigían, Como un exorcista que extrae el diablo intuitivo y perverso del cuerpo de los agnósticos, el Galo dispuso sus instrumentos de la neo-teología de los signos y dijo: «Statuti Academiae Parisiensis-Thelologi... licentiati... post celebratas in suis scholis Vesperias, quilibet eorum doctoratus dignitatem rotudumque magisterii»; prosigue «el de la Margara»... «alguien arguyó que la metafísica y la cosmogonía religiosa han intentado reducir el mundo a símbolos o ideas primarias. La imposibilidad de reducir la pluralidad de la experiencia a pocas representaciones ideales ¿qué significa respecto a la metafísica tradicional? La respuesta es simple» -dijo el hombre que era ciego- «no se puede reducir el mundo a un cierto número de símbolos, el éxito está en la multiplicidad irreducible del mundo, así surge en la imaginación en los periodos de crisis de la historia»; alguien gritó que no había contradicción y otro formuló el principio de la incertidumbre, y un tal Prigogine recordó el otro principio de auto organización de la naturaleza. En el fragor del debate tronó de nuevo el eco lejano de Theodorico: «Disponéis de pocos días para «definirlos» antes de que caiga sobre vosotros la lava de la indiferencia». Resignados y casi inmortales de tanto morir trazaron nuevas líneas en el espacio que pasaban sobre la cúpula de la catedral de Gadez y llegaban hasta Orión donde, llenas de sal y efímeros sueños, hicieron logaritmos con los viejos signos del zodiaco para definir un nuevo castillo en el aire desde donde, una vez más, saltar al vacío. Con la geometría mágica de los signos reciclaron la antigua arquitectura fosilizada entre lavas del volcán a la que dieron el mismo sentido. Restablecieron el diálogo mudo entre el mundo astral y el de los congregados. Divididos en tantos grupos como signos conocían, calcando a los proscritos y cada uno de ellos reencontró la armónica coherencia, entre sus tendencias creativa y la razón de esa energía. Era quizás un orden especula-

tivo pero servía para delimitar «parcelas especialísticas», como ellos llamaban, entre la razón y el temperamento. Cuenta Pepillo «el de la Margara» cómo estas ideas ingeniosas y «orgánicas al Poder» hubiesen podido tener el éxito deseado pero esta práctica encerraba en sí misma una traición: al definirse se banalizaban, se eternizaba la identificación de cada uno de ellos en el puzzle, definido, del espacio. No hay definición cerrada para quienes empíricamente, observando un mundo cambiante, lo dibujaban utópicamente en el aire. La naturaleza volvió a revelarse. Cuenta «el de la Margara» que sólo quedaron legibles algunos fragmentos de los signos estudiados, el resto fue destruido por una violenta e inexplicable rebelión y de cuyo origen habla sólo al final, después de exponer el breve material salvado:

«Signo Sagitario: Quienes sintiéndose atraídos por el Dadaísmo, Futurismo o Surrealismo podrán encontrar una explicación a esa tendencia y aunque pueda parecer históricamente superada, obedece a la presión ejercitada por su signo. En este caso es Sagitario que hace de los nacidos bajo su influjo que sean amantes de la libertad y no toleren restricciones. Sentimientos fuertes pero inconstantes. Exagerados, impacientes y fanfarrones. Quienes otorgan valor científico al propio ascendente legalizarán el propio estilo creativo por encima de otras tendencias que puedan desviar su personalidad.

Escorpión: Carácter fuerte, energético y penetrante. Queridos y odiados. Magnetismo personal. Psíquicamente destructivos, vengativos, libertinos».

En ese abismo, prosigue «el de la Margara», al borde del Neuro Romantismo se asomaban peligrosamente casi todos los participantes del Congreso y, del vértigo oscuro y profundo llegaban los inquietantes bramidos de Taurus, la rebelión y el individualismo de Leo, la soledad de Virgo y la mimesis de Géminis, el silencio de Piscis, el veneno trasgresivo de Scorpio y la poesía dolorosa y la risa que precede la locura y el azufre invadiendo el aire y la lava quemando el intento mismo de contar aquel misterio; el de los confinados en las laderas del Etna no lejos de la Bética Baja.

TEXTO TEATRAL

Lucrecia
& Judith

DE

MARCO ANTONIO DE LA PARRA

Lo femenino, lo masculino, lo perverso

por Carmen Dólera Gil

Poco antes de su último viaje a nuestro país el anterior Noviembre, recibí una carta de Marco Antonio de la Parra; en ella me contaba, o mejor, me anunciaba la recién nacida *Lucrecia y Judith*, a la que «perversamente» subtitulaba *Comedia sin cabeza*. Apenas acababa de aterrizar cuando me la entregó para que la leyera... «Con cariño». El título era sugerente.

Judith, era según el Antiguo Testamento, una joven y bellísima viuda que residía en Bethulia. Salvó a su pueblo del general asirio Holofernes cortándole la cabeza después de seducirle. Lucrecia, en cambio, fue una dama romana casada con Tarquino Colatino, primo de Tarquino el Soberbio, rey de Roma en el 501 a.C.; según la leyenda, el hijo del Rey Sexto Tarquino la violó y ella al no poder soportar la vergüenza se suicidó clavándose un puñal en el pecho. Con estos antecedentes me introduje en la lectura de la obra. Me fascinó, lo confieso, el giro que toman los acontecimientos. Lucrecia, marioneta en manos de un político hasta que decide abandonar su casa, Judith, entregada a una venganza donde las víctimas son los hombres, todos. Dos mujeres que soportan sobre sus hombros una carga demasiado pesada. El resto, personajes que sólo existen porque existen ellas. ¿Pero son realmente dos mujeres? Una lectura más detenida del texto es suficiente para demostrar que son dos caras de la misma. En el diálogo final entre Lucrecia y Judith, se manifiesta claramente que la sumisión ha vencido por encima de la rebeldía.

También, como en la práctica totalidad de sus

obras se habla en ésta del poder, un poder representado por un político que podría pertenecer a cualquier país del mundo. La ambición no sólo para ocupar un puesto importante, sino para permanecer en la esfera de los triunfadores. La apariencia y la debilidad de una relación matrimonial estructurada a partir de factores externos. Una pareja en la que importa más la forma de actuar, vestir, moverse, hablar, que el amor. Una cicatriz en la cara de Lucrecia es suficiente para desencadenar la ruptura que ni siquiera es formal porque no estaría bien visto. Lucrecia pierde la sensación de seguridad que ha tenido siempre y debe bajar a los infiernos para poder redimirse. Los compañeros de viaje ven en los ojos de ella algo que les puede salvar y se aferran; incluso el ladrón que es el culpable de su desgracia vaga perdido buscándola para pedir perdón por haberla herido. Lucrecia alcanza así la categoría de madre-mártir. Una madre que aparece duplicada en el deso de los hombres que la poseen.

De otra parte, la colección de cajas de sombreros que Judith irá llenando, paulatinamente, con las cabezas que ha cortado; cabezas que aunque separadas del tronco, conservan la capacidad de habla cuando se abren las cajas. Como si la memoria tuviese un espacio para cada recuerdo, que se pudiese abrir o cerrar a placer. Detrás de todo, instalado de forma certera en una sonrisa, está el dolor; como el propio Marco Antonio dice: «El dolor es necesario para entender».

No es ésta la única obra donde Marco Antonio de la Parra ha acudido a la mitología y a la historia para contar lo que le preocupaba, y en ese recurrir

histórico no se ha limitado a los viejos sucesos, sino que ha aprovechado casos y personajes de nuestra memoria más reciente: En *La secreta obscenidad de cada día* recupera a Freud y a Marx; o a mitos más o menos contemporáneos en *King Kong Palace*, donde juega con Tarzán y con Jane. Tampoco ha abandonado el tema de la infidelidad: El esposo de Lucrecia es infiel, se ha enamorado de una compañera del partido, pero es doblemente infiel porque está haciendo peligrar su carrera política; esto dos hechos le conducirán finalmente al abandono de los sueños, acabará convertido en un marido ejemplar que trabaja como empresario; para ello también tendrá que purgar su falta: él será sacrificado para reaparecer después buscando a Lucrecia.

La metáfora del sacrificio, la necesidad de sangre para purificar una sociedad donde lo que importa es la apariencia por encima de la verdad. Tampoco ha querido desaprovechar la ocasión de cuestionar la violencia. En la conducta de Judith no hay una violencia gratuita. Marco Antonio de la Parra está hablando de la morbosidad de una civilización donde el crimen no interesa más allá del minuto siguiente a que ocurra. La sangre nos es tan familiar como el objeto más cotidiano. Siguiendo la corriente estética de los últimos años, acude con descaro a la mezcla de géneros: cine, pintura, cómic; y lo hace fragmentando el material, saltando de una escena a otra para sorprenderte en revelaciones a las que has penetrado de forma inconsciente.

De su preocupación por la sociedad se desprenden también algunos de los comportamientos de los personajes. En *Penúltima Comedia Inglesa* trata de la convención, de la apariencia más allá de lo racional. Dos personajes aislados van asumiendo diferentes roles: señor; camarera; mayordomo... Viven escondidos, saben que algún día los descubrirán y tendrán que aceptar la realidad o permanecer en la mentira aunque ello les cueste la vida:

«**ELLA.**- ¿Qué vamos a hacer entonces, Carlos?

EL.- Esperar, esperar al final. Ya no hay nada más. Ni la democracia, ni la economía, ni la política, ni la religión... Tantas veces que creíamos ser felices. ¿Te acuerdas de los ojos de tu hijo? ¿Cómo me contaste que se le ponían los ojos a tu hijo? Yo también los tuve así...».

Pero también nos sacude violentamente el contraste entre los humanos y el monstruo que los habita. La eterna lucha entre la civilización y la naturaleza. Es ésta la filosofía de *King Kong Palace*, donde Tarzán que es la personificación de lo salva-

je es seducido por Jane que representa la civilización; ella consigue que Tarzán se convierta en un dictador y tiranice a los pueblos de la selva, finalmente tendrán que huir y refugiarse en un hotel que antaño fue de lujo. Jane, una vez que se da cuenta que Tarzán ya no tiene nada que ofrecerla, seducirá a Mandrake para que le asesine.

Una vez más la presencia de la mujer como pieza clave del desarrollo de la acción, y el cuchillo como arma. Jane es un claro antecedente de Judith; ambas forman parte de la búsqueda de Marco Antonio de la Parra del universo femenino que todos tenemos dentro. En una de sus últimas conferencias -la que dió en la R.E.S.A.D. en el mes de noviembre- hablaba de la capacidad de las mujeres para conectar con un lenguaje que a los hombres les resultaba más hermético; lo decía en concreto, por la facilidad de una madre para interpretar en el llanto de un recién nacido sus necesidades. Hablaba del instinto, para referirse al esfuerzo que debe hacer un autor para permeabilizar, a través de sus sentidos, lo que ocurre a su alrededor. En este aspecto, su contemplación del mundo de la mujer ha dado como resultado gran parte de sus últimas obras, si bien, no ha sido nunca un mundo extraño para él.

Una de las preguntas que más han tenido que ver con la evolución de Marco Antonio de la Parra, refiriéndose a la labor del Director, Escenógrafo, Figurinista, Actor, es si son necesarias las acotaciones. Es preciso señalar que así como sus primeros textos son bastantes acotados, en los últimos apenas hay indicaciones para su puesta en escena. Esta camino le ha conducido a una estructuración más abierta que permite diferentes opciones a la hora de abordar el montaje, pero también le ha dado la libertad que antes -como buen conocedor del teatro- no tenía. De la concreción escénica de la muerte de *King Kong Palace* con el asesinato de Tarzán; los muertos enterrado en *Lo crudo, lo cocido, lo podrido*; incluso la muerte de Juan en *Weisz y Weisz Inc.*, donde todo es perfectamente verosímil y factible, a la dificultad de montaje que se encierra en *Lucrecia y Judith*.

Con una extensa obra escrita hasta ahora, Marco Antonio de la Parra parece coincidir con Marlowe, cuando en *Doctor Fausto* pone en boca de Mefistófeles:

«En las entrañas de estos elementos.

Donde somos torturados y permanecemos siempre.

El infierno no tiene límites, ni queda circunscrito a un solo lugar, porque el infierno es aquí donde estamos y aquí donde es el infierno tenemos que permanecer».

«Lucrecia & Judith»

– Comedia sin cabeza–

de

Marco Antonio de la Parra

PERSONAJES

JUDITH y LUCRECIA, tal vez bellas.
El ESPOSO de LUCRECIA, HOLOFERNES, un PSIQUIATRA, OMAR, muchos HOMBRES de distintos colores. Una AMIGA, la MADRE de LUCRECIA, un POLICÍA, un LADRÓN, la ciudad, una o dos navajas, muchas cajas de sombreros.

PROLOGO

JUDITH y LUCRECIA. Vestidas de fiesta. Maquillándose.

JUDITH.- Un día descubrí que tenía esta navaja en la mano. Eso fue todo. Después todos empezaron a hablar mal de mí. Entiéndeme, ellos o se jactaban o lloraban o sencillamente no me dirigían la palabra. Entiéndeme, sus cuerpos sin cabeza eran apacibles. Antes me hacían sentir como una ciudad sitiada. Después era la paz. La soledad, quizás, pero la paz. Tal vez fue algo impulsivo de mi parte. ¿Tú qué habrías hecho en mi lugar? ¿Qué habrías hecho en mi lugar?

LUCRECIA.- No lo sé.

JUDITH dibuja con lápiz labial una herida en la mejilla de LUCRECIA.

ESCENA 1

Oscuro, una linterna indaga en el dormitorio. El LADRÓN en escena. Ruidos de puerta que se abre. Entran ESPOSO y LUCRECIA, muy elegantes. Regresan de una fiesta. LADRÓN se esconde. La pareja comienza a desnudarse.

ESPOSO.- Estuvo todo muy bien. Estuviste muy

bien. Todo en su lugar. ¿Te das cuenta que todo se está dando? Todo, todo, todo. La cara de Martínez. La derrota. La cara de Covarrubias. El gesto de Covarrubias. Su mujer es tan distinguida, me dijo. ¿Lo oíste? Estuviste muy bien. Siempre estás bien. Estuvimos muy bien. Estoy tan cargado de emociones. ¿Quieres un trago? No creo que pueda dormir. ¿Qué hora es? Qué horror. ¿Tienes una píldora? ¿Cómo te sientes?

LUCRECIA.- Contenta.

ESPOSO.- ¿No te agotan esos tacones?

LUCRECIA.- Sí, algo.

ESPOSO.- Nunca entiendo cómo puedes caminar sobre esos tacones.

LUCRECIA.- Te gustan.

ESPOSO.- Sí, me gustan. Las mujeres están increíbles con tacones. Es algo extraño, mágico. Las pequeñas cosas que lo cambian todo. Tú, por ejemplo. Me miras y es como si un ángel entrara en el cuarto.

LUCRECIA.- No soy un ángel.

La abraza.

ESPOSO.- Lo eres, lo eres. ¿Tú sabes lo lejos que vamos a llegar?

Ruido del LADRÓN. Ambos se sobresaltan.

ESPOSO.- ¿Qué es eso? ¿Lo oíste? No te muevas. ¿Quién anda ahí?

LADRÓN emerge apuntándolos con un cuchillo.

ESPOSO.- ¿Qué hace aquí?

LUCRECIA.- ¿Cómo entró?

ESPOSO.- Salga. No le vamos a hacer nada. Váyase.

LUCRECIA.- Míralo, está tiritando.

ESPOSO.- Váyase, la puerta está abierta. Las cosas de valor están en otra parte. Por su bien, váyase...

LUCRECIA.- Es sólo un muchacho...

ESPOSO.- ¡Que se vaya!

LUCRECIA.- Pobre, debe estar muerto de hambre...

ESPOSO.- Lucrecia...

LUCRECIA.- ¿No quiere que le demos algo de comer?

ESPOSO.- ¡No te acerques!

LUCRECIA.- Es un niño...

LUCRECIA se acerca al LADRÓN que está muy asustado..

LADRÓN.- (voz muy quebrada) No se mueva...

LUCRECIA sonríe. El LADRÓN maulla como un gato asustado. Ella hace caso omiso de la advertencia.

LADRÓN.- No se mueva, le digo...

LUCRECIA.- No quiero hacerle nada...

ESPOSO.- ¡Lucrecia!

LUCRECIA.- Quiero ayudarlo.

Estira la mano hacia él. El LADRÓN da un solo golpe con la navaja y le corta la cara. Un relámpago de luz. LUCRECIA se lleva la mano a la mejilla cortada. LADRÓN buye por la puerta que ha abierto su ESPOSO.

ESPOSO.- (Enfadado) ¡Lucrecia! ¡Cómo se te ocurre! ¿Estás loca?

LUCRECIA mira su mano ensangrentada. Muestra su mejilla con una herida profunda.

ESPOSO.- ¡Mira lo que te hizo! ¡Hay que ser muy idiota! ¡Si te estaba amenazando! Qué loca puedes ser, por favor, increíble... Mira cómo te ha quedado la cara. Qué horror... Mierda...

LUCRECIA saca un pañuelo de su bolso que se tiñe de inmediato de sangre.

ESPOSO.- ¡Es el colmo! ¡Ningún cuidado! ¡Te lo advertí!

LUCRECIA.- No me duele...

ESPOSO.- Vas a quedar marcada. ¿Te das cuenta?

LUCRECIA.- ... pero sangra tanto....

ESPOSO.- ¡Marcada! Increíble...

LUCRECIA.- Creo que vamos a tener que ir a Urgencias.

ESPOSO.- ¿Cuántos puntos te van a poner? ¿Cuánto tiempo vas a estar así? Ahora, justo ahora...

LUCRECIA.- Me duele. Ahora me duele.

ESPOSO.- Justo ahora, justo ahora. ¿Qué vas a parecer? Loca, totalmente loca. ¿Quién te creías que eras? ¿Sor Teresa de Calcuta? ¿El Sagrado Corazón de Jesús? ¿Creías que bastaba con sonreírle para que soltara el cuchillo? Siempre creyéndose una santa... tan buena... tan buena ella... No puede ser, no pudiste pensar en las consecuencias... No, ella tenía que arreglarlo todo con su bondad...

LUCRECIA se sienta. Está pálida.

LUCRECIA.- Préstame tu pañuelo.

ESPOSO se viste. Muy molesto. También angustiado.

ESPOSO.- Estás manchando el sillón. Toma. Dónde dejé las llaves del auto. Qué vergüenza. ¿Dónde vamos a ir? ¿Dónde llevar a los niños? Hay que ser muy bruta. Bueno, ¿vamos o no vamos?

LUCRECIA.- Espera. Me siento mal.

ESPOSO.- (desencajado) Justo ahora. Justo ahora.

ESCENA 2

JUDITH y HOLOFERNES, desnudos en un motel. Ella se viste. El retoza en la cama.

HOLOFERNES.- Nadie lo podía creer. Terminé la presentación y hubo un silencio brutal. Nadie lo podía creer. Los ojos como platos. Mirándome. Y Sánchez, tú no sabes cómo es Sánchez de engreído, bajando la cabeza, sonriendo, inclinándose ante mí. Meses de preparación, todo calculado, perfecto. Preparé cada detalle, cada línea de la campaña, cada gesto fríamente calculado. Lo ha-

bía ensayado, las pausas, los silencios, los chistes. Cuando empecé me di cuenta que los tenía en el bolsillo. Claro, ellos desconfían de alguien que no tiene título universitario, que se hizo solo. Pero ¿quiénes son ellos a la hora del oficio? ¿Se han ensuciado las manos como yo alguna vez? Mucho título, mucho papelito, mucho cargo público pero no sabían nada. No tienen la menor idea de cómo se hacen las cosas. Empecé y lo supe: eran míos... y todavía pude improvisar, jugar con el público. Era como estar patinando, esquiando. Como en un sueño donde todo sale a pedir de boca... Ni un error. La cara de Rolando. Lo hice pedazos.

JUDITH juega con una navaja. Cierra las cortinas.

HOLOFERNES.- Cada uno de sus errores puestos en la pizarra. Camilo debe haber querido matarme. Le dejé caer todos mis argumentos encima. Que no quedara duda alguna. Ni una sola. El proyecto futuro, los riesgos que se habían corrido con su gestión. Los problemas y las soluciones. Don Miguel se me acercó después. Usted es un genio, me dijo. Y yo dije, le voy a contar a Judith. Esto lo tenemos que celebrar en grande. Si vieras la cara que puso tu marido en la reunión. Estaba cagado, totalmente cagado. ¿Por qué subes tanto la música? ¿Qué te pasa? ¿Quieres jugar otra vez?

ESCENA 3

LUCRECIA con un gran apósito en su mejilla. Muy amargada. ESPOSO frío, distante, amargado.

LUCRECIA.- Estás raro.

ESPOSO.- No.

LUCRECIA.- Es por la herida.

ESPOSO.- No.

LUCRECIA.- Algo pasa.

ESPOSO.- Nada. No pasa nada.

ESCENA 4

JUDITH con una caja de sombreros en el brazo. Se le acerca el HOMBRE AZUL.

HOMBRE AZUL.- Estás sola.

JUDITH.- No te importa.

HOMBRE AZUL.- Yo también estoy solo.

JUDITH.- No me importa.

HOMBRE AZUL.- Hay un hotelito aquí cerca.

JUDITH.- No me interesa.

HOMBRE AZUL.- Podríamos hablar, conocernos...

JUDITH.- No te interesa.

HOMBRE AZUL.- ¿Por qué estar solos si la noche es tan hermosa? ¿Por qué no comunicarse un poco?

JUDITH.- No te intereso.

HOMBRE AZUL.- Bueno, no sé, tal vez con el tiempo... hay que probar... tú me entiendes...

JUDITH.- No te entiendo.

HOMBRE AZUL.- Bueno, a decir verdad... yo tampoco te entiendo a ti...

JUDITH.- ¿Por qué? ¿Porque no acepto tu invitación? ¿Qué has hecho para que yo tenga deseos de pasar la noche contigo?

HOMBRE AZUL.- ¿Por qué andas de noche por aquí? ¿Quieres guerra? ¿O no?

JUDITH.- Tú lo que quieres es acostarte conmigo lo antes posible sin que haya el menor problema...

HOMBRE AZUL.- Bueno, algo de eso es cierto... Es obvio...

JUDITH.- Y quieres que yo acepte sin hacer preguntas y lo pasemos lo mejor posible y ojalá sin líos ni infecciones ni embarazos ni llamadas inoportunas ni persecuciones...

HOMBRE AZUL.- Bueno, es lo que quiere todo el mundo ¿no?

JUDITH.- No, yo no...

HOMBRE AZUL.- ¿Tú no? Eres muy rara. ¿Qué es lo que quieres tú?

JUDITH.- Saberlo todo de ti... Todo. Y después olvidarte.

HOMBRE AZUL.- Eres extraña... Muy extraña.

JUDITH.- Quiero que pierdas la cabeza por mí.

HOMBRE AZUL.- Yo solo quiero echar un polvo.

JUDITH.- ¿Ves? No nos entendemos.

HOMBRE AZUL.- No había conocido a nadie como tú. Nunca.

JUDITH.- ¿Quieres que vayamos a tu hotel ahora?

HOMBRE AZUL.- No sé, me das miedo.

JUDITH.- Ahora yo sí quiero.

HOMBRE AZUL.- ¿Por qué? ¿Te gusto con miedo?

JUDITH.- Porque ahora sabes que no te quiero.

HOMBRE AZUL.- ¿No me quieres?

JUDITH.- ¿Te sorprende? Tú tampoco me quieres.

HOMBRE AZUL.- No te entiendo.

JUDITH.- Yo sí a ti.

HOMBRE AZUL.- No sé si quiero ya que vayamos al hotel.

JUDITH.- Te haré el amor. Haré todo lo que tú quieras.

HOMBRE AZUL.- ¿Todo?

JUDITH.- Todo.

Pausa.

JUDITH.- Te haré todo. Lo que nadie te ha hecho. Te lo haré todo. Y te dejaré hacer de todo conmigo. De todo.

Pausa.

HOMBRE AZUL.- ¿Qué llevas en esa caja?

JUDITH.- Recuerdos.

HOMBRE AZUL.- Hay algo en ti que me da miedo.

JUDITH.- ¿Vamos o no vamos?

HOMBRE AZUL.- Hay algo en ti que me da miedo.

JUDITH.- Tú te lo pierdes.

Pausa.

HOMBRE AZUL.- Bueno, vamos. Pero primero me muestras lo que tienes en esa caja.

JUDITH.- Te lo mostraré. Después.

Lo besa.

ESCENA 5

LUCRECIA y su ESPOSO. Largo silencio. LUCRECIA con una gran cicatriz.

LUCRECIA.- ¿Por qué?

ESPOSO.- No sé porqué. Ya hace tiempo. No te lo había querido decir antes, eso es todo. No quise hacerte sufrir. Pero ahora... no sé... se ha vuelto tan importante...

LUCRECIA.- ¿Dónde la conociste?

ESPOSO.- En un viaje.

Pausa.

LUCRECIA.- Siempre te acompañé...

ESPOSO.- Eso da igual. Ella ocupa un lugar en el partido... Hay tantas reuniones...

LUCRECIA.- Me imagino quién es...

ESPOSO.- No quiero escándalos. Es complicado para todos que se empiece a saber.

LUCRECIA.- Pero... yo siempre estuve contigo...

ESPOSO.- Lo sé, lo sé. No me lo eches en cara ahora, por favor... Para mí es tan difícil como para ti...

LUCRECIA.- ¿Qué vas a hacer?

ESPOSO.- No lo sé. Tengo miedo que sea una locura.

LUCRECIA.- ¿Por qué me lo dices entonces?

ESPOSO.- No sé, siempre hemos sido sinceros, francos... el uno con el otro...

LUCRECIA.- ¿Es por la cicatriz?

ESPOSO.- Estás loca.

LUCRECIA.- ¿Ella te acompaña ahora?

ESPOSO.- ¡No! ¡No! ¡Por favor! ¡Ya vas a empezar!

Pausa.

ESPOSO.- Esto es un disparate. Debería irme de esta casa.

LUCRECIA.- ¿Has hecho el amor con ella?

ESPOSO.- Obvio.

LUCRECIA.- ¿Es buena en la cama?

ESPOSO.- Eso no es lo más importante.

LUCRECIA.- ¿Qué es lo más importante?

ESPOSO.- Mira, Lucrecia, la vida de un político es distinta a la vida de la gente común y corriente. Todo esto es muy delicado. Tu propia presencia es importante. No debes dejar de estar a mi lado. La gente me ha visto contigo y debe seguir viéndome contigo.

LUCRECIA.- Era por eso...

Pausa.

ESPOSO.- Estoy confundido, eso es todo. Podrías tener piedad de mí, por lo menos. Puedo perder toda mi carrera ¿te das cuenta? ¿Has visto a Berger? La familia feliz. ¿Lo viste ayer en la televisión? Una mujer preciosa, término medio, tan fina. Tú eras tan fina, Lucrecia.

LUCRECIA.- ¿Y ella?

ESPOSO.- ¿Quién?

LUCRECIA.- Ella, la del partido...

ESPOSO.- No la nombres. Puede haber micrófonos. No te he hablado de ella. No lo sabe nadie. Bueno, recibimos un anónimo. Alguien nos vio. Es un horror. ¿Te imaginas el festín de la prensa? Nadie sabe lo de tu cicatriz tampoco. Ese anónimo nos puso muy nerviosos. Me llamó Miguel. Me dijo que tenía que arreglar las cosas. Le conté lo de la cicatriz. Se puso muy nervioso.

LUCRECIA.- ¿Tienes un alprazolam?

ESPOSO.- ¿Qué te pasa? Tú nunca tomas calmantes.

LUCRECIA.- Creo que necesito uno.

ESPOSO.- ¿Vas a empezar a tomar calmantes? Eso es lo único que faltaba...

LUCRECIA.- Dame uno de los tuyos, por favor.

ESPOSO.- ¿Andas contando por ahí que tomo calmantes?

LUCRECIA.- Me duele aquí, yo creo que son los nervios.

ESPOSO.- No sé qué hacer, tengo que hablar con Miguel.

LUCRECIA.- Dame una pastilla.

ESPOSO.- Ella se siente enamorada de mí. Yo no sé lo que siento.

LUCRECIA.- ¿Dónde las guardas?

ESPOSO.- Hay elecciones internas el próximo mes. ¿Qué hago?

ESCENA 6

Bar. JUDITH y el HOMBRE VERDE. Ella tiene dos cajas de sombreros.

HOMBRE VERDE.- Ella no me quiere. Ella casi no me habla. Le hago el amor.. ¿cuando se deja!... y es como una muñeca de trapo. Como una muerta. Yo creo que me ha ido contagiando. Por eso vengo aquí. Y hablo. Y encuentro a alguien como tú. ¿Cómo te llamas?

JUDITH.- Ya te lo dije.

HOMBRE VERDE.- No sé, tal vez. Escucho tantos nombres. El tuyo era especial. Como bíblico. ¿Eva? ¿Sara?

JUDITH.- Judith.

HOMBRE VERDE.- Judith. ¿Eres judía? No, qué importa si eres judía. Todos somos un poco judíos. Yo soy hijo de hijos de hijos de judíos. Pero el nombre se perdió. Marranos. Se cambiaron el nombre. Santa Cruz. Traidores. ¿Tú crees en la reencarnación?

JUDITH.- No.

HOMBRE VERDE.- Yo tampoco; pero a veces tengo la sensación que hay vidas que pagan por otras. O se vengán por otras. O matan por otras. La mía. Alguien en mi pasado fue muy cruel... No lo entiendo de otra forma. ¿Te conté cómo perdí el trabajo?

JUDITH.- Sí.

HOMBRE VERDE.- ¿Ya te lo conté?

JUDITH.- Sí, al llegar. Me dijiste ¿sabes cómo perdí mi trabajo? Y me lo contaste.

HOMBRE VERDE.- ¿Pero te conté de verdad cómo perdí el trabajo? Mira que a lo mejor te conté como perdí mi primer trabajo...

JUDITH.- El del banco.

HOMBRE VERDE.- Ah, no, ese fue mi último trabajo...

JUDITH.- Me dijiste: me peleé con el jefe. Jamás me estimó. Siempre me miró por debajo de la pierna. Era un tipo cerrado de mente. Algo nazi. Me debe haber tomado por un judío.

HOMBRE VERDE.- Era una bestia.

JUDITH.- Que era un loco.

HOMBRE VERDE.- Jamás nos entendimos.

JUDITH.- Y que no te atreviste a decirle a tu mujer y tuviste que empeñar todo poco a poco, y todo se hundió para siempre entre vosotros.

HOMBRE VERDE.- Y empecé a beber.

JUDITH.- Eso también me lo dijiste.

HOMBRE VERDE.- ¿Qué llevas en esa caja?

JUDITH.- Unos sombreros.

HOMBRE VERDE.- ¿Por qué no los llevas puestos?

JUDITH.- Porque no.

HOMBRE VERDE.- Ah... ¿Pasarías la noche conmigo?

JUDITH.- ¿Tú la pasarías conmigo?

HOMBRE VERDE.- Sí.

JUDITH.- ¿Por qué?

HOMBRE VERDE.- ¿Por qué no?

JUDITH.- Ni siquiera me conoces. Apuesto que ya se te olvidó mi nombre.

HOMBRE VERDE.- Judith. ¿Ese era? ¿No?

JUDITH.- No. Pero no importa.

HOMBRE VERDE.- Estoy seguro que era Judith.

JUDITH.- No importa. ¿Vamos?

HOMBRE VERDE.- ¿A dónde?

JUDITH.- ¿No querías pasar la noche conmigo?

HOMBRE VERDE.- ¿Y tu marido?

JUDITH.- No importa. Esta noche nada importa. Hay momentos en la vida que haces algo y a partir de ese momento ya nada importa.

HOMBRE VERDE.- Como cuando me echaron del banco.

JUDITH.- Sí. No puedes parar.

HOMBRE VERDE.- ¿Qué hiciste tú?

JUDITH.- Ya lo sabrás.

HOMBRE VERDE.- Es un secreto... Me gustan los secretos.

JUDITH.- Paga y vámonos.

HOMBRE VERDE.- Sí, pago y vámonos.

JUDITH le muestra la navaja.

ESCENA 7

LUCRECIA con su visible cicatriz. AMIGA.

AMIGA.- No sabes cómo lo lamento. Vosotros... vosotros erais la pareja ideal... Nunca lo pensé... No, no puedo creerlo. ¿No habrás oído mal? ¿No será un malentendido? La vida está tan llena de malentendidos ¿No fumas? ¿Nunca has fumado? Me pone todo esto tan nerviosa. ¿Quieres una copa? No, mejor que no. Uno empieza y no sabe cómo parar. ¿El te lo dijo? ¿El mismo te lo dijo? A lo mejor todo es mentira. Está nervioso. Su trabajo, la carrera. Los políticos no son hombres comunes y corrientes. ¿Por qué lloras? Ya se le pasará. Es una calentura y se les pasa.

LUCRECIA.- Yo lo quise siempre...

AMIGA.- Pobre, pobrecita... Amiga mía... Abriste tu corazón y mira lo que te ha hecho... ¿Nunca lo engañaste? ¿No? No puedo creerlo. ¿Nadie coqueteó contigo? ¿Nadie te hizo insinuaciones? Los hombres siempre se están insinuando. Siempre están dejando caer alguna indirecta. ¿No?

LUCRECIA niega una y otra vez.

AMIGA.- ¿Es la primera vez que él te engaña?

LUCRECIA se encoge de hombros.

AMIGA.- ¿Estás segura? Es un hombre muy atractivo. Ya sabes, el poder las atrae como moscas. Las mujeres somos tan idiotas también. Nunca falta la imbécil. ¿Nunca tuviste la más mínima sospecha?

LUCRECIA niega.

AMIGA.- Qué tipo. ¿Te conté?

LUCRECIA.- ¿Qué cosa?

AMIGA.- Lo de tu marido.

LUCRECIA.- No.

AMIGA.- ¿Te conté que a mí una vez se me insinuó? No, no me hagas caso. No, a lo mejor fue un malentendido. ¿No lo sabías?

LUCRECIA.- ¿Qué quieres decir?

AMIGA.- Que tu marido se me insinuó.

LUCRECIA.- ¿Qué quieres decir?

AMIGA.- Yo le dije que no, yo soy tu amiga. Soy la mejor amiga de tu mujer, le dije.

LUCRECIA.- ¿Cuándo?

AMIGA.- Tú estabas esperando a Carlitos.

LUCRECIA.- ¿Cómo?

AMIGA.- En Zapallar. Un fin de semana, no sé. Semana Santa puede ser. O Fiestas Patrias. Me abrazó.

LUCRECIA.- Tú estabas casada...

AMIGA.- Lucrecia, no seas ingenua... Ismael me la jugaba cuando podía...

LUCRECIA.- ¿Y tú?

AMIGA.- ¿Y yo qué?

LUCRECIA.- ¿Tú se la jugabas?

AMIGA.- Soy un ser humano, Lucrecia. ¿De qué planeta vienes? También me casé creyendo pero uno deja de creer. Es cuestión de tiempo. Las cosas son así. El amor es así.

LUCRECIA.- ¿Con quién lo engañaste?

AMIGA.- ¿Vas a defender a Ismael? Mira, si no te lo conté es porque pienso que eres una mojigata. Bueno, te conté lo de Gustavo, al final, que me rompió la vida y me hizo tirar todo por la borda. Eso fue otra cosa. Pero no te voy a contar cada vez que echo un polvo...

LUCRECIA.- Nunca me habías hablado así.

AMIGA.- Tienes razón. Tienes razón. Siempre tienes razón. Siempre has sido la lúcida, la digna, la correcta. No sé, no sé por qué lo hago, por qué lo hice. Hay cosas que han cambiado. Todo ha cambiado. Eras como una muñeca,

eras perfecta, tu matrimonio era perfecto. La vida es así, de repente se llena de muerte. ¿Comprendes? Se abre una brecha y se mete la muerte en la vida y todo estalla. A mí me pasó. Yo era perfecta. Yo también era perfecta. Yo iba a tener un matrimonio perfecto. Perdóname... No hubiera querido decírtelo...

LUCRECIA.- ¿Engañaste muchas veces a Ismael?

AMIGA.- No tantas, no tantas, por favor... No soy una cualquiera...

Intenta abrazarla.

LUCRECIA.- No me toques...

AMIGA.- No vayas a pensar que además soy lesbiana...

LUCRECIA.- Yo ya no sé qué pensar...

AMIGA.- Te lo digo porque soy tu amiga... Tu marido no era un santo... pero ningún hombre es un santo... y tampoco nosotras somos santas... Esas son pamplinas, cosas que nos meten en la cabeza... nos quieren controlar... la cabeza, el corazón y la vagina... y entonces inventaron que ellos pueden ser infieles y nosotras no...

LUCRECIA.- Yo no podría.

AMIGA.- Yo tampoco creí que lo haría... pero lo hice... y me protegió... En serio, me protegió... Fue como una autoterapia... Un clavo saca otro clavo... Y me quedé limpia... Era como una herida que sangraba y ya no sangra... No sangra nada, pero nada... Nunca más sufrí cuando descubrí que Ismael tenía otra... antes sufría tanto... ¿me entiendes?... como tú... Lo único es que tú creías que tu marido era distinto... Ahora eres libre... ya no tienes que ser perfecta...

LUCRECIA.- Es distinto...

AMIGA.- No, es igual a todos...

LUCRECIA.- ¡Es distinto! ¡Se le pasará! ¡Es por la cicatriz!

AMIGA.- Te digo que se me insinuó... Me dijo... estás tan guapa... eso me dijo...

LUCRECIA.- Eso no tiene nada de malo...

AMIGA.- Me tomó de la cintura... Me dijo... si yo no fuera casado...

LUCRECIA.- Eso es un pipopó...

AMIGA.- Me dijo ¿te acostarías conmigo?

LUCRECIA.- Eso puede ser un chiste.

AMIGA.- Me apretó contra él.

LUCRECIA.- Bailaban...

AMIGA.- Sentí en mi vientre su erección.

LUCRECIA.- Eso es un reflejo... biológico...

Pausa.

LUCRECIA.- ¿Te acostaste con él?

AMIGA.- ¿Esa vez? No... ¡Cómo se te ocurre! Le dije que yo era tu mejor amiga. Yo estaba todavía bien con Ismael... O no sabía que estábamos mal... Yo era como tú.

LUCRECIA.- ¿Con quién te acostaste?

AMIGA.- Con el pediatra de mis hijos... con un compañero de la agencia... con un personaje bastante conocido que si supieras te daría risa... y fue muy bonito... todavía nos vemos...

LUCRECIA.- ¿Con quién más?

AMIGA.- No te tortures, Lucrecia, no pienses más. Hay cosas que es bueno saber y otras que es mejor hacerse la tonta.

Pausa.

AMIGA.- ¿De verdad quieres saberlo?

LUCRECIA.- No sé.

AMIGA.- Bueno, a lo mejor te ayuda. Nos encontramos en Buenos Aires una vez. Bastante tiempo después. Yo ya estaba muy enredada por lo de Gustavo. Estaba muy mal. Me invitó a unos tragos. Me dijo ¿te acuerdas de Zapallar? Estabas tan guapa, tan joven. Estás cada vez mejor. No fue gran cosa. Dos, tres noches. Le dije, soy la mejor amiga de tu mujer. Entendió. Yo no quería hacerte daño. Dicen que el poder es afrodisíaco. Entendí. Pensé que era una cana al aire. Juré ocultártelo pero él... es bueno que lo conozcas.... que sepas cómo son las cosas... así son las cosas... Te lo digo, lo superarás, de verdad, lo único que no tiene remedio es esa cicatriz... de veras... te hará reír pero... yo me preocuparía de la cicatriz...

LUCRECIA.- No para de sangrar, ¿sabes?

AMIGA.- Eras hermosa... ¿sabías?

LUCRECIA.- No me abracés.

La AMIGA la abraza.

AMIGA.- Se van, siempre se van, no nos entienden. Al final estamos solamente nosotras. No tenemos a nadie más. Siempre es lo mismo.

LUCRECIA.- Por favor, cállate.

La AMIGA asiente con la cabeza y le besa la frente. Luego los ojos, luego las mejillas. LUCRECIA llora. La AMIGA la acaricia en el rostro, le despeja la cara, la besa cerca de la boca. Le sonrío. LUCRECIA llora.

ESCENA 8

JUDITH y JOVEN en la cama. Se separan. JOVEN queda en silencio, afligido. JUDITH se pone de pie. Varias cajas de sombreros, tres o cuatro. Tal vez alguna manchada de sangre. JUDITH abre su cartera y prepara su navaja.

JUDITH.- ¿No hablas después de hacer el amor?

JOVEN.- No.

JUDITH.- ¿Nunca?

JOVEN.- No. A veces.

JUDITH.- ¿No te gusto?

JOVEN.- Sí.

JUDITH.- ¿Quieres hacerlo de nuevo?

JOVEN.- No, ahora no.

JUDITH.- ¿Tienes pareja?

JOVEN rompe a llorar.

JOVEN.- Sí, pero no sé...

JUDITH.- ¿Qué pasa?

JOVEN.- Siempre es lo mismo. No sé. No importa. Déjalo. Soy así. ¿Quieres que te lleve?

JUDITH.- No.

JOVEN.- Es tarde. Tengo que irme. Perdona, pero no puedo... No sé. Lo necesito. Siempre. Es desesperante. La vida es desesperante. Lo hago siempre. No puedo evitarlo. Es por unos minutos. Cuando estamos haciendo el amor. Los dos. Y siento que no importa si vivo o muero, no importa nada, lo único

que quiero es que no importe nada. Unos minutos. Pero después viene la muerte de nuevo. Y te siento lejos y yo estoy aquí y no quiero vivir más y tengo que vivir... tengo que estudiar... tengo...

JUDITH lo toca y luego lo acaricia extrañada. Luego retrocede.

JOVEN.- Te burlas de mí. Te doy lástima. ¿Qué ibas a hacer con esa navaja?

JUDITH.- Cortarte la cabeza.

JOVEN.- ¿Tú eres la que anda degollando hombres en moteles?

JUDITH.- Sí.

JOVEN.- He oído sobre eso. Qué extraño. Leo siempre las noticias policiales. Eres tú... Podría contarlo. Tal vez tuviese algún sentido. Debería haberlo sabido antes. Habría puesto más atención. ¿Cómo hace el amor esa asesina? ¿te das cuenta? Las oportunidades siempre se me pasan de largo. Llego tarde a todo ¿Tienes sus cabezas en esas cajas?

JUDITH.- Sí.

JOVEN.- ¿Me ibas a cortar la cabeza?

JUDITH.- No sé, creo que sí. No estaba segura. Nunca estoy segura.

JOVEN.- ¿Por qué no lo hiciste?

JUDITH.- No, ya no.

JOVEN.- ¿Por qué no lo hiciste? Durante el amor, sin que me diera cuenta...

JUDITH.- No, ya no puedo.

JOVEN.- ¿Te vas?

JUDITH.- Sí.

JOVEN.- ¿No me vas a cortar la cabeza?

JUDITH.- No lo sé.

JOVEN.- Tienes que saberlo.

JUDITH.- Lo estoy pensando. Te digo que no lo sé, al empezar no lo sé. Espero que algo me detenga... Pero no viene...

JOVEN.- ¿No podemos vernos otra vez?

JUDITH.- No, ya no... Eso es lo peor... Tal vez no

te hubiera cortado la cabeza ... pero... sabes mucho de mí ¿me entiendes?

JOVEN.- Debiste haberlo hecho antes. En el amor. Son minutos de tanta felicidad. Creo en Dios, creo en el Cielo, el tiempo se detiene, la vida es eterna. Ahora será tan triste. Será un alivio, trivial, como un tropezón, un eructo, una caída de la que no me levantaré. Eso solamente. No debiste haberme dicho nada. Empiezo a desearlo. ¿Me entiendes?... ¿Lo harás o no lo harás?

JUDITH.- No lo sé. Ya no lo sé. Yo también estoy cansada, ¿sabes?

JOVEN.- ¿Sólo matas hombres?

JUDITH.- Sólo mato a mis amantes.

JOVEN.- ¿Tienes pareja?

JUDITH levanta la navaja.

JOVEN.- Perdón... perdón. No quise importunarte.

JUDITH.- No me gusta que me hagan preguntas. ¿No lo entiendes? No me gusta que me hagan preguntas.

JUDITH rompe a llorar.

JUDITH.- Me gusta que hablen y hablen y odiarlos o que se queden callados y bufen y piensen solamente en ellos y no pidan y no den nada y odiarlos... ¡No te acerques!

JOVEN.- No quise herirte.

JUDITH.- ¿Te das cuenta? Tendré que degollarte.

JOVEN.- Sí, no hay más remedio. Yo no podría guardar el secreto.

JUDITH.- No puedo parar, no puedo parar.

JOVEN.- Pobre...

JUDITH.- ¡No me compadezcas! ¡Por favor, no me compadezcas!

JOVEN.- Hazlo de una vez por todas. Hay cosas que no pueden esperar.

JUDITH.- No puedo.

JOVEN.- Piensa en otra cosa. Yo sabía que esto iba a pasar. Cuando te vi en la tienda dije: es la mujer que corta cabezas.

JUDITH.- ¿De verdad quieres que te la corte?

JOVEN.- Dejaré de sentir ¿me entiendes? Dejaré de pensar. ¿Sabes cuánto sufro? ¿lo sabes?

JUDITH.- ¿De verdad lo quieres?

JOVEN.- Sí, por favor.

JUDITH levanta la navaja. Lo besa larga y tiernamente.

JOVEN.- Gracias.

ESCENA 9

LUCRECIA y su MADRE.

MADRE.- Lo supe. Temí lo peor. Al comienzo me enamoré de él, como tú. Dije: qué bien se casó mi hija. Luego vino la vida, los nietos. Una pierde la cabeza. Duele. Duele. Los hombres... ¿No sabes nada de tu padre? ¿Nunca te conté?

LUCRECIA se cubre los oídos y la MADRE habla pero no se escucha nada. Sólo música infantil. Se destapa los oídos.

MADRE.- Nunca te hablé de mí, tampoco. Las heridas no cicatrizan. Piden revancha.

Se tapa los oídos. Nuevamente la MADRE queda en silencio. Se vuelve a destapar los oídos.

MADRE.- La columna ya no la soporto. Y tu padre cada día me envía menos dinero. ¿Has visto cómo he adelgazado? ¿Qué cree que va a ser de mí? Y ahora tú, tal vez te viene la maldita idea de divorciarte. No saber aguantar.

LUCRECIA grita. La MADRE parece no escuchar. Lo cierto es que no se entiende lo que dice. LUCRECIA calla.

MADRE.- Y tu hermano. Casarse con esa arpía. Ni una palabra. Para Navidad no puedo ver a mis nietos. ¿Qué vas hacer tú ahora?

LUCRECIA.- Irme lejos. Irme muy lejos.

MADRE.- Las muchachas de hoy no entienden el matrimonio. Lo confunden con el amor.

LUCRECIA.- Hace días que no voy a casa. No le digas nada de que me has visto.

MADRE.- Creen que casarse es estar todo el tiempo enamoradas. Lo creen hombres y mujeres. Están locos.

LUCRECIA.- Cuida de mis hijos. Te quieren.

MADRE.- Un día perderé la memoria y ya no sabré aconsejarte. Por eso escúchame.

LUCRECIA.- Todo ha cambiado. ¿Te acuerdas del día del ladrón? ¿Has visto lo que ha hecho en mi cara?

MADRE.- Un día seré una loca perdida y no podré guiarte. Tienes que perdonarlo. Nada importa más que sobrevivir. Vivir es sobrevivir. Engáñalo una vez y te alivias. Sin culpa, sin odio. Es un problema de equilibrio.

LUCRECIA.- Adiós.

Sale.

MADRE.- *(No se percata)* Siempre fuiste la más buena, la mejor compañera, la más religiosa, la que me acompañaba cuando yo estaba enferma, la que me hacía las compras. Cómo no me voy a preocupar de ti. Perdónalo. Olvídalo. Dedícate a lo tuyo. No cuentes con él. Ya ves tu padre. Una vaca. Mejor dicho, un buey. Lo perdoné. Igual me dejó. Se van igual. No tienen remedio. Y si se quedan es porque son unos calzonzos. Lo tienen inscrito en los cojones: no soy de nadie. Nunca serán nuestros como nosotras somos de ellos. Son una mierda. Perdona pero te lo digo yo, son una mierda.

ESCENA 10

JUDITH y un VAGABUNDO. Hacen el amor de pie.

VAGABUNDO.- Mi día de suerte. Mi día de suerte. Mi día de suerte. Qué lindas tetas, mi amor, qué lindas tetas... Qué culo, vida mía. Qué noche, qué luna.

Brilla la navaja. Ruido de tráfico. El VAGABUNDO canta hasta quedar en silencio y caer fulminado.

ESCENA 11

LUCRECIA en el sillón de la consulta de su PSICUÁTRICA.

LUCRECIA.- Todo cambió. Todos han cambiado. Es como una grieta en la pared que todo lo torna inestable, ajeno, falso. Yo creía en el bien como una fuerza invencible. Yo creía que yo era buena. ¿Comprende? Yo creía que todos eran buenos conmigo. Como el

rey Midas que todo lo que toca se transforma en amor. Yo estaba llena de amor. Y se ha ido. No sabe en qué se han convertido mis sueños. No sabe en qué se ha transformado mi vida. Sólo quiero dormir. Me duele el aire en la garganta. No como. No veo a mis hijos. No sé dónde está mi marido. No he vuelto a mi casa desde hace ya una semana. No me cambio de ropa. No me baño. Vengo a decirle que no volveré más...

El PSIQUIATRA se pone de pie y va hacia ella lentamente.

LUCRECIA.- ¿Qué pasa? ¿Qué quiere de mí? Usted jamás... ¿Qué hace?

El PSIQUIATRA se acerca, la toma de los hombros y la besa largamente.

PSIQUIATRA.- Le pido que me perdone. No lo puedo resistir. Perdone, buscaremos otro colega que pueda tomar su caso. Yo no puedo dejar de desearla. ¿Me comprende? Es superior a mis fuerzas. ¿Me perdona?

El PSIQUIATRA se quiebra.

PSIQUIATRA.- Sé que es el fin de mi carrera. Yo era intachable. Nunca me había pasado esto. Es algo que usted tiene... no sé desde cuándo... perdóneme...

LUCRECIA.- Es culpa mía.

PSIQUIATRA.- No, mía.

LUCRECIA.- El mal ha entrado en mí.

PSIQUIATRA.- No. ¡Está loca! Jamás. Usted es una santa.

LUCRECIA.- Por favor, perdón...

PSIQUIATRA.- No, perdóneme a mí... limpie mi alma...

El PSIQUIATRA se desnuda.

PSIQUIATRA.- ¿Puede hacer el amor conmigo? Tómelo como un regalo para un menesteroso. Una limosna... un consuelo... Yo ya estoy perdido. Su amor tal vez pueda salvarme. Una vez... una vez...

LUCRECIA.- No, no puedo. No puedo.

PSIQUIATRA.- Entonces moriré...

LUCRECIA.- No puedo...

PSIQUIATRA.- Moriré...

LUCRECIA.- ¿No se da cuenta que me estoy muriendo por dentro?

PSIQUIATRA.- ¿Y yo? ¿Y yo? ¿No se da cuenta acaso de cómo he quedado yo?

Pausa.

LUCRECIA.- ¿Qué quiere que haga?

PSIQUIATRA.- El amor. Quiero que hagamos el amor.

El PSIQUIATRA se desnuda.

PSIQUIATRA.- No tiene remedio. No hay otra alternativa. Estamos condenados.

LUCRECIA.- Lo sé, lo sé.

LUCRECIA comienza a desnudarse.

PSIQUIATRA.- ¿Está llorando? Porque no me gusta que esté llorando. No me gusta que esté triste. ¿Me entiende? Me siento culpable. Y no quiero sentirme culpable.

LUCRECIA.- No, no. No estoy llorando.

Llora.

PSIQUIATRA.- ¿Seguro?

LUCRECIA.- Seguro.

LUCRECIA sigue llorando.

ESCENA 12

Entra el JEFE. JUDITH con sus cajas.

JEFE.- ¿Qué hace aquí a esta hora? ¿Por qué tan temprano? Su marido la ha estado buscando. ¿Lo sabía? No hemos sabido de usted. Supongo que entiende que perdió su trabajo. ¿Qué hace?

JUDITH se desnuda.

JEFE.- No, no me venga con acusaciones de abuso sexual. Soy bastante viejo para caer en eso. Deténgase o llamo a los guardias. Deténgase. Y no se me acerque. Usted está loca, le falta un tornillo. ¿Qué fue lo que le pasó? Usted era una buena funcionaria.

JUDITH.- ¿Por qué se acuesta con Gladys?

JEFE.- ¿Me va a extorsionar?

JUDITH.- ¿Usted sabe que Gladys está enamorada de usted?

JEFE.- ¡Mi vida privada es mi vida privada! (*al interfono*) ¡Guardia!

JUDITH.- Me encontrarán desnuda en sus brazos. Les contaré de Gladys.

JEFE.- Gladys es una muchacha decente.

JUDITH.- Y por eso no lo denuncia.

INTERFONO.- ¿Señor?

JEFE.- No, nada. Perdón. (*A Judith*) ¿Qué sabe?

JUDITH.- Lo que sabe toda la oficina. Que ella tiene veinte años y usted 45. Que ella lo está esperando y usted dilata los plazos.

JEFE.- Esto es increíble. Esto es de una vulgaridad sin límites. ¡Qué tiene de grave que un jefe se acueste con su secretaria! ¿Por qué se mete en lo que no le importa?

JUDITH.- Es un problema con el amor ¿No se da cuenta? Usted la hace añicos. La convierte en alguien que odia el amor. En una asesina. Hoy lo quiere pero mañana lo odiará. Y odiará a todo aquel que la ame. Creerá que la traicionan.

JEFE.- Yo he sido muy bueno con ella. No intente dar la vuelta a las cosas.

JUDITH.- Pero nada más...

JEFE.- ¿Quiere que me case con ella? ¿Eso quiere? ¿Qué edad tiene usted? ¿Qué cree que pasaría si me caso con ella? Es de otra condición. Me arruinaría. No podría mantener dos casas. Tengo hijos. ¿Conoce a mi mujer? Es una fiera. Yo a Gladys la quiero, de verdad. De verdad si pudiera me casaría con ella. Pero... ¿sabe? la engañaría también. Soy un mal esposo, trabajo demasiado. ¿Por qué no dejar que vivamos como buenos amantes?

JUDITH.- Ella quiere tener un hijo.

JEFE.- No, eso no es verdad.

JUDITH.- Siempre queremos tener un hijo.

JEFE.- ¿Qué quiere? ¿Dinero?

JUDITH.- No.

JEFE.- ¿Que rompa con ella?

JUDITH.- No.

JEFE.- ¿Que me case con ella?

JUDITH.- No, ya es demasiado tarde.

JEFE.- ¿Qué hace con esa navaja?

JUDITH.- No sé, no puedo dejar de hacerlo. Trato de parar pero se me llena el corazón de razones para seguir haciéndolo. Sé que está prohibido, sé que es malo y causo dolor pero el dolor es el que me hace seguir.

JEFE.- Le doy lo que quiera... por favor...

JUDITH.- Es inútil... Lo haré tarde o temprano... No hay nadie en el edificio... No subieron los guardias...

Corta el interfono.

JUDITH.- Es tarde.

JEFE.- La puedo matar con una sola de mis manos.

JUDITH.- No, ya no hay hombres como esos. Y además yo tengo una ventaja. Yo ya estoy muerta. Yo no saldré con vida de ésta.

JEFE.- ¡Judith!

JUDITH.- Y además, además, además, se lo merece. Por Gladys, por Sofía, por la pequeña Verónica que tuvo que abortar y volver a su ciudad...

JEFE.- Por favor, no se ponga melodramática... Somos adultos...

JUDITH.- No lo suficiente...

JEFE.- Se lo ruego... no lo haga...

JUDITH.- Usted tampoco ha podido parar... Entre usted y yo hemos extinguido el amor de este mundo... usted las ve y las conquista...

JEFE.- Es que mi mujer... mi mujer casi no se acuesta conmigo... yo soy un hombre apasionado... me rechaza... ella también tiene otras parejas.

JUDITH.- Abrase el botón de la camisa, suéltese la corbata. Una pena. Podríamos haber hecho el amor antes. Siempre es mejor. Sangran menos. Venga, béseme. Es más dulce así.

ESCENA 13

LUCRECIA en la calle. Habla por un teléfono público.

En otro lugar de la escena contesta el ESPOSO, desesperado.

LUCRECIA.- Soy yo.

ESPOSO.- ¿Lucrecia? ¿Lucrecia? ¿Dónde te has metido?

LUCRECIA.- Estoy en la ciudad.

ESPOSO.- ¿Pero dónde? ¿Dónde?

LUCRECIA.- No te lo diré.

ESPOSO.- No te pongas así. Razona. Dime dónde estás y vamos por ti. Toma un taxi. Por favor... ¿Lucrecia? ¿estás ahí?

LUCRECIA.- Sí. No me he ido.

ESPOSO.- ¿Pero qué te pasa? ¿Te has vuelto loca? ¿Sabes como están los niños? No sé qué decirles, no puedo contarles más mentiras.

LUCRECIA.- ¿Están muy tristes?

ESPOSO.- ¡Por supuesto! ¡No entienden nada! ¡Nadie entiende nada!

LUCRECIA.- Yo tampoco lo entiendo, amor.

ESPOSO.- Lucrecia, tenemos que hablar. Tenemos que ponernos de acuerdo. Perdóname. La vida es así. Yo no tengo la culpa.

LUCRECIA.- ¿No? ¿Yo tengo la culpa entonces? ¿Yo tengo la culpa?

ESPOSO.- No quise decir eso. Son cosas que pasan. Por favor, vuelve a casa y hablamos. Dime dónde estás y mando al chofer.

LUCRECIA.- No.

ESPOSO.- ¡Cómo que no! ¡Lucrecia! ¡Tienes que volver! ¡Tienes responsabilidades como madre y como esposa!

LUCRECIA.- Tú también, amor.

ESPOSO.- No me digas eso. Ya no me digas eso. Me equivoqué, sí, me equivoqué. A lo mejor es algo pasajero. El matrimonio debería ser uno solo para toda la vida. Lo sé. Lo digo todo el tiempo. No voy a hacer una tontería. Por favor...

LUCRECIA.- ¿Los niños están muy tristes?

ESPOSO.- Preguntan a cada rato por ti.

LUCRECIA.- ¿Y si yo me hubiera muerto?

ESPOSO.- ¿Cómo?

LUCRECIA.- ¿Y si yo me hubiera muerto? Si me hubiera tirado al paso del Metro, algo así.

ESPOSO.- Lucrecia, por favor...

LUCRECIA.- Lo he pensado. De pronto incluso creo que estoy muerta. En serio, algo murió en mí. Algo murió para siempre. Algo no podrá ser nunca más igual. Como si de pronto, el otro día, cuando el ladrón me cortó la cara, todo se hubiera acabado.

Pitido del fin de la llamada telefónica. Ella pone otra moneda.

ESPOSO.- Hablaremos con un cirujano plástico, alguna solución habrá...

LUCRECIA.- No, nunca más, nada es igual. Es como una revelación, ¿entiendes? El verdadero estado de las cosas...

ESPOSO.- Dime dónde estás... Estás delirando, Lucrecia...

LUCRECIA.- No, no, no estoy loca... Estoy lúcida, que es peor... ¿Te acuerdas cómo me gritaste ese día? Sí, tenías razón. Yo me creía una santa...

Deja caer el teléfono. Mira el aparato colgar con cierto terror.

ESPOSO.- Fui muy cruel. Se me fue la mano. Podemos conversar y arreglarlo. Podemos hablar. Hazlo por los niños. Vuelve. Vuelve.

LUCRECIA.- *(sin tomar el teléfono)* No, no, los niños no se merecen una madre como yo...

ESPOSO.- ¿Cómo? ¿Lucrecia? No te escucho... ¡Lucrecia!

LUCRECIA.- Yo estaba en pecado... Yo no era una santa... Yo soy una asesina... Yo quise matarte... Yo estoy llena de sangre... he visto tu cabeza colgar de los faroles... He querido matarte...

ESPOSO sigue llamándola a gritos.

LUCRECIA.- No me merezco sino la noche y la calle y las alcantarillas. No merezco ni mi casa

ni mi cama. Mi cuerpo no te merece. No podría recibirte con amor. Se me ha llenado de odio la sangre. ¿Entrarías a mí ahora que estoy llena de espinas? ¿Has mirado al fondo de mis ojos? Verías la muerte cabalgando. Verías la desolación que es como la guerra. Mi voz ¿cómo no te das cuenta? está llena de tanta mala herida. Como si hubiera tragado vidrio molido, escupo sangre. Mis uñas están rotas ¿te acuerdas qué lindas eran? No, mis niños no, mis pobres niños. Su madre está muerta. Está loca, es decir está muerta. Estaba llena de amor y sangró hasta quedarse seca. Es un odre vacío, una pasa, imagínate como un papel tirado que se lleva el viento, que pisa el tráfico, sucia, debo ir al mar, mi destino final, fundirme con la tierra, confundirme, antes de seguir matándote en mi mente, a ti, a mi madre, a la gente que creí que me quería... amor mío... no hay dios en mi corazón... nunca lo hubo... se fue con esta herida...

El teléfono se ha quedado mudo.

LUCRECIA canta una línea de una canción antigua.

LUCRECIA.- Mi madre cantaba esa canción. Todo era hermoso. O yo creía que lo era.

El viento. LUCRECIA canta.

ESCENA 14

JUDITH y el ESPOSO de LUCRECIA. JUDITH con sus cajas. El ESPOSO está muy triste.

ESPOSO.- Si ella lo supiera enloquecería. No sé por qué lo hago. Siempre digo que lo sé todo pero lo cierto es que no sé nada. Siempre lo he explicado todo. ¿No me has visto en la televisión? ¿No me has leído en los diarios? ¿No?

JUDITH.- No.

ESPOSO.- Todo el mundo me supone seguro. Desde que ella se fue tiemblo. Fue como un rayo, como una torre que se derrumba. Todo se ha venido abajo. No soporto las preguntas de los niños. Sé por qué se fue. Pero... la deberías haber visto sangrar... ¡La odié tanto! ¡Siempre tan perfecta! ¡No la aguantaba más! Ni siquiera olía, ni siquiera... estoy seguro... ni siquiera orinaba. No sé si comía. Jamás se resfrió ¿lo crearás? Toda la vida haciéndome sentir culpable. Yo sabía que el fulano ése le cortarían la cara. Y de pronto la fealdad la invadió. Así, como un chorro de tinta que no

cesa de caer sobre el mantel, como una fetidez que no consigues echar de tu cuarto. *(Llora)* No quedó nada de ella. Y dije: no aguanto más, le cuento todo, yo también soy una mierda.

JUDITH.- ¿Qué quieres de mí?

ESPOSO.- ¿De ti? Tú eres distinta. Tú hueles, sudas, tienes caries. Tú me calmas. Tú odias. No me quieres. No sabes cuánto me calma saber que no me quieres. Eres egoísta como yo. Como todo el mundo. Aceptas de inmediato una copa. No te quita el sueño ni la santidad ni la culpa ni el perdón. Tonterías. ¿A qué otra felicidad se puede aspirar en esta tierra? Me oirás y me olvidarás. Y será todo.

JUDITH.- ¿Y eso de qué te sirve?

ESPOSO.- No lo sé. Quitas el dolor. Un rato. Después sigue la vida. Los niños preguntando por ella. Ella vagando, estúpida, ridícula, cómo la he odiado. ¿O crees tú que nunca la entendí?

JUDITH.- No sé, no la conozco.

ESPOSO.- ¿Qué tienes en esas cajas?

JUDITH.- No soy como todo el mundo ¿sabes?

ESPOSO.- ¿Qué quieres decir?

JUDITH pone la navaja sobre la mesa.

ESPOSO.- Ah, eras tú.

JUDITH asiente.

Escena 15

LUCRECIA y el HOMBRE GRIS en una pieza de hotel. El HOMBRE cuenta el dinero ganado por LUCRECIA.

HOMBRE GRIS.- Nunca tuve una como tú. ¿Qué tienes? En una noche se han vuelto como locos. Ese magnate, jamás se metía en esta calle. Pero te has parado ahí, junto al teléfono y caen como moscas. ¿Se la chupas? ¿Le pones el culo? ¿Te mueves de alguna extraña manera? Confieso que en cuanto salga el sol lo haré contigo. Confieso que también lo temo. Temo tu poder ¿me entiendes, zorra? Cuando te acercaste, dije: ésta es una loca. Pero me has hecho rico. ¿Cuántos hombres te has tirado? ¿Cinco? ¿Seis? ¿Sabes que el último se fue llorando? No hay otra como ella, decía, no hay otra como ella. Y yo te en-

cuentro común y corriente. No te ofendas. Ni siquiera tienes buenas tetas. Tu culo no está mal. No eres una modelo de pasarela tampoco. Has tenido críos. Se ve, estás bastante suelta. ¿Qué les haces? ¿No me vas a decir? No, no me toques. En la mañana cobraré mi parte. Prepárate. Te haré todo lo que a mí me gusta y que no suele gustarle a mis chicas. Pero es parte del contrato. Yo os cuido y vosotras me dais lo que a mí me gusta. El dinero no es lo único entre tú y yo. También está el placer. Y el placer es la puerta trasera del Cielo. ¿Lo sabías? Es como la muerte, que es el culo de la vida. Por eso quiero que te cuides.

Le muestra un cuchillo.

HOMBRE GRIS.- Tómalo. Ya te tengo suficiente confianza. Cuídalo. Guárdalo. No mates a nadie. Por favor, no me metas en líos. Se trata de que si alguno quiere hacerte algo que se le vaya de las manos, gritas y le apuntas. Podrías cortarle la cabeza a uno con este filo. No lo hagas. Tenemos suficiente con las locas sueltas de estos tiempos. No sé que les ha dado. A veces al despertar tengo que tocarme el cuello para saber si aún tengo ahí la cabeza. ¿Estás contenta? Eres la mejor. Y me tienes que contar tu secreto.

LUCRECIA.- No tengo secretos.

HOMBRE GRIS.- No te hagas la tonta. Tienes algo extraño en el fondo de tus ojos. Un pasado cruel. Seguro. Un hombre que no te entendía. Lo tienen todas. Y llegan donde mí, yo sí las entiendo. Lo único que quieren es respeto. Yo también. Estamos de acuerdo. No prometo lo que no podré cumplir. No hago nada a contrapelo. Mi placer por tu seguridad. Fue siempre así. No sé quién cambió las reglas. Para mí, bien. Para ti también, ahora. Si viene el que te trató mal, también puedes usar el cuchillo. Pero no quiero sangre en este cuarto. Llévalo al río. Hay ya tantos muertos en esas riberas. Uno más, que importa. Se los lleva la corriente. En el mar los recogen antes que lleguen los turistas. Cada día hay más. Sujeta bien el cuchillo. No hagas eso, podrías cortarte.

