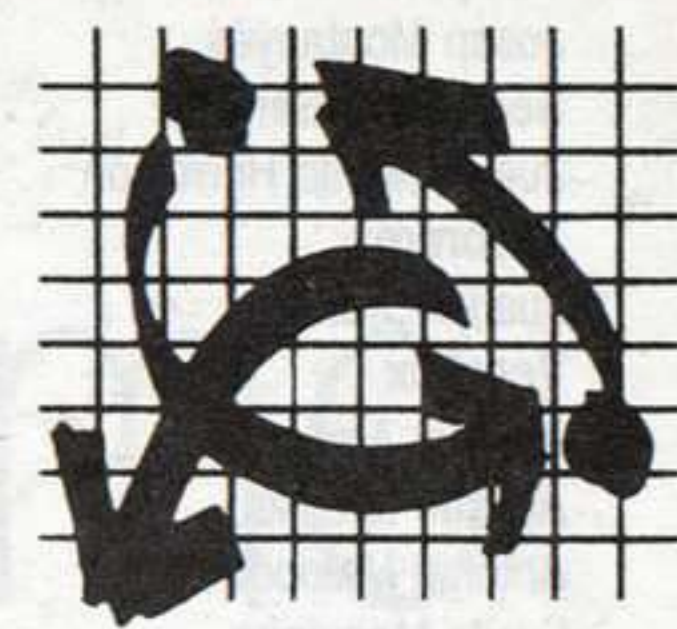


ADE

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



Entrevista con
Emilio Sagi

Especial
Teatro Alemán

La LOGSE y
la enseñanza
teatral

Texto teatral:
LA BATALLA
de Heiner Müller



La cultura como signo de la paz

EL cineasta norteamericano Sidney Pollack, expresaba hace algunas semanas su desasosiego ante la idea de tener que hablar de cine habiendo una guerra devastadora en el Golfo Pérsico. Era la reflexión preocupada de un hombre de la cultura, que coincidía con la desazonada ansiedad de muchos otros a lo largo y ancho del mundo. ¿Es lícito hablar de teatro, de música, de literatura, cuando miles de seres humanos sucumben bajo toneladas de bombas y misiles, son arrastrados al estercolero de la condición humana, se les lobotomiza con propaganda, entrenamiento y estímulos, acondicionando su personalidad para matar, y tantas cosas más?

Este interrogante ha latido seguramente en el fondo de nuestras conciencias en los días que ha durado esta guerra infame. Ha lastimado nuestros afectos con su estilete puntiagudo. Ha imbuido nuestros comportamientos y agitado los fantasmas más sórdidos de nuestras pasiones y ocultos anhelos.

Desde el inicio de la crisis del Golfo nos hemos visto bombardeados, gaseados, abrasados por el napalm de una información condicionada, mediatizada, falseada, convertida en propaganda de los intereses estadounidenses y de quienes con ellos se alinearon, por parte de la mayoría de los medios de comunicación escrita y audiovisual. Vázquez Montalbán lo resumía con estas contundentes palabras: "Los medios de comunicación en este caso se han decantado hacia la versión oficial de forma aplastante, incluso utilizando sistemas indirectos de censura" (El Independiente, 4.III.91). La intención no era otra, también en este caso, que lobotomizar a quienes se resignaban a ser sus lectores, radioescuchas o televidentes.

La cosa ha sido tan palmaria y ostensible en ocasiones, que Jaime Peñafiel denunciaba en el citado rotativo a "los periodistas aficionados a la guerra, que esos sí que 'saben'. Siempre tan beligerantes, tan halcones, tan pagados por la CIA, el Pentágono o la Embajada" (27.II.91). Quizás porque muchos españoles conocían o intuían estos hechos, han tomado la acertada decisión de considerar que lo que leían o escuchaban era mentira. Aunque los hechos narrados pudieran ser en ocasiones ciertos, todo lo que los rodeaba tenía el tufo insoportable de la propaganda, de la falsedad, de la interpretación falaz, de la obediencia sin fisuras a las directrices dictadas por el imperio, a la censura militar más contundente que pueda darse.

Una de las consecuencias más crudas de la guerra ha sido sin duda la división del mundo cultural español. Una parte, encabezada por el Ministro del ramo en aquellas calendas, y un nutrido grupo de cuentacorrentistas de la cultura del espectáculo, conferenciantes y cursillistas en universidades americanas, conversos del capitalismo puro y duro, se dedicó durante meses —disfrutando de todos los medios imaginables y condiciones favorables para la difusión de sus asertos— a esgrimir razones, establecer paralelismos, aducir legalidades, parangonar justicias, reclamar urgencias, vociferar patrioterismos y legitimar brutalidades. Otros muchos —con matices diversos— hicieron todo lo contrario. Mil cien periodistas, un foro de escritores, una plataforma de actores y cantantes, una asamblea de pintores y diferentes organizaciones profesionales han alzado su voz contra la barbarie.

A lo largo de estos meses han sido tantos también los argumentos y las reflexiones que se han hecho en contra del conflicto, que huelga repetir lo que tan intensamente y con tanto acierto se ha manifestado. Por ello nos limitamos simplemente a afirmar que consideramos esa guerra injusta, innecesaria, ilegal, inmoral, cruel, abyecta, abominable, imperialista, colonialista, miserable y todos aquellos adjetivos más que expresen repugnancia y asco por tanta prepotencia, tanto dolor, tanta masacre, tanto cinismo hipócrita, tanta impasible criminalidad fundamentada en la ley del más fuerte.

ADE

Revista de la Asociación
de Directores de Escena

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

Diseño Gráfico: Curro Cadenas

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

DEPOSITO LEGAL: M.15677-1985
IMPRIME: ARTES GRAFICAS
MUNICIPALES
AREA DE REGIMEN INTERIOR Y
PERSONAL

El gobierno de Estados Unidos nunca tuvo entre sus objetivos prioritarios la liberación de nada, ni la defensa del derecho internacional ultrajado. Sus intenciones fueron desde antes del 2 de agosto —como han señalado diferentes personalidades— destruir Irak, no sólo desde el punto de vista militar sino en sus infraestructuras civiles, productivas, urbanas, etc. Se trataba de arrasar un país y a ello le han ayudado ciegamente aquéllos que obedeciendo su mandato, han cooperado de un modo u otro a esta inicua tarea de demolición.

Hemos retenido la redacción de este "editorial" hasta el minuto anterior al cierre del número. La periodicidad trimestral de nuestra Revista aleja de nosotros cualquier pretensión de inmediatez en nuestros artículos y noticias. Quizás cuando estas páginas aparezcan, la "Guerra del Golfo" sea solamente un recuerdo que muchos habrán olvidado ya. Malo es, por encima de cualquier otra consideración, vivir sumidos en la pretenciosa vorágine de los acontecimientos y cultivando, al menos en apariencia, el olvido. Por eso creemos necesario dejar constancia de nuestra opinión ante lo sucedido porque echadas las cuentas, una vez más sólo nos queda la palabra.

COMO personas que pertenecemos a los sectores de la producción artística, no podemos entender la cultura sino como signo de la paz, del progreso, de la justicia y del desarrollo humano. Es imposible comprender que quienes trabajan en la creación intelectual y artística puedan abanderar guerras de agresión o subirse a los blindados, sin abjurar de los fundamentos más elementales que legitiman su condición. Por eso repudiamos la fría decisión homicida puesta en marcha por los norteamericanos y sus adláteres. Por eso despreciamos la Norteamérica del fundamentalismo prepotente e hipócrita, y nos reconocemos en la que representan Noam Chomsky, Gore Vidal o el ex-ministro de justicia Ramsey Clark, entre otros. Por eso nos proponemos no olvidar para que la barbarie de esta guerra criminal no se repita, y algunos individuos no se atrevan a mirar de frente a sus congéneres.

¿Cómo olvidar a Bush, a Baker, a Cheney, tan arios, tan blancos, tan refregados, tan gélidos, tan exultantes de prepotencia, tan imposibles a la hora de decir: "la guerra va muy bien"?

¿Cómo olvidar la patética y lamentable actitud de las Naciones Unidas, abdicando de todos los principios para los que fue creada, aceptando servir de cobertura legal a Estados Unidos para llevar a cabo sus propósitos, olvidando decenas de "Resoluciones" incumplidas que son fuente generadora de las tensiones en Oriente Medio? ¿Dónde ha quedado su credibilidad y su prestigio si alguna vez lo tuvieron?

¿Cómo olvidar a los generales enfebrecidos, con Schwarzkopf al frente, mostrando esa tipología de matón de tugurio portuario que rompe las costuras de su disfraz de camuflaje? ¿O a esos oficiales y soldados que sólo han hablado de matar o del castillo de fuegos artificiales en que acababan de convertir a las ciudades bombardeadas?

¿Cómo olvidar el rostro ovino, demudado e impotente de Pérez de Cuéllar, Secretario de una ONU secuestrada y carente de fuerza moral?

¿Cómo olvidar el papel lamentable de una Europa que soñó con estar unida y ha acabado de limpia-cloacas?

¿Cómo olvidar algunos rostros de aquí, de ciertos políticos y de otros como Felipe Saha-gún, José María Carrascal, Darío Valcárcel, Manuel Coma, Miguel Platón y tantos más, convertidos en portavoces exclusivos de los dictados estadounidenses, con una desfachatez difícil de comprender?

¿Cómo olvidar a los civiles asesinados, a los niños abrasados, a los hombres calcinados por el napalm, víctimas propiciatorias de una demostración de fuerza y proclamación de poder?

¿Cómo olvidar tanto sufrimiento, tantos recursos derrochados en aras exclusivas de la muerte?

¡A qué Dios y a qué humanidad se ha podido invocar en este caso! Y se ha hecho.

No obstante nosotros escribimos ya con la guerra finalizada, con un cierto escalofrío corriéndonos la espalda porque muchos hombres y mujeres a lo largo del mundo podemos ser las víctimas en el futuro que se nos avecina. Que Bush haya hablado de los Estados Unidos como el único país con "altura moral" para dictar e imponer, por supuesto, el "nuevo orden", sólo provocaría una carcajada despectiva si no fuera porque ha certificado su disposición a olvidarse de las palabras y conducir la máquina de destrucción allí donde les pete o entiendan que sus intereses pueden ser amenazados.

¿Y cuáles son sus intereses? Chomsky los ha definido con claridad al describir la "quinta libertad" que ese país se atribuye, la de explotar y apropiarse de los recursos allá donde les convenga y parezca.

A primera vista nos deja estupefactos esa invocación de "altura moral" por parte del Estado que ha convertido históricamente centroamérica en su patio trasero, que ha invadido países sin cuento en el continente americano, que ha hurdido y hurde operaciones encubiertas para desestabilizar sistemas políticos progresistas, que ha intervenido directamente en golpes contra gobiernos legítimos que cometieron el crimen horrendo de querer ser independientes, que ha desencadenado guerras de agresión, etcétera.

Hay que ser muy incultos o muy desmemoriados para no recordar que la propia expansión del país se hizo sobre el genocidio de las naciones indias y robando, en guerra de conquista y rapiña a México, los territorios de California, Texas, Nuevo México y parte de Colorado y Arizona. Hay que ser muy incultos, muy desmemoriados o simples voceadores de los argumentos imperiales, para que no nos digan nada Chile, Guatemala, República Dominicana, Nicaragua, Vietnam, Cuba, Malvinas, Suráfrica, Kampuchea, China, Panamá y tantos más. Hay que ser muy incultos y desmemoriados para olvidar que los Estados Unidos han apoyado, sostenido y protegido desde siempre a dictaduras reaccionarias y fascistoides que convinieran a sus intereses, y nosotros sufrimos en nuestras carnes su legitimación, ayuda y estrecha colaboración con el franquismo. Hay que ser muy incultos y desmemoriados para no saber cómo los Estados Unidos han inventado conflictos y crisis que justificaran su intervención militar a lo largo de la historia, y la explosión del "Maine" en 1898, provocada por sus propios agentes, que utilizaron como pretexto para iniciar la guerra contra España y los independentistas cubanos a quienes les impidieron hasta izar su bandera, es un buen ejemplo a recordar. También entonces la superioridad tecnológica quedó demostrada y los cañones de los buques norteamericanos poseían un alcance mucho mayor que el de los españoles que nada pudieron contra sus embarcaciones acorazadas.

Alguien podría creer que todos estos hechos responden tan sólo a un descomunal cinismo. Sería una conclusión insuficiente y reductora. Parece más bien que la agresividad, el expansionismo, la beligerancia, la creencia en el liderazgo, la autoconsideración de pueblo elegido, son mitos intrínsecamente inherentes al modo de vida americano, a las normas de existencia de su sociedad.

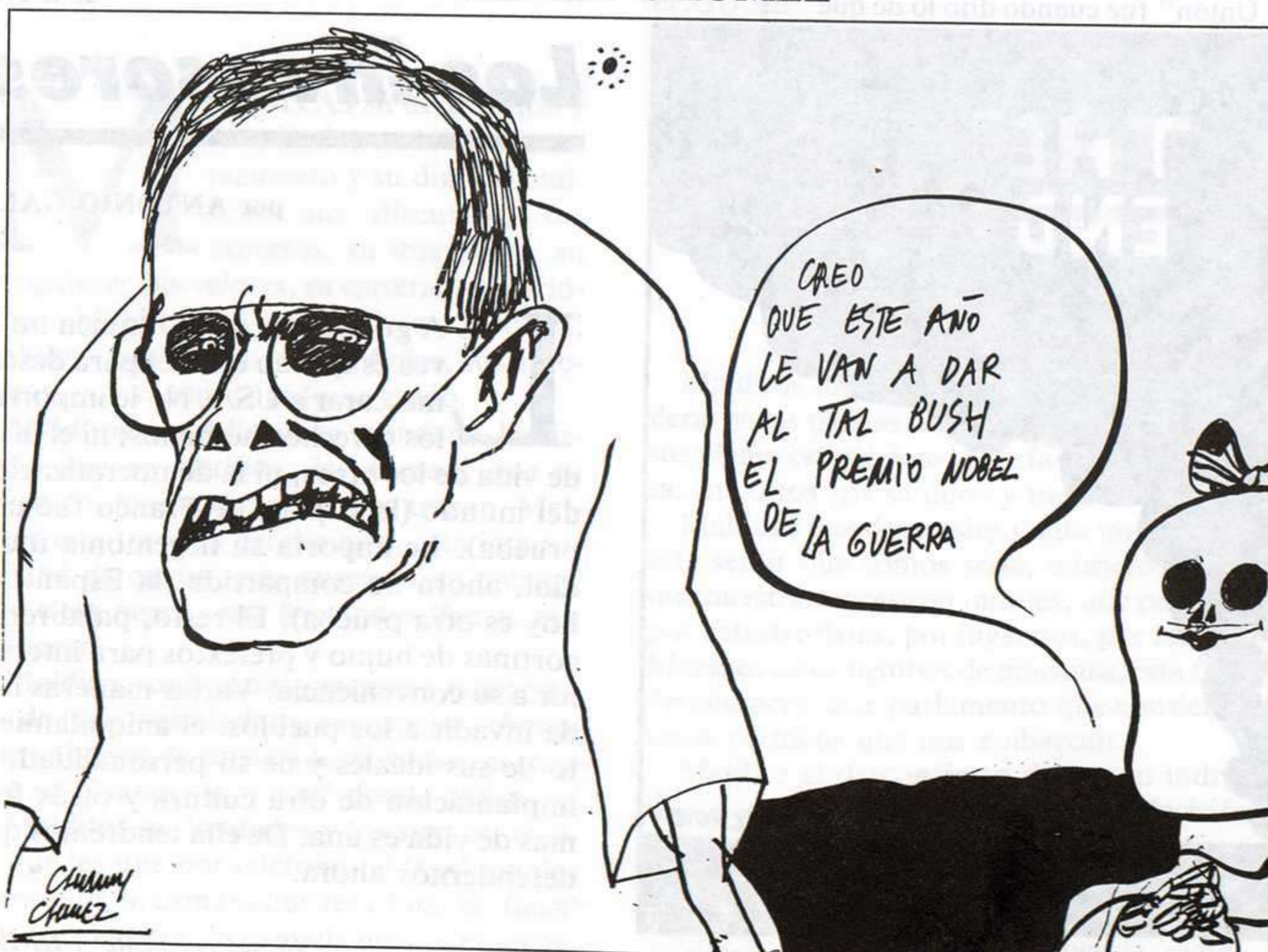
El constitucionalista J. Acosta Sánchez en un documentado artículo (El Independiente, 8-III-91), expone como la guerra ha acentuado la creencia en la sociedad americana de su "destino manifiesto" respecto al liderazgo mundial, y a la agudización "del vector más irracional de la ideología expansionista norteamericana: el 'teoimperialismo', existente desde su nacimiento en la estructura de aquel país. En cuatro citas que recoge, separadas por casi siglo y medio, aparecen recurrentes los mismos temas: "destino a expansionarse por todo el continente" (O'Sullivan); "como raza y como nación estamos llamados al más alto y glorioso destino" (Scott); "Dios... nos ha convertido en los supremos organizadores del mundo" (senador Beveridge); "Ninguna otra nación de la Tierra ha sido bendecida por la omnipotencia de Dios como el pueblo de los Estados Unidos de América" (predicador Falwell).

A la vista de opiniones como estas, influyentes sobre instituciones, presidentes e individuos, ¿cómo no sentir ese escalofrío de espanto convulsionando la espina dorsal? Cuando el noventa por ciento de los estadounidenses apoyan la guerra y al presidente, aunque muchos ni tan siquiera votaron, el veintinueve piensa que sería justo asesinar a Sadan Hussein y millones de ellos estaban de acuerdo con utilizar el arma nuclear, ¿qué podemos pensar de ese país? ¿Dónde están los Estados Unidos laicos, republicanos y libres?

Por eso nos preocupa el futuro, el fascismo latente —"fascismo amable" lo denominaba Marcuse— que crece en la sociedad norteamericana. Un fascismo sin símbolos, ni uniformes. —¿Para qué si ya están el dólar, la coca-cola y la iconografía de tanto rubio, alto, fuerte y necio?—, pero que se manifiesta en su intolerancia, su mesianismo, su prepotencia, su consideración de pueblo superior —¿recuerdan "el pueblo de los señores" de los nazis?—, su negación de la divergencia respecto al sentido del hombre o la noción de felicidad, su creencia de que es moralmente aceptable intervenir militarmente allí donde les interese. La victoria en esta guerra de aplastamiento y destrucción no hará sino reforzar esta tendencia que puede afectarnos seriamente en nuestra vida y nuestro trabajo artístico. Por eso deberemos estar muy atentos para no ser las últimas víctimas de este conflicto.

La última obra que Brecht escribiera en 1952, "Turandot", lleva el subtítulo de "el congreso de los lavaderos". Es una expresión metafórica que alude a los intelectuales que elaboran sus ideas para que sirvan de coartada justificativa a los poderosos en la comisión de actos injustos. ¡Qué contemporánea vuelve a ser de nuevo!

CHUMY CHUMEZ



Vivimos un post-fascismo

por EDUARDO BARRENECHEA

VIVIMOS en peligro de caer en una época histórica postfascista? ¿Hasta qué punto el “nuevo orden mundial”, que ha anunciado George Bush, no es la reencarnación del mito que preconizaba Nietzsche, y que intentó poner en práctica el III Reich?

Alguien sentenció: quien olvida la Historia está condenado a repetirla.

Friederich W. Nietzsche —padre espiritual con Max Weber del nacionalsocialismo— alcanzó su fama sobre todo por la teoría del *superhombre* y de la necesidad de que tales semidiosos instauraran una soberanía mundial cósmica. Y a mí, particularmente, me da pavor y escalofríos oír a Bush decir que “sólo los EE.UU. tienen estatura moral (y fuerza física) para liderar y establecer un nuevo orden mundial”.

A partir de la más acendrada cultura e ideología liberal —obsérvese el caso paradigmático de nuestro filósofo Ortega y Gasset— se puede llegar (como la Historia nos enseña) a una meta que desembocará en la dictadura. Aunque ése no fuese ni su génesis ni su intención última.

Estados Unidos, que tanto ayudó a desvanecer los sueños de *mil años de nazismo*, lleva a cabo una dictadura del desarrollo liberal, con plena conciencia de haber desencadenado una lucha por la hegemonía en la Tierra. En contra de sus propios orígenes liberales y democráticos, que exigen pluralismo, diversidad, respeto a lo distinto. Es imposible *homogeneizar* el mundo. El liberalismo no es sino fascismo (no olvidemos que ambos tienen su origen en la burguesía) cuando “en su forma más radical (dice Nolte en su obra *El fascismo en su época*) niega del modo más total y completo su esencia”. Traiciona sus orígenes...

Fue lo que hicieron los nazifascismos: cambiaron (como explica Bonnin) su filosofía (Philosophie) por *Weltanschauung* ([su particular] “modo de ver el mundo”), su único mundo. Casi literalmente podría traducirse la *Weltanschauung* por la frase hecha, que es casi una bandera y resumen de los EE.UU.: “*The american way of life*” (El modo americano de vida, que Bush ha cambiado por el mundo americano de vida).

Pueden utilizarse mil eufemismos, tautologías, subterfugios y pretextos y, sobre todo, puede invocarse la paz, a manera de la “Pax romana”, o como Hitler, en su célebre discurso de la “*feiertunde*” (hora festiva) —recién elegido democráticamente, no lo olvidemos, canciller de Alemania—, en el que dijo que quería defender el “sí” que le había dado Alemania, “no por orgullo personal, sino por causa de la paz, contra los trujamanes que para provecho suyo azuzan sin escrúpulos a los pueblos...”

Adolf Hitler, una vez en el poder, cambió rápidamente su discurso, orientado a la pequeña y mediana burguesía, por una entente con las grandes empresas alemanas que pronto se identificaron entusiastamente con el nacionalsocialismo, para continuar (y acelerar) desarrollándose económicamente (Tim Mason).

...No es que crea en las brujas, pero no puedo olvidar, por imperativo sanguíneo, que la bruja-jefe de las cuevas donde se celebraban las orgías y akelarres de Zugarramurdi se llamaba Graciana Barrenechea. Y digo esto a propósito de que Hitler fue elegido canciller del III Reich un 30 de enero. El 30 de enero de 1933. Y George Bush el 30 de enero pasado, al presentar ante el Congreso estadounidense el “estado de la Unión” fue cuando dijo lo de que “EE.UU. es

la única nación del mundo que tiene estatura moral y fuerza para imponer un nuevo orden mundial”. La opinión política de todas las naciones del mundo (léase ONU complaciente y subserviente), bajo un solo superhombre (el norteamericano héroe o líder “superman”) y una sola potencia hegemónica (EE.UU.).

Y España (ya ha quedado demostrado tras el triste episodio de los B-52), mejor dicho, su Gobierno y el 97 por 100 de sus representantes legítimos, en primera línea de aplauso, servidumbre, subordinación, sumisión y dependencia. Nadie duda que son representantes legales, pero en este caso no son representativos de la mayoría del pueblo español. Legítimos, pero espurios.

Confieso mi miedo (amén de vómito, náusea, vergüenza y repulsa) por la guerra del Golfo (y por todas las guerras) y mi indignación e impotencia ante los hechos consumados en que *nos ha medido* el Gobierno PSOE y la casi totalidad de los partidos políticos, con cómplices silencios, tergiversaciones, sofismas..., nocturnidad y alevosía, pero aún tengo más pavor al día después. Al día en que sólo imperen los EE.UU. No sé por qué (o lo sé muy bien, pero no me atrevo a reconocerlo) resuena en mis oídos el viejo himno nacional alemán: “*Deutschland, Deutschland, über alle und der Welt*”. Cambiando *Deutschland* por *United States of America*, sería “EE.UU., sobre todas en el mundo”. Bush ya ha iniciado el cántico, con el entusiasta jaleo y palmear de nuestros congresistas (honrosas y mínimas excepciones aparte). ¡Que no decaiga la fiesta!

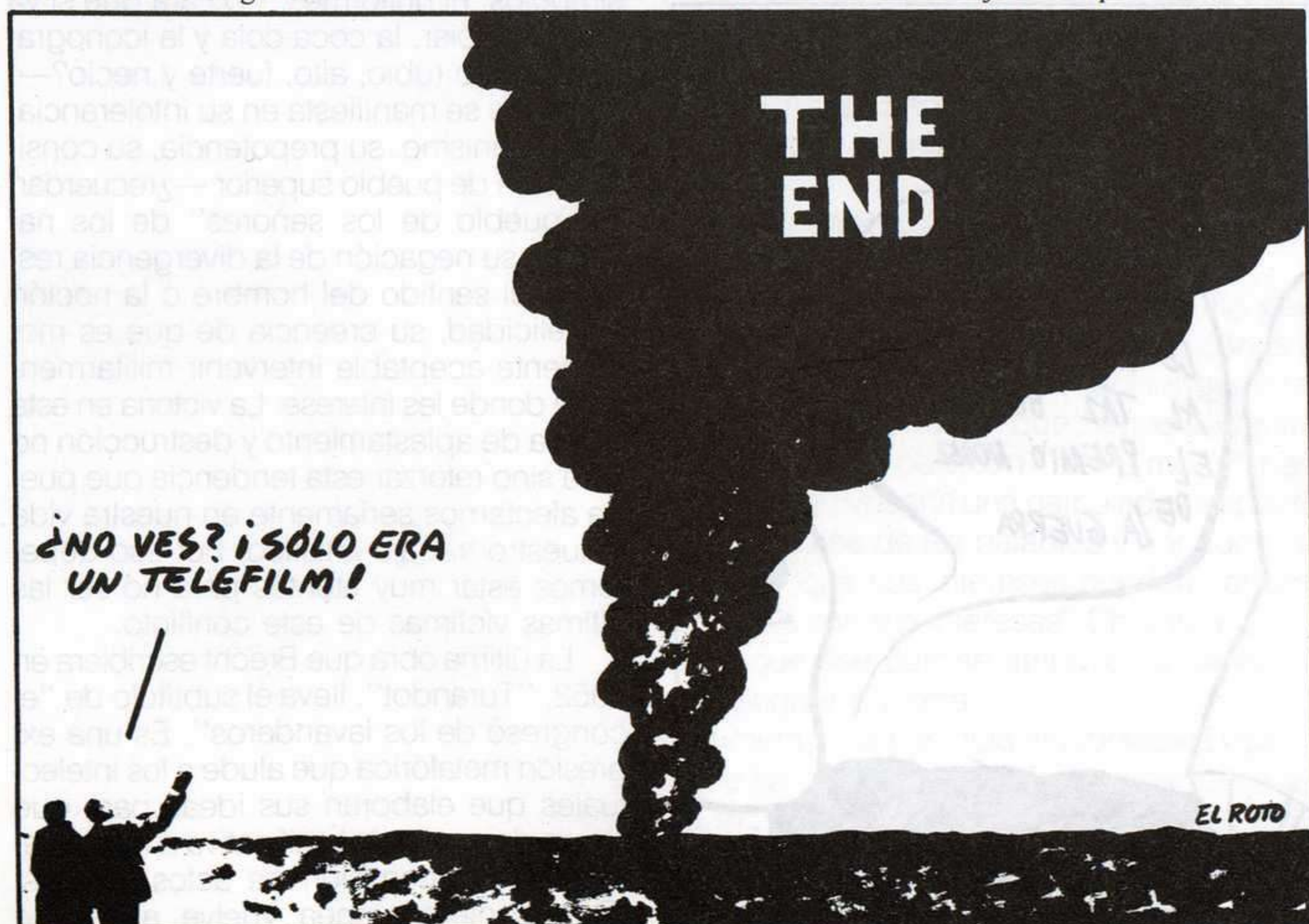
“Diario por la paz”
28-II-1991

Los invasores

por ANTONIO GALA

LA guerra ha servido (quien no lo vea es que no quiere) para desmascarar a USA. No le importan los derechos humanos, ni el nivel de vida de los otros, ni la democratización del mundo (la España de Franco fue una prueba). Le importa su hegemonía mundial, ahora no compartida (la España de hoy es otra prueba). El resto, palabrería, cortinas de humo y pretextos para intervenir a su conveniencia. Varias maneras hay de invadir a los pueblos; el aniquilamiento de sus ideales y de su personalidad, la implantación de otra cultura y otras formas de vida es una. De ella tendremos que defendernos ahora.

