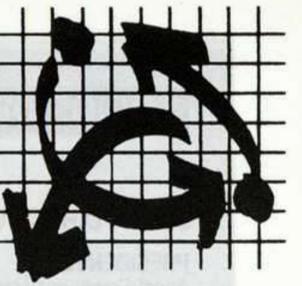


ADE

Nº 15 ENERO 1990

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

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



BOLETIN DE LA ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA



**ELECCIONES
EN LA ADE**

**JOSE LUIS ALONSO Y
FABIA PUIGSERVER
PREMIOS ADE 1989**



Durante el viaje de intercambio realizado a Cuba, el Presidente de la ADE, Angel Fernández Montesinos, conversa con Fidel Castro, Presidente del Consejo de Estado, tras asistir ambos a la representación de «Santa Cecilia de La Habana vieja» de J. Brene, en el barrio de la Güinera de la capital.

SOCIOS DE LA ADE

JUNTA DIRECTIVA:

PRESIDENTE:

Angel Fernández Montesinos

VICEPRESIDENTE:

Josep Montanyes

SECRETARIO GENERAL:

Juan Antonio Hormigón

TESORERO:

Antonio Amengual

VOCALES:

Juan José Granda

Agustín Iglesias

Antonio Malonda

Lucila Maquieira

SOCIOS:

Matías Abraham

Juan Pedro de Aguilar

César M. Alario

Antonio Al-les

Angel Alonso

José Luis Alonso Mañés

José Luis Alonso de Santos

Joaquín Álvarez

Juan Manuel Álvarez

Pedro Álvarez-Ossorio

Vicente Aranda

José Bable Neira

Joan Baixas

Damiá Barbany

Karla Barro

Sergi Belbel

Miguel Bilbatúa

Román Calleja

Manuel Canseco

José Canellas

Joan Castells

Eduardo Camacho

José Luis Castro

Julio César Costruovo

Cándido de Castro

Enrique Ciurana

Jesús Cracio

M.^a Angeles Cuña

Antonio Chic

Antonio Díaz Zamora

Adolfo Díez Ezquerro

Pedro Daussá

Jordi Dodero

Jorge Eines

Adela Escartín

Angel Facio

Enric Flores

Pere Fullana

Leopoldo García Aranda

Angel García Moreno

Francisco García-Muñoz

Cesc Gelabert

José Luis Gómez

Alberto González Vergel

Fernando Griffell

Joan María Gual

Antonio Guirau

Serafín Guiscafrec

Ignacio Guzmán

Carlos Heras

Guillermo Heras

Emilio Hernández

Maite Hernángomez

Ricardo Iniesta

Luis María Iturri

Antonio Joven

José Luis Karraskedo

Zulema Katz

Antonio Andrés Lapeña

William Layton

Eusebio Lázaro

Ricardo Lucía

Gerardo Malla

Nicolás Mallo

Manuel Manzanique

Juan Margallo

Adolfo Marsillach

Máximo Martín Ferrer

Miguel Massip

Santiago Meléndez

Jaume Melendres

Jordi Mesalles

Joan Minguell

Marcos Miranda

Pau Monterde

Alberto Morate

Miguel Narros

Francisco Nieva

Pere Noguera

César Oliva

Joan Ollé

José Osuna

Angel Alberto Omar

Santiago Paredes

Luis Pascual

Juan Pastor

Carlos Patiño

Iago Pericot

José Carlos Plaza

Manuel Ponce

Andrés Presumido

Juan Antonio Quintana

Consuelo Recio

Federico Roda Fábregas

Horacio Rodríguez Aragón

José M.^a Rodríguez-Buzón

Norma Rojas Pita

Angel Ruggiero

María Ruiz

Edgar Saba

Emilio Sagi

Ricardo Salvat

Santiago Sánchez Serra

José Sanchis Sinisterra

Diego Serrano

Vicente Soria

Santiago Sueiras

José Francisco Tamarit

José Tamayo

Salvador Távora

Antonio M.^a Thomas

Rafael Torán

Antonio Tordera

Edison Valls

Etelvino Vázquez

Joaquín Vida

Manuel Vidal

Francisco Villegas

SOCIOS HONORARIOS:

Luis Escobar

José Estruch

Alfonso Guerra

Cayetano Luca de Tena

Rafael Richart

Frederic Roda

GESTION:

SECRETARIA DE DIRECCION:

Inmaculada Alvear

PUBLICIDAD:

Carlos Rodríguez

PRODUCCION

DE PUBLICACIONES:

Juan Luis Asenjo

ASESOR JURIDICO:

Juan Vázquez

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

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

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

Aportaciones a la ADE

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

1988

Del 1 de enero al 30 de junio

Contribuyeron 13 asociados por un total de 17 montajes.

Del 30 de junio al 31 de octubre

Contribuyeron 6 asociados por un total de 7 montajes.

Del 31 de octubre al 31 de diciembre

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

1989

Del 1 de enero al 15 de abril

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

Del 15 de abril al 15 de septiembre

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

Del 15 de septiembre al 31 de diciembre

Juan Antonio Quintana por «Romeo y Julieta».
Angel F. Montesinos por «Batas blancas... no ofenden».
Andrés Presumido por «Casamiento a la fuerza».
Etelvino Vázquez por «El retablillo de D. Cristóbal» y «Perfume de mimosas».
Adolfo D. Ezquerro por «Gusanos de seda».
José Luis A. Mañés por «El alcalde de Zalamea» y «La loca de Chaillot».
Emilio Hernández por «Maribel y la extraña familia».
Vicente Aranda por «El desollador feliz» y «Una ciudad para soñar».
Angel Facio por «A puerta cerrada».

APORTACIONES EXTRAORDINARIAS

Adolfo Díez Ezquerro.
Josep Montanyés.
Aportación Anónima.
Antonio Amengual.
Juan Pedro de Aguilar.

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

FIN DE AÑO

Concluye un año más y con él los ochenta, que desde luego no han sido nuestros, ni de los jóvenes, ni de los parados, ni de los trabajadores, ni de las fuerzas progresistas, ni de la cultura, ni de quienes pretenden una mayor consecución de niveles de justicia. Los ochenta han sido de quienes todos sabemos: de los especuladores disfrazados de financieros, de algunos logreros travestidos de políticos que no creen en otra cosa que en asegurar su poder personal; de chismorreos incultos y serviciales caracterizados de periodistas; de sujetos tribiales con máscara de famosos; de los incompetentes de toda laya con amigos en lugares adecuados, etc.

El siglo que abrió sus puertas con un ventarrón de expectativas y profundas renovaciones, concluye con un ventarrón de expectativas y profundas renovaciones, concluye con un deshojarse de quimeras. Los férreos defensores de un mundo inmutable e injusto, sacan pecho y agitan exultantes los brazos por las cuatro esquinas del planeta. La información contrastada que asegura que en las condiciones actuales, la tercera parte de la humanidad (unos 2.000 millones), disfrutará de pobreza absoluta, con su cortejo de miseria, marginación y muerte, parece preocuparles poco. Las cuentas de beneficios de los grandes consorcios les provocan mayor ternura que la sorda oleada conturbadora de los desheredados de la tierra. Quienes dejaron jirones de su vida en el combate por la igualdad, la justicia y la libertad para todos, no sólo para unos cuantos que pueden usar de ella, contemplan con perplejidad la prolija barahunda de este fin de siglo. Perdidos quizás en la prolija senda procelosa por la que reptan la dialéctica, no comprenden con claridad que el futuro les pertenece. Una vez más la sagacidad y la paciencia deben darse la mano.

2

¿Pero y el teatro? ¿Cómo consume Hamlet sus dudas y Nora sus vacilaciones? ¿Cómo puede intensificar la luz los perfiles malévolamente hipócritas de Tartufo? ¿Cómo describir la insaciable ambición de poder de Macbeth? ¿Qué significa hoy la ceguera de Madre Coraje, la pasión por la verdad objetiva de Galileo, la tentación de la bondad de She Te? ¿Cómo exponer y construir la lucidez entre sombras de Max Estrella? ¿Cómo tratar a los clásicos para que sean nuestros contemporáneos y a los contemporáneos para que posean la hondura de la clasicidad?

Como directores de escena, como gentes de teatro, éstas son preguntas que lógicamente debemos hacernos. Configuran lo que podríamos llamar la substancia material de nuestro trabajo. ¿Pero es posible comprender, dar sentido, convertir en iluminadora crisis humana las dudas de Hamlet, la malévola beatería de Tartufo, la lúcida ceguera de Max, sin tener bien presentes todos estos problemas que aquejan a nuestro mundo? ¿Puede hacerse teatro antes y ahora sin tener una consciente concepción del mundo, del sentido del arte, de la complejidad del ser humano y su existir, de una activadora ética justiciera y tantas cosas más?

Quizás uno de los problemas mayores del teatro español de los últimos años, sea la enorme floración de experiencias formales que intentan ser una cortina de humo enmascaradora del enorme vacío ético, la ausencia de profundidad humanística, la banalidad petulante y la poquedad conceptual que se abate sobre tantas producciones. Observando las tensiones y perspectivas en que se debate nuestro planeta en estas postrimerías de siglo y de milenio, considerando las contradicciones intrínsecas de la sociedad española, el teatro tiene ante sí la tarea de contribuir a descubrirlas y a propiciar la búsqueda de respuestas, si desea ocupar un espacio propio en nuestro mundo cultural y en el ámbito político, intelectual y social que nos es propio.

Para los directores de escena la asunción de este compromiso humanista respecto a nuestra actividad presente y futura, constituye uno de los retos a los que estamos emplazados para que nuestro trabajo adquiera pleno sentido, con las transformaciones técnicas, estéticas, formativas y metodológicas que todo ello implica.

3

Cuando finaliza un año, cuando una década cumple el tiempo de consunción que nuestras convenciones astronómicas le han dado, es quizás un momento apropiado para promover la memoria y el recuento. Por lo que se refiere a la ADE, a su desarrollo y actividades, sería una falsa modestia no sentirnos gozosos por lo que hemos conseguido y esperanzados por las perspectivas que se presumen.

La «Memoria» de realizaciones de la ADE correspondiente a 1989, con sus 26 folios apretados de información, es una muestra fehaciente de lo que hemos hecho a lo largo de este

año. Hace nueve que nuestra Asociación fue creada y hemos recorrido, que duda cabe, un largo camino. Pasado el pequeño entusiasmo fundacional, hubimos de recorrer nuestra oscura travesía del desierto que a pique estuvo en algún momento de hacer zozobrar nuestro proyecto en un mar de arenas movedizas. Fueron años en que crecimos muy lentamente y las realizaciones fueron escasas. La mentalidad dominante en nuestra profesión en aquel entonces, se proyectaba de forma negativa en nuestro desarrollo. Hubo incluso algún episodio de irresponsabilidad por parte de quien más debía tenerla, de abandono de funciones, de incapacidad manifiesta para diseñar, coordinar y dirigir nuestra labor. Felizmente aquel período de quiebra y decaimiento pasó pronto.

A partir de 1987 la ADE inició su etapa de consolidación, despegue y expansión sostenida. Aumentó paulatinamente el número de asociados, se inició la publicación del «Boletín» y la prestación de servicios diversos, realizamos dos congresos, creamos los «Premios ADE», firmamos diferentes protocolos que regulaban nuestras relaciones internacionales, etc. Este último año pudimos finalmente contar con sede propia, informatizar la gestión, aparecieron los primeros libros de nuestras «Publicaciones» y reforzamos todas las tareas administrativas.

Pero el aspecto más importante de este proceso ha sido sin duda el sentido de colectivo, de identidad profesional, surgido entre los directores de escena. La posibilidad de encontrarse, debatir y profundizar en torno a los problemas estéticos, técnicos y laborales que les son propios, el diseño de programas de perfeccionamiento, el desarrollo de una comunidad de intereses, son aspectos substanciales cuya importancia es difícil de medir, pero que representan un cambio cualitativo cada vez más evidente en la condición del director de escena en España.

Sólo quisiéramos señalar que son muchas las posibilidades de acción de la ADE tiene ante sí, y muchos también sus proyectos. Pero, claro está, para que todo ello se cumpla es necesaria una vinculación cada vez mayor de los asociados en esta común aventura que nació para nosotros en los albores de los ochenta.

4

¿Qué le pedimos al futuro? Poca cosa quizás pero nos bastaría. Desearíamos que fuera desterrado el «tanto tienes cuanto vales» —hace poco lo reclamaba en idénticos términos la admirable Glenda Jackson— y sólo contara el saber, la capacidad, el trabajo y la responsabilidad para construir el prestigio de cada uno. Que la envidia, la murmuración y la maledicencia quedaran aisladas por el desdén colectivo bajo espesos silos de silencio. Que aquellos periodistas ignorantes y presuntuosos, los expertos en fabricar noticias y ocultar otras, en convertir las medias verdades en verdades absolutas, los que no creen en nada salvo en ser fieles sabuesos de quien les paga (Empresa o Agencia), no pudieran seguir intoxicando y manipulando la opinión. Que la paz como resultado de la justicia y la libertad —las dos bien juntas—, sea el destino de las colectividades humanas y los comerciantes de la guerra tengan que cerrar sus negocios por derribo. Que la civilidad y la cultura sean las pasiones de los hombres y destierren al Ponto para siempre la ambición delirante, el consumismo alienador y la rapacidad y egoísmo insaciables. ¡Mejor sería encontrar nuestro Sangrillá común, confortable y creativo!

Estamos seguros que es fácil traducir estos principios generales a los que desearíamos que ocurriera con nuestro teatro en el inmediato futuro. Racionalizar la producción, diversificar y ampliar el repertorio, lograr que los espectáculos sean instrumentos de reflexión crítica que incida en las realidades de nuestro país, terminar con el «amiguismo» en la designación de responsables en los cargos de dirección artística y gestión teatral a todos los niveles, que accedan a los puestos de responsabilidad los más capacitados en función de su saber y aptitud, sin que medien otras consideraciones de índole política, personal o de bandería, que las condiciones de trabajo sean mejores y más igualitarias para todos los profesionales, que el teatro ocupe un lugar respetado y valorado en la sociedad española y acreciente su prestigio, que la libertad de creación no sea únicamente una frase escrita en un papel sino una realidad viva y tantas cosas más, nos parecen anhelos de imprescindible y urgente resolución. No es mucho pedir, de veras, y este país podría hablar realmente entonces de progreso cultural no solo de su apariencia y pompa.

5

La ADE desea ventura y felicidad para todos en el año que comienza, recordando estas palabras de Marco Aurelio el estoico: «Trabaja, o como un miserable ni con el deseo de hacerse compadecer y admirar: no desees más que una cosa y es que no haya en tu vida ni acción ni reposo que no se aplique al interés de la sociedad».

(Continuará)



José Luis Alonso recoge el «Premio ADE» 1989.

Se entregaron los premios de la Asociación de Directores de Escena

El director madrileño y el escenógrafo y director catalán recibieron, en un acto celebrado en Madrid, los premios «ADE», al mejor director de la temporada 88-89, y «Segismundo», a una destacada labor teatral, respectivamente, otorgados por la Asociación de Directores de Escena. El acto tuvo lugar el pasado 20 de noviembre y fue patrocinado por la Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid.

José Luis Alonso y Fabiá Puigserver,

premios «ADE» y «SEGISMUNDO» 1989

por Carlos Rodríguez
Fotografías: Chicho

La noche estaba fría y una lluvia intermitente mojaba las calles de Madrid. Pero a pesar de ello, el vestíbulo del Teatro Albéniz registró un lleno completo para celebrar la entrega de los premios «Segismundo» y «ADE» 1989. Numerosas personalidades del mundo de la cultura y del teatro nacional y extranjero se dieron cita en la tercera edición de estos premios otorgados por la Asociación de Directores de Escena, donde también se entregaron, por segunda vez, las «Tarascas de la ADE», destinadas a reconocer el apoyo prestado por personas e instituciones al desarrollo de la Asociación. Parecía una noche de estreno, como dijo Angel Fernández Montesinos, Presidente de la ADE.

En sus palabras de saludo, Montesinos agradeció a todos su asistencia a esta fiesta anual de la Asociación, y especialmente a los delegados de Checoslovaquia, Hungría, Polonia y República Democrática Alemana que, en virtud del acuerdo de intercambio firmado por la ADE y sus homólogas extranjeras, visitaban durante esos días nuestro



Nuria Moreno recoge el «Premio Segismundo» 1989, en nombre de Fabiá Puigserver, en presencia de Adolfo Marsillach (drcha).

país. Seguidamente, Juan Antonio Hormigón, Secretario General de la Asociación, comentó brevemente las actividades más importantes de la misma durante el último año, especialmente el II Congreso celebrado en Gijón, y las series de publicaciones, en las que anunció la inminente aparición del volumen dedicado a las Actas del I Congreso, celebrado en Mallorca en 1988, y la de una tercera serie dedicada a «Teoría y práctica del teatro». Se refirió asimismo al próximo Congreso que se celebrará en Málaga a finales del próximo mes de Abril, y a los seminarios previstos para 1990, el primero de los cuales versará sobre dramaturgia y tendrá lugar en Sevilla, durante la primavera.

Y dio comienzo la entrega de premios.

Las «Tarascas» 1989

Una reproducción de una pequeña figura de Teotihuacán, encontrada en las ruinas, en forma de máscara, es el motivo fundamental de este galardón creado por la ADE el pasado año, que recibe su nombre como evocación de los viejos mascarones que encabezaban las procesiones del Corpus.

Esta vez, la Asociación había concedido tres «Tarascas» como reconocimiento a la colaboración recibida en «un año fundamental para la historia de la ADE», según dijo Hormigón: el de la consecución de su nueva sede. Con este motivo, la primera de ellas fue concedida a Antonio Gallego, por su contribución y ayuda en el equipamiento e instalación de las nuevas oficinas, estrenadas el pasado febrero.

En ese mismo sentido, la segunda «Tarasca» fue para Angel de Barutell, director del departamento de relaciones públicas de El Corte Inglés, por el gran impulso prestado a la ADE al conseguir su informatización, lo que ha permitido un enorme salto cualitativo en la dinámica de actividades. El premio fue recogido por Antonio Jiménez, jefe de prensa de El Corte Inglés.

La última «Tarasca» le fue entregada a Santiago Sueiras, director del Instituto del Teatro del Principado de Asturias, por la contribución y entrega desarrolladas en la organización del Congreso de Gijón.

«Segismundo» para Puigserver

A continuación, Adolfo Marsillach, director general del INAEM, subió al pequeño estrado instalado en el vestíbulo del Albéniz para hacer entrega del premio «Segismundo», destinado a reconocer una labor teatral significativa, y elegido por votación entre los asociados de la ADE. Este año, el galardón recayó en Fabiá Puigserver, escenógrafo, director de escena y profesor teatral, ligado al Teatre Lliure de Barcelona desde su fundación.

Haciendo gala de simpatía e informalidad, Marsillach procuró elu-



Entrega de las «Tarascas de la ADE» 1989.

Arriba: Santiago Sueiras. Centro: Antonio Jiménez, en nombre de Angel de Barutell jefe del departamento de relaciones públicas de «El Corte Inglés». Abajo: Antonio Gallego.

dir el protocolo y comentó, divertido, algunos recuerdos y anécdotas de Puigserver, con quien, hace años, trabajó en «La señorita Julia» de Strindberg y en «Canta, gallo acorralado» de O'Casey. «La historia del teatro español contemporáneo» —dijo— «no puede entenderse sin la figura de Fabiá».

Motivos laborales —actualmente colabora con Lluís Pasqual en el montaje de «Como gustéis», que éste prepara en París— impidieron a Puigserver desplazarse a recibir el premio, materializado en una escultura de José Hernández, que fue recogido por la actriz Nuria Moreno.

José Luis Alonso, premio «ADE» 1989

Quedaba, en fin, por anunciar el apremio «ADE» a la mejor dirección de 1989 que, a estas alturas, no suponía ningún misterio. José Luis Alonso, por su montaje de «El alcalde de Zalamea», era el ganador. Ya Marsillach, anteriormente, había hecho larga mención de él, recordando sus primeros encuentros en Madrid, sus múltiples éxitos teatrales, y reprochándole, jocosamente, no haberle contratado nunca como actor.

Concha Velasco, encantadora y sonriente, fue la encargada de entregar este premio. En sus palabras, Concha tampoco quiso dejar de evocar su trabajo con Alonso en



«Las cítaras colgadas de los árboles» y de agradecer su indiscutible magisterio en el teatro español, realizado a lo largo de una extensa e importante trayectoria profesional.

El premiado, tras agradecer a todos sus compañeros directores el haber sido elegido, cerró el acto con unas palabras llenas de humor, aludiendo a su reciente condición de jubilado de la docencia, y consiguió despertar, una vez más, las risas y los aplausos de los asistentes.

Para este premio «ADE», concedido por un montaje estrenado en la temporada 88-89, quedaron asimismo nominados: Juan Muñoz, por «La flauta mágica»; Lluís Pasqual, por «Comedia sin título»; José Carlos Plaza, por «Carmen Carmen»; y, otra vez, Fabiá Puigserver, por «Las bodas de Fígaro».

José Carlos Plaza recibe su «nominación» de manos de Concha Velasco.

José Luis Alonso, la sabiduría de un clásico

Parece mentira que este hombre tan lleno de vitalidad y de energía, hasta hace poco catedrático de «Escena lírica» en la Escuela Superior de Canto de Madrid, sea ya un jubilado. Afortunadamente, nadie va a conseguir jubilarle de la dirección escénica. Afortunadamente, porque José Luis Alonso es uno de los mejores y más importantes directores de nuestro país. En su larga, larguísima, trayectoria teatral, este hombre inquieto, de mirada penetrante y vieja sabiduría, ha cosechado innumerables éxitos, y ha recibido, como él mismo reconoce, prácticamente todos los premios del teatro español. Ha sido director artístico del Teatro de la Zarzuela, director del Centro Dramático Nacional, tres veces Premio Nacional de Teatro, otras tres, Premio de la Crítica de Madrid; ha obtenido el Premio Mayte y seis medallas de oro de Valladolid... Este mismo año, le fue concedida la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes. Y, ante lista tan abrumadora, uno se pregunta qué significará para José Luis Alonso este premio «ADE» 1989 al mejor director que le acaban de conceder.

«Pues significa mucho. Porque es un poco como el Oscar de Hollywood. El Oscar del teatro, podríamos decir, porque lo dan por votación entre todos los directores. Y, lógicamente, satisface mucho el que los compañeros que, en el fondo, como en todas las profesiones, son los más difíciles para aceptar y alabar un trabajo, te elijan. Esta es una forma de demostrar que la gente de teatro nos llevamos muy bien».

Su montaje de «El alcalde de Zalamea», por el que ha conseguido el premio, ha sido aplaudido por la crítica y el público, y su reposición está prevista para esta temporada. Y no debe ser casual que haya sido, precisamente, una obra clásica la que le haya dado a José Luis Alonso el galardón. «Yo creo que en España se está recuperando el teatro clásico. A la vista están todos los llenos e, incluso, el éxito grandísimo que está teniendo ahora la obra que

ha dirigido Marsillach, «El vergonzoso en palacio». A mí me da una enorme alegría que me digan que el teatro está vendido para muchos días, para semanas. Esta mañana, por ejemplo, había discusiones en la taquilla por entradas en un obra clásica. Esto era impensable hace unos diez años».

Pero no sólo el teatro clásico. Alonso habla con entusiasmo del nivel de nuestro montajes: «Yo veo aquí espectáculos —no todos, lógicamente— comparables a cualquiera de los más importantes que se hacen en Londres, en París, en las grandes capitales donde el teatro tiene una vida muy próspera. Los mismos compañeros con los que yo competía... El espectáculo de Lluís Pasqual me pareció espléndido; la «Carmen Carmen» de Plaza, y el «Hamlet» que tiene hoy en día, o «Las bodas de Fígaro» de Puigserver, son todos espectáculos de primera magnitud en el mundo entero».

Lo cierto es que para él, que ha montado a todos los autores más significativos de la historia del teatro universal, desde Shakespeare hasta Ionesco, los clásicos españoles deben significar algo muy especial. De hecho, su próximo trabajo será «algo para la Compañía Nacional de Teatro Clásico, otra vez, y estoy buscando obra. Tal vez sea Calderón, en su lado amable y risueño, ya que hice el Calderón dramático...» Pero también confiesa que, después de tantos años, aún guarda algún proyecto especialmente deseado. «Hay dos o tres obras que me gustaría montar. Una de Shakespeare, muy poco conocida: «El cuento de invierno»; otra de Anouilh, que es un teatro de menor altura, titulada «No despertéis a la señora»... Siempre hay alguna obra que, se acaba la vida, y no llegamos a abarcar. Pero yo estoy lleno de entusiasmo, de curiosidad y de admiración por las demás cosas. Una señal de estar vivo es admirar las cosas que hacen los demás, y yo admiro mucho el trabajo de mis compañeros».