Entra OMAR, enamorado de LUCRECIA.

OMAR.- Quiero hablar con ella.

HOMBRE GRIS.- ¿Otro más? ¡Oiga! Usted ya estuvo aquí.

OMAR.- Sí, y no he podido olvidarla. Quiero dejarlo todo por ella.

HOMBRE GRIS.- No, es mi gallina de los huevos de oro. No la toque sin poner su cuota en mi bolsillo.

OMAR.- Nada es igual después de ella. ¿Cuánto vale?

HOMBRE GRIS.- Ni por todo el oro del mundo.

OMAR.- Le doy mi automóvil. Está afuera. Es un coche de lujo.

HOMBRE GRIS.- ¿Un Mercedes? ¿Un Lamborghini?

OMAR.- Un Porsche rojo. Es todo lo que tengo.

HOMBRE GRIS.- Nadie tiene solamente un Porsche rojo. Debes tener tarjetas de crédito, casa con piscina, hijos en colegio privado, viajes a Estados Unidos, esposa medio puta, suegra enloquecida por la bebida, un negocio floreciente, un piso con vista al mar, una casa en santa María de Manquehue.

OMAR.- No, todo lo perdí por el Porsche. Lo jugué. Creía que estaba todo ahí, en la velocidad... pero era en ella...

HOMBRE GRIS.- (*meditando*) Nunca tuve un Porsche.

OMAR.- Te sientes un dios por un momento.

HOMBRE GRIS.- Quédate con ella. Vuelve locos a los hombres. Los hace creer que hay otra vida. Prefiero el sonido del motor sobre la tierra.

Sale con las llaves. OMAR y LUCRECIA se miran.

OMAR.- Quiero dejarlo todo por ti.

LUCRECIA.- Yo tenía un Volvo. Y una Van Dodge con que llevaba los niños al colegio. ¿Por qué le mentiste?

OMAR.- Tú sabes algo que yo no sabía.

LUCRECIA.- Soy la escoria de la tierra.

OMAR.- Eres la puerta secreta del Cielo.

La abraza.

OMAR.- Nunca antes me sentí como contigo.

LUCRECIA.- ¿Cómo?

OMAR.- Así, bueno.

Acaricia su cicatriz.

OMAR.- Como si por esta grieta viera el sentido de la vida. No quiero hacerte el amor. No quiero pedirte otra cosa que beber de tu sudor y tu saliva, comer lo que caiga de tu mesa, mirar el sol salir y ponerse en tus pupilas.

LUCRECIA.- No soy digna de ti.

OMAR.- Yo, yo no soy digno.

LUCRECIA.- No puedo aceptar tu amor ¿No ves que estoy muerta por dentro?

OMAR.- No puedo vivir sin ti.

LUCRECIA saca su cuchillo.

OMAR.- Si no me das tu amor, corta mi cabeza.

LUCRECIA.- ¿Tan triste es el amor? ¿Tan duro?

OMAR.- No, no, es mucho más alegre que cualquiera de las risas que haya oído o resistido. Es otra cosa. El amor no es reino de este mundo. ¿No lo entiendes? Tú no amas, bendices. Si me tocas me bendices. Si me besas me redimes. Si me dejas entrar en ti dejo de ser yo y me brotan alas de ángel. ¿No has visto mi espalda? Si me matas, entraré en el Reino de los Cielos.

LUCRECIA arroja lejos el cuchillo.

LUCRECIA.- No, no podría.

OMAR.- Creí que eras tú.

LUCRECIA.- ¿Quién?

OMAR.- La que vuelve locos a los hombres y los deja decapitados. ¿No has oído?

LUCRECIA.- Algo. He oído en estas noches tantas cosas.

OMAR.- ¿Puedo quedarme a tu lado? ¿Como un perro? ¿Como un niño?

LUCRECIA.- ¿Y yo? ¿Podré quererte después de todo lo que he sabido?

OMAR.- Un minuto, una sola vez y ya es bastante.

LUCRECIA.- ¿No me dejarás?

OMAR.- No podría. Olvido mi nombre mientras no lo escucho de tu boca.

LUCRECIA.- ¿Cómo te llamas?

OMAR.- Lo he olvidado.

LUCRECIA.- Me recuerdas un cuento de niña. Omar ¿te gusta?

OMAR.- Me llamo Omar.

Lo besa.

OMAR.- Me llamo Omar.

LUCRECIA.- Omar.

OMAR.- Omar.

ESCENA 16

JUDITH y el HOMBRE GRIS. Ella se viste.

HOMBRE GRIS.- ¿Te gustó el coche? Es fantástico. ¿Sentiste la aceleración? ¡El vértigo! No lo creerás pero lo cambié por una mujer. Te lo juro. Por el dios que se te venga a la cabeza. ¡Por una sola mujer! Y ni siquiera me acosté con ella. Y no lo habría hecho tampoco. Los sujetos enloquecían. ¡Babeaban, de verdad! Salían como santos, con aureola. He oído que van a sus brazos buscando el manantial de la eterna juventud. ¡Tuve que oír cada cosa! Locos, totalmente locos por ella. Y yo lo que defiendo es el control. Lo primero es conservar la cabeza fría. Contigo, por ejemplo, no hay problema. Eres común y corriente. Eso calma el espíritu. El amor es enemigo del sexo. No hay que mezclarlos. Yo me di cuenta que podía perder el seso por ella. ¿Comprendes?

JUDITH.- ¿Dónde está?

HOMBRE GRIS.- ¿Quieres acostarte con ella tú también? Insaciable, insaciable. ¿Ves? Tú pierdes el control. Nunca tendrás un Porsche rojo como el mío.

JUDITH saca su navaja.

HOMBRE GRIS.- No.

JUDITH.- Sí.

HOMBRE GRIS.- No me digas que tú eres la que corta cabezas.

JUDITH.- Sí.

HOMBRE GRIS.- No puede ser. Sólo a mí me pasa esto. Todo me sale mal. Todo resulta patas para arriba. Pude estar en sus brazos y sería un hombre nuevo, bueno, limpio. Y escogí

el Porsche. Nunca tuve suerte. Nunca. ¿Me vas a matar? ¿Y si te doy el Porsche?

JUDITH.- No es un asunto de automóviles, ni de joyas ni de dinero.

HOMBRE GRIS.- Estás loca. Conducir un Porsche es mucho más divertido.

JUDITH.- Hacer esto no me divierte.

HOMBRE GRIS.- Comprendo. Nada humano te interesa.

JUDITH.- Es triste pero es así. No puedo parar.

HOMBRE GRIS.- ¿Y si esta vez te lo saltas? Yo te llevo donde ella... y ya está...

JUDITH.- No, piénsalo. No sería correcto. Represento un tipo de locura que no pacta. Entró en mí y tal vez sólo ella me la pueda quitar.

HOMBRE GRIS.- Todo me sale mal. ¿Te llevas el Porsche? ¿No?

JUDITH.- Tal vez.

HOMBRE GRIS.- No sé si te van a caber todas esas cajas. ¿Por qué? ¿Por qué a mí? Nunca tuve suerte.

JUDITH.- No te preocupes. Ya queda poco.

ESCENA 17

POLICÍA y LUCRECIA.

POLICÍA.- Es tan confuso todo. Es tan tarde. ¿No sabe nada?

LUCRECIA.- No.

POLICÍA.- Me dijeron que usted podía responder cualquier cosa. Han cometido tantos crímenes. ¿Ha sabido a cuántos hombres le han cortado la cabeza? Es un disparate pero desde que me asignaron este barrio esta loca no para de matar. Son tan tristes los cuerpos decapitados. ¿No los ha visto?

LUCRECIA.- No.

POLICÍA.- Recibo encargos y no doy abasto. Ayer llegó un loco, muy elegante, decía ser un político muy importante. Pero yo no tengo tiempo para saber quién es o no es importante. No leo los diarios. No veo la televisión.

Soy muy importante, decía. Preguntaba por una mujer con una cicatriz en la cara.

LUCRECIA.- ¿Estaba desesperado?

POLICÍA.- Me dijo que era la mujer de su vida. Que no sabe cómo la dejó ir. Preguntó por un ladrón que le había cortado la cara. Me pidió que lo ejecutara. Que le cortaran la cabeza.

LUCRECIA.- ¿Dijo su nombre?

POLICÍA.- Lo olvidé. Entienda, estoy tan ocupado. Dijo el de ella. Lucrecia. La pureza, dijo. La virtud que ya no existe, dijo. Hoy lo encontramos bajo el puente. Su cuerpo, digo. Sin cabeza. De smoking, lleno de sangre, tan triste. Le juro que su cuerpo decía ese nombre. Lucrecia.

LUCRECIA.- Pobre.

LUCRECIA deja caer una lágrima.

POLICÍA.- No llore, no es para tanto. Hay tantos políticos en estos días. Hay tantos policías. Hay tanto de todo. Lo que falta es gente diferente. Necesitamos santos, le digo a mi jefe y él me dice que también hay demasiados. Tal vez en todo somos demasiados. Le confieso que quiero conocerla.

LUCRECIA.- ¿A quién?

POLICÍA.- A la asesina. Es diferente ¿me entiende? Igual que usted. No son muchas las que hacen esas cosas. Aunque en verdad de usted no he sacado mucho. Hay cierta sensación de bienestar. Se me ha quitado el cansancio. Pero no me ha dicho nada que no sepa. Dicen que cuando se hace el amor con usted se siente como sale un fuego en el corazón, como si uno de nuevo tuviera veinte años. ¿Es cierto?

LUCRECIA.- No lo sé.

Entra JUDITH con sus cajas. Le tiende las llaves del coche al POLICÍA.

JUDITH.- Oficial, hay un Porsche mal estacionado allá afuera con un cuerpo sin cabeza en su interior.

POLICÍA.- Puede ser una pista. Vaya, usted es una mujer muy especial. Muchas gracias, las fuerzas del orden le deben un monumento.

Sale.

ESCENA 18

Cajas abiertas con las cabezas del ESPOSO y el HOMBRE GRIS. JUDITH y LUCRECIA.

ESPOSO.- (*La cabeza*) ¿Usted también creyó estar en lo cierto?

HOMBRE GRIS.- (*la cabeza*) Como nadie. Lo sabía todo. Usted podrá ser muy político pero le aseguro que en una mesa de billar usted era menos que un gato.

ESPOSO.- Lo entiendo. No me haga desafiarme. Desafié a mucha gente ¿me entiende? ¿Señoras? ¿por qué no nos perdonan?

HOMBRE.- No somos tan malas personas.

LUCRECIA.- (*A Judith*): ¿No dejan de hablar?

JUDITH.- Sólo si los destapas.

ESPOSO.- Podemos cambiar. Todo puede cambiar. Es cosa de entenderse.

HOMBRE GRIS.- ¿Cambiar? ¿Alguien puede cambiar? No me haga reír. Los conozco. Son siempre iguales. Todos somos criminales. Matan ellas o matamos nosotros. Esto es la guerra.

ESPOSO.- No, tenemos posibilidades. Tenemos salida. Tenemos en nuestras manos el poder del cambio.

HOMBRE GRIS.- ¿No puede hablar sin usar consignas? Se lo ruego. Yo los conozco por dentro, los conozco en la cama, donde se conoce de verdad a la gente. Todos duermen con un cuchillo en la mano. No me venga con el amor ni la confianza.

LUCRECIA.- Tápalos, por favor.

JUDITH los tapa. Ellos protestan. Silencio.

JUDITH.- Así está mejor.

LUCRECIA.- Dicen que somos ruidosas. ¿Tú hablas mucho?

JUDITH.- Antes sí. ¿Tú no?

LUCRECIA.- Siempre fui tan medida. ¿Qué quieres de mí?

JUDITH.- ¿Tendría que querer algo?

LUCRECIA.- Desde que me cortaron la cara lo sé

todo. Tú esperas algo de mí. Todos lo esperan. Nadie viene a darme una buena noticia.

JUDITH.- ¿No te gustó ver la cabeza de tu esposo?

LUCRECIA.- No.

JUDITH.- ¿De verdad?

LUCRECIA.- No. Nada.

JUDITH.- ¿Te causó dolor?

LUCRECIA.- No. Sólo una nostalgia. De cuando el mundo era pleno o yo creí que lo era. Todo es tan frágil ¿sabes?

JUDITH.- ¿Me puedes curar?

LUCRECIA.- ¿Ves? Quieres algo de mí.

JUDITH.- Dicen que haces santos de criminales.

LUCRECIA.- ¿Es que no se puede dejar de oír promesas y sandeces? ¿Siguen creyendo en los milagros?

Entra OMAR.

OMAR.- ¿Qué pasa?

JUDITH.- ¿Quién es?

LUCRECIA.- Dice que me ama.

OMAR.- ¿Quién es?

JUDITH.- La que corta las cabezas a los hombres.

Destapa las cabezas.

ESPOSO y HOMBRE GRIS.- ¡Huye! ¡Huye! ¡No creas en ella! ¡Huye!

Las tapa.

ESCENA 19

JUDITH y LUCRECIA.

JUDITH.- No puedes entregarte a él. Nunca más uno solo. Nunca más. Lo leí en tus ojos. Por eso ceden. Les haces creer que eres tú su única propiedad. Que no serás de nadie más. Ese amor es irresistible. No, no, no confíes ni un solo minuto en él.

LUCRECIA.- Es bueno.

JUDITH.- No, no es bueno. Ningún hombre es bueno. Nadie es bueno. Tú eres la que lo vuelves bueno. Yo lo sé. Tú puedes ver el bien. Yo puedo ver el mal. Yo leí la traición. Se irá. Todos se van. Siempre se van. Por una u otra razón se van. Nadie permanece para siempre.

LUCRECIA.- El es bueno. Te juro que es bueno.

JUDITH.- ¡Nadie es bueno!. Todos defraudan, decepcionan. Tarde o temprano.

Pausa.

JUDITH.- Tienes que matarlo. O lo haré yo.

LUCRECIA.- No, nunca he matado a nadie.

JUDITH.- Ya te vi el cuchillo bajo la almohada. Usalo antes que él lo use contigo.

LUCRECIA.- ¡No!

JUDITH.- Hazlo. Escúchame y hazlo.

LUCRECIA.- ¿Y si estás equivocada?

JUDITH.- No lo estoy. Y eso es triste. Ni tu mirada me cura. Ni siquiera.

LUCRECIA.- Dame mi cuchillo que ahí viene.

LUCRECIA empuña el cuchillo.

JUDITH.- Juntas tú y yo seremos invencibles.

JUDITH hace unos pasos de baile. La mira.

JUDITH.- ¿Te das cuenta?

LUCRECIA.- No.

ESCENA 20

OMAR y LUCRECIA.

OMAR.- Vine buscando tu amor. Me falta el aire a las pocas horas de dejarte. Necesito volver sobre mis pasos. He perdido totalmente la autonomía. No puedo hacer nada por mí mismo sin pensar cómo lo haría contigo. Tu nombre se me repite en la mente como un eco. Me habitas. Desfallezco. Pero hoy... algo tienes... lo sentí cuando te vi con esa otra mujer. Como un eclipse, como un astro que hubiera robado tu energía. Como si ella fuese una sombra que se posase sobre ti.

LUCRECIA.- Nada me pasa.

OMAR.- No sabes mentir. Me apartas la mirada. ¿Qué ocultas en tu puño?

LUCRECIA.- Nada. Ven y bésame.

OMAR.- No eres la misma. Me llamas pero no siento que me llames. No quieres besarme.

LUCRECIA.- Tienes razón. Vete.

OMAR.- ¿Me has dejado de amar?

LUCRECIA.- No te amé nunca. Sólo viste reflejado en mí tu propio amor. Hasta yo me confundí. ¡Ya basta!

OMAR.- ¿De qué hablas?

LUCRECIA.- ¡No te das cuenta que eres el sol y yo la luna! ¡Mira este cuchillo en mi mano! ¡Te iba a traicionar!

OMAR.- ¿Ibas a cortarme la cabeza?

LUCRECIA.- Sí.

OMAR.- ¿No sabes que por tu amor hasta eso aceptaría?

LUCRECIA arroja lejos el cuchillo.

OMAR sale.

Entra el LADRÓN.

LADRÓN.- La he buscado por cielo, mar y tierra.

ESCENA 21

OMAR y JUDITH.

OMAR.- La amé más que a nadie. A su lado creí que todo por fin comenzaba a tener algún sentido. Perdí mi nombre por ella, perdí mi pasado. A partir de ella comenzaba mi vida, mis gestos, mis palabras. Era como la fuente de la vida. Cada caricia suya inventaba mi cuerpo ¿comprendes? No supo dar el corte final.

JUDITH.- ¿Qué quieres decir?

OMAR.- No supo hacer lo que tú has hecho tantas veces. No supo hacerlo. Yo ya estaba muerto por su amor y no lo supe. Ahora no tengo la vida que le entregué ni tampoco la muerte que me debe. ¿Qué me queda? ¿Qué puedo sostener entre mis dedos? Todo es aire, lluvia, arena. No hay diferencia entre estar

muerto o vivo. Y eso es lo único peor que la muerte. Por eso te busqué.

JUDITH.- ¿Qué quieres decir?

OMAR.- Quiero que me cortes la cabeza.

JUDITH.- No me tientes. No se me da tan fácil nunca.

OMAR.- Aquí está mi cuello.

JUDITH.- ¿Cómo? ¿No quieres primero acostarte conmigo?

OMAR.- ¿Es necesario?

JUDITH.- No soy mala mujer ¿sabes?

Destapa la caja del HOMBRE AZUL.

HOMBRE AZUL.- (la cabeza) No está nada de mal, te lo juro. Se mueve que no te digo.

La tapa y destapa la caja del HOMBRE VERDE.

HOMBRE VERDE.- (la cabeza) Tiene un culo ¡un culo! Tienes que pedirselo por detrás. ¡No lo olvides!

La tapa y mira a OMAR agitando la navaja.

OMAR.- Hazlo así nada más.

JUDITH.- No puedo.

OMAR.- Hazlo.

JUDITH.- ¡Tienes que hacerme el amor!

OMAR.- ¡No puedo! ¡Nunca más podré hacerlo! ¿No lo entiendes? ¿No te das cuenta que por eso vengo a ti? ¡Hazlo!

JUDITH.- ¡NO PUEDO!

OMAR.- ¡Eres o no eres una asesina!

JUDITH lanza el corte a la garganta de OMAR. Chorro de sangre que brota de varias partes. JUDITH llora.

JUDITH.- No puedo parar, no puedo parar.

Toma la cabeza de OMAR.

JUDITH.- ¿Estabas pensando en ella? ¿No es verdad?

OMAR.- (La cabeza) Siempre.

ESCENA 22

JUDITH entra agitada y angustiada donde LUCRECIA.

JUDITH.- Ayúdame. Lo he hecho de nuevo. No puedo dejar de hacerlo. Sé que ahora es por ti. Es contra ti. Es contra todo lo que tú has hecho en esta tierra.

LUCRECIA.- ¿Quién fue ahora?

JUDITH.- ¿Importa? ¿Quién podría ser sino tu amante? Ni siquiera he podido traerte su cabeza. Está fresca, su cuerpo debe sangrar aún sobre la alfombra del cuarto de hotel de tres calles más abajo. Estoy seguro que aún muerto piensa en ti.

Sirenas policiales.

JUDITH.- No limpie las manchas, no retiré mis cajas. Sólo tengo el filo de mi navaja. ¿No puedes detenerme?

LUCRECIA.- No sabría cómo hacerlo.

JUDITH.- Usar tu cuchillo o el mío. Y hendir mi cuello. La primera vez cuesta. Después es casi un hábito.

Pasos en la escalera.

JUDITH.- Vienen. No dejes que me atrapen. No lo permitas. Ellos sólo quieren encerrarme. Saldré y seguiré cortando sus cabezas. Tendré más razones. Quita las ideas de mi corazón. ¿No lo entiendes? Cuando vi sus ojos pensando en tu nombre, entendí. Lucrecia, yo no tengo ya nada más que hacer en este mundo.

Entra el LADRÓN. No lo reconocen.

JUDITH.- ¡Ahora! ¡Hazlo! ¡Lucrecia!

LUCRECIA.- No, te digo que no.

JUDITH apunta al LADRÓN con la navaja.

JUDITH.- ¿A quién buscas?

LADRÓN.- A ella. ¿Es la que tiene la cara cortada?

Asienten.

LADRÓN.- ¿Es usted la que hace que uno no pueda pensar en otra mujer nunca más en la vida?

JUDITH.- ¿Tú también? ¿Ni siquiera te asusta mi navaja?

El LADRÓN sólo se dirige a LUCRECIA.

LADRÓN.- La he buscado por cielo, mar y tierra. No puedo dormir. No como. Usted estaba tan bella esa noche, tan resplandeciente. Y yo corté su piel, su cara. Eso no puede ser.

LUCRECIA.- ¿Qué quieres de mí ahora?

JUDITH.- ¿Su cabeza?

LADRÓN.- He sido cruel y a través de usted entró el amor en mi garganta. Es como una peste, como una enfermedad.

JUDITH.- ¿No te basta con saber que está perdida, que arrastró a los demás a su caer, que ha perdido sus hijos y su esposo, que cada día ve menos el sol y la mañana? ¿Qué quieres de ella ahora?

LADRÓN.- Besarla.

JUDITH mira a LUCRECIA.

LUCRECIA.- Que lo haga.

*El LADRÓN lo hace. El beso borra la cicatriz.
LUCRECIA llora.*

JUDITH.- Tengo que parar. Un hombre deberá cortarme la cabeza.

Extiende la navaja al LADRÓN.

JUDITH.- Por favor.

El LADRÓN mira a LUCRECIA.

LADRÓN.- Lo que usted diga.

LUCRECIA.- Has quitado la herida de mi alma. Ella ahora la necesita más que yo.

LADRÓN.- Matar por usted será un gesto santo.

Lleva a JUDITH fuera de escena. Las sirenas arrebajan.

Regresa con la cabeza de JUDITH.

LUCRECIA sonrío.

El LADRÓN se enamora.

LADRÓN.- No podré matar más. Usted es una santa.

LUCRECIA.- Ya no.

LUCRECIA toca su cara limpia.

LADRÓN.- Tiene razón, algo se ha perdido.

LUCRECIA.- Huye, han rodeado el edificio. Vienen por ti.

LADRÓN.- Que vengan. Ya no me reconocerán. Me he redimido.

LUCRECIA.- No respetan a los santos. No distinguen el bien del mal. Sólo entienden de vivos y de muertos. Vete. Aún eres un asesino.

LADRÓN.- ¿No lo era ella también? ¿No lo ha sido usted matando en mí al que yo era?

LUCRECIA.- Vete. Vete.

LUCRECIA y la cabeza de JUDITH.

LUCRECIA.- Lo amé. Lo amé también. ¿Te das cuenta? Estoy mal hecha. En estos días crueles he amado tanto. Creí que sólo querría matarlos a todos pero los he amado con locura. Nunca he querido más los cuerpos de los hombres. Nunca he agradecido más sus besos. El amor es más cruel que la muerte. No nos abandona.

JUDITH.- Yo también los amé. A todos y a cada uno. Pero estaba loca. Se me mezclaba en la sangre la muerte con la vida. Eso no es bueno para nadie.

LUCRECIA.- Hubiera amado a ese Ladrón.

JUDITH.- No era de tu clase. No habría resultado.

LUCRECIA.- ¿Tú crees?

JUDITH.- Lucrecia, el amor es un espejismo. Hace iguales a seres tan diferentes. Se va y todo es tan triste.

LUCRECIA.- Tal vez sea cierto. A Omar lo amé también, tanto.

JUDITH.- No, no fue tanto. Tan sólo el reflejo de tu dicha. La de antes, la de ahora.

LUCRECIA.- ¿Tú crees?

JUDITH.- Sí. ¿No se deja de tener pensamientos tristes aunque una esté decapitada?

LUCRECIA.- ¿No seguían hablando tus víctimas?

JUDITH.- Como loros, día y noche, sin descanso.

LUCRECIA.- ¿Y de qué hablaban?

JUDITH.- Del amor. Del amor. Del amor.

Entra el ESPOSO seguido por los POLICÍAS

POLICÍA.- *(a un walkie-talkie:)* Aquí están, seguro que aquí están. Venimos siguiendo un reguero de sangre. ¿Dónde están los cuerpos? *(Al ESPOSO)* ¿Quién es ella?

ESPOSO.- No, ella es mi mujer.

POLICÍA.- ¿Y esta cabeza? También es de mujer. No entiendo. ¿No mataban solamente hombres? *(al walkie-talkie)* ¡Busquen! ¡Busquen! Este es otro crimen. Andan sueltos por ahí un asesino y un asesina. Es probable que copulen entre ellos y se reproduzcan peligrosamente. Detectar cópula criminal. Ambos con navajas en las manos. Tal vez mientras copulan se degüellen mutuamente. Ojalá. El largo brazo de la ley habría cumplido su objetivo. *(Al ESPOSO)* ¿Seguro que ella no es ella?

ESPOSO.- No, es ella.

Los POLICÍAS registran todo.

ESPOSO.- *(a LUCRECIA)* Vuelve a casa, por favor, Lucrecia. Vuelve a casa.

LUCRECIA.- ¿No te habían cortado la cabeza?

ESPOSO.- Sí. He perdido la cabeza por ti.

LUCRECIA.- Yo no. Yo la recuperé.

ESPOSO.- Mi amor. La vida es así. Entiéndelo. Por favor.

Los POLICÍAS salen en tropel.

LUCRECIA.- No, todavía no. Los niños sí pero tú no.

ESPOSO.- Mi amor, mi amor.

LUCRECIA.- Tienes una cicatriz en el cuello. No, ya no. No podría. No has muerto lo suficiente.

Afuera suenan sirenas policiales. El ESPOSO toma la navaja y se corta la cara.

ESPOSO.- ¿Ahora?

Epílogo

LUCRECIA con la caja con la cabeza de JUDITH.

LUCRECIA.- Hemos vuelto a vivir juntos ¿sabes? Todo es tan trivial, tan encantador. Ha dejado la política y es un empresario de cierto

prestigio. No nos va tan mal. Dirijo una asociación de beneficencia. Parezco una dama bien. Mis hijos crecen sin perjuicio. Pero debo decirte que no he dejado de pensar en ti. En las noches salgo a veces de casa y recorro nuestros barrios navaja en mano. Aún me temen. Aún se acuerdan de ti. Incluso me confunden contigo. Algún sujeto perdido, un suicida, me escoge para pasar la noche. Pero no dejo que me toquen. Vuelvo a casa insomne, inmaculada. Te nombro. Recuerdo cada noche de amor, cada crimen. Me toco la cara, incrédula. He creído ver de nuevo al Ladrón rodeando la casa. Nunca le pregunté su nombre. Lo he bautizado Ariel. ¿Te gusta? ¡Ariel! lo llamo. Y no viene. A pesar de todo lo que vivimos juntos. No viene. Qué ingrato, qué injusto. Y me siento tan sola. Sólo te tengo a ti. Pero con el tiempo te has ido secando y quedando muda. Ya casi no hablas.

JUDITH.- Casi.

LUCRECIA.- ¿Y por qué? Me haces tanta falta.

JUDITH.- Es que casi no hay nada que decir.

LUCRECIA.- ¿Tú crees?

JUDITH.- ¿Por qué crees que les cortaba la cabeza?

TELÓN

El proyecto cultural de «Convergència i Unió»

El proyecto político de *Convergència i Unió* se fundamenta en la pluralidad cultural del Estado y tiene una decidida voluntad de responsabilidad en la política estatal. En este sentido, *Convergència i Unió* propugna un relanzamiento de la vida cultural, que debe comportar el respeto de las diversas identidades que se dan en el Estado, la protección y difusión del patrimonio histórico, la potenciación de la capacidad creativa y el fortalecimiento de la participación activa de los ciudadanos en la vida cultural.

En las sociedades modernas la cultura es la expresión de una riqueza que los poderes públicos deben respetar, promover y difundir sin pretender dirigirla ni instrumentalizarla a favor de intereses partidistas o sectarios.

La cultura, por lo tanto, es un valor del conjunto de la sociedad, y no una propiedad del Estado. Por ello es necesario ponerla al alcance de todos los ciudadanos, apoyarla y ayudarla, defendiendo la libertad de expresión, núcleo básico de la creación cultural.

Convergència i Unió trabaja para que la política del gobierno del Estado defienda y fortalezca el desarrollo de las diversas culturas y lenguas del mismo, y para que se respeten, a la vez, las competencias de las comunidades autónomas en materia cultural.

UNA ESTRUCTURA ADMINISTRATIVA MAS ACORDE CON LA PLURALIDAD CULTURAL DEL ESTADO

En el Estado español conviven diferentes realidades nacionales diferenciadas, con sus expresiones culturales

propias (lingüísticas, literarias, etnológicas, artísticas,...) Esta diversidad supone la imposibilidad de establecer una política cultural idéntica para todas, y más cuando aún existe una situación de predominio de una de estas culturas sobre las otras.

Los poderes públicos deben procurar garantizar el principio de igualdad entre todas las culturas del Estado. Esta igualdad, no obstante, no se consigue con una política cultural para todos, sino que la igualdad consiste, precisamente, en tratar de manera distinta situaciones también diferentes.

La política cultural tiene que ser responsabilidad del gobierno de la Comunidad Autónoma, con la colaboración del conjunto de sus instituciones públicas y privadas, incluyendo lo referente a la proyección exterior de cada cultura en todas sus manifestaciones.

Una política cultural para todo el Estado tiene que adecuarse a las diferentes realidades que en él conviven. Esto provoca que la actual estructura administrativa del Gobierno central en materia cultural sea obsoleta y no tenga capacidad de respuesta ante los nuevos retos culturales que continuamente se plantean. En este sentido, la aplicación del principio de subsidiariedad en la gestión cultural contribuirá a facilitar el acceso de los ciudadanos a la cultura.

Por lo tanto, es necesario superar y resolver los incumplimientos de los compromisos asumidos durante los últimos años por el Ministerio de Cultura, especialmente en lo referente a su participación en la financiación de determinados equipos culturales.

La configuración administrativa y política del Estado a partir de la atribución de competencias y el traspaso de servicios y recursos en materia de cultura a la comunidades autónomas hace inne-

cesaria la existencia y el mantenimiento de una estructura farragosa, poco eficaz y poco operativa como es el Ministerio de Cultura. Con su supresión, se evitaría la superposición de administraciones que actúan en materia cultural, con la consiguiente reducción del gasto público.

Todo ello, sin perjuicio del mantenimiento de una estructura a nivel de Estado que permita la colaboración intracomunitaria y la gestión de algunos equipos que, por su singularidad y naturaleza (como el Museo del Prado, el Archivo General de Indias...) así lo requieran.

Por otro lado deberían trasladarse a las comunidades autónomas o a las entidades locales los equipos de titularidad estatal que no tienen los elementos de singularidad especial antes citados. Se podrían citar, entre otros, el Museo Arqueológico de Tarragona, el Museo Sorolla, las murallas de Ávila y el museo Nacional de Arte Romano de Mérida, y el Castillo y la Colegiata de Cardona. También hay que adecuar el ámbito de competencias del Archivo de la Corona de Aragón con la finalidad de posibilitar la intervención directa de la Generalitat de Catalunya y del resto de comunidades autónomas que están vinculadas a él. Así pues, partiendo de criterios de libertad creativa (no intervencionista), políticos (respecto a las disposiciones constitucionales y estatutarias), administrativos (evitar la superposición de administraciones con competencia en materia cultural), de eficacia y de mejor gestión de los recursos (acercar la administración al ciudadano), se suprimirá el Ministerio de Cultura y los organismos autónomos que de él dependen, para convertirlos en unas estructuras que se adapten mejor a aquellas funciones que la



"The Curran 3". Dirección: Maxi Rodríguez. Toaletta. (1994). II Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos de Alicante.

Constitución específicamente reserva al Estado.

Por lo tanto, debiera impulsarse la creación de una Secretaría de Estado que las gestione, con el establecimiento simultáneo de mecanismos de colaboración entre comunidades autónomas y el Estado de modo que faciliten la gestión de los equipos y servicios de interés supracomunitario.

Asimismo, *Convergència i Unió* trabaja para que la declaración de utilidad

o interés público sea una competencia de las comunidades autónomas.

POTENCIACION DE LAS DISTINTAS CULTURAS DEL ESTADO

De acuerdo con el artículo 3 de la Constitución, las distintas lenguas y culturas que forman el patrimonio cultural del Estado tienen que ser objeto

de especial respeto y protección, trabajando para que la Administración del Estado, y también la Administración de Justicia, utilicen en las nacionalidades históricas, de forma general y mayoritaria, la lengua propia de cada una, intensificando la presencia y el uso del catalán, el euskera y el gallego en los órganos centrales y comunes del Estado y de manera especial, para generalizar la enseñanza de las distintas lenguas oficiales del Estado en las



"Metro", de F. Sanguino y R. González. Dirección: Carles Alfaro. Moma Teatre. (1994). II Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos de Alicante.

universidades españolas, y para introducir o incrementar su presencia en los centros de enseñanza de todo el Estado.

Se impulsará, desde el ámbito educativo (incluyendo los programas escolares, los libros de texto y otros materiales didácticos), desde los medios de comunicación públicos, y con el apoyo de campañas institucionales, una comprensión real de la pluralidad nacional, cultural y lingüística en el Estado español.

Cabe promover desde las instituciones estatales y de acuerdo con la Constitución, una política de medidas de apoyo y de protección fiscal al uso de las lenguas propias por parte del sector privado. Se establecerá el documento nacional de identidad bilingüe, para aquellos ciudadanos que residan en una comunidad autónoma con len-

gua oficial propia.

Garantizar el uso de todas las lenguas oficiales en los exámenes teóricos que realiza la Dirección General de Tráfico para obtener los distintos permisos de conducción de vehículos, y también para el uso correcto de los topónimos oficiales de las poblaciones, de acuerdo con la lengua oficial propia correspondiente, en todos los carteles indicativos de las carreteras y autopistas, y en las distintas publicaciones que realicen las administraciones públicas.

Promoción de la colaboración en materia lingüística y cultural entre las comunidades autónomas con una misma lengua propia.

Modificar la normativa estatal vigente en materia de patrimonio histórico en todos aquellos casos en los que no se adapte a las competencias de las comunidades autónomas.

PROMOCION ARTISTICO-CULTURAL

Paralelamente a las innovaciones que se deben introducir en los programas educativos para preparar el país para los nuevos retos tecnológicos y laborales, se potenciarán las actividades formativas y profesionales relacionadas con el arte y la cultura.

Los poderes públicos deben colaborar con la sociedad para poner los bienes culturales al servicio de cada ciudadano, muy especialmente en los ámbitos de la creación artístico-cultural, impulsando sectores específicos como pueden ser el teatro, la cinematografía y el sector audiovisual en general, tan vinculados a la sociedad actual del tiempo libre, así como también la literatura y las artes plásticas. Cabe crear infraestructuras cuando no las haya, impulsando la

producción y las empresas culturales. Esta colaboración irá acompañada de una información permanente que estimulará el conocimiento de la realidad cultural y permitirá una mejora sustancial de la calidad de vida de la sociedad.

Colaboración desde el Gobierno Central con las comunidades autónomas en la dotación y creación de infraestructuras culturales teniendo presente, en la distribución de los recursos, el peso específico que representan las comunidades autónomas con lengua y cultura propias.

MECENAZGO

El desarrollo cultural exige una mayor dotación de recursos que deberán proceder tanto del sector público como del privado.

El incremento de las inversiones, mediante la canalización de recursos privados hacia las actividades culturales, fomenta la libertad y diversidad al decrecer el papel de la Administración en beneficio del de la sociedad. Es en este sentido que *Convergència i Unió* ha impulsado a lo largo del último decenio la llamada Ley del Mecenazgo, finalmente aprobada por el Congreso, con el fin de establecer o incentivar las actuaciones de patrocinio dirigidas a fundaciones, asociaciones y entidades sin ánimo de lucro y para facilitar las aportaciones de recursos privados para finalidades socioculturales.

PROYECCION INTERNACIONAL DE LAS DISTINTAS CULTURAS DEL ESTADO ESPAÑOL

La actuación del Gobierno en este ámbito ha resultado hasta ahora negativa, ya que desde las estructuras del Estado se ha proyectado al exterior una visión uniformadora y centralista de la cultura que distorsiona la pluralidad nacional y cultural del Estado. Para superar esta situación, *Convergència i Unió* propone:

- Fomentar la proyección internacional de las culturas del Estado español.
- Potenciar la presencia de las len-

guas del Estado en los organismos internacionales, en las representaciones diplomáticas del Estado, y en los ámbitos docentes universitarios. Dedicando especial atención a las relaciones con la Comunidad Europea, promoviendo el reconocimiento en las instituciones europeas del resto de las lenguas oficiales del Estado.

MEDIOS DE COMUNICACION

La política actual de los medios de comunicación se ha ido configurando sin planificación, a remolque de la presión popular de las naciones históricas (televisiones autonómicas), de las condiciones de mercado (televisiones privadas) y del desarrollo de las nuevas tecnologías (televisión vía satélite o por cable).

Las leyes que se han ido aprobando no tienen en cuenta la realidad plurinacional y plurilingüística del Estado y, por tanto, traicionan buena parte de los principios constitucionales que definen el modelo de Estado y que garantizan el respeto al pluralismo de la sociedad y a las distintas lenguas del Estado.

La Ley de la Televisión Privada es una ley sin condiciones suficientes de servicio público que, consecuentemente, ha promovido un tipo de programación de poca calidad cultural. Además, esta ley ha provocado un descenso de la presencia de las lenguas minoritarias en el volumen total de emisiones televisivas.

Por tanto, la política en el ámbito de los medios de comunicación debe tener como uno de sus objetivos el fomento y el respeto de las diferentes realidades nacionales, lingüísticas y culturales del Estado, adecuando la legislación audiovisual a los principios constitucionales, y modificando el concepto de leyes afectadas por este propósito y la ordenación de las telecomunicaciones, que debe ser adaptada a las exigencias actuales de la sociedad y el Estatuto de Radio y Televisión y la Ley de Terceros Canales, que han quedado obsoletos; la de Televisiones Privadas, que debe ajustarse al mapa autonómico y a la realidad plurinacional del Estado; la Ley de Televisión vía Satélite y la Televisión por Cable,

también por cuestiones de pluriculturalidad y plurinacionalidad.

Por otra parte, apoyamos a las diferentes televisiones autonómicas para que ingresen en la UER y creemos que debiera complementarse la red estatal de emisión y transporte de programas de televisión con el fin de responder a las demandas de intercambio entre las diferentes televisiones, muy especialmente entre comunidades autónomas con una misma lengua facilitando la libre difusión de los distintos canales de las televisiones autonómicas dentro del territorio español y la captación de emisiones televisivas entre comunidades autónomas.

Debiera transferirse a las comunidades autónomas la gestión del segundo canal de TVE. Asimismo, se garantizará que este segundo canal tenga como lengua habitual y general en sus emisiones la lengua oficial propia de la Comunidad Autónoma.

Las emisiones locales de TV sin ánimo de lucro debieran disponer de una frecuencia en su ámbito territorial y tener un régimen normalizado que evite interferencias.

Cabe modificar el Estatuto de Radio y Televisión Española para garantizar la objetividad de la información, el acceso de todos los grupos sociales y el respeto al pluralismo de la sociedad. Somos partidarios de la regulación del derecho a la cláusula de conciencia y el secreto profesional en el ejercicio del derecho a comunicar y recibir libremente información veraz a través de los medios de comunicación, así como de la regulación de los medios de comunicación públicos en los períodos de campaña electoral, para garantizar la neutralidad y ponerlos bajo el control de la junta electoral pertinente.

Consideramos necesaria la firma de un convenio con los medios de comunicación televisivos para que mediante su programación se favorezca la difusión de valores educativos y formativos, así como la emisión de espacios de creación dramática de producción propia, y la intensificación de las emisiones de obras teatrales. Desde otra perspectiva, la TV debiera evitar la difusión de imágenes o mensajes que puedan resultar perjudiciales para los valores de la protección de la infancia y de la juventud.

El capitalismo y el arte de masas (y II)

por Adolfo Sánchez Vázquez

Cada semana, cerca de mil millones de personas consumen, en los países capitalistas, los productos artísticos o pseudoartísticos que les brindan las salas cinematográficas, los receptores de radio o las pantallas de los aparatos de televisión. Las cifras son, en verdad, impresionantes: decenas o centenares de miles de espectadores -y, a veces, millones- para una sola película en miles de salas de exhibición distribuidas en gran número de países y continentes diversos; millones de radioyentes de un solo programa de una sola emisora que, en ocasiones, se encadena con gran cantidad de ellas para encadenar así las dóciles e indefensas mentes de sus huecos consumidores; programas de televisión que hoy, merced a los *video-tapes*, cruzan las fronteras y extienden así, más y más, el círculo de su influencia. Pues bien, esta enorme potencia de comunicación, puesta al servicio de la difusión de productos artísticos o pseudoartísticos, ¿a quién beneficia o perjudica?, ¿quién o quiénes tienen que perder o ganar con ella?, ¿qué es, en definitiva, lo que se hunde o se levanta en el hombre cuando esos poderosos y eficaces medios se ponen al servicio no de un arte verdadero sino de un *arte de masas*?

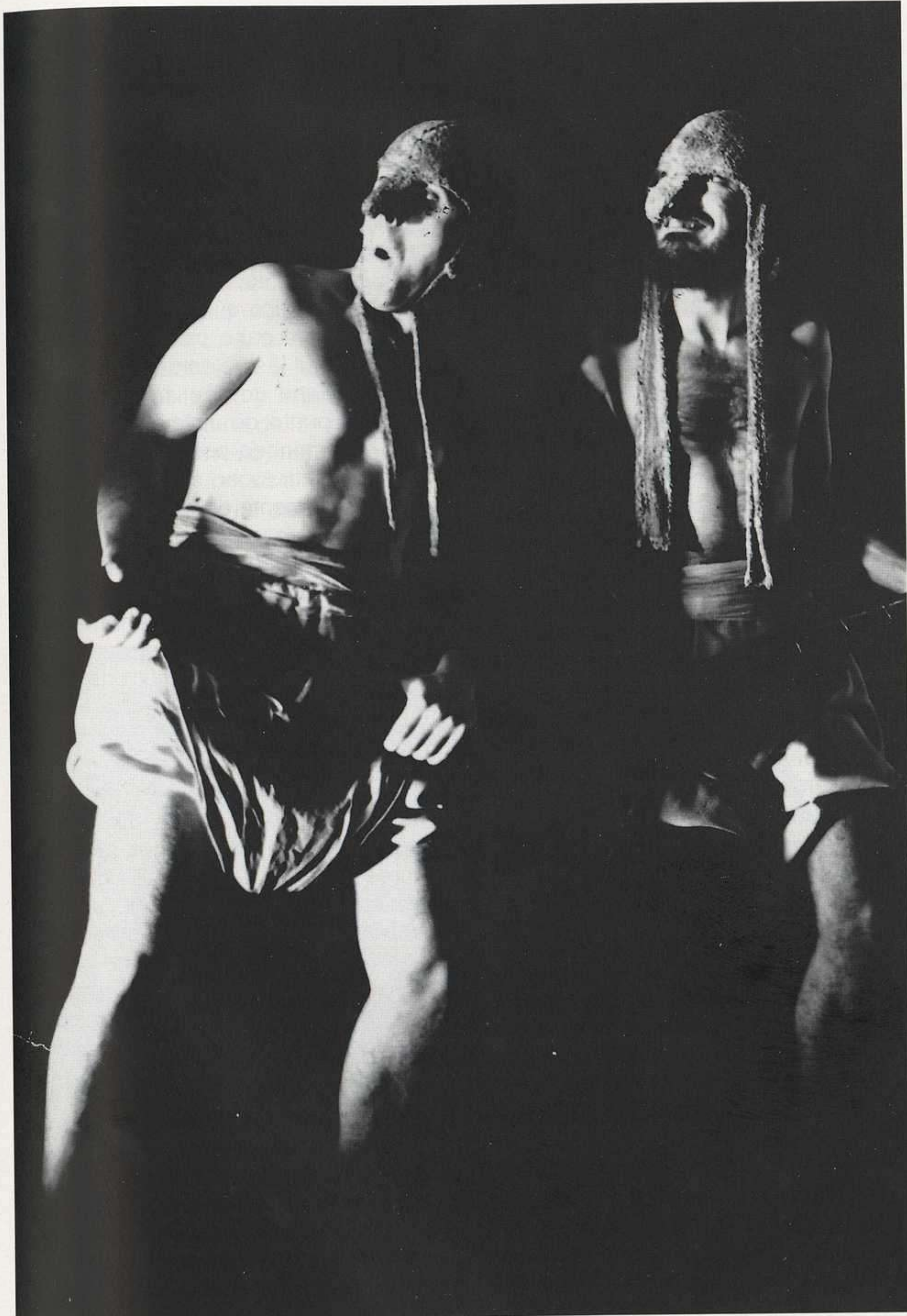
Quien pierde, ante todo, es el propio hombre-masa, cosificado, que absorbe sus productos, ya que su goce o consumo de ellos aunque se presenten, muchas veces, como una distracción o diversión inocentes, no hace más que afirmarle en su oquedad espiritual, en su estado miserable de objeto, medio u hombre-cosa.

En este sentido, el *arte de masas*, incluso cuando se presenta en la forma más banal y, en apariencia más intrascendente, o cuando roza fugazmente los problemas humanos más profundos para quedarse, al fin, en su epidermis, después de velar las contradicciones vivas y reales, este pseudoarte cumple una función ideológica bien definida: mantener al hombre-masa en su condición de tal, hacer que se sienta en esta masividad como en su propio elemento y, en consecuencia, cerrar las ventanas que pudieran permitirle vislumbrar un mundo verdaderamente humano, y, con ello, la posibilidad de cobrar conciencia de su enajenación, así como de las vías para cancelarla.

Pero no sólo pierde el hombre-masa con todo lo que ello significa: es una pérdida para todos los hombres o, más exactamente, para los hombres verdaderos que aspiran hoy, con su lucha consciente y real, a instaurar un orden social verdaderamente humano. Pierde, a su vez, el arte auténtico, el arte como expresión de lo específicamente humano, de la naturaleza creadora del hombre, y pierde en cuanto que el goce o consumo de masas ciega las vías para una apropiación verdaderamente estética y, por tanto, humana. Entre el arte verdadero y el hombre-masa se establece, en efecto, un diálogo de sordos porque este último no puede entrar en la relación propia, exigida por el objeto artístico y, consecuentemente, no puede apreciarlo. Esta sordera o ceguera con respecto a la verdadera creación artística es un hecho comúnmente admitido -aunque insuficientemente explicado-; las estadísticas, en este terreno, son tremendamente reveladoras.

Lo menos que podemos decir, sobre la base de ellas, es que no hay una concordancia entre calidad y popularidad. El público, en general, en las condiciones propias del consumo de masas, prefiere casi siempre los productos más deleznable, desde el punto de vista estético, a los que ofrecen valores estéticos más altos.¹ Esto no significa, en modo alguno, que no reconozcamos la existencia de un sector que rechaza esos productos y busca otros más elevados, como no dejamos de reconocer tampoco la labor positiva de los cineclubs, de ciertas editoriales o estaciones de radio y televisión, de determinadas instituciones culturales o universitarias que tienden, sobre todo, a satisfacer las necesidades estéticas verdaderas. Pero la realidad es que, pese a los esfuerzos de estas instituciones y pese, a su vez, a los nobles deseos de un sector más exigente, el público otorga su preferencia a los subproductos artísticos o a obras de baja o dudosa calidad estética.

No se trata de algo casual, sino de un hecho que se da necesariamente, pues, como ya señalamos con anterioridad, el gusto y el criterio estético del consumidor se halla conformado o adaptado para apreciar determinados productos y descartar otros, justamente aquéllos que tienen más alto valor estético, o los que ofrecen un contenido ideológico que entra en oposición con el pobre y mezquino molde en que ha sido encerrada su mente. Así, se aprecia una obra convencional, con personajes de cartón, con falsas soluciones y un sentimentalismo barato, en tanto que en nombre de la diversión o el entretenimiento puros, se rechaza todo hurgar



Dos imágenes de "La bella Aurora", de Lope de Vega. Dirección: Eduardo Vasco. Cía. Don Duardos. (1994) (Fotos: Vladimir Espina).

profundo en los problemas fundamentales del hombre concreto y real. El hombre abstracto, deshuesado que consume estos productos artísticos los mide con la vara de su propia existencia abstracta y deshuesada, una existencia en la que no cabe ya una relación propiamente estética, pues ésta sólo puede darse allí donde el hombre se manifiesta con todas sus fuerzas esenciales, y

es afectado en todo su ser. En este goce o consumo de masas, la pérdida para el arte no puede ser más dramática: el sujeto no tiene, en realidad, ante sí un objeto verdaderamente estético, sino esos productos o seudoproductos artísticos que el llamado *arte de masas* le ofrece: por otra parte, aunque el arte verdadero se ofrezca al sujeto, este será incapaz de reconocerlo por su impo-

sibilidad de establecer una relación propiamente humana -estética- con él.

El consumidor no gana con esta forma de consumo artístico ya que no hace más que afirmarle en su existencia humana abstracta, cosificada, impidiéndole entrar en la relación exigida por el verdadero objeto estético; si, por otro lado, el arte y la sociedad -en cuanto que el arte es un fenómeno social- no

tienen tampoco nada que ganar con este goce o consumo de masas, ya que establece una relación inadecuada entre el sujeto y el objeto estético, en virtud de la cual se subvierte el orden de valoración, y el arte verdadero se queda sin el goce o consumo que le corresponde, ¿quién sale ganando entonces con esta mistificación de las relaciones entre el sujeto y el objeto estético que se pone de manifiesto, en toda su gravedad, en el consumo de masas?

Si no es el consumidor ni el arte mismo, sólo puede serlo el productor, no entendido aquí como creador individual del producto artístico, sino como productor de un consumo o apropiación inadecuada del objeto, o sea, como capitalista.

El arte de masas es el que interesa, sobre todo, al capitalista; por principio, nadie puede estar más interesado que él en su goce o consumo masivo. Y ello por dos razones esenciales: una, económica y, otra, ideológica.

Desde un punto de vista económico, sólo el consumo de masas de un producto artístico asegura los más altos beneficios. Ello implica que el *arte de masas* es, ante todo, una industria y que, en consecuencia, su goce o consumo se ve, ante todo, por sus resultados económicos. En el cine, el consumo es dirigido u organizado con el fin de asegurar el mayor número de espectadores, es decir, los más altos beneficios. Y a este mismo fin se atiende el productor en las demás manifestaciones del arte de masas. Pero, como ya señalamos anteriormente, ello sólo puede lograrse mediante una nivelación tanto del objeto como del sujeto, es decir, tanto de ciertas particularidades de los diferentes productos artísticos como de los gustos, deseos y necesidades del consumidor. Es forzosa una *estandarización* tanto del objeto como del sujeto, pues sin ella el consumo de masas no podría darse ni aportar, por tanto, grandes beneficios. En efecto, si la diversidad cualitativa de los productos se encontrara con un consumidor unilateral, incapaz de absorber esa diversidad y riquezas de la producción, el consumo tendría un carácter limitado; desde el punto de vista de su rendimiento económico, esa limitación entraría en contradicción con los intereses del capitalista que sólo puede am-

pliar la producción y, en consecuencia, su fuente de beneficios en la medida en que amplía el número de consumidores. Si, por el contrario, la producción artística tuviera un carácter unilateral, nivelado, uniforme y se encontrara con un público que reclamase una diversidad de manifestaciones artísticas para satisfacer su propia diversidad y riqueza espiritual, el carácter uniforme y limitado de la producción significaría un freno para el consumo mismo, ya que esta última no podría atender los múltiples y diversos deseos de los consumidores. Cabe una tercera posibilidad: una producción artística rica y diversa para un público rico y diverso a la vez. Ahora bien, desde el punto de vista de la productividad en sentido capitalista, ninguna de estas posibilidades es aceptable. En los dos primeros casos, el desajuste entre los productos y el consumidor, se traduce en una limitación del consumo y, por tanto, de los beneficios; en el tercero, el desajuste desaparece, y el consumo se asegura, incluso en gran escala, pero, al ser logrado sobre la base de una producción diversa y rica en sentido espiritual y de los gustos más variados y diversos, no sería ventajosa económicamente, aunque sí, y en grado sumo, desde un punto de vista espiritual y estético. Este tipo de relación entre producción y consumo sólo podrá darse en una sociedad comunista y particularmente en su fase superior, cuando el individuo se desenvuelva en toda su plenitud en el marco del propio desarrollo social. Este tipo de relación es, seguramente, el que tenía a la vista Mayakovsky cuando pedía: «¡Muchos poetas buenos y diferentes!»

El capitalismo está, pues, interesado en una nivelación tanto de la producción artística como de los gustos que determinan su goce o consumo. En primer lugar, por razones económicas ya que este consumo de masas es el que rinde más altos beneficios; en segundo lugar, desde un punto de vista ideológico, ya que es uno de los medios más efectivos para mantener las relaciones enajenantes, cosificadoras, características de la sociedad capitalista. En las condiciones actuales de esta sociedad, cuando la tarea de manipular las conciencias en escala masiva se convierte en una necesidad vital para el capitalismo tanto desde el punto de vista económico como ideo-

lógico, la producción y el consumo de un arte de masas responden a sus objetivos cosificadores tan plenamente que podemos decir que este *arte de masas* es, hoy por hoy, el arte verdaderamente capitalista. Él es propiamente el antípoda de un arte verdadero y, por su contenido ideológico, o sea, por su afirmación de la condición del hombre como cosa, como instrumento, se opone al esfuerzo teórico y práctico que, en nuestro tiempo, se lleva a cabo por desmistificar y desenajenar las relaciones humanas. La efectividad de ese *arte de masas*, desde el punto de vista ideológico, se halla determinada por estas dos razones: en primer lugar, es el que dispone fundamentalmente de los medios de difusión en masa y, por tanto, su mensaje ideológico puede penetrar allí donde no tiene acceso al arte verdadero; incluso el mensaje ideológico, abiertamente al servicio del capitalismo, pero con el revestimiento artístico normal que puede ofrecer una novela, por ejemplo, jamás podrá lograr la difusión de un relato radiofónico que, con un tema análogo, exprese el mismo mensaje. Así, pues, para el capitalismo es mucho más efectivo este arte de masas, con sus productos vulgares y simplistas, que cualquier forma de creación artística que aspire a cumplir ciertos objetivos ideológicos sin renunciar, por otra parte, a determinadas exigencias estéticas. En segundo lugar, su eficacia no estriba exclusivamente en el hecho de que el *arte de masas* monopolice el uso de los grandes medios de difusión, sino en que siendo como es el arte que corresponde a las necesidades de las masas -es decir, el arte que puede consumir el hombre que ha sido despojado de su riqueza espiritual-, siendo el arte que habla el único lenguaje que esos hombres despersonalizados y masificados pueden entender, es, hoy por hoy, el único que puede aspirar a un consumo masivo.

Los millones y millones de espectadores que ven una película vulgar, que excita sus bajas pasiones o contribuye a ampliar su vacío espiritual, se encuentran en ella en *su* elemento, escuchan en ella *su* lenguaje -el lenguaje fácilmente comprensible para ellos de un mundo enajenado- y comparten su indignancia espiritual y su mistificación de las relaciones y los valores porque ellos

mismos llevan una existencia espiritual indigente, hueca y mistificada. Sería inútil que se les ofreciera otro producto artístico, pues lo rechazarían; sería vano que se les hablara otro lenguaje: no lo entenderían. En el *arte de masas*, tienen su arte; en su lenguaje, el suyo propio. Por tanto, una vez que en la sociedad capitalista dominan las relaciones enajenadas que el capitalismo está interesado en mantener, el arte de masas surge como una de las vías más adecuadas para llegar a la conciencia del hombre cosificado y, a la vez, como el arte que, con ayuda de los poderosos medios de difusión de nuestra época, es una verdadera industria.

En suma, el *arte de masas* de nuestro tiempo es el que mejor corresponde a los intereses del capitalismo tanto

desde el punto de vista económico como ideológico.

EL DILEMA «ARTE DE MINORIAS O ARTE DE MASAS»

En la sociedad capitalista actual -y tanto más cuanto más se extiende en ella la acción de la ley de su producción material hasta adoptar las formas extremas que hallamos en la sociedad norteamericana actual en la que los hombres no sólo pierden su autonomía al producir sino incluso al consumir los productos-, la producción y el consumo de obras artísticas se traducen en un divorcio cada vez más profundo entre el arte y amplios sectores sociales.

El artista que objetiva sus fuerzas

esenciales crea un producto que exige, a su vez, una verdadera apropiación, una asimilación humana, estética; sin embargo, esa apropiación no se produce en la escala necesaria porque todo un sector social de hombres enajenados, cuyas conciencias están siendo manipuladas por otros y que carecen ya, por su condición de hombres-cosa, de esta integridad y riqueza humanas sin las cuales no puede haber propiamente goce o consumo artístico, quedan al margen de una verdadera relación estética. En la sociedad capitalista hay millones de hombres con los que un verdadero artista no puede entablar un diálogo. Para millones de hombres se han roto los puentes que debieran ponerlos en relación con el arte. Pocos son los que negarán este hecho inne-

ACTIVIDADES RESAD (Segundo Trimestre)

PROGRAMACION RESAD-GALILEO

TRAGEDIA DE AMOR Y MUERTE.

De Federico García Lorca.
Cía Teatro La Buhardilla
Dirección de Francisco Garía Torrado.
Del 6 al 19 de Febrero.

MI MADRE DECIA QUE NO DEBIA.

De Charlotte Keatley.
Dirección de Juan Pastor.
Del 20 de Febrero al 5 de Marzo.

WOYZECK.

De Georg Büchner.
Cía Kromo & Asoc.
Dirección de Zywila Pietrzak Wach.
Del 16 al 19 de Marzo.

CARRUSEL DE MELODIAS.

Cía Suripanta Teatro.
Dirección de Pedro Rodríguez.
Del 20 de Marzo al 2 de Abril.

LABORATORIOS

JUAN CARLOS PIÑEIRO. El Actor ante la Cámara.

JOSE LUIS PANIAGUA. En Cuerpo Escénico (Entre Candilejas). Reflexión Escénica a través del Cuerpo.

CARLOS TOSTADO TOLEDO. Introducción y Acercamiento a la Técnica Interpretativa del Doblaje.

CARMEN ROMERO. La Expresión del Flamenco en el Actor.

MIGUEL GOMEZ. Danza Clásica: Barra, Centro, Adagio, Batterir. Una Técnica Clásica a Servicio del Actor.

LOURDES ORTIZ. Mirar un Cuadro. Aproximación a las Vanguardias.

JOSEFINA GARCIA ALVAREZ. Géneros Menores en el Teatro del Siglo XVII.

ELVIRA SANZ. Taller Permanente de Coreografía.

LUIS GONZALEZ CARREÑO. Iniciación a la Caracterización.

YOLANDA MONREAL. La Voz. Uno de los Elementos Básicos de la Acción Psicofísica del Actuante.

ARMANDO VIDAL. Interpretación. La Memoria Emotiva como garantía de una Caracterización Creadora.

JOSE LUIS TUTOR. Curso de Producción Teatral.

Requena, 1 - Tel 248 41 73 - Fax 559 44 28
28013 Madrid



**Real Escuela Superior
de Arte Dramático**

Madrid



"Manuscrito encontrado en Zaragoza", de Francisco Nieva. Dirección: Francisco Vidal. (1994). II Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos de Alicante.

gable; en cambio, son muchos los que culpan, de un modo simplista, unas veces al artista creador de nuestros días, otras, al público de nuestro tiempo. En uno y otro caso, no dan en el blanco. La culpa no es del artista que habla un lenguaje verdaderamente humano -el de la creación- ni tampoco del lector o espectador que permanece sordo o ciego, ante su obra, porque sus ojos u oídos ya sólo son aptos para consumir o gozar los productos de un arte de masas. Tampoco hay que buscarla en la persona concreta o capitalista de carne y hueso que le ofrece esos productos. La culpa -más propiamente, la causa- hay que buscarla en las relaciones económico-sociales que encarna el capitalista y que, al volverse contra el arte, perjudican por igual al creador (el artis-

ta), como al consumidor (el público). Al primero porque acorta el tono de su voz, el radio de acción de su palabra y, de este modo, le cierra el camino para llegar a un público cada vez más vasto; al público porque mantiene a muchos hombres en una actitud cosificada, enajenada, que le impide el goce apropiado de un verdadero producto humano como es la obra de arte. Así, pues, en una sociedad en la que un amplio sector de -ella obrero y no obrero, como decía Marx- vive una existencia enajenada, existe por principio un divorcio entre el artista y un amplio sector de la sociedad, un divorcio con el cuál tienen poco que ganar y sí mucho que perder, como lo demuestra la experiencia artística de nuestro siglo, tanto el arte como la sociedad.

De este hecho, a saber: del hecho de que en la sociedad burguesa -y como manifestación profunda de la hostilidad del capitalismo al arte el artista se divorcia *necesariamente* de las masas porque no puede des-cender al nivel de ellas ni éstas quieren -ni pueden- elevarse al nivel del arte; del hecho de que el artista no puede aspirar hoy a compartir su mensaje con los millones de seres humanos que el capitalismo mantiene en su condición de hambrescusa; de este hecho histórico -divorcio real, efectivo, entre el arte y las masas- hay quienes deducen que el arte de nuestro tiempo ha de ser necesariamente un arte minoritario, para iniciados o escogidos.

Tal es el punto de vista de Ortega y Gasset en *La deshumanización del*

arte, que, después de haber sido expuesto hace unos treinta años, sigue siendo muy representativo de este modo de concebir las relaciones entre el arte y las masas. Las tesis orteguianas son muy conocidas en los países de lengua española, pero vale la pena recordarlas. En sustancia, con palabras del propio Ortega, pueden formularse así: «El arte nuevo tiene a la masa en contra suya y la tendrá siempre. Es impopular por esencia: más aún es anti-popular.»²

Ortega parte, por tanto, no sólo del reconocimiento de que existe un divorcio entre el arte y el público -la masa-, sino de la afirmación de que este divorcio es insuperable; al arte nuevo solamente llega a «una minoría especialmente dotada». Como para Ortega el concepto de masa no tiene un carácter concreto, histórico-social, ya que en él subsume a todo aquél que no pertenece a la minoría «egregia», el arte nuevo es por esencia, minoritario, o, como él dice, «un arte de privilegio, de nobleza de nervios, de aristocracia instintiva».³ Se trata de un arte que no es, por principio, para todo el mundo, sino «para los que entienden», sin que Ortega se proponga siquiera calar en el problema de cómo puede ganarse el acceso a ese círculo privilegiado o la posibilidad de pasar de un plano a otro. Sus círculos -minoría «egregia» y masa- son inexorables: «Esto implica que los unos poseen un órgano de comprensión negado, por tanto, a los otros, que son dos variedades distintas de la especie humana.»⁴

Todo esto concuerda perfectamente con la concepción aristocratizante de Ortega que divide a los hombres en dos órdenes o rangos -egregios y vulgares-; el arte nuevo sería el propio de los primeros. Lo que asegura la inteligibilidad y adhesión, en un caso, y la incompreensión y repulsa en otro, es su desrealización o irrealismo, así como su deshumanización, o rechazo del arte como expresión o representación de lo humano.

No nos proponemos ahora entrar en una caracterización del arte moderno en cuanto tal. Nos limitaremos a reiterar que, a nuestro juicio, el divorcio entre el arte y el público existe, efectivamente, y existe, a su vez, entre otras razones porque el artista, en su afán de

afirmar su independencia y su subjetividad en un mundo cosificado, ha acabado en gran parte por hacer saltar los puentes que debían hacer posible la comunicación. Esto visto desde el ángulo del creador. Ahora bien, desde el ángulo del consumidor, existe asimismo una situación, en la que hemos insistido anteriormente, en virtud de la cual, por la profunda enajenación en que ha caído como ser humano, se le cierra la posibilidad de una verdadera asimilación estética. Contra el arte moderno, contra sus realizaciones valiosas, están los mismos que están contra todo arte verdadero. Las mismas razones que impiden a un hombre sumido en la miseria espiritual entrar en una relación propiamente humana con un cuadro de Picasso, un poema de Paul Eluard o una cinta de Fellini le impedirán establecer esa misma relación -verdaderamente estética, humana- con la obra de un Velázquez, un Góngora o un Tirso de Molina.

No podemos hablar, por principio, de un nivel absoluto de incomunicabilidad sino de dos casos extremos de ella que pueden darse, en circunstancias determinadas, tanto por culpa del creador como del lector o espectador: cuando el artista no logra hacerse entender porque no ha querido -o no ha podido- forjar el lenguaje adecuado y no consigue, entonces, objetivar su expresión en formas que aseguren un mínimo indispensable de comunicabilidad; o bien, cuando el hombre, convertido en cosa, deshumanizado, sordo y ciego para la riqueza humana, se queda, por principio, sin posibilidad de entrar en comunicación con una obra de arte.

Pero incluso estos casos extremos -solipsismo o subjetivismo radical del creador, o impermeabilidad del hombre-masa al goce propiamente estético- son casos que sólo se dan históricamente en una sociedad determinada como la capitalista actual e incluso en ella no abarcan la totalidad del arte ni la totalidad de la sociedad.

El dilema: arte verdadero (minoritario) o arte inauténtico (mayoritario, de masas) es falso, planteado en términos absolutos, aunque en una sociedad enajenante el segundo pueda contar con la adhesión de la mayoría. El arte puede reducir su capacidad de comunicación por razones de orden histórico-

social, como las que determinan el hermetismo de la creación artística o el alejamiento de grandes grupos humanos de las posibilidades de su goce, pero esta situación particular del arte en una sociedad dada y del hombre cosificado de ella, no puede elevarse, como pretende Ortega, a la categoría de un principio absoluto, pues ni el arte es, por esencia, hermético, minoritario, ni tampoco, necesaria, esencialmente, la mayoría ha de volver sus espaldas al arte. El arte de nuestro tiempo acabará por rebasar las limitaciones que un lenguaje hermético opone a su función social y las masas, hoy alejadas de él, volverán al arte, pero esta vuelta será índice, a su vez, de la cancelación de su enajenación. El arte cumplirá, entonces, propiamente su función social. Estas condiciones, las de un arte dirigido a *todos* los hombres porque todos lo necesitan para afirmarse a sí mismos como seres humanos, para apropiarse la riqueza humana que el arte les brinda, sólo se darán en una sociedad futura en la que las relaciones humanas tengan un carácter verdaderamente humano. Pero este acceso de grandes núcleos de la sociedad a la creación artística, por compleja y rica que pueda ser, no será -como sucede en la sociedad actual, en el consumo masivo de un arte de masas- el exponente de un empobrecimiento espiritual humano, sino por el contrario el índice de la elevación y del enriquecimiento de la sensibilidad humana, en general, y estética, en particular. El artista no sentirá, entonces, este acceso de enormes contingentes humanos a su creación como una bárbara incursión de la «masa» en el sagrado recinto del arte, sino como el cumplimiento mismo del verdadero destino de su creación.