“El Independiente” 1-III-1991



“El Independiente”, 1-III-1991

De teatro, palabras y la guerra de Troya

por ALEJANDRO ALONSO

CUANDO Paris comía el pan de Menelao...” Así comienza Mortimer su discurso de acusación en *La vida del rey Eduardo II de Inglaterra*, de C. Marlowe y B. Brecht, según la magnífica versión castellana de Gil de Biedma y Barral. Sabiamente dispuestas en la trama, sus palabras continúan narrando la destrucción de Troya con el vacío pretexto del desagravio por el “rpto” de Helena. Todo con la intención de demostrar la culpabilidad de Paris, el troyano —y por ende, la del rey pederasta— ante la gran masacre que organizaron los griegos. Lo que no dice Mortimer, porque no le interesa, es que nadie monta una guerra de diez años ni destruye una ciudad “siete veces más grande que nuestro Londres” sólo para recuperar a una moza, por muy buena que esté. Eso, claro, lo sabía muy bien Brecht, que a lo largo de la obra saca a la luz las razones ocultas —el poder, el poder— de los pares británicos para derrocar a Eduardo II. Igual pudiera haberlo hecho con la corte de Esparta y la mítica Troya. En fin, el cuento no cambia demasiado a lo largo de los siglos, llámense sus actores Melenao o George Bush.

Aquella vieja historia de griegos y

troyanos dio lugar, en los versos de Homero (o quien quiera que fuese) al gran poema épico que conocemos como *La Ilíada*. Más tarde, las familias más o menos directas de los protagonistas de la infausta epopeya fueron perpetuadas en las más altas cimas de la tragedia helena. Aún siglos después, Virgilio recrearía el tema y sus derivaciones para ensalzar a César con *La Eneida*. Toda una larga lista de nombres, situaciones, crímenes y aventuras tuvieron su principio en la guerra y han conservado su vigencia hasta nuestra contemporaneidad. “De lo perdido saca lo que puedas” o “No hay mal que por bien no venga”, que dice el refranero. Nadie podrá negar que aquellos muertos dieron de sí lo suyo, al menos en lo que a asuntos literarios y teatrales se refiere.

Y es que parece ser que las acciones bélicas tienen mucho que ver con las interpretativas. La Historia da un giro de ciento ochenta grados y los mandos militares de la más reciente guerra del Golfo se vuelven comediantes. Al menos, así puede deducirse de los términos usados durante esos cuarenta días en los que, misil va, misil viene, han ejecutado sus estrategias en el “teatro de operaciones” (bonito nombre para una sala independiente, o para la sede de una compañía nacional). Como inmejorables directores de escena, los generales estudiaron el “escenario” de la batalla, diagra-

maron los movimientos, calcularon la intensidad y el ritmo de los bombardeos y aleccionaron a sus actores-soldados para que la representación fuese digna del público asistente. Los periodistas, una vez concluida, no se ponen de acuerdo en si la cosa fue un “drama” o una “tragedia”, pero eso poco importa. Un crítico avezado podría incluso descubrir tintes de farsa en tan insólito género, de no ser porque el saldo de esta moderna Troya muestra en números rojos muchos miles de víctimas.

Yo siempre había creído que el teatro era un arte de paz, un espacio de acción y reflexión donde establecer un diálogo entre escena y audiencia. El ruido de las bombas o las metrallas no deja oír lo que pasa sobre las tablas. Pero ahora vienen estos chicos de casta superior —los amos de la guerra— a demontar el tinglado y a apropiarse, ellos también, hasta de las palabras. Con una cantidad desorbitada de dólares, escenarios naturales y una masa de extras que para sí hubiese querido Cecil B. de Mille en sus mejores filmes, esos tipos de caqui —de los que abjuré hace ya mucho tiempo— han conseguido mantener el suspense y el horror de cuantos hemos contemplado su juego favorito. Desde regios sillones las cabezas pensantes de esta maldita intriga seguían la partida.

Dicen que Menelao, con Troya

calcinada, se marchó con Helena en viaje de placer por las islas del Egeo. Agamenón volvió a casa y se armó *La Orestíada*. Atrás quedaban Hécula y todas las troyanas que lloraban sus muertos. Confieso mi ignorancia sobre la existencia de producción dramática en Irak y Kuwait. En cualquier caso, después del panorama que han dejado caer unos y otros sobre sus territorios, pocas posibilidades les van a quedar de contar sobre los escenarios las desgraciadas gestas de cualquier Héctor árabe. Pero del otro lado, los vencedores, como en todas las guerras, cantarán su victoria. A no mucho tardar tendremos la ocasión de ver fastuosas películas en las que los clásicos vietnamitas, o los antiguos nazis, habrán sido hábilmente sustituidos por tipos con turbante de aspecto sanguinario. Los telefilmes transformarán las selvas asiáticas en desiertos morunos. Y los teatros podrán tal vez estrenar modernos títulos con falsos relumbrones de tragedia para solaz y esparcimiento de sus (cada vez menos) espectadores. ¿Aparecerá, quizás, un nuevo Esquilo?

Sinceramente, pienso que ni la mejor obra de arte merece un solo muerto. Si para escribir una nueva *Ilíada* ha hecho falta esta guerra, lo mejor será que (con todos los respetos) nos dediquemos a hacer encaje de bolillos. El teatro no puede alimentarse con carroña.

Plegaria

por MERCEDES SORIANO

MALDITAS su destrucción y su miseria, malditos su armamento y su dinero, malditos sus discursos, sus expertos, su insensatez, su arrogancia, sus valores, su cartera, sus periódicos. Malditas su voluntad, su gasolina, malditos su progreso, sus edificios, sus autopistas, sus venenos, todo su ruido.

Malditos sus delirios de grandeza, la historia que se escriben, las excusas que se inventan, los caminos que nos trazan. Malditos esta travesía del desierto, esta imposibilidad de calma, esta ausencia de música, este cielo negro, este frío, estas llamas que no cesan.

Malditos sus hogares repletos, sus moquetas de lana, sus piscinas, sus espejos, el vino que se beben, la carne que mastican, el traje que se plantan, el ‘water’ donde cagan.

Malditos sus invitados y sus siervos, el hilo que les une por teléfono, el ‘fax’ que los transmite, la cámara que les filma, el ‘flash’ que los alumbraba, la pantalla que los muestra.

Malditos sus uniformes, malditas sus banderas y sus patrias, sus cuarteles y casernas, sus planes estratégicos, sus afanes de conquista, malditos sus saludos y medallas.

Malditos este desasosiego, esta impotencia, este sentir que somos serie, número, nada, que nuestras voces son inútiles, que pasamos por catastrofistas, por ingenuos, por idiotas. Malditos estos tiempos de amenaza, esta falsa democracia, este parlamento que consiente, estos políticos que nos embarcan.

Maldito el desconcierto de ser un individuo y estar solo, malditas nuestra indecisión y la falta de coraje, malditos el resquemor y el elitismo, maldita comodidad, maldita brillantez, maldito juego.

Maldito consumo, maldita energía, maldi-

ta competencia. Malditos vuestros anuncios y vuestras posesiones, malditos vuestros técnicos de ventas, vuestros asesores de imagen, vuestros guardaespaldas. Malditos vuestros despachos, vuestras reuniones y conferencias, malditos los micrófonos que os amplifican, las cintas que os graban, el eco que os repite.

Malditos el miedo que sembráis, las razones que imponéis, el orden que os respalda y los amos que os dictan.

Que el sueño no os acoja, que las manos os tiemblen, que la enfermedad os persiga, que el hambre os ronde, que no encontréis oído ni consuelo, que la tierra y el mundo os extrañen.

Malditos sean, setenta veces siete, que no haya descanso para ellos, que el estigma del oprobio les señale para siempre.

Que vuestros hijos os miren y no os reconozcan, que os nieguen, setenta veces siete, que vuestra estirpe desaparezca.

Amén.

‘El Independiente’, 28-I-91.

"Los intelectuales que apoyaron la guerra son víctimas del virus de la modernidad"

Entrevista con Manuel Vázquez Montalbán

LA voz de Manuel Vázquez Montalbán ha clamado en distintos foros en favor de la paz y, sobre todo, contra la posición que, desde el inicio del conflicto, ha adoptado el Gobierno de Felipe González.

—Se diría que los intelectuales, con el ministro Semprún a la cabeza, se han perdido en los recovecos de este conflicto.

—El problema está en el narcisismo de ciertos intelectuales. Ellos piensan que su papel ha sido decisivo para la formación de una conciencia universal de izquierdas, y ahora necesitan desdecirse. Creen que han contribuido tanto a que la gente se equivoque, que ahora desean contar "su verdad". Pero no es sólo eso: este es el primer conflicto de envergadura en el que la derecha se ha tragado al Santo Padre. Como el mensaje del Papa no entraba en el programa bélico, lo han obviado. A lo sumo le han dado la categoría de madre.

—Esta prepotencia de determinados intelectuales, en favor del poder, no es nueva. Apareció en el referéndum de la OTAN y durante el 14-D...

—Así es. Con lo que el Gobierno demuestra que a la hora de reprimir a la izquierda carece de unos mecanismos propios. Ni siquiera ha sabido crear una cultura ni un lenguaje nuevos. Se los ha pedido prestados a la derecha. Si se observa el comportamiento del Gobierno socialista, a excepción de Felipe González, Serra u Ordóñez, los demás se han escondido en sus "bunkers", esperando que pasara el temporal. El único que se ha lanzado como un toro al trapo ha sido Semprún, quizá porque creía que esto podría salvarle. El ministro conserva todavía una gran dosis de ingenuidad en su comportamiento que le lleva a hacer estos papelones. El cumple una pauta cultural muy francesa. En el pasado suscribió la consigna de asustar al burgués, ahora cultiva el mensaje inverso, asustar al marxista. Sin embargo, tiene la cualidad de sorprender. Estamos ante un adolescente sensible.

—Ha aparecido entonces una nueva figura, la del intelectual justificando la guerra.

—Yo no creo que los intelectuales tengan tanta influencia. Es mucho más importante la alineación, casi en bloque, de los medios de comunicación, que en este caso se han decantado hacia la versión oficial de forma aplastante, incluso utilizando sistemas indirectos de censura. Ha sido más decisivo ese protagonismo que el que puedan tener veinte o cincuenta intelectuales. En cualquier caso, aquellos que tienen el cartel de intelectuales de izquierda o progresistas, y que han tomado partido a favor de las fuerzas aliadas, como consecuencia de sus análisis, son, en mi opinión, víctimas de un virus terrible, peor aún que el del aceite de colza. Han contraído el virus de la modernidad. Se trata de una epidemia que ha creado una coartada filosófica total. Bajo la palabra modernidad se han cobijado toda clase de desfachateces.

—Se refiere a la apuesta por la OTAN.

—Me refiero a los que han exhibido la teoría de que el país no podía quedar aislado, y para evitar esto había, por tanto, que corromper una cultura de la paz instalada en el pueblo español desde hace muchos años. Esta cultura está siendo sustituida por una cultura de guerra y de alineamiento. Es obvio que a los intelectuales les gusta situarse en la crisis y en la sensación de que no hay valores absolutos. Han creído ver en este conflicto la señal de un nuevo orden intelectual. Esto forma parte del autoengaño de carácter ideológico-legítimo que están buscando, porque previamente han tirado por la borda los elementos de análisis necesarios.

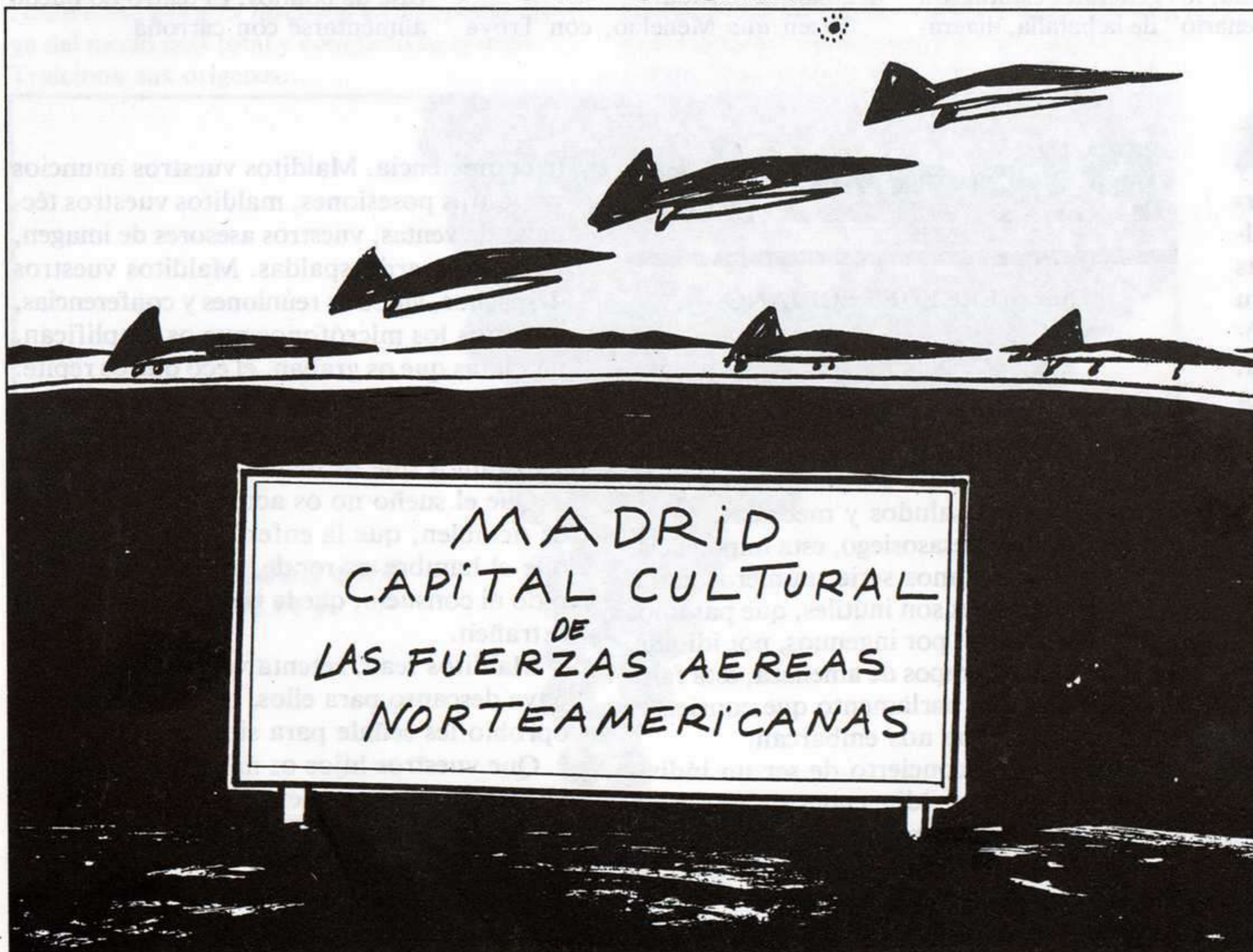
—¿Por qué no resucitaron la lógica del imperialismo para explicar la guerra?

—Porque ha sido una guerra colonial, la primera guerra del imperialismo posmoderno. A estos intelectuales les repugna recuperar parte de sus antiguos esquemas. No han percibido que la conducta social ha rechazado esta guerra y la ha calificado como un conflicto de "gangsters".

"El Independiente", 4-III-1991

"El Independiente", 30-I-91.

CHUMY CHUMEZ



Los intelectuales

por JOSE M^a VALVERDE

(...) hay intelectuales honrados y los hay vividores. La gente apela a ellos como si fueran oráculos. Si se pudiera obtener su nivel medio de moralidad y se comparara con el de los lampistas, por ejemplo, probablemente sería más bajo. El intelectual está acosado por su vanidad y por las dificultades de vivir, y luego, claro... Apelando a ellos en situaciones así ya lo hemos visto: hay cuatro o cinco que dan la cara, muchos que no dicen nada y algunos, incluso, que se han puesto del otro lado. El intelectual es una persona que vive del cuento. Vive de escribir, de hablar y de esas cosas, pero lo que diga depende de la moralidad de cada cual...

"El Independiente", 7-III-1991

Falleció Luis Escobar

(Decano de los directores
de escena)

El pasado 16 de febrero falleció en Madrid nuestro compañero y socio de honor de la ADE, Luis Escobar. Retirado desde hacía varios años de la dirección de escena, Escobar había continuado en activo como actor en diversas obras y películas.

De origen madrileño y ascendencia aristocrática, desempeñó durante trece años, al término de la Guerra Civil, la dirección del Teatro Nacional con sede en el María Guerrero. Su labor abarcó la puesta en escena de más de sesenta obras y la introducción en España de los nuevos autores británicos y norteamericanos de aquellos años: Balderston, Priestley, Elliot, Thornton Wilder... Creador de los 'Teatros de Cámara', su gestión sirvió como trampolín para directores que iniciaban su carrera, entre los que destacó José Luis Alonso.

Tras abandonar la dirección del María Guerrero, Escobar se hizo cargo como empresario y director del Teatro Eslava, hasta el cierre del mismo en la década de los setenta. Su actividad profesional se amplió también al campo de la traducción y la autoría dramáticas. Colaboró con Juan Ignacio Luca de Tena y creó diversas obras y espectáculos musicales, especialmente revistas, que constituyeron su última etapa al frente del Eslava.

En la década de los ochenta, ya retirado de la dirección, inició una nueva faceta de su actividad artística como actor, especialmente en el cine.

Desde estas páginas, la ADE quiere rendir homenaje a su memoria y a su vida dedicada a la actividad escénica. Descanse en paz, Luis Escobar.



El viejo mágico Escobar

por FRANCISCO NIEVA
De la Real Academia Española

LA muerte es una "terminación", de la vida, en el sentido de que acaba dándole una forma definitiva. La vida de mi entrañable y queridísimo Luis Escobar tiene ya la forma de las ilustres vasijas que contienen los grandes retos de las grandes almas. Su principal material para hacerse a sí mismo eran un gran corazón y una irreprochable educación. Luego era un intelectual aristócrata de sabor wildeano, amante de las bellas cosas, de los animales, de las plantas... Pero también un extraordinario director de teatro y además un autor y, además, un actor delicioso y, además... ¿cuántas cosas era y representaba Luis Escobar, marqués de las Marismas del Guadalquivir, además?

Como quien no quiere la cosa, Luis Escobar ha sido la figura pública más amable de los últimos diez años. Glorioso viejo mágico, musa del cine esperpéntico de Berlanga, prócer popular —como resultando al viejo pueblo—, católico, apostólico, romano y además hombre bueno.

Sé que lo va a sentir mucha gente, que lo va a sentir todo el mundo. Y me alegro, sí, me alegro, porque ello querrá decir que aún se sabe apreciar

cuán verdadera y palpable puede ser la bondad.

Era un hombre de "sociedad" que se la conocía toda. De arriba a abajo. Luis Escobar, hasta sus últimos momentos buscó el amor y lo dio a manos llenas. El precioso viejo, sin desatender nunca su señoril manera, irradiaba una suerte de efusión popular, era del modo más natural "gran figura". Era figura por fuera y por dentro. Era en la intimidad el más amable ser que se podía encontrar.

Escobar, era un príncipe a la mesa, rodeado de sus animales y de sus insólitos amigos. Abierta estaba la puerta de su cortés corazón. Era un inmenso placer internarse por sus recuerdos. En ellos nadaban en un barco de sombra la Infanta Isabel y Cecil Beaton, Lorca y la Princesa Bibesco. Con una lengua que, como un oráculo velado y sabroso, forzaba a escucharlo con atención. Era una voz que le añadía un rasgo burlón a las cosas. Yo gustaba, en aquel oráculo, ver el reciente "pasado antiguo" como en un espejo convexo, un teatrillo donde se representaba la bella y profusa vida de Luis. Sus hazañas en palacios florentinos y en chamizos urbanos o campestres. "Yo a las cabañas subí". En lo humano demasiado humano, el horizonte de Luis Escobar era evangélicamente igualitario. Gran persona gran señor, "gran figura", además.

(ABC, 17-2-91)

LA ULTIMA PRIMAVERA

por TRISTAN ESCUDERO

DELGADO, siempre fue un hombre delgado. Y los ojos hundidos. Una nariz larga. Una barbi-lla larga. Una cara larga, alegre.

El general Primo mandó a sus antepasados desecar las marismas del Guadalquivir.

Y nos sentamos en la terraza de su jardín, la otra primavera. El aire estaba lleno de polen y me invitó a comer.

El aire aristocrático. Y la sonrisa fácil.

Llamaba por el nombre íntimo a los apellidos antiguos. Y, que se sepa, jamás hizo mal a nadie.

Me dijo: mi atractivo es la bondad, es lógico, no tengo belleza ni inteligencia, mi atractivo es la bondad, no hay más remedio.

La casa de él siempre ha estado llena de amigos y de perros callejeros. Son perros perdidos.

La naturaleza no sabe nada de igualdad de oportunidades. Me dijo que la belleza es la más importante tarjeta de crédito que uno pueda tener, pero que es peligrosa porque es egoísta y perversa.

El marqués de las Marismas del Guadalquivir nunca dio importancia al sentido común. Las locuras.

No ha vivido nunca de su pasado. Casi ni vivía el presente. A él sólo le interesó el futuro. La ilusión de los proyectos, la alegría de los proyectos. Pero siempre me hablaba del pasado, de su pasado.

En el jardín me recordó que no hay que luchar nunca por las cosas, no hay que luchar nunca por las cosas. Las cosas las trae el destino o no las trae.

Las manos de dedos largos con artrosis. Y las manchas. Los años.

—Hay que ser benevolente con uno mismo y consentirse las terribles debilidades. Sí, sí; si no, te conviertes en un puritano insoportable.

Siempre le gustará que los demás le quieran. Siempre la vida resultó divertida.

—A mí lo que me gusta es hacer que la gente se muera de risa. Me gusta cambiar la rutina de la gente

y siempre digo cosas que la gente no espera.

Fue un niño guapo, tal vez demasiado inocente.

Jugando en los jardines del palacio de La Granja, el sexo se reveló. Y la curiosidad morbosa. Entonces, la nariz creció, los ojos se hundieron, la barbilla se hizo prominente. Cambió. Me dijo que creía en la reencarnación.

Nunca fue un hombre demasiado intenso. Nunca fue un hombre celoso de nada. Ni un momento de lucha. Nunca.

Ni un momento de lucha. Sin querer dañar, sin humillar. Nada. Hasta el cansancio y el abandono.

Nunca le importó que los demás le dejaran, nunca. Al contrario, la alegría de ser dejado.

Diré: sin luchar.

Diré: sin imponerse.

Diré: nunca luchó para imponerse.

Diré: nunca buscó armas para ninguna lucha.

El cielo de la tarde de primavera se puso gris. Después, el cielo preparó una tormenta. Lo último fue: lucho como puedo para que la vejez no me coja viejo, lucho por esto.

'El Independiente', 18-2-91

Relevo en el INAEM



Juan Francisco Marco.

El pasado mes de diciembre tomó posesión de su cargo el nuevo director general del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Juan Francisco Marco, en sustitución de nuestro compañero y socio de la ADE, Adolfo Marsillach, que desempeñó dicho cargo desde julio del año 89.

Juan Francisco Marco, que posee una amplia y dilatada carrera como gestor cultural, era desde 1986 subdirector de Música del Ministerio de Cultura.

Desde aquí queremos expresarle nuestra enhorabuena y desearle un gran éxito en su labor al frente del INAEM.

NOTICIAS DE LA ADE

Asamblea General

El pasado dos de febrero se celebró la Asamblea General Ordinaria de la ADE en la sede de la Asociación. Según el orden del día previsto, el Secretario General presentó el informe del pasado año, realizando diversos comentarios a partir de la "Memoria de Actividades" remitida a todos los asociados. Hizo especial incapié en la valoración de nuestra "Revista ADE" y del creciente número de títulos editados —un total de dieciséis durante el año 90— en las series que integran las "Publicaciones de la ADE". Recordó la importancia de las relaciones que la Asociación mantiene con distintas instituciones, tanto estatales como locales, y señaló la continuidad y nuevas perspectivas de las relaciones internacionales, así como la presencia de la ADE en diversos foros de encuentro con asociaciones e instituciones de otros países. Constató también el fuerte incremento experimentado en el número de asociados, que actualmente suman 152, y anunció la celebración del IV Congreso de la ADE durante el próximo mes de junio en el marco del Sitges Teatre Internacional, y la continuidad durante el presente año del Seminario del Castillo de la Mota, experiencia iniciada el curso anterior.

A continuación Juanjo Granda, nuevo tesorero de la Asociación, procedió a informar del estado de cuentas, que presenta un balance positivo. Señaló el aumento de contribuciones por montaje, aun cuando consideró que su número no se corresponde todavía con la totalidad de los espectáculos que los asociados realizan anualmente. En la previsión de gastos para el presente año hizo constar la necesidad y carácter obligatorio de dichas aportaciones. Además, la asamblea aprobó por unanimidad la revisión de cuotas trimestrales.

Finalmente, con el apartado de ruegos y preguntas se concluyó la Asamblea General Ordinaria.

IV Congreso de la ADE

La Asociación de Directores de Escena de España celebrará su IV Congreso en la ciudad de Sitges, los días 6, 7, 8 y 9 del próximo mes de junio, en el marco del "SITGES TEATRE INTERNACIONAL" que organiza el Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.

El tema monográfico al que estará dedicado dicho evento será "El espacio escénico y la danza". En consecuencia, la primera de nuestras sesiones de trabajo girará en torno a "El director y al coreógrafo en la concepción del espectáculo". La segunda, a "la puesta en escena en su relación con la producción" y la tercera, a "la construcción teatral europea en los 90", en la que participarán los invitados extranjeros de la ADE.

AVANCE DE PROGRAMACION

Día 6
Llegada de los participantes.

- 18.00 Espectáculo (según programa).
20.30 Cena.
22.00 Espectáculo (s.p.).

Día 7

- 09.30 Acto de apertura del IV Congreso ADE.
10.00 I Sesión de trabajo:

“El director de escena y el coreógrafo en la concepción del espectáculo”

Ponentes confirmados:

Guillermo Heras
Cesc Gelabert

- 11.30 Descanso.
11.45 Debate.
14.00 Fin de la I Sesión de trabajo.
14.30 Comida.
18.00 Espectáculo (s.p.).
20.30 Cena.
22.00 Espectáculo (s.p.).

Día 8

- 10.00 II Sesión:

“La puesta en escena en su relación con la producción”

Moderador: César Oliva.

Ponentes confirmados: Agustín Iglesias.

Comunicaciones confirmadas: Angel F. Montesinos.

- 11.30 Descanso.
11.45 Debate.
14.00 Fin de la II Sesión de trabajo.
14.30 Comida.
18.00 Espectáculo (s.p.).
20.30 Cena.
22.00 Espectáculo (s.p.).

