

ADE

Nº 33 NOVIEMBRE 1993

300 PTAS

Ante la
Política Cultural
del Ayuntamiento
de Madrid (II)

V CONGRESO DE LA ADE



OBRA TEATRAL

"LOS BRUJOS DE ZUGARRAMURDI"

**DE FERNANDO
DOMÉNECH**

JUNTA DIRECTIVA

PRESIDENTE:

Angel F. Montesinos

VICEPRESIDENTE:

Josep Montanyès

SECRETARIO GENERAL:

Juan Antonio Hormigón

TESORERO:

Juanjo Granda

VOCALES:

Guillermo Heras
Agustín Iglesias
Antonio Malonda
Lucila Maquieira

SOCIOS

Francisco Abad
Juan Pedro de Aguilar
Antoni Al.lés
Antonio Amengual
José Luis Alonso de Santos
Angel Alonso Tomas
Eduardo Alonso
Carlos Alvarez-Novoa
Joaquín Alvarez
Juan Manuel Alvarez
Pedro Álvarez-Ossorio
Antonio Andrés
Vicente Aranda
José Bable
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
Manuel Canseco
Pep Cañellas
Joan Castells
José Luis Castro
Julio César Castronuovo
Cándido de Castro
Enrique Ciurana
Luis Miguel Climent
Jesús Cracio
M^a Angeles Cuña
Pere Daussà
Antonio Díaz Zamora
Adolfo Díez Ezquerro
Jordi Dodero
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^a Gual
Manuel Guede
Antonio Guirau
Serafin Guiscafré
Ignacio Guzmán
Carlos Heras
Emilio Hernández
Maite Hermángomez
Ricardo Iniesta
Luis María Iturri
Antonio Joven
José Luis Karraskedo
Zulema Katz
Xulio Lago
Carlos Lasarte
William Layton
Eusebio Lázaro
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^a 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
Helena Pimenta
Pere Planella
José Carlos Plaza
Esteve Polls
Manuel Ponce
Carne Portaceli
Andrés Presumido
Juan Antonio Quintana
Consuelo Recio
Frederic Roda Fábregas
Horacio Rodríguez-Aragón
José M^a Rodríguez-Buzón
Norma Rojas Pita
María Ruiz
Edgar Saba
Javier Sabadie
Emilio Sagi
Ricard Salvat
Santiago Sánchez Serra
Juan Carlos Sánchez
Eduardo Sánchez Torel
José Sanchis Sinisterra
Diego Serrano
Enrique Silva
Antonio F. Simón
Vicente Soria Genovés
Santiago Sueiras
José Francisco Tamarit
José Tamayo
Salvador Távora
Antonio M^a Thomas
Rafael Torán
Antonio Tordera
Fernando Urdiales
Edison Valls
Etelvino Vázquez
Roberto Vidal Bolaño
Manuel Vidal
Francisco Villegas
Víctor Zalbi

ADHERIDOS

Joan Abellán
Violeta Albacete
Francisco Alberola
Guillermo Alonso
Rosa Briones
Toñi Bueno
Ignacio Calvache
Pablo Calvo
Adrián Daumas
Fernando Domenech
Julio Fraga
Patricia Fuller
Manuel Lagos
Antonio López-Dávila
Javier Navarro
Borja Ortiz de Gondra
Jose Pascual
Denis Rafter
Carlos Rodríguez
Omar Rossi
Jorge Saura
Adolfo I. Simón
Gustavo Tambascio
Ana Vallés
Eduardo Vasco

SOCIOS HONORARIOS

Alfonso Guerra
Cayetano Luca de Tena
Frederic Roda
Salvador Salazar

FALLECIDOS

José Luis Alonso Mañes
Luis Escobar
José Estruch
José Osuna
Rafael Richart
Angel Ruggiero

GESTION

SECRETARIA EJECUTIVA:
Inmaculada Alvear

PROMOCION:

Esperanza L. Tamayo

PRENSA Y PUBLICACIONES:

Carlos Rodríguez

ASESOR JURIDICO:

Juan Vázquez

Aportaciones a la ADE

La Asamblea General extraordinaria de la ADE, celebrada el 14 de abril de 1.989, ratificó las decisiones adoptadas en la Asamblea General del 14 de enero de 1.988, 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:

1.988

Contribuyeron 28 asociados por un total de 36 montajes.

1.989

Contribuyeron 30 asociados por un total de 42 montajes.

1.990

Contribuyeron 45 asociados por un total de 63 montajes.

1.991

Contribuyeron 39 asociados por un total de 43 montajes.

1.992

Contribuyeron 22 asociados por un total de 27 montajes.

1.993

Del 1 al 30 de enero

José Luis Gómez	por	"Lope de Aguirre, traidor"
Juanjo Granda	por	"La patria chica" y "El dúo de la Africana"
César Oliva	por	"La Trotsky"
Etelvino Vázquez	por	"Mi padre"
Jesús Cracio	por	"No hay camino al paraíso, nena"

Del 1 de febrero al 31 de marzo

Juanjo Granda	por	"Kiu"
Emilio Hernández	por	"La señorita Julia"
Hermann Bonnin	por	"El Sarau"
Ernesto Caballero	por	"La mirada del hombre oscuro"
Josep Montanyès	por	"El dol escau a Electra" "L'Hostal de la Gloria"
Antonio M ^a Thomas	por	"La força del costum"
Maite Hermángomez	por	"Esperando" y "Pervertimento y otros gestos para nada"
Adolfo D. Ezquerro	por	"La voz humana", "La coartada" y "El médico a palos"
Juan Pastor	por	"Cuento de invierno"
Jorge Eines	por	"La señorita Julia"

Del 1 de abril al 31 de julio

Angeles Cuña	por	"Las sillas"
Emilio Sagi	por	"La flauta mágica" "El gato montés"
Ricardo Iniesta	por	"La oreja izquierda de Van Gogh"
Adolfo Marsillach	por	"Fuente Ovejuna"
Luis Miguel Climent	por	"Rodeo"
Pere Daussà	por	"La dèria d'en Severi"
Guillermo Heras	por	"Nosferatu"

Del 1 de agosto al 30 de octubre

Agustín Iglesias	por	"En la ciudad soñada"
Jordi Mesalles	por	"El arte de la comedia" "Perversión sexual en Chicago"
Pau Monterde	por	"American Buffalo"
M ^a Angeles Cuña	por	"Madame Butterfly" "Xacobe e seu amo"

APORTACIONES EXTRAORDINARIAS

Adolfo Díez Ezquerro. Josep Montanyès. Aportación anónima.
Antonio Amengual. Juan Pedro Aguilar. José Sanchis Sinisterra

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

Director: Juan Antonio Hormigón
Subdirector: Jaime Melendres
Redactor Jefe: Carlos Rodríguez
Redacción: Inmaculada Alvear
Juancho Asenjo
Rosa Briones
Fernando Doménech
Alberto Fdez. Torres
Manuel Lagos
Laura Zubiarain

Diseño Gráfico: Curro Cadenas

Imprime: A.G.S. Diseño y
Producción
Editorial, S.A.
San Sotero, 5. 2ª
Madrid

Redacción y Publicidad:
Costanilla de los Angeles,
nº 13, bajo izda.
28013 Madrid
Tfno.: 559 12 46
Fax.: 548 30 12

DEPOSITO LEGAL:
M-15677-1985

La "Revista ADE" cuenta con la contribución de sus suscriptores y de todos aquellos que eligen sus páginas para anunciarse.

Tiene una periodicidad trimestral y se editan 2.000 ejemplares que se distribuyen a los directores de escena españoles, directores de Teatros Públicos, críticos, prensa, gente de teatro, Instituciones del Estado, Autonómicas y Municipales, que administran y diseñan la política teatral actualmente existente, así como a otras personalidades de la vida pública, entidades culturales y asociaciones profesionales.

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

Foto Portada:

"Picasso Andaluz o la muerte del Minotauro".

La cuadra de Sevilla.

Dirección: Salvador Távora.
(1993).

Sumario

EDITORIAL

La recámara del fascismo	4
Atahualpa del Cioppo: un lugar en la historia, por <i>Lucila Maquieira</i>	6

CORREO

.....	6
-------	---

V CONGRESO DE LA ADE

Itaca estaba en Orense, por <i>Rosa Briones</i>	7
Desde una isla del Mediterráneo, por <i>Adolfo Díez Ezquerro</i>	10
Un grupito de inquietos visitantes, por <i>Alejandro Alonso</i>	11
Lo laboral y lo artístico en la profesión actoral, por <i>Juan Matute</i>	12
La escritura teatral y el pan nuestro de cada día, por <i>Josep Mª Benet i Jornet</i>	15
Del Xacobeo al Prometeo, por <i>Emilio Hernández</i>	18
Apuntes escénicos para una reflexión, por <i>Eduardo Camacho</i>	19
Las presiones del control teatral social-vergente, por <i>Jordi Mesalles</i>	22
Bombeiros voluntarios, por <i>Manuel Guede</i>	27
El director de escena en el estado de las autonomías: Madrid, por <i>María Ruiz</i>	29
Ser director de escena en provincias, por <i>Helena Pimenta</i>	31
El trabajo del director de escena en las autonomías, por <i>Etelvino Vázquez</i>	34

OBRA TEATRAL: "Los brujos de Zugarramurdi", de Fernando Doménech

El nacimiento de una obra de teatro, por <i>Esteban Orive Castro</i>	38
Moratín y el Auto de Fe de Logroño	41
Fernando Doménech Rico, vida y obra	43
Texto de "Los brujos de Zugarramurdi", por <i>Fernando Doménech</i>	44

DIRECTORAS DE ESCENA

Helena Pimenta: "Construir un pedacito de vida sin desechar nada", por <i>Adolfo Simón</i> ..	66
---	----

ANTE LA POLITICA CULTURAL DEL AYUNTAMIENTO DE MADRID (II)

Luces y sombras del panorama cultural madrileño, por <i>Francisco Herrera y Franco González</i>	71
Política y cultura, por <i>Pedro Ortiz</i>	73
¿Ausencia de política o Política de ausencia?, por <i>Alberto Fernández Torres</i>	77
¿Dejaremos cerrar más teatros?, por <i>Guillermo Heras</i>	80

INTERNACIONAL

Suami, el otro paisaje, por <i>Rosa Briones</i>	81
Finlandia, hermoso y extraño país, por <i>Adolfo Simón</i>	83
Festival de la Habana: Crónica de un texto no anunciado, por <i>Ricardo Iniesta</i>	85

ENSAYO

Para una lectura crítica de la Dramaturgia de Lessing, por <i>Galvano della Volpe</i>	87
---	----

ARTICULOS

Maiakovski: La palabra como dinamita, por <i>Ricardo Iniesta</i>	91
"Macbeth": La ambición personal como fuerza impulsora y como peligro, por <i>Karla Barro</i> ..	93
¿Gestores o Directores?, por <i>Manu Aguilar</i>	96

DICCIONARIO TECNICO (II)	98
---------------------------------------	----

LIBROS	100
---------------------	-----

NOTICIAS DE LA ADE	102
---------------------------------	-----

NOTICIAS DE ASOCIADOS	103
------------------------------------	-----

ACTIVIDADES DEL BICENTENARIO GOLDONI	103
---	-----



Alberto Fernández Torres se incorpora a nuestra redacción

Desde el pasado mes de noviembre Alberto Fernández Torres ha pasado a formar parte del consejo de Redacción de nuestra Revista.

Fernández Torres, periodista teatral de reconocido prestigio, fue miembro de las redacciones de las desaparecidas revistas teatrales *Pipirijaina* y *El Público*. Ha desarrollado sus colaboraciones en distintos medios informativos y, hasta hace unos meses, en el diario *El Mundo*.

Con su incorporación a la Revista ADE, en la que ha venido publicando diversos artículos en sus últimos números, nuestra Redacción se ve notablemente enriquecida. Desde estas páginas, vaya nuestra enhorabuena y nuestra más cordial bienvenida.

El pasado mes de octubre se produjo un acontecimiento sin duda relevante y significativo. No fue éste la derogación por decreto de la constitución rusa por parte de un presidente que carecía de poder legal para ello; tampoco la disolución por idéntico procedimiento, con absoluta prepotencia y arbitrariedad y por parte del mismo sujeto, del parlamento; ni tan siquiera que dicho espécimen semoviente y sus adláteres, ordenaran el cañoneo y asalto de la institución parlamentaria con un reguero de muertos como corolario natural; todas estas son imágenes demasiado vistas, demasiado conocidas, demasiado frecuentes. Lo verdaderamente sorprendente es el apoyo incondicional que el jefe de los golpistas, Boris Yeltsin, recibió de las democracias instituidas en los países de Europa y América del Norte.

No es ésta ni mucho menos la primera vez que los gobiernos democráticos embaulan sus principios en el cajón de los recuerdos y anteponen intereses míseros o, simplemente, ejecutan las órdenes de los dueños del mundo: los poderes económicos transnacionales sin rostro, sin cabeza aparente, sin perfil concreto, pero con bien plantados organismos ejecutores de sus planes estratégicos. La España republicana padeció mediante el acuerdo de «no intervención» semejante abandono, ante la desaforada presión del eje nazifascista. El silencio y encogimiento de hombros de las democracias europeas no impidió ni la derrota de la democracia española ni la vorágine destructora de la Segunda Guerra Mundial.

Durante cierto número de años, estas democracias han intentado mantener la cara limpia —las manos casi nunca— ante los atentados a la legalidad que aquí y allí se producían. Por supuesto, cuando los artífices del desmán eran la administración y el ejército de los Estados Unidos de América del Norte, como en Guatemala, en la República Dominicana, en Vietnam, en Granada, en Angola, en Panamá, en Cuba, en Chile, o más recientemente en Somalia, por citar sólo algunos casos, las protestas se hacían con vocecillas quebradas o simplemente no se hacían. Ante el golpe de estado perpetrado en Moscú, cuyas imágenes presentaban todos los paralelismos sustantivos y adjetivos con el de Chile en 1973, las democracias instituidas con ejemplar cinismo y falta de ética, se han alineado con el golpista, han ideado razonamientos inicuos y han jaleado a los depredadores de la democracia, de su país y de su memoria.

Los mismos que pusieron caras compungidas ante el «pinochetazo», aunque tuvieran sus manos directa o indirectamente metidas en la masa de aquellos crímenes, han decidido ahora quitarse cualquier careta de legalidad —ya lo hicieron en la guerra del Golfo— y presentan el rostro que seguramente les corresponde más que ningún otro. No se trata aquí de señalar los matices negativos de ese borracho impenitente, aventurero, ganseter iletrado, megalómano de pacotilla que es Boris Yeltsin: un historiador ruso lo calificó en TVE de «psicópata de la política»; tampoco es imprescindible abundar en la ambición irreprimible y voracidad desmesurada de quienes le rodean y forman la cohorte de sus momentáneos lugartenientes; ni siquiera es necesario mencionar, porque es evidente, que en la misma lista presidencial fueron elegidos Yeltsin y el vicepresidente Rustkoy. Lo más grave de esta situación reside en que se ha legitimado por parte

de gobiernos nacidos de procedimientos relativamente libres y limpios la intervención golpista, a la hora de salvar lo que suponen son sus intereses inmediatos.

Podríamos seguir aduciendo razones. El periodista K.S. Karol, siempre tan bien documentado, expuso a lo largo de semanas en algún periódico nacional las raíces de las contradicciones generadas en la Federación Rusa, denunciando después con prolijidad de datos la represión incontrolada y arbitraria que se produjo en Moscú, tras el golpe de estado de octubre: una vez más las imágenes de Chile emergían con fuerza del pasado. Diferentes comentaristas y políticos de esta nueva Rusia tan antigua, escriben con mal disimulada ansiedad sobre los tiempos que corren y las elecciones que se preparan y, aunque partidarios del golpe como son por miedo ante todo a que se descubra

lo que están haciendo, no ocultan el clima de dictadura que se vive, en que todos los resortes del poder, de la información, de la administración y de la vida social están en manos de ese ser impresentable por tantas razones, llamado Boris Yeltsin. Incluso nadie duda en el entorno presidencial en prohibir los partidos, los órganos de prensa, el acceso a la información, las candidaturas, de todos aquellos que puedan hacerles sombra o poner en riesgo su supremacía: se sienten legitimados para hacer lo que quieran. Es como si les hubieran dicho: que todo parezca lo más legal posible pero utilizad cualquier medio para ganar. Lo siniestro es que al final a todo esto lo denominen «elecciones libres».

Sólo unas mentes aterrorizadas y de cortas miras han podido diseñar situaciones de este tipo. Escenarios de una historia que proyecta

sus zonas más sombrías sobre el futuro y que, en definitiva, nos llena de incógnitas.

2

Shakespeare tuvo una extraordinaria lucidez al abordar los acontecimientos históricos. Cuando la historia se resume en un feroz combate entre hombres ambiciosos y rapaces, carentes de todo principio ético, su derrotero está marcado por el «gran mecanismo», que Jan Kott con tanta precisión como maestría describió al estudiar las tragedias históricas shakespearianas. Shakespeare mostró el sórdido transfon do del feudalismo para reflexionar sobre la historia y proponer otras formas de actuación política en la Inglaterra del capitalismo naciente. Por eso Shakespeare sigue siendo tan contemporáneo y es uno de quienes mejor podrían iluminar determinados aspectos de nuestro presente histórico, en donde otra vez la ley del más fuerte, la conculcación del derecho, el cinismo más desaforado se erigen como sistema de valores inconvencionales.

Shakespeare y en definitiva el teatro, puede ser un portentoso medio de comprensión de la política y de la historia, aún cuando —y quizás sobre todo— eluda los aspectos anecdóticos y puntuales para intentar desentrañar y comprender la trama profunda de los acontecimientos que se intentan desvelar. Quizás por eso, el teatro que siempre ha sido observado de reojo y con desconfianza por casi todos los poderes fácticos que en el mundo han sido, sienta ahora la mordedura acerba del curso de los acontecimientos actuales. Las gentes del teatro que en diferentes lugares lucharon por

E D I T O R I A L

LA RECAMARA DEL FASCISMO

mayores cotas de libertad, sin perder las seguridades y posibilidades creativas con que contaban, se han visto finalmente sin unas y otras y están comprobando en sus propias carnes las sórdidas dentelladas de la realidad de este capitalismo salvaje, que les han pretendido vender como novedad y que no es sino la vieja explotación irreprimida.

Quizás también por eso, muchos, sobre todo los que se molestan en escudriñar la letra pequeña de los periódicos, hayan quedado sorprendidos al leer el programa de gobierno de la coalición polaca triunfadora en las últimas elecciones, formada por el Partido Campesino y el de los antiguos comunistas, en el que la reconstrucción de la cultura polaca, destruida sañudamente en los últimos años, ocupaba el primer lugar. Y es que dadas las circunstancias, del mismo modo que no puede extrañarnos el ascenso paulatino del fascismo que comienza a dibujarse en el mapa de Europa, tampoco el que dicho fenómeno se acompañe del más o menos evidente ataque hacia la cultura y a quienes la crean, ejecutan, difunden o la consideran alimento necesario para el desarrollo humano y social.

3

El día 6 de diciembre, un ciudadano de Castellón llamado Miguel Angel Cerdán, escribía en EL PAÍS: «¿Qué ocurrirá en este país cuando todos los basureros sean licenciados universitarios? (...) ¿Qué pasará cuando estos sean los afortunados y muchos cientos de miles de personas cualificadas suspiren por poder trabajar al menos tres meses al año? ¿Qué haremos entonces con esos *niños bonitos* que en mayo del 68 tiraban piedras y hoy conducen un Jaguar y predicán las bondades del capitalismo y el libre comercio? ¿Querrán que les felicitemos porque todas nuestras empresas se han trasladado a los países del Este o al Sureste asiático? ¿Desearán palmaditas en la espalda por condenar a varias generaciones al fantasma del desempleo y la marginación mientras ellos han vivido tan bien?».

Las inquietudes lacerantes que expresa este ciudadano de a pie, recibían ímplicita respuesta en la citada edición del mismo periódico, en boca del Premio Nobel de Economía Maurice Allais. Preguntado sobre las negociaciones del GATT y la liberalización del comercio mundial, no dudaba en afirmar: «Para el Tercer Mundo el libre comercio es una nueva forma de colonialismo, más temible aún, y lo que tienen que hacer es protegerse de las importaciones europeas y estadounidenses». Y más adelante, de forma contundente, añadía: «El GATT se trata del dominio de EE UU. El Banco Mundial, el Fondo Monetario Internacional, la OCDE y el GATT están dirigidos por personas cuyo futuro profesional depende de EE UU. ¿Por qué defiende Europa tan mal sus intereses? Francia tiene razón cuando pide la igualdad de tratamiento en el plano internacional entre EE UU y Europa (...) El acuerdo (del GATT) no tiene nada que ver con los intereses de los países en vías de desarrollo. Se trata únicamente de los intereses americanos.» No obstante, la aseveración más contundente y de la que nacen todos estos razonamientos, se establece al principio de la entrevista: «No es verdad que la apertura comercial sea la condición para salir de la crisis. El desempleo, en vez de disminuir, aumentará. Esa es la realidad.»

Desgraciadamente son pocos los economistas que dan respuestas de este tipo a las variadas inquietudes, e incluso angustias, de la ciudadanía. Lo dominante, lo que adquiere una especie de marchamo de solvencia y predominio irrefutable, es un neoliberalismo rampante, que no es otra cosa que el viejo liberalismo salvaje decimonónico, maquillado con afeites diversos, las más veces grotescos. Extendida a escala mundial, esta actitud conduce directamente a una situación de inestabilidad, crisis progresiva y hundimiento de la economía de numerosos países. Algunas transnacionales se salvarán, por supuesto, al fin y al cabo han sido ellas las que han urdido el caos en el que chapoteamos en la actualidad.

4

Resulta inquietante la frecuente incapacidad de los humanos para aprender de las experiencias pasadas. El capitalismo salvaje de entreguerras fue el caldo de cultivo que permitió el ascenso del fascismo. El gran capital utilizó los movimientos fascistas como barrera no sólo contra el comunismo emergente, sino contra las reivindicaciones de las clases trabajadoras. En definitiva, en aquellas circunstancias de crisis la democracia sobra. Hoy, por mucho que nos empeñemos en presentar distintos perfiles, la situación puede ser semejante y no es difícil vislumbrar que asistimos ya al ensayo general de indeseables espectáculos que se perfilan en el horizonte inmediato. El liberalismo salvaje tiene siempre en su recámara al fascismo. Los brotes que aquí y allá aparecen en este sentido, deberían ser suficientemente esclarecedores para que no nos durmiésemos en esta especie de «dolce far niente» de hijos bien alimentados del primer mundo, que se resisten a comprender las crudas realidades que pueden agobiarnos.

La cultura y el teatro tendrían que decir mucho de todo esto; para ello deberían antes de nada abandonar ese elitismo absurdo en que se han encerrado con frecuencia, olvidarse de la frivolidad y la necia servidumbre comercial por la que han transitado con tanta frecuencia y adoptar un compromiso humanista y democrático, por muy antiguo que nos parezca. Lógicamente, los cantos de sirena del liberalismo salvaje quieren arrastrarnos a una concepción diametralmente opuesta y hacernos creer que sólo la cultura y el teatro que se venden, tienen sentido en el mundo de hoy. Que sólo cuando adquieren recursos por su comercialización directa, tiene auténtica legitimidad su existencia. Pero deberíamos estar sobradamente avisados al respecto con los ejemplos que la realidad nos muestra a propósito de adónde conducen tamañas concepciones.

La España de hoy es buena muestra de hasta qué punto esta noción ha calado en el ámbito político. El PP no ofrece ninguna garantía de continuidad en este terreno y las ambiguas propuestas que emanan de sus programas tienden a un proceloso abandonismo de la cultura en el mercado puro y duro. La postura del Ayuntamiento de Madrid en este sentido, es enormemente esclarecedora. En el PSOE las gentes del teatro deberíamos distinguir claramente entre lo que representa el neoliberal Solchaga y sus secuaces de economía, y las posiciones de Borrell, Guerra, Leguina, etc., que al margen de sus divergencias políticas concretas representan sujetos potencialmente dialogantes para un programa de refuerzo y sustentación cultural. Para desgracia nuestra, y al margen de las inequívocas manifestaciones personales de Julio Anguita, Izquierda Unida se ha limitado hasta ahora a esos enunciados genéricos que no comprometen a nada ni nada aclaran, y en su última campaña electoral no dedicó ni una referencia a la cultura. De los nacionalismos poco podemos esperar, encerrados como están en sus cortas miras provincianas. Alarmante es la actitud de Convergència i Unió, por su sueño de trasvase masivo de recursos del Estado para su particular concepción de la gran Cataluña en el ámbito cultural. Tampoco nos puede llenar de esperanza la línea de acción seguida por los sindicatos mayoritarios, cuyo palmario desinterés por la cultura, no en afirmaciones genéricas sino en hechos concretos, no tiene parangón en Europa.

Muchas de las cuestiones que nos afectan en este momento tienen su origen y causa en los principios aquí expresados y en la forma de asumirlos. El presente y futuro de los teatros públicos también. El equilibrio con el que hemos querido describir este rosario de contradicciones, no debe velar la gravedad perentoria que encierra la adopción de medidas inadecuadas para el futuro de nuestra cultura y nuestro teatro. Porque tenemos que responder, construyendo una acción fehaciente, al llamamiento último del ciudadano de Castellón en su carta: «Lo importante es si seremos los jóvenes capaces de reaccionar y cambiar las cosas o nos crearemos todas sus mentiras sobre los beneficios del capitalismo salvaje y del libre comercio. Si tenemos que reaccionar, démonos prisa. Nos queda poco tiempo.»

Madrid, 25 de septiembre de 1993

Amigo Juan Antonio:
Sólo unas líneas para darte mi más sincera ¡enhorabuena! por ese maravilloso nº 30 (Junio, 93) de vuestra Revista, dedicado a Goldoni. ¡Es extraordinario! No creo pueda encontrarse nada más completo. ¡Qué gusto da ver que estas cosas pueden hacerse aquí, en España! Enhorabuena, una vez más, a ti y a todos tus colaboradores. Y gracias por tu mención a mi trabajo en tu *Locandiera*.

Un abrazo

José M^a Pou

Querido Juan Antonio:
Me mandaron del Ministerio el *Fabià*... He leído tu *Proemio* y... me he visto varias veces en tu experiencia... Me ha gustado mucho.

Un abrazo

Luciano García Lorenzo

27.2.93

Querido Juan Antonio,
Hace varios días que recibí tu edición de Meyerhold, que publica la Asociación. Cogí el libro, lo hojeé, leí trozos al vuelo, y me acordé de tu edición

—que aún conservo— de años atrás, los setenta, que editó Alberto Corazón. La que acabas de publicar —como aquella— es una joya, una de las mejores que existen en el mundo; es un regalo y un refugio, un instrumento de trabajo y un área de ensoñación, una referencia indispensable. Esto se puede decir de las otras cosas que publica la Asociación, a impulso tuyo supongo yo.

Como hay otro buen montón de cosas en las que estoy en desacuerdo contigo —la necesidad e incluso exigencia de que los directores sean diplomados de la Escuela, por ejemplo— quiero manifestarte esta mi alegría por lo que considero un regalo para cualquier persona de teatro.

Afectivamente

José Luis Gómez.

Madrid, 20-VIII-93

Sr. D. Juan Antonio Hormigón

Madrid

Mi querido amigo:

Al regreso de una corta ausencia me encuentro con la agradable sorpresa del nº que

su ADE dedica a la memoria de Goldoni, de su obra. Asombroso el conjunto de trabajos y de ilustraciones, cantidad y calidad.

Su estudio sobre la comedia, excelente y en su lectura me he seguido adentrando en la pieza, mucho más densa de lo que se le suele atribuir por los otros. Precisamente me acababa de releer la pieza en la edición de la CIAP, que ahora me resulta mucho más densa. Lástima que no haya podido montar una representación. Y espero tener oportunidad de asistir a alguna de las tuyas, con los recuerdos zaragozanos al fondo y en presencia. Le reitero mi enhorabuena por este número ejemplar en todo. Y muchísimas gracias por tan inmerecida fineza. Un cordial abrazo

Francisco Ynduráin

Buenos Aires, 21 de julio de 1993

Querido Juan:

Estuve leyendo el prólogo de *Fabià Puigserver: un hombre de Teatro*, y he tenido el placer de encontrar en «tu pluma» emociones que fueron desde la risa franca hasta al-

guna lágrima. Qué cosas contás, y cómo.

Te quiero agradecer además, pues lo anterior también es de agradecer, las revistas ADE y la nota de Jaime Kogan. ¡Ah! La polémica del último número no deja de ser interesante aún aquí, de este lado del Atlántico.

Me despido con un abrazo.

Osvaldo Calatayud
(Director del Instituto Nacional de Estudios del Teatro)

29 de Julio de 1993

Querido amigo:

Vuestro homenaje a Fabià me da la oportunidad de decirte algo.

El libro es un monumento vivo a este gran hombre de teatro... o este gran hombre. Y vuestro tributo está sin duda a la altura de su dolorosa ausencia. ¡¿Cómo decir más?!.

Hace años tuve la suerte de conocer un poco a Fabià como profesor en el Institut. Ahora le conozco profundamente.

Gracias por una «reading experience» tan enriquecedora. Gracias de corazón.

William Layton

Atahualpa del Cioppo: un lugar en La Historia

Por Lucila Maquieira

ATAHUALPA DEL CIOPPO se marchó del «Gran Teatro del Mundo» al filo de Octubre, buscando nuevos espacios, a ocupar el infinito de nuestra memoria, el pequeño lugar de la Historia.

Hablar de Atahualpa es hablar del Teatro. Hablar de Atahualpa es hablar del Uruguay.

Ambas Historias, la del Uruguay y la del Teatro (el Uruguayo, el de América Latina, el de Europa), están ya para siempre impregnadas de la energía creativa, del talante, del compromiso personal y profesional, de la vitalidad seductora de Atahualpa.

Porque, bien pensado, quizá la otra Historia mayúscula de fechas, batallas, conquistas..., no repare demasiado en su figura y en su obra. Y eso, realmente, tampoco importa mucho.

Lo que sí importa (y me atrevo a asegurar que lo que a él le importó) es la huella indeleble en la memoria colectiva del pueblo, del uruguayo, del latinoamericano, «de los Pueblos sin fronteras» (como él decía) y en la memoria de las mujeres y los hombres del Teatro.

Le recuerdo «flaco», todo nervio y energía, en apariencia, inagotable; todo talante y humanidad, seductor

empedernido, grande, inmenso visto desde mis quince años. Cuando generoso, comprometido con su tiempo, con su ideología, con su manera de estar en la vida, acudía los sábados, tras la función (a las once y media o doce de la noche) a dictar sus clases en el Aula Escénica del Liceo Nocturno de Montevideo.

Podría enumerar los montajes memorables que dirigió, realizó, paseó por América Latina y por los que fue justamente premiado; o su magisterio teatral por el que es reconocido como «el gran maestro del Teatro del Continente Americano», pues ambas facetas, dirección y enseñanza, fueron los dos ejes (no lo único que creó) de su acción como auténtico y total hombre de Teatro.

Pero en estos momentos, prefiero evocarle de otros modos, por ejemplo, en su forma de trabajar, intensa, profunda, comprometida.

Cuando, como gran especialista en Brecht, inició la preparación de *La resistible ascensión de Arturo Ui*, exigió a su equipo el estudio riguroso del surgimiento y desarrollo del nazismo en Alemania (así eran sus aproximaciones al texto); o, aquel alumno que se perdió una primera clase y preguntó a los compañeros: ¿de qué habló el día pasado, que me lo perdí?, no te preocupes, le

contestaron, el viejo comenzó por la creación del mundo...

«El Viejo»; sólo se le nombraba así, con inmenso respeto, cuando Atahualpa no estaba, porque en su presencia, él resultaba ser más joven, más vital, más renovador que todos nosotros.

Más que enseñar, me acompañó, nos acompañó en el camino hacia tantas cosas...

Más que acompañarnos dirigiéndonos, fue Maestro hasta de la vida misma...

Director y Maestro, nunca fue actor, o no lo fue en sentido estricto, o, si se quiere, fue actor como una respuesta más de su compromiso existencial. Cuando la Dictadura uruguaya cerró *El Galpón* y otros centros de cultura, Atahualpa, como uno más de los trabajadores del Teatro, fue a las fábricas a llevar la palabra prohibida, recitaba poemas, hacía monólogos que se convertían en diálogos, en coros populares.

También conoció la persecución y el exilio. Pero su voz no fue acallada. Su Palabra resuena aún en este gran silencio que nos ocupa.

Esa Palabra que buscó, desentrañó, reconstruyó y nos entregó en su voz, en personajes, en textos, en actores, actrices, directores, docentes y gentes todas del Teatro.



Inauguración del V Congreso. Preside la mesa Daniel Barata, Conselleiro de cultura y juventud de la Xunta de Galicia, con la presencia de Manuel Guede, Director del CDG, Josep Montanyès y Juan Antonio Hormigón, vicepresidente y secretario general de la ADE, respectivamente, y otras personalidades orensanas. (Foto: Rosa Briones).

ITACA ESTABA EN ORENSE

(CRONICA DEL V CONGRESO DE LA ADE)

Por Rosa Briones

Este año le tocó a Galicia, y no me estoy refiriendo al Xacobeo, sino a la celebración del V Congreso de la ADE.

Durante la noche del 16 de Septiembre fueron apareciendo los más puntuales a esta cita. Todo estaba dispuesto, la organización (Inmaculada Alvear, Francisco Oti, Manuela Domínguez, Ana Rosales, Esperanza López...) parapetada en el primer piso del hotel, nos lanzaba una cordial bienvenida.

Hubo muchos Ulises, deudores de palabra, minadores de economía que no terminaron de llegar a esta Itaca gallega de Orense, pero en esta ocasión Penélope no se dejó los ojos ni los dedos tejiendo y destejendo, cogió su cartera del congreso llena de información y se fue «camiño do Pazo Museo Otero Pedrayo».

Eran aproximadamente las 10h del 17 cuando nos dirigíamos a través de una serpenteante carretera a nuestro lugar de trabajo.

A un breve acto protocolario de inauguración realizado por Daniel Barata, (Conse-

lleiro de cultura y juventud de la Xunta de Galicia), Josep Montanyès, (Vicepresidente de la ADE), Juan Antonio Hormigón, (Secretario General ADE), y Manuel Guede (Director del Centro Dramático Galego), le siguió la entrega de carnets de la ADE a diez directores gallegos, que después de una larga tregua, por fin se decidían a ingresar en la asociación. Desde aquí darles la más sincera bienvenida en nombre de todos/as.

Antes de dar paso a las ponencias, Juan Antonio Hormigón nos presentó a J. Pedro Herráiz (*Primer Acto*) y Eduardo Pérez Rasiña (*Reseña*) invitados de excepción en esta ocasión. También comunicó la adhesión de A. Fernández Montesinos, Guillermo Heras y Emilio Sagi, que por diversos motivos no habían podido asistir. Continuamos, se configuró la primera mesa presidida por Eduardo Camacho; el encargado de romper el hielo fue Juan Matute, actor y secretario de organización de la Unión de Actores de Madrid, que antes de dar paso a la lectura de su ponencia, *Lo laboral y lo artístico en la profesión actoral*, dedicó un breve momento al recuerdo de Joan Miralles desapa-

recido recientemente víctima del sida. Le siguieron Josep M^o Benet i Jornet con su ponencia *La escritura teatral y el pan nuestro de cada día*, Emilio Hernández *Del Xacobeo al Prometeo* y finalizó Eduardo Camacho, que hizo algunas consideraciones sobre su comunicado: *Apuntes escénicos para una reflexión*. (Tanto las ponencias, como los comunicados de los dos primeros días se encuentran recogidos en este número. Los del último aparecerán en el próximo).

Habíamos llegado al meridiano de la primera sesión *LO LABORAL Y LO ARTISTICO EN LAS PROFESIONES TEATRALES* y tras un pequeño descanso se abrió el turno de palabra, que como la gráfica de un encefalograma subía y bajaba, iba dando saltos de un punto a otro, acotar el tema de lo laboral fue difícil (lean):

Manuel Canseco hizo un llamamiento a la necesaria toma de contacto con la realidad: «...o lo hacemos o no sobrevivimos. Hay que declarar el estado de emergencia. (...) Las subvenciones hoy en día están suspendidas, es como si hubieran desaparecido, el dinero es exiguo e insuficiente... Por

política se han puesto precios políticos a las actividades teatrales, hemos acostumbrado a los espectadores a pagar 200 ó 700 pts, lo que limita la posibilidad del teatro privado... Es necesario una concienciación en los costos para que lleguemos a conseguir nuevas fórmulas de producción, que nos permitan hacer el teatro que queremos». Su intervención fue respondida por Juan Matute que sin olvidar su pertenencia a una organización laboral, expuso alguna de las alternativas posibles que en la actualidad se están planteando para paliar el problema como por ejemplo: «una congelación salarial, por supuesto, dentro de una dignidad», cuestionó la política de ayudas. «¿cuándo se llevarán a cabo los créditos blandos, cuándo teatro semipúblico?».

Agustín Iglesias, acto seguido, habló de las contradicciones de la profesión: «Proyecto Piamonte obligado a cerrar..., personas que alcanzan el éxito de la noche a la mañana, escuelas privadas con equipos de profesores pocos fiables...».

Existe una infraestructura teatral, en este momento tenemos redes de teatros públicos, pero también es cierto que un 60% sirven a las compañías públicas...

El tipo de teatro que hemos hecho en muchos casos, no dejan de ser creaciones onanistas, megalómanas... se trata de ser realistas y hacer el teatro que nos corresponde».

Joan Ollé comentó lo ocurrido en la feria de teatro de Tárrega, que tras haber tenido un año negativo de 22.000.000 el año anterior, en éste, la organización había

decidido que el 50% de beneficios fuera para las compañías y el otro 50% para la administración; los grupos a pesar de ellos se volcaron a enviar sus dossiers para poder participar...

«El momento mágico del estreno lleva a la nada, se está haciendo una renegación del teatro para dedicarse a otros menesteres más lucrativos... La sociedad nos ha quitado un cierto crédito y lo que nos pide es subir el listón».

Jordi Mesalles: «... Se sigue perviviendo de unos mitos teatrales heredados del franquismo. Hay una absoluta estatalización, se han ido organizando ferias de teatro como las ferias de ganado. No hay que pensar el estar ajenos al estado que ha sido quien ha organizado esta situación actual».

Jaume Melendres: «...Se ha aludido al precio de las butacas en los teatros públicos, en Catalunya ocurre lo mismo con los precios de los teatros privados... Hace falta hacer una política de salarios y precios más justa».

En Barcelona se realizan de cinco a seis funciones por espectáculo estrenado, no se está siendo realista, no se trata sólo de dignidad salarial, hay otras vertientes de carácter organizativo que no debemos olvidar... El concepto de solidaridad se entiende como solidaridad corporativa o administrativa, ¿dónde está la solidaridad artística?».

Emilio Hernández: «La oferta teatral tiene que ir a ocupar un puesto que no ocupa la cultura doméstica... ¿dónde está la posibilidad de comunicar con el ciudadano y crearle una necesidad que ahora no tiene?».

Antonio Malonda: «...¿Qué es lo que ha cambiado en la administración de ayer a hoy? ¡que no hay subvenciones! No seamos peregrinos de subvenciones, es ahora que no existe esa subvención cuando nos quejamos, pero la problemática se arrastra desde hace mucho tiempo... En la actualidad Galicia y el País Vasco por ejemplo, se encuentran mejor. ¿No estaremos cayendo en el centralismo queriendo medir todo por el mismo rasero?».

Agustín Iglesias: «... Ha cambiado la realidad de este país de manera abrupta y también he cambiado nuestra visión de la realidad, de lo cual me alegro muchísimo... Después de 10 años de M.O.P.U. para que existan teatros, casas de cultura, la cuestión es que ahora queremos utilizarlas...».

Jordi Mesalles: «¿Realmente la sociedad necesita ese espacio de goce que nosotros llevamos dentro haciendo teatro?»

Las determinadas administraciones han ido generando una serie de ferias para hacer ver que se está haciendo algo...

El teatro al margen del aparato del estado cada vez existe menos».

Estas y algunas otras de una forma muy escueta fueron las intervenciones de nuestro primer día, había que terminar, eran más de las 14,30h; a las 17,30h. está previsto realizar un homenaje a Eduardo Blanco Amor y antes había que comer. La tarde quedaba abierta para intercambiar opiniones entre unos y otros y poder asistir a espectáculos teatrales, porque, ¿saben? justamente en esos días allí, en Orense se estaba celebrando una de las tan nombradas ferias de teatro.

Sábado 18, volvíamos a repetir el mismo ritual de subida al pazo. En este segundo día se hablaría sobre *EL TRABAJO DEL DIRECTOR DE ESCENA EN LAS AUTONOMIAS*. Presidiendo la mesa se encontraba Antonio Malonda y junto a él las personas encargadas de realizar las ponencias, por orden de intervención: Manuel Guede (Galicia), María Ruíz (Comunidad Autónoma de Madrid), Jordi Mesalles (Catalunya), Helena Pimenta (Euskadi) y Etelvino Vázquez (Asturias). ¡léanlas!

En esta ocasión nuestro encefalograma fue más moderado, ya no transitaba de cielos o infiernos, nos movíamos en un terreno de arenas menos resbaladizas, el trabajo realizado por los/as compañeros/as ponentes había sido muy concreto.

Después del descanso, endulzado por unos panecillos con miel, volvimos a la sala; en esta ocasión fue Manolo Lourenzo el primero en tomar la palabra, haciéndonos un detallado recorrido por lo que había sido la evolución del teatro gallego directamente ligado al brusco cambio que supuso pasar de una sociedad primitiva a una sociedad urbana sin un período de transición; nos habló de las «Hermandades da fala», entidades surgidas para crear la idea de Galicia como nación, que hacían un teatro puramente político; de cómo en 1919 todos los personajes son Hidalgos, de cómo en los años 50 se escribían obras de argumento mitológico, metafóricas...

«Había un complejo evidente de los gallegos a la hora de enfrentarse con la realidad... nos evadimos, no asumimos la realidad porque no la conocemos... Aquí también la normativización arrasa, o se está o no se está dentro de las estructuras».

Manuel Guede: «Es más fácil organizarse para resistir que para crear y es a nuestra ge-



Dos imágenes de la rueda de prensa que sirvió como presentación del V Congreso y del número 31/32 de la Revista ADE. Arriba Manuel Guede, Juan Antonio Hormigón, Luis Cordeiro (Gerente del IGAEM) y Jaume Melendres (Subdirector de la Revista ADE). (Fotos: Francisco OTI).



Arriba: Primera sesión de trabajo. De izquierda a derecha: Juan Matute, Emilio Hernández, Eduardo Camacho y Josep Maria Benet i Jornet. (Foto: Francisco Oti). A la derecha un momento de la visita a Santiago de Compostela. (Foto: Rosa Briones).

neración a quien corresponde empezar a ver cómo se traslada, ese es nuestro trabajo».

Jaume Melendres: «...Dentro de nuestra importancia trabajar en pro de la ley de teatro es una de las pocas cosas que podemos hacer todavía... En el terreno teatral tenemos un ejecutivo sin legislativo; mientras no exista este marco legal, siempre estaremos sometidos a la arbitrariedad...»

Manuel Canseco: «... la ley de teatro es un caballo de batalla desde hace años, ninguna administración de tipo político ha querido saber nada de ésta... Es necesario exigir la legislación sobre el uso de la distribución ¿cuáles son los criterios cuando se elige uno u otro proyecto? Debemos pedir claridad...»

Xulio Lago: «La realidad de Galicia se ve estrechamente ligada a su geografía, no poseemos grandes ciudades donde las compañías puedan estar largo tiempo representando, se está como mucho dos o tres días y después toca la itinerancia por pequeños pueblos. Para nosotros supone un doble esfuerzo pensar que nuestros montajes van a ser representados en Santiago, ciudad de amplia raigambre teatral y en cualquier villa marinera.

Si uno tiene la necesidad expresiva de montar por ejemplo un Koltes, hay que pensárselo mucho; no podemos desprendernos de nuestra itinerancia, lo que ello supone. Además en el 90%, los espacios de representación son cines viejos, Centros Culturales sin telares, sin una dotación técnica.

El uso de una lengua propia rechazada en muchas de las instituciones de esta autonomía, supone un grave problema... Mantenemos una lucha frontal contra la propia realidad.»

Juan Matute recordó que: «el 12 de diciembre de 1991 hubo una jornada de paro donde la primera reivindicación era el plan nacional de teatro...»

¿Cuál creéis que puede ser la postura activa del director de escena para un princi-

pio solidario de verdad que propicie el intercambio real?

¿Qué medios hay para avanzar hacia un proyecto real que no produzca marginación en las diferentes autonomías?»

María Ruíz: «... El modelo de Madrid es un modelo fallido donde todo el mundo parece que quiere acceder a puestos públicos...»

¿Por qué no invitar a un director de otra autonomía para dirigir? Actualmente es evidente que existe una descoordinación.»

Jordi Mesalles: «...tenemos posibilidades bastante fatídicas de unión... cada autonomía piensa que lo suyo es lo mejor. ...Si hago un espectáculo en castellano la Generalitat me niega la subvención.»

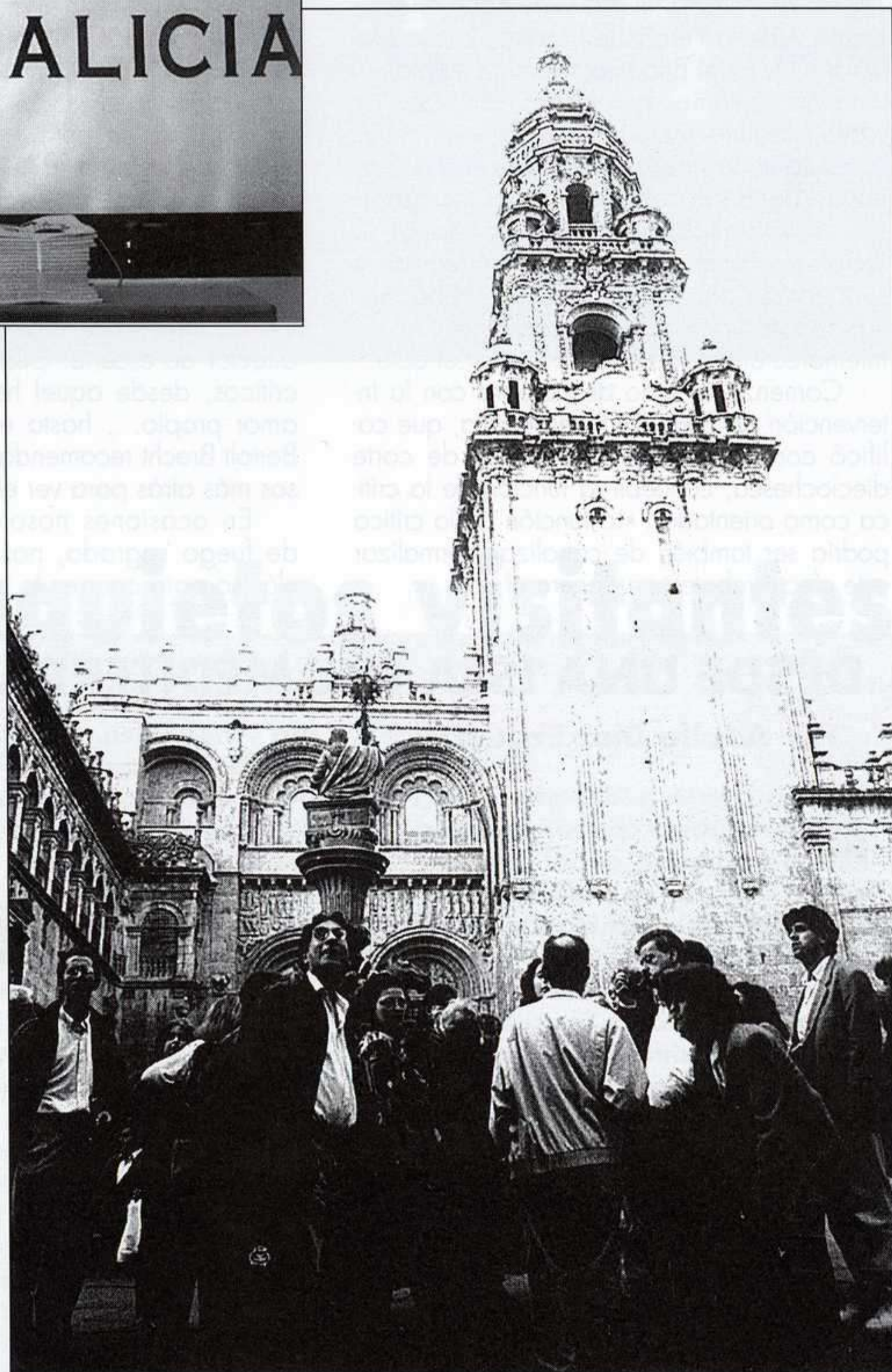
Adolfo Simón: «Se ha hablado de la di-

visión de sectores: actores, directores, escenógrafos, pero ¿qué pasa con la parte de gestión? ¿Hasta qué punto alguien que tiene que gestionar puede simultanear su trabajo con la creación?»

María Ruíz respondiendo a la pregunta anterior decía: «Reconozco que es una de las carencias más importantes que se tiene, pero a pesar de conocerse, desde la C.A.M. no se está haciendo nada».

Joan Ollé: «Un teatro sin palabras, es el teatro del olvido, se escribe sobre el aire. La administración autonómica está subvencionando el teatro que recorre España y éste no es normalmente el de habla catalana...»

Pablo Calvo: «¿Por qué se premia más la habilidad de distribución que la calidad



de un espectáculo? ¿Por qué no es posible que compañías que han recibido subvención no puedan realizar las 20 funciones? ¿Por qué ahora lo que se premia son clásicos y a los contemporáneos les es prácticamente imposible?

María Ruíz: «... la respuesta está ahí, y todo el mundo sabe que la comunidad no incide para nada en la programación, el problema es siempre la selección, cómo hacerla de una forma justa.»

Nos vamos acercando al final; Manuel Guede manifestó que la interrelación entre autonomías era posible y a las pruebas se remitía al recordar el trabajo realizado en 1989 por Mario Gas y Pere Planella en Galicia.

Como dijo Joan Ollé «uno pide la palabra en verano y se la dan en invierno», de ahí la dificultad de establecer una coherencia en la continuidad del debate, que de hecho este segundo día existió. En la atmósfera quedaba pendiente un tema: se propuso incluso anular los actos planificados para esa tarde y seguir discutiendo sobre esa ley de teatro pendiente, pero tras la celebración de una pequeña asamblea general se decidió continuar con la programación de actividades consistentes en un homenaje a Valle Inclán, recorrido por Santiago y tras la cena, asistir a un espectáculo de magia.

Ultimo día, 19 de Septiembre: Santiago Sueiras sería el encargado de presidir la mesa que en esta ocasión abordaba como tema: *EL REFLEJO DEL TEATRO EN LOS MEDIOS DE COMUNICACION*. Los ponentes fueron Alberto Fernández Torres, Jaume Melendres, Miguel Bilbao, Damián Villalaín y también contamos con los comunicados de Lucila Maquieira y Carlos Rodríguez.

Durante la pausa se produjo una pequeña desbandada; algunos de los compañeros se veían obligados a abandonar la sesión por tener que comenzar el regreso a su lugar de origen, sin embargo hubo nuevas incorporaciones; entre ellas la de los miembros encargados de clausurar el acto.

Comenzó el turno de palabra con la intervención de Eduardo Pérez Rasilla, que calificó como concepción absoluta de corte dieciochesca, concebir la función de la crítica como orientador: «La función de la crítica podría ser también de canalizar, formalizar este efecto rebote que genera el acto...»

¿Presta atención el teatro a aquellas personas, aquellos circuitos que se ocupan de él?... Existe una cierta reciprocidad de olvido desde el mundo de teatro y de los críticos; se suelen nombrar a sólo dos o tres»

Juan Antonio Hormigón: «... intentemos ver más allá y luchemos por una crítica realmente ligada al trabajo teatral... ¿Realmente los medios de comunicación influyen en la pérdida o no de imagen y de espectadores de teatro?»

Alberto Fernández Torres: «... es el tipo de crítica especializada la que se contagia de los críticos... Hoy en día se considera al crítico como el vehículo privilegiado de información teatral, funciona la personalización..., cada vez que se habla de la información teatral siempre se termina hablando de la crítica...»

...El teatro no forma parte de ninguno de los proyectos de modernidad social.»

Pablo Calvo: «... Existe una falta de rigor en los medios de comunicación sobre todo manifiesta en TV... Considero que el reflejo de los medios puede influir en la asistencia al teatro, pero lamentablemente casi siempre se utilizan motivos generalmente ajenos al valor del espectáculo...»

Joan Ollé: «... hay muchos críticos que me han enseñado bastante más que algún director de escena. Existen muchos tipos de críticos, desde aquel hecho de vanidad y amor propio..., hasta el crítico, señor que Bertolt Brecht recomendaba situarse diez pasos más atrás para ver el espectáculo...»

En ocasiones nosotros, conservadores de fuego sagrado, nos amparamos en lo clásico para caer en lo antiguo».

Juan Matute: «...Reivindicando la artesanía vivimos en una sociedad audiovisual...»

Carlos Rodríguez: «... los medios influyen muy relativamente en los espectadores... A partir de un cierto nivel de calidad existe una respuesta del público.»

Manuel Canseco: «...La influencia de la crítica en ocasiones ha hecho aumentar la taquilla de un teatro en un 200%... Se debe exigir a los medios de comunicación, públicos, sobre todo a los audiovisuales, la creación de espacios especializados».

Jaume Melendres: «...sería ideal, estar en el apartado de sucesos: esta noche a las 10:30 Oteló matará a Desdémona...»

¿Porqué desapareció *El público*?»

Jordi Mesalles: «... la idea del teatro como cosa vieja y anacrónica está más allá de los medios, está en el consciente colectivo... Hemos llegado en nuestro país a un punto donde no importa tanto el hacerlo bien, como esa capacidad de vender el producto... los medios van a extrovertir lo noticable...»

Damián Villalaín: «... la crítica y la información teatral no puede ser distinta del periodismo español con sus vicios y virtudes... la mejor crítica de un espectáculo es otro espectáculo...»

Los medios de comunicación sintetizan algo que está en la sociedad; el teatro es un arte viejo comparado con el cine y la TV, en este sentido es artesano.»

Carlos Rodríguez: «...estamos más preocupados de lo que dicen los medios de comunicación que de lo que hacemos... lo que no aparece, parece que no existe.»

Yo les puedo asegurar que además de estas opiniones, aparecieron muchas más. Espero que algún día en vez de encontrarse con una pequeña crónica de lo que fue este V CONGRESO, puedan adentrarse en la lectura detallada de un libro que lo recoja en su totalidad.

¡Un momento! nos falta el acto de clausura, en esta ocasión fueron Manuel Guede, Juan Antonio Hormigón, Luis Cordeiro, Josep Montanyès y Juan Francisco Marco los encargados de llevarlo a cabo, y entre agradecimientos:

...el deseo de poder seguir manteniendo niveles de diálogo y discusión que permita abrir puertas... (Manuel Guede, director del C.D.G.)

...plantearnos la construcción de la sociedad civil teatral, no sólo en el debate, sino en lo que podrían ser vías futuras de construcción teatral... (Juan Antonio Hormigón. Secretario General de la A.D.E.)

... mi sentimiento de gratitud por haber elegido Galicia para el desarrollo de esta asamblea, de este foro nacional... El Teatro Gallego tiene mucho que decir... (Luis Cordeiro. Gerente del I.G.A.E.M.)

... agradecimiento a los equipos anónimos y no tan anónimos que han trabajado, a los ponentes, oyentes y miembros de la ADE que justifica que se realicen... (Josep Montanyès, vicepresidente de ADE)

... Hay que ser profundamente crítico para avanzar, incluso hay que poner en cuestión lo que se ha ido realizando estos últimos años... Hay que abordar de una forma valiente el teatro público, sus efectos positivos y nocivos, hay que corregirlos sin no queremos que posiciones erróneas acaben haciendo demagogia. (Juan Francisco Marco. Director General del I.N.A.E.M.)

Ahora sí.

DESDE UNA ISLA DEL MEDITERRANEO

Por Adolfo Díez Ezquerro

El paréntesis del año 1992, generaba expectativas para el encuentro anual que íbamos a celebrar en Galicia. Mi deseo de ver las caras conocidas y los proyectos, ilusiones y desengaños de todos los compañeros era común en todos los saludos.

¿Qué ha sido este Congreso? Un reinicio; un volver a anudarse en la línea establecida desde el primero, celebrado en Palma de Mallorca: Caras nuevas junto a las conocidas, futuro y pasado, y el punto de inflexión: la intuición de un cambio en planteamientos y posturas, capaz de romper la falta de dinámica colectiva en que nos hemos encontrado estos años. Asoman voces que hablan de creación artística, de imbricación en la sociedad, se anuncia el fin de la transición y se lanzan propuestas de compromisos personales y profesionales que se recogen con no se sabe qué intenciones, pero siempre en ebullición.

A lo mejor es que hemos estado hirviendo y no nos hemos enterado. O estamos en una fase alquímica en la que lejos del caos aún no ha cristalizado el homúnculo, y la pareja mística no inicia su andadura. O el juego vuelve a su origen y son las condiciones objetivas las que nos lle-

van y nos traen. O... ¡tantas posibilidades!, tantas que no podemos vernos con perspectiva ni con capacidad para estudiar fríamente las alianzas, los rechazos, los sobreentendidos, lo no explicado, los códigos que construimos. ¡Digno de estudio todo ello!

En una Isla del Mediterráneo todo está en calma, la luz es siempre idéntica a sí misma, las olas se acercan al bosque y a las rocas de la orilla; más que pensar, el tiempo es un pensamiento que transcurre a través de uno. En Galicia está el Finis Terrae. Es un sitio al que se va, porque no está de paso de ningún sitio. Es curioso el recorrido Este-Oeste: del Mediterráneo al Atlántico, de Baleares a Galicia, de la Luz espléndida a la Bruma acogedora: ¿qué ha pasado en el Camino? Pues... habremos hecho el Xacobeo y, según los Antiguos, el que vuelve es Otro, transformado desde el inicio hasta el final, transformado de Caos en Orden, del Lodo Primordial en «Oro en se».

Para terminar reflexiono sobre las «otras islas del Mediterráneo»: los compañeros de Valencia, de Segovia, los otros catalanes, Andalucía... Al echarles en falta me generan la duda del porqué no están, quizá porque siendo Islas del Mediterráneo, sea difícil escaparse de ellas.



(Foto: Rosa Briones).

Un grupito de inquietos visitantes

Por Alejandro Alonso

En Orense, «As burgas» no han dejado de manar desde hace dos mil años. Sus aguas termales, habitadas por ninfas de una lengua ya muerta, conservan todavía la magia del deseo. Aquella noche de septiembre un grupito de inquietos visitantes recorrimos las calles orensanas, mientras Manolo Guede desvelaba -cicerone cargado de ironía, narrador de pretéritos, Virgilio nocharniago- los rincones de una ciudad sembrada con ternura. «Hay otros mundos, pero están en Orense», decía. Sonreímos. El tiempo y la distancia van dando la razón a sus palabras.

Llegó el día: directores de escena, un autocar y curvas... Subir hasta Trasalba. La geografía galaica es siempre una aventura. Desde el pazo que una vez fue la casa de Otero Pedrayo, se divisa un paisaje de verdes matizados por las nubes, la luz, los desniveles orográficos. Allí, varias horas de encierro, conversaciones. El café a media mañana es una imagen repetida, con sabor a pan y miel, con el sol acariciando el rostro.

Regresamos por esas mismas curvas que en tres días se hicieron familiares. La memoria desfigura detalles y rescata imágenes inadvertidas, una plaza, una fuente... En aquel edificio vivió Blanco Amor, otro de los nombres insignes de las letras gallegas. Los directores se reúnen una tarde a las cinco, se plantan delante de su puerta, dicen unas palabras, cuelgan una amable corona de flores y con una sonrisa se esparcen por las calles... Y la noche. Orense en esos días era un hervidero de gentes de teatro. En un café, un pequeño espectáculo; en una vieja sala que no puede negar su cinefilia, el montaje de un texto recientemente publicado.

No es cosa de repetir secuencias. El sábado por la mañana se desarrolla igual y distinto en todo. Pero a eso de las dos de la tarde, el autocar -curvas siempre- enfila un camino distinto. Al cabo de un rato, se detiene, y el numeroso grupito que forma este Congreso baja bien dispuesto para la comida y la charla. Un par de horas después, vuelven a instalarse en sus asientos viajeros y reemprenden el insospechado camino. Pasa un tiempo de siesta y sobremesa.

El destino es Boixaca, el cementerio donde una lápida sin inscripción sepulta los restos de quien se llamó Ramón del Valle-Inclán.

En silencio, cada uno fue depositando una flor sobre la tumba, entre el cariño y la emoción. De nuevo, unas breves palabras, la anécdota de aquel entierro, la sonrisa en medio del respeto que merecen los muertos...

El viaje continúa, la tarde va avanzando y el tiempo se estira. Manuela, acento sevillano y espíritu a caballo entre Andalucía y Galicia, desgrana datos, historias por el altavoz del autocar. Aparece Santiago. Compostela regida por las torres del Obradoiro, cita de peregrinos en este Xacobeo. Y cuando al fin llegamos, hay quien pierde sus pasos -a las nueve nos vemos- y quien prefiere descubrir Santiago amparado en el grupo y en la guía incansable.

Inútil describir las sensaciones habidas por calles porticadas, piedras de humedad, universidad, siglos. Para quien no conoce Santiago, las palabras escritas resultarían siempre el pálido reflejo de una realidad inabarcable. Finalmente, hubo quien optó por el recuerdo inmortalizado en, a falta de otra cosa, una botella de vino del país, o un queso, o... Y es que los directores no sólo son espíritu.

Y de nuevo la noche. Todavía en Santiago, metidos en una enorme carpa, un mago y el apóstol disputaban en juegos de ilusión. Acabada la historia, el autocar de vuelta pudo disfrutar de una increíble velada de canto y carcajada. Era ya la madrugada cuando los cuerpos del grupito, fatigados, somnolientos, arribaron a Orense. Casi sin excepción y sin preámbulos se retiraron a sus habitaciones.

Llegaba el nuevo día, el último, tríptico de jornadas. La mañana se cierra como suele hacerse en estos casos: la última comida, el café y las conversaciones. A unos cuantos kilómetros, arriba, quedó el pazo-museo, los fantasmas del insigne polígrafo.

Comenzó la partida. Despedidas, abrazos, hasta pronto... Reticentes, unos cuantos conversaban de pie frente al hotel, a media intención entre el viaje y el arañar el tiempo. ¿Un café? Y por qué no. Casi todos se han ido. Parece como si de pronto Orense se hubiese quedado vacía. El tren o el autobús salen más tarde. Sí, un café.

En aquella charla postrera arreglamos el mundo, como siempre. Y el teatro, ¡el teatro!

Hace poco me dijeron que en Orense, «As burgas» siguen manando sus calientes aguas. Supongo que las ninfas conceden sus deseos. Durante aquellos tres días, concedieron el suyo a este V Congreso de la ADE. Lo hicieron realidad.

Permitidme, antes de exponeros la ponencia, que agradezca, como representante de la Unión de Actores de Madrid en este Congreso de la Asociación de Directores de Escena de España (ADE), el profundo agradecimiento que siento yo y todos mis compañeros por la gentil invitación cursada en su día por la Junta Directiva de la ADE, y firmada por el Secretario General Juan Antonio Hormigón.

También quisiera hacer una breve reflexión que en su esencia es una felicitación y una satisfacción general por el trabajo realizado en estos años por parte de la Asociación de Directores de Escena de España y de la Unión de Actores; no se me confunda: hablo simplemente de la afortunada realidad que significa que hoy, nuestras respectivas organizaciones, son interlocutores y representantes oficiales y habituales tanto ante los poderes públicos, como otras instituciones, organizaciones, partidos políticos y medios de comunicación.

Esta normalización se ha conseguido (y algunos lo sabemos muy bien) a base de una insistencia común: somos colectivos profesionales que participan activamente,

esto es, la lucha por el día de descanso semanal, además de especificarse apartados relativos a la jornada laboral, salarios (marcando tres mínimos salariales según el número de actores de las compañías), justificantes de pago, ensayos, etc....

Las elecciones sindicales celebradas en Octubre de ese año dentro del sindicato vertical supuso la victoria de la candidatura de izquierdas, «ha ganado el equipo colorado» y el desmantelamiento a partir de entonces de la estructura sindical franquista.

La mayoría de los actores, militantes del sindicato de CC.OO. crearon en 1.978 la Federación del Espectáculo de esa central, la cual entró en franca quiebra al año siguiente debido a los gravísimos enfrentamientos internos, lo que originó el abandono mayoritario de los actores.

Se puede decir que desde 1.979 a 1.986 la profesión funciona a base de un movimiento asambleario no organizado que actuaba puntualmente ante los problemas que se presentaban.

Ese fue el reflejo dentro del movimiento de los actores de la transición hacia la democracia con el elemento añadido de la pérdida del factor vital de la lucha política a medida que se aceleraban las reformas; este hecho se empieza a apreciar claramente después de las movilizaciones generales en favor de la libertad de expresión de 1.978, y por la libertad de los miembros de Els Joglars detenidos a raíz del estreno de *La torna*.

Mientras todo este proceso se producía no se actualizaba por contra el convenio del 75 en virtud a lo establecido en la cláusula de vigencia y revisión, y todos los intentos de negociar un nuevo marco laboral chocaban con la indiferencia del empresario, que agrupado desde 1.982 en la Asociación Española de Productores de Espectáculos Teatrales (AEPET), contemplaban desde la barrera la paulatina descomposición del movimiento unitario de la profesión.

La novedad de carácter legislativo de todo este período es la aparición del Real Decreto 1435/85, de 1 de Agosto, por el que se regula la actividad de los artistas en espectáculos públicos. De hecho, aunque sigue sin ser derogada, este Real Decreto sirve como nuevo marco referencial y sustituye en la práctica a la Ordenanza Laboral de 1972.

El Real Decreto ha quedado desarrollado por los distintos convenios colectivos que posteriormente se enumeran, así como acuerdos laborales con la cinematografía y T.V.E.

El Real Decreto define quien tiene capacidad para contratar, la forma del contrato y sus modalidades, derechos y obligaciones de las partes, retribución, jornada de trabajo, descansos y vacaciones, extinción del contrato, jurisdicción competente en materia de conflictos, y en lo no regulado nos remite al Estatuto de los Trabajadores.

El elemento que volvió a dinamizar a los dormidos actores fue el intento del gobierno socialista en 1.986 de eliminar el Régimen Especial de cotización de los mismos a la Seguridad Social, y transformarlos en autónomos.

La reacción fue impresionante y unitaria, y no solamente se paró en seco la sucia maniobra gubernamental, sino que se consiguió la plena integración, mediante proceso gradual en el Régimen General, con un sistema de cotización peculiar y altamente ventajoso para los actores.

Pero además, producto de esa lucha nació la Unión de Actores, que en 1.987 procedió a la denuncia del obsoleto convenio

LO LABORAL Y LO ARTISTICO EN LA PROFESION ACTORAL

Por Juan Matute

dejando de lado siempre criterios corporativistas o gremiales, en la mejora global de cuantos factores intervienen en las artes escénicas, aportando en lo posible vías y alternativas que tiendan a solventar problemas de carácter estructural del teatro en el Estado Español, y a ser posible, desde un principio solidario de consenso.

Igualmente podemos expresar la satisfacción porque, en la medida de lo posible, mantenemos una postura de compromiso con la realidad del país, tomando partido cuando es menester hacerlo y defendiendo la importancia de aplicar criterios amplios y progresistas tanto en el diseño y ejecución de la política cultural de las distintas administraciones, como en otras áreas, desde un posicionamiento independiente.

Entrando ya en materia, fuerza es glosar de manera breve la historia reciente de la acción sindical de los actores (lo laboral), para después abarcar y profundizar en el nudo más importante del tema en cuestión: su relación con lo artístico.

Producto de la huelga general de 1.974, y aunque no satisfacía las reivindicaciones globales que defendían en nombre de los actores la Comisión de los Once, el 7 de Mayo de 1.975 se firmaba el primer convenio colectivo que sí contemplaba la causa fundamental de la huelga general,

de 1.975 y emprendía una acción para sentarse a negociar con la patronal una nueva normativa laboral.

El tira y afloja se saldó, en primera instancia, con una demanda a la AEPET por no haber aplicado la revisión anual del IPC sobre los salarios mínimos desde 1.976. La sentencia del Juzgado de lo Social era ejemplar, y aunque la patronal presentó recurso el 11 de Julio de 1.989 la Sala de lo Social del Tribunal Superior de Justicia lo rechazaba y ratificaba la sentencia ya aludida, que actualizaba los salarios mínimos a los actores con todos los IPC desde 1.976.

Paralelamente, durante este primer período de actividad profesional, la Unión de Actores abrió un camino positivo con el entonces Director General de Teatro (luego del INAEM) José Manuel Garrido, y aunque a la postre las promesas de reforma sobre ciertos temas de política teatral quedaron en agua de borrajas y aún hoy coleean (recuerdense las conclusiones finales oficiales de las Jornadas de Teatro de Diciembre de 1.988 celebradas en el Ministerio de Cultura con la activa participación de una delegación de la ADE), se dieron los primeros pasos para la firma de un convenio colectivo que pusiera fin al interminable vacío existente y que regulara en principio la actividad laboral de los teatros públicos, y de todas aquellas iniciativas empresariales que contarán con cualquier modalidad de subvención de la Orden Ministerial de 1.985.

Se invitó repetidas veces a la patronal a entrar en la negociación a lo que siempre respondían negativamente, alegando el carácter "cultural" de su organización (curioso adjetivo, cuando "culturalmente" recibían cuantiosas subvenciones de los poderes públicos).

La polémica que se suscitó al respecto incluso en los medios de comunicación quedaba zanjada con una circular oficial firmada por la entonces Subdirectora del Departamento Dramático del INAEM Ana Antón-Pacheco en la que se afirmaba que los miembros de la AEPET "(...) han venido percibiendo subvenciones económicas libradas por este Instituto...".

El 22 de Diciembre de 1.988 se constituía la mesa de negociación del convenio de actores con ámbito para la Comunidad de Madrid.

Aquí es preciso detenerse un momento y explicar la imposibilidad de entonces y aún de ahora de conseguir un amplio convenio para todos los actores del Estado Español.

La Federación de la Unión de Actores del Estado Español había nacido unos meses antes fruto del acuerdo, tras largo proceso, de la Unión de Actores con la Asociación de Actores y Directores Profesionales de Cataluña (la cual, como es sabido, ha abandonado la misma en el reciente II Congreso celebrado en Madrid).

No era pues el momento de emprender ese camino, y sí el de conseguir como primer paso acuerdos laborales en el marco del Estado de las Autonomías y más adelante armonizar una normativa general.

Tras seis meses de negociaciones entre la parte social (incluidas UGT y CC.OO.) con la patronal pública (INAEM, Comunidad de Madrid y Ayuntamiento), el convenio colectivo se firmaba el 30 de Junio de ese año. Estamos hablando por tanto del primer acuerdo laboral del sector conseguido en la democracia después de 14 años de vacío; habría que retroceder a la II República para encontrar, si no un convenio, si

normas o acuerdos puntuales de las fuerzas sindicales con el gobierno republicano para dignificar laboralmente a los actores.

Del contenido de este primer convenio democrático debemos resaltar:

1.- Su aplicación obligatoria para los teatros públicos y cuantas iniciativas teatrales se realicen con ayudas de las administraciones públicas.

2.- Los derechos adquiridos, es decir, el respeto a título individual o colectivo de condiciones económicas, artísticas o de otra índole que fueran más beneficiosas a las establecidas en el convenio consideradas en su conjunto.

3.- El establecimiento de cuatro categorías profesionales que todavía siguen vigentes: Protagonista, secundario, reparto, pequeñas partes.



Juan Matute, Secretario de Organización de la Unión de Actores de Madrid.
(Foto: Rosa Briones).

4.- Un período de 30 días de ensayos percibiendo a partir de 31 días la cantidad estipulada en contrato.

5.- Alta y cotización a la Seguridad Social desde el primer día de ensayos.

6.- Pleno reconocimiento de los derechos sindicales que se especifican en el Real Decreto 1435/85 por el que se regula la actividad de los artistas en espectáculos públicos.

Finalmente, el 26 de Julio de 1.991 se firma el II Convenio de Actores con ámbito para la Comunidad de Madrid entre los sindicatos y la patronal pública y privada. Este convenio todavía en vigor afecta a todas las empresas públicas y privadas (tengan o no subvención) que desarrollen su actividad en la Comunidad de Madrid.

Si bien es un convenio claramente superado en la actualidad, lo realmente impor-

tante de ese acuerdo fue la firma por parte de la AEPET del mismo después de 16 años, significando el comienzo de un proceso de normalización entre los actores y los empresarios privados, aún no del todo completado debido a la insistencia de dos o tres empresarios de sobra conocidos todavía empeñados en burlar sistemáticamente cuantos acuerdos se pactan. Por tanto se sienta jurisprudencia para próximas negociaciones.

Aparte de este hecho señalar la diferenciación de los ensayos para la iniciativa privada (45 días) y para la pública (30 días); el establecimiento de un máximo de 10 funciones semanales en los teatros privados y de una al día en los públicos (derecho adquirido hace años por la profesión).

Sigue sin ser una realidad el ansiado acuerdo colectivo de ámbito estatal. La Comunidad de Madrid es la única en el país que mantiene un convenio.

Precisamente durante estos días la Comisión de Teatro de la Unión de Actores de Madrid ultima el borrador de nueva plataforma para el III Convenio que ha de negociarse a partir de Octubre. Será la asamblea general de los actores la que decida ratificar o modificar dicha plataforma.

Llevaremos a los actores dos ideas fundamentales: la moderación salarial y la reestructuración de los contenidos en las relaciones laborales con las empresas públicas y las privadas.

Las dificultades en la negociación de un acuerdo social entre el gobierno, empresarios de centrales sindicales para generar empleo y reactivar la economía nacional tiene su traslación lógica aunque en pequeña escala en el ámbito teatral.

En este sentido hay que decirlo muy claro: Ya está bien de escuchar que la responsabilidad de la crisis teatral es debida a los sueldos que se pagan a los actores. ¿O es que alguien puede mantener que el sueldo de un actor de reparto, 6.000 ptas. al día es causa de la crisis cuando su contrato es por 31 días? ¿No será mas bien que los problemas descansan en unos conceptos estructurales no actualizados y por ejemplo en la realidad de una cierta perversión del mercado producida por los usos y costumbres de determinados empresarios y cabezas de cartel?