Toda una gentileza. La admiración es nuestra, maestro.

por C.R.

Premios

por Laura Zubiarrain

Los premios teatrales no siempre han supuesto un beneficio para el teatro, ni siquiera para quien los obtienen, al margen de una cierta vanagloria personal. Casos como el de Antonio Buro Vallejo, que recibió el «Lope de Vega» por «Historia de una escalera», estando todavía encarcelado a consecuencia de la resaca represiva de la guerra civil de los tres años, y que le otorgó reconocimiento, aprecio e incorporarse a la profesión autoral, no son desde luego muy frecuentes. Lo habitual es que un autor gane, cobre lo estipulado casi siempre, pero no vea nunca estrenada su obra.

La mayoría abrumadora de los premios teatrales han tenido como destinatarios a los escritores y como objetivo promover la creación de textos. En esta actitud subyace la atávica creencia de concebir el teatro como un género prioritario si no totalmente literario, y la escenificación como pura artesanía ilustradora. Por otra parte, dado el carácter objetual y reproducible del texto, es lo más fácil de definir dentro de la diversidad de elementos expresivos que constituyen e instituyen lo teatral.

Cuando se convocaron galardones para trabajos más específicos de creación escénica, dirección, interpretación, escenografía, etc., respondían más a criterios de celebración social, con claros perfiles conservadores e incluso reaccionarios

en muchos casos, que a un deseo propiciador de entusiasmos y reconocimientos profesionales.

Los premios otorgados anualmente por la Asociación de Directores de Escena, pretenden ser justamente eso: valoración manifiesta por parte de los directores del trabajo de sus compañeros, o de una labor teatral significativa y continuada a lo largo de años, tanto de personas como de entidades o colectivos. Para concederlos se sigue un sistema de doble votación. Los asociados efectúan una serie de propuestas y quienes obtienen el mayor número de votos son nominados. En una segunda ronda, se elige entre estos a los que obtendrán los premios.

La ADE realiza también una fiesta anual para entregar sus galardones. Es ante todo un encuentro de los directores con otros compañeros de profesión, informadores, colaboradores, gestores culturales y amigos. Una ocasión para conversar y participar en esa reunión, siempre multitudinaria y variopinta, del teatro para el teatro.

Hay un tono cálido, cordial y un poco austero en todo el tinglado, que nada tiene que ver con esos festejos de pura apariencia, vacíos y pueriles, en los que todos quieren ser muy graciosos y acaban pareciendo subnormales, pero a los que los profesionales del amarillismo de los diferentes medios prestan una atención minuciosa. ¡Allá cada cual con su ética y sus gustos!

Quizás una de las razones principales de que las cosas transcurran

de este modo, se deba al propio carácter de los premios. Cada día tienen más valor moral, pero sin un gir al premiado con ninguna parafernalia artificial o falsificadora. Eso sí, el testimonio tiene su encanto y su mérito: una preciosa y audaz escultura en bronce, con peana del

mismo metal, obra del gran pintor Pepe Hernández.

Para el año próximo parece que la ADE ampliará la nómina de sus premios hacia otras profesiones de la creación teatral. Es una idea conveniente cuando la madurez se ha alcanzado.



Juan Muñoz, izquierda, recoge su nominación.



Amparo Rivelles y Concha Velasco en la fiesta de entrega de los «Premios ADE».

Elecciones en la ADE Reelección de la Junta Saliente

Finalizada el día 30 de noviembre la primera fase del proceso electoral iniciado el día 10 de dicho mes, que correspondía a la presentación de candidaturas, sólo hubo una lista debidamente cumplimentada con los siguientes candidatos:

Presidente	Angel Fernández Montesinos
Vicepresidente	Josep Montanyés
Secretario	Juan Antonio Hormigón
Tesorero	Antonio Amengual
Vocales	Lucila Maquieira Juan José Granda Agustín Iglesias Antonio Malonda

En consecuencia y en virtud de las normas electorales existentes en nuestra Asociación, dicha lista queda proclamada a todos los efectos como Junta Directa de la ADE para los próximos tres años. Por tanto su mandato finalizará en diciembre de 1992.

La Junta Directiva saliente y entrante convocará la Asamblea General Ordinaria Anual el próximo mes de enero, en donde presentará la Memoria de Actividades, el Balance Económico y su programa de actuación para el próximo año.

Tercer Congreso de la ADE

El Tercer Congreso de la Asociación de Directores de Escena tendrá como sede el teatro Cervantes de Málaga. El pasado mes de octubre, el Secretario General de la ADE llegó a un acuerdo verbal con el director de dicha entidad, Carlos de Mesa, para que nuestro Congreso tuviera como espacio de discusión el propio teatro y se arbitren los elementos de infraestructura necesarios para su realización. En estos momentos está en fase de estudio el presupuesto global y falta por decidir las fechas concretas, aunque es posible suponer que se realizará a finales de abril.

En las próximas semanas se completará el temario y se informará del mismo a todos los asociados. Podemos adelantar que una de las sesiones de trabajo estará dedicada a la función y definición del espacio en la puesta en escena. Esperamos que este Tercer Congreso tenga una par-

ticipación aun mayor que los anteriores y unas ponencias y debates igualmente interesantes.

Paralelamente, tal y como se hizo el Congreso de Gijón, celebraremos una Asamblea General para tratar temas substanciales de nuestra Asociación. Asimismo realizaremos otras actividades complementarias.

La ADE organizó un seminario de semiótica teatral

Durante los días 30 y 31 de octubre, 2 y 3 de noviembre, tuvo lugar en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, un Seminario de Semiótica Teatral impartido por Fernando de Toro, y organizado por la Asociación de Directores de Escena y el Centro Internacional Teatral.

Fernando de Toro, Associate Professor en el Departamento de Literatura Comparada de la Carleton University (Ottawa, Canadá), desarrolló durante los cuatro días una serie de puntos básicos en torno a la Semiótica Teatral. La primera jornada constituyó una «Introducción a la Semiótica», disciplina joven nacida de la Lingüística, y cuya rama específicamente teatral tiene su origen, según el profesor de Toro, en 1975. A lo largo de los tres días siguientes sus lecciones estuvieron centradas en «El discurso teatral», «La semiosis teatral (producción de sentido)», y «La recepción teatral». En ellas, Fernando de Toro fue analizando el sistema de signos y la enunciación teatral; el funcionamiento del signo teatral y su análisis desde la semiótica; y el mecanismo de recepción de tales signos por parte del espectador, respectivamente. Fueron estos dos últimos apartados los que suscitaron un mayor interés y un mayor número de intervenciones por parte de los alumnos. El curso fue seguido por alrededor de veintiocho personas, cifra que cubrió ampliamente las expectativas de los organizadores, por cuanto se trataba de mantener un cupo reducido. La ADE ofreció a sus asociados un precio de inscripción casi simbólico, calificado como «un regalo» por parte de uno de los socios asistentes. Según se informó en la última sesión, la organización tiene previsto transcribir y poner a disposición de quienes lo deseen el contenido de las cuatro jornadas.

Este ha sido el primer seminario

organizado por la ADE tras el II Congreso celebrado en Gijón, donde, precisamente, se debatió la necesidad de organizar y fomentar este tipo de actividades, que pudieran servir como enriquecimiento al ejercicio de la dirección. La ADE tiene previsto organizar un próximo seminario sobre dramaturgia en Sevilla, durante la primavera de 1990, aunque las fechas exactas se hallan aún sin determinar.

Seminario sobre dramaturgia y puesta en escena

En el último congreso de la ADE, una de las acepciones del término «Dramaturgia» fue objeto de exposiciones y debates: aquella que se refiere al establecimiento de un sistema de datos, conceptos y opciones, matriz de una lectura personalizada del texto dramático y prefiguración de un proceso de puesta en escena.

Quedó patente la necesidad de explicitar, confrontar y debatir los diferentes enfoques metodológicos que conlleva la actividad dramaturgica, llegándose al acuerdo de convocar un seminario sobre este tema, directamente enfocado a la práctica de dirección escénica.

En consecuencia, estamos trabajando en la organización de dicho seminario que se celebrará, presumiblemente, a finales de mayo de 1990 en la nueva sede del Instituto del Teatro de Sevilla. Una comisión formada por Pedro Alvarez-Osorio, José Sanchis Sinisterra y Juan Antonio Hormigón, ha diseñado las características básicas de las sesiones y la forma de trabajo a seguir. En síntesis, el seminario que llevará el título de «Dramaturgia y puesta en escena», se articulará del siguiente modo:

1. En las mañanas de los tres primeros días, tres directores de escena —uno de ellos extranjero— expondrán propuestas dramaturgicas a partir de tres textos diferentes de la literatura dramática, que los participantes habrán leído previamente. A continuación se abrirá un pequeño debate en torno a la propuesta presentada.

2. Los participantes se dividirán en grupos de trabajo con un coordinador al frente de cada uno de ellos y dedicarán la tarde de cada uno de los tres primeros días, a elaborar una síntesis metodológica del trabajo expuesto durante la maña-

na. A esta sesión no asistirá el director que haya realizado la exposición.

3. En la sesión del día cuarto, cada grupo contrastará las metodologías expuestas y elaborará una serie de nociones estructuradas en torno a las mismas, y que abrirán un debate entre todos los asistentes.

El seminario tendrá un horario de 10,00 a 14,30 por la mañana y de 17,00 a 20,00 por la tarde. Se desarrollará de jueves a domingo. En la actualidad estamos gestionando la posibilidad de que los asistentes, todos ellos miembros de la ADE que estén al corriente de sus pagos, tengan sufragados sus gastos de estancia en Sevilla (hotel y alimentación), únicamente tendrán que cubrir su desplazamiento.

Otros seminarios

La ADE tiene prevista la realización de diferentes seminarios durante los próximos meses. El primero, en colaboración con el Instituto del Teatro de Asturias y la Universidad de Oviedo, girará en torno al tema: «Los espacios en el teatro clásico». Su celebración está prevista para el mes de marzo.

En colaboración con el Colegio de Arquitectos de Madrid, está muy avanzado el diseño de un encuentro de análisis e investigación en torno a «Arquitectura teatral». El objetivo fundamental será analizar el sentido, uso y configuración de los espacios escénicos no convencionales. A este seminario, cuya fecha y lugar están pendientes de confirmación, asistirán directores de escena, arquitectos y escenógrafos.

Por último, hemos mantenido diferentes conversaciones con nuestro compañero José Sanchis Sinisterra, director de la Sala Beckett de Barcelona, para realizar un seminario conjunto en dicha institución. Puede girar en torno a los problemas estéticos de la iluminación teatral, o bien al trabajo específico entre director y autor formando módulos creativos estables.

Asesoría jurídica y fiscal de la ADE

La Asociación de Directores de Escena cuenta con un servicio de Asesoría Jurídica y Fiscal a cargo del abogado Juan Vázquez Arango. La dirección de su despacho es

Augusto Figueroa, 27 - 2.º B, teléfono 532 48 90. Este servicio es gratuito para todos los asociados de la ADE que estén al corriente de sus obligaciones con la Asociación.

En el período marzo-diciembre de 1989, dicha asesoría ha realizado diferentes gestiones de tipo contable y fiscal para nuestra entidad, elaborado informes jurídicos sobre nuestra futura Fundación y redactado una ponencia para nuestro II Congreso celebrado en Gijón.

Asimismo ha efectuado 18 consultas de despacho, 19 consultas telefónicas, 14 redacciones y preparación de rentas del IVA y 14 presentaciones de documentos en oficinas públicas. Entre los asociados que ha utilizado el servicio jurídico y fiscal de la ADE, figuran Vicente Aranda, Karla Barro, Angel F. Montesinos, Antonio Malonda, Jesús Crazio, Francisco García Muñoz, Nicolás Mallo, Carlos Patiño, etc.

Presentación de las «Publicaciones ADE»

El pasado día 16 de octubre, en el palacio de la Sociedad General de Autores de España, tuvo lugar la presentación de las «Publicaciones ADE», inauguradas con los tres primeros números de la serie «Literatura dramática». El acto fue presidido por Benito de Diego, Director de los Servicios Culturales del Ayuntamiento de Madrid, Angel Fernández Montesinos y Juan Antonio Hormigón, Presidente y Secretario General de la ADE, respectivamente, y por Alfredo Mañas en representación de la SGAE.

Desde el mes de junio, en que apareció el primer volumen con «La verdadera historia de Ah Q», de Christoph Hein, esta serie se ha visto incrementada en los últimos meses con los números dos y tres, compuestos por las obras de Mijail Sha-

trov «La dictadura de la conciencia», y de Heiner Müller «Camino de Volokolamsk» y «La misión», todos ellos editados con la colaboración de la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Madrid. En el transcurso del acto, Benito de Diego destacó la importancia de esta colaboración y expresó su deseo de continuar y ampliar las relaciones entre el Ayuntamiento y la ADE en próximas actividades. Tras él tomó la palabra el presidente de la ADE, Angel Fernández Montesinos, que agradeció a la SGAE su acogida en esta presentación y a la Concejalía de Cultura el haber hecho posible la realización de estas publicaciones, destinadas especialmente a divulgar entre los directores españoles, texto y autores de importancia internacional escasamente conocidos en nuestro país.

Por último, Juan Antonio Hormigón, Secretario General de la ADE, se refirió a los próximos proyectos de publicación. Dentro de la serie «Literatura dramática» está

prevista la edición, en los números cuatro, cinco y seis, de «Las personas decentes», de Enrique Gaspar, «La gran paz», de Volker Braum, y «La isla» y «El camino de La Meca», de Athol Fugard. Por otra parte, es inminente la aparición del primer volumen de la nueva serie «Debates», en que se publicarán las Actas del I Congreso Nacional de la Asociación de Directores de Escena, celebrado en Palma de Mallorca en 1988, y se encuentran en preparación las Actas del II Congreso, celebrado en 1989 en Gijón, que estarán contenidas en el segundo volumen de esta colección. Además, Hormigón anunció la creación de una tercera serie de publicaciones, dedicada a la Teoría teatral, donde tendrán cabida textos fundamentales del campo de los estudios escénicos y que, por unas u otras causas, resultan de muy difícil acceso para los profesionales españoles de la dirección y del teatro en general.



Presentación de las «Publicaciones de la ADE». De izquierda a derecha, el Secretario General y el Presidente de la ADE, Benito de Diego y Alfredo Mañas.



Presentación de la ADE en el Festival de Teatro Iberoamericano de Cádiz. Izquierda: El Secretario General de la ADE conversa con E. Perinelli y Raúl Serrano. Derecha: Acto de presentación, en primer término el director del Festival Juan Margallo.

Delegaciones de la ADE a Checoslovaquia, Cuba, Hungría y Argentina

En cumplimiento de los acuerdos de intercambio entre la ADE y la SCSPU de Checoslovaquia, nuestro compañero Vicente Aranda visitó ese país el pasado mes de septiembre para asistir al II Festival Internacional de Teatro para la Infancia y la Juventud. Asimismo, Adolfo Díez Ezquerro participó también en este intercambio, viajando a aquel país del 7 al 14 de octubre, donde asistió al Festival de Ostrava.

Ese mismo mes de octubre, en virtud del acuerdo firmado con la UNEAC, Angel Fernández Montesinos, Presidente de la Asociación, viajó a Cuba, donde participó en el IV Fórum Internacional de las Artes Escénicas, celebrado en La Habana del 23 al 25 de octubre.

En el mes de noviembre, Juan Pedro de Aguilar y Ricardo Iniesta viajaron a Hungría, como consecuencia del acuerdo de intercambio existente con la Unión de Artistas Dramáticos de Hungría.

Por último, del 29 de noviembre al 14 de diciembre, Jesús Cracio viajó a Argentina, cumpliendo el acuerdo firmado el año pasado con el CELCIT-Argentina. Asistió a numerosos espectáculos en la ciudad de Buenos Aires.

Presentación de la ADE en Cádiz

Por I.A.

El día 21 de octubre se presentó la Asociación de Directores de Escena de España dentro del marco del IV Festival Iberoamericano de Cádiz. El acto estuvo presidido por el Secretario General de la ADE, Juan Antonio Hormigón y los miembros de la Junta Directiva, Juanjo Granda, Agustín Iglesias y Antonio Malonda, así como del Director de dicho festival, Juan Margallo.

Cádiz nos recibió con un sol otoñal que agradecemos, después de esa ola de frío con la que nos había sorprendido el final del verano.

Era importante presentar en Cádiz la Asociación de Directores de Escena de España, ahora que se había conseguido una fuerte infraestructura ya consolidada. Lo avalaban nuestros convenios con cinco países de Europa: Hungría, Finlandia, Polonia, Checoslovaquia y RDA, cuyos delegados estarían aquí durante el mes de noviembre, de acuerdo con el intercambio establecido con las instituciones de los diferentes países; y también con dos países de Iberoamérica: Argentina y Cuba, cuyos delegados nos acompañaron en el festival de Cádiz. Lo avalaba también la puesta en marcha de los primeros tres números de la colección «Literatura Dramática». También la próxima celebración de nuestro III Congreso, y la publicación de las ponencias y debates de los dos primeros.

Ahora que estábamos elaboran-

do nuevos proyectos de seminarios en Sevilla y Barcelona, ahora que todo se encauzaba con un rumbo preciso, era Cádiz, Ciudad Costera, el mejor punto geográfico en el que marcar nuevas direcciones hacia tierras lejanas, dentro del IV Festival Iberoamericano de Teatro.

Era pues el marco propicio para que compañeros de otros países de Latinoamérica, que desconocen nuestro trabajo como Asociación, supiesen de nuestra existencia, aunque sin duda alguna casi todos sabían de nosotros pues nuestro Boletín llegaba a las Instituciones más importantes de cada país y a muchos otros compañeros de por allí.

Juan Margallo había encontrado el lugar idóneo para el alojamiento y el encuentro del Festival. Allí estábamos todos reunidos: actores, directores, prensa, invitados a los coloquios, etc. Y se respiraba un clima agradable y de buena comunicación.

Dentro del seminario que se celebró los días 20, 21 y 22 de octu-

bre sobre «Realidad social y formación teatral en Iberoamérica», Juan encontró un hueco para que la ADE contase su experiencia como Asociación, el sábado 21 a las 13,00 horas, después de la segunda sesión de trabajo.

El Secretario General de la ADE era quien iba a realizar la presentación, acompañado del Director del Festival, Juan Margallo y varios miembros de la Junta Directiva que se habían desplazado hasta allí.

Juan Antonio Hormigón comenzó la presentación haciendo referencia al inicio de la ADE hacia siete años, y el recorrido que había seguido hasta ese momento. A continuación, de manera muy sucinta, explicó los objetivos y la organización de la ADE. Hizo un pequeño recorrido histórico explicando los logros que poco a poco había conseguido: las relaciones, cada vez más sólidas, con el Ministerio de Cultura; la ampliación de las relaciones con instituciones homólogas de otros países; las relaciones con el Ayuntamiento de Madrid, la continuidad de una revista trimestral como el «Boletín», la ayuda recibida de la empresa privada, los «Premios» que concede anualmente la ADE, los seminarios de formación y los demás proyectos de publicaciones que estaban empezando a fraguar. Explicó también en que términos se habían firmado los convenios con las instituciones homólogas de Europa y Iberoamérica, que permitían la salida de trece asociados de la ADE a los diferentes países con los que teníamos firmados «convenios».

Por último, comentó las perspectivas más inmediatas de la ADE, entre las que estaba una cooperación más comprometida y fructífera con Iberoamérica.

Al finalizar el acto diferentes directores de instituciones docentes teatrales y directores de escena iberoamericanos, se acercaron a nosotros para solicitar que les enviásemos el «Boletín» e intercambiásemos publicaciones, incluso hubo algún que otro que quería que estudiásemos la posibilidad de admitir socios de Latinoamérica.

Otros compañeros como Aderval Junior, un director brasileño invitado por el festival, y con el que intercambié algunas impresiones, parecía sorprendido por la cantidad de iniciativas que había puesto en marcha la ADE. Le hubiera gustado que existiera una institución homóloga en su país para poder mantener relaciones de cooperación con nuestra Asociación, pero hasta ese momento —me decía— lo único que hemos intentado fue formar el

año pasado una especie de «club» para algunos directores amigos, que nos reuníamos para darnos ideas y comentar nuestros espectáculos. Pensaba que el problema residía en que pocas personas estaban dispuestas a dar su tiempo de forma gratuita en un proyecto de estas características.

Por el contrario, el director mexicano Luis de Tavira, invitado también por el FIT, parecía entusiasmado por lo que estaba generando la ADE. Estaba esperanzado con la idea de que la Sociedad Mexicana de Directores de Escena, de la que él era el Secretario, pudiera dar un salto cualitativo para poder fir-

mar el convenio con la ADE. Por ello, en Madrid, se firmó un «pre-convenio» que recogemos en este número de nuestro «Boletín».

El Celcit, en la persona de Luis Molina, presidente de esta institución, también tenía grandes ideas respecto a la cooperación entre el organismo que el dirige y que tiene delegaciones en todos los países de Iberoamérica, y la ADE. Aunque estaba desilusionado, no por el funcionamiento de nuestra Asociación, que le había sorprendido favorablemente, sino del poco interés que había encontrado en Cádiz y en Madrid sobre todo, por el teatro latinoamericano. Este desinterés hacía

que se planteará si realmente era conveniente propulsar colaboraciones con diferentes instituciones españolas.

Sin duda la ADE ha abierto otra puerta más a futuras colaboraciones e intercambios. Los libros y los boletines eran el primer paso a una mayor cooperación en todo lo que nos afectaba como colectivo teatral: la educación tanto del director como del actor, la puesta en escena, la autoría, etc., eran sólo posibles temas de debate para empezar a pensar en una más estrecha cooperación con los países que siempre hemos llamado «hermanos».

Recepción de delegaciones extranjeras

Del 17 al 27 de noviembre del presente año, la ADE recibió a las delegaciones de las Asociaciones homólogas europeas con las que ha firmado «Convenios» de intercambio de directores en régimen de viajes de estudio, exceptuando la delegación finesa que nos visitará el año próximo al ser su «Convenio» de carácter bianual.

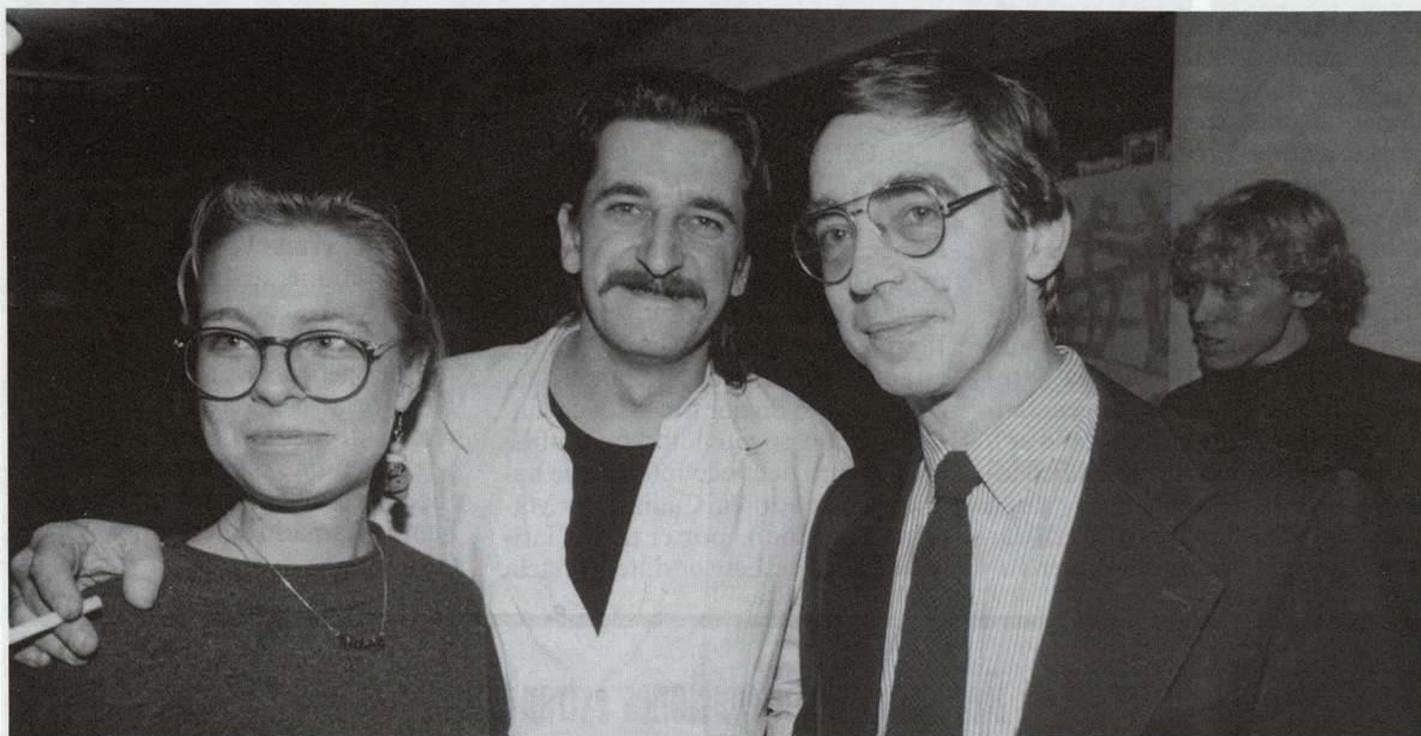
En el marco de dichos acuerdos nos visitaron dos delegados de la

ZASP de Polonia: Bogdan Hussakowski y Andrei Paulowski; dos delegados de la VT de la RDA, Peter Ullrich, Secretario General de dicha Asociación y Michael Funke; dos delegados de la Asociación de Artistas Dramáticos Húngaros, Miklós Szucs, Secretario General de la misma e Imre Csiszár; y por último, tres delegados de la SCSPU de Checoslovaquia, Vlasta Galerová, Horinek Zdeněk y Dusan Jamrich.