Día 9

- 10.00 III Sesión:

“La construcción teatral europea en los 90”

Moderador: Jaume Melendres.

Ponentes confirmados: Jordi Coca.

- 11.30 Descanso.
12.45 Debate.
14.00 Clausura del IV Congreso ADE.
14.30 Comida de clausura.
16.30 Desplazamiento a Terrassa.
18.30 Espectáculo:
“Els aprenents de bruixot”
(Los aprendices de brujo).
Lugar: Teatre Alegria.
Producción: Centre Dramàtic del Vallés.
Dirección: Josep Montanyés.

- 20.00 Visita a la sede del Institut del Teatre en Terrassa y al Centre Dramàtic del Vallés, institución que dirige Pau Monterde.
21.00 Cena.
22.00 Desplazamiento desde Terrassa en autobús al aeropuerto de Barcelona o a Sitges, según la decisión que adopte cada participante.

PRECISIONES

El desarrollo del IV Congreso de la ADE en el marco del “Sitges Teatre Internacional” va a propiciar que sean muchos los espectáculos a los que los congresistas tengan acceso. Todo ello le va a conferir un tono diferenciado respecto a los anteriores encuentros realizados por la ADE.

Entre los espectáculos previstos sólo podemos avanzar por el momento el título provisional del que estrenará Cesc Gelabert, “A lo largo y a lo ancho”.

Coincidiendo igualmente con el Congreso, se publicará un número extraordinario de la “Revista ADE”.

Seminario del castillo de La Mota

Por un segundo año consecutivo, la Asociación de Directores de Escena de España en colaboración con la Consejería de Cultura de la Junta de Castilla y León, organizará en el castillo de La Mota un seminario destinado al estudio de aspectos concretos de la práctica del director de escena.

El seminario tendrá lugar los días 10, 11 y 12 de mayo. La mañana del primer día está programada la llegada de participantes. Las sesiones de trabajo se desarrollarán la tarde de los días 10 y 11 y las mañanas del 11 y el 12. La tarde de este último día se dedicará a establecer el balance del seminario y su clausura.

Tanto las condiciones de participación como las características del programa de trabajo, serán similares a las seguidas en anteriores ocasiones.

Homenaje a José Luis Alonso

La ADE coordinará un homenaje a José Luis Alonso que promueve el INAEM y al que se van a sumar diferentes entidades teatrales. A partir de la iniciativa del Teatro de la Zarzuela para remontar algunos de los espectáculos realizados por José Luis Alonso (“El dúo de la Africana”, “La Revoltosa”, etc.) y de la propuesta de Moisés Pérez Coterillo como coordinador de las actividades del Festival de Santander, consistente en recuperar montajes fundamentales del último período de su actividad escénica como “La enamorada del rey” y “Los títeres de cachiporra”, se ha pensado que el homenaje podría consistir en la suma de actividades realizadas a lo largo de un determinado período. La ADE, por su parte, plantea la realización de un acto de análisis y recuerdo de la obra y personalidad de nuestro colega desaparecido y la preparación de una exposición fotográfica en torno a sus montajes. Asimismo, considera que su aportación más importante sería la preparación de un libro que recogiera en sus diferentes apartados, las concepciones escénicas, las opiniones y la experiencia teatral de José Luis.

Confiamos en que a esta iniciativa se sumen instituciones como la SGAE, la Compañía Nacional de Teatro Clásico, el Centro de Documentación Teatral, el Museo del Teatro de Almagro, y el homenaje pueda realizarse en las mejores condiciones y ayude a hacer un balance de la significación y aportaciones que José Luis Alonso hizo a nuestro teatro contemporáneo.

Participación en la Escuela Tecnológica del Espectáculo

El pasado día 7 de marzo, el Secretario General de la ADE, Juan Antonio Hormigón, intervino en los cursos de producción de la Escuela Tecnológica del Espectáculo, dependiente del INEM del Ministerio de Trabajo y del INAEM del Ministerio de Cultura.

En su exposición trató de la estructura y funcionamiento de la Asociación de Directores de Escena de España, realizaciones, objetivos y proyectos futuros. Finalmente, mantuvo un animado diálogo con los presentes.

Debate sobre “las salas alternativas y los públicos”

La Asociación de Directores de Escena en colaboración con la sala “Ensayo 100”, programó el pasado viernes 15 de marzo la asistencia

a la representación de “A lo mejor, mujer”, escrita y dirigida por Jorge Eines, a la que siguió un debate en torno al tema “Las salas alternativas y los públicos”.

La introducción de este encuentro fue realizada por Juan Antonio Hormigón, dando paso posteriormente al diálogo entre los asistentes.

Con esta iniciativa, “Ensayo 100” ha comenzado una colaboración con la ADE, según la cual todos los miembros de nuestra asociación tendrán acceso libre a los espectáculos programados por dicha sala, mediante la presentación de su carnet de asociado.

Número extraordinario de la Revista ADE

Coincidiendo con la celebración del IV Congreso de la ADE en el marco del Sitges Teatre Internacional, que organizará el Institut del Teatre de Barcelona, la “Revista ADE” tiene en proyecto la publicación de un número extraordinario, entre cuyos contenidos figurarán, además del programa y espectáculos previstos para el Congreso, diversos artículos sobre la danza contemporánea y Pina Bausch; el espacio escénico, Appia y Craig; la puesta en escena según Jean Marie Piemme y el texto en castellano de la obra de Lars Kleberg “Los aprendices de brujo”. Dicho número extraordinario, que tendrá una extensión de 64 páginas, incluirá también una cronología de la ADE.

Homenaje a Cayetano Luca de Tena

Promovido por la Asociación Profesional de Apuntadores y Regidores y la Peña Chicote, el pasado mes de febrero tuvo lugar un homenaje a Cayetano Luca de Tena, con motivo de cumplirse los cincuenta años de su actividad profesional. Dicho acontecimiento coincide igualmente con el inicio de los ensayos de “El caballero del milagro”, de Lope de Vega, que nuestro colega escenificará en el Teatro Español de Madrid.

La Asociación de Directores de Escena de España se sumó a dicho homenaje, remitiendo la siguiente carta a los organizadores:

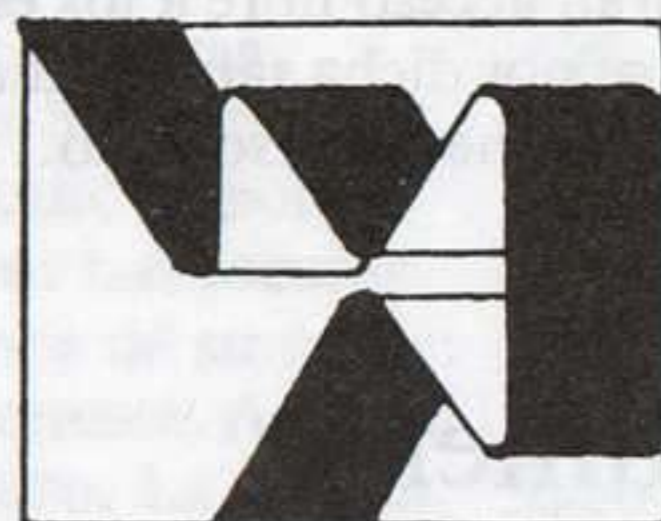
“La Asociación de Directores de Escena de España tiene el placer de sumarse al homenaje promovido por la Asociación Profesional de Apuntadores y Regidores, en la persona del director teatral Cayetano Luca de Tena.

Consideramos que al cumplirse ahora cincuenta años de actividad escénica, en los cuales ha dado pruebas de su sabiduría teatral y capacidad directiva al frente de instituciones públicas como el Teatro Español de Madrid, es un momento adecuado para manifestar públicamente el respeto y apoyo de sus compañeros de profesión.

La ADE, de la cual es socio de honor Cayetano Luca de Tena, desea a través de estas líneas expresar su adhesión a tan merecido reconocimiento y congratularse de que este homenaje se lleve a cabo.”

Junta Directiva de la Asociación de Directores de Escena de España

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

Presentación de las publicaciones de la ADE en Zaragoza

por F. D.

EL pasado 26 de enero se celebró en Zaragoza el acto de presentación de las obras de José Mor de Fuentes editadas por la ADE dentro de su colección Literatura Dramática. El acto se celebró en el Palacio de Sástago, de la Diputación de Zaragoza (co-editora del libro) y contó con la presencia de Juan Antonio Hormigón y Fernando Doménech, editores de las obras.

El Palacio de Sástago es un magnífico ejemplo de la arquitectura del Renacimiento aragonés que, tras funcionar muchos años como casino, ha sido recuperado por la Diputación como sede de exposiciones y otros eventos culturales, tras una cuidadísima restauración. Quiso además el azar que en aquellas fechas de enero estuviese expuesta una muestra de obras del arte aragonés restauradas (y en algunos casos descubiertas) por la misma Diputación de Zaragoza. Se encontraban allí los asombrosos retablos medievales de Ejea de los Caballeros y Villarroya del Campo, debidos a Blasco de Grañén, el retablo de Ibdes, realizado por Pietro Morone en pleno Renacimiento, y las Pechinas de la iglesia de Remolinos, pintadas por un Goya juvenil.

En este marco, pues, doblemente incomparable, se realizó el acto de presentación de las comedias del olvidado escritor aragonés José Mor de Fuentes, editadas por la ADE en colaboración con la Diputación Provincial de Zaragoza.

El libro, que hace el número 13 de la Serie Literatura Dramática de las Publicaciones de la ADE, contiene dos comedias del citado autor, *El egoísta*, y *La fonda de París*, junto con tres textos menores, el prólogo a *La mujer varonil*, la loa para el día de San Fernando y el poema *La declamación*, que son muestra de las diversas inquietudes que sobre el arte teatral tuvo Mor de Fuentes. La edición, que ha corrido a cargo de Juan Antonio Hormigón y Fernando Doménech, incluye una bibliografía del autor, cronología de su época y sendos estudios de los editores.

Abrió el acto de presentación, al que concurrió una nutrida representación de gentes del teatro y de la cultura y la prensa aragonesas, Juan José Vázquez Casabona, Director del Área de Cultura de la Diputación, quien, en unas breves y emotivas palabras, glosó la importancia que para el teatro en Zaragoza

ha tenido Juan Antonio Hormigón.

Este tomó la palabra a continuación para hacer una tan breve cuanto enjundiosa semblanza de un aragonés de pro, tan importante como desconocido: don José Mor de Fuentes. Recordó Hormigón sus primeras noticias sobre el personaje, conocidas en esa misma Zaragoza de manos de Azorín, y sus posteriores esfuerzos que culminan en esta edición. No faltó un recuerdo emocionado para el olvido en que murió Mor de Fuentes y un regusto amargo al hablar de la sequedad aragonesa, "de ciertos aragoneses", para con algunos de sus hijos.

Ya sin amargura y muy por extenso habló Hormigón de la ADE, que se presentaba oficialmente en Zaragoza junto con el libro. La Asociación, recordó Hormigón, nacida hace nueve años y que cuenta en estos momentos con 145 asociados, se propone, aparte de defender los intereses profesionales del Director de Escena, intervenir en el mundo teatral español e iberoamericano, creando nexos de unión y de debate, entre los que destacan los congresos, de los que ya se han celebrado tres. Además, la ADE presta gran importancia a las publicaciones, con varias colecciones de literatura dramática y de teoría teatral que vienen a llenar un vacío en este campo en España. Sin olvidar, claro está, la Revista de la ADE, que ha publicado ya veinte números.

Intervino finalmente Fernando Doménech para glosar la figura del autor y algunos aspectos de su obra dramática. Figura patética en muchas ocasiones la de Mor de Fuentes por los muchos fracasos de su larga vida y su tristísima muerte. Pero a la vez figura importante dentro de su generación literaria, la de los ilustrados que vivieron la guerra de la Independencia. Habló Doménech de su frenética actividad literaria, sólo comparable en variedad a la de Lope de Vega, y de la importancia de algunas de sus aportaciones, especialmente en el campo de la novela.

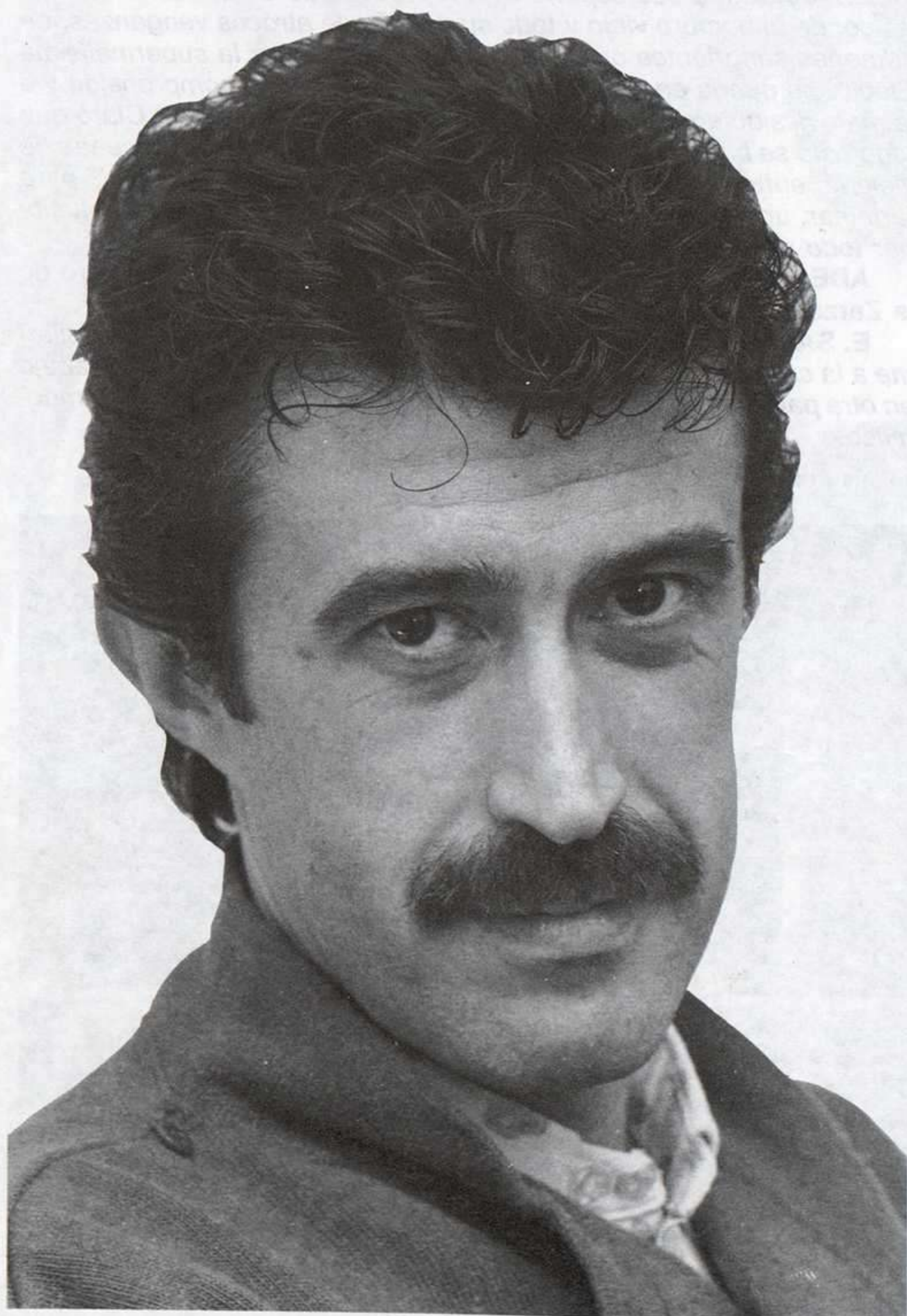
En cuanto a su teatro, es una clara expresión del teatro ilustrado, de corte neoclásico y propósito social, del que en España apenas se recuerda el de Moratín, pero que contó con cultivadores como Mor, a pesar del poco éxito que tuvo en las tablas.

Los numerosos asistentes al acto aplaudieron las intervenciones y la prensa local se hizo amplio eco del mismo.

Entrevista con EMILIO SAGI

“El Teatro de la Zarzuela tiene que abrirse a la sociedad”

por FERNANDO DOMENECH



POR los pasillos del Teatro de la Zarzuela corren jóvenes cretenses, y se oye lejana la música de Mozart. Emilio Sagi, sin dejar de estar atento al desarrollo de la función por un monitor de televisión, nos cuenta su trayectoria desde la Universidad de Oviedo a este su puesto actual.

E. SAGI.—Curiosamente, yo empecé a trabajar en la escena con una compañía de teatro-danza, el Laboratorio de Danza que formamos en la Universidad de Oviedo, y con el que hicimos una versión de *La Regenta* que incluso ganó un premio en Sitges. Ana Ozores lo hizo Angeles Caso, y Alvaro Mesía, Nacho Martínez. Es decir, que todos los de aquel grupo estamos muy bien colocados.

Emilio Sagi habla pausado, con mucha tranquilidad, pero abundantemente. Acumula nombres, fechas, recuerdos, y de vez en cuando introduce un comentario irónico, de un finísimo humorismo.

E. SAGI.—Yo tenía también un sustrato familiar importante: mi abuelo, Sagi Vargas, mi tío, Sagi Vela, y en general toda la familia había tenido siempre una gran relación con el canto. Y el ambiente de Oviedo, donde la ópera ha sido siempre muy importante.

Pero no vino por ahí mi dedicación a la ópera, sino por vía académica: al terminar mis estudios de Filología Inglesa recibí una beca para realizar mi tesis doctoral en Inglaterra. La tesis, precisamente por mi afición musical, trataba sobre “Shakespeare y la ópera romántica”. Estuve, pues, dos años en Londres, y fue allí donde empecé a tomar contacto con la ópera por dentro: asistía como meritorio de dirección al Covent Garden, hice cursos de Musicología y de Opera en la Universidad de Londres...

El caso es que, al volver a Oviedo, me incorporé como profesor de Literatura Inglesa en la Universidad y en la Opera de Oviedo como “chico para todo”. Leí finalmente la tesis en el año 1979, me dieron Sobresaliente cum laude y todo eso...

(Pasa por el Sobresaliente cum laude con rapidez, un poco avergonzado de contar esos detalles).

...pero dio la casualidad de que era temporada de ópera, y muchos críticos asistieron a la lectura. Me felicitaron y una persona que... no voy a nombrar, me pidió que la temporada siguiente dirigiera una ópera. Así, en el año ochenta dirigí mi primera *Traviata*. Era una *Traviata* un poco de andar por casa en zapatillas, pero renovadora: no tenía los telones pintados que se estaba acostumbrado a ver, se hacía una lectura de la obra... es decir, tenía en cuenta los aspectos dramáticos.

Desde este primer paso, Emilio Sagi va a ir recorriendo los caminos de la dirección de óperas, primero en Oviedo y más tarde en Madrid: *Los pescadores de perlas*, *Macbeth*, *D. Pascuale* y un largo etcétera hasta llegar al *Idomeneo* que en estos momentos vemos representarse a través del monitor de televisión. Eso no le ha impedido penetrar igualmente en el mundo del teatro no lírico.

E. SAGI.—Yo tuve la suerte de conocer a José M^a Morera, y estuve trabajando con él en el teatro Bellas Artes de Madrid, concretamente en *El sombrero de copa*, de Vital Aza, y en *Casa de muñecas*, de Ibsen. Posteriormente trabajé con Lluís Pascual cuando vino a dirigir el CDN, con el *Eduardo II*. Yo hacía más que nada de mirón, pero comenté mucho la obra con Luis, al que ya conocía de antes y del que tengo la suerte de ser amigo. Realmente, en la profesión, con lo difícil que es a veces decir que tienes amigos, yo he tenido la suerte de tener muchos amigos.

Finalmente, tras nuevas óperas, La Zarzuela, de la que fue Director de Repertorio, actual Director.

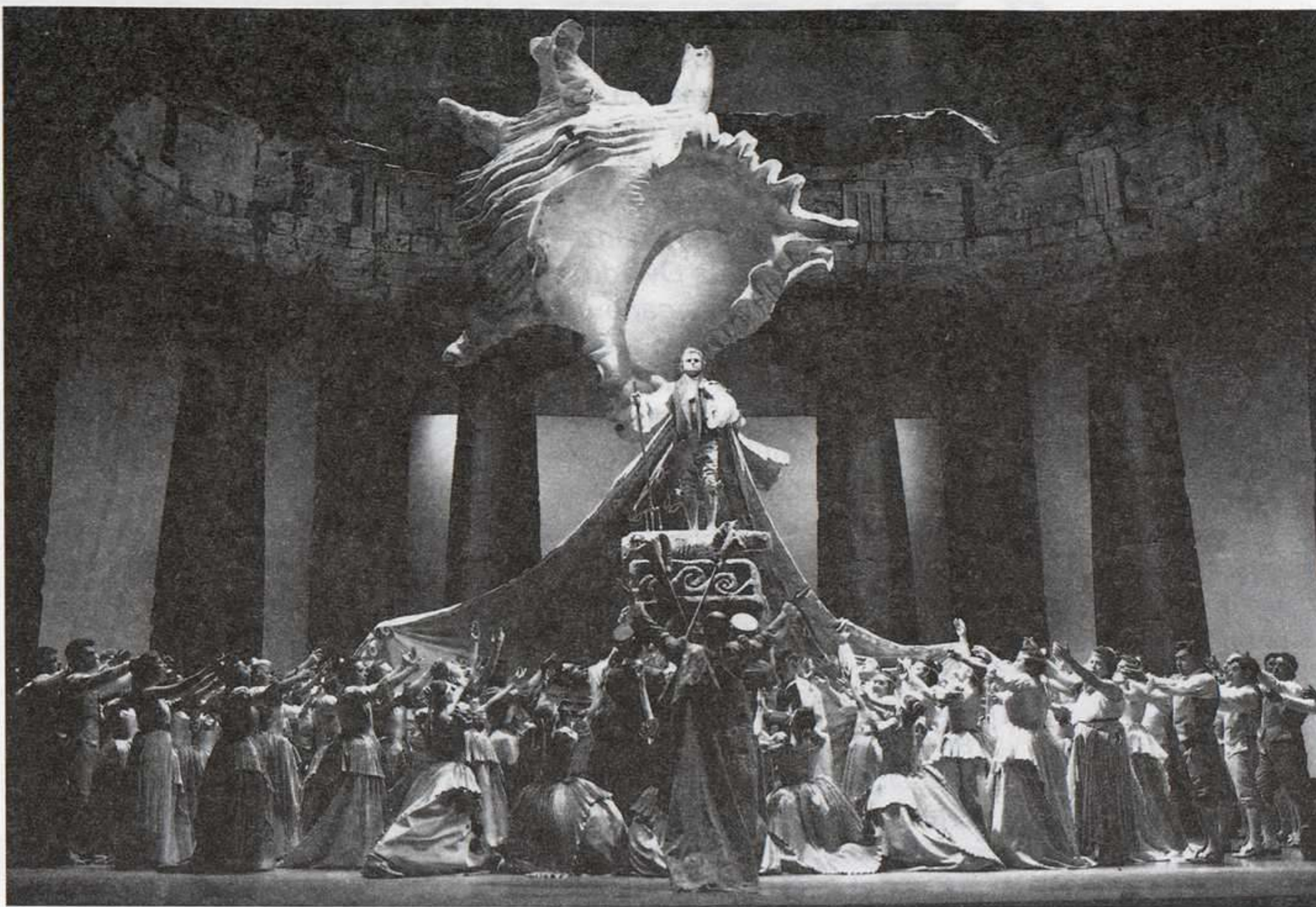
ADE.—Quizás por esta doble formación, teatral y operística, tus puestas en escena de óperas han sido siempre renovadoras, y esta renovación se basa en una concepción dramática de la ópera, ¿no es así?

E. SAGI.—Efectivamente, cuando yo empecé a trabajar los mismos cantantes se sorprendían de no salir a cantar delante de telones pintados. Cuando hice *Macbeth* en Oviedo parte del público se escandalizó de que hubiera tanta sangre. Pero en conjunto yo creo que la ópera está —afortunadamente— cambiando. No hay que olvidar que la ópera es “drama en música”, no drama “con” música, ni música con unos trajes. Un “drama en música” supone una unión nada casual de estos elementos...

(Como para hacerse sentir más vivamente, la ópera reclama su atención desde la pequeña pantalla: de pronto parece que hay poca luz en escena, invadida de azules. Un momento de expectación. De pronto, un primer plano le convence de que la luz es correcta)

ADE.—Pasemos al Teatro de la Zarzuela. ¿Qué proyectos tienes como Director del mismo?

E. SAGI.—Muchos, pero en gran parte son proyectos que vienen



"Idomeneo" de Mozart. Dirección escénica: Emilio Sagi. Abajo: Monserrat Caballé en "Idomeneo"
(fotos: Chicho).

de atrás. Ten en cuenta que llevaba años trabajando con José Antonio Campos y yo quiero mantener una continuidad con su labor. Además, en la ópera no se improvisa nada: no se programa de un año para otro, sino con tres años, de modo que la programación de los próximos años está prácticamente hecha. Vamos a intentar seguir unos criterios semejantes a los de temporadas anteriores, en el sentido de buscar un equilibrio entre el estreno de óperas poco conocidas, poco representadas en España, y el mantenimiento de un repertorio más clásico, porque hay óperas que el público quiere ver continuamente en versiones nuevas, y hay que dárselas, sin dejar de apostar por lo nuevo.

En ese aspecto de la novedad, vamos a seguir promocionando la creación y el estreno de óperas de autores actuales. Concretamente, el año que viene, el 92, se van a estrenar dos óperas en este Teatro y otra en la Sala Olimpia, en colaboración con el Centro de Nuevas Tendencias. Son tres óperas creadas ex-profeso para la ocasión, lo cual me parece muy importante.

En cuanto al Teatro como institución, yo creo que no puede quedarse en un simple centro de producción de óperas. Creo que tiene que hacer una labor cultural más importante, de difusión y de apoyo a esta misma producción. La Zarzuela tiene que abrirse mucho más a la sociedad.

Una de estas labores precisamente debería ser la promoción de la zarzuela como género, darle la salida de gran espectáculo que puede tener, porque hay zarzuelas impresionantes desde el punto de vista musical, comparables a muchas óperas.

ADE.—¿No se ha estado abandonando a la zarzuela en beneficio de la ópera?

E. SAGI.—Ese es el dilema que tenemos siempre y que por hoy resulta insoluble. Se programa menos zarzuela porque se hace más ópera. Pero no podemos producir menos ópera porque nos pondrían el grito en el cielo. Esto se va a solucionar muy pronto, en un año o dos, cuando se abra el Real. Tendremos entonces un teatro dedicado a la ópera y otro dedicado a la zarzuela, que es lo menos que puede pedir una ciudad como Madrid, un país como España, que tiene una enorme avidez por estos géneros.

ADE.—¿Tiene, entonces, porvenir la zarzuela como género?

E. SAGI.—Muchísimo. Tiene porvenir de Sobresaliente cum laude.

ADE.—¿No se ha quedado en el tipismo madrileño?

E. SAGI.—No, no, en absoluto. En el extranjero gusta muchísimo. Nos las piden constantemente y, cada vez que sacamos alguna por Europa, nos la aplauden a rabiar.

ADE.—Y en Madrid, ¿hay público de ópera?

E. SAGI.—Sí. Tenemos llenos constantemente y llenaríamos más si tuviéramos. Hay que tener en cuenta, además, que a Madrid viene mucho público del extranjero y del resto de España. Hay aficionados a la ópera que ven un espectáculo en Milán y vienen a ver la misma obra en Madrid con distintos cantantes. Y el público de provincias, que, aunque tenga ópera en Bilbao o en Sevilla, va a seguir viniendo a Madrid.