El hecho de ser conscientes de la crisis general del país nos lleva a defender posiciones realistas, pero también significamos la honda preocupación existente al comprobar que no todos entienden el ajuste de la misma manera.

Esta es pues la cronología laboral de los actores en nuestro país durante los últimos años, y el reto que afrontamos a partir de ahora es la armonización de las relaciones laborales con la Comunidad Europea.

La reconversión profesional no es tarea única de los actores, la empresa privada al uso, llamada comercial, adolece de una transformación profunda, y sigue en muchos casos estancada en un lenguaje global totalmente decimonónico.

Y por poner otro ejemplo, ¿qué decir acerca del teatro público en nuestro país? En este caso, el debate no es ni muchísimo menos limitarlo al tema de aumentar el número de representaciones semanales en los teatros de titularidad pública como ocurre en otros países del espectro europeo...

Llevamos mucho tiempo reivindicando y defendiendo la necesidad de clarificar con-

ceptos y modelos sobre teatro público, así como su gestión, objetivos y desarrollo.

Entremos ahora en el componente "artístico" de la ponencia; en primer lugar somos plenamente conscientes de la necesidad de renovar las vías de trabajo y mejorar el nivel general de los actores, pero esta certeza no impide afirmar contundentemente que es la labor común de todos la tan traída y llevada reconversión interprofesional; no en vano nuestro día a día se basa (o se debería basar) en el trabajo en equipo.

He hablado antes de una cierta perversión del mercado laboral como elemento real aunque minoritario que agrava el permanente estado de crisis en el teatro, perversión laboral que se ha producido desde siempre en los teatros de iniciativa privada llamados comerciales, y que con el tiempo alguno de sus efectos se ha instalado, en algún caso, en centros de producción públicos.

Pero lo verdaderamente real e importante es desentrañar lo que yo defino como perversión profesional. Perversión que tiene que ver con los usos y costumbres "de la profesión", y qué duda cabe tiene su trozo de responsabilidad en el estado actual de deterioro global del teatro. Conseguir transformar y sanear ciertos hábitos a nuestro juicio absolutamente despreciables contribuiría a este saneamiento, acompañado desde luego de medidas de choque capitales como por ejemplo la formación, la creación de nuevos públicos, la coordinación eficaz de las administraciones públicas, el fomento decidido de la producción, la desgravación fiscal, el apoyo a iniciativas estables y de modelos de gestión de carácter semipúblico, etc....

Esta perversión es secular, y aún hoy muchas personas la defienden y la ensalzan como elemento notorio, potencial y básico de la llamada idiosincrasia del artista que, vean ustedes, se puede definir de la siguiente manera:

1.- El artista es un sujeto diferente al resto de la sociedad, de carácter especial, altamente vanidoso y potencialmente parásito.

2.- El artista no ha de adaptarse a la sociedad y a los tiempos que vive, sino al revés.

3.- Aunque caiga la bomba atómica, el artista seguirá manejando un lenguaje y una manera totalmente anacrónicos.

Evidentemente este pequeño retrato robot de determinado artista, está pasando felizmente a la historia, porque naturalmente la mayoría de la gente que se dedica a esto es perfectamente normal y reivindica la normalidad.

Dentro de nuestras naturales limitaciones, desde hace un año estamos empeñados en un proceso gradual de renovación. El primer paso ha sido la puesta en marcha de tres cursos de reciclaje profesional este año de dos meses de duración cada uno, merced a un convenio de colaboración firmado en Diciembre de 1.992 con la Comunidad de Madrid.

El resultado ha sido excelente en todos los órdenes, y demuestra que la mayoría de los actores apuestan por la formación y el reciclaje permanente. Esta vía va a ser desarrollada quizás con la colaboración a partir de 1.994 del INAEM vistos los resultados iniciales.

Pero la lacra terrible del altísimo porcentaje de desempleo, de la falta de vías que permita el acceso al trabajo de las nue-

vas promociones de actores, y sobre todo de la impotencia que sentimos ante la imposibilidad de reformar y actualizar la estructuración del mercado, dinamizar las iniciativas y apostar por otras formulas, nos hacen abordar desde ahora un segundo escalón mucho más decisivo, incisivo y complementario a otras acciones como la ya expuesta.

Hablamos de una modificación profunda del régimen de trabajo de los actores, y por qué no de otros colectivos imbricados en el oficio teatral.

Los poderes públicos están obligados a contestar sin tapujos acerca de qué modelo eligen y cuales son los criterios esenciales que determinan el desarrollo de la política cultural y a la vista del "mea culpa" públicamente asumido por las mismas ante los desastres de todo tipo que han significado la celebración fastuosa del maldito 1.992.

Creemos que hay signos alentadores en determinados cargos, que si las altas esferas apoyan, podrán empezar a ejercitar una sanísima praxis del cambio sobre el cambio; y a ese gran debate, que es de todos, los actores deben ir apoyando reformas muy urgentes.

Para la dignificación definitiva de nuestro trabajo. Para la lucha decidida de cualquier signo de intrusismo profesional. Seguramente también para variar los procesos de creación en determinados aspectos donde el actor, en general, no ha dado la talla. Y también para que determinados directores de escena sean más sensibles al trabajo con el actor.

La síntesis de todo esto es recalcar la defensa de una ética profesional que racionalice lo laboral y estimule lo artístico, desde la creencia básica de que nuestro trabajo se realiza felizmente en equipo.

La pérdida de una identidad profesional, conceptual, está llevando la realidad de las relaciones laborales-artísticas a unos peligrosos parámetros mercantiles y a unos hábitos meramente materialistas, lo cual no es más que el reflejo de la atonía y pasividad sociales que estamos viviendo.

Ante este panorama, el actor, si verdaderamente es un creador, está obligado a mantener una postura permanentemente despierta y sensible en todo lo que rodea su trabajo y a la par, colaborar en la transformación de las estructuras culturales y sociales de nuestro país.

Acaso por estas razones y por otras, la Unión de Actores apuesta por la creación de núcleos estables profesionales, que deben cumplir las dos condiciones básicas para que lo laboral y lo artístico no se contrapongan: la total dignificación laboral y una transformación ética del actor que implica una postura mucho más activa, exigente y crítica en el proceso de montaje de un texto dramático y en el mantenimiento cara al público de su resultado.

Vuelvo a descender a lo concreto, en este caso criticando a los empresarios privados y a los directores de los teatros públicos, para ilustrar una deficiencia perfectamente corregible y que nadie se atreve a acometer: la jornada laboral perfectamente legal de un actor en tiempo de representaciones es de seis horas cuarenta y cinco minutos al día. ¿Me quieren ustedes decir qué empresario o director de un centro público ha tenido el valor de hacer cumplir algo perfectamente regulado? No se les escapará que, eso sí, dependiendo de ca-

da espectáculo en cuestión, el profesional podría desarrollar una serie de actividades complementarias a su labor en el escenario.

Esta pretensión sólo se puede hacer realidad cuando el espíritu del trabajo es colectivo, y no existe el más mínimo malentendido o problema en lo que a lo laboral concierne, esto es, las relaciones laborales son algo perfectamente normal en el quehacer profesional.

Veán ustedes cómo es imprescindible que por ejemplo determinada concepción empresarial desaparezca de la faz de la tierra para estimular toda una nueva concepción del trabajo y del proceso creador. Porque señores, ustedes no se lo creerán, pero todavía, en muchos casos, para que el actor acceda a un puesto de trabajo, tiene que convivir con elementos supervivientes y detestables de esa perversión profesional a la que antes me refería.

Desde este acto de sinceridad que intento lanzar, asumiendo la necesidad global de una profunda transformación y renovación, dejo en el aire los conceptos enumerados y una serie de preguntas para que sirvan de reflexión común.

De la misma manera que el colectivo de los actores siempre ha dado la talla cuando era preciso hacerlo, y han sido los primeros en enarbolar ciertas causas, estamos dispuestos a emprender este proceso si verdaderamente el conjunto de profesiones que forman el teatro también desean el cambio real.

No quisiera finalizar sin hacer mención a las resoluciones de la Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, reunida en Belgrado del 23 de Septiembre al 28 de Octubre de 1980 en su XXI reunión, y así como no voy a transcribir todas las recomendaciones ahí planteadas, y ojo, que ningún país ha intentado siquiera llevarlas a cabo, sí voy a recordarles algunas de ellas:

- Recordando que en virtud del artículo 1 de su Constitución la UNESCO se propone contribuir a la paz y a la seguridad estrechando, mediante la educación, la ciencia y la cultura, a fin de asegurar el respeto universal a la justicia, a la ley, a los derechos humanos y a las libertades fundamentales que sin distinción de raza, sexo, idioma o religión, la Carta de las Naciones Unidas reconoce a todos los pueblos del mundo....

- Recordando los términos de la Declaración Universal de los Derechos Humanos y en especial los artículos 22, 23, 25, 27 y 28....

- Reconociendo que las artes, en su acepción más amplia y completa son y deberían ser parte integrante de la vida y que es necesario y conveniente que los gobiernos contribuyan a crear y a mantener no sólo un clima propicio a la libertad de expresión...

- Reconociendo que todo artista tiene derecho a gozar efectivamente de la seguridad y los seguros sociales previstos en los textos fundamentales, las declaraciones, el Pacto y la Recomendación antes mencionados...

- Afirmando el derecho del artista a ser considerado, si lo desea, como un trabajador cultural, y a gozar en consecuencia de todas las ventajas jurídicas, sociales y económicas correspondientes a esa condición de trabajador...

- Afirmando por otra parte la necesidad de mejorar las condiciones de trabajo y de

seguridad social, y las disposiciones fiscales relativas al artista, sea o no asalariado, habida cuenta de su contribución al desarrollo cultural...

• Convencida de que la acción de los poderes públicos es necesaria y urgente para poner remedio a la situación preocupante de los artistas en muchos de los estados miembros, para que los artistas disfruten de las condiciones necesarias para el desarrollo y la plena expresión de su talento, y para que puedan desempeñar su papel en la concepción y en la aplicación de las políticas y de la animación culturales de las co-

lectividades y los países, y en el mejoramiento de la calidad de la vida...

La sucesión de recomendaciones y afirmaciones es interminable y termina aprobando una recomendación general, que como he dicho, nadie cumple.

Afirmo, recomiendo y recuerdo la necesidad de un pacto global, que unido a ese bloque de medidas estructurales, podrá hacer realidad lo que sin duda todos deseamos, esto es, que las artes escénicas recuperen el prestigio perdido y que se impliquen permanentemente en la realidad plurinacional de nuestro estado.

(Foto: Rosa Briones).



LA ESCRITURA TEATRAL Y EL PAN NUESTRO DE CADA DIA

Por Josep M^a Benet i Jornet

Querría empezar con una pre-
via. Querría explicar, si se me
permite, con toda la humildad
posible, y en voz muy baja,
que estoy algo cansado de
que cuando la gente de teatro nos reunimos
para intercambiar opiniones y experiencias
el motivo que sirve de excusa sea siempre al-
guno relacionado con el dinero. Y no es que
le haga ascos. El dinero es importante, fun-
damental y motivo suficiente para muchos
debates. Pero, ¡por Dios!, no para todos. O
eso espero. A mí me viene nostalgia de po-
der reunirse con los compañeros de trabajo
y poder pelear cordialmente con ellos acer-
ca del arte teatral, acerca de técnicas, de
ideas, de finalidades. Olvidar por un mo-
mento las penas, si podemos o no podemos
estrenar, si podemos o no podemos vivir de
lo que estrenamos, y centrarnos simplemente
en la pasión quizás irracional que nos une,
la pasión del escenario. Dicho quede, repito
que en voz bien baja y sin ánimo de nada.
Acto seguido vuelvo al redil e intentaré refle-
xionar sobre la relación entre la escritura tea-
tral y el pan nuestro de cada día. Sobre la
economía doméstica en relación con el vicio
de escribir literatura dramática.

Inevitablemente lo que haré será hablar
desde mi experiencia personal, procurando
trascenderla pero sin olvidar que, más allá
de esa experiencia, todo son especulacio-
nes discutibles. Cada casa es un mundo y
cada cual tiene su propia historia. Así, no
puede ser lo mismo hablar desde el punto

de vista del que no ha cobrado jamás ni
una sola peseta por los textos que ha escri-
to, o desde la del que puede vivir gracias
únicamente a sus derechos de autor.

A los escritores de literatura dramática
que viven exclusivamente de sus derechos de
autor no voy a referirme, de momento. Pocos
hay, si los hay, y benditos sean. En el sentido
que nos ocupa son los únicos que en princi-
pio, aunque sólo en principio, no pueden
sentirse frustrados. ¿Cuál debe ser el grado
de frustración de los demás? Yo diría que de-
pende de lo cerca o de lo lejos que su mane-
ra de ganarse el pan esté del oficio teatral.

Supongo que un empleado de aduanas
(con frecuencia se pone como ejemplo a los
empleados de aduanas, y yo sigo la cor-
riente, aun sin saber nada de los emplea-
dos de aduanas) que a ratos ganados
escribe sus piezas teatrales, debe sentirse
muy incómodo en la propia piel, trabajando
en un ambiente indiferente, con toda proba-
bilidad, a sus secretos empeños y ambicio-
nes. Y quien dice empleado de aduanas
dice empleado de ministerio o de ayunta-
miento, técnico de la telefónica, fontanero o
electricista. Conozco algún caso de ese ti-
po y sé de las angustias que han sobrelle-
vado pero también hasta qué punto la pasión
del teatro les salvaba, a veces, finalmente,
en unos ambientes donde sus compañeros
se iban metamorfoseando, con el tiempo,
de montículos de caspa sin nada dentro.

Caso distinto es el de los profesionales
creadores: arquitectos, músicos, pintores o

médicos, etcétera, porque los trabajos que ejercen pueden ser por sí mismos suficientemente gratificantes. No sé, yo pondría de relieve el caso de los médicos. Hay muchos médicos escritores y, por comparación con otras carreras, existen, curiosamente, muchos escritores de teatro que se dedican a la medicina. Ahí el grado de frustración ya es más discutible. Y, en todo caso, no me parece demasiado ejemplar. Aunque sin duda todos ellos deben sentirse íntimamente complacidos cuando les entra en el bolsillo un dinero que proviene de su pasión por el teatro, sólo podrían entrar en mi consideración de personas frustradas cuando, cosa poco normal pero posible, a pesar de la creatividad de su carrera, no se encuentran a gusto en ella y de buena gana se dedicarían exclusivamente al teatro.

Con mucha frecuencia el escritor de literatura dramática que no vive exclusivamente de sus estrenos, se dedica, como complemento o básicamente, a oficios que de un modo u otro se acercan al mundo de las letras o del espectáculo. Encontraríamos a maestros, profesores de instituto, profesores de universidad... A periodistas, a narradores... (No incluyo a los poetas porque aunque unos cuantos compaginen teatro y poesía, seguro que, por pocas que sean, más perras sacarán del teatro que de los versos.) Y más cercanos aún, tendríamos a los profesores en instituciones de enseñanza teatral, a los gestores de espectáculos, a los guionistas de cine y de televisión... y también a los actores y a los directores teatrales que además son autores de textos.

¿Dónde poner la frontera que nos permita decir que nuestro pan de cada día proviene íntegramente de la vocación teatral? Es difícil precisarlo cuando llegamos al terreno de los guionistas, de los profesores de teatro, de los actores y de otros que se me pueden escapar. Dependerá, en tales casos, de cada persona, de lo realizado que se sienta en aquello que hace al margen de las horas que dedica a escribir historias para la escena.

Y habiendo llegado al terreno de lo subjetivo, deberé echar mano de mi experiencia y de mis fantasmas personales. Como autor de literatura dramática que soy, y en tanto que mi pasión creadora es ésta y ninguna más, en tanto que mi obsesión es la escritura de teatro, aceptando, como he dicho antes, todas las opiniones, todos los sentimientos y todas las matizaciones, sólo me sentiría plenamente realizado si mi pecunio proviniera, aparte de mis textos, de la interpretación o de la dirección. Más aún, habiéndome ejercitado, en mi juventud, como actor, como muy mal actor, y no habiendo sido nunca capaz de convertirme en director, creo, a pesar de todo ello, que la situación ideal es la del escritor de literatura dramática que consigue sus monumentos combinando los de esta calidad de autor y director, y vivir exclusivamente de ello, he ahí la situación que más me fascina y que más envidio. Aunque nunca la conseguiré, porque nunca dirigiré. De todos modos, cuidado, debo añadir, si no ha quedado claro, que, en definitiva, y puestos a escoger, nada me parece tan apasionante y complejo, siempre desde mi subjetividad, como la escritura de textos teatrales, muy por encima, en mi caso, de los trabajos de dirección. Para avanzar añadiré que tengo la suerte de ir estrenando mis obras con regularidad suficientemente aceptable, pero que

no puedo vivir económicamente tan sólo de tales estrenos. A lo largo de lo más de quince años últimos, y nunca se sabe hasta cuando se alargará esta situación, he podido completar mi sueldo ejerciendo como guionista de televisión, la mayor parte del tiempo escribiendo por encargo programas dramáticos. No soy el único autor de teatro que escribe para televisión, ni aquí ni en el resto del mundo, y puedo recordar, además, que lo han hecho autores de gran prestigio. De modo que me detendré un instante en este menester.

Una pausa para el café en el Pazo Museo Otero Pedrayo, en Traslalva (Orense). (Foto: F.O.)



¿Qué voy a decir de la televisión de nuestros pecados? Nos gusta y nos disgusta, nos atrae y nos repele, pero la mayoría de los humanos pasamos ante ella una cantidad de horas considerable. De algún modo, pues, es apasionante poder situar detrás de ella, escribir para ella unas historias cuyo alcance, cuya audiencia, por corta que sea, superará casi siempre a la de cualquier montaje teatral. Es apasionante pensar que por fin nuestras invenciones llegan a un público realmente popular, que aquellos sueños de los años sesenta y seten-

ta, incidir en las masas, aquellas discusiones y polémicas en torno al mejor modo de llegar a las masas, se desvían y alcanzan su objetivo, ahora que quizás hemos aceptado los límites y posibilidades de nuestros ejercicios dramáticos, en los productos de la pequeña pantalla. Bueno, pues muy bien, ¿verdad? Y además resulta que por nuestros guiones para la tele se nos pagan unas cantidades casi decentes. Y que algún parentesco existe entre el teatro y la televisión. ¿Qué más queremos? Así que habrá sin duda, y como hemos visto razones ex-

ten para ello, autores que se sienten plenamente satisfechos y realizados combinando teatro y televisión. Por mi parte he de decir que debo agradecer muchas cosas a la televisión, a las personas que en ella me tienen y a las que continúan arriesgándose dándome trabajo. Que la televisión me ha proporcionado unas cuantas satisfacciones, algunos buenos recuerdos, etcétera, etcétera... Pero también debo añadir que no, que me confirmo en que mi pasión, mi única pasión, sin admitir rivales, es el teatro. Y que muchas veces, cuando en las

buenas horas tranquilas de la noche estaba metido en el escritura de un guión televisivo, he sentido de pronto revolverse algo dentro de mí, la voz del teatro que reclamaba sus derechos, una desastrosa desazón por el tiempo que dedicaba a un arte que admiro pero que no me alcanza en su último atractivo, una inquietud renovada por esas horas, tantas, durante las cuales no he tenido más remedio que traicionar a mi único amor, el teatro. Supongo, estoy seguro, de que si no hiciera televisión envidiaría a los que pueden hacerla, y mi deuda para

con el medio televisivo es inmensa, pero una vez dentro debo admitir que las pasiones no tienen nada de racional, y que la tele, con todos sus encantos, todos sus méritos y todas sus seducciones, no me ha puesto jamás tan cachondo como el más humilde de mis estrenos teatrales. Pero, desde luego, peor lo tiene el empleado aquel de aduana, así que mejor no quejarnos demasiado.

Habiendo advertido que la televisión es la que, en buena medida me alimenta, vuelvo al teatro. Y a la cantidad de garbanzos

que con él obtengo. Vamos a ver. Puede decirse que un servidor estrena con cierta regularidad. Pero la palabra regularidad es confusa, y pude querer decir cosas bien distintas. En mi caso quiere decir que desde hace unos años estreno prácticamente cuanto escribo; advirtiéndome que escribo lentamente, que vengo a producir una pieza nueva sólo, más o menos, casi dos años. Es poco, ya lo sé, y si escribiera más posiblemente no podría ya estrenarlo todo. Las cosas, claro, siempre son relativas, y lo de estrenar con regularidad, también.

Por otro lado las circunstancias han hecho que mis obras vayan siendo estrenadas siempre en teatros públicos. Ello tiene sus ventajas y, si consideramos el tema de la ponencia, sus inconvenientes. La verdad es que estrenar en teatro públicos tiene, de entrada, la ventaja de poder contar con unos montajes en los que probablemente no falta ninguno de los medios con los que habías soñado al escribirla. El inconveniente es que el plazo de vida para el espectáculo acostumbra a ser limitado e inamovible. Y que los precios de las entradas son más baratos que los del teatro privado. Así que, por muy bien que funcione la cosa, la cantidad de dinero que entra en casa siempre es muy discreta. Puedes permitirte el lujo, eso sí, de escribir un teatro más arriesgado, más experimentador, me atrevería a decir que más ambicioso, y al estrenar, en principio y si no suceden desastres, puedes permitirte un sentimiento de cierta plenitud, la sensación de haberte realizado en las esperanzas que cuando eras adolescente poblaban tus sueños. Ello si habías soñado un teatro de cierta densidad temática y formal, naturalmente. Y añadido, por si acaso, que cualquier forma dramática, mientras esté bien hecha, me parece solícita, recomendable y admirable. Pero bueno, a lo que íbamos, te sientes artísticamente realizado, sí, pero la cantidad de garbanzos que obtienes es francamente modesta.

Te pierdes así la manera de trabajar del teatro privado, que no abandona un producto hasta que ha exprimido la última gota de su rentabilidad económica. Y que por tanto, y en principio, desastres aparte, gratifica mucho mejor económicamente al autor. Claro está que, por otro lado, el teatro privado acostumbra a condicionar, casi inevitablemente, y por una lógica que no tiene nada de reprehensible, el tipo de obra que un autor sujeto a él debe escribir. El riesgo a correr ha de ser el mínimo, para poder llegar a un público amplio, y el riesgo, la complejidad, están en buena medida prescritos.

Como no tengo ni manías ni complejos, a veces pienso que lo ideal sería alternar las dos formas de escribir y las dos clases de empresas a las que servir. Otros lo han pensado y no estoy seguro de si muchos lo han hecho. Por mi parte, aunque acostumbro a escribir un teatro más o menos arriesgado (pero no siempre), como además también escribo seriales televisivos con todos los agravantes del género, seriales que buscan un éxito de audiencia, no se me caerían los anillos, llegado el caso, escribiendo alguna obra cuya finalidad directa fuera gratificar a un espectro amplio de espectadores.

He hablado de dos opciones, la del teatro público y la del teatro privado comercial. Pero hay otro tipo de teatro, a caballo entre los dos, que vive de subvenciones mo-

destas, que sobrevive como puede y que se produce como una aventura de medios precarios pero de ambiciones considerables. Un teatro que camina entre el orgullo y la frustración, un teatro necesario y admirable en el que, sin duda, y en principio, tampoco nadie se hace rico.

Pero, aunque todos lo deseemos, ¿es vivir con holgura del teatro lo que, en realidad buscamos también todos? Desear y buscar no es lo mismo. Diría que vivir con holgura del teatro no es lo que busco yo. Ni yo ni otros muchos. Lo que busco es vivir el teatro, no vivir del teatro. Y así, en último término, aunque no desprecio ninguna forma de escritura escénica bien hecha, y aunque he escrito algún intento de comedia o de cuadro casi costumbristas, no puedo dejar de tomar el teatro como la gran pasión de una vida, una pasión siempre insatisfecha y que me obliga a no conformarme nunca con lo que he escrito, a buscar e intentar aprender siempre, buscando más allá, procurando romper una y otra vez el techo de mis propias posibilidades, a riesgo de equivocarme y desafiarme, ambicionando quizás mucho más de lo que mis mediocres facultades intelectuales dan de sí. No puedo sentirme jamás realmente feliz con ninguna de mis obras, porque en el mejor de los casos se hallan muy por debajo de lo que pretendía. En este inútil sentido, mi ambición es total. Mi búsqueda última, lo repito, es vivir el teatro hasta donde lleguen mis límites.

Desde esta postura, ¿puedo soñar con ganarme el pan de cada día sólo con el teatro? Si fuera, además de autor, director, no digo que no, quién sabe. Pero sólo soy un escritor de literatura dramática al que aburriría mucho ir de comedia de tresillo en comedia de tresillo. Insisto que respeto las comedias de tresillo y que he probado el género, pero me sentiría muy triste (y acepto que otros no se sientan así) teniendo que insistir siempre en la misma fórmula. Dudo por tanto que pueda nunca ganarme el pan de cada día tan sólo con mis piezas teatrales. Debo asumirlo, reconciliarme con mi elección y disfrutar lo que con ello, a pesar de todo, haya conseguido.

Eso sí, pido un mínimo respeto por la actitud que he escogido, y que quien ha adoptado otra no pretenda mirarme por encima del hombro desde la seguridad de sus ingresos escénicos, del mismo modo que yo no le miraré a él por encima del hombro desde la seguridad de mi ambición. Pienso que cada uno de nosotros debe procurar sentirse feliz y tranquilo con el camino que ha escogido, sea el que sea. Si yo crítico o hablo con desdén de un teatro comercial digno, es que no me siento completamente realizado y seguro con mi elección, es que algo hay que me mortifica y que estoy envidiando. Si quien hace básicamente teatro comercial crítica o habla con desdén de un teatro de búsqueda y experimentación es que no está seguro y tranquilo con su trabajo, es que algo le mortifica y que está envidiando. Y bien, reconozcámoslo, las cosas nunca son blancas o negras, y algo de esas envidias anida siempre en el corazón vulnerable y mezquino de todos nosotros, seamos quienes seamos. Entonces, bien, aprendamos a vivir con ellas e intentemos recordar, al menos, que el problema, con frecuencia, no radica en los demás, sino en nuestra propia humana e inevitable debilidad.

En respuesta al affaire EHT (o ET, por lo marciano del asunto, según otros) que se desencadenó a principios de este año como tempestad shakesperiana sobre esta asociación, se argumentó desde aquí que «en ningún caso somos una asociación gremial, es decir sindical, ni nuestros fines son reivindicativos».

Bueno, pues es una pena, porque eso elimina la posibilidad de que aquí se dijeran unas cuantas verdades y reivindicáramos unas cuantas cosas. Que eso siempre alegra el cotarro y sube un poco la temperatura, ya en declive por estas hermosas tierras xacobeas. Pero aprovechando la buena disposición de las altas instancias en este otoño a escuchar las sugerencias de todos, aunque no alcancemos la categoría de "fuerza social", bueno será que, no yo, sino todos y cada uno de los aquí presentes confiesen en voz alta dónde le duele, y tomemos buena nota para tratar de poner remedio, no ya sobre el síntoma, sino sobre el origen del dolor.

Lo inequívocamente cierto es que o aportamos nosotros mismos las píldoras —o intravenosas en su caso— o nadie nos las va a recetar. Por eso en el fondo me parece bien dejar de rezar al santo, por muy xacobeos que nos hayamos vuelto, y organizar por nuestra cuenta los pactos, los diálogos y las nuevas normativas precisas, ateniéndonos,

DEL XACOBEO AL PROMETEO

Por Emilio Hernández

por supuesto, a la realidad económica, porque no hay más cera que la que arde. Y no se trata ya del sálvese quien pueda, porque solo no se salva nadie, sino de arreglar el barco para que todos —bueno, casi todos— se salven. Y sobre todo que se salve el barco.

La fábrica no se salva manteniéndola como está, deficitaria y pagando a sus empleados con la ayuda del Estado. Ni despidiendo y recibiendo el subsidio los desempleados. —Y no digamos ya si ni siquiera lo reciben—. Ese subsidio merece fines más productivos. Cualquier trabajador profesional lo que quiere es trabajar. (Bueno, muchos dudan del caso español, pero soñemos que también). Entonces lo fundamental es *crear empleo*. Pero ya sabemos que el empleo sólo lo crea el mercado. Y aunque tratándose de cultura no debe ser siempre así, no es menos cierto que son demasiados los colegas que sienten sobre ellos el designio divino y exigen ser mantenidos por el mero hecho de haber elegido esta «sagrada» profesión.

La reconversión imprescindible no pasa por el despido libre —por otra parte tan arraigado en nuestra profesión— sino por el abaratamiento de los costes, la optimización de los recursos disponibles, y la apertura de nuevos mercados. Y, por supuesto, atendiendo a la especificidad de la profesión, una recalificación fiscal. Que como decía Mayakovski al inspector fiscal,

...«La poesía (*llamémosle teatro*) es como la extracción del radio: un gramo de producto por un año de trabajos...

Y si ustedes se imaginan que mi trabajo consiste en utilizar palabras ajenas aquí tienen, camaradas, mi estilográfica y escriban ustedes, si quieren...»

Se produce poco, porque se consume poco. Y no es por falta de poder adquisitivo de los consumidores, porque éstos consumen otros productos de peor calidad —iba a decir de aún peor calidad— por el mismo desembolso. Por lo tanto es grave la falta de información al consumidor —al consumi-



(Foto: Rosa Briones).

dor potencial— y también en muchos casos la falta de calidad del producto que no puede competir en el mercado con las pantallas enemigas.

El Estado, además de cumplir con su obligación de devolver al ciudadano su contribución con servicios básicos de calidad —como la Cultura, aunque a algunos les extrañe— debe preocuparse de preparar los cauces para que esos servicios lleguen a su destino: información, promoción, dotación, y control de calidad. Efectivamente no se trata de que el Estado «dirija» la Cultura, pero tampoco de que la abandone a su suerte, sino que la favorezca activamente. Al igual que la Educación, debe ser ésta una preocupación primordial del buen Gobierno: el alimento del alma tanto como el del cuerpo. Sé bien que los graves erro-

res del 92 son árboles que a muchos, con motivo, les impiden ver el bosque. Pero por eso no se habla de más presupuestos, sino de optimizar los recursos y crear empleo.

No debemos olvidar que uno de los sectores básicos donde hay hoy más paro es entre los espectadores, que no cubren su puesto de trabajo que les espera en la butaca del teatro. Y mientras éste no acuda a su puesto de trabajo, los demás puestos no se cubrirán.

En un teatro pobre, escaso, es difícil que surja la maravilla. Aunque éste sea un país de estrellas solitarias. Ahora tenemos grandes teatros reformados, pero insuficiente programación de calidad para llenarlos. La empresa privada no puede ya producir sin el Estado productos de esa magnitud. Y los productos alternativos no tienen un circuito accesible al espectador. Y el productor se retira, y el espectador también. Y el director no dirige.

Muchos años llevamos siendo casi los únicos motores del teatro en este país. Directores de todos los géneros e ideologías—Escobar, Tamayo, Pérez Puig, Collado, García Moreno, Gómez, Marsillach, etc.— hemos tenido que producir, además de dirigir, creando puestos de trabajo arriba y abajo del escenario. El esfuerzo de luchar por un proyecto desde su nacimiento hasta su estreno no se lo deseo a nadie. Antes bien, preferiría que más actores, autores o productores (y por qué no críticos) nos descargaran de esa ardua labor que se lleva las más de nuestras energías, que deberían reservarse para lo puramente profesional. Muchos directores sabemos del actor, músico, escenógrafo, o incluso productor(?) que tras felicitarte —muchas veces interesadamente, ¡qué remedio!— a raíz de un estreno, te dicen aquello de «A ver cuándo me llamas». A lo que yo ya contesto: «A ver cuándo me llamas tú». No conozco ningún director que no esté deseando que desde una empresa le llamen para dirigir un texto, y tras decidir un reparto, ir directamente al primer ensayo, o a reunirse con sus colaboradores puertas adentro y, con los medios disponibles y conseguidos por otros, hacer lo mejor posible su trabajo.

Efectivamente, el trabajo artístico se resiente por muchos motivos. Entre otros por el bajo nivel de Producción en nuestro país. Y hablo ya de la Producción Ejecutiva, no ya del que arriesga —o arriesgaba— su dinero. Porque carece de imaginación y una preparación técnica cualificada para «tirar del carro» de la Empresa —en el sentido más amplio de la palabra—, y fácilmente indispone a los actores, no lucha por la continuidad de los puestos de trabajo, por unas mejores condiciones para la creación, y a la postre sólo se beneficia del trabajo de los creadores.

En una situación de crisis prolongada, la difícil situación del actor, sobre todo del actor pasivo, ha generado una espiral de exigencias económicas para compensar la escasa oferta laboral, que a su vez ha impedido en muchos casos el nacimiento de más oferta.

Y por tanto la dificultad para el director de tener los repartos idóneos, y los resultados deseados. Ha llevado al acortamiento de los ensayos —tantas horas, tantos minutos, y pausa para el bocadillo, como en la metalurgia— y del tiempo de ensayos, con lo que prácticamente sólo un montaje de un teatro público puede favorecer un proceso

actoral riguroso y razonable. (Me refiero, claro está, al marco profesional individual, no al colectivo).

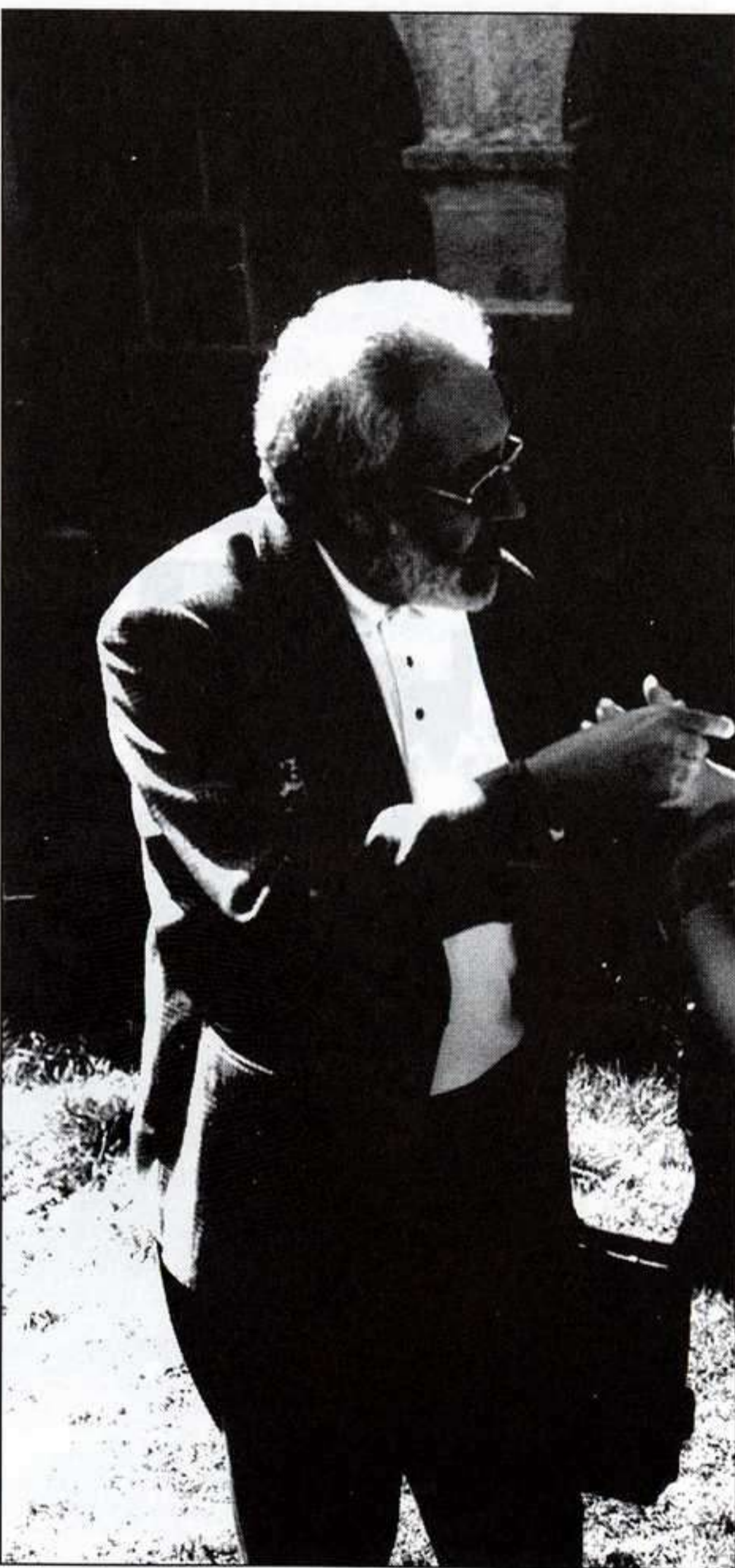
Falta una visión global del problema que salve la vida del enfermo, y no sólo se esfuerce en sanear tal o cual miembro. Me parece ridículo reivindicar desde aquí mejores condiciones laborales para el director. ¿A quién? ¿Quién sino el colectivo de la profesión teatral puede imaginar y plasmar —en forma de acuerdos entre actores, directores, autores y productores— una propuesta de reconversión de la artesanía —no podemos llamarle industria— del teatro? Hay que pactar nuevos convenios que favorezcan un relanzamiento del sector, y entonces solicitar

de la administración que apoye con sus medios y su aparato esos acuerdos. Ese «Pacto por el Teatro» es el primer punto del Orden del Día. Se ha perdido demasiado tiempo como para seguir esperando que los políticos nos saquen las castañas del fuego.

Bienvenida su ayuda, pero el fuego es nuestro. Confiábamos que estaría ahí encendido eternamente, sin extinguirse, y ahora nos damos cuenta de que estamos a punto de necesitar la ayuda de Greenpeace. Soplan malos vientos, y la llama se puede apagar. No es broma. Basta de rogar al santo de turno. Cojamos el fuego en nuestras manos y quemémonos, si es preciso, de una puta vez.

APUNTES ESCENICOS PARA UNA REFLEXION

Por Eduardo
Camacho



(Foto: Francisco Oti).

ASPECTOS GENERALES

El Teatro debe de estar siempre al servicio de la sociedad. Todo lo artístico dentro de las artes escénicas deberá desarrollarse con plena libertad, y al mismo tiempo, ofrecer a la sociedad civil una serie de expresiones teatrales y artísticas (representaciones escénicas, exposiciones escenográficas, de figurines, de fotografías, de documentación y otros medios audiovisuales, etc), con el objetivo de acercar la cultura teatral a todos los rincones de España.

Debemos apoyar la realidad pluricultural y plurilingüística del estado de las autonomías, como paso fundamental para enfrentarnos ante el reto de la integración teatral española en Europa, extendiéndola también al resto de los países del Mundo.

No es recomendable impulsar un arte teatral dirigista. Es necesario que el Teatro (los trabajadores escénicos), reciban una mayor atención. Una mayor ayuda para que se organicen los colectivos profesionales y favorecer también a grupos independientes con presupuestos económicos asequibles para proyectos concretos.

Tenemos que huir de una cultura teatral o de un ocio teatral al servicio o controlado por intereses particulares egoístas o de los objetivos y gustos inmediatos del político de turno.

Esto no significa que exista una política teatral dirigida a beneficiar a los propios trabajadores escénicos, especialmente, a los más desfavorecidos. Tampoco por eso hay que combatir una cultura teatral de élite o de vanguardia, que también hay que fa-

vorecer, por ser a veces, si es de calidad, el motor o la locomotora de la manifestación investigadora y creadora del arte escénico de una sociedad o un pueblo.

No aceptamos la privatización teatral.

A MODO DE EXIGIR

Debemos exigir a nuestros responsables de la educación cultural, que ningún individuo quede excluido de acceso al conocimiento y a la educación escénica. La formación teatral, del arte de la escena, es uno de los más importantes cauces de transmisión de la cultura, puede llegar a convertir al individuo en un gran realizador, en un gran espectador, en un gran crítico; e incluso, a una formación educativa de la sensibilidad, de tal modo que a todos se facilite en grado máximo y por igual el despliegue libre de las aptitudes naturales y de la personalidad.

Los conocimientos técnicos, artísticos y escénicos, son el más importante cauce de transmisión de la cultura teatral, permite comunicar al ciudadano el conocimiento científico y abrirse en todo momento a las renovaciones de las Ciencias Teatrales y Escénicas.

Dentro del área laboral, consideramos que los diferentes sindicatos tiene que seguir apoyando (con mayor fuerza) las reivindicaciones de los trabajadores de las artes escénicas, tanto en lo económico, como en lo jurídico, lo político y lo social. Es necesario consolidar el derecho del trabajador teatral (drama, televisión, cine), para que pueda integrarse con pleno derecho y seguridad profesional ante cualquier proyecto escénico y ante la sociedad.



El sindicalismo también deberá profundizar más en el hecho laboral de todo artista, técnico o de cualquier otro individuo que se encuentre integrado en las artes escénicas.

Los derechos del trabajador teatral tendrán que mejorar constantemente, adecuarlos a una realidad social, las condiciones de vida y de trabajo en las diferentes especialidades del arte teatral.

El sindicalismo, como organización voluntaria y permanente, deberá de luchar por cambiar un sociedad artística con inclinación capitalista por una sociedad artística en la que los trabajadores de las artes escénicas sean «dueños» de su destino.

Debe existir una acción donde la lucha constante por mejorar las remuneración de la fuerza de trabajo teatral (salario) y las condiciones físicas de los actores, técnicos, etc, se realice.

Debe influir el trabajo de las artes escénicas y participar —si es posible— en la vida política, social (si esto es necesario para valorar, potenciar y defender nuestra profesión), si con ello sirve para aumentar el peso de los intereses de los trabajadores en todas las profesiones teatrales.

Debemos exigir una política cultural, artística y escénica de libertades y por la participación de todas las clases sociales.

Debe existir garantía de la libertad de expresión, así como igualdad de derechos materiales y sindicales, basados en la solidaridad de clase entre todos los trabajadores de las artes escénicas (directores, actores, escenógrafos, figurinistas, diseñadores, maquinistas, tramoyistas, técnicos de iluminación, taller de costura, etc.), y también de los diferentes servicios que atienden cualquier proyecto escénico, especialmente los administrativos, taquilleros, porteros,



Dos imágenes del homenaje a Eduardo Blancoamor. Arriba, sosteniendo la corona, Antonio Simón y Agustín Iglesias. (Fotos: F.O.).

acomodadores... o de cualquier otra categoría de trabajos en la profesión del Teatro.

Deben buscarse fórmulas para que el «jubilado teatral», disponga —como mínimo— de un retiro digno, justo a una larga labor escénica, que le permita mantenerse en una estabilidad social.

PLATAFORMA REIVINDICATIVA

Consideramos que podría ser interesante, la elaboración de una plataforma reivindicativa, que salga de este V Congreso de la ADE.

La sistematización de aquellas reivindicaciones en objetivos concretos, que los trabajadores de las diferentes profesiones teatrales desean plantear ante las autoridades competentes (tanto del Estado como Autonómicas), instituciones públicas y privadas, etc.

Las formas de elaboración de esa plataforma podrían ser variadas, pero su objetivo común ha de ser recoger la opinión del mayor número posible de los profesionales de las artes escénicas.

No se desea recoger solamente por escrito sus propuestas, sino que existan unos debates abiertos y razonados para la conveniencia de una u otra reivindicación.

Es importante que en una plataforma reivindicativa no debe plantearse absolutamente todas las reivindicaciones de los trabajadores teatrales, como un memorial interminable, sino sobre todo aquellas por las cuales están dispuestos a luchar el conjunto de mujeres y hombres de las artes escénicas.

Hay que diferenciar los aspectos generales de cada autonomía y salvaguardar la unidad de acción sindical. Es necesario que exista unidad. Unidad de todos los trabajadores teatrales frente al Estado y ante sus respectivas autonomías.

La cultura escénica debe presentarse de forma clara y rotunda —con profesionalidad, con técnica— puesta al servicio de la sociedad.

EXPRESION LINGÜÍSTICA

Debemos apoyar la expresión lingüística materna de los colectivos y compañías escénicas que se expresan en su lengua materna, y que se disponen a transmitir a la sociedad el conocimiento científico, cultural, escénico y artístico de uno u otros idiomas, abiertas en todo momento a las renovaciones de las artes escénicas.

DIFUSION ESCÉNICA

Tenemos que rogar que los medios de difusión del arte escénico y de la cultura general, se organicen y funcionen democráticamente y con arreglo a las necesidades de información amplia, veraz y de desalineación de nuestra sociedad.

Los grandes medios de difusión de masas, como la televisión y la radio deberían reestructurar radicalmente su programación teatral, novelas dramáticas, etc., especialmente la televisión (estatal y privadas), con el fin de ofrecer cultura seria a la sociedad. Es lamentable lo que hoy día se está emitiendo por la pequeña pantalla, programas dominados por los concursos y «culebros», produciendo un retroceso cultural.

La mayoría de los programas televisivos y radiofónicos deberían adecuarse a la importantísima función de informar y saber informar. Exigimos una programación informativa, cultural, escénica y artística de que los medios de comunicación pueden ser vehículos.

Con relación a la prensa escrita, se debería intentar que la información teatral, cultural y artística, sea como mínimo la mitad de la que ocupan los espacios deportivos.

Cualquier información o difusión sobre el arte escénico, incluido el comentario o la crítica teatral, influye en el trabajo de los profesionales. Todo repercute en el medio laboral.

PROTECCION Y CONSERVACION DE ESPACIOS ESCÉNICOS

Es muy importante para el hecho escénico —dentro del ámbito de la cultura y el teatro— que se protejan y conserven los edificios históricos teatrales y los nuevos espacios escénicos. Por el bien del trabajador teatral y por la sociedad. Es necesario proteger y conservar las estructuras arquitectónicas mediante servicios de mantenimiento y de reconstrucción.

El profesional del teatro tiene que ejercer su trabajo ante un mínimo de condiciones, tanto técnicas como de acondicionamiento en su entorno artístico. Es muy importante que el trabajador teatral se sienta seguro en su trabajo. Para ello, consideramos que los sindicatos podrían controlar, e inspeccionar periódicamente las instalaciones de los locales de actuación.

Es necesario remodelar y modernizar los espacios, equipamiento técnico actualizado, disponer de instalaciones acorde a las necesidades artísticas del momento.

CANARIAS: PUNTO ESTRATÉGICO CULTURAL

Canarias debería recuperar el protagonismo teatral que existió por el año 1890. Canarias, como puerto de escala de compañías teatrales y como encuentro de culturas entre Europa y América (de Norte a Sur), como bien recoge el escritor Francisco Martínez Viera en su obra *Anales del Teatro en Tenerife*.

Canarias por su situación geográfica entre tres continentes (Europa, África, América), necesita un Centro de formación teatral con reconocimiento de estudios superiores.

Después de aprobarse el Proyecto de Real Decreto por el que se establecen las enseñanzas mínimas del Arte Dramático (yo emplearía Artes Escénicas), y se regula la prueba de acceso a los estudios teatrales, daría la oportunidad a Canarias de crear a profesionales del teatro, sirviendo estos profesionales para colaborar en proyectos o propuestas con compañías peninsulares y extranjeras.

Por otra parte, dado el distanciamiento con la Península, Canarias necesita un taller de realización y montaje escénico, con el fin de poder colaborar con técnicos y especialistas peninsulares y extranjeros en las realizaciones, abriendo un mercado teatral hacia el exterior.

LOS PROFESIONALES TEATRALES ANTE LA PAZ

Las artes escénicas deberán ser un instrumento no sólo de liberación del profesional, sino de expresión de la necesidad de la PAZ en el Mundo.

Hoy día, muchos países caminan hacia el progreso cultural, artístico, científico y tecnológico, lo que posibilita la convivencia en PAZ de los pueblos. La lucha bélica sólo puede entenderse como producto inhumano del egoísmo de unos políticos que gobiernan unos determinados países.

La guerra destruye. La guerra destruye, no solamente a seres humanos, también casas, cultivos..., y también destruye injustamente la Cultura y el Arte.

La guerra genera y provoca el horror entre los colectivos de los pueblos, llegando a crear la semilla del odio entre los seres humanos. La guerra (todas las guerras) destruye la convivencia en democracia, el sentido de la justicia y de las libertades.

El trabajo teatral es universal, y como tal, hay que defenderlo y no podemos admitir su destrucción.



El Corte Inglés

*Colabora en las actividades de la
Asociación de Directores de Escena*

LAS PRESIONES DEL CONTROL TEATRAL SOCIAL-VERGENTE

O LA PARADOJA DE UN DIRECTOR TEATRAL AUTONOMICO

Por Jordi Mesalles

«El problema del "fin de las ideologías" es que coincide con un mundo que está todo él, abarrotado de ideologemas "vivos".»

EUGENIO TRIAS.

Dudo que la mayoría de vosotros conozca algún espectáculo mío. Tengo en mi trayectoria más de veinte montajes a partir de textos, entre otros, de Shakespeare, Frank Wedekind, Ferdinand Brückner, Joan Brossa, Jordi Teixidor, Muñoz Pujol, Thomas Bernhard, Samuel Beckett, Michel Deusch, Yukio Mishima, Tom Stoppard, Eduardo de Filippo y David Mamet, y ninguno ha pasado las fronteras de Catalunya. Algunos, pocos, han sido producciones o co-producciones con el Centre Dramàtic de la Generalitat; otros como director invitado en compañías, entre ellas la del Teatre Lliure, y otros con mi propio equipo. Sólo dos veces he montado fuera de mi autonomía. Y combiné mi trabajo de dirección de escena con la pedagogía teatral en el Institut del Teatre de Barcelona. La escuela es para mí, como decía Antoine Vitez, el mejor teatro del mundo. Pensaba ya en el inicio de mi vocación que el teatro era la mejor escuela permanente.

A mí me pasa exactamente lo mismo con la mayoría de vosotros. Pertenecemos a una asociación, y nuestro desconocimiento mutuo sobre el vínculo que nos une y nos reúne, -ser director de escena-, es bastante alarmante y significativo. Señala la precariedad del estado de las cosas del teatro, y supongo que por causas ajenas a nuestra voluntad.

Del mismo modo que no conocéis mis espectáculos, también desconocéis el trabajo de muchos compañeros directores de escena catalanes que, temporada tras temporada, siguen demostrando que creen en un teatro del presente, en el teatro como bien cultural y servicio público imprescindible. Luchan como francotiradores con la pertinencia o impertinencia de sus prácticas, contra la censura económica y las presiones de la pésima, interesada o poco democrática política de control teatral convergente y socialista.

Vosotros sí que conoceréis, sin duda, los espectáculos de *Els Joglars*, *Els Comediants*, *La Fura dels Baus*, *La Cubana*, *El Tricicle*, grupos exportadores de nuestro teatro y fundamento del prestigio del que goza el teatro catalán internacionalmente. Sus propuestas se han vendido como la representación más mercantilizable de la dramaturgia catalana contemporánea. Uno de los rasgos que los identifican es la ausencia de un texto preestablecido en el origen de su trabajo. Texto que puede aparecer en el espectáculo en algunos casos, pero que por su simplicidad hace fácil la exportación del producto. Eso, muchas veces, es considera-

do, además, por algunos gestores culturales como un buen ardid de mercado. Parece ser incluso, un tipo de teatro que entronca más con el espíritu de nuestro tiempo. Efectivamente, pienso que estos espectáculos demuestran la buena salud y la capacidad de venta del teatro catalán. Han logrado crear un público fiel y una demanda. Teniendo en cuenta sus diferencias específicas, son, sin duda, productos de un rigor y una pertinencia fuera de toda duda.

Pero esta gloria y fulgor del mal llamado «teatro visual», «teatro de gesto» o «teatro de imágenes», ha ido generando una tópicca y falsa confrontación con el también mal llamado «teatro de texto».

Efectivamente, la ausencia de texto o su reducción a la mínima expresión, posibilita una mayor legibilidad del producto y le confiere una capacidad de venta y una permeabilidad de la que difícilmente podrá gozar el teatro a partir de un texto.

Esto, topificado hasta la saciedad, se convierte en un mito. Y los mitos son, como sabemos, formaciones irracionales que tienen una gran eficacia ideológica. Es así como, llevados por la comercialidad de prescindir, digamos que aparentemente, del texto, los programadores y los gestores culturales acostumbrarán a apostar por este tipo de teatro y no por el otro. Sin querer admitir que todo el teatro es de texto y que todo el teatro es visual.

Muchos de los espectáculos del mal llamado teatro visual poseen un texto o una literatura implícitos de una convencionalidad, univocidad y un conservadurismo impropios de una práctica teatral que se pretende innovadora.

Aunque hay excepciones que confirman la regla, los políticos y los gestores culturales entienden poco o nada de teatro y mucho de sobornos libidinales electoralistas, y quieren dar una imagen permanentemente «moderna». Acostumbran a apostar por lo que ellos llaman teatro no convencional y radiantemente «moderno». Este teatro, para qué negarlo, de fácil legibilidad, es el teatro que el público pide, es el teatro que el imaginario colectivo necesita en la medida que desconoce o quiere desconocer otras posibilidades. No ha habido por parte de los políticos, inmersos en la fiebre de las respuestas inmediatas, programas de formación de público y de nuevos públicos: ni desde la escuela, ni desde la enseñanza secundaria. Ni de distribución ni de promoción de otras posibilidades de teatro. Sigue por hacer una política y una organización teatral, en mi autonomía y en todo el Estado. Ha de trazarse una necesaria e imprescindible red de conexión entre todas las comunidades que rentabilizaría los productos y mantendría en un contacto permanente a los creadores de todos los teatros posibles.

Esto choca en Catalunya con un Gobierno Autónomo que acostumbra a fundamentar su política cultural y teatral en marcar las fronteras que nos separan del resto de España y de todas sus comunidades. Además, los intereses del Gobierno catalán y sus tensiones con el Gobierno de Madrid hacen que difícilmente se pueda llegar a una voluntad de promoción e intercambio mutuo.

Los directores del llamado teatro de texto, puestos así, yo preferiría llamarlo orgullosamente «teatro literario», lo tenemos bastante crudo. Si todo va bien, en Catalunya podemos hacer un máximo de veinte bolos. El simbólico cierre de fronteras pujolista nos aleja de la realidad del resto del Estado. Dispuestos a vencer la barrera del idioma haciendo una versión castellana del espectáculo, tendremos que entrar en unas redes de distribución que desconocemos y que creo, vosotros lo sabréis mejor que yo, tampoco acaban de funcionar. Y no sólo nuestra conexión con las comunidades castellano-parlantes de España, sino también con el País Valencià y las Balears, donde se habla catalán.

En un coloquio entre directores catalanes, Joan Anguera, actor y director de una de las compañías más interesantes de Catalunya, *La Gàbia*, de Vic, decía: «Quiero que, trabajando desde Catalunya, tenga la posibilidad de salir con mi producto a cualquier otro país. Cuando habláis del poder de la Administración y de la industria, yo pienso que tenemos un Gobierno de tenderos que, teóricamente, debería saber vender, pero, curiosamente, en lo que a teatro se refiere, lo que nuestro Gobierno hace es comprar. Está haciendo lo contrario de lo que él mismo propone. Se está gastando mucho en importación cuando, teatralmente hablando, hay aquí productos de calidad semejante o superior. No estoy en contra de que vengan espectáculos de fuera, pero hay una verdadera inflación de montajes internacionales que los espacios institucionales presentan cada año, y no saben hacer lo mismo con nuestras creaciones.»¹

El tener o no trabajo como director de escena en mi autonomía estará en relación directa con los deseos que tengamos de colaborar o no, siempre y cuando estemos capacitados, nos interese y tengamos tiempo para hacerlo, con la política de control teatral social-vergente. Trabajaremos regular o irregularmente siempre que tengamos olfato suficiente para que nuestras propuestas puedan ser asimiladas por los programas, invisibles pero evidentes, de los dos partidos que diseñan los sobornos libidinales que consideren más adecuados para vender una imagen mejor a sus potenciales electores. Aunque en nombre de la libertad creadora esta aseveración pueda llegar a herir nuestra vanidad, debemos saber que el Gobierno y las municipalidades social-vergentes sólo acostumbran a producir y a promocionar, aquello que dignifique, prestigie y respete los puntos de vista o la ideología que los dos partidos en el poder defienden ante el conjunto social de votantes. La evidencia se impone. Como dice Félix de Azúa:

«Creyendo huir del Patrono, los artistas se colaron en la oficina de ventas y ocultaron sus cabezas bajo las faldas de la secretaria, una especialista francesa. Por esto el arte moderno ha llegado a su fin. El éxito le pesa demasiado.»

Tan desconcertante resultado coloca al artista moderno en la siguiente paradoja:

A) O bien el artista moderno es la parte prescindible de la obra de arte, ya que, haga lo que haga, siempre acertará; está determinado a acertar. O lo que es igual: no es él quien decide los contenidos del arte, sino el conjunto social y sus voceros profesionales, de manera que su obra sólo se califica de «artística» cuando le conviene al conjunto social.

B) O bien la parte prescindible es la misma obra de arte, ya que la sociedad acepta lo que sea, con tal de que la garanticen sus especialistas, esa tribu o casta llamada «artistas», a la que es preciso afiliarse para luego hacer cualquier cosa, con tal de que sea cara.

En el primer caso, el artista-Cassandra es un intermediario entre el objeto artístico y la sociedad; como un locutor de TV es un intermediario entre el acontecimiento y el pueblo, no crea él la noticia, se limita a transmitirla (y en ocasiones transmite acontecimientos contradictorios sin que por eso sea tachado de mentiroso). De manera que las obras de arte da igual que vayan firmadas o no, pues de hecho son tan anónimas como las de Egipto. Firmarlas sería como firmar las noticias. El artista es un funcionario de la Revelación. Pero la Revelación sólo lo es cuando la acepta el Estado. No hay nada propiamente del artista en la obra de arte. El artista es un esclavo del Estado, pero el Estado no debe (ni puede) concederle el menor valor.

En el segundo caso, el artista-cortesano es un especialista preparado por la sociedad para que produzca unos objetos que esa sociedad considera útiles a afectos rituales, del mismo modo que organiza procesiones, desfiles, fiestas populares, elecciones de reinas de belleza, divulgación de vidas privadas abyectas, etc. En cuyo caso la obra de arte ha de ir firmada ya que el único soporte que posee es el soporte de la firma. El artista, claro está, debe complacer a la sociedad, ya que se trata de una función tribal, de reconocimiento entre grupos y clases, por lo que está obligado a producir unos objetos que no tengan nada de sorprendentes, pero que no parezcan, que lo simulen. Debe producir objetos para todas las familias, bajo el disfraz de lo único y original.»²

Divididos en directores de escena-cortesanos o directores de escena-Casandras en mi autonomía, tan moderna y tan antigua es estas cuestiones como Hollywood, un director de escena es considerado en función de la cantidad de soborno libidinal que haya evacuado en su último espectáculo. Es decir, según rentabilicemos, no tanto el dinero, como el valor de la operación de prestigio. Por supuesto, esa nimiedad no estará, ni mucho menos, relacionada con la mucha o poca calidad de nuestra propuesta, ni con la imaginación que hayamos desbordado en la puesta en escena o en la dramaturgia, ni con la meticulosidad o la zafiedad en el trabajo de dirección de actores, ni siquiera dependerá de si hemos gastado mucho dinero o no, sino de una faídica constelación a la que podríamos llamar «el momento adecuado» formada, la mayoría de las veces, por valores totalmente ajenos a la especificidad del propio espectáculo, unos componentes míticos no controlables, si no queremos acabar paranoicos, que tienen que ver con las presiones y relaciones entre el conjunto social que recibe el espectáculo. El hecho de que el cuerpo social lo mire y



De arriba a abajo: Eduardo Alonso, Dorotea Bárcena y Xulio Lago, recogen sus carnets de asociados de manos de Josep Montanyés y Juan Antonio Hormigón. (Foto: Francisco Oti).

lo acepte y lo aplauda tampoco dependerá de que les haya gustado, o en todo caso no solamente de ello. Como dice Azúa: «La voz del público siempre es Verdad, aunque sus portavoces sean unos sinvergüenzas.»³

Con la llegada al poder de Convergencia en 1980, existía una elaboración de ciertos proyectos de ley de teatro por parte del Partit Socialista Unificat de Catalunya (PSUC) desde donde empezar. En el primer postfranquismo, la profesión teatral barcelonesa había dado muestras de una admirable energía que, poco a poco, por falta de organización y de soporte político fue cayendo en saco roto. El Teatre Lliure era un modelo a tener en cuenta como compañía estable con voluntad de servicio público y llevaba ya cuatro años de continuidad. El PSUC, el 13 de Mayo de 1982, presentó una propuesta de ley de teatro en el Parlament que fue rehusado con un resultado de 54 votos a favor (PSC y PSUC) y 62 en contra. El Gobierno convergente había creado el Centre Dramàtic de la Generalitat, que era y es una institución con unos límites presupuestarios y de gestión absolutamente insuficientes para cubrir las ofertas y las demandas de la sociedad catalana, y había dado subvenciones, pero continuaba sin tener una política teatral. El PSUC argumentaba que «a la política cultural del Consell Executiu le faltaba un hilo conductor, estaba hecha de pequeñas acciones puntuales que no tenían un hilo conductor que apuntara a la reconstrucción nacional de Catalunya». La propuesta de ley tenía sus raíces directas en un *Proyecto de política teatral* publicado por el PSUC en Enero de 1978. Estaba en contra de una política de subvenciones, del monopolio teatral centralista de Barcelona, etc. Sin dejar de potenciar todo lo existente, proponía toda una serie de órganos, consejos intercomarcales, un consejo general de teatro, centros dramáticos en cada demarcación... Una gran descentralización donde los consejos intercomarcales de teatro asumieran la responsabilidad de establecer y ejecutar la política de su demarcación. El consejo general de teatro tendría funciones de asesoramiento y coordinación, etc.

Convergència i Unió alegaba, rehusando el texto, que el teatro es un servicio público y que el Gobierno había de garantizar su acceso sin trabas pero sin entrar en el terreno de la libertad, sin intervencionismo, sin burocracia y sin anquilosamiento ideológico; y explicó sus realizaciones hasta la fecha entre las que se encontraba el Centre Dramàtic de la Generalitat, proyectos de temporada fuera de Barcelona, un ciclo de teatro de investigación y nuevos lenguajes, y una política de ayuda profesional... Es decir, seguir con lo que había y se criticaba. El dramaturgo Jordi Teixidor, miembro del comité de elaboración de la ley, escribía que estaba claro que el Gobierno convergente no quería Ley de Teatro, que prefería gobernar por decreto sin tener que obligarse a unas directrices. Tener una Ley de Teatro quería decir disponer de unos objetivos a medio y largo plazo, unos criterios básicos y hacerlos efectivos; mientras que no tenerla quería decir cambiar de política al cambiar de Gobierno, sin construir nada sólido.⁴

A raíz del intento de censura de nuestra obra *Els Beatles contra els Rollings Stones*, mi admirado y malogrado Xavier Fàbregas dimitió como Jefe de Servicios de Teatro de la Generalitat. En Marzo de 1982 escribía en *Pipirijaina*, medio año después de su dimisión:

«Unas personas a las que conocía desde hacía años, que habían sido compañeros de trabajo en el campo cultural, desde el momento en que toman asiento en un cargo político, comienzan a comportarse movidos por la presión de las prioridades como alguien que hubiera perdido de vista la presencia de las "posterioridades". A partir de aquí, el conflicto engendró desconfianza: los hombres de cultura convertidos de manera improvisada en políticos, -y éste puede ser uno de los fallos-, empiezan a elaborar una lista de prioridades teatrales sin consultar a nadie, ya que nadie compartía sus temores (...) A medida que la metamorfosis de los antiguos hombres de cultura llegaba a un estado avanzado, el teatro se fue convirtiendo en su mayor preocupación. Sobre todo porque ni el consejero de Cultura ni el Director General de Actividades Artísticas y Literarias habían estado nunca al corriente de lo que se hacía en los escenarios, ni de lo que ocurría en sus alrededores (...) La chispa surgida a raíz del estreno de *Els Beatles contra els Rollings Stones* se sitúa, pues, dentro del estado de cosas que he descrito. De un lado la necesidad de control sobre la cultura, que los cargos políticos ejercían cada vez de una manera más directa, y de otro el miedo de que estallara un escándalo. Un escándalo que podía provocarse por la causa más nimia: por ejemplo, que algún prohombre de la Generalitat se pudiera sentir molesto ante una palabra grosera escanciada en el escenario oficial. Ya que si los políticos improvisados se sentían cada vez más aislados frente a los intelectuales, no conseguirían, a su vez, ganarse la confianza de los políticos de oficio (...) Cuando tomé posesión del cargo de Jefe de Cinematografía y Teatro de la Generalitat, -continúa Fàbregas- una de las primeras medidas que adopté fue la de someter a estudio los documentos de los que disponíamos en esta materia: los documentos sobre ordenación teatral elaborados por el Congreso de Cultura Catalana, el Institut del Teatre y el PSUC. Por suerte los tres proyectos coincidían en los puntos fundamentales y podían servir de base para la redacción de una futura ley de teatro. Sin embargo, al poner en marcha los mecanismos necesarios para llegar a una redacción democrática de la futura ley, la cuestión fue considerada poco urgente por parte de los cargos políticos, había más prisa en levantar telones, aunque no se supiera a ciencia cierta qué habría que presentar una vez los telones estuviesen levantados (...) Pienso que ahora, después de un año y medio de rodaje, la Consejería de Cultura ha de poner fin a la desconfianza de los políticos hacia los hombres de teatro, y también a la desconfianza en sentido contrario, que ha aumentado últimamente. Abrir un teatro, repartir unas subvenciones para que la gente se tranquilice y deje de incordiar, no es ninguna solución. Es salir del paso y basta.»⁵

Estas citas retrospectivas de hace once años quizá os pueden resultar un poco antiguas, pero ayudan a clarificar en gran medida el posterior desarrollo de los hechos hasta los tiempos actuales. Aquellos fangos trajeron esos lodos. Es mirando hacia atrás como podemos explicar el presente y es ésta una de las principales razones de mi vocación teatral.

No quisiera dar a entender que el escándalo del intento de censura de nuestro espectáculo es el motivo de la política pos-

terior de los convergentes. Pero sí que en aquel momento, como escribía Fàbregas, «el escándalo favoreció puntualmente la generosidad, siempre relativa, de la Generalitat». Ya Boadella había estrenado antes *Operació Ubú* en el Teatre Lliure, donde se presentaba una visión higiénicamente bufonesca de nuestro President. «¡Ni un real al Lliure!», era el grito de guerra que Fàbregas escuchó durante semanas en los despachos de la Consejería de Cultura. Y eso cambió: después de *Els Beatles contra els Rollings Stones*, por ejemplo, se otorgó al Lliure la más sustanciosa de las subvenciones que se le había concedido hasta entonces. Xavier Fàbregas avisa ya en aquel momento «la profesión teatral, si se presenta unida puede constituir un grupo de presión importante dentro del ámbito de una Consejería de Cultura como la nuestra. Lo único que hay que evitar es la tentación de dejarse comprar por un plato de lentejas "bíblico".»

Los platos de lentejas siguieron, y siguen por supuesto, en la política de repartos más o menos arbitrarios de subvenciones. Política del «divide y vencerás» que siguió y sigue ocultando una voluntad de indiferencia e indefinición programática y legislativa. Personalmente he de decir que aunque algún funcionario convergente afín al suceso del intento de censura iba diciendo por ahí que nunca más volvería a montar en Catalunya, y mucho menos patrocinado por la Generalitat, el talante democrático de los posteriores directores del Centre Dramàtic ha posibilitado que montara tres espectáculos más en el Teatre Romea y tres en otros teatros en régimen de co-producción. Además, con una cierta continuidad, recibo un plato, no de lentejas, sino de migas, en el reparto de subvenciones para las posibles producciones que hago con mi equipo.

Lo que sí es cierto es que el Gobierno convergente tolera muy mal la diferencia de opinión y la conflictividad, y confía muy poco en aquellos que no son afines a su ideología, a su partido y a su punto de vista de reconstrucción nacional. Ya cuando intentaban persuadirme de que accediera a cambiar lo que ellos consideraban palabras y expresiones malsonantes de nuestro texto, lo hacía vendiéndomelo como un símbolo de sacrificio y servicio a la nación catalana, y a su exigencia puritana del «bien decir» y del «bien escribir» con el que intentan, día a día, normativizarnos. Ellos entienden cualquier punto de vista contrario a su homogeneizadora ideología conservadora como disidencia anticatalana. Respecto al problema de la normalización lingüística tienden a confundir lengua e ideología probablemente por una ahistórica identificación con el enemigo franquista. Como dice sabiamente el Grup d'Estudis Catalans:

«Una lengua no es una verdad revelada ni se posee por inmanencia divina. En nombre de la defensa de un concepto abstracto de pureza se puede llegar a negar su evolución natural. Eliminando barbarismos, acción en algunos casos muy oportuna, podemos acabar cargándonos la historia. Una lengua y una cultura normales se hacen a partir de su capacidad de asimilación e integración; nunca de un afán de discriminación y de un voluntarismo medievalizante y sincrónico. Basta con mirar a nuestro alrededor. Los filólogos con carnet "convergente, se supone" tendrían que tenerlo en cuenta a la hora de establecer un modelo de lengua "nacional". Las dos opciones son claras: o se continúa el



Un momento de charla, entre Jaume Melendres, Juan Francisco Marco (Director General del INAEM), Santiago Sueiras, Pau Monerde, Joan Ollé, Helena Pimenta y Antonio Malonda. (Foto: Francisco Oti).

proceso de inventar un catalán de nadie para después imponerlo jacobinamente a todos desde el poder, como si aún viviéramos en la época de la formación de los grandes estados europeos y se jugase a pasar de nación oprimida (lo que somos) a nación opresora (lo que la experiencia histórica nos ha enseñado a no querer ser) o bien se parte de la más estricta realidad: la formación de la lengua "nacional" a partir del dialecto que tiene mayor peso demográfico, económico, cultural y social. (...)

La lengua no es un problema de sentimientos ni de nostalgias, sino de práctica cotidiana. ¿Se han parado a pensar los gobernantes de nuestro país en las consecuencias que nos puede reportar la elaboración y posterior aplicación, de un modelo de lengua desfasado de nuestra realidad inmediata? ¿Se quiere realmente que Catalunya sea una tierra de asimilación en todos los órdenes y, por tanto, también en el lingüístico? ¿O se prefiere que la lengua sea un agujero cerrado apto sólo para iniciados? ¿Un agujero al que, como si de una sociedad secreta se tratara, no tuvieran acceso aquellos ciudadanos que han venido a proveer de mano de obra la gran Catalunya? Nos horripila pensar que estos ciudadanos sólo han venido a trabajar y a callar. La elaboración de un modelo de lengua auténticamente "nacional" también les ha de tener en cuenta si se quiere superar el parche que supone el bilingüismo.

Una lengua "nacional" tendría que buscar los puntos de contacto, no los que presuponen la diferencia por la diferencia. Y estos puntos de contacto, aunque a algunos les pesen, existen. Todos hablamos latín vulgar.»⁶

Antes de la llegada de Pujol al poder, existía un catalanismo democrático que interrelacionaba diferentes ideologías. Convergència ha potenciado toda una manipulación mítica que la sociedad civil catalana acepta con su voto. Un nacionalismo conservador que se fundamenta en magnificar los rasgos diferenciales, en función de la búsqueda convulsiva de la identidad y la tradición. Esta manipulación mítica de símbolos y ritos enraizados en el imaginario colectivo va a homogeneizar Catalunya intentando bloquear y borrar cualquier voluntad de confrontación, sin querer aceptar que un pueblo es un conjunto de clases y de grupos sociales que lo componen.

Ante la desconfianza ideológica que los hombres de teatro merecían a los convergentes, gentes que sólo les traían conflictos y dolores de cabeza, siguieron con la política de las lentejas para que no se diga, y se fueron a buscar a Flotats, a modo de salvador de nuestro teatro, ofreciéndole la dirección de un Teatre Nacional y una coyuntural compañía no estable.

El sentido de la oportunidad del prestigioso Peter Brook respecto a *Bouffes du Nord*, combate desde la misma esencia del teatro esa visión de perpetuidad mineralizadora del costósísimo Teatre Nacional, diseñado por Ricardo Bofill y que exhibe pavorosamente la ignorancia que tienen los políticos sobre las verdaderas exigencias del teatro actual:

«Tomamos dos decisiones: primero mantener el teatro exactamente en el estado en que estaba, no borrar el más mínimo trazo de los cien años de vida que habían pasado por él; segundo revitalizarlo cuanto an-

tes. Nos habían dicho que era imposible. Un funcionario del Ministerio nos dijo que conseguir dinero y la habilitación tardarían al menos dos años. (...) Seis meses más tarde inaugurábamos con *Timón de Atenas*. (...) Mantuvimos las viejas butacas de madera de las galerías, sólo que ahora las barnizamos. Durante las primeras funciones hubo gente que quedó literalmente pegada a sus asientos y tuvimos que pagar indemnización a un par de damas iracundas, furiosas porque no habían tenido más remedio que resignarse a perder parte de sus faldas en la butaca. Afortunadamente, los aplausos fueron muchos, tantos que, no tan afortunadamente, amenazaron literalmente con echar la casa abajo.»⁷

Cuando las salas de teatro cierran, cuando año tras año recibimos subvenciones misérrimas, cuando cada vez van quedando menos espacios para enseñar nuestras propuestas, el Gobierno de Pujol se inventa una Companyia Flotats y un anacrónico modelo de Teatre Nacional decimonónico, asfixiando poco a poco cualquier otra iniciativa. Se ofrece a la Companyia Flotats una permanente promoción y unas posibilidades de producción absolutamente desproporcionadas en comparación con las del resto de compañías del país. Como no nos cansamos de repetir, sería necesario pensar en el modelo del Teatre Lliure para plantearse una red de teatros semipúblicos, compañías que ayudarían a reinventar un tradición más heterogénea, menos oficialista y con un criterio realmente democrático. Por trayectoria personal y vitalidad existen en Catalunya equipos de actores, escenógrafos y directores que hemos reclamado espacios para

poder demostrar a tres o cuatro años vista lo que sería una política verdaderamente descentralizadora, con una promoción y una red de distribución e intercambio debidamente organizadas. Pero esta realidad potencial no entronca con el deseo de normalización y control ideológico y económico de los convergentes.

Por otra parte, las guerras entre el Gobierno convergente y el Ayuntamiento y la Diputación socialistas imposibilitaron en Catalunya un pacto cultural que hubiera rentabilizado los esfuerzos en política cultural y teatral de una manera inter-institucional. Desde entonces, cada institución va a la suya.