Vemos, pues, que en las condiciones de la sociedad capitalista, los intereses económicos e ideológicos de la clase dominante se hallan vinculados a un consumo o goce estético en masa que sólo puede serlo, en general, de un arte banal, en tanto que el arte verdadero, al que no tienen acceso grandes núcleos humanos masificados tiende a convertirse en un arte privilegiado. Esta situación, que se da efectivamente, tiene que sentirla el artista como una li-



"La Verbena de la Paloma", de T. Bretón. Dirección: Emilio Sagi. Teatro de la Zarzuela. (1994) (Foto: Chicho).

mitación del radio de acción de su obra. De ahí que, objetivamente, su destino sea solidario del destino de las fuerzas sociales que luchan por la abolición de las relaciones humanas enajenantes que alejan del arte a grandes sectores sociales al anular o deformar su capacidad de goce o consumo estético.

El problema de restablecer las relaciones propiamente estéticas entre el artista y el público, problema capital en

nuestros tiempos, no puede plantearse, por tanto, al margen de los cambios profundos, radicales, que exigen las contradicciones irreconciliables de la sociedad capitalista. No se puede pensar en ampliar y enriquecer el consumo verdaderamente estético, es decir, el modo de gozar el verdadero arte, sin elevar y enriquecer en amplia escala la sensibilidad humana, tarea que es inseparable, a su vez, de la transformación

radical y profunda de las relaciones sociales, políticas, económicas y espirituales. El intento de establecer un diálogo masivo, a todo trance, adaptándose pasivamente a una sensibilidad estética ya existente, llevará a buscar la comunicación por una vía fácil, limitando el enriquecimiento de los medios de expresión y con ello, rebajando el valor estético del arte. La producción, como ya vimos crea el modo

de gozar o consumir el producto y, por tanto, el artista no puede esperar pasivamente a que la sociedad cambie y, con ello, a que se creen las condiciones favorables para un cambio radical de la sensibilidad. No; el artista ha de contribuir a que se opere ese cambio creando, como decía Marx, el público capaz de gozar de su obra, pero sin sobreestimar sus propias fuerzas ni olvidar que este poder suyo de crear un público no es directo e inmediato, sino que se despliega en el marco de unas condiciones sociales dadas que lo frenan o favorecen. En la sociedad capitalista los poderosos medios técnicos de difusión y comunicación escapan al control del artista y, por tanto, no está en sus manos utilizarlos para crear el público capaz de consumir una verdadera obra de arte. La posibilidad de un goce o consumo artístico mayoritario se convierte así en un problema que rebasa los límites de la capacidad del arte para formar un público a su medida. Para arrancar a los hombres cosificados, enajenados, del *arte de masas* que consumen cada día y hacerles gozar de un arte auténtico, hay que arrancarlos, primero, de su cosificación o enajenación. Ahora bien, aunque el arte pueda contribuir también a ello, la tarea es, fundamentalmente, de otro orden: es una tarea crítico-revolucionaria que se plantea al nivel de las relaciones reales, materiales, y que corresponde, sobre todo, a la clase social -el proletariado- más interesada en poner fin a toda enajenación.

La sociedad capitalista plantea este dilema: arte minoritario o arte de masas, consumo privilegiado de las obras artísticas o consumo masivo de subproductos artísticos. Aunque algunos teóricos del arte moderno, haciéndose eco de este dilema, lo plantean como un dilema inexorable, cuyas raíces están, supuestamente, en la esencia misma del arte de nuestros días, las raíces profundas son, como hemos tratado de demostrar, de carácter histórico-social. Ahora bien, cuando se cobra conciencia de que esas raíces existen y se tiene presente que toda verdadera obra artística, por esencia, establece siempre un diálogo a través de todas las particularidades de tiempo, clase o nación con los hombres de ayer, de hoy o mañana, la respuesta al dilema anterior debe ser el

rechazo, del dilema mismo: ni arte minoritario ni arte de masas: *arte para todos*; es decir, para todos los hombres que sienten la necesidad de una apropiación humana de las cosas y que encuentran en la relación estética una forma de satisfacer profundamente esta necesidad, y en el objeto estético, una utilidad humana. Quedan transitoriamente fuera de ese *todos*, de esa «inmensa minoría», en la sociedad capitalista, los hombres-cosa, que mientras no recuperen su condición humana, no pueden entablar una relación verdaderamente humana -y, en consecuencia estética- con los objetos artísticos. Con ello se pone de manifiesto, una vez más, la hostilidad del capitalismo al arte, pero extendida ahora al goce o consumo estético.

El artista crea para los hombres que sienten la necesidad de una totalidad de manifestaciones vitales humanas -como dice Marx-, aunque la sociedad capitalista actual engendre, en gran medida, un tipo de hombres masificados que, hoy por hoy, no sienten esa necesidad. Por el hecho de crear para todos los hombres, aunque ese *todos* no abarque real, efectivamente a todos los hombres de hoy, el artista, por un lado, produce para un consumo o goce amplio de su producto, sin plegarse a las exigencias de un consumo de masas y, por otro, mantiene las más elevadas exigencias estéticas en su creación, sin reducirla a una creación para minorías o privilegiados.

Así, pues, el dilema «arte de minorías o arte de masas» que el capitalismo pugna por mantener es un dilema falso, desde un punto de vista estético y humano. Responde a intereses ajenos al arte y al hombre. Sin embargo, pese a las condiciones desfavorables en que se encuentra el artista para rechazarlo, puede esquivarlo pugnando por hacer un arte que no sea minoritario, exclusivo para iniciados ni tampoco un arte de masas que, en aras de las exigencias económicas e ideológicas del capitalismo, sólo aspire a un consumo masivo. El arte para un público capaz de apropiarse humanamente, es decir, estéticamente, sus productos, sólo será aquél que, por ser viva palabra del hombre, no se dirija a un público privilegiado ni enajenado, sino al pueblo. Sólo un arte



«La bella Aurora», de Lope de Vega. Dirección: Eduardo Vasco. Cía. Don Duardos. (1994) (Foto: Vladimir Espina).

así -un arte verdaderamente popular- podrá rebasar su condicionalidad histórico-social y establecer un diálogo, desde este ahora y este aquí, no sólo con los hombres no enajenados de hoy sino con los hombres, libres ya de toda enajenación, del futuro. Sólo un arte así podrá sobrevivir a sus circunstancias cuando éstas sean ya mero recuerdo o materia del olvido.

En *Las ideas estéticas de Marx*, «El destino del arte bajo el capitalismo». Ed. Era, México, 1965, pp 236-260.

NOTAS

¹ En el cine, por ejemplo, es frecuente, como es sabido, que una buena película sólo pueda exhibirse una semana o dos, mientras que otras de ínfima calidad prolongan su exhibición durante meses y meses. En ocasiones, una cinta de innegables valores artísticos obtiene una adhesión más entusiasta, pero ello obedece a consideraciones extrartísticas (erotismo, *vedetismo*, sensacionalismo de diverso género, etc.) En otro campo, las encuestas que suelen realizarse para auscultar los gustos y preferencias de los radioyentes o televidentes registran, en general, más votos en favor de los programas de más baja calidad artística.

² José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*. En: *Obras completas*, 4ª ed., Revista de Occidente, Madrid, 1957, t. III, p. 354.

³ *Ibid.*, p. 355.

⁴ *Ibid.*

La Ley de la fatalidad de costos del Teatro

por Juan Antonio Hormigón

En uno de los ensayos que integran su libro *Las Máscaras*, Pérez de Ayala decía ya que, en rigor, la palabra crisis debe aplicarse al teatro cuando de su economía se trata, habida cuenta que las dificultades financieras no tienen por qué ir acompañadas de un declive de la literatura dramática, el nivel actoral o la solvencia y creatividad de la puesta en escena. Lógicamente la cuestión podría plantearse también en sentido contrario.

Como hemos dicho y repetido en diferentes ocasiones, la naturaleza de nuestra crisis teatral reúne aspectos que se dieron en múltiples ocasiones a lo largo de la historia, junto a otros, altamente significativos por otra parte, que son privativos de nuestro momento y circunstancias actuales. Parece en este sentido, que además de la negativa correlación que se adivina entre la crisis económica general y la economía del teatro, habría que sopesar por lo que se refiere a España, el impacto que ha producido la presencia masiva de los medios electrónicos de difusión, la indefinición de las franjas de público respecto a repertorios y formas teatrales consecuentes, la ausencia de coordinación y política globalizadora entre los distintos ámbitos de producción, etc.

Con cierta socarronería amarga solíamos comentar hace ya tiempo, lo duro que sería el 93 cuando hubiera que pagar las deudas del 92... Parece que el futuro no será radicalmente mejor. Sin entrar en las grandes instancias macroeconómicas, cuya jerga está perfectamente concebida para que no entendamos una palabra, lo que sí puede adivinarse con cierta lógica es que las grandes inversiones del 92 -entre las que debemos incluir el llamado Madrid Cultural-, han detraído del presupuesto

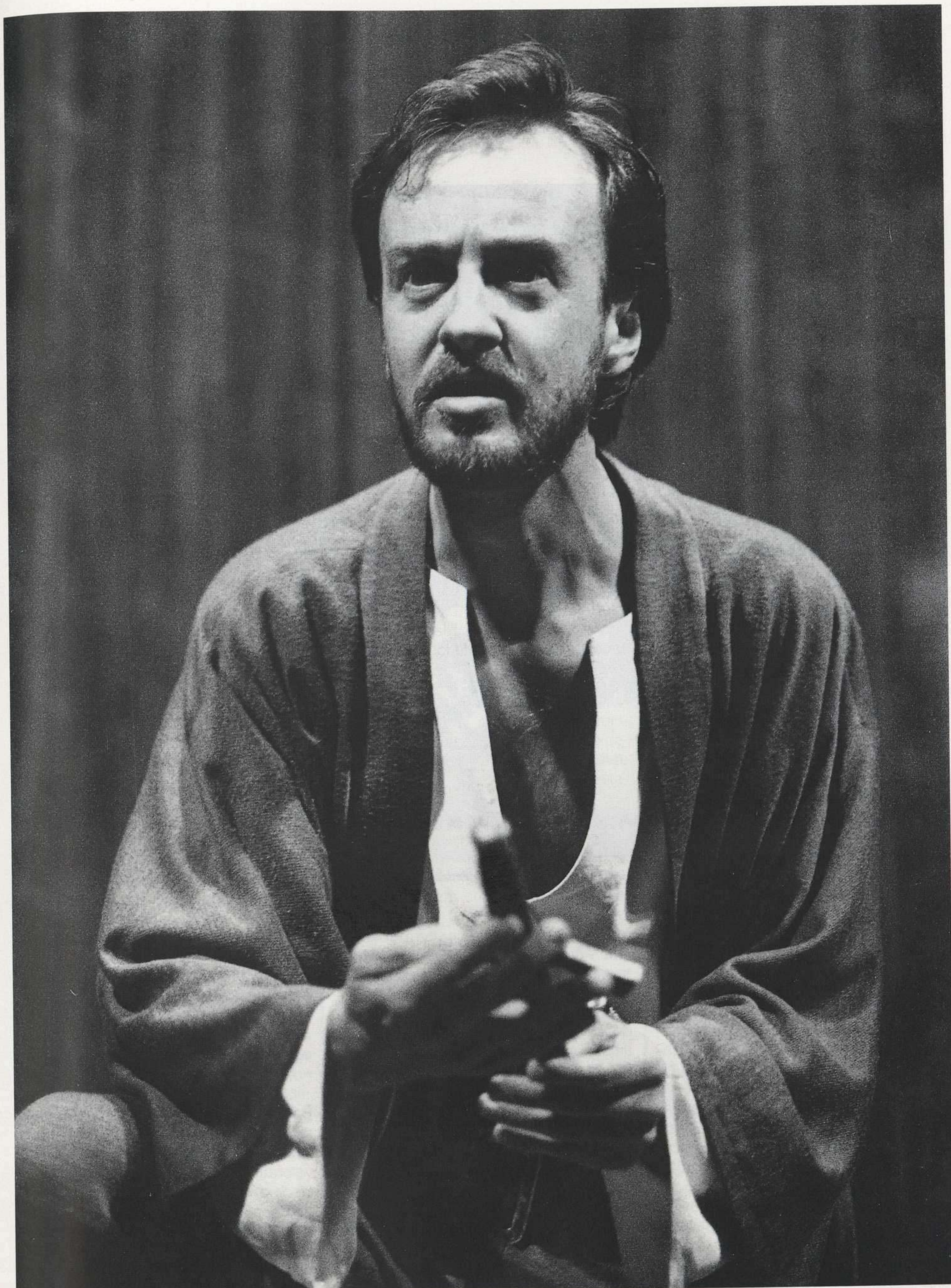
nacional cantidades de tal magnitud que las arcas se han quedado vacías, sin posibilidad de llenarlas por las buenas con la fabricación *ad libitum* de papel moneda, dado que se hubiera producido un aumento, todavía más indeseable, de la inflación.

El terreno cultural, y más específicamente el teatral, ha sido claramente golpeado por esta situación. Se han producido a lo largo de los últimos años sucesivos recortes en los presupuestos acordados, que sólo se recuperarán en alguna medida en el 95. Dichos recortes han afectado al Ministerio de Cultura, pero también a los gobiernos autonómicos y a numerosos ayuntamientos que viven una situación de grave endeudamiento. Lo más preocupante es que se ha producido la cruel paradoja de que, mientras en las magnas celebraciones se dedicaban cifras millonarias a "acontecimientos" de dudoso interés para nuestra vida cultural y de inexistente rentabilidad social, mientras se producían espectáculos megalómanos con un dispendio dinerario de proporciones indefinibles por su perversa monstruosidad, las magras aportaciones existentes para el teatro de todos los días, para la actividad teatral cotidiana, sufrían un recorte de inaudita magnitud. En un año de absurdas inversiones, propias de un país de dilapidadores nuevos ricos, la otra cara de la moneda ofrecía una situación desesperada para numerosos agentes teatrales que, ajenos al trajín de los fastos, se han visto reducidos a condiciones mendicantes.

Así las cosas, no debe parecernos excesiva la tendencia hacia la depresión o la desesperanza que ronda nuestro organismo teatral. Parece evidente que los males estructurales que

afectan al teatro español y madrileño en particular, proceden de que se ha vivido de forma ilusoria por encima de nuestras posibilidades reales, de que se ha creado una economía artificial que en nada responde a los criterios de correcta utilización de recursos y de rentabilidad social, etc., pero de todo ello son en buena parte responsables las administraciones públicas que no se han planteado un programa coherente y coordinado de qué hacer en el terreno teatral con perspectiva de futuro a medio y largo plazo, más allá de apuestas coyunturales por ciertos nombres o compromisos políticos que consideraban de su interés.

En definitiva, el teatro y todo lo que le rodea ha sido tomado muy poco en serio. La sociedad española y sus gobernantes, de cualquier signo desgraciadamente, han pensado siempre que éste era asunto banal y vacío, y no columna vertebral de la cultura y el ser de un pueblo. No pocas veces, lo que es peor por falaz e irresponsable, lo han equiparado en sus formulaciones a cualquier otro tipo de empresa que debe buscar su rentabilidad en el mercado libre. No han faltado manifestaciones de este tenor en boca de responsables económicos gubernamentales, lo cual no puede producirnos sino estupor ante el abandono de los más elementales principios respecto al sentido de la cultura y el teatro en una sociedad que se define como democrática y que aspira a la igualdad de oportunidades en el acceso a la información y la cultura para sus ciudadanos. Formulaciones de este tipo han impedido plantear correctamente los problemas de la economía teatral, y nos han llevado del proteccionismo público absoluto, al abandonismo del mercado puro y duro con la coarta-



"El médico de su honra", de Calderón de la Barca. Dirección: Adolfo Marsillach. CNTC. (1994). (Foto: Ros Ribas).



“¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?”, de Alfonso Sastre. Dirección: Konrad Zschiedrich. Eolo Teatro. (1994). II Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos de Alicante.

da estúpida y fraudulenta de la obtención de beneficio.

Hace unas semanas asistí a una reunión de gentes relacionadas con el mundo cultural en la Embajada Española de un país iberoamericano. Entre nosotros se encontraba una persona ligada a una fundación privada, experto en temas de artes plásticas y ocupante de cargos públicos con el gobierno socialista en el pasado. Hablábamos de la situación del teatro en España y particularmente en Madrid, de la desaparición de edificios teatrales, del descenso de espectadores en algunos segmentos de la producción escénica, etc. Inopinadamente, nuestro querido amigo se arrancó con una declaración concluyente: «si el teatro no interesa no hay por qué mantener los teatros abiertos, mejor

convertirlos en cualquier otra cosa. El teatro que se hace ahora en Madrid está muerto y no le interesa a nadie y la culpa la tienen las subvenciones públicas. España es el único país en el mundo en que el Estado da dinero al teatro...»; y se quedó tan ancho. No sólo yo sino alguno más de los que allí estaba, respondimos cumplidamente a tan indocumentada afirmación. Supongo que serviría de muy poco. En verdad es sorprendente la ignorancia en que con frecuencia nos enquistamos frente a los problemas de la economía de la cultura, sin querer observar y comprobar realmente cómo funciona en el resto de la Europa Comunitaria y en Estados Unidos y parte de Latinoamérica. Esa actitud nos conduce a la adopción de lugares comunes como el que sus-

tentó nuestro amigo perteneciente al ámbito de las artes plásticas -que como todo el mundo sabe tampoco participan de la colaboración del dinero público-, que nos impiden profundizar mínimamente en el asunto que tratamos y favorecer su desarrollo progresista. Así nos va.

De este estado de cosas tiene su parte alícuota de responsabilidad la propia profesión teatral, que no ha sido capaz de establecer unos parámetros valorativos de su trabajo y prestigiar su labor como corresponderían a la actividad que desarrolla. En muchas ocasiones se ha dicho que una profesión que no se respeta a sí misma no puede exigir ser respetada, y con demasiada frecuencia observamos que en el teatro las cosas han sucedido de este modo.

Pero quizás lo más grave consista en la incapacidad mostrada para elaborar planteamientos coherentes y realistas que establezcan proyectos de futuro, así como la de hacer del arte escénico un hecho atractivo, sugestivo y denotativo de una mayor profundidad cultural de quienes asisten al teatro como espectadores. Incluso en algunos casos, determinados agentes teatrales se han rendido al encantamiento de la falacia del mercado teatral en su vertiente pura y dura -aunque las musicales dulzainas escondan asperezas bien distintas-, han reprobado lo público por principio y, resucitando viejas alegorías que no son más que eso, pretenden seguir obsesivamente manejando el principio del beneficio como ley suprema legitimadora, aplicada a situaciones que han desaparecido ya y que difícilmente volverán: si volvieran algún día, es que estaríamos mucho peor.

Regresando al principio, es necesario admitir que el teatro español y madrileño padecen una crisis que en su vertiente económica convendría cuando menos delimitar. Si partimos del hecho de que el teatro es un producto artesanal, las condiciones de su producción no pueden medirse con los criterios que rigen la industria. Si los viejos telares manuales fabricaban un metro de tela al día, los últimos artilugios textiles producirán miles. Cada transformación técnica introducida en las máquinas, ha supuesto a lo largo de la historia un aumento de la producción y un descenso de la mano de obra necesaria para conseguirla. En el extremo opuesto, pongamos por caso la alfarería, que es seguramente la más antigua de las actividades creativas humanas, las innovaciones técnicas como el torno o los diferentes sistemas de hornos y de vidriado que se han incorporado, han permitido dar nuevas calidades y formas a los objetos resultantes del proceso, pero cada objeto ha mantenido su carácter artesanal de pieza única. Pagado en términos de hoy, el objeto de alfarería debe alcanzar cifras muy altas o el alfarero se ve reducido a condiciones de trabajo tercermundistas.

El símil que acabamos de establecer es válido para el teatro en líneas generales. Ello nos permite comprender al-

gunos aspectos de la economía teatral que no podemos obviar en absoluto al plantearnos su problemática. A este respecto, desearíamos recoger algunas citas bastante amplias del libro *Les publics du Théâtre*, de J.M. Guy y A. Girard (París 1988), que nos parecen suficientemente esclarecedoras:

«Propicia a la expresión de las pasiones esta ideología de la crisis es cegadora, dado que nunca se ha escrito tanto para el teatro, nunca tantos franceses han practicado el arte dramático, nunca la creación teatral ha sido -si se juzga por el número de espectáculos montados- tan viva. ¿Tendrá por tanto el teatro mejor salud de lo que se proclama? Ciertamente no, responde el economista: el teatro sufre de una enfermedad crónica -que William Baumol denomina el "costo disease", la fatalidad de los costos- y que procede del carácter artesanal, algunos dicen arcaico, de la actividad teatral, incapaz de obtener ganancias de productividad. Peor aún, el irreversible crecimiento de los déficits financieros generaría lo que ha dado en llamarse un "déficit artístico", cuya manifestación más temible es sin duda la disminución del número de actores por obra montada y, por vía de consecuencia, la amenaza de desaparición o el declive que acecha a los espectáculos con elencos grandes, y por tanto a la escritura de dichas obras. Esas "leyes" económicas, que han sido precisadas en Francia por investigadores como Xavier Greffe, Xavier Dupuis, Dominique Leroy, Alain Busson, y Dominique Sagot-Duvauroux, no se pueden prácticamente soslayar: pudo soñarse un tiempo con diversificar la financiación adaptando a la pantalla espectáculos concebidos inicialmente para la escena, pero sin hablar incluso de la desnaturalización estética que para algunos representa un ejercicio semejante, el remedio se rebeló económicamente no rentable y, a veces, acentuó el mal que pretendía conjurar. Más recientemente, el aporte de financiaciones privadas, alentado por las políticas nacionales de incitación al mecenazgo, ha podi-

do aparecer como una nueva esperanza si no para invalidar la susodicha ley de Baumol, al menos para aliviar un sector económicamente incurable. Pero los fondos privados, en el momento actual, apenas llegan para los festivales y las grandes instituciones ya provistas de recursos, y además son mínimos.

Estos problemas económicos estructurales se inscriben en un contexto que se presta mal a su atenuación: el de una oferta pletórica de espectáculos para una declinante demanda.»

Para corroborar dicha afirmación, los autores proporcionan dos ejemplos ilustrativos de cómo los momentos de crisis económica y estructural, se ven con frecuencia acompañados de un insólito aumento de la oferta. Aunque referidos a Francia, pensamos que son interesantes también para nosotros:

«Con ocasión de los encuentros organizados en Avignon en julio de 1985 por la Asociación Técnica para la Acción Cultural, en torno al tema: *El comerciante, el artista y los demás*, M. Philippe Tiry, director de la Oficina Nacional de Difusión Artística, señalaba que el número de creaciones dramáticas había pasado de unas doscientas en 1970 a mil trescientas en la actualidad. Otro indicador de esta vitalidad es el crecimiento del número de expedientes de petición de subvenciones examinados por el Ministerio de Cultura. De 123 en 1972, se pasó a 445 en 1980, 851 en 1984 y 1005 en 1986. En cuanto al número de compañías dramáticas pueden citarse dos cifras: el número de compañías profesionales se estima en 1000 por la Asociación Profesional del Espectáculo y del Audiovisual, y el de compañías de aficionados en 3500 por la Federación Nacional del Teatro Amateur.

El regocijante dinamismo de la creación teatral que testimonian estas cifras se contrarresta desgraciadamente con una caída regular de la frecuentación de los teatros. En 1973, primer año para el que disponemos de datos fiables, el 12% de

los franceses de más de quince años iba al teatro al menos una vez al año. Sólo era el 10% en 1981 y la tasa cayó al 7% en 1987. Esta desafección del teatro alcanza a todas las categorías socioprofesionales, a todas las clases y edades. Más aún, el público adulto, numéricamente restringido, tiende al cabo de los años a hacerse cada vez más homogéneo, en una palabra se aburguesa y envejece. Es decir, que tampoco el sociólogo apenas proporciona respecto a la realidad actual del teatro, una mirada más optimista que el economista.»

Los autores concluyen esta primera parte de la introducción a su estudio con un párrafo valorativo concluyente:

«El teatro se encuentra en una situación paradójica: es amado, sostenido con fervor por su público más fiel, suscita vocaciones, sus creaciones son diversas, numerosas e imaginativas. Y sin embargo todo parece abrumarle: la concurrencia de otras distracciones y de los grandes medios de masas, la relativa falta de organización de su red de distribución, la incapacidad de influir sobre los determinantes sociales que limitan su público, los modos de gestión con frecuencia anticuados, las dificultades financieras permanentes.»

Hasta aquí el texto de J. M. Guy y A. Girard. Es evidente que la primera de nuestras lamentaciones deba dirigirse hacia la actitud y nivel analítico de nuestros economistas o comentaristas económicos. Salvando honrosas excepciones, cuando hablan de teatro se limitan a aplicar criterios económicos del más atávico neoliberalismo, exigiéndole la supervivencia por sus propios medios: la taquilla, como legitimación suprema de su existencia y viabilidad actual -alguno incluso pidió que este mecanismo rigiera para el Museo del Prado que, según él, podía vivir con las entradas de los visitantes y que los españoles, tan listos ellos, no dejarían perecer-. Nada les lleva a estudiar las condiciones del fenómeno en sí, las características de su producción y distribución, los medios necesarios para rea-

lizar su trabajo con solvencia, etc. La aplicación mecánica de los principios neoliberales al presente y futuro del teatro, ofrecen sin duda un porvenir sombrío del que son buena muestra algunos países europeos, el Reino Unido de la Gran Bretaña en particular, respecto a lo que ello supone.

De lo que no cabe duda es de que si la pieza del alfarero se ha podido realizar en un tiempo menor y en mejores condiciones, gracias a las adquisiciones técnicas que se han incorporado, el teatro precisa de una cantidad de tiempo mayor que antes para la realización de un espectáculo. Evidentemente no estamos hablando ni de lujos ni de caprichos insensatos, sino de unas necesidades intrínsecas al propio desarrollo teatral, a quienes lo realizan y a las exigencias del público espectador. En el siglo XVII o XVIII, bastaban tres ensayos para estrenar una obra. En su Carta del 14 de junio de 1799, dirigida por Moratín al Corregidor de Madrid, pidiéndole permiso para controlar las representaciones de sus propias comedias, señala entre muchas otras cosas que «se ensayará toda la comedia en el teatro cuantas veces lo juzge conveniente y en los términos que me parezca. Hasta que yo crea, en vista de los ensayos generales, que están los actores en disposición de poder desempeñar con acierto sus papeles, no se pondrá la comedia en lista ni se fijará sin mi consentimiento el día en que se puede representar. Los dos últimos ensayos generales han de hacerse con la decoración y aparato teatral que ha de servir para la representación. La decoración, los muebles de la escena y los trajes de los actores se presentarán con ocho días de anticipación a fin de ver si están como conviene, o se debe hacer alguna reforma en ellos». Don Leandro no sólo descubriría en sus palabras los males de la situación existente sino las vías para superarlos. En lo sucesivo y en la medida que la puesta en escena fue adquiriendo una entidad individualizada mayor, que acentuó en definitiva su carácter de obra única, el tiempo de ensayos aumentó. Ha sido una necesidad para actores, directores, escenógrafos, figurinistas, etc., en ningún caso una ventolera de artistas exquisitos.

Cuando el teatro se producía con escasos ensayos, actores con sueldos no pocas veces de miseria, con decorados que se utilizaban una y otra vez para los espectáculos más diversos, con los primitivos sistemas de iluminación de diabras, candilejas y reflectores laterales que los teatros precariamente poseían, sin ningún tipo de Seguridad Social para los trabajadores del teatro, cabía la posibilidad de asumir el coste de producción con los ingresos de taquilla e incluso dejar beneficios. Un espectáculo podía durar en cartel simplemente tres días porque de inmediato era sustituido por otro. A fines del siglo XIX, si una obra alcanzaba los treinta días de representación constituía un éxito sonado. No hay que asustarse, con la literatura sucedía algo parecido y don Juan Valera confesaba que las ganancias que le había dado la publicación de nada menos que *Pepita Jiménez*, sólo alcanzaron para comprarle un vestido a su mujer. Todavía en los años 40, el precio de una entrada de teatro era superior a lo que cobraba al día un joven primer actor. Desde Moratín y Larra hasta la fecha, tenemos una amplia saga de comentarios sobre todo lo que decimos, tan abundante y prolija que no vale la pena extenderse más.

Todo esto ha cambiado radicalmente. La práctica teatral actual conlleva unas necesidades que como ya hemos señalado, son fruto tanto del propio desarrollo escénico como de las exigencias del público, así como de la presencia de otros medios que compiten con el teatro. Cada espectáculo aspira a ser una obra de arte única, conscientemente, lo cual supone un diseño plástico visual, una organización del espacio, la búsqueda de unas definiciones estéticas y estilísticas que le son propias e intransferibles. Ello repercute en el costo de producción al tener que realizar una escenografía, un vestuario, un diseño de iluminación, etc. para cada proyecto. Por otra parte, los actores, técnicos y otros trabajadores del teatro han conseguido emolumentos respetables, que en la mayor parte de los casos no son sino similares al de profesiones del mismo rango social. Que estos trabajadores tengan además garantizada su Seguridad Social no es sino un derecho inalienable. A pesar del

aumento del precio de las entradas, el montante de las recaudaciones en pocos casos cubre el presupuesto de producción y mantenimiento que entraña un espectáculo en la actualidad. Con ello no queremos decir que el teatro sea caro sino que precisa de unos recursos necesarios, si queremos mantenerlo en niveles dignos y aceptables, no podemos esperar que sea exclusivamente la taquilla quien los soporte. A todo ello habría que añadir que en determinadas franjas de la producción y distribución teatral, los recursos emanados de la taquilla sufren diferentes divisiones entre los distintos agentes teatrales. Es imprescindible tener todo esto presente a la hora de abordar la cuestión.

Es verdad que en este proceso se han cometido notables actos de irresponsabilidad o de picaresca ramplona.

Hemos visto el crecimiento abusivo de los costos de producción, cifras inauditas en la retribución diaria de algunos actores-estrellas, dispendios suntuarios en elementos ajenos al espectáculo en sí y también a su funcionalidad específica (programas, publicidad, etc). Problemas de este tipo se han detectado tanto en el área pública como en la privada de sello más comercial.

Salvando estos procedimientos anómalos por tantas razones, lo cierto es que podríamos afirmar que un espectáculo realizado con un presupuesto riguroso, llenando todos los días sus butacas, puede entrañar pérdidas constantes si nos referimos exclusivamente al binomio: costos de producción y mantenimiento-recaudación de taquilla. Ello puede deberse tanto a que el espectáculo tenga un amplio reparto y producción compleja, como al hecho de que por sus

características propias o por el espacio en el que se desarrolla, acoja a un número de espectadores reducido.

Las razones de la «Ley de fatalidad de Costos» enunciada por Baumol, creo que quedan suficientemente expresadas. En ello radica la necesaria contribución de los poderes públicos e instituciones privadas a la producción teatral, en aras fundamentalmente del mantenimiento de la dignidad del teatro, de su valor cívico y cultural en la plena expresión del término. Pero exige también por parte de los agentes teatrales la aceptación de estos conceptos así como la comprensión de su trabajo como servicio público, lo cual supone la superación de los viejos esquemas del mercado teatral para dotarse de una mentalidad nueva y adecuada a nuestro tiempo y a las condiciones concretas que rodean la práctica teatral.



“Vanzetti”. Autor y director: Luis Araujo. (1993).

¿Todavía Teatro Político?

por J. Sanchís Sinisterra

Pero, hombre... ¿Cómo es posible? ¿Todavía andas haciendo teatro político?», me dijo mi amigo. «Pero si eso ya no interesa a nadie. Mira que eres antiguo...»

El tal amigo -conocido, más bien-, compañero que fue de mis años universitarios, militaba ahora (1989) en las filas de la postmodernidad y ostentaba esa ironía bobalicona con que algunos pretenden remedar al cinismo.

Debo confesarlo: consiguió que me sintiera algo anacrónico. Superviviente de una época remota en la que «teatro político» significaba teatro de izquierdas, y el hecho de practicarlo -como autor, como director, como actor...- implicaba la pretensión de marchar en el sentido de la Historia, de contribuir a la transformación de la Sociedad y, en consecuencia, de preparar el advenimiento de la revolución. Por este orden.

Pero mi incipiente obra -iniciada en marzo del 89- no aspiraba a tanto, qué va. A partir de una anécdota que me contó -y regaló- el dramaturgo argentino Roberto Cossa, había yo imaginado una pequeña historia que pensaba desarrollar con un mínimo de medios dramáticos y escénicos: dos únicos personajes (femeninos), un escenario vacío, unos pocos trastos de vieja utilería y una trama leve, marginal e imposible, sin pretensiones de realismo. Una historia de lealtades absurdas e idealismos trasnochados que, por ello mismo, suscitara la risa y la nostalgia hacia unos valores ya entonces amenazados de descrédito.

De nuevo mi obsesión por encerrar en los estrechos límites del «teatro en el teatro» -ahora, un viejo teatro en desuso, reducto a la vez espectral y germinal- los ecos deformados y atenuados de la Historia mayúscula. Y mi propensión a emplear el humor como antídoto contra la solemnidad y la trascendencia, parásitos inevitables de los «grandes temas».

Porque -no lo voy a negar- tras la pequeña anécdota latía, aún débil y confusamente, un tema de enormes proporciones: como el atisbo de una tormenta que comenzaba a formarse en el Este.

Cuatro años largos ha durado la elaboración de *El cerco de Leningrado*. Cuatro largos años en los que el mundo ha asistido, atónito, al derrumbe de un sistema calificado, por propios y extraños, de comunista. Y a muchos pareciera

que, con él, naufragaba también la utopía revolucionaria de donde surgió, los ideales liberadores e igualitarios que, durante un siglo, han nutrido la esperanza y las luchas de los desheredados de la tierra.

Hasta quisieran proclamar abolido el océano de miseria, opresión y rapiña que hizo posible y necesaria su revuelta.

En estos cuatro años, los personajes de mi historia -Natalia y Priscila, «dos mujeres de cierta edad»- han ido desgranando su rosario de palabras y gestos desatinados, inventando motivos y pretextos más o menos sensatos para justificar su persistencia, su resistencia. Pasito a pasito, tercamente obstinadas, han ido trenzando su caminar sin meta, su larga marcha inmóvil, por el viejo escenario del Teatro del Fantasma, invulnerables al derrumbe material y moral que acontecía afuera.

Preciso es confesar que su autor -éste que os habla-, quizás abrumado y perplejo por el nuevo desorden mundial, las dejó abandonadas durante largos períodos. Meses enteros quedaron suspendidas al borde de una frase, en la mitad de un paso. Otros textos, otros personajes ocuparon entre tanto mi atención y mi tiempo. Pero ellas seguían ahí, testarudas, porfiadas, esperando en el silencio de la página... o quizás rezongando, sordamente impacientes.

Porque tenían -tienen- una misión que cumplir. Misión que, verdad es, nadie les había encomendado. Pero quizás por ello deben alimentarla día a día, año tras año. ¿Quién, si no ese par de rivales entrañables, iba a preservar en piedra y espíritu el teatro que albergó los sueños revolucionarios de Néstor Coposo, marido y amante, cumplidor como el que más, y por partida doble? ¿Dónde albergar la sombra de la llama de un arte que aspiró a cambiar el mundo, si no en este Teatro del Fantasma, ahora amenazado por las ratas, la carcoma, las goteras? ¿Y cómo, en fin, sin su obstinada búsqueda, desvelar el misterio que rodeó la muerte de Néstor, poco antes del estreno de *El cerco de Leningrado*?

Quizás mi amigo -conocido, más bien- tuviera razón y el teatro político ya no interesa a nadie. Pero acaso interese a algunos calentarse al rescoldo de una utopía inapagable, ahora que todo parece anegarse «en las heladas aguas del cálculo egoísta»...

Fundamento y memoria del teatro documento

por Rafael Rodríguez

Todos los textos dramáticos representan valiosísimos documentos de investigación a través de los cuales podemos analizar los problemas que preocupan a una determinada sociedad. Debemos, a estas alturas, estar de acuerdo que en todas las épocas existe un reflejo de la realidad histórico-social sobre los textos dramáticos correspondientes. Ahora bien, a la hora de abordar los planteamientos dramáticos del Teatro Documento, tenemos que observar que se trata de un teatro que toma la realidad histórica, social, política, etc. como plataforma base de su configuración y su posterior transformación escénica para la proyección de esta realidad sobre el público; es decir, aquello que en otros períodos teatrales subyace como algo necesario pero no imprescindible para la configuración del hecho teatral, en este caso concreto se torna además de necesario, imprescindible.

Breve recorrido histórico

De todos modos surgen casos históricos concretos donde el teatro explícitamente documental existe. Intentemos un breve repaso extrayendo aquellas características que para nuestro interés son significativas. (Para este resumen me he apoyado en un artículo de Xavier Fábregas —Primer Acto nº 146,147— donde desarrolla de manera amplia y documental este recorrido histórico).

Ya en Shakespeare encontramos un interés por dar una visión teatral de hechos históricos concretos, su versión histórica la encontramos en las crónicas de reyes: *El rey Juan*, *Enrique V* o *Ricardo III*.

En Shakespeare vemos los inconvenientes que se alzan ante el teatro como plataforma de análisis del presente históri-

co. El autor ha de referirse al pasado si quiere ponerse a salvo de las críticas de los poderosos.

Durante el s. XIX surge un teatro de noticias. Frente a los espectadores se escenificaban noticias recientes para que estos puedan saber que ha ocurrido y cómo ha ocurrido.

Dentro de este tipo de teatro en España destacan:

Robreño, escribe entre 1.821 y 1.823 diversas obras sobre las noticias que llegaban a Cataluña sobre la guerra entablada entre Constitucionalistas y Absolutistas. Son obras escritas en casi veinte y cuatro horas y ensayadas en el mismo tiempo. Su propósito es hacer propaganda de la causa liberal que defiende; es decir, utiliza el documento de la noticia para hacer un teatro político de agitación y propaganda. Si no conocía el final de un acontecimiento lo dejaba en suspenso y anunciaba que cuando llegara la noticia del resultado estrenaría la obra. Algunas de sus obras son: *Mossen Antonio* y *Las montañas de Montseny*.

Otro autor eminentemente documentalista es Ferrer y Fernández, que dirigió la revista literaria *El café*, quien hacia 1.850 escribe obras en favor y apoyo de la invasión de Marruecos por el general Prim. Son obras en defensa de los ideales de la burguesía catalana, que ve en la guerra el elemento fundamental para levantar sus maltrechas economías. En la edición de sus obras se pueden encontrar: Listas de voluntarios, de muertos y heridos; notas que muestran la veracidad histórica de los hechos. Entre sus textos sobresalen los siguientes de títulos tan significativos: *Al Africa muchachos*, *Ya hemos llegado a Africa*, *Ya vuelven*.

Frente al problema de la guerra de Marruecos surge un autor que trata de dar el punto de vista de las clases más populares, Federico Solé. *La butifarra de la li-*

bertad y *La paz de España* son algunas de sus obras.

Demos un salto en la historia para situarnos en los comienzos de la ya desaparecida Unión Soviética, en este período surge el gran reportaje histórico a través del teatro. Meyerhold es por entonces el responsable político del teatro en la URSS y encarga a Evreimov de una serie de montajes donde se evocan los hechos históricos del triunfo de la revolución de 1.917. Se crean, en estos momentos, espectáculos donde la característica principal es su fidelidad histórica, para lo cual se realizan montajes mastodónticos tanto por el número de actores como por los medios puestos para su realización; de este período es *El asalto al palacio de invierno*, no es un teatro crítico, sí más bien místico. Poco a poco se va perdiendo su fidelidad a los hechos y su compromiso neutral para transformarse en montajes de una mística fácil. Meyerhold da marcha atrás con los proyectos ya que se da cuenta de que el esfuerzo que supone montar estos espectáculos no está en proporción a los efectos que se obtienen. Por otro lado, la Unión Soviética tiende hacia un realismo propangandístico alejado del documento; realismo socialista.

Hacia 1.938 aparecen en los Estados Unidos los periódicos vivientes cuya función es similar a los ya aparecidos en la URSS durante 1.923 y 1.937. Intentan informar a los obreros de las fábricas tanto de lo que ocurre en el mundo como de las estadísticas de producción o noticias similares. Son compañías de pocos actores y su problema principal es que no contaban con textos concretos por lo que el material teatral lo estructuraban de forma bastante torpe. Pero también es verdad que consiguieron elaborar algunas obras interesantes como *El zurdo* de Clifford Odets.

Partiendo de estos antecedentes nos vamos a situar en el Teatro Documento propiamente dicho.

Postura ideológica

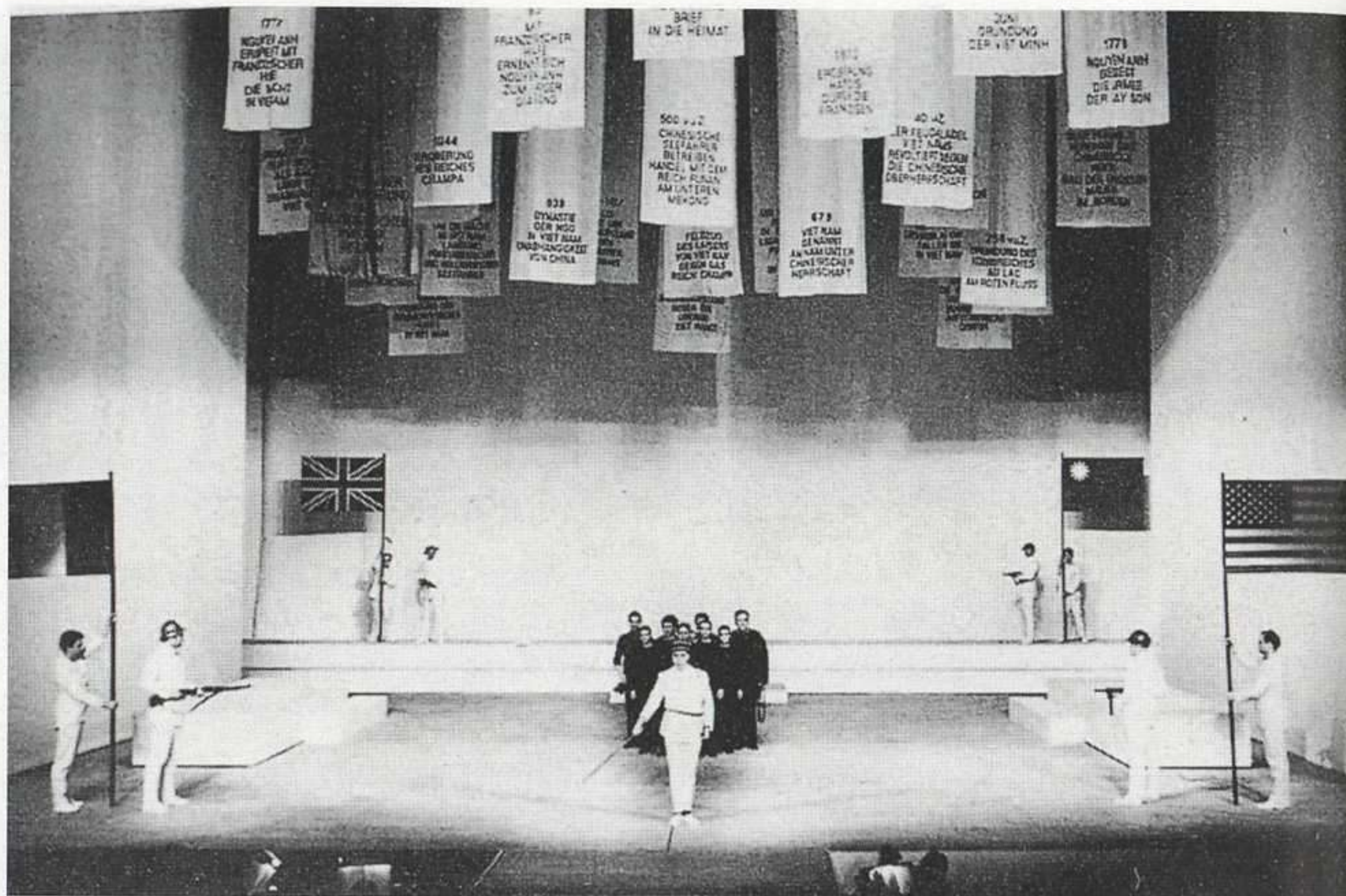
Para poder entender lo que supuso el Teatro Documento hemos de tratar por un instante de situarnos en la realidad mundial que opera cuando éste se genera.

Surge el Teatro Documento en los primeros años sesenta, cuando la guerra fría era la base sobre la que se sustentaba la política mundial del momento. Esta política estaba, a su vez, camuflada sobre un fascismo moral e ideológico, que será a la postre el blanco sobre el que dirigirán sus armas los autores que escribirán bajo la fórmula del Teatro Documento. Es en este período de tensión internacional cuando surgen episodios como la caza de brujas desatada por el senador Mc Carthy contra todo aquel sospechoso de comunismo en Estados Unidos, el proceso de Frankfurt contra 23 dirigentes del campo de concentración de Auschwitz, Vietnam, la oscura muerte de J.F. Kennedy, etc., en todos los casos, una realidad de asuntos que ocultan manos negras, intereses ocultos o bien una desfiguración de la auténtica realidad. Se imponía pues una toma de conciencia, un análisis más minucioso de los hechos para tratar de desentrañar su verdadera identidad, también, y según los casos, una toma de partido. Este va a ser el objetivo o mejor, las líneas maestras sobre las que van a trabajar estos autores. En definitiva un nuevo contacto con la realidad como aproximación a la historia reciente.

Hemos indicado de pasada la actitud fascista que se oculta en los círculos de poder y que contra esta actitud van a luchar los autores documentalistas. Pero es importante profundizar un poco más en la relación entre fascismo y teatro.

Dice Juan Antonio Hormigón en un artículo de 1.971 incluido en su libro *Teatro, Realismo y Cultura de masas*, después de definirnos el fascismo como opuesto radicalmente a la vida y su incompatibilidad con un teatro crítico: «... El fascismo, como forma bélica organizada, fue aplastado y destruido. Los aspectos y actitudes fundamentales que caracterizan al fascismo subsisten sin embargo en nuestro mundo. Ninguno de sus portadores, de sus protagonistas se atreve a calificarse públicamente de este modo, pero su actuación y el conjunto de sus "ideas" no dejan lugar a dudas. El fascismo sigue hoy vinculado en muchos países a las esferas del poder político...». A esta afirmación contundente se añade una pregunta: ¿Podemos nosotros, hombres de teatro, ser impasibles frente a esto?, su conclusión no es menos contundente, ¡No!

Es este NO el que claramente se tras-



Escena de la obra-documento "Discurso sobre Vietnam", de Peter Weiss.

luce en la ideología que emana de los textos de Weiss, Hochhuth, Kipphardt, Graez, Lützkendorf, etc. aún cuando cada uno haya sido más o menos parcial en el tratamiento del fascismo.

Características dramáticas

Para intentar analizar los aspectos dramáticos que caracterizan a una serie de autores que escriben sus textos bajo una misma necesidad de aproximación a la realidad, y no bajo unas mismas características de elaboración teatral, nos vamos a centrar en el autor que dará una verdadera transcendencia al Teatro Documento: PETER WEISS.

Con obras como *La indagación* (1.965), *Discurso sobre Vietnam* (1.967) o *Trosky en el exilio* (1.969) Weiss consigue colocar al Teatro Documento como uno de los últimos movimientos teatrales de importancia mundial. En el prólogo de *Discurso sobre Vietnam* estructura y define las claves de este movimiento. Tratemos de ir desvelando las claves que nos plantea:

a) El autor, que para construir su drama se ha basado totalmente en hechos concretos puestos de manifiesto en los documentos, los informes, las estadísticas, los recortes periodísticos obtenidos durante su investigación del hecho que pretende teatralizar, ha de suprimir todos los elementos que se consideren ac-

cesorios.

Podemos decir, que el autor ha de tratar de liberar «el núcleo y el sentido» de un acontecimiento histórico, de los acontecimientos accidentales, y de las ramificaciones carentes de interés con respecto al suceso.

b) El teatro ha de ser total; partiendo de la documentación existente (dossiers, cartas, balances, comunicaciones de bolsa, entrevistas, etc.) el Teatro Documento va a poner al público frente a una realidad completa y concreta, por lo que cualquier invención del autor ha de ser rechazada por deshonesta. La única libertad posible para el autor estaría encaminada a la elección, formulación y concentración de la materia para la construcción de un producto artístico y ha de serlo, artístico, si quiere justificar su existencia. Por lo tanto la información requiere una elaboración estética.

c) El dramaturgo posee un criterio previo; pero este criterio no viene dado por el material que ha estado manejando. La posición del autor ha de teñir todo el espectáculo.

Respecto a este punto Heinar Kipphardt en su prólogo a *El caso Oppenheimer* nos dice: «...Con objeto de que esta obra adquiriese la forma de un documento actual, tan sucinto como completo, lo cual se estimaba deseable para la escena, era preciso completar y profundizar en ciertos puntos, y en cuanto a ello el autor ha procedido según el principio: Tan poco como sea posible y tanto como sea necesario.



Escena de la obra-documento "Trotzky en el exilio", de Peter Weiss.



El archivo documental de Peter Weiss.

Si un acontecimiento parecía oponerse a la verdad final, ha preferido sacrificar el acontecimiento».

d) La información ofrecida al espectador no debe ser dada de manera inconexa ni ha de ser volcada sobre el espectador. Este debe conservar su poder de apreciación y de crítica.

e) El Teatro Documento no pretende emocionar al espectador colocándole ante una realidad más o menos espantosa, intenta tomar conciencia de un problema y hacerle reflexionar sobre él. Por lo tanto:

e-1 Se exige una distanciamiento entre los hechos narrados y la actitud del espectador.

e-2 Hay que subrayar las contradicciones que subyacen en la realidad para sacar partido de ellas.

f) Los actores pueden en una misma obra representar varios personajes asumiendo simplemente su discurso.

g) La realidad, por oscura que parezca, siempre puede ser explicada y desmenuzada hasta el último detalle.

Para completar el punto de vista de Peter Weiss añado unos extractos de la entrevista realizada por Alfonso Sastre en 1.973.

— Después de hablar de su posición política añade: «El teatro o sirve para hablar de otras cosas o no tiene gran interés».

— Preguntado sobre si el Teatro Do-

cumento es un teatro lineal, dice: «En el Teatro Documento estamos ante una forma unitaria porque en él se describe una situación, un acontecimiento histórico. En el Teatro Documento se trata de representaciones más sencillas, de procesos de grupos, de clases, de fuerzas económicas. Es decir, de una realidad exterior reconocible. Lo que he aprendido del Teatro Documento es a colocar a las personas en una relación muy directa con la sociedad en que viven, una sociedad de clases condicionadas por fuerzas económicas. En todas mis obras existe una des-

cripción muy estricta de la realidad; en ellas aunque el enemigo aparezca (porque lo es) muy poderoso, al final se llega al convencimiento de la victoria futura... Ciertamente que no se ven las soluciones como inmediatas y que nos esperan todavía luchas muy duras».

— Sobre la importancia del Teatro Documento hoy añade: «Todo teatro para ser vigente, tiene que constituirse en una toma de posición política tanto más cuanto que las cuestiones sociales son las más importantes para la colectividad. En el estado actual de los conocimientos políticos es imposible la poesía pura o el drama psicológico. ¡Contra el enemigo con todos los medios formales que sea!».

— Cuando se le pregunta: ¿Cómo conciliar la imaginación y el Teatro Documento?, contesta:

«Es tan importante cambiar las condiciones sociales y políticas de un país como desarrollar en él todas las facultades del hombre. La acción y la fantasía deben encontrarse en el mismo espacio; sin esta unión la acción revolucionaria será un fracaso».

— Respecto a la concepción de LA FÁBULA, elemento de gran importancia en Aristóteles y Brecht, dice: «Para mí la fábula no tiene interés alguno. Yo parto de la posición del hombre en sociedad y de los conflictos que de esa posición se derivan; y para representar esto no hace falta una fábula».

TEXTOS CARACTERÍSTICOS DEL TEATRO DOCUMENTO

<i>El vicario</i>	de Hochhuth
<i>El caso Oppenheimer</i>	de H. Kipphardt
<i>Joe Brand</i>	de H. Kipphardt
<i>Los conjurados</i>	de Graez
<i>El alzamiento inútil</i>	de Graez
<i>El alzamiento de los militares</i>	de Hans H. Kirst
<i>Dallas, 22 de Noviembre</i>	de F. Lützkendorf
<i>La indagación</i>	de Peter Weiss
<i>Discurso sobre Vietnam</i>	de Peter Weiss
<i>Trotzky en el exilio</i>	de Peter Weiss

La práctica teórica de una dramaturgia documental

por César de Vicente Hernando

En otro lugar¹ he definido la práctica teórica y escénica de Erwin Piscator como un corte irreversible con la estética burguesa dominante. Al mismo tiempo señalaba como el director de escena alemán había producido un concepto básico² para entender la nueva problemática que inaguraba su ruptura: el teatro político.

Las tesis de Piscator trazaron una línea demarcatoria que hizo inteligible la distinción entre un discurso científico o ideológico³ para el teatro.

La dramaturgia documental constituye, como ya lo indicara en los años treinta Ramón J. Sender (una década después de los trabajos de Piscator en su libro *Teatro de masas*), una de las formas de este teatro político o de lo que más tarde se ha llamado estética materialista. El teatro no ha sido el único medio en el que se ha desarrollado esta forma: el cine (Vertov), la literatura (Ottwalt), la pintura (Rivera) o las acciones de los «agit-prop» han producido un importante número de obras y textos teóricos de este movimiento, lo que constituye la primera tesis con la que vamos a caracterizar esta forma estética:

Tesis 1: el documento es una condición de producción y no una sustancia genérica.

No estamos pues ante un nuevo género teatral sino, ya lo hemos dicho, ante un medio de producción. En estas líneas trataremos de definir las bases de una dramaturgia documental de signo materialista mediante tesis y de diferenciar aquellos elementos que han quedado como residuos de una problemática ideológica anterior a la ruptura piscatoriana (por ejemplo, el empirismo de obras como *El caso*

Oppenheimer de Heiner Kipphardt, o el historicismo de *El vicario* de Rolf Hochhuth) de los de una problemática científica (por ejemplo, *Canto del fantoche lusitano* de Peter Weiss).

El teatro documental de signo materialista parece sustentarse, según algunos críticos, en varias contradicciones que podríamos resumir mediante tres paradojas: la primera sugeriría que este teatro exteriormente aparece como una prolongación del naturalismo hasta caer en un positivismo estrecho y mecanicista, anti-imaginante mientras internamente se contruiría a partir de elementos estéticos propios de las vanguardias (técnicas de distanciamiento, sociogramas, culturemas, simultaneidades, cinemática,...). La segunda paradoja se refiere a su denominación: el documento presentaría la acción teatral y los personajes objetivamente y sin embargo se declara partidista (punto 10 del manifiesto de Weiss). La tercera negaría la función que a sí mismo se atribuye: con hechos empíricos no puede mostrar lo que se considera invisible (la complejidad del sistema social).

A estas supuestas paradojas suele sumárseles una «evidencia» más: el teatro documental estaría en los límites del arte o se reduciría a una línea secundaria del drama al eliminar la fábula como motor del mismo (así lo explican Sastre y López Mozo, por ejemplo⁴). En realidad estas evidencias son falsas y las paradojas lo parecen sólo a condición de que nos mantengamos en el eje problemático de la estética burguesa: ficción><mímesis><reproducción><representación. El anuncio brechtiano en los años veinte del nacimiento de un teatro no aristotélico significaba que este eje iba a ser quebrado

radicalmente y no invertido (la inversión de una problemática conserva la estructura misma de esa problemática⁵, diremos su lógica productiva). Así pues, sería necesario delimitar muy claramente cómo un cierto teatro documental pudo salir de este eje para llegar a romper la lógica productiva naturalista.

Tesis 2: En el esquema productivo Sujeto>arte>objeto1>objeto2⁶ el documento no sustituye al arte sino al objeto1. El documento es un material histórico y por lo tanto no puede ser reducido a la subjetividad imaginaria del dramaturgo que fija en el naturalismo el origen del objeto1.

Tesis 3: El teatro documento desplaza la ficción (o la reduce a cero incluso) que constituye en el naturalismo la condición fundamental de la producción teatral, incluso en el trabajo del actor. Las normas productivas no están ya pues en lo que hasta ese momento se llamó arte sino en 'lo político' («para mí la fábula no tiene interés alguno. Yo parto de las posiciones del hombre en la sociedad y de los conflictos que de esta posición se derivan»⁷).

Tesis 4: el teatro documental no imita lo que sucede. Los hechos no son por sí solos la realidad. Dice Weiss: «el escenario del teatro documento no muestra ya la realidad momentánea, sino la copia de un fragmento de realidad, arrancado de la continuidad viva». Lo importante no es el verbo sino el objeto1: debe hacerse de una continuidad (la historia) viva (estructurada en niveles contradictorios). O sea, debe producirse esa continuidad viva ya que la realidad sólo es para nosotros fragmentaria y momentánea. En los términos de Althusser todo lo que hace que un hecho sea histórico (documental, diremos nosotros) no es que sea un hecho sino



Arriba: Sociograma para el montaje del "Canto del fantoche lusitano", de Peter Weiss. Abajo: Culturema para el mismo montaje. Dirección: César de Vicente. Grupo Dramático Alcores. (1992). (Fotos: Santiago Viher).

que esté inserto en las formas históricas mismas⁸. Estamos ante un realismo sobredeterminado en última instancia por lo histórico (= lo político).

Tesis 5: el teatro documento no es un historicismo. No toma el conjunto de hechos ocurridos o que están sucediendo por argumento. La noticia no justifica la obra; por el contrario lo que aparece en el escenario es aquello que no es visible y que necesita de un tratamiento dialéctico para poder ser presentado.

Tesis 6: el teatro documental no reproduce en ninguno de los dos términos del concepto: ni los hechos ni tampoco las condiciones en que se produce la obra, tampoco re-vela. Produce algo que no existía antes (es, pues, antiempirista).

Tesis 7: el teatro documento no representa, no sustituye o desempeña las funciones de la sociedad o el público (el asunto de la catarsis, por ejemplo), presenta una realidad única para actores y espectadores.



Tesis 8: el teatro documento es arte y no política. Weiss señala las diferentes condiciones que rigen este teatro y la acción política inmediata. En el caso de la acción política, ésta altera la vida cotidiana; en el caso del teatro no ocurre nada, lo que indica precisamente que está ocurriendo en-otro-lugar: el de la ideología. Es pues una lucha de tendencias (es necesario una toma de postura) en un plano no visible pero que se materializa necesariamente en un lenguaje (diálogo dramático) unos personajes, etc. lo que supone la radical transformación de estos materiales, así, por ejemplo, los personajes no son mostrados como conflictos psicológicos sino como funciones sociales, o la escenografía y los decorados pierden su carácter realista para describir relaciones sociales o geopolíticas. La 'sintaxis' naturalista es descompuesta por el 'collage' o las técnicas de montaje (no estamos en un problema de estilo).

Tesis 9: el teatro documento deja de ser un teatro de autor. El texto en realidad se produce a sí mismo a través del autor/es (en los términos de Macherey). El dramaturgo trabaja en equipo o, al menos, es ayudado por historiadores, sociólogos,... Este es el origen de la oficina de

dramaturgia de Piscator o de los famosos cajoncitos de documentación que utilizaba Weiss.

Tesis 10: el teatro documento no es un reportaje. No traslada unos hechos a la escena, ya hemos dicho que los produce.

Es pues sólo desde esta nueva problemática planteada desde donde se puede entender que las tres supuestas paradojas estaban constituidas cada una de ellas por una proposición falsa, perteneciente a otra problemática. Igualmente podemos explicarnos que no existe contradicción entre vanguardia y documento y que la misma puede articular el discurso de este teatro: en ambos casos se trata de rupturas definitivas.

Tesis 11: el teatro documento informa: da forma o realidad a una estructura social, precisamente aquella que siempre ha quedado encubierta y falseada, pues su pregunta la hace desde fuera de las formas ideológicas que asimilan hasta los discursos críticos.

NOTAS

El texto teórico básico que hemos seguido ha sido el de «Notas para el Teatro-Documen-

to» de Peter Weiss, en *Escritos políticos*, Barcelona, Lumen, 1976. Para una completa bibliografía y un estudio muy concreto sobre el *Canto del fantoche lusitano* puede verse mi «el teatro documental: historia y práctica escénica» en *Espacio vacío*, número 3, pp. 1-15.

¹ «Erwin Piscator: problemática y corte epistemológico» en *ADE*, número 34, febrero, 1994, pp. 81-83.

² Como explica Althusser, no todo concepto es un concepto teórico y no todo concepto teórico representa un nuevo objeto. Cf. Louis Althusser.- *Para leer El Capital*, México, 1985, p. 158

³ Cf. nota 1.

⁴ Para las opiniones de Alfonso Sastre puede verse *La revolución y la crítica de la cultura*, Barcelona, 1970, pp. 45-48. Jerónimo López Mozo escribió un texto para los debates que con motivo de los diez años de la muerte de Peter Weiss organizó el Grupo Dramático Alcores en 1992. Sin embargo, ninguno de los dos autores han explicado por qué estamos ante una modalidad secundaria.

⁵ Althusser.- *Ibid.*, p. 146

⁶ Leeríamos el esquema así: el autor/a hace trabajar al arte sobre un objeto real o imaginario produciendo otro objeto nuevo.

⁷ En «Un diálogo inolvidable con Peter Weiss» publicado ahora en *Prolegómenos a un teatro del porvenir*, Bilbao, Hiru, 1992, p. 102

⁸ Louis Althusser.- *La revolución teórica de Marx*, México, Siglo XXI, 1988, p. 105

SUSCRIPCION A LA REVISTA ADE-TEATRO

NOMBRE:

DIRECCIÓN:

CIUDAD C.P.:

PAÍS:

TELÉFONO:

FORMA DE PAGO:

- Talón Nominal
 Giro postal
 Transferencia bancaria

A partir del n° _____

España y Latinoamérica

5 números 2.500 pts

10 números 5.000 pts

Resto del Mundo

5 números 3.250 pts

10 números 6.500 pts

DATOS BANCARIOS

TITULAR

ENTIDAD

DIRECCIÓN

N° DE CUENTA

CÓDIGO

OFICINA

Firma titular

Firma y sello del banco

Rellenar datos

La indagación, una obra maestra del teatro documento

Una reflexión para tiempos inciertos

por Eduardo Pérez-Rasilla

La resonancia del Marat-Sade ha contribuido tal vez a que otras piezas de Peter Weiss, (1916-1982) permanezcan casi desconocidas no sólo para el público sino para las gentes del teatro. Entre sus textos semiolvidados figura sobre todo La in-

dagación, una de las muestras más singulares del teatro documento europeo de los años sesenta. La reaparición, o el recrudecimiento, de los movimientos xenófobos demuestran que la actualidad de este texto sigue vigente.

La indagación fue montada por Piscator, el director y teórico más significativo del teatro-documento. Se estrenó el 19 de octubre de 1965 simultáneamente en catorce teatros alemanes (4 de la entonces RFA y 10 de la entonces RDA). Tal vez sea ésta una buena ocasión para ponerla en escena cuando se celebra el primer juicio por un asesinato inducido por la xenofobia o cuando se escuchan con demasiada frecuencia en la calle comentarios frívolos sobre los inmigrantes que llegan a España y que son sometidos no pocas veces a un trato vejatorio por parte de las autoridades.

Peter Weiss calificó a *La indagación* como oratorio de once cantos a esta pieza compuesta en 1965. La pieza tiene como base el proceso que se celebró en Frankfurt/Main durante los años 1964-65 contra los culpables del genocidio de Auschwitz. Weiss asistió a este juicio y tomó notas pormenorizadas de lo que pudo oírse en el proceso. También lo hicieron otros dramaturgos comprometidos como Arthur Miller o Max Frisch. A partir de las notas que tomó de las declaraciones de testigos y acusados, ligeramente retoca-

das en cuanto al estilo, confeccionó *La indagación*.

La vergüenza de un genocidio

La selección de los textos ofrece una imagen de los acusados como símbolo de una sociedad envilecedora y degradante a quien Weiss sienta en el banquillo de los acusados. Faltan en los acusados motivos psicológicos personales que justifiquen su abyección, que aparece siempre confiada dramáticamente a la situación política en la que se desarrollaron sus vidas. Se añade a este hecho una nota de sarcasmo o de ironía trágica; la mayor parte de los acusados ocupa ahora puestos preeminentes en la nueva sociedad alemana.

Por el contrario, los testigos muestran con frecuencia una serenidad y un equilibrio magnánimo que contrasta con la actitud a menudo despectiva de sus verdugos. Sin embargo, Weiss rehúye su idealización y nuestra cómo muchos de ellos ante una situación límite también se corrompieron personalmente.

La indagación presenta la estructura

típica del teatro documento con una exposición fragmentada de un material histórico previamente seleccionado. De Brecht ha tomado la finalidad didáctica del espectáculo, que busca avivar el juicio crítico del público. Pero esa técnica distanciadora de Brecht se combina aquí con el lenguaje ritual propio del oratorio —otro de los géneros que alcanzaron un mayor desarrollo durante los sesenta y setenta— y el tono de salmodia o de poema lírico que alterna o se funde con los pasajes narrativos y cuyo origen hay que buscarlo en los textos de Claudel o de Eliot, aunque a algunos tal vez pueda parecerles paradójico.

La estructura fragmentada tiende a ofrecer de manera sintética una información lo más amplia posible sobre el tiempo evocado a través del juicio. La fórmula es excelente técnicamente para establecer una correlación entre dos planos temporales y proceder a un análisis del período histórico al que se remite, pero también —tal vez quepa decir: sobre todo— a las consecuencias que el pasado ha tenido sobre el presente.