ADE.—Volvamos a los proyectos. ¿En qué otros sentidos se debe abrir La Zarzuela?

E. SAGI.—Pienso que debemos establecer unas relaciones muy estrechas con todas las instituciones que se ocupan de la música. Hay que intentar una cohesión con la Escuela de Canto, con el Conservatorio, con el Instituto de Musicología, que se acaba de crear...

(De nuevo **Idomeneo** reclama nuestra atención. Quizás es hora de hablar de este último montaje de Emilio Sagi).

ADE.—¿Por qué este montaje de **Idomeneo**? ¿Es la aportación de La Zarzuela al año de Mozart?

E. SAGI.—No, no. Llevamos varios años produciendo cada temporada un Mozart, porque creo que es una obligación de un teatro de ópera. Comenzamos con **Cosí fan tutte**, luego **El rapto en el serrallo**, **Don Giovanni**... y ahora hemos programado **Idomeneo**, que es una obra difícil, con la que no se atreven muchos teatros, a pesar de que tiene momentos musicales espléndidos. Lo que ocurre es que el texto es tremendo, la dramaturgia es demencial.

ADE.—¿Por qué entonces **Idomeneo**? ¿Qué te atrajo de esta obra?

E. SAGI.—En primer lugar, como he dicho, la música es prodigiosa. Pero además

la historia es una fábula con moral, en que el premasonismo de Mozart, ese espíritu de tolerancia que tanto le interesó, está muy presente. Hay siempre en la obra de Mozart algún personaje que representa esta tolerancia, como el bajá de **El rapto en el serallo**. Hay un ansia de libertad, de comprensión, de armonía universal que Mozart veía en los masones y que terminaron haciéndolo ingresar en la francmasonería.

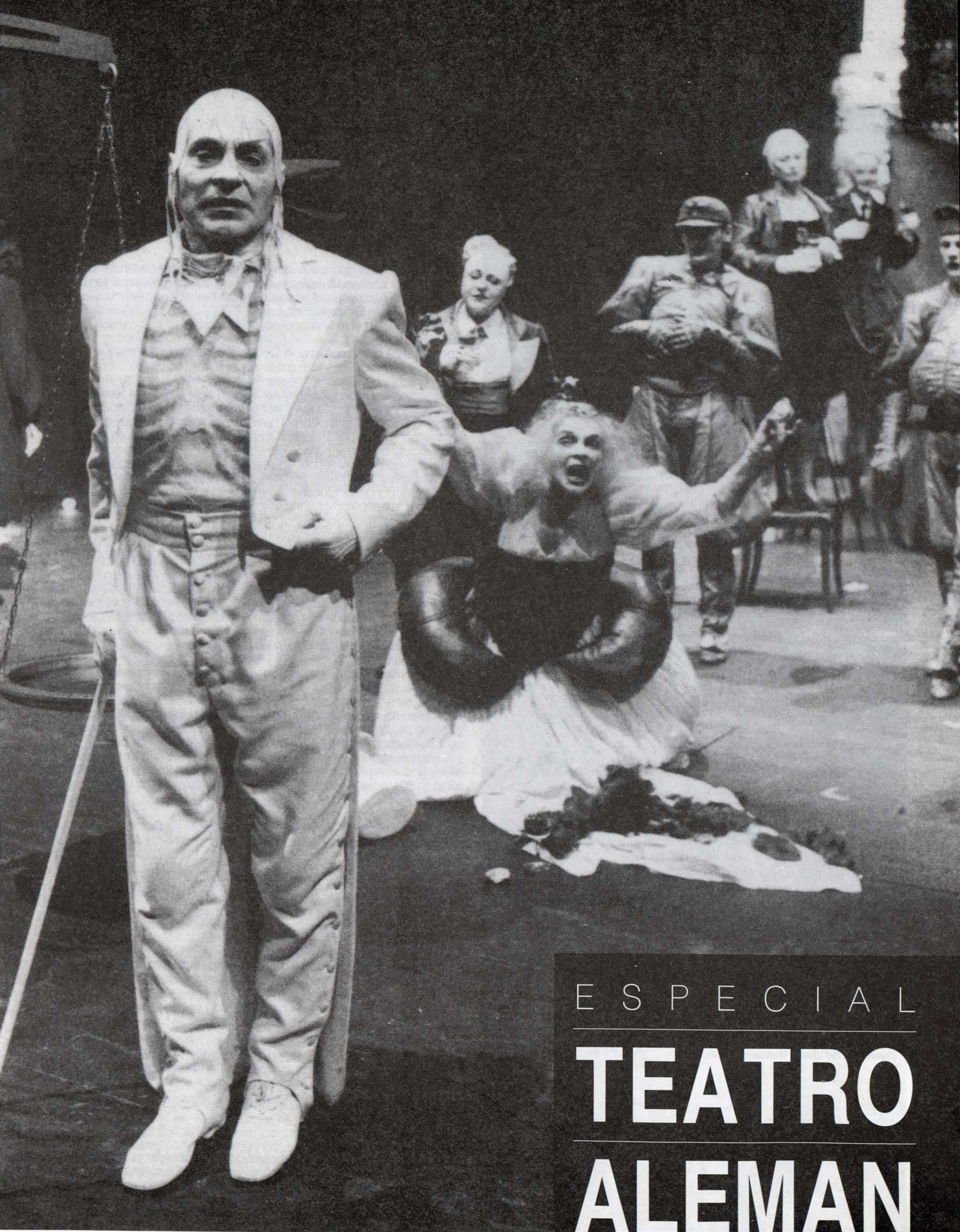
En **Idomeneo** ese espíritu está representado en la misma fábula, en donde el hombre viejo y todo su mundo de atroces venganzas, de crímenes sangrientos que constantemente vaticina la supermalísima **Electra** se queda en nada: triunfa el amor, triunfa la comprensión y a la mala ni siquiera se la perdona, se la olvida directamente. Claro que todo esto se hace con una dramaturgia nada realista, con escenas de violento enfrentamiento y a continuación una marcha triunfal. Y para terminar, un "deus ex machina", Neptuno, que aparece para solucionar todo y perdonar a todo el mundo.

ADE.—Y para terminar nosotros. ¿Qué futuro le ves al Teatro de la Zarzuela?

E. SAGI.—Espléndido, claro. Si no se lo viera, tendría que arrollarme a la cabeza una de esas capas de cretenses y salir a pedir trabajo en otra parte. Pero, al margen de eso, creo que tiene un porvenir magnífico.

(El que nosotros le desamos a la Dirección de Emilio Sagi.)





ESPECIAL

TEATRO

ALEMAN

“IchundIch”, versión de “Fausto”; puesta en escena de Klaus Michael Grüber, 1982 (foto: Helmut Blattner).

DE ALEMANIA A ALEMANIA

Teatro de transición

CREO que sería una gran equivocación pretender hacer un análisis de este problema, sin realizar previamente un reconocimiento póstumo de lo que fue el teatro germano-oriental. En la ex-capital de la ex-RDA, Berlín (Este), vivían cómodamente una docena de teatros de texto y musicales. Entre los más importantes cabe destacar, las dos óperas berlinesas: la Komischer Oper (la ópera cómica), la Deutsche Staat Oper (la ópera estatal alemana), El Berliner Ensemble (para muchos más conocido como el teatro de B. Brecht), el Deutsche Theater (el Teatro Alemán, uno de los más antiguos teatros alemanes), la Kammer Spielen (sala adjunta al Teatro Alemán, concebida para experimentos y teatro de vanguardia), la Volksbühne (teatro de gran tradición). Maxim Gorki Theater (teatro joven de vanguardia y adepto a los experimentos), el Theater der Freundschaft (teatro de la Amistad, dedicado exclusivamente al público infantil, el cual funcionó desde su nacimiento a tablero vuelto), el Metropol Theater (la casa de las operetas, la danza y los "Musicales"), el Theater im Palast (teatro inserto en el Palacio de la República, lugar donde funcionaba el parlamento o Volkskammer) y varios otros de menor tamaño e importancia; todos estos eran íntegramente financiados por el Estado, incluidos talleres de producción escenográfica, personal administrativo y una plantilla de actores, directores, músicos y escenógrafos, todos ellos contratados a perpetuidad. En la mayoría de los casos la cantidad de los artistas contratados era más de un centenar.

La totalidad de las ciudades que sobrepasaban los cien mil habitantes, exhibían con modesto orgullo un teatro municipal con un elenco teatral, uno de ópera, uno de ballet y una orquesta sinfónica. Y como si todo esto fuera poco, podríamos agregar a esta desordenada lista cientos de grupos artísticos dependientes de numerosas instituciones autónomas, llámense éstas industrias, entidades militares, universidades y otras agrupaciones sociales.

La incertidumbre era una palabra olvidada por miles de artistas y creadores germano-orientales; la seguridad laboral era un derecho adquirido, una pertenencia. Todo esto podría ser una fotocopia de un añejo panfleto extraído de un empolvado escritorio del señor Hoffmann, último ministro de cultura de la era Honecker. Pero lamentablemente es una verdad olvidada, escondida por muchos y reconocida por pocos.

Todo lo escrito en este vuelo de pájaro atontado (pero no tonto del todo), lo podríamos denominar: Reconocimiento o inventario pasado, pretérito idílico o sencillamente, antigua propaganda comunista.

DE LOS PARTICIPANTES

Actrices, actores, directores, escenógrafos, músicos, técnicos, tramoyistas, maquinistas, utileros, decoradores, acomodadores, maquilladores, carpinteros, pintores, dramaturgos (en Alemania, estudiosos de textos teatrales), creadores administrativos y burócratas, todos sin excepción, sin novedad.

DE LAS PRODUCCIONES

De seis a ocho, de ocho a diez por temporada, según el teatro. Siempre produciendo, por muy minúsculo y aletargado que esta fuera.

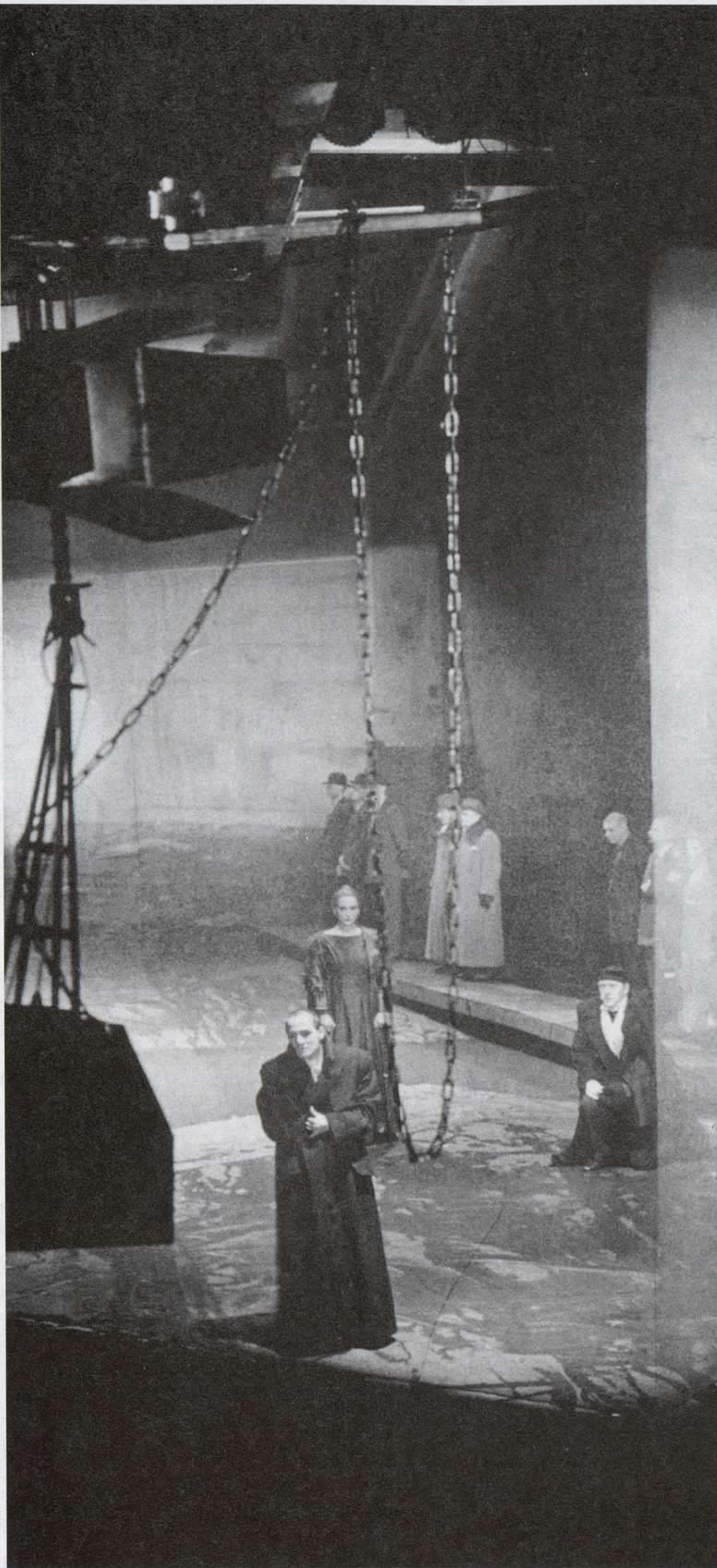
DEL PUBLICO

Aceptaba o rechazaba indistintamente (la mejor propaganda era la del "boca a boca"), independientemente de autores, directores o actrices y actores "televisivos", de super-estrellas a la "Norteamericana art". Mucho más importante era para el público, el mensaje crítico, las incómodas preguntas y la calidad del producto.

LAS DIFICULTADES

Autores contemporáneos incómodos sin estrenar, la mayoría de las veces por izquierdistas o radicales, problemáticos para un régimen estancado y burocrático. (Müller, Brasch, Plenzdorf, los más representativos).

Actores insatisfechos o perseguidos infantilmente para la seguridad del Estado. La auto-censura, una de las peores enfermedades de los partici-



Fotos izquierda y derecha: "Hamlet" de Heiner Müller en el "Deutschen Theater", 1990 (foto: Wolfhard Theile).

THEATRO
ALEMANIA

por VICTOR CONTRERAS

pantes en los procesos creativos, llámense estos autores, actores, medios y altos mandos de la cultura o burócratas de tamaño menor. Todos mancomunadamente entorpecían cualquier iniciativa paralela al mal entendido "realismo socialista". Lo escribo entre comillas porque nunca nadie conoció sus límites ni entendió su verdadero significado (tal vez no lo tenga).

DE LOS ENEMIGOS

La bien ponderada y escandalosa Alemania Federal, la libertad personificada, el gran bastión anticomunista del hemisferio occidental. Ella cedió por muchos años sus tribunas en los medios de comunicación a los grandes sordos mudos de hoy (Heym, Biermann, Hein, C. Wolf y muchos otros) y prometió el paraíso terrenal durante cuarenta años a los mal informados hermanos orientales. Pero el más grande de los enemigos nació, creció y se hizo invencible en el seno mismo de la ex RDA y esos fueron: sus ignorantes funcionarios, la mediocridad al amparo del Estado, la estancación y el anquilosamiento, el despotismo burocrático, el miedo de los mandos medios del aparato del partido (SED) a perder sus privilegios y la innumerable cantidad de oportunistas, que hicieron uso y abuso de las estructuras del recién creado "socialismo real".

Hasta aquí el primer episodio de los hermanos Grimm. Ahora quiero continuar con la llegada de los Mercedes y los billetes a Nueva York, el silencio de los tontos útiles y el pataleo de los honestos.

DE ALEMANIA A ALEMANIA

Las aguilas azules vuelan por toda Alemania (símbolo impreso en los billetes de cien marcos), los Trabant (autos socialistas, tóxicos y antieconómicos) se mueren en las calles y los campesinos del Meklenburgo se compran un CD (aparato para reproducir discos compactos). Las industrias que habían dado de comer a miles de trabajadores después de la Segunda Guerra Mundial se derrumban una tras otra, los jardines de infancia y salas cuna ya no son rentables (nunca lo fueron), las universidades son el meollo de la ignorancia, los aviones Mig se transforman en Mirage, las putitas campesinas (por un par de medias o por gusto) son beca-das para que se perfeccionen en París y el Korn (bebida alcohólica de 40 grados) se va en busca de la heroína. Y los teatros, el ballet, la ópera, las sinfónicas, ¿qué?

De acuerdo a la oferta y la demanda, cuando una gran cantidad del público ha emigrado a New York, otros se han quedado cesantes, unos se han ido de compras, otros están firmando las letras del Mercedes, unos desesperadamente tratan de procurarse un canuto o un chute de heroína, los militares se han ido de maniobras con la OTAN y las prostitutas después del cursillo, se han quedado en París. El patio de butacas y los gallineros de los teatros germano-orientales, ahora llamados nuevos Lánd-der (Estados, en un régimen federal) se han quedado vacíos.

Por favor, no os adelantéis a los hechos, porque en los escenarios tampoco ha quedado nadie. Las subvenciones se han terminado, los contratos de por vida son ahora por minutos, los talleres escenográficos y de vestuario declarados anacrónicos y anti-económicos. Los antiguos próceres de la cultura socialista han hecho el trasbordo oportunamente y ahora están negociando con la Volkswagen o el Dresner Bank, o sencillamente han olvidado su pasado estalinista inscribiéndose en un "partido democrático" y ahora son flamantes empresarios culturales o artísticos, en un país (perdón, región) en el cual casi el 30 por 100 de la población está en el paro.

De los actores, actrices y derivados creo que no vale la pena ni siquiera hacer una metáfora, porque Dios castiga a todo aquel que se mofa de la desgracia ajena...

Nota: Han sido aludidos injustamente por el autor, Stefan Heym, Heiner Müller y otros de menor cuantía, ellos no fueron sordos mudos ni lo son. Feliz o desgraciadamente han perdido su calidad de tontos útiles para la gran Alemania; y han sido sin quererlo remitidos a su verdadero estatus, el de inteligentes inútiles. Por este delito y muchos otros se les ha incomunicado, como lo hicieron ya con Heinrich Heine hace más de un siglo, condenándolo a morir en el exilio.

Pero ahora la sentencia es más cruel, han condenado a miles de literatos y artistas a vivir en el exilio en su propio país.



“DARLE VIDA, HACER QUE RESPIRE...”

por SABINE ZURMÜHL

Directoras de teatro en la República Federal de Alemania

CUANDO se le llamó la atención sobre el hecho de que en el Encuentro Teatral de Berlín en 1990 sólo se podían ver dos puestas en escena llevadas a cabo por mujeres, la crítica de Viena Sigrid Löffler respondió sarcásticamente que por lo menos eso ya representa un aumento del 200 por ciento...

Las mujeres en el teatro, si no es que se ocupan del vestuario, trabajan como *souffleuses*, como una de las numerosas asistentes, como ayudantes de oficina, actrices o encargadas de la limpieza —como directoras, o incluso como responsables de la dirección artística del teatro, las mujeres en la República Federal de Alemania pueden en todo caso contarse con los dedos de dos manos. Un país apasionado por el teatro y que disfruta de enormes subvenciones, que cuenta con una densidad de teatros municipales y estatales sin parangón en el mundo, se permite en el área de la dirección de obras una notoria ausencia de mujeres. De las excepciones —y de hecho lo siguen siendo— habrá de tratarse aquí.

El director —así describe Sigrid Löffler la situación real— “es, se quiera o no, una profesión que exige autoridad, como la del director de orquesta. De modo que las mujeres sudan la gota gorda para afirmar un lugar propio, pa-

ra proponerse metas propias y alcanzarlas. Porque los grandes directores de obras se han convertido, a pesar de la revolución del 68, en los grandes directores artísticos de los teatros, tan autoritarios como sus abuelos destronados”...

En tanto que en Francia había desde hace mucho una Ariane Mnouchkine con su furioso Théâtre du Soleil, en Inglaterra trabajaba como directora teatral una Littlewood y en el área de la danza en la República Federal de Alemania por lo menos se permitía que Pina Bausch se perfilara, el deseo que las mujeres relacionadas con el teatro manifiestan de asumir la dirección se va aceptando en el país sólo con muchas vacilaciones. Renate Klett, dramaturga, recuerda: “Hace veinte años entré al teatro por mi interés en la dirección, pero simplemente no fue posible. El colmo es que me encontraba en el teatro más progresista, en Francfort, un teatro de cogestión, pero —a diferencia de mis colegas de sexo masculino— no se me otorgó en el contrato ninguna posibilidad de realizar una puesta en escena propia. Y los tres jóvenes no eran precisamente mejores que yo.” Actualmente, piensa Renate Klett, no podría suceder (¿tan abiertamente?) algo así, pero la amabilidad del teatro la mayoría de las veces no va más allá de tolerar a una

directora huésped, de la cual se esperaba además con gusto uno de los llamados “temas femeninos”. “De preferencia tendrían que poner en escena a *Nora* y en lo posible no ocuparse de *Hamlet*.”

Lore Stefanek, actriz y actualmente una de las pocas directoras fijas, con sede en Darmstadt, visitó junto con Hans Neuenfels, quien desde luego se había propuesto como meta profesional el trabajo de director de teatro, el Seminario Max Reinhardt en Viena. Sobre su inicio ahí en 1961, afirma: “El deseo de convertirme en directora ni siquiera me entró en la cabeza. Tampoco pensé llegar a ser presidente de los Estados Unidos.” Así que se convirtió en actriz. En una buena actriz, solicitada, deseosa de experimentar, activa en Stuttgart, Francfort, Bochum, con Peymann, Neuenfels, Palitzsch... Tras veinte años de trabajo teatral como actriz se inicia como directora, entre otras obras con *Zofen* (“Doncellas”) de Genet con Ingeborg Engelmann y Eva Maria Strien, todavía en Francfort en 1979. Fue el primer “proyecto femenino” en un teatro municipal alemán.

“El trabajo de dirigir” —afirma Lore Stefanek hoy— “es mucho más duro que el de actuar. Debe haber un tercer elemento entre los participantes: por qué precisamente esta obra en este momento —de otra manera está uno frito y desorientado, a lo sumo interesado en el éxito personal o en el plano del poder dentro del teatro.”

Stefanek cuenta que le atraía trabajar con un concepto, innovadora, pero que todavía se presentaban situaciones en las que la evidencia de trabajar como mujer se perdía. “Por Dios, ¿cómo debo reaccionar cuando Peymann, durante la discusión sobre el reparto de papeles se refiere al ‘culo fantástico’ de una actriz?” Desde luego el estar por encima de este tipo de graciosas valoraciones de los hombres pasa por ser una actitud libre de prejuicios y soberana. Quien critica eso se vuelve una aguafiestas.

Lore Stefanek ha estrenado ahora una obra en Darmstadt: *¡Baila, Marie!*, de Gerlind Reinschagen. La figura principal, Marie, es una mujer despabilada, capaz de amar, experimentada y recalcitrante, dividida entre el esposo y el amante, perteneciente a la generación de la autora, la de los hijos nacidos durante la guerra, los cuales —a pesar de tantas pérdidas y de las espantosas experiencias— demuestran ser más libres y vivaces que sus propios hijos, la generación *yupi*, que se avergüenzan de sus padres y se enferman tratando de hacer carrera. “Me interesa la coexistencia de lo que uno dice y siente”, afirma la autora, que rastrea estas contradicciones y —como excepción también entre los autores de teatro— insiste en ocuparse del pasado alemán. “Los libros solemnes sobre los héroes de aquí y las víctimas de allí no sirven de nada”, dice. “Tenemos que ver el nazi que está en nosotros mismos. Eso es lo que cuenta y cambia.” Quien habla así es una persona delicada con una voccecita delicada, madre de hijos mayores, con un departamento estilo *biedermeier* y un peinado de cola de caballo. “Toda mi vida he hecho mimetismo, ha-



“Los últimos” de Máximo Gorki. Dirección: Andrea Breth (foto: A. Tüllmann).

“Amor y magia en la cocina de mamá”, de Lina Wertmüller. Dirección: Ruth Drexel.



cia fuera muy educada y dentro de mí inconforme con todo”. Y de esa manera muchas de sus obras teatrales —*Sonntagskinder* (Hijos mimados de la fortuna), *Eisenherz* (Corazón de hierro), y en especial *Die Clownin* (La payasa)— tratan de mujeres que ofrecen resistencia, de momentos de la utopía, del amor. “Me interesan personas que uno no cree capaces de nada, pero que de pronto hacen algo extraordinario, el rompimiento en las figuras.”

Los textos de Gerlind Reinshagen han sido puestos en escena en Estados Unidos, en el Reino Unido, en Noruega y en Italia. Desde la apertura del muro de Berlín piensa en una nueva pieza. Y con gusto aprovecha la oportunidad de presenciar las pruebas cuando alguno de sus textos se ensaya para el teatro por vez primera, como por ejemplo en el caso de *Baila, Marie!*, en Darmstadt. De preferencia le gustaría, si las condiciones de producción, demasiado estrechas por desgracia, permitieran, contar con la posibilidad de modificar en cada caso el texto, de adaptarlo a partir de las experiencias de la puesta en escena. Lore Stefanek desempeñó el papel principal en 1984 en una puesta en escena en el Teatro de Friburgo de *La casa de Bernarda Alba*, de García Lorca. Era un trabajo de la directora Andrea Breth, que después fue invitada al Encuentro Teatral de Berlín. Andrea Breth, hoy de treinta y ocho años de edad, pasa por ser uno de los más grandes talentos de la dirección teatral y durante largo tiempo fue de hecho la única mujer, a lo largo y ancho del país, que se encargaba de la dirección, “un acontecimiento de zoológico”, según dice ella misma. Tres veces en total fueron invitadas sus puestas en escena al Encuentro Teatral: con *Bernarda Alba*, afirma, trató de mostrar cómo podría surgir el fascismo; con *Süden* (Sur), de Julien Green, “la conducta de las personas inmediatamente antes del estallido de una guerra”, y ahora, en 1990, llevó a Berlín —nuevamente con la compañía teatral de Bochum— *Die Letzten* (Los últimos), una obra raramente representada de Gorki. En esta pieza se muestra —con una irritante actualidad— la destrucción de una familia cuyo padre, representado por Traugott Buhre, pierde prestigio y la confianza de los hijos debido a su corrupción; bajo la presión de

las circunstancias se muestran con crudeza y horror todos los arrebatos, también los de la esposa desilusionada y perpleja y los de los hijos, que cada vez se vuelven más cínicos. Dominan la dependencia y el odio recíprocos, la incapacidad de escuchar y aceptar a los otros. “Una pieza espantosamente actual.” Ya a los veinte años empezó Andrea Breth a trabajar en el teatro —“para mí no había ninguna otra alternativa”— y tras éxitos muy tempranos y rápidos vino un descalabro con *Emilia Galotti*, de Lessing, en el teatro Freie Volksbühne de Berlín. “En aquel entonces”, dice Sigrid Löfler, “la crítica intentó claramente prohibirle a una mujer que se aventurara en los dominios de los hombres.” Y Andrea Breth dice que entonces simplemente “gastó una especie de áspera desvergüenza” para poder imponerse. Precisamente en el área de la técnica la única posibilidad fue “saber todo mil veces mejor, de modo que ellos estuvieran permanentemente avergonzados”. Andrea Breth se apasiona por la representación callada y precisa de las dependencias psicológicas, por el intento de las persortas de vivir unos con otros, por la búsqueda de la verdad y la insistencia en la subjetividad.