Los socialistas tampoco lo hacen mucho mejor. Si la política convergente opta por una manipulación mítica fomentando el aspecto sentimental, folclórico y la voluntad de «grandeur» nacional, los socialistas, como contrapartida, juegan hasta la saciedad con la imagen, el diseño y lo vanguardístico a la moda. Unos y otros no dejan de ser la cara y la cruz de la misma moneda. Unos promocionan la norma y otros su transgresión. Los gestores culturales socialistas, con los exiguos presupuestos que dicen tener, van a primar los espectáculos de importación y no acostumbran a distinguir entre sus gustos personales y su responsabilidad cultural de producir y divulgar las creaciones del país. Vendiendo cosmopolitismo, no confían en ningún proyecto propio, y en vez de incentivar la creación autóctona importan mecánicamente producciones de París, Londres o Nueva York. La calidad y la continuidad de muchos equipos de profesionales catalanes no tiene nada que envidiar a la de esas propuestas. La diferencia radica en que ellos han podido trabajar con unas infraestructuras y una organización promocional incentivada en muchos casos por la política

cultural de sus países, que aquí no existe ni existirá si seguimos en manos de funcionarios tan provincianos y snobs. Bloquear la posibilidad de ofrecernos una continuidad de trabajo es un producto del ansia de notoriedad de los políticos, pero también una mala administración de las disponibilidades públicas para la creación de riqueza y riqueza cultural.

Esa desconfianza de los políticos hacia los propios creadores ha ido generando toda una «mafia» de directores de espacios municipales institucionales, programadores de teatros públicos, dinamizadores de ayuntamientos... Una red en la que no dejan de colaborar gacetilleros de prensa, creadores de estados de opinión y empresas de distribución privadas, que, en la confusión existente, producto de la falta de legislación y de una organización profesional, se han ido amandinando y, transformados en temibles «programadores creativos» que asentados en sus sillones, van renovando contratos temporada tras temporada por enchufismo o por pereza de sus superiores. Programan según criterios radiantemente subjetivos o desde ópticas de mercado, apostando sólo por aquellos espectáculos que ya tienen una fama creada y que no necesitan de la ayuda suplementaria de que normalmente gozan, gastándose el dinero en los ciudadanos privilegiando «performances» y «happenings» preferentemente extranjeros, acostumbrando a excluir de la creación a los profesionales del país.

Pienso que tanto en mi comunidad como en otras que conozco, los políticos se van sacando de la manga comodines, y son absolutamente reacios a una voluntad legislativa, lo que propicia la confusión. Sería bastante simplista atribuirles a ellos todas las culpas y lavarse las manos. Seguramente, si

tuvieran que enfrentarse a una profesión más organizada, con verdadera capacidad de presión, y a una legislación a la que remitirse, estos desmanes no existirían. Tendrían un proceder y un estilo menos absolutistas. Habría menos «alcaldadas». En el miserable «divide y vencerás», en el privilegiar a unos para excluir a otros, se propicia una profesión insolidaria, atomizada e individualista. Y para colmo, nos acomplejan argumentando que son tiempos de crisis: «Una auténtica crisis del teatro no acarrearía nada a nadie, mientras que la «confusión», si se hace pasar por crisis del teatro, se convierte en título de renta en manos de los confusionarios». Ya lo decía Eduardo en El arte de la Comedia.

1 Joan Anguera: «Taula rodona. Vuit directors que busquen no se sap què». Rev. *Escena*, nº 8 pág. 32. Barcelona, 1990.

2 Félix de Azúa: *El aprendizaje de la decepción*. pág. 41. Ed. Pamiela Pamplona, 1982

3 Idem, pág. 39.

4 María Gispert: «La política teatral i el Teatre Nacional». Rev. *Escena*, nº 4. pág. 8. Barcelona, 1989.

5 Xavier Fàbregas: «El día que unos hombres de cultura llegaron a políticos de oficio», *Pipirijaina*, nº 21. 1982.

6 GEC: *El barco fantasma*, Carles Camps y Josep M. Fulquet, «De causis linguae: cornuts i pagar el beure» Llibres de l'Index, Barcelona, 1992.

7 Peter Brook: *Provocaciones (The Shifting Point)* Ediciones Fausto, Buenos Aires, pág. 170.



Manuela Domínguez, como cicerone, explica Santiago a los integrantes del congreso. (Foto: Rosa Briones).

Existe en Portugal una entrañable empresa cuya condición estatutaria ignoro, que responde a la sonora denominación de «Corpo de Bombeiros Voluntarios».

Dicho cuerpo no sólo tiene como misión y objetivo las cuestiones relativas al fuego, tal y como el nombre pudiese indicar, sino que, por el contrario, la relación de asuntos en los que interviene es tan extensa que no en vano son «a gloria da filantropía portuguesa».

«O Bombeiro Voluntario», verdadera institución en el Portugal salazarista y aún en el de hoy, puede apagar el incendio y propiciar una terapia de choque con el pirómano, salvar a un jovencito de morir ahogado a costa de su propia vida y no satisfecho con ello, llevarlo a su casa y echarle tremenda bronca a su padre por no vigilar los pasos del rapaz.

Sospecho que ha de existir un riquísimo anecdotario sobre esta figura tan entrañablemente portuguesa, obligada como está a entrenar, intuir, disponerse a resolver eficazmente cualquier emergencia que se presente en su comunidad.

Cuentan, y yo lo creo, que en una ocasión, un gobernador civil, de visita protocolaria por algún pueblo perdido del norte de su jurisdicción se dirigió a uno de estos hé-

la chistera... Y todo eso envuelto, de paso, con el papel de ideólogos, o si no tanto, por lo menos, con el de encantadores de serpientes.

Y no podía ser de otro modo. A nosotros, igual que a aquel «Bombeiro Voluntario», también nos obligó nuestro padre.

O alguien parecido.

Me explico: cuando allá en el año 1973 se puso en marcha todo el movimiento teatral en Galicia que hoy ha propiciado que estemos todos juntos aquí, en Traslalba, nuestro proyecto personal y colectivo no era posible desvincularlo de su propia condición de instrumento, arma, decíamos entonces en terminología al uso. El teatro era un modo, como otros muchos, de luchar por la liberación nacional de Galicia. Hacíamos nuestra aquella reflexión de Amílcar Cabral de que la lucha de liberación nacional era, por encima de todo, un acto de cultura.

Nosotros la planteábamos en términos teatrales. Y ese compromiso con el país y con su destino era la metáfora de nuestro padre. Era este padre-país quien nos obligaba, nos impelía a ser «bombeiros voluntarios».

Desde esas pautas fundacionales hay que entender el devenir del teatro gallego. Y todos nosotros, los directores de escena, la mayoría de los cuales hemos vivido aquel proceso y asumimos la mayor parte de la responsabilidad ideológica de todo aquello, hemos tenido que ir aprendiendo a configurar una estrategia que desde luego ha atravesado por múltiples vicisitudes, pero en lo que resulta esencial, los directores de teatro de Galicia que yo conozco, difícilmente plantearán hoy en día otro discurso para su teatro que no pase por un posicionamiento irrenunciable del idioma gallego como norte y guía de su actuación.

Tal es así que la del teatro debe de ser la única manifestación cultural gallega no sometida a tentaciones bilingües; diglósicas, me puntualizaría un sociolingüista perfectamente ortodoxo.

Así pues es en ese contexto originario desde donde debemos comprender las bases de nuestra actuación.

El teatro gallego, y con él nosotros, los directores de escena, surgió instalado en el interior de una cultura de resistencia. Nos posicionamos. Fuimos tercios. Y resistimos... Y aquí estamos. ¿Y ahora qué?

La configuración del Estado de las Autonomías abrió en su momento un proceso que en lo que respecta a Galicia y atañe a los Directores de Escena ha venido resultando de complejo diagnóstico.

Ya no se trataba, ya no se trata de organizarse para resistir. Eso es relativamente fácil.

Se trata de organizarse para reclamar, proponer, idear, llenar de contenidos y rigor el proyecto general de la que es nuestra pasión: el teatro. Por lo menos intentarlo. Esa es, finalmente, una de las responsabilidades que no podemos delegar. Si me permitís la pedantería cito a Elliot para expresarlo: «Es nuestro el intento, lo demás ya no nos pertenece».

Tengo para mí que a lo largo de estos años de autonomía hemos perdido demasiado tiempo cargando las tintas para adjudicarnos errores y repartir culpas unos a otros. No quiero trasladar a este Congreso una visión pesimista de lo que ha venido siendo nuestro diagrama teatral (eso lo arreglamos en casa) pero sospecho que no po-

EL TRABAJO DEL DIRECTOR DE ESCENA EN LAS AUTONOMIAS:

«BOMBEIROS VOLUNTARIOS»

Por Manuel Guede Oliva(*)

(Foto: Rosa Briones).



* Director del Centro Dramático Galego

ros anónimos y le preguntó por qué había decidido hacerse «bombeiro voluntario»:

— Porque me obrigou o meu pai —contestó con contundencia y candor el susodicho.

Con todos estos antecedentes creo que no sería mala ocasión ésta para sugerirle a la directiva de la ADE que se ponga en contacto con algún representante de esta institución y le solicite los estatutos con la finalidad de incorporar los objetivos de este Cuerpo a los de la propia Asociación de Directores.

Porque a mí se me antoja que, al menos en Galicia, nosotros, los directores de escena hemos sido y somos, fundamentalmente, «Bombeiros voluntarios».

La condición de voluntarismo que ha rodeado nuestra práctica, la multiplicidad de cometidos, la dimensión polifacética a la que nos vemos obligados, hace de nosotros unos entrañables «bombeiros voluntarios» capaces de servir en nuestra comunidad correspondiente para las más extraordinarias y prolíficas acciones. Al lado, o mejor dicho, antes de poder estar en condiciones de ejercitar nuestro oficio, nos hemos visto obligados a suplantar. Y hemos suplantado, qué remedio, hemos suplido al productor, al dramaturgo, al actor, al escenógrafo, al técnico de luces, al de sonido, al tramoyista, al programador, al gerente, al concejal de cultura, al representante de la comisión de fiestas, al empresario teatral y al mago de

cos de nuestros particulares trapos sucios — como el patio de mi casa— son comunes a otras Comunidades Autónomas. Ya sé que decir esto no arregla nada, y mal de muchos, epidemia. Simplemente vengo a constatar un hecho.

Dice un director de teatro gallego, amigo mío, y dice bien, que en nuestro país todo lo relativo al teatro es necesario siempre medirlo en décadas. Se refiere al esfuerzo que representa todo cuanto tenga que ver con la gestión teatral, con la normalización de ciertas obviedades. No tiene nada que ver el tiempo y la circunstancia a la que se refiere este amigo mío con ese otro tiempo en el que se inscribe el realismo mágico.

Para ejemplarizar: si parece obvio que un país con una cultura tan singularizada como la nuestra y un idioma propio debería de mantener y proteger con todo el mimo institucional posible un centro de formación teatral, esto, si se produce atravesará primero por la década de discutir si es conveniente o no su existencia. Y otra década para concluir qué existencia es la más conveniente.

Podría seguir enumerando obviedades, pero como ese amigo mío se encuentra pre-

sente en el congreso, puede hacerlo él mismo.

De todos modos y en lo que se refiere a la profesión teatral de este país hay que afirmar que esta no ha eludido sus responsabilidades. Esta profesión, y en la mayor parte de las ocasiones, con los directores de escena en su vanguardia, ha propiciado, a principios del 89, la creación de la Asociación de Actores, Directores y Técnicos de Escena de Galicia.

Agrupar a los actores, directores y técnicos de escena para la defensa de sus intereses profesionales, el asesoramiento y gestión de sus asociados mediante las acciones jurídicas necesarias de todas aquellas cuestiones de trabajo cooperativo, social, fiscal, sobre la propia imagen o cualquier otra cuestión relacionada con la profesión del Asociado: captación de trabajo para sus asociados... son, entre otras las finalidades expresas con las que se constituyó dicha Asociación, que en la actualidad cuenta con un número próximo a los sesenta miembros.

De igual modo y en diciembre de 1991 se constituyó oficialmente la Asociación de

Compañías Profesionales de teatro de Galicia, organización que incorpora a trece compañías e instrumento destinado a defender delante de la Administración todos aquellos aspectos derivados de la producción y distribución teatral en Galicia.

Quien os está hablando vincula en estos momentos a su condición de director de escena la eventual circunstancia de Director del Centro Dramático Galego, otra manera más de ejercitar la función de bombeiro voluntario. Al mismo tiempo desarrolla en el IGAEM la función de asesor en materia teatral. Es conveniente indicar que el IGAEM, organismo autónomo de reciente funcionamiento al cual está adscrito el Centro Dramático Galego es el instrumento al que la Ley de Creación le adjudica la función de desarrollar todo lo que compete al Teatro, a la Música y a la Danza.

Quien os está hablando debe confesar ya su delicado papel en este territorio del medio —que es justamente donde se llevan los palos—.

Por lo tanto, a estas alturas teme que su propia situación personal provoque la humana tentación de hacer juicios de valor y reflexiones excesivamente parciales, y por lo tanto, honestamente, después de dejar constancia de las múltiples maneras de ejercitar de bombero voluntario me propongo ya desenchufar la manguera y que mis compañeros de Galicia complementen, incorporen argumentos, disientan o desmientan todo lo que vengo a expresar aquí. Y con lo dicho ya me callo, no sin antes declarar que de volver a nacer tomaría la firme decisión de hacerme «bombeiro voluntario».



Dos momentos del homenaje a Valle-Inclán en el cementerio Boixaca. Arriba: Juan Antonio Hormigón mientras refería una curiosa anécdota valleinclaniana. (Foto: Rosa Briones).

EL DIRECTOR DE ESCENA EN EL ESTADO DE LAS AUTONOMÍAS: MADRID

Por María Ruíz

¿Ha supuesto algún cambio el Estado de las Autonomías para el ejercicio de la profesión de director de escena?

Sí, de manera muy notable, en aquellas autonomías que han asumido la puesta en marcha de los resortes necesarios para el fomento de la creación en todos o algunos sectores de las artes escénicas.

Lo que antes se fiaba a la iniciativa privada, con algunos apoyos institucionales, ha pasado a ser objetivo de las administraciones autonómicas, variando sensiblemente el panorama de sus respectivos territorios en lo que a producción escénica se refiere. Naturalmente los resultados son diferentes dependiendo de las diversas políticas seguidas y las situaciones preexistentes.

En Madrid ocurre algo especial. Siendo como era el principal centro de producción y exhibición, la nueva situación, lejos de suponer un mayor incentivo o estímulo para la producción, se ha traducido en una reconversión no planificada, debido tanto al desplazamiento de los centros de producción como a las nuevas características de un mercado dominado en la actualidad por los centros de contratación públicos.

No hay duda de que si la vitalidad del teatro en Madrid fuera razonablemente buena, el sector se habría adaptado a los tiempos que corren, porque eso es lo que sucede siempre: siempre algo está cambiando. En esta ocasión el cambio ha sido brusco, pero no tanto como para no ver lo que iba a suceder. Si no se ha reaccionado es porque el sector está deprimido, temeroso: el teatro no se siente necesario.

Se han perdido espectadores, se han cerrado locales, se produce menos.

Por todas partes se levantan voces que anuncian un negro porvenir y se reclama un cambio necesario.

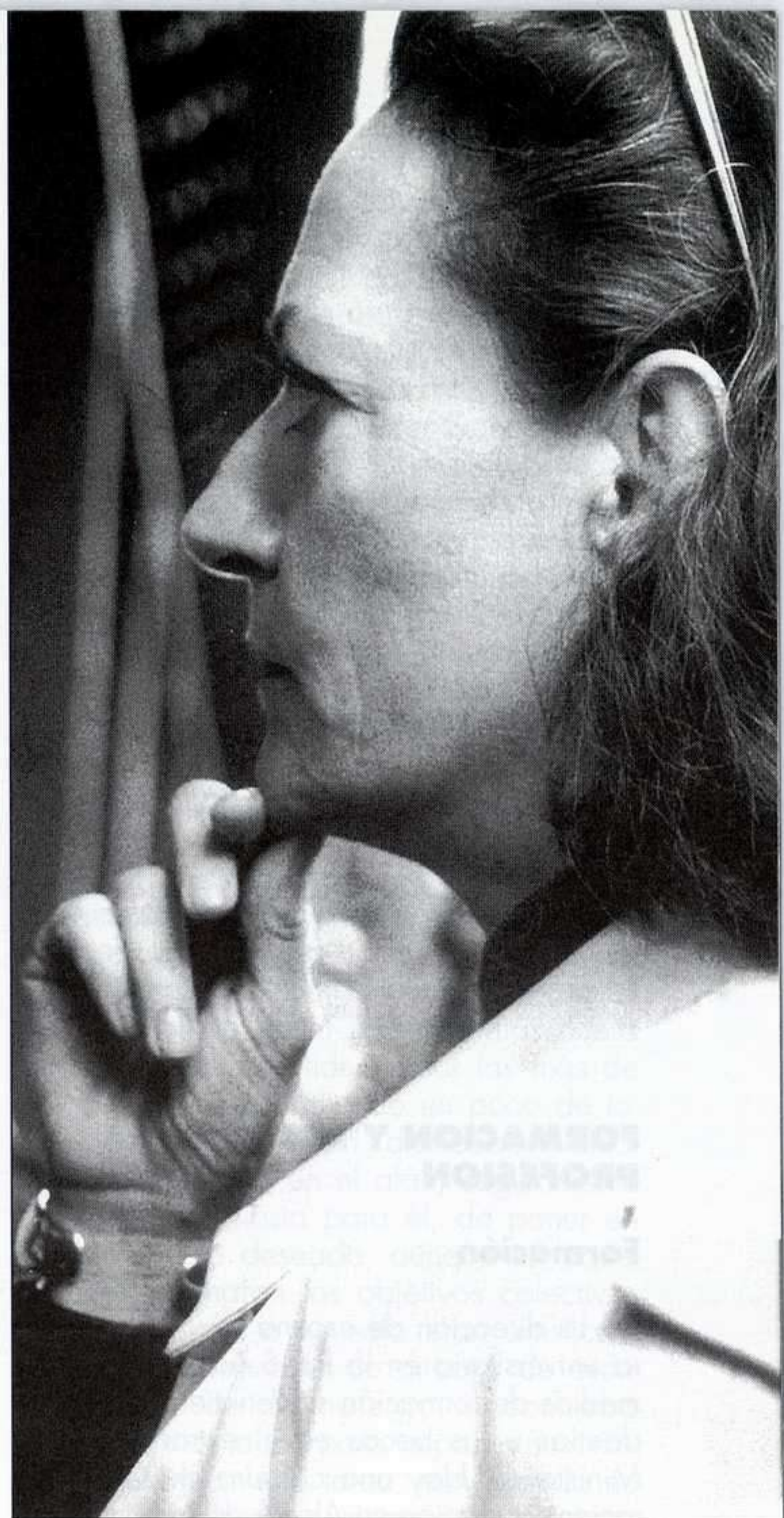
¿Qué inventar?

¿A quién acudir?

¿Empezar por dónde?

La experiencia como asesora de teatro de la Comunidad de Madrid me ha proporcionado una visión general de la que carecía hace dos años, que voy a intentar resumir desde el punto de vista del director de escena y sus recursos en la C.A.M.

Porque si bien es cierto que al ser una actividad creativa puede ejercerse en condi-



(Foto: Rosa Briones).

ciones desfavorables, sin que ello suponga necesariamente resultados peores (la necesidad aguza el ingenio... a veces), la labor del director de escena no puede desligarse del estado general de la profesión. Sobre todo en aquellas cuestiones que tienen que ver con el entusiasmo, el vigor creativo, la fuerza de los equipos, la íntima convicción de ser un artista trabajando entre tales. Toda esa parafernalia protectora que se desmorona en tiempos de indigencia.

Vamos al asunto:

En Madrid convergen las actuaciones directas (ésta es la diferencia con otras autonomías, por el momento) de tres administraciones coordinadas (precisamente ésta es una de las exigencias del sector) y de difícil coordinación, aunque este año se hayan sentado a una misma mesa para intentar solucionar este problema, a mi modo de ver insoluble.

¿Va el I.N.A.E.M. a coordinar con las otras dos administraciones el modelo de gestión de sus centros de producción afincados en Madrid, lo que incluye por supuesto las dinámicas interactivas con el sector?

Un centro público de producción, sea nacional o no, que no se conecta y activa el sector que lo circunda o no está compensado por una política global niveladora, actúa como un secante sobre el territorio en que está implantado.

¿Será éste uno de los factores causantes de lo ocurrido con la producción madrileña de los últimos quince años?

¿Por qué todas las compañías estables importantes de Madrid desaparecieron precisamente ante el auge de los Centros Nacionales de Producción, T.E.C., Gayo Vallecano, Goliardos, Tábano, etc.?

El I.N.A.E.M. propone un debate sobre modelos de gestión de teatros públicos de la mayor importancia para el futuro del sector.

¿Se puede o no realizar un análisis exhaustivo de lo que han sido estos centros y de los modelos posibles, sin olvidar los modelos semipúblicos en que se viene insistiendo desde hace años?

— Fundación José Luis Gómez.

¿Va a coordinarse el Ayuntamiento de Madrid en materia de teatro?

Desde luego no convoca ayudas y fuera de sus propios locales y los Veranos de la Villa, no creo que se plantee otras actividades o incentivos para el teatro.

¿Tomará la Comunidad de Madrid el necesario relevo en la dirección de la política teatral madrileña? La solución: el próximo congreso.

De momento atengámonos a las cuestiones que más afectan al desarrollo de nuestra profesión en la Comunidad de Madrid.

FORMACION Y ACCESO A LA PROFESION

Formación

La dirección de escena es ya una carrera universitaria en la R.E.S.A.D., y los otros medios de formación siguen siendo las ayudas y las becas en el extranjero (sólo Ministerio). Hay una cátedra de teatro de reciente creación en Alcalá de Henares, pero todavía no ha empezado a funcionar y no se conocen sus contenidos.

Acceso a la profesión

La A.D.E., en colaboración con la C.A.M., ha diseñado un proyecto, ya aprobado pero todavía no puesto en marcha, para jóvenes directores.

Se trata de subvencionar tres proyectos de director, totalmente elaborados, compañía y productor incluidos, tutelados por la C.A.M. —A.D.E.— Red de Teatros, con exhibición asegurada en Madrid y su red.

Hay otro proyecto similar para jóvenes autores, lo que incluye otros tantos directores que no necesariamente deben pertenecer a esta franja, pero que muy probablemente sean esto que se llama jóvenes directores y que en realidad quiere decir directores con alguna experiencia tanto en prácticas como en montajes profesionales, y no mayores de 35 años.

Nuevos locales

Esta es una de las batallas más importantes a librar. Porque abrir un local en Madrid es hoy por hoy una empresa titánica, como bien saben nuestros compañeros de Pradillo, Cuarta Pared, Triángulo, Mirador, Alfil, Teatro de Cámara, etc. Todos ellos abiertos por compañías estables que luchan por subsistir.

La C.A.M. tiene con las salas de pequeño formato una concertación aún insuficiente.

Es hoy el sector emergente del teatro en la Comunidad.

5 salas entre 3 y 5 millones de pesetas.

4 salas 1 millón de pesetas.

Muchos soñamos con un pequeño local donde poder realizar un trabajo de continuidad, concentrado y no sujeto a tantas pre-

siones; pero tenemos la enorme dificultad que supone llevarlo a cabo.

Locales de ensayo

La Unión de Actores lleva algún tiempo negociando la apertura de locales públicos para ensayo, lo que parece que se va a incluir en el proyecto del Nuevo Centro de Artes y Cultura de la Comunidad de Madrid.

Subvenciones y Concertaciones con compañías

Subvenciones: ANUAL / 50 millones
100 proyectos
26 subvencionadas (de los cuales 2 son infantiles) entre 1 y 3 millones

Concertaciones: 60 millones/120 bienales
11 compañías entre 1 y 11 millones anuales

Otras formas de financiación de proyectos como créditos blandos, política tributaria de exenciones, mecenazgo... son de momento asignaturas pendientes, y no sólo para la Comunidad de Madrid.

Todos sabemos lo que significaría para nosotros unas ayudas semejantes a las que da el Ministerio de Cultura francés bajo el epígrafe de «Proyectos de director».

Red de teatros

Potenciar la Red de Teatros de la Comunidad con todo lo que implica de equilibrio de territorio en materia cultural, ubicando algunos proyectos estables en los Centros Culturales, dotando a la Red de mayor presupuesto y objetivos más complejos, mejoraría nuestra primera red de distribución

Juanjo Granda y Manuel Canseco conversan durante el café.
(Foto: Rosa Briones).



de espectáculos. De hecho éste es un proyecto que está creciendo progresivamente, con algunos teatros importantes incluidos en la Red Nacional de Teatros Públicos, que prestan un excelente apoyo al sector en lo que se refiere a ensayos generales y estrenos, y que han empezado a coproducir y producir espectáculos.

Otras consideraciones

Teatro universitario y aficionado.

Uno de los síntomas más reveladores del estado actual del teatro es el Teatro Universitario y aficionado, prácticamente inexistentes en comparación con épocas ya remotas.

Parece que se notan algunos intentos y las aulas de las cuatro universidades se están reuniendo. Pero muy poco de aquel potente (no sé si exagero) teatro del que provienen tantos de nuestros compañeros.

Donde sí florecen los grupos de teatro es en las aulas de nuestros institutos, por la simple razón de que ahora el Teatro es materia optativa. Qué fácil, ¿no?

Cuando me puse en contacto con algunos profesores encargados del aula de teatro con objeto de establecer ayudas por parte de la C.A.M., me quedé sorprendida ante la posible cifra de 150 grupos de teatro. Eso sí, sin presupuesto ni dotación.

Precisamente una de las obras más interesantes que he leído este año ha sido escrita y dirigida por Fernando Doménech en colaboración con el profesor de Historia para el instituto Cardenal Cisneros, con algo así como 60 actores: *Los Brujos de Zugarramurdi*.

Sólo falta que el teatro adquiera importancia en los textos de literatura, para que surja de los institutos el público formado que necesitamos para nuestros espectáculos.

La penúltima cuestión y de la mayor importancia es la repercusión en los medios. También en esta pelea estamos metidos los directores junto a productores y empresarios de local y actores.

Es necesario que el teatro sea noticia, como producto de calidad. Espacios informativos específicos tanto de programación como de contenidos y personas. Sin recurrir a reclamos lacrimógenos, dirigidos al público en general. Es necesario devolver su prestigio al teatro. Quizá es un arte de minorías y la publicidad debe dirigirse a esas minorías.

Y esto me conduce a la otra cuestión que nos preocupa a los directores de la Comunidad de Madrid, y digo «nos» porque es una conversación mantenida con otros: la cuestión de la calidad en todos sus aspectos, la autoexigencia. Cuestión que debemos debatir constantemente, aunque los aspectos sociales y estructurales de la profesión absorban la mayor parte de nuestras energías. Elevar la calidad, recuperar el sentido de lo artístico y el trabajo bien hecho, cosa que no puede llevarse a cabo con la sensación de eventualidad permanente en que se ha convertido nuestro trabajo. Necesitamos estructuras estables en lo posible autónomas que normalicen la profesión y no nos hagan depender de la voluntad de quienes se encuentran en el puesto de decisión política.

Y por último, inventar algo. Tengo la impresión de que va a surgir algún invento. A alguien se le va a ocurrir algo, y puede que sea este mismo año. Como dicen en las Administraciones: «Muy bien, pero que no cueste.»

Hablar de la condición de director de escena en Euskadi es hablar de 15 historias distintas, 15 directores, 15 excepciones... pero con todo, yo quise encontrar una regla, algún rasgo común, dado que nuestro origen, nuestra formación y el desarrollo de nuestro trabajo están vinculados a un espacio geográfico con unas características sociales, políticas y culturales que necesariamente han de marcar una manera de hacer.

Me entrevisté con unos y con otros y algunos datos encontré para poder hacer ciertas generalizaciones.

Tengo que comenzar necesariamente haciendo historia, pequeña, porque la historia del teatro vasco actual es corta y se remonta tan sólo a principios de los 70.

Prácticamente toda la producción teatral de Euskadi desde entonces ha venido siendo realizada por los grupos independientes, término ya cargado de otras connotaciones, aunque con ciertas similitudes con el llamado «teatro independiente».

Pluralidad estética, ideológica, pluralidad en las formas de gestión, objetivos diversos... han ofrecido un panorama variado

- * Autodidactismo.
- Acusado sentido crítico y claro compromiso político y social.
- Vinculación a un lugar, casi siempre a través de un local de trabajo cedido por las instituciones municipales.
- Realización de prácticas afines, junto a la producción y exhibición de espectáculos: talleres, organización de programaciones, festivales, cursos de aprendizaje, potenciación de locales para representaciones teatrales... con mayor o menor incidencia en el medio.

• Escasa vocación y muchas veces escasas posibilidades de traspasar las fronteras de Euskadi, con la consiguiente falta de contacto con otros públicos, con otras experiencias. Hay algunas excepciones.

• A la cabeza de estas formaciones encontramos habitualmente la figura de un líder, no siempre reconocido como tal, pero a la postre aceptado, en cuanto que suponía el impulso y la ordenación de todo el trabajo, porque sabía un poco más o era más decidido. Este líder, actor las más de las veces, fue aprendiendo un poco de todo: gestión, producción, distribución, dinámica de grupos... en el afán, seguramente oculto todavía hasta para él, de poner en pie el montaje deseado, aunque en aquel momento primaran los objetivos colectivos que no siempre o no sólo eran artísticos. Ejerciendo igualmente de director de escena, incluso de dramaturgo, encontraba enormes dificultades para imponer su criterio y desarrollar esta tarea, aun cuando no lo hiciera mal, dado el marcado carácter ensamblario de todas las formaciones.

A mediados de los 80 comenzaron a producirse mutaciones en estos conjuntos debidas, entre otros, a los siguientes motivos:

- Crecimiento de sus miembros en edad, necesidades y objetivos profesionales.

- Cierta saturación del trabajo colectivo.

Aparición de la Escuela de Teatro Anzerti, supuesta depositaria de un saber sistemático, que saca al mercado actores formados desde otra perspectiva y recibe en su ámbito a profesionales de fuera de Euskadi, casi como a algunos de los miembros más experimentados de los grupos, así siempre los directores, en calidad de profesores.

- Desarrollo de la televisión y cine autonómicos, lo que arrastra hacia estos medios a gran parte de los actores y a algún director, en busca de una mayor proyección profesional o simplemente de mejores condiciones económicas, dada la precaria situación en la que se desenvolvían los núcleos de producción independientes, a pesar de las ayudas públicas que algunos recibían.

- El requerimiento, por parte de las Instituciones Públicas de que los grupos se constituyeran legalmente, si querían acceder a las ayudas. Esto provocó un cambio de mentalidad y hasta de lenguaje. Ya no se habla de grupos sino de «empresas teatrales» y quien tiene remilgos con esta palabra dice «compañías».

- Aparición de la Unión de Actores de Euskadi.

- Apertura de las gentes de estos conjuntos hacia otras experiencias teatrales (los modelos más observados han sido los de Madrid y Cataluña, aunque algunos han tendido hacia Francia y el norte de Europa).

- Consciencia de la necesidad de especialización, unida a la consciencia de la necesidad de formación sistemática y específica. Los grupos, algunos lo habían hecho

SER DIRECTOR DE ESCENA EN PROVINCIAS

por Helena Pimenta

(Foto: Rosa Briones).



y han garantizado una enorme actividad teatral en la zona durante este casi cuarto de siglo.

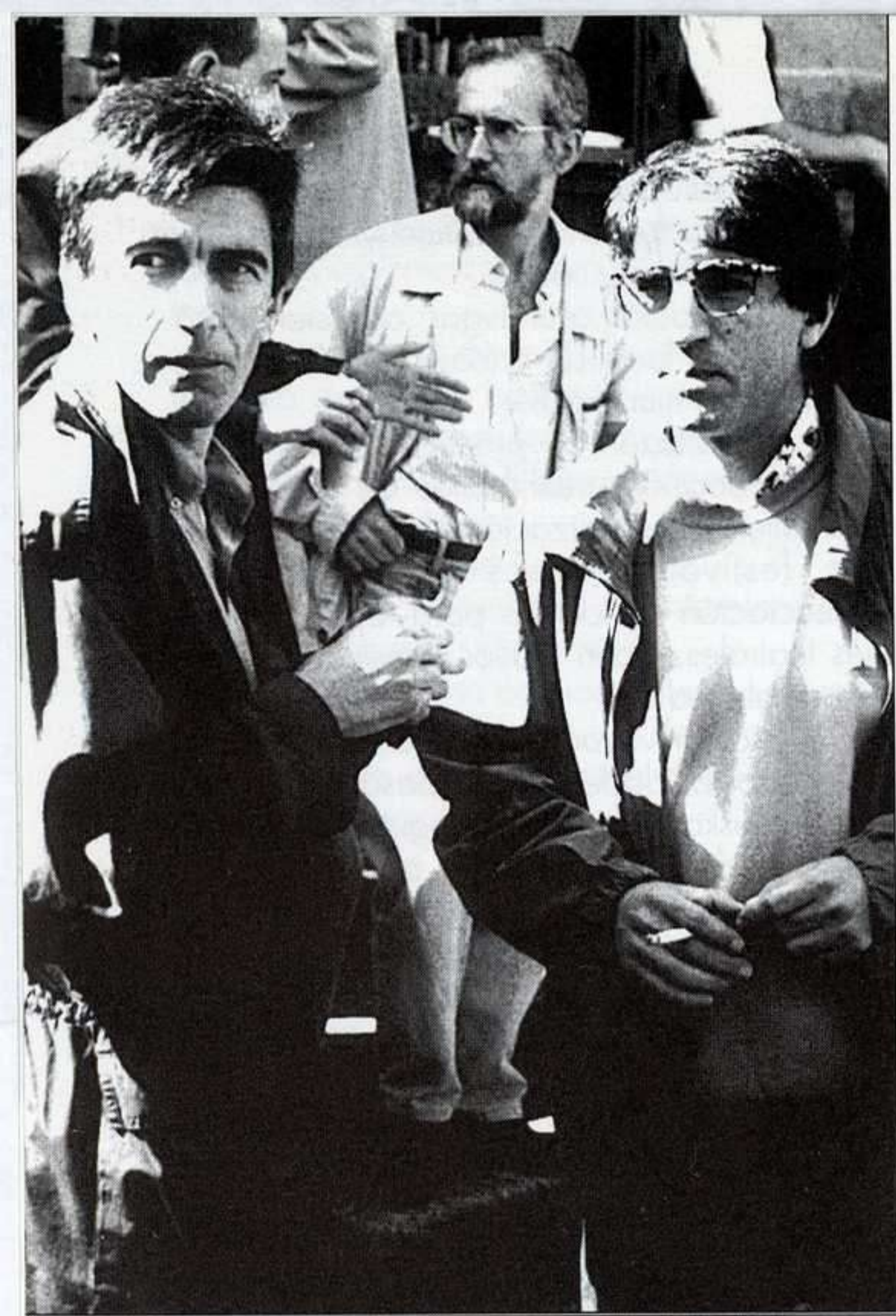
Equipos aficionados, semiprofesionales, profesionales, sin que la frontera entre ellos haya sido muy precisa hasta hace bien poco; especializados en teatro infantil, teatro de calle, teatro para adultos; en euskera o en castellano. Equipos capaces de conseguir que las Instituciones Públicas contemplaran en sus presupuestos un capítulo de ayudas a producción, gira y formación en el campo de las Artes Escénicas. Equipos capaces de crear la necesidad de existencia de un circuito de exhibición en cuarenta y tantas localidades vascas, circuito que por otra parte y por desgracia, no ha llegado jamás a normalizarse. Equipos, en fin, que vivieron un período de florecimiento a comienzos de los 80. Se contabilizaban en ese momento unos 60 grupos, entre aficionados y profesionales, que producían numerosos montajes de diversa factura, algunos de los cuales fueron representados, no sin éxito, más allá de las fronteras de Euskadi.

A pesar de las diferencias, se podría hablar de una serie de características comunes a todos estos núcleos, sobre todo en una primera etapa.

- * Trabajo marcado por la idea de lo colectivo, no siendo siempre lo artístico el objetivo prioritario.

- * Estructura artesanal sin apenas especialización.

- * Multiplicidad de tareas a realizar por cada uno de los miembros.



De arriba a abajo: Pau Monterde y Joan Ollé; Adolfo Simón; y Fernando Urdiales con Eduardo Pérez Rasilla. (Fotos: Rosa Briones y Francisco Oti).

años antes y con magníficos resultados, empezaron a incorporar a sus trabajos, de forma asidua, a profesionales de fuera de Euskadi: directores, coreógrafos,... o parte de los miembros de estos colectivos salieron fuera a formarse, en períodos más o menos largos. Unos, con la intención de volver y volvieron. Otros, con la idea de buscar un lugar mejor donde satisfacer sus objetivos profesionales.

De todos los oficios teatrales, fueron los gestores y los técnicos los más prestos a adscribirse a estructuras más potentes, fuera de Euskadi, o a formar empresas especializadas en su oficio, dejando un hueco difícil de cubrir en los núcleos de producción independientes.

El panorama teatral de Euskadi en los 90 se presenta muy cambiado, debido a las constantes y progresivas mutaciones sufridas por los grupos.

Hoy existen unos 20 núcleos de producción entre las tres provincias, muy diversos en cuanto a sus propuestas escénicas, objetivos, estabilidad, número y procedencia de sus componentes y dedicación. Trece de ellos tienen en sus filas a un director de escena, líder del núcleo anterior, que continúa siendo el líder, aunque ahora, en el 90% de los casos tienen bajo su responsabilidad un equipo más inestable y diezmado. Ya nadie pone en duda la importancia de la labor concreta del director de escena, ni siquiera él o ella. Su territorio está delimitado y respetado. Y sin embargo ha de seguir compartiendo esta tarea, dentro del grupo, con las de gestión, producción, distribución... si quiere ver en pie el espectáculo deseado.

Fuera del grupo y limitando enormemente su capacidad para dedicarse a él y más concretamente al trabajo específico de puesta en escena, muchos de estos directores dan clases en escuelas de teatro o las dirigen; regentan programaciones estables, festivales, incluso teatro públicos, amén del asesoramiento a la política teatral de la Comunidad o de la gestión de producciones auspiciadas por alguna institución pública. La condición de actor de algunos de ellos les conduce eventualmente al cine, a la televisión o a participar en proyectos de otros equipos.

Las unidades de producción sin director habitual o las formadas en torno a la realización de un montaje, cosa que abunda en este momento, reclaman la presencia de alguno de los «13» o de los dos o tres que trabajan por libre. Muchos de mis colegas consideran este hecho como algo muy favorable para los directores y para la salud de las compañías. Yo no lo tengo muy claro, pero desde luego te halaga que te reclamen desde otros núcleos. No deja de ser un reconocimiento de tu trabajo. Y además, si los actores son requeridos en otras producciones es bueno que sepan que tú también puedes irte.

Igualmente se buscan directores de fuera de Euskadi, quizás más afamados, con la esperanza de que esto garantice, si no el éxito, al menos un resultado digno y capaz de competir en el mercado nacional e internacional.

En general el director de escena de Euskadi, cuya práctica específica se limita a la realización de una función al año, si hay suerte, si no, cada dos, tres o cuatro años, ha de abordar la creación de un espectáculo limitado por la falta de tiempo y por la dispersión que otras tareas provocan, a pesar de estar muy relacionadas o incluidas en el hecho teatral.

El tránsito de gentes de unos equipos a otros o a otros medios, unido a la falta de madurez de muchos de los actores, obligan a los directores a emplear gran parte del tiempo de ensayos en la formación y unificación de lenguajes, suponiendo, claro está, que éste, el director, esté suficientemente preparado para realizar su trabajo, lo que no siempre ocurre, ¿para qué negarlo?

Las características del circuito de exhibición; lugares de una, dos, tres, hasta cinco representaciones (dejando a un lado el hecho de que muchos de ellos estén infradotados técnica y personalmente) obliga a concebir un montaje para la itinerancia, aspecto que además de marcar la puesta en su realización, dificulta muchísimo, en opinión de varios de mis compañeros, el asentamiento del trabajo y obliga a estrenar de nuevo en cada plaza y por tanto a que el director acompañe casi constantemente al grupo, si quiere garantizar el buen hacer. A mí, sinceramente, no me parece una mala forma de hacer oficio. Impide que te instales. En cualquier caso es la que hay y si uno quiere encontrar otra mejor, habrá de pasar por ésta.

Cada uno de los directores de escena de Euskadi, quizás el elemento más conocedor de la globalidad, dada su trayectoria de trabajo, intenta buscar, con más o menos paciencia, una salida que le permita trabajar específicamente en la puesta en escena, consciente de que esta tarea requiere tiempo, formación continua y buenas condiciones; consciente también de que a él le corresponde impulsar la renovación, a veces aún la definición, del discurso teatral, a través de la ordenación coherente de todos los elementos que lo conforman.

No todos ven el futuro con esperanza, ni siquiera el presente. Creen que la estructura teatral de Euskadi ha de cambiar mucho, que tardará unos 20 años, si no equivoca el camino, en ofrecer centros de producción dotados de los medios suficientes, gentes formadas, circuito asentado, instituciones sensibilizadas con el hecho teatral. Unos se irán, otros se desviarán hacia otras áreas y otros seguirán peleando por una opción, su opción, que consideran llevará a la normalización del trabajo teatral.

Me gustaría precisar un poco cual ha sido y es mi opción a la búsqueda de la deseada normalización del trabajo teatral, no sólo del director sino también del resto de los oficios.

Tres son los pilares sobre los que, consciente de la realidad en la que me desenvuelvo, apoyo mi quehacer teatral:

COMPañIA ESTABLE; ESCUELA; SALA DE EXHIBICION Y ENSAYOS.

La formación de un equipo estable ha sido, por supuesto, progresiva, llegando a ser un objetivo más importante que la creación o difusión de un espectáculo. Un equipo que madura paso a paso y que abarca varios oficios. Este aspecto marca las características de las producciones:

— Largo tiempo de preparación. Talleres de aprendizaje para cubrir deficiencias técnicas en las diferentes áreas.

— Largo período de ensayos que pretende el máximo desarrollo y conciencia individual para una mejor evolución del trabajo colectivo.

— Considerar el estreno del espectáculo como el comienzo de una nueva etapa

en la que hay mucho que trabajar y mucho que aprender.

— La mayor parte de los medios económicos de que se dispone se invierten en aprendizaje, en tiempo de ensayos.

La Sala y la Escuela nos ofrecen la posibilidad de disponer de un local de ensayos estable y de un lugar en el que presentar nuestros espectáculos. Se trata de una cesión municipal a cambio de trabajo. Nuestro trabajo consiste en regentar estos proyectos. Hace algún tiempo tuvimos que reforzar la compañía con nuevas gentes que pudieran realizar todas las tareas incompatibles con nuestras giras y con el proceso de producción de los espectáculos.

Ambas, escuela y sala de programación, nos impiden encerrarnos en nuestro microcosmos, nos mantienen en contacto con otros profesionales, con la enseñanza teatral y con el público y sus inquietudes.

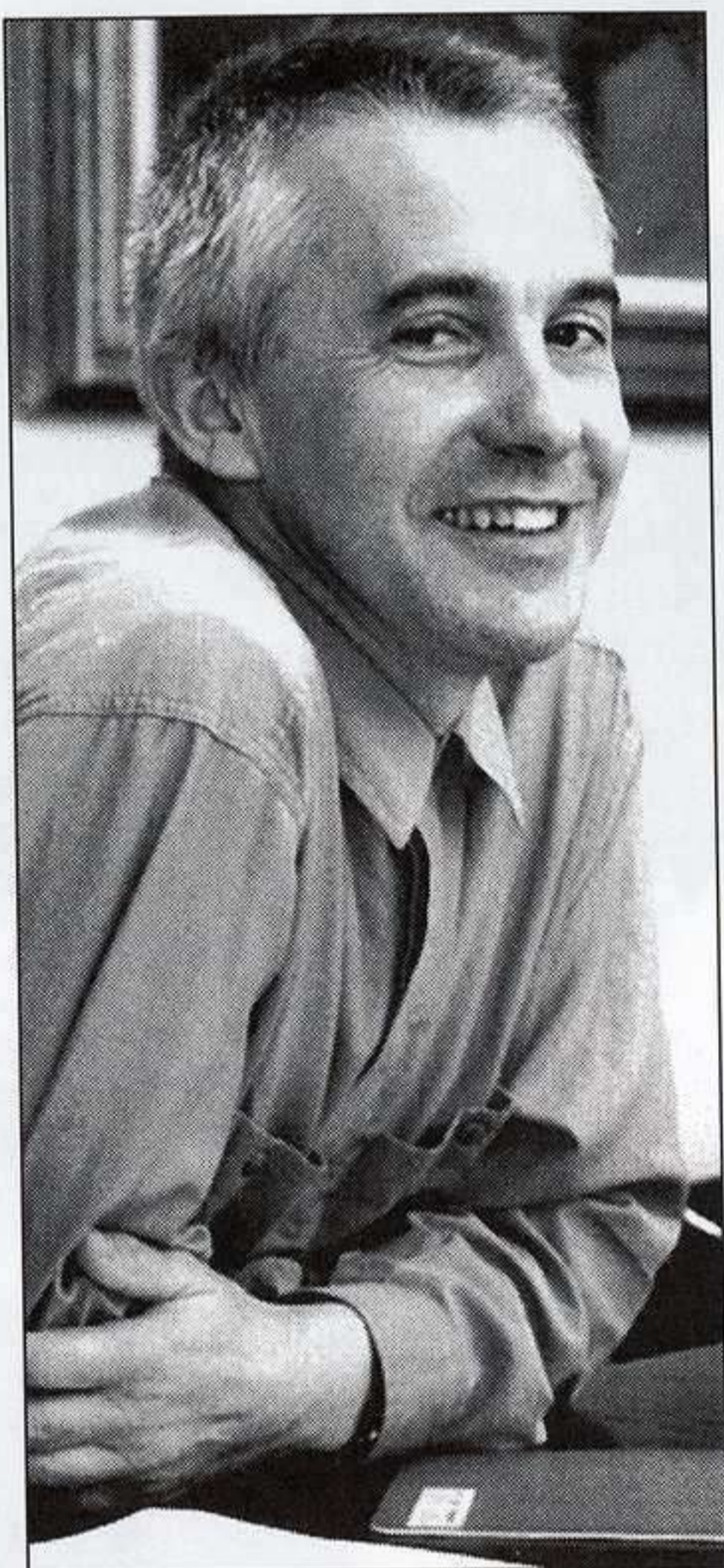
La interrelación de estos tres elementos garantiza la presencia constante del teatro en la zona y nos ha posibilitado conocer y participar en la vida teatral más allá de los límites de nuestra Autonomía.

Distintos momentos de los componentes del Congreso en la comida del viaje a Santiago. (Fotos: Rosa Briones).



EL TRABAJO DEL DIRECTOR DE ESCENA EN LAS AUTONOMIAS

Por Etelvino Vázquez



Arriba: Etelvino Vázquez. (Foto: Rosa Briones).
Bajo estas líneas, acto de clausura del V Congreso, con Manuel Guede (Director del C.D.G.), Luis Cordeiro (Gerente del IGA-EM), Juan Francisco Marco (Director General del INAEM), Josep Montayès (Vicepresidente de la ADE) y Juan Antonio Hormigón (Secretario General de la ADE). (Foto: Francisco Oti).

Desde una autonomía como la asturiana, una autonomía de segunda clase donde el teatro prácticamente no existe (lo mismo que en otras muchas), quisiera hacer una pequeña reflexión personal sobre la labor del director de escena.

- a) En las regiones sin teatro el director de escena casi siempre es el impulsor del hecho teatral, aglutinando a su alrededor una serie de personas con las que crear un núcleo teatral, llámese grupo, compañía, cooperativa, etc., casi siempre con escasos recursos, pero con un concepto de lo profesional, tanto ética como estéticamente, muy elevado.
- b) El director de escena muy a menudo ha de ocuparse de otra serie de actividades ajenas a la propia dirección: producción, promoción, etc.
- c) Si en las regiones sin teatro son muy escasos los directores, también abundan muy poco los actores, o son demasiado jóvenes y carecen de experiencia, lo que obliga al director de escena a realizar una labor constante de pedagogo y formador de actores, inseparable de su actividad como director de escena.
- d) El director se convierte casi siempre en el único interlocutor válido de cara a la Administración, tanto regional como local, ya sea para solicitar ayudas o para conseguir funciones.
- e) Estos directores-creadores de núcleos teatrales inestablemente estables se mueven constantemente en una dialéctica que oscila entre la libertad más absoluta, permitiéndose todo tipo de experimentos y apuestas arriesgadas y personales, y un teatro más comercial, más posible, que en cierta medida, y al menos sobre el papel, contribuya en mayor medida al mantenimiento del equipo estable.

f) Por todo lo anterior el director de las regiones sin teatro casi nunca cuenta con los medios necesarios, tanto materiales como humanos, para poner en pie óptimamente sus espectáculos, ni con el tiempo deseado por tener que ocuparse de temas de producción o similares, con lo cual sus puestas en escena siempre estarán en desventaja frente a productos teatrales de autonomías más importantes.

Podría seguir así enumerando un interminable rosario de calamidades, pero todas estas cuestiones aparentemente tan negativas para el director de escena en muchas de nuestras autonomías si se miran desde otro ángulo más que defectos pueden parecer virtudes.

Llegados a este punto voy a referirme a una entrevista con José Luis Gómez aparecida en el número 248 de la revista Primer Acto. Dice José Luis Gómez: «En mi opinión, el teatro español ha llegado a un punto en que su única salida es la estructuración de núcleos de trabajo, llevados por gente muy capaz, que sean núcleos formativos y, sobre todo, regeneradores, porque creo que hay una baja moral profesional. Escasean los directores. En estas reformas de los últimos diez años no se ha preocupado nadie de fomentar la creatividad...».

Tras la reflexión de José Luis Gómez, ¿quién realmente puede regenerar el teatro español? Evidentemente los directores de escena que en numerosas autonomías, para poder acceder al teatro, forman núcleos estables de trabajo donde la formación de actores es inseparable de los propios espectáculos. El director como pedagogo que ya debatimos en otro congreso. Y así, lo que parecían elementos en contra se vuelven a favor.

Solamente en esos núcleos teatrales, con total entrega profesional y también con total riesgo creativo, saldrá el teatro del mañana. Un teatro comprometido con su lugar de asentamiento, un teatro donde la labor pedagógica será tan importante como la creativa; un teatro donde la creatividad, la experimentación, la entrega y el riesgo, estarán por encima de conceptos como comercialidad u oportunismo. Pero nada de esto será posible sin la presencia de un director de escena, auténtico corazón de un proyecto de este tipo, verdadero creador de los planteamientos artísticos de una compañía.

Así pues, el trabajo que se nos presenta a los directores de escena de las diferentes autonomías resulta apasionante, tal vez por estar aún por hacer, tal vez por tener en nuestras manos la responsabilidad de, en palabras de José Luis Gómez, regenerar el teatro español.





COMPañIA LIRICA ESPAÑOLA

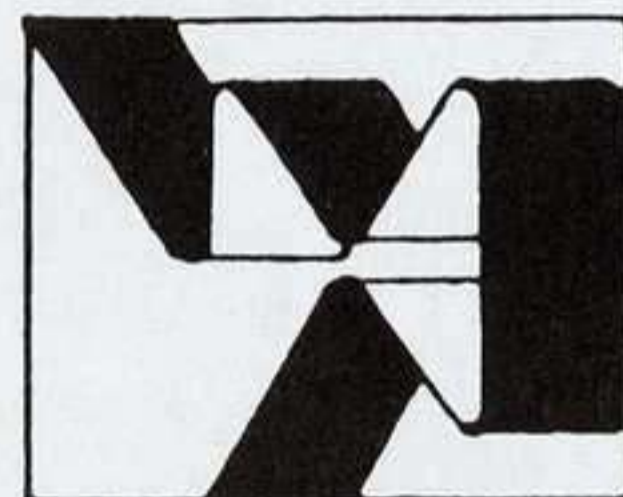
DIRECCION:
antonio amengual

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

*La Zarzuela al servicio
de la cultura popular*

La Compañía Lírica Española, en ruta por todas las Autonomías Españolas

*La Agencia de Viajes
colaboradora de la ADE*



VIAJES

VIMANTOUR S.A.

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

LABORATORIOS Y CURSOS DE LA RESAD (2º Trimestre)

DINA ROTH. Taller de canto para un Espectáculo Poético-Musical. Coordinadora: Concha Doñaque.
ENRIQUE SILVA. El Verso y su mundo Sonoro.
MIGUEL MEDINA. Los géneros Dramáticos en el Teatro Moderno y Contemporáneo.
JOSE LUIS TUTOR. Curso de Producción Teatral. Legislación/Marketing y Publicidad/Sociedad y Teatro. Producción y Gestión.
MANUEL CANSECO. Tragedia Griega y Coros.

CONTINUAN

ANGEL MARTINEZ ROGER: Vanguardias Históricas.
CARMEN ROMERO: La expresión del flamenco en el Actor.

PROGRAMACION SALA GALILEO

ALICIA.
De Lewis Carroll. Dir. Denis Rafter. Versión: J.C. Ibarra. Factoría Teatro. (17 de Dic. al 9 de Enero).
DIALOGO DE FUGITIVOS.
De Bertolt Brecht. Dir. Manuel Canseco. Cía. Pro-Almaro S.L. (Del 17 al 30 de Enero).
SUBURBANIA.
Hanif Kureishi. Trad. IGM. Dir. Pablo Calvo. Yacer Teatro. (Del 1 al 13 de Febrero).
EL ACERO DE MADRID.
De Lope de Vega. Dir. Cía. Micomicón Dir. Laila Ripoll. (Del 15 al 27 de Febrero).
MARIA MAGDALENA O LA SALVACION.
De Marguerite Yourcenar. Trad. Emma Calatayud. Dir. José Carlos Plaza. Cía Charo Amador. Rosenar y Rayuela P.T. (Del 1 al 13 de Marzo).
BARRO ROJO.
Dir. Marta Schinka. (Del 15 al 27 de Marzo).

Requena, 1 - Tel 248 41 73 - Fax 559 44 28
28013 Madrid

Real Escuela Superior de Arte Dramático

Madrid

PUBLICACIONES

DE LA ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA

Serie: <<Literatura dramática>>

Nº 1 LA VERDADERA HISTORIA DE Ah Q
de Christoph Hein (traducción de Jorge Riechmann)
(agotado)

Nº 2 LA DICTADURA DE LA CONCIENCIA
de Mijail Shatrov (traducción de Ana Varela)

Nº 3 CAMINO DE VOLOKOLAMSK y LA MISION
de Heiner Müller (traducción de Jorge Riechmann)
(agotado)

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)

Nº 15 POST-HAMLET
de Giovanni Testori (traducción de Luigia Perotto)

Nº 16 LA SOLEDAD RUIDOSA
de Bohumil Hrabal (traducción de Jaroslava Cajová)

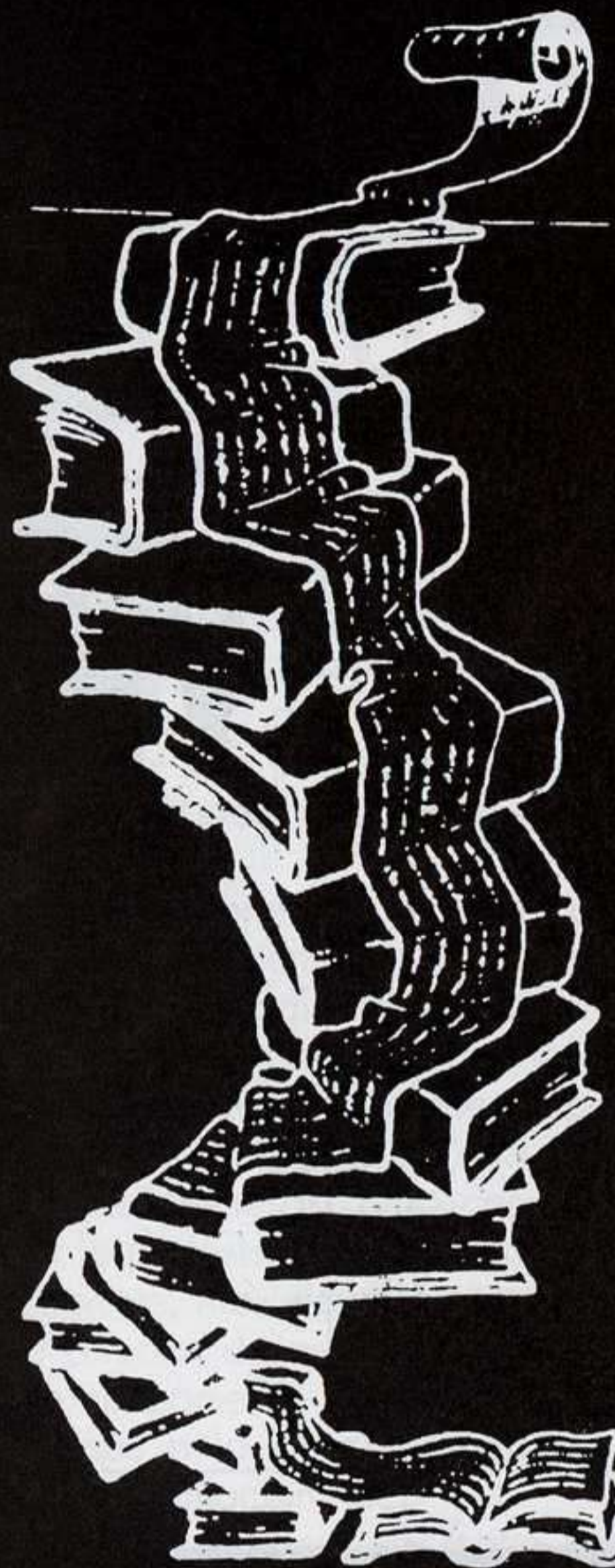
Nº 17 EL HIJO MAYOR e HISTORIA CON COMPAGINADOR
de Aleksandr Vampilov (traducción de Jorge Saura)

Nº 18 YO, FEUERBACH
de Tankred Dorst (traducción de Jorge Hacker)

Nº 19 DIOSES 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 Riosalido)

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).

*Serie: <<Literatura dramática Ibe-
roamericana>>*

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

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

Las publicaciones de la ADE pueden adquirirse actualmente en las librerías "La Avispa" y "La Casa del Libro" de Madrid; "Millá" de Barcelona; "Padilla" de Sevilla; "Margen" de Valladolid.

TEXTO TEATRAL

LOS **B** RUJOS

DE **Z** UGARRAMURDI

DE FERNANDO DOMÉNECH

El nacimiento de una obra de Teatro

Los brujos de Zugarramurdi

Drama en cinco actos, de Fernando Doménech Rico

Por Esteban Orive Castro

PROCESO CREATIVO

Nos hallamos, sin duda, ante una obra literaria de calidad, ante la cual hemos de felicitarnos y felicitar a su autor, los amantes y dispensadores de la cultura y del arte. El privilegio de haber asistido de cerca a la gestación de esta obra, no hace sino complicar la tarea de su presentación y análisis: la situación didáctica en que se prevé su posibilidad de existencia real, las condicionantes temáticas exigidas por el contexto interdisciplinar en que nos movemos, y la autodeterminación de que la primera propuesta escénica haya de ser materializada extraprofesionalmente en el teatro de un instituto de bachillerato, dirigida por profesores y representada por alumnos y alumnas de Arte Dramático quizá pudieran restar eficacia técnica a este producto teatral, no obstante, fruto maduro de un genio creativo, todavía joven, que, por esta y muchas otras fundadas razones, genera gozosas expectativas de continuidad en un inmediato futuro.

Un pequeño grupo de profesoras y profesores de Historia y Literatura del Instituto Cardenal Cisneros habíamos dispuesto montar con una cincuentena de alumnas y alumnos una función sobre el pie forzado de la Inquisición Española. Hicimos una lectura exhaustiva de dramas supuestamente adecuados al objetivo propuesto. Desde el principio, Fernando dejaba caer: «¿por qué no escribimos...?» No está el alcacer de la enseñanza para tales gaitas —era el sentido invariable de la respuesta—. Pero cuando una intuición decide hacer el amor al sentido imaginativo... el sueño de la razón produce criaturas. Y Fernando quiso amar a la Historia, como lo hiciera el maestro Buero Vallejo. La rondó en *Difuntos*, fruto de lo cual resultó un hermoso primer acto. La cortejó en *Navidad*, y, en tiempo de *Natal*, completó el regalo de Reyes, con los cuatro restantes. No podría separar el asombro del gozo. No pasó en horas veinticuatro de las musas al papel. Su trabajo manifiesta un rigor escénico y un lenguaje que son fiel reflejo tanto de un gusto exquisito cuanto del laborioso estudio que, quizá su particular musa —Gabriel— le soplabá.

No es fácil empeño diseccionar una creación textual en momentos y componentes; resulta además una dificultad añadida para el compañero y el amigo, comprometer el juicio riguroso, apartando la obra de sus circunstancias adjetivas y afectivas para analizarla como objeto en sí. No obstante, el rigor se impone, y nobleza obliga.

Los elementos que integran *Los Brujos...* podríamos establecerlos conforme a los siguientes criterios: La Historia, las historias, la estructura teatral, las ideas y los lenguajes.

LA HISTORIA

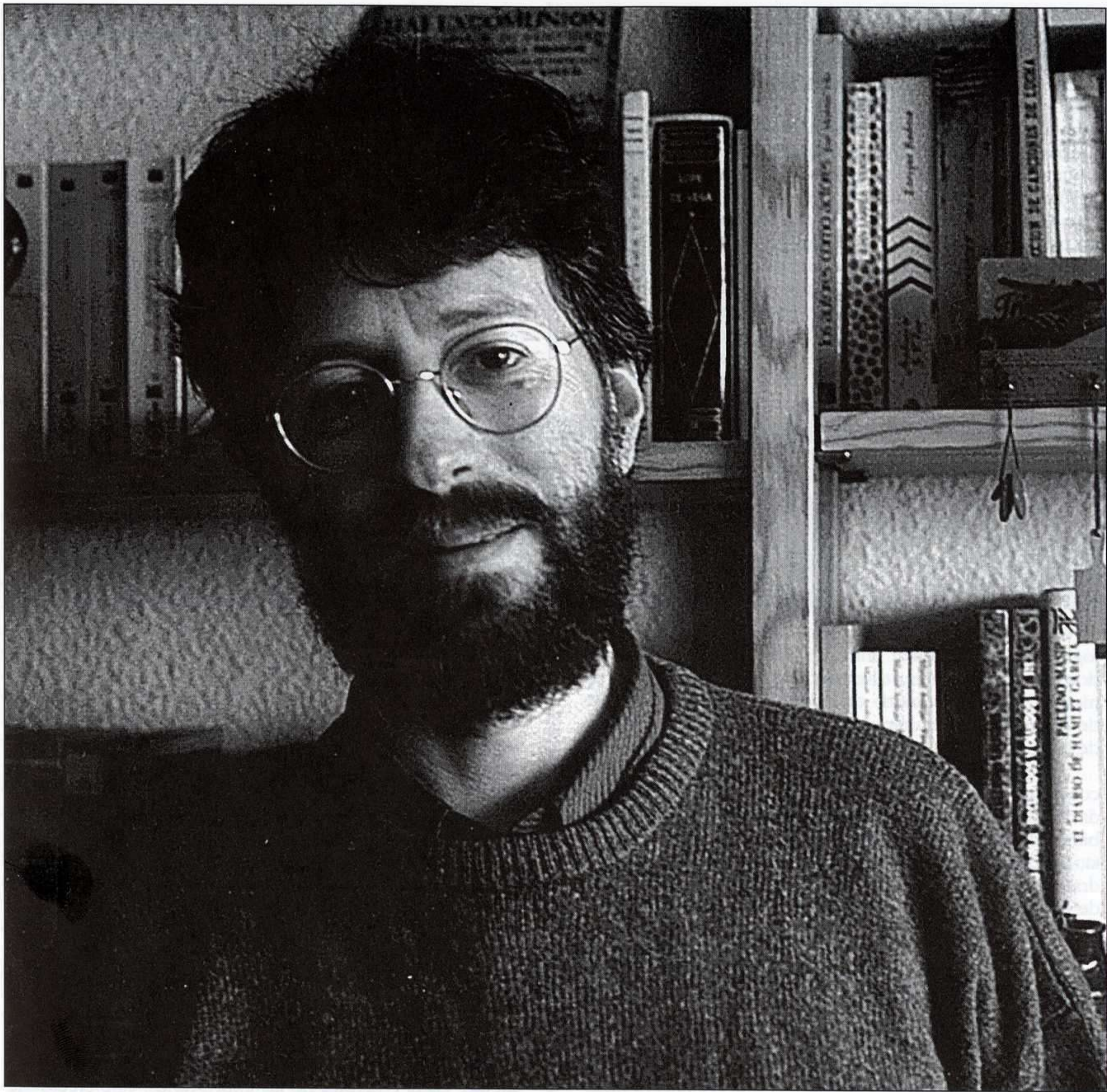
La Historia ha quedado casi virginalmente respetada en su transcurso. El progreso, gracias a la recientísima inventada imprenta, ha permitido su transmisión a través de los libros. Y en ellos alimentó Fernando su inspiración para desarrollarla en eficaz estructura dramática. En la España de Su Católica Majestad el rey Don Felipe III la Inquisición actúa arrastrada por el celo de la justicia secular y por una ola de pánico que se extendió sobre la zona del extremo noroeste de Navarra, entre 1609 y 1614. La Suprema dio orden al tribunal de Logroño para que realizara una inspección en aquella zona. Fue comisionado el inquisidor Don Juan Valle Alvarado para realizarla, cuya actuación en Zugarramurdi inculpó a más de trescientas personas por delitos de brujería. Cuarenta fueron procesadas en Logroño, de las cuales dieciocho fueron reconciliadas por confesas, y siete quemadas en la hoguera.*). El Inquisidor General, Bernardo de Sandoval y Rojas, que había sido obispo de Pamplona y arzobispo de Toledo, y era a la sazón protector de Cervantes, decide encargar la visita llevando el edicto de gracia por todo el distrito a Don Alonso de Salazar, lo cual permite que el inquisidor humanista conozca la realidad sin los condicionantes más fanáticos del primer y segundo inquisidores, Dr. Becerra y Licenciado Valle, respectivamente. El escepticismo creciente por parte del inquisidor puede resumirse en sus documentadas declaraciones y que, en palabras literales, culminan todo un proceso intelectual, que no fue suficiente, no obstante, para evitar el auto de fe: «No hubo brujos ni embrujados en el lugar hasta que se comenzó a tratar y escribir de ellos». (**).

LAS HISTORIAS Y SU ESTRUCTURA DRAMÁTICA

Las historias que se entretajan en la obra, nacen del amor adulterino de una pareja de labradores navarros (Martín y María de Ximildegui) que será el desencadenante de los celos, la envidia, la maledicencia, la intolerancia y la venganza, precipitados por la muerte súbita del hijo del labriego y la maldición de los elementos naturales desatados que provocan la pérdida de ganado y de la cosecha del año.

Entramos en el segundo acto. Beatas, vecinos, vecinas y campesinos conducidos por el arúspice parroquial se encargarán de interpretar los augurios y buscar las víctimas propiciatorias para aplacar la Santa Ignorancia:

- ¡Las brujas troncharon la cruz!
- ¡Señor cura, los brujos nos dejan sin pan!...



Fernando Doménech.

— ¡Se lo han llevado las brujas! ¡Mi niño! ¡Mirad este ángel! ¡Lo mataron las brujas!»

Es aquí donde la fantasía del autor derrama sus mejores esencias dramáticas para transgredir la realidad y teñirla de Historia, precisamente en la secuencia teatral donde el historicismo anecdótico se atenúa más para dejar paso prácticamente sólo a los nombres y apellidos. Pero éstos son marbetes exclusivos de personajes vivos, reales, incluso actuales, cuyos sentimientos y actitudes traspasan cuatro siglos para encarnarse en el pueblo esencial (Joanes de Goyburu) o en el patetismo defensivo del legítimo deseo frente al horror de la violencia (María de Ximildegui).

El acto primero había preparado el camino ideológico, circunstancial, con un salto temporal respecto al segundo (un año antes). De lo tenebroso en la Sala del tribunal de la Inquisición en Logroño: proceso solicitado por una mujer, cuyo objeto es un joven fraile sexualmente salido. (Y aquí un detalle estructural que enlaza con la

última escena de la obra: nueva y similar solicitud), que servirá de pretexto para la presentación de los caracteres de los artífices del resto de la trama argumental: los tres inquisidores con sus correspondientes y diferentes actitudes ante su profesión y ante los hechos y personas: la rutina y distanciamiento cultural existencial (D. Alonso de Becerra), la lucidez intelectual contradictoriamente aliada con la crueldad (D. Alonso de Salazar) y la coherencia fanática concordante con la creencia morbosa (D. Juan del Valle). El conflicto entre estos dos últimos, atemperado por el pragmatismo y pseudomansedumbre del Inquisidor mayor, desencadena y preside las sucesivas calas desarrolladas a través de las diez escenas que constituyen el nutrido acto tercero de la obra: Comienza con el interrogatorio de una alienada mujer del pueblo (Estevanía de Yriarte), confesa y destruida por el error y el pavor. Las alucinaciones de su mente enferma colmarán la escena quinta de un escalofriante aquelarre, presidido por el Cabrón y nutrido de alegorías y ritos, sabiamente

contenidos por el buen gusto del autor y su buen sentido del ritmo y del equilibrio, no dado a excesos ni a concesiones fáciles al efectismo y al morbo de la moda. La secuencia progresa con otra escena en la cárcel secreta, en la que se manifiestan las claves y móviles de las denuncias suscitadas por la histeria colectiva, encarnado en un grupo de vecinas y parientas implicadas en la trama; interrogatorio del esposo de Estevanía (Joanes), donde se destaca la fuerza elemental y la nobleza del personaje, que asume la funcionalidad de eslabón estructural del último acto en oposición al cinismo intelectual del humanista Salazar; y la escena de la deposición de la vieja María Zozaya, uno de los momentos ejemplares en que la historia se trae en alas del humor sin traicionar un punto la verdad —es destacable a este respecto un fragmento del parlamento de Juan del Valle, en el acto I, cuando relata el suceso —histórico— del grito «¡Arriba periquete!», que coincide con el momento de alzar la Forma Consagrada, y que suscitaría un proceso del Santo oficio—. También tiene su momento, medido y sobrio, como el aquelarre, la tortura de un fraile (escena 8) donde el recogimiento, el misticismo, el viedo y la valentía se mixturaran como cálidos ingredientes, cuyo resultante no es la tópica escena de horror sino un momento más que da paso a los preparativos y celebración del auto de fe, solamente sugerido por los resplandores ígneos que traspasan el ventanal del Ayuntamiento. El resto de las escenas revelan procesualmente el grado de enfrentamiento ideológico y procedimental entre los dos licenciados inquisidores, en una precisa alternancia de posturas, por momentos desconcertantes, que contribuyen a la creación de cada uno de los caracteres, que en ningún momento de la obra han aparecido modelados de antemano.

Los dos últimos actos, más cortos que el precedente, constituyen el tramo final que conduce al contraste de toda la locura anterior con la simple luz de la verdad; también, como en la epopeya medieval, de la mano del poeta, que, en este caso, se da la mano con la racionalidad dramaturgica cervantina. En el quinto acto, en una venta de Fuenterrabía, la escena se llena con ambiente teatral y las evoluciones de los cómicos sirven el entremés de Miguel de Cervantes *El Retablo de las Maravillas*, ante la tensa atención del inquisidor Salazar, inquisidor a quien tocaba hacer la visita de distrito aquel año, y que progresivamente descubre la similitud entre el apólogo dramatizado y el auto inquisitorial con sus precedentes interrogatorios y confesiones. Bella manera de traer el desenlace de *Los brujos...*, en un homenaje al Teatro dentro del teatro, reconociendo su función crítica, sanamente divertida y catártica, en alas de un humor y con un lenguaje, que a fuer de admiración, se ve contagiado con el fluir realista, sencillo y grandioso del de Cervantes:

«— Angulo, con razón llaman a la comedia espejo de la vida».

El quinto acto constituye un epílogo con respecto a la acción precedente. Transcurre cuatro años más tarde que el auto de fe de Logroño; primero, en el Consejo de la Suprema, donde se dejan fluir casi literalmente los discursos doctrinales históricos de boca de los inquisidores; pero en el de Salazar, triunfa el humanismo arrasando con razones toda la sinrazón de la brujería que a tanto dolor y muerte había llevado. Claro que lo único que pide es olvido, al menos para este tema, que no volverá a provocar procesos del Santo Oficio en los reinos españoles. No así en el resto de la Europa civilizada y en la naciente América sajona. El autor, en un acertado proceso de estructura dramática, se recata de escenificar el resultado.

Queda explícitamente manifiesto en la acción y los personajes de la cuarta y última escena: otra vez el hombre noble, directo, apaleado por la ideas y por el «orden»: Joanes. Para el pueblo no es suficiente el olvido. Los efectos de la mentira son siempre irreversibles en la práctica:

«— Callar ha de ser mi razón desde ahora».

Y, por fin, la máquina de la justicia sigue... con nuevas sollicitaciones, aun cuando no de brujería.

LOS PERSONAJES Y EL LENGUAJE

De un modo implícito, en el párrafo precedente, se ha ido tratando de los caracteres al tiempo que de las historias que ellos entretejen. Esto dice ya de la muy buena estructuración y unidad de los elementos funcionales de este mundo representado. Más de cincuenta personajes pululan por la obra. De ellos, pocos, con entidad suficiente para lograr autonomía por sí mismos: Quizá solamente los ya citados inquisidores y Joanes de Goyburu. Aun cuando Martín y María actúan en un alto relieve, no son sino, junto con Catalina y el resto de las mujeres procesadas, catalizadores de una situación colectiva, destacándose del pueblo del que emergen en el rol del deseo y del amor. El énfasis del resto viene dado por la compulsión de venganza y, quizá, de envidia, regatos de un manantial de frustración que desencadenará el proceso agresivo, con los epifenómenos paranormales y consecuentes efectos de histeria. Estevanía de Yriarte, María de Iureteguía y Fray Pedro de Arburu constituyen tres tenues aguafuertes, amargos pero contenidos. Son tres estampas ilustrativas de la situación, bellísimas en su dureza. El resto prefiero reducirlo a la coreografía debida al contexto dramático. La mejor virtud de los personajes destacados se debe a su progresiva caracterización por la acción, la actitud y el lenguaje. Decía más arriba que, partiendo de un diseño inicial, el personaje se va haciendo en escena a costa, incluso, de contradicciones. A este efecto es muy revelador el de Salazar. El autor no ha querido clichés maniqueos. Huyendo de modelados previos, los ha querido vivos, hasta en el habla. Y entro en el terreno del Lenguaje. Destaco tres virtudes. La equilibrada dosificación del diatopo, es decir, esos ligeros toques léxicos y sintácticos del habla castellana en Vasconia, que se ponen en boca de los personajes populares; suplementariamente, en el conjunto de las expresiones, este efecto viene reforzado por una revelación del brusco carácter norteño en las expresiones y ademanes de los personajes: la mujer interrogada en el primer acto, por ejemplo, y el resto de los populares —vecinas, campesinos, ventera, etc.—, aunque el verdaderamente esculpido por el lenguaje es Joanes. En segundo lugar, el ligerísimo toque diacrónico del castellano del siglo XVII. Efecto logrado sin retorcimientos ni arcaísmos oscurecedores, salvado, sin duda, por el estilo realista cervantino que en tantas ocasiones rezuma el texto, trufado incluso con la actitud de humor, de buen humor crítico del que también hace gala el texto, y el propio autor en su personal estilo de ser. Por último destaco la adecuación del registro a las personas cultas, cual es el logro de los parlamentos de Becerra. Los de Valle rezuman y conforman su retorcida y amarga personalidad con un gran efectismo dramático. Pondría un reparo a los, quizá demasiado extensos, parlamentos jurídicos, aunque comprenda el tributo al rigor histórico. En síntesis, un buen texto dramático, de los que tan falta anda el panorama teatral en la actualidad: belleza, adecuación, coherencia y sentido del ritmo.