La indagación mediante esta técnica de secuencias recoge algunos de los epi-

sodios más crueles de los campos de concentración nazis y presenta un terrible panorama de la condición humana en condiciones extremas. Así, y entre otras situaciones, se describe la llegada de los presos al campo de concentración, conducidos en vagones de ganado, sin las mínimas condiciones sanitarias, sin alimentos y sin consideración ninguna (Canto del andén); se muestra la crueldad con que el responsable de un barracón aplastó la cabeza de un niño contra un muro sólo porque llevaba una manzana... que luego comió el propio asesino (Canto del columpio); se revela la utilización de las mujeres para aberrantes experimentos genéticos (Canto de la posibilidad de sobrevivir); se cuenta la muerte de Lilí Tofler, una muchacha presa en el campo de concentración, torturada y después fusilada con motivo de una carta que había escrito a un compañero de quien nunca dijo su nombre (Canto de la muerte de Lilí Tofler); se insiste en la crueldad de los procedimientos, en la mutilación de cadáveres para experimentos y en la presencia de mujeres y niños —a veces muy pequeños— entre los fusilados (Canto del muro negro); se recuerdan las condiciones inhumanas de las celdas: escasez de espacio y de ventilación, hacinamiento, ausencia casi total de higiene, oscuridad, etc. (Canto de los calabozos); se explica la utilización del gas letal Zyklón B para el exterminio masivo de presos y cómo quienes los utilizaron, constituyeron asociaciones después de la Guerra que empleaban la amenaza y el soborno con los testigos de aquellas matanzas para que silenciasen la verdad (Canto del Zyklón B) y, finalmente se narra cómo después de las gasificaciones masivas los cadáveres eran conducidos a los hornos crematorios. (Canto de los hornos crematorios).

La necesidad de mantener vivo el recuerdo

El proceso tiene lugar cuando han transcurrido veinte años desde que sucedieron los hechos y muchas personas piensan en la conveniencia de olvidar esa realidad penosa:

«Hoy en que nuestra nación nuevamente ha conseguido forjarse un puesto rector, deberíamos ocuparnos de otras cosas y no precisamente de unas censuras que ya hace mucho tiempo deberían haber sido superadas». (Canto XI. Acusado 1).

O se desea matizar el horror de las acusaciones de que son objeto y se recuerda que Alemania era un país en guerra y que muchos de quienes militaron el bando nazi sufrieron o perdieron la vida luchando por un causa:

«Señor presidente, no se debería olvidar en este proceso tampoco a los millones que perdieron la vida por nuestra patria, y no se debería igualmente olvidar todo lo que ocurrió después de la guerra». (Canto XI. Acusado 1).

El dramaturgo es partidario de ahondar en esas heridas, de reflexionar sobre las causas de la barbarie y esboza la conclusión de que toda una sociedad fue culpable: quienes mataron o torturaron, quienes mandaron hacerlo, quienes lo consintieron, quienes lo propiciaron con la educación que dieron a los jóvenes o con la mentalidad que forjaron en su sociedad. Quienes de una manera o de otra fueron cómplices.

«Cuando hablamos hoy de nuestras

experiencias con personas que no estuvieron en el campo, todo aquello les parece siempre algo impensable. Y, sin embargo, son personas iguales a las que allí fueron presos y guardianes. (...) Muchos de los que estaban destinados a representar el papel de presos habían sido educados en los mismos conceptos que aquellos que se encontraban en el papel de guardianes». (Canto IV. Testigo 3).

Es muy frecuente que los acusados se defiendan diciendo que cumplían órdenes y que les era imposible evitar su responsabilidad, pequeña o grande, porque hubieran sido condenados. Se trata de la tristemente célebre eximente de la obediencia debida.

«Según el derecho penal, un subordinado sólo es responsable cuando obra en su conocimiento que la orden de su superior comporta un acto cuyo fin es un delito civil o militar. Nuestros defendidos actuaron con la mejor buena fe y de acuerdo con el principio de obediencia incondicional». (Canto VIII. Defensor).

Señor presidente, todos nosotros llevábamos allí una camisa de fuerza y no éramos más que un número, igual que los propios presos». (Canto VIII. Acusado 9).

No es extraño tampoco que minimicen su culpabilidad, porque se consideraban parte de un engranaje en el cual los hechos que realizaron son interpretados por ellos mismos como hechos inocuos o desligados del tremendo fin al que estaban abocados.

«¿Habré de expiar ahora lo que no tuve más remedio que hacer entonces? Todos los demás lo hicieron también. ¿Por

El Corte Inglés

Colabora en las actividades de la Asociación de Directores de Escena

qué precisamente se me coge a mí?». (Canto II. Acusado 7).

La visión de algunos presos apunta también la idea de que todo contribuyó a la formación de una gigantesca máquina de matar basada en el anonimato y la rutina:

«No mataban por odio ni por convicción, mataban sólo porque debían matar y eso no se podía ni discutir. Sólo unos pocos mataban por pasión». (Canto IV. Testigo 3).

Los mismos presos se contagian de esta atmósfera bárbara e irracional y se convierten en enemigos de sus propios compañeros. El aire del campo se hace así irrespirable y hostil y la culpabilidad se diluye aún más entre todos cuantos habitaban el siniestro campo:

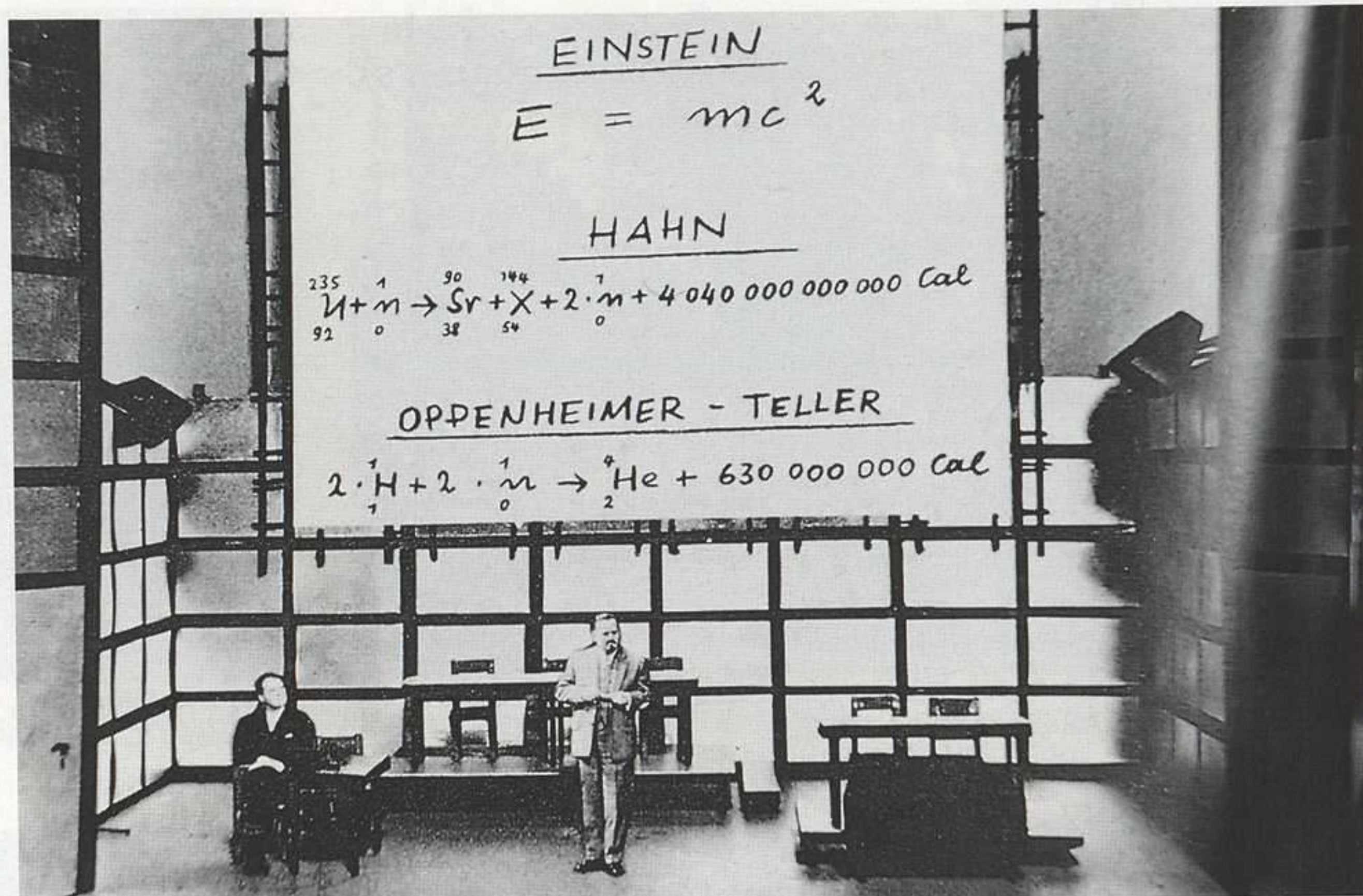
«Familia, hogar, profesión y propiedad eran conceptos que se extinguieron al marcarnos el número. Y comenzamos a vivir según nuevos conceptos, adaptándonos a ese nuevo mundo que para quienes querían existir en él se convirtió en el mundo normal. La norma suprema era conservarse sano y mostrar fuerza física. Yo me colocaba muy cerca de las que estaban demasiado débiles para comer su ración con el fin de apoderarme de ella en la primera ocasión posible». (Canto II, Testigo 5)

La fragilidad moral del ser humano

En suma, Weiss apunta no sólo a una culpabilidad colectiva, sino también a la fragilidad de los modelos de conducta humanos. La vida en el campo de concentración se convierte en una lucha sin cuartel entre todos: autoridades guardianes y prisioneros para tratar de sobrevivir. Reviven así los viejos supuestos naturalistas de Darwin o Spencer acerca de la lucha por la vida o ponen en práctica el «*homo homini lupus*» de Terencio retomado por Hobbes. Los conceptos de moral, de solidaridad, de responsabilidad, de fraternidad, etc. se diluyen ante una situación límite: la supervivencia.

«El dilema entre lo justo y lo injusto ya no existía. Para nosotras sólo contaba lo que pudiera sernos útil en el momento». (Canto II, Testigo 5).

Sólo dos valores mantienen en algunos presos y guardianes un cierto sentido



Escena de "El caso Oppenheimer", de Hainer Kipphardt.

de humanidad y parecen emerger de esa masa amorfa y aberrante en la que se ha convertido la convivencia en el campo: los valores religiosos y el compromiso de carácter político, símbolo de una solidaridad con los demás hombres (Canto IV o Canto V, dedicado a Lilí Tofler).

«**JUEZ.-** ¿Cómo se comportaban los presos que habían de ser ejecutados?»

TESTIGO 3.- Algunos oraban, a otros les oí cantar cantos nacionales o religiosos. (Canto VII).

Sí. Nuestra fuerza consistía en saber por qué estábamos allí. Eso nos ayudaba a conservar nuestra personalidad». (Canto IV. Testigo 3).

«Desde luego los activistas políticos se mantenían solidarios entre sí, se apoyaban y ayudaban mutuamente todo lo que podían. Puesto que yo pertenecía al movimiento de resistencia del campo, era natural que hiciera todo lo posible por conservar sobre todo la vida de los camaradas». (Canto IV. Testigo 3).

La indagación constituye uno de los más espeluznantes testimonios de la barbarie humana. Con esta pieza consigue Weiss un auténtico modelo de teatro documento, y, a la vez, una obra en la que muestra las posibilidades escénicas de temas históricos contemporáneos que posean a la vez un aliento universal.



Escena de "El caso Oppenheimer", de Hainer Kipphardt.



Escenografía de Edward William Godwin para "Elena de Troya", de J. Todhunter. Londres. Hengler's Circus. (1886).



"Las Tres Hermanas", de A. Chèjov. Escenografía de Víctor A. Simov. Dirección: K. Stanislawski. Moscú. Teatro de Arte. (1901).

La puesta en escena contemporánea (y II)

Por Bernard Dort

Repertorio, actores y público

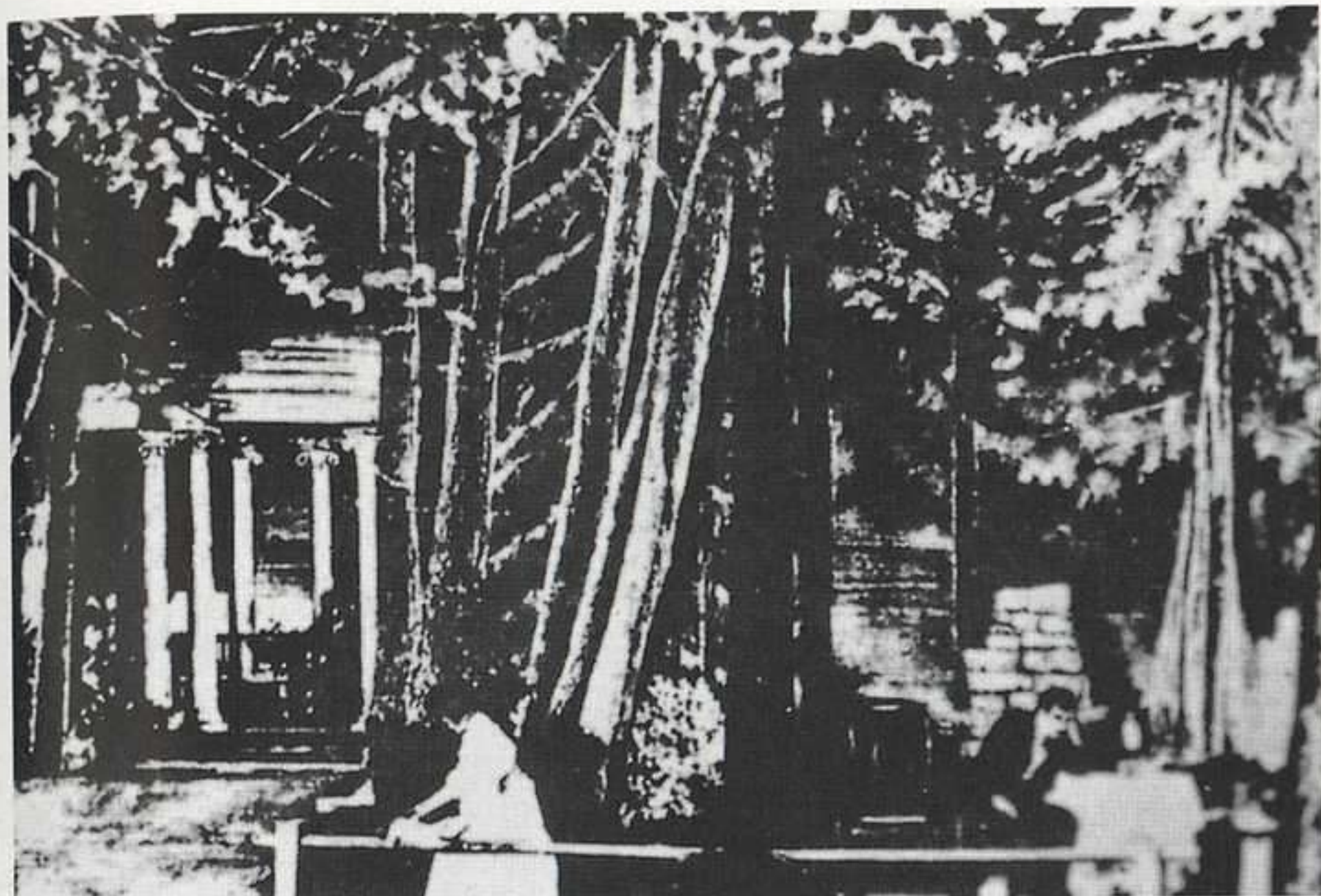
Debemos evocar otros fenómenos fundamentales de la evolución del teatro en el siglo XIX. Entre otros, señalemos la variedad y amplitud crecientes del repertorio. Los teatros no sólo montan piezas contemporáneas y piezas clásicas (antes, éstas eran representadas como obras de época), sino que apelan cada vez más a las piezas extranjeras, que dan en un texto cada vez más cercano al original. Se pasó así del Shakespeare adaptado, afrancesado por Ducis, al de Alfred de Vigny (*Othello*). Desde ese momento se plantean problemas de interpretación: ya no era cuestión de representar un héroe shakesperiano (aun cuando estuviese «arromantizado»), como un personaje de Voltaire, y se impone entonces la preocupación por la verdad histórica de la que ya hemos hablado. Notemos además la influencia que tuvieron las representaciones de los conjuntos shakesperianos ingleses en París: especialmente la que se instaló en el Odeón o en los Italiens desde se-

tiembre de 1827 hasta julio de 1828, y que incluía entre sus comediantes a Edmund Kean. Y señalemos que será necesario sin embargo esperar a Antoine y su *Rey Lear* (en el Teatro Antoine, en 1904) para ver en la escena ya no una adaptación sino una versión fiel e integral de una obra de Shakespeare.¹

Al ser más numerosas, las piezas interpretadas también son más variadas. La ruptura definitiva con la regla de las tres unidades y con el marco clásico de la escena data de comienzos de siglo. Cada vez más los autores sitúan sus obras en medios claramente particularizados, y siempre diferentes. Los mismos papeles escapan a las categorías de los empleos. Como dice Becq de Fouquières en el *Arte de la puesta en escena*,² una obra sobre la que volveré: «Los papeles aumentan en cantidad a medida que se diferencian unos de otros». Y prosigue: «Esta heterogeneidad del arte tiene como consecuencia una diferenciación cada vez más grande entre las imágenes iniciales de los personajes del teatro moderno; por lo tan-

to, un actor se hace cada vez menos apto para cumplir con éxito un gran número de papeles: su imagen se asocia con grupos de papeles cada vez más restringidos. De esto resultaría la necesidad de ampliar indefinidamente el número de actores que componen una compañía de teatro. Esta necesidad tiene como consecuencia inmediata: primero, la desaparición de las compañías de provincia; segundo, la fusión en una sola de todas las compañías existentes en París (Becq de Fouquières precisa: pasando los actores de un teatro a otro sin quedar fijos definitivamente); tercero, la explotación de los teatros de provincia por las compañías de París.»³

Esto, que no está mal encarado, pone también el acento sobre otro fenómeno importante de la vida teatral parisina del siglo XIX: la modificación de su infraestructura. En efecto, con el Segundo Imperio se asiste a la desaparición de las salas populares especializadas en tal o cual género de grandes espectáculos —como la Porte Saint-Martin o la Gaité, en la que había reinado Pixérecourt (al final de su



"La Gaviota", de A. Chèjov. Escenografía de Víctor A. Simov. Dirección: K. Stanislawski. Moscú. Teatro de Arte. (1888).



"La fuerza de las tinieblas", de L. Tolstoi. Escenografía de Víctor A. Simov. Dirección: K. Stanislawski. Moscú. Teatro de Arte. (1902).

vida, éste habla de alrededor de 30.000 representaciones de sus obras). Una parte del «Boulevard du Crime» es demolida durante los grandes trabajos del barón Haussmann...

Todas estas confirmaciones: modificación del espacio escénico, amplitud y variedad creciente del repertorio, desaparición progresiva de las compañías y de las salas especializadas... son convergentes, pero sin embargo no dan cuenta plenamente del advenimiento del director. Lo que sucede es que les falta un denominador común. Creo que lo que nos lo proporcionará es el análisis del público de teatro, o en forma más amplia, de la estructura de la consumición teatral en esta época. Por lo tanto, la hipótesis que propongo aquí es la siguiente: buscar en el advenimiento de la puesta en escena no sólo explicaciones de orden tecnológico sino directamente un fundamento sociológico. Ver en este acontecimiento no tanto el resultado de una diferenciación progresiva de las tareas técnicas (que es una consecuencia más que una causa) como una modificación a la vez cuantitativa y cualitativa del público de teatro: modificación de su número y de su composición, modificación de su actitud frente al teatro.

No hay duda de que en el transcurso del siglo XIX el público de los teatros aumentó de manera considerable. Todavía no se dispone de estadísticas precisas a este respecto. Tal vez sea posible establecerlas.⁴ Pero la tendencia general es incuestionable. Becq de Fouquières se hizo eco de ello (sin duda un eco creciente) cuando en 1884 señalaba: «La Revolución rompió las barreras que separaban unas clases de otras. Francia es hoy en día una democracia. Los más humildes

quieren gozar de los mismos placeres que los más afortunados; de esta manera, desde el fin del siglo último, se puede decir que el público que sigue las representaciones dramáticas casi se ha centuplicado. No sólo es necesaria una mayor cantidad de teatros para satisfacer todos sus gustos, sino que una pieza que antaño se hubiera dejado de dar en la vigésimo quinta a la quincuagésima representación, llega fácilmente a las cien, y aun a las doscientas, y a menudo, luego de este número de representaciones, agotó sólo momentáneamente su éxito»⁵. Sin duda, no hay que tomar a Becq de Fouquières al pie de la letra, y su visión de un público «centuplicado» es excesiva. De todos modos traduce una realidad, y más aún la impresión general, capital en lo que nos concierne, de una multiplicación del público de los teatros.

Esta multiplicación está acompañada de una modificación del público. Este no sólo se acrecentó en proporciones que habría que determinar, sino que se hizo más heterogéneo. Durante la primera mitad del siglo, se impuso una diferenciación: los espectadores de calidad continuaban yendo a los teatros oficiales, mientras que el público popular se vuelca a los teatros especializados (en particular los del Boulevard du Crime). También se puede admitir, muy sumariamente, que bajo el Segundo Imperio los teatros estuvieron frecuentados, en su mayoría, por burgueses. Pero en ese entonces ya se produce una mezcla del público. Como lo señalaba Francisque Sarcey: «Es bajo el Imperio que París dejó de ser una pequeña ciudad para convertirse en un gran caravanserrallo; la demolición de la vieja ciudad llevó bien lejos a una población de pequeñoburgueses amantes del teatro;

los ferrocarriles finalmente terminados volcaron sobre el asfalto de los bulevares a multitudes internacionales ávidas de espectáculos; el bienestar general, en aumento cada día, permitió a una multitud cada vez más numerosa pagarse este placer antaño reservado a los burgueses establecidos»⁶. Allí reside sin duda el hecho capital: desde la segunda mitad del siglo XIX ya no hay en los teatros un público homogéneo y claramente diferenciado según el género de los espectáculos que se le ofrecen. Desde entonces no existe ningún acuerdo fundamental previo sobre el estilo y el sentido de estos espectáculos entre el público y los hombres de teatro. El equilibrio entre la sala y la escena, entre las exigencias de la sala y el orden del escenario ya no se plantea como postulado. Hay que recrearlo cada vez. Se modificó la estructura misma de la demanda del público. Se produjo un cambio de actitud frente al teatro.

El libro de Becq de Fouquières, *El arte de la puesta en escena - Ensayo de estética teatral*, da cuenta muy bien de este cambio, tanto más cuanto que su autor lamenta este estado de hecho, pero se encuentra obligado, con una incuestionable honestidad y a veces con mucha penetración, a comprobarlo. De este modo, señala en un estilo que le pertenece sólo a él: «Las multitudes que ascienden de las tinieblas a la luz, y que desde los bajos fondos de la humanidad se elevan a todos los goces de una vida social superior (...) se interesan no sólo por el desarrollo poético y moral de los personajes sino por el acto que llevan a cabo; no en la verdad general que representan, sino en los rasgos particulares bajo los que se manifiesta la verdad y en el hecho que la produce (...). En una palabra, están emocionados

por la acción trágica e impresionados por ella, como lo estarían por un drama de un juzgado (...). Este nuevo público, virgen de emociones estéticas, al que se dirigen hoy los poetas dramáticos, no está formado para juzgar una pasión o un carácter en sí, independientemente de lo circunstancial de los hechos, pero relaciona esta pasión y este carácter con su experiencia personal y actual, y para apreciar lo que una tiene de horrible y la otra de ridículo, no tiene otra escala que la realidad. (...) Por lo tanto, el público actual se interesa menos en el hombre en general que en los hombres en particular, y ya no concibe a éstos aislados de todas las condiciones de clima, raza, de temperamento y de medio social, como no los concibe separados de las influencias exteriores, de las circunstancias, de los hechos».⁷ Aquí, Becq de Fouquières, que es un adversario del naturalismo, retoma el mismo vocabulario de Zola, hablando «del hombre eterno» de los clásicos y oponiéndole el «hombre psicológico» de los naturalistas. Pero va aún más lejos, y deduce de ello que el espectáculo debe ser, teniendo en cuenta las exigencias de este público que se interesa menos en lo general que en lo particular, la expresión de una realidad independiente, circunstancial. De esta manera se ve llevado a poner el acento sobre el papel de la puesta en escena: «La puesta en escena debe corresponder exactamente al medio social, es decir, debe convenir al estado social de los personajes puestos en escena, y adaptarse a sus costumbres y a sus usos. Sin embargo, y este es el punto interesante, la puesta en escena conquistó un papel cada vez más preponderante en una época relativamente reciente. Antes, se podían haber concebido únicamente tres escenografías, dicho de otra manera, tres medios, un medio gran señor, un medio burgués y un medio popular. Y este último lo cuento teóricamente, porque de hecho no existía y del que la escenografía correspondiente habría sido de una perfecta inutilidad. En realidad lo que tenía lugar era el medio campesino o pastoral (...). Hoy día, a pesar de todo lo que puede subsistir de nuestra antigua división social, no estamos repartidos según las reglas rígidas de una jerarquía inmutable. Los rangos se confunden. En general son el talento y el dinero, mucho más que el nacimiento, los que aseguran una posición social. A esto se debe que en el teatro la antigua unidad escenográfica ya no correspondería en nada con nuestras ideas actuales. Mientras que antaño no había más que un pequeño número de divisiones generales, hoy en día hay una infinidad y asimilamos a nuestras

funciones, a nuestros gustos, a nuestras costumbres, todo lo que nos rodea y participa de nuestra existencia. En una palabra (...) nuestra personalidad moral se refleja alrededor de nosotros hasta sobre los objetos más ínfimos. De allí, el papel de la puesta en escena en las piezas modernas, o por lo menos en aquellas que tratan de traducir en el teatro la sociedad francesa actual, y la necesidad de que todos los elementos concuerden con la personalidad de los personajes representados. Es por lo tanto por una consecuencia lógica que el escenógrafo y el director se convirtieron en tapiceros y de alguna manera en decoradores, y que debieron dar al material figurativo esta fisonomía personal que es la característica de la puesta en escena moderna. (...) A esto se debe que la evolución de la puesta en escena no sea el resultado de un empecinamiento, sino por el contrario, de una transformación insensible de la estética dramática y de la sociedad moderna. De esta manera la puesta en escena adquirió una plasticidad que no había tenido antes».⁸

Escenario y platea

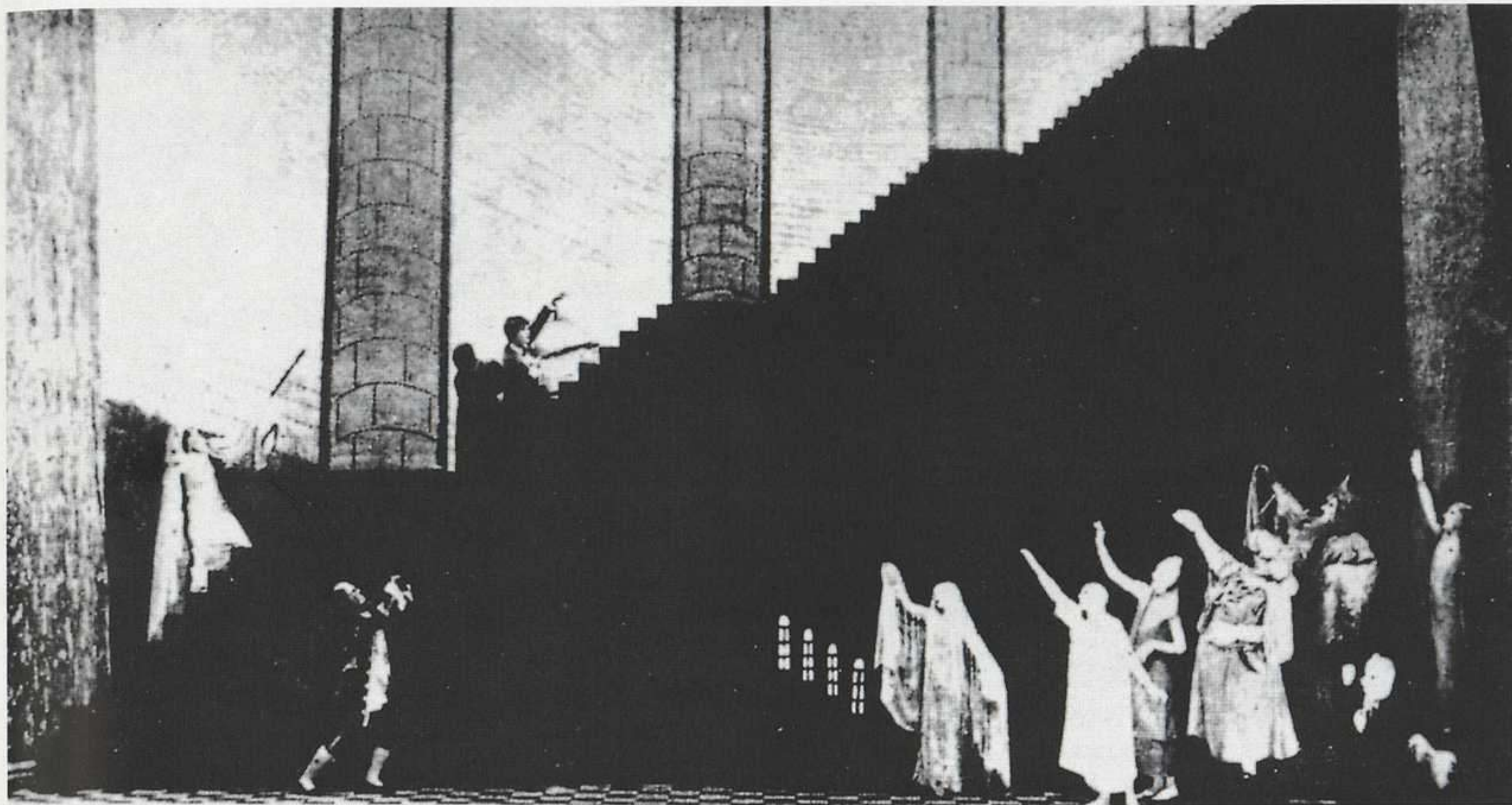
De hecho, lo que se transformó es toda la relación de la escena con la sala. Antes, a una sala socialmente homogénea, correspondía una escena relativamente uniforme (independientemente de ser adornada con variaciones puramente decorativas). Había homología entre una y otra. Como si fuese un espejo, la escena no hacía más que remitir a la sala su imagen. Becq de Fouquières lo dice expresamente a propósito del comediante clásico: «El arte del actor consiste precisamente en objetivar frente a los ojos del espectador la imagen o la idea que éste tiene en el espíritu. Y su representación será tanto más verdadera cuanto menos real sea, es decir, cuanto menos complicada esté con detalles particulares y especiales no observados por la mayoría de los espectadores. (...) El público relaciona la representación que se le ofrece con la idea que se hace del fenómeno y con la imagen que posee de sí mismo; y lo que aplaude, no es la reproducción de una realidad que no le fue dado observar directamente, sino el grado de semejanza de la imagen que se dibuja a sus ojos con la idea que se formó del hecho representado.»⁹ Ahora, esta relación de proyección está rota. Desde entonces, lo importante es constituir sobre la escena una realidad que existe en sí, sin que tenga necesidad de ser sustentada y completada por la mirada del espectador. Y la puesta en esce-

na, es precisamente este ensayo, retomado sin cesar, de establecer sobre la escena la obra dramática en todas las significaciones que puede tener a nuestros ojos —o más exactamente tal como aparece no a todo el público (ya vimos que éste se hizo heterogéneo) sino a aquel que es a la vez el espectador y el actor privilegiado del teatro: el director—.

Becq de Fouquières, parafraseando aún a su adversario, Zola, habla pertinentemente de «trasladar lo relativo al teatro, que hace la riqueza del arte moderno».¹⁰ El advenimiento de la puesta en escena concreta este fenómeno. La intervención del director se hizo necesaria porque, frente a un público cambiante y variado, la obra ya no tiene una significación eterna sino sólo un sentido relativo, referente al lugar y al momento. Anteriormente, un cierto orden regía los cambios de la sala y de la escena; ahora, este orden varía con cada espectáculo y corresponde al director establecer y determinar de qué manera será recibida y comprendida la obra por el público.

Tal vez sea esto lo que yo he llamado, de manera un poco ambiciosa, la «condición sociológica de la puesta en escena». Lo hemos visto: esta última no surgió sólo de la transformación y multiplicación de las técnicas escénicas, tampoco fue impuesta *ex nihilo* por un solo hombre (Antoine en Francia). Su advenimiento coincide con una profunda transformación en la demanda del público de teatro y con la introducción, en la representación teatral, de una nueva dimensión: la de lo relativo, que es de orden histórico. En el origen —por ejemplo con Antoine— se trataba sobre todo de precisar el medio y la época, de inscribir irrefutablemente la obra en su realidad histórica y social. Antoine decía: «La puesta en escena debería tener en el teatro el oficio que tienen las descripciones en las novelas». De esta manera, las puestas en escena naturalistas se contentan en apariencia con reconstruir alrededor de la pieza un entorno exacto de los personajes y de la acción. Pero ya hacen más que esto: entre la obra y el espectador, introducen la mediación de un espectáculo historizado. Con Antoine, durante su dirección del Odeón, no solamente ya no se representan los clásicos con vestimentas del siglo XIX (por otra parte ya se había dejado de hacerlo desde comienzos del siglo), sino que se busca interpretar algunos de ellos en la forma en que se lo había hecho, durante su creación, en el siglo XVII.

Se espera que el espectador goce menos de la semejanza de la obra con esta «imagen que posee en sí mismo de ella»



"El pájaro azul", de M. Maeterlinck. Escenografía de V. E. Egorov. Dirección: K. Stanislawski. Moscú. Teatro de Arte. (1908).

que de la distancia que lo separa de esta obra y de la singularidad de ella. Aquí, ya está completamente trazado el camino que conduce de Antoine a Brecht, es decir, de una representación teatral cerrada en la imitación escrupulosa, ilusionista, de una realidad fragmentaria y fija, a la evocación amplia y no ilusionista de la realidad en sus incesantes transformaciones.

Naturalismo, realismo: la historicidad

Se ve cómo desde sus mismos orígenes la puesta en escena moderna conserva su vocación historicista (a este respecto, podría ser interesante interrogarse sobre una cierta incompatibilidad entre la puesta en escena y la representación de una tragedia, al negar ésta la Historia, o ser de alguna manera superior a ella, como escribía Aristóteles, y reinscribiendo aquélla a la tragedia en una perspectiva histórica). Su advenimiento coincide en efecto con el momento en que la heterogeneidad del público rompe la concordancia fundamental entre la sala y la escena, esta especie de *consensus* mutuo gracias al cual uno se entiende a medias palabras, sin que estén precisadas las «circunstancias». La puesta en escena sustituye entonces a esta entente por mediación de un «maestro de la escena» que se limita primeramente a materializar esas circunstancias, y que por consiguiente, tomando el partido de la distancia entre la obra y el público, encontrará en el

teatro un medio de hacernos tomar conciencia de nuestra historicidad (Brecht). Pero a la inversa, este «maestro de la escena» podrá también tratar de llenar esta distancia y de restablecer la unidad entre la escena y la sala por una íntima comunión entre los espacios mismos del espectáculo. A la realidad de la puesta en escena, que es «trasladar lo relativo al teatro», opondrá la visión de una creación autónoma, cerrada en sí misma y absolutista. El director aspirará entonces a la evocación de un único creador teatral. Pretenderá ser el único «artista de teatro» —el artista de este teatro futuro que, según Craig, «compondrá sus obras con el movimiento, la escenografía, la voz». Y es significativo sin duda que Craig, soñando con el teatro como un lugar de comunión, haya montado pocas piezas, y se haya limitado a su propio teatro ideal, tal como lo expresó en sus textos y en sus proyectos.

Pero esto nos aleja de nuestro tema inicial y se adelantó sólo a título de hipótesis. Por el momento nos basta, luego de haber tratado de evocar las condiciones de su advenimiento, con esbozar qué es, desde hace cerca de un siglo, el *status* estético de la puesta en escena moderna. Consiste sin duda, como se dijo con frecuencia, en una perpetua tensión entre un texto y un espectáculo. Pero también es posible definirlo más profundamente como una lucha entre la vocación historicista de la puesta en escena y la tentación absolutista y subjetivista del director, por la doble búsqueda de un espectáculo

abierto fundado en la distancia y la comprensión del espectador y de un espectáculo cerrado que postula una comunión total entre la sala y la escena. Ahora bien, es esta contradicción fundamental que no se sabía resolver en absoluto ni en un sentido ni en otro, lo que hace de la puesta en escena un arte, más que un conjunto de técnicas escénicas. Ella es la que nos autoriza a estudiar el teatro contemporáneo no sólo desde el punto de vista de la dramaturgia o de la evolución de las técnicas, sino como arte de la representación teatral.

¹ Este problema está estudiado, entre otros, por Jean Jacquot, en su excelente y preciso: *Shakespeare en Francia, puestas en escenas de ayer y de hoy*, en la colección: «Théâtres, fêtes, spectacles», Le Temps, París, 1964, Cfr. especialmente pp. 41 y ss.

² L. Becq de Fouquières, *El arte de la puesta en escena - Ensayo de estética teatral*, G. Charpentier y Cía, París 1884.

³ Cfr. L. Becq de Fouquières, obra cit., pp. 207-208.

⁴ Desgraciadamente no he encontrado nada al respecto en una obra recientemente aparecida en Maurice Descottes: *El teatro y su público*, Presses Universitaires de France, París 1964.

⁵ Cfr. L. Becq de Fouquières, obra cit., pp. 27-28.

⁶ Citado por Maurice Descottes en la obra ya mencionada.

⁷ Cfr. L. Becq de Fouquières, obra cit., pp. 243-245.

⁸ Idem, pp. 78-83.

⁹ Idem, pp. 182-186.

¹⁰ Idem, p. 268.

Movimiento teatral ONCE

Coordinación: Reyes Lluch

El Movimiento Teatral ONCE es lo que se llama un movimiento sociocultural de base, provocando tanto un evidente proceso social de integración, como una línea de trabajo cultural en su faceta artística. Dentro de esta línea artística el plan de acción preve varios niveles de funcionamiento: el más básico y cotidiano es la atención a los circuitos teatrales de base existentes en la zona próxima a cada Agrupación: Centros Culturales, Centros Sociales y Pedagógicos, Muestras y Certámenes locales, etc. De atender ese nivel se ocupa la propia Agrupación, que mantiene un plan de difusión y un contacto con las instituciones culturales de su zona.

En realidad es ahí donde se encuentra el quid del funcionamiento de las Agrupaciones, el campo natural específico que justifica su mantenimiento y desarrollo. Sin embargo ningún hecho artístico tiene interés como tal si queda constreñido a un localismo excesivo o a una exclusiva función social o de otro tipo.

Es por ello por lo que la ONCE provee la posibilidad de incluir Agrupaciones en eventos teatrales de envergadura Estatal y el intercambio de Agrupaciones de una a otra zona o Comunidad. Este año, y dentro de ese programa de amplio circuito y de intercambio de zonas, la Agrupación "La Luciernaga" de Madrid fue programada durante una semana en el Teatreneu de Barcelona, mientras que "Sa Boira", Agrupación de Palma de Mallorca, ha sido programada en el Festival de Otoño de Madrid actuando en el Teatro Albéniz.

Ambas acciones han sido las primeras de su tipo en la historia de las Agrupaciones teatrales ONCE y su resultado, en expresión de ambas partes -por un lado la ONCE y sus afiliados participantes en estos eventos y por el otro Teatreneu y el Festival de Otoño- ha constituido una rica experiencia que quieren repetir y ampliar en próximas ocasiones.

Podemos y debemos, no obstante, realizar un análisis crítico de estas actividades con objeto de que en el futuro la colaboración se desarrolle correctamente. En el caso concreto del Festival de Otoño, la programación-

nuestro juicio excesivamente inflada de compañías, espectáculos y campos de actuación- provoca que las acciones concretas, e incluso el interés específico de cada espectáculo, quede difuminado en ese espeso bosque de programaciones. El apartado en el cual se incluyó la Agrupación "Sa Boira", se denominó Nuevos Públicos y sólo contenía, además de esa Agrupación, una función infantil. Era por tanto un apartado que transformaba una idea interesante -los nuevos públicos- en algo en la realidad carente de contenido.

No olvidemos que el movimiento teatral ONCE va dirigido en principio a todo tipo de públicos, siendo sólo la dinámica y estilo de cada Agrupación la que decida su público característico. Ese pensamos que debe ser el correcto significado de la palabra integración.

Sin embargo lo más coherente sería programar las Agrupaciones de Teatro ONCE, dentro de la Muestra Alternativa que, con gran acierto, el festival viene incluyendo en su programa. Este es quizá, fuera de alguna excepción, el campo natural de las Agrupaciones Teatrales.

Pienso que el Festival de Otoño es consciente de estas cuestiones y que, si se vuelve a repetir la experiencia en futuras ediciones, se buscará un planteamiento de programación mejor articulado dentro del programa general.

Aparte de esas consideraciones, el participar en un evento cultural de esa magnitud ha sido muy positivo para la dinámica de desarrollo del movimiento, para la motivación de los afiliados participantes en las actividades teatrales y, en general, para que el proceso de integración de las personas con minusvalías dé un paso hacia la caída de barreras y, en definitiva, hacia la normalización. Esa visión amplia, y no exclusivamente elitista, es un mérito evidente de los organizadores del Festival de Otoño. Esperamos que, en el futuro, otros festivales y muestras - existe alguno de ellos que incluso subraya su enfoque social- sigan estos pasos y cuenten con estas Agrupaciones en su programación.

R. Lluch



"Los buenos días perdidos", de A. Gala. Dirección: Mónica Carlevaro. Agrupación ONCE «La Luciérnaga» (Madrid). (1994).

La ONCE en el Teatreneu

por Josep Salvatella*

Nuestro mundo actual gira en el entorno de nuevas posibilidades técnicas cuyo incremento acelerado justifica el nombre que damos a nuestro tiempo: la era de la comunicación. En este entorno tecnificado los medios audiovisuales constituyen la piedra angular de nuestra unificación

cultural y, por tanto, de nuestra cohesión social. Si damos un breve repaso a los avances de los multimedia en informática o de los nuevos ingenios electrónicos, veremos infinitas posibilidades para modificar las artes: la realidad virtual, la animación por ordenador,...

Podemos, pues, hoy por hoy, considerar los medios audiovisuales como el factor determinante de nuestro entorno inmediato. Entre las múltiples implica-

ciones que este hecho comporta está el peligro de que las personas con discapacidades sensoriales corren el riesgo no sólo de quedar al margen de este desarrollo técnico sino también del desarrollo cultural y, por tanto, quedar relegados en la propia dinámica social.

La ONCE, para salvar esta problemática y a la vez abrir nuevas perspectivas a personas con discapacidades, ha desarrollado un programa de inte-

*Director del Teatreneu. Barcelona



"Los buenos días perdidos", de A. Gala. Dirección: Mónica Carlevaro. Agrupación ONCE «La Luciérnaga» (Madrid). (1994).

gración que, incluso, aprovecha las posibilidades de estos medios técnicos. TEATRENEU se enorgullece de formar parte de estas iniciativas que contribuyen no sólo a desarrollar las artes escénicas sino también especialmente, a integrar personas con deficiencias sensoriales.

Sin embargo, ambas instituciones ponemos el énfasis en la precaución de no caer en una integración superficial: no se trata únicamente de buscar fórmulas que provisionalmente cubran las lagunas que dejan los sentidos, sino de buscar soluciones. El objetivo es que todas las personas con discapacidades puedan disfrutar del teatro pero también vivirlo.

En esta línea, Enrique Servando, Director General de la ONCE, en un artículo publicado en esta misma revista, manifestó que a un ciego el Teatro le dispone ante la vida de otra manera y que, por esta razón, su Organización fomenta las actividades culturales. Se trata, pues en este caso, de buscar fórmulas para una formación integral de la persona.

TEATRENEU en 1993 subió al escenario a M^ª Angeles Cebollero, una actriz invidente, interpretando a una ciega en *L'Amant Bilingüe* (*El Amante Bilingüe*) y, en noviembre de este año, ha programado la obra *Los buenos días perdidos* interpretada por la Agrupación Artística "La Luciérnaga". Sobre esta última, el crítico de la Vanguardia Joan-Anton Benach, comentó en un artículo publicado en ese diario el día 27 de noviembre, bajo el título *La lección de la Luciérnaga*: «Los integrantes de la Luciérnaga no tratan tanto de ocultar su ceguera como de plasmar su capacidad por contar y vivir una historia con la misma efectividad comunicadora que lo harían de no ser ciegos». Los integrantes de la Agrupación, por su parte, comentaban que el teatro les da ganas de vivir.

Un difícil equilibrio en el escenario, una lucha por no convertir la representación de la obra en algo que dé pie al paternalismo del espectador o al asombro de quien piensa que un actor ciego busca pasar por vidente. Pero, también para el público un programa de integración aprovechando la misma tecnología que, a menudo, deshumaniza nuestro



"La pereza". Dirección: Mónica Carlevaro. Agrupación ONCE «La Luciérnaga» (Madrid). (1991).

entorno olvidando las discapacidades sensoriales: los sistemas AUDESC y VIDEOTEXT.

Estos sistemas nacen con este espíritu intentando conseguir que ciegos y sordos puedan disfrutar de la obra de teatro y, al mismo tiempo, compartirla con los demás espectadores. El sistema AUDESC es una descripción sonora que explica todo aquello que es importante para seguir la obra teatral pero que no está manifestado implícitamente en ella mediante sonidos (por ejemplo: la descripción de la escenografía, los objetos que asen los actores,...). El VIDEOTEXT es una descripción visual que, actualmente y de forma provisional, se realiza mediante el lenguaje escrito pero que está inmersa en una investigación del Departamento de Animación de la ONCE para realizar la descripción en el lenguaje propio de las personas sordas: el lenguaje de los signos.

Estos sistemas ya estuvieron en funcionamiento en el TEATRENEU en la temporada pasada con la obra *La Mort i la Donzella (La Muerte y la Doncella)* y, ahora, en la temporada actual 94-95, vuelven a incorporarse con *Los buenos días perdidos* y el *Diari D'Anna Frank (El Diario de Ana Frank)*, siendo el objetivo de TEATRENEU que sean habituales y permanentes no sólo en nuestro teatro sino en todos los teatros de Cataluña. Prueba del interés que despertaron es que, a raíz de su primera incorporación en nuestra sala, se tramitó una proposición no de ley en la Comisión de Cultura del Parlamento de Cataluña para que fueran incorporadas a los teatros y cines públicos dependientes de la Generalitat.

TEATRENEU incorpora estos sistemas a su programación con la vocación de tenerlos habitualmente en su sala y llevarlos juntamente con sus produccio-

nes por toda Cataluña, para que las personas discapacitadas puedan gozar de la obra con toda comodidad. Al mismo tiempo, de los intercambios entre ambas instituciones se está forjando un proyecto conjunto para llevar a todos los escenarios de Cataluña una producción artística representada por videntes e invidentes, como plena integración, incorporando los sistemas AUDESC y VIDEOTEXT (éste último realizado ya en el lenguaje de los signos).

TEATRENEU asume conscientemente un handicap: sus barreras arquitectónicas. El gran número de escalones constituyen un serio impedimento para que otros colectivos puedan acceder a nuestra sala. Así, uno de nuestros objetivos prioritarios es instalar un ascensor que resuelva esta situación y abra las puertas de nuestro teatro a muchas más personas con problemas de discapacidad.

Alicante

La sensatez y la utopía

por José Ramón Fernández

Para la Historia, o al menos para la pequeña Historia de la literatura dramática en nuestro país, es posible que la segunda Muestra de Teatro de Autor Español Contemporáneo quede en el recuerdo por el estreno de *¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?*, la obra por la que Alfonso Sastre quisiera ser recordado: una de esas obras grandes que ponen la marca entre el genio y la corrección, una obra que dibuja un personaje tan grandioso y tan terrible que se diría que ha nacido el hermano mayor de Max Estrella. Ni esto ni el trabajo excelente de director y actores serán olvidados por quienes hemos podido verlo, y a quien le parezca una opinión demasiado alegre le habré de remitir a las de dos amigos con seriedad más comprobada, como Enrique Centeno o Javier Villán.

Pero la Muestra de Alicante alarga su aliento más allá de éxitos concretos, más allá de títulos y nombres: nos encontramos ante un intento equilibrado que se proyecta hacia la normalización de aspectos fundamentales en este oficio.

En primer lugar, la organización y la economía. El sentido común y una cierta visión de nuestro país eran los mejores consejeros para buscar acuerdos: así, esta edición fue precedida por la firma de un convenio entre la Consellería de Cultura de la Generalitat Valenciana, el Ayuntamiento de Alicante, la Diputación, el I.N.A.E.M., la Caja de Ahorros del Mediterraneo y la S.G.A.E.; estas instituciones se comprometían económicamente con el proyecto, aportando

cifras que variaban entre los cuatro y los quince millones, llegando al presupuesto global de cincuenta millones con que contó la muestra.

Para la programación de la muestra, su director, Guillermo Heras, contó en esta ocasión con la ayuda de una comisión asesora en la que estaban representadas todas las instituciones participantes. Esta comisión hubo de estudiar las propuestas de más de cien compañías, tratando de encuadrar su análisis en criterios amplios en cuanto a edad, estilo, territorio, de modo que pudiera presentarse una muestra abierta y plural.

De este modo se pudieron ver espectáculos de nueve comunidades autónomas, con nombres como Antonio Buero, Alfonso Sastre, José Luis Alonso de Santos, Francisco Nieva, Luis Araujo, Sara Molina, Javier Maqua o Lluís Cunillé. En una semana, una agenda apretada para que los espectadores alicantinos pudieran presenciar trece espectáculos en teatros, más tres espectáculos de calle, más seis de cabaret, más cinco de teatro infantil. La reflexión sobre la autoría se renueva y cobra vida con nombres como Alfonso Plou entre los escritores de las piezas de Cabaret, Alfonso Zurro en las de calle o Maxi Rodríguez y Bernardo Atxaga en las sesiones infantiles.

Pero los veintisiete espectáculos exhibidos fueron sólo una parte del abanico de actividades ofrecidas por la Muestra:

La Muestra fue un espacio para el homenaje a Francisco Nieva, que se sorprendió ante el trabajo de investiga-

ción que había llevado a la Exposición inaugurada sobre su trayectoria como escenógrafo, figurinista, director de escena y escritor, y que a lo largo de un lunes maratónico se vio rodeado de amigos de su obra en la recepción del Ayuntamiento, en la mesa redonda moderada por Ríos Carratalá y en el estreno por parte de una joven compañía de su bello *Manuscrito encontrado en Zaragoza* tras el cual fue nuevamente agasajado por las autoridades.

A lo largo de los siguientes días se desarrollaron otras cuatro mesas redondas: «Teatro infantil», «En memoria de Lauro Olmo», «Cine y Teatro» y «La traducción de textos teatrales». A estas mesas se añadieron un «seminario de Dramaturgia» impartido por José Luis Alonso de Santos y la presentación de publicaciones de varias editoriales, a la que la Muestra sumó los números dos y tres de su colección, con obras de Sergi Belbel, Paco Sanguino y Rafa González, Francisco Zarzoso y Chema Cardeña. Por último, se desarrollaron seminarios sobre «Edición de Textos teatrales» y «Cine y Teatro».

Por supuesto, el intercambio de información entre los profesionales -Alejandro Tavera, gerente de la Muestra, le daba vueltas a la idea de que todas estas actividades paralelas se desarro-



"¿Dónde estás"



¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?", de Alfonso Sastre. Dirección: Konrad Zschiedrich. Eolo Teatro. (1994). II Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos de Alicante.

llasen a lo largo del año, de modo que la Muestra mantuviese su presencia en la ciudad permanentemente- resultó fructífero y de un gran interés, pero los protagonistas de la Muestra eran el público y el escenario. Un escenario que volvió a presentar obras dignas y en ocasiones excelentes de autores españoles vivos -por cierto, muchos de ellos directores de escena, y no pasa nada-

y un público que desde los críos que abarrotaron todas las sesiones de teatro infantil a las ancianas que a mi lado apludían el montaje propuesto por Konrad Zschiedrich -que algún programador renunciará a contratar, así somos -mostró el interés que se echa a veces de menos en el madrileño. Un público que acudió con regularidad, agotando las entradas en ocasiones, a todos los

espectáculos de pago -1.200 y 800 pts- y reventó los espacios de cabaret; servidor tuvo que subirse a la barra del Clan Cabaret para atisbar los pétalos de rosa pegados en la espalda de las Siamesas del Puerto.

Al final, el horizonte de una tercera Muestra, y el objetivo de seguir transitando con buen juicio entre la sensatez y la utopía.

XV Muestra Internacional de Teatro de Valladolid

Una reflexión práctica sobre los centros de producción teatral

por Javier Dámaso

La decimoquinta edición de la Muestra Internacional de Teatro de Valladolid, celebrada del 16 al 27 de noviembre, ha supuesto la confirmación de una nueva andadura iniciada en 1993. Con la incorporación, el pasado año, de un modelo temático, haciendo girar cada edición en torno a una idea o un discurso central, "La Muestra" de Valladolid ha recibido un impulso, y ha ganado en coherencia como certamen, al hacer una aportación particular, desde sus modestas posibilidades, al panorama español. Aquí se demuestra que aunque los recursos sean escasos, cuando se administran con criterio, los resultados pueden multiplicarse. La presente edición se ha dedicado a los Centros de Producción Teatral. Acudieron seis espectáculos para presentarse sobre la escena como propuestas de trabajo, bien de Centros, propiamente dichos, o de creadores con una trayectoria vinculada a los Centros de Producción: La «Ópera de Pekín de Lu Kuang», el «Teatro Rustaveli» de Georgia, el «Odin Teatret», el «Centro para la Experimentación y la Investigación Teatral» (CSRT) de Pontedera, la última producción del «Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas», que coincidió afortunadamente con la concesión del Premio

Nacional de Teatro a Guillermo Heras, y «Producciones Andrea D'Odorico», con el último espectáculo de Miguel Narros.

Mario Pérez Tápanes, director del festival, decía en el programa de mano que era difícil realizar una Muestra que, en tan pocas sesiones, ofreciese una completa visión alrededor de los Centros de Producción. «La posibilidad que tenemos hoy es la de enfrentarnos a propuestas teatrales muy diferentes, en las cuales, de una u otra forma, ha existido o existe la concepción de CENTRO desde fundamentos tan distantes como en la realidad lo están los países representados por ellos.»

Los espectáculos han generado, de este modo, la línea de un discurso sobre los Centros de Producción teatral, cuyo eje principal se colocaba en torno a la experiencia del «Odin Teatret» y su director Eugénio Barba. Además de su espectáculo, Barba impartió un seminario para directores de escena y el «Odin» mostró cuatro propuestas escénicas en las que desmontaban, con la frescura del niño que rompe su juguete para mirar el interior, e infinita consciencia, su método de trabajo, exhibiendo la trastienda.

Colocada a mitad de festival, sólo una Mesa Redonda, que no pudo con-

tar con la intervención de todos los participantes en el certamen, al no coincidir juntos en el tiempo, trasladó el discurso práctico al debate teórico con presencia de público. En ella, moderada por Fernando Herrero, intervinieron Julia Varley, actriz del «Odin», Luca Dini, director de producción del Centro de Pontedera, Guillem Jordi Graells, del «Teatre Lliure», Ricardo Iniesta, director del «TNT» (Territorio de Nuevos Tiempos) y del «Teatro Atalaya», Antonia Arranz, directora-gerente del Teatro Juan Bravo de Segovia, y Fernando Urdiales, director del «Teatro Corsario». Enmarcados en este debate, transitaron los espectáculos, y únicamente desde esta perspectiva puede contarse lo que fue esta XV edición de "la Muestra" vallisoletana.

La «Ópera de Pekín de Lu Kuang»: Una Sólida Tradición.

El arte oriental ha sido uno de los puntos de mira de los grandes maestros del teatro moderno occidental. La presencia en Valladolid de la «Ópera de Pekín de Lu Kuang» suponía mostrar un referente en el que sobresalen dos rasgos característicos. Por un lado, la integración del arte escénico en un uni-



«Desorden en el paraíso», Lu Kuang Peking Opera Troupe. XV Muestra Internacional de Teatro de Valladolid. (1994). (Foto: C. Arranz).

verso cultural, el chino, desde el apego y el respeto a la tradición, pero reafirmando, con su mantenimiento por medio de la representación, su actualidad y perennidad. El otro rasgo, conectado con el anterior, consiste en la pervivencia de un signo teatral codificado que el actor debe reproducir como una partitura, insuflándole vida, al mismo tiempo.

Lu Kuang -miembro de una familia de actores y cantantes célebres, sus padres y abuelos lo fueron- inició su formación a los nueve años y estudió desde los diez hasta los dieciocho en la Escuela de la Ópera de Pekín.

La «Revolución Cultural» (1966-

1976) supuso la marginación y la exigencia de reeducación, e incluso de trabajos forzados, para muchos artistas del teatro tradicional. Entre ellos el propio Lu Kuang, que, pese a todo, continuó entrenándose en los pocos momentos de tiempo libre de que disponía. Tras huir a Taiwan, pudo reiniciar su carrera y crear su propio Centro. Su Ópera está entre las más tradicionales y originales que existen en China.

Llegaron a Valladolid de Viena y París, y es la primera vez que actúan en España.

Desorden en el paraíso, el espectáculo presentado, es un pasaje de un ro-

mance clásico chino, *Viaje hacia Occidente*. Nos muestra la historia del Rey de los Simios. Uno de los personajes más representativos de la mitología china; irreverente y temerario, ataca y bromea con el Estado, el cielo y los dioses. Según la historia, comerá un fruto prohibido, reservado a los dioses, y se convertirá en un «supermono», enfrentándose a ellos.

El resultado es un «espectáculo total», llamativo a los sentidos, lleno de ironías y sorpresas. Música, canto, juegos malabares, acrobacia, danza, artes marciales, teatro... Todo en una integración armoniosa y, en el sentido más co-

mún, espectacular, conducida por la música. La orquesta, con instrumentos de cuerda y percusión, impone el ritmo de la acción y predispone al espectador para cada escena.

Los actores llevan un fastuoso vestuario, con un significado preciso para la caracterización de sus personajes, que, lleno de colorido, genera un juego de tonalidades y contrastes al ponerse en movimiento. El signo teatral está codificado, pero la versión que se ofrece se ha seleccionado para que el espectador occidental se acerque sin necesitar un esfuerzo suplementario. Además, las influencias del teatro occidental, como los propios actores reconocieron, no están ausentes. Las delicadas escenas de amor se intercalan, en una trama sencilla de seguir, con juegos en que el Rey de los Simios da rienda suelta a su picardía, y con escenas de combates, en las que los actores despliegan sus dotes acrobáticas, de artes marciales y

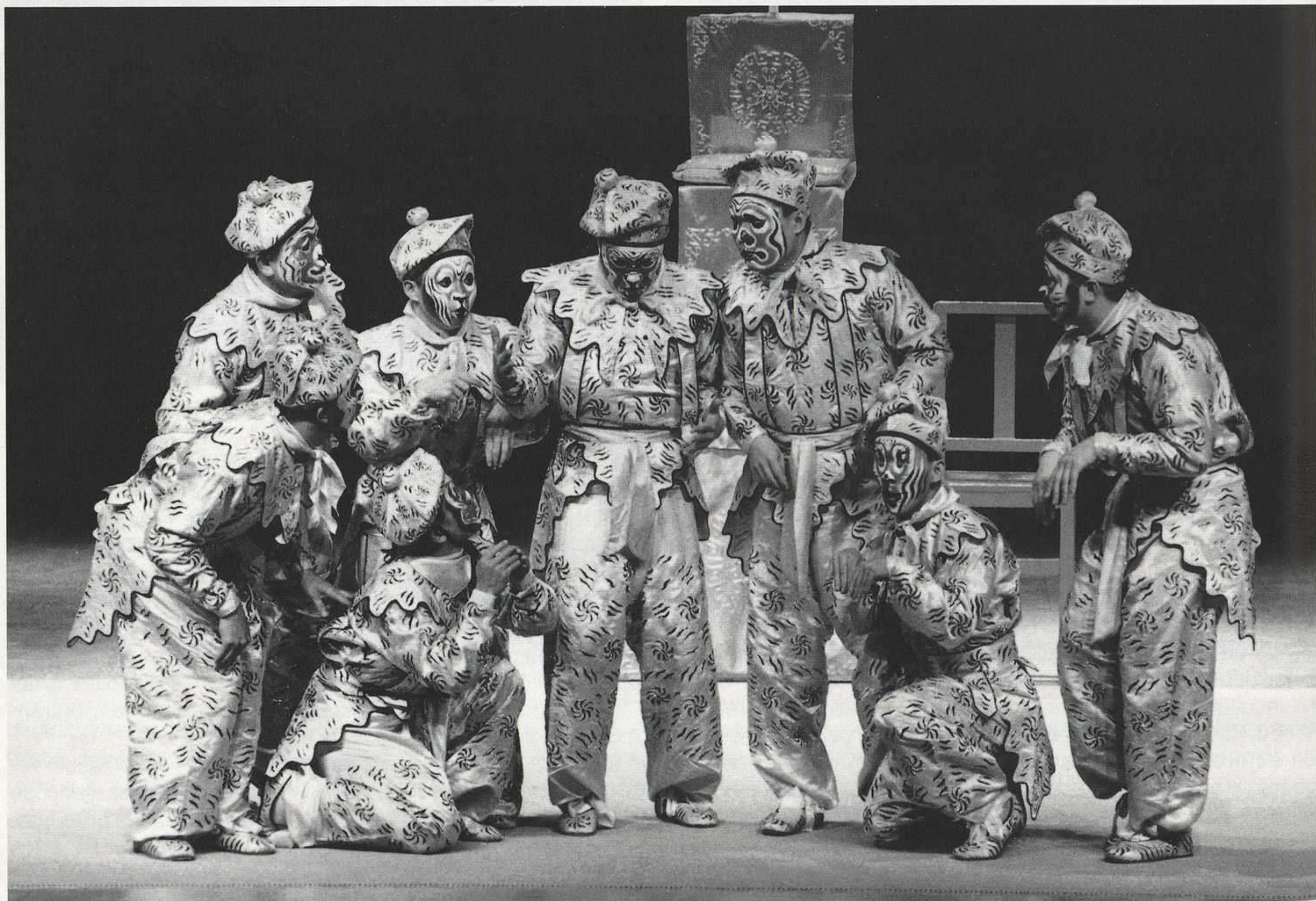


"Desorden en el paraíso", Lu Kuang Peking Opera Troupe. XV Muestra Internacional de Teatro de Valladolid. (1994). (Foto: C. Arranz).

malabares. Y siempre con el público como referente. En cada despliegue de acción se ejecuta una coreografía medida y magistral, y finaliza, especialmente en las acciones militares de la segunda mitad, con composiciones estáticas de los personajes sobre la escena.

Se trata de otra concepción del teatro; pero la preparación del actor, fruto de una exigente formación, su capacidad en el uso de los múltiples recursos actorales, hacen de la Ópera de Pekín un modelo. No para imitar, ni para mimetizar, sino para comprender que es posible una sólida y versátil base actoral sobre la que sustentar un teatro en nuestra propia tradición.

Sin duda, es difícil concebir en occidente una formación del actor que se inicie a los seis o nueve años. Pero, con todo, la Ópera de Pekín posee dos virtudes, a propósito del actor, extrañas a lo que es habitual en nuestro medio. Se tiene conciencia de que un actor no



se hace por un descubrimiento casual que le lanza espontáneamente a la fama. Es precisa una formación continuada durante todo el curso de su vida. La otra virtud está en el respeto a la persona anciana, en el reconocimiento del valor de la experiencia y la sabiduría. Sólo posible en el anciano que haya puesto en práctica la virtud anterior.

«Teatro Rustaveli» de Georgia: El Teatro en los Tiempos Difíciles.

La quiebra de la URSS ha dejado al Este de Europa un rompecabezas de difícil composición, un grupo de pueblos en busca de rumbo y espacio en el mundo que se dice de comunicación y economía globalizadas. Las noticias que vienen del Este han llegado en los últimos años cargadas de sobresaltos. Georgia se debatía, no hace tantos meses, en una guerra civil abierta, con ejércitos en movimiento incluso sobre los mapas que mostraban nuestros medios de comunicación.

Antes, el mar ruso, bajo el manto soviético, ocultaba toda diferencia y, casi, toda identidad. Al menos para la mirada foránea. Del Cáucaso poco sabíamos, y algo por Brecht y un círculo de tiza que creíamos podía haber sido ubicado en cualquier lugar del mundo.

El «Teatro Rustaveli» tiene su sede en Tblisi, capital de Georgia. Recibe su nombre del poeta georgiano del siglo XII, Shola Rustaveli. Tiene más de cien años, aunque su actual concepción es fechada por los catálogos en 1921, año de la ocupación del país por el ejército soviético.

Cuentan sus penurias al llegar. El caos político y económico en que está sumido el país, sin luz ni gas. La prioridad fundamental de sobrevivir el invierno. Y el sueldo mensual de un actor que no da más que para una botella de vino. Trabajan por entusiasmo y por amor al teatro. Recuerdan la guerra en Georgia, la pérdida de vidas jóvenes. Las actuaciones matinales, una o dos veces a la semana, con las salas frías, pero llenas de gentes que sobrevivieron a las penalidades, gracias también a su amor por el arte y el teatro.