El programa de actividades incluía la asistencia diaria a un espectáculo teatral, también visitas a museos y los lugares más interesantes de la ciudad, así como un viaje a Toledo al que fueron acompañados de Lucila Maquieira y Juan Pedro de Aguilar y otra visita a El Escorial. Durante su estancia mantuvieron encuentros con varios miembros de la Junta Directiva de la ADE respecto a la situación teatral espa-



Delegados de Checoslovaquia con su intérpreta a la izquierda.



ñola, por la que estaban muy interesados.

Los espectáculos que presenciaron fueron: «Así que pasen cinco años» dirigido por Miguel Narros; «Carmen Carmen» dirigido por José Carlos Plaza; «La risa en los huesos» dirigido por Guillermo Heras; «Don Gil de Alcalá» dirigido por Carlos Fernández de Castro; Hamlet dirigido por José Carlos Plaza; «Mar i cel» de la compañía Dalgoll Dagom y «La menina desnuda» de Cabaret Portátil. Asimismo asistieron los días 23 y 24 de noviembre al Teatro María Guerrero donde mantuvieron varios encuentros con su director. El primero con el director de «Hamlet», con el que realizaron una mesa redonda en torno a esta figura shakespeariana y su puesta en escena, y el segundo encuentro en su condición de Director del Centro Dramático Nacional, ya que los delegados mostraron interés en conocer un teatro público español. Por otra parte el delegado polaco Andrei Pawlowski, asistió en la escuela de Arte Dramático de Madrid a una clase de interpretación impartida por nuestro compañero Juanjo Granda.

El día 20 de noviembre acudieron a la Fiesta de entrega de los Premios de la ADE, en donde conocieron a otros miembros de la Asociación.

El día 23 de noviembre la Junta Directiva de la ADE despidió a las delegaciones extranjeras con una comida en la que el tema principal fue la situación política de Checoslovaquia. La Junta Directiva se adhirió a un escrito realizado por los compañeros checoslovacos, que se leyó esa misma noche en las manifestaciones de Praga y Vratislava.

Salvo la delegación húngara, todos los demás compañeros estuvieron tan sólo una semana en España por lo que su visita se concentró en Madrid. Por tanto solamente los compañeros de Hungría pudieron viajar a otra comunidad, en este caso a Valencia del 24 al 26 de noviembre, donde fueron acompañados por nuestros compañeros Santiago Sánchez y Antonio Tordera, que les recibió en el Centre Dramatic de Valencia.

Delegaciones de la RDA, arriba; de Polonia, con Angel Facio, centro; y de Hungría, Inmaculada Alvear, abajo.



Aspecto general del Foro de las Artes escénicas de La Habana.

«Cuba es una tierra que, al principio, te desconcierta un poco. Luego empiezas a conocerla, a quererla, a entenderla... Al final, te apasiona y necesitas volver». Fueron las primeras palabras de Angel Fernández Montesinos cuando hicimos esta entrevista. Digo hicimos y, en realidad, la hizo él sólo, porque una vez que empezó a hablar fue desgranando, pormenorizadamente, todas las facetas de su viaje sin que yo tuviera apenas necesidad de intervenir.

Angel visitó Cuba en la última quincena de Octubre, en aplicación del convenio de intercambio firmado por la UNEAC y la ADE. Y volvía entusiasmado. «El viaje lo han hecho coincidir con el IV Fórum Internacional de las Artes Escénicas, organizado por la UNEAC del 20 al 23 de octubre, pero mi estancia tuvo una extensión de quince días, lo cual me ha permitido, aparte de ver un poco cómo es el teatro cubano y cuáles puedan ser sus problemas, conocer el país. Aunque siempre hace falta más tiempo para conocer Cuba, el interior, y capitales como Santiago o Trinidad, que no tuve la suerte de visitar».

Para ordenar, en la medida de lo posible, el enorme cúmulo de impresiones que Montesinos había recogido, comenzamos hablando del teatro cubano. «Me ha llamado la atención el extraordinario nivel cultural y de preparación que tienen los actores. En cuanto al tipo de teatro, tengo la sensación de que, por una parte, existe un teatro hecho por los teatristas para los teatristas, y por otra, un teatro popular que, en este momento, no se cultiva demasiado. Es una apreciación personal, pero creo que el gran público cubano no va demasiado a los teatros. Hay una especie de estupendo sarampión de hacer experimentos, de hacer un

Hay que volver a Cuba

En cumplimiento de los acuerdos de intercambio vigentes entre la Unión Nacional de Escritores y Artistas Cubanos (UNEAC) y la Asociación de Directores de Escena (ADE), Angel Fernández Montesinos, Presidente de la Asociación, visitó Cuba durante el pasado mes de octubre. Durante su estancia, participó en el IV Fórum Internacional de las Artes Escénicas celebrado en La Habana. En la siguiente entrevista Montesinos hace una evocadora crónica de su visita.

Una entrevista de Carlos Rodríguez

teatro que no sé hasta qué punto le puede interesar al pueblo. Me parece muy bien que se dé esa clase de teatro, pero pienso que también debería haber otros espectáculos en los que se notara cómo el espectador cubano es partícipe, receptivo y el último destinatario del teatro. Porque, en un país como Cuba, la única razón del teatro es que las salas estén siempre llenas de público, como ocurre en otros países socialistas. Yo creo que les falta un sentido de la programación. Con la cantidad de actores, músicos, bailarines que hay en Cuba, con la canti-

dad de directores que tienen, debería existir un ciclo permanente de actividades teatrales, un diseño de política teatral que mantuviera todos sus teatros, si no todos los días, porque por las características del país no es posible, al menos cinco días a la semana con actividades. Allí hay teatros que están vacíos, en los que no se estrena nada, se está preparando... Me parece que, sin el problema de la empresa privada, esto no debiera darse.»

Y continuamos hablando de los espectáculos. «Hemos visto bastantes. Pero los que más me han inte-

resado fueron, precisamente, aquellos en los que el público se interesaba por el espectáculo. Esto ocurrió, por ejemplo, en una reposición de «Contigo, pan y cebolla», de Héctor Quintero, un sainete cubano que tiene veinte años. Fue interpretado por las mismas actrices que lo estrenaron, como homenaje a él, en el patio del Fondo Cubano de Bienes Culturales. Vimos también una buena representación de «Pareja abierta», de Darío Fo, con dos buenísimos actores. En otro sentido, hemos visto espectáculos a otro nivel, de ensayo; y una representación de «Tosca», con una puesta en escena muy antigua.

Otro de los espectáculos que me interesaron fue una especie de aventura teatral en torno a «La verbena de La Paloma», hecha por el Teatro Estudio. Era un experimento, con un enfoque brechtiano, lleno de aciertos y errores, con muy buenos actores, aunque flojos cantantes, pero la dirección de Berta Martínez constituía un estudio muy profundo de todo lo que podía ser el antecedente de los personajes sobre «La verbena...». Pudimos ver también «La Chulapona», con montaje de Gerardo Malla, hecha por la Comedia Lírica Roig del Gran Teatro de La Habana, en la sala Avellaneda. Una buena representación.

Pero he dejado para el final lo que me ha parecido que, para nosotros, espectadores venidos de Europa, nos resultó más atrayente. Fue la representación en La Güinera, de «Santa Camila de La Habana Vieja» de J. R. Brene. Esta es una obra tradicional muy antigua, en la que se dan mezcla todos los elementos del teatro folklórico cubano: el gallego, la prostituta, el emigrante, el marino, el chulo, la santera, un changó... Este espectáculo lo hicieron al aire libre, en una microbrigada social, un colectivo de casa hechas por los trabajadores. Intervinieron en él unas 60 ó 70 per-

sonas del barrio, con la colaboración de algunos actores profesionales como Daisy Granados y Tito Junco. Aquí pudimos contemplar realmente el grado de comunicación con el pueblo, desde los niños a los mayores, incluso tratándose de un sainete muy antiguo, aunque con un alto valor documental, una pintura de ambientes y caracteres.»

Fue en esta representación donde se produjo la gran sorpresa: la asistencia del Comandante, Fidel Castro. Angel lo cuenta con un punto de emoción. «Cuando terminó la función y se enteró de que estábamos allí las delegaciones extranjeras del Fórum, dijo que nos quería conocer. Ante la ventaja del idioma, fuimos los españoles quienes más charlamos con él. Concretamente, se interesó por el funcionamiento del Fórum y por nuestra opinión del teatro cubano. Y luego se dedicó a preguntar a todos los que estaban allí como espectadores, que eran los habitantes de esta microbrigada social, toda clase de detalles sobre la construcción de las viviendas, el trabajo de ensayos, y sus condiciones de vida. Estuvo departiendo con ellos, mayores y pequeños, durante hora y media. La verdad es que nos quedamos absolutamente impactados por su carisma. Es un mito, y cuando alguien llega a mito siempre existen razones, sea quien sea o esté donde esté. Creo que aquella noche, tras oír los comentarios sobre la poca asistencia de público a los teatros de La Habana, decidió, junto con Humberto Arenal, Presidente de la UNEAC, tener una reunión a finales de noviembre con los teatristas, para saber por qué no se llenan esos fabulosos teatros del país.»

Y Angel enlaza un tema con otro, y me habla de los magníficos teatros cubanos, muchos de ellos de la época colonial, con enormes embocaduras, hombros impresionantes, maquinarias sensacionales... Hay en sus palabras una mezcla de admiración y envidia, porque como director desearía disponer de salas así en nuestro país. E insiste en la necesidad de una política teatral en Cuba. «Porque allí el teatro es muy ba-



Angel Hernández Montesinos con Umberto Arenal, izquierda, responsable de la sección de Artes Escénicas de la UNEAC.

rato. Igual que los transportes, los servicios en general... El teatro y los libros están al alcance de cualquiera.»

Cambiamos de tema y pasamos a hablar de otra de las actividades que realizó durante su estancia: el IV Fórum Internacional de las Artes Escénicas. «Eramos aproximadamente veinte delegados, de la Unión Soviética, Hungría, Checoslovaquia, Bulgaria, República Armenia, RDA y Nicaragua. De España asistimos Rosa Vicente, de la Unión de Actores, y yo de la ADE.

Los coloquios han sido muy interesantes. Yo participé en varios, especialmente en los dedicados a la crítica, y al music-hall y el varieté. Me interesaba mucho este último, por ver cómo eran estos géneros en Cuba durante los años 30 y 40, porque las raíces eran exactamente igual que las nuestras. Las concomitancias que te encuentras en todo son apabullantes. Y si te paseas por La Habana vieja, en cada rincón está la presencia española. Es el único país del mundo donde no me he sentido extranjero.

Además, como cierre del Fórum, di una conferencia sobre el teatro musical en España, la zarzuela. Fue una historia del género desde Lope y Calderón, pasando por todas las etapas históricas —Don Ramón de la Cruz, Barbieri...—, evocando las figuras teatrales, los músicos, la política teatral que se llevó en España, la influencia de la música italiana... hasta llegar a la posguerra, el género de la Revista y el teatro musical, con los espectáculos que yo he hecho. Era una conferencia que tenía pensada para cuarenta minutos. Pero vi tanta atención en el auditorio, y sentí que aquello lo sentían tan suyo (el nivel cultural en Cuba es muy elevado, y conocen todos los avatares históricos y artísticos del teatro español), que me dejaron sorprendido. En fin, que la conferencia duró dos horas menos diez. Y la van a publicar. Tuve una acogida estupenda.

También fue muy interesante la exposición sobre Stanislavski, en el Salón de Vitrales del Fondo Cubano de Bienes Culturales. Era una exposición donada a Cuba por los so-

viéticos, en la que se recogían documentos de Stanislavski a través de toda su vida. Y aprovecharon para hacer un coloquio sobre la vigencia de su teatro, con una espléndida ponencia de la actriz cubana Liliam Llerena.»

Así continuamos charlando de Cuba, de los troveros, de Tropicana, del danzón... Montesinos habla y habla, fascinado, del estupendo trato recibido, de la gran cultura del pueblo cubano y del español tan perfecto que se habla en la isla. Y también de sus proyectos: «A raíz de mi intervención, muchos teatros empezaron a ponerse en contacto conmigo y de ahí han salido muchas proposiciones. Este es uno de los mejores logros que podemos tener en la ADE al hacer los intercambios, que se genere un trabajo de los directores en los países que visitan, o en otros países. Yo, por ejemplo, me he traído un compromiso para ir al teatro Stanislavski de Moscú, a montar «El barberillo de Lavapiés», y he firmado también un contrato con el Gran Teatro de La Habana para volver, en el Festival Lírico, a montar también «El barberillo...» con su Comedia Lírica.»

Y me cuenta sus visitas a Cayo Largo, a Varadero, a la casa de Hemingway, a la Mansión Dupont... «Realmente, el intercambio ha sido muy interesante. Porque, además, han estado muy pendientes de nosotros y de nuestras opiniones. Cuba es un país al que hay que volver para conocerlo mejor y para quererlo más. Es un pueblo tan entregado a su quehacer y a su cultura, tan ansioso de aprender, que es digno de recibir toda la ayuda que podamos darle, sobre todo en lo que nos toca, el aspecto teatral y cultural.»

Tengo que confesar que, después de oírle, se me quedó en la cara una sonrisa de fascinación y unas tremendas ganas de conocer Cuba. ¿Y a quién no?



De izquierda a derecha, Margarita Jajontova, de Armenia (URSS), Angel Fernández Montesinos, la actriz española Rosa Vicente y el teatrista de Moscú Igor Alexandrov.

Inicio de relaciones con la Sociedad Mexicana de Directores de Escena

Invitado por el Festival Iberoamericano de Cádiz, durante el pasaje mes de octubre vino a España el director mexicano Luis de Tavira. Aprovechando unos días de estancia en Madrid, quisimos hacerle esta entrevista para hablar del teatro mexicano y de los proyectos de cooperación entre la ADE y la SMDE. Las reuniones cristalizaron en la firma de un preacuerdo de cooperación entre ambas entidades, que esperamos se haga definitivo en 1990.

Luis de Tavira es uno de los directores más significativos de la generación mexicana nacida del Teatro Universitario. En la actualidad, dirige el Centro de Experimentación Teatral, dependiente del Instituto Nacional de Bellas Artes de México, y es uno de los artifices de la nueva Compañía Nacional de Teatro, para la que acaba de dirigir un montaje, con texto propio, en homenaje a Alfonso Reyes. Vino a España para participar en el marco del pasado Festival de Cádiz, en un seminario sobre la formación de los actores, dentro de «algo —como él dice— difícilmente homologable que se ha dado en llamar la realidad iberoamericana». El punto de ironía me hace sonreír. «Es que pienso que el concepto iberoamericano no consiste en una identidad, sino en una diversidad.»

—¿Era la primera vez que venías al Festival de Cádiz?

«Sí, la primera. Y me he quedado muy sorprendido de la presencia de tantos países, aunque también por el, en general, bajo nivel teatral de lo que allí se vio. Espero que eso no sea auténticamente representativo de la actividad teatral iberoamericana».

Por lo pronto, estaba muy descontento de la representación mexicana. «Van dos ediciones seguidas en las que México ha estado representado por grupos de carácter más bien folklórico». El año pasado vino a Cádiz el Teatro Campesino de Tabasco, una comunidad de campesinos muy poco representativa del teatro mexicano, en palabras de Luis de Tavira. «Este año la representación ha estado a cargo de los voladores de Papantla, que son un grupo de indígenas que realizan,

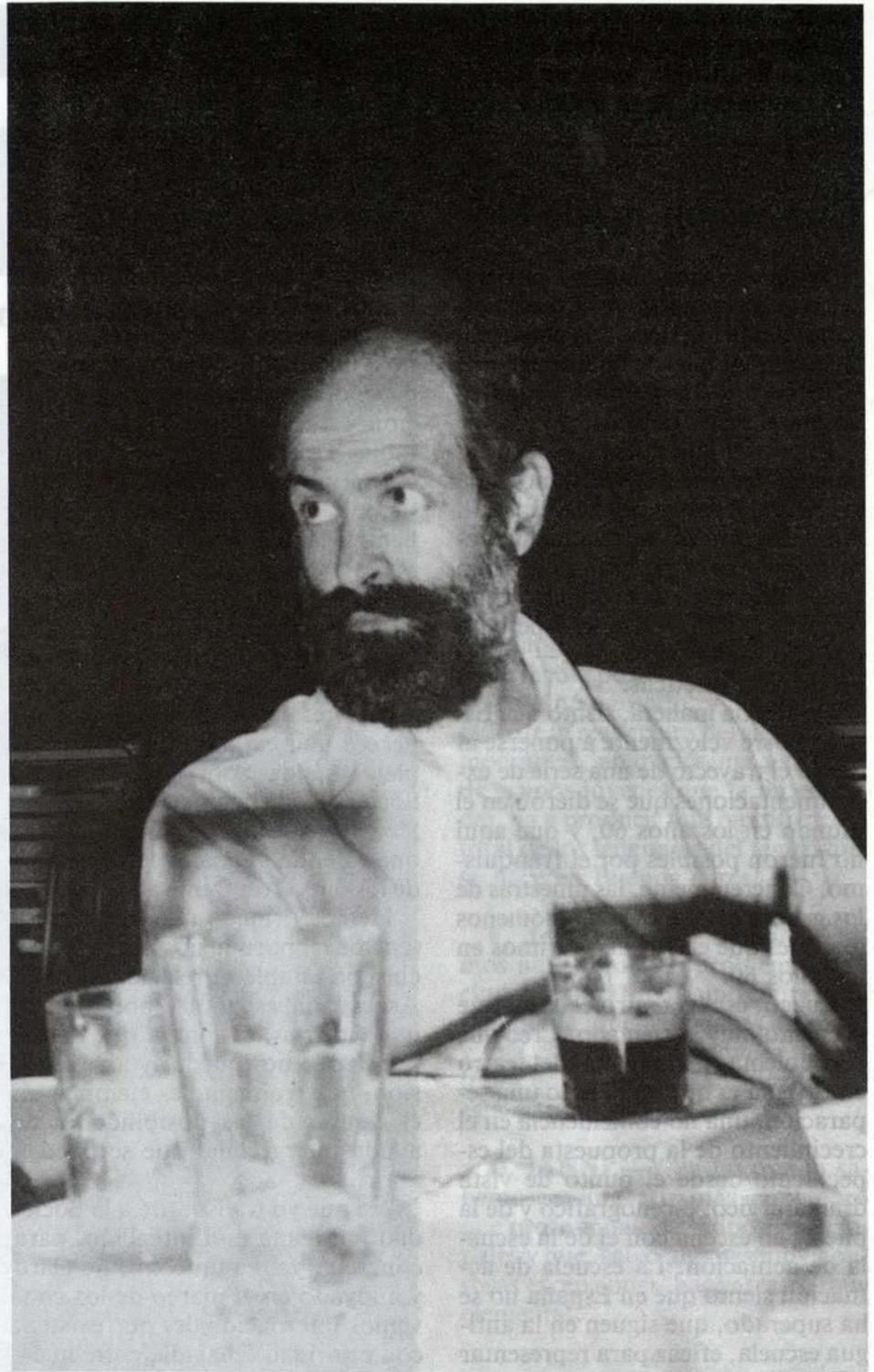
por C.R.

desde tiempo inmemorial, un rito sumamente impresionante de vuelo sobre un poste inmenso. Pero es un ritual de clara raíz popular mágico-religiosa, que yo me resistiría a considerar teatral. Es algo que no tiene que ver con el teatro de México, ni con el teatro, en general. Yo no sé si, a veces, los españoles se empeñan en seguir viéndonos con plumas o los mexicanos seguimos insistiendo en esa imagen...»

Lo cierto es que, efectivamente, en España es muy poco conocida la realidad teatral de México. Y no deja de ser raro. ¿Cómo es posible que uno de los países con mayor actividad teatral del mundo apenas la haya dado a conocer en el extranjero? Luis reconoce su parte de culpa. «Los mexicanos somos un tanto resistentes a viajar. De hecho, nuestro teatro es muy poco conocido fuera de nuestras fronteras».

El teatro en México

Es sumamente agradable oír hablar a este hombre de ascendencia española y aspecto de hidalgo. Porque la conversación se va desarrollando casi ella sola, en las suaves cadencias del español mexicano, hacia cada uno de los temas previstos. Yo quería saber algo del teatro en México, y... «En realidad, el teatro mexicano es un fenómeno sumamente diverso y plural, con un gran desnivel entre el que se hace en el interior y en la capital. Y dentro de la capital existe una gran diversidad. Yo pienso que en México se hace el teatro más viejo del mundo y el más nuevo; y también se hace un teatro de gran calidad, en ciertos niveles, e igualmente, se hace el teatro más deleznable que se pueda encontrar en cualquier lugar.»



Luis de Tavira en el Festival Iberoamericano de Cádiz.

Le pregunto por el tópico de la «crisis». No se lo piensa mucho.

«Ya llevamos muchos años diciendo lo mismo, y yo llego a la conclusión de que el teatro siempre ha estado en crisis, y siempre lo estará. Lo que pasa es que venimos de regreso de la preocupación sobre su subsistencia frente a los medios.»

Por el contrario, siento que en el mundo, y concretamente en México, hay un renacimiento de la vigencia y validez del teatro en la sociedad. Pero ésta se da una vez que lo hemos reconocido como transformado en su relación social y que su función es minoritaria, frente al fenómeno de masificación. Me atrevería a decir que en México, en los años 90, el teatro será la manifestación artística más importante. Y en el mundo en general. Hay una revaloración de la exigencia y del rigor del teatro como arte frente a lo que fue durante largo tiempo la impunidad de la mediocridad en la actividad teatral.

Claro, esto nos toma por sorpresa ante la falta de elementos de previsión en el pasado con relación al entrenamiento y la formación de los artistas teatrales. El público exige cada vez más, y ahí es donde yo siento la crisis, la defraudación de

las expectativas del público, que busca en el teatro no la parafenalia de los medios del cine, sino el virtuosismo del actor.»

—¿Y los sistemas de financiación?

«El teatro público en México comenzó a darse en los años 50; hasta entonces la actividad teatral venía siendo sostenida por la iniciativa privada. Pero ya en los años 70 la realidad se volcó en un esquema totalmente contrario y el teatro descansaba fundamentalmente en la iniciativa pública. Yo creo que el estado mexicano es uno de los más generosos hacia la actividad teatral. El teatro de mayor calidad, con propuestas más sólidas, sigue siendo el subvencionado. El teatro privado se ha estrechado muchísimo y se dedica a una actividad semejante a la de los pequeños teatros de boulevard norteamericanos o, de vez en cuando, a la repetición de los esquemas de Broadway.»

Lo que empieza a darse como fenómeno en este momento es que la política del teatro subvencionado tampoco es suficiente. La demanda es mucho mayor ahora. Y la alternativa que se ve es la creación del teatro independiente, que hasta ahora no se había dado. Se inten-

tan encontrar los niveles de autogestión de los grupos, ciertamente con ayudas del Estado, pero sin depender totalmente de la política estatal.»