Los brujos de Zugarramurdi, en fin, constituye un mensaje sobre grandes y pequeños problemas del hombre. Es un teatro de ideas, oportuno en un momento de europeísmo casi obsesivo, que podrá sugerir desde la historia europea el esclarecimiento de posturas, la crítica de actitudes y el canto a la tolerancia y a la solidaridad humana, desde el noble y obligado ejercicio de la racionalidad y de la libertad. Tiene momentos de rabiosa actualidad, dialéctica y existencial, en los modos y en las respuestas: Emociona escuchar al propio autor cómo en el intento de linchamiento de María de Ximildegui late una noticia de similar contenido con respecto a una supuesta prostituta africana, cuya fotografía en los periódicos retumbó en el ánimo de toda persona sensible.

Deseo y espero que esta obra salte del escenario del Instituto, donde ya ha germinado en inquietudes humanas, hasta los escenarios del llamado circuito comercial, o al menos del oficialmente cultural, tribuna de vida e ideas en el cañamazo artístico de Talía. Estoy seguro que dará que hablar, y quehacer autocrítico a Fernando Doménech, que debe seguir escribiendo. También sé que lo hará, con todos o contra todos.

(*) Caro Baroja, Julio. LAS BRUJAS Y SU MUNDO. Alianza Editorial. Madrid 1969.

(**) Henningsen, Gustav: EL ABOGADO DE LAS BRUJAS. BRUJERIA VASCA E INQUISICION. Alianza Universidad. Madrid 1983.

MORATIN Y EL AUTO DE FE DE LOGROÑO

A penas apagadas las hogueras del Auto de Fe de noviembre de 1610, en que fueron condenados los brujos de Zugarramurdi, el impresor Juan de Mongastón editó su famosa *Relación...* (véase bibliografía), donde se narra detalladamente el Auto de Fe y las principales acusaciones que se hicieron a los condenados, con una pormenorizada descripción del funcionamiento de la «secta de los brujos» y sus acciones.

Exactamente dos siglos después, en 1811, en la España sumida en la Guerra de la Independencia, don Leandro Fernández de Moratín reeditó el texto, al que añadió unas sabrosas notas, marcadamente irónicas y muy críticas, bajo el seudónimo de «Bachiller Ginés de Posadilla, natural de Yébenes».

No han gozado las notas de Moratín de mucha fortuna crítica. Menéndez Pelayo, en su *Historia de los heterodoxos españoles* las califica de «volterianas hasta los tuétanos e hijas legítimas del *Diccionario filosófico*». Caro Baroja, por su parte, aunque rechaza la opinión del ultramontano polígrafo, tampoco las aprecia en mucho: «Moratín no se lució en sus notas, porque el tema no se prestaba al género de burlas a que él, por temperamento, podía sacar mayor partido y porque no estuvo muy abundante de noticias acerca del desenvolvimiento del proceso».

Este último reproche, que repiten otros autores, hace injusticia a Moratín. Es cierto que desconoce todo el desarrollo posterior del proceso, y especialmente de las tesis de Salazar y las resoluciones finales de la Suprema, lo que le hace meter en el mismo saco a los tres Inquisidores de Logroño. Pero de eso tiene la culpa la propia Inquisición: el secreto, norma de toda su actividad, hizo que todo ese proceso permaneciese desconocido hasta las modernas investigaciones de los historiadores de nuestro siglo. Moratín sabía lo que se podía conocer en su época: esa obra maestra de la truculencia que es la *Relación* de Mongastón. Y sobre ella se cebó, como hombre moderno que era, embebido en los ideales de la razón y del progreso, en un momento, además, en que combatir a la Inquisición (aún vigente) era algo más que un debate erudito.

Si las notas son volterianas o no, si acertó en el género de burlas, o si no hay más que chanzas en ellas, lo podrá ver el avisado lector en una selección de las mismas:

MONGASTÓN:

«Con todas las dichas personas se usó de mucha misericordia, llevando consideración mucho más al arrepentimiento de sus culpas, que a la gravedad de sus delitos...»

MORATIN:

«Yo lo creo. ¿Qué tribunal ha habido jamás tan piadoso? El no hacía otra cosa que aprisionar, atormentar, desterrar, confiscar, afrentar, excomulgar, azotar, ahorcar y quemar a los miserables que cogía debajo. Si se le morían en los calabozos, los condenaba en estatua y les quemaba los huesos; y los nombres, apellidos y patria de estos y aquellos los ponía en letras bien gordas a la entrada de las iglesias, para que todo el que supiera leer lo leyese, y durasen por siglos en las familias que dejaban, los efectos de su clemencia clerical. Ni estos debieron llamarse tribunales, sino congregaciones filantrópicas.»

MONGASTÓN:

«El dicho Juan de Goyburu, algunas noches que venía al aquelarre desde otro lugar que estaba a dos leguas de Zugarramurdi, confiesa que cuando se volvía a él, si llegaba la hora de cantar el gallo, su sapo vestido desaparecía...»

MORATIN:

«El gallo es un pájaro muy de bien, y no consiente picardías. Así que él empieza a cantar, van que el diablo se

los lleva brujas, y silfos, y espectros, y lemures, y trasgos, y duendes, y toda la descreída canalla de visiones horrendas, que durante la noche hacen tantas travesuras por los barrancos, encrucijadas y cementerios. Si todos supiesen la habilidad de este cantor, en más estimación lo tuvieran, y la gente regalona no se daría tanta prisa a comer pollos.

En los teatros de Inglaterra se recomienda mucho esta virtud del gallo, y en una de sus más aplaudidas tragedias dice muy serio un personaje: "Yo he oído decir que el gallo, trompeta de la mañana, hace despertar al dios del día con la alta y aguda voz de su garganta sonora, y que a este anuncio todo extraño espíritu errante por la tierra o por el mar, el fuego o el aire, huye a su centro." Y otro interlocutor le responde, no menos grave y ponderativo: "Algunos dicen que cuando se acerca el tiempo en que se celebra el nacimiento de Nuestro Redentor, este pájaro matutino canta toda la noche, y que entonces ningún espíritu se atreve a salir de sus moradas; las noches son saludables, ningún planeta influye siniestramente, ningún maleficio produce efecto, no las hechiceras tienen poder para sus encantos."

Sea de esto lo que fuere, lo cierto es que luego que amanece ni hay brujo, ni ánima en pena, ni fantasma, ni demonio que se atreva a presentar en público. Nadie ha visto hasta ahora en la Puerta del Sol de Madrid, en Zocodover de Toledo, en la Rambla de Barcelona, en la plaza de San Antonio de Cádiz, en el Zacatín de Granada, ni en el Espolón de Burgos, que a las once y media de la mañana se haya aparecido visión, ni endriago, ni monstruo infernal, ni pastelero difunto rodeado de gatos y perros, con cadenita y olor a azufre, y ¡ay de mí! pidiendo pesetas a los circunstantes para que le digan misas. Y todo esto, ¿a quién se debe? Al gallo. ¡Bendito él sea, que de tantas incomodidades y socaliñas y malos partos nos ahorra!

MONGASTON:

«Estos sapos vestidos... están vestidos de paño o de terciopelo de diferentes colores, ajustado al cuerpo con una sola abertura, que se cierra por bajo de la barriga, con un capirote como a manera de capillo, y nunca se les rompe, y siempre permanece en su mismo ser.»

MORATIN:

«La triste bruja que hubiese de vestir a tanto sapito de paño y terciopelo, y traerlos a todos ellos decentes y aseados, como es regular, se vería muy apurada; pero el prudente demonio removió este obstáculo suponiendo que los vestidos (por un continuo milagro) ni se les empuerquen, ni se les rompan. Con su camisolita de percal, su chaqueta, su pantaloncito, sus medias botas y su gorro a cada uno, los tiene ya equipados para toda la vida. Es gasto, pero al fin se hace de una vez; y en verdad que no nos sucede lo mismo a nosotros, los que no somos sapos, que a cada paso tenemos que llevar dinero a la tienda de Castillo para sustituir calzones y renovar levitas.»

MONGASTON:

«... todo lo cual hicieron aquella misma noche, sin que el dicho su marido lo pudiese sentir, porque primero le echaron sueño para que no pudiese despertar.»

MORATIN:

«Esto de tener modorra es achaque demasiado rancio y habitual en muchos maridos; adolecen de ello, y no hay medicina que los cure.»

MONGASTON:

«Porque esta María de Yurreteguía dio principio en la dicha forma a que se descubriese esta secta y complicidad, y perseveró siempre en sus confesiones, resistiendo con mucho ánimo al demonio y a los demás brujos que pretendían reducirla a su gremio, se usó con ella de tan gran misericordia, que se le quitó el sambenito (estando en el tablado) después que fue reonciliada, y se le dio licencia para que pudiese volver a su tierra, para que fuese ejemplo a todos los demás brujos de la misericordia que con ella se usaba por ser buena confitente.»

MORATIN:

«Quiere decir esto, que el que no se confesaba reo de un supuesto delito no tenía que esperar misericordia de aquel misericordiosísimo tribunal. No pudo inventarse medio más sutil de hallar culpa donde no la hubiese. El juez siempre quedaba acreditado o de compasivo o de justo, aliviando el castigo al que confesaba, y quemando al que no quería confesar. Al malvado y al débil se les ofrecían medios fáciles para evitar el rigor de la ley; pero el inocente, el virtuoso, el que estimaba en más que la vida el testimonio de su conciencia, perecía en las llamas.»

MONGASTON:

«Y que por la mayor parte derraman los dichos polvos cuando corre un aire que en vascuence llaman *egoya*, que los intérpretes declaran que quiere decir *bochorno*. Y que con los dichos polvos es muy notable el daño que se sigue en los frutos...»

MORTATIN:

«Y aun ahora sucede lo mismo con el tal bochorno, y eso que la receta de los polvos ya no parece, ni se desuellan sapos, ni se descuartizan, ni se rehogan, ni se hacen ungüentos en la oficina de Zugarramurdi.»

MONGASTON:

«Y por dar fin a tantas y tan grandes y espantosas maldades con la burla de la caza, entre otras cosas que refiere la dicha María de Zozaya, declara que habiendo en la villa de Rentería un clérigo cazador, muchas veces, cuando iba de caza, le decía: *señor compadre, mate muchas liebres para que nos dé lebrada a todos*. Y luego se iba a casa, y habiéndose untado con el agua hedionda que se untaba para ir al aquelarre, caminaba acia la parte donde iba el dicho clérigo, y el demonio la ponía en figura de liebre; y arremetiendo contra ella los galgos, corría por los campos haciéndoles muchas burlas y revueltas acia todas partes, con que el clérigo y las demás personas que con él iban andaban desatinados corriendo tras los perros, porque siempre revolvió acia donde andaban los cazadores, con que con mayores voces y furia la

perseguió, y no cesaba de hacerles burlas hasta que los galgos y cazadores de cansados la dejaban; con que burlados y sin caza ninguna se volvían a sus casas.»

MORATIN:

«Buena idea es atribuir a las brujas la lijereza de las liebres, lo pasicorto de los galgos y la poca maña del clérigo montaraz de Rentería.

Pues por estas burlas y las que se han referido, condenó la santa inquisición de Logroño a cincuenta y tres personas, a cinco estatuas y a cinco esqueletos. Y por estas burlas hubo prisión, tormento, sambenito, corozas, sogas, velas verdes, burro, azotes, multas, confiscación de bienes, destierro, cárcel perpetua, afrenta pública, pena capital, garrote y brasero; y eso que perdonó o alivió el castigo de diez y ocho, porque fueron buenos confitentes. Todo acompañado y embellecido con las procesiones, las cruces, los vestidos nuevos de los familiares, los sermones, el estrépito de los cantores y ministriles, y la satisfacción y el contoneo del licenciado Frías, del licenciado Valle de Alvarado y del doctor Becerra y Holguín.»

BIBLIOGRAFIA

La obra definitiva sobre el proceso de Logroño es:

– **HENNINGSEN, Gustav.** *El abogado de las brujas. Brujería vasca e Inquisición española.* Madrid. Alianza Editorial, 1983.

Con todo, sigue siendo útil la consulta de uno de los documentos originales:

– **MONGASTON, Juan de** (ed.). *Relación de las personas que salieron al Auto de la Fee, que los señores Doctor Alonso Bezerra Holguín, del Abito de Alcántara; Licenciado Juan del Valle Alvarado; Licenciado Alonso de Salazar Frías, Inquisidores Apostólicos, del Reyno de Navarra, y su distrito, celebraron en la Ciudad de Logroño, en siete, y en ocho días del mes de Noviembre, de 1610 Años. Y de las cosas y delitos que fueron castigados.* Logroño, Juan de Mongastón, 1611.

Las notas de Moratín a esta obra se encuentran en:

– **FERNANDEZ DE MORATIN, Leandro.** *Obras completas.* B.A.E. Tomo II. Madrid, Hernando. 1898.

A pesar de haber quedado superadas por la obra de Henningsen en cuanto al proceso de los brujos de Zugarramurdi, son imprescindibles por la cantidad de datos que dan las obras de Caro Baroja:

– **CARO BAROJA, Julio.** *La brujas y su mundo.* Madrid, Alianza, 1990.

– *Brujería vasca. Estudios vascos V.* San Sebastián. Txertoa. 1992.

ALGUNAS OBRAS SOBRE LA INQUISICION ESPAÑOLA

– **BENASSAR, Bartolomé.** *La Inquisición Española. Poder político y control social.* Barcelona, Crítica.

– **CARO BAROJA, Julio.** *El señor Inquisidor y otras vidas por oficio.* Madrid, Alianza Editorial, 1988.

– **KAMEN, Henry.** *La Inquisición española.* Madrid, Alianza, 1973.

– **AA.VV.** *La Inquisición. Represión en España.* Número Extra de la revista *Historia* 16. Madrid, 1976.

Fernando Doménech Rico. Vida y obra.

Fernando Doménech Rico nació en Madrid la noche del 13 de Diciembre de 1951.

Estudió Filosofía y Letras en la Universidad Complutense de Madrid, en donde se licenció en Literatura Hispánica el año 1974.

Desde 1976 es profesor de Instituto, gracias a lo cual ha vivido en Granada y Collado Villalba (Madrid). Actualmente reside en Madrid y es profesor en el Instituto del Cardenal Cisneros en esta capital

Ha desarrollado su labor teatral siempre en el ámbito de la enseñanza, como parte de su actividad pedagógica. Así ha montado obras de W. Gombrowicz, Ionesco, Miguel Mihura, Albert Camus, F. García Lorca, Chejov, Valle Inclán y Maquiavelo entre otros.

Como Titulado en Dirección por la RESAD de Madrid, es miembro adherido de la ADE y colabora asiduamente en las publicaciones de ésta. Ha trabajado en la edición de *El egoísta* y *La fonda de París*, de Mor de Fuentes, *Dioses y hombres*, de Orhan Asena, *Don Quijote*, de Azcona y Scaparro, y *Retablo de Indias* de Ruiz Ramón, todas en las colecciones de la Asociación. Así mismo es autor de numerosas colaboraciones en la *Revista ADE*, y miembro de su consejo de redacción.

Los brujos de Zugarramurdi es su primera obra teatral.

Los brujos de Zugarramurdi ha sido galardonada con una Mención Honorífica en el Premio LOPE DE VEGA del Ayuntamiento de Madrid en su edición de 1992.

El premio fue declarado desierto.

El día 21 de Junio, a las 7 de la tarde, en el Auditorio del Centro Conde duque, tuvo lugar la entrega de los Premios Villa de Madrid 1992, en un acto presidido por el alcalde de la capital, D. José María Álvarez del Manzano y la Concejala D^a Esperanza Aguirre. A los discursos de las autoridades respondió, en nombre de todos los premiados, la actriz Mary Carrillo, Premio María Guerrero de interpretación, quien, tras recordar el luctuoso suceso del día (siete personas habían muerto por la mañana en un atentado), agradeció los premios y recordó a la corporación que todo artista espera que los honores vengán acompañados de la dorada aureola que tanto lustre les da.

Como corroborando (negativamente) estas palabras, este año el Premio LOPE DE VEGA, sin duda el de mayor tradición, se ha declarado desierto. El Jurado ha concedido dos menciones Honoríficas, sin asignación económica, a Fernando Doménech y a Alberto Miralles. Informaciones oficiosas indican que las obras de estos autores quedaron tan igualadas en las últimas votaciones del Jurado que éste tomó la poco salomónica decisión de dejar el Premio desierto, decisión que ha restado una cierta aureola a las menciones y ahorrado un par de millones al Ayuntamiento.

Tras el acto, se sirvió una copa de vino español.

LOS BRUJOS DE ZUGARRAMURDI

DE FERNANDO DOMÉNECH

Personajes

DON ALONSO BECERRA HOLGUIN, Inquisidor Mayor de Logroño.

DON ALONSO DE SALAZAR Y FRIAS, Inquisidor de Logroño.

DON JUAN DEL VALLE ALVARADO, Inquisidor de Logroño.

UNA MUJER DENUNCIANTE.

UN ESCRIBIENTE DE LA INQUISICION.

EL ALGUACIL DE LA INQUISICION.

MARTIN DE ALZATE, campesino de Zugarramurdi.

CATALINA DE EGUIA, su mujer.

MARIA DE XIMILDEGUI, joven francesa.

TRES MUJERES QUE COGEN AGUA EN LA FUENTE DE ZUGARRAMURDI.

JOANES DE GOYBURU, pastor.

BELTRAN DE ECHEGARAY, campesino.

TRES MUJERES DE PESCADORES.

GARCIA, campesino, y **UN COMPAÑERO.**

FRAY FELIPE DE ZABALETA, vicario de Zugarramurdi.

MARIA DE ARBURU, vieja hechicera y adivinadora.

VECINOS, VECINAS Y BEATAS DE ZUGARRAMURDI.

ESTEVANIA DE YRIARTE, mujer de Joanes de Goyburu.

MARIA DE IURETEGUIA.

MARIA DE CHIPIA, su tía.

MARIA ECHALECU.

GRACIANA XARRA. Todas ellas, acusadas de brujería.

EL DIABLO EN FIGURA DEL GRAN CABRON.

DIABLOS, BRUJAS Y FIGURAS DEL AQUELARRE.

MARIA ZOZAYA, vieja acusada de brujería.

EL NOTARIO DEL SECRETO DE LA INQUISICION DE LOGROÑO.

TRES CONSULTORES DE LA INQUISICION DE LOGROÑO.

EL ORDINARIO DEL OBISPO.

FRAY PEDRO DE ARBURU, acusado de brujería.

DOCTOR HURTADO, médico de la Inquisición.

VERDUGO DE LA INQUISICION.

UN CARPINTERO.

UN LEÑADOR.

UNA COSTURERA Y SU APRENDIZA.

EL SECRETARIO DE LA INQUISICION DE LOGROÑO.

EL AMA DE DON JUAN DEL VALLE.

CRISTINA, sobrina de don Juan del Valle.

JUAN DE MONGASTON, impresor.

AUTORIDADES MUNICIPALES Y RELIGIOSAS DE LOGROÑO.

MIGUEL DE YRISARRI, ayudante de don Alonso de Salazar.

VENTERA.

CONSTANCICA, ilustre fregona.

JUANA DE ZULOAGA, niña bruja.

ANGULO EL MALO Y SU COMPAÑIA DE COMICOS.

CRADOS DE LA VENTA Y DOS MOZAS DEL PARTIDO.

EL INQUISIDOR GENERAL DON BERNARDO DE SANDOVAL.

LOS CONSEJEROS DE LA SUPREMA.

UN PORTERO DE LA SUPREMA.

ANTONIO DE ARANDA, Inquisidor de Logroño.

ACTO I

Escena I

Sala destartalada en el Tribunal de la Inquisición de Logroño. Enero de 1609. Media mañana. Penumbra. Los Inquisidores don ALONSO BECERRA HOLGUIN y don ALONSO SALAZAR Y FRIAS, sentados tras una mesa, escuchan a una MUJER que habla entre lágrimas y suspiros. Un ESCRIBIENTE toma nota. Don ALONSO DE SALAZAR está visiblemente nervioso. Don ALONSO BECERRA atiende con semblante bonachón.

MUJER.-... Me dijo que me acercase más, que estaba algo sordo, y yo lo hice. Juro a sus señorías que no sabía la malicia que guardaba, que creí en verdad que era un poco sordo, porque a menudo se ponía la mano en la oreja, así, a modo de trompetilla, y me acerqué a él, y me levanté sobre las rodi-

llas para arrimar la boca a su oreja, y él se inclinaba para oír mejor, o eso era lo que yo pensé, que nunca se me pasó por las mientes la intención dañada que tenía...

SALAZAR.- (*Impaciente*) Bien, mujer, bien. No conocísteis la intención. Finalmente, ¿qué hizo fray Antón? ¿Qué palabras os dijo?

MUJER.- ¿Palabras? Si fuese cuestión de palabras no habría venido al Santo Oficio. Me apretó contra su pecho y me palpó las carnes. ¡Por bajo de la ropa me palpaba, Señorías!

BECERRA.- (*Con dulzura*) Pero a este Santo Tribunal le interesan las palabras, hija mía. ¿Qué os decía el fraile mientras os ofendía de obra?

MUJER.- Pues... ¿qué había de decir? Lo que se dice en tales casos...

SALAZAR.- ¿Os dijo que lo que estaba haciendo no era pecado? ¿Que los sacerdotes pueden tener trato carnal con las mujeres y aun casarse, como hacen los protestantes en Francia y en Alemania? ¿Os habló de Lutero?

MUJER.- ¡Jesús! ¡Nunca oiga yo mentar ese nombre! Yo, Señoría, soy cristiana vieja, y nunca he tenido que ver con franceses ni con luteranos, que siempre he seguido los mandamientos de la Santa Madre Iglesia. Y bien que me confesaba yo con el cura viejo, pero con éste, Señoría...

SALAZAR.- (*Levantándose*) ¡Acabemos de una vez, si es posible! ¿Qué os dijo el fraile?

MUJER.- Yo, Señoría... no recuerdo... Eran cosas indecentes... No me atrevo...

BECERRA.- Haced memoria, os lo ruego. ¿Hablaba del pecado?

MUJER.- No lo sé, Reverencia... Del pecado, del pecado, no... De otras cosas hablaba.

SALAZAR.- ¡En el nombre de Cristo! ¿Qué os decía?

MUJER.- Decía... decía... lo blancas y lo prietas que tengo las carnes, que nunca había visto otra como yo, y... No me atrevo a repetirlo, Señorías, no me atrevo.

BECERRA.- ¿Os propuso el acto carnal?

MUJER.- Sí... pero no lo llamaba así, como su Señoría.

BECERRA.- No, no nos digáis cómo lo llamaba. ¿Os decía que Dios mandaba que hicierais ese acto? ¿Que aquello sirve a la perfección del cuerpo y del alma?

MUJER.- (*Con desesperación*) ¿Y cómo voy a acordarme de tantas cosas si no entiendo lo que me dicen sus Reverencias? Si yo estaba atenta sólo a quitarme aquellas manazas y que no me pellizcara... Si yo no sabía qué hacer...

SALAZAR.- (*Impacientísimo*) ¿Y no lo provocabais vos a ello? ¿No llevasteis a la confesión vestidos que mostrasen demasiado esas carnes tan blancas y tan prietas? ¿No lo tentaríais acaso al hacer confesiones de vuestros actos? Mirad, hermana, que podéis ser vos acusada de participante si no respondéis con claridad y prontitud a lo que se os pregunta.

MUJER.- (*Llorando*) Reverencia... yo... yo siempre he sido una buena cristiana, y muchos años me he confesado con el cura de San Bartolomé...

BECERRA.- Sosegaos, buena mujer. Nadie os acusa a vos. El señor de Salazar ha sido en extremo desabrido al preguntar, no es otra cosa. Por hoy no tenemos más que requeriros. Id con Dios y no salgáis de Logroño sin que nos lo sepamos. Tal vez os llamemos de nuevo.

MUJER.- Señoría, yo nunca...

BECERRA.- Id tranquila: sólo os queremos como testigo. No temáis nada de este Tribunal.

MUJER.- Gracias, Reverencia, Dios lo bendiga... Dios los bendiga a los dos y los conserve en su puesto para hacer tanto bien como hacen... Pero, ¿ha de saberse algo de esto? Dígolo porque mi marido es un demonio de celoso, y...

BECERRA.- Nada temáis. El Santo Oficio no rompe el secreto de los que le ayudan a descubrir a los malos cristianos.

MUJER.- Gracias, Reverencia. Beso las manos de su Reverencia. Muchas gracias. Gracias...

Sale la MUJER.

BECERRA.- (*Al escribiente*) ¿Tomasteis nota de toda la declaración?

ESCRIBIENTE.- De todo, Reverencia.

BECERRA.- Bien. Podéis retiraros a descansar. Ya os avisaré más tarde. ¡Ah! Decidle al Alguacil que venga.

EL ESCRIBIENTE sale con una reverencia.

BECERRA.- Perdonadme si os digo que hoy no os han adornado las dotes de paciencia, modestia y mansedumbre, don Alonso.

SALAZAR.- ¿Habéis visto qué forma de acudir al Santo Oficio? ¡Qué arreos, qué forma de menearse! ¡Y lo de las carnes blancas! Esa mujer es la lujuria personificada. Haría pecar a San Antonio en el yermo.

BECERRA.- No lo dudo, don Alonso. Pero no son esas las prendas en que os fijáis normalmente. Vos, tan puntilloso en calificar herejías.

SALAZAR.- ¡Bah, no creeréis en serio que ese frailazo sea un luterano encubierto! ¿Lo habéis visto alguna vez? Es un mocetón que tiembla al ver acercarse una mujer. Este caso no tiene duda: una solicitud llana y simple. ¡Como ayer, como anteayer, como el mes pasado y como todos los días en esta villa de Dios!

BECERRA.- Pronunciáis el nombre de Dios como quien lo muerde.

SALAZAR.- Perdonad.

BECERRA.- Pedidle perdón a Él. Yo creo, como vos, que éste es un caso sencillo. Ni luterano ni alumbrado: un mozo que tiene que aplacar una naturaleza demasiado ardorosa. Una penitencia leve y unos meses apartado en un convento de su Orden serán remedio bastante. Más me preocupa vuestra melancolía.

Unos ligeros golpes en la puerta. Entran el ALGUACIL y el Inquisidor don JUAN DEL VALLE ALVARADO.

ALGUACIL.- ¿Da su permiso, Reverendísimo Padre?

BECERRA.- Pasad, Tomás. Bienvenido, don Juan. Tomás, esta noche prenderéis a fray Antón, el coadjutor de San Francisco, y lo llevaréis a la cárcel secreta. Recordad que todo debe hacerse con la discreción habitual, que no es caso que deba publicarse.

ALGUACIL.- Así se hará como desea su Reverencia.

BECERRA.- Confío en vos. Dejadnos ahora.

Sale el ALGUACIL.

BECERRA.- Y bien, don Juan, ¿interrogasteis al preso?

VALLE.- Lo hice, don Alonso, y creo que debe hacerse con éste una justicia ejemplar. Es el peor blasfemo que he tratado nunca. Hombre de malísima intención, con puntos de hereje.

SALAZAR.- ¿Qué? ¿Ha vuelto a jurar por el culo de Dios, como la vez pasada?

VALLE.- Mucho peor, señor Salazar. Ahora a la blasfemia une el escándalo. En la misa mayor, cuando el sacerdote alzó el cuerpo consagrado de Nuestro Señor, y estando todo el pueblo con el mayor recogimiento, gritó: «¡Arriba, Periquete!». (*Los otros inquisidores ríen de buena gana*) Veo que eso hace reír a sus mercedes. Tal vez les parezca pulla la blasfemia, que es el pecado que más ofende a Dios Nuestro Señor.

BECERRA.- Perdonadnos, don Juan, esta expresión espontánea. Mentecata ocurrencia la del hombre. ¿Y qué dice para disculpar su delito?

VALLE.- Argumenta que lo hizo en homenaje a su patrono, San Pedro.

SALAZAR.- ¡Oh, sancta simplicitas!

VALLE.- Recuerdo a sus Reverencias que el sujeto es reincidente, y que ya va para cuatro veces que lo tenemos preso y condenado, y con todo no se enmienda. Hora es ya de hacer una justicia que le haga sentir a él y a todos los que toman en vano el Santo Nombre.

SALAZAR.- ¿Debemos cortarle la lengua?

VALLE.- ¡Pena de galeras, señor Salazar! ¡Galeras y confiscación de todos sus bienes! De ahí no bajo.

BECERRA.- No es buena escuela el remo para esos lenguaraces. Si no muere en galeras, volverá con más blasfemias en la cabeza que liendres. Pero sea como vos decís. Las naves de su Majestad necesitan brazos. Defendiendo la mar de los turcos hará un buen servicio a Dios. ¿Qué opináis vos, señor Salazar?

SALAZAR.- Nada digo. Ya sus Reverencias han convenido lo que se ha de hacer y nada valdría mi parecer.

BECERRA.- Vos no estáis en vuestro ser esta mañana. ¿Qué os ocurre?

SALAZAR.- *(Tras una pausa)* Estas causas ridículas, este afanarnos cada día en descubrir niñerías y averiguar sandeces. Día tras día hemos de escuchar las mismas historias de mezquinas lujurias, de barbaridades dichas por un bruto de aldea, cuando no son veleidades de monjas de cabeza hueca. A estas causas de hoy aún tendremos que darles mil vueltas, oír al Fiscal, a nuevos testigos y a los reos. Y todo para decidir lo mismo. ¿Para qué sirve el Santo Oficio en estas tierras? Un par de alguaciles y tres predicadores harían el mismo servicio. Estas tierras no son ni para pecar.

BECERRA.- No os falta un punto de razón. Este tribunal no es lo que fue en tiempos del rey Felipe II, que Dios tenga en su Gloria. Entonces hubo que preservar estas tierras de hugonotes, que se venían desde Francia sin sentir. Hoy no podemos molestar a los franceses aunque sean herejes declarados. Nuestro cristianísimo rey quiere la paz con el Bearnés. Pero yo os tenía por hombre poco amigo de las hogueras. ¿Echáis de menos los autos de fe?

SALAZAR.- No, don Alonso. Querría servir a Dios y al rey en algún tribunal donde haya realmente causas contra los enemigos de la fe. Dicen que en Zaragoza y en Murcia han doblado y más que doblado las causas contra los moriscos.

VALLE.- Sí, en esos tribunales os sería más fácil hacer carrera.

SALAZAR.- En esos tribunales se trabaja por la fe. No gastan el tiempo en niñerías.

BECERRA.- *(Recitando)* A mí una pobrecilla mesa, de amable paz bien abastada me baste, y la vajilla de fino oro labrada sea de quien la mar no teme airada.

SALAZAR.- Hoy estáis muy conforme, pero bien os quejabais antayer: «Logroño no es Salamanca. Navarra, tierra de salvajes. Y los vascos...»

BECERRA.- Malos humores de un día que no hay que remover, señor de Salazar. Logroño no es Salamanca, ciertamente, pero tampoco es el confín del Danubio para que recitemos las *Tristes*. En todas partes se sirve a Dios, y, cuando la obligación se ha cumplido, no hay mejor reposo que un libro.

SALAZAR.- Si no es un libro demasiado caro para un Inquisidor de Logroño, como aquel Tito Livio que tuvisteis que dejar en manos del librero.

BECERRA.- ¡Por los clavos de Cristo que estáis incisivo, don Alonso!

VALLE.- No hay que olvidar nunca al Maligno. Niñerías, decís. No hay niñerías para él. Los enemigos de Dios están recibiendo muy rudos golpes en estos años. Parece que por fin el Rey ha decidido escuchar las voces de los que quieren salvar a España y ha decidido expulsar a los moriscos, gente dañada que traía las enseñanzas de Mahoma a las mismas puertas de los cristianos. ¿Y eso no ha de sentirlo el diablo? Y más aún, los miles y millones de adoradores que ha perdido en las Indias, donde tenía su imperio antes de la llegada de los españoles. Allí lo adoraban en figura del ídolo Vichilobos, y les tenía ordenado cometer todo género de abominaciones. Para satisfacerlo sacaban el corazón a inocentes y aún palpitante se lo daban como ofrenda, y luego ellos comían los cuerpos. Y eso aparte de la sodomía, que estaba tan extendida como no se ha visto nunca. Y todo esto lo derribaron por tierra los españoles y trajeron a la gente a la sombra de la Cruz. ¿Cómo no ha de querer vengarse Satanás de esta nación que tanto le ha quitado? España es el baluarte de Dios, y el Maligno no hace sino esperar y, si no puede morder la carne del Cuerpo Místico, le va royendo los zancajos para acabar por hundir sus uñas en la fe del pueblo.

SALAZAR.- Y, para vengarse del Santo Oficio, ha decidido matar de aburrimiento a los inquisidores de Logroño.

BECERRA.- Haya paz, señores. Vayamos a nuestros menesteres, que hartos hemos holgado esta mañana. Don Alonso, ha llegado correo. Leedlo vos, si me hacéis la gracia, que yo no resisto la rancia prosa de nuestros comisarios.

SALAZAR.- *(Abre una carta y la lee con desgana. Pausa. De pronto, con repentino interés)* Hay brujas en el Baztán. *(Otra pausa)* Fray León de Aranibar nos urge a actuar. *(Un largo silencio)*.

VALLE.- ¡Satanás...!

Los tres inquisidores se miran, espionando cada uno la reacción de los otros.

TELON

ACTO II

Escena I

Encrucijada a las afueras de Zugarramurdi. Una fuente y una cruz de piedra junto a ella. Primeros días del otoño de 1608. Cae la tarde. Los rebaños vuelven a la querencia. Gritos de pastores y labradores que se saludan de lejos. Ruidos de bosque y monte.

Entran MARTÍN DE ALZATE Y MARIA DE XIMILDEGUI. El, campesino joven y fuerte. Ella, casi una niña.

MARTIN.- Tienes que volver. La Graciana te echará de menos.

MARIA.- Quédate un momento más.
MARTIN.- No puedo. He de irme ya. Regresa al caserío.
MARIA.- Bésame otra vez, Martín.
MARTIN.- Vete, María. Si nos verían...
MARIA.- ¿Ni un beso me darás de despedida? ¿Eso merecen mi cara y mi boca? A otros que pasen por el camino se los daré, y no han de hacer tantos ascos.
MARTIN.- (*Abrazándola*) ¡Bruja! (*Se besan*)
MARIA.- (*Se separa de él*) Vete ya, desconocido, que tienes prisa de verte lejos.
MARTIN.- (*Por toda respuesta la atrae y la besa con pasión ardiente*) ¿Qué ensalmo me has echado, sorguiña?
MARIA.- Le vendí mi alma al diablo para tenerte.
MARTIN.- Tú eres el mismo diablo.

Vuelven a besarse. Se oye un chistu lejano.

MARTIN.- ¿Oyes? Tienes que irte ya.
MARIA.- Es el loco de Joanes de Goyburu.
MARTIN.- No nos vean juntos...
MARIA.- Tienes prisa por ver a tu mujer. ¡Arrenegada sea! (*Escupe en el suelo*)
MARTIN.- Mañana nos veremos en la cueva, pues...
MARIA.- Júralo. Júralo sobre esta reliquia. (*Le ofrece un amuleto que lleva al cuello*)
MARTIN.- ¿Qué es esto?
MARIA.- Jura o no me volverás a tener.
MARTIN.- (*Tras una vacilación*) Juro.
MARIA.- Quedas emplazado, Martín de Alzate. No me traiciones, o lo has de sentir.
MARTIN.- Espera.
MARIA.- Adiós. Recuerda que juraste.

María desaparece, corriendo hacia el caserío. Se oye de nuevo el chistu, más cerca. Martín recoge sus aperos y se los echa a la espalda. Llegan dos mujeres con cántaros a la fuente. Risueñas y malintencionadas.

MUJER I.- ¿Qué, Martín, de labrar por el lado de Francia?
MARTIN.- De allí vengo.
MUJER II.- Muy profundo hay que cavar por esa parte. Mucho riego necesita.
MARTIN.- Mucho.
MUJER II.- Mucho y muy a menudo. Es una tierra que gasta a los hombres.
MUJER I.- ¡Da mucho trabajo, la francesa! Y eso que ya la ha labrado más de uno.
MARTIN.- Nada sé.
MUJER I.- ¿Y Catalina? ¿Sigue igual?
MARTIN.- Buena la dejé.
MUJER II.- Sí la dejaste, pero no buena, que de tu casa venimos. No tienes corazón, Martín. Una mujer que te ha dado un hijo...
MARTIN.- ¿No habréis de dejarla en paz?
MUJER I.- Estás embrujado, Martín. Alguna mixtura te han dado a beber. Deja a esa muchacha y cumple con tu esposa. Mira que vas a traer la maldición sobre todos nosotros.
MARTIN.- No sé qué decís. De trabajar vengo.
MUJER I.- Maldito seas si no la dejas. Esa francesa vino de Ciboure con malas artes y te ha aojado para alejarte de Catalina. Esa mujer es sorguiña, Martín. ¡Quemada la hemos de ver!
MARTIN.- ¡Callad, comadreas, u os pico la lengua!

Se oye el chistu y entra Joanes de Goyburu. Pastor. Gesto socarrón.

JOANES.- Salud a la buena gente.
MUJER I.- ¿A dónde vas por aquí, Joanes de Goyburu? ¿A la iglesia?
JOANES.- Si llamas iglesia a la taberna de Archipe, allí me dirigía.
MUJER II.- ¡Siempre burlando!
JOANES.- Una vez fui a la iglesia y me pareció que el cura echaba buenos tragos a una copina...
MUJER I.- Copón se llama, herejote.
JOANES.- Razón tienes, que no era copina, sino copón.

Todos ríen. Un HOMBRE que viene del campo se para a escuchar.

MUJER I.- ¡No hagas burlas de las cosas santas, Joanes de Goyburu! ¡Mira que Dios te ha de enviar un pedrisco que te espante los ganados!
JOANES.- Tengo un amigo que bien me los guarda.
MUJER I.- ¿Un amigo? Le gustará el chacolí tanto como a ti y te los dejará perder.
JOANES.- Un amigo con patas de cabra y tres cuernos en la frente.
MUJER II.- ¡Puyes! ¡Qué ocurrencia, Joanes de Goyburu! No digas esas cosas, que te has de condenar.

Entra otra mujer con el cántaro.

JOANES.- Mi salvación le ofrecí si me daba a cambio que durmieras conmigo esta noche.
MUJER II.- ¿Y qué haremos con tu mujer la Estevanía?
JOANES.- Ya un diablo la entretiene cada noche.
HOMBRE.- Y tú, ¿qué haces entre tanto?
JOANES.- ¿Yo? Les toco el chistu.

Toca el chistu. Tormenta de risas. Las MUJERES bailan. JOANES las persigue, burlón. MARTIN aprovecha para irse, cabizbajo y sombrero. Entran tres MUJERES con hatos a la espalda y el polvo del camino en los zuecos.

MUJER IV.- ¿Habrás un cuenco de agua para tres caminantes?
MUJER III.- ¡Jesús, Ana de Arizcun! ¡Benditos los ojos! ¡Y qué lejos de tu tierra!
MUJER IV.- De camino vamos a San Juan de Luz, que ha llegado la barca de Pachi y nada sabemos de la de Pedro. Que salieron juntas de Pasajes, y si Pachi nos diría algo de nuestros hombres...
MUJER II.- La noche se echa encima y no podréis bajar al monte.
JOANES.- Y prepara una tormenta.
HOMBRE.- No veo yo las nubes, Joanes.
JOANES.- Pero yo la huelo, Beltrán.
MUJER V.- ¿No está cerca el molino de Martinena?
MUJER II.- ¿Buscáis a María de Arburu?
MUJER VI.- Es fama que ella conoce lo vedado echando los naipes.
MUJER V.- Si haría la caridad de decirnos qué ha sido de la barca de Pedro, si vienen bien o si han quedado en algún lugar del Norte...
JOANES.- María de Arburu es una buena vieja. Por un cuartillo de vino os revolverá la mar con la tierra. Por un jarro entero os traerá a los hombres a la cama esta noche para que durmáis calientes.

MUJER VI.- No burles, pastor, que hace muchos meses que mi Josechu está en el mar y ya estoy temerosa de que algo le ha pasado.

Entra CATALINA DE EGUIA, desmelenada, consumida, con un niño en brazos.

CATALINA.- ¿No visteis a Martín?

MUJER I.- Catalina, ¿cómo sales con la criatura?

CATALINA.- ¿No viste a Martín, Mariana?

MUJER I.- Fuese hace nada para tu casa. Aquí estuvimos con él, que venía del campo.

MUJER II.- Vuelve a casa, Catalina, que el relente de la noche hará mal al niño.

CATALINA.- De casa vengo, y en todo el camino no lo he visto. Decidme la verdad. No lo visteis, ¿verdad?

MUJER I.- Mujer, con nosotros estaba hablando no hará tres credos. Si no lo viste, habrá ido a la taberna.

HOMBRE.- En la de Archipe está, Catalina.

CATALINA.- Está con ella, ¿verdad? Está con la francesa. Decidme las veras. No lo habéis visto. No estaba aquí.

El HOMBRE se va, meneando la cabeza.

MUJER II.- ¡Por la Virgen Santísima, Catalina! No te atormentes y vuelve a casa. Mira por tu hijo.

CATALINA.- Yo lo sé que está con ella. Esa mujer le tiene sorbido el seso.

MUJER I.- Ea, Catalina. Vamos a tu casa, que allá encontraremos a Martín.

CATALINA y la MUJER I se disponen a salir. De pronto CATALINA se detiene y lanza un grito.

CATALINA.- ¡Allí está!

TODOS.- ¿Qué? ¿Qué has visto? ¿Dónde?

CATALINA.- (Llora) ¡Allí, allí!

MUJER I.- Un sapo. No pases apuro, mujer. Espántalo, Joanes.

JOANES espanta el sapo con el pie.

CATALINA.- No es un sapo. No es un sapo. Es ella, es esa bruja, que viene por mi hijo.

MUJER I.- Vamos, Catalina, no desvaríes.

Se van CATALINA y la MUJER I. Hay una pausa de pesado silencio.

MUJER II.- Joanes de Goyburu, lleva a estas mujeres al molino de Martinena, que nosotras hemos de llevar el agua a casa.

JOANES.- Otra es tu intención. Miedo tienes de la vieja.

MUJER II.- No gusto de hechiceras. Llévalas tú, que eres el amigo del díaño.

JOANES.- Pon en arresguardo tu ganado, Micaela, que esta noche habrá tormenta.

MUJER II.- Hoy cargaste más chacolí de la cuenta, Joanes. El cielo está claro como la fuente.

JOANES.- Digo que habrá tormenta.

MUJER III.- Cuida que no te pille debajo.

Vanse las MUJERES con el cántaro. JOANES hace una cómica reverencia a las tres peregrinas.

JOANES.- Señoras, si gustarían de acompañarme...

MUJER IV.- ¡Quiera Dios que nos dé nuevas de los hombres!

Van a salir cuando los detienen unos gritos.

VOZ DEL CAMPESINO I.- ¡Goyburu! ¡Goyburu! ¿Dónde diablos te has escondido?

Entran el CAMPESINO I y el II. El I viene furioso.

JOANES.- Aquí estoy, García, bien a la vista de todos.

CAMPESINO I.- ¡Maldito seas! ¡Maldito seas tú y toda tu familia de ladrones!

JOANES.- Ten la lengua, García, que ésas son palabras que ningún hombre aguanta.

CAMPESINO II.- Tiene razón, García.

CAMPESINO I.- Te lo tenía advertido, Goyburu. Si vuelvo a ver tu ganado en mi huerto, me haré una zamorra de su pellejo.

JOANES.- Mejor fueran odres para vino.

CAMPESINO I.- ¡No estoy para pullas! Díselo al raposo de tu padre, que yo con viejos no quiero pendenencias.

JOANES.- Mozo soy yo para que te envalentones, y para medirte las costillas si se terciá. Pero no quiero peleas. El ganado tengo en el redil. Otro te pisaría las berzas.

CAMPESINO I.- ¡Tú y tu padre lo metisteis por el huerto!

CAMPESINO II.- Míralo bien, García, que pudiera ser.

CAMPESINO I.- Tú y tu padre, Goyburu. No me engañarás, conozco las pisadas de tus cabras.

JOANES.- Te tomaré para arrastrear el ganado cuando se me pierda en el monte.

CAMPESINO I.- ¡Te voy a dar arrastreo...!

CAMPESINO II.- ¡García no te ciegues!

JOANES y el CAMPESINO I levantan el cayado y la azada. Gritan las MUJERES. En eso entra FRAY FELIPE DE ZABALETA, cura de Zugarramurdi.

FRAY FELIPE.- ¡Hola! ¡Pendencia tenemos!

CAMPESINO II.- No es nada, Fray Felipe. Cosas de hombres.

JOANES.- No es nada, señor cura. Se le aparejaban palos a García por unas malas palabras.

FRAY FELIPE.- No es de buenos cristianos, hijos, eso de venir a las manos por unas palabras. Más valdría que cuidarais los campos y las casas, que tenéis las mujeres abandonadas. ¡Y más ir a la iglesia Joanes de Goyburu!

JOANES.- Hoy tenía pensado ir, Fray Felipe, cuando haga un mandado.

FRAY FELIPE.- ¿Con estas buenas mozas? Tampoco vais a la iglesia, que no os conozco las caras.

MUJER IV.- No somos de aquí, señor cura, pero allá en Elizondo cumplimos con los mandamientos.

FRAY FELIPE.- De Elizondo... Claro, claro, por eso no os conocía... Pero tú no escapes, Goyburu. Acaba el mandado y ven a la iglesia. ¿Y tú, García?

CAMPESINO I.- Tengo que arreglar unas bardas que malas bestias me tiraron.

FRAY FELIPE.- Arréglalas, hijo, no te coman la hortaliza. Quedad con Dios. Y olvidad esos bandos y pendenencias, que ningún bien traen.

CAMPESINO II.- Vaya con Dios su Merced.

Sale FRAY FELIPE. EL CAMPESINO I mira retador a JOANES.

CAMPESINO I.- No lo olvides, Goyburu. ¡La última vez!

CAMPESINO II.- Vámonos, García.

Salen. Se oye, muy lejana, la tormenta.

JOANES.- Largo se os hace el camino de Martinena.

MUJER V.- Llévanos, amigo, que se echa la noche de prisa.

JOANES.- Vamos, que está retirado.

Escena II

Molino de Martinena. MARIA DE ARBURU saca hierbas de un costal y las distribuye por el suelo. Fuera ha caído la noche y se oye más cerca al tormenta. Golpes en la puerta.

MARIA DE ARBURU.- ¿Quién llama a estas horas?

JOANES.- Yo soy, Joanes de Goyburu. Te traigo unas mujeres que han menester de ti.

MARIA DE ARBURU.- Pasa, hijo, y pasad vosotras, que el tiempo está muy negro. ¿Por qué tan tarde?

MUJER IV.- Venimos de Elizondo, madre, y nos cayó la noche.

MARIA DE ARBURU.- ¿Y hacéis tanto camino para ver a esta vieja?

JOANES.- Yo lo hice por un cuartillo de vino que tienes en la cueva.

MARIA DE ARBURU.- ¡Borrachón! No gasto mi vino con gargantas secas como la tuya.

MUJER IV.- Madre, queremos que nos eches los naipes. Dicen que tú conoces lo que ocurre lejos.

MARIA DE ARBURU.- Dicen mal. No os abriría si llego a saber que eso demandábais.

MUJER V.- Madre, nuestros hombres están en el mar.

MUJER VI.- Muertas estamos de zozobra.

JOANES.- Vieja, no te hagas de arrogar. Bien sabemos todos lo que tú haces.

MARIA DE ARBURU.- Calla tú, no me pierdas. Antaño no sé lo que haría. Hoy no hago nada.

MUJER IV.- Buena madre, nadie ha de saber nada por nosotras. Sellaremos nuestra boca.

JOANES.- Yo nada he visto y nada sé. Y como tampoco hay nada de beber, a mi caserío vuelvo. Señoras, buena ventura y mano larga con la vieja.

Sale. Se oye alejarse el chistu.

MUJER IV.- Madre, te hemos traído unos presentes.

MUJER V.- No mires su pobreza, sino la intención.

MARIA DE ARBURU.- Por unos regalillos arriesgo mucho.

MUJER VI.- Madre, mira nuestra necesidad. Pídenos lo que quieras.

MARIA DE ARBURU.- ¿Algunos dinerillos no tendríais?

Las tres MUJERES se miran. La MUJER IV se saca un atado de entre la ropa y se pone a desatarlo.

Escena III

Noche. La tormenta se ha desatado con toda su furia. Viento huracanado. Relámpagos. Truenos. Se oyen ruidos extraños, aullidos y risas. Maullidos. Objetos misteriosos vuelan por los aires. MARTIN y MARIA hacen el amor en un establo.

MARTIN.- Lo haré. Haré lo que me pidas.

MARIA.- ¡Júramelo! ¡Júramelo!

MARTIN.- ¡Lo juro! ¡Lo juro por mi hijo!

Alrededor de un fuego, MARIA DE ARBURU despliega sus artes adivinatorias ante las tres MUJERES de pescadores.

MARIA DE ARBURU.- Veo el barco. Este es tu hombre.

Este es el tuyo. Y el tuyo... algo no me lo deja ver.

(Quejido abogado de una MUJER) No temas. Este

no es signo de muerte. Hay otra mujer que lo

guarda en su corazón. Guárdate bien de ella.

(Pausa) El barco no está en puerto. Esto es riqueza.

Vienen ricos. Y esto... hay algo que no les deja

llegar al puerto. Alguien levanta vientos en contra

y los arrastra lejos...

MUJER IV.- ¿Quién, quién es, buena madre?

MARIA DE ARBURU.- Shhh. Hay nieblas en el mar y en mis ojos. Alguien ha puesto un muro de hierro a los puertos y no pueden quebrantarlo.

MUJER IV.- Pero ¿quién? ¿quién?

En su cama, CATALINA DE EGUIA se revuelve presa del delirio, MARIA DE IURETEGUIA y otra VECINA la atienden.

CATALINA.- ¡Ese gato! ¡Ese gato! ¡Que araña al niño!

MARIA.- ¿Ves tú al animal?

VECINA.- Es la calentura. Bebe, Catalina, que estás ardiendo.

CATALINA.- ¡Mi hijo! ¡Que me lo desgarrar! ¡Quitadle ese gato! ¡Martín! ¡Martín!

MARIA.- Martín fue por el físico. Descansa, Catalina.

En medio del fragor se oye un horroroso maullido. Las vecinas se estremecen.

MARIA.- ¿Pusiste las ramas de fresno sobre la puerta?

VECINA.- Sí, pero bien pudieron caerse con el pedrisco.

MARIA.- Voy a echar la sal en el fuego, por si acaso.

VECINA.- Echa también en la cuna.

CATALINA.- *(Bajo, llorando)* Mi hijo...

Por encima de la tormenta se oye el chistu de JOANES DE GOYBURU. MARTIN, dormido en el establo, se despierta sobresaltado.

MARTIN.- ¡María!

MARIA.- A tu lado estoy.

MARTIN.- ¿Qué es esto?

En casa de Catalina, MARIA DE IURETEGUIA se detiene con la sal en la mano.

MARIA DE IURETEGUIA.- Joanes de Goyburu. Sólo a él se le ocurre salir en una noche como ésta.

VECINA.- ¡Qué hombre endemoniado!

Suena el chistu en medio de la tormenta.

Escena IV

Canta un gallo. Una luz lechosa de amanecer inunda la encrucijada de la fuente. La cruz tiene un brazo roto. Se oyen a lo lejos los gritos de los pastores reuniendo el ganado. Balidos y mugidos de las reses dispersas.

VOCES.- ¡Echala para acá, zagal! ¡Eh, mora! ¡Cuidado, que se escapa el jato!

Una BEATA pasa por delante de la cruz. Al arrodillarse y santiguarse ante ella se sobresalta.

BEATA.- ¡Jesús mil veces!

Sale corriendo y mascullando invocaciones. Los dos CAMPESINOS llegan a la fuente, sucios de barro y con aspecto cansado. Beben. Se sientan, agotados.

CAMPESINO I.- ¡Las cosechas perdidas!

CAMPESINO II.- ¡Año de hambre!

Entra corriendo una CAMPESINA.

CAMPESINA.- ¡García! ¿Encontrasteis el ganado?

CAMPESINO I.- Dos ovejas salvamos. Lo demás lo llevaron las aguas.

CAMPESINA.- ¡Dios bendito! ¿Qué va a ser de nosotros?

CAMPESINO I.- Las cosechas se perdieron, Teresa...

CAMPESINO II.- Se salvaron las de Azpilicueta.

CAMPESINO I.- Y los ganados de Goyburu.

CAMPESINA.- ¿No los tocó el pedrisco?

CAMPESINO II.- A Azpilicueta le tiró el viento unos manzanos.

CAMPESINO I.- ¡Unos manzanos! Todos los campos le quedan. ¡A nosotros nos deja sin pan y a él sin tres árboles podridos!

Entra la BEATA seguida del CURA y tres VECINAS.

BEATA.- ¡Las brujas troncharon la cruz!

FRAY FELIPE.- ¡Sacrilegio!

VECINAS.- ¡Virgen Santa!

Se arrodillan y rezan. Los CAMPESINOS se dan cuenta de lo que ha pasado con la cruz. Van llegando nuevos vecinos y vecinas, entre ellas ESTEVANIA DE YRIARTE.

CAMPESINO I.- ¡Señor cura, los brujos nos dejan sin pan! Las cosechas tenemos perdidas y el ganado, en los bosques o lo llevaron las aguas. ¡Haga algo su Merced! Ha de prenderse a los que tienen sus cosechas salvas, que son brujos declarados, Joanes de Goyburu y Joanes de Azpilicueta...

ESTEVANIA.- ¿Qué dices, García del demonio? ¿No viste los manzanos de Azpilicueta?

CAMPESINO I.- ¡Cuatro manzanas no son el pan de todo el año!

ESTEVANIA.- ¡Sin pan te veas toda tu vida, levantador de testimonios! ¿Qué mal te hizo mi marido para que lo prendan?

CAMPESINO I.- ¡Es brujo! ¡Brujo como tú y tu madre y toda vuestra familia!

ESTEVANIA.- ¡Maldito seas! ¡No has de...!

Un grito desgarrador suspende la pelea. CATALINA aparece con su hijo muerto en brazos. La siguen MARIA DE IURETEGUIA y otras vecinas.

CATALINA.- ¡Se lo han llevado las brujas! ¡Mi niño! ¡Mirad este ángel! ¡Lo mataron las brujas!

MARIA DE IURETEGUIA.- Catalina, estás sin seso. Deja que amortajemos al niño.

CATALINA.- ¡No! ¡Nadie lo toque! ¡Clavel mío! ¡Te vendió

tu padre a las brujas! ¡Tu mismo padre te vendió! ¡María de Ximildegui! ¿Dónde estás, que he de sacarte el alma con estas manos?

Las gentes se arremolinan. Algunos salen a buscar a MARTIN. Otros rodean a la madre, que hace el planto.

CATALINA.- ¿Dónde te llevaron, flor de mis entrañas? ¡Tu mismo padre te entregó a las brujas! ¡No viva yo más que para ver quemadas a todas las que te sacaron! ¡Alma mía! ¡Alma mía!

Entra MARTIN, enloquecido. Se abre paso. Cae de rodillas ante la criatura.

CATALINA.- ¡Aquí tienes al hijo que has dado a las brujas! ¡De noche vinieron por él y tú estabas con esa sorguiña! ¡Quemado te vea, Martín de Alzate, matador de tu hijo!

MARTIN se levanta y cae con un grito. Lloro desesperado ante el cadáver. MARIA DE XIMILDEGUI llega arrastrada por varios vecinos.

MARIA DE XIMILDEGUI.- ¡Soltadme! ¡Soltadme! ¡No he hecho nada! ¡Martín!

CATALINA.- ¡Dejadme que la mate con estas manos! ¡Dejadme a esa bruja!

MARIA DE XIMILDEGUI.- ¡No me toques! ¡Nadie me toque! ¡Martín! ¡Martín!

FRAY FELIPE.- ¡Quietos! ¡Responderá ante la iglesia! ¡El sagrado ministerio...!

Nadie hace caso al sacerdote. MARTIN sigue llorando ante su hijo. Varias mujeres siguen a CATALINA y atacan a MARIA DE XIMILDEGUI, que se revuelve bajo una lluvia de golpes.

MARIA DE XIMILDEGUI.- ¡Martín! ¡No! ¡no! ¡Nadie me toque! ¡Soy bruja! ¡Maldición de Satanás para el que me toque!

Aterradas, las mujeres retroceden. CATALINA intenta golpearla, pero las vecinas la sujetan.

CATALINA.- ¿Qué me importa? ¡Dejadme! ¡La he de matar!

MARIA DE XIMILDEGUI.- ¡Soy bruja! ¡Soy bruja! ¡El que se acerque está maldito!

FRAY FELIPE.- ¡Vade retro, Sathana! ¡Satanás, yo te conjuro!

CAMPESINO II.- ¡Prendedla! ¡Que no se escape!

El SACERDOTE avanza con la cruz en alto. Con prevención, varios hombres le siguen y agarran a MARIA DE XIMILDEGUI, que se debate inútilmente.

MARIA DE XIMILDEGUI.- ¡No me toquéis! ¡Todas sois brujas, como yo! ¡Tú, María de Iureteguía! ¡Y tú, Estevanía de Yriarte! ¡Son ellas las brujas! ¡María de Arburu es bruja! ¡Yo no he hecho nada! ¡Son ellas! ¡Graciana de Barrenechea y sus hijas! ¡Joanes de Goyburu!

Tumulto. Babel de gritos, puños levantados.

TELON

ACTO III

Escena I

Caluroso día de Septiembre de 1609. Sala de la Inquisición en Logroño. SALAZAR, BECERRA y un ESCRIBIENTE. Traen a ESTEVANIA DE YRIARTE, mujer hermosa de 36 años, de aire trastornado.

BECERRA.- Siéntate, hija mía.

ESTEVANIA.- Señores... *(Se queda mirando abstraída por la ventana)*

BECERRA.- Hija... hija, siéntate.

SALAZAR.- ¿Os ocurre algo? ¿Estáis enferma?

ESTEVANIA.- *(Como volviendo de un sueño, sonrío)* Señores... qué lindas arboledas...

BECERRA.- Sí, hija mía. Muy pronto vas a pasear por ellas si abres tu corazón al tribunal de Dios. Nos han dicho que estás arrepentida de tu dureza y quieres confesar.

ESTEVANIA.- Padre, yo he estado engañada por el Demonio...

BECERRA.- Siéntate, hija mía, no te quedes de pie. *(Hace una seña al ESCRIBIENTE, que empieza a tomar nota)*

SALAZAR.- Decíais que el Demonio no os dejaba confesar.

ESTEVANIA.- El Mal Señor me tenía engañada y no me dejaba confesar, pero Dios me ha dado fuerzas y quiero decir todo, padres míos, aunque me cueste el honor y los bienes... *(Lo ha dicho de corrido. Se corta, como abogada).*

BECERRA.- Sigue, hija.

ESTEVANIA.- Señor, señor... yo... hace días que quería confesar, pero la lengua tenía pegada al paladar. Quería venir y las piernas me pesaban como hierros. El Mal Señor me tenía encerrada en prisiones que no se ven, padre mío. Padre... padre...

BECERRA.- Vamos, ten valor, hija mía.

ESTEVANIA.- Yo...

BECERRA.- Alivia tu corazón. La misericordia de Dios es infinita y nunca recuerda el mal pasado, sino el arrepentimiento de sus criaturas.

ESTEVANIA.- Yo... soy bruja desde hace dos años.

Mirada de triunfo de BECERRA a SALAZAR. ESTEVANIA se dobla en el asiento. Tose y abre la boca como ahogándose. Lloro.

ESTEVANIA.- ¡Ay, Señor! ¡Ay, Señor!

BECERRA.- Vamos, hija. La gracia de Nuestro Señor te ha alcanzado y ya estás libre de las garras del Demonio. Ahora la Santísima Virgen está contigo y te permitirá hablar.

ESTEVANIA.- ¡Ay, Señor!

SALAZAR.- ¿Quién os hizo bruja, Estevanía de Yriarte?

ESTEVANIA.- ¡Ay, Señor!

BECERRA.- Vamos, hija, no dejes que el Diablo te vuelva a atar la lengua. Desahoga tu corazón. ¿Quién te hizo bruja?

SALAZAR.- ¿Fue tu marido, Joanes de Goyburu?

BECERRA.- Libra tu corazón de ese peso, Estevanía.

SALAZAR.- ¿Tu hermana? ¿Tu madre?

ESTEVANIA.- ¡Ay, madre mía! ¡Madre mía!

BECERRA.- ¿Fue tu madre?

ESTEVANIA.- Mi madre me hizo bruja. Hace tres años, por San Juan, mi madre Graciana me llevó al

aquejarre. Me dijo que trajera en las manos esa cosa sucia. ¡No, madre, eso yo no lo tengo de traer! ¡No lo tengo de traer! *(Lloro)*

BECERRA.- Lloro, hija mía. Esas lágrimas son el agua que limpia tus pecados. ¿Qué cosa sucia te dio tu madre?

ESTEVANIA hace esfuerzos por hablar.

SALAZAR.- ¿Qué cosa era?

ESTEVANIA.- Un... sapo. *(Pausa)* Tomelo con mucho asco y mi madre me llevó volando al prado del Cabrón.

SALAZAR.- ¿Cómo os llevó?

ESTEVANIA.- Mi madre me llevó volando al prado del Cabrón.

SALAZAR.- ¿Estabais dormida? ¿Os despertó para ir al prado?

BECERRA.- ¿Te dio un unguento? ¿Te dio para ir volando?

ESTEVANIA.- Sí... un unguento de mal color... Me untó el cuerpo, y ella untóse también.

SALAZAR.- ¿Dormíais antes de ir al prado?

BECERRA.- *(A Salazar)* Más tarde, Salazar, más tarde. *(A Estevanía)* ¿Te untó la cara?

ESTEVANIA.- La cara y el cuerpo. Me hizo desnudar y me untó el cuerpo, y las piernas, y las manos, y mis partes. Y llevome volando al aquejarre.

BECERRA.- Sigue, hija.

ESTEVANIA.- Vide mucha gente allí que estaba alrededor de un cabrón grande y negro. Y tenía una luz entre los cuernos.

SALAZAR.- ¿Oíste algo mientras volabas con tu madre? ¿Campanas o ladrar de perros?

ESTEVANIA.- *(Parece no oír)* Mi madre me llevó delante del Cabrón y dijo: «Señor, esta hija os traigo». Y el Cabrón dijo con una voz desentonada y como de muy lejos: «Yo la recibo, Graciana, y ha de ser mi favorita». Y mi madre me hizo llegar al Cabrón, y él me tocó en el hombro, y me hizo una herida como quemadura que me dolió después muchos días. Y el Diablo me hizo arrodillar y arrenegar de Dios y de los santos, y de mis padres, y padrinos, y de todos los cristianos. Y luego, en señal de que lo tomaba como maestro y Señor, lo besé en las partes vergonzosas, y él se arrodioó sobre el lado izquierdo y levantó la cola, que es cubierta de pelo y más largo que de oveja, y descubrió aquellas partes, que eran muy feas y hediondas, y lo besé debajo de ella...

SALAZAR.- ¿Y tu hermana María? ¿Estaba aquel día contigo y con tu madre?

ESTEVANIA.- María... ¡Ay, mi hermana! ¡Ay, María!

BECERRA.- ¡Hija! No te detengas ahora que Dios ha entrado en tu corazón.

ESTEVANIA.- ¡María, hermana! *(Cae de rodillas llorando)*

BECERRA.- Hija, no te abandones a la desesperación.

ESTEVANIA no sale de su llanto. Después de un rato, BECERRA desiste. Llama a un SIRVIENTE y entre dos hombres se llevan a ESTEVANIA, que no para de sollozar.

BECERRA.- ¡Por fin, don Alonso! ¡Otra alma ganada para el cielo! ¡La única que no había confesado!

SALAZAR.- Merece su Señoría mis felicitaciones. Pero ha sido contradictoria en su testimonio. Y ese desmayo...

BECERRA.- El Demonio no suelta fácilmente sus presas, don Alonso. Retorcía el corazón de esa pobre mujer para impedirle declarar.

SALAZAR.- La agonía del momento podría haber causado esos efectos.

BECERRA.- ¡El Maligno, señor Licenciado! El Maligno, que se niega a abandonar a los suyos. ¿No habéis oído que ésta era su favorita en los infernales aquelarres? ¡Y en verdad que no tiene mal gusto el Maldito!

SALAZAR.- Es menester hacerla reconocer por médicos para ver qué sea esa herida en el hombro.

BECERRA.- Se hará, se hará. Mucho le ha costado deponer, pero ahora que ha empezado mucho más nos dirá.

SALAZAR.- Así debe ser.

BECERRA.- ¡Así será, don Alonso, así será! Os lo dice un doctor por Salamanca.

El SIRVIENTE entra y se queda en el umbral.

SIRVIENTE.- Señoría...

BECERRA.- Decidme.

SIRVIENTE.- Su Reverencia el Inquisidor don Juan del Valle Alvarado ha llegado, Señoría.

BECERRA.- ¡Por fin! ¡El bueno de Valle! Hacedlo pasar, José.

SIRVIENTE.- Reverencia... Ha traído muchos presos consigo.

BECERRA.- ¡Claro, claro! Avisad al Alguacil. Pero haced pasar al señor Inquisidor.

El SIRVIENTE se retira con una inclinación de cabeza y vuelve a entrar con don JUAN DEL VALLE.

SIRVIENTE.- Señoría...

VALLE.- Reverencia... *(Se arrodilla ante BECERRA y va a besarle la mano. BECERRA lo levanta).*

BECERRA.- ¡Un abrazo, amigo del Valle! ¡Cuatro meses habéis estado fuera! ¡Un abrazo!

VALLE.- Licenciado Salazar... *(Fría inclinación de cabeza)*

SALAZAR.- Licenciado del Valle. *(Lo mismo).*

BECERRA.- Amigo del Valle, estaréis cansado. Ardo en deseos de que nos contéis vuestra visita. He oído que traéis buena cosecha. ¿Cuántos son? Pero estaréis cansado. No creáis que aquí hemos estado inactivos: hemos conseguido confesión de diez brujos, ¡de todos! La última negativa, Estevanía de Yriarte, acaba de confesar. Pero ya hablaremos, id a descansar.

VALLE.- Gracias, don Alonso. Mucho he andado por esos caminos, pero el servicio de Dios no admite tregua ni descanso.

BECERRA.- No, amigo mío, claro que no. No penséis que no hemos trabajado aquí, en Logroño. ¡Ha sido un verano infernal! Vuestra Merced habrá gozado el céfiro en esos montes, pero Logroño ha sido una Libia en agosto. ¿Iréis a vuestra posada?

VALLE.- Lo haré, si me dais licencia. Pero antes es menester acomodar a los presos.

BECERRA.- ¡Oh! El Licenciado Salazar y yo lo haremos con gusto. ¿Cuántos son?

VALLE.- Veintiuno.

SALAZAR.- ¿Veintiuno?

VALLE.- ¿Os parecen muchos? Os aseguro que no son la centésima parte de los que merecen estar en

la cárcel. Esta secta ha prosperado tanto en Navarra y en Guipúzcoa que, si no actuamos con todo el celo que se debe, se perderá en poco la fe cristiana. En Francia hay ahora gran persecución y quema de brujos, y ellos se entran en nuestra tierra huyendo de los autos que allá les hacen, y acrecientan el número de los que había. Muchos deo allí que debería traer, señor Salazar.

SALAZAR.- No discuto eso ahora, sino dónde hemos de meterlos. Murió la vieja Estevanía de Navarcorena, pero con todo no tenemos más de veinte celdas. Y tenemos otros presos, además de vuestros brujos.

VALLE.- Mis brujos, como vos decís, son tanto vuestros como míos, y ahora lo son del Diablo.

BECERRA.- Habrá que encerrar a varios presos en cada celda. Es contra costumbre, porque puede atentar contra el secreto debido, pero tal vez saquemos algún provecho de ello si los confitentes convencer a los negativos. ¡Ea! No se hable más. El Alguacil se encargará de ello. Nosotros celebraremos la feliz llegada del Licenciado del Valle. Vinum laetificat cor hominis. He recibido un aloque de Santo Domingo de la Calzada que nos ha de saber a ambrosía. ¿Venís, Salazar?

SALAZAR.- *(Tras una duda)* Como gustéis.

(Salen)

Escena II

Calabozo de la Inquisición en Logroño. El mismo día de Septiembre de 1609. Calor agobiante y oscuridad, donde se remueve MARIA DE IURETEGUIA, joven de 22 años. Ruido de cerrojos y un súbito rayo de luz. Meten en la celda a MARIA CHIPIA y MARIA DE ECHALECU, mujeres de mediana edad, y a la vieja GRACIANA XARRA. Se cierra la puerta y vuelve la oscuridad. MARIA DE IURETEGUIA, acostumbrada a ella, reconoce a las nuevas presas, aún deslumbradas.

MARIA IURETEGUIA.- ¡Tía! ¡Tía María!

MARIA CHIPIA.- ¿Quién es?

MARIA IURETEGUIA.- Yo soy, tía, María de Iureteguía.

MARIA CHIPIA.- ¡Alabado sea Dios, María!

MARIA IURETEGUIA.- ¡Tía, señora! Vení cerca.

MARIA CHIPIA.- Estamos cegadas, María. El sol es un ascua. Deja que te toque. ¡Jesú, qué delgada estás!

MARIA IURETEGUIA.- Tía, no pensé veros más en mi vida. Nunca me dejaron ver a nadie en prisión. ¿Quiénes son ellas?

GRACIANA.- Soy Graciana Xarra, la hospitalera de Urdax. ¿Es posible que me desconozcas?

MARIA IURETEGUIA.- No, no. Tú eres María de Echalecu. Tía, ¿cuánto tiempo llevo aquí?

MARIA CHIPIA.- Más de medio año. Por San Blas te llevaron, y hogaño será por San Miguel.

MARIA IURETEGUIA.- ¡Hemos pasado tan grandes calores!

MARIA CHIPIA.- ¿Te dieron tormento?

MARIA IURETEGUIA.- No, tía. Los señores Inquisidores son muy suaves y corteses, sino uno, que llaman Salazar, que es muy desabrido y me apretaba mucho. *(Pausa)* Tenéis que confesarlo todo, tía.

MARIA CHIPIA.- ¿Qué tenemos que confesar, hija?

MARIA IURETEGUIA.- Yo he confesado todo: lo de las juntas en el prado y en la cueva, lo de los sapos vestidos...

MARIA ECHALECU.- ¿Qué sapos? ¿Estás en tu seso, María?

MARIA IURETEGUIA.- A los comienzos no podía hablar, y es que el Diablo me atrazaba la lengua. No dormía, y la comida me era rejalgar, hasta que confesé y alcancé paz conmigo y con Dios. ¡Hais de confesar cuanto antes!

MARIA CHIPIA.- María, hija, ¿tú les dijiste de nosotras?

MARIA IURETEGUIA.- Sí, les dije cómo mi tía María de Chipía me hizo bruja, de cuando me llevó al prado de Berroscoborro...

MARIA CHIPIA.- María, hija, ¿tú les dijiste eso?

MARIA IURETEGUIA.- Sí, tía, y las personas que allá veía, y las blasfemias que se hacían...

MARIA ECHALECU.- ¿Les dijiste que me veías en las juntas del Diablo?

MARIA IURETEGUIA.- Y cómo iba por el aire, en la escoba de mi tía, y el ungüento que me daba en el cuerpo...

MARIA CHIPIA.- ¡María! ¡María! Escúchame. ¿Por qué les dijiste todo eso? ¿Qué volar en mi escoba y qué ungüento es ése?

MARIA IURETEGUIA.- Yo confesé todo al Santo Tribunal para librar mi alma del pecado, tía.

MARIA CHIPIA.- ¡Pero todo eso es mentira, María! ¡Nunca volaste en ninguna escoba, ni hay tales untos! ¡Todo son mentiras!

MARIA IURETEGUIA.- ¿Mentiras? Yo creía que eran mentiras, pero son verdades, tía. Tan cierto las veo ahora como el sol que luce ahí fuera. Veo la noche que me llevaste al Diablo y le besé la traseira como pleitesía. Yo antes no lo sabía porque el Diablo me cegaba el entendimiento y no recordaba nada. Pero son verdades. Desde que abrí mi corazón las veo mejor que os veo a vosotras ahora.

MARIA CHIPIA.- ¡Desdichada! Te quemarán por tu locura, y nos arrastras contigo a la hoguera.

MARIA IURETEGUIA.- No, tía, que queman a los negativos. Eso he sabido. Si confiesas y vuelves a Dios, te dan penitencia y algunos vergajazos.

MARIA CHIPIA.- ¡Ah, bellaca! Por librarte de la hoguera confesaste y nos perdiste.

MARIA IURETEGUIA.- No, tía. Yo pensaba que lo hacía por miedo, pero ahora veo la verdad, y es que fui esclava del Demonio y no lo recordaba. Hais de confesar, tía.

MARIA CHIPIA.- ¿Qué decís de esto?

MARIA ECHALECU.- No lo sé, María Chipía. Estoy toda temblando de oírlo.

GRACIANA.- Yo sé decirte, María, que he vivido ya muchos años, y a todos he visto que lleva la muerte, buenos y malos, grandes y pequeños. Si me han de matar, háganlo, que no esperaba ya vivir largos días, y no he de condenar mi alma diciendo tales blasfemias y embustes como que he arrenegado de Nuestro Señor y de la Santísima Virgen.

MARIA IURETEGUIA.- Que no son embustes, señora, que sólo lo parecen.

GRACIANA.- Yo, hija, tengo la conciencia tranquila y el cuerpo molido. Dejadme dormir, que vuestras locuras no me han quitado el sueño.