Actuaron recientemente en Moscú

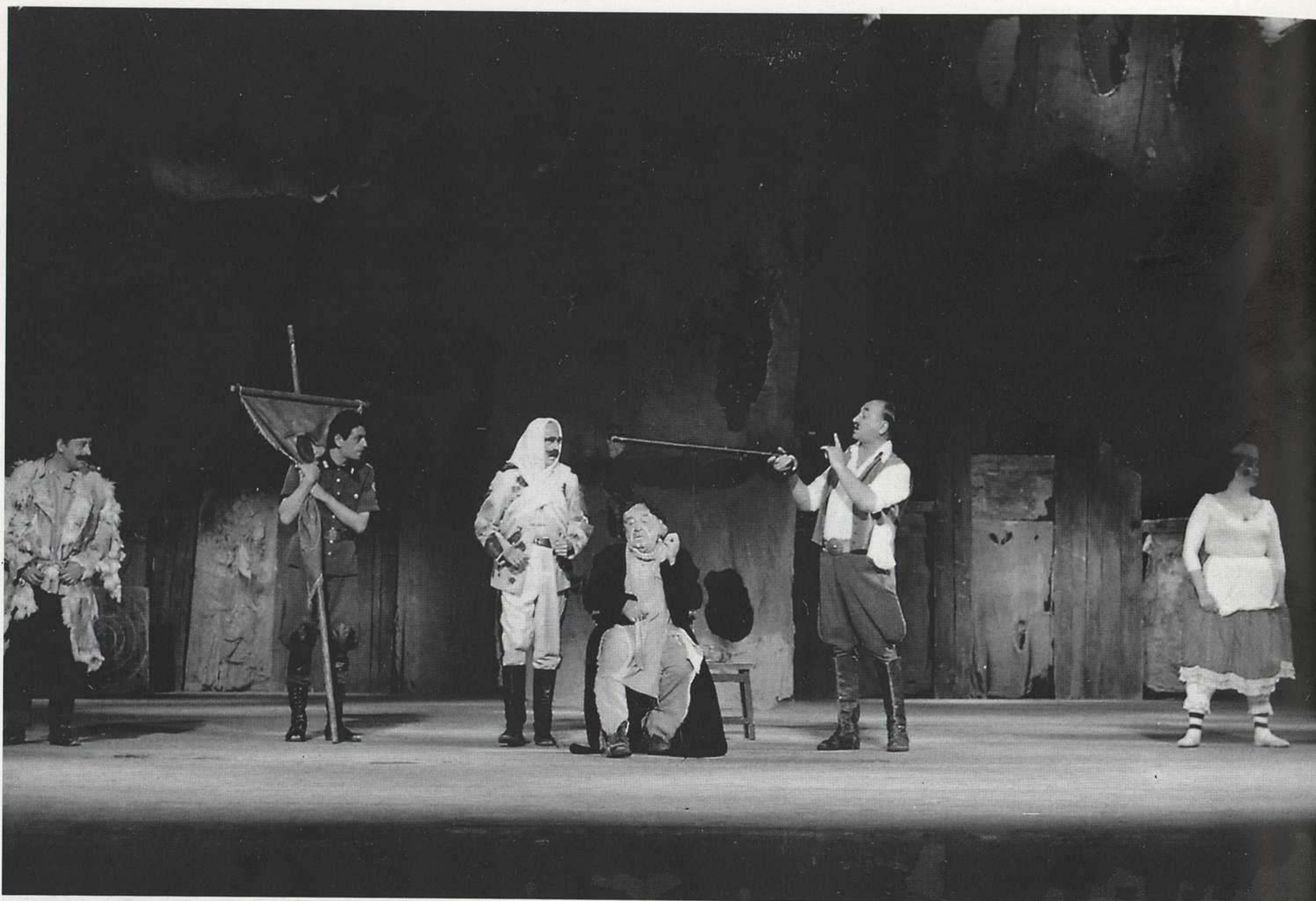


«El círculo de tiza caucásico», de Bertolt Brecht. Dirección: Robert Sturua. Teatro Rustaveli de Georgia. XV Muestra Internacional de Teatro de Valladolid. (1994). (Foto: J.M. Lostav).

con la ayuda de mecenas moscovitas que les otorgaron el apoyo económico. Y vienen a España gracias a «la Muestra» de Valladolid y a la generosidad del presidente georgiano, Edward Sevarnadze, que les prestó el avión presidencial, como embajadores georgianos, pa-

ra que les acercara hasta París.

Pese a todas las penalidades, el «Rustaveli» sigue haciendo producciones; la última, *El alma buena de Se Chuan*. A «la Muestra» también trajeron un Brecht, precisamente *El Círculo de Tiza Caucásico*. Dicen que fue consi-



«El círculo de tiza caucasiano», de Bertolt Brecht. Dirección: Robert Sturua. Teatro Rustaveli de Georgia. XV Muestra Internacional de Teatro de Valladolid. (1994). (Foto: J.M. Lostav).

derado un espectáculo disidente en la época soviética, cuando lo creó su director, Robert Sturua.

El montaje está lleno de humor y sarcasmo. El juego brechtiano del cabaret como medio para generar el distanciamiento, utilizando un narrador-cantante que transita por el escenario con andar de zancuda y pantalón de campana (junto a un pianista que además toca un órgano electrónico), se ve reforzado por el uso del micrófono frente a la desnudez vocal de los actores de la trama. El contraste genera algún momento de sorpresa inesperada, como aquél, en medio de una escena trágica, en el que el narrador quiebra la regla y coloca el micrófono a la protagonista (Grushe). El instrumento intermedio provoca un efecto amplificador, sin duda no sólo en la voz, que recuerda de algún modo al del *reality*

show televisivo. Pero con los dos planos de «realidad» visibles para el espectador.

Todos los actores, sin excepción, realizan una interpretación magistral. Aunque la elección de alguno, como el que representa al soldado Simón Chachava, con el que se promete Grushe, no parezca muy afortunada con la edad previsible del personaje. Pero es una apreciación menor. Tampoco sabemos cuáles han sido los efectos de la guerra sobre el elenco de actores más jóvenes del «Rustaveli».

La potenciación de las escenas se realiza, en no pocas ocasiones, utilizando plurales tipos humanos, que se perciben tan sólo por su gestualización y vestuario, y que permiten contextualizar la acción central, enriqueciéndola. Ello tiene especial incidencia en que la ausencia de la escenografía original, que

no pudo llegar por problemas fronterizos, no perjudicase el disfrute del espectáculo. El espacio casi vacío era dominado por los actores, ya con un tempo acelerado, casi circense, que la música y el presentador suscitaban; ya con un tempo pausado en el que la acción adquiría un tono clásico, con evocaciones a Shakespeare, en lo conceptual, y a Stanislavsky, en lo interpretativo.

La aparición de Ramaz Chjikvabze, como Azdak, el juez borracho, socarrón y cobarde, conduce al espectáculo hacia este último terreno, con una interpretación histriónica, a la manera de un Rey Lear sin juicio y, desde su sinrazón, terriblemente lúcido al mismo tiempo -opción particular pero radicalmente coherente con el personaje y la intención de Brecht-. En su desvarío imparte la más estricta de las justicias, la que

desenmascara a su vez el sinsentido del orden establecido.

Chjivabze, un actor excepcional, premio estatal de la URSS y, en 1981, artista del pueblo de la URSS, fue calificado por la crítica británica como el «Laurence Oliver del Cáucaso», y tiene más de setenta obras en su haber.

En definitiva un espectáculo sorprendente, que al decir de sus actores, tiene la vitalidad del carácter de las gentes que habitan el espacio donde Brecht colocó la acción: el Cáucaso. Tres horas de goce dramático con un Centro de Producción que prosigue su actividad pese a las dificultades inmensas por las que atraviesa el país y que nos muestra hasta qué punto un Centro estable puede preservar la continuidad del teatro, incluso en los tiempos más terribles.

Y una cuestión final, quizá imposible de dilucidar, pero inevitable, que plantea el interrogante de cómo los acontecimientos vividos en Georgia habrán influido y cambiado un espectáculo inicialmente construido y concebido antes de la *perestroika*. Un teatro tan lleno de vida no puede dejar de alimentarse de la experiencia inmediata.

El «Odin Teatret»: Una Indagación en el Misterio del Teatro.

Eugénio Barba no necesita presentación. Es el artífice de una de las experiencias más ricas y sólidas del teatro occidental en esta segunda mitad de siglo: el Odin Teatret y el Nordisk Teaterlaboratorium. Es la primera vez que acompaña al «Odin» a España y el grupo hacía once años que no representaba en nuestro país.

Tras pasar tres años de estudio con Grotowski en Polonia, en 1964, se trasladó a Noruega y se unió con varios aspirantes a actores que habían sido rechazados por la Escuela Estatal de Teatro. Les propuso crear su propia escuela, centrando el interés en la comunicación con el espectador, y así se fundó el «Odin».

Al decir de Barba, en la década de los 60 toda Europa vivía con la idea de un teatro basado en el edificio. No existían grupos ni compañías. Su propuesta era en aquel momento una aventura

contra corriente. Desde su fundación, el «Odin» se ha caracterizado por llevar a la práctica un trabajo autodidacta y autónomo de las tendencias teatrales dominantes.

En 1966, en una gira por Dinamarca, la municipalidad de Holstebro, buscando alternativas para intentar paliar el declive económico de la zona, les ofreció establecerse allí. Se trasladaron pues a Dinamarca y crearon en esa localidad el «Nordisk Teaterlaboratorium», donde llegaron actores de diferentes nacionalidades. Este cambio geográfico, perdiendo los matices del lenguaje, y la participación de actores con lenguas maternas diferentes, les exigieron plantearse el idioma de los espectáculos como problema, y tratar de mitigar la barrera lingüística por medio del desarrollo de otros recursos actorales, como acciones, movimientos o la sugestión por la voz. De modo que lo que parecía una limitación lograron transformarlo en un reto que les permitía recorrer nuevos caminos. Así, para cada espectáculo deciden qué idioma o idiomas utilizar. Desde lenguas muertas en su montaje de *El Evangelio de Oxyrhincus* («la lengua de la ideología es

una lengua muerta»), en 1985; hasta idiomas diversos en el espectáculo que han traído a «La Muestra», *Kaosmos*, una representación sobre las aldeas multiétnicas de la Europa Central, donde cada cual utilizaba su idioma pero todos se sentían unidos.

El Teatro Calderón acogió las actuaciones. El espacio escénico fue colocado sobre el escenario, los espectadores también. Dos planos verticales de tela blanca fijaban, desde los lados estrechos, un rectángulo, donde transcurría la acción. En los laterales más largos del rectángulo, sobre sendas estructuras, con tres gradas, se sentaban los escasos espectadores. Butacas vacías, palcos sin sentido. Sólo el escenario sostenía el hecho teatral.

La acción ha sido construida en torno al *Ritual o Ceremonia de la Puerta*, con la que, cada primavera, los grupos étnicos sellaban su relación. Se trata de la historia del hombre -o mujer- que quiere entrar en el «Reino de la Felicidad», pero un guardián, al pie de la puerta, le obliga a esperar. Esperará toda su vida, convirtiéndose en la representación de la fiesta y del derroche de la existencia. Se incorporan también la



«El círculo de tiza caucásico», de Bertolt Brecht. Dirección: Robert Sturua. Teatro Rustaveli de Georgia. XV Muestra Internacional de Teatro de Valladolid. (1994). (Foto: J.M. Lostav).

Historia de la madre que busca a su hijo raptado por la Muerte y la Historia del hombre-que-no-quería-morir, dos narraciones o representaciones tradicionales centroeuropeas, vinculadas a la *Ceremonia de la Puerta*, y recogidas con ésta en Transilvania.

Los textos utilizados son adaptaciones de escritos de Kafka, quien en *El Proceso* incluye una versión del *Ritual de la Puerta* bajo el título *Ante la Ley*; de H.C. Andersen; del poeta húngaro Attila Jozsef; y de materiales folklóricos recogidos por Ferenc Gombai. Este último proporcionó a Barba, en su ensayo *Teatro de la montaña y Ritual de la Puerta*, la idea base del espectáculo, al provocar su interés por estas historias del teatro folklórico centroeuropeo.

Nueve actores, para nueve personajes, ponen en marcha un espectáculo que se desarrolla con una acción cadenciosa, entre su canto, el sonido de los instrumentos, bien musicales, bien adaptados a tal fin, y un uso melódico de la palabra que surge en inglés, danés e italiano. La interpretación está ritualizada. Cada signo escénico, medido, acotado. La puerta cerrada, como superobjetivo, danza con los actores de un lado a otro de la escena. Y se convierte en carga, en barco, en féretro...

Cada personaje impone su acción, su movimiento predeterminado, empujado por la música, el canto, por el necesario avance de la cadencia hasta el final. Un guardián protege con su pala sonora -instrumento de cuerda y vibraciones metálicas sostenidas al aire- el paso. Una campesina pretende atravesar la puerta y halla un libro sagrado dentro de otro libro sagrado. Lee. Espera. Los pañuelos se transforman en mariposas en manos de doña Música. El dolor de la madre corre tras un hijo-charango que cubre con su música la escena, y se lo lleva la muerte. Un lago-bandeja donde quedarán los ojos de la madre, que cubre su rostro con una mariposa negra. El hijo desheredado del diablo, sombra chinesca tras las telas del lateral, somete la acción al sonido de su violín. El hombre-que-no- quiere-morir atravesando su calvario, como un cristo que no es Cristo... La hermana gemela del guardián con implacable certeza ejecuta su danza de torturas...

Imágenes. Un derroche de interpre-



"Kaosmos". Dramaturgia y dirección: Eugenio Barba. Odin Teatret. XV Muestra Internacional de Teatro de Valladolid. (1994). (Foto: Fiora Bempoard).

tación actoral. Convenciones lejos de lo convencional. Signos, danza, música, movimiento, canción. Continuación del derroche. Cuerpos, melodías, instrumentos, voz, en una asombrosa armonía. Y una precisión a la que no se está

acostumbrado en el teatro occidental.

La obra finaliza con el asalto de la modernidad. El tiempo moderno, el presente y el futuro atraviesan la puerta de la aldea, y se produce la transformación. De la variedad y la sacralidad de

la tradición al travestismo de la tiranía del sueño del progreso. Látigos y percusión de cinturones bajo la marcha marcial arrasando la memoria. Hasta entonces las gentes habían vivido desarrollando experiencias arcaicas. Ya no será posible. El violinista marca el final. Surge de las telas que proyectaban sus sombras, con el rostro oculto tras un haz de espigas, como una aparición terrible que cruza inquietante la escena. Y los actores salen del teatro por el pasillo del patio de butacas, mientras en el escenario los espectadores aplauden, al espacio vacío, la riqueza sensual que les embarga.

El misterio se crea por la más absoluta de las materializaciones. No con ninguna mistificación evanescente, ni por un medio técnico que permita «epatar» al público. Se crea mediante el dominio por los actores de sus recursos, por el conocimiento de que el teatro es, en su materialidad, una relación física entre personas -actores y espectadores- y con la consciencia de que fundamentarse en la tradición cultural -en su sentido más amplio, pero también más estricto, en cuanto tradición teatral- impide el desarraigo y dota de una memoria y una identidad. Esto, inevitablemente, acerca el trabajo y la vida del «Odin» al proceder de las culturas tradicionales y lo enfrenta al de la cultura actualmente dominante, la de la sociedad de consumo; donde la venta de un nuevo producto sólo se obtiene con la generación de una necesidad que debe ser colmada y que anula toda experiencia anterior. Su reivindicación de la memoria se coloca, pues, singularmente en las antípodas de la sociedad tecnificada y de consumo.

La estética del «Odin» puede o no ser compartida. Su singularidad les hace inimitables. Pero el dominio por los actores de sus cuerpos, del espacio, de la voz, de la música, del sentido sagrado de la escena,... su profesionalidad más allá de lo que hoy se entiende por profesional, hace de este colectivo *un referente ineludible del teatro de final de siglo*.

Las cuatro propuestas escénicas que presentaron en la sala Ambigú, como demostración del trabajo actoral que realizan, confirman la afirmación anterior. Una cita de Meyerhold, utiliza-

da en la primera de las propuestas, expresa bien la premisa que les guía: «El arte del actor está basado en la organización de sus materiales. Y el actor debe tener un conocimiento correcto de los medios expresivos de su cuerpo».

Huellas en la Nieve es un espectáculo/demostración en el que Roberta Carreri expone las fases por las que ha pasado como miembro del «Odin». Los trabajos iniciales de dominio corporal, tomando consciencia de la utilización de los distintos músculos del cuerpo. Su puesta en práctica sobre la escena con una muestra de movimientos a ralentí, bajando al suelo, girando sobre sí misma, cabeza abajo, y ascendiendo, sin cambios bruscos ni variar en momento alguno la velocidad ralentizada de su desplazamiento. Su segunda fase, buscando la inspiración en instantáneas fotográficas para reproducir escenas dinámicas en las que paraliza la acción en el instante, y así controlar las fuerzas que genera. Una tercera fase, trabajando con partes del cuerpo bajo el criterio de la segmentación. El dominio de la voz y su proyección desde distintos resonadores corporales. Conjugando las demostraciones técnicas con su plasmación práctica en fragmentos de espectáculos en los que ha participado con el «Odin», como un espectáculo de calle, o el monólogo de Judith. El título de la propuesta escénica responde a la imagen del trabajo teatral como una escalera cubierta por la nieve, donde la demostración, al igual que las huellas, permitirían ver levemente parte del material de los peldaños.

Julia Varley realizó dos demostraciones, *El Eco del Silencio* y *El Hermano Muerto*, con un planteamiento idéntico al de Roberta, presentando un proceso y conjugando explicaciones, demostraciones técnicas y práctica de fragmentos dramatizados. En la primera mostraba la manera de trabajar la voz por una actriz que tiene problemas con ella. Debe buscar el modo de reconocerla, y al mismo tiempo, medios con los que suplir y superar sus deficiencias congénitas. «Son precisamente los actores que tienen problemas los que más pueden enseñar cómo dominar un recurso actoral».

En *El Hermano Muerto* se recorría el proceso de construcción de un espectá-

culo del «Odin». La idea del actor como la persona que hace acciones, si se toma como referencia a sí mismo, o la persona que hace ver cosas que no están, si se toma como referencia al espectador. El procedimiento de crear secuencias de acciones como partitura con la que poder reproducirlas de nuevo, de igual modo, o con variaciones en la velocidad, la fuerza, la amplitud, la intensidad... La concepción radicalmente rigurosa de la acción como la oposición entre un inicio y un final, en cuyo transcurso se ha producido una modificación, algo ha cambiado y hace cambiar como consecuencia la percepción del espectador. El uso de un poema como base de construcción de las acciones de un espectáculo, generando acciones y secuencias de acciones inspiradas en su contenido. La utilización de la música o de canciones como subtexto que soporta el ritmo de la recitación, una vez suprimida la melodía. Y así se elabora el espectáculo con secuencias de acciones que surgen de un texto, textos que se superponen a las acciones, depuraciones de la acción por Barba, propuestas de modificación del vestuario, indagación en busca de un sentido global al espectáculo, partiendo de un método que no rechaza la intuición.

La última Propuesta, *Las Sendas del Pensamiento*, se trataba de una conferencia en la que el actor Torgeir Wental explicaba el modo de utilizar la improvisación por los actores del «Odin». Sin partir de textos prefijados, se improvisa sobre una idea inicial, y construyen acciones y secuencias de acciones que reiteran como una partitura. Realizó varias demostraciones prácticas de sus trabajos internos en el «Odin» y de espectáculos anteriores, como *Cenizas de Brecht*.

Un modelo teatral. Una apuesta por un teatro vivo, fundado en el actor, que busca desde la máxima autoexigencia del rigor, y que sólo ha podido sostenerse y pervivir gracias a la existencia de un Centro de Producción Teatral como marco de trabajo.

Un Debate en el Espacio y el Tiempo.

La Mesa Redonda que se celebró a mitad de festival, y a la que se hace



"Kaosmos".
Dramaturgia y
dirección:
Eugenio Barba.
Odin Teatret.
XV Muestra
Internacional de
Teatro de
Valladolid.
(1994). (Foto:
Jan Rűsz).



Mesa redonda sobre los Centros de Producción en la XV Muestra Internacional de Teatro de Valladolid. (1994). De izquierda a derecha: Ricardo Iniesta, Luca Dini, Julia Varley, Fernando Herrero, Guillem Jordi Graells, Antonia Arranz y Fernando Urdiales. (Foto: Felipe Fernández).

inicialmente referencia, pretendía llevar a cabo un debate que permitiese una reflexión teórica a propósito de los Centros. En ella estaba prevista la presencia de Guillermo Heras, que finalmente no pudo asistir al estar desarrollando un trabajo en Argentina. Su reseña junto a los espectáculos permite integrar en un mismo hilo conductor, el discurso práctico y el debate teórico, como probablemente le sucedió a cualquier espectador o participante del certamen.

Julia Varley, por el «Odin», explicó que desde la perspectiva del actor lo que importa es el presente, pero que es importante tener un medio que le diga de dónde viene y que le permita dejar una herencia, como el propio «Odin», para ella. El «Odin» decidió organizar seminarios para ganar dinero, cuando ya tenía un cierto peso en el medio teatral de Dinamarca. Comenzaron a publicar una revista teatral y emprendieron también la edición de libros,

con lo que adquirieron mayor peso en su país y les permitía también conseguir dinero para continuar su trabajo. En un momento de su trayectoria, por una lógica de necesidades centrífugas, los actores precisaron realizar salidas para aprender fuera del colectivo. Crearon entonces el «Nordisk Teaterlaboratorium», para mantener en vida el grupo de base que ya existía. En el Centro se incorporaron nuevos grupos, dirigidos por antiguos miembros del «Odin», y esto permitía nuevas experiencias. El Centro les ha permitido también una determinada relación con el medio donde se ubica. En 1989, a los veinticinco años del «Odin», organizaron un festival, como agradecimiento a la localidad de Holstebro por su hospitalidad. Lo dedicaron a la cultura danesa hecha por extranjeros, ya que el «Odin» está formado mayoritariamente por extranjeros. Y en él hicieron participar a bomberos locales, policías, militares,... Tejieron una red de comunica-

ción en la ciudad. Porque el teatro es lo que puede dar, un encuentro entre personas, a diferencia de otros medios que utilizan la técnica, como la televisión. Por último, expresó que en todo proceso de un colectivo teatral, como el suyo, o el de Pontedera, existe un subtexto fundamental: cómo un teatro llega a ser realmente independiente. Lo que se persigue es la independencia en todos los planos: económico, creador, artístico...

Por el Centro de Pontedera, Luca Dini contó que el nacimiento del grupo inicial, el Piccolo Teatro di Pontedera, surgió de un encuentro casual con el «Odin», hace veinte años. Este grupo inicial desapareció y se plantearon la idea de realizar un centro de producción teatral. No nació de ideas políticas sino de la necesidad de la gente que hacía teatro por seguir haciéndolo. Hoy existe una ley en Italia que se refiere a los Centros de Producción Teatral y se habla de homologación. Se pretenden

establecer reglas, cuando en el teatro no existen reglas que sirvan para todos. Cada uno tiene su proceso artístico, que es un proceso definido. Luego vienen las reglas económicas que también pretenden imponerse. Lo que se plantea es, precisamente, cómo mantener la independencia y cómo hacer teatro sin un grupo, sin una compañía fija; cómo crear una relación compleja, una política de relación entre centros teatrales, ya que existen centros teatrales que no coinciden con las reglas que marca el Estado; y están vivos, son jóvenes, pero no son reconocidos por el Estado. Se plantean también cómo trabajar en un ambiente teatral, con diversos actores, diversos directores, pero aparentemente sin una única dirección. En 1984-85 atravesaron un momento difícil, cuando Roberto Bacci comenzó con proyectos de cinco o diez espectadores al día, que no eran reconocidos por gente de fuera. Se inició una fórmula de colaboración con gente extranjera, que duró sólo dos o tres años. Pero no más. Si no lo hacían así corrían el riesgo de convertirse en *showbusiness*, porque cualquier representación artística tiene su ritmo. En cualquier caso, un Centro de Producción, frente a una Compañía, puede dar una posibilidad de crecimiento al actor que de otro modo no puede tener si debe buscar trabajo, más pendiente de la llamada de teléfono de los directores que de su formación. Ha habido un hecho muy positivo, dado por las posibilidades económicas, la llegada de Grotowski a Pontedera, dándole la posibilidad de trabajar y vivir allí, sin pedirle nada; que haga su proyecto artístico. El problema de Grotowski era que allí donde le acogieran ponía una sola condición, que no acepta quebrar, se la debía dar dinero sin obtener nada a cambio. El Centro de Pontedera se hace cargo también del Festival de Volterra, lo que entienden imprescindible para un Centro de Producción, pues les permite quemar en una semana muchísima energía, que puede destilarse durante todo el año.

Guillem Jordi Graells, director adjunto de la Fundación Teatre Lliure, y subdirector del Institute del Teatre, planteó que el Lliure, que ya tiene 18 años, apostó desde 1976 por una vía de salida a una nueva etapa en la historia del

teatro; en el convencimiento de que el teatro debía reciclarse de una determinada herencia ideológica y artística. Salvo escasas excepciones la institucionalización del teatro en nuestro país, dice, no fue dar herramientas a lo que ya existía, sino crear una estructura artificial, colocando al frente a un señor, de modo que se establecía con absoluta dependencia del poder político. El Lliure ha realizado una propuesta propia, apostando por un teatro de textos, de repertorio, con una base fija, y asumiendo todo el proceso de producción. Eso les ha exigido bajar costes, al contar con limitaciones económicas, y realizar un trabajo artesanal en todo el proceso de producción. Según Graells la política teatral está dividida en tres capítulos: la recuperación de infraestructuras (locales, especialmente), el apoyo a las compañías ya existentes o nuevas, y la creación por las administraciones de «tinglados» propios. Se produce una confrontación entre el teatro público, dirigido por personas con una fecha de caducidad determinada, y la enorme diversidad del resto del teatro, que aparece en una mezcla, el teatro comercial (el peor sainete y el peor bodevil) junto al teatro experimental... El Lliure tiene vocación pública y gestión privada. Son una Fundación privada y persiguen que cada institución dé su apoyo. Ahora están buscando un local con mejor equipamiento, y tienen una Orquesta de Cámara y una Compañía de Danza.

Ricardo Iniesta, director del TNT (Territorio de Nuevos Tiempos) y del Teatro Atalaya, cuenta que tras once años de andadura de Atalaya -los primeros ocho fueron grupo y luego, los últimos dos o tres, Compañía- han tenido una pérdida de funcionamiento, y necesitan más búsqueda, más investigación. Denuncia la desidia, la transformación de los actores en la profesión del mínimo esfuerzo y el máximo éxito. Y que han sentido como una necesidad poner un medio para la formación de los actores, como está sucediendo en el resto del país; José Luis Gómez, con La Abadía, en Madrid, o el Moma Teatre en Valencia. Se hace imprescindible un instrumento para la formación para poder luego producir. La mala formación del actor es uno de los problemas más acuciantes, que no se ha resuelto

con las Escuelas de Teatro. Por lo tanto, entiende, hoy un Centro de investigación debe ir vinculado a la formación. El TNT no es sólo un Centro de Producción Teatral, también realiza espectáculos de danza, de video. El problema está en la exhibición, por lo que tienen también una sala y se plantean además encuentros e intercambios. El proyecto más ambicioso del TNT es el denominado Teatro a Través de los Tiempos, con una previsión de producciones con las que pretenden hacer un recorrido, durante varios años, a la historia del teatro. Hoy en España es necesario un teatro de la palabra frente al *zapping*.

La directora-gerente del Teatro Juan Bravo de Segovia, Antonia Arranz, confundió los Centros de Producción Teatral con los Centros Dramáticos Nacionales o de Comunidad Autónoma, sin entrar en ningún momento en el debate propuesto. Dijo que ella era gerente de un teatro de Segovia, y que los montajes de los Centros Nacionales no cabían en su teatro. Que a ella todo lo que se hiciera por la formación de actores, directores, tramoyistas, escenógrafos, le parecía magnífico, pero que los ciudadanos de Segovia también pagaban impuestos y querían ver esas producciones que se pagaban con su dinero. A mi entender, y me permito una valoración subjetiva, poner a la misma altura la cuestión de la formación de los tramoyistas con la de los actores, obviar los problemas sobre esta última, y el papel que los Centros, públicos y privados, no sólo los mastodontes de las administraciones, puedan desempeñar al respecto; obviar todo, decía, es buena muestra de un mal de muchos responsables institucionales, que miden el teatro y la cultura cuantitativamente; y son inconscientes de los problemas, de forma deliberada o, a veces, por una escandalosa falta de preparación.

En último lugar, Fernando Urdiales, del Teatro Corsario de Valladolid, dijo que él no tenía nada que contar, que aquí no existía experiencia, y que en Castilla y León hay que crear todavía el contexto. Hasta 1987, las Compañías de Teatro tenían la misma consideración que los grupos ciclistas o de «marmacramé», y no se consideraba la existencia de profesionales del teatro. A partir de 1987 se establecieron las ayudas a



“A. de Agatha”, de Marguerite Duras. Dirección: Thierry Salmon. C.S.R.T. de Pontedera. XV Muestra Internacional de Teatro de Valladolid. (1994).

la producción teatral. Desde hace dos años se ha creado la *Red de Teatros de Castilla y León*, pero ello no ha supuesto una mayor actividad ni mayor seriedad en la producción y distribución. En el presente año la *Red de Teatros* sólo ha estado presupuestada por la Junta de Castilla y León medio ejercicio. Para el segundo semestre no existía presupuesto. Antes de la Red, las Compañías de la región tenían seis *funcioncillas* generadas por la administración regional. En 1994 esa cifra no se ha superado. La «Sociedad Pública V Centenario del Tratado de Tordesillas» utilizó dineros para actividades teatrales al margen de todas las instituciones regionales de cultura, seleccionando con criterios subjetivos, de presunto renombre, y sin transpa-

rencia las Compañías beneficiarias. Existe, no obstante, una novedad, que es la realización por el Consejo Asesor de Teatro, en el que está el propio Urdiales, de un borrador de Instituto de Artes Escénicas de Castilla y León, (con sede propuesta en el Teatro Calderón de Valladolid) que no pretende ser un Centro Dramático Regional, sino un medio para racionalizar en la región la producción y la distribución de los espectáculos. Aunque no pudiera descartarse la realización de producciones propias, y sin duda debería estar al servicio de las compañías regionales. El problema, según Urdiales, está en que no existe una verdadera voluntad política de llevarlo adelante. Sí en el Consejero de Cultura, pero no en su equipo ni en los responsables políticos que debe-

rán adoptar la decisión.

Una mesa redonda donde se ve que las coordinadas espacio y tiempo modifican los resultados, cambian la actuación de las administraciones, y condicionan la confianza en el éxito de las nuevas propuestas, y en las posibilidades de futuro.

El Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera: La Consolidación de una Cultura Teatral Recuperada.

En 1983, el programa de la “5ª Muestra Internacional de Teatro de Valladolid” sintetizaba la trayectoria del «Piccolo Teatro di Pontedera» en una frase: «en busca de la cultura teatral

perdida». Se refería al grupo como el más maduro «política, organizativa y lingüísticamente» de la escena italiana; que había dado lugar a un Centro de Experimentación (el CSRT), al que consideraba como «la única gran institución del nuevo teatro en Italia, quizá la única realidad que organiza y estudia teatro más allá de la pura lógica de la distribución y de la producción de espectáculos».

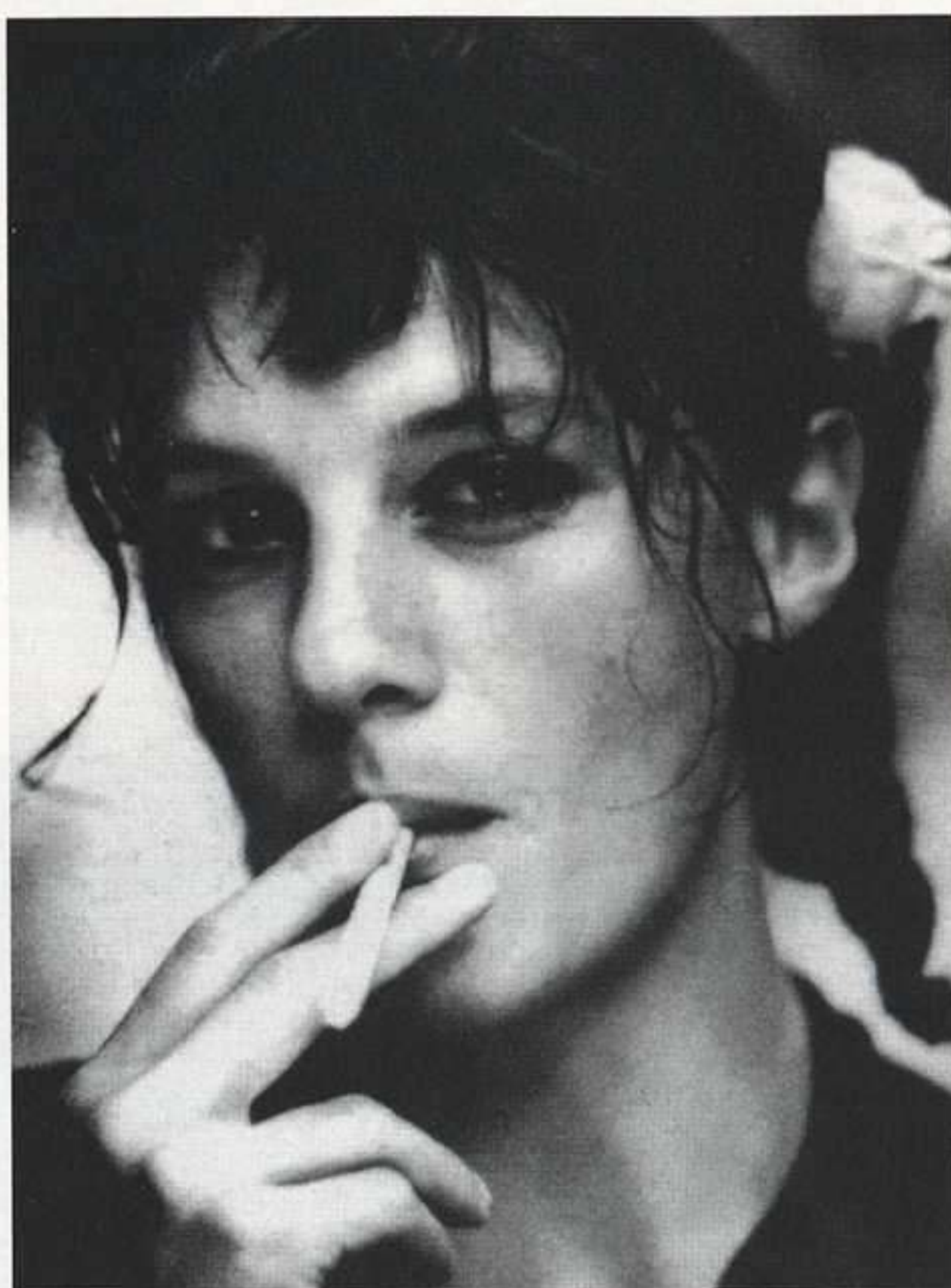
Once años después, cuando el colectivo de Pontedera es uno de los más habituales de «la Muestra» de Valladolid, donde han ido trayendo gran parte de sus exquisitos trabajos teatrales, representa, al decir de Eugenio Barba, el resultado de todo un período de eclosión teatral en Italia. Un resultado que se concreta en un Centro ya consolidado, con una trayectoria impresionante en la tarea de recuperación de la cultura teatral.

Hoy, tras largos años de producciones paralelas, de diferentes directores y de numerosos espectáculos, dicen haber reencontrado su identidad con su último montaje, *A. de Agatha*, bajo la dirección de Thierry Salmon, que les ha permitido recobrar valores perdidos y la unidad como colectivo.

En él llevan a la escena un texto de Marguerite Duras sobre dos hermanos, él y ella (Agatha) -interpretados por las actrices Luisa y Silvia Pasello, hermanas gemelas-, que se encuentran en el caserón familiar, «Villa Agatha», ocho meses después de la muerte de la madre.

El espacio escénico de un teatro a la italiana, el Teatro Calderón de Valladolid, se ha ampliado al patio de butacas y a sus accesos inmediatos. La ubicación del público se limita a los palcos, anfiteatro y galería. Se transforma, así, la totalidad del Teatro en «Villa Agatha», donde los dos hermanos/as (con perdón, pero creo está totalmente justificada la grafía en el caso) preparan la villa para su cierre definitivo.

Él y ella hacen un retorno al pasado, empujados por el gramófono que reproduce un disco con la grabación de la madre donde narra la historia de sus hijos. La voz de la madre impone por última vez la autoridad que había dado cobijo a su amor incestuoso. Con la madre muerta nada es lo mismo, y el amor y la atracción de los hermanos se



«A. de Agatha», de Marguerite Duras. Dirección: Thierry Salmon. C.S.R.T. de Pontedera. XV Muestra Internacional de Teatro de Valladolid. (1994).

funde con un inevitable rechazo, una exasperante repulsión. Es su último encuentro, balance y despedida.

La acción física de desalojo del mobiliario de la villa se representa por el traslado de grandes paneles, que llevan impreso el texto de la Duras, desde el escenario o las butacas delanteras hasta la escalinata de entrada a la platea. El dominio por las hermanas Pasello de la enorme escena en que se convierte el Calderón, con uso incluido de algunos palcos, les permite transformarlo en un axfisiante espacio del pasado.

Un mismo rostro, duplicado en dos sexos distintos, dos vestimentas diferenciadas. El parecido físico de las gemelas, el uso del vestuario, de la voz y la construcción orgánica de la comunicación no verbal de cada personaje lo permiten. Y ello se refuerza por los cuadros que cuelgan de los muros del teatro, con idéntico retrato de cualquiera de las actrices, retocado, modificando sexo y edad, como un repaso fotográfico por la vida de los hermanos.

Las telas con que van cubriendo fila a fila las butacas de la mitad posterior de la platea generan una escenografía en la que se desarrolla una de las escenas plásticamente más bellas del espectáculo. En la semidesnudez de los cuerpos, los hermanos/as se deslizan por encima del mar blanco de butacas cubiertas persiguiendo un encuentro físico anhelado y repudiado; y generan una ambigüedad deliberada al intercambiar entre casi susurros sus voces, masculina y femenina, y al reducir su expresión a una búsqueda intersexual. El contacto lo consiguen finalmente generando una imagen aterradora en la que los dedos de cada cual enganchan la boca del otro acercándolas hasta su fusión.

La ruptura final del disco de la madre,

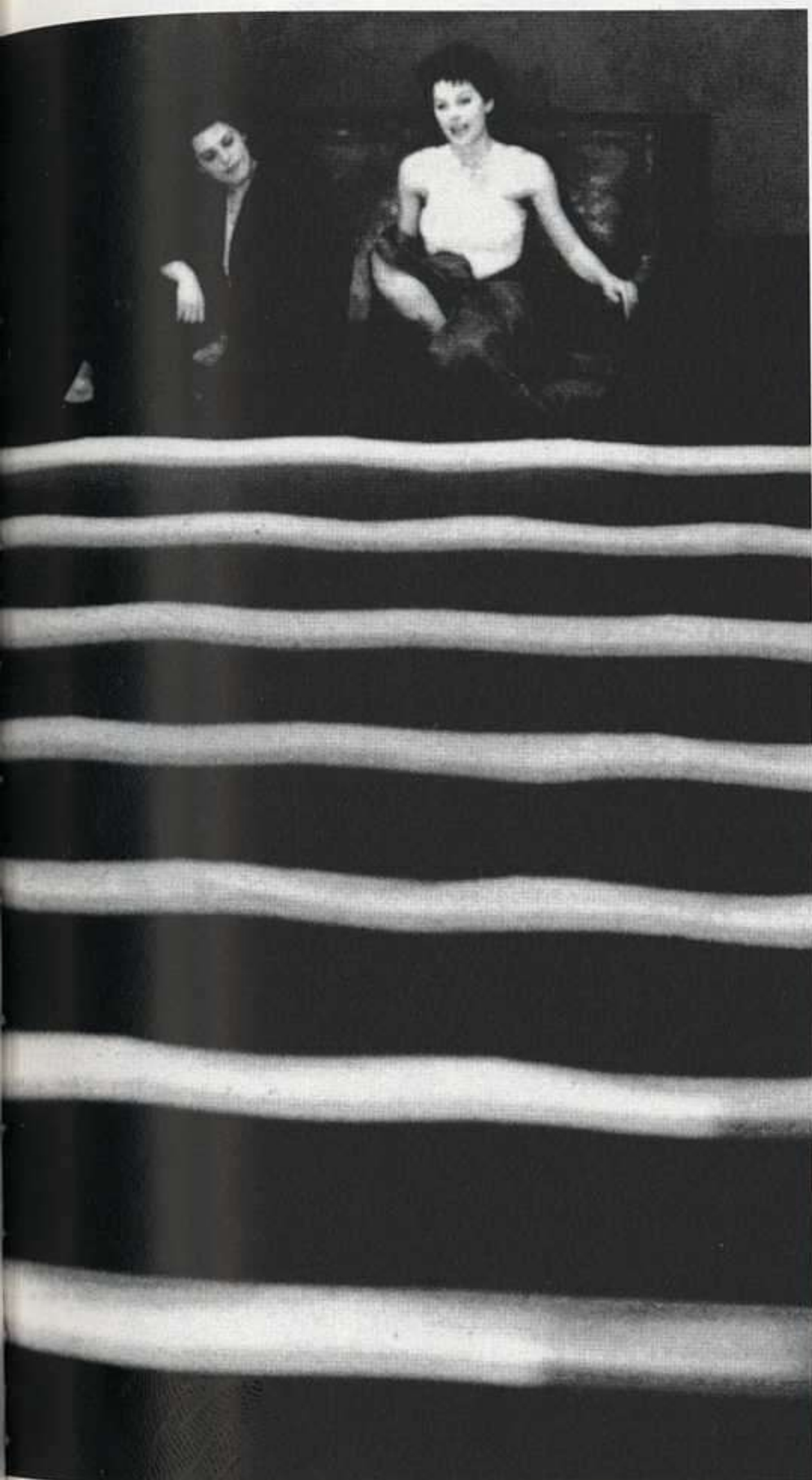
tras un *crescendo* en la tensión por la inevitabilidad de la separación, quiebra ya todo lazo entre los hermanos, cuando la acción de desalojo ha concluido.

Desde una búsqueda teatral centrada en el actor y en el despliegue más autoexigente de sus recursos, esta propuesta quiebra moldes, no haciendo ninguna concesión a la gratuidad, conscientes de que sólo la más estricta de las causalidades logra que los medios utilizados sirvan para potenciar la acción y no para distraerla. Una demostración de lo que un Centro de Producción tenaz y constante es capaz de obtener desde la conciencia de su oficio y de la negación del «todo vale».

El Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas y Miguel Narros: El Caso Español.

La presencia en «la Muestra» de la última producción de Guillermo Heras bajo el marco del CNNTE, cuando ya éste había desaparecido como tal y antes de la concesión del Premio Nacional de Teatro, era, no me cabe duda, una decisión deliberada del certamen vallisoletano. Además, *Caricias* de Sergi Belbel no ha venido ya con el respaldo institucional, sino que los propios actores han debido constituirse como grupo de producción, como cooperativa, para realizar la gira. Su entusiasmo con la obra y con el trabajo de Guillermo Heras les impulsó a esta aventura que les exige hacer también todo el trabajo de trastienda. Tenían ya realizada la producción, el Ministerio les cedió los derechos, y ello les ha posibilitado llevar adelante una gira que creían necesaria, y que les reporta entusiasmo y satisfacción, aunque no demasiado dinero. Es, creo, de agradecer, por la significación que posee que se vea fuera de Madrid el último montaje del CNNTE.

No voy a entrar a hacer la crítica del espectáculo, porque creo que tiene -al igual que la propuesta escénica de «Producciones Andrea D'Orico», de la que hablaré después- una singularidad propia, al margen del festival de Valladolid. Pero sí quiero decir que a veces es difícil comprender por qué un espectáculo decae, pierde fuerza con el tiempo o en un espacio diferente. De la vita-



"A. de Agatha", de Marguerite Duras. Dirección: Thierry Salmon. C.S.R.T. de Pontedera. XV Muestra Internacional de Teatro de Valladolid. (1994).

lidad y frescura que destilaba en Madrid, cuando lo ví a finales de junio pasado, a su presencia en Valladolid, había cierta distancia.

Sí que es imprescindible hablar del trabajo del CNNTE y de su desaparición como entidad. La labor de Guillermo Heras en la recuperación de autores, en la puesta en escena de textos que no se habían montado en España, en la indagación de lenguajes escénicos, es un hecho. Todo lo discutible que se quiera, mas un hecho. Las personas pasan, pero lo que parece asombroso es la ausencia de estabilidad en el diseño de las estructuras sobre las que se asienta una política teatral. Uno no entiende por qué en este país es tan difícil que se consoliden estructuras culturales más allá de los vaivenes políticos. El CNNTE respondía a una determinada opción: la de crear un

marco destinado expresamente a posibilitar el montaje de propuestas nuevas con textos no convencionales, y de obras de autores jóvenes, con medios que permitiesen su estreno con dignidad. Y no es que se hayan explicado insuficientemente los motivos de la remodelación, sino que no se han explicado en absoluto.

Creo que en cuestiones de producción y promoción cultural la estabilidad y la constancia son una virtud que produce frutos inimaginables con la acumulación de la experiencia y, como diría Eugenio Barba, con la creación de una tradición. Los ejemplos del «Rustaveli», del «Odin» o del Centro de Pontedera, sin irse fuera de esta Muestra de Valladolid, lo prueban. El problema está en que la mayor parte de los políticos de nuestro país sólo tienen visión de alcance para las convocatorias cuatrienales de las urnas. Una pena.

El cierre de "la Muestra", y temporalmente del histórico Teatro Calderón que se despide por varios años para rehabilitarse y evitar su deterioro, lo puso «Producciones Andrea D'Orico» con *Seis Personajes en Busca de Autor*, de Pirandello, dirigido por Miguel Narros. Narros es leyenda viva del teatro español (y del Teatro Español), y del teatro público español, si se me permiten todas las redundancias. En el Español realizó algunas de sus más impresionantes propuestas escénicas, que no voy a venir a descubrir a estas alturas, aunque pudiesen no caber en un teatro de Segovia. Ha sufrido también los efectos de los cambios políticos. En el espectáculo que ha traído a Valladolid, estrenado en Valencia, la producción se ha realizado por una Compañía que lleva el nombre de Andrea D'Orico -el escenógrafo y figurinista que más ha trabajado con Narros- en colaboración con el INAEM y la Comunidad de Madrid. Un Compañía privada con colaboración pública.

En nuestro medio los Centros de Producción Teatral precisan inevitablemente del apoyo institucional, en cualquiera de sus variantes.

Para concluir, quisiera decir que los «modelos» como el «Odin» o el Centro de Pontedera sólo sirven relativamente como tales. Su impulso surgió de un momento histórico concreto, los

años sesenta y setenta, durante los que existía una determinada ansiedad de conocimiento y una concepción optimista, positiva, del mundo y de la cultura. Ello, que quede claro, no significa que el teatro que hoy realizan sea, en el peor sentido, producto de aquellos años. Pero sin duda sí es **deudor** de los impulsos (o estímulos) que lo pusieron en movimiento en ese momento histórico concreto. Quienes pertenecemos a generaciones más jóvenes que quisimos contagiarnos de su entusiasmo, lo hemos experimentado en nuestras carnes. El mundo no es el que les permitió a ellos, unos jóvenes emprendedores que debían ganarse el reconocimiento, iniciar un proyecto de investigación sobre bases teatrales exigentes, lejos de los vaivenes que impone el mercado «cultural». La efervescencia de los sesenta/setenta, de la que el «Odin» o el «C.S.R.T. di Pontedera» no se sienten herederos, se llevó por delante la imaginación optimista y juvenil y dejó paso al mercado de la imaginación. Es lógico que ellos no se sientan herederos, porque han echado raíces en la tierra más fértil que entonces se fraguó, la de la reflexión sobre la tradición; y han sabido mirar más allá de los cantos rebeldes y de los adoquines. No sirve afirmar, como hacen los del «Odin», que miremos a Latinoamérica, donde las gentes tiene necesidad de hacer teatro y lo hacen porque se les impone vitalmente. Allí no ha llegado como aquí el imperio de mercado de consumo, universalizándose.

No obstante, es imprescindible buscar un modo de implicar a las instituciones públicas que permita -desde las nuevas variables históricas, los nuevos «impulsos»- crear y consolidar Centros de Producción, donde los creadores gocen de total y absoluta independencia. Eso que les gusta tan poco que otros tengan a los responsables políticos regionales, acostumbrados al «clientelismo», en esta ciudad brumosa a orillas del Pisuega.

Una "Muestra", en fin, excepcional, por la que hay que felicitar al Ayuntamiento de Valladolid y a los mecenas privados que han copatrocinado algún espectáculo, y una "Muestra" que ha dado muchos motivos para la reflexión, el goce, e incluso el entusiasmo teatrales.

En la Rueda de Prensa, Eugenio Barba habla de la edad, del riesgo que entraña el peso de los conocimientos, de la sabiduría adquirida, de la exigencia de luchar contra la tentación de la rutina, y de la necesidad de estar vigilante para que la rutina no domine a los actores.

Considera que la sociedad se ha convertido en un gran supermercado y que el teatro comercial se ha sometido a las reglas de producción industrial y al criterio del máximo beneficio. El hambre de conocimiento es lo que empuja a los actores a entrar en el «Odin», y lo importante es no transformarse en un producto más del supermercado. Hay que buscar un camino propio, y poder crear una tradición teatral con raíces. «La misión del director es proteger la verdad sin que te fracturen la nuca».

En sus inicios tuvieron, según el propio Barba, la dicha de no ser aceptados, y debieron buscar el camino en una larga marcha del desierto. Cuando tuvieron éxito, ya habían vivido la marcha del desierto, eran como beduinos, y la carpa era su verdadero lugar. Podían dormir en hoteles, pero sabían que la carpa era su hogar. El rechazo les obligó a construir una sociedad paralela, y hoy puede servir como ejemplo. Esa es la gran lección de los reformadores. Es posible crear y practicar otro tipo de relación teatral.

EUGENIO BARBA:

Lo que en los comienzos fue un modo de vida obligado por las circunstancias, luego se convirtió en una decisión premeditada. No se consideran objeto de imitación, pero sí un punto de orientación.

En los años 60, Ionesco y Beckett eran la revolución, hoy se representan también por el teatro comercial. En el 68 vino la gran efervescencia juvenil. Se han sucedido las modas, y ellos han visto caer cadáveres a su alrededor. Cuánta gente se dejó seducir por las modas, y hoy ha desaparecido de la escena. Mantienen la misma posición que tenían entonces. Barba, lo afirma así, piensa lo mismo que pensaba hace treinta años, lógicamente han cambiado cosas, pero, en lo fundamental, nada ha cambiado para él. Sabe que no tendrá que seducir ni engañar por la gentileza del «Odin».

Se le pregunta por España y Latinoamérica, y dice que así como Asia le dio respuesta a uno de los adverbios de los tres que se plantea ante el hecho teatral (cómo, por qué y dónde hacer teatro; y Asia definió el «cómo», pues allá el teatro parte de una profunda reflexión que se produce en el actor), América Latina le respondió el «por qué». Al tomar contacto en 1976, con su presencia en el Festival Internacional de Teatro de Caracas, tuvo la sensación de encontrarse con gente de la familia que no sabía que existía y que tenían las mismas preocupaciones. Los grupos latinoamericanos se interesaban por cómo crear su tradición, se preguntaban qué significaba ser latinoamericano, cuál era su identidad, cómo crear un teatro nacional,... argentino, colombiano, peruano...

Existían diferencias ideológicas. Era un teatro muy politizado, desde el que

se aceptaba o se rechazaba al «Odin». En este último caso, por ser un «teatro formal» que quería imponer su modelo cultural. En esa situación, se daba la necesidad de encontrar un territorio neutro para hablar. Un territorio que permitiera mantener a cada cual sus prejuicios para centrarse en los problemas profesionales. Un territorio que evitase las trampas de la discusión inútil. En Latinoamérica no preguntan por las subvenciones. Allá transformarse en actor es una elevación social y eso supone un gran estímulo.

Al referirse a España, dice que aquí pasó una gran tragedia. Que cuando logramos liberarnos del recuerdo del general se respiró tan fuerte que se produjo un frenesí teatral. Se originaron flores de temporada sin raíces. Numerosos festivales eran organizados en distintos lugares del país, sin establecer proyectos de futuro, sin ir más allá de consideraciones electorales. Hubo como siete años de vacas gordas. La calidad de la cultura reside en la capacidad de resistir a siete años de vacas gordas; en la posibilidad de proteger algunas experiencias que luego van a servir de modelo, transmitidas como herencia a las generaciones futuras. Aquí se ha dado una ocasión que se ha dejado desperdiciar, no se aprovecharon los recursos económicos disponibles ni las experiencias que surgieron durante esos años.

Esto no pasó en Italia, dice, donde se mantiene, por ejemplo, el Centro de Pontedera, que en sus inicios era un grupo de aficionados y alcanzó tal prestigio que cambió la ley teatral. Hoy es el santuario de Grotowski. Si sólo un grupo, una experiencia, es capaz de sobrevivir, será un modelo y una herencia

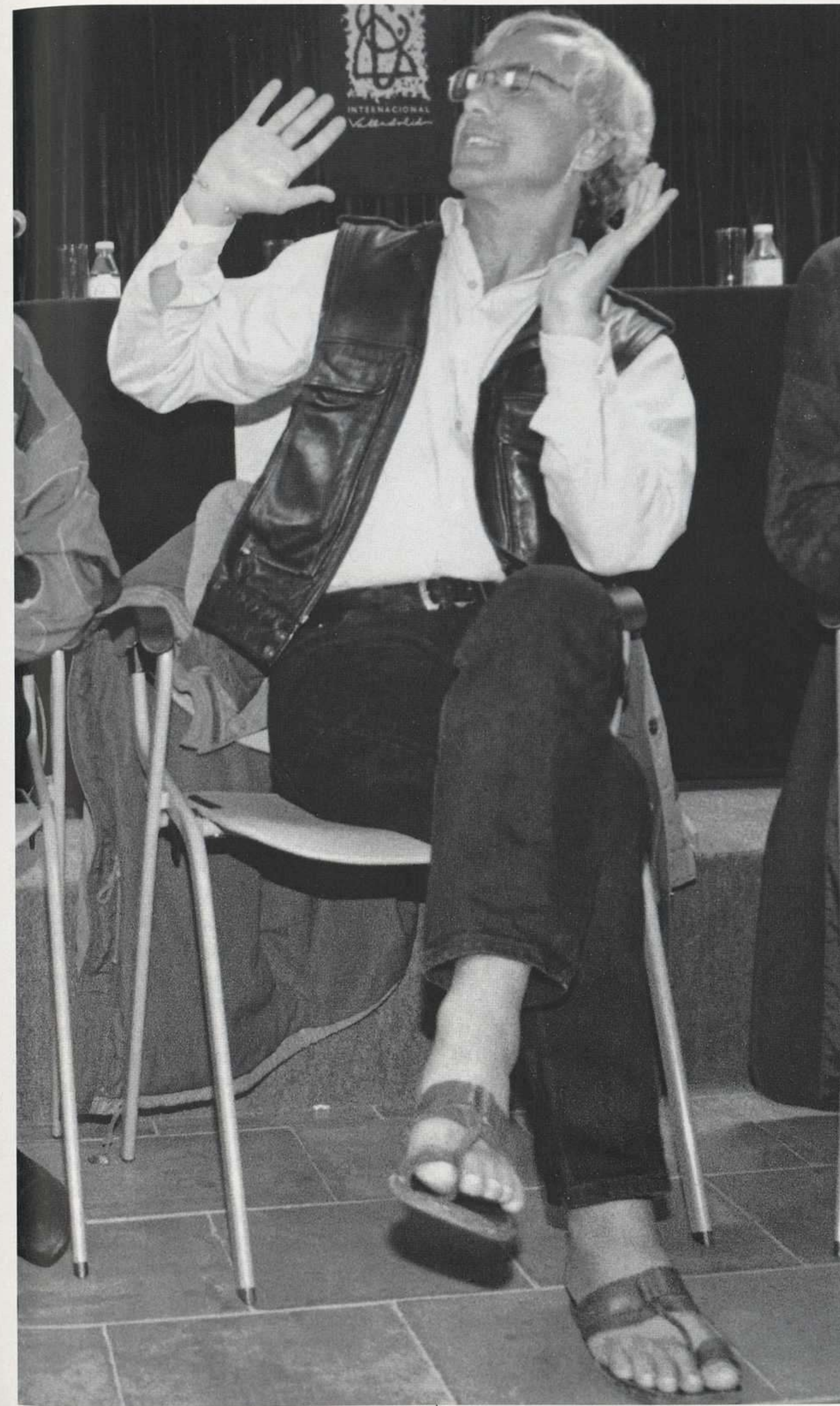


Foto: C. Arranz

para las generaciones futuras, un modo de proceder. Y el teatro es el más premeditado acto de intervención en la contemporaneidad.

Le preguntan si tiene alguna «bestia negra». Piensa. Desenfoca la mirada. Se toma sus tres o cuatro minutos para pensar. Finalmente habla, pausadamente. Y dice que está convencido de que sentirse amado y aceptado es la cosa más importante para un individuo. Claro, y aceptarse a sí mismo. Que tuvo suerte de tener gente excepcional que le aceptase, su madre, los actores de «Odin». Así, prosigue, las incoherencias no se vuelven contra uno como cuchillas que hieren.

El calor humano no le hace vislumbrar la «bestia negra», con la que seguramente ha aprendido a convivir. «No a aceptar, no es posible aceptarla», dice.

Cree en un teatro que rompa los confines. El «Odin», sin embargo, no quiere enfrentarse a la sociedad. Las circunstancias les obligaron. No fue algo deliberado. Primero, con los actores del comienzo, al no haber sido aceptados en la Escuela Oficial, debieron de hacerse responsables de biomecánica, o de cada especialidad teatral. Y actuaban en salas de gimnasio, para evitar gastos, muy reducidos, con muy pocos espectadores. Con posterioridad interesaron a más espectadores, pero en la raíz ya existía una relación particular con el espectador, que exigía mantener una asistencia reducida. No hubo inicialmente un deseo de rebeldía, pero la rebeldía es algo que se hace de manera simple, como si te asomas a la ventana. Como decía Beckett, el teatro es un «Caballo de Troya». Con su apariencia inocente lleva dentro un germen de rebelión.

En el plano «cultural», en determinados contextos, el teatro es una necesidad tan fuerte que permite sobrevivir, dice. Y habla del encuentro europeo de directores de teatro que trabajan con las cárceles, bien con internos o llevando espectáculos a las prisiones. No hacen, quizá, «arte», pero crean relaciones, esquemas mentales, imaginaciones esenciales. Hay teatros artísticamente de gran calidad y poco válidos «culturalmente», y otros con escaso valor artístico, pero esenciales en un sentido «cultural».

La misión del Director es proteger la verdad sin que te fracturen la nuca

Lo nuevo que está por verse

(Pequeña crónica del Simposio/Festival
«Un escenario propio» celebrado del 5 al 8 de Octubre
en Cincinnati, Ohio. 1994)

por Margarita Borja*

L Comenzaba Octubre. La benignidad de la temperatura no retrasaba el espléndido milagro. Las luces de oro y púrpura del arbolado urbano nos recibían. Estábamos en la diáfana y armónica ciudad de Cincinnati. Nos acogía un moderno hotel de alfombras multilidísimas y múltiples salas y salones de reunión. A lo largo de cuatro días, tan hermosos e intensos como el Otoño de

La mañana, desde bien temprano, y el centro del día estaba dedicado al Simposio. Hacia la hora crepuscular, cuando el Ohio se torna culebra nacarada, atravesábamos un puente de hierro azul, sonoro como un órgano, que nos conducía a la vecina ciudad de Covington, en el estado de Kentucky. Allí, en el centro de una boscosa barriada de casas de película, nos aguardaba el viejo (de doscientos años) Carnegie. Neoclásico en sus fachadas y en su planta, el teatro, sede de las representaciones del Festival, se hallaba en situación de lamentable deterioro. En un abrir y cerrar de ojos no parecía sino que nos hubiéramos trasladado de la opulenta Norteamérica, que planta con desenfado sus elocuentes arquitecturas de espejos, al martirizado corazón de algún teatro de la europea Sarajevo.

nes teatrístas que se habían empeñado en devolverle la dignidad y el uso a ese espacio de excelente acústica y bella factura arquitectónica. Su afabilidad y buenos oficios, además de resolver numerosos problemas contribuyó al extraordinario clima de comunicación abierta que se dio a lo largo de todo el Festival.

Queda fuera de mi posibilidad elaborar una reseña suficiente de tantas, tantísimas intervenciones interesantes como escuchamos a lo largo del Simposio, o proporcionar la medida justa de las variadas y ricas emociones teatrales que se compartieron en aquellos días tan repletos de actividad. Las ocupaciones derivadas de nuestra representación de "Helénica" nos imposibilitó la asistencia regular en los primeros días. Pero deseo transmitir dos cosas. En primer lugar, lo válida y oportuna que ha resultado ser la convocatoria lanzada desde el Departamento de Lengua y Literatura de la Universidad de Cincinnati por las conocidas hispanistas Patricia O'Connor y Kirsten Nigro. Ellas sabían que no sabíamos que somos muchas más de lo que se supone, las mujeres que escribimos para el teatro, o nos ocupamos de tareas de dirección. Que hay países como Puerto Rico, México, Brasil o Argentina con un importante legado teatral de autoras y dramaturgas, casi ignorado en España y al revés. Y opinaron que va siendo hora de enmendar esas continuadas omisiones.

El segundo propósito que ha guiado estas líneas ha sido la gana de comentar uno de los monólogos recibido con mayor efusividad unánime: *Enigma de mujer* de Aleyda Morales. La protagonista, una adolescente desgachada



"Helénica, poemas para el público", de Margarita Borja. Dirección: Luis Alvarez Auzzani. Teatro de las Sorámbulas. (1994). (Foto: Andy Sotiriou).

afuera, mujeres del teatro de habla española de muchos países tuvimos la oportunidad de conocernos, presentar nuestras obras, intercambiar pareceres y experiencias o exponer nuestras propuestas teóricas y críticas, nuestro modo de situarnos cada cual frente a la creación escénica.

* Autora y directora del Teatro de las Sorámbulas.

maño del impacto de un obús en los entretrechos mostraban el fulgor plateado de las gruesas arterias vendadas. Paramentos de ladrillo remendados en yeso. Hileras de butacas diferentes entre sí. Adornos de escayola desvaídos de color... hacemos lo que se puede, poco a poco, decía John tras explicarnos que robaron los tejas de cobre de la cúpula, que sobrevino el aguacero, la tormenta y su aparato eléctrico, Era uno de los jóve-



"Helénica, poemas para el público", de Margarita Borja. Dirección: Luis Alvarez Auzzani. Teatro de las Sorámbulas. (1994). (Foto: Andy Sotiriou).

con gorra de visera y atuendo de muchacho en el inicio, escucha música y masca chicle. Tras unos instantes se enfrenta al público reivindicando sus derechos como mujer porque vivimos en una democracia. De forma chispeante y agilísima, la estudiante relativiza la sabiduría de su profesor de historia, el éxito de las telenovelas que se han exportado a Rusia como si fueran factores de civilización y progreso, e ironiza sobre la prohibición de nacimientos en China en relación a la superpoblación de niños en Brasil. Una y otra vez insiste: "Conozco mis derechos" y se emancipa de su profesor de historia, en quien no cree, porque, sobre todo, se preocupa de "sus" derechos, "que nada tienen que ver con los míos o con los de su mujer". No es lo mismo decir "soy una mujer liberada" que "soy un ser libre", reconoce y prosigue, "pero si todas las mujeres tenemos derechos, eso no quiere decir que se respeten nuestros derechos, que es otra cosa". «Según contó mi abuelita a mi mamá, que le había contado su bisabuela, que mi madre me contó a mí, y yo les cuento a ustedes...(...) el enigma de una mujer es... otra mujer... Y el cuento es más viejo que el tiempo, y el tiempo no tiene fin. Y el fin es acabar con el cuento. Y el cuento debe ser uno nuevo... y lo nuevo está por verse». De tan sencillo

modo, la autora portorriqueña enuncia lo que es sostenida aspiración en las mujeres más conscientes de su realidad en el mundo: acabar con las inercias. Desde los tiempos seculares en que la forma de gobierno particular y pública emanaba exclusivamente de la razón patriarcal, estuvimos condenadas al desconocimiento mutuo y a las culpabilidades recíprocas, abocadas a repetir el estereotipo referencial sin cuestionarlo, sin sospecha. Acabar con el cuento implica acabar con innumerables cuentos ligados a éste. Es sólo una fase de la ingente tarea de resignificación del imaginario social que nos implica a quienes entendemos el teatro como un lugar de construir opciones a un tiempo éticas y estéticas. Es una fase constantemente amenazada por la ola de comediógrafos que siguen cosechando pingües beneficios a base de ofrecer el mismo estereotipo sexista de siempre, tras someterlo a una sibilina operación de maquillaje actualizado. De nuevo aquello de los mismos perros con diferentes collares. Y yo me pregunto si va a llegar verdaderamente eso nuevo que está por veras sin que los intentos de renovación que venimos proponiendo las mujeres puedan someterse a la prueba de los diferentes públicos y las diferentes críticas.

En Cincinnati, la totalidad de muje-

res a cuyas ponencias asistí denunció la desigualdad de oportunidades que soportan en el medio teatral de sus respectivos países. Nada más significativo, esa cuestión, común por sobre el ancho y diverso mundo de habla española. Cuando la fuerza creadora de las mujeres pugna por salir se detectan varios fenómenos de soterrada resistencia: obstaculizar la transmisión es el de mayor entidad y sin embargo suele producirse de forma tácita, oculto en un conjunto de circunstancias. En los últimos tiempos y ante la insoportable repetición en los escenarios de prototipos tradicionales, me he preguntado si tras toda esa imaginativa nomenclatura de estéticas del cansancio, saberes de la caducidad y eras del vacío no se agazapa la angustiada incertidumbre del cambio de paradigma teórico en ebullición. Personalmente he coincidido por completo con Aleyda Morales: las mujeres lo estamos inaugurando y experimentando todo desde nosotras mismas en esta época contemporánea, y nuestros intereses, nuestra expresión estética, no puede estar del lado del pesimismo o de un estar de vuelta hastiado, que, de nuevo sesgadamente, parece acaparar hegemonías en tendencias teatrales dominantes. A mi juicio, es el propio concepto de lo contemporáneo teatral lo que está en juego.

Brasil: entre el sincretismo y la ruleta rusa

Con Nitis Jacón en el FILO de Brasil



Yoshito Ohno en el FILO de Brasil. (1992).

Por Ricardo Iniesta

Brasil es el cuarto país del mundo tanto en orden a su extensión territorial, como a número de habitantes, y posiblemente, ocupa un lugar más aventajado aún en lo que se refiere a su variedad extrema y sus enormes contrastes. La filmografía se ha hecho eco de ello: desde las sórdidas tierras que nos mostraban las películas de Rocha siguiendo el rastro de los legendarios «cangaçeiros», a las sobrecogedoras cataratas del Iguaçu —por las que se accedía a las misiones jesuítas—, pasando por el pulmón de la Tierra: la «selva esmeral-

da»; o bien por esa otra «selva»..., la que agrupa a cuarenta millones de personas en lo que constituyen la segunda y la sexta urbe del Planeta: São Paulo y Río.

Pero no todo en Brasil es «de cine»... También existen lugares donde uno puede transitar sin peligro y sin éxtasis, ciudades de corte más occidental. El Paraná es una de las zonas que se encuentran en el Sur geográfico y el Norte económico. Allí existe —como en una torre de marfil— una ciudad bastante insólita por diversas causas: Londrina. Se trata de una población que acaba de cumplir sesenta años de vida, y ya excede el medio

millón de habitantes, pero por la que es posible recorrer sus calles, de noche, sin correr riesgos —algo inusual en el Brasil actual—; donde se encuentran más rostros de origen asiático que africano o indio, y en la cual se lleva a cabo desde hace veintiséis años el festival de teatro más antiguo de Latinoamérica, junto con el de Manizales: el FILO.