Tras numerosos años de actividad fija en Bochum, Andrea Breth se ha vuelto hacia el Burgtheater de Viena. Ahí quiere poner en escena *Der zerbrochene Krug* (“El cántaro roto”) de Kleist, igualmente con Traugott Buhre en el papel principal. “Yo soy un animal hogareño”, explica irónicamente, “simplemente tienen que volver a venir siempre todos”. Esta obra tiene ciertamente el “subtítulo infernal de ‘comedia: eabf’ para que la gente piense que compran la entrada y después se ríen todo el tiempo”, pero a ella le interesa más la parte trágica de la obra: “Es una pieza sobre un hombre, el juez Adam, que está llamado a juzgarse a sí mismo, un ser humano que tiene que cometer un crimen para vivir su amor. Y ese amor lo tomo en serio de todo corazón.”

Cuando se le pregunta acerca de lo más importante en la actividad de dirigir, Andrea Breth habla de las energías: “Lo que pasa durante las puestas en escena, cuando más o menos funcionan, es que se producen cargas emocionales, y hay que hacerlas explotar. El director

no puede ser un vampiro, que se sienta allá abajo y chupa todo, sino que tiene que ser la máquina detonadora de los que están arriba... Impulsar todo, darle vida, hacer que respire.”

En la ciudad de Viena, entusiasta del teatro y exigente, pudo hacer sus experiencias una colega de Andrea Breth, que había llegado ahí al Theater an der Wien como una extranjera del norte de Alemania: Hannelore Hoger, actriz teatral e intérprete favorita del director cinematográfico Alexander Kluge, estrella en la República Federal de Alemania y en el Akademietheater de Viena, entre tanto también directora ella misma. Tras dos puestas en escena en Darmstadt, Hannelore Hoger presentó el año pasado *Frühlings Erwachen* (“Despertar de primavera”), de Wedekind. Una obra sobre la inestabilidad de jóvenes en la pubertad, sobre la incomprensión y dureza por parte de los adultos, también sobre el aborto, la enfermedad, la muerte. Le habría gustado tener realmente hijos de alrededor de catorce años, que se encontraran en esa vivencia, en esa “situación frente a la encrucijada”, dice Hannelore Hoger.

Ella encuentra que en su caso la ampliación de su profesión es algo totalmente natural: “No soy de ninguna manera de la opinión de que cada zapatero tiene que limitarse siempre a sus zapatos, a pesar de que muchos colegas me aconsejaban con palmaditas en los hombros que no me ocupara de la tarea de la dirección.” Considera que las estructuras jerárquicas sin duda merecen ser criticadas: “El teatro no puede permitirse ser autoritario, de otra manera se afirma algo desde arriba hacia abajo —el escenario está evidentemente elevado—, y los de abajo, el público, tiene que aceptarlo y callar. Se trata sin embargo de compañeros de igual valor, donde los unos solamente llevan un poco de ventaja porque se han ocupado durante más tiempo de un tema.”

Como casi todos sus colegas, hombres o mujeres, Hannelore Hoger trabaja en teatros subvencionados, con tiempos de producción exactamente calculados, con mucha presión de tiempo y un curso preciso de la organización. A ella le gustaría más trabajar de forma que no todo tuviera que estar determinado de antemano: fijar los decorados desde el principio de las pruebas, “tengo que fijar de antemano más

de lo que quiero". Además, para ella es importante que "quien dirige también pueda captar algo, que esté dispuesto a separarse de su perspectiva, a no reaccionar con estrechez sino que comprenda las dificultades que puede tener un actor, suponiendo que uno se toma en serio y se respeta".

Desde luego, la experiencia ganada como actriz es después valiosa para el trabajo de dirección. Esto es válido también para la única directora artística de un teatro, la cual en su institución, el Volkstheater de Munich, trabaja además como directora de obras y como actriz: Ruth Drexel. La idea de dirigir surgió para ella del trabajo en grupo durante el 68 en Düsseldorf. Afirma que dirigir es algo que la satisface mucho, pero a veces necesita una piel dura: "Los actores y actrices frecuentemente están programados para un rol de niños y quieren que tú los liberes de cualquier responsabilidad, que les digas lo que tienen que hacer hasta en la posición de los dedos. De hecho se espera de mí el papel de un hombre. Pero eso me causa dificultades, prefiero trabajar con compañerismo. Y en última instancia nunca he encontrado a un intérprete que no tuviera ningún deseo de desarrollar algo propio. Sólo al principio piensan: si tú no indicas absolutamente todo, no eres capaz de nada."

Ruth Drexel está realizando actualmente las pruebas del papel de Mrs. Peachum en la *Opera de tres centavos*, de Brecht. No es una casualidad que esta obra se encuentre en el programa del teatro. Ruth Drexel entiende el Volkstheater (Teatro Popular) en la tradición de la concepción de un teatro del pueblo en la República de Weimar, de un teatro esclarecedor. No quiere "contar la historia de los reyes desde el punto de vista de los reyes, puesto que uno pertenece sin duda más bien al grupo de aquellos sobre cuyos hombros gobiernan los reyes". Y muchos precisamente en el sur de Alemania, relacionan según ella el concepto de Volkstheater (Teatro Popular) más bien con música de tamborazo, con el teatro de campesinos y la tradición de los sainetes. Pero su comprensión al respecto no es la alegría a mandíbula batiente ante el mal ajeno, sin renunciar por ventura a la comicidad: "No puedo imaginarme una tragedia sin comicidad. Tal vez puede decirse que el llamado teatro artístico ha perdido algo de la indispensable comicidad en su camino hacia una estilización total. Porque cuando algo es únicamente trágico, se trata con absoluta seguridad de una óptica sentimental. Las cosas más espantosas tienen un aspecto cómico. Y cuando se dice que el teatro es el espejo que se coloca delante la realidad, entonces pienso yo: entre más amenazante es la realidad que nos rodea, tanto más grotesca es, tanto más cómica. Así que una verdadera tragedia es una obra sentimentaloides."

De esa manera el programa de obras de Ruth Drexel es una mezcla de teatro literario, como en el caso de *Woyzek*, de Büchner, que ella puso en escena de una manera quieta, clara e íntima, con Hans Brenner en el papel titular, y, igualmente con este colega, de la tradición del teatro popular como los *sketches* de Valentin, y finalmente, última obra dirigida por Drexel, la pieza de la gran burguesa comunista de Italia, Lina Wermüller: *Liebe und Magie in Mamas Küche* (Amor y magia en la cocina de mamá). Esta obra, realizada hace ya varias decenas de años, se tradujo apenas hace poco al alemán y cuenta la historia de una asesina avispada, maternal, alocada, cariñosa y clarividente, que trata de salvar a su hijo, el único de los trece que nacieron que todavía vive,

de la muerte en la guerra de Mussolini. Para eso mata en una especie de ritual mágico a tres amigas, no sin antes llevarlas, mediante los engaños más distintos, a un estado de felicidad y de alegre espera. Más de 20 actrices muestran en esta obra el temperamento italiano del sur —una historia que en un escenario alemán rápidamente puede escurrirse de las manos y convertirse en algo penoso y folklorista. Ruth Drexel logró un trabajo delicado, cómico, apto para la realidad y al mismo tiempo irónico, que ha sido recibido por el público con intenso júbilo.

Como directora huésped de Berlín Occidental, pero antes del Berlín de la República Democrática de Alemania, Ruth Drexel ocupa en el Volkstheater de Munich a un gran talento en cuanto directora: Katharina Thalbach, popular actriz de la República Democrática, hija de la actriz Sabine Thalbach y del director Benno Besson, que está en camino de convertirse en una directora de gran éxito. Tuvo muy buen éxito con una atrevida, grotesca y al mismo tiempo soberana puesta en escena del *Macbeth* de Shakespeare en el Teatro-Taller Schiller de Berlín, así como ahora en Hamburgo con *Mann ist Mann* ("Hombre es hombre") de Brecht. Esta puesta en escena pudo verse igualmente en el Encuentro Teatral de Berlín en 1990.

Katharina Thalbach tuvo que adaptarse a su nuevo trabajo en el teatro, al clima diario del trato mutuo: "Al principio la forma de trabajar me alteró totalmente: sensibles conversaciones de búsqueda de sí mismo en vez de pruebas; en vez de claras exigencias, indicaciones, ofrecimientos. Uno estaba sentado así durante horas, sin que pasara nada. Eso no habría sucedido en la República Democrática, al principio no lo encontré nada productivo."

Katharina Thalbach se permitió en *Macbeth* interpretar ella misma a una de las brujas que se deslizan por ahí y allá como un fuego fatuo, con una calva y contra toda complacencia. Bajo la nueva dirección artística del Teatro Schiller en Berlín inicia actualmente las pruebas para un reiterado Shakespeare: *Romeo y Julieta*. No solamente en los trabajos de Thalbach relampaguea una y otra vez la distinta tradición teatral de la República Democrática, la recepción de Brecht y el gusto de una artesanía brillante que difícilmente encuentra parangones. Tras la apertura de las fronteras entre la Alemania Oriental y la Occidental esta diferencia —quizás también mediante un rápido intercambio osmótico— seguramente va a esfumarse, desgraciadamente también en sus aspectos enriquecedores...

Apenas mayor de treinta años y en casi todo una clara descendiente de la izquierda alemana occidental: Friderike Vielstich, directora fija de los Städtische Bühnen de Heidelberg. Ahí provocó casi un escándalo teatral con su interpretación de *Die Räuber* ("Los bandidos") de Schiller, lo que ella comenta irónicamente: "Al público no le gustó la figura principal, Karl; no lo reconocieron. Lo que querían era su *Teddy bear*, el héroe positivo." En *Los bandidos*, como en todos los otros textos, lo que a Friderike Vielstich le interesa es la violencia, también la que se inflige uno a sí mismo. "Cómo se producen las heridas, en dónde hay llagas abiertas." Antes de decidirse por el teatro estudió teología, declaró como meta profesional la de pastora. "Tras un shock cultural y un shock religioso" se separó de la Iglesia, se fue a Latinoamérica. Sus trabajos —a pesar de todas las reservas exteriores y la distancia— se caracterizan por un gran amor hacia los seres humanos y una intensa esperanza de esclarecer, una

esperanza que ha puesto en el teatro. "Quisiera mostrar lo que no anda bien como bajo un rayo láser, para que la gente lo vea y tal vez empiecen a cambiar callada y lentamente." Quisiera mantenerse alejada de todo tipo de "teatro complaciente, con enorme presupuesto y la cortina de seda que tiene que provenir precisamente de Milano".

El nuevo proyecto, tras clásicos como *Los bandidos* o el de *La familia Schroffenstein*, de Kleist, la mente de la joven directora se ocupa de nuevo del tema de la violencia. Se trata de una obra de Georg Seidel, autor de la República Democrática de Alemania: *Carmen Kittel*, que, con una alusión al tema de Carmen, cuenta la historia de una trabajadora inadaptada de la República Democrática. El lenguaje de la pieza es parco y lacónico, "como un guión", y ella describe su tarea como "conducir este artificial lenguaje diario a una realidad emocional. Muy difícil".

Lo que Andrea Breth había descrito como una "máquina detonadora" lo encuentra Friderike Vielstich agotador hasta los límites existenciales de las fuerzas: "Yo no sabía que en esta profesión dejó tanto de mi vida. No quisiera explotarme a mí misma y no quisiera morirme sobre la taza del excusado como (los directores) Wendt y Gobert ni tampoco como Fassbinder. Eso tiene mucho que ver con el alcohol, con diversos vicios frecuentes en el teatro, pero también tiene que ver con guetos. Ninguna separación entre la vida privada y la profesión. Ya no hay ninguna zona exterior, en la que uno pueda volver a cargar energías."

La prueba extrema a que está sujeta en esta profesión en cuanto mujer se le fue volviendo consciente, muy a su pesar. Por la comprensión que tiene de sí misma no quisiera de ninguna manera ocuparse del tema de la condición especial en cuanto mujer, pero la experiencia diaria del trabajo la obliga a ello. La directora refiere que con toda regularidad tras cuatro semanas en un nuevo teatro se da una lucha espantosa en lo tocante a la técnica, que tiene primero que demostrar que también ella sabe dar gritos. Y en la relación con el conjunto teatral se muestra una y otra vez que precisamente las actrices la aceptan de mala gana. "Probablemente porque la relación erótica no funciona bien, desde el punto de vista de los afectados." Confiesa que la creencia en una relación de afecto con todo el conjunto en cierta manera era un mito con el que empezó esta profesión, "y es difícil aprender a trabajar aunque no te quieran". Inge Flimm, junto con Andre Breth una de las primeras directoras teatrales, describe con suma claridad la relación erótica entre la dirección y los intérpretes: "Uno tiene que hacer crecer esta tensión erótica. No tiene nada que ver con la cama y desde luego se dirige hacia ambos sexos. Se trata de una unanimidad interior de parecer, tiene que ver, por decirlo patéticamente, con una apertura del alma. Esta relación erótica es bastante necesaria porque crea confianza, crea entusiasmo. Se produce en el mejor de los casos."

Además de muchas piezas clásicas, Inge Flimm ha puesto en escena también *Bellos regalos*, del autor británico Ayckbourn. Esta historia de una noche de Navidad, que pone de manifiesto las dependencias complejas y los distintos deseos en las vidas de algunos miembros de la familia, despierta entre la crítica de la República Federal rápidamente la sospecha de que se trata de simple teatro de diversión, es decir: "Se confirman los prejuicios en el sentido de la prensa sensacionalista. Y al contra-

“Un hombre es un hombre”, de Bertolt Brecht; dirección: Katharina Thalbach”; Hamburgo 1990 (foto: R. Brinkhoff).



rio, Ayckborn es absolutamente inconventional —y de inmediato tenemos miedo de perder nuestra profundidad alemana”, comenta Inge Filmm.

Con sus brillantes ojos verdes y sus rizos de princesa, su aspecto exterior recuerda las estampas de los libros ilustrados, pero tanto más persistente y clara se muestra en sus exigencias. En 1981 fundó junto con otras directoras, dramaturgas y autoras —entonces todavía no había ninguna directora artística de un teatro y tampoco ninguna asesora artística en jefe— la liga de interesados F. I. T., *Frauen im Theater* (Mujeres en el teatro). Se intenta establecer un intercambio de experiencias entre las mujeres relacionadas

con el teatro, conocerse recíprocamente en el trabajo, en los planes y también mediante la crítica. Inge Filmm: “Las mujeres necesitan también a un público distinto para su teatro. Un público que aprenda a poner en duda los rituales burgueses, ese reparto específico de acuerdo al sexo. Cuando una mujer trabaja sola en una ciudad cualquiera, tiene que remar sola. Tenemos que unirnos mucho más.”

Con sus trabajos, Inge Filmm trata de mostrar la búsqueda de identidad de los seres humanos, con frecuencia también su pérdida, por ejemplo en *Anfitrión* de Kleist, en el reflejo de los dos hombres en *Alcmena*, o en *La mujer junto al mar* de Ibsen, la cual sueña con llevar

una existencia navegando a vela por todo el mundo. Considera que puede extraer esto de los textos, aunque se oponga a lo acostumbrado... Advertir en lo acostumbrado lo otro, sin miedo y obstinadamente —eso bien podría ser un programa.

Las directoras que trabajan en los teatros de la República Federal de Alemania son totalmente distintas entre sí, tanto en lo tocante a sus biografías como en su manera de leer los textos o en sus interpretaciones. Pero con seguridad tendrán que recorrer todavía un largo camino antes de que su existencia como directoras se convierta en algo común y corriente dentro de las actividades teatrales.

EN BUSCA DE LUGARES POSIBLES

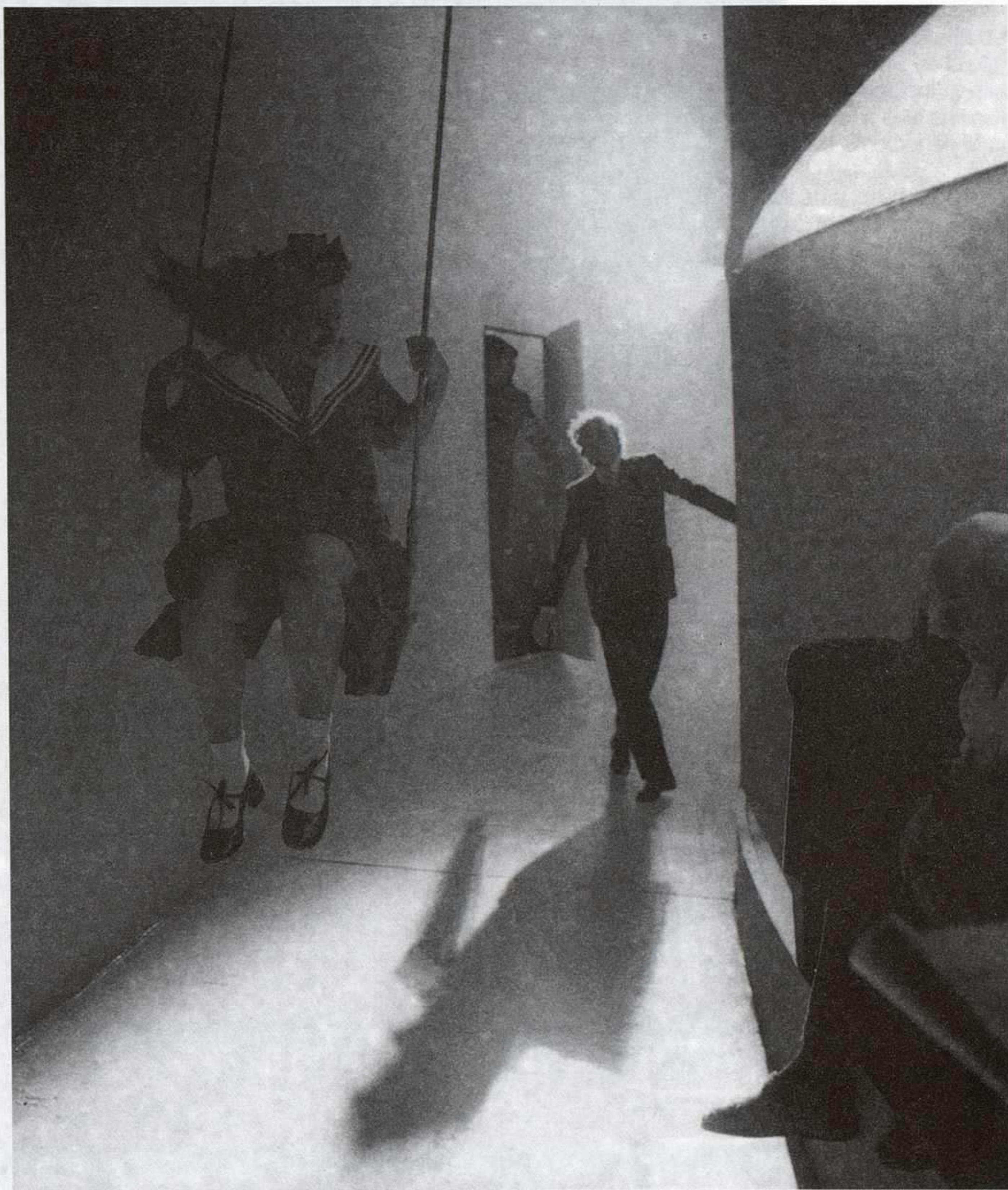
por KNUT BOESER

El trabajo de la escenógrafa Xenia Hausner

GARABATEA. Allí donde se encuentra y se la encuentre, ella garabatea y garabatea en el auto, en el avión, en el restaurante, de viaje y en casa, y por supuesto al hablar por teléfono. Apenas estuvimos en un lugar donde no dibujara con bolígrafos, rotuladores o lápices. Dibuja en cada pedazo de papel que le cae en las manos: en facturas, sobres viejos, menús de restaurante, márgenes de periódicos. Y a veces creo que dibuja mientras duerme. Sucede de forma compulsiva, automática y placentera. Le brotan los croquis y los dibujos. Y al principio no le hace falta estímulo. Esboza constantemente espacios nuevos y extraños, ámbitos enigmáticos y paisajes de sueño por los que andan sus "mimettes", damas de peculiar personalidad que unas veces están encerradas tras unas rejas de trazos y otras veces andan sueltas y contoneándose con unos ojos grandes que parpadean y hacen guiños. Algunas son frías y distantes, otras nos seducen de una forma curiosamente extravagante. A menudo se introducen discretamente por entre las escenografías. Tienen profundas ojeras, llevan grandes lazos en el pelo y nos miran ajenas y extrañas. Ocultan muchas intenciones.

Estos bocetos son como un diario. Informan de números de teléfono, facturas, finanzas, listas de la compra, citas, programas de televisión, seguros, horarios de vuelo, noticias de actualidad y estados de ánimo. Todo lo que determina el contenido de un día se elabora y reelabora al instante. El gesto es vehemente y expresivo, y los colores, cuando los emplea, luminosos. Se percibe en ellos una impaciencia ante el hecho de que todo tarde tanto y consuma un tiempo tan precioso. Dibuja variantes de los primeros bocetos. Surgen series enteras sobre un tema, variaciones que cada vez se aproximan más al objeto, hasta que por fin alcanzan las soluciones extraordinarias buscadas. Extraordinarias: es decir, fuera del orden de la lógica cotidiana. Se evaden del sistema habitual de coordenadas de espacio y tiempo en que nos movemos.

Su figura predilecta es el oxímoron, la figura preferida de los manieristas. Fuego frío, piedra líquida, nieve caliente: la combinación de los contrarios, la unión concentrada de todo lo que tiende a la separación y al caos, de lo que no quiere mezclarse, lo que rechaza y quiere permanecer ajeno, es la meta de sus trabajos. Estas contradicciones tienen que ver con su personalidad. Todo su ser, todas sus manifestaciones son extremas. Vive desgarrada entre la ética protestante del trabajo y la pura sinrazón. El intento de imponer rigurosamente sus concepciones le cuesta simpatías y a menudo provoca resistencias que ella combate a su vez con las armas de la retórica. Un volumen antieconómico de energías se dilapida en vencer dificultades. Ella, inmodesta, concede escasa importancia a la popularidad. La persecución analítico-criminalista de relaciones de causalidad suele terminar en heridas infligidas al propio personaje. Ofrece un ejemplo maravilloso a la teoría del viejo Shandy, que en la novela de Sterne señala la poderosa influencia que



"El todo es una parte", de Friederike Roth; escenografía: Xenia Hausner; Bremen 1986.

ejercen los nombres en quienes los llevan. Se llama Xenia, y eso significa, en primer lugar, lo extraño.

Sus primeros trabajos eran collages. Estuvimos en edificios en derribo, en viejas fábricas, en escombreras, en vertederos. Allí recogía sus materias primas. Persianas, toldos desgarrados, rejas extensibles, anuncios, viejos marcos de ventana. Con todo ello montaba sus espacios, que vivían de la tensión entre precisión naturalista y simbolismo abstracto, entre medio social y psicología, entre autenticidad e invención, entre historia y actualidad. Así, en la obra de Horváth la calle comercial se componía de viejos materiales de desmontaje, y por encima de ellos se extendían grandes paños de luto por detrás de los cuales se desarrollaba la verdadera tragedia. O bien en Chejov caracterizaba

la decadencia de una clase por medio de piezas desgastadas de tejido. Viejos paños de planchar, telas de delantal, accesorios de uniforme de personal de servicio eran ahora, de súbito, descoloridos tapices de vivienda burguesa. Las desconchadas paredes y ventanas no estaban artísticamente empapeladas, sino que irradiaban una cierta aureola de pasado. El óxido y el moho habían penetrado en ellas.

Con el tiempo, su forma de trabajar ha cambiado. La contradicción entre los materiales como idea en sí ha pasado a un segundo plano. Los espacios son más claros, pero al mismo tiempo se ha hecho más complicada la formulación del enigma. Los espacios se han descentrado. El sistema de coordenadas del orden habitual ha perdido su fiabilidad. La materia prima de la invención son ahora las ilusiones óp-

ticas, las cámaras de espejos, los pasillos en espiral, los laberintos: imágenes de la lógica onírica, imágenes que dialogan con los centros secretos de las obras y con las experiencias más contradictorias de la vida diaria, imágenes que obtienen su fuerza de distintos tiempos y distintas series asociativas. Las imágenes son corrientes y extrañas a la vez. Es lo que origina su peculiar carácter de enigma. Uno se siente absorbido por ellas y experimenta cómo en un entorno extraño es posible sentirse desacomodadamente cerca de otros.

Para el *Sonido lejano* ("Der Ferne Klang"), en Bruselas, construyó una calle serpenteante que atravesaba todas las estaciones de la ópera. En el transcurso de la representación adquiría cada vez un nuevo significado. Al principio mostraba el camino que conduce de la opresión a la libertad. Un artista se pone en marcha para encontrarse a sí mismo, pero al poco tiempo la senda se convierte en un peligroso tobogán que conduce al abismo y termina en una habitación que ya no ofrece escapatoria. El símbolo no era simplemente decorado e ilustración, sino que subrayaba al mismo tiempo la imposibilidad de huir de la situación dramática en la que se encuentran los personajes.

Fígaro: un espacio en el que hallan acomodo las intrigas amorosas a las que se libra el personal, el juego de ocultaciones y disimulos, el espiar y el observar en secreto, el rechazo y el cortejo, las complicadas revelaciones y secretos, las insinuaciones, las pullas mordaces y las procacidades, toda la desinhibición del recuerdo histórico, impregnado a la vez de asociaciones y experiencias actuales. Por encima de todo, como cifra y como llave que todo lo abarca, pendía una cúpula barroca que concentraba los enredos de la escena en una suerte de microcosmos históricamen-

te localizable, como en un espejo parabólico.

En Bremen podía verse hasta qué punto el desciframiento de un espacio tiene que ver con el de toda una obra. *Das Ganze ein Stück* ("El todo es una parte" o "Todo esto es una obra de teatro", posibles traducciones) era el título de una obra de Friederike Roth en la que la autora entretiene biografía e Historia de la Humanidad al recorrer de nuevo, con botas de siete leguas, el largo camino seguido por el género humano. Cada individuo repite en movimiento acelerado, con su desarrollo individual desde la oscuridad del útero, por el canal del parto y hasta la luz del mundo y la muerte, la evolución de la especie. El espacio escénico era una espiral de caracol en la que el público seguía a los actores en su camino por las distintas escenas: desde la mágica oscuridad de la Prehistoria, de la que sólo se tiene una vaga noción, hacia la claridad del día de hoy, pero también, al mismo tiempo, de regreso al principio a través de la curvatura del canal. Pero ahora, cuando se podía volver a contemplar retrospectivamente todo lo que se había visto y experimentado a lo largo de la representación, llegaba el conocimiento y la conciencia. Por el camino hacia ese saber había trampas, seducciones, falsas promesas, esperanzas engañosas e imágenes de la añoranza.