GRACIANA XARRA se aparta a un rincón para dormir.

MARIA CHIPIA.- María, hija, ¿qué has dicho que tenemos que confesar?

MARIA CHIPIA se aparta con MARIA DE IURETEGUIA. MARIA DE ECHALECU duda y finalmente se va con GRACIANA XARRA.

Escena III

Sala de la Inquisición de Logroño. Fría y lluviosa mañana del otoño de 1609. Los tres inquisidores, solos, discuten acaloradamente.

VALLE.- ¿Qué pruebas queréis, señor abogado de las brujas?

BECERRA.- (*Escandalizado*) ¡Licenciado del Valle, moderad vuestro lenguaje!

VALLE.- ¡Todos los brujos han confesado, todos, cuando se les ha dado espacio para abandonar su dureza! ¡Todos confiesan de esta secta las mismas maldades! No uno, sino cien testigos tenemos de cada uno de los acusados que los han visto en sus nefandos conventículos y juntas. Yo mismo he visto, en cuatro meses, todos los males que hacen en personas y campos y animales. ¿Qué más queréis, señor Salazar?

SALAZAR.- (*Conteniendo la ira*) Quiero, señor Licenciado del Valle, que se respeten las instrucciones de la Suprema, que nos pide actos positivos.

BECERRA.- (*Algo amoscado*) Señor de Salazar, las instrucciones de la Suprema se respetan con todo rigor.

SALAZAR.- (*Sin atenderle, a Valle*) ¿Dónde está el sapo vestido que ibais a traernos, señor del Valle, aquel que anunciábais en vuestra carta?

VALLE.- ¡Una bruja se burló de mí! ¡Otra prueba de su perversa intención!

SALAZAR.- Cualquiera se burlaría de su Merced.

BECERRA.- ¡Señores! ¡Señores! Ruego a sus Mercedes que llevemos esta discusión en buenos términos. Señor de Salazar, ¿cómo había de traernos el Licenciado del Valle un sapo vestido? Bien sabéis que los tales sapos son diablos familiares de los brujos. ¿En qué jaula lo meteríamos?

SALAZAR.- Digo solamente que la Suprema nos ha pedido bien a las claras que averigüemos si los actos de los brujos son sueño o realidad...

VALLE.- Buen espía nos mandó don Bernardo de Sandoval.

BECERRA.- ¡Del Valle! No consentiré insultos al Inquisidor General.

SALAZAR.- Continúo. Y hasta ahora no tenemos certeza de que todo lo que los acusados han confesado no sea fruto del sueño. Los testimonios que el propio Licenciado del Valle ha aportado de su visita al distrito son en su mayor parte gentes que acudían al aquelarre estando dormidos, y a muchos no los echan de menos en sus casas ni en sus lechos.

VALLE.- ¿Creéis que existe el Demonio, Licenciado Salazar?

SALAZAR.- ¿Qué? ¿Qué tiene eso que...?

VALLE.- ¿Creéis que existe el Demonio?

SALAZAR.- Sí creo.

VALLE.- ¿Creéis que puede actuar de obra en este mundo?

SALAZAR.- Sí, lo creo.

VALLE.- ¿Y creéis que ha de conformarse con hacer pecar en sueños a los que consienten en hacerlo despiertos y con conciencia?

SALAZAR.- No es ésa la cuestión.

VALLE.- ¡Los brujos existen, señor Salazar! Todos lo saben y los ven a menudo. Pero el diablo no es un patán ignorante, como esos que tenemos presos. Es más astuto que vos y que yo. Por eso duerme con un falso sueño a los que lleva a sus pestíferas juntas, para que luego digan que fue sueño y no los persigan.

SALAZAR.- No todos son de esa opinión, señor del Valle. Si entre vuestras escasas lecturas figurase San Agustín sabríais que considera todo lo que hace a los brujos un «sueño imaginativo».

VALLE.- No me hace falta leer a nadie para conocer dónde están los enemigos de Dios.

SALAZAR.- Por eso no se os cae de las manos el *Malleus*.

VALLE.- Sprenger e Institor fueron dos sabios y dos buenos cristianos.

BECERRA.- No es ésta cuestión en que las autoridades estén concordantes. Pero, con permiso del santo obispo de Hipona, es menester reconocer que son mayoría los que se inclinan por la realidad eficiente de las acciones de los brujos. Entre los mismos paganos muchos hablaron de las «strigae», como llamaron a las brujas, y describieron sus hechos de forma notablemente similar a los de nuestras brujas navarras. Os sería muy útil, señor de Salazar, leer la espléndida descripción que hace Lucano, varón sapientísimo y sobrino de aquel filósofo cordobés, Lucio Séneca, de las artes de la hechicera Erichtho en su *Farsalia*. Pero veo que vais a argumentar que la fabulación poética no es una prueba. Lo sé. Sin embargo, recordaréis que en tiempos del Emperador Carlos V el Inquisidor Avellaneda vio volar a una bruja a la que mandó untarse en su presencia. Este es un hecho.

SALAZAR.- Vea yo volar una bruja y me daré por contento.

VALLE.- ¿Mintió acaso Avellaneda?

SALAZAR.- Toda esta discusión es ociosa. Doctor Becerra, pido a su Reverencia que se cumplan las recomendaciones de la Suprema.

BECERRA.- Nada hay que oponer, Licenciado Salazar. Este tribunal es fiel cumplidor de las órdenes del Consejo. Desde mañana volveremos a interrogar a los acusados.

SALAZAR.- Pero...

BECERRA.- ¡...en busca de actos positivos!

Escena IV

La misma sala. Sigue lloviendo. Los tres INQUISIDORES y un ESCRIBIENTE. Interrogatorio de JOANES DE GOYBURU.

BECERRA.- Buen hombre, recordad, os lo ruego. ¿Qué música tocabais en las juntas del Demonio?

JOANES.- Yo... tocaba el chistu.

BECERRA.- ¿Eran canciones, villancicos, tonadas...? ¿Las mismas que tocáis en la aldea, en las fiestas?

JOANES.- No... Eran músicas del Diablo.

SALAZAR.- ¿Queréis decir que el Diablo os inspiraba la música?

JOANES.- No. Lo que quiero decir es que el Diablo me la soplabá a la oreja. Me llamaba y me decía: «Joanes, toca esta música, que me ha de ser de gran placer», y me la decía quedito, quedito, que sólo yo la oía.

BECERRA.- ¿Podríais tocar ahora esa música?

JOANES.- ¿Ahora?

BECERRA.- Ahora. Mandaremos traer la flauta.

JOANES.- Era un chistu.

BECERRA.- Un... chistu. ¿Podríais tañer esas músicas?

JOANES.- Aquí...

BECERRA.- ¿Podríais hacerlo?

JOANES.- *(Se levanta y pega un puñetazo en la mesa)* ¿Qué música ni qué puta que os parió? ¡Ya tengo todo confesado y todavía he de contestar a lo que no sé ni me importa! ¡Mi padre me ha perdido, que me dijo en la despensa que confesara y dijera sus mismas necedades! ¡Hagan de mí lo que quisieren, señores Inquisidores del demonio, que todo lo que dije antes es una gran mentira, y no he de confesar nada, que nada sé y no he dicho un ardite de verdad! ¡Mándenme a prisiones y pónganme grillos, que mi boca sellada ha de estar!

BECERRA.- Repórtese el reo. Tenga miramiento de dónde está.

SALAZAR.- Habéis de responder a lo que se os pregunta.

JOANES.- No abriré la boca.

BECERRA.- ¿Sabéis lo que os acarreará esa pertinacia?

SALAZAR.- ¡Responded al tribunal!

JOANES se cierra en su mutismo.

SALAZAR.- ¡Responded!

Silencio.

Escena V

Cárcel de la Inquisición. Invierno de 1609. ESTEVANIA DE YRIARTE, sola en la celda, tirita y se revuelve en medio del delirio.

ESTEVANIA.- ¿María...? ¿Hermana...? ¿Dónde estás, María? María, no te tardes, que hemos de ir a la fuente. Madre nos mandó. María... Escucha... ¿No oyes? Callaron los pájaros. ¡Qué silencio! ¿Vendrán las brujas? No pongas las varas de fresno. Yo soy bruja. Yo soy la favorita del Diablo. ¿María...?

Aparece MARIA al fondo de la celda.

Ya lo he confesado todo, María. La misericordia del Señor es infinita. La misericordia del Señor es infinita... Tú también eres bruja. Yo lo he dicho todo. Madre nos llevó un viernes al aquelarre. Tú eres una niña. Te quedarás cuidando el rebaño de los sapos. Toma tu varita. No has de pegarles. Madre me puso un sapo en las manos. Mi sapo lleva un vestido verde. ¿Cómo es tu sapo? Verde, verde. Me mira con ojos como huevos de sangre. Me moja con su sudor pegajoso, con su lengua de sangre. ¡Quítame el sapo, María! ¡Quítame el sapo!

Tú eres una niña. Has de cuidar el rebaño de los sapos. Llévalos al prado, junto al roble. ¡Qué frío! En el prado hay una silla grande y negra. El Cabrón está sentado y me llama.

(Van apareciendo, convocadas por Estevanía, las figuras del Aquelarre, en una penumbra onírica.)

Yo soy la favorita. Me llama. Madre, no me lleve. María, no te acerques. Eres una niña.

Ya lo he confesado todo. El Señor me ha perdonado. Me está llamando. ¡No me lleve, madre! No es tiempo. Vienen las brujas por el aire. Las lechuzas, María. ¿Oyes? Es el autillo. No te demores, María, hemos de ir al prado, a la sombra del roble. No te detengas. Te matarán los calores. A la sombra del roble.

María, me está llamando. ¡No te acerques! Eres una niña. Cuida tus sapos, María. Me llama cada noche para poseerme. Aún no es tiempo. Has de arrenegar de ser una bruja.

MARIA va a besar al CABRON según el rito satánico.

¡No te acerques, María! El me quiere a mí. Tú no. Tú quédate con los sapos. Tú no.

Se oye el chistu.

Me llama. Me llama. Joanes toca y el Diablo me posee. Yo soy su favorita. ¿No oyes? Me está llamando.

Todo el Aquelarre baila un ritmo infernal.

Tumbarme en la hierba, bajo el roble. Aquí está el niño. Me moriré de frío. Aquí vendrá el Diablo cuando toque Joanes. El Diablo está frío. No es como Joanes. Está frío y la hierba me moja. Debajo del roble.

Los diablos y las brujas se emparejan. El CABRON se acerca a ESTEVANIA. JOANES abraza a MARIA.

¡María! ¡María! No te acerques. Vuelve con los sapos. ¡No dejes que te toque Joanes! ¡Joanes, con María no! ¡Con María no!

El CABRON abraza a ESTEVANIA.

María... La hierba está húmeda... Tengo frío... Tengo el corazón helado... Mataremos al niño y lo enterraremos en el prado. María... Eso no se lo dije... No se lo dije. María... Matamos a tu hijo y lo enterramos junto al roble.

MARIA se separa de JOANES y se abraza a ESTEVANIA. Lloran. El CABRON y JOANES se quedan detrás de ellas.

Eres una niña, María. No te acerques a Joanes. Joanes es el Diablo. El es el Diablo. Quema como el fuego. Nos van a quemar, María... Matamos a tu hijo y lo enterramos en el prado. Pero yo no se lo dije a nadie. Yo no se lo dije. Les dije que era la favorita del Diablo. Allí, bajo el roble. ¡Qué frío! Estoy húmeda... La hierba... Está lloviendo... Escucha, María, está lloviendo en el bosque, oye la lluvia, cómo cae sobre los árboles... Los árboles, María... Tengo frío, María.

El Aquelarre ha ido desapareciendo.

Madre... tengo frío.. Lluve en el bosque... Madre... (Canta)

«De los álamos vengo, madre,
de ver cómo los menea el aire».

Sigue cantando, muy bajo. MARIA la acoge en su regazo.

Escena VI

Sala del tribunal. Invierno. Los tres INQUISIDORES y un ESCRIBIENTE. Interrogan a MARIA ZOZAYA, mujer viejísima, que habla sin parar y divirtiéndose muchísimo con ello.

MARIA ZOZAYA.- Sí, sí, pasaba el vicario a cazar, con sus galgos y su escopeta, y yo le decía... le decía: «¡Señor Vicario, cace vuesa Merced muchas liebres y tendremos lebrada!». Y aluego que se había ido, aluego yo me untaba y me hacía liebre, sí, sí, yo mesma, me hacía liebre y lo traía corriendo todo el día, monte arriba, monte abajo, y los galgos corre que te corre, y yo delante, y el vicario monte arriba, monte abajo, y volvía que se daba al diantre. «¡Señor Vicario, le decía, cace muchas liebres...!» (Se dobla de risa)

BECERRA.- Buena mujer, ya nos habéis contado eso mismo muchas veces. Os preguntamos sobre los untos, si podríais hacer alguno de los que teníais en casa...

MARIA ZOZAYA.- ¿Los untos? A las veces me untaba para ir al aquelarre, pero otras veces venía el Diablo a casa, venía mucho, a las veces en figura de hombre, y otras en figura de cabrón, y todos los días me tumbaba y hacíamos la fiesta, sí, sí, todos los días, ¡y qué miembro tiene! Grande y duro, así, que da un contento... Más que un hombre, sí, sino que siempre está muy frío.

Un SIRVIENTE entra y habla al oído de BECERRA. Este se levanta.

BECERRA.- Buena vieja, no os necesitamos más por hoy. Llevadla.

MARIA ZOZAYA.- (Mientras se la llevan) Pero todos los días, ¿eh?. Venía y ¡zaca! Todos los días.

BECERRA.- Señores, hay de nuevo epidemia en la cárcel secreta. Murieron la vieja Barrenechea y sus hijas, María y Estevanía de Yriarte.

VALLE.- Todas confitentes.

BECERRA.- Tanto mejor. No será menester conservar los cadáveres para el auto de fe.

Escena VII

La misma sala del tribunal. Radiante mañana de la primavera de 1610. Con los tres INQUISIDORES, el ORDINARIO DEL OBISPO, tres CONSULTORES y el NOTARIO DEL SECRETO. Se procede a la votación de las sentencias.

NOTARIO.- María de Iureteguía, confitente. Sentencia propuesta: Reconciliación y seis meses de destierro.

CONSULTOR I.- Sí

CONSULTOR II.- Sí

CONSULTOR III.- Sí

ORDINARIO.- Sí.

SALAZAR.- Sí.

VALLE.- Sí.

BECERRA.- Sí.

NOTARIO.- María de Iureteguía. Sentencia aprobada por unanimidad. *(Va escribiendo todo en el libro)* Joanes de Goyburu, confitente. Sentencia propuesta: Reconciliación y cárcel perpetua.

CONSULTOR I.- Sí

CONSULTOR II.- Sí

CONSULTOR III.- Sí

ORDINARIO.- Sí.

SALAZAR.- Sí.

VALLE.- Sí.

BECERRA.- Sí.

NOTARIO.- Joanes de Goyburu. Apuébase la sentencia por unanimidad. María de Arburu, negativa. Sentencia propuesta: Relajación al brazo secular para ser quemada.

CONSULTOR I.- Sí

CONSULTOR II.- Sí

CONSULTOR III.- Sí

ORDINARIO.- Sí.

SALAZAR.- No.

(Conmoción general).

BECERRA.- *(Visiblemente alterado)* Señor Salazar, ¿sabéis lo que significa ese voto?

SALAZAR.- Lo sé, doctor Becerra. Y pido que consten en acta mis razones.

BECERRA.- *(Al notario)* Esperad. Señor Salazar, os pido que consideréis bien lo que estáis haciendo. Aún estáis a tiempo de cambiar.

SALAZAR.- Doctor Becerra, no he de cambiar mi voto. Y pido que se me permita exponer con libertad mis razones.

BECERRA.- Sea. Señor Notario, tomad nota puntualmente de lo que diga el señor Inquisidor don Alonso de Salazar.

SALAZAR.- Gracias. Señores, seré breve. Ni María de Arburu ni los otros negativos pueden ser condenados en justicia. En primer lugar faltan las pruebas, los actos positivos que los señalen como brujos, por más que este tribunal se ha esforzado en buscarlas.

Item, pues ellos niegan pertenecer a la secta de los bujos, sólo los condena el testimonio de los testigos, los cuales no pueden tomarse en consideración por ser contradictorios y en gran parte niños de corta edad y mujeres, de poco seso y discernimiento.

Item, que concediendo que sean ciertas las declaraciones de los testigos nadie puede asegurar que abjurasen de la fe, pues se ha demostrado que algunos estuvieron en las juntas sin hacerlo.

Por consiguiente, pido que sean reconciliados todos los negativos por no haber pruebas contra ellos y ser tan dudosos los testimonios en su contra.

BECERRA.- ¿Habéis terminado, señor Salazar?

SALAZAR.- Sí, Señoría.

BECERRA.- Vote su Merced, señor del Valle.

VALLE.- Sea relajada al brazo secular para ser quemada.

BECERRA.- Apuntad mi voto, señor Notario: María de Arburu, Relajación y muerte en la hoguera. Leed, señor Notario.

NOTARIO.- María de Arburu, negativa. Sentencia: Relajación al brazo secular y muerte en la hoguera. Votos favorables, seis. Voto negativo del señor Inquisidor don Alonso de Salazar y Frías.

BECERRA.- ¿Estáis de acuerdo, don Alonso?

SALAZAR.- Sí, Señoría.

BECERRA.- Siga la votación.

SALAZAR.- Señoría...

VALLE.- *(Levantándose, con furia)* ¡Vive Dios, don Alonso, que si no os acomodáis al voto de la mayoría, no os he de dar una hora de paz!

BECERRA.- Reportaos, señor del Valle. Señor Salazar...

SALAZAR.- Ruego a su Señoría que, antes de sentenciar a los negativos, se les someta a tortura.

Pausa. Expectación.

BECERRA.- Son viejos, Salazar. María de Arburu pasa de los setenta años. No soportarán el tormento.

SALAZAR.- Insisto, Señoría. En la duda, solicito que se consulte a la Suprema.

Pausa.

BECERRA.- Sea como gustéis. Señor Notario, escribiréis a la Suprema haciendo la consulta y notificando los votos negativos de don Alonso. Se levanta la sesión.

VALLE.- *(En el colmo de la ira)* ¡No os he de dar un minuto de sosiego! ¡Maldito abogado de los brujos! ¡Maldito defensor de Satanás! ¡Os juro que os vais a acordar!

Escena VIII

Penumbra de la sala de tortura. Medio velado por cortinas, el potro del tormento. El MEDICO reconoce a FRAY PEDRO DE ARBURU. Apartados, esperan los tres INQUISIDORES, el VERDUGO y el ESCRIBIENTE. Verano de 1610.

MEDICO.- El reo está sano, señoría. Podrá resistir el tormento.

BECERRA.- Fray Pedro, habéis oído lo que dice el médico. Os ruego que consideréis bien lo que os espera y no queráis veros sometido a tanto trabajo. Aliviad vuestro corazón y descargad vuestra conciencia.

FRAY PEDRO.- Señor Inquisidor, nada tengo que decir fuera de lo que tengo dicho a sus Señorías. Os suplico que, antes de entrar en el potro, me permitáis encomendarme a Nuestra Señora.

BECERRA.- Hacedlo. Tal vez ella os dé fuerzas para confesar la verdad.

FRAY PEDRO.- Os doy las gracias.

FRAY PEDRO se arrodilla y reza en silencio. Todos esperan.

BECERRA.- Señor Salazar, dirigid vos el tormento, pues se hace por vuestra insistencia.

FRAY PEDRO.- Estoy a vuestra disposición, señores.

SALAZAR.- Desnudaos. *(Mientras lo hace)* Aún estáis a tiempo de confesar, Fray Pedro.

FRAY PEDRO.- Nada tengo que confesar.

SALAZAR.- Atadlo. *(El verdugo acuesta en el potro a Fray Pedro)* Fray Pedro, descargad vuestra conciencia antes de que empiece el tormento. Liberad vuestra alma del pecado y vuestro cuerpo de tantos trabajos.

FRAY PEDRO.- ¡Virgen Santa, ayúdame!

BECERRA.- Mirad que os sometéis a terrible prueba por vuestra dureza.

FRAY PEDRO.- Virgen Santísima, socorredme en este paso.

SALAZAR.- Apretad la primera vuelta.

El VERDUGO aprieta la primera vuelta. FRAY PEDRO grita de dolor.

FRAY PEDRO.- ¡Virgen Santa! ¡Dios mío! ¡Dios mío!

VALLE.- Confesad, Fray Pedro, y no hagáis más daño a vuestra persona.

FRAY PEDRO.- ¡Ay, Señores, si nada tengo que confesar! ¡Virgen Santa! ¡Virgen Santa!

BECERRA.- Decid la verdad, Fray Pedro.

FRAY PEDRO.- ¡Ay, señores! ¡Ay, ay, ay!

SALAZAR.- Confesad.

VALLE.- Confesad.

FRAY PEDRO.- ¡Ay! ¡Toda la verdad he dicho! ¡Es toda la verdad! ¡Parad el tormento, que muero, que no resistiré!

SALAZAR.- ¿Queréis confesar?

FRAY PEDRO.- ¡Siempre dije verdad! ¡No soy brujo ni sé nada de lo que me acusan!

SALAZAR.- Dadle la segunda vuelta.

FRAY PEDRO.- ¡Ay, ay! ¡Virgen Santa, que muero!

BECERRA.- Confesad y os libraréis del tormento.

FRAY PEDRO.- ¡Ay, ay!

VALLE.- Confesad.

FRAY PEDRO.- ¡Ay, ay! ¡Déjenme, que yo la diré! ¡Suéltanme sus Señorías, que confieso todo! ¡Que todo es verdad! ¡Todo lo que me han dicho es verdad!

SALAZAR.- ¿Confesáis que sois brujo, adorador de Satanás y renegado de la fe católica?

FRAY PEDRO.- ¡Ay, suéltanme, que yo lo diré todo!

SALAZAR.- ¿Confesáis por descargar la conciencia o por miedo del tormento?

FRAY PEDRO.- ¡Ay, déjenme, señores, déjenme y confesaré lo que me pidan!

SALAZAR.- Suelta la primera vuelta.

FRAY PEDRO.- ¡Ay, Señor! ¡Dios mío, Dios mío!

SALAZAR.- Fray Pedro, habéis reconocido bajo tormento los cargos de que se os acusa. Habéis confesado que sois brujo y habéis renegado de nuestra fe en las juntas del Diablo que se celebraban en Zugarramurdi. ¿Ratificáis todo ello o lo dijisteis por miedo al tormento?

Pausa. Expectación.

FRAY PEDRO.- Lo dije por miedo al tormento.

SALAZAR.- ¿Cómo? Hablad más alto.

FRAY PEDRO.- Confesé por miedo al tormento. Todo es falso. Perdóname, Dios mío, por haberte negado en este trance.

SALAZAR.- ¿Sabéis que seguiremos el tormento? Ratificad ahora.

FRAY PEDRO.- ¡Dios mío, dame fuerzas! ¡Tú, que sufriste tormento en la cruz, apiádate de mí en este calvario!

SALAZAR.- Vuelve a apretar la primera vuelta.

FRAY PEDRO.- ¡Dios mío! ¡Dios mío!

Entra un SIRVIENTE y habla al oído de BECERRA.

BECERRA.- ¿Es hora ya? Señores, queda aplazada la sesión. Es tiempo de almorzar. Verdugo, soltad al

reo. Continuaremos más tarde. Doctor Hurtado, reconoced a Fray Pedro y uníos a nosotros en nuestra humilde mesa. He visto que preparaban un cordero digno del Vellochino de Oro. Señores...

Vanse los INQUISIDORES. FRAY PEDRO gime mientras lo sueltan.

Escena IX

Luminosa mañana de Octubre de 1610. En la sala del tribunal hay un ajeteo de gentes que esperan, pasan y asaltan a los INQUISIDORES ofreciéndoles su mercancía. SALAZAR habla con un CARPINTERO.

SALAZAR.- No, no. La tribuna ha de estar aquí, en lo alto de las gradas. Mirad este plano. Estas son las gradas.

CARPINTERO.- Diez gradas, ¿no es eso?

SALAZAR.- Diez o doce gradas, como queráis. Tienen que ser suficientes para unos mil espectadores. Y aquí en medio, sobre las gradas, la tribuna para la Inquisición, separada de todos los demás, pero comunicada con el salón del Ayuntamiento, de modo que podamos entrar y salir por allí, sin mezclarnos con el gentío, ¿comprendéis?

CARPINTERO.- Comprender... comprendo, pero eso costará.

SALAZAR y el CARPINTERO siguen hablando. VALLE discute con un LEÑADOR.

VALLE.- ¡Quinientos siete reales por trece partidas de leña! ¡Eso es un robo!

LEÑADOR.- Mire su Reverencia que se han de ir a buscar muy arriba de los Cameros. Desde la empresa de Inglaterra, están los montes desnudos.

VALLE.- ¿Creéis que no compro la leña para mi casa? No la quiero a ese precio.

LEÑADOR.- No compare, señor Inquisidor, que éstos no serán sarmientos para asar chuletas.

Continúan discutiendo. BECERRA entra con una COSTURERA y una APRENDIZA que lleva puesto un sambenito como prueba.

BECERRA.- No me parece mal, pero quiero tejido más basto. Un sambenito no necesita primores.

COSTURERA.- Estos condenados no son como los de otras veces, Señoría. Todo el mundo dice que va a ser el auto más sonado que ha habido en Logroño. Dicen que más de cincuenta mil personas han venido a verlo, de Castilla, de Aragón y hasta de Francia... Es menester que luzcan mejor que nunca, señor Becerra. Paséate, niña, que te vea el señor Inquisidor.

BECERRA.- Ya lo he visto, Aldonza, no he menester verlo más. Si no fuese tan caro... Me parece que vos tenéis algo de judía.

COSTURERA.- ¡Jesús! No gaste esas bromas su Reverencia, siendo quien es.

Entra descompuesto el SECRETARIO del tribunal.

SECRETARIO.- ¡Reverencia! ¡Reverencia!

BECERRA.- ¡Señor Secretario! ¿Qué os trae tan fuera de vos?

SECRETARIO.- ¡Señoría! ¡Correo del Rey! ¡Carta de la Casa Real!

Muestra una carta. Conmoción general. Todos se acercan. BECERRA, temblando, abre la misiva y la lee.

BECERRA.- (Radiante) Señores, Su Majestad el Rey Felipe III va a asistir al Auto de fe.

SALAZAR.- ¿Su Majestad?!

BECERRA.- Leed vos mismo. Desde Lerma nos anuncia su visita.

SALAZAR.- ¡El Rey! ¡El Rey en persona en nuestro auto!

BECERRA.- ¡Albricias, señor del Valle! Este auto quedará marcado en los anales con piedra blanca. ¿No os alegráis?

VALLE.- Es obligación del Rey velar por la fe de su pueblo.

BECERRA.- ¡Pamplinas! No me engañaréis, del Valle, estáis tan orgulloso como yo. ¡Salazar! ¡Un abrazo y olvidemos rencillas!

SALAZAR.- ¡Doctor Becerra! ¡Será un acontecimiento! ¿Sonará en la Corte!

BECERRA.- ¿Cómo si sonará? «Sic itur ad astra», Salazar. (A los proveedores) No os marchéis. ¿Qué habíamos hablado? Nada, nada, todo de primera calidad. ¡Viene el Rey!

Escena X

Sala del Ayuntamiento de Logroño. Domingo, 7 de noviembre de 1910. Anochece. La escena está iluminada por un resplandor rojizo que viene de fuera: las hogueras donde se están quemando los seis condenados y cinco efigies. Un MUJER madura, de gesto adusto, y una NIÑA de catorce años miran por la ventana. La NIÑA está angustiada.

NIÑA.- ¿Por qué queman los ataúdes, tía?

MUJER.- Son los restos de los que murieron en prisión sin arrepentirse de sus pecados, hija.

NIÑA.- ¡Jesús, qué largo es un auto!

MUJER.- Dos días llevamos y aún no termina. Mañana harán la reconciliación de los confitentes. Harto trabajo ha tenido tu tío. ¿Qué te pasa? ¿Qué tienes?

NIÑA.- Nada, tía. Tengo lástima de la viejita. Reía cuando la llevaban a quemar.

MUJER.- Esa es la peor de todos. Dos horas llevó leer la causa. Los pecados más horribles cometió esa maldecida. Mataba a los niños y comía sus carnes.

NIÑA.- Calle, tía. Tengo miedo.

MUJER.- No seas simple, Cristinica. Bien merecido lo tienen. ¿Miedo tienes de ver quemar unos cuerpos? ¿Y las almas que se queman en el infierno con llama sempiterna por su culpa? Míralos, míralos, que es de buenos cristianos gozarse del espectáculo.

NIÑA.- No puedo, tía. Déjeme estar.

MUJER.- ¡Blanda! ¡Asustadiza! Tu tío te enderezará. Esto es gloria. Dios nos protegerá por haber guardado su Santo Nombre de estos adoradores de Satanás. Bendito sea el Santo Oficio que tanto hace por el pueblo de Dios. Si no fuese tanto trabajo... Tu tío hace días que no duerme. Es duro mi hermano, pero hasta las piedras se quiebran con el mucho dar en ellas...

Pausa. El resplandor va perdiendo intensidad.

MUJER.- Ya terminó, Cristina, boba, ven aquí y quita esas lágrimas y esos pucheros. Los señores Inquisidores vendrán a refrescarse aquí, como suelen. Sírvales sin remilgos y sin esos temblores.

NIÑA.- Tía, no se me va la aprensión.

MUJER.- Si no se te va sola, te la saco de una porrada.

NIÑA.- No me pegue, tía.

MUJER.- Aviva tú y no seas niña, que ya cumpliste los catorce. Despabila, que vienen.

Entran los tres INQUISIDORES y otros personajes. Vienen hablando entre ellos, con aire cansado. Se sientan. La MUJER y la NIÑA les sirven agua y bizcochos.

BECERRA.- Gracias, hija, prefiero un poco de aquel vino que tiene tu tía guardado. (A Valle, sentado junto a él) ¡Ninguno se arrepintió en el último momento!

VALLE.- ¿Habráis preferido salvar a alguno de la hoguera?

BECERRA.- Confieso que sí. Un alma ganada para Nuestro Señor y un cuerpo liberado de la hoguera son el mejor galardón para un Inquisidor.

VALLE.- Doctor Becerra, sois un alma cándida. ¡Seis brujos hemos quemado tras un proceso de dos años y aún queríais haber salvado alguno más! Monsieur de Lancre quemó a ochenta en unos meses y no tenía hormigueos de conciencia.

BECERRA.- (A la NIÑA, que le trae el vino) Gracias, Cristinica. ¡Ah, esto es otra cosa! Buen vino tiene vuestra hermana, Valle. (Pausa) No vino el Rey.

VALLE.- Mucho os importaba.

BECERRA.- Y a vos, Valle, y a vos.

VALLE.- Habría sido más edificante para el pueblo que viniera al Auto y no se quedara en las fiestas que le hace el Duque.

BECERRA.- Es el Rey. Punto en boca.

SALAZAR se acerca con el impresor MONGASTON.

SALAZAR.- Doctor Becerra, permitid que os presente al señor Juan de Mongastón, impresor.

BECERRA.- Lo conozco, Salazar, lo conozco de sobra. Muchos libros he comprado al señor Mongastón, y no siempre a los mejores precios.

MONGASTON.- Reverencia, el comercio tiene sus leyes.

BECERRA.- ¿Qué se os ofrece, Mongastón? No habéis venido en el mejor momento para vender vuestros libros. Llevamos dos días de Auto y mañana nos espera otra jornada fatigosa, ¿no es cierto, señores?

MONGASTON.- Es asunto de poco tiempo, Reverencia. Deseo licencia para imprimir el Auto.

BECERRA.- ¡Imprimir el Auto! Es cosa nunca vista. ¿Qué pensáis vos?

SALAZAR.- Estoy suspenso. Sabéis lo que pienso del Auto y de las sentencias.

BECERRA.- No avivemos las diferencias pasadas, Salazar. El Auto está concluido. ¿Y vos, del Valle?

VALLE.- No me disgusta.

MONGASTON.- Será un nuevo servicio para el pueblo cristiano. En toda España conocerán esa infame secta y cómo el Santo Oficio ha obrado contra ella.

BECERRA.- Alcanzar los favores de Clio de manos de los brujos... ¿Qué os parece?

SALAZAR.- Estoy cansado, doctor Becerra. Disculpad.

Súbito estrépito de cristales. La NIÑA, de pie junto a la ventana, solloza con la bandeja a sus pies. La MUJER llega hasta ella y la abofetea. VALLE se acerca y consuela a la NIÑA.

BECERRA.- Todos estamos cansados. Venid a verme otro día, Mongastón. Pensaremos en vuestra oferta.

MONGASTON.- Muchas gracias, Reverencia. Estoy seguro de que sus Reverencias no se arrepentirán. Gracias. Gracias.

BECERRA se levanta pesadamente y se dirige a los presentes con solemnidad.

BECERRA.- Señores, retirémonos a descansar. Mañana acabaremos este Auto con la ayuda de Dios Nuestro Señor. Mucho tengo que agradecer a todos por los trabajos que se han tomado en ayuda del Santo Oficio. Dios los ha de recompensar allá en su Gloria, y en el mundo ha de quedar la fama y el honor de haber librado al pueblo cristiano de la infame secta de los brujos. Porque gracias a este Auto que mañana acaba nunca más volverá a oírse hablar de brujos en Navarra.

ACTO IV

Escena I

Una venta en la raya de Navarra y Guipúzcoa, entre Vera y Fuenterrabía, 20 de Agosto de 1611. Primeras horas de la tarde. Amplia sala con dos o tres mesas. Entran SALAZAR y su ayudante MIGUEL DE YRISARRI. SALAZAR gestacula como BECERRA en la escena anterior.

SALAZAR.- ¡Gracias a este Auto no volverá a oírse hablar de brujos en Navarra!

YRISARRI.- ¡Dios le conserve la vista!

SALAZAR.- ¡El bueno de Becerra! Y creía que, en efecto, habíamos acabado con esta plaga con quemar a seis. No habían pasado cuatro meses y ya teníamos denuncias de dos mil nuevos brujos. Al principio teníamos un aquelarre en Zugarramurdi. Pues llegamos a contar treinta. A las puertas de Logroño se hallaron aquelarres.

YRISARRI.- Y todo eso es poco si se compara con esta visita.

SALAZAR.- Vos mismo lo habéis visto como yo. No hay lugar donde, al publicar el Edicto de Gracia, no salgan más brujos que setas. A fe que, de creerlos, hay lugares de Navarra donde no queda un cristiano.

YRISARRI.- ¿Vuestra Merced no los cree?

SALAZAR.- No lo sé, Yrisarri. Estoy perplejo. Si fuese locura, sería maravilla una locura tan contagiosa. Y los testimonios son tan concordantes que dan que pensar.

Entra la VENTERA, mujer jovial y fuerte, entrada en años y en carnes.

VENTERA.- Aquí estarán a gusto sus Señorías.

SALAZAR.- Lo estamos, señora.

VENTERA.- ¡Uy señora...! Ni lo soy ni espero serlo. Yo, honrada y limpia, y con dos dedos de enjundia de cristiana vieja, que no he menester más. Ya lo echará de ver en la olla el señor Inquisidor. Aquí no ahorramos de echar tocino, ni lo hemos hecho nunca. Pero señora... quite, quite allá. Villana soy, y a mucha honra, y con muchos deseos de servir al Santo Oficio.

SALAZAR.- Mucho me alegro de tan buena disposición. Haremos noche aquí. Ved que no se sepa en los alrededores, que no hemos de poner tribunal. Y traednos algo de comer, que hemos hecho un camino hartito fatigoso.

VENTERA.- Lo de comer está hecho. Pero en lo de no saberse... ya están avisados en todos los caseríos. En cuanto vieron a su Señoría entrar aquí corrieron las voces como galgos.

SALAZAR.- ¡Vaya por Dios! Procurad al menos que no nos molesten. Decid que vamos a Fuenterrabía y allí haremos audiencia. Y ahora, si gustáis, mandad algo de comer.

VENTERA.- ¡Al momento! ¡Verá, verá que no tendrá queja! ¡Se chuparán los dedos sus Señorías!

Sale como un torbellino.

YRISARRI.- Veo que aquí también tendremos confesiones.

SALAZAR.- Con que no nos salga un aquelarre bajo los pies...

Entra CONSTANCICA, fregona muy joven y linda, con un jarro de vino.

CONSTANCICA.- Vayan bebiendo sus Señorías. Al momento les traerán de almorzar.

SALAZAR.- Gracias, hija. ¿Cómo te llamas?

CONSTANCICA.- Constancica, Señoría, para servir a Dios y a la Santa Inquisición.

SALAZAR.- ¿Eres hija de la patrona?

CONSTANCICA.- ¿Hija? No, Señoría. Sirvo y friego, no más. Con permiso de sus Señorías.

Sale CONSTANCICA con una graciosa reverencia.

SALAZAR.- ¡Notable caso, Yrisarri! ¿Habéis visto alguna vez una fregona tan linda y con esas manos de dama?

YRISARRI.- Es la frescura de los pocos años.

SALAZAR.- Así será. Veamos este vino, que tiene aspecto de ser tan infame como todos los de esta tierra.

Entra CONSTANCICA con un plato humeante.

CONSTANCICA.- Aquí tienen, Señorías. Que les sea de provecho.

SALAZAR.- Gracias, hija. *(Constancica se queda remoloneando)* ¿Quieres algo?

CONSTANCICA.- Es que... la patrona dijo que no molestásemos a su Señoría.

SALAZAR.- Dime lo que sea, que tu cara te da licencia para todo.

CONSTANCICA.- Es que... muchas gentes han venido a ver a su Señoría, y les dicen que vayan a Fuenterrabía. Pero una amiga vino con su madre, y si ha

de ir a Fuenterrabía pienso que morirá del dolor de corazón que tiene, porque la llevaron a un aquelarre sin consentir, y la deshonraron más de cien diablos, y quiere morirse si no lo oye su Señoría.

SALAZAR.- Una gracia te debo por la de tu persona. Yrisarri, id a decir a esta muchacha que la recibiremos después de almorzar. Sólo a ella. ¿Estás contenta?

CONSTANCICA.- ¡Mil gracias, Señoría! ¡Beso las manos de su Señoría!

Salen YRISARRI y CONSTANCICA. SALAZAR bebe del vino y muestra su desagrado. Se oye una discusión fuera, y al instante entra ANGULO EL MALO, al que trata de retener, en vano, la VENTERA.

VENTERA.- ¡El señor Inquisidor no quiere que se le moleste!

ANGULO.- Calla, acémila. El señor Inquisidor será hombre de juicio, no como tú. *(Se planta delante de Salazar)* Señor Inquisidor, su Señoría tiene ante sí al más famoso comediante de las ventas y caminos de España. Angulo el Malo. *(Hace una exagerada y cómica reverencia).*

VENTERA.- Señoría, no he podido...

SALAZAR.- Está bien, dejad a este hijo de Talía que se explique.

VENTERA.- Sí, Señoría. Ved lo que os llamó por insolente.

ANGULO.- Hijo de Talía me llamó, bestia burra, que es el elogio para los comediantes.

Señor inquisidor, me he tomado la licencia de importunaros para contaros el caso más triste acaecido a una compañía de representantes en nuestros días. Sucede que, después de recorrer con gloria y beneficio los caminos de toda la Andalucía y las dos Castillas, decidimos mis compañeros y yo venir a estas tierras, animados por un maldito vizcaíno que el diablo cruzó en nuestro camino, y que nos dijo que a estos países no venían compañías, y que serían muy gustosos de ver nuestro arte esmerado. Y en esta creencia nos vinimos a estos montes, y por ellos hemos deambulado sin sacar más que hambres y privaciones, porque ésta es la gente más bárbara del mundo, y ni conocen la lengua de Castilla, sino un parloteo del demonio que llaman vascuence.

Entra YRISARRI. Se queda retirado.

En conclusión, Señoría. Hoy nos disponíamos a comer calientes y dormir bajo techo en esta venta a cambio, no de dineros, que no los tenemos, sino de representar una comedia a los que se hospedan en ella y a algunas personas ilustradas de los alrededores. Y hete aquí que, con la llegada de su Señoría nos echan al camino con la especie de que no molestemos a su Señoría. Angulo, me dije yo, no ha de ser tan patán el señor Inquisidor que no guste de un arte tan respetado por antiguos y modernos, así que me he tomado licencia para ofrecer a su Señoría nuestra representación en esta misma sala, de modo que su Señoría disfrute de un rato de apacible divertimento y esta buena e inculta anfitriona mantenga el contrato en las antiguas condiciones.

SALAZAR.- Aunque no gustara del teatro, señor Angulo, vuestro discurso ha sido harto elocuente. Nos placera ver esa comedia. Ventera, haced pasar a todos.

La VENTERA apenas se asoma y entran con algazara los CÓMICOS, los CRIADOS de la venta, dos MOZAS DEL PARTIDO y algunas personas más. Se van colocando lejos de SALAZAR.

SALAZAR.- ¿Qué comedia pensáis hacer?

ANGULO.- Con permiso de su Señoría, hacemos a las mil maravillas *Las Cortes de la Muerte*, que es obra de mucho fundamento y muy católica.

SALAZAR.- Es cierto, la conozco. Pero... estamos algo cansados, ¿no es verdad, Yrisarri?, y no será buena obra de tanta doctrina. ¿No llevaréis una comedia de esparcimiento, que sea honesta y que alivie las preocupaciones del ánimo?

ANGULO.- ¡Cómo, Señoría! ¡Las mejores llevamos! ¡Señores, en honor del señor Inquisidor don Alonso de Salazar la compañía de Angulo el Malo tiene el gusto de ofrecer a este distinguido público el entremés famoso del *Retablo de las maravillas*!

Se representa el RETABLO

Escena II

Representación del Retablo. SALAZAR la sigue con interés, cada vez más nervioso. Al llegar al final del entremés se levanta, agitadísimo.

SALAZAR.- ¡Yrisarri! ¡Yrisarri!

Alarma entre todos. Los comediantes quedan aterrados. ANGULO se precipita hacia SALAZAR.

ANGULO.- ¡Señoría, si en algo hemos faltado, no ha sido culpa nuestra! ¡Cúlpele al autor, que nosotros estamos inocentes!

SALAZAR.- ¡Al contrario, amigo Angulo, al contrario! Me habéis abierto los ojos. Yrisarri, ¿no te has dado cuenta?

YRISARRI.- ¿De qué, señor?

SALAZAR.- Angulo, con razón llaman a la comedia espejo de la vida. Salid todos. Os recompensaré más tarde. Con creces. Yrisarri, haz entrar a esa niña bruja. ¡Angulo! ¿Cómo se llama el autor de esta comedia?

ANGULO.- Miguel de Cervantes, Señoría, Miguel de Cervantes Saavedra.

Salen todos. Entra YRISARRI con JUANA DE ZULOAGA, muchacha de 14 años, de aire abatido, demacrada por el sufrimiento.

SALAZAR.- Ven, siéntate. ¿Cómo te llamas, hija?

JUANA.- *(Con un hilo de voz)* Juana.

SALAZAR.- Juana, cuéntame lo que te ha pasado.

JUANA.- Vinieron por mí las brujas.

SALAZAR.- Dime cómo fue. No hayas temor.

JUANA.- Yo estaba en casa, junto al hogar, con mi madre, y ya era de noche, y vide a la vieja María Zunda en la ventana, y me hizo un guiño, y luego vide otras, y entraron en casa sin que las viesan, y

me agarraron, me pinchaban, y yo lloraba, pero nadie oía...

SALAZAR.- Juana, Juanilla, no llores. Me han dicho que te llevaron al aquelarre y los demonios te deshonraron, ¿es cierto? (*Juana asiente, llorando*) ¿Te deshonró uno solo?

JUANA.- Muchos. Primero fue el Cabrón y luego fueron muchos demonios.

SALAZAR.- ¿Qué sentías?

JUANA.- Me dolía mucho. Y me corría la sangre por las piernas. Me dolía. Yo no quería, y gritaba, y nadie me oía...

SALAZAR.- Yrisarri, avisad a la patrona. Cálmate, Juanica.

Entra la VENTERA.

SALAZAR.- Ventera, ¿hay alguna comadrona por estos lugares?

VENTERA.- Pues ¿qué comadrona hace falta estando yo? Yo he hecho nacer a esta criatura y a todos los que han nacido en el valle desde que tengo memoria, cuando Dios ha querido que nacieran.

SALAZAR.- ¡Alabado sea Dios! Señora, os ruego, mirad a esta niña, exploradla bien y decidme lo que veáis. Ve con ella, Juana.

VENTERA.- ¡Y dale con señora...! Ven, Juanica, no tendrás miedo de tu madrina...

Salen la VENTERA y JUANA.

SALAZAR.- ¡Lo veo tan claro, Yrisarri! ¡Cuánto nos hemos equivocado!

YRISARRI.- Su Merced me explicará...

SALAZAR.- Esperad, esperad. Quiero ver qué dice la comadrona.

Espera nerviosísimo, dando vueltas. Entra la VENTERA.

SALAZAR.- ¿Qué?

VENTERA.- No me dijo su Señoría qué había que encontrar, pero esta muchachita está virgen como cuando nació. Y ya es raro, ya, que a su edad ya no hay muchas que...

Mirada triunfal de SALAZAR a YRISARRI.

TELON

ACTO V

Escena I

Sala del Consejo de la Inquisición en el Alcázar de Madrid. Tarde de Agosto de 1614. El Consejo, reunido al fondo, en la penumbra. En primer término, frente a frente, BECERRA y SALAZAR.

INQUISIDOR GENERAL.- Doctor Becerra, oiremos ahora vuestro informe.

BECERRA.- (*Se levanta. Actitud oratoria y declamación solemne*).

Alteza... Señorías...

«Fides vero catholica vult quod daemones sint aliquid et possint nocere suis operationibus».

Esta sentencia clara y terminante del Príncipe de los Teólogos cristianos, el Doctor Seráfico, San-

to Tomás de Aquino, resume de modo admirable la doctrina de la Iglesia sobre las acciones del demonio y de sus adoradores, los brujos. «En verdad la fe católica requiere que los demonios sean algo y puedan hacer daño con sus obras».

Esta doctrina, mantenida por los más ilustres doctores y los más eminentes padres de la Iglesia, desde los orígenes de nuestra fe hasta nuestros días, ha recibido la sanción de la más alta autoridad, la del Vicario de Cristo en la tierra. No he de citar la legión de Papas que con sus bulas y decretos han iluminado al orbe cristiano con su palabra. Baste citar al Santo Padre Adriano, que fue preceptor de nuestro gran Emperador Carlos V e Inquisidor General antes de ascender a la silla de San Pedro.

Pues ¿qué decir de tantos escritores, teólogos y jurisconsultos que sobre esta cuestión han tratado, afirmando la realidad de los actos diabólicos? ¿Diremos de todos ellos que fueron inquisidores ansiosos de alimentar hogueras con pobres pastores de ganados? ¿Fue así el más grande erudito que ha dado la Compañía de Jesús, el padre Martín del Río, reconocido en todo el mundo y respetado hasta por los luteranos? ¿O el canciller Juan Bodino, luminaria del pensamiento del vecino reino de Francia?

No sé en qué buena razón y discurso cabe que, estando esta secta tan conocida y asentada desde hace muchos siglos en todo los reinos y provincias, hay persona particular que tome atrevimiento para querer pervertir esta máquina y desalumbrar esta verdad, tan probada y conocida por todos los doctos de la Cristiandad, y dar a entender que ellos y el Consejo de la Inquisición han vivido con tan largo engaño y hecho injusticia.

Pues de hacer injusticia acusa el Licenciado Salazar al Santo Oficio, y muy en particular al tribunal de Logroño, del que él mismo participara con tan mala conciencia como falta de razón, visto que todo su esfuerzo ha sido dirigido a destruir el buen orden y justicia que se hizo cuidando de deshacer las juntas del Demonio y de descubrir por menudo sus abominaciones y sacrilegios. Porque en verdad esta materia jamás se ha explorado y adelgazado sus fundamentos con tanto cuidado como en esta ocasión, de donde nace la evidencia por fundamentos certísimos e infalibles de la verdad de esta secta.

¿Y sobre qué autoridades, sobre qué fundamentos edifica el señor Salazar el edificio de sus calumnias contra los que fueron sus fieles amigos en el tribunal y contra toda la Santa Inquisición? En nada, o en menos de nada. En un puñado de contradicciones, en un adarme de revocantes y en un manojo de casos que eran claros para todos hasta que él los inficionó con el veneno de la duda. Arguye el señor de Salazar que no se puede concluir la veracidad de las juntas del Diablo que llaman aquelarres por ser más los testigos dudosos que los ciertos indubitables. Si el señor Licenciado razona de ese modo, ¿qué quedará de nuestra doctrina cristiana? Dirá que Josué no paró el sol, como se escribe en la Biblia, porque en muchos días, estando él presente, no se ha detenido el astro luciente. O, visto que él nunca ha conoci-

do hombre nacido de virgen, dudará de la concepción de Nuestro Señor.

El Licenciado Salazar olvida que la verdad no está en los números, ni se puede medir el espíritu. Toda la materia de los brujos, como sujeta al poder del Espíritu del Mal, no puede reducirse a cifra. Un solo testimonio verdadero, hecho con ayuda de la gracia de Dios por uno solo de aquellos desdichados que cayeron en la infame secta, vale tanto como todos los números del señor Salazar. Y no hay un solo testimonio. Hay decenas, cientos de testimonios concordantes que no dejan duda en las mentes sanas y no infectadas por el morbo de la crítica que ha envenenado el alma del señor Salazar.

Los demonios, Señorías, existen, y existen los brujos, y realizan en verdad y no en sueños los actos nefandos por los que el tribunal de Logroño, siguiendo las órdenes de este Consejo, los castigó. Las juntas del Diablo se han celebrado en Zugarraurdi y, si no lo remediamos, en poco tiempo se harán dueños de toda Navarra y de todos los reinos de España, amparados como se ven por la lenidad de las penas y la tardanza en aplicarlas.

Os pido gracia, Señorías. Gracia para el pueblo de Dios, que se ve en peligro de verse sometido a tan infame secta; gracia para la Iglesia, que espera tan graves ofensas; gracia para el nombre de Nuestro Señor y de su Santísima Madre, que han de recibir tamañas blasfemias. Os pido gracia para todo lo santo y justicia inmisericorde para los enemigos de la Iglesia. Os pido que sigáis la palabra de Dios y escrita por mano de Moisés en el *Exodo*: «No permitirás que viva la bruja».

Tras una inclinación de cabeza, BECERRA se sienta. Un momento de silencio.

INQUISIDOR GENERAL.- Gracias, doctor Becerra. Licenciado Salazar, podéis hablar ahora.

SALAZAR.- *(Se levanta. Habla con tono firme)* Alteza... Señorías...

No apoyaré mi argumentación con las altas autoridades que ha citado mi compañero y oponente el doctor Becerra. Porque nada ayuda a la resolución de este caso saber lo que dijeron los Santos Padres acerca del Demonio. Y tampoco mejora con averiguar que el Demonio puede hacer esto o aquello, repitiendo a cada paso sin provecho la teoría de su naturaleza espiritual; y que den los doctores por asentadas estas cosas, que sólo sirven ya de fastidio inútil, pues nadie las duda. Lo que se ha de dilucidar es si el Demonio ha obrado en esta ocasión como confiesan los acusados, y si toda esta máquina es realidad física y palpable o simple embeleco forjado por el ensueño de mentes débiles y errores lamentables de los que debimos ser espejo de prudencia.

Me acusa el doctor Becerra de ejercer la crítica y utilizar métodos no probados en la búsqueda de la verdad. Y tiene razón. Porque allí donde todo es incierto, no queda sino dudar de todo. Y no hay materia más incierta, más fundada en vanos principios, que ésta de los brujos.

Veamos: ni uno solo de los actos positivos sobre los que repetidamente insistió este Consejo se ha probado a satisfacción. Ni han aparecido los

sapos vestidos, ni los venenos hallados han sido capaces de matar a un perrillo de lanas, ni en los lugares de los aquellarres se han encontrado restos de las juntas diabólicas.

Quedan testimonios. Pero creo que nunca se ha juzgado de materia tan importante con testigos tan indignos de crédito. Muchos de ellos son niños sin uso de razón, como los más de mil trescientos que venían a confesar conmigo cuando predicaba el Edicto de Gracia. De los mayores no se puede decir algo mejor, porque la inconstancia de sus testimonios, la mala intención de muchos y la contradicción de los más se han puesto de relieve en los memoriales que he enviado al Consejo.

Pero, concediendo que los testigos crean en lo que declaran, ¿cómo vamos a creer que sea realidad y no sueño, cuando muchos afirman que el Demonio pone una imagen suya en el lugar que dejan, de modo que ni deudos ni parientes sientan su ausencia? Si el Demonio puede hacer tal cosa ¿cómo no pensar que todas las juntas son simulacro y apariencias, y más cuando los que se dicen brujos testifican que vuelan leguas y leguas en un momento, y que se convierten en cuervos y moscas, salen de sus casas por rendijas, que es algo que ni con el poder del Diablo se puede creer?

Con todo, estos testigos habrían sido más fiables si no se hubieran visto tan obligados por los comisarios de la Inquisición y por nosotros mismos, los Inquisidores de Logroño, pecado del que soy tan culpable como el doctor Becerra y el Licenciado del Valle. En los procesos, Señorías, no se escribían las continuas y aseguradas promesas con que certificábamos a cada uno de los negativos que en confesando serían sueltos y libres. Ni las comunicaciones que tenían permitidas o disimuladas para venir a confesar o añadir lo que de su delito o cómplices nos faltaba saber.

Sin pruebas y sin testigos dignos de crédito, ¿qué queda de esta materia sino palabras y viento? ¿Qué hemos de pensar sino que es un sueño de la razón, un desvarío en donde ni siquiera es segura la obra del Demonio, por cuanto todo puede deberse a causas tan naturales como el miedo y la ignorancia de los hombres?

Todos hemos cometido errores en este proceso, y yo me acuso de ser el más culpable. Buscábamos demonios y, cuando no los encontrábamos, los creábamos. No hubo brujos ni embrujados en aquellos lugares hasta que se comenzó a tratar y escribir de ellos.

No os pido gracia ni justicia. Una y otra se han empleado ya y no han producido sino nuevas agitaciones y congojas. Olvido os ruego. Olvido para todos los que participamos en estos desdichados sucesos.

Se sienta. Pausa.

INQUISIDOR GENERAL.- Gracias, Licenciado Salazar. Señores, vuestros discursos, nacidos de diversa opinión, han iluminado nuestro entendimiento. El Consejo va a deliberar. Os ruego que esperéis nuestra decisión en la sala contigua.

SALAZAR y BECERRA salen con una inclinación.

Escena II

Sala contigua a la del Consejo. SALAZAR y BECERRA, solos. Evidente incomodidad de ambos. Durante bastante tiempo no se hablan. Finalmente, SALAZAR se acerca a BECERRA.

SALAZAR.- Doctor Becerra, felicito a Su Señoría por su ascenso.

BECERRA.- Gracias, señor Salazar.

Silencio. Pausa incómoda.

SALAZAR.- Ahora la fiscalía os dejará poco tiempo para los estudios.

BECERRA.- Sí... La fiscalía de la Suprema no es el tribunal de Logroño.

Pausa.

BECERRA.- Su Merced ha estado unos meses fuera de Logroño, ¿verdad?

SALAZAR.- Sí, en Jaén... Una comisión del Cabildo. Su Señoría ya sabe que soy canónigo de la catedral.

BECERRA.- Sí, sí... lo sé.

Pausa.

BECERRA.- Parece que este negocio acabará pronto.

SALAZAR.- Sí.

BECERRA.- Hace más de cinco años que lo comenzamos.

SALAZAR.- Sí...

Pausa.

BECERRA.- Un bravo discurso, Salazar.

SALAZAR.- Agradezco el elogio por venir de quien viene.

BECERRA.- Un bravo discurso. Si he de decir verdad, la doctrina me parece peligrosa. Pero no es eso lo que me disgusta.

SALAZAR.- ¿Pues...?

BECERRA.- ¡Qué estilo tan enfadoso, Salazar! ¿Tanto os cuesta citar una autoridad que no sea la vuestra propia? ¿Qué daño os ha hecho Cicerón?

SALAZAR.- No he aprendido nada a vuestro lado, ¿verdad?

BECERRA.- Muy poco, Salazar, muy poco.

Se abre la puerta. Un PORTERO los llama.

PORTERO.- Señores... Sus Reverencias pueden entrar.

Mirada de desconfianza. BECERRA entra primero. SALAZAR tras él.

Escena III

Sala del tribunal de Logroño. Septiembre de 1614. Don JUAN DEL VALLE, solo, escribe. Entra SALAZAR. Se miran en silencio.

VALLE.- Don Alonso...

SALAZAR.- Don Juan...

VALLE.- ¿Cómo os ha ido vuestra comisión en Jaén?

SALAZAR.- Señor del Valle, vengo de Madrid. *(Pausa)* Traigo la resolución de la Suprema sobre los brujos.

VALLE.- No espero buenas noticias si habéis querido ser vos el mensajero.

SALAZAR.- Es digna de vos esa bienvenida. Leed. *(Le alarga el pliego).*

VALLE.- *(Lee despacio. Se le va agriando la cara)* Una victoria completa, don Alonso. Vuestro protector, don Bernardo de Sandoval, ha cargado la mano.

SALAZAR.- Esa insinuación no merece respuesta.

VALLE.- *(Vuelve a leer)* «Violencias contra los acusados». ¿Y la violencia que ejercen los brujos, afligiendo a los cristianos con toda suerte de maldades y matándolos con sus venenos? ¿De eso no dice nada el Consejo?

SALAZAR.- Señor del Valle, no vale la pena resucitar antiguas discusiones. Esto está hecho. Como Inquisidor Mayor de Logroño corresponde a su Merced cumplir y hacer cumplir las instrucciones.

Larga pausa.

VALLE.- Nunca.

SALAZAR.- ¿Cómo?

VALLE.- Nunca pondré en ejecución este indulto de adoradores de Satanás y decreto de perdición de los cristianos.

SALAZAR.- Cuando se os acabe esa retórica hueca veréis lo que os conviene. Por ahora no informaré a la Suprema de vuestras palabras.

VALLE.- No penséis que me vais a asustar con esas amenazas. Id a contar lo que os plazca, como las mujercillas por las plazas. No me moveré de mi determinación.

SALAZAR.- Por cierto que lo haréis. De grado o por fuerza habréis de obedecer, señor Inquisidor Mayor.

VALLE.- *(Tras una pausa)* Señor Salazar, yo he empeñado mi conciencia en este proceso. Este decreto es obra vuestra: no voy a quitaros el gusto de ponerlo por obra. Yo estoy viejo, y los calores de este verano me han hecho más mal del que quisiera. Voy a pedir a la Suprema licencia para retirarme a un balneario a curar mis dolencias. Estoy seguro de que informaréis favorablemente mi petición. Así tendréis las manos libres para hacer cuanto quisiéreis y las mías quedarán limpias de esta ofensa a Dios.

SALAZAR.- ¿Me dejáis como Inquisidor Mayor?

VALLE.- ¿No es lo que siempre habéis buscado? Mirad por dónde este favor os viene de vuestros enemigos.

SALAZAR.- Nunca busqué el medro, sino la verdad.

VALLE.- Ahora os sobra a vos la retórica. Nos conocemos, Salazar. El atributo de Satanás es la soberbia, y en ésta estáis empozado hasta las cejas.

SALAZAR.- Firmaré vuestra petición con sumo placer.

VALLE.- No esperaba menos de Vuestra Merced, ¿o debo llamaros Señoría?

SALAZAR.- Es cierto que se os ve desmejorado. ¿Está muy lejos ese balneario?

Sale. SALAZAR se enfrenta al crucifijo de la pared.

SALAZAR.- Gracias te doy, Señor, porque has hecho triunfar la luz y has disipado las tinieblas. Gracias porque me has hecho instrumento de tu obra y

confundido a mis enemigos. Gracias porque has liberado a los inocentes y sojuzgado a los tiranos.

Escena IV

Sala del tribunal. Octubre de 1614. SALAZAR despacha papeles con el nuevo Inquisidor, ANTONIO DE ARANDA, joven y anodino. Entra JOANES DE GOYBURU, prematuramente envejecido.

JOANES.- Señor Inquisidor...

SALAZAR.- Pasa, Joanes. Me han dicho que quieres hablarme.

JOANES.- No mintieron.

SALAZAR.- Habla, pues. *(Pausa)* ¿Qué deseas de mí?

JOANES.- Me dijeron que soy libre.

SALAZAR.- Así es. Tú y los tuyos habéis sido absueltos de todos los cargos. Acabamos de mandar la orden de quitar los sambenitos de la iglesia de Zugarraurdi. Eres libre de ir donde quieras.

JOANES.- Dijeron también que...

SALAZAR.- Habla tranquilo. No tengas miedo.

JOANES.- Dijéronme que nunca hubo brujos.

SALAZAR.- Eso ha decidido la Suprema.

JOANES.- Así que yo no fui brujo, no lo fueron mi padre, ni mi mujer...

SALAZAR.- No, Joanes.

JOANES.- Ni había juntas con el Diablo. Todo era embuste y bellaquería.

SALAZAR.- Fue un error. Era menester olvidar todo aquello.

JOANES.- Yo, señor, soy un pastor bruto y no entiendo de latín ni teologías, pero algo se me acuerda que eso mismo vinimos a decir mi padre y yo, y mi mujer, la Estevanía, con su madre y su hermana, la María de Yriarte. Y por decirlo nos prendieron y nos tuvieron en prisiones.

SALAZAR.- Olvídalo, Joanes. Ya estás libre. Piensa que estabas condenado a cárcel perpetua.

JOANES.- Y en la cárcel murió la Estevanía, mi mujer, y mi padre, y la vieja Graciana...

SALAZAR.- Les llegó su hora. No te apesadumbres por los que cesaron de penar.

JOANES.- Es lástima.

SALAZAR.- ¿Qué dices?

JOANES.- Digo que es lástima que esos señores de la Suprema no cayeran antes en la cuenta de que todo lo del Diablo eran embustes. Y que es lástima verse el hombre tan apretado que tenga que salvar el pellejo con aquellas locuras que decíamos a sus Señorías, que si yo hubiera estado firme con la

verdad ahora perdonarían a mis cenizas, como a los que vi quemar aquel domingo que nos sacaron a la vergüenza a todos.

SALAZAR.- Basta, Joanes. Todos tenemos qué sentir en este proceso. Sé lo que has perdido y cuánto estamos obligados contigo. Pero mira lo que dices y dónde estás.

JOANES.- Ya lo miro, Señoría. Tengo cinco hijos que quedaron sin amparo de su madre y quiero que el padre no les falte.

SALAZAR.- No les faltará si te mantienes en la fe y no sales de la razón.

JOANES.- Callar ha de ser mi razón desde ahora.

SALAZAR.- ¿Quieres algo más? Tenemos trabajo.

JOANES.- Dijéronme también que he de pagar al tribunal algunos miles de reales por tenerme en la cárcel.

SALAZAR.- Es la ley, Joanes. La Suprema no ha atendido mis ruegos para que se os perdonaran los gastos de prisión.

JOANES.- Es la ley... Ya soy un buen cristiano, ¿verdad?

SALAZAR.- ¿Qué dices ahora?

JOANES.- Joanes es un buen cristiano. Pero otro que no lo fuese tan bueno tal vez habría de sentir no ser brujo.

SALAZAR.- ¿Estás loco?

JOANES.- Sentiría no ser brujo para enhechizar a tanto falso enemigo, para perder los ganados a los que me levantaron falso testimonio, o para hacer mal a algunas santas personas...

SALAZAR.- ¡Joanes, no te escucharé más! ¡Sal de aquí y vuelve a tu tierra y no te condenes!

JOANES.- Y si había aquellarres, podría remediar la naturaleza juntándome con diablas, ya que sin mujer me dejaron.

SALAZAR.- ¡Vete ya, Joanes!

JOANES.- Dios bendiga a su Señoría y quiera que nunca más nos veamos.

SALAZAR.- Vete en paz.

Sale JOANES con una reverencia.

ARANDA.- Mucha mansedumbre ha usado su Señoría con ese bellaco.

SALAZAR.- No os habían dicho eso de mí, ¿verdad? No importa. Volvamos a nuestros asuntos. ¿Qué caso tenemos?

ARANDA.- Una acusación contra el Arcipreste de San Salvador por solicitante.

SALAZAR.- ¡Ah, una solicitud...! Leedme la acusación, señor Aranda, leed...

TELON

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

Nº 2 TRABAJO DRAMATURGICO Y PUESTA EN ESCENA
de Juan Antonio Hormigón

Nº 3 MEMORIAS
de Carlo Goldoni (Traducción de Borja Ortiz de Gondra)
(pendiente de publicación)

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 TEORICOS
Edición de Juan Antonio Hormigón

Nº 8 LA CRISIS DEL PERSONAJE EN EL TEATRO MODERNO
de Robert Abirached (traducción de Borja Ortiz de Gondra)
(pendiente de publicación)

Nº 9 TEORIA Y TECNICA DE LA ESCRITURA DE OBRAS TEATRALES
de John Howard Lawson
(pendiente de publicación)

Las publicaciones de la ADE pueden adquirirse actualmente en las librerías "La Avispa" y "La Casa del Libro" de Madrid; "Millá" de Barcelona; "Padilla" de Sevilla; "Margen" de Valladolid.

primer acto Nº 250
CUADERNOS DE INVESTIGACION TEATRAL
IV/1993
SEGUNDA EPOCA
700 ptas.

CADIZ

MADRID
MUESTRA ALTERNATIVA

Dirigir a
Los Clásicos

TEATRO ARABE: FARHAT · JAIBI · AL-ASSADI

texto de: MALINCHE de Inés-Margarita Stranger

PEDIDOS Y SUSCRIPCIONES
C/Cervantes. 21-1º - Of. 3. 28014 Madrid
Telfs.: 420 30 50 / 355 58 67

tablas
revista de artes escénicas

★

- Críticas y ensayos
- Un libreto inédito en cada entrega
- Ficheros de repertorio
- Entrevistas, reseñas sobre libros teatrales, noticias
- Fotos y datos biográficos de populares actores.

**CUATRO REVISTAS AL AÑO
A CUALQUIER PARTE DEL MUNDO**

América		
del Norte	del Sur	Otros países:
22.00USD	20. USD	24. USD

Envíe su solicitud de suscripción a:

EDICIONES CUBANAS Obispo 527 esq. a Bernaza
Apartado Postal 605 Habana
o a la siguiente dirección: 10100
REVISTA TABLAS San Ignacio 166 e/Obispo y Obrapia

HELENA PIMENTA:

«Construir un pedacito de vida sin deshechar nada»

Por Adolfo Simón

Eran las cuatro de la madrugada y el día había sido agotador, estaba terminando de transcribir la entrevista grabada pero todavía quedaba una pregunta y una respuesta: ¿Por qué teatro, Helena?... «El mundo de las pequeñas cosas... Repite, vuelve, no te quedes con lo superficial, más allá, más allá... Esto me parece para el hombre de este siglo una salvación...» La emoción se me anudó en la garganta y decidí que era el momento de ir a dormir.

Helena Pimenta es junto a su equipo de UR la artífice del éxito teatral del 93; su versión de *El sueño de una noche de verano* de William Shakespeare ha conmocionado a la crítica y público de este país, acostumbrados a que el teatro sea algo alejado de la realidad por exceso de modernidad u olor a naftalina, no han dado crédito a cómo esta gente entrañable que habitualmente trabaja en Rentería han acercado la historia shakespiriana a nuestros días y sin un lenguaje de cartón piedra. Todo empezó hace aproximadamente dos años cuando esta mujer menuda, de aspecto fuerte... «Es difícil ser mujer en esta profesión», pero que en el fondo esconde a una princesa de cuento, como los que leía en la librería familiar, sólo que envuelta en cazadoras de cuero, se enfrascó en la tarea de buscar la forma de trasladar los personajes de Shakespeare a las posibilidades de su equipo. Meses de trabajo para hacer encajar las

piezas... El estreno de la Niessen... Salto a Sudamérica y gran éxito en Argentina... a la vuelta ocurre otro tanto en todo el Estado español.

— **Helena, ¿cuándo empiezas a tener contacto con el teatro?...**

«Ya de pequeña me gustaba el teatro, estaba siempre actuando, en el cole siempre estaba en el grupo de teatro correspondiente pero de una forma lúdica, pues en Salamanca no era el lugar ideal para desarrollarlo, además yo tenía claro que iba a hacer una carrera, estudiar... Todo esto era más probable que escribir o actuar. Elegí Filología porque los idiomas se me daban muy bien y además había en casa desde siempre una base humanista; mi padre nos tenía siempre leyendo poemas, escribía... Desde pequeños tuvimos tendencia a cantar o leer versos cuando venía gente a casa. Yo sabía que tenía que estudiar y además me gustaba, tenía clara esta disciplina y a

la vez trabajaba en la librería familiar que me hizo aprender a respetar horarios, tareas... Más tarde cuando fui a la universidad, me incorporé al grupo de teatro que allí había. Aquí ya era diferente, pues el grupo estaba bien organizado, los espectáculos eran en francés pero no era mucho el tiempo que podíamos dedicar a ensayar y por tanto teníamos pocas funciones. Por fin trabajé en un teatrillo, el *Juan de la Encina*, con los medios técnicos que contaba. Paralelamente se hacían encuentros casi siempre en torno a lo literario; también se representaban obras y hubo dos que me conocieron... *Cándido* de Voltaire y *Quejío* de Távora; tendría quince o dieciséis años y me pareció fascinante. Curiosamente este tipo de trabajo no tenía cabida en ese momento teatral ya que no había forma teórica de abordarlo, y yo tenía que seguir mi carrera. Terminé Filología Francesa e Inglesa y así pude completar la formación con el conocimiento de dos culturas de gran peso.

Tuve grandes profesores que aún hoy recuerdo. Escribíamos y leíamos mucho, nos obligaban a defender en exposición los trabajos. Los análisis de texto que luego he hecho han sido a partir del material que aquí aprendí; me acostumbé a documentarme, estudiar y profundizar en un texto, relacionar lo semántico con otros aspectos... Todo en lengua original. En aquella época me obsesioné con los sonetos de Shakespeare, todavía no entendía muy bien las obras. Al manejar varios idiomas me permitía una capacidad de asociación muy grande y al añadir unos estudios me dio una base que hoy reconozco detrás de mi trabajo teatral. También había un aspecto curioso que era mi trabajo en la librería familiar; desde leerme los libros a escondidas y poder sintetizar lo que contenía a la relación con el público, a observarlo... Adaptarme a las necesidades de cada cliente, desde el que quería un libro con lomos dorados al que quería la novela de más éxito, y yo trataba de defender que aquel libro que le mostraba era el que buscaba y me inventaba mil y un argumentos para convencerles, pero sin engañarles».

Al contar estas últimas anécdotas se le escapa entre los gestos la niña que vivió aquellos momentos, desde el encuentro con la literatura a las responsabilidades de ayudar en casa.

— Todo esto que me cuentas ya tiene aire de actuación o dirección ¿no?...

«Pues sí, era una forma de transmitir tu idea y de ponerte en el lugar del otro, de ver qué trae... ¿por qué te pide un libro y no otro?, intuir qué es lo que tienes en tus manos y si le va a servir a quien tienes delante. No tenía la noción del negocio, pero para mí era más vivo si enfocaba el trabajo de esta forma».

— Muy pronto se dio el encuentro del trabajo y el estudio... ¿Qué había para hacer llevadero este ritmo?...

«Entre el trabajo y el estudio había algo que verdaderamente me salvaba y era entrenar, era vital; sé que mi noción del trabajo en equipo viene de aquí, aprender a trabajar con los otros... Atenta y escuchando qué pasa en un partido, qué defiendes... La disciplina del mundo del deporte traspasada al teatro me parece genial. Saber que si sigues, si buscas, van saliendo resultados de todo tipo. Después las estrategias, la utilización del espacio, cómo defenderte y respetar el cuerpo de los que tienes delante... ¡Alerta!; y... cómo te cambia el público. Ya he dicho antes que el actor debería apren-

«Lo único capaz de transformar es el teatro»

der mucho del deportista, del ritual antes de cada partido, parecido al del actor antes de cada función. Nosotros como un corredor de cien metros sabemos que no podemos utilizar mal esos minutos previos y así se ordena todo, desde el vestuario a la partitura del trabajo, el calentamiento de cuerpo y voz que serenan y preparan... Hay veces que parece que ya has llegado a tu tope... El tercer largo de la piscina es horrible... y parece que no vas a llegar, aparece un vacío, y llega el último largo y lo consigues. Siempre he acabado los proyectos o espectáculos que he empezado, siempre; había una memoria física que antes de llegar el "no" me preparaba para poder llegar al final».

Conforme me habla veo a la entrenadora de un equipo de fútbol antes de salir al campo, dando las instrucciones.

— ¿Es clave, entonces, la universidad para incorporar profesionales al teatro?...

«Es importante que una zona del saber como es la universidad esté vinculada al teatro. Un lugar donde se busca, donde se sistematiza es interesante que esté relacionado

con el teatro. Ahora en San Sebastián estamos haciendo una colaboración con el Departamento de Estética y Antropología que culminará con una semana sobre estas materias y su relación con el teatro. Aprovechar todo el saber de esta gente y que ellos conozcan cómo es el teatro en el lugar donde se trabaja, está siendo algo muy hermoso porque además dignifica la profesión teatral».

Me gusta cómo cuenta las cosas esta mujer, como de alguna forma hace que todo revierta en el teatro, en la utilidad que para ella tiene esta profesión.

— ¿Cómo llega definitivamente el teatro?...