Una visión desde allá

Teníamos que hablar, por supuesto, de cómo se ve el teatro español desde México. Y la conversación salió al hilo de la muestra que el Ministerio de Cultura organizó allí hace casi tres años.

«Yo creo que no se llevó un esquema representativo, sino una muestra del teatro público español. A mí me resultó especialmente curioso comparar un gran desarrollo en los elementos de producción con un atraso muy... extraño —pero no por ello menos explicable— de las propuestas estéticas.

De alguna manera, siento que España corre velozmente a ponerse al día en el trayecto de una serie de experimentaciones que se dieron en el mundo en los años 60, y que aquí no fueron posibles por el franquismo. Concretamente, las muestras de los grupos catalanes son fenómenos teatrales que en México vivimos en los años 60.

Luego, está el teatro clásico, que yo siento muy avejentado. Creo que el problema fundamental del teatro en España es que ha habido una separación, una no coincidencia en el crecimiento de la propuesta del espectáculo desde el punto de vista dramático, escenográfico y de la puesta en escena con el de la escuela de actuación. La escuela de actuación siento que en España no se ha superado, que siguen en la antigua escuela, eficaz para representar a Zorrilla, pero que no tiene nada que ver con el teatro contemporáneo.

Lo más destacable para mí son las propuestas escenográficas, donde siento que ha habido un gran desarrollo, una gran preocupación por lo visual, al mismo tiempo que en el terreno dramático, donde España lleva la ventaja en los países de nuestra lengua. Sin duda, los mejores escritores de teatro son españoles. Pero a nivel de dirección, se sigue en una actitud similar a la del pasado, es decir, de ilustradores de texto. No obstante, siento una gran efervescencia de búsqueda, porque España se está poniendo velozmente al día, en relación al resto de los países con un desarrollo intenso de la experimentación.»

La Sociedad Mexicana de Directores de Escena

Y, lógicamente, teníamos que terminar hablando de la SMDE. ¿Qué es? ¿Cómo funciona?

«Bueno, está todavía en registro. Pero es un hecho un tanto inusitado en México. Recientemente, nos hemos reunido un grupo, todavía muy pequeño, de directores, en torno a una institución totalmente independiente dedicada a la investigación y que se llama Núcleo de Estudios Teatrales. Y desde ahí hemos conformado esta Sociedad, que está todavía en trámite, por lo que no hemos lanzado una convocatoria mayor, y de la que soy Secretario.»

—¿Y cuáles son los proyectos de convenio con la ADE?

«Yo estoy sumamente impresionado con lo que es la Asociación de Directores de Escena de España; me parece una empresa cultural compleja y sólida. Sobre todo porque la Sociedad que hemos creado en México parte de un concepto limitado, que es el de defender los derechos de los directores frente a los autores.

Hemos firmado una carta de intenciones, porque nos interesa muchísimo establecer relaciones con la Asociación española, por todo lo que tenemos en común que hacer, por lo que nos puede ayudar su visión, que realmente es ejemplar en el campo de las posibilidades de ayuda intergremial que se pueden abrir.

Así que yo transmitiré a la Sociedad mexicana esta intención, para concretar ya, en un convenio claro y apoyado en el marco de los convenios internacionales que existen, con prioridad señalada, entre nuestros dos países, un verdadero intercambio de cooperación para un conocimiento mutuo de nuestras realidades y una reflexión común. En particular, creo que podríamos llevar a cabo además, un encuentro periódico, permanente y progresivo, que pueda señalarse en períodos concretos, y de una evolución que trascienda por su estabilidad. Y posiblemente, también una cooperación mayor en el campo de las publicaciones teatrales, sobre todo las que inciden en la labor del director que, concretamente en México, son muy escasas.»

Hasta aquí, las intenciones. Esperamos que los proyectos se concreten durante el próximo año.

Delegaciones de Cuba y Argentina visitan España

Durante el pasado mes de octubre, coincidiendo con la celebración del Festival Iberoamericano de Cádiz, visitaron España Fernando Sáez, por la UNEAC de Cuba y Francisco Javier, presidente del CELCIT-Argentina, como consecuencia de los acuerdos de intercambio firmados por ambas organizaciones con la ADE. Su estancia se

repartió entre Cádiz y Madrid, donde pudieron asistir a numerosos espectáculos.

Aprovechando la presencia de Carlos Ianni, director del CELCIT-Argentina, que vino invitado por la organización del Festival, realizamos a ambas delegaciones sendas entrevistas, que publicamos a continuación.

«Precuerdo» entre la SMDE y la ADE

Reunidos en Madrid Luis de Tavira, Secretario de la Sociedad Mexicana de Directores de Escena, y Juan Antonio Hormigón, Secretario General de la Asociación de Directores de Escena de España, redactan y suscriben la siguiente declaración de intenciones:

Primero

Ambas partes afirman su voluntad de iniciar a partir de ahora relaciones bilaterales que desemboquen en acuerdos y proyectos específicos.

Segundo

Ambas partes manifiestan su deseo de suscribir en un plazo no mayor a un año, un Acuerdo de Colaboración en el que se contemplen y establezcan los aspectos relativos a las actividades de cooperación que ambas asociaciones realicen en el futuro, a saber:

- Información.
- Viajes de estudio.
- Intercambio de publicaciones.
- Proyectos de formación, etc.

Tercero

Los intercambios de directores para viajes de estudio se realizarán de acuerdo a lo contemplado en los convenios culturales internacionales establecidos.

Cuarto

Ambas instituciones manifiestan que se reconocen mutuamente como las instancias prioritarias del intercambio teatral entre España y México. En consecuencia, para ambas entidades todas aquellas iniciativas que emanen de una de ellas al otro país, se verificarán en primer término con la entidad homóloga correspondiente.

Quinto

Ambas partes manifiestan su deseo de participar y contribuir a la realización de seminarios de reflexión sobre la problemática teatral común que afecte al ámbito de los directores de escena y su proyección en el campo de la actividad escénica de manera periódica y progresiva.

Sexto

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

Séptimo

Ambas partes acuerdan poner en conocimiento del presente documento y de los que en el futuro se suscriban tanto a la Secretaría de Relaciones Exteriores y al Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México, como al Ministerio de Cultura, Ministerio de Asuntos Exteriores e Instituto de Cooperación Iberoamericana de España, con la solicitud de que su contenido sea contemplado en la verificación de los convenios culturales que ambos países suscriben.

Octavo

Ambas partes coinciden en su deseo de desarrollar los aspectos reseñados y todos aquellos que pueden surgir en el futuro dentro del marco de cooperación establecido.

Madrid, 27 de octubre de 1989

Luis de Tavira
Secretario de la Sociedad
Mexicana de Directores
de Escena

Juan Antonio Hormigón
Secretario General de la
ADE

Argentina a dos voces

Una entrevista de Carlos Rodríguez

Prólogo

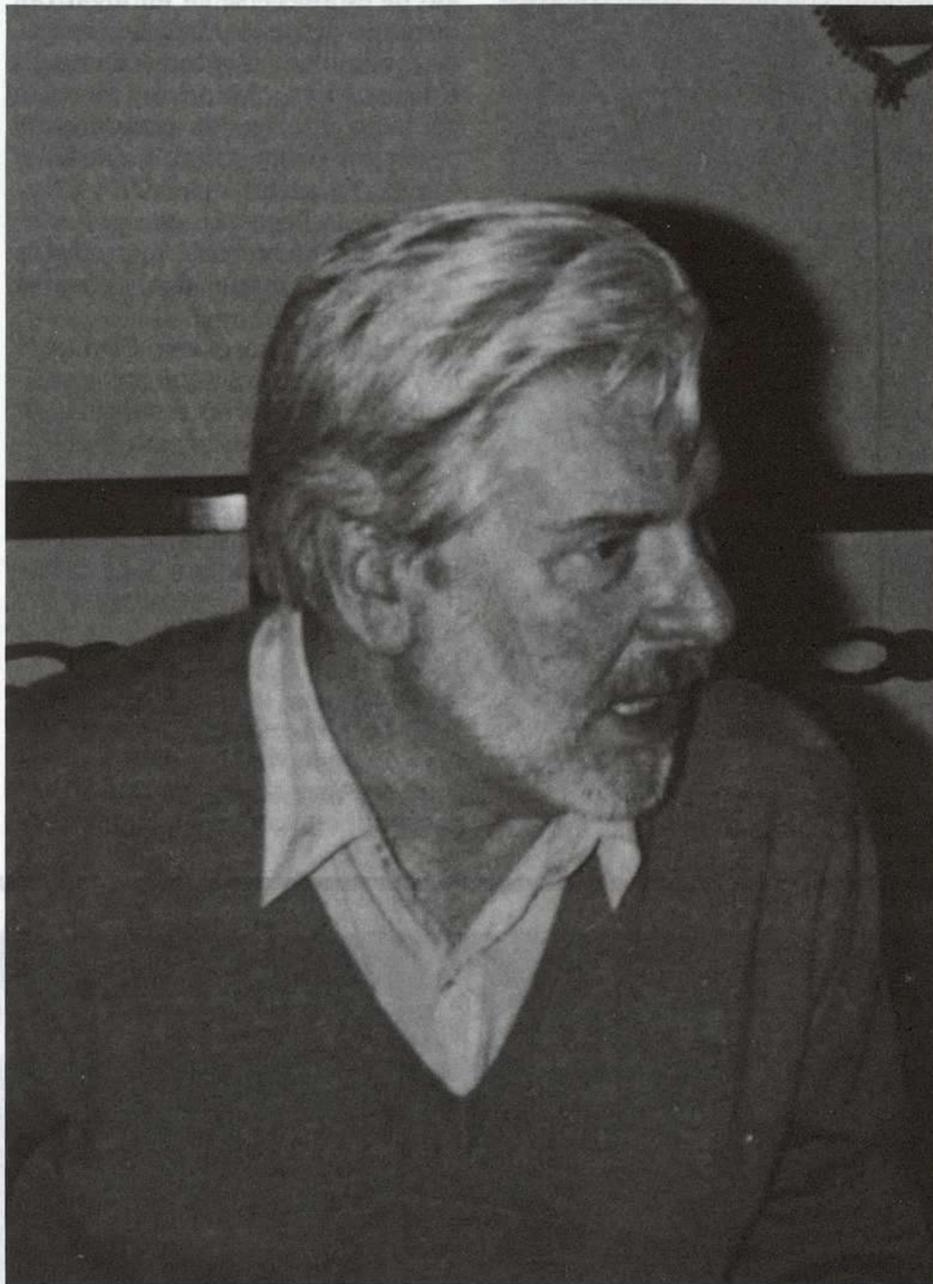
Francisco Javier llega puntualísimo a la cita, en el bar del hotel donde se hospeda. Está cansado. Creo que se ha pasado todo el día caminando por Madrid y visitando el Museo del Prado, que, según me dice, es su pasión. No obstante, se le ve muy dispuesto para la entrevista. Carlos Ianni no ha llegado todavía. En tanto aparece, comenzamos nuestra conversación. Hablamos de él, de sus actividades. Y me sorprende. Porque este hombre con aspecto de sabio bueno tiene una energía impresionante. Además de Presidente del CELCIT-Argentina y secretario general del Instituto Internacional del Teatro en su país, es director de «Los volatineros», un grupo de teatro con el que trabaja desde hace 17 años. Ha sido profesor de interpretación. Ahora lo es de «Análisis y crítica del fenómeno teatral» en la Facultad de Filosofía de Buenos Aires, y por si fuera poco, dirige también el Instituto de Investigación teatral, y es autor de varios libros sobre teoría y análisis del teatro.

Francisco Javier cuenta y no acaba de sus últimos espectáculos, e intercala jugosas reflexiones a propósito de su trabajo. «Yo tengo la sensación de que el teatro como ceremonia, como ritual, está muy desgastado, y tenemos que encontrar nuevas formas de contacto del espectador con el espectáculo. Esto es lo que intento hacer cada vez que hago teatro.» Me habla también de su labor de investigador, de profesor y me va aproximando al mundo teatral de su país. «En Argentina se trabaja muchísimo el teatro, hay muy buenos directores, muy buenos actores, muy buenos espectáculos... Lo que falta es la reflexión sobre lo que se hace. Y creo que es por eso que damos tantos tumbos». Y me pondera el trabajo de Carlos Ianni, como director del CELCIT, entregado absolutamente a la organización de las actividades. Y...

I. El teatro argentino

(En ese momento llega Carlos. Callado. Es el adjetivo que mejor le caracteriza. Le pido que se incorpore a la conversación y entonces da comienzo esta entrevista a dos voces, con técnica de contrapunto, que se convirtió en un interesante coloquio. Empezamos hablando del teatro argentino.)

FRANCISCO JAVIER.—Tengo la sensación de que el teatro argen-



Francisco Javier, presidente del CELCIT-Argentina.

tino, que se afincó en la década del 60 y el 70, por la vía de un realismo con distintos matices —el que me parece más interesante es el que tiene que ver con lo sociológico— se ha hecho muy fuerte con grandes autores que se conocen aquí, en España. Se puede citar a Cossa, a Gorostiza, a Ricardo Monti... Hay otra corriente, con dos grandes autores también muy conocidos, que son Griselda Gambaro y Pavlovski, que incursiona en formas que se van alejando de ese realismo. Así desembocamos en la década del 80, y nos encontramos con un fenómeno totalmente nuevo, como fue «Teatro abierto», que rompió con una serie de marcos muy rígidos en los que parecía metido el teatro. Y ahora, herencia de todo esto, como índice de tanteos y oscuridades, estas dos grandes corrientes parecen estar allí, a la espera de algo.

A esto se ha agregado el movimiento, muy impetuoso, de los grupos jóvenes que, liberados de ciertas prohibiciones como el teatro de

calle, se han lanzado a una labor creativa muy importante. Y creo que hay un teatro que está naciendo, que recurre a técnicas muy variadas y se aparta completamente del realismo; se apoya mucho en técnicas que tienen que ver con el teatro épico, narrativo; se dirige al público; hace uso de un humor por momentos muy ácido... Tal vez se pueda dividir en dos vertientes: una que va hacia lo que tenga que ver con los acontecimientos sociopolíticos que preocupan al argentino, y otra que está buscando sobre todo un teatro de diversión.

CARLOS IANNI.—Bueno, tú haces un análisis desde lo que serían, más o menos, las corrientes creadoras. Yo esto lo enmarcaría diciendo que hablar del teatro que se hace en Buenos Aires no es hablar del teatro argentino, aunque en algunos casos corre por caminos similares; que el teatro, como en casi todas partes del mundo, está perdiendo progresivamente espectadores;

que en los últimos dos años, en Buenos Aires se han cerrado veinte salas de teatro; que Buenos Aires no tiene compañías o grupos estables de teatro, los que hay son más la excepción que confirma la regla; y que lo que fue la tradición heredada del teatro independiente, este tipo de teatro naturalista costumbrista, que reflejaba las preocupaciones de la clase media porteña, se encontró en un camino agotado, y como resultado de la reapertura del sistema democrático, apareció una cantidad de grupos jóvenes que, a mi entender, va a producir una modificación total de los lenguajes del teatro que se hace en Buenos Aires.

F. JAVIER.—Sí, siempre estamos ante el mismo problema: una ciudad capital, con un teatro muy rico desde muchos puntos de vista, y una cantidad de ciudades del interior en las que no sabemos lo que está pasando.

C. IANNI.—Y en las que lo sabemos, es un teatro más «amateur» que profesional, de grupos vocacionales y que, salvo algunas muy honrosas excepciones, hacen teatro muy elemental.

II. Los lazos que nos unen

(Efectivamente, la conversación iba tomando forma. Y las líneas de pensamiento de mis entrevistados se complementaban y engarzaban la una en la otra, como los eslabones de una cadena.)

Francisco Javier vino a España en el marco de acuerdo de intercambio CELCIT-Argentina-ADE. Carlos, como invitado del Festival de Cádiz. Ambos conocían ya el teatro español. Así que les propuse que me relacionaran un poco el teatro de ambos países).

C. IANNI.—Más que nada, el teatro español que conocemos es el de gran factura, que es el que comúnmente sale de España. Es un teatro con una cantidad de medios económicos y técnicos totalmente desacostumbrada para nosotros, y nos resulta muy impresionante. Creo que, aunque tenga puntos de contacto con el nuestro, cada uno marcha por el término de sus posibilidades concretas. El teatro español está, sino todo, fuertemente subvencionado; en cambio el teatro en Argentina está librado a merced de las posibilidades de cada compañía, cada grupo, cada productor.

Lo que sí noto es un interés reci-

proco de estrechar lazos, compartir experiencias e información. De ahí el enorme interés que nuestra institución tuvo con la ADE en establecer este tipo de convenio, que es uno más de los lazos que nos unen con el teatro español.

F. JAVIER.—Desde otro punto de vista, la impresión que yo tengo es la de que aquí hay un gran número de autores, que están tratando temas muy diversos y con lenguajes muy diferentes.

(Y me habla, por ejemplo, de «Las guerras de nuestros antepasados» de Delibes; o de «Los últimos días de Emmanuel Kant...», de Sastre, que leyó ayer mismo y le dejó profundamente impresionado.)

Y junto a eso, la nueva generación de directores. Quizá el más conocido en Argentina sea Lluís Pasqual, porque fue con el «Eduardo II», y con los fragmentos y poemas de Lorca que dirigió para Alfredo Alcón. Y Marsillach, por «El burador...» que hizo con el elenco estable del San Martín... O grupos como «Comediants», «La fura del Baus»... Yo he visto en estos años, en los viajes que hice, espectáculos estupendos, con una amplitud en cuanto a los enfoques de la que nosotros carecemos en este momento.

La impresión que tengo, cada vez que viajo, es que nos cuesta lanzarnos a pensar y a crear en libertad. Es algo que, por distintas razones,

por la idiosincrasia del argentino, por nuestra política, sobre todo, parece que no estamos acostumbrados.

C. IANNI.—Las épocas de dictaduras que hemos tenido han acostumbrado a nuestros autores a explicitar su mensaje de una manera elíptica, alegórica, metafórica... Y cuando las limitaciones en el decir desaparecen, los dramaturgos se encuentran con que no saben cómo expresarse.

Por otro lado, en épocas de dictadura, el teatro se convierte en un refugio de la expresión. Como, a partir de las listas negras, los grandes autores, los actores comprometidos, no pueden trabajar en la televisión o en el cine, los teatros se convirtieron siempre en un refugio de la libertad. Todo esto se ha perdido en este tiempo. Ya podemos encontrar los temas que nos interesan en otras formas de ocio. Y eso ha provocado un reacomodamiento, por el que estamos pasando, y que no tiene una tendencia clara en estos momentos. Podríamos decir que estamos en un momento de transición.

III. El convenio y los proyectos

(Ya estábamos concluyendo la entrevista, y no iba a dejar un par

de puntos en el tintero. Así que, esta vez, me dirigí a cada uno por separado. Francisco Javier, primero. La pregunta, su opinión sobre el acuerdo de intercambio.)

F. JAVIER.—Va a parecer un lugar común decir que me parece estupendo que esto exista. Pero es así. Porque ¿qué puede interesar o favorecer más el desarrollo del trabajo del director que tener el privilegio de establecerse en un lugar tan distante, desde el punto de vista de la modalidad creadora, como es Buenos Aires y Madrid, y tener un contacto directo con creadores, o poder conversar, como hicimos en Cádiz? Yo celebro que ADE y CELCIT hayan llegado a este acuerdo, y que este intercambio se produzca de la manera más asidua y efectiva posible.

(Habla entusiasmado. El viaje le ha resultado absolutamente gratificante, y repite varias veces su agradecimiento a todos los que han trabajado para hacer posible su estancia.)

El segundo tema es para Carlos Ianni. Le pregunto por los proyectos para seguir desarrollando los acuerdos entre CELCIT-Argentina y ADE.)

C. IANNI.—El año pasado, con ocasión de la visita de Hormigón a Buenos Aires, que fue cuando redactamos este convenio, la única co-

sa que quedaba muy establemente fijada era el intercambio. Pero además enunciábamos una serie de iniciativas que nos gustaría mucho poder concretar mutuamente y que pasan por el tema de las ediciones.

Hoy he estado conversando con Juan Antonio de concretar una revista teórica, coeditada entre las dos instituciones, y una serie de literatura dramática iberoamericana; son temas sobre los que seguiremos conversando. Así que por ahí van las cosas que podemos iniciar el año que viene.

Epílogo

La conversación estaba casi terminada. Me comentaron el gran interés de la cátedra que creó el CELCIT en el Festival de Cádiz; en especial, el alto nivel de la intervención española. Es ese aspecto, me dicen, España, desde Argentina, se está convirtiendo en un importante foco de atención, junto con Francia.

Hablamos también de la necesidad de establecer, dentro de la Universidad española, una cátedra de teatro iberoamericano, al igual que ocurre en Norteamérica, o en Iberoamérica con respecto al teatro español. Bromeamos sobre la posibilidad de acabar viniendo acá para estudiar el teatro de allá. Tomamos un café...

“El Vergonzoso en Palacio”

Tirso de Molina

Un Clásico inesperado

TEATRO
COMPANÍA NACIONAL
CLÁSICO

Director:
Rafael Pérez Sierra



Teatro de
la Comedia

DEL 18 DE ENERO
AL 27 DE FEBRERO

FUNCIÓN ÚNICA 8 TARDE

Jesús Puente en
El Alcalde de Zalamea
Calderón de la Barca
DEL 26 DE MARZO AL 10 DE ABRIL

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

Fernando Sáez, el hombre que vino de Cuba

Una entrevista de C.R.

Era el pionero. No dejaba de repetirlo. Porque con él se inauguraba el acuerdo de intercambio entre la UNEAC de Cuba y la ADE. «Para mí es un gran honor ser la primera persona de Cuba que asiste a este intercambio. Y no quisiera pasar por alto el decir que no puedo haber sido mejor tratado en España. Las atenciones que he recibido, no sólo en el plano oficial, sino en el plano humano, no pueden haber sido mejores.»

Fernando Sáez, director de escena, treinta años de trabajo a las espaldas. Tiene algo tremendamente juvenil, un brillo en la mirada, que me atrevería a decir que da el Caribe, y una sonrisa franca. Desde hace tres años es director del grupo «Teatro 2 de Santa Clara», donde desarrolla una labor de investigación con cinco actores y un técnico. Cuba debe ser otra cosa. Y el teatro en Cuba.

«En este momento, se han empezado a crear, a partir de un cambio de estructura nacional, lo que se suele llamar los “proyectos teatrales” en torno al Consejo de las Artes Escénicas, que está dirigido por artistas. Estos proyectos tienen como esencia que cada persona se reúna con la gente que quiere trabajar según el proyecto, las intenciones y las búsquedas... Yo creo que a partir de este momento empezará un movimiento, si no masivo, al menos mayoritario de la investigación, como una necesidad para desarrollar un teatro que, en cierta manera, no cubre las expectativas que debíamos haber tenido durante treinta años. Es decir que, con el nivel de inversión que hace el estado cubano, con el nivel de atención que los organismos culturales prestan a los teatrístas, con la subvención y las condiciones que tienen para crear, nuestras expectativas con respecto a lo que puede dar el teatro no están al mismo nivel.»

El teatro cubano se ha caracterizado, salvo raras excepciones, por los grupos que montan espectáculos, pero no por estudiar los procesos de creación teatral. Ahora es necesario hacer la teorización que vaya conjuntamente avalada por la práctica para poder proyectar y promover un teatro con líneas muy definidas.»

El tiempo de sacar un cigarrillo. Fernando Sáez es un hombre en movimiento. Analiza los problemas con dureza, pero también con optimismo. Construye su crítica desde la perspectiva del trabajo, y mira, sobre todo, hacia el futuro. Mueve expresivamente las manos. Seguimos hablando de Cuba. Y del público.

«A estar alturas debería haberse

creado un público de teatro mucho más mayoritario. Pienso que el teatro es una forma de relación, y si ésta no se crea, el hecho teatral no está cumpliendo su verdadero objetivo. Hay un hecho dialéctico entre el público y el espectáculo, ambos se retroalimentan, y no hacemos nada con crear espectáculos a los que la gente no vaya, o un espectáculo al que vaya mucha gente. En Cuba, se aspira a que haya una gran cantidad de público que asista al teatro, de acuerdo a la cantidad de grupos, a la cantidad de espacio y a la atención e inversión que se le da al teatro.»