Su directora desde 1971, Nitis Jacón, obtuvo hace cinco el Premio Ollantay por su labor en pro del teatro latinoamericano. En el marco del FILO ha presentado su último montaje *Carmelita Adeus*, un espectáculo cargado de fuerza y bellas imá-

genes que conjuga la frescura de sus más jóvenes intérpretes y de la propuesta, con la madurez artística de la directora y de algunos actores que forman parte del grupo Proteu desde su origen en 1978.

Nitis acaba de ser nombrada vicerrectora de la Universidad de Londrina. El compromiso ético y el especial carisma que posee la convierten en una de las figuras claves del Teatro Latinoamericano actual, frente al modelo de gestor proveniente de actividades comerciales ajenas al arte, que se está expandiendo por Europa como una mancha de aceite.

Actriz, autora, directora y productora, analiza siempre la situación política para explicar la cultural, y afirma que «el desconocimiento crónico, en el campo intelectual, de gran parte de los parlamentarios y gobernantes de Brasil, provoca el que consideren que la cultura no es esencial "que puede dejarse para más tarde"».

«Es una actitud —continúa Nitis— que está generando una cultura de violencia, de desesperación, de ruleta-rusa con graves repercusiones sociales, políticas y económicas».

«Vivimos una crisis institucional. Imposible no responsabilizar al Estado por eso, por la miseria, por la violencia, por la degradación en la calidad de vida. Pero estamos todos comprometidos en la solución querámoslo o no. Dice la ironía popular que "optimista es aquél que está desinformado"».

No hay más que leer los periódicos de Brasil para constatar una realidad de cifras. Esos periódicos formados por resmas de papel, en su mayor parte están atestados de millares de anuncios, que ocupan páginas, y monopolizan suplementos enteros; mientras contienen muy poca, casi nula información política del resto del mundo. La prensa no quiere alarmar a la población pero se hace eco de la inquietante realidad cotidiana: cien asesinatos cada fin de semana en São Paulo; la inflación por encima del 1.000%; un gobierno que se ha embolsado con tal situación 1.500 billones de pesetas, antes de tomar la medida de dolarizar el «real» —lo que conllevará aún mayor desigualdad social, tal como está aconteciendo en la vecina Argentina—; el cólera, la disentería, la malaria, la peste..., acechando en las zonas más degradadas del país.

Pero en Occidente se habla más de las dificultades para vivir en Cuba que de la frágil existencia de millones de personas en el sur del continente americano. No obstante, Brasil tiene potencial huma-

no y riqueza natural para ser una de las potencias mundiales del siglo entrante. De hecho, ciudades como Londrina —formada con la fiebre del «ouro verde»: el café— transmiten en algunos sentidos la sensación de encontrarse en Europa occidental. Mientras, zonas como el nordeste —donde atracaban los barcos con las bodegas atestadas de esclavos negros— conservan esa herencia del continente africano en sus ancestros, pero también se asemejan en sus actuales índices de calidad de vida —la mortalidad infantil, por ejemplo, alcanza cifras superiores al 13%—. Tan fuerte contraste es la razón por la que alguien propuso cambiar el nombre de Brasil por el de «Belindia» —en referencia a dos países opuestos en su nivel de desarrollo: Bélgica e India—.

Decía Maiakovski en su primera obra teatral —*La rebelión de los objetos*—, encarnándose a sí mismo: «No desesperéis, en algún lugar, quizás en el Brasil, pueda encontrarse un hombre feliz»... Y razón tenía, pero hay que adentrarse en la Selva Amazónica, donde no llega la electricidad, ni patrullan el ejército o la corrupta policía brasileña, donde no existen bancos u hombres-anuncio —como los que pueblan el centro de las grandes ciudades—. Allí —no hace falta llegar a las tribus aisladas— uno puede encontrar a los

«caboclos» —descendientes de indios y de forasteros— cuya mirada limpia e ingenua transmite felicidad; pero no la del imbécil, sino la del hombre bueno que todavía no ha sido arrancado de sus raíces y convertido en un delincuente en potencia, que aún utiliza el machete para desbrozar la selva virgen, y no para abrir en canal a un semejante. Allí sí, en plena Amazonia se esconde —no por mucho tiempo quizás...— «el hombre feliz» al que se referiría Maiakovski, tan escondido como lo está uno de los más bellos edificios teatrales del mundo: el Teatro Manaus, que desde hace más de un siglo yergue su esplendor exótico sobre lo más alto de la capital de la Amazonia, en pleno corazón de la Selva..., monumento al contraste y el sincretismo en este país «verde y oro».

Un FILO sin mella

A lo largo de sus veintiséis ediciones el FILO ha invitado a casi seiscientas compañías de todo el mundo. Desde 1988 se celebra con carácter internacional, pero Nitis no se conforma con la celebración de un festival anual; para ella, la investigación es un elemento básico en su actual diseño: en las últimas ediciones se vienen desarrollando laboratorios tea-

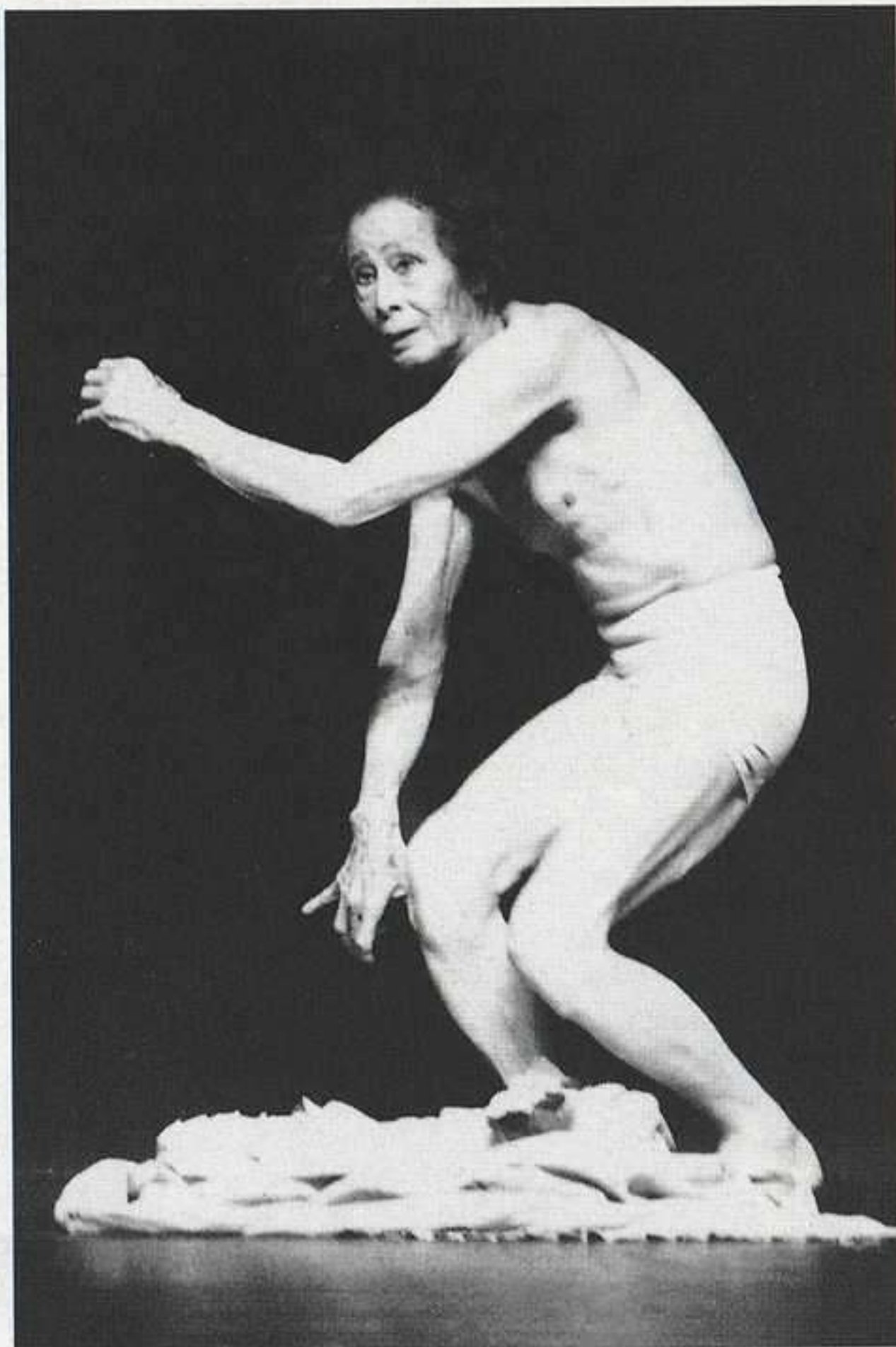


Eugenio Barba, director de ISTA y Nitis Jacon, directora del FILO.

trales que han culminado en el presente año con la realización del ISTA. La Escuela Internacional de Antropología Teatral, que dirige Eugenio Barba, ha realizado su octava sesión pública —la primera fuera de Europa— sobre el tema *Tradiciones y fundadores de tradiciones*. El propio director del Odin Teatret abrió el FILO con una conferencia donde afirmaría que «el teatro moderno, el de nuestro siglo, es un híbrido de las pequeñas tradiciones de los creadores individuales como Stanislavski, Vajtangov, Meyerhold y Artaud, por citar algunos (...). La pregunta a formularse en occidente no es qué es la tradición, sino *quién es la tradición*». El Odin, que cumple este año treinta desde su fundación, tiene una creciente influencia en el teatro latinoamericano actual. Nitis nos habla de las expectativas que ha despertado en todo el continente esta primera sesión del ISTA en el mismo; y se reafirma en su intención de imprimir al FILO un carácter multidisciplinar —teatro, danza, artes plásticas, cine,...

El FILO ha conseguido que la UNESCO lo considere patrimonio cultural de Brasil, pese a lo cual la actitud de las diferentes administraciones no está a la altura de las circunstancias, incluso la de ámbito regional no le concede subvención alguna desde hace cuatro años. El FILO sobrevive en buena medida gracias a la aportación de Bamerindus —un Banco privado— que supone la mitad del presupuesto total, sin ella no hubieran podido presentar sus espectáculos las quince compañías —de nueve países diferentes— que han desfilado en 1994 por el Festival: Babilonia y Punto T., de Argentina; Armazém, Intrépida Trupe, Proyecto Danza-Teatro en Salvador y Proteu, de Brasil; Athanor, de Colombia; Atalaya, Chévere y Pikor, de España; Elkins dance y CPT New World Performance, de USA; Amoros et Augustin y Generik Vapeur, de Francia; y KTO Teatre, de Polonia.

En Brasil existe una «sponsorización» privada más desarrollada que en nuestro país, en contraste con la casi absoluta despreocupación de los políticos por la cultura. Otro de los soportes de esta edición ha sido la Red Latinoamericana de Productores Independientes de Arte Contemporáneo que cuenta con dieciséis miembros y un papel cada vez más importante que desarrollar en las artes escénicas de Latinoamérica, y más concretamente en las creaciones contemporáneas de danza y teatro. Estas se están prodigando en número creciente durante estos últimos años en todo el continente, y especialmente en Brasil, como hicieron notar en el FILO las aportaciones de Arma-



Kasuo Ohno. FILO. (1992). (Foto: Alea Comunicans).

zém —además de la ya mencionada Proteu— y especialmente el Proyecto Danza-Teatro en Salvador; se espectáculo —*Recentes desejos mutilados*, con la coreografía del portugués João Fiadeiro— posiblemente fuera lo más interesante del Festival, corroborando la buena salud de la danza contemporánea brasileña —ya conocida en España a través de Denisse Stoklos—. Por su parte, Alvaro Restrepo pondría de manifiesto una vez más la calidad que está alcanzando en Latinoamérica esta disciplina artística.

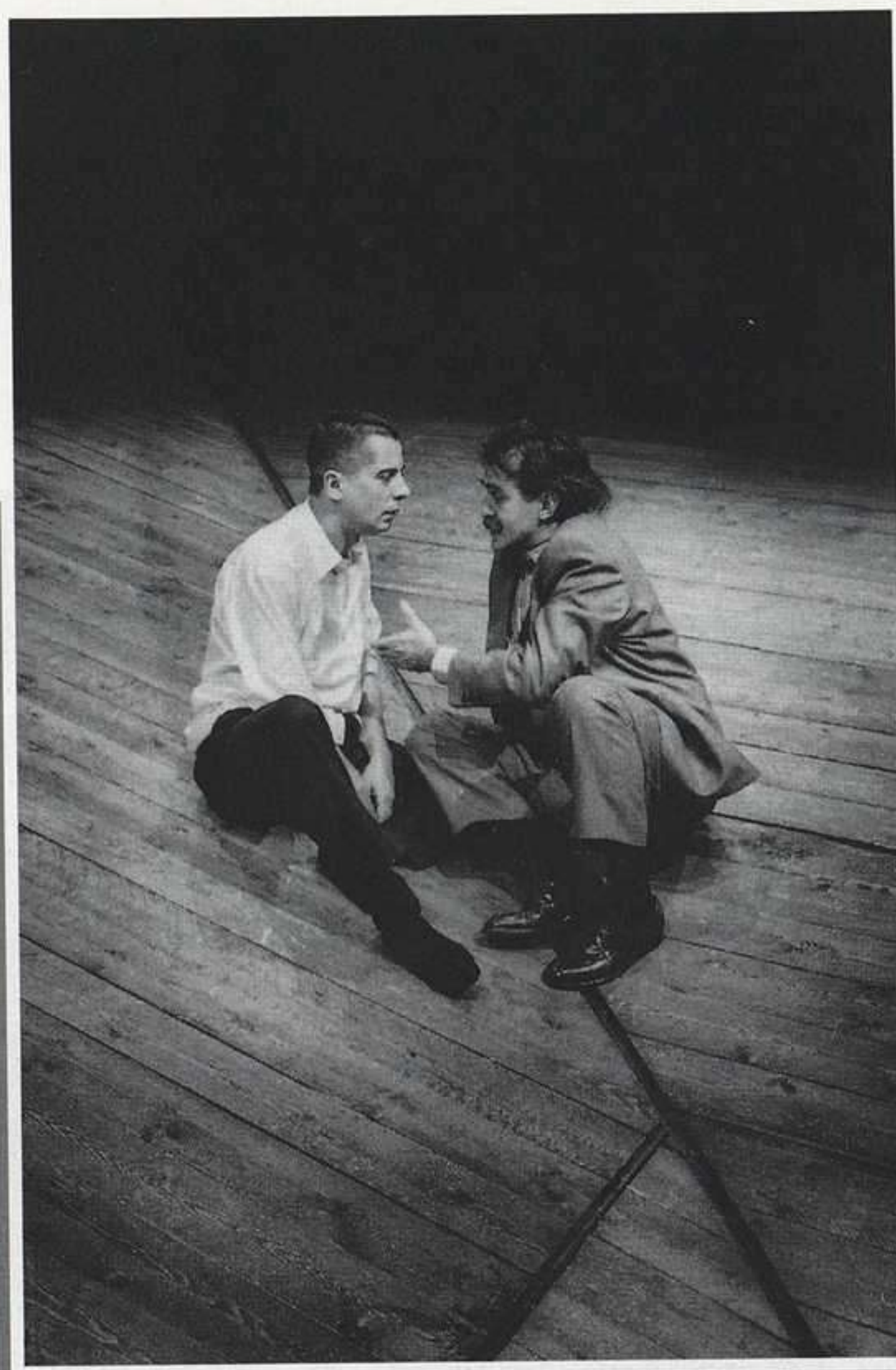
La directora del FILO quiere que éste sirva de lanzadera a otros eventos, tal como sucederá el año próximo, con la reunión en Londrina de la Asociación Internacional de Críticos de Teatro. Uno de cuyos objetivos es crear allí la Oficina para Jóvenes Críticos. El festival parece tener asegurada la supervivencia, a pesar de lo incierto de la situación económica y política del país; pero Nitis Jacón va más allá de sus apreciaciones a propósito de la política cultural en Brasil y por extensión, en otros países y prosigue: «La convivencia social no puede ser efectiva sin la identidad cultural de unos individuos en el encuentro con otros, sin la identidad de una nación legitimada en la diversidad, la pluralidad y el sincretismo cultural».

Un claro ejemplo del sincretismo que caracteriza a Brasil es la celebración ritual más ancestral del país: el Bumba-meubois. Fiesta-rito que se celebra cada año

en junio en la ciudad de São Luis, cuna del sentimiento afro en Brasil, en esa zona donde —como ya mencionara— muere un alto porcentaje de población infantil, donde los buitres acechan sobre los tejados de las casas..., donde todavía se practica el «agua va» medieval y las ratas corretean por las calles. Allí no encontramos, desde luego, al «hombre feliz», sino la mirada esquiva y desconfiada heredada del esclavo arrancado de su tierra y violentado por una cultura dominante; pero sí encontramos el éxtasis de toda una ciudad que participa en los numerosos «bumbas», que dramatizan una vieja leyenda en un estremecedor «candomblé» colectivo —rito mágico procedente de África—. Ahí se percibe inequívocamente el sincretismo al que se refiere Nitis: el ritmo y la magia del África negra, la estética y el simbolismo de los indios de la cercana Selva y las melodías melancólicas de la Europa latina.

El Bumba resume la idiosincrasia de Brasil, un país que puede lanzarse a la calle por decenas de millones y teatralizar como nadie, hasta la catarsis colectiva, el triunfo de un deporte, como es el fútbol, en el que buscan más que nadie el arte, el ritmo y la magia; olvidando sus miserias cotidianas y viviendo el éxtasis como sólo sabe hacerlo el país de «oro y verde». Curiosamente no se vive el fútbol en Brasil como alienación —tal como sucede en muchos países de Europa o de América— sino como una gran fiesta-ritual, reafirmación colectiva de una idiosincrasia propia, de una manera de ser. Valga como ejemplo la «macumba» —otro culto ritual africano— que prohibieron las atónitas autoridades estadounidenses, cuando la torcida brasileira quería prevenir a sus ídolos de los malos espíritus, durante los recientes campeonatos mundiales. Esa sabiduría sincretista ha convertido un juego de origen sajón en símbolo de identidad nacional de un país muy lejano en la titud y ancestros culturales.

Como conclusión a estos apuntes sobre Brasil y su festival más carismático, la propia de Nitis: «El Estado es social, pero la nación es cultural. Por eso, la construcción cultural es la base para el reconocimiento de una identidad propia, es el punto de partida para la configuración de un proyecto político. El FILO se propone a los artistas y la población como alternativa a la mediocridad política e intelectual y como referencia de la perseverancia y lucidez, cuando escasean motivos para la esperanza». Como dijera Heiner Müller mencionando a los clásicos griegos «hay que vivir sin la Esperanza» (en otra vida) «pero sin la desesperación» (que empuja a la violencia y la destrucción).



"Nyam nyam", de Harri Virtanen. Dirección: Joan Castells. C.D. del Vallés. (1994). (Foto: Roset).

En el marco de las relaciones de cooperación existentes entre la Asociación Finesa de Directores de Escena (StHOL) y la Asociación de Directores de Escena de España (ADE), se han producido una serie de actividades de indudable interés para el teatro de ambos países. La primera ha sido la producción de **Nyam Nyam** obra teatral de Harri Virtanen, montada por el Centro Dramático del Vallés bajo la dirección de nuestro compañero Joan Castells. La segunda la producción de **Martillo**, de Rodrigo García, por el grupo Rakastajak, de la ciudad de Pori, cuya puesta en escena fue realizada por nuestro también asociado, Adolfo Simón.

En las páginas que siguen recogemos materiales documentales y fotográficos de ambas experiencias que vienen a desarrollar aspectos importantes del Convenio de Cooperación existente entre ambas instituciones. Nuestra entrega en torno al teatro finés se completa con el texto de la comunicación presentada por Anelli Ollikainen en el VI Congreso de la ADE y la entrevista realizada por Adolfo Simón al director de escena finés, Esa Kirkkopleto.

Pensamos que el conjunto de estos materiales no sólo amplía nuestro conocimiento de un teatro tan interesante como el finés, sino que es igualmente fiel testimonio de la proyección que las relaciones internacionales de la ADE en el quehacer teatral cotidiano de ambos países.

El artista de teatro investiga en el proceso

Algunas experiencias en Finlandia

por Anneli Ollikainen

De los últimos años, recuerdo varios eventos, realizados a nivel nacional o nórdico, donde se ha planteado el problema ¿cuál es la relación del teatro con la investigación teatral? Durante un encuentro anual de los profesionales del teatro finlandés, los estudiantes de teatrología de la Universidad de Helsinki organizaron una discusión preguntando: ¿Necesita el teatro la teatrología?, expresando su deseo de salvar el abismo que a veces parece separar la investigación de la práctica teatral. Poco después, en el Encuentro del Teatro Nórdico en Reykjavik, buscamos por todas partes una fuerza renovadora para el teatro, y una de las preguntas formuladas fue: ¿Puede la teatrología renovar el teatro?

Un teatrólogo ni necesita ni puede tomarse la tarea de renovar el teatro. El arte y los artistas tienen su propia fuerza y libertad para encontrar las llaves necesarias de sus innovaciones en donde quieran. El hacer teatro no depende de la teatrología. Sin embargo, un conocimiento proveniente de la investigación teatral -no siempre el último, sino más bien el viejo-, encontrado por el artista en un momento oportuno y vinculado a ciertas condiciones concretas, puede ser un factor -un factor entre otros- que alimente sus pensamientos, sirviéndole incluso en ocasiones como un trampolín que ayude al vuelo de la inspiración artística y de todo el proceso creativo, del que es hijo lo nuevo.



(Foto: Rosa Briones).

La investigación académica

En las universidades de Finlandia, la teatrología tiene sus raíces en el reino literario. No es enseñanza para la práctica teatral. Aun así, es importante para el teatro desde sus comienzos. El fuerte interés por el drama que se produjo en la Universidad de Helsinki a mediados del siglo pasado, promovió el nacimien-

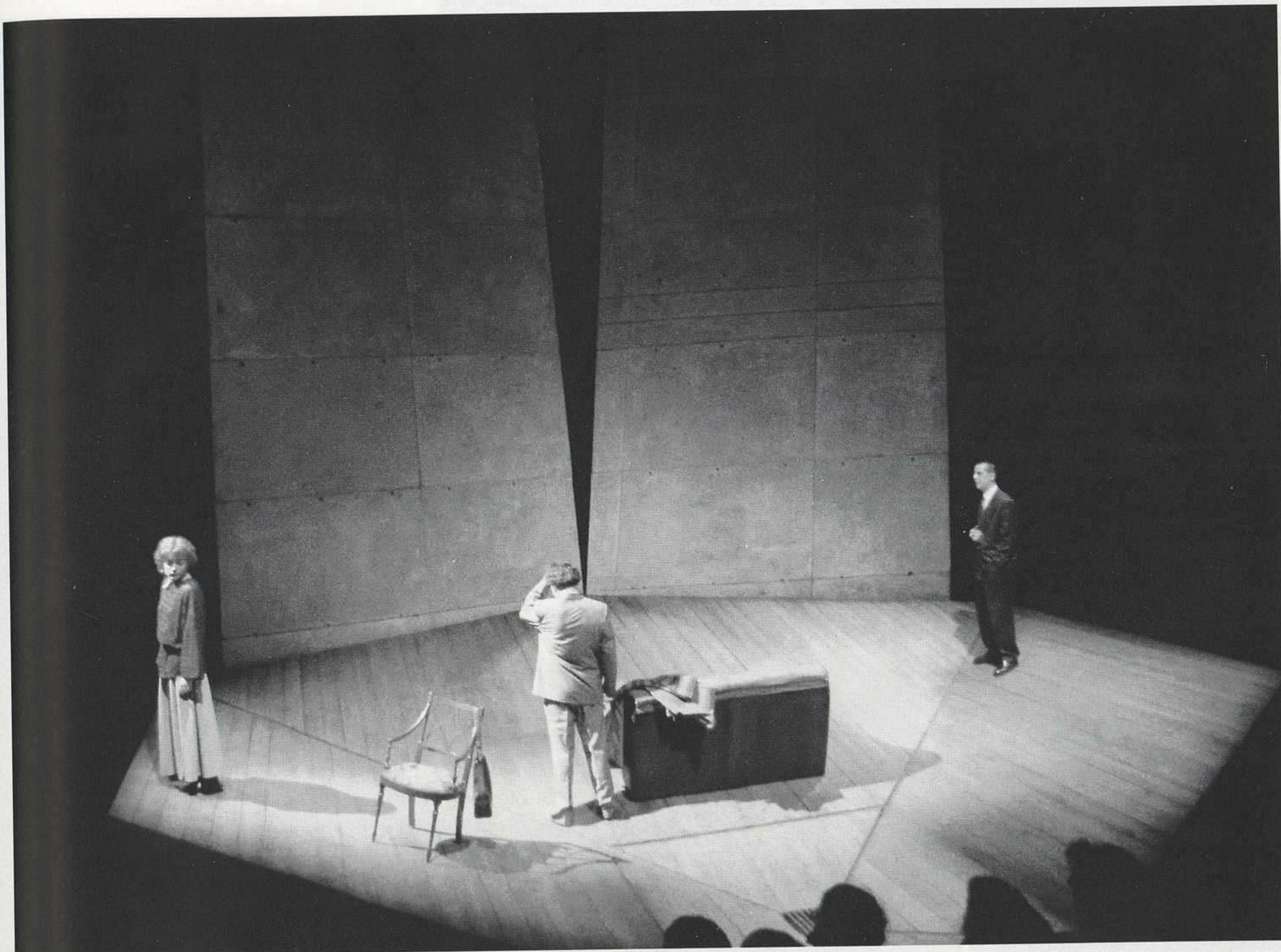
to tanto de la dramaturgia finlandesa como del teatro profesional en nuestro país.

Hasta nuestros días, la investigación de la puesta en escena en nuestras universidades ha sido escasa. En los últimos años las corrientes internacionales de la teatrología y de la estética han aumentado el interés por el espectáculo y su recepción. Igualmente, toda la institución teatral y las nuevas artes de la representación han surgido como objetos de la investigación, lo cual implica enfoques distintos y más amplios que antes.

La meta y el valor de la teatrología radica en aumentar el conocimiento del arte teatral en general. Este conocimiento sirve tanto a la sociedad como al mundo teatral, al que pertenecen no sólo el cuerpo artístico sino también una gran cantidad de gente que trabajan para el teatro o toman decisiones sobre él, sin olvidar al público y la crítica teatral o la formación y la educación teatral en sus diferentes formas. La necesidad de profundizar y aumentar su saber teatral es común a todos los aficionados de este arte. La vida teatral no incluye sólo espectáculos sino que necesita también de una discusión permanente, en la que todos los grupos implicados pueden participar.

Dos ángulos

Un obstáculo de entendimiento entre



"Nyam nyam", de Harri Virtanen. Dirección: Joan Castells. C.D. del Vallés. (1994). (Foto: Roset).

los teatrólogos y los artistas de teatro es a menudo la diferencia de lenguajes que usan para hablar del teatro. El punto de partida de un teatrólogo es el de un observador analítico. Para un artista los problemas son más prácticos. Las miradas de dentro y de afuera dan conceptos distintos.

Una obra teatral es siempre un proceso que se desarrolla en el tiempo y se culmina en el encuentro de la obra y el espectador. El proceso de ensayar y poner en escena un espectáculo no tiene importancia para quien recibe la representación en su butaca, pero es el foco de interés para el profesional, quien después de un estreno vuelve a encontrarse en el punto cero comenzando un proceso nuevo hacia otro estreno.

Los talleres y estudios de teatro, donde se trabaja con una actitud investigadora y experimental, surgen del deseo de desarrollar los métodos de trabajo, del deseo de buscar caminos y condiciones oportunas para la creación artística. A veces esta búsqueda requiere para desarrollarse de un entrenamiento especial de los participantes. La pedagogía teatral se enriquece y beneficia de este tipo de investigación. Sólo hay que lamentar que los resultados conseguidos en los laboratorios pasajeros pocas veces han alcanzado más allá del círculo de los participantes. Los recursos no suelen permitir una documentación adecuada. La investigación resulta ser igualmente efímera, como el propio teatro.

Los artistas investigando su quehacer

En Finlandia, en los años ochenta, las escuelas superiores de arte, entre ellas la Escuela Superior de Teatro, recibieron la tarea de desarrollar programas de postgrado. Con este hecho, la investigación se incorporó a la pedagogía y la práctica artística.

Los actores, directores, dramaturgos/dramaturgistas, iluminadores y sonidistas así como los artistas de danza graduados en la Escuela Superior de Teatro con el título de sus respectivos máster tuvieron la posibilidad de continuar sus estudios para obtener la licenciatura o el doctorado en arte dramático o en danza.



"Nyam nyam", de Harri Virtanen. Dirección: Joan Castells. C.D. del Vallés. (1994). (Foto: Roset).

La parte central de los estudios de postgrado es la investigación. Su meta no es torcer la identidad artística de un director, un actor o un dramaturgista, etc. y hacer de él de golpe un científico. Aunque los títulos de postgrado vienen prestados del mundo académico, la investigación básicamente busca su fuerza en la experiencia artística.

Claro que un programa de postgrado contiene también exigencias teóricas, pero los proyectos de investigación pueden realizarse en forma de proyectos artísticos con uno o varios enfoques al problema definido como objeto de la investigación. La investigación se realiza en la práctica artística en las condiciones creadas para conseguir el objetivo. Una investigación puede necesitar condiciones de un laboratorio experimental, otra las circunstancias del teatro «normal». La esencia es el proceso artístico, lo cual exige una documentación y un análisis adecuado y público. Los conocimientos que nos aportan la investigación académica tradicional y la investigación que incluye el proceso artístico, no compiten sino que se complementan. Desde ambos lados podemos sacar provecho del trabajo hecho desde un ángulo distinto y encontrar un base para una comunicación mejor que antes.

En el comienzo de actividad investigadora en una escuela de teatro un gran problema, pero también una gran ventaja, es la falta de tradición. Todas las posibilidades de fallar o tener éxito están abiertas. Una situación paralela en todas las escuelas superiores de arte facilita la creación de proyectos multidisciplinarios.

Experiencias

Como estamos en el congreso de los directores de escena, hablaré de los primeros pasos que han dado los colegas finlandeses como estudiantes de postgrado. Los focos de interés son tan variados como los propios oficios: el trabajo con el actor, el trabajo con el texto, el trabajo sin texto, el trabajo en el espacio, etc.

Sólo se ha terminado una licenciatura. La directora Raija-Sinikka Rantala investigó en su propia puesta en escena la posibilidad del actor de ser «un auteur» de su trabajo. Ella realizó la producción dentro del repertorio del Teatro Municipal de Lahti, donde trabajaba como directora artística. Rantala quiso hacer su investigación en una situación «normal» sabiendo que las condiciones de un teatro institucional no facilitan un compromiso igual que el de los participantes en un trabajo de investigación. Tomó su base teórica de Stanislavski, sobre cuyas ideas y uso en la práctica teatral publicó un libro ya antes de la parte práctica de su investigación. Como introducción al trabajo para su equipo sirvieron también los talleres de actuación que había dirigido en el teatro de Lahti, basándose en los ensayos de Stanislavski. La experiencia mostró algunos problemas que surgen de la situación en que la misma persona responde por el trabajo artístico y por la investigación. En la documentación del proceso colaboró una institución de enseñanza audiovisual con su equipo de video. Además, una teatróloga joven siguió todo el proceso tomando notas de cada ensayo.

Por el momento una joven directora, Tarja Laíne está investigando el proce-

so del nacimiento del espectáculo en el teatro audiovisual. Ella junto con su equipo -formado por los responsables profesionales de la escenografía, música, luz y sonido del proyecto- va a realizar cuatro estrenos sin texto con ocho actores de un teatro aficionado. Su objetivo son los procesos: cómo la forma y el contenido se desarrollan en los ensayos. La escenógrafa del proyecto es una estudiante de postgrado de la Escuela Superior de Diseño Industrial, que investiga el proceso del nacimiento de la imagen en el teatro audiovisual. La productora del grupo, estudiante de teatrología en la Universidad de Helsinki, investiga la recepción de los cuatro espectáculos.

Otra investigación en marcha estudia el espacio y el lugar como elemento del espectáculo. Cómo el espacio y el lugar influyen en la reacción y la recepción de la representación, su impacto tanto en los actores como en los espectadores, es decir, las posibilidades expresivas del espacio y del lugar. La meta de esta investigación de la directora Anette Arlander y su grupo, es la de estudiar la influencia del espacio en las representaciones en gira o hacer un espectáculo que se ajuste a cualquier medio. Su equipo presentó en la temporada 1993-94 un texto dramático de Aleksandr Wedenski en diez lugares distintos con distintas escenografías y soluciones de la relación escena-público. La recepción del público fue investigada por medio de cuestionarios después de cada función. En el proyecto están colaborando gente de la Escuela Superior de Diseño Industrial y del Departamento de Arquitectura de la Universidad Politécnica.

Además hay directores investigando la diferencia de dramaturgia de una obra realizada en la escena y en televisión; el desarrollo de la pedagogía teatral en Finlandia; la diferencia de expresión vocal en ciertos grupos o generaciones de actores.

Un interés común

Justo antes del Congreso de la ADE tuvimos en Helsinki un Seminario Nórdico dedicado al tema «Los artistas de teatro y danza haciendo investigación en



“Martillo”, de Rodrigo García. Cía. Rakastajak. Dirección: Adolfo Simón. (1994). (Foto: Jalo Porkkala).

la práctica». Parece que este tipo de actividad está buscando sus formas en diferentes lados. Aunque cada país tiene sus propias estructuras para la formación e investigación teatral, la necesidad de combinar la reflexión teórica con la búsqueda artística es común para las personas e instituciones interesadas en desarrollar el teatro y los métodos de trabajo usados en él. En Suecia, las Escuelas de Teatro no quieren denominar sus estudios con la palabra «investigación» sino que prefieren hablar del «Trabajo del Desarrollo Artístico». En Finlandia, donde toda la ense-

ñanza superior del arte es estatal, no hay escuelas privadas de teatro. La solución de crear un Centro de Investigación en la Escuela Superior de Teatro es muy lógica, y los programas de postgrado ofrecen una posibilidad de gran valor para los profesionales ávidos de conocer más profundamente los secretos de su oficio. La búsqueda no necesita quedarse siempre al margen del mundo teatral.

Tampoco en Finlandia la idea de los doctorados en arte dramático fue aceptada unánimemente. Se plantean algunas preguntas: ¿qué hace de una bús-

queda artística una investigación y quién es el sujeto y quién el objeto en estas investigaciones? ¿no será que la investigación en un proceso artístico da resultados muy específicos y difícilmente transportables? ¿para qué sirve una investigación si sus resultados no se acumulan? Al comienzo de un camino nuevo encontramos muchas preguntas importantes, pero no todas pueden ser contestadas sin dar los primeros pasos. Allí vamos.

VI Congreso de la ADE en Cádiz,
octubre 1994.

Martillo en Finlandia

por Adolfo Simón



En el verano del '93 visité por primera vez Finlandia gracias al acuerdo de intercambio que la Asociación de Directores de Escena española tiene con ese país. Era la primera vez que viajaba tan lejos y aunque el trayecto fue duro tenía la sensación de llegar a un mundo nuevo. Esta idea se confirmó cuando pisé tierra finesa, era como si hubiera llegado a otro planeta. El trato cordial y atento de los representantes de la delegación finlandesa nos permitió conocer aspectos curiosos de cómo viven y trabajan las gentes del teatro en aquel país. Conocimos Helsinki, la capital, y Tampere, ciudad donde a primeros de agosto se lleva a cabo el festival de teatro más importante de aquel país, durante la estancia en esta ciudad conocimos a diferentes profesionales del teatro con los que pudimos contrastar experiencias. Una de estas personas fue Angélica Meusel con la que nos comunicamos fluidamente gracias al conocimiento que ella tenía del español. Angelika se interesó por nuestros jóvenes autores y a la vuelta le hice llegar textos publicados por el Instituto de la Juventud y el Centro de Nuevas Tendencias. Hasta aquí la primera parte de la historia.

Durante meses hubo silencio, pero un día sonó el teléfono... Angelika y sus compañeros del grupo Rakastajak habían decidido poner en escena un texto español y querían saber si había alguna posibilidad de mostrarlo en España. Por aquel entonces estaba empezándose a gestar el proyecto «Europa Alternativa» en la Sala Triángulo y les puse en contacto. Se interesaron ambos por el proyecto y decidieron coproducirlo. Llegados a este punto había que ampliar la participación desde España y pensaron que además del autor debía ir un director de escena para dirigirlo. Decidieron que la persona indicada era yo y cuando me lo propusieron acepté inmediatamente. Lo que más me había interesado del viaje a Finlandia fueron «los actores» y de esta forma tenía la ocasión de poder trabajar con ellos. En los meses siguientes elegimos texto y llevamos a cabo las gestiones desde España y Finlandia para crear las condiciones para la puesta en pie del proyecto. Ya había

fecha de llegada a Pori, ciudad del grupo... primeros de julio y también teníamos noticias del estreno en Tampere... mediados de agosto. Quedaba lo más interesante, el encuentro de trabajo, el proceso creativo.

Y empieza la recta final del proyecto, la más apasionante. ¿Qué podía resultar del encuentro de un texto español, *Martillo* de Rodrigo García y de mi idea de la puesta en escena con la forma de trabajar de los actores fineses? Era una incógnita excitante. Creo que los que llegamos a aceptar las reglas del juego de esta profesión... aventura nueva y distinta para cada proyecto, nos entusiasma cuando hay componentes, que aún dando una idea proximada del resultado, no conseguimos ver exactamente qué será lo que nos encontraremos en el camino.

En este segundo viaje he podido conocer otra Finlandia, los rasgos particulares de los finlandeses. En lo cotidiano son cordiales pero reservados; sólo cuando ya se han hecho una idea de con quién se están relacionando y para qué, empiezan a abrirse lentamente para terminar excesivamente comunicativos. Es un poco como hacen uso de la semana, de lunes a jueves trabajo y orden, pero de viernes a domingo se olvidan del reloj y... ¡a beber y reír!

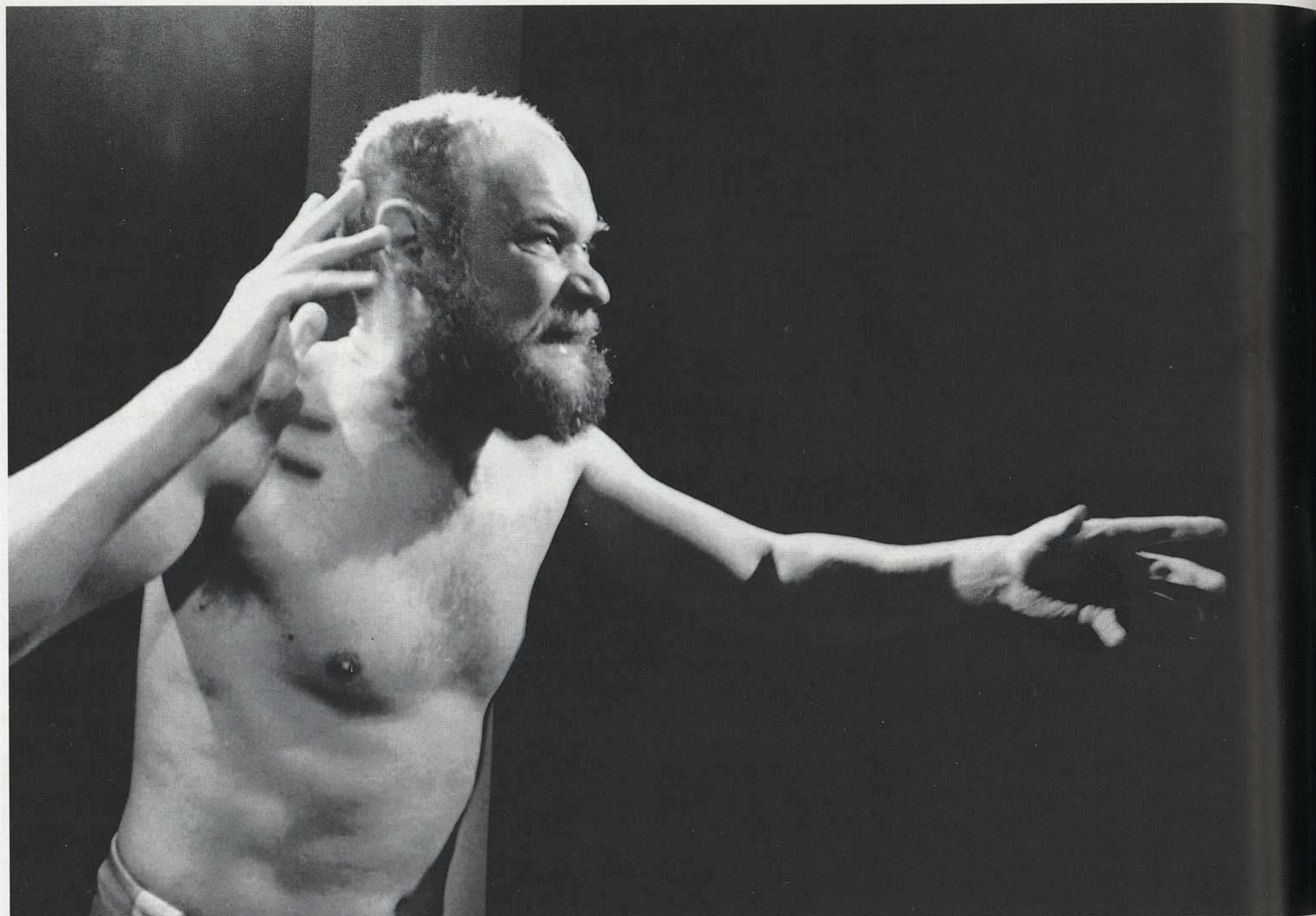
En el trabajo de la puesta en escena de *Martillo* se vivió algo parecido. La primera semana fue como de tanteo, había que crear un lenguaje de grupo ya que no todos los integrantes habían trabajado juntos anteriormente, pero sobre todo teníamos que descubrir cuál era la forma de trabajo de cada uno. Todos ellos estaban muy atentos a ver con qué planteamientos llegaba. El riesgo era muy grande, podíamos no haber tenido intereses comunes en el trabajo. Por suerte el grupo Rakastajak estaba abierto y deseoso de vivir la experiencia y aunque la propuesta de este proyecto difería mucho de todo lo que habían hecho anteriormente, se volcaron generosamente. En este momento se perdió un poco el equilibrio de la balanza, se pasó del interrogante sobre el trabajo a la obsesión por el mismo. Esto en una situación normal habría sido fantástico, pero las circunstancias eran muy diferentes para el grupo y para mí. Aquel era su país y

podían durante un tiempo aislarse de todo y sacar la cabeza al exterior para lo fundamental... para mí, fuera del trabajo había pocas cosas con las que «alimentarme». No había tiempo para disfrutar turísticamente del lugar, pero necesitaba distanciarme del trabajo y poder volver a él con nuevas fuerzas. Era difícil pues la dificultad del idioma hacía que sólo pudiera caminar hacia la reflexión y no hacia la extroversión. Fue como un maratón de trabajo, a menudo rico y en ocasiones yermo. Teníamos el tiempo contado y el grupo un gran compromiso con la presentación en el festival, así la mirada estuvo más puesta en el estreno que en el proceso.

Hubo jornada de trabajo que enlazamos la noche con el día, profundizando en la dramaturgia, en la traducción, improvisando con los personajes, jugando con las escenas, procurando que el cuerpo, la voz, el texto, el espacio... que todo fueran piezas de un puzzle que fuera encajando. Nunca antes he vivido un proceso donde toda la energía esta puesta alrededor de la obra, por mi parte desde la dramaturgia y la dirección, y el resto del equipo aportando su cometido, así, aun pintando canas nuevas la experiencia ha sido muy interesante.

En el estreno hubo una reacción generalizada por parte del público, les costaba dar sus impresiones al finalizar la representación; necesitaban reflexionar sobre lo que habían visto. Algo que les inquietó fue el texto; en sus escenarios no se dialoga poéticamente y por tanto como espectadores les cuesta perderse en un lenguaje metafórico. Suerte que el espectáculo resultó muy claro visualmente y de esta forma se podía seguir la trama sin problemas. Algo que siempre estuvo en mi mente pues no podía olvidar que este trabajo iba a viajar más tarde a España y se presentaría en finés. En octubre se presentó en Madrid con una respuesta muy cálida e interesada por parte del público, todo culminó con un hermoso regalo: La concesión por parte de la Asociación de Directores de Escena del Premio José Luis Alonso para la dirección de *Martillo*. Sin duda una aventura irrepetible.

Diciembre, 1994.



«Edipo en Colono», de Sófocles. Dirección: Essa Kirkkopelto. (Foto: Miska Haukinen).

Esa Kirkkopelto:

Una entrevista de Adolfo Simón

Por segunda vez he viajado a Finlandia, esta vez para dirigir a un grupo finlandés... El estreno se iba a llevar a cabo en el Festival de Teatro de Tampere. Hasta allí fuimos para presentar la obra y cuál sería mi sorpresa al descubrir que en el programa de este año también figuraba «Esa Kirkkopelto», joven director finlandés con fama de «enfant terrible» del que en la edición del año pasado tuve la ocasión de ver el trabajo

que por entonces presentó: *Mahnovitsina*, obra que interesó mucho a público y crítica y de la que ahora he podido saber más, como de otros aspectos de su trayectoria gracias a la entrevista que puede hacerle...

¿Qué puedes contarme sobre Mahnovitsina?

Fue un trabajo que llevé a cabo con la universidad... dos meses intensos en los que hicimos ejercicios psico-físicos, técnicas sobre la emoción, las imágenes,

pero siempre a partir de la experiencia y personalidad de los actores, era la primera vez que se subían a un escenario y había que aprovecharlo. Fue un proceso pedagógico en el cual les descubría que poseían una estética propia y cómo encontrar la emoción a partir del trabajo con el cuerpo y cómo poderlo manejar en el escenario; también hicimos ensayos filosóficos para ahondar en las ideas... de esta forma es como dirijo, aunque pienso que es difícil explicar cómo trabajo... Intento hacer partícipes a los actores de la filosofía y las imágenes que quiero traba-



los ensayos pero acudo a ellos con imágenes como la del barón o con ideas... En *Mahnovitsina* quería trabajar sobre el cine mudo y asociando ideas en torno al tema y llevado por la intuición... La obra no se termina de escribir hasta el día del estreno, es una fórmula que me gusta.

Y este año presentas Edipo en Colono, de Sófocles...

Es la única obra escrita por otra persona que he querido llevar a escena. Con *Edipo*... podía contar todos mis pensamientos actuales. Esta obra nunca se ha representado en Finlandia, e incluso ahora que ha interesado, ha tenido pocas funciones, es una obra rechazada y eso es lo que me interesaba de ella... Los personajes son viejos... pienso que ocurre en un tiempo inconcreto, en un pueblo imaginario... Todo surgió porque para *Mahnovitsina* investigué sobre los bailes búlgaros y lo que esto podía provocar en el actor; descubrí que en Los Balcanes quedaba un residuo como de antigüedad y me surgieron las imágenes de *Edipo*... Aprovechando el éxito de la anterior obra sentí que tenía fuerzas para hacer esta tragedia griega. El teatro posibilitó que trabajara con actores profesionales y el proceso ha sido muy diferente; les he

que influya al público de un modo personal, con vibraciones propias.

Háblame de esa idea tuya del «estado de gitanos»...

Todo surgió cuando intentaba aclararme a mí mismo sobre la opinión generalizada de los críticos de que mi teatro era político, intenté buscar «lo político» en mis obras y... siempre me han interesado la utopías de la historia, la tradición del anarquismo... Algo de esto busca el teatro. El personaje trágico del teatro reclama algo que no es posible de verdad, aunque sobre el escenario busques que pase lo mismo que en la vida y el revés, rara vez ocurre eso en ambos mundos, por eso el teatro debería estar en una sociedad sin alienación. Cuando un estado prohíbe el teatro, son ellos lo que pasan a «hacer teatro», siendo entonces una forma de gobierno cruel, ¡maldito quien prohíba el teatro! Cuando el teatro funciona como un hipotético estado de gitanos habrá llegado a su casa: Utopía. El actor como el gitano nunca ha sido grato a los ojos de los estados; estos intentan mantenerlos contentos para que no sean peligrosos, pero es difícil porque si les dan poco dinero terminarán robando, y si les dan mucho pueden terminar con el poder en sus manos. Un estado sólo sabra el valor del teatro si lo perdiera, pero algo in-tuye porque si pudiera guardarla bajo llave el sueño utópico que emana

«Realizar sueños sobre el escenario»

jar; trato de argumentarlo todo bien, no impongo nunca... necesito que lo entiendan todo... en esta obra hay un personaje histórico que existió de verdad a principios de siglo, un barón, y me preguntaba... ¿Cómo hacerles entender esto a estudiantes de veinte años? Como además medía dos metros, descendía de la aristocracia rusa y era algo afeminado, pues les propuse trabajar con el cuerpo de un hombre y la voz de una mujer... así nació el personaje teatral, porque aunque tengo textos literarios que difícilmente descifran otros directores, normalmente preparo mucho

respetado mucho, trabajaban más independientemente e influyeron más en el resultado final; sólo les sugería por dónde podía estar la luz que les conduciría a la meta y ellos mismos encontraron el camino. Aquí, a diferencia de la universidad, elegí trabajar la «estética de la pobreza», todo había sido encontrado en la basura, cosas que ya nadie quería... Como a la obra. En este montaje he podido mantener alto el nivel de la emoción, intento que los actores estén con la emoción a flor de piel, a un paso del llanto y de la risa. Mi trabajo es buscar el brillo personal de cada actor para

del teatro para que el público no pudiera alimentarse de él. Por eso quiero seguir solo, tengo mucho miedo de quedarme cómodo en un lugar... He visto tantos ejemplos de gente que se ha convertido en verdaderos monstruos.

¿Que significa para ti el teatro?

Es la posibilidad de realizar mis sueños, mis visiones y también vivir experiencias en común con mucha gente y que ellos a su vez también las vivan; compartir con los demás. Realizar sue-

ños sobre el escenario que ni siquiera los demás saben que han soñado. Crear un mundo personal y propio como han hecho otros creadores a los que admiro: Kantor, Fellini o Jouko Turkka; este último fue el profesor que más me interesó cuando ingresé en la escuela de Arte Dramático para estudiar Dramaturgia después de hacer teatro en las escuelas y en la facultad. Estudiando dramaturgia creé con un compañero *El teatro de Dios*. Pero nuestras actuaciones escandalosas provocaron que nos expulsaran... Seguí escribiendo y necesitaba que esas ideas subieran a un escenario pero no sabía cómo transmitirselas a los directores; así que por eso

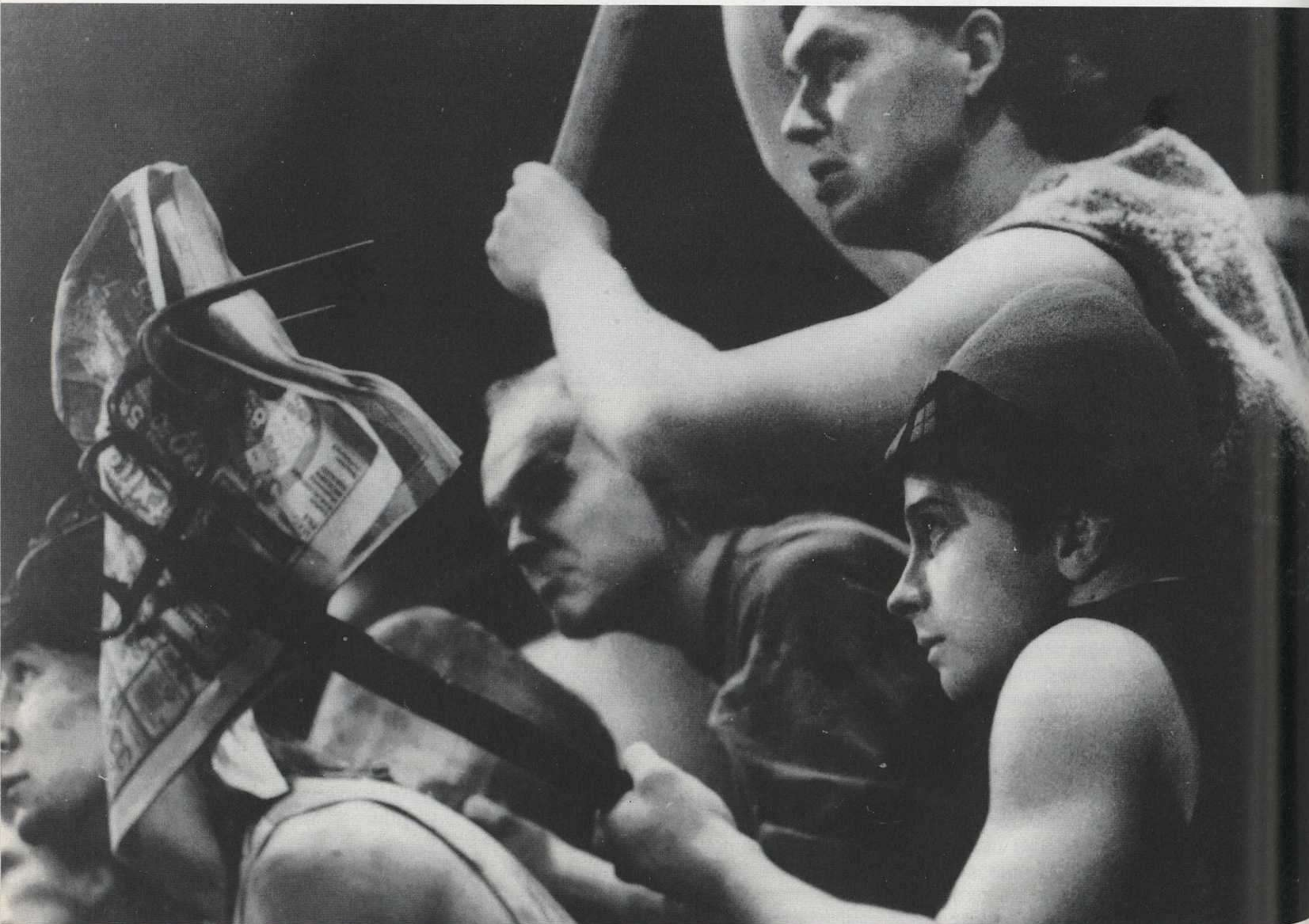
sentí la necesidad de dirigir. Aunque hasta que dirigí *Maahnovitsina* tuve un tiempo de pausa en el que viajé con mi familia a París; pensaba que nunca más iba a hacer teatro, pero fue allí cuando vi qué representaba para mí Finlandia; todo el tiempo estuve dándole vueltas a la idea de volver para hacer realidad mis sueños en Finlandia, ese viaje liberó mis sueños y mis ideas...

Y para terminar me cuenta sus próximos proyectos... «Un taller experimental en la Escuela sobre un filósofo finlandés: Yrjö Kallinen», y que lo llama pro-tragedia. Es una visión, no una bora, en la que quiere encontrar la política y la filosofía a través de un diálogo entre ac-

tor y bailarines-cantantes; y el otro proyecto, no menos interesante: «Escribir un texto al modo de las antiguas tragedias griegas sobre la masacre de Armenia a principios de siglo». Y así nos despedimos mientras me deseaba suerte en mi estreno en el festival. Mientras se aleja me quedo pensando en uno de los renglones de su *Manifiesto para un estado de gitanos* que dice así: «El teatro ha de atraer al espectador como el olor de la hembra atrae al macho...»

Septiembre, 1994.

(Esta entrevista se ha podido realizar gracias a la colaboración de Anu Partanen.)



«Maahnovitsina». Dirección: Essa Kirkkopelto. (1993). (Foto: Miska Haukinen).



Tríptico holandés

por Adolfo Simón

Bajo este título quiero reunir las declaraciones de tres personalidades del teatro holandés que nos han visitado durante el otoño del 94.

Dragan Klaic, director del Instituto de Teatro de Holanda, visitó nuestra ciudad para ofrecernos una conferencia sobre la situación del teatro en Holanda y al tiempo presentar al grupo holandés «Suver Nuver» que ofrecía su obra Negeranstr (Temor de negro) en la Sala Triángulo dentro de la VI muestra alternativa internacional de teatro.

Gerardjan Rijnders es uno de los autores y directores más afamado e interesante actualmente en Holanda, dirige el «Toneelgroep Amsterdam» la compañía más importante de teatro en su país. Su visita coincidió con la muestra de dos textos suyos en el Festival de Otoño de Madrid: Amador, dirigida por él mismo en la Sala Olimpia y Cóctel, dirigida por María Ruiz en la Sala

Pradillo, también asistió a la presentación de la Antología de Teatro Holandés Contemporáneo editada por la Asociación de Directores de Escena y de la cual también participa nuestro último entrevistado.

Ad de Bont, autor y director dedicado prácticamente al público juvenil para el que busca constantemente renovar el lenguaje textual y escénico. Sus obras han sido traducidas a diferentes idiomas y dirige en la actualidad el «Theatergroep Wederzijds», algo así como la compañía nacional para los jóvenes. Durante el mes de noviembre acudió a nuestra ciudad para participar en el encuentro que sobre La Función Social del Teatro que se llevó a cabo en nuestra Comunidad organizada por la fundación «Olivar de Castillejo» en estas jornadas se estrenó la segunda parte de su exitosa Mirrad, un chico de Bosnia, anteriormente durante el Festival de Otoño se estrenó la primera parte en la Sala

Cuarta Pared. Quiero agradecer su colaboración desde aquí a Ronald Brouwer y a Carlos Laredo sin los cuales no habría podido realizar estas entrevistas.

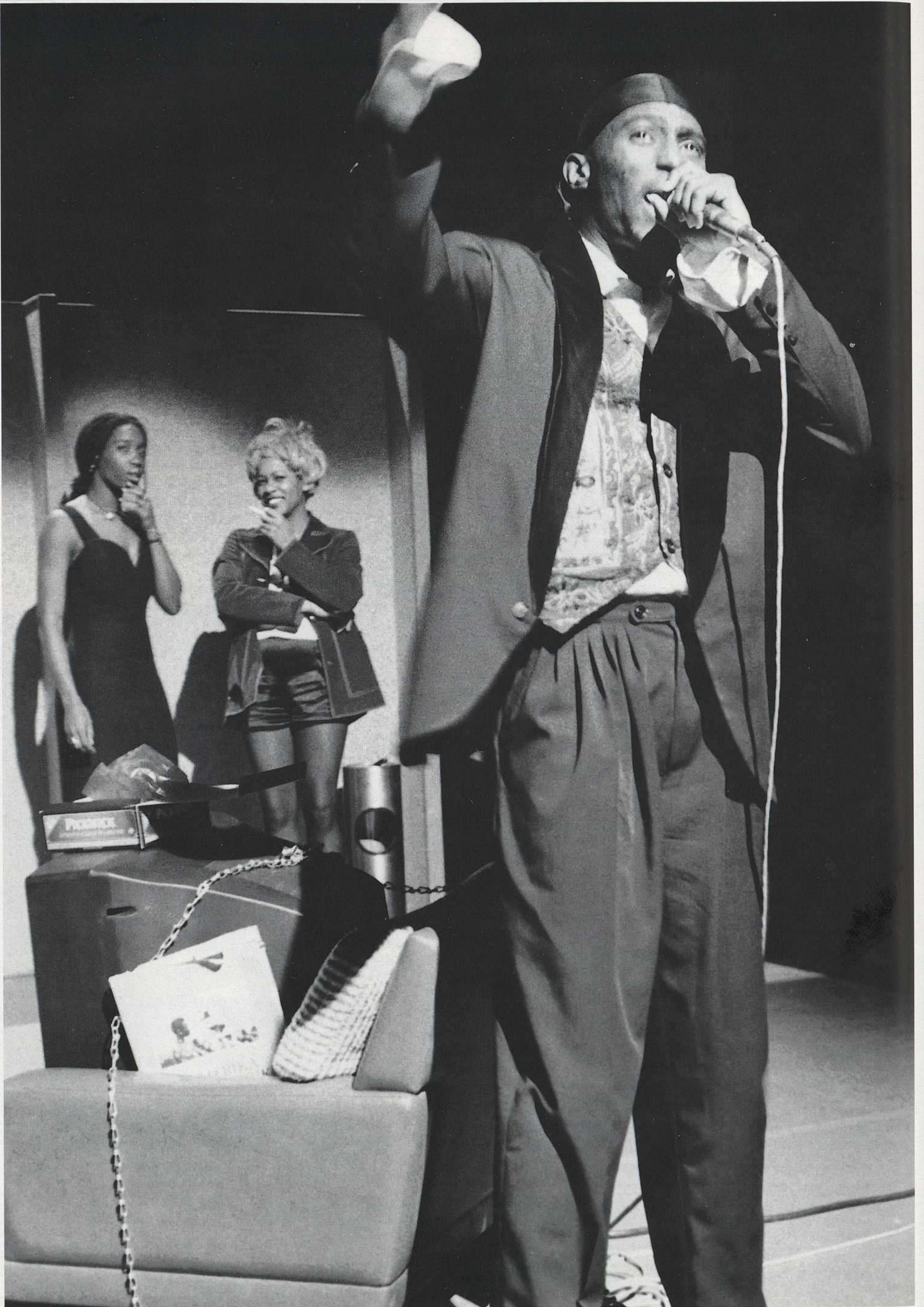
1.- Dragan Klaic: La época del tomate

¿Qué ha pasado en Holanda antes y después del famoso "68" y denominada allí la época del «tomate»?...

El cambio fundamental es que el Gobierno empezó a subvencionar no sólo a compañías oficiales sino también a grupos marginales que se planteaban un teatro innovador.

¿Cuál es la situación ahora?...

Tenemos una gran cantidad de compañías de muy distintos estilos artísticos y las que son elegidas se subvencionan



"Temor en negro". Dirección: Ton Kas. Suver Nuver. (1993) (Foto: Reyn van Koolwijk).

durante cuatro años. El problema está para las pequeñas compañías que cada año han de encontrar dinero para sus producciones y no hay tantos sitios donde conseguir estas subvenciones. Pueden acudir a fundaciones privadas, a ciudades que tengan su propia política cultural a fundaciones que apoyan las artes escénicas como la que yo dirijo. Dos veces al año se consultan los proyectos que se presentan, pero si hay veinte interesantes nunca tenemos dinero suficiente para todos. Así se suele cubrir un 25%. Aun y todo se suelen hacer unas 1,200 producciones que a pesar de no recibir dinero todas, consiguen al menos ayudas a nivel espacial, o son programadas en los ayuntamientos. Así distinguiríamos entre las subvencionadas a cuatro años que también son programadas en gira y los que sólo tienen la opción de ser contratados. Lo que no existen son teatros nacionales. Para los programadores suelen tener preferencia las compañías subvencionadas. Cuando incluyen un grupo que no tiene una producción segura suelen ofrecerle por una actuación un pequeño caché o una taquilla garantizada de alrededor de 150.000 ptas. En las grandes ciudades suelen programar más de una función.

¿Qué otros apoyos tienen los jóvenes?...

Hay salas pequeñas que también son apoyadas, espacios de 300 ó 400 butacas. Durante el año suelen hacer programación cada noche de todo tipo de teatro, aunque con preferencia por el tipo de «divertimento». Han de demostrar que hacen taquilla, pero de vez en cuando han de mostrar cosas innovadoras. El cabaret suele ser popular; luego hacen funciones familiares, varias noches de danza contemporánea, suele haber una gran variedad donde elegir. En marzo se suele hacer la programación del año siguiente, en abril se imprimen los programas y en mayo todo el público sabe lo que habrá en la inmediata temporada. Hay posibilidad de abonarse o comprar sólo una entrada.

¿Cuál es el cometido de su organización?...

El instituto del teatro de Holanda es

una organización de carácter internacional dirigida al ciudadano medio y a los profesionales del teatro. No programamos, no producimos... Somos intermediarios entre el teatro en Holanda y el que se hace internacionalmente. Pagamos viajes a los artistas para que puedan salir. Estimulamos la investigación y el debate, desarrollamos la profesionalidad de los integrantes del teatro. Tenemos una colección museológica, un centro de documentación del teatro contemporáneo con un centro informático de todas las producciones que se hacen, hacemos simposiums, congresos en Holanda y en el extranjero, proyectos de investigación, seminarios; publicamos libros y revistas, exposiciones y hacemos cada año presentaciones internacionales de teatro holandés, como ésta que se ha hecho aquí en el festival de otoño. Somos una organización sin ánimo de lucro, independiente. Nuestro presupuesto anual es de 444 millones de pesetas; de esta cantidad el estado aporta un 75% y cada cuatro años nos renuevan el apoyo. Nuestro equipo esta formado por sesenta personas cuyo trabajo consiste en preservar el pasado del teatro holandés, estimular su desarrollo en el presente y anticipar el futuro.

¿Holanda es un país abierto a quien viene de fuera a trabajar?...

Soy un buen ejemplo de ello, no hay muchos países en Europa que lo hagan. Siempre hay una gran apertura para salir al extranjero y recibir a un tiempo gente que llega a este país.

¿Quiere añadir algo?...

Creo que en España el teatro está muy influenciado por la política. En Holanda no ocurre lo mismo; no importa quién esté al frente del gobierno, no influye en nuestro trabajo.

2.- Gerardjan Rijnders: «Me cuesta mucho expresar directamente lo que siento»

¿Cómo fueron tus principios en el teatro?

Al principio quería estudiar dramaturgia o ciencia de teatro en la universidad,

pero necesitaba idiomas para hacerlo; empecé a estudiar noruego y allí descubrí que había una carrera donde directamente podía estudiar dirección de escena; así llegue a la escuela de teatro, allí estuve durante cuatro años hasta que conseguí la titulación; después hice ayudantías de dirección y finalmente terminé dirigiendo en 1974. Desde siempre quise dirigir, la dramaturgia vino más tarde.

También has actuado, ¿te ha servido a la hora de dirigir?...

Me sirvió para descubrir buenas claves de dirección que hay que dar a los actores; no tiene mucho sentido decirle a un actor... «Estás enfadado»; hay que ser más concreto. En el proyecto que estoy dirigiendo ahora hay mucha polémica entre los actores y les digo: «Me da lo mismo lo que estéis interpretando con tal de que consigáis el efecto que quiero». Es algo inherente al teatro que al subir a un escenario hay que buscar el camino necesario para llegar al efecto que deseas provocar. Curiosamente una actriz del presente proyecto, en el que doy mucha importancia a la voz, me dijo: «En la escuela estudié la técnica de relinchar en el prado»; yo no sabía que quería decir con este término, pero era justo lo que yo quería.