«Llega raro... Siempre ha habido sorpresas en mi vida. El deporte influye en los estudios y estos a su vez en el teatro... Acabo mi carrera, me traslado a Vitoria y me pongo a impartir clases de idiomas, por pura intuición pienso que la única forma de enseñar algo vivo es reproduciendo una realidad, y se me ocurre hacerlo a través del teatro; no sabía que ya se había hecho. Utilizo música, canciones, escenas... De esta forma tenían que salir de ellos y construir una realidad nueva. Al reconocer la palabra en una situación entiendes porqué es así, el aprendizaje lingüístico es más natural. Al cabo de dos años tuve que interrumpir las clases porque me quedé embazada y tuve que hacer reposo... Leía, escuchaba música, escribía... Fue un cambio muy brusco en comparación con toda la actividad que había vivido. Gano una oposición y me destinan a Rentería; siempre había oído que era un lugar muy conflictivo y además me encontré que los primeros alumnos eran muy grandes; dudé un momento pero ya no planteé hacer escenas, dije... Vamos a hacer una obra de teatro de principio a fin, esta va a ser la clase de francés en C.O.U., y vamos a hacer Molière... *El avaro*. Repartí papeles, a la gente más conflictiva le di tareas de responsabilidad, el teatro fue el nexo; a través de él nos entendimos. De aquellos primeros alumnos sale el núcleo inicial de *Atelier*, eran gente que no estaba viciada teatralmente y se enfrentaba de una forma muy fresca a escenificar situaciones en un idioma que no era el suyo; pero a veces no importa no tener dominio de lo que dices, sino el deseo de transmitir, la intención para hacerlo, y así se produce la comunicación. Al año siguiente monté un vodevil y ya no sólo fue un trabajo de clase; mezclé a los nuevos alumnos con los anteriores y así se formó el grupo con el que posteriormente monté *La Lección* y *La cantante calva* de Ionesco porque estaban muy interesados en los autores contemporáneos franceses. Vino gente de fuera a verlo, tuvo más repercusión. Era interesante ver cómo se daba una actitud interdisciplinaria entre los profesores del centro; todos colaboraban en lo posible. Por aquel entonces programábamos en el salón de actos del instituto alguna obra y asistíamos todos. Casualmente apareció un grupo de teatro sueco que hacía espectáculos de calle y sala con unos planteamientos muy curiosos; empleaban técnicas del *Odín* y me di cuenta que era necesario que otra gente relacionada con el teatro viniera a trabajar con el grupo. Poco a poco fuimos aprendiendo. Los siguientes es *Esperando a Godot* y nos vamos a mostrarlo por institutos, con gran aceptación de la gente. Ya utilizamos elementos muy teatrales, se incorpora Susana a la zona del "espacio" y adquiere tridimensionalidad la escenografía. Cuando la gente del grupo sueco lo vio em-



"Antihéroes". Dirección: Helena Pimenta.

«La disciplina del mundo del deporte traspasada al teatro me parece genial»



"Sueño de una noche de verano", de W. Shakespeare. Dirección: Helena Pimenta. (1992).

pezó a sistematizar todo lo que habíamos hecho. Junto a los suecos puse en pie un espectáculo de calle en el que quería implicar no sólo a alumnos y a profesores, sino a todo el pueblo. Fue una dramaturgia colectiva y actuaron sesenta y cinco personas; fue un encuentro hermoso, el teatro se convirtió en el elemento a través del cual contar una realidad. Es curioso, pero siempre, por debajo, está la necesidad de que todo encaje y se transforme en función del presente que vivimos».

— ¿Tiene el teatro la posibilidad de hablar del momento actual?...

«Creo que es lo único que tiene posibilidades de hacerlo. Igual soy una apasionada pero me parece que lo único capaz de transformar es el teatro, y no de una forma panfletaria, sino integrado en lo social. Esa experiencia de aglutinar los diferentes niveles de un lugar, de hacerles vivir una fiesta en la calle y de contagiarles un entusiasmo que les hacía vivir de una forma muy real cada momento era apasionante. El último trabajo en el instituto es una dramaturgia mía a partir de autores españoles, apoyándome en la estructura de *La sangre del tiempo*, de García Pintado, a quien pedí permiso y que llamé *Dantería*. Para este espectáculo estuvimos durante meses trabajando en un caserío que tenían los suecos, con entrenamiento al aire libre, estudio profundo de los autores que utilicé; como ves siempre el aprendizaje de fondo. Intenté hacer una reflexión del individuo frente a la sociedad, y algo que siempre me ha preocupado... que todo el mundo tenga acceso al conocimiento. Lo del arte con mayúsculas a mí me cuesta mucho entenderlo, cualquier persona, independientemente de su origen, tiene derecho a ser creativo. Con este trabajo participamos en la convocatoria que se hizo del teatro contemporáneo para grupos jóvenes, que se hizo en Badajoz. Allí gustó mucho, era algo visceral pero sostenido por un gran estudio; hicimos casi cincuenta funciones por institutos».

— ¿Eliges o las circunstancias te llevan a dirigir? ¿De dónde viene que asumas ese rol?...

«Creo que de todo lo anterior, de la profesora, de intentar transmitir y ordenar las cosas, de escuchar, de mi afán por integrar todo, del afán eterno por casar lo incasable. De sentir que tengo una responsabilidad con el grupo. Creo que viene de todo esto».

Claramente había estado amordazada la persona de teatro y poco a poco iba tomando más presencia.

— ¿Qué sigue a *Dantería*?...

«Pues fíjate, me atrevo a hacer una dramaturgia completa, a escribir una obra *Procesados*... Estaba *Juana de Arco* de fondo, pero escribo yo la obra. Y tiene mucha repercusión... Se estrena en la Sala Olimpia. Cuando veo el video descubro que de una forma intuitiva había ya varios planos y que jugaba entre una historia clásica y cómo hacerla de hoy. Por este tiempo ya funciona la escuela de teatro, estamos ensayando en la Niessen, el grupo es más estable, hay 26 personas trabajando y desde educación me plantean que haga un estudio sobre el ba-

«Es importante que una zona del saber como es la Universidad esté vinculada al teatro»

chillerato artístico, que nunca se puso en práctica; y dejo de dar clases. Durante la excedencia elaboro el proyecto del bachillerato y sigo con UR. Para entonces me he movido por toda Europa viendo muchos espectáculos en muchos festivales y viendo trabajar a gente».

— Has nombrado la escuela, ¿qué línea tiene?

«Se intenta aunar materias, interrelacionarlas, aprovechar todas las capacidades del ser humano sin buscar un resultado; ahora con el tiempo, estamos llegando a una cierta especialización pero por necesidad, porque no tenemos tiempo y la gente se cansa. Y esta forma de aprender la llevamos también a la vida. Por ejemplo, Jose Luis Gómez, a quien admiro y... cuando leo sobre sus principios... no sé dónde empieza el artista y dónde el hombre, además su relación con el trabajo pasa siempre por el estudio, cosa que para mí es fundamental. Creo que no se puede separar aprender de vivir. Me parece un error que actores, técnicos o directores piensen que son compartimentos separados, ni en lo artístico ni con respecto a la vida. Luego puede venir la especialización, no antes. Te hablo de mi experiencia, claro».

— ¿Qué sigue a *Procesados*?

«Decidimos, los que componemos *Atelier*, que hay necesidad de sistematizar todo lo aprendido, terminar de asentar todo lo que habíamos trabajado de forma intuitiva y cómo hemos llegado al acuerdo de programar y poner en marcha la escuela en la Niessen. Esto nos permite poder dedicar tiempo al entrenamiento del grupo. Planteo Shakespeare, un año trabajando Shakespeare... Cinco de sus obras, desde todos los aspectos: El espacio, la voz, el cuerpo, la dramaturgia, la dirección. Al cabo de un año de trabajo y sin plantearnos ningún resultado artístico nos encontramos con *Xespir* que era el hilo que enlazaba a *Ricardo III*, *Romeo y Julieta*, *Coriolano* y *Othello*, sintetizados pero respetando el núcleo que plantea el autor; de alguna forma todo lo

suprimido quedaba reflejado en imágenes que daban el mismo valor. Jugamos tanto que no nos importó prestar la piel. Se presentó en el Teatro Joven Clásico de Almagro y gustó. La estructura del grupo no permitió que siguiera en pie y tuvo desgraciadamente poca vida, fue una lástima, porque pudo haber sido el paso a la profesionalidad. Después de esto el grupo tiene una crisis muy fuerte y casi hay que empezar de cero».

— Seguramente aquí vuelve a aparecer la atleta, y aunque de cero, se vuelve a iniciar la carrera, ¿llega Rémora?

«Hice catorce dramaturgias, tenía que encontrar la forma de que todas las piezas encajasen y el esfuerzo tenía que ser mío porque el punto de partida que tenía, que era el texto de Kleist, estaba bien. Luego al llevarlo a escena, ayudada por Jose, que también estuvo junto a mí en *Xespir*, me dejó llevar por una imagen intuída, por un espacio polivalente y desnudo, donde la escenografía es un apoyo para el actor y éste la va a modificar construyendo el paisaje».

«El teatro es el mundo de las pequeñas cosas, la constancia, la profundización, las preguntas constantes sobre el ser humano»

Con *Rémora* empieza a perfilarse la línea de trabajo que llevará a *El sueño...*, pero antes hay otra experiencia...

«Con *Antihéroes* llega un momento de confusión, veo lo que hacen los demás y pienso que como está bien es lo que yo he de hacer, pero el discurso mental no coincide con la práctica y me bloquea ver que no puedo escribir una "obra moderna", pero porque realmente mi visión del mundo es otra, es grotesca, deformada, y esto no tenía porque ser moderno. Este fue el mejor aprendizaje, descubrir qué era lo que yo quería, a solas frente al papel».

— ¿Dónde hubo más problemas, al asumir tu escritura personal o al poner en pie el texto, encontrar un acuerdo entre autora y directora?...

«Me encontraba con obstáculos como directora y sancionaba a la dramaturga, pensaba... "Estará mal escrito", y lo cambiaba, no estaba segura ni frente a la obra ni frente a los actores, de ahí que haya trozos muy definidos y otros no. Por eso luego cogí a Shakespeare, ante una autoridad

así, nadie, ni yo, podríamos decir que estaba mal escrito».

— ¿Y por fin llega *El sueño de una noche...*?

«Susana me ha hecho descubrir en la pintura lo importante del color, de la distribución en el espacio y esta visión me aparece muy pronto en la lectura de una obra; luego me cuesta concretarla al trabajar con un escenógrafo, pero al final se termina perfilando en el espacio... Hemos hecho un esfuerzo muy grande para hacernos preguntas e intentar encontrar respuestas; después de *Antihéroes* queríamos tiempo para hacernos preguntas e intentar encontrar respuestas, sobre todo con respecto a los últimos años de trabajo. *El sueño...* siempre me interesó; lo monté una vez con niños, otra vez lo monté con chavales en euskera... Siempre con la obsesión de acercarlo a nuestra realidad. De esta forma le perdí un poco el miedo y además... volvía a tocar Shakespeare... El amor infinito a Shakespeare viene porque él nos ha prestado las historias y las hemos hecho nuestras, de hoy. Las hemos filtrado a través de nuestro universo, las hemos entendido y tenemos derecho a ellas como seres humanos que somos; él también lo es, ahí está la clave. Dedicamos mucho tiempo y desde el primer día tomé las riendas del espectáculo, acepté que el trabajo de dirigir es muy duro y que tal vez tendría que dejar cosas de lado; tenía que ser firme y coherente, no perder el control de nada. No bastaba con aprender todas las técnicas, también era una cuestión de actitud. En el verano del 91 me encuentro con el ordenamiento de Sanchis Sinisterra en la Beckett, con un trabajo de encuentro de técnicas... Danza, espacio escénico y dramaturgia en Mérida, con Guillermo Heras, y finalmente viajo a Finlandia a un congreso de directores y allí veo que se puede ser directora y madre sin problemas. Para entonces ya tengo el boceto de la obra y de esta forma me lanzo tras el verano a trabajar en ella. Después hay unos talleres para situarnos frente a lo humano, muy reconocible, seas lo que seas en teatro todo lo has de tocar con la mano y comprenderlo... No te conformes si no lo entiendes. Antes de empezar a ensayar ya sabía lo que quería, lo había madurado, estaba dispuesta a negociar pero sabía lo que quería. Nada era porque sí, necesitaba entender cada cosa, si no lo tenía claro reflexionaba hasta que todo quedaba ordenado como en un "cuadro"».

Se estrena y es un éxito...

«Gusta al público pero no parecía que iba a ser lo que luego fue. Y en los momentos en que el éxito parece que nos desborda pido que recordemos las primeras funciones en pueblos pequeños y lo que nos hace volver a la realidad es pensar que... "nosotros sólo podemos hacer lo que sabemos hacer"... Concentrados en el trabajo, entrenar, tornillo a tornillo... Y el reto enorme de cada actuación, porque cada vez hay que crecer un poquito más, y porque estamos aprendiendo siempre. Además los logros no son espectaculares a partir de los aplausos, sino a partir de lo que tú hayas conseguido con respecto a lo anterior. He visto ya 90 funciones y cada vez que me siento en un teatro diferente veo el espectáculo como si fuera el público del lugar, y sé lo que funcionaría mejor allí. La percepción y la observación se me está agudizando mucho, veo con otros ojos las cosas».

Es una lástima pero la entrevista está llegando a su fin, se podría hablar toda la vida con esta mujer, porque además de ser entrañable, es una generosa conversadora y normalmente no habla desde la cabeza del profesional, sino desde el corazón de la artista, así que... ¿Por qué teatro?...

«Para mí el teatro es el mundo de las pequeñas cosas, del día a día, la constancia, la profundización, las preguntas constantes sobre el ser humano... Montar para desmontar después... El público delante... volver a empezar para construir un pedacito de vida sin desechar nada, no ceder... Repite, vuelve, no te quedes con lo superficial... Más allá, un poco más allá... Esto me parece para el hombre de este siglo una salvación... En su grandeza y en su fragilidad, incluso en los trabajos equivocados está el encuentro entre los hombres».

Junio 1993



UN PREMIO A TIEMPO

En este país se suelen dar premios postumos, premios para impedir que se hundan grupos o entidades y premios «porque sí». Pero no siempre es gratuita la elección. Este ha sido el caso del premio concedido a *Ur Teatro*. El grupo de teatro liderado por Helena Pimenta y que lleva trabajando durante más de una década en el País Vasco ha visto reconocida su labor de estos años, claramente expuesta en su último trabajo: *El sueño de una noche de verano*, de William Shakespeare, espectáculo con el que verdaderamente se han acercado a cada rincón del Estado Español, con el **Premio Nacional de Teatro 1993**. Premio, considero, al trabajo de un equipo de gestión que ha mantenido en pie una escuela, una sala y un grupo de teatro coherentemente anclados en un núcleo como es Rentería, y curiosamente la labor local ha terminado siendo universal. Así pues este premio ratifica una trayectoria y apoya los pasos inmediatos del colectivo artístico. Es decir: un premio a tiempo.

Adolfo Simón

ANTE LA POLÍTICA CULTURAL DEL AYUNTAMIENTO DE MADRID

(II)

En el número 31-32 de nuestra *Revista ADE*, dedicamos un apartado monográfico a las actividades generadas en el mes de mayo ante la política cultural del Ayuntamiento de Madrid. Para ello recogíamos crónicas, testimonios, artículos y balances en torno al tema. De entonces acá, la problemática y negativa situación que vive el teatro madrileño en relación a las actitudes adoptadas por el gobierno municipal no ha hecho sino agravarse. El intento de cierre de **La Cuarta Pared**, que camuflaba una decisión política tras ambiguas alusiones a la seguridad del local, tal y como denunciábamos oportunamente, movilizó nuevamente a la profesión teatral en defensa de este espacio para la creación escénica, construido gracias al esfuerzo y la iniciativa de un grupo de gente de teatro joven y voluntariosa, que ha conseguido además un evidente reconocimiento artístico y social. La ADE se sumó desde el primer momento al conjunto de organizaciones y personas que se opusieron a semejante arbitrariedad.

El hecho de que en este primer pulso el teatro haya ganado la partida y *La Cuarta Pared* continúe abierta, no quita para que nuestra preocupación por las actitudes del Ayuntamiento de Madrid respecto a la cultura y al teatro en particular, nos parezcan altamente preocupantes. Entre los muchos desastres que padece nuestra ciudad, cada día más sucia, destartada, deteriorada, insufrible e inhóspita, el del teatro no es desde luego un hecho circunstancial sino la expresión de lo que esta derecha antigua y polvorienta es —con sus listas negras, sus inquisitoriales búsquedas de "rojos" entre todos aquellos que no apoyan incondicionalmente, sus cotos cerrados para los suyos, dando muestras de un sectarismo que nadie en el período democrático se ha atrevido a mantener—, lo cual nos hace pensar en que muchos aspectos de los años siniestros de la dictadura, emergen aquí y allá como brotes agónicos que sueñan con volver a imponerse.

Todo ello nos impulsa a la necesidad de seguir ahondando en el tema, y recoger opiniones y estudios que nos sirvan de aportación a un debate que deseamos desvele las actitudes municipales respecto al teatro de nuestra ciudad. En consecuencia, recogemos en este número un interesantísimo ensayo de Pedro Ortiz —concejal del PP en el municipio madrileño que fue apartado por el alcalde de sus funciones en cultura—, titulado "Política y cultura"; un artículo de los concejales de Izquierda Unida, Francisco Herrera y Franco González, *Luces y sombras del panorama teatral madrileño* y dos colaboraciones de opinión debidas a Alberto Fernández Torres y Guillermo Heras, tituladas respectivamente *¿Ausencia de política o política de ausencia?* y *¿Dejaremos cerrar más teatros?*

Se pidieron igualmente trabajos a Ramón Herrero, del grupo socialista municipal, que por falta de tiempo no pudo escribir nada. Así mismo a la actual concejala de cultura, Esperanza Aguirre, que quiso conocer nuestra revista —¡desde el número 1 remitimos un ejemplar a la citada Concejalía!—, envió un bedel a buscarla y nada hemos sabido desde entonces.

La batalla por el teatro en Madrid no es un episodio más de los problemas del teatro español, sino una cuestión sustancial. Por ello estamos decididos a proseguir en nuestra línea de denuncia de los teatros que se derriban subrepticamente, de los intentos inopinados de clausura de otros, de la práctica que convierte ciertos ámbitos municipales en reductos herméticos de la caverna teatral e ideológica, del desdén y desprecio hacia el teatro y sus gentes manifestado por el equipo de gobierno municipal, de la supresión casi absoluta de los presupuestos de cultura, de la privatización masiva de lo cultural, de la cultura como un lujo para privilegiados, etc. Pero con igual decisión decimos estar abiertos a todo tipo de diálogo constructivo y consecuente, como el que mantuvimos durante más de un año con el concejal Pedro Ortiz. Por eso manifestamos nuestra sorpresa al comprobar el silencio y la permisividad que sobre estas prácticas, que no eluden en algunos de sus protagonistas la nostalgia de las pistolas, mantiene la dirección del PP, poniendo en riesgo su credibilidad democrática entre las gentes del teatro y de la cultura: quizás también de toda la sociedad.

Luces y sombras del panorama cultural madrileño

Por Francisco Herrera y Franco González(*)

Pretendemos en este artículo ofrecer unas pinceladas desde nuestro particular punto de vista sobre el panorama cultural madrileño, analizando el papel de sus principales agentes institucionales: Administraciones Públicas, Universidades y entidades financieras.

El crecimiento urbano, la concentración de la población en unos puntos del territorio, el abandono de otras zonas y la suburbanización de las áreas periféricas de los centros importantes, han generado grandes desequilibrios y profundas desigualdades en el espacio y entre los grupos sociales, en cuanto al acceso a los bienes y servicios urbanos. Por ello, la estructura de los órganos de gobierno y administración tradicionales de estas ciudades deben cambiar, si se desea responder eficazmente a la demanda de sus ciudadanos y dotar de armonía y equilibrio su crecimiento.

En este sentido, la descentralización y participación son instrumentos políticos al servicio de unos contenidos de política municipal de carácter democrático e igualitario, de una política que pretende acercar la administración a los intereses de los ciudadanos y darles medios para que intervengan en la gestión municipal cotidiana.

Por otra parte, la política municipal requiere el acuerdo de los ciudadanos, y por tanto, información, recepción de críticas y demandas, fiscalización o control de los servicios o actividades públicas por parte de los interesados o usuarios, diálogo, negociación y cooperación activa de los ciudadanos. Sin ello, la legitimación de la actuación pública será insuficiente, se conocerán mal las necesidades cambiantes de la

población y la eficacia de los servicios y no se podrá contar con la iniciativa y la colaboración de los ciudadanos.

La política cultural no viene siendo uno de los objetivos principales de gestión en los ayuntamientos. La ausencia de planes culturales es demasiado frecuente y esta carencia se sustituye por actuaciones puntuales poco imaginativas, que se repiten con pequeños matices dependiendo del signo político del equipo de gobierno correspondiente. No suele haber pues una apuesta por una política integral en materia de cultura.

Está suficientemente demostrado que cualquier política cultural, que no cuente con una auténtica participación de los ciudadanos, está condenada al fracaso. En una gran ciudad, sobre todo, no funcionará nunca una programación, diseñada por expertos o empresarios de la cultura, que den una respuesta global y no atiendan a toda una variedad de demandas. Evidentemente puede ser una forma más cómoda de hacer cultura, incluso más lucida, pero nunca la que permita que los ciudadanos disfruten participando de los bienes culturales.

Todo lo anterior nos lleva a que la política cultural en el municipio tiene que tender hacia una auténtica descentralización.

En un plan de actuación cultural, lo primero que habría que llevar a cabo sería una campaña de conocimiento de las identidades y bienes culturales de cada municipio. Seguidamente, y tras un estudio riguroso de las necesidades culturales, la suficiente dotación presupuestaria para crear las infraestructuras, que permitieran satisfacer dichas necesidades. La creación, por

tanto, de centros o Casas de Cultura debería estar evidentemente en función de la demanda cultural y no, como suele ocurrir, por la obligación de los diferentes equipos de gobierno de presentar ante la opinión pública una gestión más aparatosa que efectiva al final de cada legislatura.

CRITERIOS DE GESTIÓN CULTURAL MUNICIPAL

Sin pretender agotar, en modo alguno, nuestras propuestas, nos atrevemos hoy a avanzar algunos criterios de gestión cultural, que tendrían su desarrollo concreto sobre dos ejes fundamentales: la participación y la descentralización cultural.

- Desde el ayuntamiento se promoverán cauces de coordinación permanente con el resto de las administraciones del Estado para concentrar esfuerzos y recursos en la actuación cultural.

- Entendemos la propuesta cultural desde una perspectiva plural y democrática en su producción, gestión y difusión, financiada en la parte que sea necesaria con fondos públicos.

- Nos pronunciamos por una cultura activa y para todos; organizada, coordinada y descentralizada; libre y pluralista; una cultura liberadora que conserve y extienda las señas de identidad en cada lugar.

- Potenciación de las actividades de los Centros Culturales de distrito y creación de la red de Casas de Cultura en los barrios, mediante su autonomía funcional y la participación ciudadana en su gestión.

- Dotación de la infraestructura material suficiente, rehabilitando cines, teatros, edificios histórico-artísticos con fines culturales y adecuando los centros socioculturales existentes para realizar en ellos una amplia oferta cultural.

- Potenciación de la música y la danza, haciendo público todo el proceso de producción, desde el ensayo al concierto y generalizando la enseñanza de la música mediante acuerdos entre ayuntamientos y Comunidades Autónomas, que deberán concertar su financiación. Potenciación de formas musicales no clásicas (jazz, rock...).

- Creación de escuelas de teatro, desarrollando actividades teatrales generalizadas en los centros de enseñanza. Articular mediante convenio entre ayuntamientos la producción y distribución de la actividad teatral.

- Potenciar la difusión del cine, la creación de infraestructuras de producción y distribución desde las instituciones públicas.

- Creación de editores municipales y extensión de la red de bibliotecas.

- Habilitación de espacios abiertos (plazas y similares) para el desarrollo de actividades creativas y culturales.

Los medios de comunicación constituyen hoy un instrumento fundamental de la información, la participación y la creación de conciencia social.

(*) Francisco Herrera y Franco González son, respectivamente, Portavoz y Concejal del Grupo Municipal de Izquierda Unida del Ayuntamiento de Madrid.

Desde esta perspectiva, I.U.:

- Promoverá boletines municipales con un consejo de administración y redacción con representación de los grupos políticos y con participación vecinal. Transformará los boletines actuales en prensa pública local.

- Potenciará y apoyará los emisores locales y su red de emisoras municipales con consejos de administración y redacción plurales y contratación con criterios profesionales.

- Creación de las TV locales y comarcales y creación de una red con las emisoras de radio locales.

Todo este Plan de Actuación Municipal y las propuestas que puedan derivarse, después de un estudio riguroso de la auténtica demanda cultural de los vecinos, no podrían llevarse a cabo sin la dotación presupuestaria concreta que debe apoyar a cada actuación. Sin desprestigiar la atención municipal a los grandes eventos culturales, entendemos que en nuestra política deben primar actuaciones que sean de utilización permanente por los ciudadanos.

¿QUIÉNES INTERVIENEN EN LA CIUDAD?

Los agentes culturales que hoy intervienen en la ciudad desarrollan iniciativas poco coordinadas y a veces contradictorias, que a la postre suelen resultar ineficaces en cuanto a la consecución de unos objetivos concretos: que la generalidad de los habitantes de la ciudad disfrute de los bienes culturales en ella existentes.

El Ayuntamiento de Madrid, que ha decidido relegar la cultura participativa a un segundo plano, desarrolla alguna iniciativa que aisladamente pueden resultar de cierto

nivel, como pueda ser el caso del Festival de Otoño. Los Veranos de la Villa o lagunas iniciativas aisladas del Centro Cultural Conde Duque, pero estas no acaban de llegar a los madrileños, dado que la «privatización» sui generis que ha realizado el Ayuntamiento, solamente resulta eficaz para encarecer y seleccionar el acceso a los espectáculos. La inversión en nuevos equipamientos y en el funcionamiento de los existentes es prácticamente nula, por lo que los Centros Culturales son edificios vacíos que se llenan de actividades, como gimnasia, clases de alfabetización, o bien, programaciones de cine, que poco o nada tienen que ver con una programación cultural y sólo sirve para justificar la existencia de ese espacio cultural. El Teatro y el Cine son otros de los grandes olvidados de este Ayuntamiento, que tampoco se preocupa por mantener y ofertar al público la indudable riqueza cultural de su importante patrimonio histórico-artístico.

Algo similar podríamos decir en cuanto a la actuación cultural de la Comunidad Autónoma, si bien ésta ha decidido actuar preferentemente sobre los pueblos de la Comunidad olvidando que Madrid es cuna y cruce de tres culturas. Como en el caso del Ayuntamiento, justifica su falta de oferta cultural con actuaciones esporádicas, como es el caso de las recientes programaciones en la Plaza de Toros de las Ventas, de indudable calidad, pero que tampoco resuelven una oferta cultural continuada.

El Ministerio de Cultura mantiene más o menos decorosamente los equipamientos (museos, bibliotecas) que de él dependen, pero tampoco actúa culturalmente sobre Madrid, capital del Estado. La adquisición de colecciones, demasiado costosas (colección Thyssen y similares), son meras operaciones de escaparate que tampoco solucionan la demanda cultural madrileña.

Por otra parte, las entidades financieras, como Banesto, Caja Madrid, Banca March, Central Hispano y otras más mantienen Fundaciones Culturales bien dotadas presupuestariamente, cuyas programaciones, de indudable calidad, tampoco llegan a la globalidad del pueblo de Madrid y sólo unos pocos disfrutan de su oferta cultural. Finalmente la Universidad no juega un papel relevante en la cultura, si exceptuamos el papel que pueda jugar en alguno de los innumerables Cursos de Verano programados. Algo similar podríamos decir sobre la influencia de la iniciativa privada en la cultura madrileña.

CONCLUSIONES

A modo de resumen, podríamos concluir que la oferta cultural en Madrid puede tener un buen nivel, tanto en calidad como en cantidad, si la comparamos con otras grandes ciudades europeas, pero la falta de coordinación de sus actuaciones genera un despilfarro notable de recursos, si tenemos en cuenta el porcentaje de ciudadanos que acceden a su disfrute. No hay organismo que coordine las múltiples actuaciones, por lo que después de cada costosa iniciativa cultural, no queda detrás un poso que perpetúe una oferta continua. Los Teatros de Madrid, los edificios históricos, por poner un ejemplo, se degradan hasta caer en manos de la especulación inmobiliaria, mientras sumado el gasto realizado por los diversos organismos actuantes y racionalizando dicho gasto podríamos encontrar el ahorro suficiente para su conservación o rehabilitación. Madrid, a modo de conclusión final, está al 50% de su potencialidad en oferta cultural, cuando fácilmente una actuación coordinada podría elevar notablemente ese nivel.



"Sol ulcerado", de Alfonso Vallejo. Dirección: Jesús Cracio. (1993).

Política y Cultura

Por Pedro Ortiz(*)

Decía Jack Lang que Cultura para él era todo aquello para lo que tenía una Dirección General. Es una inteligente «boutade» del «esprit» francés que contiene una realidad que probablemente sea de más directa percepción para aquellos que tenemos, o hemos tenido, la responsabilidad de gestionar cultura desde la Administración.

Si Lang me lo permite, y en lo que le conozco seguro que sí, voy a matizar ligeramente su sentencia. Creo yo que Lang podría haber dicho, y posiblemente se habría adaptado más a la realidad, que para la Administración «Cultura es todo aquello para lo que se tiene presupuesto». A él se lo multiplicaron por tres en su primer año de mandato como muestra de la importancia que se otorgaba a la cultura.

Cuando se gestiona desde los poderes públicos la principal preocupación es gestionar adecuadamente las responsabilidades que ésta detenta, y en el campo cultural éstas son esencialmente presupuestarias. Esto es establecer los principios, criterios, sistemas y mecanismos para que esos dineros, siempre escasos, se gasten con la mayor eficacia. «Hacer Cultura», para la Administración consiste, en última instancia, en asignar ese presupuesto. Saber cómo y a qué se asigna. A quién debería ser una consecuencia objetiva derivada de las otras dos. Desgraciadamente, en ciertas prácticas políticas, el «a quién» suele ser la primera premisa.

SUBVENCIONES CULTURALES

Permítanme un aspecto previo al debate que debería ser obvio pero que lamentablemente es necesario seguir recordando. La cultura debe ser subvencionada. Es un principio que está establecido desde hace más de un siglo en los estados con libertades de

mocráticas. Pero hay personas, a veces en cargos de responsabilidad, que no lo saben, o no quieren saberlo.

Argumentar este principio es muy extenso pero valga como botón de muestra el vínculo entre cultura y educación, ambos forman el elemento más importante para el establecimiento del principio de igualdad de oportunidades en una sociedad. El acceso libre, en el marco de sus propias capacidades económicas, es uno de los principios esenciales de la democracia. Dejar la cultura al estricto albur del mercado es reservarla sólo para aquellos que pueden costear sus altísimos costes. No olvidemos que un gran concierto puede costar 40.000 pesetas por butaca y la puesta en escena de una obra de teatro 14.000. En la Fiesta Barroca en 1992 fueron 40.000 pesetas por espectador.

La sociedad que así hiciera no sólo sería injusta sino que además sería estúpida, pues desperdiciaría el más valioso de sus recursos, la inteligencia de los ciudadanos.

La cultura siempre fue subvencionada, incluso antes que la educación. Fuera por el poder teocrático, aristocrático, autocrático u oligocrático, el hecho es que a través de la historia los poderes públicos siempre apoyaron económicamente el arte y la cultura, más allá de cualquier sujeción a reglas de mercado. Y es esa cultura subvencionada, y no la que ha generado el mercado, la que constituye nuestro maravilloso patrimonio.

Hoy en día esos poderes han perdido su primacía social. Han sido sustituidos en muchas funciones por una Administración legitimada por un Estado Democrático. Los potentes presupuesto públicos han sustituido las funciones sociales que ejercían estos grupos de poder histórico. La Administración tiene pues que asumir ese papel subvencionador.

OBJETIVOS DE LA POLÍTICA CULTURAL

Una vez recordado el origen de la subvención debemos establecer los objetivos de la Administración, que tienen que contemplar estos dos aspectos:

— Hay que satisfacer la *demanda* del ciudadano, permitiendo, e incluso instigando, el acceso a la cultura deseada o necesitada. Es el ciudadano el que debe determinar la cultura, no el político.

— Hay que potenciar la *oferta* de los creadores y generadores de cultura, cuidando, especialmente, el mantenimiento de la multiplicidad, diversidad y pluralismo de todas las artes y tendencias, incluso las más minoritarias, y con especial atención a incentivar la experimentación cultural, germen de futuro. Hoy llamaríamos a este principio el de la biodiversidad cultural.

Satisfacer los dos objetivos de la demanda y de la oferta, así expuestos, no tiene límite. Cultura gratuita y subvenciones, a diestro y siniestro, en todas direcciones, desbordan cualquier presupuesto público. ¿Dónde está el equilibrio?, ¿dónde está el límite?, ¿dónde están las prioridades?, ¿dónde están los principios de selección?

Están en el mercado.

El mercado, la conjugación y confluencia entre oferta y demanda, es una forma de conocer permanentemente el deseo y apoyo que los ciudadanos otorgan a cada uno de los productos culturales. Otorgar poder subvencionador a la decisión de su asistencia al acto cultural es una forma de conferirles poder y es la esencia misma de la democracia directa. Es un referéndum permanente. Pero, además, es un sistema que permite asignar racionalmente los recursos, quitando poder a los políticos, que pueden tener tendencia a personalizar sus preferencias culturales y subvencionar «lo que les gusta», patrimonializando lo que es el presupuesto público de todos los ciudadanos.

PROTAGONISMO SOCIAL

Mercado no, mercado sí. Mercado sin mercado. Parece la cuadratura del círculo. Veamos cómo se realiza. La Administración tiene diversas fórmulas para intervenir en la actividad cultural. Suele hacerlo a través de la oferta, no de la demanda. Se suelen subvencionar espectáculos, no espectadores. Las fórmulas de intervención, o subvención, a la oferta son:

1.- Producción directa: supone asumir todos los compromisos de gasto, así como los riesgos, del producto cultural. Esto supone el 100% del coste, el caso de mayor intervencionismo. El Ayuntamiento lo ejerce en el Teatro Español.

2.- Adquisición: Consiste en pagar los costes de la representación a los que los productores cargan una parte proporcional de los de producción. Se comparte el riesgo con la empresa y los costes con las restantes actuaciones de la compañía. Aunque es una cifra variable, podemos decir que está alrededor del 70% del precio del espectáculo. Es el sistema empleado tradicionalmente por

(*) Arquitecto, Urbanista, Concejal del Ayuntamiento de Madrid, Responsable del Área de Cultura entre 1991 y 1993.



**"Hiel", de Yolanda Pallín.
Dirección: Eduardo Vasco.
(1992).**

el Ayuntamiento en la contratación de Actividades y Festejos.

3.- Subvención directa: Consiste en la donación a fondo perdido de una cantidad para hacer posible una actividad o una entidad cultural. Puede abarcar desde el 1% al 99% de los costes de la actividad, pero lo más normal es que varíen entre el 30% y el 50% de la misma ya que se suelen pedir a los promotores un esfuerzo compartido. Se valora cada proyecto por sus propios méritos aplicando criterios peligrosamente subjetivos. Son el grueso de las solicitudes que reciben las Administraciones y las primeras que sufren los recortes presupuestarios. El Ayuntamiento lo suele aplicar en actos externos de entidades culturales, publicaciones o asistencia a festivales.

4.- Cesión de Infraestructuras: Es una fórmula de subvención indirecta. Consiste en poner a disposición del espectáculo la infraestructura necesaria para su realización. Los riesgos empresariales están asumidos por la taquilla. Esta aportación supone entre un 20% o un 25% de los costes y ha sido el sistema de gestión introducido extensamente por el Ayuntamiento entre 1991 y 1993, utilizándose en los Veranos de la Villa de 1992, el Teatro Madrid y el Centro Cultural de la Villa.

5.- Apoyo institucional: es la fórmula menos intervencionista. Puede contemplar la cesión del logotipo institucional, la cesión

de un espacio público urbano, la incorporación en la publicidad institucional o la simple asistencia institucional de algún Alto Cargo. El coste es 0 para la Administración, pero suele estar condicionado a la calidad artística o al objetivo socio-cultural del producto. El apoyo institucional produce efectos de prestigio o publicidad para la actividad. El Ayuntamiento, además de la tradicional asistencia de los Alcaldes a estrenos de teatro, presentaciones de libros o entregas de premios, lo ha aplicado por ejemplo en los casos de las Terrazas Culturales o el Festival Internacional de Jazz en el Conde Duque en 1992.

Cinco fórmulas, desde la más «intervencionista» con el 100% a cargo de la Administración, como en el caso del Teatro Español, hasta la más «liberal», sin costes para la Administración, como en el caso del Conde Duque. De la selección de una gestión, su eficacia y su justicia social.

Eficacia puesto que estas fórmulas no son equivalentes en su aplicación. Aquellas que comprometen una menor proporción del presupuesto público permiten repartir más y mejor los escasos dineros, multiplicar las actividades culturales y subvencionar un mayor número de espectadores. Si con un presupuesto de 100 se consigue realizar un solo acto de producción directa, con ese dinero, al 20% de subvención indirecta, se consiguen hacer 5 con cesión de infraestructuras. El presupuesto público alcanza así un 500% más de espectadores y un 500% más de ac-

tores, directores y productores de la cultura. Es una gestión más eficaz y más justa.

Me gustaría destacar dos aspectos originales en la gestión municipal realizada entre 1991 y 1993, que matizan y justifican la aplicación de las fórmulas de «cesión de infraestructuras» y de «subvención directa».

La cultura no genera plusvalías. Con dificultad consigue cubrir los costes. El sector privado difícilmente va a poder realizar la acumulación de capital necesario para la realización de las infraestructuras que se requieren. Es el problema de unos márgenes de beneficios que son prácticamente nulos. El sector privado no es capaz de generar las infraestructuras, y sin embargo son imprescindibles para sustentar una actividad de la que se derivan beneficios, en este caso más sociales que económicos, para el conjunto social.

En la esfera económica son casos como el de los servicios de transporte aéreo, por ferrocarril o carretera. El sector privado no tiene capacidad, salvo en algunos casos, para hacer frente a las importantísimas inversiones necesarias en estas infraestructuras. El Estado hace frente a ellas. Aplicando el mismo análisis y principio al campo cultural está perfectamente justificado que sea la Administración Pública la que genere y ponga al servicio de la sociedad las infraestructuras culturales necesarias para el desarrollo de las actividades.

Pero, ¡cuidado!, atendiendo a dos requisitos. Primero que el acceso a ellas para los generadores de cultura sea equivalente, evitando patrimonializaciones por parte de los gestores de la infraestructura. Y segundo, que la Administración Pública no monopolice su uso generando la oferta cultural con producción directa. Si estuviéramos tratando de un tema económico, y no cultural, el incumplimiento de estos requisitos contraveniría la legislación de la Comunidad Europea y por lo tanto sería denunciante ante la Comisión y el Tribunal de Luxemburgo. En cultura todavía no. Pero ahí está la filosofía y el germen. Ya llegará.

El Ayuntamiento, en este período 91-93, ha intentado dar el mayor juego posible en sus infraestructuras a todas las iniciativas que las solicitaban. Se ha entendido que es el primer, y más esencial, servicio que la Administración debe ofrecer a la actividad cultural.

El otro aspecto original de la gestión municipal ha sido la aplicación de la fórmula de «subvención directa». Hay que resaltar que existen potencialmente dos formas de realizarla, pero que tradicionalmente la Administración sólo ha aplicado una de las dos.

Se puede realizar una subvención a través de la oferta, la que se suele hacer, pero también se puede realizar a través de la demanda. La subvención a la oferta es el caso común de una aportación económica cerrada, cantidad de financiación fija que se entrega al productor para cubrir el previsible agujero económico de la actividad y así hacerla posible.

Si al acto asisten 1.000 espectadores la subvención habrá beneficiado a 999 ciudadanos más que si sólo asiste 1 espectador. No cabe duda que en este segundo caso la subvención habrá sido menos eficaz y habrá tenido un menor reparto social. Para hacer más justo y eficaz este reparto se puede instrumentar a través de la demanda. Estamos hablando de otorgar una «subvención al espectador», o, lo que es similar, que la cantidad subvencionada a la activi-

dad sea una cantidad proporcional al número de asistentes.

Establecer este factor variable en el contrato introduce un elemento suplementario de riesgo que es muy mal acogido por productor. Puede ser un estímulo para conseguir un mayor número de espectadores, pero en el caso de no alcanzar las cifras deseadas las pérdidas son mayores. No sólo no se tiene la taquilla, tampoco se tiene la subvención.

A pesar de esta dificultad, que estoy convencido que no es sino la de un rechazo «cultural» a un sistema nuevo, el principio es útil para su aplicación indirecta por la Administración. Antes de la realización de un acto se puede calcular, aunque pueden darse sorpre-

TABLA 1

COSTE POR PERSONA DE LOS SERVICIOS CULTURALES DEL AYUNTAMIENTO AÑO 1992

		PUBLICO USUARIO	PRESUPTO. TOTAL	PTS/PERS.
C.C. Villa	Auditorio	177.500		
	Conferens.	44.000		
	Exposics.	142.000		
		363.500	591.000	1.625
Conde Duque	C. Cultural	67.000		
	- Exposics.	22.500		
		89.500	130.000	1.452
	Archivo	14.000	86.000	6.142
	Bibliotecs	44.000		
	- Central	1.000		
	- Histórica			
		45.000	111.000	2.466
	Hemeroteca	17.000	141.000	8.294
	B. Musical	9.500	25.000	2.631
Videoteca	2.000	8.500	4.250	
Auditorio	13.000			
Patio grande (ot)	60.000	6.000	100	
Bibliotecs. distritos	Sala Préstamo	764.500		
		214.500		
		979.000	489.000	499
Museo Municipal	Permanent. (junio)	18.500		
	Exposics. ('92)	74.000		
		92.500	188.000	2.032
Planetario		185.000	107.500	581
T. Español		103.000	472.000	4.582
T. Títeres		90.000	11.000	122
T. Madrid ('92)		34.000	140.000	4.117
Banda Sinfónica		44.000	532.500	12.102
Templo Debod		64.000	7.000	109
Ermita S. Antonio		12.000	9.000	750
Navidades		449.000	98.000	218
S. Isidro		100.000	137.000	1.370
Carnevals		100.000	96.000	960
Veranos Villa		500.000	162.000	324
TOTAL		3.366.000	3.547.500	1.054

sas, cuál es la demanda, el número de espectadores que van a asistir. Podemos calcular por lo tanto con cuánto dinero estamos subvencionando a cada espectador si damos una cantidad global definida o, a la inversa, cuál es la cantidad global que tenemos que dar si no queremos sobrepasar una cifra razonable por espectador. Este cálculo puede además servir para argumentar ante el subvencionado las razones de la cantidad otorgada y hacer la decisión más transparente y objetiva.

Permite también evaluar a posteriori las subvenciones otorgadas. Así, el último Festival Internacional de Teatro de Madrid, antes de su desaparición, supuso una subvención por espectador de 9.800 pesetas. Actividades patrocinadas por el Ayuntamiento en el 92 como la *Fura dels Baus* en el Conde Duque fueron subvencionadas con 650 pesetas por espectador o la Antología de la Zarzuela de los Veranos de la Villa en 500, cantidades a todas luces más razonables. La Tabla 1 presenta las subvenciones por espectador que suponen las diversas actividades y servicios culturales que ofreció el Ayuntamiento en 1992. Con evidencia de que algunas de ellas necesitaban un decidido esfuerzo de revisión en su gestión. Lo que empezó a hacerse desde enero del 93.

Una aproximación al mercado consiste en la aplicación prioritaria de las fórmulas de gestión con menos responsabilidad económica, tanto gastos como riesgos, a cargo de la Administración Pública. Hay que utilizar sistemas de menos intervencionismo y de mayor confrontación responsable entre el productor de la oferta cultural y la demanda del ciudadano.

Estos sistemas fueron aplicados extensamente en la gestión de los Veranos de la Villa de 1992, en el que se logró un incremento de eficacia de un 500%. Se consiguió pasar de un presupuesto de contratación de 250 millones de pesetas en el 91 a 133 en el 92, y de 100.000 espectadores a 500.000. Por este sistema intervinieron en este programa de Veranos de la Villa de 1992 cerca de 1.300 artistas y se alargó la programación de 45 a 90 días. Algún periódico habló de un «milagro» que se tenía que explicar. Como pueden comprobar la explicación no es tan milagrosa.

Gracias a estas técnicas de gestión se mantuvo un nivel homogéneo de actividades con un recorte presupuestario de 4.400 millones a 900 millones de pesetas, un 80%, en los capítulos de contratación de servicios entre 1991 y 1993.

BIODIVERSIDAD CULTURAL

Hemos tratado del «cómo» realizar las subvenciones a la cultura. Hemos argumentado sobre objetivos de eficacia de gestión y de justicia social. Existe otra dimensión de la política cultural que no se consigue simplemente por estos principios. Son los objetivos de pluralismo y equilibrio en la incentivación y estímulo de la multiplicidad de variantes de la actividad cultural. Pluralismo cultural significa atender a todos los aspectos del espectro cultural. Entre las diversas fórmulas que podemos contemplar para definir este espectro multidimensional valga la determinación de dos parámetros esenciales formados por dos binomios: Patrimonio / Vanguardia y Académico / Popular.

Estos binomios generadores del marco dimensional hay que entenderlos por los

conceptos de «patrimonio» como la herencia que hay que conservar, proteger, conocer y divulgar. Cultura patrimonial transmitida por nuestro pasado histórico que se diferencia de ese concepto de cultura entendida como un proceso de experimentación viva, «vanguardia», que desde las realidades sociales y culturales del presente explora y crea la cultura del futuro, dejando posos que acumulados formarán un día el patrimonio cultural. El segundo binomio se compone de los conceptos de cultura «popular», aquellos productos sociales del subconsciente colectivo, y la «académica» cuyos productos, intelectualizado en conocimiento e introspección creativa conforman nuestro gran acervo académico.

Estos binomios convertidos en ejes ortogonales conforman un espacio cartesiano en donde se localizan la multiplicidad de iniciativas del ámbito cultural. Sirva de ejemplo para exponer esto la figura 1, relativa al campo musical.

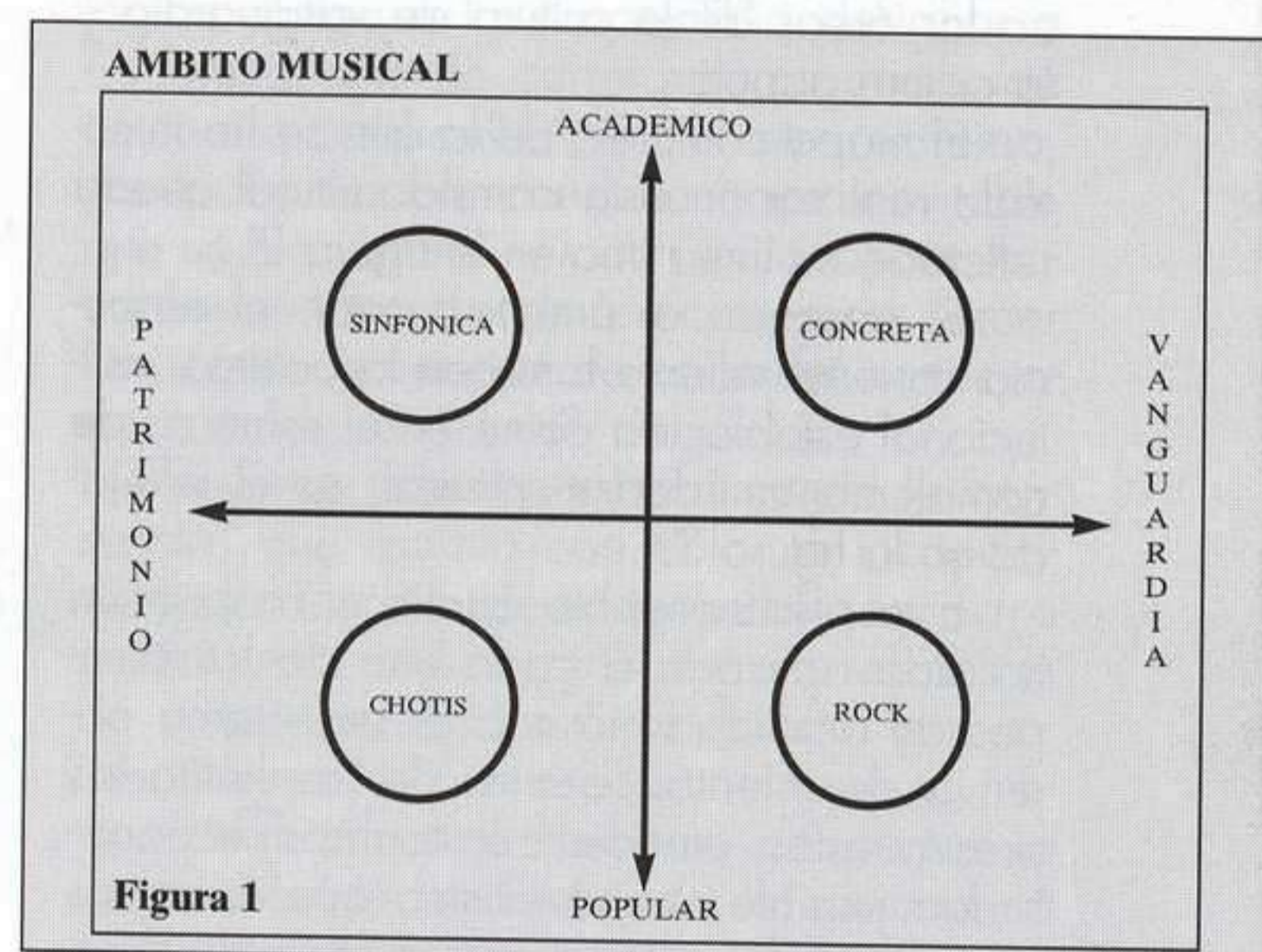


Figura 1

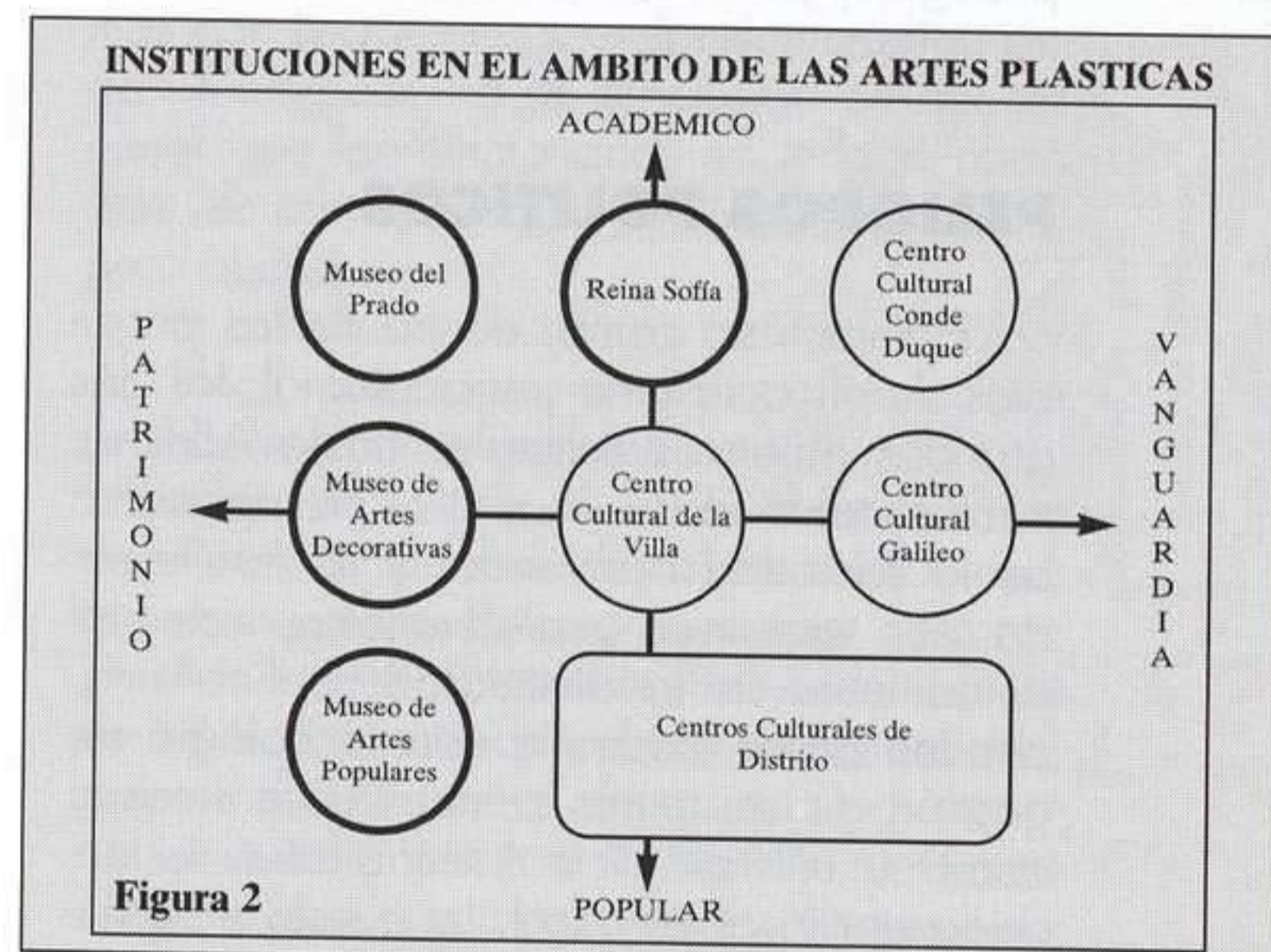


Figura 2

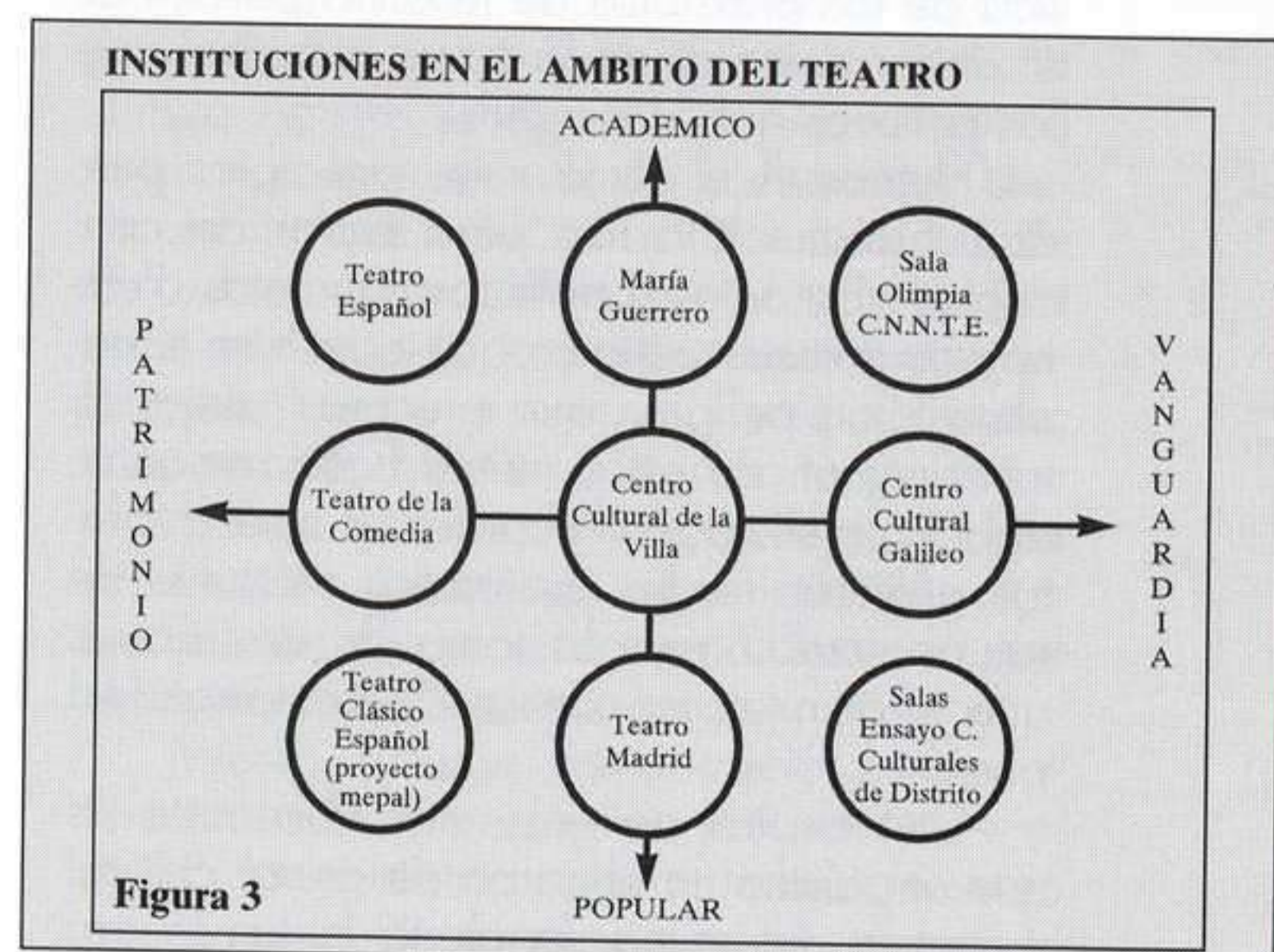


Figura 3

La multiplicidad de propuestas culturales en cada campo debe ser atendida lo más homogéneamente posible por la Administración, atendiendo a que todas puedan sobrevivir y desarrollarse enriqueciendo el acervo y la diversidad cultural. La fórmula

que ha mostrado más eficacia ha sido la creación de instituciones específicas que cubren en mayor o menor medida parcelas de ese amplio territorio cultural. El objetivo es que la yuxtaposición de estas áreas no dejen ninguna alternativa desatendida de apoyo institucional.

Esto es lo que ocurre, por ejemplo, en las instituciones que sirven al ámbito de las Artes Plásticas. Situadas en el espacio cartesiano quedarían como reflejan las líneas gruesas de la figura 2.

La tendencia de la Administración Central ha sido históricamente la de atender con prioridad las áreas de la cultura «patrimonial académica», deber inalienable del Estado. Pero más recientemente, a partir de los años 70, se ha mostrado interés por la «vanguardia».

Este ha sido el objetivo del Ayuntamiento en el período 91-93, en el que ha intentado, dentro de las posibilidades de un exiguo presupuesto, completa con su esfuerzo las áreas de la cultura de vanguardia y la cultura popular.

El mapa completo de lo que se ha intentado realizar en este campo cultural queda reflejado en línea fina en la figura 2.

Si pasamos al ámbito teatral, el esquema correspondiente tanto en la política institucional establecida como en el esfuerzo de complementariedad municipal, es el reflejado en la figura 3.

Este planteamiento analítico propositivo ha sido aplicado a cada uno de los campos de actividad cultural. Es un sistema objetivo de intentar, dentro de los limitados presupuestos, atender a la forma más equilibrada posible del pluralismo que debemos proteger y potenciar como esencia de nuestra riqueza cultural.

PELIGROS POLITICOS

Hemos visto como, dentro de los principios de eficacia y de justicia social, los dos grandes objetivos culturales de la Administración, tanto el de respeto al protagonismo de la sociedad apoyando, y no sustituyendo, sus iniciativas y preferencias, como el de fomento de la diversidad y pluralismo, pueden pasar mediante esta tecnología de gestión de ser puros principios teóricos a constituir una práctica Administrativa refrendada por la objetividad. La puesta en práctica de los principios de filosofía política es el deber esencial de la administración y de los políticos que la dirigen.

Hemos visto como estos principios pueden instrumentalizarse para pasar de conceptos abstractos a políticas concretas. Pero hay numerosos peligros que acechan el camino. Son peligros que procuran atajar la introducción de estos métodos de racionalidad y objetividad. Recordemos que a ciertos políticos no les gustan los métodos de racionalización en la toma de decisiones que limitan el uso de su discrecionalidad personal.

Uno de los peligros más frecuentes es que el político en el cargo de gestor cultural pretenda determinar la oferta hurtando esa determinación a la sociedad que es la que tiene que generarla. Este tipo de político personaliza el presupuesto público y ejerce un talante de autocracia. «Ahora que estoy en el cargo voy a hacer la cultura que a mí me gusta, para eso me han elegido», suele ser la expresión pública, o íntima, de esta abe-

rración. Este planteamiento termina desviando los dineros públicos hacia las afinidades personales o políticas, patrimonializando el presupuesto de todos los ciudadanos.

Algo similar puede ocurrir en la gestión de las instituciones con los Directores de Centros. Cuando éste no actúa con principios éticos de reparto de juego y protagonismo entre los profesionales del ámbito que le corresponde estimular, cuando éste no se da cuenta que la institución que se le ha encomendado no es propiedad particular suya, puede terminar reiterando los contratos y repartiendo el dinero entre una camarilla de amigos, haciendo exposiciones de otros artistas de la galería que le comercializa a él, o exponiendo sus propios cuadros en exposiciones que gestiona desde su cargo público.

No quiero dar nombres... pero están en la cabeza de todos los que conocen el mundo cultural en Madrid. Es bueno que sepan que los demás lo saben y que si legalmente no se puede hacer nada, su desprestigio personal es irreparable. Puede que no les importe, que lo que les importe sean otros beneficios que poco tienen que ver con la cultura. Constituyen redes internas, mafias, que van colocando a sus miembros en el mayor número de instituciones posibles para ir acaparando más y más presupuesto público. Desgraciada sociedad aquella que transige con estos personajes, ya que puede llegar a dudarse si la falta de ética está en ellos o en la sociedad que lo permite.

Otro de los grandes peligros de la relación de la política con la cultura es la intolerancia con la que aquélla puede responder a la incompreensión de la segunda. El gestor es rara vez capaz de conocer el proceso de la creatividad cultural y comprender el contexto más amplio en el que ésta se mueve y desde el que él debe tratarla.

El mundo de la cultura «viva» es un mundo de creación constante. Entendamos por creación la renovación permanente del sistema cultural. Un avance rupturista desde sistemas que quedan obsoletos hacia otros nuevos que tendrán a su vez una limitada vigencia cultural. Este avance se realiza bien en pequeños saltos, con apariencia de evolución continua, o bien con grandes, lo que le confiere un aspecto de revolución drástica. La acumulación de estos estratos históricos de sistemas culturales obsoletos constituye el acervo cultural de un pueblo y su aportación al acervo cultural de la humanidad.

A partir de esta definición podemos ver el antagonismo que se produce entre ambas. La Administración tiene como primera responsabilidad ofrecer el mejor servicio posible a las necesidades del presente cultural, si bien con una idea global de futuro. La creatividad cultural siempre presenta un objetivo prioritario de futuro con una actitud crítica hacia el presente. El mundo cultural tiene que ser por definición crítico con la Administración y ésta debe entender que esta actitud es consustancial al proceso cultural y no recibirla como un antagonismo sino como una expresión de la vitalidad y riqueza del momento cultural.

Esa crítica natural, y yo diría que incluso necesaria, nunca puede ser enfrentada con descalificaciones desde la Administración. Insultar a aquéllos que critican a la Administración pone en evidencia la incapacidad de gestión cultural de quien intenta descalificar. De esta forma los poderes públicos

pierden lo que debe ser su cometido: equilibrar con justicia la asignación de los recursos, sin subjetivizar esa asignación con preferencias personales o políticas que romperían tanto los principios de equilibrio como de justicia, y deslegitimarían a la propia Administración.

La cultura debe criticar a la Administración, es su naturaleza y su deber. Y ésta debe aceptar como natural ese nivel de crítica y no dejarse influenciar. Pero tampoco debe ser sorda. Tiene que ser lo suficientemente elástica, flexible y adaptable como para poder asumir los nuevos sistemas culturales a medida que éstos han demostrado pasar de un simple experimento o propuesta cultural a ser un modelo consolidado y refrendado.

Una Administración rígida, que no es capaz de asumir la evolución de los estadios culturales y que mantiene una actitud de beligerancia hacia las críticas pronto se encontrará anclada en el pasado y con tendencia a ser patrimonializada por los políticos de turno que, como hemos visto antes, terminan haciendo lo que a ellos les gusta y no lo que la sociedad necesita o quiere. A la postre, esta forma de gestión está abocada a ser sustituida por los propios procesos del sistema democrático, que sí son sensibles a esa evolución social.

La lucha contra este tipo de desviaciones que se producen en el mundo de la cultura ha sido una de las premisas que han marcado la gestión del Ayuntamiento durante el período 91-93, introduciendo principios de ética, pluralismo y preocupación social en las contrataciones públicas. Pero no hay que darse por satisfechos, la batalla contra la patrimonialización y el secuestro por esos grupos de intereses espúreos debe ser constante si queremos conseguir que la cultura sea lo que tiene que ser: un bien de todos y para todos.

TEFA

(TALLER DE ENSAYO Y FORMACION DEL ACTOR)

CURSOS 93-94

- DIRECCION ESCENICA
- TEATRO
- MUSICA
- TECNICA DE LA VOZ HABLADA Y CANTADA
- GIMNASIA CONSCIENTE

Dirección Gral. Olga Manzano

MONTERA, 32 TEL.: 523 12 45
MADRID

¿Ausencia de política o política de ausencia?

Por Alberto Fdez. Torres

Intentar desentrañar la naturaleza de la política teatral del Ayuntamiento de Madrid supone bucear en las insondables profundidades de la ontología.

No es un caso particular, desde luego. Casi siempre que se trata de echar una mirada, desde postulados progresistas, sobre las políticas culturales —y teatrales, en concreto— de los partidos conservadores, acaba por plantearse el dilema de si tales partidos carecen de política cultural, o de si su política cultural consiste precisamente en carecer de ella, en promover la desaparición del sector público del ámbito de las prácticas culturales para dejar, en consecuencia, que las fuerzas del mercado hagan el trabajo sucio.

En cualquier caso, el problema —aunque ontológico— no es baladí. Porque si hay política, es decir, un modo y medios voluntarios y planificados que se encaminan a la consecución de determinados fines relacionados con el poder y la sociedad, es preciso analizar sus fundamentos, causas y efectos. Y si no la hay, amén de denunciar tal dejación de responsabilidad, es necesario dejar claro si tal vacío es fruto del cálculo, del desorden o de la desidia.

PALABRAS, PALABRAS, PALABRAS...

La hipótesis de que el Ayuntamiento de Madrid tiene política teatral tropieza con la dificultad de que tal política no se encuentra materializada en documento programático o institución alguna. En contrapartida —puede aducir un observador—, tenemos las declaraciones de algunas de las autoridades municipales más representativas.

Si acudimos a ellas, nos encontramos con que buena parte de lo más sustancial ha salido de la boca del Concejal de Ha-

cienda, señor López Amor. Nada de escándalo: en los tiempos que corren resulta moneda común que la política cultural de Gobiernos y Ayuntamientos —se definan de derechas o se definan de izquierdas— se encuentre, si no formulada, sí fuertemente determinada por los responsables del Fisco.

Y así, dice la prensa que ha dicho el señor López Amor que «el Ayuntamiento (de Madrid) debe olvidarse de la sanidad, la educación, los deportes y la cultura». En tono menos programático y más castizo, dice la prensa que ha dicho el señor López Amor que «el que quiera cultura que se la pague». Y, para rematar la faena (de un bajonazo), a la hora de presentar los presupuestos de 1993, el Ayuntamiento ha calificado a las actividades culturales como «no productivas».

O sea, que ni tales actividades son productivas (lo de la industria de la cultura es mera invención), ni la cultura es un servicio público (el que no pueda pagarla, que se «amuele»), ni esas goyerías deben ser motivo de actuación municipal (que se ocupe de ellas el Gobierno).

Claro, que dejar hablar de política cultural a los responsables de Hacienda —sean éstos de la Administración central, regional o municipal— suele ser una temeridad. Parece más equitativo que sean los propios responsables de la cultura quienes tomen la palabra.

ONTOLOGIA DEL FUNCIONARIO

Y aquí nos volvemos a encontrar con cuestiones de carácter ontológico. En efecto, hacia tan nebulosas esferas se encaminó

la concejala de Cultura del Ayuntamiento de Madrid, doña Esperanza Aguirre, cuando señaló —justificando la futura privatización del Teatro de Madrid— que no se fiaba de los funcionarios a la hora de gestionar la cultura.

Recuerdo la perplejidad en la que nos sumió a los participantes en un Seminario sobre locales teatrales, que se celebraba el mismo día en el que se produjo el impagable arranque de sinceridad de la concejala, tamaña aseveración. Así, el funcionario, ¿nace o se hace? Un Peter Stein, un Giorgio Strehler —o un José Luis Gómez, o un Miguel Narros— ¿se convierten en funcionarios y, por lo mismo, en gestores no fiables cuando son contratados por el sector público? ¿Vuelven a ser gestores fiables cuando el sector público les cesa?

Bien, cierto, una cosa es convertirse coyunturalmente en empleado del sector público y otra ser funcionario de carrera. Pero aquí, de nuevo, la ontología: ¿qué extraña lógica obliga a la concejala a designar a un funcionario de carrera como gestor de un teatro público? Y, en el otro extremo, ¿qué abominable condena hace inevitable que un funcionario —*todo funcionario*—, cuya función ha de ser precisamente hacer funcionar, sea capaz de hacer funcionar todo... menos la cultura?

La feroz reflexión autocrítica de la concejala, que asumía con dolor la incapacidad de los empleados públicos para gestionar la cultura, ¿no correría el riesgo de verse extendida a otros ámbitos por voces interesadas que asegurarían que no menos desconfianza debería despertar la asignación de funcionarios a la sanidad, la hacienda, el orden interior...? Terminaríamos con llegar —siguiendo la metódica duda ontológica— a la conclusión de que es mejor que los funcionarios no tengan nada que ver con la función pública. Paradójico, pero audaz.

Si a la hora de intentar resituar la labor del funcionariado en relación con la cultura —o de resituar la relación de la función pública con la cultura, que en el límite tanto da—, las propuestas de la concejala resultan chocantes, a la hora de criticar otras formas de hacer política teatral o cultural su verbo ha alcanzado mayor precisión. Así, polemizando no hace demasiado por persona interpuesta con José Carlos Plaza —creo recordar que con motivo de las últimas elecciones legislativas; cito de memoria lo oído por la radio, que ambos me perdonen—, la señora Aguirre venía a oponer la «auténtica cultura» a la «cultureta de la movida». Una dicotomía que tiene, sin duda, la virtud de dejar bien claro qué es lo que la concejala cree que ha sido la política teatral que defienden Plaza y a quienes Plaza defiende: pura frivolidad, puro ruido, puro fuego de artificio. Pero que, en cambio, tiene el vicio de no decirnos demasiado sobre lo que la concejala cree que es verdadera cultura, ya que de la mera dicotomía no surge la claridad.

Miento, sí surge. Por oposición, y si «cultureta de la movida» es lo que hace el PSOE, la «auténtica cultura» habrá de ser lo que hace el PP. Oportuno es el cambio de tercio, porque —reconozcámoslo— las declaraciones públicas no son más que palabras, palabras, palabras... Y, si estas palabras no terminan de proporcionarnos la radiografía exacta de la política teatral del actual equipo municipal de Gobierno, sí deberían hacerlo los hechos.

HECHOS, HECHOS, HECHOS...

Los hechos del actual Ayuntamiento de Madrid en materia cultural han quedado enumerados «ad nauseam» en el nº 31/32 de la revista de la ADE (septiembre, 1993) en un bloque titulado «Ante la política cultural del Ayuntamiento de Madrid». Allí claman voces varias contra el alarmante descenso de las actividades de los Centros Culturales de barrio, el feroz recorte a los presupuestos destinados a fiestas ciudadanas, la eliminación de actividades en los talleres municipales, el encarecimiento de los conservatorios populares, el corte drástico en los fondos a semanas de la juventud y conciertos rock, la privatización progresiva de los polideportivos, los «casos» Alfil, Prosperidad, La Carcelera y Amor de Dios, los cierres de bares que ofrecen actuaciones en directo... y, en suma, de la tendencia a la «espantada» del Ayuntamiento respecto de las actividades culturales que ha hecho que el presupuesto municipal destinado a cultura sea en 1993 la mitad del que se destinó en 1989 y menos del 50% de los fondos que a cultura dedica —es un poner— el Ayuntamiento de Barcelona.

Pero ciñámonos, en concreto, al teatro. ¿Qué dicen de él los hechos? Antes que nada hablan del «buque insignia» de la política teatral municipal: el Teatro Español. Tras

la destitución de Miguel Narros —el argumento más sólido fue que llevaba ya cinco años en el cargo—, un local que fue con éste y con José Luis Gómez punto de referencia obligado del mercado teatral capitalino, con obras fundamentales del repertorio universal, nuevas dramaturgias de obras clásicas y frecuentes visitas de sólidos elencos extranjeros, se ha convertido en un centro de programación de montajes convencionales de clásicos españoles —y montajes convencionales de contemporáneos convencionales—, con el sólo brillo fugaz de una obra de Mihura.

La innegable respuesta de la taquilla a esa programación se ha convertido en el único argumento sólido en su defensa. Pero si la cifra de ingresos puede resultar muy coherente como criterio orientativo de la actividad de un local privado, en un teatro público —al menos, en los teatros públicos de Europa adelante— son otros los criterios que además —y por encima de aquél— han de justificar una programación determinada (dejemos para el anecdotario —aunque anécdotas no sean, y menos en un teatro público—, las cuestiones relativas a la peculiar contratación de los responsables del Español, sus diferencias con el antiguo concejal del Ayuntamiento, señor Ortiz, y otros compañeros del equipo municipal, etc.).