Análisis. Proyectos. Fernando tiene muchas cosas que decir. Intuyo que se lleva en la cabeza cientos de ideas, impresiones recogidas en estos días. Era la primera vez que venía a España. Charlamos sobre los espectáculos que ha podido ver y sobre los que verá. Tiene especial curiosidad por el «Hamlet» de José Carlos Plaza. En Cuba, me dice, se conoce muy poco el teatro español. En España tampoco sabemos mucho del cubano. Una historia de desencuentro.

Al final, le lanzo dos o tres preguntas amontonadas sobre su opinión de estos acuerdos de intercambio. Expresa una vez más su agradecimiento, y reflexiona. «Pienso que el intercambio es fructífero, desde muchos puntos de vista. No sólo porque permite, tanto a directores de España como a directores cubanos, ver, discutir, confrontar



El director cubano Fernando Sáez.

las producciones que se hacen en cada país. Porque, por razones de diversa índole, es difícil que veamos espectáculos españoles en Cuba ni espectáculos cubanos acá. Pienso que, en el sentido cultural y de la información, es sumamente importante que se esté llevando a cabo, tanto por la UNEAC como por la ADE, con un programa a largo plazo que me parece muy serio. Y me parece imprescindible que exista, no sólo entre España y Cuba, sino entre otros países. Desgraciadamente,

muchos países no cuentan con una institución como la ADE. Y también, por razones políticas y de diversa índole, durante muchos años había países que no se acercaban a Cuba. Creo que estamos en un momento mucho más favorable para que esta integración latinoamericana de la que hablamos se lleve a cabo de manera más eficaz. Es una necesidad de nuestros pueblos, pero también una necesidad de nuestros creadores.

Creo que la ADE es un Asociación «sui generis». No sé si existe en otros países. Por lo regular hay asociaciones de actores, de teatrístas, pero no de directores. Pienso que es necesario que se produzca un diálogo entre los directores, con su propia problemática y sus intereses. Vuestra institución es sumamente importante para el desarrollo del teatro y, en particular, de los directores. Porque cuando los directores discuten sus problemas, por extensión también incluyen a los actores. Una sociedad en la que no hay discriminaciones, en la que coexisten diferentes directores con distintos puntos de vista, me parece muy importante, porque su discusión tiene que redundar en el desarrollo del teatro, ya que al estar reunidos se puede proyectar una política teatral más coherente que estando dispersos.»

Fue el pionero. Estuvo con nosotros unos días. Y volvió para Cuba. Nos dejó su más franca sonrisa y un algo indefinible del Caribe.

Checoslovaquia: la sociedad acude a los teatros

por Adolfo Díez

Antes de comentar las incidencias del Festival de Ostrava, Checoslovaquia, del 7 al 14 de octubre de 1989, agradezco a la ADE la posibilidad que tuve de representarla, al mismo tiempo que vivía una experiencia profesional increíble, para mí de otra forma imposible, máxime teniendo en cuenta que pertenezco no sólo al teatro «de provincias», sino al aislado en medio del Mediterráneo. El simple hecho de que haya alguna organización teatral en este país que mire más allá de Madrid o Barcelona, es un hecho «miraculoso». Terminado el incienso considero importante matizar que el informe es más

un cúmulo de sensaciones que un registro de actividades.

Todo el tiempo que pasé en Checoslovaquia me sentí, si no como en mi casa sí como en casa de unos familiares cercanos, ya que el bagaje intelectual y cultural que tenemos es muy parecido, lo que no me impedía contrastar las diferencias producidas por los diferentes sistemas económicos.

El Festival era una muestra del teatro que se representaba en el país en esos momentos, y por ello vimos teatro profesional de Compañías Estables Estatales, teatro realizado por grupos subvencionados y creados por diferentes empresas en sus planes culturales para los trabajadores, teatro realizado por actores «independientes» que se reunían pa-

ra hacer tal o cual obra, etc. Me informaron que existen diferentes modalidades, como la de que un teatro estatal pueda en un momento determinado contratar a un experto o técnico que le interese, etc.

La invitación estaba realizada por la Unión de Artistas Dramáticos Checos, organización que engloba a casi todos los campos en que se desarrolla la actividad dramática; la existencia de la tutela del Estado en este ámbito favorece la seguridad en generaciones continuas de artistas que van nutriendo paulatinamente los teatros, con lo que los saltos desaparecen, así como los procesos de individualizaciones excesivas, ya que en una compañía de este tipo todos saben que van a tener oportunidades y que sólo el aprovecha-



Adolfo Díez Ezquerro con una dirigente del Festival.

miento que se haga de ellas les puede aumentar o no el prestigio. Como contrapartida existe el riesgo, apuntado allí mismo, de que si el artista no cumple con las expectativas puestas en él en la escuela, es toda la Sociedad la que va a tener que seguir pagando de por vida a un actor que quizá no debería enfrentarse al escenario. De cualquier modo la estructura dramática es impresionante y corrigiendo lo que de negativo tenga, es como para ser firmada ya mismo.

De todo lo visto, el campo a destacar sin duda es el de la interpretación, ya que aunque siendo una muestra de «todo» el teatro que se hacía, y se vio teatro bueno y malo, la mayoría de los actores son auténticos creadores, cuidadores del detalle, controlando pausas, ritmo en el diálogo, movimiento, situación espacial, etc., etc. Todo ello habla de unas escuelas de actores que forman no a un «genio», que sale por casualidad y que no necesita excesiva formación, sino a generaciones enteras de grandes actores, que construyen el milagro de tener durante tres horas de espectáculo en checo y, en ocasiones parecían cortas por el disfrute que suponía contemplar esos trabajos de actuación.

Otro campo que me pareció muy logrado fue el de la dramaturgia, ya que obras pasadas en el tiempo como «El Enemigo del Pueblo» de Ibsen o «Almas Muertas» de Gogol, tenían por mor de las dramaturgias creadas, una vitalidad y actualidad increíbles, con dobles juegos en palabras y conceptos, en síntesis de los que aún era real. Se notaba claramente un control de las situaciones y un ingenio observador y capacitado para la creación artística, en esta profesión para mí prácticamente desconocido.

Los campos en que me sentí un tanto defraudado en mis expectativas fueron: Escenografía y Dirección.

De los escenógrafos checos me dijeron varias veces que los muy buenos y que tanta fama han dado, trabajan en el exterior, donde son reclamados frecuentemente, y de los que vi, aquí se notaba como quizá la escuela marcaba demasiado. Co-

mo anécdota me llamó la atención el hecho de que casi en la totalidad de las obras (salvo 3 ó 4 sobre 17), salía el agua: de mil formas, utilizada de maneras diferentes, pero allí estaba señalando un mismo concepto para todas.

En cuanto a la dirección escénica, quizá el problema era el contraste entre la dirección en España, que en la mayoría de las ocasiones lleva una dramaturgia en sí, con la checa, en el que deslindado el campo de la dramaturgia se perdía o quedaba indefinida para mí su labor. En palabras de un escenógrafo checo, hablando sobre este tema, «los directores checos en cada frase creen tener una perla», como pista para



Díez Ezquerro junto a los delegados de otros países.

poder deducir cual es su proceso de trabajo.

Aunque la mayor parte de los espectáculos tendían al naturalismo y al realismo, muy bien hecho, con lo que puede tener de local o al menos al servicio de un espectador de la misma lengua, existe una punta de teatro nuevo y universal, identificable fácilmente con cualquier tipo de espectador, con obras ágiles o mágicas, en un solo acto, con elementos visuales muy bien elaborados que son transportables directamente. De forma especial dos grupos me llamaron la atención y podrían ser traídos a España perfectamente.

«Cuando en Checoslovaquia pasan cosas, la sociedad acude a los

teatros para que se lo cuenten». Estas palabras resumen lo que viví con respecto al público checo: allí iban todos; los teatros estaban a rebosar, la atención era casi religiosa, a la busca de cada frase, de cada palabra que les hablara de ellos mismos, de su momento histórico y político actual. Existían dos espectáculos al mismo tiempo: lo que se vivía en el escenario y lo que se vivía entre los espectadores.

Con el desconocimiento que yo tenía de ese país y de su teatro, lo que queda claro es que tienen y realizan el teatro de una sociedad, de un pueblo que quiere estar totalmente abierto a lo que pasa en el mundo, y lo lograrán.

TRNAVA: Festival Internacional de Teatro para niños

por Vicente Aranda

Era septiembre. Mi vuelo con destino a Praga tenía que hacer escala en Francfort, permanecer varias horas en el aeropuerto y luego subir a otro avión que me llevaría a Praga. Al fin Praga. Llovía intensamente. Praga estaba hermosa, es hermosa pero triste, llovía, llovía, llovía...

Y no naturalmente tengo que volar a otra ciudad, Bratislava, que junto con Trnava van a ser las sedes del Festival.

Es noviembre. Me pongo a escribir mi experiencia en ese Festival. El montaje de dos espectáculos para niños, me ha impedido hacerlo antes.

¡Qué suenen las trompetas! ¡Qué suenen...! Praga ya no llora, la paloma vuela...

Perdido entre callejuelas, viendo el Danubio, que no es azul... Agra-

deco esta posibilidad que me brindó la Asociación de Directores de Escena para asistir al II Festival Internacional de Teatro para la Infancia y la Juventud, celebrado durante los días del 5 al 10 de septiembre de 1989 en Checoslovaquia.

En esta segunda edición participaban compañías de Francia, URSS, Finlandia y Checoslovaquia y había delegaciones de Estados Unidos, Polonia, Bulgaria, Alemania Federal y España.

El Festival se desarrolló con cierto aburrimiento. Los horarios se llevaban con cierta ambigüedad, no había coordinación y cuando se iba a tratar un tema en particular, se discutía otro, pero a pesar de estos pormenores, lo importante es que hablábamos de teatro en general y de teatro para niños en particular. Sin duda alguna, es necesario decir que el teatro cada vez está más vivo, —la forma de hacerlo..., eso es otra cosa—.

Los distintos delegados mantuvimos reuniones y conversaciones informales que, desde mi punto de vista, fueron muy interesantes y fructíferas.

Cuando se habló de los presupuestos que se manejan para hacer teatro para niños, de los espacios con que se cuenta para los ensayos, las salas que se tienen para realizar y mostrar los trabajos, tengo que reconocer que me sentí empujado entre los colegas. Lo que decían era como un sueño (lo mismo que nosotros que siempre tenemos que estar mendigando un lugar donde ensayar, una sala donde poder compartir horarios de representación). Sentía verdadera envidia, —envidia sana—. Sin entrar a detallar cifras y datos estadísticos, citaré algunos ejemplos: Los representantes de Alemania Federal disponen de más de cien millones al año; la ciudad anfitriona de Trnava (unos cincuenta mil habitantes) más de cincuenta

millones de pesetas; el Theatre Center de California cuenta con tres salas alternativas donde imparten teatro para niños y jóvenes, realizando talleres, etc..., mientras que nosotros en España contamos, y no siempre, con el presupuesto moral.

En una de mis intervenciones, hice una breve exposición de mi experiencia teatral, dejando muy claro que el teatro es bueno o malo, el teatro conecta o no conecta... Dicho esto una vez más, traté de puntualizar la diferencia entre el teatro de niños (el realizado por niños) y el teatro para niños (realizado por adultos). Creo necesario establecer las diferencias que hay entre el teatro dirigido al niño y el teatro dirigido al joven, ya que, el primero prefiere una participación más activa, mientras que el segundo su actitud es pasiva, por tanto pienso en

marionetas, logrando conectar con el niño y haciéndole participar.

Mi tiempo en el festival había concluido. Tuve la fortuna de aprender nuevas cosas del teatro y sobre todo de las gentes que hacen teatro. El pesimismo que sentía, ha ido superándose y nuevas fuerzas han fluido para continuar —a pesar de las numerosas dificultades que día a día tenemos que afrontar—. Sin olvidar que hablar y hacer teatro para niños en España, es evocar una larga frustración de cuantos se han dedicado y nos dedicamos en el empeño de llevarlo a cabo.

Hay que ser optimistas. Soy optimista. Con la participación en esa muestra he avanzado algo. Nuestra autoridad competente tiene abandonado el teatro para niños. ¡Se ha olvidado de los más pequeños! ¡Auto-



Arriba: Compañía de Nitra con «El pájaro azul». Abajo: Una reunión de trabajo durante el Festival.

que es aconsejable, no imprescindible, hacer y enfocar el teatro a unos y a otros.

Tuve ocasión de ver más de cinco espectáculos, unos más interesantes que otros: la compañía de la URSS representó la obra «El petirrojo», un trabajo de gran calidad y disciplina escénica. La compañía DAB de Nitra, representó «El pájaro azul», un montaje rico en medios pero mal aprovechados. La compañía ETC de Helsinki, puso en escena la obra «El vagabundo», espectáculo que no interesó, aunque el trabajo de los actores era muy bueno. Un grupo que gustó mucho a la mayoría de los asistentes y en especial a los niños, fue el de Babska Bystrica, representando la obra «Pistacik», una perfecta combinación de actores-manipuladores y

ridades competentes, tomen ejemplo de los diferentes países europeos, donde los niños no son «cualquier cosa».

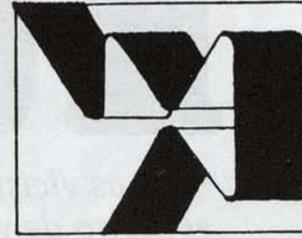
El campo de acción es muy extenso, la labor a realizar importante. ¡Rompamos de una vez por todas esa maldita frustración! El teatro lo necesita, los que hacemos teatro también y especialmente el teatro para niños.

Era septiembre. De nuevo y durante varias horas, paseé por las múltiples callejuelas de Praga, pude contemplar la cara de Kafka, que ennegrecida y tétrica preside la casa donde nació.

Había salido el sol en Praga. Ahora que tenía que volver deseaba quedarme.

Es noviembre, la paloma vuela, vuela...

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

**COMPAÑIA
LIRICA
ESPAÑOLA**



**DIRECCION:
ANTONIO AMENGUAL**

REPERTORIO

LA PARRANDA

**AGUA, AZUCARILLOS
Y AGUARDIENTE**

LA DOLOROSA

KATIUSKA

LA CALESERA

LA CANCION DEL OLVIDO

LUISA FERNANDA

LA DEL SOTO DEL PARRAL

LA CHULAPONA

LA LEYENDA DEL BESO

La escuela Rumanana de dirección

Las vicisitudes por las que atraviesa Rumanía desde el punto de vista político, contrastan a nuestros ojos con la existencia de un teatro de extraordinaria vitalidad, tanto en el plano literario dramático como en el de las escenificaciones. Desde hace años, los directores rumanos gozan de extraordinario prestigio, trabajan en diferentes países de Europa y Estados Unidos, y muestran un extraordinario nivel en que se conjugan innovación y tradición de forma creativa.

El número correspondiente a julio-agosto de 1987 de la revista italiana «Sipario», estuvo dedicado con carácter monográfico al teatro rumano, incluyendo artículos de Tatiana Nicolescu, Valerio Râpeanu, Valentín Silvestru, D. R. Popescu, Marin Sorescu y Valeriu Râpeanu. Asimismo Ileana Berlogea analizaba la evolución y significado del trabajo de los directores en su país, de su formación y su contribución al desarrollo teatral. Nos ha parecido interesante ofrecer su brillante ensayo en nuestro «Boletín».

por Ileana Berlogea

Es sabido que la mayoría de las innovaciones del teatro humano de los últimos tiempos se han debido a los directores. Además, desde 1956 (año de la primera gira parisina del Teatro Nacional de Bucarest) hasta el día de hoy, ha quedado ampliamente demostrado que el reconocimiento de los valores de nuestro arte teatral en las grandes muestras internacionales, se debe sobre todo a la originalidad de la visión de nuestros directores y su habilidad para proyectar nueva luz sobre los textos.

En 1969 el Instituto Internacional del Teatro promovió en Bucarest un seminario internacional sobre «El desarrollo profesional de los jóvenes directores», en el cual se consideraron muy estimulantes e interesantes las conquistas de la escuela rumana de dirección, la preparación de las nuevas generaciones de directores y la posibilidad de autoafirmarse que les ofrecía nuestro teatro.

La consideración del director como elemento responsable del acto teatral y creador de un sistema de imágenes generadas por las ideas y el mensaje de la obra, pero organizadas según una visión integradora

propia, ha sido un hecho nacido orgánicamente dentro de la tradición rumana; basta con pensar en Soare Z. Soare, Aurel Ion Maican, Victor Ion Popa e Ion Sava en el período de entreguerras, y en Sica Alexandrescu, Moni Ghelerter, Alexandru Finti, Maietta Sadova e Ion Olteanu en los años 40-50. Los espectáculos creados por los exponentes de la generación que alcanzó su madurez en los años 50, caracterizados por el acento que ponían en el verismo psicológico y los detalles significativos, se han integrado perfectamente con la tendencia a la metafóricidad y a las convenciones escénicas innovadoras propulsadas por sus sucesores.

La necesidad de un lenguaje escénico nuevo, más expresivo, basado en la sugerencia evocadora (y no sólo en lo concreto verista) y en los potentes medios de expresión visual y emotiva inherentes al contenido de los textos, se ha producido por la propia evolución de la dramaturgia rumana durante la posguerra y por una serie de factores, entre los cuales no es el menos importante la fundación de nuevos teatros en diversas regiones de Rumanía. Tanto es-

tas instituciones como las preexistentes han debido enfrentarse con el problema de la homogeneización de las compañías teatrales y el de la búsqueda de un estilo original de características propias. A su solución han contribuido los directores formados en el Instituto de Arte Dramático y Cinematográfico de Bucarest y en la sección de dirección del Instituto del Teatro en lengua húngara de Cluj. La noción «escuela de dirección» corresponde entre nosotros a una realidad concreta, es decir, a una escuela en el verdadero sentido del término, y no sólo a un movimiento de directores nacido en el tumulto de la vida teatral rumana.

Siguiendo el ejemplo del Seminario de dirección experimental (fundado en 1945 en Bucarest por el dramaturgo Camil Petrescu) y el del curso de dirección impartido por el director Ion Sava en 1945, y manteniéndose siempre al día, esta escuela de dirección ha formado a una joven generación que ha producido insignes creadores del teatro rumano de hoy.

El deseo de dar vida a un movimiento teatral en consonancia con las aspiraciones del público, y también la necesidad de afirmar la autonomía del arte dramático, se han impuesto en un contexto particularmente favorable: el momento del feliz encuentro entre autores que llegaban a la madurez con obras que quedarían en el patrimonio del teatro rumano —citaremos a Aurel Baranga con su «Cordero enfadado», a Horia Lovinescu (autor de «Ciudadela destruida» y «La luz de Ulm»), a Lucía Demetrius («Hombres de hoy») — y actores y directores en pleno desarrollo creativo; a ello hay que añadir la eficaz y audaz contribución de los teóricos en la promoción de una creación dramática original.

El papel del director

En la primavera de 1956, el crítico Valentin Silvestru inició en las páginas de semanario «El contemporáneo» un amplio debate sobre la necesidad de renovación en el campo de la dirección escénica, suscitando la participación de numerosos exponentes del mundo teatral y de la cultura en general. Pese a la diversidad de opiniones, todos coincidían en que la dirección no había



Una escena da "Un Medio Evo casuale" di Romulus Guga andato in scena al Teatro Piccolo di Bucarest con la regia di Cristian Hadjculea.

«Un medioevo casual» de Romulus Guga, por el Pequeño Teatro de Bucarest, dirección de Cristian Hadjculea.

conseguido el nivel de desarrollo de los demás sectores del hecho teatral. Se pronunciaron fuertemente a favor de un cambio radical, sobre todo algunos directores jóvenes como Sorana Coroama, Radu Stanca y George Rafael. Decía Radu Stanca: «Tanto el texto del autor como su interpretación por el actor adquieren plena expresividad sólo si asimilan el concepto unitario, homogéneo, que les imprime el director, puesto que sólo éste se encuentra en posición de fundir texto e interpretación en un todo perfecto».

Después de 1956 la joven generación de directores ha debido afrontar principalmente el problema de los medios de expresión y de cómo traducir el texto en acción escénica a través de las convenciones teatrales. Toni Gheorghiu, Tody Constantinescu y sobre todo Liviu Ciulei han sabido utilizar líneas y valores cromáticos para producir una interpretación personal, subjetiva, de las obras y una visión plástica original.

Junto al semanario «El contemporáneo», la revista mensual «El Teatro», fundada en 1956, puso a disposición de actores, directores y escritores amplios espacios para que

expusieron sus concepciones. En un artículo titulado «La teatralización de la pintura de teatro» (junio 1956), Liviu Ciulei demuestra que el director tiene el derecho de recurrir a las convenciones, rechaza la tesis de la explicación exhaustiva y propone a cambio la sugerencia, la metáfora y la sustitución del todo por una de sus partes: «En el arte dramático, la ambición de representarlo todo limita el impulso imaginativo del espectador. En efecto, en teatro la verdadera maestría consiste en sugerir la complejidad del todo presentando sólo uno de sus elementos y dejando por tanto al espectador libertad para completarlo». Como ejemplo, Ciulei recuerda la fuerza sugeridora de las escenografías creadas para «El ocaso» (Drama histórico de Barbu Stefanescu Delavrancea situado a fines del siglo XV) y las de Toni Gheorghiu para «Juan el Terrible» (otro drama histórico, escrito por Laurentziu Fulga) que utilizaba elementos desproporcionados de arquitectura: «(Las escenografías) se agigantan y así adquieren valor teatral; de esta manera, se convierten en elementos del arte teatral la pintura mural, la tapicería y el bordado popular anti-

guo, principesco y eclesiástico. Agrandado con finalidad artística deja de ser un detalle ornamental de los vestidos, de la moda. Todo se vuelve monumental —añade Ciulei— y adopta refinadas soluciones inspiradas en nuestro arte nacional, del cual se deja imbuir».

El principio de «teatralización» formulado por Ciulei se basa no sólo en la autonomía del arte del espectáculo, sino también en la necesidad de elaborar un lenguaje específico; por ello, «nunca más esa arquitectura engorrosa que imita a escala reducida la real, ni ese esfuerzo inútil de reproducir en cartón piedra edificios enteros, sino imágenes teatrales, poético-dramáticas concretadas en la escenografía».

La identidad del espectáculo

Los argumentos de Liviu Ciulei, retomados y reforzados por Radu Stanca en el artículo «La re-teatralización del teatro» («El Teatro» agosto 1956), pronto se convirtieron en el credo de los directores jóvenes, que iniciaron una verdadera bata-

lla para imponer la originalidad de las imágenes escénicas y hacer que se aceptará la tesis según la cual el espectáculo es un acto creativo dotado de una identidad propia. A la toma de postura teórica en papel impreso, siguieron puestas en escena cada vez más audaces que buscaban no tanto producir un conjunto armónico perfecto, como comunicar los significados a través de medios más expresivos, y hacer participar todos los componentes del espectáculo en una nueva dialéctica, con valor metafórico destinado a reactivar la relación teatro-público.

Así se ve reforzada la función del director de ampliar las posibles asociaciones del acto teatral.

Horea Popescu montó en 1956 dos espectáculos que suscitaban una viva polémica, y crearon una opinión pública favorable a la innovación. Se trataba de «Llama un inspector», de Priestley (que le valió en 1957 el primer premio en el concurso de jóvenes actores) y «La señorita Nastasia» de G. M. Zamfirescu. En colaboración con el escenógrafo Tody Constantinescu introdujo nuevos elementos de dirección, como un mayor compromiso emotivo de los intérpretes respecto a los de-



«Acción en Venecia» de C. Petrescu. Teatro Nacional de Bucarest.

talles gestuales, así como la transformación de la escenografía en un elemento activo en el desarrollo dinámico y dramático del espectáculo. En el montaje del primer espectáculo, la idea del espacio cerrado, sin escapatoria posible para los protagonistas oprimidos por sus propios remordimientos, se materializó tanto en un recitado cargado de tensión como, y sobre todo, en un techo de la habitación que iba descendiendo poco a poco durante la representación, como si quisiera aplastar a los personajes bajo su peso. En el caso de «La señorita Nastasia», la acción se desarrolla al aire libre, solución escenográfica empleada para simbolizar el esfuerzo de los protagonistas para superar su misera condición.

También en 1956, Liviu Ciulei comienza su carrera como director. Actor estimado por la inteligencia y el rigor con los que construía sus personajes, además de escenógrafo conocido por la expresividad y cuidado de su diseño, Ciulei demostró

desde sus comienzos como director («El mago de la lluvia», de Richard Nash) una auténtica madurez en la armonización del conjunto y la creación de la atmósfera, y supo defender con argumentos válidos el teatro como arte autónomo, que opera con convenciones y sugerencias específicas más allá de la mera tendencia a representar la realidad como un espejo fiel. Aclara las diferencias entre la verdad de la vida y la verdad del teatro, y muchas veces se vuelca sobre el concepto de convención teatral, subrayando la necesidad de distinguir entre «lo que es verdadero» y «lo que parece verdadero».