¿Qué criterio utilizas para elegir los textos?...

Lo primero que dirigí fue una adaptación de *La dama de las camelias*; me gustaba mucho y había sido poco representada. Después

dirigí un montaje a partir de improvisaciones con los actores. Luego vino una adaptación de *Antígona*, un texto de Copi: *La homosexualidad o la dificultad de expresarse* y más...

Parece que la dramaturgia o la adaptación ya están desde el principio...

No, la escritura llega realmente en un momento muy determinado. Había pedido una subvención para montar *La compañía de caza* de Thomas Bernhard y me la habían prometido; es una obra con un gran reparto; dos semanas antes de empezar a ensayar me avisaron de que no me la iban a conceder. Estaba tan

enfadado que durante una noche escribí una obra para los cuatro actores con los que podía contar seguro sin tener presupuesto y así nació mi primer texto.

Pero el tratamiento sobre el texto ya estaba antes...

Sí, el dramaturgo ya estaba rondando... En *La dama de las camelias* necesitaba transformarla para que fuera menos sentimental y más cínica; finalmente utilicé una traducción contemporánea pero reducida. Me gusta mucho escribir y por eso he seguido haciéndolo, aunque todas mis obras tienen un modelo debajo, me cuesta mucho expresar directamente lo que siento, siempre necesito un pretexto a partir de un texto existente... *Cóctel* surgió a partir de *The Cocktail Party* de T.S.Eliot, *Amador* lo fue a partir de *El creador de teatro* de Thomas Bernhard; ideé *Ballet* gracias al *Orfeo* y *Eurídice*, etc... Diríamos que lo que tomo es la estructura y a ésta acoplo material que ya he escrito en otros momentos... Monólogos, diálogos... Siempre estoy escribiendo y luego trato de ordenarlo en una idea concreta, es casi una escritura automática.

¿Te interesa el lenguaje poético?...

Sí, mucho.

Háblame de *Amador*...

Fue un encargo de una compañía, este grupo estaba representando una obra y fui a verles; la reacción que tuve fue... «¿porqué hacemos teatro?» Estaba enfadado y decidí que iba a escribir una obra donde un crítico hace balance al final de temporada. Como ves escribo sobre mí mismo pero con un modelo extraído de los clásicos.

¿Qué autor te ha interesado más en cuanto a estructura?...

Kleist me gustó muchísimo por su caos, por su falta de estructura. De Thomas Bernhard sin embargo sí que me interesó su estructura, Racine... Son los más coherentes, los más estrictos.

¿Cómo son los procesos de tus puestas en escena?...

En *Ballet*, por ejemplo, había una serie de textos y durante los ensayos había que seleccionarlos y ordenarlos; algo parecido me ocurre ahora con el montaje que estoy dirigiendo sobre *Las lamentaciones de Jeremías*; son unas veinte páginas de texto y el proceso del primer mes consiste en «cómo» y «cuando» decir estos textos.

¿Escribes y ordenas en casa o también durante los ensayos?...

Generalmente tengo escrito todo antes de los ensayos, sólo hay que encontrar el orden; si hace falta un monólogo o algún texto lo hago, pero cuando empiezan las representaciones ya no escribo más. En el caso de *Amador* tenía escritos los textos y algunas acciones, pero los rasgos del comportamiento neurótico del personaje de la madre surgieron durante los ensayos, a partir del trabajo con la actriz. Aunque en realidad con cada texto hay que emplear una técnica para ponerlo en pie. Algo que suele ayudarme es documentarme sobre el autor, la idea...

¿Te interesa lo que opinan los críticos sobre tu trabajo?...

Siempre me interesa mucho lo que dicen.

¿Cómo funciona el teatro en Holanda?...

Hay cuarenta compañías subvencionadas por el estado. De estas cuarenta, hay tres grandes en La Haya, Rotterdam y Amsterdam. Entre todas hacen un teatro muy diverso y eso me gusta. Se montan y adaptan textos muy diferentes; «teatro» es el término que en general se utiliza para denominar opera, ballet, danza contemporánea, títeres e incluso circo. «Tonnel» es el que se utiliza para el teatro de texto de cualquier estilo. A este término es al que corresponden las cuarenta compañías de las que te hablaba antes. También hay diez compañías de danza subvencionadas...

¿Hay alternativas allí?...

Sí, por supuesto y no se les distingue del resto del teatro; el público se suele interesar incluso más por este ti-

po de teatro.

¿Por qué teatro?...

También he hecho cine, radio... Pero creo que me gusta trabajar con actores... Ensayar una obra me resulta una buena forma de vivir. Los actores se atreven a enfrentarse a tantas emociones que yo no me atrevería...

¿Qué te ha parecido el montaje español de *Cóctel*?...

Creo que lo han interpretado al pie de la letra. En Holanda podría haber sido así, pero quien lo dirigió lo hizo en un teatro estatal y buscó llegar a más público.

¿Te gusta que te sean fiel o infiel como autor?...

Sobre todo me gusta que me sorprendan y si esto ocurre siéndome infiel...

3.- Ad de Bont: «Hay que recuperar el rito»

Empezamos por el momento actual... ¿Qué significan estas jornadas y cómo ha sido tu participación en ellas?...

Esta invitación para este simposium sobre el teatro social ha sido muy interesante. En Holanda se han dado movimientos de fuerte contenido social y bajo nivel artístico. Luego ocurrió todo lo contrario. En este momento deberían conjugarse ambos.

¿Cómo crees que deben combinarse ambas cuestiones?...

Deberían tener una armonía perfecta, como lo hizo el «Théâtre du Soleil» en París con *Sihanuk*, lo resolvió con una obra bien escrita, bien dirigida, bien actuada y con un contenido muy bueno.

¿No hay que ir al teatro sólo a divertirse?...

No lo creo, me parece bien que haya gente que quiera divertirse en el tea-



"Cóctel", de G. Rijnders. Dirección: María Ruiz. Teatro Pradillo. (1994). (Foto: Nekane Santamaría).

tro, pero no es ése el teatro que yo quiero hacer. Me gustaría hacer un teatro del tipo de *West side story*, entretenido pero con profundidad.

¿Existe en Holanda un público para este teatro social?...

Por un lado hay un teatro comercial y por otro el subvencionado, el comercial quiere entretener a la gente, aunque de vez en cuando haya una obra algo más seria; dentro del teatro apoyado, hay una diferencia clara en-

tre el teatro para adultos y el teatro para jóvenes; en este último hay un intento de acercar a los chavales a temas reales, no sólo temas basados en la intimidad del individuo, sino también basados en la sociedad.

¿Porqué elige el público adulto un teatro u otro? ¿por lo que le han enseñado o porque hay gustos para todos?...

No creo que se pueda formar al público ni siquiera desde jóvenes. Van al teatro un 5% del público potencial,

siempre ha sido así y siempre lo será. Eso no quita que queramos hacer un buen espectáculo, no sólo transmitir una idea. Con los jóvenes hay mayor aceptación de un teatro que vaya más allá de la forma, pero la mayoría de ese 5% quiere ir a divertirse.

¿Qué influencia tiene la publicidad y el marketing, para acercar al público?...

Influye mucho: una campaña publicitaria de mucho dinero genera una actitud de ir al teatro.



"Mirrad, un chico de Bosnia", de Ad de Bont. Dirección: Artur Trias. (1994). (Foto: Jesús Atienza).

¿El teatro social interesa a las instituciones y al teatro privado?...

El problema es el mismo en todas partes. Las empresas grandes de teatro no se preocupan tanto de qué podría significar el teatro hoy, sino que hacen un teatro para adultos que se mira a sí mismo, dejando de lado la colectividad, la pertenencia a una sociedad, el desprecio hacia el público. Por eso me interesa tanto este simposium. En los últimos diez años en Holanda ha tenido una función individual.

Así entre el público no había una experiencia colectiva sino más bien individual. Lo que hay que recuperar es el rito, el momento en que reímos y lloramos juntos. En el caso de *Mirrad* creo que se consigue sin importar qué tipo de público lo ve; comprendo no obstante que haya otro tipo de público, mas hay pocos ejemplos de compañías privadas que se atrevan a hacer obras como *Sihanuk*, todos se limitan a trabajar sobre sus «ideitas».

¿De qué tienen miedo las institucio-

nes a la hora de apoyar estas iniciativas?...

En Holanda tiene que ver con el desarrollo de los años ochenta; en los setenta había un gran compromiso con todo tipo de público pero desde el criterio artístico tenían poco nivel. Nos metimos en un callejón que representaría la época del «yo» y todavía vivimos bajo esas normas.

¿Cómo trazas tu camino para buscar este tipo de teatro?...

Soy director artístico de una compañía juvenil, tenemos subvenciones de la provincia y del ayuntamiento. Como nosotros existen diez compañías más, pero somos los únicos que no queremos actuar en teatros, sino hacerlo en escuelas y gimnasios; tenemos dos razones para ello: la primera es que el teatro es un espacio muerto, un lugar lleno de convencionalismos y queremos ir donde está la gente. Así hicimos *La lección*, de Ionesco. Me excita mucho más vivir una experiencia teatral así que no en una sala convencional, es una elección artística, puedes poner al público como quieres. El segundo motivo es que una escuela es una comunidad viva donde los individuos trabajan con niños... así nosotros vamos de visita, te presentas como eres, el trabajo es directo, no vas de «actor». La función social se da de un modo natural así.

¿Cómo conseguirías esto con un público adulto?...

Haciendo teatro en los cafés... Ahora vamos a montar una obra sobre refugiados y la vamos a hacer en estos lugares. Sé que todo esto está algo pasado de moda, es como de los sesenta, pero me interesa.

¿Eliges las obras de acuerdo a dónde las mostráis?...

En parte sí. Con *Mirrad*... buscaba un tema que pudiera llevarlo a todas partes.

¿Por que escribes?...

Porque no encuentro las obras que quiero montar.

¿Escribes solo o improvisas en los ensayos?...

Escribo solo en casa, antes escribía durante los ensayos pero ya no me gusta; el escritor ha de conocer el lenguaje, la estructura dramática y estas cosas no se pueden manejar en las improvisaciones.

¿El profesional en Holanda se toma igual el teatro para jóvenes que el de adultos?...

Antes era muy similar a lo que vosotros contáis que pasa aquí, pero las co-

sas están cambiando, ya que este tipo de teatro para jóvenes está muy valorado cuando sale al extranjero; aunque aún se le considera un trabajo menor, cada vez hay más gente que apoya y defiende este teatro.

¿La fórmula del teatro para jóvenes no es acaso una copia del de adultos?...

No; tenemos un estilo propio, estamos obligados a contactar con el público joven, no nos dejamos llevar por nuestro egocentrismo; estamos constantemente en proceso, probando cómo funciona lo que escribimos para ellos.

¿Qué hiciste antes de esta etapa?...

Primero hice la escuela, luego trabajé cinco años de actor y es cuando descubrí el teatro juvenil. Descubrí sensaciones diferentes, pasar de estar frente a un público de adultos a uno joven, muy fresco, que te deja hacer lo que quieres; es un contacto mucho más intenso. En la etapa inicial no teníamos textos y los escribíamos colectivamente, pero como era yo el que escribía más, terminé haciéndolo yo solo. La escritura colectiva es muy difícil porque todos quieren influir y es imposible mantener todas las ideas,

¿Qué tipo de actuación planteas para tener esa relación directa con el público?...

No pienso que se vaya a hacer para niños; lo planteo como a mí me gusta,

pruebo a ver si funciona con los niños y entonces descubro que hay que modificar cosas, pero eso es parte del trabajo; el ritmo, el texto... Hay que reajustarlo constantemente.

¿Qué haría que una obra pudiera llegar a todo tipo de público?...

«Cómo» hacerla... es también por eso por lo que me gusta trabajar con niños, ellos no ponen impedimento.

¿Qué sentido tiene el teatro hoy?...

En primer lugar tiene mucho sentido para los que lo hacemos y supones que para los otros también lo tiene. Sigo creyendo en la fuerza ritual del teatro. Nos unimos unas cuantas personas para asistir a una obra, como los griegos, como en la iglesia católica. Estamos viviendo en una sociedad que se desintegra, en Holanda cada cual vive en su rincón, todo está desmembrado y me da la sensación como individuo de que estamos perdidos en el universo. Antes la gente reunía a la gente, ya no lo hace; ahora sólo la televisión y el fútbol lo hacen.

¿Qué impresión te llevas del teatro hecho en España?...

Por lo que me cuentan, vive una situación difícil. Hasta la muerte de Franco tenía una función social; después perdió esta base pero no ha surgido un desarrollo artístico; además, parece ser que el apoyo es menor que en Holanda.



Charla-coloquio con Ad de Bont en la Sala Cuarta Pared. Noviembre, 1994.

Larisio Dianeo, libretista

(En el bicentenario de la muerte de don Ramón de la Cruz)

por Manuel Lagos Gismero

«El gracejo con que cantan sus tonadillas, imán es de tan grave eficacia que aun muchos que lo murmuran se dejan atraer con gracia».

El pueblo quejoso

Don Ramón Francisco de la Cruz Cano y Olmedilla.

Nació en Madrid el 28 de marzo de 1731. En 1757 se representó su primer sainete, titulado *La enferma de mal de boda*, y su primera zarzuela, *Quien complace a la deidad acierta a sacrificar*. Mantuvo toda su vida el empleo de oficial mayor en la Contaduría de penas de Cámara y gastos de Justicia. En 1760 se casó con doña Margarita Beatriz de Magán.

Desde 1762 empezó a suministrar sainetes a las compañías con bastante asiduidad, convirtiéndose en el poeta dramático preferido de Madrid. Toca todos los géneros teatrales: sainetes, tonadillas, loas, comedias, óperas... Adapta éxitos de Voltaire, Beaumarchais, Metastasio... En la Academia de Roma recibe el nombre de *Larisio Dianeo*.

Murió el 5 de marzo de 1794 en casa de su protectora la condesa de Benavente.

Catálogo de Libretos

Dentro de la ingente producción dramática de Don Ramón destacan sus textos para zarzuela, ópera o comedia con música, y sus traducciones o adaptaciones a la escena española de éxitos musicales contemporáneos producidos en Francia o Italia. Ramón de la Cruz consigue instaurar en nuestros escenarios el endeble -y todavía sin arraigar

en el pueblo- teatro musical creado por Lope y Calderón. Si bien en todos sus sainetes y comedias la música o el baile suelen aparecer con mayor o menor importancia, solamente vamos a recoger a continuación aquellos títulos que claramente están concebidos como parte integrante de una partitura.

Siguiendo un orden alfabético de títulos daremos (siempre que sea posible) su agrupación genérica, el nombre del compositor, la compañía que se encargó del estreno, la fecha y teatro donde este tuvo lugar.

CATALOGO

B

El barón de Torrefuerte. Zarzuela burlesca en dos actos. Música de Piccinni. Traducción de una ópera italiana. Compañía de Juan Ponce. Teatro del Príncipe. 4 de febrero de 1768.

Briseida. Zarzuela heroica en dos actos. Música de Antonio Rodríguez de Hita. Compañías del Príncipe y de la Cruz. Teatro del Príncipe. 11 de julio de 1768.

C

El café de Barcelona. Comedia en un acto. Música de Blas de la Senra. Teatro Nuevo de Barcelona. 4 de noviembre de 1788.

Los cazadores o En las selvas sabe Amor tender sus redes mejor. Zarzuela en dos actos. Compañía de María Hidalgo. Teatro del Príncipe. 10 de diciembre de 1764.

Clementina. Comedia con música en dos actos. Música de Luigi Boccherini. Palacio de la Duquesa de Osuna. 1786.

La complacencia de todos. Zarzuela. 1776.

El cuadro hablador o La esposa fiel. Zarzuela en un acto. Música de Grétry. Imitación de la comedia de música francesa *Le tableau parlant* (1769) de Anseaume. 1777. Reformada en *La buena esposa*, estrenada por la Compañía de Manuel Martínez en el Teatro del Príncipe, el 3 de julio de 1781.

D

El divorcio feliz o La Marquesita. Comedia en cuatro actos. Música de Pablo Esteve. Compañía de Martínez. Teatro del Príncipe. 26 de agosto de 1782.

En casa de nadie no se meta nadie o El buen marido. Zarzuela jocosa en dos actos. Música de Fabián García Pacheco. Compañías del Príncipe y de la Cruz. Teatro del Príncipe. 28 de septiembre de 1770.

La esclava reconocida. Zarzuela. Música de José Scolari. Adaptación de una ópera italiana. Compañías del Príncipe y de la Cruz. Teatro del Príncipe. 13 de agosto de 1769.

El extranjero. Comedia con música en dos actos. Música de Antonio Ponz. Compañía de Eusebio Ribera. Teatro del Príncipe. 28 de enero de 1786.

F

El filósofo aldeano. Zarzuela en dos actos. Música de Baltasar Galuppi. Traducción de una ópera italiana. Compañía de Nicolás de la Calle. Teatro del Príncipe. 26 de enero de 1766.

Las foncarraleras o Jugarla del mismo palo y amor puede más que el oro. Zarzuela bufocómica de figurón en dos

actos. Compañía de Juan Ponce. Teatro del Príncipe. 25 de septiembre de 1772.

La fuerza de la lealtad. Zarzuela en un acto. Compañía de los cómicos españoles de Madrid. 27 de septiembre de 1789

I

La isla de amor. Zarzuela en dos actos. Música de Antonio Sacchini. Traducción de una ópera italiana. Compañía de Eusebio Ribera. Teatro del Príncipe. 12 de septiembre de 1774.

La isla desierta. Zarzuela en un acto. Ha recibido música de varios autores, tales como Haydn y Sacchini. Traducción de Metastasio. Compañía de Joaquín Palomino. Teatro de la Cruz. 23 de mayo de 1781.

J

Jasón o la conquista del vellochino. Zarzuela heroica. Música de Cayetano Bruneti. Compañía de Juan Ponce. Teatro de la Cruz. 4 de octubre de 1768.

L

Las labradoras astutas. Zarzuela en dos actos. Música de Piccini. Imitación de la ópera bufa italiana *La Contadina bizzarra*. Compañías del Príncipe y de la Cruz. Teatro del Príncipe. Agosto de 1773.

Las labradoras de Murcia. Zarzuela burlesca en dos actos. Música de Antonio Rodríguez de Hita. Compañía de Cómicos de Madrid. Coliseo del Príncipe. 16 de septiembre de 1769.

El licenciado Farfulla. Zarzuela burlesca en un acto. Música de Antonio Rosales. Compañía de Ribera. Teatro del Príncipe. 1 de julio de 1776. Para su reposición en Cádiz en 1813 se incluyeron nuevas piezas musicales, esta vez de Federico Moretti y del maestro Portogallo.

La linda esclava. Zarzuela jocosa en tres actos.

M

El maestro de la niña o El maestro de música. Zarzuela en dos actos. Según la ópera de mismo título de Alejan-

dro Scarlatti. Compañía de Eusebio Ribera. 30 de septiembre de 1778.

La majestad en la aldea y persecución tirana o La Miscelánea. Zarzuela en tres actos. Compañía de María Hidalgo. Teatro de la Cruz. Diciembre de 1767.

La mesonerilla. Zarzuela en un acto. Música de Antonio Palomino. 1769.

P

El peregrino en su patria. Zarzuela jocosa en dos actos. Según obra italiana de Poliseno Fejejo. Música de Tomás Traetta. Compañía de Nicolás de la Calle. 1766.

Pescar sin caña ni red es la gala del pescar o Las pescadoras. Zarzuela en dos actos. Imitación de una ópera italiana. Compañía de Nicolás de la Calle. Teatro del Príncipe. 26 de octubre de 1765.

Los portentosos efectos de la naturaleza. Zarzuela en dos actos. Imitación de la ópera italiana *Gli effetti della gran madre natura*. Música de Scarlatti, arreglos de Pablo Esteve. Teatro de la Cruz. 12 de junio de 1766.

El puerto de Flandes. Zarzuela en un acto. Junio de 1781.

Q

Quien complace a la deidad acierta a sacrificar. Nuevo drama cómico-harmónico en dos actos. Música de Manuel Pla. Compañía de José Parra. 26 de octubre de 1757.

S

Las segadoras de Vallecas. Zarzuela burlesca en dos actos. Música de Antonio Rodríguez de Hita. Incluye el sainete *Los hombres con juicio*, música de José Castel. Teatro del Príncipe. 1768.

T

El tambor nocturno. Zarzuela en dos actos. Música de Paissiello. Adaptación de la ópera del mismo título. Compañía de Eusebio Ribera. Teatro del Príncipe. 1776.

El tío y la tía. Zarzuela burlesca en un acto. Música de Antonio Rosales. Compañía de Juan Ponce. 28 de no-

viembre de 1767.

El tutor enamorado o Los dioses reunidos o La fiesta de las musas. Opera cómica en dos actos. Música de Luis Missón. Traducción de la obra de Lemonnier. Palacio del Marqués de Ossún. 1764.

V

Los villanos en la corte. Zarzuela en dos actos. Música de Giacomo Rust. Compañía de María Hidalgo. Teatro del Príncipe. 26 de junio de 1767.

Z

Los zagales del Genil. Zarzuela pastoril. Música de Pablo Esteve. Real Maestranza de Granada. 11 de mayo de 1769.

Palabra de Cotarelo y Mori

Es imprescindible para cualquier investigación que quiera hacerse sobre la obra de Ramón de la Cruz recurrir a los estudios de Emilio Cotarelo y Mori. En su *Don Ramón de la Cruz y sus obras* cuenta así el segundo nacimiento de la zarzuela (del primero se encargaron Lope y Calderón):

«...El Conde de Aranda que ya se había significado por otras reformas importantes en los espectáculos, dispuso que en los días no feriados del verano pudiesen las compañías de los dos coliseos madrileños dar funciones nocturnas a beneficio o en provecho suyo exclusivamente. Agradecieron los cómicos la innovación, y se prepararon a dar sus representaciones, que para mayor atractivo, se propusieron embellecer con los primores de la música.»

La obra que abre el fuego es *Briseida*, todavía en los cánones del asunto mitológico. El género irá desterrando estos motivos argumentales para aplicarse el casticismo y la observación del natural, que Ramón de la Cruz frecuentaba en sus exitosos sainetes. Igualmente los compositores que colaboraron con él empezaron a incluir ritmos y melodías autóctonas, bebiendo en la fecunda tonadilla.

Cuando en el XIX y en el XX la zarzuela alcance sus momentos de esplendor recordará más al Ramón de la

Cruz sainetero que al libretista de zarzuelas. Así Carlos Fernández Shaw adapta *Las castañeras picadas*, Salvador María Granés hace lo propio con *El Prado de noche*. Y dos músicos de la talla de Gerónimo Giménez y Manuel de Falla ponen música a *La casa de tócame roque*. Todos los títulos citados son sainetes.

En este final del siglo XX ha empezado a recuperarse la verdadera producción lírica de don Ramón y así hemos tenido oportunidad de ver *Clementina*, *Las labradoras de Murcia* o *Las foncarraleras*. Sin embargo queda por profundizar en la labor que co-

mo traductor o adaptador de óperas extranjeras de éxito realizó don Ramón.

Ramón de la Cruz contó a su alrededor con una nómina de músicos más que respetable, nombres como Ventura Galván, Pablo Esteve, Jacinto Valledor, Antonio Palomino, asiduos también a la elaboración de tonadillas escénicas se alternan con Rodríguez de Hita, Manuel Pla, Luigi Boccherini, etc.

Con ellos supo dar al teatro nuevo aliento. Convirtiéndose en el propagador de un género mixto y total, que aún hoy sigue dando guerra en los escenarios de habla hispana.

BIBLIOGRAFÍA

COTARELO Y MORI, Emilio. *Don Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo biográfico y bibliográfico.* Imprenta de José Perales y Martínez. Madrid. 1899.

HERRERA NAVARRO, Jerónimo. *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII.* Fundación Universitaria Española. Madrid. 1993.

Büchner:

Raíz e infinito de la dramaturgia contemporánea

Leonce y Lena:

El juego del sistema como engranaje y autómeta

por Adrián Daumas

Büchner es una de esas pocas figuras cuyo trabajo ha constituido y sigue influenciando el desarrollo del drama moderno. Sus tres únicas obras constituyen y anticipan cada forma del teatro moderno de esta centuria. El teatro psicológico, la crítica social, el realismo, el naturalismo, el expresionismo, el surrealismo, lo épico y lo lírico y el teatro gestual. *Woyzeck* es una de las pocas obras que Artaud quería poner en escena como parte del «Teatro de la Crueldad». Una obra única entre el pensamiento y lo gestual. Ha anticipado y desarrollado en esencia el movimien-

to Dadaísta y Cubista con técnica sorprendente; yuxtaponiendo y contrastando elementos de representación, fragmentando simultáneas perspectivas, Büchner ha roto con un pasado anquilosado y romántico. Ha descubierto nuevos modos de percibir y experimentar el teatro y conscientemente ha creado nuevos significados y los ha expresado en sus obras.

Cada una de sus obras representa un nuevo punto de partida y contiene infinitas posibilidades para nuevos y lejanos desarrollos. Inspira y estimula como siempre han hecho las mejores obras en todos los terrenos del arte. A

pesar que la historia del teatro haya ido siempre detrás de muchos otros campos, Büchner es una de las pocas excepciones que ha roto con los conservadores del teatro, y con las obras de museos apolillados de fórmulas y públicos. En fin un auténtico bien pensante, un rebelde formado a su propia voluntad y necesidad.

Fue un ser humano que siempre desconfió de cualquier forma aparente de autoridad; rechazó los dogmatismos políticos ya fuesen en la sociedad, en la filosofía o en el arte. Escribe en una de sus cartas cuando estaba estudiando filosofía: «Los estudios de filosofía están



“Leoncio y Lena”, de G. Büchner. Dirección: Adrián Daumas. (1994).

embruteciéndome; conozco así desde una perspectiva nueva la pobreza del espíritu humano. Bueno, ¿y por qué no? si uno pudiera convencerse de que los agujeros de nuestros pantalones son ventanas de palacios, se podría vivir aquí como un rey, pero así se pasa un frío insoportable.» (Estrasburgo, 1835).

Rechazaba profundamente a aquellos que se engañaban a sí mismos y a los otros con triviales conceptos existenciales, en vez de buscarlos con convencimiento hacia la propia verdad. Estaba en pleno desacuerdo con los idealistas germánicos, -cuánto daño han hecho y sigue haciendo el concepto utópico del romanticismo alemán, el rastro se percibe todavía en las actitudes hacia el arte-.

Murió joven y genio. Y su novia Minna, que estuvo con él en sus últimas

exhalaciones de magnífico aire antes de su muerte, destruyó, quemando, por considerarlos demasiado ateos, fragmentarios o no terminados algunos de sus textos. Así evitó el hacerlos públicos; en parte lo hizo con la intención de preservar la memoria y la reputación de su amado. Quemó su diario, algunas de sus cartas y quizás, no es seguro, otra obra sobre Pietro Aretino. La mujeres a veces con su sentido del pudor destruyen algo más que escandalosas ideas. No se la puede juzgar con los mismos ojos, pertenecía a otro período de la historia.

Georg Büchner sobrevivirá en sus obras como un traslúcido cristal en donde se refleja una sensibilidad apasionada, melancólica y contemporánea; inspira, allí donde el lenguaje resuena de forma más elevada y a la vez está enraizado en lo más profundo del espíritu

humano. Vive más allá de cualquier idea del teatro que se tenga, abre universos y crea ejemplo, pero sobre todo, incentiva la libre voluntad, el verdadero espíritu hacia la vida y hacia la muerte, afirma la existencia en la tierra llevándola hasta los límites que nos imponamos, eso si nos imponemos límites, ya que el infinito del alma humana es en lo que Büchner bucea.

LEONCE Y LENA: EL JUEGO DEL SISTEMA COMO ENGRANAJE Y AUTOMATA.

Como un reloj miniatura donde todas las partes que lo constituyen son fragmentos, piezas únicas, de una perfecta joya, que a la vez funciona como el engranaje del propio sistema. Un género único, una obra que designa y revela máximas posibilidades de puesta

en escena. Un juego perverso perpetuado en una maquinaria mucho más poderosa, y no menos ridícula que la mera monarquía. Una loable denuncia a todo sistema establecido, como Jan Kott ha apuntado en su ensayo sobre Shakespeare:

«La inmensidad del engranaje del poder es tal, que es imposible desarmarlo, sólo se puede ilustrarlo en sus modos más inhumanos y crueles, y hacer de él poesía si se quiere; pero la estructura está tan enraizada en el hombre que es utópico pensar en que tal maquinaria desaparezca, se puede transformar pero nunca acabará, pertenece a la misma naturaleza e historia humana.»

Y Büchner con su obra-juego se dedica en menos de veinte páginas a diseccionar tal maquinaria, a confrontarla con su propio espejo. Motivo éste del espejo no ya perteneciente al barroco (la pasividad del alma del hombre junto con la habilidad para absorber y reflejar la imagen de Dios en lo que llamaba la «unio mystica»), sino que este nuevo significado pertenece ya al hombre moderno, en permanente lucha y sin armonía consigo mismo y frente al mundo. El despertar de la autoconciencia del hombre lo percata de la profunda discordancia entre el sujeto que percibe y el objeto percibido. Y en conexión con el espejo, en vez de ser un símbolo de unidad se transforma en el objeto que certifica una división. Una dolorosa constatación.

Certifica lo arriba mencionado Valerio, que dice lo siguiente:

«...Pero señores den vuelta a los espejos y cubran ustedes sus relucientes botones y no me miren de forma que me refleje en sus ojos, o realmente no sé quien soy.»

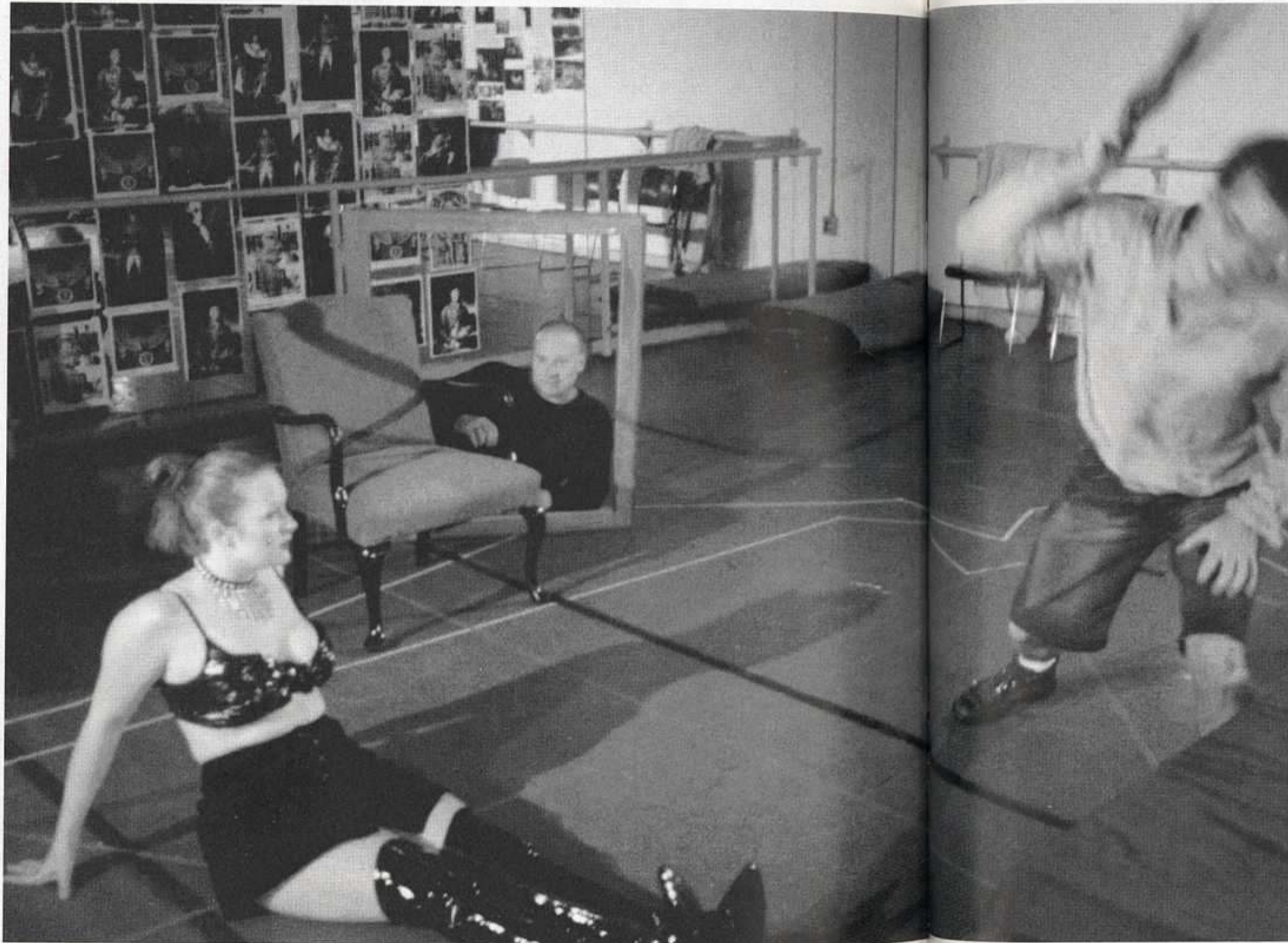
Leonce y Lena como obra es compleja y no posee género con la que pueda compararse. Se la ha llamado «Cuento de hadas utópico», «Obra-sueño», «Comedia invertida», «Melancólica pieza», «Drama nihilista», «Pastoral Mozartiano», etc.

Anti-Shakespeare también podría denominarse, debido a su final de suce-

sión y reemplazo de un nuevo rey, sin embargo, a diferencia de Shakespeare, Büchner desenmascara todo el juego donde se asienta tal perversión. Se escribió esta obra con la finalidad de presentarse a la mejor comedia anual escrita; en aquel período, Büchner era perseguido en Alemania a consecuencia de la obra *La muerte de Danton* y se había trasladado a Francia donde continuaba con sus estudios y creaciones. También, a consecuencia de tal reci-

bargo, esta huida de responsabilidades supremas traerá consigo la equívoca, pero acertada unión de la pareja en circunstancias nada casuales.

Viaje que es manipulado por Valerio, criado y bufón, que a su vez juega y representa el alter ego del autor, dramaturgo interior que hace y deshace como si de su propio texto se tratase. Y donde también se perciben varios niveles de realidad e ilusión, ya que a su vez las situaciones parecen responder a un es-



Dos imágenes de «Leonce y Lena», de G. Büchner. Dirección: Adrián Daumas. (1994).

miento tenía que ser más sutil en sus ataques directos al entonces poder establecido. Büchner en esta obra parodia no sólo al héroe romántico y a la monarquía como institución, sino que a través de una trama tan simple como es: príncipe (Leonce) que rechaza casarse por mandato y decide huir; y princesa (Lena) que desengañada de la existencia por tener que contraer matrimonio sin amar y conocer a la persona que será su cónyuge, decide también darse a la fuga. Ambas figuras reales, claro está serán ayudados por sus más cercanos criados para intentar frenar, disipar, y cambiar tal descontento. Sin em-

condido y más perverso autor que el propio Valerio. Así nos lo parece intuir a través de las palabras puestas en su boca en la última escena del Acto tercero: «Pero yo en el fondo, lo que quería era comunicar a un excelso y honorable público que acaban de llegar estos dos mundialmente célebres autómatas y que yo quizás sea el tercero y más singular de los dos, si yo mismo supiera quién soy en realidad, de lo cual, por cierto, no habría que extrañarse, puesto que ni yo mismo sé nada de lo que hablo, más aún, ni siquiera sé que no lo sé, de forma que es sumamente probable que sólo se me esté haciendo hablar y que en

realidad no sean sino cilindros y fuelles los que están diciendo todo esto...» Valerio no sólo posee el rol de bufón sino que interactúa en varios niveles de apariencia, que son representados por las distintas máscaras que posee y habita a lo largo de la obra.

Valerio representa al autor manipulando a los otros, pero a la vez es manipulado por el autor «que lo hace hablar»; y como representante de la comedia él también es controlado por

pertenecen al mismo mecanismo de comportamiento.

«...un caballero y una dama. No son sino artificio y mecanismo, cartón piedra y resortes de relojería. Cada uno de los dos tiene un fino, un finísimo resorte de rubí bajo la uña del dedo pequeño del pie derecho; apretando un poquito el mecanismo marcha cincuenta años seguidos. Los dos están perfectamente traba-

describe sus nuevos poderes en términos aún más explícitos:

«Y ahora Lena, ¿ves tú qué llenos tenemos los bolsillos llenos de muñecos y de juguetes? ¿Qué vamos hacer con todo esto? ¿Les pintamos bigotes y les ponemos sables? ¿o les vestimos de frac y les mandamos hacer política y diplomacia protozoica, y nosotros nos sentamos a su lado con un microscopio? ¿O te



las fuerzas que controlan a todos los hombres. No es extraño entonces que se sienta confundido ante su dudosa identidad. La situación de Leonce y Lena en la misma escena no es menos compleja e irónica. En ese determinado contexto y momento representan seres humanos imitando marionetas o autómatas. Poniéndose máscaras (los dos aparecen enmascarados ante la corte), están mostrando, de hecho sus verdaderos rostros. Ya que las cualidades humanas son igualadas con el superficial comportamiento de maneras y gestos; y la moralidad, conciencia y amor son definidos en términos que

jados hasta tal punto que no sería posible distinguirlos de otras personas si no se supiera que son mero cartón piedra; propiamente se los podría convertir en miembros de la humana sociedad...»

El hombre está determinado por su naturaleza y por el mundo en que vive. Sin embargo, también está controlado, por lo tanto determinado por otros hombres; especialmente por aquellos quienes poseen posiciones políticas o sociales elevadas que les otorgan poder sobre otros. Y cuando Leonce llega, aparentemente a su pesar, a ser Rey,

agradaría tener un organillo sobre el cual corroteen estéticas musarañas, blancas como la nieve? ¿Por qué no construimos un teatro?...»

Reyes y otros gobernantes son maestros y artesanos en el arte de manipular marionetas, pero también son títeres del mismo sistema al que pertenecen; y así hasta el infinito. Ya que el hombre es ridículo en sus limitaciones reales, y se mide con ideales convencionales, es entonces cuando se transforma en una caricatura; y es aquí donde trasciende Büchner, oponiéndose y trascendiendo esas limitaciones.



“Leoncio y Lena”, de G. Büchner. Dirección: Adrián Daumas. (1994).

La estructura de este delicado y sarcástico mosaico; y la figura de Leonce como héroe trágico evoluciona hacia una conclusión que es un final irreversible. Retiene el cíclico modelo de ritual que es desde donde ha crecido.

El género comedia es recurrente, siempre girando en sí misma, donde estaba estará, como un ritual donde querremos que esté. Los finales son siempre comienzos o recomienzos. Porque el ritmo de la vida de Leonce está basado en la repetición de tal trayectoria; Leonce clama y predice lo que estará pensando y soñando en el futuro. El ciclo de toda la comedia consiste en dos de tales repeticiones, ambas finalizan con expresiones de ideales, deseando que ambas marquen la conclusión del desarrollo de una y el comienzo de otra nueva. Son utópicas anticipaciones.

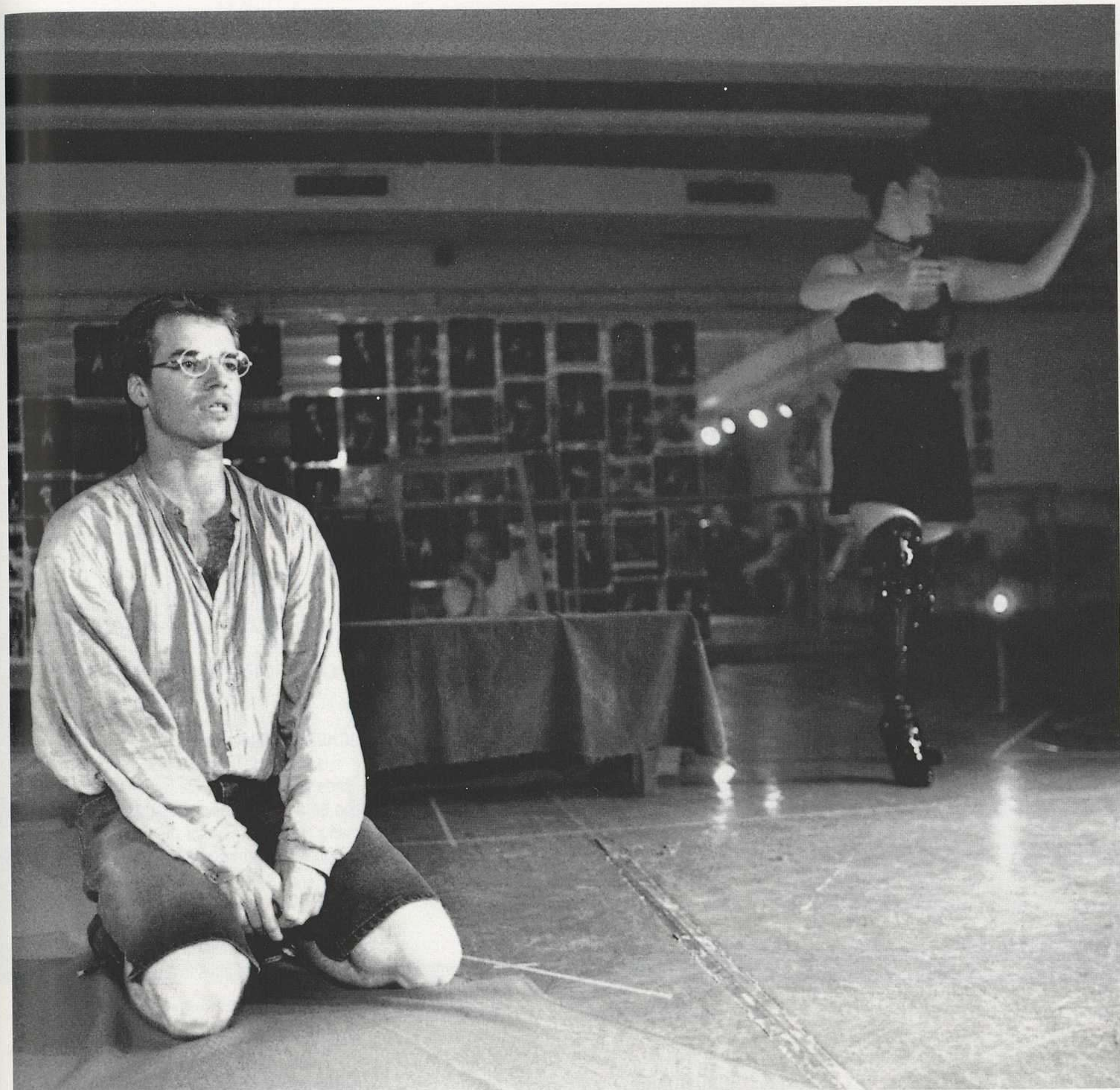
El retorno inevitable a la corte es el retorno ineludible de lo absurdo y cómico de la propia vida, y está destinado a comenzar toda la gran broma nuevamente. Les dice a sus súbditos en su primer acto como rey:

«Señores, mi esposa y yo lamentamos profundamente que hayan tenido que dedicar tanto tiempo a nuestro servicio. La situación de ustedes es tan triste, que en modo alguno quisiéramos poner por más tiempo a prueba su constancia. Váyanse ahora a casa, pero no olviden sus discursos, sus sermones y sus versos, pues mañana, en paz y contento, volveremos a empezar el juego. ¡Adiós!»

La obra finaliza con una expresión de insatisfacción incompleta que es el

comienzo de cada nuevo ciclo. Leonce le describe a Lena el poder que ellos ahora tienen para crear, o hacer soldados, diplomáticos, o artistas del entretenimiento con el fin de manipular a sus súbditos; y jugar con ellos como si fuesen marionetas y juguetes. Y si ninguna de estas opciones le gusta a ella, entonces le promete una tierra de eterno verano donde el tiempo se mide con el ritmo de la naturaleza. Sin embargo, Valerio también tiene algo que decir al respecto de la mencionada utopía:

«Y yo seré Primer Ministro y promulgaré un decreto según el cual quien críe callos en las manos será puesto bajo tutela, quien caiga enfermo por trabajar habrá cometido un delito digno de castigo, quien se ufane de comer el pan con el sudor de su frente será declarado perturbado



“Leoncio y Lena”, de G. Büchner. Dirección: Adrián Daumas. (1994). (Foto: Nathan Logus).

mental y un peligro para la sociedad humana, y luego nos tumbaremos a la sombra y pediremos a Dios macarrones, melones e higos, gargantas armoniosas, cuerpos clásicos y una religión cómoda».

Este aparente final feliz es engañoso:

Los sueños utópicos no serían necesarios si la realidad lo fuera por sí misma, o si se pudiese hacer hermosa y placentera. Pero, Leoncio y Valerio saben que es imposible encontrar o construir una utopía semejante y acorde con sus ideales. Ellos, sin embargo, se sienten obligados ante su descontenta inquietud a conti-

nuar con tal juego, ya que sólo tienen la perseverante intención de escapar de la realidad de este mundo. Excepto por el hecho de que ahora Lena se une a ellos en la persecución de su nuevo y absurdo ideal, nada ha cambiado.

Cambridge, 24 de Agosto de 1994

Diccionario técnico

(y IV)

LISTADO DE VOCABLOS UTILIZADOS INTERNACIONALMENTE EN ESCRITOS PROFESIONALES SOBRE ILUMINACION EN TEATRO, CINE, TELEVISION

QUALITY (Calidad)

A veces utilizada como un sinónimo teatral para color.

QUARTZ (cuarzo)

Ver TUNGSTEN-HALOGEN.

QUARTZ LIGHTS (luces de cuarzo)

Término genérico para focos pequeños de varios tipos (normalmente de reflector abierto) que utilizan lámparas tungsteno halógenas.

RAIL LIGHT

Ver BALCONY LIGHT.

RATED LIFE (vida)

Vida media de una lámpara según se determina sobre un grupo de lámparas bajo control de laboratorio, de voltaje aplicado constantemente. Ver también SERVICE LIFE.

REAR SCREEN PROJECTION (proyección trasera de pantalla)

La técnica de proyectar una imagen en una pantalla translúcida con el proyector en el lado de la pantalla opuesto al espectador.

REFLECTANCE

Una medida de la efectividad de una superficie para reflejar luz.

REMOTE CONTROLLED DIMMER (dimmer de control remoto)

Un dimmer que requiere un circuito eléctrico o circuitos como parte o el total del sistema de transmisión entre el manillar central y la unidad de dimmer.

REMOTE PICKUP (recogida remoto)

Recogida de televisión en lugares fuera del estudio.

RESISTANCE DIMMER (dimmer de resistencia)

Una resistencia variable puesta en serie con una cara de iluminación.

RETRIEVE (recobrar)

Recobrar información de un panel de control de iluminación con memoria.

RHEOSTAT

Un dimmer de resistencia.

RIGHT STAGE (a la derecha del escenario)

A la derecha del actor cuando está cara al público.

RISERS

Las superficies onduladas en una lente fresnel entre las secciones de una superficie de lente activa. A veces se ennegrecen para reducir fugas de luz.

ROAD BOARD

Un panel portátil para teatro. Ver también PLANO BOARD.

RONDEL

Un filtro de color, de vidrio, convexo, resistente al calor y de forma redonda. Utilizado principalmente en las luces de pie, también existe en vidrio sin color.

SATURATION (saturación)

Una propiedad del color que determina la dife-

rencia del blanco frente a un tono constante, e.g. la secuencia rojo fuerte, rojo pálido.

SCENE MASTER

Un aparato para el control de un grupo de dimmers asignados a una escena específica.

SCENIC PROJECTOR (proyector escénico)

Ver EFECT PROJECTOR.

SCHEDULE (itinerario)

Una lista de unidades de iluminación para ser usada en una producción. Normalmente incluye el tipo de unidad, posición de suspensión, tipo y tamaño de lámpara, color medio, accesorios, instrucciones de cableado y uso.

SCIOPTICON

Un proyector de efectos ópticos para efectos móviles. Es similar a un proyector de diapositivas con una diapositiva de movimiento continuo.

SCOOP

Fuente intensa de luz que ilumina de forma amplia un contorno elíptico.

SCR

Abreviatura para Rectificador Controlado de Silicona; un semi-conductor de estado sólido operando como un interruptor de alta velocidad. Es la base para la mayoría de los dimmers modernos.

SCREEN LUMENS

La cantidad de flux de luz llegando a la pantalla desde el proyector.



"Le Rossignol", de I. Stravinski. Dirección: Simón Suárez. Teatro de la Zarzuela. (1995) (Foto: Chicho).

SCRIM

Pantalla hecha con materiales traslúcidos, por ejemplo, fibra de vidrio o gasa. Difumina y suaviza la luz.

SEALED BEAM SPOTLIGHT (foco de haz compacto)

Fuente luminosa con filamento integral, junto con reflector y lente.

SELECTOR SWITCH SYSTEM (sistema de interruptor selector)

Un sistema de conexión cruzada utilizando in-

terruptores de posiciones múltiples.

SENIOR

Ver FIVER.

SERVICE LIFE

La vida de una lámpara en servicio según es afectada por variaciones de voltaje, vibraciones, golpes, condiciones de calor excesivas, etc. Ver también RATED LIFE.

SET-LIGHT

Iluminación separada de fondo o decorado

aparte de aquella para sujetos principales o áreas.

SHUTTER (obturador)

Puertas móviles metálicas dentro de un aparato de iluminación o proyector para bloquear la luz. Por ejemplo: los elementos utilizados para moldear el haz de un foco elipsoidal.

SIDE BACK LIGHT

Iluminación del sujeto desde atrás para destacar su perfilado.

SIDE LIGHT (luz de costado)

Iluminación del costado para mejorar el sujeto y darle profundidad; aparentemente separada del foco.

SKY PAN

Un foco flood de poca profundidad y haz muy ancho, generalmente cerca de los 180°.

SNOOT

Ver FUNNEL.

SOFT LIGHT (luz suave)

Una fuente luminosa bien difusa que produce sombras pobremente definidas o suaves cuando un objeto está puesto entre el foco y el fondo pálido.

SOLID STATE (estado sólido)

Un término general para un aparato que funciona a través del uso de un semi-conductor en el sitio de tubos aspiradores o transformadores.

SPECIFIC ILLUMINATION (iluminación específica)

Iluminación de áreas localizadas a través de la iluminación controlada.

SPECTRAL POWER DISTRIBUTION (distribución de energía espectral)

Un plano demostrando las cantidades relativas de energía en varias ondas para una luz en particular.

SPECULAR

Descripción de una superficie de tipo espejo.

SPIDER (araña)

Distribución eléctrica en la que normalmente se hace el suministro desde la fuente los circuitos individuales.

SPILL LIGHT

Luz escapada que sale por fuera del haz central: luz no deseada en una escena.

SPILL SHIELD

Ver LOUVRES.

SPOT

Indica un tipo de haz estrecho. Se identifica con las siglas «SP». El haz más estrecho posible de una luz enfocable: un «spotlight».

SPOTLIGHT

Cualquiera de los varios tipos de focos con ángulos de haz relativamente estrechos diseñados para iluminar zonas muy concretas.

SQUEEZE RATIO

La comprensión horizontal de una imagen por una lente anamórfica en sistemas de pantalla ancha.

STAGE LEFT AND STAGE RIGHT (izquierda y derecha del escenario)

A la izquierda del actor y a la derecha de éste cuando está cara al público.

STAGE PLUG

Un conector plano de dos o tres conductores.

STAND

Una base de hierro pesado unida a tubos telescópicos verticales. Un foco en la cima de ésta puede estar a una distancia de 5 o 10 pies del suelo.

STEP LENS

Una lente que actúa de manera similar a una lente convexa pero es más delgada y más ligera debido a los «steps» (escaloncitos); término a menudo empleado cuando una lente tiene estos escalones en el lado plano y no tiene difusión para distinguirla de una lente Fresnel.

STRIPLIGHT

Un foco con un número de lámparas en línea. A menudo cada lámpara está en un compartimento individual. Puede haber un reflector detrás de la lámpara y/o un medio de color delante. Striplights normalmente están cableadas en tres o cuatro circuitos.

SUBTRACTIVE COLOUR MIX

La ausencia de energía en varias ondas de una luz. Por ejemplo, a través de la filtración o reflexión. Cuando los colorantes (pinturas, tintes, etc.) son mezclados o cuando filtros están superpuestos, cada uno tiende a absorber energía de las ondas que debería recibir cuando actúa independientemente. Ver ADDITIVE COLOUR MIX.

SWITCHBOARD

Un panel de interruptor, panel de control o consola de cualquier tipo. Un panel portátil de control.

TELECINE

La fase de emisión de televisión concerniente a cinema de televisión originados ambos de película y cinta de video.

TEMPLATE

Plantilla-patrón utilizada en el diseño sobre plano.

TENNER

Un foco Fresnel de 10 Kw.

THROW (tirar)

Dirigir la luz de un instrumento en una dirección en particular. También la distancia efectiva entre un foco y la zona a iluminar.

TONAL LIGHTING

Iluminación de decorados.

TOP HAT

Ver FUNNEL.

TORMENTOR LIGHT

Un foco montado en un boomerang justo fuera del escenario.

TOWER

Una plataforma fija o móvil de altura en la cual se pueden montar instalaciones generalmente con una escalera incluida.

TRANSLUCENT

Un material que transmite luz pero rompe los rayos para que la imagen no pueda verse a través del material.

TRANSMITTANCE

Una medida de la efectividad de un material para transmitir luz.

TRANSPARENT

Un material que transmite luz sin romper los rayos de luz.

TREE

Una torre con brazos horizontales para montajes.

TUNGSTEN HALOGEN

Lámparas incandescentes utilizando el ciclo regenerativo de halogen para prevenir el ennegrecimiento de la envoltura de la lámpara durante su vida. Normalmente es más compacto y tiene más vida que las fuentes comparables incandescentes. También llamado cuarzo, cuarzo iodo, cuarzo halógena o tipos halógenas.

TWOFER

Un conector de carga cableado en paralelo a conectores de dos líneas para que dos focos puedan conectarse a un solo circuito eléctrico.

TWO-K

Ver DEUCE.

ULTRAVIOLET

Radiación que es de la misma naturaleza básica que la luz (i.e. energía electro-magnética) pero de ondas demasiado cortas para verse con el ojo humano. Ondas cortas causan quemaduras de sol, irritación de los ojos, etc. Ondas cercanas al espectro visible son llamadas luz negra y son utilizadas para excitar materiales fluorescentes, pinturas, tinte, etc., en aplicaciones teatrales. Esta radiación de luz negra es considerada generalmente inocua.

UNDERWRITERS LABORATORIES

Un laboratorio independiente para pruebas de equipos para asegurar que lleguen a los niveles de seguridad necesarios cuando están en operación.

UNIT (unidad)

Un nombre aplicado a focos de tipo teatro, bá-

sicamente quiere decir lo mismo que una unidad luminosa.

UPSTAGE

En el escenario pero bastante lejos del público.

USASI

Ver AMERICAN NATIONAL STANDARDS INSTITUTE.

WARM COLOUR (color templado)

Generalmente dentro de la gama de amarillo-naranja-rojo. Fuentes de luz templada son de una baja temperatura de color. Ver COOL COLOR.

WASH (lavado)

Luz uniforme sobre el área de actuación o fondo.

WHITE (blanco)

Una luz acromática, i.e. sin tonalidad, una superficie acromática de alto reflejo.

WORK LIGHTS (luz de trabajar)

Un sistema general de iluminación instalado permanentemente en un estudio o área de escenario de teatro, que da luz suficiente para poder transportar decorados y trabajos en general cuando el sistema de iluminación para la producción no está en uso.

Y-CORD

Ver TWOFER.

X-RAY

Ver BORDERLIGHT.

ZOOM LENS

Una lente de longitud focal variable.

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 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:

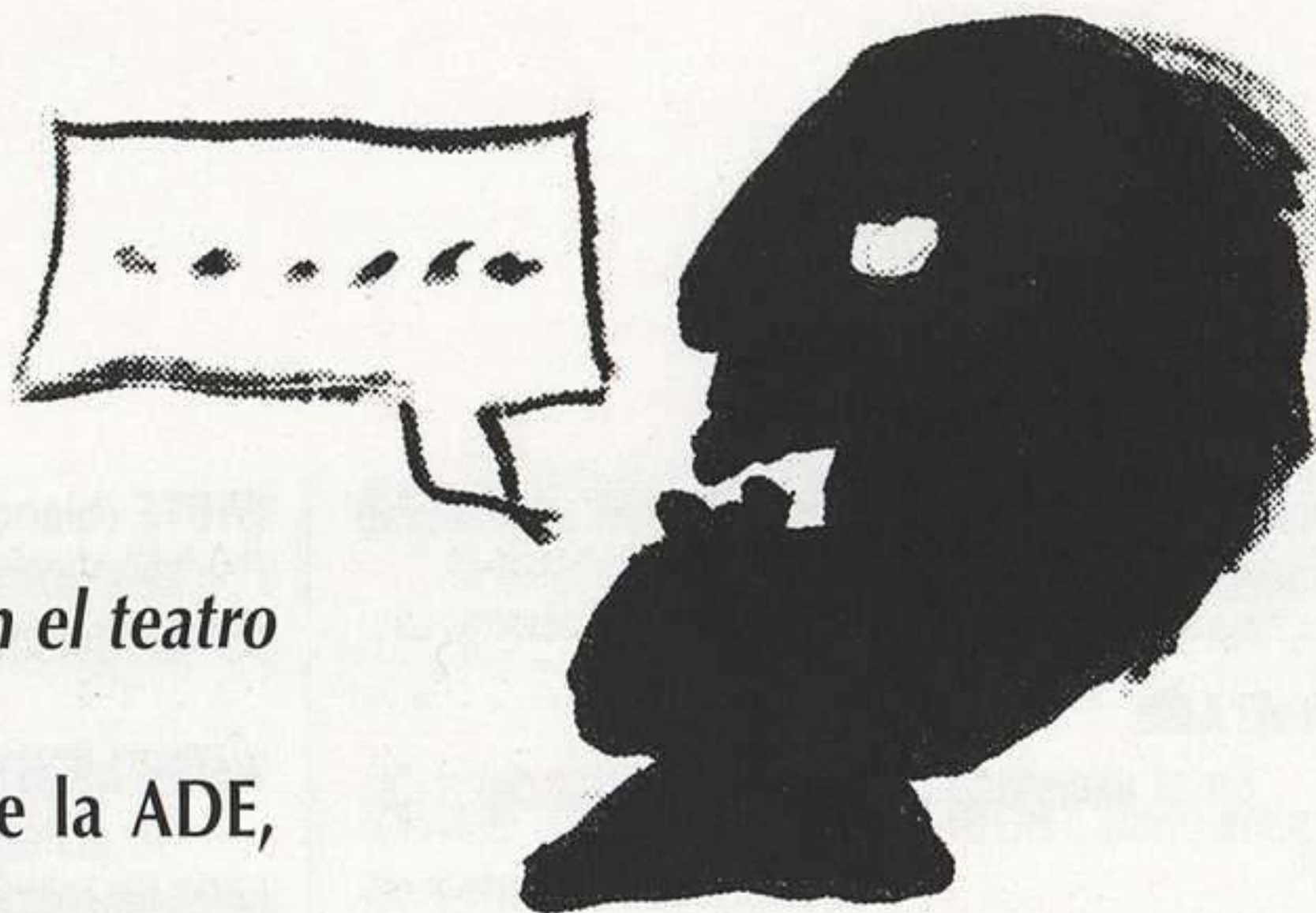
Del 16 de septiembre de 1994 al 31 de enero de 1995

Ricardo Iniesta	por	"Así que pasen cinco años"
Juan Carlos Sánchez	por	"La familia del anticuario"
Emilio Sagi	por	"Bateo" y "La verbena de la Paloma"
Etelvino Vázquez	por	"Macbeth" y "Medeo"
Adrián Daumas	por	"Leoncio y Lena"

APORTACIONES EXTRAORDINARIAS

Adolfo Díez Ezquerro. Josep Montanyés. Aportación anónima. Antonio Amengual. Juan Pedro de Aguilar. José Sanchís Sinisterra.

La Asamblea General Extraordinaria de la ADE ratificó los acuerdos anteriores para que se hiciera un seguimiento de los estrenos y se enviará a los asociados cartas de reconocimiento del carácter obligatorio de la contribución económica de la ADE.



ABIRACHED, Robert
La crisis del personaje en el teatro moderno,
 Madrid, Publicaciones de la ADE,
 1994, 454 páginas.

Este libro, profusamente documentado, pedagógicamente articulado (distingue niveles, procesos, funciones) y sostenido desde unos planteamientos academicistas (elección de textos de estética teatral *constituyentes*, intento de sistematicidad) ha podido escribirse enunciando las tesis que produce a condición de haber dejado un silencio sobre aquello que constituye su discurso. Desde las primeras páginas se nos advierte que estamos ante un estudio de la evolución histórica de una de las categorías básicas de la escritura/puesta en escena teatrales: el personaje dramático (para lo cual previamente ha tenido que justificar la *autonomía* de su constitución teatral frente a la de los demás géneros, pp. 13-18) pero la misma se inscribe de tal manera desde una poética concreta: una norma teatral instituida y sólo reformada hasta la quiebra que se produce en el siglo XX.

El núcleo central de este libro, su tesis principal, está dominado por la fijación y el análisis de lo que considera Abirached tres diferentes matrices de la mimesis que a lo largo de esta historización del teatro han instaurado tres diferentes tipos de personajes dramáticos, fruto de tres *dimensiones* diferentes de otras tantas épocas sociales. Así, distingue en el personaje dramático a) el nivel de la ficción textual, b) el de la ficción escénica, c) el de la materialización actoral y d) el de la presencia ante el público; y le configura de esta manera en los tres modelos/poéticas/normas definidas: a) la aristotélica de la *amplificación*, la máscara, la desocialización y la verosimilitud, b) la desarrollada desde Diderot de la *identificación* y el *biografismo*, la socialización y la identificación,¹ y c) la iniciada por Jarry de la reducción esencial del individuo, la máscara autónoma y el «desembarazo de toda pretensión figurativa».

Este libro tiene, para decirlo ya, una deuda por partida doble: primero con el esfuerzo teórico, analítico e ideológico

de Auerbach, autor del ensayo *Mimesis*, a quien sigue muy precisamente en su *técnica/método* de estudio (el análisis de un elemento, una parte - el personaje- como caracterización del todo -la poética teatral-); segundo con Hegel (este discurso sobre el personaje dramático en la historia viene dado por la reescritura de la tesis hegeliana de la *idea* en la historia *espiritual* de occidente). Las tres etapas en que Abirached concentra las teorías sobre el personaje dramático calcan las tesis hegelianas del advenimiento del Espíritu a través de la Humanidad. Sería, pues, este *Esíritu* lo que determinaría la aparición de uno u otro tipo de personaje dramático. Insisto, todo ello es posible solamente a condición de dejar en silencio precisamente un efecto fundamental de *torsión* ideológica que Abirached realiza fuera del libro: desde la primera página deja en silencio aquello que hace a una poética, aquello que la constituye en centro discursivo, en referente, en hegemónica, en espacio ideológico definidor de una norma. Para Abirached las poéticas (las distintas mimesis) generan la *razón* de su producción y, pues, la *razón* del personaje dramático producido y con ello interpreta que toda la problemática planteada en torno a ese asunto tiene su respuesta en esas mismas poéticas. Silencia que la norma/poética no es más que una segregación de las determinaciones ideológicas (sus contradicciones y sus campos de lucha) y que son esas mismas ideologías quienes determinan justamente la aparición de un personaje dramático u otro.²

El formalismo teórico de Abirached y su hegelianismo ideológico de base recorren un libro, por lo demás, lleno de temas de reflexión y de sugerencias en torno, por ejemplo, al especial lugar que ocupa el personaje dramático en el triángulo imaginación/autor, irrealidad/espectador y ficción/actor (pp. 13-89), o a la dialéctica productiva personaje dramático

co-identidad social (pp. 93-155).

Mayor productividad tendría, además, leer este ensayo a la luz de lo escrito por Peter Brook respecto al espacio vacío (y, añadiría yo, a la página vacía del dramaturgo) que se *llenaría* precisamente con aquello que instituye la ideología estética hegemónica/ o su crítica (máscaras, personaje-función, sujetos, etc). Desde esta perspectiva el texto tendría que abandonar la idea de *esencia* del personaje dramático para advertir el carácter de *marca o artefacto* ideológico. Es justamente cuando Abirached lee estos términos en las poéticas de Brecht o Artaud cuando *necesita* producir el concepto de crisis para el personaje dramático cuando, en realidad, estamos frente a una *ruptura*. La ausencia en el libro de un apartado o capítulo dedicado, por ejemplo, al, sí, personaje dramático *emancipado de la teatralidad burguesa* de Augusto Boal, define claramente, creo, el hecho de que todo se juega entre esos dos términos (crisis o ruptura) y que lo que Abirached llama «destrucción» del personaje («*destinado* desde hace tanto tiempo a la destrucción» -dice-) por la quiebra de la mimesis no es sino la presencia de *otra* escena y *otro* personaje dramático.

César de Vicente Hernando

NOTAS

¹ Abirached especifica perfectamente la idea *ilustrada* de disimular la naturaleza teatral del espectáculo (y, pues, del personaje dramático) pero esto, que en otro lugar hemos llamado, respecto del naturalismo, el *borrado de discurso*, es lo que hará precisamente que Brecht (lugar donde el autor francés sitúa la *crisis* del personaje dramático) determine la *emergencia* del discurso (mediante las técnicas de distanciamiento, *revelación* de la producción, etc.).

² Como dice Juan Carlos Rodríguez: «esta profunda complejidad que el teatro moderno nos ofrece, de Diderot y Moratín a Artaud, pasando por las múltiples variaciones románticas, no debe sin embargo hacernos olvidar el hecho básico de que bajo ese espeso espacio escénico late siempre una misma estructura determinante, la ideología burguesa nodal, la lógica del *sujeto* y de su verdad privada -id est: de la privatización- tanto si se trata del héroe romántico que defiende su verdad privada frente al exterior (histórico, trágico) como si se trata del empirismo, y de su conducta cotidiana hacia los demás (su «acción», su «papel» teatral). En *La norma literaria*, Granada, Diputación provincial, 1994 (2ª edición), p. 206.

CIXOUS, Hélène

La toma de la escuela de Madhubai

**Serie Literatura Dramática, nº 33
Madrid, ADE, 1994. 87 p.**

La moderna crítica feminista ha dado origen a numerosos estudios sobre la mujer como tema, como personaje, como creadora en diversos ámbitos de las artes. La ADE contribuye en esta ocasión con este número de su colección a la presentación de la obra de una creadora, traducida y prologada por otra mujer, Elizabeth Burgos, y reseñada por una más.