Otro viaje al pasado era *El otro reloj*, en Frankfurt. No había escenario ni platea, sino una serie de siete estancias por las que los espectadores se desplazaban con los actores. Era un laberinto del recuerdo: los caminos que había que recorrer eran tortuosos, uno se encontraba en el interior de un cerebro. El espectador veía extraños gabinetes evidentemente actuales pero con la topografía invertida: extraños y desencajados, de una belleza exótica. Y cuando caía la lluvia, tenía que hacerlo —así lo exigía la lógica "otra" del espacio— desde el

suelo que se hallaba encima de las cabezas de los espectadores, pero sólo para unos pocos pasos, puesto que el espacio volvía a abandonar su eje para entrar en otro orden. Se había perdido toda orientación. La vista no tenía donde posarse, ninguna perspectiva ofrecía seguridad. Uno podía verse como adulto puesto frente al niño que fue y enfrentado a sus esperanzas, expectativas y promesas. Eran cuadros alemanes colgados en las paredes interiores del alma y, por privados que fueran, eran al mismo tiempo signos de nuestra niñez y nuestra historia común, imágenes especulares de nuestra experiencia colectiva: recuerdos de la propia infancia y la de la República. Cuando uno pasaba por aquellos recintos emprendía un viaje hacia las regiones desconocidas de su propia alma. Había perspectivas de paisajes extraños, de cielos encendidos, del mar, seguramente contenido por alguna fuerza invisible, porque de otro modo ya habría inundado las estancias. Había arboledas y prados de colores que formaban juegos sorprendentes, nunca vistos, y de materiales extraños. Es como hacían los antiguos constructores de jardines: los japoneses, los chinos, los egipcios o los del Renacimiento, que empleaban los materiales de la Naturaleza para darle una nueva composición, porque se sentían insatisfechos. Creaban lugares de contemplación y meditación y se liberaban de la tiranía de la primera Naturaleza para mejor gozar de la segunda, la civilizada y cultivada. Volvían a idear la Naturaleza obedeciendo a una voluntad estética y filosófica; así nacían lugares de lo posible. Los espacios enigmáticos de Xenia Hausner son paraísos artificiales como aquéllos. Sus paisajes del alma —y sus dibujos— son anotaciones taquigráficas del largo viaje en busca del tiempo y los lugares posibles.

DEL AMOR AL TEATRO

por XENIA HAUSNER

Lo que a mí me interesa en el teatro es la invención. Gracias a ella lo imposible adquiere realidad perceptible. Una montaña que es la pared de una habitación; un mar que se sostiene en vertical; una pradera de piel de leopardo. Los espacios escénicos no son un mero alojamiento para los personajes que viven en una obra, sino también la expresión de su estado anímico. Este es el punto más excitante del trabajo: el surgimiento de la buena idea, el hallazgo de la metáfora. Lo funcional y lo práctico no me interesan verdaderamente. Mi mirada se dirige a lo interior, a lo que hay al otro lado de la pared invisible. El núcleo esencial del trabajo es desarrollar una visión a partir de un material en colaboración con el director, seguirla con fruición hasta que a través de un proceso íntimo de transformación, de recomposición, se convierte en imagen. Esta fase, a pesar de todas las euforias colectivas desatadas en el teatro, se desarrolla en la más absoluta soledad, y en ello radica la calidad de un escenógrafo: en cómo les da vueltas en la mente a los enigmas que lanza el director, y sobre todo en lo que aporta él mismo. El engranaje de estas dos fantasías es un punto particularmente sensible y decide acerca de si las formas de entender el arte y la controversia productiva de escenógrafo y director desembocan o no en una concepción común de la estética y del con-



"Las bodas de Fígaro", de Mozart; escenografía: Xenia Hausner; Royal Opera House Covent Garden, Londres 1987.

tenido. Cuando colaboran a menudo aumenta la seguridad y la desinhibición en la comunicación mutua de las ideas, y si hay suerte nace un equipo cuyo trabajo es impulsado por una alquimia peculiar, por la inteligencia, el saber, el instinto y la voluntad artística.

La aproximación a un tema se produce primero en las conversaciones, principalmente por medio de palabras que actúan como estímulos asociativos. El desafío consiste en recibir una de tales palabras, guardarla dentro de sí y sumergirla en el propio flujo intelectual hasta que de ella brote un lenguaje de imágenes. Se dan resultados sorprendentes, porque la solución visual a menudo refleja muy modificado el diálogo precedente, pero gracias a ello otorga tanto mayor claridad a su quintaesencia. También puede suceder lo contrario, que la idea de una imagen se convierta en punto de partida de las reflexiones y dirija la mirada del director hacia un punto muy determinado. Todo ello es un proceso dialéctico. La pura asociación verbal, el traslado de imágenes en relación directa de 1:1 nunca funciona, pero cuando el director se encarga también de la escenografía el resultado suele ser lamentable. El lenguaje de la imagen encierra una dualidad: filtra la Naturaleza y la sobrepasa. Entre la palabra y la imagen media todavía una buena porción de misterio. Ahí es por donde más me gusta deambular.

Después de la invención viene la traducción de la idea a realidad práctica, una empresa agotadora. Hay que vencer resistencias, hay que motivar a las personas. Estas raramente sienten aprecio por las ideas que surgen a posteriori, que se derivan forzosamente del trabajo de los ensayos y del contacto con el material y que conducen a una solución más radical. Ahora ya sólo se necesita un teatro no burocratizado y con temple, óptimas condiciones de trabajo... y dinero.

Ya no soporto los lloriqueos de quienes se quejan de la locura escenográfica ni el consejo bienintencionado de quienes hablan de alcanzar resultados superiores con menos dinero. En mi caso sólo he podido observar en ocasiones muy determinadas que la limitación de medios aguce la fantasía. He podido observar, eso sí, que las condiciones concretas, o más exactamente las estrecheces de un teatro, llevan fatalmente a que la concepción de una determinada escenografía se vea poderosamente influida por las circunstancias específicas del edificio, con lo cual nace una solución que se mezcla con la geografía del escenario de una

a los actores, que ya no se les ve. Es un argumento nacido de la debilidad: que sean todos tan fuertes como la escenografía y verán como la función sale ganando. Las formas de trabajar de mis interlocutores son muy distintas. He vivido diálogos de intercambio de concepciones que todavía me producen escalofríos cuando los recuerdo. Siempre he querido saber cómo se comportan otros escenógrafos en tales circunstancias. He visto por ahí mucho contorsionismo. Con los directores tengo más experiencia. Unos hablan en términos muy funcionales, de entradas y de mutis, etc., y explican todo lo que no se les puede exigir a los actores. Otros se expresan de modo muy oscuro y muy críptico, y con su táctica de silencio hacen que una se sienta obligada a aportar ideas. En el mejor de los casos esbozan cómo no deben ser las cosas. Otros se pasan meses impartiendo lecciones en una especie de seminario de filología germánica para aficionados. Eso es lo que despierta un eco más favorable en el grupo, porque de pronto todos tienen algo que decir. Al poco tiempo se instaura una especie de dinámica de grupo de colegiales:

bajo que impera en los teatros siempre ha hecho que se disparen los restos infantiles que contiene mi temperamento. Para mí, la oposición dentro del grupo siempre ha sido un placer.

Como se ve, ahora mismo estoy quemando puentes... aunque no del todo, porque también se dan constelaciones de circunstancias que compensan tanta sandez. Cuando se encuentran dos cabezas con rasgos propios y radicales, se lanzan al trabajo con inteligencia despierta y se rozan con sensibilidad vulnerable, el teatro se vuelve electrizante y no hay medio artístico que lo sustituya, y yo me quedo ahí, magnetizada, como una cría, y me olvido por completo de las idioteces del oficio. Muchas veces me han acusado de interesarme exclusivamente por mis decorados, como una monomanía. Nada de eso. En todo caso, mi monomanía se refiere a la tensión de la representación, que debe ser global. Lo único que hace existencial e imprescindible al teatro es la coincidencia de algunas figuras poseídas por la controversia. A mí me interesan las llamadas funciones de repertorio pulcramente ejecuta-



“Das Spiel vom Fragen oder Die Reise zum sonoren Land”, de Peter Handke; dirección: Claus Peymann, 1990 (foto: Oliver Herrmann).

manera inconfundible y extraordinariamente sugestiva. Pero la simple escasez de dinero no es sino una solución cero y no hace más que obligar a la idea a adaptarse a la simplicidad de los medios. Montones y montones de ideas se quedan sin oportunidad de plantearse siquiera. Por efecto de la abundancia de medios no se agota la riqueza de ideas, sino que se ofrecen a la fantasía más posibilidades de elegir. Lo indignante es el caso contrario, cuando personas sin ideas meten la mano en el saco del dinero y de todo ello no sale nada, aunque con menos dinero tampoco hubieran conseguido mucho más. No hay que hablar contra el dinero, sino a favor de la calidad. La calidad de una escenografía radica en su capacidad de ser la metáfora portante de la representación. Ello reza especialmente para la ópera, que vive en mayor medida del efecto visual. En ese terreno los caminos no están tan trillados. Para muchos temas la interpretación inteligente todavía es nueva, y de la música sale el elemento afectivo directo, la droga. A diferencia de lo que sucede en la ópera, en el teatro he oído decir muchas veces que la escenografía aplasta

horas y horas de discurso competitivo-exhibicionista a cargo de todos los participantes que es un puro fin en sí mismo y que sólo apunta al objetivo de una buena nota en la libreta de calificaciones. En la traducción escénica muy a menudo no queda ni rastro de tanta orgía de notas a pie de página, y lo que sale a la luz es de un convencionalismo sin límites.

En el teatro cuenta ante todo la dinámica de grupo, que fluctúa permanentemente, como puede verse en las asambleas de compañía: políticamente confusas, exhibicionistas y negadas para el análisis. En esas reuniones se ve mucho intrigante de cafetería muy sutil, muy lefdo y escrito y muy timorato. La norma suprema de conducta es la embriagadora experiencia comunitaria del amor al teatro, la sublime exigencia artística interiorizada. A quien la proclama en voz bastante alta también le está permitido ser incompetente alguna vez. La mayoría funciona a base de dosis de gratificación administradas dentro de una estructura jerárquica; la buena conducta se convierte en fuerza motriz de un proceso artístico: una contradicción en sí misma. El clima escolar de tra-

das, las del insípido teatro utilitario... (para eso me voy al cine, porque en él la mediocridad es menos patente o por lo menos más soportable, porque se pueden ver suficientes detalles de la vida real)... ni me conmueve la audacia elaborada, lo semiinforme concebido a base de complicación y con la mirada puesta en la lista de éxitos del año. Pero se dan esos momentos excepcionales en los que una está en su butaca y de pronto comprende de otra forma un aspecto de la vida, lo ve de un modo nuevo con el corazón y con la mente, y en esos instantes de vivencias lúcidas, arrebatadoras y excesivas, el teatro es de una veracidad arrasadora. Luego está esa chispa imprevisible que salta de la escena al público. Como ya sucede en el hallazgo de la imagen del escenario, durante la función también se da esa alquimia extraña que despierta la razón y los sentidos y que justifica todas las fatigas del trabajo teatral: mirando al escenario divisamos nuevas perspectivas en nuestro interior. En esos momentos el teatro me sacude de pies a cabeza y en esos momentos, lo confieso, amo el teatro.

FRIEDRICH DÜRRENMATT

“Prefería las dos Alemanias”

por MICHAEL HALLER

El escritor y dramaturgo Friedrich Dürrenmatt falleció el pasado día 14 de diciembre en Suiza. En enero hubiera cumplido setenta años. Diez días antes concedió una entrevista, en la que habla de los temas que confirieron sentido a su vida: teatro, libertades cívicas, relación con el absoluto, pero también del peso de la economía en el mundo de hoy y de la importancia de la nueva Alemania en la nueva Europa tras los cambios en el Este. Recuerda como su padre, creyente, temía a la muerte, y dice que morir es el mejor final para la poesía.

¿UÉ le parece a usted el teatro de la actual política mundial?

Me parece cada vez más grotesco y cada vez más imprevisible. Por ejemplo, Mijaíl Gorbachov: no hace todavía mucho, Reagan le veía como el dictador del *reino del mal*. Entretanto se ha convertido en premio Nobel de la Paz. Simultáneamente, a sus compatriotas les va peor de lo que les había ido en los últimos sesenta años. Es también grotesco que el PC, que era precisamente el que quería festejar la revolución mundial, se desintegre sin enemigo externo. La situación de EE UU, que con su rearme se ha endeudado hasta tal nivel que la política americana depende de la banca extranjera, no es menos rara. La política exterior se ha vuelto crecientemente imprevisible. Nadie se atreve hoy a dar un pronóstico fiable de si habrá paz o guerra en el Golfo en un plazo de seis semanas.

Lo grotesco

Podría pensarse que la realidad trata de poner en escena una obra de Dürrenmatt, a quien le gusta presentar nuestro mundo como una casa de locos, en 1962 con *Los físicos* y en 1988 con su última obra, *Achterloo*. Los protagonistas de la política mundial hablan de forma distinta a como piensan, y piensan de forma distinta a como actúan, de la misma forma grotesca que los personajes inventados por usted.

O incluso quizá de forma más grotesca. Tengo la impresión de que el mundo pone en escena una obra mucho más loca todavía: armas atómicas en manos de potentados del Tercer Mundo o la destrucción de la naturaleza desencadenada por la técnica. Esos procesos son absurdos porque la gente quisiera pararlos, pero lo que hacen es acelerarlos. El teatro mundial existente en la realidad ha superado, con sus paradojas, con mucho a mi teatro. Me alegro de haber decidido hace cuatro años no volver a escribir más, pues la perspectiva de la humanidad es verdaderamente apocalíptica.

Sin embargo, hay también signos de esperanza. En Centroeuropa y en Europa del Este la situación política parece estabilizarse en este momento. La amenaza militar se ha rebajado en esa región y con ella también la incertidumbre.

¿Está usted seguro? La creciente diferencia en el nivel de bienestar entre el Este y el Oeste actúa sobre aquél de forma más bien desestabilizadora. Se espera una emigración gigantesca de pueblos del Este hacia el Oeste. ¿Cree usted que los checos, los polacos y los alemanes están dispuestos a acoger sin más a ese ejército de millones de necesitados procedentes de la URSS? La riada de emigrados tendrá consecuencias insospechadas e imprevisibles. No sabemos qué pasará cuando la economía occidental se meta en otra crisis. El mundo del siglo XX se ha vuelto imprevisible. ¿Quién profetizó, por ejemplo, al final de la II Guerra Mundial, cuarenta años después, que los dos perdedores de la guerra, Japón y Alemania, iban a convertirse en las superpotencias económicas, superiores a una Norteamérica muy endeudada?

¿Se va a volver también a una nueva Alemania imprevisible? En su libro autobiográfico *Laberinto*, comparó usted a la Gran Alemania de Hitler con una supernova, con un supersol explosivo, que quema todo lo existente antes de hundirse y apagarse como un gigantesco montón de chatarra. ¿Teme usted, como suizo, de nuevo una supernova que pudiera abrasar a su país?

Usé la imagen de la supernova para el Japón de entonces y para la Gran Alemania nazi. Ambas tenían algunos parecidos, como por ejemplo la ideología de la raza dominante, el deseo de expansión y el sueño de la autarquía. Y ambos estaban totalmente decididos a expandirse mediante medios militares contra sus vecinos. Ese peligro no puedo reconocerlo hoy en Europa y Japón. Y la amenaza militar se ha trasladado al conflicto Norte-Sur.

La fuerza económica de la nueva Alemania da miedo a muchos de sus vecinos.

Sí, en ese punto nosotros, pequeños suizos, no podemos más que asombrarnos. Alemania occidental ha comprado legalmente sus territorios del Este. De manera grotesca, la Unión Soviética se ha visto obligada a vender su pieza más preciada hasta entonces, la RDA socialista, por 15.000 ó 16.000 millones de marcos. Ahí puede verse una nueva forma de guerrear: Alemania Occidental no habría necesitado para nada una guerra militar, pues al canciller le bastó echar mano simplemente de su talonario de cheques. Quizá los políticos alemanes echen mano un día de los cheques en Varsovia y compren los antiguos territorios alemanes en la actual Polonia.

El teatro político mundial actual da alas a las fantasías dramáticas del escritor Dürrenmatt, de las que todavía no sabemos cómo y cuándo serán, también ellas, alcanzadas por la realidad.

Ve al Viejo Mundo metido en una guerra económica en la que se combate con toda crudeza. En el centro del escenario están los europeos occidentales; los que llevan ahora la voz cantante son los alemanes, que están discutiendo cuál es el paso estratégico siguiente en la guerra económica contra Norteamérica y Japón. Al mismo tiempo, en la parte izquierda del escenario, los políticos de Washington insultan a sus grandes prebostes industriales, cuyos bolsillos están saturados de aquellas ganancias que tendrían que haber invertido de nuevo; con eso han debilitado de tal forma la economía de EE UU que los japoneses, en la parte derecha del escenario, se han lanzado a una ofensiva a fondo. Todos se animan a ganar la guerra, pues nadie sabe cuánto tardará el Este de Europa en subirse también a la producción de bienes de consumo y embarullar los frentes.

¿Está definitivamente superado el germanismo de tiempos pasados?

No estoy tan seguro de ello. Los suizos reaccionamos en esto quizá de forma especialmente sensible, pero me parece que muchos alemanes se muestran crecientemente nacionalistas. Por ejemplo, ese teatro gigantesco que se representa cada cuatro años como Campeonato Mundial de fútbol: el deporte es hoy el vehículo principal para despertar algo así como una conciencia nacional. Y el deporte nacional adquiere en los medios de comunicación alemanes una importancia tan grande que asusta. No oculto que a mí personalmente me gustaba mucho más el viejo orden de las dos Alemanias. Naturalmente, los alemanes orientales habían merecido un sistema democrático. Pero nunca he entendido por qué debe crecer ahora, de forma ineludible, políticamente, junto lo que históricamente es: parte de una unidad. Siempre me ha parecido una ventaja que el espacio de lengua alemana se forme con Estados diversos. Los pequeños

escenarios propios de la pluriestatalidad son los que verdaderamente pertenecen a la tradición alemana, no el Estado unitario. Temo que ese escenario monumental del nuevo Estado unitario alemán pueda llevar a ciertos actores políticos a poses demasiado imponentes o trágicas. La falta de límites fue siempre una inclinación de los alemanes. Cada vez que dejan de sentir sus límites hacen muy mal teatro.

“Más allá del hombre, no hay sentido”

Dürrenmatt, tan terrenal, reflexionó siempre sobre el sentido de la vida y de la muerte, sobre Dios y sobre el papel del absoluto en la existencia humana.

¿Cree usted en un sentido de la vida?

Sólo en la medida en la que la cuestión del sentido se puede plantear por personas para personas. Más allá del hombre no hay sentido. Pero entre los hombres tiene sentido vivir en paz. A esa concepción la llamo razón práctica. Soy un antimetafísico.

Usted describe en su obra el camino de la humanidad en tonos apocalípticos: la muerte está ante nuestros ojos. ¿Es quizá la angustia de la muerte la que vuelve grotesca la propia existencia?

El miedo a la muerte nace con el hombre. Ese miedo paralizó enormemente a la humanidad. Para tranquilizarse, los hombres inventaron hace unos cuantos miles de años el más allá y desarrollaron la cultura como un poder de protección contra la muerte. Pero la muerte no es ningún problema.

¿Qué significado tiene la muerte para usted? ¿Es quizá la nada?

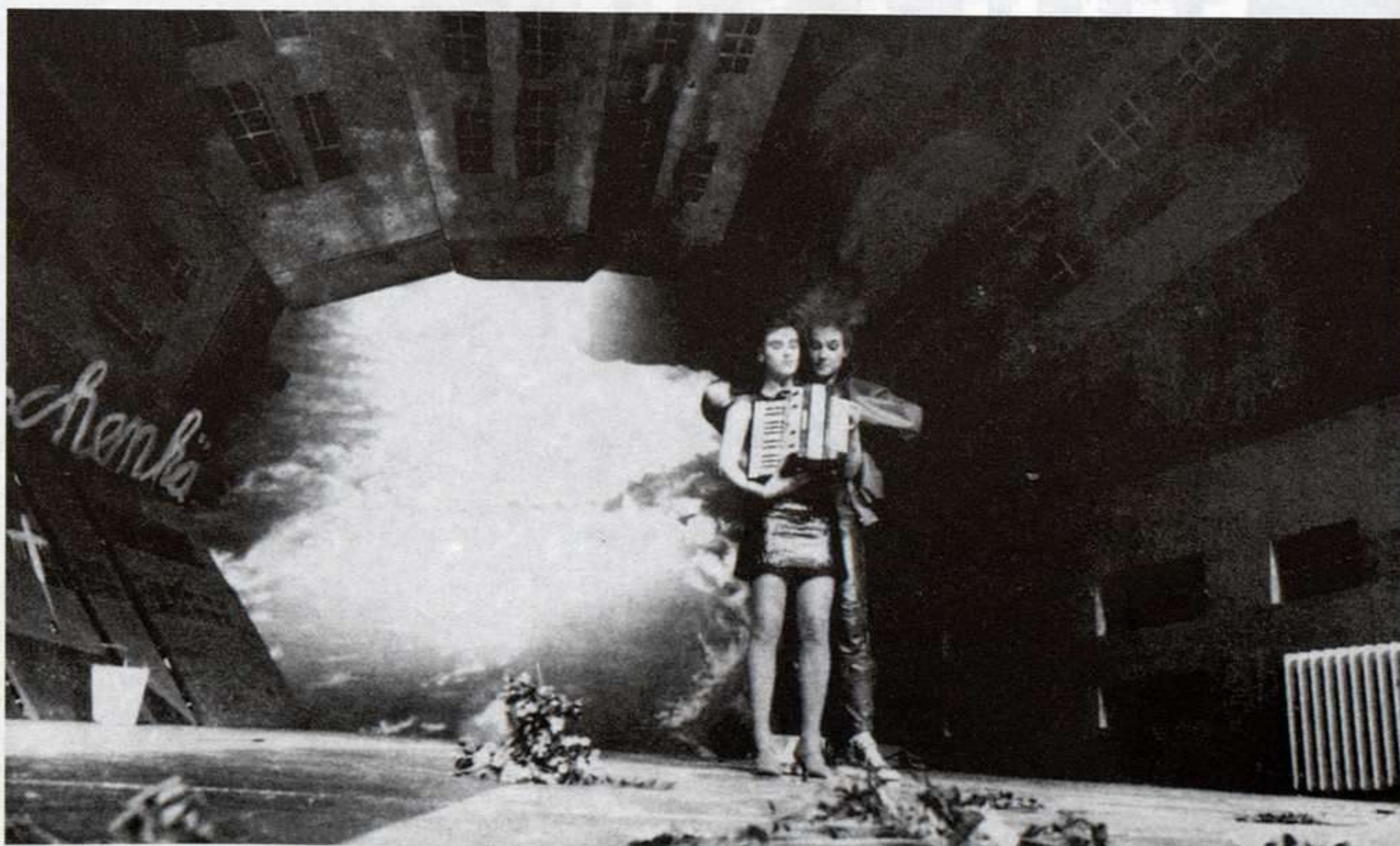
Quizá. Pero puedo imaginarme igual de bien que se existe siempre. Schopenhauer describió que la conciencia del hombre es como un mar en el que la conciencia individual supone una ola. La conciencia existirá mientras exista la humanidad. Y puedo pensar que tras la muerte uno se vuelva nueva ola en ese mar de la conciencia.

¿Se imagina usted esa transformación, con la que usted se convierte en una nueva ola, en una reencarnación?

Ve las cosas de forma totalmente antimetafísica. Naturalmente, la conciencia va unida a un cuerpo, pero surgen incesantemente nuevos cuerpos, que llevan la conciencia como olas. Pero con eso no quiero dar a entender de ninguna manera un tránsito del alma. Cuando se muere, uno se ve morir. Y de pronto quizá se mire a la luna, o quizá esté ya uno sentado en ella y la tierra no le resulta ya a uno interesante. Le parece a uno tan idiota que ya no se quiere volver a tener nada que ver con ella. Sobre eso ya discutía yo en la adolescencia con mi padre. Le preguntaba: ¿Cómo es posible que eso no te resulte idiota? Respondía: Eso es lo más grave que puede pensarse. Vale, ¿y cómo te imaginas tú el cielo?, le volvía a preguntar. El respondía: Un alegrarse eterno. Mi padre siempre tenía miedo a la muerte. Y eso siempre me llamó la atención. Literariamente, es también necesario que el hombre muera. Es el mejor final para la poesía.

“El País”, 27-12-90

“Carmen Kittel” de Georg Seidels; dirección: Tatjana Rese; Esslingen 1990 (foto: C. Brachwitz).



*La Revista ADE
presenta:*

“LA BATALLA” Y OTROS TEXTOS DE HEINER MÜLLER

Sesenta y dos años —nació en 1929—, alemán, ácido, cruel, pesimista, acerbo, de sobreco- gedora lucidez y apretada sín- tesis expresiva, Heiner Müller es uno de los más innovado- res y complejos escritores tea- trales contemporáneos.

La Asociación de Directores de Escena de España incluyó en sus “Publicaciones”, dos de sus obras: “Camino de Vo- lokolamsk” (1984-87) y “La Mi- sión” (1958). Aparecieron en 1989, en el número 3 de la se- rie “Literatura dramática”, y está agotada su primera edición.

En este número 20 de la “Revista ADE”, presentamos otro de sus textos escénicos, “La batalla, escenas de Ale- mania” (1974), acompañada de dos relatos, “Carnicero y mujer” y “La Cruz de Hierro”, en los que se narran episodios de las postrimerías de la Se- gunda Guerra Mundial, drama- tizados posteriormente para construir las secuencias 3 y 4 de “La Batalla”. Queremos aportar con ello elementos sustantivos para el conoci- miento de la obra de este no- table escritor alemán.

HEINER MÜLLER

Nace en Eppendorf (Sajonia) en 1929.

El Tercer Reich encarcela a su padre, funcionario del Partido Socialdemócrata en 1933.

En 1945 es enrolado en el Servicio Laboral del Imperio y enviado al frente. Tras la guerra acaba el bachillerato y trabaja como empleado administrativo, librero, periodista...

Comienza a escribir en los años cincuenta. Su primeros tanteos como dramaturgo se sitúan en cierto modo bajo el magisterio de Bertolt Brecht.

En 1954-55 es colaborador científico de la Asociación de Escritores de la RDA, y después redactor de la revista *Junge Kunst*.

En 1958-59 colaborador del Teatro Maxim Gorki de Berlín.

En 1961 es expulsado de la Asociación de Escritores después de ser retirada de programa su comedia *Die Bauern (Los campesinos)*.

De 1970 a 1976 es dramaturgista en el Berliner Ensemble. Durante los años setenta sus obras son representadas en todo el mundo y se le reconoce como uno de los máximos creadores del teatro mundial.

A partir de 1976 trabaja como dramaturgista en la Volksbühne de Berlín (RDA).

En castellano se han publicado traducciones de algunas de sus obras:

- *Cemento*, traducción de Pedro Galarza. En *Teatro RDA*; Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1979.
- *La Maquinhámet*, traducción de A. Fernández Lera, M. Egolf y S. Bernt; Cuadernos de Cantiga 3, Madrid, 1986. Reproducida en "Primer Acto" 221 (V/1987), Madrid.
- *Cuarteto*, traducción de Jorge Riechmann. En "Primer Acto" 221.
- *Orilla degradada Material de Medea Paisaje con Argonautas*, traducción de Brigitte Aschwanden. En "Primer Acto" 226 (V/1988), Madrid.
- *Camino de Volokolamsk y La misión*, traducción de Jorge Riechmann. Publicaciones de la ADE, Literatura dramática n.º 3, Madrid, 1989.
- *Teatro escogido I*, traducción de Jorge Riechmann. Ed. Primer Acto, Madrid, 1990.

VICTOR CONTRERAS

Director de escena y escenógrafo chileno (1949).

Ha trabajado en los más importantes escenarios berlinenses y varios teatros de la ex RDA y de la RFA tales como: Modernes Theater München, Teatro municipal de la ciudad de Stuttgart, Teatro Manufaktur de Berlín, Berliner Arbeiter Theater, Theater der Freundschaft, Teatro Erzählerbühne de Berlín, Die Volksbühne Berlín, Teatro Junge Garde de la ciudad de Halle, Maxim Gorki Theater Berlín, etc.