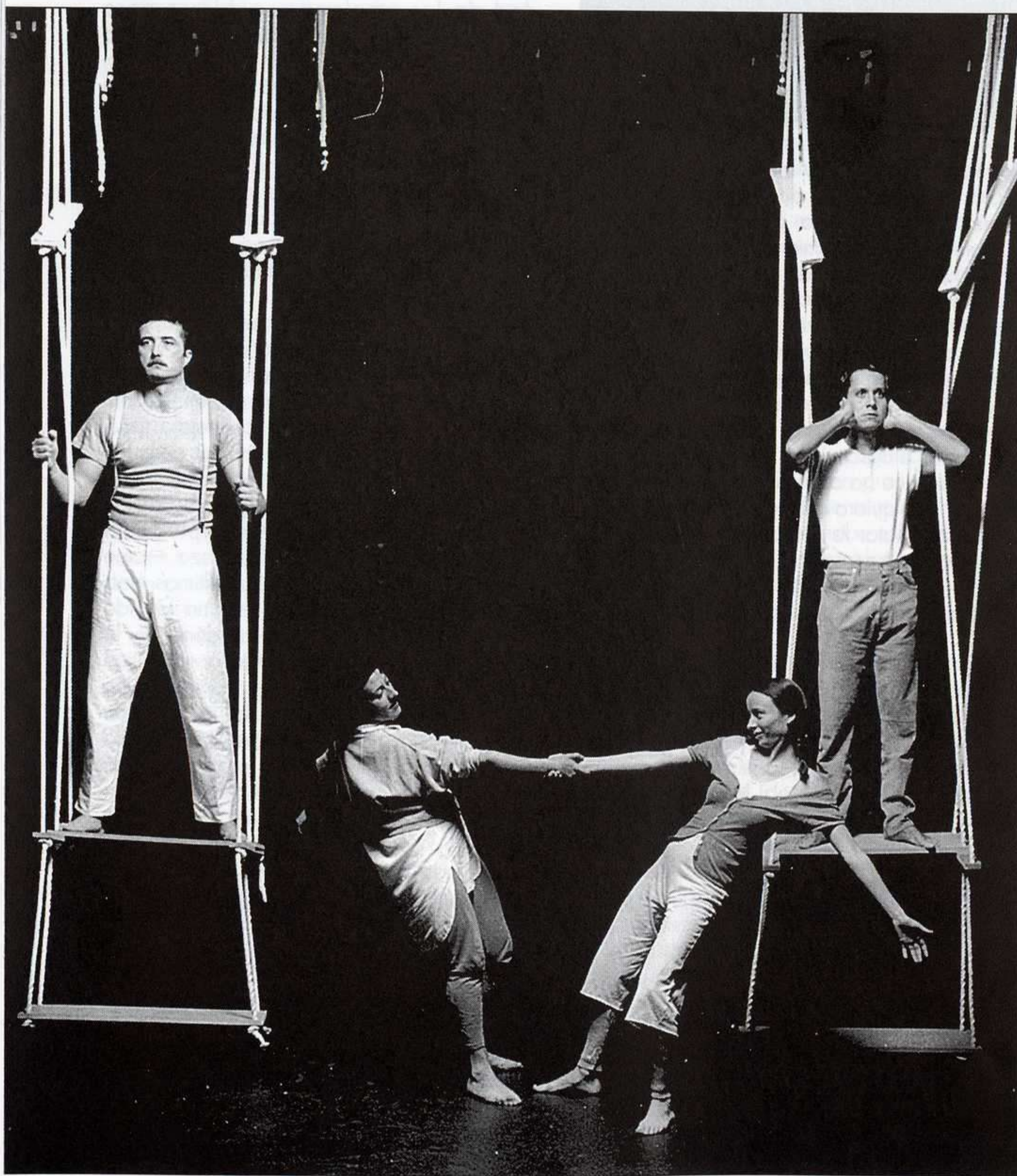
Por lo que se refiere a los otros dos locales municipales, es preciso adelantar que la herencia que se dejó en manos del actual equipo municipal no era precisamente envidiable. El Centro Cultural de la Villa se había caracterizado hasta entonces por una oferta tan voluntariosa y abundante, como indefinida. Las obras del Teatro de Madrid —construido en La Vaguada por motivos urbanísticos que en absoluto pueden haber nacido de la consideración de que esa barriada precisa ese tipo de local— llevaban en marcha desde 1985 y, tras siete años, han absorbido 1.300 millones del erario público.

Pero, si la herencia se las traía, el relevo municipal ha estado lejos de mejorarla como es de buen uso y costumbre. El Centro Cultural de la Villa lleva una programación aún más errática y, aparentemente, ya no tan variada ni abundante. En cuanto al Teatro de Madrid, y con las puertas abiertas hace tan sólo un año, el Ayuntamiento parece tener claro que lo mejor es privatizar su gestión. Jesús, qué prisas. Por añadidura, lo que se sabe de los pliegos de condiciones para que opte a ello la iniciativa privada es un despropósito que sólo podría venir generado por un innecesario desconocimiento del funcionamiento real del mercado teatral privado.

¿Más sobre locales? Sí: el conocido «caso» del Teatro Alfil y la gélida actitud que mantienen los representantes del equipo municipal en relación con el Consorcio INAEM-Comunidad-Ayuntamiento que se ha creado para rehabilitar locales teatrales privados, merced a los fondos que han surgido como consecuencia del deceso del Festival Internacional de Teatro de la capital.

Los locales de propiedad municipal —sea en programación, sea en obras— han venido absorbiendo la parte sustancial de los fondos destinados al teatro por el Ayuntamiento. ¿Ayudas a la producción teatral de las compañías teatrales de la capital? En principio, cero. Por no haber, no hay ni normativa. Se sabe que determinadas Juntas Municipales conceden algunos recursos, pero no hay información completa y fiable al respecto, ni se producen convocatorias formales... Curioso que el Ayuntamiento no otorgue dinero a las compañías teatrales de la ciudad en una villa que en 1991 absorbió el 60% de las subvenciones que el Ministerio de Cultura concedió en todo el Estado español en forma de ayudas a la producción teatral...

¿La oportunidad de la capitalidad cultural de Madrid en 1992? Pasó como agua sobre cristal. De los 6.000 millones destinados al evento, sólo 410 millones fueron a parar al teatro, en su mayor parte para coproducir de forma minoritaria espectáculos que, en general, se habrían realizado con o sin capitalidad europea, o para apoyar los gastos de mantenimiento y publicidad de determinados montajes. Se cedieron locales, se imprimió un logotipo en carteles y folletos... y poco más. Hubo, sí, una gran fiesta barroca con más de 200 actores, bailarines, músicos, etc. y dirigida por Miguel Narros: 386 millones de pesetas para 7 días de espectáculo. Por mucho que muy respetables profesionales del teatro intentaran justificar lo injustificable, por mucho que la fiesta abundara en ricas imágenes y atractivas soluciones escénicas, un dislate. El alcalde dijo de ella que era «el testimonio de gratitud a una época (el Siglo de Oro)». A agradecimientos semejante yo también me apunto: el presupuesto de la fiesta no proce-



«En compañía de Abismo», de Sergi Belbel. Dirección: Adolfo Simón. (1993).

dió de las arcas municipales, sino que fue aportado en su totalidad por Telefónica. Soy yo responsable de «sponsorship» de esta compañía y después de esta experiencia no me vuelven a ver los del teatro el pelo...

EN BUSCA DE UN SENTIDO

Tras este repaso a los hechos, uno se sentiría tentado a suponer que son el desorden y la desidia las raíces del comportamiento teatral del actual equipo municipal del Ayuntamiento de Madrid. Sin embargo, lo cierto es que esta actuación se ha aplicado sobre un pasado de escasa significación — luego volveremos sobre ello — que tampoco era como para despertar emociones, lo que dificulta la inteligibilidad de la acción del actual equipo de Gobierno municipal. Este ha empeorado esa herencia, es cierto, pero de la mera descripción del empeoramiento no parece hacer surgir otro *sentido* que no sean las ganas de salir pitando del sector y dejar a sus espaldas tierra calcinada.

No obstante, si se pone en relación tal actitud con el resto de las actuaciones municipales en materia de cultura, la cosa varía y parece alcanzar mayor sentido. En efecto, el actual equipo del Ayuntamiento de Madrid parece haberse dispuesto con especial dedicación a:

- Desaparecer del terreno de la acción cultural, reducir al máximo los fondos destinados a tal acción y limitar la iniciativa en este terreno a la mera «conservación» (patrimonial, estética, pero también política);

- Destruir o privatizar (limitando su accesibilidad) el tejido cultural edificado por el anterior equipo municipal (casas de la cultura, conservatorios, talleres, etc.).

¿Cuáles serían los objetivos de esta acción? Fundamentalmente, tres:

- Difundir desde ya, y de cara a los sectores de la sociedad que aún comparten la concepción, la idea de que ni la cultura, en general, ni el teatro, en particular, han de ser asumidos como servicios públicos. En tales áreas han de ser las fuerzas del mercado y de la taquilla las que definan quiénes deben sobrevivir y quiénes desaparecer. El papel de la iniciativa pública en este terreno debe ser, únicamente, la de conservar el patrimonio artístico (la «auténtica cultura», la de verdad, la de siempre) y no la de promover acciones culturales (la «cultureta de la movida», la coña de la izquierda). Se trata, en suma, de la aplicación de un principio ideológico y programático, de una determinada concepción de la cultura (que, por cierto, ya ha dejado de ser patrimonio ideológico de algunas de las fuerzas políticas de derechas más modernas, pena que aquí no se hayan enterado todavía).

- Contribuir a reducir los gastos municipales al objeto de apuntalar la imagen electoral del PP como partido capaz de ahorrar fondos públicos. Una acción complementaria, por un lado, a la permanente acusación de «despilfarro» lanzada contra el Gobierno y que trata de presentar, por otro, como mejor gestión lo que en el fondo no es más que dejación de responsabilidades (en el sentido de que lo que hace el Ayuntamiento no es ahorrar mediante una utilización más eficaz de los recursos públicos, sino lisa y llana-

mente abandonar la gestión de un servicio público y reducir actividades municipales; por otro lado, no es casual que las áreas en las que el actual equipo municipal esté más dispuesto a hacer ahorros drásticos sean, esencialmente, las de carácter social...o, como dicen ellos, «no productivo»; en las otras, ni es tan fácil ahorrar, ni es tan fácil mejorar la gestión)

- Eliminar o hacer languidecer centros de actividad cultural y formas de organización ciudadana a los que el PP, en el fondo, siempre ha considerado como nidos de futuros votantes de izquierda (no en balde doña Esperanza Aguirre, en prueba reveladora de su talante abierto y tolerante, tan propio de una responsable de cultura, calificó de «comunistas» a todos cuantos asistieron el pasado mes de mayo a un acto en el teatro María Guerrero en el que profesionales y usuarios de esos centros criticaron la política cultural del Ayuntamiento) ¿Por qué no utiliza el PP esos núcleos para fines electorales en provecho propio? Porque, en general, el PP carece de profesionales entre sus militantes —o de colaboradores cercanos— en número, experiencia y carisma suficiente como para cubrir con eficacia la totalidad de los puestos de acción de ese tejido. Y por el convencimiento añadido de que quienes a esos centros acuden son ya votantes de izquierda de difícil «reconversión» electoral.

¿Que esta combinación de huida y destrucción puede tener sus costes políticos y que ello debería hacer recapacitar al PP? Sí, pero no tanto. En realidad, el partido conservador considera que los más directamente afectados por esa política de dejación —como profesionales y como usuarios: lo acabamos de señalar— son en su mayor parte tozudos e irreversibles votantes de izquierda. En cuanto al resto del electorado —y, por lamentable que resulte—, hemos de reconocer que estamos aún lejos de haber alcanzado ese grado de desarrollo socioeconómico y conciencia colectiva en el cual un atentado a la cultura se considera muy poco menos grave que los atentados a la sanidad, a la educación, a la vivienda, etc.

A MODO DE CODA O ASI

El lector podrá decir, y seguramente con razón, que todo lo últimamente apuntado no es más que hipótesis. Puede. Pero lo que también debe estar claro es que la mera ausencia de política no es en sí una política. Y que no resulta fácil admitir que la actitud del actual equipo municipal respecto de la cultura consista únicamente en un abandono ignorante y no calculado. No estamos ante una ausencia de política cultural y teatral, sino ante una política cultural y teatral que adopta en su aplicación las formas de una ausencia. Y tan imprescindible es poner al descubierto su trastienda, como poner de manifiesto qué errores de los anteriores equipos municipales han hecho posible su aplicación y desarrollo.

Porque se impone, sí, una coda final. El relato de lo que ha hecho el Ayuntamiento conservador desde 1991 en el campo de la cultura, en general, y del teatro, en particular —esa calculada combinación de huida y destrucción antes aludida, ese voluntario abandono de la idea de la cultura

ra y del teatro como servicio público—, podría abonar la idea implícita de que tal actitud ha venido a reemplazar una época de extraordinario florecimiento y dedicación municipal. Pues bien, y al menos en el teatro, eso no es cierto.

El antiguo equipo municipal tuvo el acierto, eso sí, de poner el Teatro Español en manos de profesionales que, problemas de gestión aparte, supieron hacer del local uno de los núcleos teatrales más solventes, vivos y avanzados de la ciudad. Y promovió centros culturales y talleres municipales que sirvieron también para cobijo de algunas actividades escénicas. Pero ni fue capaz de poner en marcha un sistema de ayudas a las compañías teatrales madrileñas, ni creó un Consejo municipal de Teatro, ni acertó a llevar a buen término el proyecto del Teatro Madrid... Apoyó dos Festivales Internacionales de Teatro, es verdad, pero también éstos compartían parte de los graves defectos propios de la «festivalitis» que tanto brillo como negativas consecuencias ha traído al mercado teatral español.

Por necesaria ecuanimidad, es preciso reconocer que el equipo municipal socialista estuvo lejos de poner en marcha una política teatral adecuada y rigurosa. En este terreno, y junto a positivas acciones individuales, siguió confiando en que la acción del Gobierno central sobre el mercado teatral madrileño, las subvenciones concedidas a compañías capitalinas y la constante presencia de la programación de las unidades estatales de producción teatral, disimulara la timidez —o inexistencia— de sus iniciativas.

Algo, por cierto, a lo que también se ha abonado —y con mayor delito— el Gobierno socialista regional. Parecería que, para él, la cuestión teatral de la capital es cosa que compete únicamente a la Administración estatal.

El Gobierno de la Comunidad de Madrid —protagonista, primero, de un absurdo cruce de reproches con el Ministerio de Cultura para justificar, con cargo a las sombras del proceso de transferencias, su inhibición en materia teatral— redujo en un 25% los fondos regionales destinados a teatro entre 1986 y 1989 mientras el conjunto de los Gobiernos autonómicos los aumentaban en un 62%. Sólo en 1991 recuperaron el nivel de cinco años antes. Buena parte de esos recursos fueron absorbidos por la ola de «festivalitis». Y, aun ahora, el Gobierno de la Comunidad dedica tan sólo 50 millones de pesetas anuales a ayudas a la producción teatral de Madrid —el Gobierno central destinó a ésta alrededor de 300 millones de pesetas en 1991— y 60 millones a colaboración y concertación.

Bien está, como señala el viceconsejero de Educación y Cultura de la Comunidad, don Ramón Caravaca (ver ADE nº 31/32; septiembre, 1993), que ahora el Gobierno regional se ponga a elaborar un informe sobre el estado de la cuestión de las prácticas culturales en la región, que dará lugar a un diagnóstico, que dará lugar a un amplio debate social y profesional, que dará lugar a su vez a la formulación de «auténticas políticas de carácter cultural», que se supone que dará finalmente lugar a su aplicación y desarrollo... Es cierto que más vale tarde que nunca. Pero sacar pecho a base de elaborar un informe de la «Económica de la Cultura» tras tantos años de no saber/no contestar en este terreno parece, como mínimo, excesivo...

¿DEJAREMOS CERRAR MAS TEATROS?

Por Guillermo Heras*

Ante la posibilidad de una nueva desaparición de un espacio teatral en esta ciudad llamada Madrid, por otra parte, y en un tiempo lejano una de las capitales fundamentales del teatro vivo, los profesionales de esta antigua y denostada práctica cultural nos hemos lanzado una vez más a ejercer la protesta ciudadana ante un hecho que consideramos un atropello a nuestros derechos.

Por supuesto que esta respuesta ante el caso Cuarta Pared, como en otro tiempo el caso Alfil, era justa y necesaria, pero quizás habría que analizar más profundamente como ante la cruel realidad de la lenta y paulatina desaparición de los espacios teatrales madrileños en los últimos años hemos respondido siempre con tibias protestas y manifiestos.

La auténtica, única y más emblemática política teatral del flamante Ayuntamiento derechista de una ciudad en otro tiempo abierta y hospitalaria con la cultura viva, ha sido los cierres de espacios ciudadanos; cierre de teatros; privatización de otros; desarticulación sistemática de las casas de cultura de barrios, ahora convertidas en templos del macramé y el dominó; reconversión de los teatros municipales en morgues o clínicas embalsamatorias de repertorios cadavéricos; agonía de unos *Veranos de la villa* convertidos en un canto a la horterada madrileña del botijo y la gallineja; la ausencia casi total a la auténtica creación contemporánea y, por tanto, polémica... y todo esto en una ciudad en la que nació en un año en que desaparecía la cartilla de racionamiento, en la que su vitalidad siempre me fascinó más allá de ser un reducto del funcionariado franquista, de grises ministerios y celebraciones del Primero de Mayo, manchando un estadio de fútbol en el que un equipo maravilloso hacía arte domingo tras domingo... Por tanto, que nadie piense que el actual pensamiento del falso casticismo soberbio-chulesco de los Matanzo de turno va a demostrarnos a los otros madrileños, que nos negamos a creer en la vaciedad de su discurso populista-liberal, que no es posible volver a hacer de esta ciudad un lugar imprescindible de encuentro para una cultura de mestizaje.

Esta ciudad «rompeolas de todas las Españas», tiene que ser muy pronto, y una vez más, urbe cosmopolita, libertaria, tolerante, vital, divertida, profunda, democrática, abierta al progreso y amante de su tradición sin demagogias ni mal gusto... y para ello es fundamental que nuestros teatros sigan en pie, y más si son de nueva planta y rescatados por unas gentes ejemplares como los integrantes de Cuarta Pared.

Lo peor de todo lo que ha pasado en estos días de amenaza de cierre es que uno sienta vergüenza de los *gobernantes* que le toca padecer. De su ceguera, de su manipulación ante la opinión pública de las llamadas *medidas de seguridad*. ¿Es que las iglesias están inifugadas, tiene puertas antipánico y salidas de emergencia? Ellos que son tan católicos deberían empezar por dar ejemplo. Pero por qué no hablamos de las goteras y los incendios del español, de esa cavidad faraónica que es el Centro Cultural de la Villa, de los negocios de aparcamientos a los que ciertos ediles dan licencias ante el estupor de los ciudadanos... No, la vara de medir no es la misma. En un lado están los que, según su lenguaje reduccionista y sus particulares fantasmas del pasado, son los *rojos* y, por tanto, sus herederos en una curiosa mezcla que haría feliz a cualquier sesudo analista de la modernidad, y, en otro lado, el *glamour* y los perfumes de nuestra *ecológica* concejala de Cultura, Esperanza Aguirre, como todos sabemos de largo currículo en su conocimiento de las actividades relacionadas con la cultura como bien público.

Ella está muy contenta porque se presentan muchos empresarios a gestionar el teatro Madrid pidiendo a cambio 100 millones de subvención, y por eso ya piensan en privatizar las noches del Español, primer paso para una operación similar al teatro de Madrid. Creo que al menos podían dejar de ser tan cínicos y no llamar a estos teatros con nombres vacíos de contenido, ya que no serán ni de Madrid, ni Español... sino de un empresario privado.

Mientras, a la modesta pero imprescindible sala Cuarta Pared se le exige satisfacer unas medidas de seguridad cuya única seguridad

es la de hacerla desaparecer... y aquí sí que el asunto es grave, porque detrás de ella pueden venir muchas más de las que se han constituido en tono al circuito de Salas alternativas, y si esto ocurre, y haciendo mención a un refrán popular para ponernos al mismo raso de la exquisita cultura de nuestros ediles populares, los profesionales teatrales quedaremos «además de cornudos, apaleados» ¿Cerrando teatros cree el partido del señor Aznar que se puede cumplir su teoría de no repartir el trabajo, ya que lo que había que hacer es trabajar mucho más? Porque dejémonos de tonterías, el señor Aznar, sus *barbies* y su alcalde ya han descubierto un nuevo sistema para poner al país al borde de la catástrofe, cosa que tanto ansían, para luego salvarnos adecuadamente; mandar a gran parte de la profesión escénica al paro, para que de ese modo aumenten las estadísticas del desastre.

Si no tenemos locales donde representar, menos molestias y más ansiedad social. Maquiavélica receta que obviamente no pienso que hayan sido capaces de urdir, pues creo que por carecer, carecen hasta del sentido del humor.

Defender la Cuarta Pared es hoy una tarea de militancia y compromiso que todos los profesionales y aficionados que creamos en esta práctica artística como algo más que un salto a la fama debemos llevar hasta sus últimas consecuencias: lograr que la sala siga trabajando con normalidad y dejando que sean los ciudadanos, democráticamente, los que decidan su futuro. todo lo demás será un nuevo fracaso y un granito de arena para añadir a este túnel del tiempo en que se está convirtiendo nuestra cartelera habitual: *La muralla*, *Don Juan Tenorio*, *La venganza de la Petra*, *Las de Caín*... puros años cuarenta, y, de este modo, ¡viva el estraperlo!

EL PAIS 27-11-93



"En la ciudad soñada", de Agustín Iglesias y Toñi Bueno. Teatro Guirigay. Dirección: Agustín Iglesias. (1993).

* Guillermo Heras es director del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas.



"Ikiliikkuja", de Maiju Lassila. Dirección: Kalle Holmberg. Kaupunginteatteri de Helsinki. (1993).

INTERNACIONAL / FINLANDIA

Suami, el otro paisaje

Por Rosa Briones

Hasta ahora, cuando se nombraba la palabra Finlandia (Suami) en mí aparecía una imagen sensitiva cargada de lagos, nieve, auroras boreales... Afortunadamente todo es perceptible al cambio (bueno casi todo) y, si debiera transcribir actualmente el perfil que define esa tierra del norte, le añadiría grandes espacios escénicos, textos que hablan de la lucha por reconocerse en un pasado, identificar lo propio, la diferencia, Actores y Actrices, luces que crean atmósferas en espacios casi vacíos... en un palabra, Teatro.

El día 10 de Agosto daba comienzo el XXV Tampereen Teatterikesä Tammerfars Internationella Teatersomer. El tiempo de duración sería de cinco días maratonianos,

durante los cuales fue más habitual acostumar los ojos a la luz de los focos, que a la de un sol casi siempre oculto tras las nubes. Llovía, y por las calles de Tampere se podía ver a pesar de las inclemencias, a algún que otro grupo mostrando el espectáculo creado expresamente para esta ocasión, o a personajes extraídos de quién sabe qué conflicto haciendo propaganda de su obra; éstos representaban lo que podría venir a llamarse la parte off que se mueve en torno a todo el festival; dentro de ese apartado también estaban contemplados bastantes trabajos realizados por alumnos de las escuelas oficiales, tanto de Helsinki como de Tampere en cualquiera de sus vertientes: interpretación, dirección, dramaturgia etc. Si hacemos una comparación entre ese sector off y el que se da en otros festivales, como pueden ser el de Edimburgo o Avignon, éste se con-

vierte en algo muy pequeño, pero no sería sobre su volumen en torno a lo que habría que llamar la atención, sino sobre la fusión y el respeto que la organización, la parte oficial, tiene hacia él. Por supuesto no existen situaciones idílicas plenas, o por lo menos yo no las conozco, pero según nos contaron muchas de las «jóvenes compañías», se encuentran con un radio de acción, de desarrollo, bastante posible, real. Allí no es difícil ver a alumnos, profesores, catedráticos compartiendo tablas, aunando voluntades en un esfuerzo común, en pro de algo considerado y respetado llamado teatro. Esto se siente no sólo en sus espacios de formación (como por ejemplo una escuela dotada de condiciones que en mi cabeza se encontraban entonces más próximas a la utopía, que al marco de lo tangible; en donde el letargo del estío no consigue cerrar sus puertas),

sino también en un público ávido de compartir emociones desde sus butacas, que como pude comprobar, con un cierto asombro, en alguna ocasión también hacían su pequeño rito de caracterización: cambiaban sus botas de agua por unos bonitos zapatos, que al igual que el de cenicienta, al caer el telón volvían a desaparecer.

Sentada en las butacas, gradas, tarimas, con los oídos enrarecidos por el desconocimiento de la lengua, me agarraba a los actores, actrices, a sus gestos, sus movimientos, entonaciones, emociones, a la dramaturgia escenográfica, luminotecnia, acústica, como un naufrago a su tabla, (era demasiado difícil acceder al significado concreto de la palabra), pero la suma de cada uno de los elementos de significación escénica, en la mayoría de los casos, me arrastraba hacia tierra firme: eran capaces de seducirme. Por supuesto esto no significa que de todos los espectáculos saliera maravillada, hubiera sido demasiado fantástico para ser real, pero sí he de reconocer que transpiraban un hacer comprometido en cualquiera de las áreas que

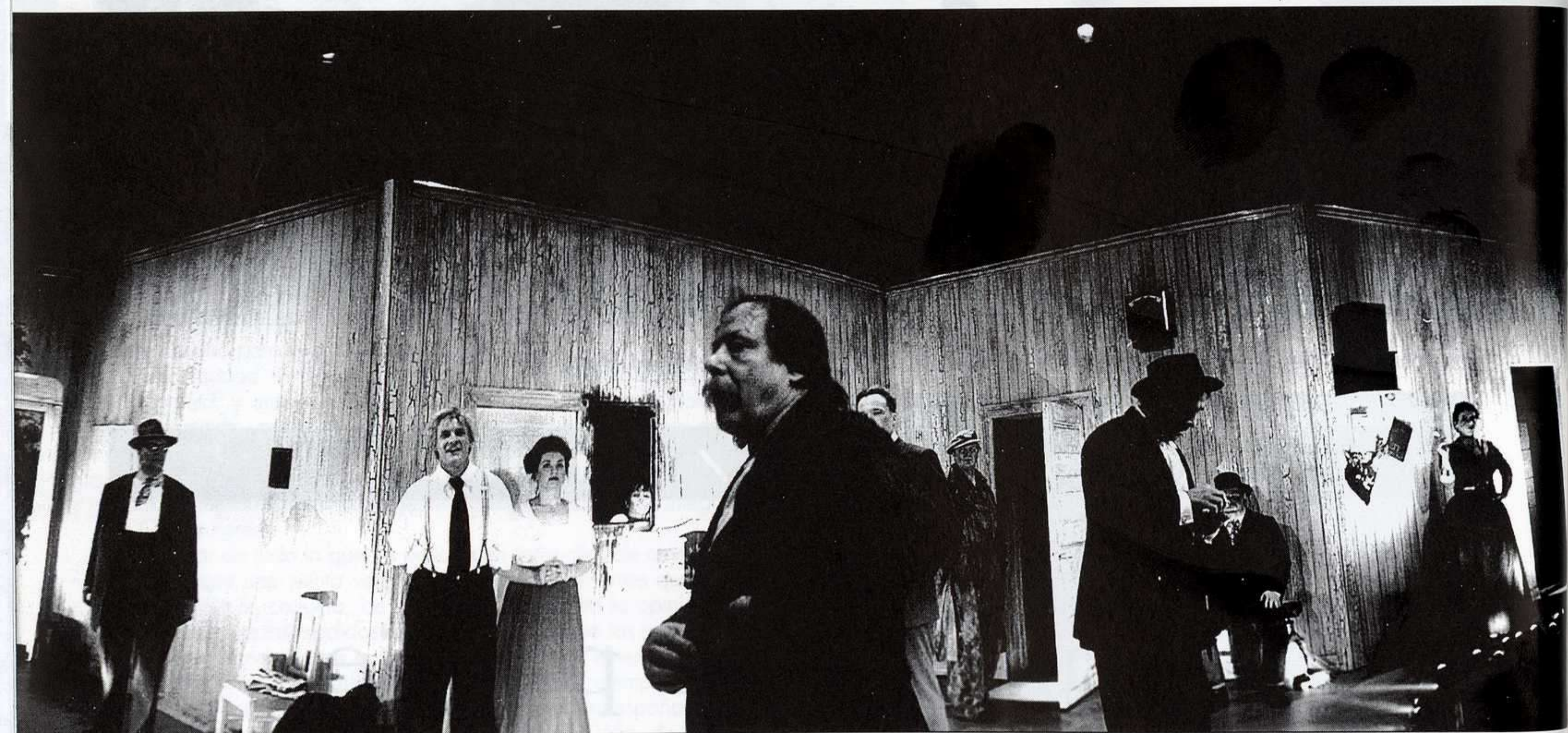
aquí, era pequeña, y es que los finlandeses también andan atravesando su crisis económica que desde 1991 va agravándose, y porque a la recesión económica no le asustan los kilómetros.

Los temas de estas obras, salvo algunas que se enmarcarían dentro de lo que citaba en un principio como lucha por encontrar lo propio, la reconciliación con el pasado, no difieren mucho de los que normalmente ocupan cualquiera de nuestros escenarios; sin ir más lejos durante la temporada pasada, tuvimos la oportunidad de ver la puesta en escena de la misma obra de Tankred Dorst en el C.D.N.

Unas de las características que aunaba a la casi totalidad era el gusto por los espacios casi vacíos. Según nos comentaron algunos directores y dramaturgos, años atrás habían pasado ya por la creación de espacios suntuosos, grandiosas escenografías; ahora se encontraban en una búsqueda diferente, de espacios significativos y más por la utilización que el actor hace de ellos, que por el objeto.

mucho tiempo de continuidad. En él se podían ver imágenes que con una grandiosa creatividad y cuidado, eran capaces de petrificar en un segundo lo que había sido una carcajada colectiva. Su joven director se había empeñado, y con éxito, en crear el efecto de distanciamiento Brechtiano. Para ello contaba con la ayuda de más de una veintena de actores que no dudaron en ningún momento en exprimir hasta la última gota de sudor para dar vida a un espectáculo, que si es cierto que podía tener sus pelos, no es menos cierto que fue capaz de entusiasmar a todos los que durante casi más de dos horas y media permanecimos allí.

Sin duda, Finlandia es un país que ofrece posibilidades en el terreno teatral; alguien nos hizo el comentario de que treinta años antes, un joven director había irrumpido en su escena con un montaje tan rico de energía y creatividad como *Makhovtschina*; me estoy refiriendo a Kalle Holmberg (director de *Perpetual motion*) hoy en día unos de los trabajadores del Helsinki City Theatre, que nos ofreció



"Ikiliikkuja", de Maiju Lassila. Dirección: Kalle Holmberg. Kaupunginteatteri de Helsinki. (1993).

conforman el acto teatral, y, a estas alturas, eso es de agradecer.

Entre algunas de las obras que vimos se encuentran títulos como:

Family affairs de Rosa Likson; *Perpetua Motion*, de Myn Lassila; *The Smile at the foot of the ladder*, de Henry Miller e Irina Kindon; *Romeo y Julieta*, de W. Shakespeare; *Tango is a serious thing*, de Dance Theatre E.R.I.; *Makhovtschina* de Esa Kirkkopeltd; *A fax from Denise Stoklos to Christopher Columbus*, de D. Stoklos (Brasil); *Fernando Krapp has written this letter to me*, de Tankred Dorst (Suecia); *Crondeck au le temps immobile*, de Bernadette Cogueret (Francia).

La representación internacional, que por supuesto no se limitaba a la expuesta

De todos los espectáculos apuntados, tan sólo uno rompía con la forma de teatro a la italiana (no quisiera olvidar mencionar aquí el teatro de verano de Tampere, una inmensa grada giratoria en medio de un paradisiaco espacio natural, bosque, lago, ante los cuales se inserta la escenografía); se trata de *Makhovtschina*, considerado por la mayoría de la crítica como uno de los mejores de todo el festival; en esta ocasión me reconozco totalmente de acuerdo con ella. Utilizaba un pasillo central delimitado por gradas a ambos lados. Curiosa y tristemente los componentes de este montaje, jóvenes entre 20 y 30 años, se habían reunido expresamente para la realización de éste, y después del festival no les quedaría

un montaje cuidado y selecto cargado de la serenidad y el saber hacer que ofrece la experiencia.

Hablando de tiempo, creo que el mío para esta pequeña transmisión de impresiones debe llegar a su fin. Seguro que muchos detalles se escapan, pero en parte ya están incluidos en números anteriores de esta revista y en el de mi compañero de viaje Adolfo Simón.

Creo que en algún momento me hubiera gustado salir corriendo, pero ahora a dos meses vista, me alegro de haber tenido la suerte de haber viajado a aquellas tierras del norte, preñadas de lagos, teatro... y, por supuesto, de gente entrañable.



"Family affairs" de Rosa Likson. Dirección: Pekka Milonoff. Teatro KOM, Helsinki. (1993). (Foto: Riikka Palonen).

Finlandia, hermoso y extraño país

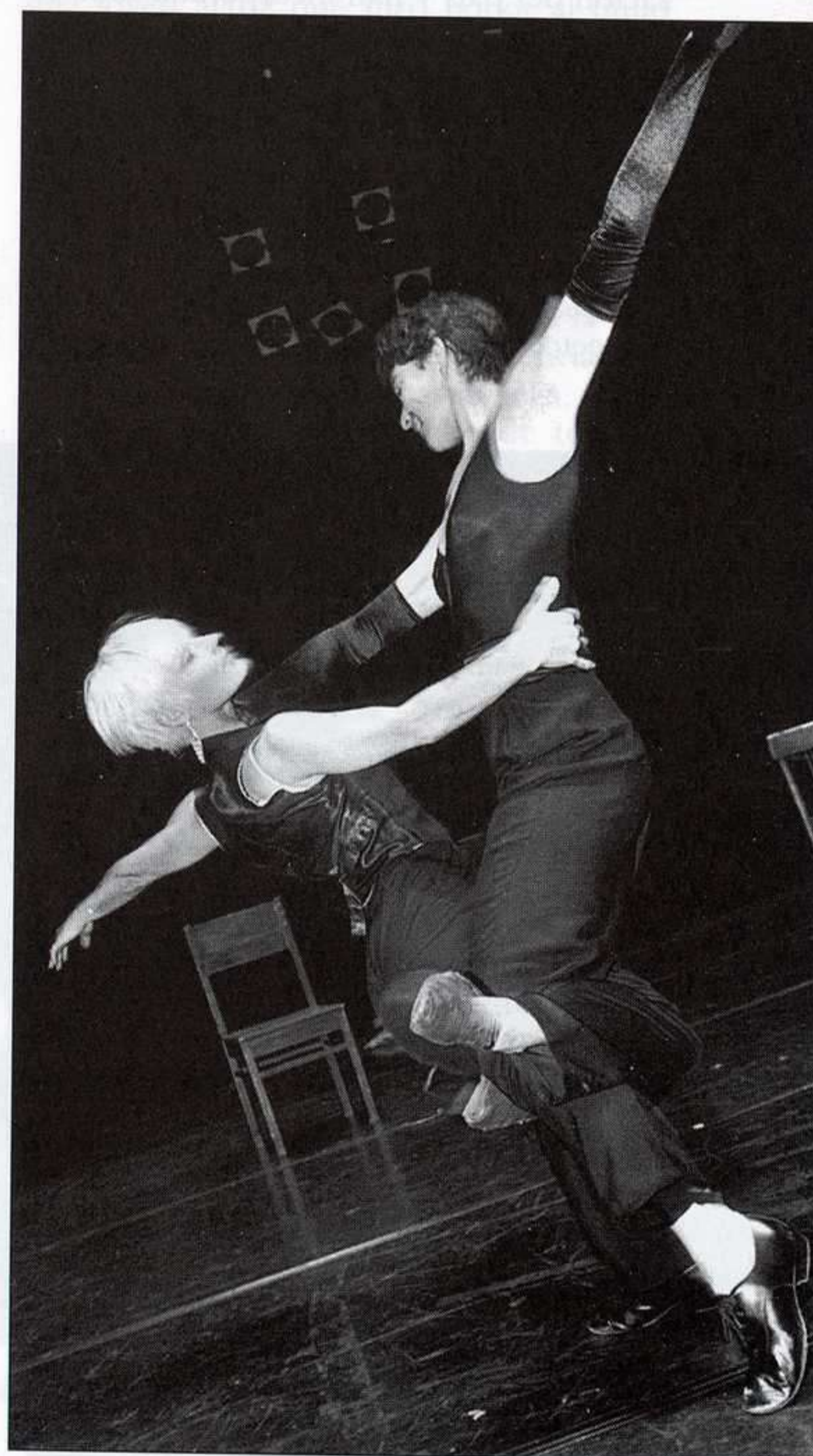
Por Adolfo Simón

No voy a hacer ninguna referencia a datos técnicos o estadísticos de la situación del teatro en Finlandia, no. Quien quiera una información de este tipo no tiene más que leer el amplio artículo que sobre este tema ha escrito Juan Antonio Hormigón en el interesante número de esta revista dedicado a «Los teatros públicos». Tampoco voy a dedicar mucho espacio a los típicos agradecimientos a tal persona o institución; como en anteriores intercambios el trato fue excepcional. Prefiero centrar la reflexión de mi visita a Finlandia en tres puntos: «La mujer finlandesa», «La organización teatral» y «El actor finés».

En un parquecito próximo al centro de Tampere, ciudad a dos horas de camino hacia el norte desde Helsinki, donde pasamos la mayor parte de nuestro viaje ya que en ella se celebraba el Festival de Teatro más importante de Finlandia, había una escultura que resume la relación mujer-hombre en este país. En España la figura masculina daría muestras de hombría, poder y fuerza, la femenina en cambio mostraría sumisión, debilidad... Pero no era es-

to lo que se mostraba en la escultura; en ella la mujer posaba su mano sobre la cabeza del hombre y su actitud mostraba fuerza, en cambio el hombre tenía una posición más baja y aparentaba debilidad. Esta imagen resumía la relación hombre-mujer en este país. En todas partes están repartidos los trabajos en función de capacidad y no de sexo. Prácticamente la totalidad de los individuos tiene acceso al trabajo, así la mujer se ve más representada y ocupando lugares de peso, sin que esto sea algo inusual o colorista; nunca se daría una escena como la que vivió nuestra actual Ministra de Cultura al hacer su primera entrada en el Congreso de los Diputados. Tal vez parezca excesivo decir que la presencia femenina da orden y exactitud a todo lo que pasa por sus manos, pero fue una sensación que estuvo todo el tiempo presente, todas las piezas encajaban en cada trámite o tarea y curiosamente cerca estaba una sonrisa de mujer, no exenta de firmeza, que lo facilitaba.

Finlandia, para hacernos una idea, es comparativamente similar en número de habitantes a Cataluña y algo menor en extensión a España; de esta forma podían ser unos pocos perdidos en inmensos bosques, pero no, tienen claro que lo me-



"Tango On Vakava Asia. Tanssiteatteri Eri. (1993). (Foto: Irja Samoil).

"Nummisuutarit Yövieraat".
Dirección: Esko-Jari Nolvi.
(1993). (Foto: Pekka Linna).



"Romeo y Julieta", de W. Shakespeare-Michael Baran.
Dirección: Otso Kautto.
Teatro Pienen Suomen.
(1992). (Foto: Aki Raiskio).

Por lo que pueden hacer es unir fuerzas y organizarse, ¡y vaya si lo han hecho!. Apenas con un siglo como nación independiente han sabido conservar las tradiciones que no entorpecieran la modernización del país y han incorporado todo lo que de interesante han visto más allá de sus fronteras. No son el colmo del tecnicismo ni acumulan caprichos decorativos, van a lo concreto, a cubrir las necesidades que permitan que el trabajo y el ocio sean lo más placenteros posibles. En el terreno del teatro he visto «salas» o «escuelas» dotadas de una gran coherencia con respecto al núcleo en el que estaban an-

cladas. Otra cosa que sorprende es la gran interrelación que hay entre técnicos y artistas. A tal punto están compenetrados los diferentes departamentos que en ocasiones se rotan en el tiempo, esto me parece maravilloso... Un director puede ser actor al año siguiente o gestionar un teatro o coordinar el área pedagógica o dramaturgía y no pasa absolutamente nada; no implica etiquetas que encasillen en el trabajo. De esta forma se entiende que no haya una asociación para cada profesión, hay una que aglutina todas: «Union of Finnish Theatre».

En España suele ocurrir que un joven-

cito con pocos escrúpulos o una presentadora dicharachera de televisión pase de ser un auténtico desconocido a primera figura del teatro. Esto en Finlandia no ocurriría nunca. Si hay un profesional del arte que no pase por una escuela es porque lo ha hecho por otro conducto de aprendizaje, no porque de un modo imprevisto haya llamado a una puerta y se la hayan abierto. Allí no hay «guapo» que por ello destaque: o vales y lo demuestras o terminas despachando carne en un mercado. Y se agradece, ya lo creo que se agradece que cada individuo esté en su lugar. En nuestros teatros muchas veces la pregunta es: ¿Qué hace éste aquí, porque no se dedica a la jardinería?, con el agravante del desequilibrio que provoca esto en el reparto: unos suelen estar bien y otros demenciales. A la salida de cada representación, durante la estancia en Finlandia, el comentario era siempre el mismo: «los actores estaban estupendos». Y es que salían a comerse el escenario. Daba igual que fueran jóvenes o veteranos, aficionados o profesionales; defendían un territorio en el que no sirven las medianías, o te dejas el alma en escena o no pasa nada. Hay un dato a tener en cuenta y es que la religión luterana hace que su comportamiento social sea poco expresivo y tal vez el escenario sirva de válvula de escape. Si es así, lo siento por ellos, ya que la magia del escenario se habita brevemente, pero para mí fueron momentos placenteros en patios de butacas muy lejanos, donde llegado el caso lo que menos importaba era el idioma en que hablaban.

Seguramente cuando dejen de sentir que son unos isleños que han de poner la mirada en Europa como forma de encontrar su identidad descubrirán que poseen muchas más cosas de las que piensan entre el azul de sus lagos y el gris de sus nubes. Extraño y hermoso país Finlandia, gracias.



VI Festival Internacional de la Habana

«La cultura es lo que
diferencia a las personas
de las bestias»

Crónica de un texto no anunciado

Por Ricardo Iniesta

La conclusión más evidente y a la vez emotiva de esta sexta edición del Festival de la Habana es la masiva afluencia de público a todos y cada uno de los espectáculos que se han llevado a cabo en los treinta y un espacios habilitados para ello.

La mayoría de los espectadores de la Habana debe desplazarse kilómetros y kilómetros en bicicleta, subiendo y bajando lomas, salvando descomunales baches, para presenciar teatro. No se trata de un placentero paseo por el carril bici que transita sobre los canales de Amsterdam. De vuelta a casa lo espera la oscuridad total de las calles, con la posibilidad de ser arrollado por una guagua o un coche alquilado por turistas españoles o sufrir la penúltima consecuencia del bloqueo despiadado al que está sometido el país: la delincuencia que ha traído consigo la dolarización, a años luz no obstante de los mataturistas de Miami.

Tampoco es fácil hoy en día para un cubano pagar las cuatrocientas pesetas —aproximadamente— que cuesta la entrada pero el caso es que los cincuenta y cuatro espectáculos cubanos y las veintidós compañías extranjeras comprobaron cómo un público «a dieta involuntaria» abarrotaba las salas. Esos cuerpos delgados —que no famélicos— permiten, eso sí, que entren más espectadores indígenas en cada grada...

Nadie sabía en Cuba hace algunos meses si se iba a poder realizar el Festival, sin embargo el ímpetu que los nuevos aires del Consejo Nacional de las Artes Escénicas han imprimido a la vida teatral cubana lo ha hecho posible. La coordinación general de Ileana Azor y la infatigable labor del flamante y omnipresente director Eberto García han hecho posible que el

Festival haya sido un éxito de público y que todas las compañías extranjeras invitadas hayamos salido muy satisfechas de la organización, algo que no siempre sucede por nuestros lares. Se podría afirmar que el lema fundamental de este VI Festival de la Habana fue un éxito: «El teatro como expresión de las múltiples formas de relaciones entre los hombres en el mundo contemporáneo», consiguiendo afianzar el carácter bienal del mismo que se había perdido en las últimas ediciones —el Festival se ha realizado en 1980,82,84,87 y 91—.

RESISTIENDO

En Cuba todo el mundo sabe leer... pero no hay papel, debido al bloqueo. Hay más médicos por habitante que en ningún otro país del mundo... pero faltan medicinas. Hay muchas salas habilitadas para teatro abarrotadas de público, pero no hay apenas dotación técnica salvo en los grandes teatros. Sin embargo ésa es la diferencia del teatro, que es un acto vivo, y donde sólo en Cuba TODO se va resolviendo... No hay grandes equipamientos técnicos, pero hay buenos técnicos, que hacen lo imposible para que se actúe. No se ha suspendido un solo espectáculo por deficiencias técnicas; a pesar de que la luz se corta de vez en cuando en la ciudad, a pesar de que no hay agua en muchos lugares, a pesar de que no hay gasolina durante varias horas al día, a pesar de que no hay recambios, pero por contra sobra profesionalidad y afición, a la vez, en todo el personal que participa en la organización del Festival porque detrás de cada apartado hay gente de teatro. Esa es una gran sorpresa, no hay burocracia, todo es efectividad y un alarde de generosidad.

Fue emocionante comprobar cómo el Laboratorio de Estudios Teatrales del Instituto Superior de Arte de la Habana es capaz de investigar la aplicación de nuevas tecnologías a la dirección escénica con logros de enorme interés, aunque para ello tengan que fabricar los sistemas de funcionamiento de los ordenadores manualmente, ya que no tienen acceso a las multinacionales de la informática. Como resulta alentador ver la preparación con la que salen las nuevas generaciones de actores: tuvimos la suerte de ver el monólogo de una joven actriz que hizo honor al título de la obra que representaba, *El corazón congelado*, dejando a los invitados extranjeros con nuestras vísceras en un puño.

No voy a realizar un análisis crítico de los espectáculos que pasaron por el Festival, por cuanto ni es mi profesión, ni puede seguir en directo tan vasto evento. Sí quiero resaltar —porque quedó en la memoria de todos cuantos lo presenciamos, unánimemente— la fuerza, belleza, capacidad de riesgo y derroche de técnica de la coreografía *Antígona*, de Marianela Boán, con la Compañía Danza Abierta, de Cuba, que pobló el amplio y desierto escenario del Teatro Malla de imágenes repletas de poesía y energía: dos cuerpos y unos pocos focos bien dirigidos, sin más medios. Parece como si en el campo de la danza y el teatro de movimiento la vanguardia se esté desplazando desde el Benelux a Latinoamérica. Ya no es sólo ritmo y calor, sino ideas y nuevos lenguajes lo que se vio en la danza y en algunos espectáculos contemporáneos.

Por parte de Cuba estuvieron todos, los consagrados —Eugenio Hernández, Vicente Revuelta, Carlos Díaz...— y los más jóvenes como el Teatro Puente al que antes hice referencia. Del extranjero participamos compañías de Venezuela, Perú, Argentina, Chile, Ecuador, Uruguay, Suecia, Austria, Méjico, EE.UU. (sic), Chile y España.

Paralelamente a las representaciones se llevaron a cabo diversos talleres: «Aplicación de la santería cubana en la búsqueda de una gestualidad dramática» (Eugenio Hernández), «Técnica de movimiento» (Marianela Boán), «El ritual del Mandala» (Vicente Revuelta) y otros sobre técnicas cor-

porales, instrumentales y de iluminación. Al mismo tiempo se propiciaron encuentros de dramaturgos, críticos, investigadores, pedagogos, diseñadores escénicos y directores de festivales internacionales, así como homenajes a Carlos Giménez y de manera muy emotiva a Atahualpa del Cioppo, que a sus noventa años es una fuerza viva de la Naturaleza (se le impuso la medalla Haydee Santamaría) en reconocimiento a su labor.

Hubo un encuentro con Armando Hart, Ministro de Cultura —uno de los de mayor edad del gobierno cubano, combatiente de Sierra Maestra— que ha dado paso a nuevas generaciones en el Consejo Nacional de las Artes Escénicas y que expresaría su criterio de la Cultura, como elemento diferenciador entre los humanos y los animales, por eso no es válido el concepto que han manejado las revoluciones sociales de este siglo: alimentar primero los estómagos y aparcar los experimentos culturales. Cuba es hoy por hoy un ejemplo de cómo a la vez que se intentan paliar las primerísimas necesidades del ciudadano no se renuncia a llenar de contenido la víscera más desarrollada de las personas —el cerebro—. No cabe duda de que aquí —al otro lado del Atlántico— tenemos más repletos nuestros estómagos, pero ¿cabría pensar lo mismo de esa otra parte del cuerpo? ¿qué porcentaje de nuestros presupuestos se dedican a la Cultura? Tampoco parecen tener muy lleno el cerebro de otra cosa que no sea violencia los que se comportan como bestias san-

guinarias más que como personas unos cuantos kilómetros más al Norte de la isla caribeña, como pueden ilustrar los últimos asesinatos de turistas en Miami.

En definitiva el gran protagonista del VI Festival Internacional de la Habana es el público cubano, ruidoso y «marchoso» como el que más pese a todo, hasta que entra en el recinto teatral, donde se convierte en uno de los más respetuosos de cuantos puedan encontrarse. Y como contrapunto... ausencias, demasiadas ausencias españolas, unas justificadas por la celebración del Congreso de la ADE —al que yo no pude asistir— y otras... quizás por excesivo pesimismo..., respecto a la situación cubana; una lástima. Entre tanto turista español en las calles sin embargo, y al frente de los hoteles y restaurantes —se dice por allí que los españoles están emulando a Don Pelayo, sólo que en vez de con la cruz y la espada hacen su peculiar reconquista con el tenedor y los dólares..., vamos que están de españoles...—.

Ante la ausencia de cronistas más adecuados y cualificados me he visto obligado a convertirme en improvisado comentarista de este Festival, porque no puede pasar desapercibido un esfuerzo tan grande con un resultado tan notable. Era ésta mi primera visita a Cuba, que me trajo más de un recuerdo de mi viaje en la delegación de la ADE que visitó Budapest en 1989 —coincidiendo con la caída del muro— sobre todo por el despiste de nuestros colegas cubanos sobre la verdadera realidad del teatro en Europa Occidental —no es oro todo lo que

reluce— y por el legado de carencias que les ha dejado la férrea dependencia económica de la URSS, que hace más desesperante el bloqueo. Es de esperar que el capitalismo, que está empezando a entrar inevitablemente a través de la dolarización, no acabe —como en Hungría— con la tremenda afición teatral —no llegan a contarse con los dedos de una mano los teatros estables que quedan en Budapest funcionando, de aquellos veintidós que se abrían cada día repletos de público allá por 1989...—.

Pero mientras llegan o no llegan las hamburgueserías, los bingos y los burdeles, Cuba, el teatro cubano, el espectador teatral cubano resiste, pasándolo muy mal —mucho peor que en nuestra CEE pero desde luego mejor que sus vecinos haitianos, dominicanos, jamaicanos, etc., algo que no acaban de apreciar los propios cubanos que se afanan por sentir su desventaja con respecto a Europa Occidental, en lugar de constatar su situación privilegiada (pese a todo) respecto a la de los países centroamericanos—. Lo están pasando mal, pero resisten... En realidad son ya el único apéndice molesto que le queda a su vecino del Norte... Pero eso quizás lo distingamos más nosotros, desde la lejanía. El pletórico teatro cubano necesita hacer suya aquella frase que hace algo más de un año pronunció Heiner Müller en la Sala Brecht de la Habana: «Permitid al menos la libertad de soñar». Soñar que nunca serán sustituidos por McDonald, CityBank o Sexshop... Soñar no cuesta dólares... o ¿tal vez sí?

"Descripción de un cuadro", de Heiner Müller. Compañía Atalaya. Dirección: Ricardo Iniesta. (1993).



Para una lectura crítica de la Dramaturgia de Lessing

Por Galvano della Volpe

La *Hamburgische Dramaturgie* (1.767-1.768) de Gotthold Ephraim Lessing, no sólo es, como universalmente se estima, la mejor obra de crítica dramática producida en el siglo XVIII y éste sería ya título notable, si se considera que Diderot, Voltaire y el «doctor» Johnson fueron también críticos de la especialidad. También, y por sobre todas las cosas, es un tratado de teoría literaria general, de significado y vitalidad permanentes por el solo hecho del enorme progreso que representa en la interpretación filosófica y en la aplicación de los criterios estéticos de Aristóteles, ya redescubiertos por los grandes humanistas italianos Vettori, Castelvetro, Robortello. Por cierto, no es inferior, en el aspecto del «gusto» personal, al *Art poétique* de Boileau, y a *Essay on Criticism* de Pope, pero supera a ambas obras en inteligencia filosófica, aunque no suceda lo mismo en cuanto al influjo histórico ejercido. Nacida como una crítica teatral periódica con vistas a favorecer la creación de un teatro nacional alemán, sobrevive por los siglos al fracaso de la empresa de Hamburgo («¡Oh, la idea generosa de crear para los alemanes un teatro nacional cuando nosotros, los alemanes, no somos todavía nación! Y no hablo de constitución política, sino simplemente de carácter moral»). Sobrevive como uno de los documentos más conspicuos de la historia de la Estética moderna: y precisamente, de aquella filia- ción (racionalista y clasicista) que se inicia en la primera *Poética*, la de Aristóteles.

Hoy, en medio de la crisis de la Estética romántica e idealista, es decir de la teoría de la creación artística como creación absoluta, bajo especie de *raptó* estético —teoría de tono místico, de lejanos orígenes neoplatónicos y platónicos: la obsesión, el entusiasmo de los poetas—; hoy, con tanta sed de realidad y de objetividad («realismo») también en el arte, la *Dramaturgia* de Lessing, con su racionalismo y con su instancia de la «verosimilitud» del arte, y de otras ligadas a ella, no puede dejar de tener, una vez más, influjo saludable. Y ya es hora de que se la conozca ampliamente aun en la patria de los primeros grandes intérpretes —humanistas— de la *Poética* de Aristóteles.¹

Hasta debe pensarse que en una civilización literaria romántica postrera —como lo son la nuestra y la europea en general— la función de una obra como la *Dramaturgia* puede ser superior, o igual por lo menos, a la que ejerció en su siglo racionalista, en cuanto tal función en lugar de esclarecer y divulgar se convierte en crítica y polémica, profundamente anti-

dogmática. Parece indiscutible que una cuestión era estar en condiciones de representar a las razones estéticas aristotélicas frente a los herederos de Pope y de Boileau —y de Horacio—, y otra hallarse en condiciones de representarlas y defenderlas ante los herederos de Mallarmé y de Poe (y de los filósofos románticos alemanes y, en fin, de Plotino). Tal es la rica postura histórico-dialéctica de obras como ésta: y no nos olvidemos, se entiende, de la otra obra maestra de Lessing, *Laokoon*.

Examinemos rápidamente algunos de los resultados más significativos, ahora aceptados, de la teoría literaria de Lessing, de su moderno y *actualizado* aristotelismo.

Dejamos de lado las polémicas «alemanas» de la época, con sus Elías Schlegel, Cronegk y, sobre todo, con «Su Majestad» el profesor Gottsched, el típico pedante alemán: respecto a él véase el reciente e interesante ensayo de Accolti Gil. Basta recordar su reforma: el cambio de nombre de «Arlequín» por «Hänschen», y el de su abigarrado traje por otro blanco: «gran triunfo para el buen gusto» según la agudeza de Lessing, que advertía también a ciertos críticos: «no hace falta considerar a Arlequín como individuo, sino como género... *Hay Arlequines*, y el género tolera mil variedades». Vayamos a las de interés europeo y, sobre todo, a la polémica contra Voltaire, autor y crítico dramático.

Lessing compara la aparición del espectro del rey Nino en *Semiramis* con la aparición del espectro en *Hamlet*: en la tragedia de Shakespeare «el espíritu actúa sobre nosotros más a través de Hamlet que por sí mismo. La impresión producida en el héroe se transmite a nosotros, y el efecto es demasiado fuerte y subitáneo como para que pensemos en dudar de su extraordinaria causa. ¡Qué poco ha comprendido Voltaire aun este artificio escénico! Muchos de los personajes se espantan al ver su fantasma, pero no se espantan tanto, Semiramis exclama: «¡Cielos, yo muero!», y los demás no hacen frente al espectro más ceremonias que las que se harían con un amigo al que se considera lejos y que entra de repente a la habitación... El espectro volteriano no es sino un *mecanismo poético*, no puede siquiera «asustar a los niños»: Voltaire y su «espíritu» de Nino son «ridículos».

Y a propósito de la «tragedia cristiana» *Zayre*: «Dice amablemente un crítico: «Es

amor mismo quien ha dictado *Zayre*». Pero hubiera debido decir, con mayor exactitud, que es la Galantería. No conozco sino una tragedia a la que ha concurrido el amor mismo: *Romeo y Julieta* de Shakespeare. Es verdad que Voltaire hace expresar a su enamorada Zayre sentimientos muy delicados y honestos; ¿pero qué vale este modo de expresión en relación a la viva representación de todos aquellos rodeos mínimos, secretos, a través de los cuales el amor se insinúa en el alma; de todas aquellas insensibles prerrogativas que se toma y de todos aquellos artificios con que somete a toda otra pasión, hasta convertirse en déspota de todos nuestros deseos y antipatías? Voltaire entiende a las mil maravillas, si se me permite, el estilo de *cancillería* del amor... Más o menos lo mismo puede decirse de los celos. Orosman celoso es figura muy mezquina frente al celoso Otelo de Shakespeare que, sin embargo, ha sido su modelo evidente... En Orosman oímos hablar a un celoso, y lo vemos actuar con la precipitación de un celoso: pero nada aprendemos de nuevo en relación a lo que ya sabíamos sobre los celos. Otelo, en cambio es el más completo manual sobre este triste furor».

Me he detenido un tanto en estos juicios de Lessing, relativos al poeta dramático Voltaire, porque ellos contienen ya gran parte de la doctrina estética del pensador alemán y de su posición general como maestro de la crítica literaria: es decir, las instancias (aristotélicas) de la verdad, o si se quiere *verosimilitud*, de la poesía, y de su consiguiente valor cognoscitivo e instructivo. Y también la instancia de un aristotelismo tan elástico y libre de prejuicios como para hacerle aceptar y exaltar —es cosa sabida que Lessing fue el verdadero descubridor de Shakespeare en Alemania— un teatro tan rebelde a las reglas «aristotélicas» de las unidades de tiempo y de lugar, aborrecido por el racionalista Voltaire y por los críticos franceses de la época.

Pasamos al juicio sobre Voltaire como crítico de tragedias «históricas»: ese juicio, y otras cuestiones derivadas de él, nos confirmarán lo dicho.

«El señor Voltaire», dice Lessing, «ha hecho una extraña crítica a la tragedia *Essex* (*Le comte d'Essex*), de Thomas Corneille... Essex, según Voltaire, no era el héroe que nos presenta Corneille, pues nunca cumplió una acción digna de ser destacada; pero «Corneille, por cierto, era dueño de hacer lo que le gustara con las circunstancias históricas... Voltaire, con su control

histórico, es francamente insoportable. ¿Por qué antes no verifica las fechas de su *Historia* universal?... El poeta estaría en el derecho de decir a su glosador: "Señor glosador, estas agudezas quedarían bien en su *Historia* universal, pero no al pie de mi texto. Es falso que mi (reina) Isabel tiene sesenta y ocho años (como en la *Historia*): señáleme *dónde he dicho esto*. ¿Hay acaso en mi drama algo que le impide creer que Isabel tiene más o menos la misma edad que Essex?... ¿Por qué confunde aquella Isabel (la del historiador Rapin de Thoyras) con la mía? ¿Es que se cree más en Rapin de Thoyras que en los propios ojos?... Mi Essex es un hombre de merecimientos, un gran hombre, pero orgulloso e indomable. El suyo (el histórico) no era en realidad tan grande e indomable: ¡peor para él! Me basta que lo haya sido lo suficiente como para poder dejar su nombre al personaje que me ha sugerido la idea».

En una palabra, dice Lessing, la tragedia *histórica* «no es historia dialogada»: profunda recíproca del descubrimiento aristotélico de que «Herodoto en versos sigue siendo el historiógrafo Herodoto». Descubrimiento en el que se resume la contribución del aristotelismo, no dogmática sino científica, a la tesis de la autonomía de la poesía, concebida en cambio místicamente desde Kant y los románticos en adelante. «La historia es para la tragedia nada más que un repertorio de nombres con los que estamos acostumbrados a asociar determinados caracteres. Si el poeta encuentra en la historia algunos hechos adecuados para adornar e individualizar su asunto, bien ¡que los aproveche! Solo que *no se lo considere mérito*, ni tampoco, en caso contrario, delito... Sólo los caracteres son sagrados para el poeta trágico: darles mayor vigor, iluminarlos mejor, eso es todo lo que él puede agregar de propio: el mínimo cambio esencial destruiría la razón por la que llevan ese nombre (histórico) más que otro. Y nada hay que moleste más que aquello de lo que no se puede *dar razones*».

Y aún, insiste Lessing, «me parece un error de todas maneras más perdonable no conservarles a los personajes los caracteres que tienen en la Historia que pecar, en estos caracteres libremente elegidos, ya sea en el aspecto de la *íntima verosimilitud*, ya en el de la enseñanza que deriva de ellos».

Aquí, Lessing elige como blanco, sobre todo, a Pierre Corneille, el «grande» y sus «invenciones» trágicas. «¿Para qué sirven todas estas invenciones? ¿Agregan a la historia, tan sobrecargada por él, la *menor verosimilitud*? Ni siquiera son *verosímiles en sí mismas*. Corneille se enorgullece de ellas y las consideraba maravillosos esfuerzos de la imaginación: y sin embargo habría debido saber que el signo de un espíritu creador no es la invención pura y simple, sino la *invención feliz*». Es decir verosímil, coherente, necesaria, racional. O «natural», si se prefiere.

Diderot, justamente, invoca a la «naturaleza», contra la tragedia de Corneille el grande: «El énfasis, el espíritu y el mariposeo que aquí reinan por doquier, están *en mil lugares en la naturaleza*. Es en vano que el autor trata de desembarazarse... Cinna, Sertorius, Máximo, Emilio, son siempre las *cerbatanas de Corneille*... Por

otra parte ¿se ha hablado alguna vez tal como nosotros declamamos?» (*Les bijoux indiscrets*, año 1.748, citado por Lessing).

En 1.765, dieciocho años más tarde de los *Bijoux*, y dos antes de la *Dramaturgia*, le hacía eco el famoso doctor Samuel Johnson que, a propósito de un extraño entusiasmo comparativo de parte de Voltaire por la tragedia de Addison, *Catón* —inspirada en la *tragedia francesa*— defendía de este modo la observación de la «naturaleza» humana en la tragedia de Shakespeare: «Voltaire expresa su asombro por el hecho de que las extravagancias de nuestro autor (Shakespeare) sean soportadas por una nación que ha visto la tragedia de *Catón*. Contestémosle que Addison habla el lenguaje de los *poetas* —de los escritores— y *Shakespeare* el de los *hombres*. Encontramos en *Catón* innumerables bellezas que nos hacen enamorar del autor, pero nada vemos que nos familiarice con sentimientos humanos o acciones humanas;... pero *Otelo* es el vástago vigoroso y vivaz de la *observación* impregnada por el genio... La composición (*Catón*) remite solamente al escritor; pronunciamos el nombre de *Catón* pero pensamos en Addison... *Shakespeare* es el poeta de la *naturaleza*: pero su plan tiene con frecuencia lo que *Aristóteles* reclama, un comienzo, un medio y un fin; un acontecimiento está *ligado* con otro y la conclusión sigue por fácil consecuencia» (*Prefiere to Shakespeare*).

En este ambiente histórico, en el temple del mejor Diderot y del mejor Johnson, madura y al fin se destaca el genio crítico de Lessing, llevando el *gusto* aristotélico (el gusto del siglo) a la conciencia más profunda.

Conciencia que se manifiesta no tanto en la distinción de lo «esencial» y lo «inesencial» de las «reglas» de las unidades dramáticas —primera y esencial la unidad de acción, secundarias e inesenciales las de tiempo y lugar— que, además, no son mencionadas en la *Poética* y que fueron meditadas por los comentaristas humanistas. Pues tal distinción ya había sido hecha con toda claridad por Johnson en la obra citada: «Como nada es *esencial* al relato, excepto la *unidad de acción*, y como las unidades de tiempo y de lugar surgen evidentemente de suposiciones falsas y por la circunscripción de la extensión del drama y la disminución de su variedad, no puedo pensar que sea muy lamentable el hecho de que no hayan sido conocidas por él (Shakespeare)». Se manifiesta, más bien, en que ha ratificado el sentido profundo de los conceptos estéticos aristotélicos de imitación, de verosimilitud y de verdad poética. En segundo lugar, en haber restituido su genuino significado —esto es bien sabido— a los sentimientos catárticos aristotélicos. Y, luego, por haber reaccionado contra el fanatismo por las reglas (en general) sin perder de vista la necesidad de la crítica para todo verdadero genio poético. En síntesis, ha visto la recíproca influencia de la técnica y la inspiración en la obra de arte.

Acercas del primer punto se ha visto cómo Lessing, para la tragedia histórica, opone al superficial concepto volteriano de una chata verosimilitud histórica del poeta trágico, el concepto de que la tragedia histórica *no es historia* dialogada, sino

íntima verosimilitud (innere Wahrscheinlichkeit), «verdad poética» (poetische Wahrheit); por lo que, agrega, son verdaderos poetas no aquellos que «imitan por imitar» (contra Voltaire), ni tampoco quienes «inventan por inventar» (contra Corneille) y que terminan dándonos, en el mejor de los casos, vacuas «personificaciones de caracteres» (personifizierte Charaktere) o «secos esqueletos de vicios y virtudes», en lugar de «personajes caracterizados» (charakterisierte Personen). Sino quienes «inventan e imitan de acuerdo a cierta intención propia», que coincide con el «curso natural» de las cosas —el método del hombre de genio y no el del «simple» *homme d'esprit* o talento ingenioso—; quienes saben obligarnos a «reconocer que aquel carácter, en aquella situación y movido por aquella pasión, no hubiera podido pensar y actuar de otro modo».

Aquí se llega al sentido más profundo de la «posibilidad o necesidad», de la *racionalidad* del fantasma artístico, que de por sí instituye y justifica el valor permanente de la genuina concepción aristotélica del arte como mimesis y verosimilitud (verdad).

En cuanto al segundo punto, basta recordar, ante todo, para limitarnos a lo esencial, la justa observación: que al «terror» (phobos) *purificado* que la tragedia suscita en nosotros junto a la «piedad», se le quite todo carácter de subitaneidad y de sorpresa, en oposición a lo que entendía el artificioso Corneille y a lo que se decía en tierras de «Crébillon, apodado el Terrible» («El *terror* trágico [“terror-temblor”] no debe ser demasiado violento sino proporcionado a la piedad... que resulta ser, prácticamente, casi la nota fundamental de la Tragedia»: Rostagni). Y después tenemos la otra observación, igualmente justa: la tragedia debe purificarnos de la piedad, del terror «y de las otras pasiones semejante, pero no de todas las pasiones por igual», aun aceptando la posibilidad de que «la tragedia nos ofrezca lecciones y ejemplos que sirvan también para purificarnos de otras pasiones».

Pero es justo tener presente también que la interpretación dada por nuestro autor a la catarsis, como «transformación de las pasiones en disposiciones virtuosas», interpretación escandalosa para los estetas de corte místico, es de estricto espíritu aristotélico, tal como lo es la que deriva del carácter de verdad (verosimilitud) y de racionalidad del arte. «El efecto propio de la Tragedia —dice Rostagni, y quien escribe concuerda con él— es, someramente, el de provocar el placer que nace de los sentimientos de piedad y de terror, pero más precisa y definitivamente de la *catarsis* de ellos: es decir que estos mismos sentimientos *purificados* de sus excesos y reducidos a una medida útil para la virtud, como lo quiere la doctrina ética de *Aristóteles sobre las pasiones*». Además, la *kátarsis ton pathemàton* «no era un concepto específico de la *Poética*, sino un concepto general de la *Ética* del mismo *Aristóteles*, y como tal debía y podía ser entendida».

Ya Racine, como nos lo informa Hardy, había dejado escrito en los márgenes de un ejemplar de la edición de la



"Piika Zerlinen Kertomus". De Hermann Broch. Dirección: Jukka Kajava. Suomen Kansallisteatteri. Helsinki. (1992). (Foto: Leena Klemelä).

Poética comentada por Vettori: «La tragedia, al excitar el terror y la piedad, purifica y atempera este tipo de pasiones. Vale decir que agitando estas pasiones, *les quita* lo que tienen de *excesivo* y de *vicioso* y las conduce a un estado de *moderación* conforme a la *razón*». Y si en sustancia no fuera así ¿significaría algo más que términos vacíos el «sentirse sublimados, mejores», etc., etc., de los que siempre se habla a propósito de los efectos del arte? Pero no nos dejemos seducir aquí por la cuestión de la catarsis artística.

Acercas del tercer punto, es necesario establecer lo siguiente: por un lado, Lessing incluye también entre las «reglas inesenciales», empíricas, junto a la segunda y a la tercera unidad dramáticas, los «géneros» literarios, pues «cuando un hombre de genio hace entrar varios géneros en una obra, es indispensable olvidar los dogmas y ver sólo si el autor ha realizado su plan: ¿qué me importa que una obra de Eurípides no sea toda *narración* o toda *drama*?». Advértase en lo citado un eco de la crítica aristotélica a la distinción análoga, empírica, de «versos» y «prosa», que es el

otro aspecto de la distinción, no empírica sino filosófica, de poesía e historia, en base a los caracteres de «verosimilitud» y de «generalidad» de la primera. Distinción esta última recordada ya arriba, al citar el caso de un *Herodoto en versos* que no por eso se vuelve poeta, y sigue siendo historiógrafo. Por otro lado, para Lessing las «reglas esenciales» de la verosimilitud, de la coherencia, etc., son indispensables y como congénitas del verdadero genio. Pues, dice, «todo genio es un crítico nato... Y afirmar que las reglas y la crítica pueden debilitar al genio es afirmar, con otros términos, que *los ejemplos y la práctica* pueden hacerlo. Significa no solo aislar al genio de sí mismo, sino hasta encerrarlo en sus primeros intentos».

Porque, en suma, «quien *razona* bien está también en condiciones de *inventar*, y quien quiere inventar, debe tener la capacidad de razonar. Sólo quienes son incapaces de ambas cosas, creen que se las puede separar».

Y agréguese, como remate de estos principios aristotélicos difícilmente refutables, el siguiente corolario sobre el «gusto verdadero», donde el espíritu aristotélico

de las distinciones se articula en originales instancias personales, que unen la *Dramaturgia* al *Laocoonte* (1.766): «el gusto verdadero es el general, que se extiende a las bellezas de toda especie, pero que de cada una de ellas no espera más deleite y encanto que el que puede garantizar según su especie». Aquí es evidente, y justamente de parte de quien ha rechazado, como buen aristotélico, las distinciones de «géneros» literarios (narración, etc.), empíricas, inesenciales, la referencia a distinciones esenciales, filosóficas, como por ejemplo las *gnoseológicas* de las especies artísticas.

Recuérdese de *Laocoonte* la comparación entre el Laocoonte escultórico (vaticano), con sus problemas de armonía plástica y de visualidad pura —diríamos hoy— resueltos, y el literario Laocoonte de Virgilio («*clamores horrendos ad sidera tollit*»). Y recuérdese la pregunta: «Cuando el Laocoonte de Virgilio grita, ¿a quién se le ocurre pensar que para gritar es necesario abrir desmesuradamente la boca y que esta boca enorme afea?».

Tan cargada de actualidad parece, entonces, la filosofía del arte de Lessing.

Franz Mehring nos ha dicho lo esencial (*Lessing-Legende*, (1.893)² sobre Lessing como propulsor de un teatro «burgués» alemán y, por lo tanto, defensor indulgente del Diderot autor de *El padre de la familia*. «Lessing, con su lucha contra la tragedia francesa cortesana ha... dado en el blanco porque, aunque ésta antaño podía haber tenido raíces en un determinado terreno histórico, como modelo no dejaba de ser nefasta para el arte burgués alemán; y Lessing habla como propugnador de tal arte, no como un crítico que, desde las nubes, reina sobre todos los pueblos y sobre todos los tiempos. *Cosa que, por otro lado, nunca ha sucedido*. «Sería necesario abandonar ya la Estética puramente espiritual (als eine rein geistige Erscheinung): como si Lessing no hubiera sabido que, desde un punto de vista puramente estético, es ridículo nombrar juntos al dramaturgo Diderot y al dramaturgo Shakespeare». «Si la Estética pertenece... a la supraestructura ideológica de las correspondientes luchas de clases, entonces los nexos se aclaran perfectamente; porque Shakespeare no era un poeta cortesano y «menos aún, un poeta burgués». Aunque en *Las alegres comadres de Windsor* representa un miserable caballe-

ro, que se ve obligado a tolerar la burla de mujeres de la burguesía, «¿qué decía este modelo a la burguesía alemana, cuyas mujeres en su gran mayoría, no conocían honor más grande que el de dejarse burlar por déspotas miserables?».

Lessing mismo, en cambio, había dado a los alemanes una «Virginia burguesa», con la tragedia moderna *Emilia Galotti*.

A estas justas observaciones de Mehring sólo habría que agregar, a fin de aclarar todo su alcance y actualidad: 1) un explícita referencia a los orígenes aristotélicos genuinos, y no escolásticos, de la *Estética Social* de Lessing, de su «ideal artístico de un teatro burgués». Pero Mehring se limita a observar que Lessing «opuso al Aristóteles falsamente entendido la esencia del arte dramático de las innumerables obras maestras del teatro griego»; y luego hace confusiones en la cuestión de las «reglas» y del «genio»; 2) un análisis crítico y preciso de la forma y del contenido de las hermosas comedias y tragedias burguesas de Lessing (*Minna von Barnhelm* y *Emilia Galotti*): un análisis, por así decir, *demonstrativo*, hecho en cambio, por Mehring un tanto sumariamente y con el ojo puesto sobre todo en el contenido.

De ese tipo de análisis críticos puede decirse, de paso que, naturalmente, no deberían ser ni «contenidistas» ni «formalis-

tas», sino realizados de tal manera que (para limitarse al caso hoy más grave, el del formalismo, pues el otro se autoelimina, como extraestético), si uno considera a la filosofía como mera «preparación» para la lectura de un texto, como suerte de vestíbulo «intelectual», al que se atraviesa para entrar luego al santuario de la «contemplación» artística; si no se despreocupa un instante de la filología de *ese texto* — comprendidas las complejas referencias históricas y sociales de las palabras—; si uno se despreocupa del significado intelectual y cabalmente simbólico de sus palabras. Que, en todos los casos dichos, se vea cómo no queda salvado el valor de «pathos», de «poesía» de las palabras; sino cómo se pierde ese *preciso* pathos humano, poético. Y justamente por haber corrido tras el milagro de la «contemplación», de un «eterno» humano, ahistórico, sin vida, disipado en la misma «inefabilidad» de la contemplación.

Se trata, en suma, de restituir a la palabra poética todo su valor, todos los elementos que le son consustanciales: imágenes y pensamientos, pensamientos e imágenes. Y no de buscar en ella imágenes (o intuiciones) puras, abstractas, *místicas*, es decir imposibles desde un punto de vista verdaderamente gnoseológico. Se trata de no considerar separables en ella, imaginación e intelecto, como lo sigue haciendo Gide, aún a propósito de Shakespeare, cuando escribe, en el *Avant-propos* al Shakespeare de la «Pléiade»: «no es a la razón a la que ella se dirige, sino a la imaginación y al corazón, que no tienen nada que argumentar». Y termina negando a Shakespeare como autor para las escuelas, pues, al no tener éste «las mismas virtudes extraordinarias que presentan *nuestros autores clásicos*», «con Shakespeare el niño puede apasionarse, sentir el corazón lleno de emociones sublimes; pero *no aprenderá* ni a razonar bien ni a escribir correctamente».

Por lo que se ve, también hasta qué punto no han sido superados, y siguen siendo actuales e instructivos los paralelos críticos que Lessing y Johnson hicieron entre la tragedia francesa y la de Shakespeare.

En todo sentido, entonces, trátase de cuestiones históricas y de gusto, como esta última, o del problema estético general de la importancia del carácter de verosimilitud y de intelectualidad (racionalidad) de la poesía, no faltan buenas razones como para que, también entre nosotros, la *Dramaturgia* sea reabierta y estudiada con seriedad.