«El teatro —escribe Ciulei en 1972— no es, lo sabemos, real, y no es la vida. Quiere parecer vida; por tanto, sólo es apariencia de verdad... La verdad es siempre una certeza y una aspiración, mientras que el teatro se ocupa sustancialmente de aquello que se opone a la verdad. La verdad y lo que se opone a la verdad son las coordenadas básicas de

la existencia del teatro.»

La adopción de las más audaces convenciones no ha significado, sin embargo, el abandono del realismo; al contrario, éste se ha reforzado y diversificado como demuestra con la máxima claridad el mismo Ciulei: «El realismo contemporáneo depende menos de la elección de las formas expresivas, y consiste en la fuerza con la que analiza las realidades históricas, sociales, económicas, psicológicas y humanas en general, los principales factores determinantes del conflicto dramático y, al mismo tiempo, en los elementos con que recompone sobre el escenario el hilo poético y filosófico conductor del espectáculo.»

Otro denodado defensor de la convención teatral ha sido Horea Popescu: le apasiona la relación orgánica entre texto y medios expresivos visibles en la comunicación teatral, especialmente cuando monta espectáculos populares de notable compromiso político y de gran accesibilidad. Se le considera dentro del movimiento teatral rumano como el creador de espectáculos de gran envergadura, de gran aceptación (véase «los aristócratas» de Nicolai Pogodin, «La resistible ascensión de Arturo Ui» de Brecht y «Alguien voló sobre el nido del cuco» de Dale Wasserman).

Con pasión no privada a veces de

el director—. Dejemos de hacer hablar de su amor a los jóvenes en un bosque de cartón con hojas de papel. Hagamos en cambio que un viento impetuoso agite los corazones en el espacio libre de un escenario vacío». Sus espectáculos, sobre todo los basados en obras de Shakespeare («Medida por medida», «Hamlet», «Timón de Atenas» y «Coriolano») fueron convincentes demostraciones de estas ideas.

Nuevas aclaraciones acerca del papel del director se encuentran en los artículos teóricos de Crin Teodorescu, nacidos de un profundo examen tanto de las tradiciones nacionales como de las experiencias internacionales, con alusiones a Ion Sava, Gordon Craig, Adolphe Appia, Vsevolod Meyerhold y Antonin Artaud.

Teodorescu opina que, puesto que el teatro es comunicación a través del actor, es indispensable la formación de un intérprete intelectual capaz de alcanzar un grado notable de fuerza interior, que pueda transmitir a los espectadores el fluido comunicativo de su compromiso total. A un actor tal se le exige «la suprema recopilación de las fuerzas psíquicas, la máxima concentración y una tensión llevada al límite. Y todo esto, al servicio del humano esfuerzo de comprenderse y superar-



Marcela Rusu y Radu Beligan en «¿Quién tiene miedo de Virginia Woolf?» de E. Albee.

una cierta agresividad, pero siempre rigurosamente argumentada, Dinu Cernescu ha defendido en cambio la libertad del director para considerar el texto como un guión cinematográfico, y por tanto, para eliminar algunos trozos y realizar cambios considerados necesarios para la clarificación ideológica del espectáculo. Respecto a las relaciones con el escenógrafo, ha sustituido la escenografía tradicional por la fuerza evocadora del escenario vacío, considerada más adecuada para la esencialidad del teatro moderno que un cromatismo demasiado vivaz. «En un escenario vacío, las ideas del texto adquieren una resonancia más amplia, entre cielo y tierra —decía

se a sí mismo».

A mediados de los años 70 finaliza una etapa importante en la historia de la dirección de teatro rumana, caracterizada por el afianzamiento de creadores originales, por la eficacia de la colaboración con el actor, el gran sentido de la responsabilidad hacia el público y una profesionalidad consumada. Los mejores fueron invitados a montar espectáculos que han alcanzado gran éxito (en Europa, en los Estados Unidos, y hasta en Australia). De entre ellos, sobresalen los nombres de Liviu Ciulei, Lucian Pintilie, Andrei Serban, Horea Popescu.

Después de 1968, una nueva generación empieza a trabajar junto

a sus maestros, construyendo un lenguaje original y un punto de vista propio, un repertorio de signos e imágenes escénicas más rico y sirviéndose de él con mayor libertad que sus predecesores.

Su repertorio está formado por textos comprometidos: dramas de alto contenido filosófico y debates lúcidos y conmovedores sobre la condición humana y social. Catalina Buzoianu presenta en Craiova «La señorita Julia», trayendo de nuevo a Strindberg a escena después de una ausencia de veinte años. Aureliu Manea monta en Sibiu «Rosmersholm» de Ibsen y «Filocetes» de Sófocles, mientras que Iasi Anca Obanez presenta «Las Troyanas» de Eurípides.

Los textos elegidos por estos jóvenes requieren una participación activa, espontaneidad y lucidez. Sus espectáculos se caracterizan por una

gestualidad seca y una comunicatividad violenta. Para alcanzar la emoción recurren a la solemnidad de los rituales, a la repetición de los gestos y a la exasperación del conflicto dramático.

Un ejemplo elocuente lo constituía «Romersholm», puesto en escena por Aureliu Manea: los protagonistas, vestidos de negro como si participasen en una ceremonia fúnebre, vivían el drama de sus obsesiones y remordimientos. En el gran escenario del Teatro Nacional de Iasi, Anca Obanez montó un pequeño anfiteatro con asientos de madera tosca alrededor de un coso en el cual se cumplía el infeliz destino de las troyanas. El coro cantaba y bailaba alrededor de este anfiteatro, haciendo sonar maderas bastas y resonar a los lejos el lamento de su desesperación; se creaba así una atmósfera de magia, que empujaba al



público a una participación directa, casi sensorial, en el drama de los personajes.

El proceso de maduración de la nueva generación de directores se puso de manifiesto con el paso a

una dramaturgia de marcadas significaciones político-sociales. La puesta en escena, evitando una excesiva visualización, expresa el sustrato filosófico a través de una puntual transcripción escénica; no hay nada de psicologismo, sólo una valorización de los significados sociales.

El director Dan Micu ha formulado el ideal de su generación de la siguiente manera: «La generación de directores a la que pertenezco, no podrá dar la posibilidad de expresarse al mismo tiempo a todos sus miembros si no sabe autodefinirse gracias a una potencia monolítica. Concedemos una prioridad absoluta y apasionada al espectáculo político. Nuestras verdaderas virtudes serán la capacidad y el arte de inventar modalidades apropiadas para un teatro político rumano.»

La accesibilidad y la claridad, a veces incluso la sobriedad de las soluciones escénicas, la renuncia al escenario a la italiana, así como la valorización de los elementos folklóricos como medio de enriquecer el lenguaje teatral, caracterizan las principales direcciones y experimentaciones del movimiento artístico rumano. Algunos exponentes de la joven generación (por ejemplo, Alexandru Tocilescu) renuncian a la representación realista de los personajes y al recitado convencional, demostrativo, puesto que prefieren espectáculos definidos por el placer lúdico, de «jugar» y «disfrazarse»; véase por ejemplo «Las alegres comadres de Windsor», «Tartufo» o la más antigua comedia rumana hoy conservada: «Barbul Vacarescu».

Para enriquecer el lenguaje escénico, han recurrido a las mejores experiencias del panorama mundial, desde las teorías de Brecht al teatro «pobre» de Grotowski, y desde la «esencialización» de Peter Brook hasta la fuerza expresiva de Meyerhold. Al mismo tiempo, han aprovechado las tradiciones del arte teatral rumano, los elementos del ritual y el ceremonial folklóricos y la fuerza de generalización satírica de las máscaras populares, en función de la necesidad de crear espectáculos plenos de ideas, impecablemente realizados desde el punto de vista profesional, amparados en la verdad y la belleza.

Traducción de
Borja Ortiz de Gondra



«Hay nervios» de D. R. Popescu. Izquierda: «Hagi Tudosi» de Barbu Delovroncio por el Teatro Nacional de Bucarest, y una escena de «El libro de Ioviza» de Paul Everac.



Interpretación y técnica en el teatro de hoy

por Juanjo Granda

La estética en el trabajo actoral del mundo del espectáculo de nuestros días, presenta una gama muy diversa y compleja de posibilidades. Se hace bastante difícil el intento de abarcarlas para su dominio y comprensión y corremos siempre el riesgo de, ante la profusión, optar por lo más simple a riesgo de traicionar nuestras propias aspiraciones.

Es distinta la posición de aquellos que intuyen y deciden sin más prolegómenos ni complicaciones que la entrada en el mundo del espectáculo es lo que desean para su futuro. En realidad, y como en todo, son las circunstancias y nuestro reflejo en los demás los que en definitiva están marcando una elección que, con más o menos escollos, colmará nuestras aspiraciones de encontrarnos en la línea de salida para correr un largo y difícil camino.

Pero ¿saben los jóvenes con certeza en qué consiste la profesión a la que van a dedicar todo su tiempo y esfuerzo? ¿Pueden establecer diferencias entre los actores de cine, teatro o los integrantes de los actuales y variados trabajos basados en lo que se denominan como técnicas polivalentes o interdisciplinarias?

El mundo del espectáculo y según las realidades de la sociedad con la que estamos comprometidos, ofrece para nuestros deseos analíticos dos grandes campos: la acción en directo y la grabación en sus distintos soportes. Parecerá una simpleza, un modo pueril de establecer separaciones poco objetivas; pero reflexionemos.

El negocio del espectáculo en las últimas décadas ha tomado una posición clara en cuanto a las acciones masivas se refiere. Siendo en directo, los medios de amplificación y reproducción de imagen simultáneos se imponen y configuran el espectáculo dándonos la impresión de estar siempre ante el espectáculo de la técnica más que ante la calidad y particularidad de unas personas que expresan en unos parámetros en los que puedas reconocerte e identificarte. Estos espectáculos serán siempre musicales, masivos y bullangueros, de marcado y dirigido signo juvenil. Está claro que el teatro lírico no admite esa posibilidad y por eso, al igual que sucede con el teatro no lírico, no entran dentro de las expectativas de «negocio» que los empresarios modernos desean; si bien el teatro lírico siempre tiene el soporte fonográfico que ayuda a producir beneficios comercializando parte de las obras o determinados momentos de los cantantes estrellas. Es curioso además, que en nuestros países y en las actuales cir-

cunstancias, la empresa pública compita con la privada para rentabilizar al máximo su actividad productiva. La privada esgrimirá siempre sus razones de rentabilidad y expansión que en definitiva significa poder y la pública argumenta las mismas razones sólo que alegando que los objetivos persiguen tan sólo la rentabilidad social; en definitiva un modo distinto de denominar los mismos intereses: dominar un mercado.

La consecuencia de esta política económica y social es la proliferación y apoyo generalizado a ofertas para un público medio cuya asistencia a un espectáculo musical pop, rock o canción melódica, supone ver y oír a los ídolos en macro soportes simultáneos, aunque en realidad tan sólo el bullicio, el calor y la incomodidad le recordarán que asistió al evento.

El teatro al que quiero hacer referencia y que no debe inclinarse demasiado a la danza, a la expresión corporal, o a la imagen sustitutiva de la palabra, necesita de unas condiciones acústicas y de visibilidad que lo convierten en un producto que escapa a las manipulaciones y expectativas de negocio, y por ello se presenta como un producto raro ante la modernidad.

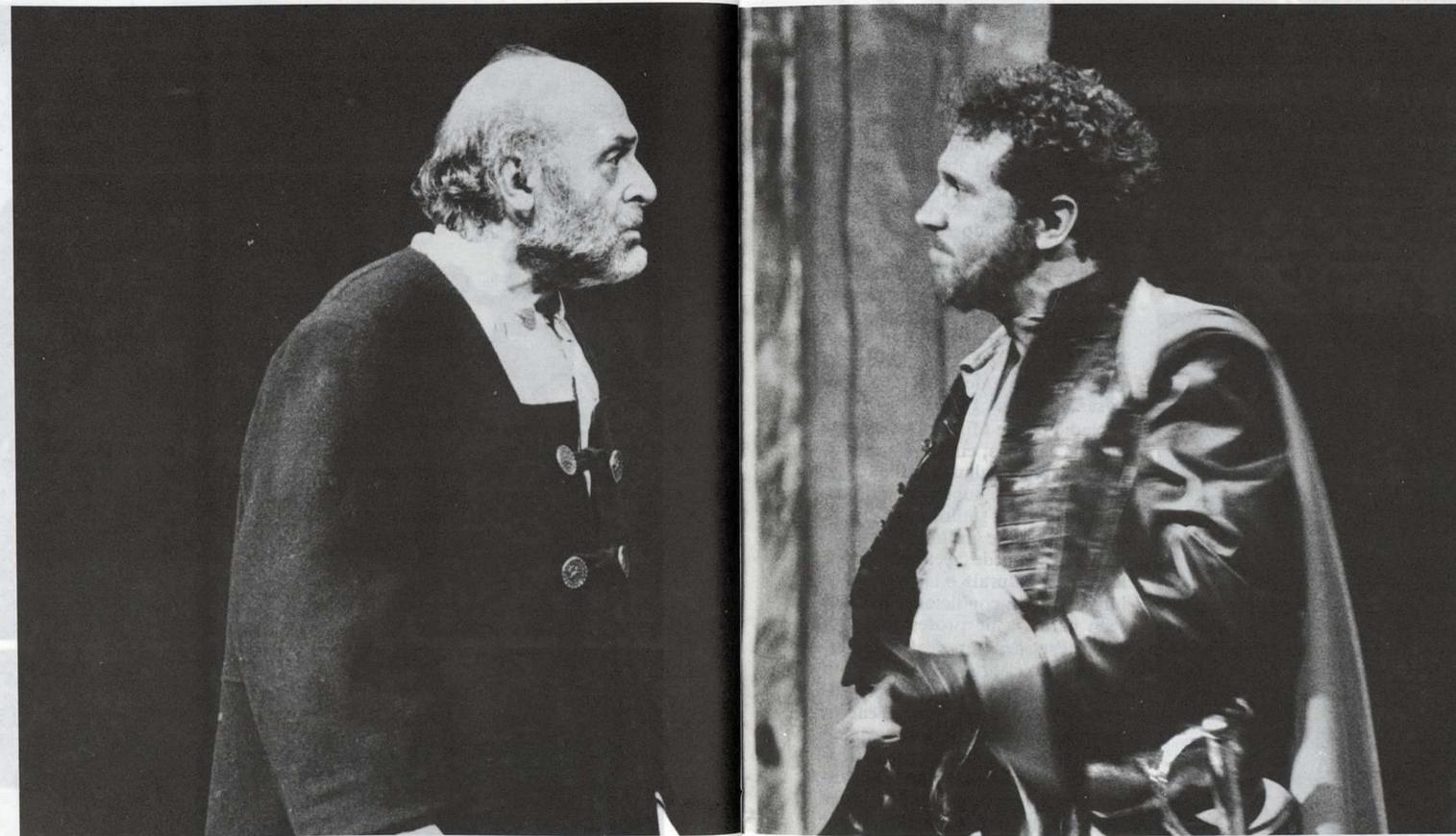
Los actores de un teatro moderno, que tienen que hablar, y muy bien, incluso decir verso clásico con verosimilitud y gracia, cantar, bailar, hacer acrobacias y expresión corporal de las más distintas tendencias, deben contar con un espacio y unas condiciones de visibilidad y acústica que hagan meritorio y posible el directo. Si la visibilidad es tan escasa que no apreciamos las líneas del rostro de los actores y a duras penas oímos lo que están diciendo, el desinterés se apodera del espectador y adorará su televisor en el que la boca del personaje del telefilm, película o programa es tan visible y audible como si estuviese a menos de dos metros.

Por muy directo que sea el espectáculo teatral ofrecido primará la comodidad y la atención. Hay quien piensa que en un local cerrado los espectadores están más atentos que en sus casas rodeados de cotidianidad; todos sabemos que eso es relativo; dependerá siempre de lo que se exprese y de la atención que ello provoque en el espectador. Desde luego trasladarse a un espacio específico ya entraña un interés; y sobre todo si has pagado una cantidad significativa por la localidad. Comparemos estas condiciones imprescindibles para el suceso teatral con esas otras a las que el mundo del espectáculo se halla sujeto, como cualquier acción social de las que llamamos generadoras de bienes cultura-

les, y que se llaman leyes de mercado; y los mercados tienen sus normas, influencias y temporalidad. Estas condiciones vienen dadas por la especificidad político-social de la comunidad en la que nos encontramos. En la nuestra, el mercado del espectáculo se encuentra en paridad con nuestros vecinos de la Europa occidental y somos fiel reflejo del mercado USA. La competencia es grande y lo ideológico directo ha dado paso a valores humanos universales donde todo es posible si produce beneficios y mantiene un or-

relativos a una convención teatral que necesita de unas condiciones espaciales y de temporalidad que no se dejan manipular por los mercados de la política ni de los negocios. Lo convencional está referido a los signos y formas del lenguaje teatral en toda su complejidad semiológica, pero sobre todo a la parte de esos signos, que considero la más extensa y compleja por sus condiciones abstractas, que configuran lo que llamamos la expresión oral.

Centrémonos en esos elementos de la técnica actoral que, al margen



den que facilite el proceso natural y progresivo de esos beneficios. Esto hará fácilmente comprensible el poco interés económico que despierta la creación de espacios y espectáculos teatrales que presentan tan escasas expectativas de ser negocios rentables. Desde el punto de vista político sucede lo mismo; no son rentables como imposición de imagen porque el público es tan minoritario que la incidencia en votos será escasa y el esfuerzo de inversión grande. Puras normas de mercado publicitario.

Y después de esta introducción paso a establecer los elementos que considero básicos para contemplar una técnica de la interpretación teatral en nuestros días y con objetivos

de su empleo ideológico y circunstancial, dotan al intérprete de las herramientas necesarias para ejercer su trabajo con la seguridad y eficacia que la tarea artística que nos proponemos necesita y consiente.

Comenzamos por hacernos unas preguntas que cualquier adolescente podría hacerse y que le llevarán al universo del arte y a la interpretación teatral si es su destino: ¿Qué significa esto del teatro, o del cine, o del musical y la ópera? ¿Qué expresan estos medios y que función tienen en la sociedad que los sostiene y utiliza? ¿En qué consisten los fundamentos para considerarse un buen profesional de cualquiera de esos medios?

El teatro es la representación de

los comportamientos sociales con el fin de enriquecer la capacidad lúdica e intelectual de las personas y las comunidades; y esos comportamientos se generan y particularizan en las acciones individuales, en las ideas que los humanos generamos, y en los sueños y emblemas que utilizamos para reemplazarlos.

Es comprensible que a un niño que intuye y sueña la vida le seduzca la idea de transformarse, por voluntad de su deseo y la permisividad de las normas, en el ideal de sus sueños; los demás respetan y contribuyen, en el juego, a la realización de ese deseo: ser lo que no se es; la aspiración ancestral de los humanos. La sociedad permite que al crecer, en la adolescencia, conduzcamos nuestros deseos ensoñadores por el camino de unos comportamientos lejanos a la realidad, o al menos con dificultad para su consecución material, y que permanezcan bullentes

imposibilidad de alcanzar esa aspiración porque aun no comprendemos que la vida de los humanos es todo invención y artificio. En estos casos se recurre siempre a Calderón; y yo no voy a ser menos.

Cuando en las escuelas de Arte Dramático nos enfrentamos a las distintas disciplinas, nuestra ilusión y los mundos soñados van descomponiéndose como nubes y dejando paso a una claridad molesta y en la mayoría de los casos frustradora. Ser actor no significa «vivir» lo que no puedo o no sé vivir en lo cotidiano de mi existencia. El actor es un mecanismo de mayor o menor perfección o complejidad, que se dedica a reproducir los comportamientos caracterológicos y afectivos de los seres humanos que existen y tienen sentido en la medida en que son componentes de un todo social que los produce y ordena.

¿Cuántos profesores y escuelas

en nuestra mente inescrutable. Más adelante, con la madurez de unos pocos años más, tomamos la decisión que nos parece la única posible porquén nos negamos a abandonar el juego y sabemos que los adultos han establecido un espacio dedicado al conocimiento por el ocio y al que se le llamó teatro y que, con todas sus variantes, ha llegado a convertirse en cine y televisión; que ello nos permite poder seguir aspirando al ensueño de nuestros deseos, que nos ayuda a revelarnos ante las previsiones que para nosotros han trazado nuestros padres o instructores, y que en definitiva, lo que queremos es «vivir» esos momentos y esas vidas alejadas de la realidad que nos circunda. Desconocemos la

Jesús Puente y Juan Gea en «El Alcalde de Zalamea» de Calderón. Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1988. Puesta en escena: José Luis Alonso.

son incapaces de establecer la diferencia entre vivir e inventar la vida! Entre vivir o representar lo que se ha vivido o puede vivirse existe el abismo de una cultura. La distancia entre vivir y representarse parte del sentido que sobre el artificio de la invención humana tengamos los propios humanos; de la diferencia y distancia entre naturaleza y civilización. Además cuando hablamos de representación hablamos siempre de pretérito o futuro, puesto que representar lo que se está viviendo en el preciso momento que sucede, con

la relatividad que rodea al sentido de lo temporal, es un pulso con la vida misma que casi siempre conduce a la locura o la muerte; la locura entendida no como ese estado utópico y romántico que promueve el nihilismo de la intuición, de la cara oculta de nuestra mente, sino como la muerte en vida que es la desconexión de nuestro entorno, la incomunicación.

Beckett ha sido tan contundente que no se qué podríamos decir a partir de él; posiblemente el suicidio como acto supremo de rebelión. Sellar nuestras bocas y mentes por un espacio relativamente temporal que pueda permitir una transformación o reproducción cíclica de lo expresado hasta ese momento. El mundo es lo suficientemente insensato como para no hacer caso a Beckett y continuar precipitándose a un destino tan deslumbrante como angustioso por desconocido, e incansable ante la provocación de deseos, de placeres y sufrimientos constantemente renovados.

La técnica del actor teatral que tenga como fin la ampliación de unas facultades tendentes a una especialización en la expresión oral, corporal, acrobática, lírica o un compendio de todas, tiene que someterse a una objetivación de los medios que procuran esas cotas de consecución expresiva, establecidas y acordadas por una tradición social y profesional que permiten que la cualificación sea posible. Recordemos no obstante que los elementos, cualidades o factores que hacen que un actor, que además de ser un profesional estimado se haga llamar artista, no son factibles de metodologizar y que por tanto es imposible cualquier intervención en ellos; ni siquiera el dinero con su poder, consigue convertir en arte lo que tan sólo llega a ser moda o una sencilla mentira encubierta de trascendentalismo. La verdad del arte, su fuerza y universalidad, no puede ser forzada.

En cualquier realidad social, el individuo que elige representar a sus congéneres en una acción fingida representativa de los comportamientos sociales, con el fin de cambiar, establecer, o perpetuar el universo ético que la justifica, está obligado a estudiar y comprender las normas que establecen y rigen las disciplinas de la sociología y la psicología en su sentido más amplio y permanente. En todas las épocas y circunstancias de la historia del teatro occidental, los actores, autores y desde luego los poetas, han utilizado una técnica de estudio y aprendizaje del oficio de actor y de composición de los personajes; desafortunadamente muy pocos han sido los actores capaces de, no sólo componer y seducir con su arte en la escena, sino escribir y teorizar sobre el proceso de creación y su armazón, o presupuestos técnicos.

Tradicionalmente la preocupación de los actores en su devenir histórico se ha centrado en la expresión oral; tan sólo el teatro moderno, el de las últimas décadas, ha emplazado a la obra a situarse en igualdad

de condiciones con los otros signos empleados por el actor en la escena. Me atrevería a decir que se ha dejado seducir por el canto de sirena de los otros deportes nacidos por mano de la ciencia pero con el empuje de los poetas de la imagen, los fotógrafos de la animación, los directores de cine. La fuerza y singularidad que la palabra puede alcanzar como medio expresivo y espectáculo teatral será lo que diferenciará y salvará al teatro de la fagocitación de sus hijos el cine y la TV.