Como dramaturgo ha estrenado una decena de obras, entre las cuales cabe destacar: *Die Parade (La parada)*, *Der Falschspieler (El tramposo)*, *Ein flug über die Anden (Un vuelo sobre los Andes)*, *García, Der Pincel und seiner Onkel Valentín (El pincel y su tío Valentín)*, *Monolog für Zwei (Monólogo para dos)*, etcétera.

Desde noviembre del 90 vive en Madrid.

LA BATALLA

por VICTOR CONTRERAS

“La batalla” es una cruel síntesis de una larga tragedia, una arriesgada revisión de la historia alemana liberada de cualquier ética germana. Escrita en momentos críticos del desaparecido socialismo, cuando todavía no se había hecho un verdadero recuento histórico, en momentos en que muchos no habían terminado de pagar aún sus pecados capitales.

Una revolución en todo el sentido de la palabra, mientras Becket puntualiza sus últimas obras con focos, sombras, ángulos y colores. Müller derriba las paredes del idioma dramaturgía y formalmente, sus escritos no son un descubrimiento, son un despliegue, un abrazo al idioma sin trajes de etiqueta de ninguna especie, es un reencuentro NO tradicional ni naturalista con una lengua prusiana y conservadora, con un teatro limitado e interpretado por un gran revolucionario de la dramaturgia de nuestro siglo, Brecht.

Müller no obliga, propone. Abre las puertas de la acción teatral, señala el punto de partida pero no el final, acentúa el pronombre por qué yo, tú, él o ellos somos los actores o culpables de nuestras propias tragedias.

LA BATALLA

Escenas de Alemania
de Heiner Müller

Traducción: Víctor Contreras

PERSONAJES

LA NOCHE DE LOS CUCHILLOS LARGOS

A
B

YO TENIA UN CAMARADA

Soldado 1
Soldado 2
Soldado 3
Soldado 4

BODA PEQUEÑO BURGUESA

Hombre
Mujer
Hija
Hitler

LA MUJER Y EL CARNICERO

Hombre
Mujer
Jefe de tropa
Clienta
Cliente
Miembros de las SA

LA SABANA O LA CONCEPCION DE LA VIRGINIDAD

Hombre
Soldado
Mujer joven
Mujer vieja
SS 1
SS 2
Comandante del
Ejército Rojo
2 Soldados

LA NOCHE DE LOS CUCHILLOS LARGOS

A.— Cuando la noche se hizo día por el incendio del Reichstag (1)
Mi hermano estaba en la puerta pero yo no le di la mano.

B.— Yo soy tu hermano.

A.— Eres tú el mío

Y si lo eres, por qué vienes aquí

Ante mis ojos con las manos enrojecidas

Por la sangre de los nuestros. Deberías estar muerto, requete muerto.

B.— Eso es lo quiero, hermano, por eso vengo.

A.— Me llamas hermano. Y yo ya no lo soy.

Un cuchillo nos ha separado, el de la traición

Y tú has sido el que lo ha forjado.

B.—Y yo soy ese y mi mano está ensangrentada

Dame lo que te pido, por favor, mi muerte.

tus ojos pueden ver lo que han hecho de mi

No quiero seguir viviendo después de esta noche.

A.— Dijo mi hermano, él que ya no está

Fue una gota de vergüenza un peligro.

Ellos lo torturaron en sus sótanos

Y se vistió de pardo y comió en sus platos.

Todavía frescas las heridas de su mano estaban

Ahora su revolver descansa sobre mi mesa.

Hazlo tú mismo.

B.— Si pudiera, hermano, ya lo hubiese hecho.

Yo ya no soy el que un día fui.

A.— Y eso que me importa a mi.

B.— Somos hijos de la misma madre

A.— Retírate.

B.— Mi lugar en la fábrica estuvo siempre al lado tuyo.

A.— Hubiese querido que el torno te destrozase.

Si hubiese sabido antes lo que iba a ser de ti.

B.— También participé en la huelga general.

Vitoreando en la puerta de Brandenburgo

Yo a tu lado llevaba la verdad escrita bajo la camisa.

A.— Tu camisa es parda, esa es la verdad aquí y ahora

B.— Aquí está ahora la verdad. Quieres leerla.

Tres semanas he sido el papel.

En el que tu enemigo y el mío escribió su verdad.

(Se quita la camisa, en su pecho tiene pintada una cruz gamada)

Y lo único que quedó de tu hermano

Es el traidor.

A.— Que estas esperando.

Haz tu trabajo, hermano. Luego verás

Como me harán reventar, y con razón.

Sea como sea, yo no seré vuestro perro rastrero.

B.— Quieres que te diga como de un hombre se hace un perro.

A.— Tú eres el mejor ejemplo. Lo haces bastante bien

Escóndete bajo tu piel, perro, afuera ladra la chusma

Y a mordiscos te arrebatan el botín.

(Pausa. Ruidos de ciudad)

B.— Yo callé en los sótanos de la Gestapo.

Cuando me soltaron, la luz del día no era más brillante.

Y vosotros pasásteis por mi lado, como extraños.

Mi sangre no se había secado todavía bajo mi camisa.

Yo puse mi espalda por vosotros, y ahora

Sólo queda para mi el vertedero de basuras, pero está ocupado ya.

La segunda vez, después de tres semanas de pausa

Cré que aquellos mazmorras eran mi propia casa.

Un apretón de manos reemplaza la patada de una bota.

Si a uno se le iba la lengua, me cogían a mí

Como si estuviera. Como si yo hubiese sido el delator.

Ahora vete y cómprate algo para tu orgullo proletario

(Se pone la camisa parda)

Mi compra fue —donde hay una piel, hay un perro—

La camisa parda, a la derecha gira el carrusel

Y con botas eres alguien, ya no estás solo

Haces bailar la porra y los otros gritan.

Eso pasó. Por primera vez me vi tal como era

La noche de los cuchillos largos pregunta quién contra quién.

Yo soy el uno y también el otro.

Uno me sobra. Quien ahorca a quién.

Toma el revolver, haz lo que yo no puedo hacer

Prefiero ser un hombre muerto a seguir siendo un perro.

A.— Y cuando en esas mazmorras los nuestros gritaban

Los cuchillos largos degollaban por todo Berlín

He matado yo al traidor, mi hermano, él.

YO TENIA UN CAMARADA

Cuatro soldados, nieve.

Soldado 1.— Camaradas, yo ya no puedo ver al enemigo.

Soldado 2.— Es el hambre.

Soldado 3.—

Son las dunas de nieve.

Soldado 4.— El enemigo está en todas partes.

Soldado 2.— Con el estómago vacío

Sólo tengo un enemigo.

Soldado 4.—

Qué quieres decir con eso.

Soldado 2.— Que no he visto la carne hace más de cuatro semanas.

Soldado 3.— Mi reino por un trocito de carne.

Soldado 4.— Estamos pasando hambre por Alemania.

Soldado 2.—

Quién sabe quién es Alemania. Tal vez
Seamos solamente nosotros cuatro.

Soldado 4.— Sobra uno.
Soldado 2.— *(Apuntando al 4)* Basta.
Soldado 4.— Yo pienso, nosotros somos camaradas. Eso significa que
Soldado 2.— Uno se come lo que el otro caga.
Soldado 4.— Más valen tres estómagos llenos que cuatro vacíos
La fidelidad es la médula del honor.
Soldado 3.— *(Inclina la cabeza)*
Uno para todos.
Soldado 2.— Solo falta preguntarse: Quién.
(Soldados 2, 3, 4 se apuntan con sus armas entre ellos)
Soldado 1.— Camaradas, ya no puedo sostener más el fusil.
(Soldados 2, 3, 4 se miran entre sí y dejan sus fusiles. Pausa)
Soldado 4.— Dámelo.
Yo lo voy a sostener por ti, camarada.
(Le quita el fusil al soldado 1 y de un disparo lo mata)
Soldado 4.— El era
El más débil de nuestras filas, un peligro
Para la victoria final. Ahora gracias a su camaradería
Fortalece nuestra capacidad de lucha.
(Los soldados 2, 3, 4 se comen al soldado 1).
(Canción: YO TENIA UN CAMARADA)

BODA PEQUEÑO BURGUESA

Hombre, mujer, foto de Hitler.

Hombre.— Queridos míos, solo faltan cinco "minutos para las
[doce" (2)

La hora justa para pasar a mejor vida
Después del ejemplo que nuestro Führer nos ha dado
Porque mañana entrará el enemigo en nuestra ciudad
Y ninguno de nosotros quiere vivir sumido en la vergüenza

Hija.— Yo
Hombre.— Retira lo que has dicho o me veré "obligado
[a ofenderte" (3).

Una muchacha alemana. Si no lo veo no lo creo.

Hija.— Oféndeme, papá.

Hombre.— Eso te gustaría.
Esta no es hija mía, ahora lo sé con certeza.

Con quien me has engañado, mujer

Mujer.— Que me trague la tierra si te he mentido

Hombre.— Te tragaré.
(A la hija) Y ahora tú:

Tienes algo que decirme.

Hija.— Sí

Permiso para ir a mear por favor, papá.

Hombre.— Hay que aprender a consolarse, el hombre no es un animal
No hay permiso para ir a mear. Conmigo no.

Que dirían nuestros valientes soldados.
Ellos deben enfrentarse con dificultades mucho peores.

Te comportas como una cobarde marrana.

Tendré que ser más severo. Por ese motivo—

Mujer, trae la cuerda— tendré ahora
Que atarte a la silla.

(La hija grita)

Hija.— Pero, papá, y si yo tengo que hacer.
Hombre.— Eso ya lo veremos.

(A la mujer)

A esta individuo hay que teparle los morros.

Una toalla. —Y ahora manos a la obra—

El Führer ha muerto, seguir viviendo es alta traición.

(Apunta con el revolver a su hija en la sien y aprieta el gatillo.)

(No hay disparo)

Maldita sea, ha olvidado cargarla.

(La carga, dispara y mata a la hija)

No más putadas.

Mujer.— *(Grita)* No.

Hombre.— Deja ya de gritar.

Piensa en nuestro Führer: Mejor muerto que rojo.

Lo más hermoso de la vida es morir como un héroe.

Ahora te toca a ti. Luego te sigo yo.

(De otro tiro mata a la mujer, se pone el revolver en la sien,

lo aparta, mira las heridas de los muertos, se da media vuelta,

se vuelve a poner el revolver en la sien, lo aparta, se lo pone,

una y otra vez...

Hitler sale de la foto y entra en escena. Saludo)

Mi Führer. Es él. Me tiemblan las piernas.

(Esconde el revólver para que Hitler no lo vea. Hitler lo amenaza con el dedo índice)

Dónde está mi revolver. - Ya sé como hacerlo.

(Da la vuelta a la foto de Hitler. Hitler sale de escena)

Después del final está el comienzo.
Un hombre fuerte es más poderoso cuando está sólo.
(Sale)

LA MUJER Y EL CARNICERO

CON SU CAMISA PARDA APOYADO EN UNA RAMA VERDE
Pequeña carnicería de pueblo. El hombre se quita su delantal de carnicero y se pone el uniforme de las SA. La mujer recoge las prendas de las que él se despoja y le acerca el uniforme.

Mujer.— Desde que estás en la SA no tengo un minuto de tranquilidad. Por doscientos gramos las colas llegan hasta la calle, y nadie se marcha antes de tiempo.

Hombre.— Yo entré en las SA por los clientes. De no ser así no tendríamos nada que colgar en los ganchos. Y tú estarías durmiendo sola, tengo razón.

Más vale un pardo que un viejo nardo.

Mujer.— Yo no digo nada.

Hombre.— *(Se pinta una cruz gamada en la frente, la mujer sujeta el espejo)*

Un bombardero ha caído en las cercanías del pueblo, en el bosquecillo junto al río, un americano.

Mujer.— Vosotros tenéis que hacerle prisionero.

Hombre.— Que sé yo.

LAS SA MARCHAN

Bosque alemán. Las SA marchan. Cortina de sonidos típica del facismo alemán: discursos, vítores, ruido de peleas en salones, matanza de judíos, guerra (4).

Heinz ha crecido/Disparando hasta el final la ametralladora/Siegfried se parece a mi/Ayer llegó la carta/Lo operaron tres veces de la vesícula (5)/En el Este está mal la cosa/Me puedes soltar algo, la mayor está comprometida (6)/Disparando hasta el final la ametralladora/No lo puedo hacer/Ayer llegó la carta/Has dicho tú que en el Este está mal la cosa/Bebe de mi cerveza, entra, pelirojo (7)/Tal vez lo pueda hacer yo/Pero a mi mujer ni una sola palabra/Conoces este: un judío va a una casa de putas. La cabrona dice: no puede Ud. subir, Goebbels está arriba (8). Dice el judío/División alto/Parece un marrano/A romperse el culo/Sacarse el nabo/Ese está medio quemado/A lo mejor es un negro/Todos judíos.

(Pausa, sólo se escuchan los quejidos del piloto herido).

Jefe de Sección.— Esto te viene como anillo al dedo, Sabest, tú eres carnicero.

Carnicería. Mujer y carnicero. Clientes.

Clienta.— Mi marido dice que lo felicite señor Sabest, por su Orden al mérito. El señor Sabest, si estuviera en el frente, haría de los rusos albóndigas. Tres chuletas.

Cliente.— La patria necesita hombres, no es así, señora Sabest.

Mujer.— Mi marido está enfermo, si no ya no estaría aquí.
¿De cerdo?

Cliente.— *(Ríe)* Del norteamericano.

EL SUELO DEL CARNICERO

Interior de un animal/ser humano. (Bosque de víceras)

Lluvia de sangre. De un paracaídas cuelga un muñeco hiperdimensional, vestido con una bandera estrellada. Uniformados de las SA con máscaras de jabalí disparan sobre el muñeco, primero uno después del otro, luego todos a la vez. De los agujeros hechos por los proyectiles cae serrín. (Los disparos son mudos o con silenciador). Cuando el muñeco queda vacío es descolgado del paracaídas y hecho añicos. Baile de las máscaras de jabalí. A patadas revuelven los restos del muñeco con el serrín.

Cliente.— *(Ríe)* Del norteamericano.

LA MUJER

1

Mujer.— Fue en abril, por la noche, me despertaron los disparos. Y con la claridad del fuego veo mi cara vacía.

Percibo rápidamente, él se ha ido tras el muerto.

El norteamericano, porque el ruso viene.

Yo pienso, tal vez sea lo mejor, mañana

El ruso estará aquí, y más vale ser viuda que

Mujer de uno que vivirá bajo el yugo.

Luego me levanto: que hago yo sin marido

No puedo sola con la carnicería y quien sacrificará los animales

Descargar la carne es trabajo de hombres

Y además están los niños. Un hombre lo tiene más fácil

Desaparece en el agua cuando ya no sabe qué hacer

Y yo aquí de pie, con tres hijos colgando de mi cuello

Y puedo estar contenta de no llevar otro en la barriga
Quién me da a mi algo.

2

Lo seguí en camión por el camino del río
No te olvides de las llaves, cierra la puerta de la casa
Y cuando corría me pregunté: por qué corres
Regresa Detente Camina lentamente Pase lo que pase
Has matado tú al norteamericano
Voluntariamente o no, él lo hecho
Y si lo alcanzas qué habrás ganado
Y si llegas demasiado tarde qué habrás perdido.
Como si no me pertenecieran
Mis piernas siguen corriendo. Después
Lo escucho tropezar entre medio de los duros juncos
Caer en lo profundo, perseguido por la muerte.
Pienso todavía: mejor es que no sepa nadar
Así es más fácil morir. Luego le oigo gritar
Ahogándose.
En aquel entonces que podía haber hecho él sino disparar.
La carnicería siguió funcionando bien después de lo ocurrido, la mitad
De las SA invadía la tienda
La sangre llama a las moscas. Pero también es verdad:
El no hubiese necesitado dejarse cazar ahora
Después de una muerte rápida, y de la noche a la mañana
Enviudar, porque llegan los rusos
Si no hubiese matado al norteamericano
Pero él sólo cumplía órdenes y la guerra es la guerra.
Quién hubiese pensado que todo iba a ser diferente
Antes de que la hierba creciera sobre su tumba, victoria tras victoria.
Así sucedió todo y ahora tiene que morir.
Esto debe tener un final. Por qué me detengo
Sujeta firmemente con tus manos mis piernas
Para no salir corriendo y salvarlo.
El es mi marido. Que yo muera con él, porque yo
Viví con él no estaba en el contrato.
Yo fui para él una buena esposa
La tienda, la casa, los niños
Y siempre abrí la piernas
Cuando él lo quiso. Y qué parezco ahora.
Mis manos parecen lija, piel de rinoceronte tengo en mis rodillas.
Mis mejores años. A quién le debo yo algo.
El no sabe nadar. Yo voy a sacarlo.
Si me lleva con él, qué va a ser de los niños.
Y si le saco del agua, puede ser
Que le condene a morir descabezado. Por qué yo.
Seguramente ahora sea demasiado tarde. Todo es silencio.
Se escuchan ya los disparos. Son los rusos.
Mejor es que no sepa nada de nada. Debo llegar a casa antes de que

[aclare.

Los peces no se lo comerán. Hombre.
Si lo encuentran, yo no sé nada.
Tal vez no sea demasiado tarde. Lo voy a salvar.

3

LUCHA EN EL AGUA

4

Lo he matado. El o yo.
El agua hubiese sido su verdugo con mi ayuda o sin ella.
Y ahora soy yo la que le ha señalado el camino.
Si un hombre me quiere arrancar el cuello, tengo yo que
Quedarme quieta. Y los niños. La muerte es la muerte.

LA SABANA O LA CONCEPCION DE LA VIRGINIDAD

Berlín 1945. Un sótano. Dos mujeres sentadas sobre sus maletas (9).

Un hombre.— (Entra)

Allí están los rusos. Aquí las SS
La carnicería de la esquina se ha quemado.
Los buenos jamones.

(Ruido de batalla. Entra corriendo un soldado, se quita bruscamente el uniforme).

El soldado.— ¿Habéis visto algo?
(Silencio)

El hombre.— Esto me huele a traición.

El soldado.— Necesito ropa de civil.

El hombre.— (A la mujer joven)

Ve a ver si los rusos avanzan.

(La mujer sale gateando del sótano. Silencio. La mujer regresa)

Mujer joven.— Sí.

(El hombre le tira una chaqueta al soldado)

El hombre.— Una sábana.

Mujer vieja.— De las mías no.

Mujer joven.— ¿Tengo más que tú?

El soldado.— (A la mujer vieja)

Tu sábana no te calentará, mujer, cuando estés muerta.

Mujer vieja.— Y las SS, si la ven colgada
nos cuelgan

El hombre.— Eso es verdad. El que se salva se salva.
(Ruido de batalla)

El soldado.— Los que se acercan no son de las SS.

El hombre.— Camarada, tu que conoces el valor.

Demuestra lo que has aprendido. Mujer, la sábana.

(Las mujeres sacan sábanas. El hombre le alcanza una al soldado)

El soldado.— Yo hago lo que vosotros habéis querido.

El hombre.— Sí. Hazlo rápido.

(El soldado sale con la sábana y regresa con las manos vacías. Dos hombres de las SS entran en el sótano, arrastrando pedazos de la sábana destrozada)

SS 1.— ¿Qué ves tú, camarada?

SS 2.— Dos traidores.

SS 1.— (Apunta con la ametralladora a su camarada)

¿Dos?

SS 2.— (Levanta las manos)

Cuatro.

SS 1.— ¿Cuál es la pena por alta traición?

SS 2.— (Sonriendo saca una cuerda del bolsillo).

La horca.

El hombre.— Señores, nosotros no hemos hecho nada. Ha sido él.
(Señalando al soldado)

El soldado.— (Señalando al hombre)

Yo he hecho lo que ese ha querido.

El hombre.— Yo

No quería.

Mujer vieja.— Nosotras no queríamos.

(Ruido de batalla. Los hombres de las SS se abalanzan sobre el soldado y lo arrastran fuera del sótano. El soldado grita)

Mujer joven.— Oís como grita.

Mujer vieja.— Yo no.

El hombre.— Voy a por la chaqueta.

(El hombre sale del sótano y regresa enseguida)

El hombre.— El ruso llega. Que pasa. Son las SS.

Ellos le quitaron la chaqueta.

(Dos soldados y un comandante del Ejército Rojo entran en el sótano, los soldados llevan el cadáver del desertor, al que tienden sobre una sábana).

Comandante.— (Se quita el casco)

Hitler muerto ahora paz.

(Los soldados también se quitan los cascos)

Comandante.— ¿Hijo?

El hombre.— Hijo.

(La mujer vieja lo confirma con la cabeza)

Comandante.— Chljeb (10).

(Uno de los soldados le da un pan a la mujer vieja. El otro también saca un pan de su mochila, lo parte con la rodilla y le da la mitad al primero. El comandante y los soldados saludan militarmente y abandonan el sótano. Caminando sobre los muertos, comienza la lucha de los supervivientes por el pan).

1. "Reichtag": Parlamento alemán.

2. "Fünf Minuten vor zwölf": Estar a sólo cinco minutos de una gran catástrofe.

3. "Ich verstosse dich": Desheredar (verstossen), ofender en lo más profundo, empujar, cambiar a alguien de sitio, faltar el respeto.

4. "Saalschlacht": Peleas entre nazis, socialdemócratas y comunistas, en locales y sedes sociales.

"Kristallnacht": La noche en que comenzó la persecución de los judíos. Los nazis y sus adictos destrozaron miles de escaparates y pintaron esvásticas y consignas, en las tiendas cuyos propietarios eran judíos. Y comenzó la masacre.

5. "Dreimal operiert es ist die Galle": El autor quiere decir con esto que el paciente fue operado tres veces de su dolencia y ahora se dan cuenta que es la vesícula la causa del dolor.

6. "Was lockermachen": Soltar algo de dinero, hacer un préstamo.

7. "Rothaarig": Pelirrojo, eran hasta hace poco tiempo muy mal mirados por la gente, muchos de ellos llegaban hasta a teñirse el cabello.

8. "Rauf": Subir, montarse sobre algo, tiene un doble significado lo cual no existe en español, por eso el chiste no funciona.

9. "Zwei Frauen auf Koffern": Dos mujeres sentadas sobre sus maletas, se puede traducir también como: dos mujeres preparadas para viajar.

10. "Chljeb": Pan en ruso.

Nota.— He tratado de ser lo más fiel y exacto en la traducción con el autor de la obra. Heiner Müller ha revolucionado la dramaturgia alemana, desprendiéndola de toda obligación gramatical y ortográfica. Las preguntas y exclamaciones son tarea exclusiva de los directores, así mismo quedan abiertas las puertas de la imaginación a las mínimas indicaciones del autor.

CARNICERO Y MUJER

Por HEINER MÜLLER

Traducción de Irene Daucken

1

Yo, Anna B, mujer de un pobre hombre,
cuatro veces madre también, le he, cuando el tiempo fue llegado,
ultimado en el frío, y he borrado también,
friamente, por nuestras cinco vidas, la suya, una sola.
Cuando se tiene las manos limpias, también se las tiene vacías,
era su manera de calcular, ¡mejor hacer el mal
que estar mal pagado! Eso, hasta que los disparos cesaron.
Para entonces el cálculo estaba hecho: dos manos vacías,
las dos ensangrentadas, y no era el caso lavarlas.
Entonces como él no hallaba el camino del río,
fui yo quien lo mostré al hombre, y además
quien le quitó su abrigo. Cuando se está frío no se siente frío;
yo, Anna B, mujer de un pobre hombre,
viuda ahora, cuatro veces madre, una vez asesina.

2

Friedrich B., propietario de una carnicería y miembro de las S.A. en M., en el Mecklemburgo, fue excluido, gracias a unos dolores de estómago, del servicio militar durante los tres primeros años de la guerra; el cuarto, cuando corría el riesgo de tener que trocar el pardo que no le gustaba por el gris verdoso que le daba miedo, encontró la ocasión de hacerse tan útil en el frente interior que tuvo derecho a seguir siendo civil. Habiendo sido abatido un bombardero americano cerca de la ciudad, un grupo de las S.A. enviado al lugar del accidente, junto al avión quemado encontró al piloto gravemente herido. Las órdenes eran que todo miembro de la tripulación que fuera hallado vivo, herido o no, fuera ejecutado. El jefe de grupo pidió voluntarios. Decidido a cuidar de su comercio y de su familia, B. se ofreció y, despistado por el rostro más estupefacto que espantado del joven aviador, hizo tres disparos. Murió hacia el fin de la guerra de Hitler, ante la proximidad del Ejército Rojo, una noche, en el lago cercano a la ciudad. Habiéndose despertado a media noche de un sueño agitado, su mujer se apercibió de que la cama estaba vacía. Se levantó, se echó el abrigo sobre el camisón, fue a ver si los niños dormían, no olvidó coger la llave, cerró la casa y corrió, ella sabía donde encontrarlo, hacia el lago, una pequeña planicie de agua apacible y durmiente, suficientemente profunda para los suicidios. El hombre estaba ya en el agua. No sabía nadar. Se quitó el abrigo, el agua estaba glacial, y oyó como el hombre se hundió, después vuelve a salir a la superficie, luego se hundió de nuevo, luego vuelve a salir nuevamente a la superficie. Entonces nadó hasta él y le pasó un brazo alrededor del cuerpo; estaba agotado. Sólo se defendió débilmente. Pero cuando el agua le entró en la boca, se agarró a su mujer con las dos manos. Ella se liberó sacudiéndole y él se hundió de nuevo. El se engarfió a ella. Ella le dio una patada en la cara. Al volver a salir a la superficie, sangraba, intentó asirla de nuevo, la cogió por los cabellos y se agarró con avidez. Como no tenía otra elección, ella le apretó el cuello con las dos manos hasta que soltó la presa. Ella nadó hacia la orilla, se agazapó en la hierba, la cabeza contra sus rodillas frías y temblorosas. Se puso el abrigo, pensó en el más pequeño de sus hijos al que tenía que dar de mamar, se aseguró que la llave estaba en el bolsillo y entre el tronar de las baterías y el resplandor de las llamas, corrió a través de la ciudad desierta y rugiente.

LA CRUZ DE HIERRO

Por HEINER MÜLLER

Traducción de Pau Eguizabal

En abril de 1945 un comerciante de Stargard, en el Mecklemburgo, decidió matar a su mujer, a su hija de catorce años y a sí mismo. Había oído hablar a sus clientes del matrimonio y el suicidio de Hitler. Oficial de reserva durante la Primera Guerra Mundial, poseía todavía un revolver y diez cartuchos.

Cuando su mujer vino de la cocina con la cena, él estaba de pie cerca de la mesa y limpiaba el arma. Tenía la cruz de Hierro en la solapa del chaquetón, que sólo se ponía habitualmente los días de fiesta.

El Führer ha elegido darse muerte, respondió a su pregunta, y él le permanecería fiel. Ella, su esposa, ¿estaba dispuesta a seguirle hasta el final? En cuanto a su hija, no dudaba que preferiría una muerte honorable de la mano de su padre a una vida deshonrosa.

La llamó. Ella no le decepcionó.

Sin esperar la respuesta de su madre, les pidió a ambas que se pusieran los abrigos pues, para evitar el barullo, las llevaría a un lugar apropiado fuera de la ciudad. Obedecieron. Seguidamente cargó el revolver, hizo que su hija le ayudara a ponerse el abrigo, cerró el apartamento y echó la llave en el buzón del correo.