(1.955)

De *Crisis de la estética romántica*
Jorge Alvarez Editor, B.B.A.A., 1.964.

1 Ver nuestra *Poética del Cinquecento*, Laterza, Bari 1.954. Y la traducción de la *Dramaturgia comentada* por Paolo Chiarini (Laterza, 1.956). Además: el tomo I, de *A History of Modern Criticism*, de RENÉ WELLEK (Yale University Press, New Haven, Conn.) En castellano, LESSING: *Dramaturgia de Hamburgo*, Publicaciones de la ADE, Madrid, 1993. La edición incluye la traducción castellana del prólogo de Paolo Chiarini. Edición en castellano de *Laocoonte*: librería Bergua, Madrid 1.954.

2 Traducción italiana: *La leggenda di Lessing*, ed. Rinascita, Roma 1.952.

"Fernando Krapp me ha escrito esta carta", de Tankred Dorst.
Tukholman Kauunginteatteri. (Finlandia) (1993). (Foto: Lesley Leslie-Spinks).



Ni una sola palabra en medio de comunicación alguno ha sido dedicada al que fuera poeta de la Revolución de octubre en este año de 1993. Es como si hubieran pasado siglos desde aquel episodio que conmovió al Mundo. Son muchos los que prefieren la distancia, el olvido, de unos acontecimientos que marcaron el inicio del «novecento». Sin embargo este año —en el que Boris Yeltsin ha terminado de «enmendar» la historia rusa contemporánea— se cumple precisamente un siglo desde que naciera en Georgia, Vladimir Maiakovski.



Maiakovski: La palabra como dinamita

por Ricardo Iniesta

(Un centenario desapercibido)

Maiakovski es símbolo del compromiso ideológico y estético con los nuevos tiempos. Su vida, apasionada, toma partido en favor del arte del futuro, contra la literatura decadente de su época, uniendo insurrección formal y social. La dramática contradicción entre su optimismo torrencial idealista y su lúcida y atormentada existencia, ante la revolución traicionada, lo llevaría al suicidio a los treinta y siete años. La misma edad en que puso fin a su vida, de igual modo, otro personaje lleno de pasión, sobre cuya vida y obra he dirigido este año un espectáculo: Van Gogh. Este año en el que precisamente cumpla 37. Esa casualidad acentúa la obsesión que siento por Maiakovski desde que llevé a escena *La rebelión de los objetos*, hace cinco años. En mi poética, en mi teoría y práctica teatral, en mi ideología Maiakovski es un referente muy claro.

Se cumplen ahora ochenta años desde el estreno de *La rebelión de los objetos*, su primera obra, que él mismo interpretó,

cuando contaba con veinte años. Significó su irrupción en el Futurismo. Poco antes había lanzado su *Bofetada al gusto público* —entendido como burgués—, y por entonces paseaba por las calles de San Petersburgo con su provocadora blusa amarilla. También en 1913 ideó *La nube en pantalones* su mejor poema dramatizable junto a *La flauta vertebrada*, ambos dedicados a su pasión amorosa, Lila Brick: «Veo allí donde nadie ve, donde la vista se corta, veo marchar por encima de la cumbre del tiempo, a la cabeza de hordas hambrientas, al año 16 coronado por las espinas de la revolución». Tal era su talante de iluminado, sus visiones proféticas y su compromiso político, que tanto irritaron a los que él solía llamar «reblandecidos».

Maiakovski es uno de los artífices de que el futurismo ruso no desembocara, como el italiano, en oda al fascismo, sino en grito cargado de dinamita contra lo caduco, pero a la vez mira el futuro de un modo constructivo. Así una vez desencadenada la revolución que tanto anhelara, promueve el Frente del Arte de Izquierda (LEF) a través del cual los futuristas desembocarían con el constructivismo. Acompañan a Maiakovski en aquella ferviente e irrepetible época de ebullición de la vanguardia artística rusa, en-

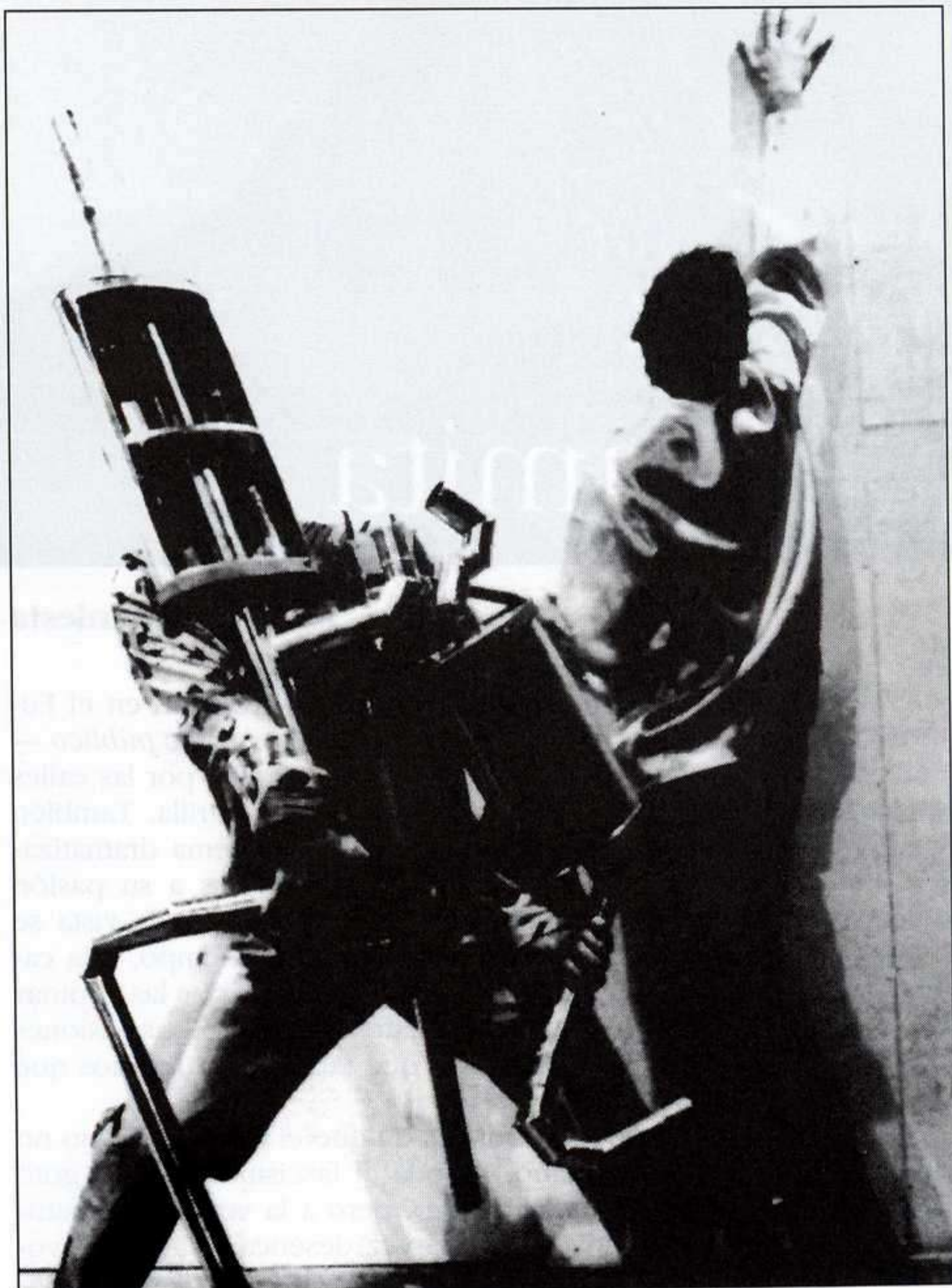
tre otros, los pintores Malévich —el creador del suprematismo y del vestuario y escenografía del *Misterio Bufo*—, Kandinski, Rodchenko, El Lissitzky, y Popova, escultores como Rozanova o Vladimir Tatlin —quien diseñara la Torre-monumento a la Internacional Comunista—, los músicos Sostakovich y Prokofiev, los cineastas Vertov, Pudovkin, Dovzhenko y Eisenstein, los escritores Bulgakov, Boris Pasternak y Serguei Esenin, las escenógrafas Alexandra Exter y Stepanova... y por supuesto Meyerhold, el director que convirtió en sorprendente realidad escénica su obra teatral. Muchos de ellos colaboraron directamente con el poeta, quien ejerció una clara influencia en todos. Fue un estallido en todas las facetas artísticas posiblemente sin parangón en toda la historia contemporánea.

Volodia —como era llamado el poeta en su círculo de amistades— construyó, junto a Meyerhold, los cimientos de un teatro revolucionario no sólo en cuanto al mensaje sino sobre todo en cuanto a la forma. Ese fue el motivo que a la larga les acarrearía la muerte violenta a ambos.

Un teatro que activa al espectador

Maiakovski era el poeta de la palabra; de la palabra viva y detonante: «La palabra no debe describir, sino expresar por sí misma. La palabra tiene perfume, color, alma. El ritmo es la fuerza esencial, la energía de la escritura». Jamás trabajaba en una mesa, sino en la calle, caminando, hablando con la gente, con su cuaderno. El mismo recorría luego —como un auténtico rapsoda griego— las ciudades rusas en largas giras de recitales poéticos, año tras año.

En el teatro de Maiakovski el texto escrito no es lo primordial en la representación; la cual no es el pretexto para una exposición literaria, sino una reunión pública y un sistema de lenguajes (visuales, rítmicos y sonoros) en interacción. La representación ya no es una sucesión (y exhibición) de sentimientos de alcoba, sino de acontecimientos de resonancia colectiva. Captar el sentido de esta aglomeración de materiales es una tarea para el espectador, a quien se concede el honor de ser considerado vivo, activo e inteligente, y no meramente un «voyeur». La simultaneidad es otra de las características que hacen tan actualizable su teatro.



"La rebelión de los objetos", de Maiakovski.
Dirección: Ricardo Iniesta. Compañía Atalaya. (1988).

Maiakovski afirmaba «uno de los mayores horrores del teatro contemporáneo es la costumbre estereotipada de presentar detalles sobre los caracteres o los tipos». En su teatro el espectador no se identifica con ningún personaje en escena, perdiendo su propia identidad, sino que se carga de emociones y de interrogantes. El escenario constituía, para él, la más aprovechable de las tribunas, en vez de un rincón donde se analizan o critican las costumbres, las conductas y las ideas. Maiakovski aporta a la literatura dramática rusa un sentido poético, expresionista y directamente revolucionario. Anticipará así un camino que Brecht desarrollaría posteriormente, utilizando por vez primera en el teatro, la danza, la acrobacia, el cine, las escenografías constructivistas que posibilitan la biomecánica del actor...

Prescindía del telón y en muchos casos del propio escenario mezclando a los actores con el público, que se veía inmerso en el espectáculo.

Refiriéndose a Maiakovski, Meyerhold escribió: «Fue el primer autor cuyas obras no reelaboré. No me decidí a tachar ninguna palabra o cambiar de lugar ningún episodio. Obligaba a los actores a organizar de modo distinto su expresividad.

«Sabía conmover porque era un hombre de nuestro tiempo, un hombre de vanguardia; pero a la vez, no pudo ser reconocido en toda su dimensión porque estaba adelantado a su época.

«En nuestro trabajo en común, me demostró ser no sólo un magnífico dramaturgo, sino también un espléndido director. Era el único autor al que no sólo soportaba en los ensayos, sino que no podía comenzar mi trabajo sin sus indicaciones personales.

«Estoy convencido de que le sucedía lo mismo que a Molière y Shakespeare; no sólo escribía e incluso codirigía sus obras, sino que se compenetraba con ellas hasta el final. De haber vivido unos años más hubiera sido el mayor dramaturgo de nuestra época. El teatro tiene siempre prisa, no tolera el estancamiento, y cuando pretende volver a temas del pasado, los presenta como si en todas esas situaciones circulase el aire de nuestros días. Esta fue la fuerza de Molière, de Shakespeare, de Calderón. Y esta era la naturaleza teatral de Maiakovski.

Escribió quince obras, además de numerosos poemas llevados a escena, por su fuerza expresionista. Los montajes que Meyerhold realizó de *Misterio Bufo* —homenaje a la Revolución de Octubre a la manera de un auto sacramental calderoniano—, *El baño* y *La Chinche* tuvieron una honda repercusión en el teatro soviético. En los dos últimos Maiakovski formulaba un duro ataque a los burócratas y a quienes obstaculizaban y finalmente traicionarían la revolución bolchevique.

En 1956, hace... treinta y siete años, otro autor comprometido en la forma y el contenido, Heiner Müller, le dedicaba un epitafio:

«Maiakovski, ¿por qué
El punto final de plomo?
¿Una pena en el alma, Vladimir?
“¿Se
Cerró a él
Una dama
O se abrió
Para otro?”
De entre los dientes
Tomad
Mi bayoneta,
Camaradas,
Los muros se alzan
Mudos y fríos
Al viento
Golpetean las banderas».



"Macbeth", de W. Shakespeare. Representado en el Festival de Tampere (Finlandia). (1993). (Foto: Heikki Farm).

"Macbeth" de William Shakespeare

La ambición personal como fuerza impulsora y como peligro

por Karla Barro

Fuentes de la obra

Macbeth es la tragedia de la ambición que se va a desarrollar hasta adquirir proporciones épicas. Es la tragedia por excelencia, continuadora de la línea del teatro de Esquilo. Su deslumbrante hermosura estriba, a mi modo de ver, en el perfecto acoplamiento de los caracteres de la acción dramática y en el relieve inmortal que Shakespeare ha sabido infundir a los tipos.

Para componer su obra, el poeta se inspiró indirectamente en los anales in-

presos por vez primera en París, en 1526, bajo el título de *Scotorum Historiae* de Héctor Boëtius. Este tratado, en que la historia, la tradición y la fábula se entremezclan, es la obra de donde Holinshed ha tomado los acontecimientos que reproduce en estas *Crónicas (Chronicle of England, Scotland and Ireland, 1577)* y que aprovecha Shakespeare no sólo para escribir *Macbeth* sino todos los dramas en que escenifica la historia de Escocia o Inglaterra.

Lo principal a que Shakespeare mira es al hombre con sus pasiones. El interés

de la pieza no reside en el influjo que los acontecimientos a que se liga hayan podido ejercer sobre los destinos del país en que hubo de vivir y reinar, y menos todavía en el hecho de que uno de los personajes (Banquo), figura imaginaria inventada por Boecio, se suponga la fuente de la dinastía que en tiempos de Shakespeare ocupaba los tronos de Inglaterra y Escocia (los Estuardos). Detalle éste ajeno al fondo mismo de la acción. El poeta, de manera admirable, adoptó, seleccionó, arregló y mezcló los materiales ajenos referidos por Holinshed, hasta producir su portentosa obra maestra, rica en colorido y armonía y cuajada de las más sorpren-

dentes, atrevidas y raras imágenes poéticas.

Fecha de producción de *Macbeth*

Se ignora la fecha de la primera representación de *Macbeth*, pero se cree que debió de estrenarse en una representación que se dio el 7 de agosto de 1606, en Hampton Court, ante Jacobo I y el rey Cristian de Dinamarca. De todos modos, la obra fue posterior al advenimiento de Jacobo I (1603) y anterior a la representación dada en el Teatro *El Globo*, el sábado 29 de abril de 1610, y que se menciona en

un libro de Memorias del célebre médico-astrologo doctor Simón Forman, donde cuenta que Macbeth y Banquo entraban en escena a caballo cuando les salieron al encuentro las brujas, y que el espectro de Banquo se representaba materialmente.

Lo psicológico en *Macbeth*

Macbeth, como *Otelo*, concentra el interés en dos personajes principales, que según los entendidos, exigen calidades sobrehumanas en los actores que pretenden representarlos bien.

Macbeth, en tanto hombre, es un ente **biológico** (con sus estructuras neuroendocrinas y sus necesidades biológicas que le vienen dadas desde su nacimiento); un ente **social** (pues sólo adaptado al medio social es como puede ser realmente hombre) y ente **psicológico** (cuyo desarrollo alcanza niveles que el pensamiento y la palabra caracterizan). Pero por encima de todo, Macbeth, el hombre, es una unidad bio-psico-social, que nos ofrece como resultado su persona. Macbeth tiene una *motivación* que lo impulsa directamente a actuar en busca del objetivo que satisfaga su necesidad, o la que excita la necesidad provocada por el objetivo. Aquí vemos cómo Macbeth es motivado por sus necesidades biológicas y los valores sociales que el medio en que habita le ha establecido. Macbeth está urgido de seguridad, como todo sujeto en un medio social; él necesita sentir que su medio social le es amistoso, que es aceptado en el grupo. De ahí su tendencia al dominio, a la adquisición y acumulación de riquezas que equivale el trono por el que asesina a Duncan, rey de Escocia, a su desarrollo individual dentro del régimen feudalista en que vive. Macbeth ha incorporado todos los valores de su orden social, bastando que surja una situación —aparición de las brujas— para que esto lo motive y lo impulse a la acción criminal. Esta conducta motivada, sumada la influenciabilidad de su esposa, *Lady Macbeth*, de voluntad más vigorosa y menos escrupulosa que su marido, hacen que voluntariamente este personaje se deshumanice impulsado por la ambición. Tanto Lady Macbeth como las brujas, encarnan las fuerzas avasalladoras del mal que ejercen sobre Macbeth, para empujarlo al crimen. Macbeth es ambicioso, pero al principio aparece como un valiente guerrero y un hombre que aduce razones contra el crimen cuando dice: «*Mi pensamiento, donde el asesinato no es aún más que vana sombra, conmueve hasta tal punto mi débil condición humana, que toda facultad de obrar se ahoga en conjeturas...*». Y luego, cuando va surgiendo en él con más fuerza la ambición y nota las intenciones de Lady Macbeth: «*No debemos ir más lejos en este asunto. Acaba de colmarme de honores (Duncan) y he adquirido una reputación de oro para toda clase de gentes, que quisiera conservar en su esplendor, reciente como es todavía, en vez de encenegarla tan pronto*». Pero vemos como una vez lanzado, su valentía degenera en el coraje defensivo del animal perseguido, y las alucinaciones que lo acosan y lo arrastran hasta el asesinato de mujeres y niños, constituyen síntomas de una creciente psicosis paranoica, producida por la *inseguridad* que siente.

ARGENTINA) ESPACIO
TEATRO 2
CELCIT-TEATRO

COLOMBIA) ACTUEMOS

CUBA) CONJUNTO
TABLAS

CHILE) APUNTES DE TEATRO

ESPAÑA) ADE
EL PUBLICO
PRIMER ACTO
ENTREACTE

ESTADOS UNIDOS) DIÓGENES
GESTOS
LATIN AMERICAN THEATRE REVIEW

MEXICO) MÁSCARA
TRAMOYA

ESPACIO
EDITORIAL
DEL TEATRO
IBEROAMERICANO



El sentimiento de *seguridad* es un producto social. Está ligado a una motivación social. La vida social en que se ha desarrollado Macbeth, con los valores que ha creado y los condicionamientos que ha formado, le ha originado una serie de nuevas necesidades, las cuales han creado sus motivaciones que una vez incorporadas, le resultan de tan necesaria satisfacción como sus necesidades biológicas, por lo cual todo aquello que favorezca su satisfacción le será agradable, y lo que a ello se oponga creará conflictos y veremos cómo se debate entre dos emociones: MIEDO e IRA.

El miedo en *Macbeth*

En su proceso de desarrollo, el sentimiento del *miedo* ofrece diferentes fases, las cuales son modalidades observadas de modo independiente ante situaciones específicas. La *prudencia*: el sujeto ante algún signo que anticipa una posible peligrosidad, refuerza sus dispositivos de reacción y desarrolla una discreta inhibición cortical. Ejemplo de prudencia es cuando Macbeth dice aparte: «*Si el destino ha decretado que sea rey, ¡bien!, que el destino me corone, sin que tenga yo parte en ello*». La *cautela*: fase segunda del *miedo*; hace que el individuo repita sus reacciones de modo innecesario; puede disminuir su actividad y someterla a una previa vigilancia por temer a sus consecuencias. Ejemplo: Macbeth.- «*El príncipe de Cumberland! He aquí un obstáculo contra el cual debo caer de bruces, o tendré que saltar por encima, pues se interpone en mi camino. Estrellas, ocultad vuestros fulgores. Que no alumbre la luz mis negros y profundos deseos. Que los ojos se cierren ante la mano*». La *Alarma*: es una etapa en la que el *miedo* va apoderándose del sujeto; éste duda, vacila, realiza movimientos innecesarios al comenzar a liberarse los centros automáticos. Ejemplo: Cuando Lady Macbeth lo está incitando al crimen del rey, Macbeth le dice: «*Y si fracasamos?*». La *ansiedad*: es el resultado de una situación de conflicto en el que la energía emocional se libera creando una conducta de impaciencia y desasosiego. Es la entrada en el terreno ya patológico. En esta fase el sujeto pierde el control y lucha por reconquistarlo. Ejemplo: Macbeth acaba de cometer el crimen y le cuenta a Lady Macbeth cómo le pareció oír una voz que gritaba varias veces por los aposentos: «*y la voz siguió gritando: ¡No durmáis más! Glamis ha asesinado el sueño, y por tanto, Cawdor no dormirá más... ¡Macbeth no dormirá más!*». Y al quedar solo: «*¿Dónde llaman? ¿Qué me pasa que el ruido más leve me hiela de espanto? ¿Qué manos son éstas? ¡Ah... me arrancan los ojos!*». El *pánico*: es una etapa en la que el dominio del *miedo* es absoluto y todos los reflejos se liberan y el sujeto es presa de una gran excitación. Ejemplo: Durante el banquete que ofrece Macbeth en su palacio se espanta ante el espectro de Banquo a quien ya ha mandado a matar y grita ante sus invitados: «*Atrás, y apártate de mi presencia! ¡Que la tierra te esconda! ¡Tus huesos carecen de tuétano! ¡Helada está su sangre! No tienes poder de visión en esos ojos con que deslumbras!...*». El *terror*: la última fase; el su-

jeto es víctima indefensa del *miedo*, ha retornado a una actitud de inhibición total. No reacciona a nada y llega hasta a perder la conciencia. Ejemplo: Macbeth después de creer ver el espectro de Banquo queda en un estado casi delirante, creado por la alteración emocional, por lo cual sufre porque cree que es perseguido o le quieren hacer daño y se aterroriza, aunque no llega a perder la conciencia.

Simultáneamente se desarrolla en Macbeth otra modalidad emocional opuesta al *miedo*, que es la *ira*. Macbeth se siente capaz de actuar, pero aún no se encuentra en pleno dominio de la situación, se ve compelido a atacar y tratar de destruir todo aquello que siente peligroso.

La ira en *Macbeth*

Se sostiene que la *ira* o agresividad es una respuesta a la frustración y aunque la expresión de hostilidad no actúa siempre como catarsis, se considera que múltiples elementos integran en conjunto la tesis frustración=agresividad. La emoción de *ira* es más lenta en su desarrollo y en la aparición de sus efectos secundarios, pero es más prolongada y persistente, perdurando una vez superada la situación frustratoria que le dio origen. La fase de la *firmeza*, donde el sujeto adopta una actitud opositora. Macbeth a pesar del *miedo*, defiende su objetivo. Luego en la *indignación*, que es una fase más avanzada en la que el individuo hace más consciente su vulnerada integridad y adopta una actitud preparatoria a la lucha, vemos a Macbeth diciendo: «*Combatiré hasta que la carne se desprenda de mis huesos! ¡Dame mi armadura!... ¡Que aborquen a los que hablen de miedo!... ¡Dame mi armadura!*». La *rebelión*: esta fase significa ya la integración de las energías emocionales contra la acción vulnerante del medio. En la fase agresiva alcanza su pleno desarrollo de modo activo, orientando sus fuerzas a la destrucción del objeto provocados. Macbeth espera el ataque en sus enemigos en su castillo de Dunsinane: «*Casi he olvidado el sabor del miedo!... ¡Y ahora un bosque viene hacia Dunsinane!... ¡A las armas!*». La *rabia*: Aquí los impulsos agresivos se ofrecen de modo desorganizado y al alcanzar una difusión generalizada, hacen presa al Yo de sus descargas y adquiere el dominio de la conciencia y conducta del sujeto. Macbeth.- «*Me han amarrado a un poste. No puedo huir; pero, como un oso, debo hacer frente a la embestida. ¿Dónde está el que no ha sido dado a luz por mujer? A uno semejante es al que debo temer, o a ninguno*». La *furia*: Es la descomposición total de la organización neuromuscular y el sujeto es víctima de una verdadera explosión cinética. Macbeth se enfrenta a Macduff: «*Aunque el bosque de Birman haya venido a Dunsinane y tú me hagas frente no habiendo sido dado a luz por mujer, intentaré, sin embargo, lo último. Ante mi cuerpo extendiendo mi escudo guerrero. ¡Golpea, pues, Macduff, y maldito quien grite el primero: ¡Tente, basta!*».

Podemos añadir que las apariciones, espectros, etc. y otros elementos sobrenaturales que percibe Macbeth son producto de un nivel crepuscular, de modo tal que producen una interpretación fantástica y contradictoria. Es propio este nivel de los

estados «en despierto»; el sujeto no ha alcanzado su total estado de vigilia y por ello produce una impresión angustiosa. Por el contrario, Lady Macbeth es presa de la *pasión*, que es una modalidad más rica en matices y de carácter intenso, que puede producir el genio o conducir a las fronteras de la anormalidad, siendo característico su persistencia y poder absorbente, capaz de dominar la vida psíquica. Por esto Lady Macbeth pierde la razón y llega a caer en el nivel oniroide, que es el producto del predominio de determinados pensamientos y sentimientos que mantienen absorto y fascinado al sujeto, quien de ese modo, vive en el denominado mundo autista que lo domina y hace que aún los elementos que provengan del mundo real, queden incorporados a su mundo autista. Lady Macbeth: «*El barón de Fife tenía una esposa! ¿Dónde está ahora? ¿Cómo! ¿No he de poder ver limpias estas manos? ¡No más, dueño mío; no más de esto; todo lo echáis a perder con esos sobresaltos!*».

Proceso consciente y no consciente en *Macbeth*

El proceso cognoscitivo (percepción y pensamiento) es el de mayor importancia en los estados de conciencia; en cambio, el proceso afectivo (emociones y sentimientos) lo es de los que no son conscientes. Los límites entre lo consciente y lo inconsciente son muy variables y cambiantes, de ahí que podamos observar, analizando psicológicamente a Macbeth, cómo sus imágenes e ideas, emociones y sentimientos, actos y gestos, tienen en unos momentos una franca y consciente motivación y objetivo, y en otros momentos, por el contrario, se producen con total carencia de conocimiento de su motivación y objetivo.

Hay que destacar que la conciencia en todo ser, en este caso en Macbeth, está influida de modo particular por la realidad social. Es la expresión psicológica del conocimiento del mundo. Es la resultante de la relación sujeto-objeto en su plano gnoseológico. Se ha dicho que la conciencia tiene un origen social y vemos esto claramente en el contenido de la conciencia de Macbeth, el cual está determinado por los modos y realidad de su medio social.

Puede decirse que *Macbeth* es una tragedia sinfónicamente construida. Está compuesta de un principio de contrastes más violento y sistemático que ninguna otra de las obras de Shakespeare. Los personajes en general se mueven al borde de un abismo; es una lucha constante entre la vida y la muerte. La acción se manifiesta furiosa y seguida de una reacción terrible. Es una mezcla de exageraciones violentas, una guerra de naturalezas contrarias, de fuerzas en pugna que se destruyen una a la otra. Nada hay que no llegue a un desenlace violento, o no proceda de iniciaciones violentas. Las transiciones del triunfo al abatimiento, del exceso del terror al descanso de la muerte, son bruscas y embargadoras. Toda pasión acarrea la pasión contraria y parece que hasta los pensamientos se tropiezan y chocan en la oscuridad. La tragedia entera es un caos de cosas extrañas y criminales, en el que el suelo tiembla bajo nuestros pies.

¿Gestores o directores?

Por Manu Aguilar

En varias ocasiones y por distintos motivos he estado tentado de contestar a algunos artículos publicados en vuestra revista con el sincero deseo de intentar ofrecer una visión complementaria de lo expresado en ellos. Son disculpas vanas (el tiempo disponible, la dejadez, la inutilidad del gesto y el esfuerzo...) que han hecho posponer mi intención, pero, ahora, impelido por las opiniones afirmadas por mi buen amigo Pedro Alvarez-Ossorio (en el artículo titulado *Los duros de chocolate*, Revista ADE 31-32, septiembre 93, páginas 106 y 108), me obligo a responderlas.

Vaya por delante mi felicitación, no sólo por toda la trayectoria de la revista, sino, de modo especial, por ese último número, del cual he recomendado su lectura, su estudio y análisis. Aunque eche en falta algunas otras opiniones, las de la «otra parte», con sus voces y sus firmas, que nos darían referencia escrita de algunas miserias intelectuales y teóricas, las cuales, además, suelen esconder otro tipo de miserias más graves.

Pero vayamos a la cuestión de mis pesares. Pedro Alvarez-Ossorio, en los párrafos octavo y noveno del mencionado artículo, además del retintín despectivo del entrecuillado para el vocablo Gestores, viene a sugerir y a afirmar —lo hace de las dos maneras— que estos denominados gestores han sido y son los suplantadores de los directores de escena, y, por tanto, culpables de los «macroproyectos faraónicos»... «halagadores de los políticos de turno». Espero encontrarme, a título particular, entre las «honrosas excepciones» que él mismo señala cautelosamente, pero, aún así, estimo que ha fallado totalmente en la diana y, de modo muy concreto, porque ha introducido al famoso 92 por medio.

Entendámonos. Hay que distinguir claramente entre gestores (culturales, teatrales, etc.) con carácter político, nombrados o elegidos, con su capacidad y responsabilidad para tomar decisiones: esos que van desde cualquier concejal o diputado hasta el grado de consejero, director general, etc. y etc. Por otro lado, los gestores prácticos, «puros», contratados para hacer una gestión escénica específica. Ya he escrito en varias ocasiones y lo he dicho en público y en privado muchas veces más, con desastrosos resultados para mí mismo, lo que parecen los primeros cuando realmente intervienen —como es su obligación, en ámbitos políticos, de gestión o administrativos— en el campo de los proyectos creativos. Sencillamente y porque no vale la pena extenderse en ello: un habitual horror, salvando también a las «honrosas ex-

cepciones». Y no entraré en esta ocasión a analizar intervenciones de los segundos, que serán —al igual que, por ejemplo, los directores de escena— sencillamente buenos (es decir: creativos, dominadores de su compleja técnica, capaces de una expresión poética propia, etc.), o sencillamente malos (competidores desleales de los guardias de tráfico, vacuos, grandilocuentes, etc.).

Pero donde Pedro Alvarez-Ossorio no sólo mezcla las churras con las merinas, sino que parece confundir el culo con las témporas, es cuando ya mezcla todo el monipodio del 92 y parece ser que el bosque —fragoso, difuso, abstruso, confuso...— no le deja ver los árboles, o, tal vez, algún árbol cercano a su visión, no le deja ver el bosque. Y, además, se la coge con papel de fumar —Abadíe, el mejor— y, acaso, en ese acto de cortesía o de educación que es conveniente dejar de una vez por todas como coartada, no menciona, ni con nombres ni con apellidos, a ninguno de los casos «noventaidosescos».

Veamos, veamos. Que yo sepa, el 92 tuvo tres acontecimientos: Juegos Olímpico, Expo y Madrid Cultural. En los Olímpicos, dos realizaciones «faraónicas»: apertura y cierre de los Juegos, con las responsabilidades respectivas para dos colectivos creativos (La Fura dels Baus y Els Comediants). Antes de seguir, es recomendable decir que en ningún caso deseo definir mi opinión sobre la maldad o la bondad de éstas u otras realizaciones. Y sigo.

Madrid Capital Cultural. El proyecto teatral «faraónico» más significativo fue el espectáculo de la Plaza Mayor, bajo la responsabilidad de la Compañía Nacional de Teatro Clásico y de Miguel Narros. Conviene repetir, por si acaso, con Jardiel: insisto también en mi profundo respeto —y aún mi admiración— por algunas entidades y personas identificadas por su capacidad creativa en la escena. Y sigo.

Expo 92. Tres realizaciones: uno, el del Teatro Central, al que me referiré más tarde; dos, la Cabalgata, con responsabilidad creativa y empresarial de Joan Font; tres, no muy «faraónico», la Muestra de Teatro Español, bajo la responsabilidad seleccionadora de Adolfo Marsillach. Y no dejemos a un lado la grandiosa asesoría de ese creativo —sin lugar a dudas— director de escena italiano, quien, aunque sólo fuera por la famosa oferta del millón (pregunten, pregunten) merecería parangonarse con los mejores piratas del Mediterráneo de otras y actuales épocas.

¿Está claro? Pues aún hay más. Que yo sepa y por si en ellos se ha hecho o se sigue haciendo «faraonismo», en casi todos y

principales núcleos de producción teatral, en tiempo pasado y actual, los responsables, para bien o para mal, han sido o son: Adolfo Marsillach, Nuria Espert, José Luis Gómez y José Carlos Plaza (Centro Dramático Nacional); Guillermo Heras (Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas); Herman Bonnin y Domènec Reixach (Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya); Antonio Díaz Zamora y Toni Tordera (Centre Dramatic de la Generalitat de Valencia); mejor sin mencionarlos (Centro Dramático de Extremadura); Josep María Flotats (Companyia Flotats); varios, todos directores/as de escena (Centro Dramático Galego); Roberto Quintana, actor (Centro Andaluz de Teatro); José Luis Gómez, Miguel Narros y Gustavo Pérez Puig, con sus evidentes diferencias (Teatro Español, de Madrid).

Y si no se quiere una taza, taza y media. En los actuales teatros públicos de carácter municipal, prioritariamente dedicados a la exhibición, pero que han comenzado a producir-crear montajes teatrales: Luis Iturri (Teatro Arriaga, de Bilbao); José Luis Castro (Lope de Vega de Sevilla); Román Calleja (Palacio de Festivales, de Santander); José Hervás, actor (Teatro Romea, de Murcia)... Y no nos olvidemos del propio Pedro Alvarez-Ossorio, director de escena, que dirige durante un tiempo el Departamento —o como se llamase— de Producción del mismísimo Centro Andaluz de Teatro. Y si alguno se me olvida, que me perdone, pero es prácticamente seguro que es o ha sido director de escena.

Una vez más conviene repetir —«para los actores, para el público, para los críticos»— que con bastantes de los mencionados no sólo me une una buena amistad, que he colaborado con otros o con los mismos, unido a ellos en similar sentido crítico frente al intervencionismo de los gestores políticos —aquí sí con comillas— y que, como gestor teatral y como espectador, les debo, como a tantos otros no mencionados, el que nos hayan ofrecido espléndidos momentos de emoción estética.

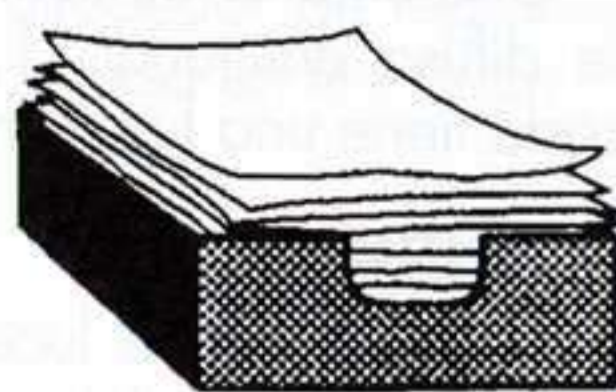
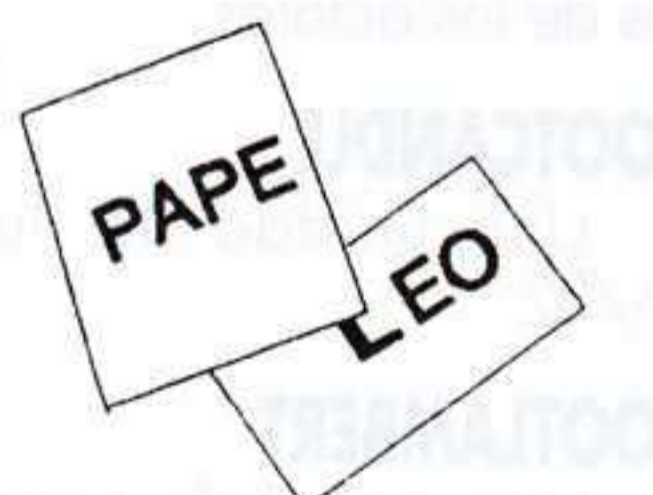
Pero seamos serios y no confundamos a otros o a nosotros mismos. Si Pedro Alvarez-Ossorio no menciona a los directores de escena con responsabilidades en el ámbito de gestión, y, siguiendo la máxima no cumplida del periodismo inglés —«perro no come perro»—, tampoco voy a mencionar, aunque no comparta nada con ellos, a los del ámbito de gestión práctica que me parezca que lo hayan hecho o lo estén haciendo mal. Hay casos descollantes, recién pasados y actualísimos, de no haber sabido o querido, como bisagras entre el poder político y los creadores escénicos, optar

con todas sus consecuencias por estos últimos frente —ahora sí— los criterios faraónicos, coyunturalistas, publicitarios, paranoicos, precarios, megalómanos, interesados... (póngase los adjetivos a placer) de los temporales responsables políticos trufados de gestores. Solo mencionaré, recogiendo una referencia anterior, a dos gestores escénicos que me parece que lo han hecho muy bien, aunque comparta o no sus criterios y actos: José Antonio Campos, en su etapa como Sobreintendente del Teatro Nacional de la Zarzuela, y Manuel Llanes, como programador del Festival Internacional de Teatro de Granada y como director del Teatro Central, ejercicio este último realizado, curiosamente, durante los fastos sevillanos del innombrable 92.

Pedro Alvarez-Ossorio sabe o debería saber que los problemas de la gestión escénica no están ahí. Hace ya varios años escribí en la revista *El Público* que el dilema entre optar por un creador o un gestor en la dirección de un edificio teatral o de un núcleo de producción escénica es absolutamente falso. Sea una sola persona o un núcleo directivo, lo que hace falta es que tanto uno/a como otros/as conozcan, sepan y estén dispuestos a aplicar tanto sus talentos —o los de otros— creativos como los conocimientos y la capacidad de gestión de los recursos disponibles no en función propia sino de los públicos; en fin, de los ciudadanos. La cuestión —es harto sabido— no está ahí, sino en que la mayoría de los directivos de los ámbitos escénicos (producción-creación y/o exhibición) son obligadamente «irresponsables» por una sencilla razón: desde el amparo e intervención institucional no se les permite ejercer su plena responsabilidad, proporcionándoles estructuras jurídicas, personales, materiales, económicas y administrativas que no se adecúan a la dinámica general y particular del mundo de la escena.

Cuando esto llegue —y habrá de llegar forzado por la propia realidad— es cuando podremos optar por una especialidad u otra, obligatoriamente contenedora de su complemento, pero, hoy por hoy —no nos engañemos— en las estructuras existentes, la responsabilidad limitada está mayoritariamente ladeada en los directores de escena.

"Hymmy Tikkaiden Juurella", de Irina Krohn-Henry Miller. Dirección: Timo Linna-salo. (1992). (Finlandia).



GESTION

☎ 526.54.12
Sta. Ursula, 11-bis

Empresa dedicada a la gestión y formalización de todo tipo de documento relacionado con :



Teatro



Cine



TV



Danza



Música

DICCIONARIO TECNICO

(II)

LISTADO DE VOCABLOS UTILIZADOS INTERNACIONALMENTE EN ESCRITOS PROFESIONALES SOBRE ILUMINACION EN TEATRO, CINE, TELEVISION

EDGET EFFECT

Efecto filo

EFFECTS PROJECTOR (proyector de efectos) (también máquina de efectos)

Un proyector escénico, a menudo involucrando múltiples diapositivas y/o movimientos.

EFFICACY (eficacia)

La eficacia de una fuente luminosa convirtiendo energía eléctrica (vatios) en flujo luminoso (lúmenes) expresado en lúmenes por watio (LPW). En el pasado este concepto fue llamado eficiencia luminosa. Ver también LUMENES POR WATIO.

EFFICIENCY (eficiencia)

Eficiencia de haz, eficiencia de campo, eficiencia de foco, etc.

ELECTRICIAN (eléctrico)

La persona responsable para la ejecución de la iluminación de la producción.

ELLIPSOIDAL SPOTLIGHT (foco elipsoidal)

Un foco protegiendo una lámpara, un reflector elipsoidal, un aparato de encuadre y una lente simple o compuesta, junto con provisiones para acomodar un porta gobos y el gobo.

EPISCOPE (episcopia)

Un término europeo para un proyector opaco. Ver también OPAQUE PROJECTOR.

EXPOSURE INDEX

Ver FILM SPEED.

EYE-LIGHT

Iluminación para producir reflejo espectacular de los ojos (y los dientes) sin añadir un incremento significativo de luz en el sujeto.

FADE IN

La subida gradual de la luz.

FADE OUT

La reducción gradual de la luz.

FADER

Un término a veces aplicado a dimmers master controlando muchos circuitos de dimmers.

FAY LIGHT

Un foco que usa lámparas parabólicas, reflectores con una cobertura dicróica para producir iluminación luz día.

FIELD ANGLE (ángulo de campo)

Aquellos puntos de la curva de candlepower donde el candlepower es el 10% de su máximo y define el campo focal.

FILL LIGHT (luz de rellano)

Iluminación suplementaria para reducir sombra o gama de contraste.

FILL CHAIN

Una cámara de televisión diseñada para aceptar imágenes proyectadas de varios formatos de diapositivas de cine para su paso al sistema de televisión.

FILM SPEED

Una medida de la sensibilidad de la película a la luz, generalmente en términos numéricos de ASA. Películas más sensibles (rápidas).

FIVE K

Un foco Fresnel de 5.000 W.

FIVER

Un foco Fresnel de 5.000 W.

FIXTURE

El nombre aplicado a los focos.

FLAG

Material opaco posicionado delante de una fuente luminosa para producir sombra en el área iluminada. Ver GOBO.

FLIPPER

Ver BARN DOOR.

FLOOD

El ajuste de un foco normalmente a través del movimiento más cerca de la lámpara a la lente; esto engrandece el diámetro del haz de luz emitido. El campo más ancho de iluminación de un foco.

FLOODLIGHT

Un foco compuesto por una sola lámpara y un reflector con espacio fijo; generalmente, el reflector tiene un acabado difuso.

FLUORESCENCIA

La propiedad de algunas sustancias para absorber energía ultra-violeta y emisor de luz visible de varios colores. Ver también ULTRA-VIOLETA.

FLUX

Una medida de la cantidad de luz. La unidad es el lumen.

FLY

Levantar decorados o equipos por encima del escenario (y normalmente fuera de vista) a través de líneas de la parrilla.

f-NUMBER (también f-STOP)

Medida de capacidad de transmisión de luz de una cámara o lente de proyección. También llamado así cuando se refiere a la velocidad de una lente o a la apertura de la misma. Según se incrementa el valor numérico, se transmite menos luz por la lente.

FOCAL LENGTH (longitud focal)

La distancia entre un punto particular de una lente o reflector y el punto focal. Para lentes simples en instrumentos de iluminación normalmente es adecuado medir esta distancia desde el centro de la lente.

FOCAL POINT (punto focal)

La región pequeña donde una lente o reflector concentra todos sus rayos recibidos de una fuente de luz distante.

FOCUS (enfoque)

Ajuste óptico para la realización de una toma. También es utilizado como un verbo para indicar el ajuste de un foco.

FOH SPOTS

Batería de focos montados en el auditorium o partes delanteras del teatro. Ver BEAM LIGHT, RAIL LIGHT, BALCONY SPOTLIGHT.

FOLLOW SPOT (foco de seguimiento)

Un foco de alta potencia con haz estrecho para distancias largas (100 a 300') generalmente con iris, barndoors, boom de color y otros controles. Está diseñado para operación manual para seguir los movimientos de los actores.

FOOTCANDLE

Una unidad de iluminación. 1 fc = lm/ft².

FOOTLAMBERT

Una unidad de iluminación. Una superficie difusa emitiendo 1 lumen por pie cuadrado tiene una luminancia de 1 fl.

FOOTLIGHTS

Una banda de luces montadas al nivel del suelo delante del escenario.

FRESNEL SPOT (lente Fresnel)

Un foco conteniendo una lámpara y una lente Fresnel, con o sin reflector, que tiene un filo de haz suave. Los ángulos de haz y

campo se pueden variar cambiando el espacio entre la lámpara y la lente.

FRESNEL LENS

Una lente que actúa de forma similar a una lente plano-convexa pero es más delgada y ligera debido a escaloncitos en el lado convexo. A menudo el lado plano tiene una superficie irregular para suavizar haces de luz, difuminando ligeramente la luz.

FRINGE LEGTH

Ver BACK LIGHT.

FRONT LIGHTING

Iluminación desde la dirección general del espectador.

FROST (escarcha)

Difuminación de la luz.

FUNNEL (también HIGH HAT, SNOOT, TOP HAT)

Tubos metálicos de varios tamaños que pueden montarse en la parte frontal de los focos para controlar escapes de luz. En ciertos instrumentos de funnel puede utilizarse para reducir el tamaño de haz.

GAFFER

El eje eléctrico en términos cinematográficos.

GANG

La conexión de más de un instrumento a un circuito del escenario.

GEL

Ver COLOR MEDIA.

GENERAL ILLUMINATION

Iluminación diseminada por áreas grandes con floods o strips.

GHOST

Ver PHANTOM.

GOBO

En el teatro, un patrón de metal cortado del tamaño necesario para aplicarse a la apertura de un foco reflector elipsoidal. En el cine es una bandera, normalmente opaca, que se puede hacer de material difusor.

GLOBE

Una lámpara incandescente.

GROUND ROW

Bandas de iluminación hacia arriba desde la base de un ciclorama.

HAIR LIGHT

Ver BACK LIGHT.

HALF SCRIM

Ver SCRIM.

HALO

La aureola negra alrededor de regiones de brillo excesivo y viceversa en televisión.

HALO LIGHT

Ver BLACK LIGHT.

HARD GLASS HALOGEN LAMP (Lámpara halógena de vidrio duro)

Una lámpara tungsteno-halógena de vidrio duro en vez de cuarzo. Debido a las técnicas de fabricación de vidrio duro, estas

lámparas generalmente son de costo más bajo que lámpara de cuarzo y tendrán casi la misma función. Son limitadas a bajo wattaje y bajo voltaje.

HARD LIGHT

Una luz que produce sombras altamente definidas.

HEAT FILTER

Un filtro que transmite luz absorbiéndola o reflejándola el infrarrojo para reducir el calor del haz de luz.

HERTZ (Hz)

Una unidad de frecuencia, ciclos por segundo.

HID LAMPS

Lámparas de descarga de alta densidad, lámparas generales de mercurio, metal halide y tipos de sodio alta presión.

HIGH HAT

Ver FUNNEL.

HIGH KEY LIGHTING

Tipo de iluminación que pretende establecer en una escena varios niveles de luz comprendidos entre claros y oscuros. Iluminación intensa y uniforme. En películas cinematográficas, iluminación de alto nivel acentuada con contrastes fuertes (sombras profundas y oscuras con poco o nada de gris).

HOT FRONT

Un panel eléctrico con corriente.

HOT MIRROR

Una superficie con cobertura dicróica que transmite luz pero refleja infrarrojo para que el haz transmitido contenga menos calor.

HOUSE ELECTRICIAN (eléctrico de la casa)

El eléctrico empleado por el establecimiento para el control de la iluminación del público y de la actuación, también el equipo eléctrico.

HOUSE BOARD

Un panel de control fijo que suministra el equipo permanente del teatro o local.

HOUSE LIGHTS (iluminación de la casa)

Un sistema general de iluminación permanentemente instalado en el área del público de un teatro o estudio que suministra iluminación suficiente para movimiento seguro en el área.

HUE (tono)

El aspecto de color, rojo, naranja, amarillo, verde, azul, violeta, magenta, etc. sin tener en cuenta otros aspectos como el brillo y la saturación.

ILLUMINATION (Iluminación)

General: el sinónimo de iluminación. Específica: la cantidad de luz (flux) por unidad de superficie. La unidad es o bien el foot-candle o bien el lumen por pie cuadrado.

IMAGE RETENTION (retención de imagen)

Un fenómeno de Videocon que también puede llamarse sticking, trailing, lagging, etc. Ocurre con la moción rápida del actor o la cámara y es especialmente notable a niveles bajos de iluminación.

INKY

Un foco pequeño Fresnel con un diámetro de lente de 1,5 a 3". También cualquier foco incandescente.

INSTRUMENT (instrumento)

Un hombre aplicado a los típicos focos de teatro.

INTENSITY (Intensidad)

Una medida de "fuerza" de una fuente luminosa en una dirección particular. La intensidad es independiente de la distancia desde la fuente. La unidad es la candela. Ver también CANDLEPOWER.

INTENSITY DISTRIBUTION (intensidad de distribución)

Un gráfico o diagrama que describe cómo la intensidad de una fuente varía con la dirección.

INTERLOCK

Un mecanismo para la interconexión temporal de varios demmers. Un aparato de seguridad eléctrico que quita la energía del equipo cuando sus tapas están abiertas.

INTERNAL REFLECTOR (reflector interno)

Un reflector enfocable (normalmente parabólico o elíptico) dentro de una lámpara. Ver también PROXIMITY REFLECTOR.

INVERSE SQUARE LAW (ley cuadrada inversa)

Ecuación indicadora de la intensidad de iluminación de una fuente de luz a una distancia determinada.

IRIS

Un grupo de láminas delgadas que forman un área opaca con una apertura circular en el centro; el tamaño del círculo es ajustable. Como un ejemplo de su aplicación un diafragma de iris es comúnmente utilizado en focos de seguimiento para variar el tamaño del haz.

JUNIOR

Ver DEUCE.

KELVIN

Una escala de temperatura donde cada grado es de la misma dimensión que un grado centígrado pero que tiene su cero a 273°, e.g. 273°C = 0°K, 0°K = 273°C = 373°K. Esta es la unidad de temperatura usada para designar la temperatura de color de una fuente luminosa.

KEY LIGHT (Luz llave)

La principal fuente de luz que establece el carácter del actor junto con el ambiente de la escena.

KEYSTONING

La forma de distorsión de una imagen proyectada que sucede cuando el proyector no es dirigido perpendicularmente a la pantalla.

KICKER

Una luz lateral o de fondo situada a altura conveniente y utilizada para perfilar caras. Un instrumento usado para dar puntos de luz adicionales o acentuar un sujeto.

KLIEG LIGHT

Un foco de arco de carbón de alta intensidad, usado principalmente en la industria del Cine.

CARLO GOLDONI: *El retorno del veraneo. Don Juan Tenorio.* Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1993. (Serie Literatura Dramática, nº 28).

Tras la publicación de las dos primeras comedias de la Trilogía del veraneo (*Los desvaríos del veraneo. Las aventuras del veraneo*, nº 27 de la misma colección), la ADE completa con *El retorno del veraneo*, esta «comedia en nueve actos», como la calificó su autor, y que representa una de las mayores empresas teatrales que emprendió Goldoni en su dilatada carrera teatral.

El retorno del veraneo nos muestra el esperado y a la vez sorprendente desenlace de las tramas urdidas en las comedias anteriores. Leonardo, Vittoria, Filippo y Giacinta, Ferdinando y Guglielmo vuelven a Livorno después de su desastrosa estancia en Montenero. La cruda realidad les espera en la ciudad, en forma de ruina económica para el derrochador Leonardo y de compromisos matrimoniales no deseados para las parejas Leonardo-Giacinta y Guglielmo-Vittoria. Todo se resolverá en un «final infeliz» que rom-

pe, no sólo con las tradiciones de la comedia, sino con el optimismo típico de Goldoni, que en esta obra, una de las últimas escritas en Venecia, está ya mostrando un claro desencanto con respecto a su ciudad y a la clase social que siempre defendió, la burguesía de mercaderes y pequeños hombres de empresa.

La Trilogía del veraneo, gracias a esta visión crítica y a la amplitud de sus nueve actos, permite a su autor profundizar en la psicología de sus personajes de una manera mucho más minuciosa que en sus obras anteriores, ofreciéndonos un retrato personal y social de sus protagonistas que tiene pocos antecedentes y prelude el teatro moderno.

El tomo se completa con una auténtica curiosidad para el lector español: *Don Juan Tenorio, o el disoluto*, la versión que hizo Goldoni del mito creado por Tirso de Molina, que él atribuye erróneamente a Calderón de la Barca. Es ésta una tragicomedia de juventud, muy lejos aún de la madurez y la sabiduría de la Trilogía, pero no deja de tener puntos de interés. Como hombre de la Ilustración, Goldoni no podía aceptar toda la carga milagrosa y sobrenatural que llevaba consigo el Don Juan de Tirso, que ha sido, sin embargo, lo que más ha atraído a los autores teatrales que ha tratado el tema antes de nuestro siglo. No hay, por tanto, en la obra goldoniana, ni festín de piedra, ni estatua del Comendador que arrastre al burlador a los infiernos. Este truculento efecto está sustituido por un rayo providencial que fulmina al disoluto, dejando la duda sobre si será un hecho casual o efecto de la venganza divina.

Don Juan es, como indica el título, un disoluto, pero no llega a ser un seductor, por-

que la galería de mujeres que aparecen a su alrededor (Doña Ana, Doña Isabel, Elisa) están deseando ser seducidas, y tienen un papel mucho más activo que los personajes masculinos, incluido Don Juan, con lo que el personaje queda bastante desdibujado frente a las vigorosas figuras de mujeres, típicas del teatro goldoniano.

La tragicomedia, escrita en verso, ha sido traducida en endecasílabos blancos por Jorge Urrutia y Leopoldo de Luis, lo que da la versión un aire de comedia clásica perfectamente adecuado a la obra y su tiempo.

El libro, segundo de los que la ADE dedica a la obra de Goldoni, es, por todo ello, una obra del máximo interés. Un regalo para los lectores españoles de teatro (si los hubiera).

Fernando Doménech

G. E. Lessing, *Dramaturgia de Hamburgo.* Traducción de Feliu Formosa. Introducción de Paolo Chiarini traducida por Luigia Perotto. Publicaciones A.D.E., serie «Teoría y práctica del teatro», nº 5. Madrid, 1993.

«Totus mundus agit histrionem»

Con seis años de retraso respecto a nuestros colegas catalanes y con 224 respecto a la primera edición de la obra llega a nuestras manos un libro clave de la historia del Teatro y sin lugar a dudas el más importante libro de teoría teatral escrito en el siglo de las luces.

Nos resultan frecuentes las ocasiones en que este libro nos ha sido citado sin poder acudir a él, a no ser que fuera en su edición catalana, y como nos extrañaba oír hablar de dramaturgias y dramaturgistas sin saber como era posible acceder a su «acta de nacimiento»; por fin gracias a la labor de la A.D.E. y de su director de publicaciones vemos, al igual que él confiesa en el breve pero sustancioso preámbulo que acompaña a la obra, cumplido un deseo «antiguo y pertinaz».

La obra ha sido traducida, al igual que la publicación del Institut del Teatre de Barcelona, por Feliu Formosa que habida cuenta de su experiencia en la obra capital de Lessing realiza una ejemplar labor. En iguales términos es elogiable la idea de reproducir traducida la introducción de Paolo Chiarini a la segunda edición italiana de la obra llevada a cabo en 1975. La introducción, servida limpiamente por Luigia Perotto, se hace imprescindible a la hora de encuadrar y adentrarnos en la *Dramaturgia*.

En la introducción se repasan cuestiones todavía candentes, como la ausencia de definición convincente de lo que es la *Hamburgische Dramaturgie*, la oscilación entre «teatro» y «espectáculo», la relación entre el teatro y la literatura. Sin apenas percibirlo se nos sitúa en el contexto teatral dieciochesco y se nos da un ameno repaso a los antecedentes teóricos de Lessing: Gottsched y Konrad Ekhof, por ejemplo, y su relación con teóricos clásicos, como es el caso de





"Il teatro comico", de C. Goldoni. Dirección: Maurizio Scaparro. (Vicenza, 1993). (Foto: Flavio Bonacci-Valeria Moriconi).

Aristóteles o con la obra de autores como Shakespeare, entre los que establece una teoría que veremos desarrollada luego en la obra como las referentes a la interpretación actoral:

«Las reinas de la realidad pueden hablar, con toda la rebuscada afectación que quieran, las reinas creadas por la fantasía del poeta deben hablar de manera natural».

Así hasta llegar al origen del libro expresado diáfano por su propio autor: «Nosotros tenemos actores, pero no un arte

dramático. Si antaño existió, ahora ya no lo tenemos; se ha ido perdiendo; y es preciso volverlo a crear». Para ello a lo largo de la obra da su opinión sobre los distintos géneros teatrales, en una especie de diario de trabajo, en forma de comentarios y notas va plasmando desde el 1 de mayo de 1767 al 19 de abril de 1768 toda su teoría sobre autores, actores, críticos, formas de entender el trabajo teatral. Y lo que destaca, a mi parecer, con enormidad el descubrimiento de la obra y la poética de Shakespeare.

A lo largo de casi un año hilvana consejos, resultados prácticos y anécdotas múltiples, las cuales sorprenden por su vigencia:

«En otra tragedia que era todavía peor y en la que uno de los dos

protagonistas moría lleno de salud, un espectador preguntó a su vecino: "Pero éste, ¿de qué muere? ¿De qué? ¡Del quinto acto!".

Así se habla de la conveniencia de mantener en repertorio ciertas obras mediocres «porque en ellas hay algunos papeles excelentes, en los cuales este o aquel actor puede desplegar todas sus capacidades». Como vemos en estas breves referencias, Lessing repasa todo el conjunto de personas y elementos que construyen el hecho teatral, unas veces para elogiar, otras para criticar, la más para aconsejar. Así dice al público:

«Que venga, pues, que mire y escuche, que examine y juzgue: su

Suscripción a la Revista ADE

D.
 DIRECCION
 CIUDAD
 TELEFONO
 C. P. PAIS

SUSCRIPCION PARA ESPAÑA Y LATINOAMERICA

- 5 números (2.000 pts. - 22 \$)
- 10 números (4.000 pts. - 42 \$)

RESTO DEL MUNDO

- 5 números (25 \$)
- 10 números (47 \$)

FORMA DE PAGO

- Talón nominal
- Giro Postal

A partir del número

palabra siempre será tenida en su justa consideración, su opinión siempre será acogida con respeto».

Acompaña a la cuidada edición una completa bibliografía «De y Sobre» Lessing. Al recorrerla avergüenza la ausencia de estudios españoles sobre la obra, un país donde tanto abunda el adaptador, el versionista, el dramaturgista y poco el estudioso, el investigador. Pero quizá ahora, a raíz de esta publicación vean la luz estudios y los directores, dramaturgos y poetas se decidan a plasmar sus experiencias, siempre la mejor escuela bien por los aciertos o por los errores. Es probable que, como dice el autor de la *Dramaturgia de Hamburgo*, «Lo que no vemos crecer, hallamos que ha crecido al cabo de algún tiempo. El que va despacio, mientras no pierda de vista su objetivo, avanzará siempre más deprisa que el que avanza sin objetivo». Así sea para nuestra A.D.E., junto a la más ferviente felicitación por llevar a cabo la edición de esta obra con la cual consolida sus colecciones de teatro como las más importantes en el panorama español actual.

Manuel Lagos Gismero

Nieva de la Paz, Pilar.- AUTORAS DRAMATICAS ESPAÑOLAS ENTRE 1918 Y 1936. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid 1993. 407 pág.

Pilar Nieva de la Paz realiza un interesante trabajo de análisis acerca de las autoras teatrales del periodo de la preguerra civil española, recuperando así toda una información sobre textos, estrenos, y publicación de obras, que había sido olvidada por los numerosos estudios que posteriormente se han realizado sobre esta época.

La investigación está dividida en varios apartados dejando muchos interrogantes abiertos que podrían ser futuros trabajos de análisis.

Primeramente comienza enmarcando la situación social de la mujer durante este pe-

riodo, que tanto va a influir en la postura ideológica, política y moral que se refleja en los textos escritos en esta época. Por estos años se estaba produciendo una tímida, pero muy polémica, apertura en algunos de los campos que habían estado hasta entonces vetados para la mujer: educación, incorporación al trabajo, a la universidad, a la política, etc. Tanto la defensa de estos derechos como su más recalcitrante ataque, - esta última postura conservadora seguía considerando exclusivamente a la mujer como madre y esposa-, fueron los temas más tratados por las autoras que escribieron durante estos años. Sin embargo, según Pilar Nieva, el balance final de todas estas obras "se inclina hacia el conservadurismo" y afirma que la mayoría de ellas manifiestan una indefinición ideológica fruto de los profundos cambios que significaba la igualdad de la mujer.

En segundo lugar realiza una cuidadosa clasificación según al género al que pertenecen, que va desde la tragedia hasta el sainete que con Pilar Millán Astray fue el que más éxito tuvo y más se estrenó. Pero indudablemente es en el género dramático en el que se inscriben las obras más innovadoras e interesantes. Entre las autoras que cultivaron este género, encontramos a Halma Angélico o María Teresa León. Muchas de ellas participaron en movimientos que propugnaban mejoras sociales y políticas para las mujeres.

También destaca el teatro dedicado a la infancia y la juventud y con él a dos autoras que consiguieron una importante renovación en este campo como Magda Donato y Elena Fortún.

En el último apartado establece una relación de los estrenos, temporadas, teatros, compañías y en la mayoría de los casos recoge las críticas de los periódicos del momento, dando una visión del panorama teatral. Así mismo elabora un estudio comparativo teniendo en cuenta los diferentes enfoques desde los que el crítico examina los espectáculos.

Dos valiosos apéndices cierran el libro, uno de ellos en el que enumera por orden alfabético las autoras y los estrenos; y un segundo en el que se citan todas las ediciones que se realizaron de estos textos dramáticos, algunos de ellos nunca llevados a la escena.

Un trabajo que era absolutamente necesario, no solamente porque recoge y analiza las obras de las autoras dramáticas españolas de un periodo concreto, sino porque recupera una parte de nuestra historia teatral que a veces ha sido marginada por considerar menor su interés o su temática obsoleta, pero que significó el inicio de la incorporación de la mujer al terreno de la escritura teatral.

Inmaculada Alvear

REVISTAS

Sipario. Número 537, Septiembre de 1993.

La veterana (¡537 números!) revista mensual de teatro, ballet y música *Sipario* dedica el número que comentamos a la obra de Carlo Goldoni, de quien, como sabrán nuestros lectores, se celebra en este año de 1993 el bicentenario de su muerte.

Considerado hoy en día Goldoni como uno de los grandes autores dramáticos italianos, la celebración del bicentenario está suponiendo en su país un acontecimiento teatral de primer orden: las representaciones de sus obras, las ediciones y los estudios sobre su figura se suceden a lo largo y ancho de Italia (y, en menor medida, de Francia, segunda patria del veneciano).

Dentro de ese ambiente, *Sipario* ofrece un panorama amplio y diverso de estudios goldonianos. Junto a interpretaciones sobre la obra de Goldoni en su conjunto, encontramos estudios muy concretos sobre personajes y temas de su teatro, sobre las relaciones de Goldoni con otros ilustres autores de su tiempo (como Voltaire y Alfieri), sobre su tarea de libretista de dramas con música, los actores en el teatro de Goldoni, su fortuna en el cine y aspectos de la representación de sus obras (el vestuario en el teatro de Goldoni, Goldoni en el Teatro Olímpico...)

Todos estos estudios se complementan con una información completísima de las representaciones de Goldoni en Italia y Francia durante este año goldoniano, y las últimas novedades bibliográficas italianas sobre nuestro autor.

Incluye el número una obra de Goldoni, el «cannovaggio» para actores de «Commedia dell'arte» *Le fils d'Arlequin perdu et retrouvé*, estrenado por Goldoni en Francia y que se conserva, por tanto, en francés, pero que recoge un «cannovaggio» escrito en Italia muchos años antes.

Colaboran en el número algunos de los mayores especialistas en la obra de Goldoni, como Franco Fido y Ginette Herry, además de nombres importantes de la crítica, como Bernard Dort. Tiene, además, la cuidadísima impresión típica de *Sipario*.

Para los lectores que ya conozcan el número especial de la Revista ADE dedicado a Goldoni (número 30, de Junio de 1993) éste será un complemento valiosísimo para conocer con mayor profundidad la figura y obra del gran reformador del teatro italiano.

F.D.

NOTICIAS DE ASOCIADOS

Nuestro compañero de Valladolid, **Juan Antonio Quintana**, ha recibido el Premio Valladolid de Teatro al mejor actor y Premio a la mejor compañía, que también dirige, por el espectáculo "El Avaro" de Molière, durante la temporada 92/93. El Premio ha sido otorgado por la cadena de Hoteles Meliá.

Dentro de la V Muestra Alternativa de Teatro que tuvo lugar en Madrid, en el marco del festival de Otoño de la Comunidad Autónoma de Madrid, se desarrollaron varios espectáculos de compañeros de la ADE: se presentó el texto de Raymond Cousse, "Chiquilladas", monólogo interpretado por **Santiago Sánchez** en la Sala Mirador; así mismo **Adolfo Simón** dirigió el texto de **Sergi Belbel** "En compañía de Abismo", estrenado en la Cuarta Pared; por

último El Teatro del Norte, que dirige **Etelvino Vázquez**, representó en la Sala Pradillo el espectáculo "Troyanas".

La Sala Teatral Independiente "Candilejas", de Madrid, que dirige **Carlos Patiño**, sigue con su habitual oferta de espectáculos variados realizados por la Compañía de Ninetto y Absurdino. Durante los meses de octubre y noviembre estrenaron "El tren expreso" y "A la luz del ventanal".

"Esto es amor y lo demás.." de **Juan Antonio Hormigón** y dirigido por **Angel Fernández Montesinos**, fue estrenado el pasado mes de octubre en la Sala Mirador dentro de la programación del Festival de Otoño de la Comunidad Autónoma de Madrid.

ASAMBLEA EXTRAORDINARIA DE LA ADE

El día 18 de septiembre en Trasalba (Orense) se celebró a la 1,45 de la tarde en primera y segunda convocatoria, la Asamblea Extraordinaria de la ADE, con el único punto del día: Aprobación del Reglamento Interno de la ADE.

Presidieron, el Vicepresidente, el Secretario General y el Tesorero.

De los treinta y cuatro miembros de la Asociación reunidos, veintiuno votaron a favor, hubo siete abstenciones, estando presentes seis

miembros adheridos que carecen de este derecho. La votación se dio por concluida y el reglamento fue aprobado por mayoría.

Antes de finalizar la Asamblea el Secretario General de la ADE, Juan Antonio Hormigón, recordó a los presentes que, según lo acordado en la Asamblea General Ordinaria que tuvo lugar el pasado día 13 de febrero, se convocarían elecciones después de la celebración del V Congreso. Así mismo recomendó la lectura del artículo 22 de

los Estatutos donde se regula el proceso electoral.

En el punto de ruegos y preguntas se hicieron algunas propuestas para que fuesen menos los temas que se abordasen durante las tres sesiones de trabajo que se realizan los Congresos, siendo Jaume Melendres quien solicitó que éstos fueran monotemáticos.

A las 14.05 de la tarde concluyó la Asamblea General Extraordinaria de la ADE.

Actividades del Bicentenario GOLDONI

I. "La Locandiera" en Catania

El pasado mes de octubre, la compañía de Acción Teatral participó en el Festival Internacional de Teatro de Catania, dedicado en la presente edición a la figura de Carlo Goldoni, con la lectura escénica de "La locandiera".

La interpretación corrió a cargo de Rosa Vicente (Mirandolina), Teófilo Calle (el marqués de Forlipopoli), Miguel Palenzuela (el Conde de Alfabiorita), Francisco Guijar (el Caballero de Ripafrata) y Antonio Carrasco (Frabizio). La traducción y la puesta en escena fueron realizadas por Juan Antonio Hormigón, que había montado la obra en 1985.

En el Festival de Catania concurren compañías italianas y francesas, celebrándose además unos encuentros en torno a Goldoni coordinados por el señor Ronfani, en el que intervinieron Carmelo Alberti y otros especialistas. *La locandiera* contó con el auspicio del Bicentenario Goldoni-España.

II. Encuentro en Vicenza

Del 3 al 5 del pasado mes de septiembre, se celebró en la ciudad de Vicenza, organizado por la revista teatral italiana *Sipario*, un encuentro de responsables de publicaciones periódicas que han dedicado números monográficos a Goldoni. Al mismo asistieron especialistas goldonianos como GINETTE HERRY —Directora del Comité Internacional Goldoni 1993—, Franco Fido, Bernard Dort, Carmelo Alberti, Jean Loup Rivière, Redactor Jefe de *Les Cahiers* de la Comédie Française; Evelyn Ertel, Redactora Jefe de la revista *Théâtre Publique*, y representantes de publicaciones de Dinamarca, China Popular, Rumania, Croacia, Hungría, etc.

De España asistieron Juan Antonio Hormigón (coordinador del Bicentenario Goldoni-España) y Jaume Melendres, Director y Subdirector de la *Revista ADE* respectivamente, que trataron de la difusión de Goldoni en España y particularmente en Cataluña, el segundo, tanto en el ámbito de las traducciones como de la puesta en escena. Estuvo igualmente presente Eduardo Pérez Rasilla, representando a la revista *Reseña*, que hizo una interesante aportación sobre la recepción Goldoniana.

Mario Mattia Giorgetti, Director General

de la revista *Sipario*, actuó de anfitrión. Walter Valeri coordinó las diferentes actividades. El acto fue clausurado por el Responsable para el Teatro del Consejo de Ministros de Italia.

Coincidiendo con la celebración de este encuentro, se estrenó *El Teatro Cómico* de Goldoni, escenificado por Maurizio Scaparro. La excepcional arquitectura del Teatro Olímpico sirvió de marco a esa poética en acción que es la obra del autor veneciano. En el número de octubre de 1993 de la revista *Sipario*, Giorgio Pullini escribe: «El director Maurizio Scaparro ha realizado una hábil "interpretación": sin añadir nada, pero desmembrando alguna tirada demasiado larga de un solo personaje en diferentes replicas de diferentes personajes, para dar movimiento a la estructura dialógica; y sobre todo, provocando una interpretación de variados guiños, sobreentendidos, matices mímicos y fónicos de manera que lo "verbal" se haga coloquial».

No cabe duda que presenciar una representación en el ámbito impresionante del teatro Olímpico de Vicenza, constituye una experiencia insólita e inolvidable. Si además se trata del *Teatro Cómico* en este año del **Bicentenario Goldoni**, la ocasión adquiere una dimensión todavía mayor.

III.- Lectura de "El teatro cómico"

El 22 de Noviembre tuvo lugar en el Teatro María Guerrero, sede del Centro Dramático Nacional, una lectura dramatizada de la obra de Carlo Goldoni *El teatro cómico*. El acto fue realizado en colaboración con la Asociación de Directores de Escena de España, dentro del marco de las actividades del Bicentenario Goldoni-España. La obra, dirigida por Antonio Joven, fue interpretada por José Carlos Plaza, José Pedro Carrión, Blas Moya, Amparo Pascual, Josu Ormaetxe, Antonia García, Sergio Barrios, Víctor Villate, Ana Labordeta, Chema Muñoz, Fernando Sansegundo, Raúl Pazos y Dora Santacreu. El texto siguió la traducción de Angel Chiclana, publicada por la Revista ADE en su número 30, dedicado monográficamente a la obra de Goldoni. La asistencia de público desbordó la capacidad de la Sala Margarita Xirgu, donde estaba prevista la lectura, por lo que el acto fue trasladado al escenario del Teatro María Guerrero.



De arriba a abajo: Algunos integrantes de la compañía de Acción Teatral que realizaron la lectura escénica de "La Locandiera", en Catania; "Il teatro comico", de C. Goldoni. Dirección: Maurizio Scaparro. (Vicenza, 1993). (Foto: Flavio Bonacci-Valeria Moriconi); e "Il Mercato de Malmantile", de C. Goldoni, por el Piccolo Teatro de Catania. (1993) (Foto: Carmelo Pellegrino).

PUBLICACIONES DEL BICENTENARIO GOLDONI

En las Publicaciones
de la ADE:

**SERIE: "LITERATURA
DRAMATICA".**

**Nº 27 LOS DESVARIOS DEL VERANEO y
LAS AVENTURAS DEL VERANEO**
de Carlo Goldoni (Traducción de Luigia
Perotto)

Nº 28 EL RETORNO DEL VERANEO
de Carlo Goldoni (Traducción de Luigia
Perotto)
**DON JUAN TENORIO O EL
DISOLUTO**
de Carlo Goldoni (Traducción de Jorge
Urrutia y Leopoldo de Luis)

Nº 29 LA PLAZUELA
de Carlo Goldoni (Traducción de Luigia
Perotto)
EL ADULADOR
de Carlo Goldoni (Traducción de Mar-
garita García)
LA HOSTERIA DE LA POSTA
de Carlo Godoni

**Nº 30 LA GUERRA
LA CRIADA AMOROSA**
de Carlo Goldoni (Traducción de Jaume
Melendres)

**Nº 31 LA CASA NUEVA
UNA DE LAS ULTIMAS TARDES DE
CARNAVAL**
de Carlo Goldoni (Traducción de Luigia
Perotto)

SERIE: DEBATE

Nº 4 GOLDONI: MUNDO Y TEATRO
Ensayos de: Mario Baratto, Franco Fi-
do y Ginette Herry, etc., con una tea-
trografía goldoniana de Fernando Do-
ménech

Nº 5 GOLDONI Y ESPAÑA
de Víctor Pagan

SERIE : TEORIA Y PRACTICA

Nº 3 MEMORIAS
de Carlo Goldoni (Traducción de Borja
Ortiz de Gondra)

**NUMERO ESPECIAL DE LA REVISTA ADE
DEDICADO A GOLDONI
INCLUYE: EL TEATRO COMICO**
de Carlo Goldoni (Traducción de Angel
Chiclana)

En las publicaciones del Ins-
titut del Teatre de la Diputa-
ció de Barcelona

**COLECCION BIBLIOTECA POPU-
LAR DE TEATRE CLASSIC UNI-
VERSAL**

EL VENTALL
de Carlo Goldoni (Traducción de Miquel Des-
clot)

ELS ENAMORATS
de Carlo Goldoni (Traducción de Jaume Melen-
dres)

EL CAFE
de Carlo Goldoni (Traducción de Pere Puérto-
las)

LA FAMILIA DE L'ANTIQUARI
de Carlo Goloni (Traducción de Pere Puérto-
las)

COLECCION ESCRITS TEORICS

MEMORIES
de Carlo Goldoni (Traducción de Joan Casas)