Desde luego no sólo de palabra vive la escena, pero lo que sí nos queda claro a los profesores de interpretación es que lo que mayor esfuerzo cuesta a un futuro actor de teatro es el «hablar» con verosimilitud, con capacidad para seducir y convencer al «oyente» y por supuesto veridicamente. La técnica que permite alcanzar esos grados de verosimilitud no sólo conseguimos extraerla del conocimiento de cómo funciona nuestra psiquis y sus procesos emocionales, de nuestra capacidad de reacción a estímulos y las intenciones y deseos que ello genera en nuestro cerebro; cualquier persona con fuerte responsabilidad social y por supuesto todo artista realiza de un modo intuitivo ese autoanálisis. Para el actor eso no sólo no es bastante sino que debe emplear un exceso de energías en conseguirlo, en realidad se trata de un hábito que ha ido conformando nuestro carácter.

Lo realmente importante radica en realizar ese trabajo pero en función de los demás, es decir, estudiando la manifestación de las intenciones, las emociones, el carácter y reacciones en general de los humanos que nos rodean y desde luego sin que ellos lo noten. Ese poder de análisis y capacidad retentiva, memoria, es lo que caracterizó a los mejores actores de la historia. Con esos materiales, y como un escultor, el actor compone un comportamiento que superpone o acopla a las pautas dadas, al texto, en la mayoría de los casos. Los ritmos, inflexiones, intensidades, alturas musicales en que la voz se expresa por medio de la abstracción del lenguaje, han sido extraídos del banco de datos de la memoria del actor, que con su excelente oído y capacidad de retentiva lo almacenó en su justo momento. ¿Quiere esto decir que la edad y la experiencia llevan a una mayor perfección en el actor? Indudablemente, como en cualquier desempeño, oficio o arte. Desde luego el artista lo será siempre; pero el arte que se afirma a la edad de diez años no es igual que ese mismo arte veinte años después, los museos se encuentran plagados de estas muestras.

Finalizo esta intervención recordando que la literatura, la filología y la semiología cuentan con tratados y estudios lo suficientemente afirmados como para que sean merecedores de encontrar un hueco en nuestro programa de preparación de actores con capacidad para utilizar la palabra no sólo como expresión sino como arte.

Se ha dicho que el momento más delicado del trabajo de un director o de un realizador es el de la elección de los intérpretes. Casi seguro que es verdad. Los errores en este terreno son difícilmente enmendables porque a un actor —a diferencia de un texto— no se le pueden amputar fragmentos sin tener que hacer frente a enojosas rescisiones de contrato y, sobre todo, por motivos de vanidad personal: una vez hemos elegido a un actor, depositamos en nosotros mismos —mucho más que en él— una confianza ciega y absoluta, la confianza de quienes no tienen otro remedio que hacer del vicio virtud. Puede ser que sospechemos que nos hemos equivocado, pero antes que reconocer nuestro error, lucharemos a brazo partido hasta el final para demostrar— y demostrarnos— que teníamos razón. A veces incluso lo conseguimos gracias al actor.

Los intentos por racionalizar esta delicada operación artística vienen de antiguo, aunque tal vez sea Goethe el primero en ofrecer —está escrito en sus «Cartas a Eckerman»— un verdadero sistema de selección de actores, tendente —como los modernos tests psicotécnicos o las viejas oposiciones universitarias— a reducir al mínimo la arbitrariedad y la irracionalidad en la contratación del personal, a poner límites razonables a la intuición desahorada y a los oscuros negocios sexuales, en nombre de la eficacia y, por tanto, del bien común. En este sentido, las pruebas de selección son un mecanismo con vocación democrática porque, si bien el valor se le supone a todo el mundo, sólo se le reconoce a quien lo demuestra objetivamente. El único atributo válido es la capacidad y el único privilegio el del saber.

La práctica de selección de actores llega a España en la década de los ochenta, en un momento —y no es casualidad— en que el país entero, incluido el teatro, se esfuerza por modernizarse o, al menos, por profesionalizarse. No nos llega de la mano de Goethe —demasiado pedagogo—, sino desde los Estados Unidos, y lo hace a caballo de una palabra que tiene toda la magia del inglés, aunque casi nadie sepa que también significa «expulsar» o «expeler» violentamente. Se propaga a gran velocidad por todos los territorios —teatros institucionales, cadenas autonómicas, grupos de aficionados— hasta el punto de convertirse en un trámite de obligado cumplimiento en cualquier producción que se precie. La primera obligación de un director o de un realizador es hacer un casting, si quiere ser tomado en serio y resultar solvente ante el mismo.

La mecánica es sencilla, su puesta en escena se repite con el eco de un idéntico patrón. Se llama a una agencia de contratación de actores y se le dice: «Buscamos a un par de chicas que estén bien, pero que sean actrices. Tienen que hacer de panadera, de azafata en un concurso, o

Castings

por **Jaume Melendres**

de prostituta fina en una barra americana. En tal sitio a tal hora». La agencia llama a algunas de las chicas que tiene en el fichero —«ponte guapa, guapa, es una serie de muchos capítulos»— y las chicas acuden a la cita. Laboriosamente maquilladas, sabiamente vestidas, esperan turno, rodeadas por otras clientes de la agencia y de un montón de muchachas que han tenido noticia del evento a través del tamtam. También se han puesto guapas, tal vez más, pero guapas en abstracto porque nadie sabe qué se le va a pedir, a qué papel postula, si las prostitutas finas pueden vender pan y viceversa. Mientras circulan en forma de círculos viciosos los rumores más contradictorios, llega el momento de la verdad. Puedes entrar.

El sancta sanctorum es un espacio cerrado, dominado por una inquietante cámara de vídeo —a veces más— y unos focos de cuarzo que iluminan el lugar exacto de la ejecución. Detrás, algunas sombras, casi siempre masculinas, vestidas

con chaquetas casi siempre oscuras. El candidato-candidata avanza y se coloca en el círculo de luz. Una voz en la tinieblas le da la orden de empezar.

En el mejor de los casos —los castings de publicidad—, sólo se trata de recitar el DNI y de dejarse fotografiar los perfiles: al fin y al cabo sólo buscan un cuerpo, una imagen de piernas o nariz previamente diseñada —la voz ya la pondrán— que tal vez algún día coincida con la tuya. En el peor de los casos —cine, teatro, televisión—, se trata de mostrarse sublime, y de volea además. «Cuéntenos lo que quiera», dice la voz sin rostro; o —más siniestro todavía— «cuéntenos un chiste, por favor».

—¿Un chiste?

—Si sabe alguno, por favor. El primero que recuerde.

Un chiste, sí. La candidata hurga desesperadamente en su memoria mientras piensa que nunca creyó que ser actriz consistiese en saber hacer lo mismo que cualquier gracioso de taberna. ¿Le están toman-

do el pelo? ¿O acaso se lo tomaban en la escuela de arte dramático cuando le hablaron de Stanislavski, cuando aprendió los complejos mecanismos de la respiración y le explicaron que un actor —una actriz incluso— no es ni un cuerpo reluciente ni un espontáneo del toreo? A trancas y barrancas cuenta el chiste.

«Muchas gracias, ya le diremos algo» suele ser la frase que culmina el penúltimo momento de la humillación. El último viene después, cuando nadie se toma la molestia de decirle que otra vez será. Se da cuenta de que ha trabajado de balde (a veces ni eso: ha tenido que pagarse el avión hasta Madrid) y, sobre todo, comprende que siempre ha trabajado en balde. Sus años de formación no sirven para nada, de nada sirven las clases de canto que tomó, las lecciones de claqué, la gimnasia diaria al lado de un teléfono mudo. Contar chistes, saber improvisar. Ser guapa o guapo según la particular idea que tenga un señor de la guapeza, y que siempre coincide con las fotos que publican las revistas. Sólo contará la imagen grabada en un vídeo, una imagen que luego será «visionada» entre un pim pam pum de obscenos comentarios.

Pero no siempre, desde luego, porque a menudo los castings, o bien son formas indirectas de publicidad —el último de Hermida, por ejemplo— o bien coartadas para quedar bien ante las agencias y la profesión, y sólo sirven para encubrir el hecho de que los papeles estén dados de antemano. O ambas cosas a la vez.

Nadie puede afirmar seriamente que los castings, en su versión hispánica, tengan alguna utilidad. Ni siquiera Goethe hubiese podido detectar a un buen futuro actor pidiéndole que contase un chiste de improviso. Nadie puede creer todavía que la «gracia natural» o la facultad de improvisar en condiciones penosas sean garantía de profesionalidad, salvo si se siente un profundo desprecio por el arte del actor y un enorme respeto por la propia supuesta superioridad. O si se cae en la estúpida tentación de «buscar caras nuevas» a cualquier precio, como si un director fuese un fabricante de automóviles, obligado a sacar un nuevo modelo cada año. Basta observar los resultados en nuestra televisión, en nuestro cine y en nuestro teatro para comprender que la práctica hispánica del casting es una simple, inútil y brutal parodia de un sistema que nació como garantía de racionalidad y que, entre nosotros, se ha convertido en lo mismo que el diseño: en una forma sin fin. Es un nuevo ritual humillante para reproducir los hábitos de siempre bajo un formato yupi. Aquello que debía ser prueba de madurez profesional y de racionalidad entre los directores y los realizadores es un signo de puerilidad profunda y de sadismo: la demostración de un poder que legítimamente no se tiene y que se ejerce de modo abusivo porque la oferta es mucho mayor que la demanda.

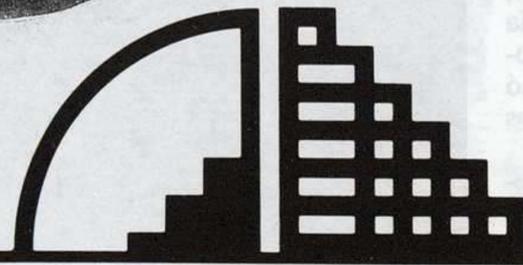
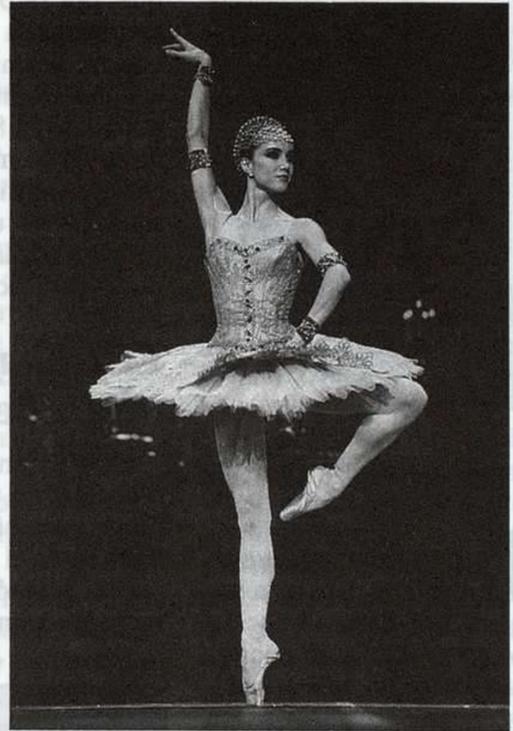
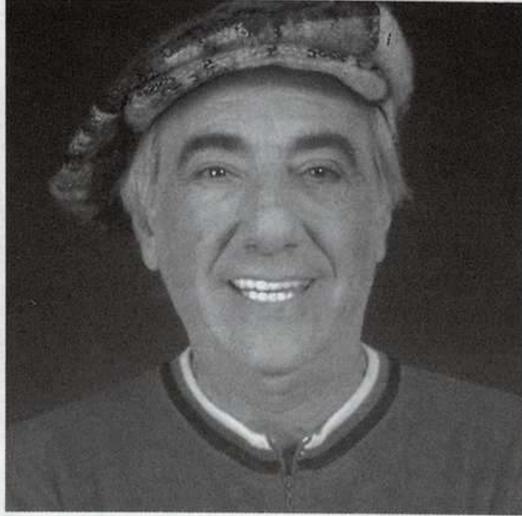


«Devocionario». Teatro del Norte. Un espectáculo de Etlvino Vázquez.

SEMINARIOS ROCK INFANTIL FLAMENCO MUSICA ACCION CIERTOS TEATRO CINE BALLETT ZARZUELA JAZZ



Ayuntamiento de Madrid
Concejalía de Cultura



CENTRO CULTURAL DE LA VILLA

Ayuntamiento de Madrid

Director: Antonio Guirau

«Banshee» o el camino hacia las brumas irlandesas



A finales de 1987, después de un período de inactividad forzada como director, decidí volver a la conocida estructura productiva que garantizara la realización de mis necesidades creativas: el grupo. Convoqué entonces a cuatro actores que, por su buen hacer, su vocación de búsqueda y por su identificación con mi forma de trabajar, reunían las condiciones idóneas para botar el barco. El 8 de abril de 1988 fundaba de la mano de José Castillo, Sandra Bermejo, Silvia Vidal y Manuel Lama el grupo teatral «Vía Moría» (en latín algo así como Camino de Locura, de Insensatez).

El trabajo hacia «Banshee»

Comenzamos con un hoja en blanco y un tema muy amplio que desde hace años me interesa personalmente: el miedo. Una encuesta realizada anónimamente fue la primera herramienta implementada.

por Fernando Grifell

Quisiera dar respuesta en este escrito a la solicitud de la dirección de la ADE, en cuanto a que los asociados enviemos noticias de nuestras actividades, y a una reiterada propuesta de nuestro compañero Antonio Malonda, que en el 2.º Congreso sugería que hablemos de los procesos de creación transitados en la realización de nuestros espectáculos.

Supongo, antes de empezar, que dos son los motivos por los cuales a los directores no nos es fácil escribir artículos para nuestro «Boletín». El primero es que esta profesión, desatendida y hasta un poco marginal en este país, nos obliga a múltiples tareas, sobre todo la pedagogía, que reducen el tiempo de la reflexión y del análisis a mínimos. Y segundo: escribir no es fácil y da un poco de temor no saber transmitir con nitidez lo que uno piensa, siente o hace. Dicho esto haré el intento.

Vía Moría

En 1985 fui invitado por el Teatro Fronterizo a dirigir un delicioso monólogo de Samuel Beckett, «Primer Amor», con dramaturgia de José Sanchis Sinisterra. El producto fue un montaje que cosechó considerables éxitos en escenarios españoles y extranjeros.

Alentado por el resultado me decidí a llevar adelante un viejo proyecto mío a partir de un texto de la dramaturga Griselda Gambaro. Pero hete aquí que las instituciones subvencionadoras me dieron a entender, extraoficialmente, que existía un cierto desequilibrio entre mi prestigio personal y la cantidad de dinero que yo solicitaba. Lo primero era aún escueto y lo segundo relativamente abundante. Pez que se muerde la cola.

Se concretaron cerca de 300 aportaciones para conocer qué momentos, escenas, personas, objetos, animales, espacios, etc., se relaciona-

ban con el miedo o provocaban que se llegase a él. Se escucharon o grabaron narraciones de pesadillas y «horrores nocturnos». Se recogie-



Imágenes de «Banshee». Dirección: Fernando Grifell.

ron noticias periodísticas sobre el tema, se leyeron y analizaron historias y cuentos de escritores como Poe, Lovecraft, Le Fanu, etc., para enriquecer el trabajo y «alimentar» la imaginación.

Los integrantes del equipo narramos y escribimos historias, reales y ficticias, que hubiéramos o podríamos haber vivido.

A partir de un determinado momento todo este trabajo comenzó a intercarse con otro que abría un nuevo nivel, otra perspectiva en la investigación: las improvisaciones. Aquí comenzaron a tomar forma situaciones que eran el producto sincrético de la aportación de las investigaciones antes mencionadas y de las propuestas creativas prácticas del equipo.

Muchas hojas de papel y varias cintas de vídeo registraron este prolífico trabajo.

Finalmente llegó el doloroso momento de la selección del material que más interesaba y que, a la vez, permitiría un desarrollo escénico ulterior.

Gran parte del material descartado quedará para siempre en el recuerdo y en la vivencia de los cinco integrantes como un rico archivo que, ¿quién sabe?, quizás alguna vez vuelva a resurgir.

A esta altura del proceso, aproximadamente octubre-noviembre del '88, ya sabíamos que era difícil que el espectador sintiera «miedo» en su butaca pero sí estábamos dispuestos a provocarle cierta inquietud, cierta extraña sensación, producida por la «rareza» o morbosidad de las escenas planteadas.

Teníamos entonces 8 historias que decidimos ubicar en Irlanda, entre marzo y noviembre de 1870, en siete pueblecitos de ámbito rural.

Comenzó entonces la resolución escénica de dichas historias. Período gozoso pues ya «conocíamos» lo que íbamos a contar. Era cuestión de solucionar el cómo.

El trabajo nos llevó a narrar las ocho historias en diez escenas, de las cuales sólo en tres vimos la necesidad de utilizar texto.

La creación de estos textos fue en sí misma muy interesante aunque la metodología no fuera novedosa.

Se improvisaba grabando lo que los actores decían espontáneamente. Este material era procesado después en un trabajo de mesa. Este nuevo producto era incorporado por los actores como punto de referencia en forma de frases «pivot» para nuevas improvisaciones grabadas, y así tres o cuatro veces cada escena hasta que el resultado recibió un tratamiento final definitivo en la mesa de trabajo.

Una vez estructurado el espectáculo en sus vertientes dramática e interpretativa, se inició el trabajo con los colaboradores de área (escenografía, música original electroacústica, iluminación, vestuario, efectos especiales, etc.).

En esta etapa fue especialmente interesante el trabajo en equipo con Arturo Paladuria, que creó una música muy sugerente y con Manuel Portomeñe con quien diseñamos un clima lumínico especialmente adecuado para el espectáculo.

A mediados de julio del '89, gracias a la amabilidad de los compañeros del GAT de L'Hospitalet que nos cedieron su nueva sala, realizamos tres ensayos generales ya que después de tanto tiempo de trabajo interno necesitábamos confrontar el montaje con público. Para ello invitamos a unas 100 personas con distintos niveles de acercamiento al mundo del teatro, desde amas de casa, jóvenes y trabajadores, hasta compañeros de la profesión.

Se solicitaron sus opiniones, muchas espontáneas, y algunas elaboradas al cabo de unos días.

El resultado fue verdaderamente alentador. Si bien algunos elementos estructurales del montaje tenían que revisarse, estábamos en el buen camino, el espectáculo funcionaba en el sentido deseado.

En el momento de escribir estas líneas, octubre, estamos dando los toques finales mientras ya ha comenzado el consabido peregrinaje por salas y festivales para «vender» el espectáculo.

Aunque quizás no esté bien que nosotros lo digamos, creo fervientemente que por su gestación y por su lenguaje, «BANSHEE», así se llama el espectáculo, es afortunadamente, hoy por hoy, un producto raro, atípico y extraño, del cual nos sentimos satisfechos de verdad.

Desde el primer día de trabajo hasta el primer día de ensayo general, en julio, pasaron 15 meses de dudas, miedos, alegrías, desilusiones y aciertos que en este momento intento compartir con los compañeros de profesión.

Deseo que pronto podáis ver «BANSHEE» y, claro está, charlaremos.

La fiesta agraria como base de hecho teatral

por Inmaculada Alvear

A pesar de que la cultura griega fue la única que llevó a su máximo desarrollo el concepto de representación al concebir la tragedia, casi todas las civilizaciones han partido de los mismos tipos de expresión de los que se hace provenir al teatro. Los análisis compartativos entre distintas civilizaciones que se empezaron a realizar a finales del siglo XIX, así lo acreditan. Estudios como los de Malinowski, Levi-Strauss, Cassiter, Jung, demostraron con este tipo de investigación que el desarrollo de las culturas primitivas pasa por unas mismas etapas de evolución, aunque indudablemente cada una lo exprese de una manera determinada.

Estos estudios resaltaban, entre otras cosas, la similitud de conceptos entre las culturas agrarias. Es decir, eran las necesidades más inmediatas de estos pueblos, comer, reproducirse, mantener unas estructuras sociales, etc... en torno a las cuales se creaba todo el culto, presidido por unas divinidades, de las que había surgido el mundo y a cuyo ca-

pricho el destino del hombre estaba sometido.

De este modo y ante el desconocimiento de ese ser superior, el hombre siente la necesidad de comunicarse con él, y elige unos días especiales que dedica a una divinidad en concreto para conseguir su favor en ese terreno. El hombre le ofrece lo mejor que tiene, motivo por el cual el sacrificio de un animal se convirtió en una parte fundamental de estas celebraciones.

¿Qué tiene que ver todo esto con el teatro? Contestaremos sucintamente.

Las primeras escenificaciones de las que tenemos noticia se realizaban dentro de este tipo de fiestas a las que no estamos refiriendo. En ellas se representaban momentos significativos de la historia y formación de esa cultura, la leyenda de un personaje legendario como era el rey Teseo en Atenas, o bien un momento puntual de la vida social de la comunidad que solía estar conectado con una divinidad. Por ejemplo, la fiesta de las Antesterías en Atenas, era una fiesta agraria dedi-

cada a Dioniso que fue derivando en una celebración dedicada a los muertos como potencia regeneradora al estar en contacto con la tierra.

La importancia de esta conexión entre fiesta, representación, cultura agraria y ritual, tenía una lógica muy sencilla: el hombre observó que la naturaleza tenía que regenerarse para que el pudiera subsistir. De igual manera que necesitaba de la procreación para la continuación de la comunidad. Por tanto la fertilidad de la mujer se asimiló a la de la tierra convirtiéndose en temas puntuales de estas fiestas. Uno de los rituales más característicos es la celebración del «matrimonio sagrado». Esta fiesta que aparece en muchas culturas, también en la griega, está atestiguada en Babilonia como una de las ceremonias más importantes, ya que se celebraba junto al año nuevo. El Akitu, nombre de la fiesta, simbolizaba no sólo una regeneración de la naturaleza sino de toda la comunidad para ese nuevo año que empezaba.

En estos rituales en los que ya aparece un atisbo de representación, uno o varios componentes del grupo «mimaban»* al Dios y a los acompañantes del Dios que componían el ritual. El pueblo participaba en el sacrificio —ofrenda del hombre a la divinidad—, y en las procesiones y juegos que tenían lugar dentro de estas fiestas. El hombre griego no concebía lo religioso y lo ritual separado de lo lúdico incluso de lo grotesco y lo befo como lo concibe nuestra cultura occidental judeo-cristiana. El tema sexual, como atestigua R. Adrados, era tratado con gran libertad en casi todas las fiestas griegas. A través de las representaciones, que eran todo los



«A puerta cerrada» de J. P. Sartre. Dirección: Angel Facio.

años iguales, la comunidad volvía a revivir lo que ese momento significó en épocas pasadas. Este tiempo mítico se hacía presente de esta manera y el hombre rompía con su estado normal por unas horas. La danza y la música eran los componentes más importantes de estas celebraciones. La palabra nunca se integraría definitivamente en la fiesta agraria griega.

Además de estas fiestas enfocadas a favorecer la fertilidad de la comunidad, pronto se desarrollaron rituales que simbolizan la muerte y el nacimiento anual de la misma (el invierno y la primavera). Como en aquellas se proponía una relación personal con el Dios, ya que se moría y se resucitaba junto con la divinidad, estos rituales tuvieron pronto gran aceptación entre la masa de la población. Dioniso fue una de las divinidades al que se le adscribieron características de los dioses agrarios, quedando definido como uno de las más populares del panteón griego. Era a través de la danza y la música como se conseguían estados anímicos de locura («la manía»), que favorecían la ruptura del tiempo normal inaugurando un tiempo sacro en el que todo estaba permitido.

Cuando en el siglo VI a C. el culto a Dioniso se hizo oficial, se instituyó un festival anual en su honor. En él cada año un número de ciudadanos representaba el acontecimiento de la llegada del dios a la ciudad, su muerte y su nuevo nacimiento. En un principio estas fiestas tenían un marcado carácter agrario, su nombre así lo indica «Dionisias rurales», pero cuando la polis cobró importancia y se erigió como centro social y económico, este festival se adaptó a las nuevas necesidades de una comunidad menos agraria y perdió muchos de esos elementos que no eran imprescindibles para su celebración. Pero esta readaptación no significó la pérdida de interés por parte del pueblo, ya que Pisístrato, tirano de la ciudad ateniense, decidió crear dentro de este festival un concurso que tendría lugar cada cuatro años. Se instituyó así una nueva fiesta, las Grandes Dionisiacas, en la que se integró el concurso trágico, como anteriormente se había integrado el concurso de rapsodas en las Panateneas.