El volumen consta de cuatro partes diferenciadas. La introducción inicial no sólo sirve para localizar la historia ficcional en su contexto histórico real, sino también para incitar a la reflexión sobre la opresión de la mujer y su papel con respecto a la transgresión de la norma social y moral, la violación y la justicia.

La materia real de partida para la fábula, que es la jefa de un grupo de bandoleros de la India contemporánea, no podrá menos que convertirse en personaje mítico si son ciertas las palabras de su autora en la segunda parte del volumen. Allí, Cixous, en unas breves páginas repasa sus ideas sobre el teatro y sus múltiples máscaras, como arte creativo, como duro trabajo diario y como magia catártica.

El camino de la leyenda es el título de esas reflexiones. Y sólo así, sintiendo el teatro como camino de leyendas, se obtiene el grueso del volumen, la obra *La toma de la escuela de Madhubai*, donde aquella mujer real se eleva a mito. Estrenada en 1983 por Michelle Marquais en el Teatro de Europa, esta pieza, aunque en un solo acto, presenta una estructura tripartita marcada por la aparición de cada nuevo personaje. Sólo tres ayudan a avanzar la acción, la escasa acción.

Dicha situación, más que acción, se presenta en el momento crítico en que la delincuente, Sakundeva, se entrevista con el Ministro para pactar su rendición en casa de su tío, Pandala. Dos mujeres y un hombre -Sakundeva, Pandala y el Ministro- simbolizan respectivamente la pasión, la razón y la ley.

Con tan escaso número de personajes, la dramaturga consigue el ejercicio de las principales fórmulas de literatura dramática al tiempo que la gradación *in crescendo* hacia el desenlace. El largo monólogo inicial de Pandala informa sobre la vida anterior de Sakundeva, su infancia infeliz y sus padres desnaturalizados. La aparición de la protagonista propicia el diálogo entre ambas que sirva de narración de la vida presente fuera de la ley de la transgresora. La llegada del Ministro convierte el diálogo en conversación y el clima trágico termina por acentuarse cuando Sakundeva pacta con él la felicidad futura de su familia y su pueblo marginado a cambio de su apresamiento.

Una prosa lírica aproxima en no pocas ocasiones los largos parlamentos, quebradizos, a la corriente libre de conciencia en esta obra donde lo importante es la palabra, su forma y su sentido, donde lo escénico no existe salvo, cómplice, en los apartes al público que al menos en una ocasión realiza cada uno de los personajes.

Concluye este número con un breve *curriculum* de la autora sobre sus dobles perfiles como profesora y creadora, como narradora y dramaturga, una garantía para la lectura de este libro en 1995, casualmente la fecha prometida por el Ministro para la escolarización de Madhubai.

Virginia Guarinos

RIJNDERS, G., WOULDSTRA K., y DE BONT, A.

Teatro holandés contemporáneo.

Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena.

Serie "Literatura Dramática". nº 35.

Madrid, 1994. 257 págs.

Ocasionalmente, unos pocos espectáculos de compañías holandesas de vanguardia han tenido oportunidad de

acceder a los escenarios españoles. A pesar de la lejanía que impone el idioma, se ha podido apreciar en algunos de ellos no sólo interesantes soluciones visuales e interpretativas, sino también intuir un intento por dar a la palabra una funcionalidad en la puesta en escena bien alejada de la que suele tener asignada en el teatro convencional. Recientes, aunque escasas, versiones españolas de algunos de los últimos textos generados por autores holandeses han confirmado esa intuición.

Teatro holandés contemporáneo reúne tres obras de otros tantos escritores neerlandeses actuales: *Cóctel*, de Gerardjan Rijnders, presentada pocos meses atrás en Madrid bajo dirección de María Ruiz, y de quien no hace mucho se ha podido también contemplar su fortísima *Amador*, publicada en castellano en el nº 29 de la revista ADE-Teatro; *Mirad, un chico de Bosnia*, de Ad de Bont, estrenada hace poco en Madrid y Barcelona; y *Siniestro total*, de Karst Woudstra.

Al margen de que sea de por sí interesante la información que este volumen proporciona sobre los territorios en los que exploran los autores holandeses de hoy, dos rasgos, a mi juicio aún más importantes, le otorgan un atractivo especial.

El primero es que, como señala el periodista teatral neerlandés Ronald Ockhuysen en su breve, pero imprescindible, introducción a estas tres obras, éstas pertenecen a una amplia corriente de textos escritos por actores y directores de escena holandeses que decidieron en un momento dado asumir tareas de autoría ante la imposibilidad de encontrar en la literatura dramática moderna de su país el tipo de textos que precisaban para el desarrollo de sus opciones estéticas. Son, pues, obras pensadas desde las tablas, concebidas desde el inicio para ser montadas casi de inmediato, por lo que en ellas la palabra reclama de manera urgente su inserción en la puesta en escena. Permiten comprobar así, implícitamente, cómo un director moderno concibe el diseño de un texto que, desde su mismo nacimiento, se encuentra inmerso en un proyecto escénico.

El segundo es que, por esto mismo, su lectura se convierte en un auténtico

reto. Un reto, eso sí, productivo. Si, en el fondo, toda lectura de un texto dramático exige que el lector se convierta en imaginario director de escena, ideando la materialidad escénica que reclaman las palabras de la obra -y, más que sus palabras, sus vacíos-, en estas tres piezas tal exigencia es casi agobiante.

La adecuada lectura de un texto dramático proporciona un placer, un trabajo, sólo en parte emparentado con el estrictamente literario. *Teatro holandés contemporáneo* es buena prueba de ello. Se puede pasar en él de la ardua tarea, casi hostil, que supone enfrentarse a la difícil pieza de Gerardjan Rijn- ders, a la gratificante lectura de la de Karst Woudstra o al auténtico ejercicio de creación que exige la de Ad de Bont.

Alberto Fernández Torres

HORMIGÓN, Juan Antonio
Comienzo de la era del hierro,
Publicaciones de la ADE,
Serie Literatura Dramática Iberoamericana, nº 10
Madrid, 1994. 280 pags.

CONTRA CORRIENTE

Una advertencia: si es usted devoto de Karl Popper, no le gustará este libro. El que avisa no es traidor.

La ADE publica en su número 10 de la serie Literatura Dramática Iberoamericana dos obras de muy diversa índole de Juan Antonio Hormigón. Ambas tienen, sin embargo, algo en común: son obras contra corriente.

Comienzo de la era del hierro, la obra que da título al volumen y la más cercana al concepto tradicional de obra dramática, lleva a la escena los análisis de Samuel Lilley en *Hombres, máquinas e historia*. El prólogo de Mariano Hormigón sitúa muy ajustadamente la importancia de éste y otros teóricos de la ciencia en la tarea de situar la actividad científica dentro de los procesos sociales, de mostrar cómo, a pesar de

su pretendida asepsia, es una actividad que modifica la sociedad y es modificada por ella.

Juan Antonio Hormigón ha elegido, para ilustrar estos procesos, el nacimiento de la edad del hierro, el descubrimiento y difusión de la metalurgia de ese «metal democrático», según expresión de Lilley, que vino a acabar, hace unos 3.000 años, con las culturas del bronce.

Protagonistas de esta fábula son dos científicos sin nombre, el Científico A y el Científico B, descubridores de la nueva metalurgia. Llevados de su idealismo, de su deseo de transformar el mundo y hacer mejores a los hombres, ofrecen su descubrimiento a la ciudad de Eritra. Al hacerlo, claro está, destapan la caja de Pandora. Los intereses de clase, la ambición de los militares, el despecho de los fabricantes de bronce, todo se une para formar una ola que dará al traste con todos sus proyectos. Los científicos tendrán que tomar una decisión: o ceder de sus principios y acomodarse a sus nuevos amos o mantenerse firmes y sucumbir.

La obra, como se ve, plantea en términos diáfanos un tema que no está de moda: la responsabilidad de los intelectuales. Puede incluso que esté tocando la ¿anticuada? idea del compromiso. Como la obra no está exenta de paradojas, la resolución de este tema es de una melancólica ironía.

Obra ambiciosa, de amplitud épica (Bertolt Brecht, en efecto, no está lejos), abarca en la peripecia de unos individuos y unos pocos años un proceso de siglos y de civilizaciones, desde la aparición de las primeras fundiciones de hierro al establecimiento de los grandes imperios guerreros y esclavistas en el Mediterráneo. Pero su visión es, como se podría esperar, plenamente actual. Aquella sociedad del hierro es también la nuestra. Oportunas citas de los filósofos presocráticos, espectadores de aquellos cambios sociales, enmarcan los cuadros en que se divide el drama, golpeándonos con su sorprendente actualidad.

He conocido a Zaubrek, segunda obra del volumen, no es propiamente teatral, aunque incluya pequeñas escenas dialogadas. Se trata de un conjunto de prosas aforísticas, pequeños en-

sayos, opiniones y pequeñas anécdotas que forman una fragmentaria crónica de nuestro tiempo desde la dolorida conciencia de Zaubrek, quien «posee la profunda experiencia de haber vivido; el escepticismo irónico de quien ha soportado muchas traiciones, fingimientos y derrotas; la esperanza de saber que todo discurre, nada permanece inmóvil, todo se transforma».

En estas crónicas de urgencia Juan Antonio Hormigón navega contra corriente en aguas turbulentas. No sólo se niega a hacer leña del árbol caído del «socialismo real», sino que arremete con fuerza contra los jaleadores del derrumbe que ha sumido en la ruina a millones de personas. Y hay también ataques al radicalismo inútil, a los izquierdismos de salón, a la demagogia. Y, por supuesto, a la banalidad periodística de los que creen saberlo todo.

Son, pues, dos obras contra corriente, que a muchos parecerán ancladas en el pasado, desfasadas, superadas por el pensamiento débil. Esos que no saben, como Zaubrek, que «demasiadas veces lo que hoy es mañana no es».

Comprueben ustedes mismos. Pasen y lean.

Fernando Doménech

OMAR WALLS, ALBERTO
Sé que no son pulgas ni gusanos
Publicaciones de la ADE,
Serie Literatura Dramática Iberoamericana, nº 9
MADRID, 1994. 220 págs.

Autor de amplio curriculum en distintas disciplinas de la creación (literatura, teatro, radio), Omar Walls transluce en estas cuatro piezas, una larga y profunda dedicación al conocimiento de los materiales del teatro de la última década. Todas las piezas tienen en común una narrativa coherente en la que cuenta los acontecimientos sin que estos tengan que ser necesariamente obvios. Esta manera de «contar historias» se convierte así para el lector en un

verdadero ejercicio de imaginación, donde los propios personajes, todos, se van deformando irremediabilmente por su lenguaje y por las situaciones.

Del mismo modo, a través de las acotaciones el autor va creando imágenes donde lo único que concreta son las luces, como si de crear cuadros pictóricos se tratara. Va definiendo ambientes y espacios con la -casi- única descripción de lo que él imagina de la luz. (Pág. 199, última acotación).

Los personajes se hacen, para el lector, adorables u odiosos no sólo por lo que ellos dicen de sí mismos: el autor no sólo los escribe, también opina sobre ellos dando datos que más que la necesidad de definirlos, deja salir la de describirlos, como si no fueran creación

propia. Pareciera que son ajenos a él, y él sólo escribe lo que le hacen sentir. (Pág 164, última acotación).

Sin embargo no permite que en la lectura se olvide por un sólo momento la clave teatral, marcando claramente los cambios de actitud con voces que más pertenecerían al director de la función, que al propio actor. (Pág. 81, acotación larga).

El diálogo es fluido, necesario, sin retóricas, y sirve perfectamente a la acción. Casi el mismo diálogo es acción. Es destacable el carácter teatral, y hasta meta-teatral de las piezas; tanto si se trata de pocos personajes (*El informe* y *Cuando tu cara de muñeca me sonrío*), como si son muchos, (*Sé que no son pulgas...* y *Hoy me he levantado trascendente*), son

susceptibles de hacerse con muchos o pocos actores, lo que permite posibilidades de montaje casi infinitas.

No es posible, ni es prudente ni necesario contar aquí cada uno de los argumentos, ni sus temas. Para conocerlos se recomienda encarecidamente su lectura. Y en cualquier caso el autor advierte:

«... escrita para el solaz y divertimento del público (*lector*)¹ y el mejor lucimiento de los actores» (Pág. 73),

advertencia trasladable a cualquiera de las otras tres piezas.

¹ La cursiva es mía.

Esperanza López Tamayo

LIBROS RECIBIDOS

- *Cuadernos de Bibliografía de las Artes escénicas. Libros y artes escénicas en España: 1991-1992*. Centro de Documentación Teatral. Madrid, 1994. 95 págs

- *Anuario Teatral 1991-1992*. Centro de Documentación teatral. Madrid, 1994. 410 págs

- *Guía teatral de la Región de Murcia*. Consejería de Cultura y Educación de la región de Murcia. Cartagena, 1994. 81 págs.

- *A fiestra Valdeira*, de Rafael Dieste. Colección centro Dramatico Galego, nº 6. Publicaciones del IGAEM. Santiago de Compostela, 1994. 212 págs.

- *Estampas contemporáneas*, Lauro Olmo. Colección Damos la palabra de la Asociación de Autores de Teatro, nº 1. Madrid, 1994. 136 págs.

- Brook, Peter.- *La puerta abierta. Reflexiones sobre la interpretación y el teatro*. Alba Editorial. Barcelona, 1994. 143 págs.

- Szondi, Peter.- *Teoría del drama moderno. Tentativa sobre lo trágico*. Ensayos/Destino. Barcelona, 1994. 314 págs.

- García-Pumarino, Leopoldo.- *Días Grises*. Deus ex machina Teatro Asturias, 1994. 61 págs.

- Corte, Roberto.- *Disonancias*. Deus ex machina Teatro. Asturias, 1994. 58 págs.

primer acto N° 256
V/1994
SEGUNDA ÉPOCA
750 ptas.

Rodríguez Méndez
PREMIO NACIONAL DE LITERATURA DRAMÁTICA

LA FORMACION TEATRAL

FESTIVAL DE OTOÑO 1994

texto de:
QUEMAR LA MEMORIA
de José Ramón Fernández
Premio Calderón de la Barca

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

PUBLICACIONES

DE LA ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA

Serie: <<Literatura dramática>>

Nº 4 LAS PERSONAS DECENTES

de Enrique Gaspar
Edición de Juan Antonio Hormigón.

Nº 5 LA GRAN PAZ

de Volker Braun (traducción de Jorge Riechmann)

Nº 6 LA ISLA y EL CAMINO DE LA MECA

de Athol Fugard (traducción de José Luis Bello y Carlos Rodríguez)

Nº 7 PINTAHIERROS

de Heinrich Henkel (traducción Feliú Formosa)

Nº 8 MEMORANDUM y EL ERROR

de Vaclav Havel (traducción de Borja Ortiz de Gondra y Juan Antonio Hormigón).

Nº 9 LA CALANDRIA

de Bibbiena (traducción de Margarita García)

Nº 10 JUEGO DE GATAS

de Istvan Orkeny (traducción de Brigida Alexander)

Nº 11 LOS DESTRUCTORES DE MAQUINAS y HINKEMANN

de Ernst Toller (traducción de Rodolfo Halffter)
Edición de Juancho Asenjo.

Nº 12 COMEDIAS

de Ruzante (traducción de A. Malinghero,
Juan A. Hormigón, A. de Monreal)
Edición de Juan Antonio Hormigón.

Nº 13 LA FONDA DE PARIS y EL EGOISTA

de José Mor de Fuentes.
Edición de Juan A. Hormigón y Fernando Doménech.

Nº 14 EL ARTE DE LA COMEDIA

de Eduardo de Filippo (traducción de Luigia Perotto)
(agotado)

Nº 15 POST-HAMLET

de Giovanni Testori (traducción de Luigia Perotto)

Nº 16 LA SOLEDAD RUIDOSA

de Bohumil Hrabal (traducción de Jaroslava Cajová)

Nº 17 EL HIJO MAYOR e HISTORIA CON COMPAGINADOR

de Aleksandr Vampilov (traducción de Jorge Saura)

Nº 18 YO, FEUERBACH

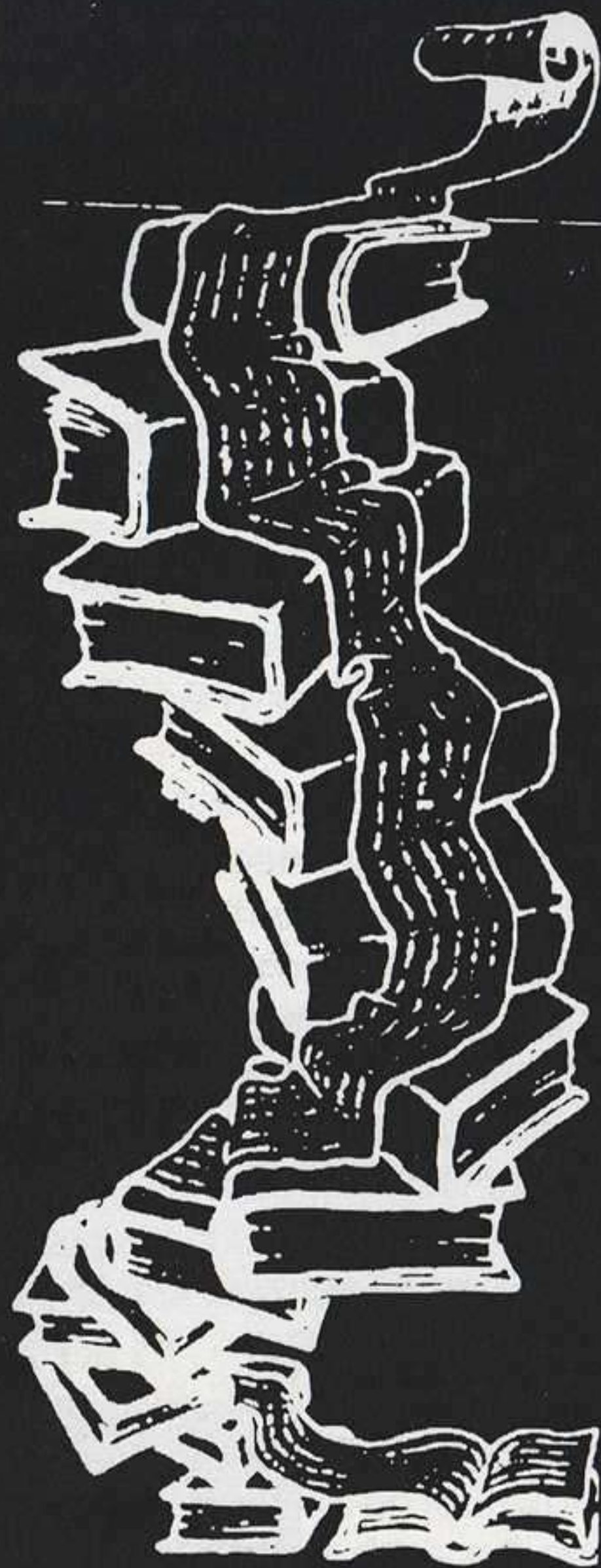
de Tankred Dorst (traducción de Jorge Hacker)

Nº 19 DIOS Y HOMBRES (GILGAMESH)

de Orhan Asena (Traducción de Mukader Yaygioglu)

Nº 20 CEMENTO, LA BATALLA y CAMINO DE VOLOKOLAMSK

de Heiner Müller (Traducción de Pedro Galarza, Víctor Contreras y Jorge Reichmann)



Nº 21 EL CRUDO FILO DE LA VICTORIA

de Barrie Stavis (Traducción de Carlos Rodríguez)

Nº 22 DON QUIJOTE

Adaptación de Rafael Azcona y Maurizio Scaparro.

Nº 23 DON QUIJOTE

De M. A. Bulgákov (traducción de Jorge Saura)

Nº 24 DON QUIJOTE

Guión cinematográfico de Orson Welles (traducción de Juan Cobos)

Nº 25 EL BUFON y EL PAJARO GIBOSO (escena II)

de Muhammad Al-Magut (Traducción de Jesús Ríosalido)

Nº 26 EUROPA y AIDA VENCIDA

de René Kalisky (Traducciones de Carmen Giralt y Edith Le Bel, María Muñoz y Adelaida Porras).

Nº 27 LOS DESVARIOS POR EL VERANEO y LAS AVENTURAS DEL VERANEO

de Carlo Goldoni (Traducción de Luigia Perotto)

Nº 28 EL RETORNO DEL VERANEO y DON JUAN TENORIO

de Carlo Goldoni (Traducciones de Luigia Perotto, Jorge Urrutia y Leopoldo de Luis).

Nº 29 EL ADULADOR y LA PLAZUELA

de Carlo Goldoni (Traducciones de Margarita García, Luigia Perotto y Juan Antonio Hormigón).

Nº 30 LA CRIADA AMOROSA y LA GUERRA

de Carlo Goldoni (Traducciones de Jaume Melendres y Joan Casas).

Nº 31 LA CASA NUEVA y UNA DE LAS ULTIMAS TARDES DE CARNAVAL

de Carlo Goldoni (Traducciones de Luigia Perotto).

Nº 32 POR UN SI O POR UN NO

de Nathalie Sarraute (Traducción de Juan E. d'Ors).

Nº 33 LA TOMA DE LA ESCUELA DE MADHUBAI

de Hélène Cixous (Traducción de Elizabeth Burgos).

Nº 34 TEATRO DE MUJERES DEL BARROCO

M. de Zayas / F. Enríquez de Guzmán / L. de la Cuerva
Edición de Felicidad González Santamera y Fernando Doménech.

Nº 35 TEATRO HOLANDES CONTEMPORANEO

G. Rijnders / K. Woudstra / A. de Bont
(Traducción de Ronald Brouwer).

Las publicaciones de la ADE pueden adquirirse actualmente en las librerías "La Avispa", "La Casa del Libro" y "FNAC" de Madrid; "Millá" de Barcelona; "Padilla" de Sevilla; "Margen" de Valladolid y "Embat" de Palma de Mallorca. Están distribuidas en Galicia por "Galaxia", y en Canarias por "Lemus".

La librería Avispa recibe el Premio Ollantay

La Librería La Avispa de Madrid ha recibido uno de los galardones del CELCIT, Premio Ollantay Especial por «su permanente y constante contribución a la difusión del teatro español y latinoamericano, durante décadas, constituyéndose en una cita obligada para los estudiosos del teatro en ambos lados del Atlántico».

I Taller Internacional de Actuación Trascendente

El Ayuntamiento de Santa María de Guía de Gran Canaria organiza del 8 de enero al 4 de febrero **El I Taller de Actuación Trascendente**, bajo el tema la Actuación Trascendente y la Danza Oráculo. Los interesados en asistir a dicho taller pueden ponerse en contacto con dicho Ayuntamiento en el teléfono (928) 550901 o el fax. (928) 882231.

Cursos en el Centro de Tecnología del Espectáculo

El Centro de Tecnología del Espectáculo dependiente del Ministerio de Cultura organizará durante los meses de enero y febrero diferentes cursos monográficos en colaboración con el INEM. Más información de 10.00 a 14.00 horas en los teléfonos (91) 4650236 y 4663812. C/ Manuel Galindo 17 (28025 Madrid)

Cursos del TNT

Territorio Nuevos Tiempos, un nuevo espacio para la investigación y organización de seminarios y cursos en Sevilla, celebrará de enero a marzo del 95 varios talleres sobre voz y las ilimitadas posibilidades creativas que tiene, sobre Danza en el Teatro de Bali, el Flamenco en el Teatro o El teatro un código para el espacio. En la calle Curtiduría, 10 de Sevilla o en el teléfono/fax (95)4904982, podéis recibir más información.

Programa de cursos en Buenos Aires 1995

Dentro del programa que organizan conjuntamente el Instituto de Estudios Teatrales para América Latina (IETAL) y El Celcit-Argentina, tendrán lugar el VI Programa de Talleres y Seminarios de Especialización para Profesionales y el III Programa de Formación para Principiantes, Estudiantes avanzados y Profesionales. Si deseáis más información deberéis contactar con la oficina del Celcit en cada país: CELCIT-ESPAÑA-C/ Recoletos, 12-3º dcha. Teléfono: (91) 5764746 y fax: (91) 5764722

Pruebas de ingreso para el segundo semestre en «La Abadía»

«La Abadía» convoca las pruebas de ingreso para el segundo semestre del 95. El período contará con 4 meses de entrenamiento actoral y dos de creación de un espectáculo; se trabajará diariamente, de lunes a viernes de 9.00 a 15.00 horas:

- precio de matrícula: 30.000 pesetas
- precio de la mensualidad: 25.000 pesetas

En el tramo final del curso se seleccionarán los actores y ayudantes de dirección para la creación del espectáculo, que percibirán una beca durante los ensayos y representaciones, además de un plus por cada actuación.

Los requisitos necesarios para acceder a las pruebas de ingreso de la Abadía son las siguientes:

- a) Ser residente en la Comunidad de Madrid
- b) Tener de 22 a 32 años.
- c) Poseer una formación actoral o de dirección teatral previa o experiencia artística comprobable. Es imprescindible adjuntar curriculum con certificado de estudio o laboral, una foto de cuerpo entero -tamaño postal- y una copia de dos textos un clásico y otro contemporáneo de una duración de 5 mn. aproximadamente para la audición posterior.

Tras la recepción de solicitudes se

convocará a los seleccionados para una audición interpretativa, que consistirá en un texto clásico y otro contemporáneo. Una segunda selección incluirá una entrevista.

- Las solicitudes deberán ser enviadas a la CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN Y CULTURA de la Comunidad de Madrid. C/ Alcalá 31. 28014 Madrid; bajo el epígrafe TEATRO DE «LA ABADÍA», hasta el 31 de enero inclusive.

Los interesados serán convocados personalmente para las audiciones, que tendrán lugar entre los días 1 y 31 de marzo de 1995.

Proyecto teatral 95 La Casona

La Casona celebra su decimoquinto aniversario con la organización de una serie de cursos y talleres que tendrán lugar a lo largo de 1995. Una variada selección que va desde el aprendizaje del canto hasta la comunicación y el masaje, pasando por el texto y el gesto. Si estáis interesados en recibir más información, ponéos en contacto con La Casona, C/Burgos 55, interior 3ª, 08014 Barcelona T: (93) 422 69 22.

Convocatorias de ayudas a la producción y ayudas al teatro en régimen de colaboración con empresas privadas

La Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, a través del Centro de Estudios y Actividades Culturales (CeyAC), con la intención de fomentar nuevas producciones teatrales, convoca las «Ayudas a la Producción de Obras de Teatro» y las «Ayudas al Teatro en régimen de colaboración con empresas privadas». Las órdenes y los modelos de solicitud se han publicado en el Boletín Oficial de la Comunidad de Madrid, nº 13, de 16 de enero de 1995. El plazo de presentación finaliza el 15 de febrero.



La delegación finesa formada por Anneli Ollikainen y Jarmo Kairimo, junto a Jukka Sippila. (Cádiz, 1994). (Foto: Rosa Briones).

Visita de una delegación teatral finesa

En cumplimiento del acuerdo de intercambio y cooperación existente entre la Asociación de Directores de Escena de España y la Asociación de Directores de Teatro de Finlandia (StHOI), visitó nuestro país una delegación, del 17 al 27 del pasado mes de octubre, formada por Jarmo Kairimo, Presidente de dicha entidad y Anneli Ollikainen.

Nuestros colegas fineses asistieron al **VI Congreso de la ADE**, así como al IX Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, presenciando numerosas representaciones y participando en diferentes actividades de las que allí se programaron. Anneli Ollikainen, presentó igualmente una comunicación en el marco congresual que reproducimos en esta misma revista.

La Junta Directiva de la ADE se reunió con la delegación finesa, junto al Director General del INAEM, Juan Francisco Marco; la Subdirectora del Departamento Dramático del INAEM, Lola Gavira; el teatrólogo, Patrice Pavis y María Helena Serodio, Secretaria General de la AICT, para tratar cuestiones relacionadas con el futuro de nuestra cooperación. Ambas partes decidieron proseguir las actividades previstas en el marco del Convenio actualmente en vigor.

Al regreso a su país, Anneli Ollikainen escribió en la revista **Styöläinen** –órgano de la Asociación Finesa de Directores de Escena– un amplio artículo en el que realiza un balance tanto del Congreso de la ADE como de las impresiones sobre el Festival Iberoamericano.

Reunión del Espacio Editorial Iberoamericano

Los días 17 y 18 de octubre, en el marco del Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, se celebró la reunión ordinaria del Espacio Editorial de Teatro Iberoamericano en el que se agrupan numerosas revistas teatrales y colecciones de libros de España y América. El encuentro estuvo presidido por Luis Molina, Rosa Ileana Boudet y Concha de la Casa, miembros de la Junta Directiva del Espacio.

A lo largo de dos intensas jornadas de trabajo, los asistentes efectuaron un balance analítico de las realizaciones y aspectos contradictorios del Espacio Editorial a lo largo de último año. Posteriormente pasaron a plantear y discutir diferentes propuestas tendentes a revitalizar y conferir un sentido más eficaz al organismo común. La mayor parte de las iniciativas giraron en torno a la fluidez de los intercambios, lograr una difusión mayor de las diferentes publicaciones en todo el territorio y estudiar fórmulas conjuntas para asegurar su presencia pública en determinados certámenes y festivales de interés.

Los asistentes abordaron por último diferentes cuestiones organizativas del propio espacio, eligiendo una nueva Junta Directiva. Si el Espacio Editorial del Teatro Iberoamericano lograra articular una red solvente y responsable de difusión de las publicaciones, alcanzaría sin duda el crecimiento y mayoría de edad que le son necesarias.

Ingreso en la ADE de Patrice Pavis

El pasado mes de noviembre ingresó en la ADE el eminente teatrólogo francocanadiense Patrice Pavis. Profesor de la Universidad de París VIII, Pavis se ha distinguido particularmente por sus aportaciones en el campo de la semiología del teatro, la metodología dramática y el análisis del espectáculo teatral y su recepción. A él se debe igualmente la preparación de un **Diccionario del teatro** -del que pronto se ofrecerá una tercera revisión que corrige y amplía notablemente las anteriores-, que constituye un importante compendio teatrológico establecido a partir de diferentes instrumentos de análisis y áreas del conocimiento teatral,

relacionadas todas ellas con las ciencias humanas.

En diferentes ocasiones, Patrice Pavis ha colaborado en nuestra Revista ADE-TEATRO y recientemente presentó una ponencia en el VI Congreso de la ADE celebrado en Cádiz. Su ingreso en nuestra Asociación servirá para reforzar los lazos ya existentes y propiciar futuros proyectos algunos de los cuales ya están en fase de preparación.

Estamos convencidos que la incorporación de nuestro amigo Patrice Pavis a la sección de teatrólogos y dramaturgistas de la ADE, servirá para enriquecer y potenciar su labor en el porvenir.



Una imagen del Seminario sobre «Edición y distribución de textos teatrales», celebrado en el marco de la II Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos de Alicante. (Octubre, 1994).

Seminario «Edición y Distribución de Textos Teatrales»

Entre las actividades programadas por la II Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos celebrada en Alicante, se desarrolló durante los días 5 y 6 de octubre un seminario sobre la «edición y distribución de textos teatrales». El evento contó con la participación de numerosos representantes de la edición teatral en España, entre los que figuraron Joan Casas (Revista Pausa), José Monleón (Primer Acto), Albert de la Torre (Revista Escena), José Ramón Fernández (C.N.N.T.E.), Federico Ibáñez (Editorial Castalia), Juan Serraller (Editorial Fundamentos), Charo Solanas (Librería La Avispa) y J.A. García Morcillo (S.G.A.E.). Las Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena estuvieron representadas por Juan Antonio Hormigón y Carlos Rodríguez.

Moderado por Juan A. Ríos Carratalá, el temario se distribuyó en dos sesiones de trabajo. La primera de ellas estuvo dedicada a «El texto teatral como lectura» y «¿Cómo se debe editar un texto teatral?». El debate puso de

manifiesto las diversas tendencias e intereses que participan de la edición teatral, aunque prácticamente todos los participantes señalaron la escasa acogida que el texto teatral recibe entre el público a la hora de la lectura. Mientras algunos se decantaban por la edición de los textos ya representados, otros daban mayor preponderancia a los no estrenados como forma de hacer accesible su conocimiento. En esa línea, José Monleón recordó la diferencia entre editar «teatro» -lo que implica editar también toda una serie de referentes culturales- y editar un «texto» puramente testimonial. Las distintas intervenciones marcaron también las diferencias de criterio que se han producido en la edición teatral a lo largo de la historia, estrechamente ligadas a los cambios sociales y de hábito.

La segunda sesión giró en torno a la última parte del temario: «El teatro y el mundo editorial» y «La distribución y venta del libro de teatro». De nuevo la diversidad de objetivos hizo necesarias múltiples matizaciones. En primer lugar,

se plantearon las diferencias de criterio y distribución de los libros y de las revistas teatrales. Por otro lado, también surgieron las divergencias y distintas problemáticas de las editoriales grandes, y que dedican un espacio al teatro, frente a las pequeñas editoriales centradas únicamente en los textos dramáticos. En cualquier caso, todos indagaron en la necesidad de establecer y ampliar canales de distribución. Afloraron diversas ideas, como pueden ser las del correo informático o el establecimiento de una base de datos que facilite la accesibilidad a los textos publicados. Evidentemente, cada quien se refirió a su propia experiencia, y las conclusiones fueron escasas.

Asimismo, dentro de las actividades de la Muestra, tuvo lugar la presentación de las novedades en el campo teatral de las editoriales asistentes. En dicho acto, las Publicaciones de la ADE presentaron diversos títulos publicados durante los últimos meses, así como el último número de la revista ADE-Teatro.

Seminario sobre el teatro simbolista

Del 14 al 20 de noviembre del pasado año, se celebró en Madrid un seminario internacional sobre teatro simbolista, en el que participaron importantes personalidades europeas y españolas. Dicha iniciativa corrió a cargo de ITTACA, y la Asociación de Directores de Escena de España participó como entidad colaboradora.

El seminario se centró fundamentalmente en el estudio de la obra de los escritores Yeats, Maeterlinck y Valle Inclán. Así mismo se realizó un taller sobre vigencia de la estética simbolista y la representación de "La muerte de Tíngiles".

La colaboración de la ADE se formalizó mediante la ponencia sobre "Valle Inclán y el simbolismo", presentada por Juan Antonio Hormigón.

Homenaje a Buero Vallejo

El pasado 23 de septiembre de 1994, tuvo lugar en Segovia una comedia-homenaje a Antonio Buero Vallejo, coincidiendo con el estreno de su más reciente texto teatral, *Las trampas del azar*.

Este homenaje, organizado por la Diputación Provincial de Segovia y el Teatro Juan Bravo, contó con la presencia de diversas personalidades de la cultura y el teatro españoles, entre los que figuraron la escritora, directora de escena y actriz Ana Diosdado, los



Aspassia Papathanassiou, junto al agregado cultural de la Embajada Griega en el Encuentro que mantuvo en la sede de la ADE.

Encuentro en la ADE con Aspassia Papathanassiou

El ocho de octubre a las 12 de la mañana tuvo lugar un encuentro con la actriz y directora griega, Aspassia Papathanassiou. Dicho acto se enmarcó dentro de la colaboración que por primera vez la ADE mantiene con los cursos organizados por la CIATA, uno de cuyos seminarios estaba dedicado al drama antiguo. Además de los asociados de Madrid fueron invitados los alumnos de segundo y tercer curso de dirección de escena de la RESAD. Así mismo nos acompañó el agregado cultural de la Embajada de Grecia, el señor Likotrafitis.

El tema del encuentro fue la controvertida puesta en escena de la tragedia griega, aunque Aspassia tenía muy claro cómo no se debía hacer. Con un brillante curriculum llenó de puestas en

escena no sólo como actriz -representando a todas las heroínas griegas-, sino también como directora, Aspassia había decidido finalmente organizar un Centro de Investigación para poder abordar la tragedia desde el estudio y la comprensión de la época histórica en la que había surgido. A pesar de que no quiso en ningún momento que se centraran las preguntas sobre ella, sino que pedía un intercambio de impresiones para poder conocer cómo se encara el drama antiguo en España, enseguida se animó a hacernos partícipes de sus experiencias y a transmitirnos el amor y el respeto que sentía por este apasionante teatro.

Totalmente convencida pero sin ánimo de imponer ninguna verdad absoluta, Aspassia defendió una visión muy

particular del tema y que seguramente podría ser controvertida. Quizás la figura que más le atraía era el coro, personaje colectivo que no sólo se identificaba con la sociedad del momento, pues actuaba de conciencia, sino que tenía la particularidad de que cantaba y bailaba en escena, como conjunto inseparable. Ella había comprobado que para el director de escena occidental la función que cumplía el coro en el drama antiguo era muy difícil de comprender; así mismo realizó una defensa del texto tal y como se conocía, sin cambiar ni una palabra. Ante la pregunta de algún presente sobre lo que opinaba de montajes de Teodoros Therzopoulos o de Ariane Mnoshkine, dijo que era el trabajo de unos profesionales que a ella le interesaba pero sólo como acercamiento al drama antiguo y no como una visión clara de lo que era la tragedia.

Dos horas estuvimos charlando con una mujer cargada de vitalidad, con un rostro un tanto severo y con la mirada fría y distante. Una mujer que probablemente se había hecho a sí misma y sus facciones eran el reflejo de la lucha.

Corto se hizo el tiempo y muchas las preguntas y reflexiones que nos hubiera gustado decir de tan apasionante tema; pero seguramente dos horas más no hubiera sido suficientes, las cuestiones que se habían lanzado y que habían quedado candentes en el aire, nos hubieran llevado más de un día de análisis y discusión; quizás hubiéramos necesitado confrontar más opiniones... y esto ya sí que era imposible.

actores Carlos Larrañaga, José Luis López Vázquez y Teófilo Calle, el productor Enrique Cornejo, y el director de escena y escritor Juan Antonio Hormigón, en nombre de la Asociación de Directores de Escena de España, además de otros miembros de la compañía que horas más tarde habría de presentar *Las trampas del azar*. Entre las autoridades segovianas, se encontraban el presidente de la Diputación, don Atilano Soto, y la directora del Teatro Juan Bravo, Toñi Arranz, quien desde hace ya algún tiempo viene desarrollando una continuada labor al frente del coliseo segoviano.

Juan Antonio Hormigón, secretario general de la ADE, fue el encargado de realizar una breve pero entrañable alocución como homenaje al maestro Buero, que despertó las sonrisas de todos y los recuerdos del homenajeado ante algunas anécdotas compartidas por ambos. Buero, con el humor fino e inteligente que le caracteriza, agradeció profundamente las palabras de Hormigón y la presencia de todos los allí reunidos, a quienes les pidió que se prestasen a seguir su obra sin juicios preconcebidos.

A este homenaje, de poco protocolo y revestido de amistad, le seguiría, ya por

la noche el acto que también como homenaje y desde el escenario del Juan Bravo, se le brindó al autor tras el estreno de su obra. El mismo público que había llenado el teatro durante el estreno, brindó un caluroso aplauso a Antonio Buero Vallejo tras las palabras que éste pronunció como respuesta al discurso pronunciado por el Consejero de Cultura de la Junta de Castilla y León. Con todo ello concluyó la jornada-homenaje al ilustre académico, el día del estreno mundial de *Las trampas del azar*, con la que Buero cosechó otra de sus muchas noches de éxito.

Presentación de la revista ADE-TEATRO en el Instituto Francés

Por Rosa Briones

Bajo el marco del encuentro internacional «La Función Social del Teatro Hoy», celebrado el día 1 de Diciembre en el Institut Français, se llevó a cabo la presentación del número doble de Octubre (39-40) de la Revista de la Asociación de Directores de Escena, aprovechando la presencia de Michel Vinaver, invitado de honor a la presentación de su obra *El programa de Televisión* (incluida en dicho número), puesta en escena por actores y actrices del estudio de J.Carlos Coraza, bajo la triple dirección de Consuelo Trujillo, Manuel Morán y Lorena García.

Tras la bienvenida realizada por Gerard Imbert, director del Institut Français tomó la palabra J.A.Hormigón, que después de agradecer la invitación a participar en el acto hizo una breve presentación de la Revista, que en esta ocasión, contaba con un apartado dedicado a la panorámica del Teatro Francés Contemporáneo. Posteriormente Irene Sadowska realizó un ágil recorrido por la figura y obra de Vinaver como hombre de negocios y autor teatral que se sumerge con su escritura en lo ínfimo, lo banal, la ausencia de acontecimientos de la sociedad. Vinaver, el próximo en hablar, puso de manifiesto su deseo constante de reconciliación con el público, con el espectador. Comentó cómo su obra evoluciona desde una escritura microscópica que refleja y recoge lo que ocurre en la vida diaria (no teatro de lo coti-

diano) hacia un magma social buscando los sentidos de arquitectura, del construir lingüístico. Agradeció a la ADE haberle dado la oportunidad de que su teatro por primera vez haya sido publicado y traducido al castellano.

A su intervención siguió Ignacio Herrera de la Muela, director de la Fundación Olivar de Castillejo, que explicó los parámetros en los que se desarrollaba este encuentro y planteó interrogantes como: «¿Para quién escriben hoy en día los autores? ¿A quién llega el teatro? ¿Cuál es la obra, la escrita o la representada sobre el escenario?».

Para acabar Fernando Gómez Grande, traductor de la obra, manifestó la dificultad de traducir un texto por el cual se había sentido tan seducido, de cómo

la iconografía y grafismo en la escritura de Vinaver ofrece una dificultad añadida, donde bajo la apariencia de sencillez se esconde un entramado de gran complejidad.



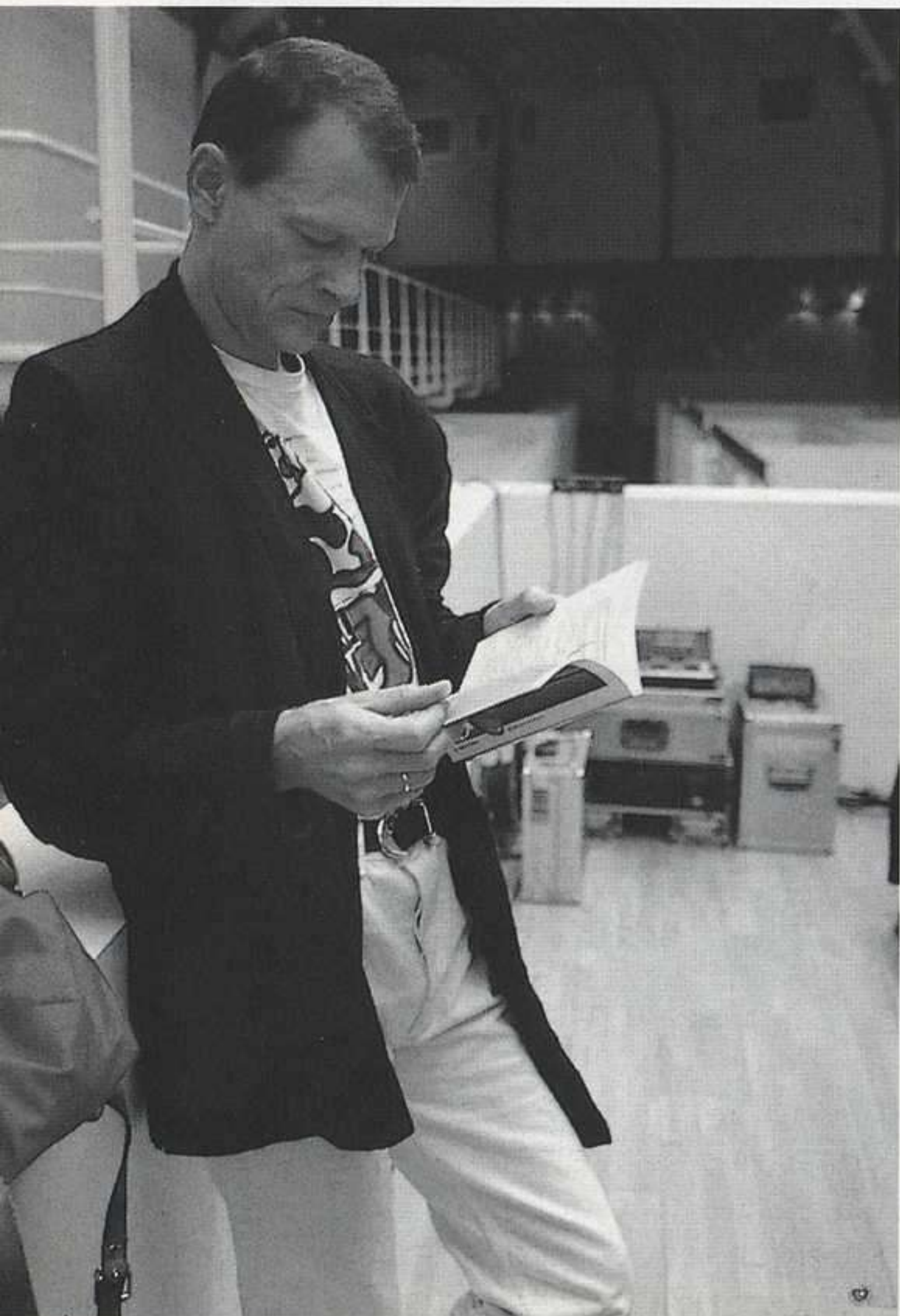
Dos imágenes del encuentro con Michel Vinaver y la presentación de la nuestra Revista en el Instituto Francés, con la participación de Irene Sadowska-Guillon, Fernando Gómez Grande, J.A. Hormigón y el propio Vinaver. (Foto: Rosa Briones).

Un volumen estrenado

por Inmaculada Alvear

Bajo un día muy otoñal y con las prisas metidas en el cuerpo, después de haber concluido un Seminario en el Castillo de La Mota, cerrado una revista y preparando un Congreso, decidimos presentar uno de los libros más novedosos que se puedan encontrar en estos momentos en el mercado; ustedes se preguntarán por qué y como respuesta sólo puedo decir lo que escuché durante el breve pero sabroso coloquio mantenido con uno de los autores a raíz de dicha presentación.

La cita era en la hermosa sala de exposiciones que tiene la Comunidad de Madrid en Plaza de España, y ahí nos reunimos los interesados, es decir los editores (asociación de Directores de Escena), los colaboradores (Festival de Otoño, Embajada de los Países bajos y el Institut nearlandés) y un animado pú-



G. Rijnders hojea un ejemplar del volumen presentado. (Foto: Edeláe López).

blico que ya conocía nuestra trayectoria editorial. Además contamos también con la presencia de Rijnders, autor de *Amador*, texto que se había estrenado en la Sala Olimpia y había sido publicado en el nº 27 de la Revista ADE y también de *Cóctel*, estrenada también durante el Festival de Otoño en la Sala Pradillo de Madrid. Este texto conforma, junto con *Mirad un niño de Bosnia* de Ad de Bont y *Siniestro Total* de Karst Woudstra, la *Antología de Teatro Holandés* que con el nº 35 de la serie *Literatura dramática*, presentaba ese día la ADE.

Agustín Tena, Gerente del CEyAC y Director del Festival de Otoño, fue quien hizo de anfitrión, presentando a todos los participantes. Primeramente cedió la palabra a Juan Antonio Hormigón, como Director de las Publicaciones y primer implicado en este proyecto. Juan Antonio explicó a los presentes cómo había surgido la posibilidad de publicar primeramente *Amador* y cómo la buena colaboración establecida había propiciado la edición de la Antología.

Seguidamente habló Juan Muñoz, director de la Sala Pradillo en la que se había estrenado *Coctel*, y expresó su satisfacción por los resultados del proyecto, resaltando la complejidad del texto que había supuesto un tremendo esfuerzo tanto para la directora, María Ruiz, como para los actores.

Sí, ustedes se preguntarán cómo he podido yo afirmar unas líneas más arriba que éste era uno de los libros más novedosos del mercado, bueno quizás estaba exagerando un tanto, pero si se analizan los datos que daré a continuación es posible que comprendan lo que estaba queriendo decirles. Según nos comunicó R. Brouwer hacía más de 30 años que no se publicaba nada de teatro holandés, son muchos años para que lo primero que se publique sean textos contemporáneos, pero más asombroso es aún que además todas sus obras se hayan estrenado en poco más de una semana en diferentes puntos del país. *Cóctel* como hemos dicho en la Pradillo; y *Mirad un niño de Bosnia* se ha estrenado en ca-

talán y, para cuando salga publicado este comentario, también en castellano en la Cuarta Pared. ¡Resulta increíble! En España se edita poco teatro, no resulta rentable comercialmente hablando a las grandes editoriales; pero no es corriente que las obras que se editen, se estrenen con una diferencia de días, y una de ellas en dos de las lenguas oficiales de un país como España.

Es verdad que un autor o estrena o publica, pero las dos cosas a la vez y en un país extranjero es un delirio. Eso es lo que le paso a Rijnders cuando cogió en sus manos el primer libro de la edición y lo hojeó cuidadosamente, suponiendo que aquellas letras impresas, de las que no entendía nada, eran su texto, su creación. Y observé en su gesto una rotunda expresión de satisfacción.

Después de las palabras de la parte española, les llegó el turno a los holandeses. Ronald Brouwer, un dramaturgo afincado en España y que había luchado denodadamente por la realización de este programa, habló de cada uno de los autores, pero no les desvelaré nada, porque si no... qué van a leer...

Todos estábamos impacientes porque hablara Rijnders. Madrid se había puesto a sus pies con la presentación de su libro y dos obras estrenándose al mismo tiempo, y queríamos saber qué opinaba de muchas cosas... el público de la sala estaba ávido por saber cómo era el teatro en otros países, y se hizo la pregunta, la que todos queríamos hacer, pero ninguno pensaba que era el momento apropiado... Sí, fue efectivamente: «qué ayudas recibe el teatro holandés del Estado». Y Rijnders contestó como si las cifras no tuvieran importancia y sin tener la sensación de que hablaba de limosnas o favores sino de la apuesta por un proyecto cultural de enormes dimensiones. La respuesta, como digo, fue clara y contundente: eran 30 las compañías que recibían ayudas. Había 3 que eran las más importantes, una de las cuales era la que dirigía él mismo. En concreto ésta recibía una subvención anual de 9 millones de florines (que son aproximadamente 630 millones de pesetas); además la compañía contaba con 90 personas fijas entre autores, actores, dramaturgistas y equipo técnico. ¡Ah, se me olvidaba! Dio también el presupuesto global: 45 millo-

nes de florines (aproximadamente 3.500 millones de pesetas). No, no, éste es el presupuesto de teatro solamente, no el de teatro, música, danza, premios, becas y concursos... , y para un país que todavía no llegaba a los 15 millones de habitantes.

Después de este primer asalto, algunos se interesaron por las reacciones del público ante *Amador* y si creía que el público español lo había comprendido de la misma manera que el holandés; o cómo se enmarcaban estos tres textos editados en este proyecto de una Europa Comunitaria que vive una enorme crisis... pero para entonces Rijnders estaba ya casi con la mente en la sala Padrillo, donde media hora más tarde asistiría a la representación de su espectáculo.



De izquierda a derecha Ronald Brouwer, Gerardjan Rijnders, Agustín Tena, J.A. Hormigón y Juan Muñoz en la presentación del libro *Teatro holandés contemporáneo*. (Foto: Edeláe López).

NOTICIAS DE ASOCIADOS

En la muerte de Armando Moreno

Por Juan Antonio Hormigón

Era un día de descanso de la Compañía Nuria Espert que representaba en el Teatro María Guerrero *El cerco de Leningrado*, cuando Armando Moreno se nos fue para siempre. Director de escena y escritor, galán en el cine español de los años cuarenta, empresario y gestor teatral, fue además durante muchos años marido y copartícipe de los proyectos de nuestra compañera Nuria Espert. Parece que a la hora de escoger el momento de la gran despedida, eligiera el que menos problemas podía crear a lo que fue su gran pasión: el teatro.

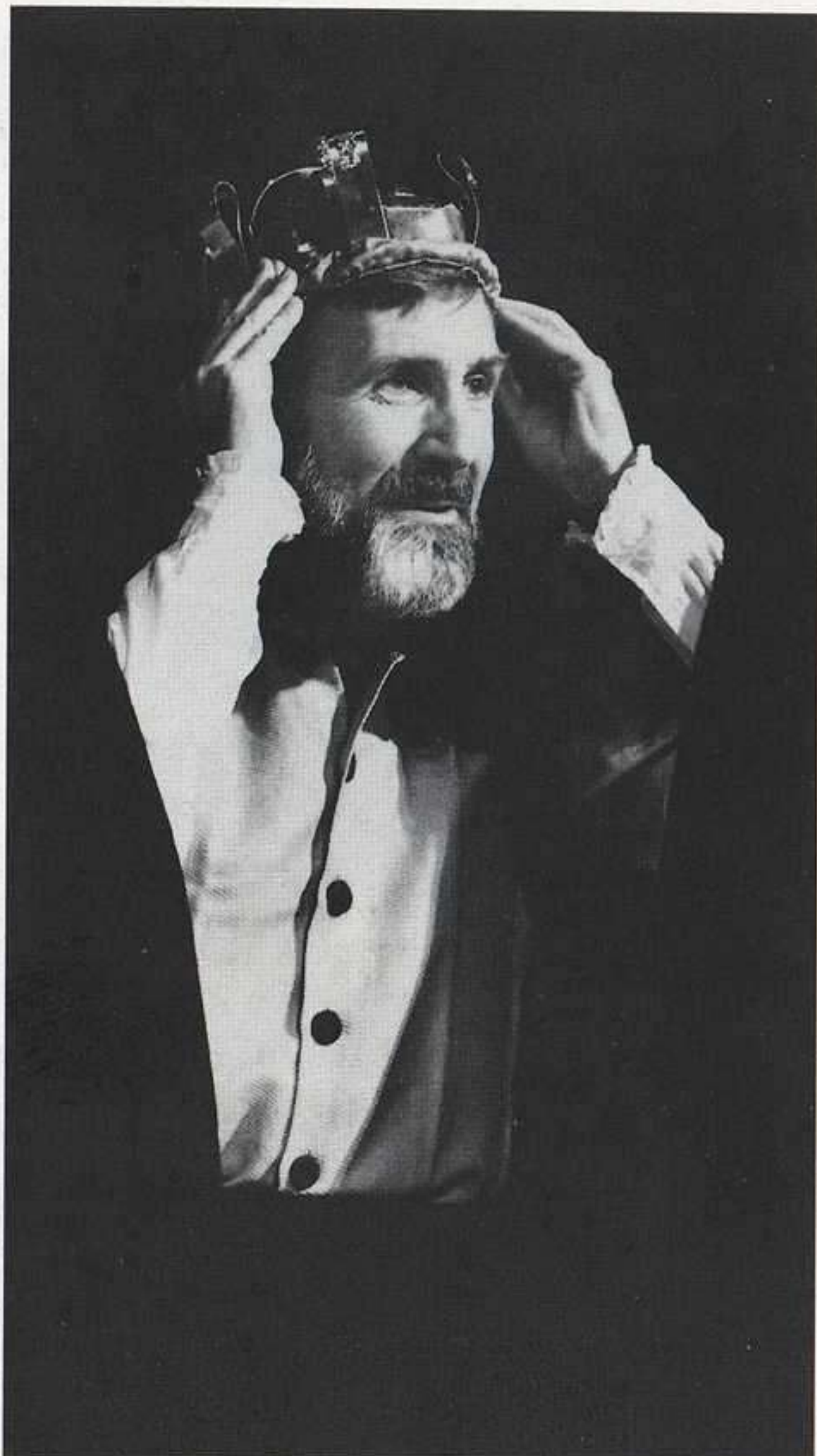
De las múltiples actividades que Armando Moreno desarrolló a lo largo de su vida, han dado cumplida referencia los medios de comunicación. Prefiero recordarle como el director y empresario de la compañía Nuria Espert, que en mis años de universidad e inicio en el teatro, hacía largas temporadas en el Teatro Principal de Zaragoza con *El deseo bajo los olmos*, *Ana Christie*, *El anzuelo de Fenisa*, *Dos para un balancín*, etc. En la primera de ellas debutó mi mujer, Rosa Vicente, como actriz profesional. A partir de entonces, cuando

otros directores comenzaron a dirigir los proyectos de Nuria, Armando estuvo siempre presente en el paisaje personal y público de la actriz.

Tengo llena la memoria de recuerdos de su preocupación e inquietud durante el montaje de *Yerma*; de escenas varias y dispares en Nueva York, en Berlín, en Londres, en Belgrado, en Venecia, en Valencia, en Las Palmas, en Logroño -que es la que ponía como ejemplo para indicar dónde se recuperaba dinero en el Teatro- y de tantas ciudades más, españolas y extranjeras, que la gira de aquella *Yerma* recorrió en diferentes ocasiones. Le recuerdo más tranquilo y sosegado durante el rodaje de *Laia* en su querida Alcocebre y alrededores. Me vienen a la mente retazos de conversaciones: cómo conoció a Nuria en una sala de doblaje; qué dijo el general Aranda en el sitio de Oviedo durante la Guerra Civil, refiriéndose a la vida de los soldados; por qué no le pareció musicalmente aceptable una *Carmen* dirigida por Felsenstein en la Komische Oper; lo mucho que le gustaba el billar y tantas otras cosas... Comentarlos que emergen desde lo profundo

del tiempo.

Hace unos diez años, alguien en mi entorno comenzó a llamar a Armando el «bubo». Fue mi hija Laura, compañera frecuente de juegos en aquel entonces de Bárbara, la nieta de Nuria y Armando. «Bubo», denominación en catalán de abuelo, era como las niñas lo llamaban. Algunas tardes saludé a Armando cuando venía con su nieta a recoger a Laura y se marchaban los tres calle abajo camino del viaducto. Y aquella expresión le cuadraba perfectamente. No por la edad, ni mucho menos, sino por la actitud. El galán de antaño se había convertido en el hombre maduro, apacible y elegante de hogaño. Alejado de tumultos y sinsabores para cuidar, además, su corazón maltrecho. Después, un día de octubre, Nuria me contó la repentina gravedad de la situación y apenas dos semanas después se produjo el desenlace. Esta vez para Armando Moreno, el telón había caído por última vez... Y entonces se agolpan y emergen los recuerdos de los que quedamos. Así pasa siempre. La humanidad dejará de ser el día que eso no suceda. Hasta siempre, querido Armando.



La Asociación Cultural Hispano Irlandesa organizó en el Ateneo de Madrid «*Tertulias para una voz*», un homenaje al actor y director, **Denis Rafter**, afincado en España desde hace 25 años. El acto, que tuvo lugar el día 29 de pasado mes de noviembre, consistió en un recital de textos de diferentes autores teatrales, entre los que se encontraban: Oscar Wilde, Yeats, Merriman, Joyce, O'Casey, entre otros.

El espectáculo «*La sangre de Macbeth*» en versión y dirección de nuestro compañero **Francisco Valcarce**, ha sido premiada en la VI Muestra Alternativa Internacional de Teatro, integrada en el Festival de Otoño de Madrid, obteniendo los premios la Mejor Producción y la Mención especial a la dirección.

Dentro del programa del Institute for Advance Theatre Training at Harvard University, del American Repertory Theatre, nuestro compañero **Adrián Dau-**

mas, estrenó durante el mes de octubre *Leonce and Lena* de Georg Büchner.

La Sala Candilejas de Madrid, que dirige **Carlos Patiño**, estrenó durante el mes de noviembre dos espectáculos: «El show de Absurdino» y «Trilogía en rosa». Ambos espectáculos son originales de Ninetto y Absurdino.

«*O Mariscal*» de Ramón Cabanillas y Antón Vilar Ponce se estrenó el 15 de octubre en Cambados bajo la dirección de nuestro compañero gallego, **Marcelino de Santiago "Kukas"**. El espectáculo se encuadra dentro de las producciones del Centro Dramático Galego y

cuenta con la colaboración de la Consejería de Cultura de la Xunta de Galicia y el IGAEM.

Nuestro compañero sevillano, **Ricardo Iniesta**, es el director del nuevo proyecto TNT (Territorio Nuevos Tiempos) que con sede en Sevilla ha abierto sus puertas como un espacio que quiere contribuir a dinamizar el arte mediante la formación y perfeccionamiento de artistas y creadores, la investigación, la exhibición pública y la organización de seminarios, conferencias y mesas redondas. Durante noviembre y diciembre se han organizado varios talleres y tienen ya las actividades programadas también para el 95.

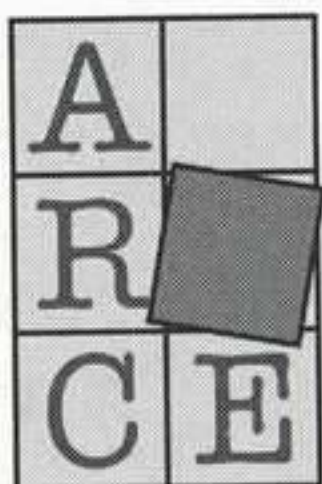


«*La familia del anticuario*» o «*La suegra y la Nuera*», de Carlo Goldoni, se estrenó en Sevilla bajo la dirección de **Juan Carlos Sánchez**. Dicho espectáculo cuenta con la colaboración del Centro Andaluz de Teatro y de la Consejería de Cultura y Medio Ambiente de la Junta de Andalucía.

La cultura pasa por aquí



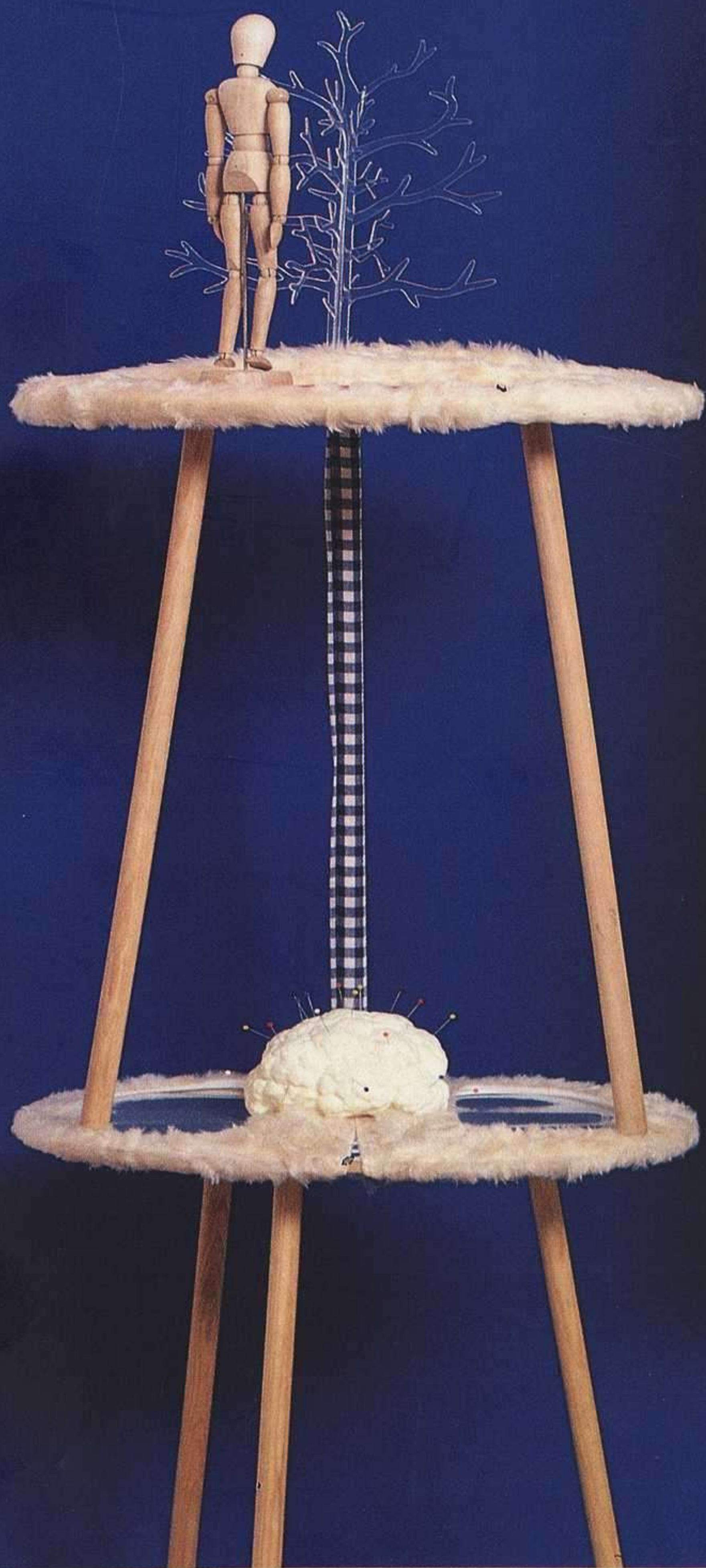
A&V	La Caña	Cuatro Semanas y Le Monde Diplomatique	Insula	Revista de Occidente
Abaco	CD Compact	Debats	Jakin	RevistAtlántica
ADE	El Ciervo	Delibros	Lápiz	Scherzo
Afers Internacionals	Cinevídeo 20	Dirigido por...	Leer	Síntesis
Ajoblanco	Claridad	Documentos A	Letra Internacional	Sistema
Album	Claves de Razón Práctica	Ecología Política	Leviatán	El Socialismo del Futuro
Alfoz	CLIJ	ER	Lletra de Canvi	Suplementos Anthropos
Anthropos	Creación	El Europeo	Nuestra Bandera	A Trabe de Ouro
Archipiélago	El Croquis	Fotovideo	La Página	Turia
Arquitectura Viva	Cuadernos de Jazz	Gaia	El Paseante	El Urogallo
L'Avenç	Los Cuadernos del Norte	Grial	Primer Acto	El Viejo Topo
La Balsa de la Medusa	Cuadernos Noventa	Guadalimar	Quaderns d'Arquitectura	Viridiana
Bitzoc		El Guía	Quimera	Zona Abierta
		Hora de Poesía	Raíces	
			Reseña	



Asociación de Revistas
Culturales de España

**Exposición, información,
venta y suscripciones:**

Hortaleza, 75
28004 Madrid
Teléf.: (91) 308 60 66
Fax: (91) 319 92 67



A R C O

VICTORIA CIVERA

95

FERIA INTERNACIONAL DE ARTE CONTEMPORANEO.
9-14 FEBRERO, PARQUE FERIAL JUAN CARLOS I
PROGRAMAS ESPECIALES: "U.S.A. EN ARCO"

"MAJOR COLLECTORS AT ARCO"

ORGANIZA: IFEMA-ARCO, APARTADO DE CORREOS 67067, 28067 MADRID. ESPAÑA.
TLF. (91) 722 50 17/00, FAX (91) 722 57 98/99

COLABORA: MINISTERIO DE CULTURA, IBERIA, FUNDACION COCA COLA