Pero cual había sido la evolución de este nuevo género es lo que todavía está más oscuro, sin embargo habían elementos al que si había contribuido la fiesta: primero la equiparación entre un grupo de la comunidad y el dios y sus acompañantes que simboliza la facilidad del hombre por «mimar» otras situaciones y personajes, y segundo la idea de representación que desde antaño el griego estaba desarrollando en varios campos de su actividad festiva —que trataré en un próximo capítulo— iban a ser ambos elementos aprovechados por la cultura griega como ninguna otra lo había hecho.

* Los primeros que utilizan esta palabra son Platón y Aristóteles refiriéndose al acto de asumir carácter.

La norma de la transgresión

por Alejandro Alonso

En estas postrimerías de siglo y de milenio que, los dioses sabrán por qué, nos ha tocado vivir, se ha producido un extraño efecto de dispersión en el ámbito artístico entre muy variopintas tendencias y estilos. La defunción de las Vanguardias —que algunos se empeñan en mantener con vida, aunque sea en estado de coma— trajo consigo, tras la Segunda Gran Guerra, la pérdida de una punta de lanza que pudiese arremeter contra las pautas establecidas por el gusto pequeñoburgués, siempre tendente al anquilosamiento de las formas artísticas. Más tarde, la inútil «revolución» del 68 vino a confirmar la vieja sentencia ilustrada: «Es necesario que algo cambie para que todo siga igual». Desde entonces, la sociedad occidental ha desarrollado sutilmente los mecanismos de defensa que le han permitido perpetuarse, aun con sus más flagrantes contradicciones. El eclecticismo como método fagocitario ha degenerado, en nombre de un mal concepto de la libertad de expresión, en la permisividad del «todo vale», y los creadores han visto abiertas las puertas de la vulgaridad y el genialismo en busca de la sacrosanta originalidad.

La máxima surrealista «épatar le bourgeois» se ha convertido en la patente de corso para innovar a costa de lo que sea. Lo malo es que, a fuerza de innovaciones, el receptor artístico ha dejado de «epatarse» y ha asimilado, sin mayores reflexiones, todo lo producido a la sombra de la modernidad. Ni siquiera movimientos socio-estéticos tan feroz-

mente agresivos como el «punk» de los años 80, han conseguido desestabilizar ni un milímetro las fuerzas que rigen el mundo contemporáneo, y se han visto absorbidos por la moda de esta sociedad sin patrones, incluso desde los sectores más ideológicamente conservadores.

Así, una considerable porción de «artistas», instigados por la necesidad alimenticia de salirse de cualquier tipo de norma clásica, han establecido, con la práctica, una nueva norma de la transgresión, basada, en la mayoría de los casos, en un mero formalismo sin contenidos sólidos, que atiende más a las imágenes audaces y al envoltorio de colorín que al sentido profundo de la obra de arte. Ya no se trata de lo que se diga —«todo está dicho»— sino del cómo se diga. Hay que vender, sobre todo, un «look». Y cuanto más extravagante, mejor, porque, no lo olvidemos, vende más lo que más llama la atención. El resultado es, lógicamente, un producto de consumo y, por tanto, efímero. Y los «looks» mueren y se suceden incesantemente, apenas han empezado a formar parte del uso común.

El teatro, por supuesto, no ha sido una excepción. Los movimientos renovadores de la escena que se sucedieron en la primera mitad de nuestro siglo han acabado por disolverse en una magma de confusión creado por los exégetas de unos y otros. Cada cual ha creído interpretar los designios de los grandes nombres del teatro contemporáneo a su modo y manera, optando, en no pocas ocasiones, por una extraña ensaladilla de estilos mal entendidos, a caballo entre el naturalis-

mo stanislavskiano y la epicidad brechtiana.

Por si fuera poco, la paranoia de la primacía del cine sobre los escenarios despertó el fantasma de la crisis teatral. A partir de aquí, algunos creadores comenzaron una desenfrenada carrera «à la recherche du public perdu», y no dudaron en recurrir en sus espectáculos a efectos más o menos sorprendentes, aunque, a veces, carentes de auténtico significado dramático. En España, desde que decidimos ser más modernos (perdón: posmodernos) que nadie, hemos podido contemplar una curiosa serie de montajes demasiado propensos a lo visual, en los que han cabido desde escenografías megalómanas y patios de butacas evaporados, hasta impresionantes alardes tecnológicos o extrañas acciones destructivas, más propias de un ingeniero en demoliciones que de un artista teatral. Se intenta disfrazar, a base de oropel, las muchas carencias —entre las que la interpretación no es la menor— que tiene el teatro en nuestro país. No obstante, hay que reconocer que, a pesar de lo dicho —o tal vez por ello—, casi todos han constituido un éxito de público.

Se está consiguiendo, es cierto, rellenar algunos teatros a base de dinero en la producción, en aras de mantener un cierto barniz cultural que exige la fibra snob de nuestra sociedad. Y se olvidan, en cambio, los auténticos elementos que elevan un espectáculo a la categoría de arte, y que pasan por la adecuación de los recursos expresivos a las necesidades reales, tanto de los espectadores como de la obra en monta-



«El Independiente», 21-XII-1989.



«La locandiera» de Goldoni, por el «Teatro Casona» de Oviedo. Dirección: Andrés Presumido.

je. «El público —dicen— tiene la última palabra». Y el dinero. Así que un cierto número de artífices teatrales sigue echando mano, una y otra vez, de todas las originalidades posibles. Le han cogido el tranquilo a eso de la transgresión y se dedican a pasear su imagen de «enfants te-

rribles», capaces de convertir una tragedia griega en un sainete costumbrista.

Lo que no han tenido en cuenta es que tanto «experimento» puede terminar resultando rutinario, como lo fue, anteriormente, la repetición de esquemas prefijados por la tra-

dición. Tan absurdo es mantener una estética decimonónica como adoptar una actitud radicalmente iconoclasta. Y aunque la investigación de los lenguajes escénicos es imprescindible, convendría, de vez en cuando, recordar que el teatro, como decía Lope, son ante todo,

«dos actores, una manta y una pasión». Prestarle más atención a la calidad de la manta que a quienes con ella actúan, u olvidar las pasiones que los mueven, no deja de tener un punto de grotesco. ¿Han probado ustedes a mirar durante dos horas una manta? Un aburrimiento.

Los últimos días de Emmanuel

KOINT

contados por
Ernesto Teodoro Amadeo Hoffmann

de ALFONSO SASTRE
Dirección: JOSEFINA MOLINA

**TEATRO ALEMAN
EXPRESIONISTA de
Ilse T.M. de Brugger
Ed. La Mandrágora.
Buenos Aires, 1959.
174 páginas**

La base de este libro la constituye el material reunido proveniente de sus clases universitarias.

La profesora Brugger desarrolla un esquema claro y conciso de la personalidad y de la obra de los principales autores expresionistas, además de profundizar en las raíces de este movimiento.

Escritores como Büchner, Wedekind y Strindberg nos son presentados como precursores del movimiento expresionista.

La época dorada del expresionismo está representada por: Toller, Kaiser, Barlach, Goering, Sorge, Von Unruh, Sternheim, Kokoschka...

Nos habla de las obras principales de este período incluyendo numerosos fragmentos de obras, que nos ayudan mucho para comprender mejor el pensamiento expresionista.

La idea central, según la doctora Brugger, es el mensaje del hombre nuevo en sus ansias por conseguir el surgimiento de una sociedad nueva.

El expresionismo es un movimiento revolucionario y renovador que intenta llegar hasta las raíces más hondas del ser humano, es un replanteo total de la existencia humana.

**LA CREACION DEL MON
de Patricia Gorbacho.
Institut del Teatre de la
Diputació de Barcelona.
Barcelona, 1988.
341 páginas**

En este volumen, Patricia Gorbacho reúne 14 amplias entrevistas con otros tantos directores de escena que desarrollan su actividad en Cataluña y en idioma catalán, estos directores son: Angel Alonso, Joan-Lluís Bozzo, Flotats, Mario Gas, Jordi Mesalles, Josep Montanyés, Lluís Pasqual, Lago Pericot, Pere Planella, Fabià Puigserver y Sanchis Sinisterra.

La introducción de la autora nos ofrece una visión de conjunto de la actividad desarrollada por los entrevistados.

Todos los directores que integran el volumen comienzan su actividad teatral antes de la muerte de Fran-

LIBROS

por Juancho Asenjo

co y es en la democracia donde su quehacer profesional es más significativo. En este momento son los principales directores del teatro catalán actual.

A lo largo de los coloquios podemos entrever los problemas más importantes que han afectado y afectan al teatro catalán: el teatro independiente, la creación colectiva, teatro público-teatro privado, la transición política y su influencia en el teatro, la dictadura de la estética, la polémica director-autor-actor...

Es un libro bastante danficador aunque el interés de las entrevistas es muy desigual.

SEMIOTICA TEATRAL

**de Anne Ubersfeld
(«Lire le théâtre»)
Cátedra/Universidad de
Murcia, 1989.**

**Traducción y adaptación
de Francisco Torres
Monreal. 224 páginas.**

La primera consideración que se puede hacer es el desafortunado cambio de título. En el mundillo teatral es conocido como «Leer el Teatro» y este cambio no viene a cuento, como tampoco vienen a cuento los añadidos dentro del texto original, cuando no clarifican nada; es más, desvirtúan el texto, pues no son parangonables los espectáculos a los que se refiere Anne Ubersfeld con los que pone en su lugar el adaptador. Toda nota, ejemplo, añadido o cambio debe ir a pie de página o al final del libro, nunca dentro del texto. Incluso se añade un capítulo inexistente en el original.

A pesar de lo referido, hay que estar de enhorabuena porque nos haya podido llegar este texto fundamental, de gran utilidad, tanto para profesionales del teatro como para simples aficionados o estudiosos.

Ubersfeld ahonda en todos los problemas que conciernen a la relación texto-representación; al personaje, al espacio, al tiempo, al discurso teatral...

Dentro de tanta mediocridad como se está publicando sobre semiótica y semiología del teatro, este ensayo es una bocanada de aire fresco, escrito por una gran conocedora de la materia, que estudia el teatro no sólo desde el punto de vista del texto sino también de la representación.

La traducción es excelente, con las excepciones ya reseñadas.

**TEATRO MUSICAL
ESPAÑOL EN EL MADRID
ILUSTRADO**

**de Eduardo Huertas.
Ed. Avapiés.
Madrid, 1989.
245 páginas.**

El profesor Huertas, uno de los mayores especialistas en teatro musical español, nos ofrece el panorama del teatro musical, tanto de raíz ibérica como de importación, que se desarrolló a lo largo del s. XVIII en el Madrid ilustrado.

El autor pretende divulgar y vulgarizar lo que otros han escrito, algo que consigue con creces, aunque el libro no está exento de profundización. El mayor logro es el interesar a personas no profesionales, desconocedoras de la materia.

En el Madrid ilustrado que nos describe Huertas, coexisten: lo ilustrado, normalmente de origen francés e italiano, y lo nacional tradicional.

Dentro de lo nuevo, de lo ilustrado, encontramos: el teatro dramático neoclásico, la ópera y el ballet italianos y los bailes y óperas cómicas francesas.

Lo nacional comprendía: el sainete, la comedia, la zarzuela antigua y la zarzuela nueva, la tonadilla escénica y los bailes teatrales y escénicos.

De todos estos géneros habla

Eduardo Huertas profundamente a lo largo del libro, haciendo especial hincapié en el nacimiento, formación, y desarrollo de la tonadilla escénica.

También está presente el papel relevante que ejerce el pueblo llano, con sus gustos propios de raíz autóctona.

El papel desempeñado por el grupo social madrileño del «majismo-manolismo», defensores de lo tradicional español frente a lo extranjero.

El majismo fue protagonista del sainete, tonadillas escénicas... Tuvo un carácter crítico contra los gobernantes.

Huertas subraya las características propias de los géneros musicales de raigambre española: como la alternancia de partes habladas y musicadas.

**LA FORMACION
DEL ACTOR**

**(Las 6 primeras lecciones)
de Richard Bolelavsky.
Ed. La Avispa.
Madrid, 1989. 125 páginas.**

Es una gran satisfacción para todos los amantes del teatro el nacimiento de una nueva colección de textos sobre teoría del teatro. El libro que presetamos es el comienzo de, esperémoslo, una larga serie de textos futuros. Se anuncian libros sobre dirección escénica, de clásicos del teatro, de textos técnicos...

Richard Bolelavsky, polaco de nacimiento, fue alumno y actor del Teatro de Arte de Moscú primero, para más tarde ser profesor en los EE.UU. y maestro, entre otros, de Lee Strasberg.

Hay muy pocos libros dedicados al actor que se inicia en este difícil mundo. Estamos ante un breve tratado que habla de los aspectos principales que conciernen al actor que da sus primeros pasos.

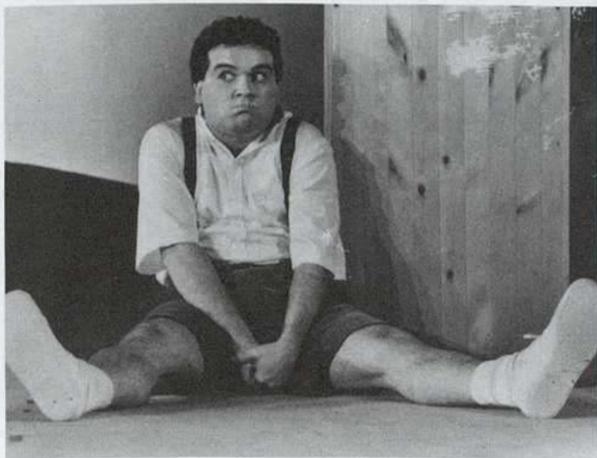
El ensayo sigue una evolución lógica, desde la llegada del actor a una escuela sin saber si tiene vocación o no, a los pasos que debe dar para poder llegar a ser actor.

Bolelavsky lo divide en 6 lecciones: concentración, memoria de la emoción, acción dramática, caracterización, observación y ritmo.

Toda la obra es una conversación entre: La Creativa (la aspirante a actriz) y yo (el maestro).

Es un libro de una gran utilidad para todos los actores que quieren ser actores, pero, al mismo tiempo, puede crear vocaciones o desilusionar y hacer arrojar la toalla a más de uno.

NOTICIAS ASOCIADOS



Nuestro compañero **Santiago Sánchez** representará, del 17 de enero al 18 de febrero, la obra «Infantillatges», escrita y dirigida por Raymond Cousse, en la Sala Moratín del Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana.

A partir del 20 de enero, **Lucila Maquieira** impartirá un curso sobre «Actor y personaje: un estudio psicológico», en el centro de Clínica Psicoanalítica Individual y Grupal. El curso tendrá una duración de un mes.

La compañía Teatro Infantil, que dirige **Vicente Aranda**, ha llevado a cabo dos campañas escolares el pasado año con sus espectáculos «El desollador feliz» y «Una ciudad para soñar». La primera se desarrolló en la sala «El Mirador», la segunda, que proseguirá el presente año, en el teatro Infanta Isabel, ambos de Madrid.

Fernando Grifell ha realizado la puesta en escena de «Banshee», de Vía Moría, con el Centro d'Investigació Teatral de Barcelona, «La Casona», que él dirige. La escenografía es obra de Alfons Flores y la música de Arturo Palaudaria.

Manuel y Antonio Machado. Se trata de una producción del Centro Andaluz de Teatro, estrenada en el Teatro Lope de Vega de Sevilla.

Alvarez-Ossorio ha elaborado también la dramaturgia y la adaptación del texto, al que ha conferido unos rasgos de contemporaneidad.

Ricardo Iniesta estrenó en Sevilla el pasado mes de diciembre, «La máquina Hamlet» de Heiner Müller, con el grupo «Atalaya», compañía que dirige desde hace varios años y con la que ha montado espectáculos como «Así que pasen cinco años» de García Lorca y «La rebelión de los objetos» de Maiakovski.

El pasado 30 de octubre tuvo lugar la inauguración de la sala Beckett de Barcelona, que dirige **José Sanchis Sinisterra** y que será sede del Teatro Fronterizo.

El espectáculo producido para tan solemne ocasión fue «Bartleby, l'escrivent» de H. Melville, dirigido por el propio Sanchis Sinisterra.

Nuestro colega, **Adolfo Díez Ezquerro**, en colaboración con **Viki Pieniezeck**, escenificó «Cucs de seda» (Gusanos de seda), cuyo texto es una creación colectiva inspirada en la rondalla mallorquina de Antonio María Alcover, «Sa coeta de una Marieta». Es una producción de la compañía «Taula rodona» de Palma de Mallorca, que cuenta en su haber con nueve años de actividad ininterrumpida.

El espectáculo es una síntesis del trabajo realizado por el elenco en discotecas, en donde han encontrado un nuevo público, unas nuevas pautas de comportamiento, y la necesidad de lograr una plástica que se aproxime al vídeo-clip o al comic.

Etelvino Vázquez estrenó, el pasado mes de noviembre, la obra de Miguel Murillo «Perfume de Mimosas», con la compañía Suripanta de Badajoz. El estreno tuvo lugar en la Sala Trajano, de Mérida.

Angel Facio estrenó «A puerta cerrada» de Jean Paul Sartre, en Alcalá de Henares, el pasado mes de noviembre y estuvo también presente en el Festival de Tardor de Barcelona con este mismo espectáculo.

PUBLICACIONES DE LA ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA

Serie: «Literatura dramática»

«La verdadera historia de AH Q»

de Christoph Hein

Traducción: Jorge Riechmann N.º 1

«La dictadura de la conciencia»

de Mijail Shatrov

Traducción: Ana Varela N.º 2

«Camino de Volokolamsk» y «La Misión»

de Heiner Müller

Traducción: Jorge Riechmann N.º 3

«Las personas decentes»

de Enrique Gaspar

Edición de J. A. Hormigón N.º 4

«La gran paz»

de Volker Braun

Traducción de Jorge Riechmann N.º 5

«La Isla» y «El camino de La Meca»

de Athol Fuggard

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

Serie: «Debates»

«Primer Congreso de la ADE»

(Ponencias, debates y artículos) N.º 1

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

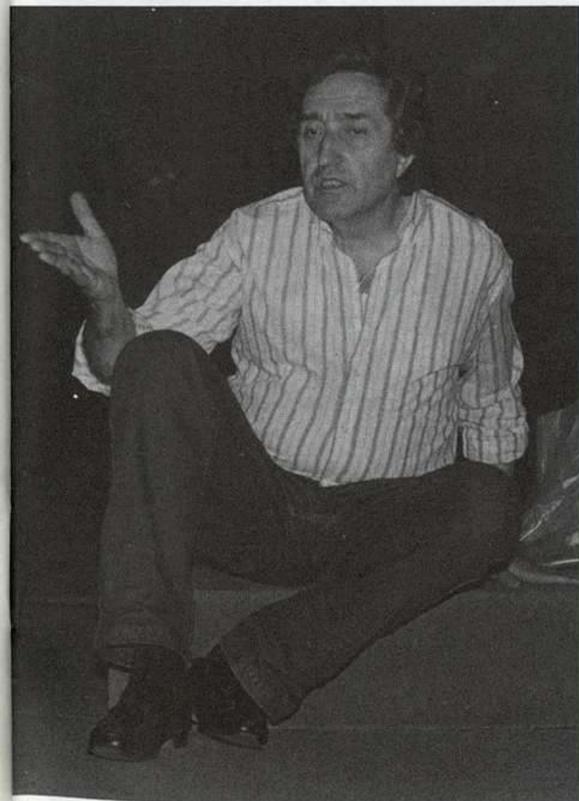
SUSCRIPCIONES

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

EJEMPLARES SUELTOS

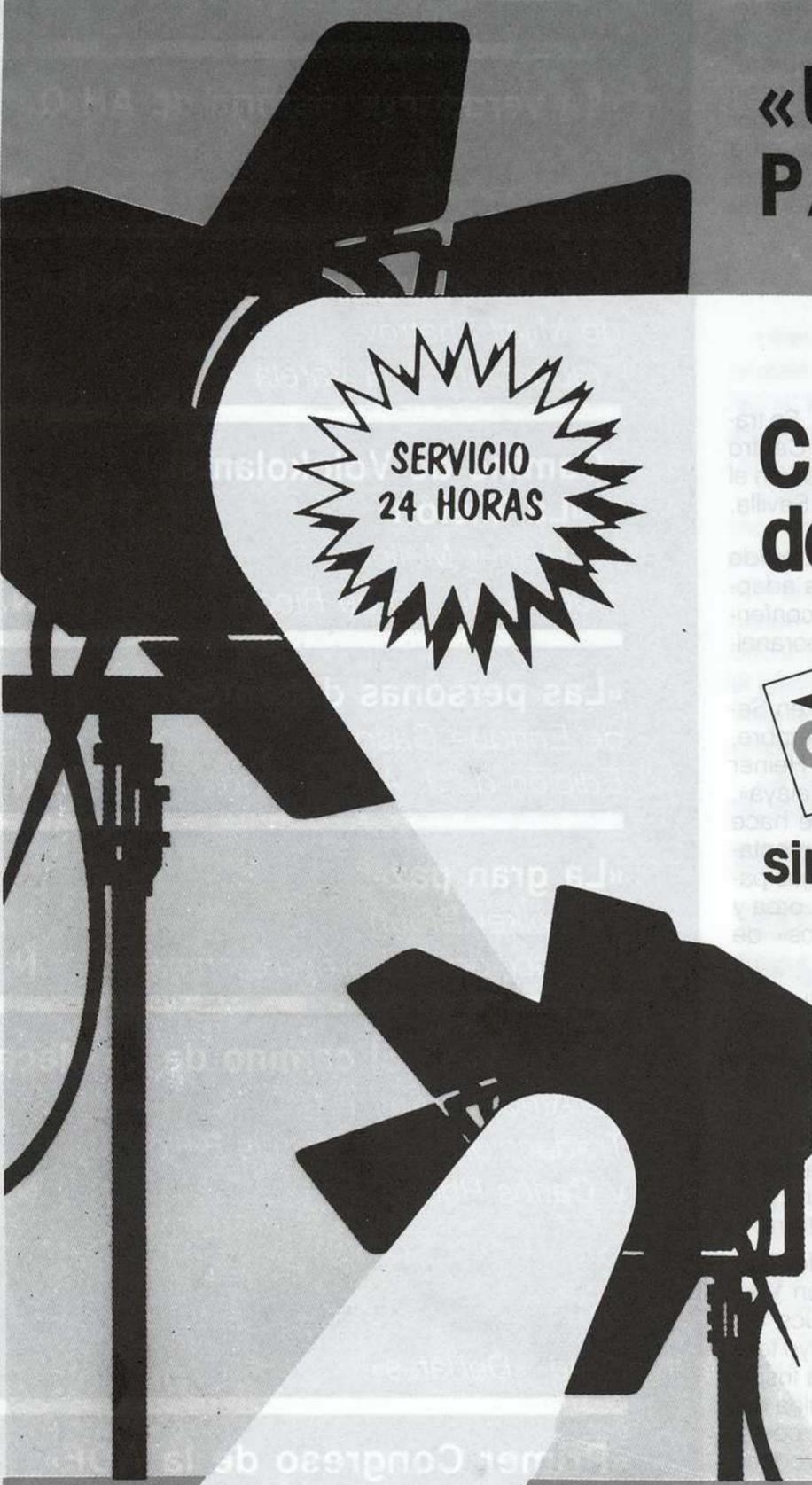
Las «Publicaciones de la ADE» pueden adquirirse actualmente en las librerías «La Avispa», «El corral de Almagro» y «La casa del libro» de Madrid.

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



Antonio Joven interpretó el espectáculo «Los cantos de las sirenas», de Angel Camacho, dirigido por **Eva. L. Escartín**. Con él se iniciaron las actividades de la sala «Margarita Xirgu» en el marco de las actividades del Centro Dramático Nacional.

Pedro Alvarez-Ossorio ha realizado la puesta en escena de «El hombre que murió en la guerra» de



«UNA EMPRESA PARA EUROPA»

**SERVICIO
24 HORAS**

Cuidamos el brillo de sus "estrellas."



Una iluminación sin problemas.

**Comlux, una asistencia técnica
de alumbrado, rápida y eficaz.**

Proyectos de iluminación con Fibra Óptica.

Plantillas para diseños de luz. Gobos.

Iluminación de fachadas.

Proyectores Baja Tensión.

**Lámparas
de proyección.
Teatro. Estudio.
Cine - Televisión.**

**Filtros de color.
en polyester y
polycarbonato**

**Pintor Josep Pinos, 36
08031 BARCELONA
Tels. 427 64 68
427 11 21
Télex 49922 E
FAX 4285027**



**Condesa de Venadito, 6
28027 MADRID
Tels. 404 88 55
405 06 94
Télex 49922 E
FAX 4050962**