Llovía cuando salieron de la ciudad por calles apagadas, el hombre delante, sin volverse hacia las mujeres que le seguían a distancia. El oía sus pasos en el asfalto.

Después de abandonar la carretera y tomar el sendero del bosque de hayas, volvió la cabeza para mirar por encima del hombro y les hizo seña de apresurarse. Con el viento nocturno que se levantaba, más fuerte en la llanura sin árboles, sus pasos no hacían ningún ruido en el suelo mojado de lluvia.

Les gritó que pasaran adelante. Siguiéndolas, no sabía si tenía miedo de que ellas pudiesen huir o si deseaba huir él mismo. Transcurrió un poco de tiempo y ellas fueron lejos delante. Cuando no pudo verlas ya, comprendió claramente que tenía demasiado miedo para simplemente salvarse y deseó con todas sus fuerzas que ellas lo hicieran. Se detuvo y orinó. El revolver estaba en el bolsillo del pantalón, sentía el frío a través de la tela fina. Cuando apretó el paso para alcanzar a las mujeres, el arma le golpeaba en la pierna a cada paso. Aminoró. Pero cuando llevaba la mano a su bolsillo para sacar el revólver, vio a su mujer y a su hija. Estaban en medio del camino esperándole.

Hubiera querido hacerlo en el bosque, pero el peligro de que se oyeran los disparos no era tan grande aquí.

Cuando cogía el revólver y levantaba el seguro, la mujer se arrojó a su cuello sollozando. Era pesada y le costó trabajo librarse de ella. Se acercó a su hija que le miraba fijamente, le puso el revólver en la sien y apretó el gatillo con los ojos cerrados. Hubiera deseado que el tiro no saliera, pero lo oyó y vio a la muchacha tambalearse y caer.

La mujer temblaba y gritaba. Se vio forzado a sostenerla. No fue sino después del tercer disparo que murió.

Estaba solo.

No había nadie para ordenarle que colocara el cañón del revólver en su propia sien. Los muertos no lo veían, nadie lo veía.

Volvió a meter el revolver en el bolsillo y se inclinó sobre su hija. Luego se echó a correr.

Rehizo corriendo el camino hasta la carretera, después todavía un trecho, no en dirección a la ciudad sino hacia el oeste. Luego se sentó a un lado con la espalda apoyada en un árbol, y reflexionó sobre su situación respirando con dificultad. Encontró que aún tenía esperanzas.

Sólo tenía que seguir corriendo, siempre en dirección al oeste, y evitar las poblaciones próximas. Después, en alguna parte, una ciudad bastante grande sería lo mejor, podría camuflarse bajo nombre falso: un refugiado desconocido cualquiera y trabajador.

Tiró el revolver a la cuneta y se puso de pie.

Caminado, le vino a la memoria que había olvidado tirar la Cruz de Hierro. La tiró.

INVITACIONES AL IV CONGRESO DE LA ADE

Por vez primera en los Congresos de la ADE, diferentes colegas europeos van a ser invitados a participar en el mismo. Deseamos que su número, aunque corto, sea representativo y suponga una aportación significativa a nuestros debates.

Según esto nos hemos dirigido a la Asociación finesa de directores de escena y a la húngara, con las que mantenemos relaciones de colaboración continuada, para que envíen uno de sus asociados. Lo mismo hemos hecho con la Asociación suiza, con la que estamos próximos a firmar un "Convenio de cooperación". De forma pormenorizada hemos extendido nuestra invitación al director portugués Luis Varela, que ya en ocasiones anteriores ha participado en actividades de la ADE, y a Jean Marie Villegier, director del Teatro Nacional de Estrasburgo.

Esperamos poder contar con algún colega más en nuestro Congreso, cuya participación recavaremos oportunamente.

COOPERACION CON EL CELCIT-ARGENTINA

Las dificultades de todo orden que afectan a Argentina, impidieron que el intercambio previsto entre nuestra Asociación y el Celcit de aquel país, se llevara a cabo. Carlos Ianni, director de dicha institución, se dirigió a la ADE comunicando los problemas acaecidos. En consecuencia, en 1991 serán dos los delegados que viajen a Buenos Aires según la propuesta que se nos ha comunicado.

INTERCAMBIO CON LA REVISTA "ADAGIO"

A fines de 1990 apareció en Portugal la revista "Adagio", editada por el Centro Dramático de Evora y dirigida por Joao de Almeida Santos. Se trata de una publicación dedicada a la crítica y análisis de la cultura y en particular al teatro y la música. Es por tanto una publicación periódica de extraordinario interés tanto por los temas que aborda como por su nómina de colaboradores, entre los que se encuentran importantes personalidades portuguesas y europeas.

La "Revista ADE" ha establecido un acuerdo de intercambio que garantiza el envío de un determinado número de ejemplares entre ambas redacciones. La ADE ha comenzado ya a distribuir entre sus asociados las revistas recibidas correspondientes al número 1 de la citada publicación.

FESTIVAL DE JOVENES DIRECTORES DE DIJON

En la ciudad francesa de Dijon, se celebra anualmente un Festival dedicado a jóvenes directores. En el mismo se incluyen espectáculos montados por colegas que hayan iniciado su actividad teatral en los años 80 o que tengan menos de treinta y cinco años. Asimismo se llevan a cabo invitaciones individuales para que los jóvenes directores participen en seminarios, debates, etcétera.

François le Pillouer, director del citado Festival, se ha dirigido a la ADE para que le facilitemos el elenco de nuestros jóvenes directores asociados o adheridos, para realizar a partir de la misma las invitaciones que considere oportunas. La ADE ha remitido ya los nombres incluyendo las compañías que dirigen, caso de que se dé esta circunstancia.

Londres teatral, triunfo del actor

por JUANJO GRANDA

Todas las profesiones, religiones, tienen un punto de incidencia donde el culto y el reconocimiento son posibles de modo más singular e intenso. En Europa y para los devotos del escenario, la meca está en Londres. No es que París no tenga oferta suficiente en escenarios y espectáculos, pero la diversidad, cantidad y organización que ofrece Londres es notoria y diferenciada. Desde las selectas representaciones de la Royal Opera House a las actuaciones en compañía de humo

y sudor del cabaret de Madame Jo Jo, existe una cartelera tan variada como imposible de abarcar.

Espectáculos como "El Fantasma de la Opera" en el que después de cuatro años sigue siendo imposible encontrar entradas a precio oficial (ya se sabe que en Londres, como en cualquier otro sitio, con dinero se consigue casi todo), sigue haciendo las delicias de un público mayoritario dispuesto a soñar con una historia y un espectáculo tan tradicional como bien hecho; con una partitura tan fácil y agradable como la mayoría de los musica-

*"Las tres hermanas"
de Antón Chejov, con
Vanessa, Lynn y
Jemma Redgrave;
dirección: Robert
Sturua. Queen's
Theatre, Londres 1990.*



les angloamericanos de los últimos veinte años. Es el caso de "Miss Saigon", que empezando su segundo año llena, pero con dificultades; creo que con la guerra del Golfo ha crecido la demanda. Se entiende perfectamente porque además de los motivos ideológicos hay que tener en cuenta que la música es como la de "El Fantasma...", quizá un poco más monótona si cabe, pero con un argumento moderno: amor imposible en el marco de la guerra, sordidez y violencia sustituyen a la delicadeza de "Madame Butterfly". El auténtico espectáculo es el movimiento de escena y el de una compañía numerosa y excelentemente preparada; todo ello justifica la ocupación de este musical en el delicioso marco del histórico Drury Lane.

Otro musical de distinta factura es el que nos ofrece el Victoria Palace: se trata de la vida de Buddy Holly. En esta ocasión el genuino sabor americano del rock'n roll en sus principios, en la década de los cincuenta, están narrados en una biografía escenificada con el ritmo y la intensidad necesarios como para no dejar paso al relajado por espacio de dos horas y cuarenta minutos; asombrosa calidad y resistencia de los actores. "Buddy" es un gran espectáculo de rock.

Y para contrastar con el género anterior, tomamos localidades en el Coliseum para presenciar uno de los estrenos de la temporada de la English National Opera, "Pelléas and Mélisande" de Claude Debussy. Sí, así, como estáis leyendo, en inglés. Por extraño que parezca es habitual entre este pueblo; traducen a su idioma todo lo que sube a sus escenarios, y en el caso de las partituras de ópera el daño es patente. Desde los primeros compases la audición se presentó imposible habituados a escucharla en su original; salvando este grave inconveniente, de atentado al buen gusto, la calidad de la orquesta y los cantantes quedó fuera de dudas. Un Golaud (Willard White) excelente en musicalidad y comprensión del personaje, Pelléas (Thomas Randle) y Mélisande (Cathryn Pope) demuestran su gran preparación a pesar de la poca ayuda que la puesta en escena les ofrecía: una geografía confusa de puro moderna, en realidad mezcla de todo, donde los pobres cantantes pugnaban con los elementos de esa geografía de estercolero aséptico para intentar comunicarnos un poco de la ilusión de ese mundo idealizado del amor imposible y misterioso, delicado, fuera de la realidad; el vestuario no ayudaba más

que la geografía, ya que junto a rasgos postrománticos juegan líneas geométricas y aderezos futuristas combinados con túnicas del más acendrado clasicismo; y para Mélisande un pelo de tres metros de largo, sin exagerar, que obligaba a la sufrida cantante a permanecer esclava y mártir de su pelo parra. Una cosa es la imagen poética y otra el desacierto en el exceso.

Dos días después quise quitarme el mal sabor de ojos del "Pelléas..." y repetí en el Coliseum. Esta vez con un "Cosí fan tutte" que se cantaba en inglés para mi desencanto y confirmación de lo dicho, y cuyo montaje de John Cox contaba con diez años y se notaba, no obstante de ser ajustado y contar con gran acierto en el estilo de comedia limpia y de clara narración, apoyándose en el más puro estilo bedermayer. El reparto vocal ajustado en caracteres y de un dominio escénico asombroso. No conseguí que la frustración del "Pelléas..." se diluyera, pero este Mozart siempre alegra los corazones... ¡aunque sea en inglés!

No tuve mucha suerte con la programación en los teatros que ofrecían producciones no musicales. La Royal Shakespeare Company ha trasladado su sede a Stratford (teatro Swan) hasta que se resuelva el problema con su estancia en el Barbican. Según anuncian en las guías se ven obligados a cerrar por un período mínimo de cuatro meses por no contar con ayuda suficiente por parte del gobierno; no estamos solos en la desgracia de nuestra relación con políticos y gobernantes. Esta situación hizo posible que no pudiera ver "Trabajos de amor perdidos", "Mucho ruido por nada" o "Rey Lear" de Shakespeare y "Los últimos días de Don Juan" de Tirso de Molina (entiéndase que se trata de la versión de "El burlador de Sevilla"). Puse interés en ver el Tirso pero las dificultades del idioma así como las no muy claras comunicaciones con Stratford lo hicieron imposible; debe pasar como si un inglés con poco dominio del español, quisiera trasladarse a Almagro para ver una representación y regresar por la noche; difícil, ¿verdad?

El National Theatre ofrecía un Miller, "Después de la caída" y las previews de "El viento en los sauces" de K. Grahame. Pudo más la pereza con el idioma y la apretada agenda de musicales por ver; lo mismo ocurrió con un "Hamlet" con música de Paddy Cunneen en el Lyric Hammersmith y una adaptación del Don Juan, de Zorrilla, "The Real Don Juan", que en Ri-

verside Studios ofrecía la Oxford Stafe Co...

Bueno, pero sí pude asistir a una preview de "Las Tres Hermanas", de Chejov, por las Redgrave. Vanesa (Olga), Lynn (Mascha) y Jemma (Irina).

El montaje de Robert Sturua no traiciona ni un ápice a la más ortodoxa puesta en escena del teatro realista nórdico, es decir gran sauna confortable y con posibilidad de dar exterior e interior. Desde luego en los interiores no había misterio ni poesía y en los exteriores no podíamos hacer desaparecer los obligados troncos y el inveterado cielo con arrugas. El escenario del Queen's Theatre se quedaba pequeño. La luz no contribuía demasiado a paliar los defectos de un espacio que no permitía los movimientos y necesidades expresivas de esos actores. Vanesa necesita un circo, es tan impulsiva; tiró la mesa de la derecha y derramó el líquido de una botella (el malvado realismo); Adrian Rawlins (Soliony) se llevó la silla y parte del decorado de ese mismo término; indudablemente faltaba espacio o el movimiento estaba mal concebido.

Todos los actores sin excepción nos ofrecieron un recital de buen hacer, desde la más joven, Jemma Redgrave, hasta el más que veterano Graham Crowden (Chebutikin); me reafirmaron en la opinión de que los actores ingleses cuentan con una preparación y unas cualidades insuperables. Es tal la potencia expresiva que pudieron con Chejov; saltó hecha pedazos la imagen de los personajes y situaciones donde todo pasa por dentro. En esta representación de "Las Tres Hermanas" todo pasaba hacia fuera, las motivaciones, apenas estaban entrevistas cuando ya eran forma corporal y verbalización plena de la emoción más intensa; estos actores están preparados para Shakespeare, para el gran teatro de la forma; Chejov es un traje al que estallan las costuras cada vez que respiran esos monstruos.

No dio para más el viaje. Queda la constatación de que este otoño teatral londinense me ha procurado la satisfacción de comprobar que los escenarios están defendidos en todos sus géneros, desde el frívolo hasta el trágico, por unos excelentes profesionales; los cantantes de ópera, los actores cantantes de la escena musical, los bailarines cantantes actores del cabaret, los actores en general, saben muy bien su oficio, no pierden el tiempo en vaguedades ni se aprovechan de una supuesta fama para vegetar y engordar su patrimonio.



Boceto de Gianni Versace para "Capriccio" de Richard Strauss; Covent Garden, Londres 1990.



"Trabajos de amor perdidos" de W. Shakespeare, dirección: Terry Hands. Royal Shakespeare Company. 1990/91.



"Noche de Espifanía" de W. Shakespeare; dirección: Bill Alexander. RSC, 1990/91.

El Corte Inglés

Colabora en las actividades de la Asociación de Directores de Escena

La aprobación de la Ley de Ordenación General del Sistema Educativo va a traer consigo un replanteamiento de las enseñanzas artísticas y, dentro de ellas, de las teatrales. La importancia de estos cambios cualitativos en la Educación del Arte Dramático nos ha parecido un buen tema de reflexión, que recogemos en los siguientes artículos de Joan Castells y Fernando Doménech, con puntos de vista distintos y complementarios y en las "propuestas para una escuela" de Antoine Vitez.

La LOGSE y el arte dramático

por JOAN CASTELLS

La LOGSE, en la sección segunda del apartado que regula las Enseñanzas de Régimen Especial, incluye tres artículos (43, 44 y 45) que fijan un marco legal para los estudios de arte dramático y que suponen la homologación de tales estudios en todo el territorio del Estado español. Si no tomamos en consideración la alusión imprecisa a un "área de dramatización" a que hacía referencia la Ley General de Educación de Villar Palasí y que no llegó a tener ningún tipo de operatividad, es la primera vez que un texto legal, con rango de ley orgánica, legisla respecto a las enseñanzas del arte dramático. Dentro del marco general que tiene la ley, establece una carrera de un solo grado de carácter superior —correspondiente a una duración de cuatro años— que conduce a la obtención de un "título superior de arte dramático, equivalente a todos los efectos al título de licenciado universitario". La ley abre también una vía para que se puedan estructurar estudios de doctorado a través de convenios con las universidades. Estamos, indiscutiblemente, ante un hecho histórico que comporta notables consecuencias y que nos obliga a formular algunas reflexiones.

Hecho social

La ley reconoce un hecho que la sociedad ha materializado a lo largo de los últimos años en sus escuelas superiores de arte dramático. Tal y como en la actualidad están estructurados los planes de estudio de arte dramático, existe una total adecuación entre éstos y el modelo universitario. Pero, con buena lógica, eso no quiere decir que los estudios de arte dramático puedan soportar la normativa que impone la Ley de Reforma Universitaria. Es evidente que factores como el sistema de selectividad, la masificación del alumnado o la proporción de trabajo de prácticas que rigen la enseñanza dentro de la Universidad no son los más idóneos para las enseñanzas artísticas y que el estudio y el aprendizaje de un campo de saber como el arte dramático requieren

una especialidad que difícilmente se podría atender dentro de la estructura universitaria. Desde ese punto de vista, es un acierto que la LOGSE establezca un marco legal para sus enseñanzas de régimen especial con una equivalencia de titulación de salida a la universitaria. Y es especialmente positivo, porque dicha decisión no proviene de una negativa a asumir ese tipo de estudios por parte de la Universidad, sino todo lo contrario. Hay que reconocer que hechos pioneros en todo el Estado español —como el que ha protagonizado la Universitat Autònoma de Barcelona, que ha creado un título propio de diplomado en arte dramático para los graduados del Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona— han sido definitivos para que la ley se exprese como lo hace.

La necesidad de disponer de una ley que reconozca y regule las escuelas superiores de arte dramático proviene del hecho de que tales escuelas son depositarias de un campo de saber que les es propio, y que, en nuestro país, no ha estado atendido por la Universidad. En el Estado español sólo existen dos cátedras de teatro: la que ostenta César Oliva en la Universidad de Murcia y la de Ricard Salvat en la Universidad Central de Barcelona, y ambas tienen un carácter teórico.

El teatro, a lo largo del siglo XX, ha constituido un campo de saber perfectamente estructurado desde la teoría, la técnica y la práctica, que tiene un alcance universal incuestionable. La teorización sobre una metodología de la representación, el desarrollo de la dramaturgia como ciencia de estudio que implica toda la complejidad del hecho teatral, la formulación y la interrelación de técnicas de formación del actor en todos sus aspectos, la reflexión sobre la puesta en escena desde la teoría del arte y de la comunicación son parcelas totalmente estructuradas como materias de estudio.

Metodologías

Desde el Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona se ha realizado un análisis comparativo de los planes de estudio de las diferentes especialidades —interpretación, dirección y escenografía— en más de un centenar de escuelas de arte dramático de Europa y América y se ha detectado un altísimo nivel de coincidencia en contenidos y metodologías.

Así pues, la LOGSE legisla sobre una materia de estudio que ha demostrado ser una realidad imparable en el marco del desarrollo de la vida cultural de los países civilizados. Desde ese preciso momento, las instituciones que tienen competencia sobre la enseñanza son responsables de velar para que esos estudios superiores, que desde un punto de vista legal acaban de nacer, se puedan aplicar y para que tengan el nivel teórico, técnico y práctico necesarios para hacer competitivos a nuestros licenciados en el mercado de trabajo europeo. En el acto inaugural del curso académico 1990-1991 del Institut del Teatre, el diputado Jordi Laboria manifestó de forma clara y cierta una vieja aspiración del Institut del Teatre de Barcelona: que pase a ser, de forma definitiva, el Institut del Teatre de Catalunya, con lo que eso implica de responsabilidad por parte de la Generalitat. La LOGSE convierte tal voluntad en una necesidad imperiosa desde ese preciso momento.

Ante tales perspectivas, el Institut del Teatre tiene, también, la responsabilidad de poner en marcha una reforma interna que coloque en un primer plano el trabajo de investigación entre su profesorado, que vincule su labor con los sectores más dinámicos del mercado de trabajo del actor, del director y del escenógrafo y que establezca vínculos de colaboración estable con los grandes maestros de esa área del saber. Sólo así una institución que histó-

ricamente ha ido por delante en el Estado español, llegará a ocupar el lugar que le es propio en el panorama europeo.

Reconocimiento

Del mismo modo que la presencia de las ciencias químicas dentro de la Universidad no ha negado el desarrollo de las doctrinas alquimistas, la licenciatura en el arte dramático no presupone que sea ni la única ni la mejor manera de acceder a la práctica teatral. Tal hecho ha de ser considerado a la inversa. El reconocimiento de una titulación de grado superior para los estudiantes de arte dramático no es otra cosa que un reconocimiento de justicia social. Quien cursa una carrera de contenidos y dedicación equivalente a estudios superiores debe tener los derechos que la sociedad atribuye a tal tipo de estudios, aunque estemos hablando de un artista.

Y eso debe ser aquí porque el mercado de trabajo de un licenciado en arte dramático no pasa únicamente por los escenarios. De lo contrario cabría preguntarnos: ¿por qué un licenciado en geografía puede acceder a una plaza de técnico superior de cultura de cualquier Ayuntamiento y una persona que ha hecho los estudios de arte dramático no?, o ¿por qué un licenciado en antropología, pongamos por caso, o un maestro podrán impartir la asignatura de teatro en las enseñanzas obligatorias y una persona que ha hecho los estudios de arte dramático no?

Pese a todo, en el desarrollo de la LOGSE se pueden cometer muchos errores y uno de los más graves puede ocasionarse por el hecho de aceptar que cualquier maestro con un cursillo de reciclaje quede capacitado para hacerse cargo de ese campo del saber en la educación secundaria o en el bachillerato artístico. Si eso llega a producirse, el paso que ha dado la LOGSE quedaría muy corto.

"EL PAIS",
martes 6 de noviembre
de 1990

¿Dónde iremos a buscallo?

(Reflexiones acerca del hipotético Bachillerato Artístico)

por FERNANDO DOMENECH

Durante mucho tiempo ha habido quien ha pensado (quizás todavía lo piensa) que el teatro es una actividad tan personal, tan artística que no puede estudiarse. El teatro se mama con la leche materna (de ahí la importancia de tener unos padres en la profesión) o, en todo caso, se absorbe por los poros cuando se lleva mucho tiempo respirando el aire cerrado de unas tablas sobre las que representan los genios maduritos o decididamente seniles (y por eso es tan conveniente para los jóvenes llevar el botijo durante un par de lustros antes de estrenarse con una frase).

Parece ser que estas sensatas opiniones, basadas en un venerable y algo rancio espíritu artesanal, no eran compartidas por algunos "intelectuales" agrupados alrededor de escuelas oficiales o particulares, y que tenían la vana pretensión de en-

señar a cuatro incautos el arte de representar.

Y, al parecer, el Ministerio de Educación, con la LOGSE, ha decidido dar la razón a estos insensatos e incorporar la enseñanza del teatro al sistema educativo, convirtiendo las actuales escuelas en centros de categoría universitaria y ofreciendo (quizás) la posibilidad de que ocupe un lugar en la enseñanza Secundaria. Lo cual viene a ser el reconocimiento de las ciencias teatrales y del arte dramático como una rama del saber con contenidos propios y específicos, digna de ser estudiada con rigor y profundidad. Exactamente lo que ya ocurría con Bellas Artes, disciplina artística donde las haya, y que nadie tenía rubor en estudiar.

Realmente, para las personas que confiaban en la enseñanza del teatro, la LOGSE ha venido a ser un bonito regalo de Reyes. Pero todo el mundo sabe lo que ocurre con es-

tos regalos: cuanto más bonitos y complicados son, menos duran. A partir del día 6 se les acaban las pilas japonesas, o se les pierden cinco piezas, o el niño del 3.º los pisa y hay que mandarlo a arreglar a Alemania, y en esto ya no vuelve, o vuelve en junio, cuando ya no nos gusta nada.

Tal como está, la LOGSE ofrece unas magníficas posibilidades como juego de construcción, pero el mo-

delo aún está por armar. Sin duda, los responsables de las escuelas de Arte Dramático se han puesto a juntar las piezas que han de formar



"Otaler" de J. Sanchís Sinisterra; dirección: Carlos Rodríguez. Taller de dirección de la RESAD, 1990 (foto: Almudena Fernández).



la bellísima cabeza del rompecabezas. Pero nadie parece haberse dado cuenta de que le faltan los pies. Probablemente se habrán perdido en algún departamento ministerial, porque si no, ¿quién ha escamoteado la rama de Arte Dramático del Bachillerato Artístico?

El Proyecto de Reforma de las Enseñanzas Medias, en efecto, tenía previsto un Bachillerato Artístico con tres ramas: Música, Artes Plásticas y Arte Dramático. Sin embargo, ya el Libro Blanco para la Reforma del Sistema Educativo, publicado por el Ministerio en 1989, habla sólo de Bachillerato Artístico-Musical (p. 177) y del Bachillerato Artístico-Plástico (p. 186). Cualquier referencia al Bachillerato Artístico-Dramático ha desaparecido. Y, en consecuencia, tampoco aparece en la redacción definitiva de la LOGSE, que se basa en aquel.

La desaparición es chocante, porque supone que una persona que

quiere estudiar Bellas Artes puede (y debe) tener una cierta preparación artística, un futuro químico debe haber estudiado, antes de entrar en la Universidad, dos o tres años de Química, pero para estudiar Arte Dramático en una Escuela Superior no hace falta saber nada. O, lo que es lo mismo, hace falta saber Historia de España, logaritmos o semicorcheas, pero no teatro.

Recordemos cómo funcionará el sistema educativo: todos los españoles estudiarán hasta los 16 años, seis cursos de Primaria (6-12) y cuatro de Secundaria Obligatoria (12-16). En esta segunda etapa habrá cierta diferenciación del currículo de acuerdo con el Proyecto Educativo de cada centro, pero la base de la educación será la misma. (En esa pequeña diferencia puede haber una asignatura optativa de Teatro sin mayores consecuencias).

Acabada esta fase, los estudiantes que deseen seguir estudios universitarios podrán elegir entre cuatro

tipos de Bachillerato: Bachillerato de Tecnología, Bachillerato de Humanidades y Ciencias Sociales, Bachillerato de Ciencias de la Naturaleza y de la Salud y Bachillerato Artístico. Tras dos cursos (16-18) los bachilleres podrán acceder a la Universidad si logran superar la oportuna prueba de Selectividad. Aunque la Ley no concreta más, parece fuera de toda duda que la elección del Bachillerato (como hoy en día la elección de un determinado tipo de COU) condicionará la carrera que el alumno pueda elegir. De este seguimiento educativo es de donde ha desaparecido la enseñanza del teatro (a no ser que se mantenga como una típica "maría").

En estas circunstancias, ¿quiénes ingresarán en las Escuelas superiores de Arte Dramático? ¿Los bachilleres en Tecnología o los de Música? ¿Todos los bachilleres? ¿Ninguno? ¿Qué tipo de Selectividad tendrán que hacer? O, en caso de que haya una Selectividad propia para estos centros, ¿en qué academia tendrán que estudiar para prepararse el ingreso los futuros alumnos?

A algunas de estas preguntas responde la LOGSE con la conocida ambigüedad de las leyes orgánicas: será preciso "estar en posesión del título de Bachiller" y superar una prueba específica (art. 44.1). Pero también "será posible acceder al grado superior... sin cumplir los requisitos académicos establecidos" (art. 44.2). Es decir, el Bachillerato no sirve para nada: sólo valdrá la "prueba específica".

Adiós, pues, al Bachillerato de Arte Dramático si este despropósito no se remedia: pero debe remediarse. La instauración del Bachillerato Artístico-Dramático es una necesidad ineludible para que las futuras Escuelas tengan un nivel semejante a las Facultades o Escuelas Universitarias, a las que llegan los alumnos con una formación de varios años. Y es más, ese Bachillerato formará espectadores, conocedores y gustadores del teatro, aunque no todos sus bachilleres sean profesionales de la escena. Y, finalmente, puede ser una salida profesional para los futuros licenciados, como bien veía Joan Castells (véase artículo publicado más arriba), aún cuando él diese este Bachillerato por seguro y viese sólo el peligro en el sufrido maestro reciclado. (Y, efectivamente, ésa puede ser una magnífica salida, siempre que no se olvide que la verdadera salida de los licenciados de Arte Dramático es la escena, y que el título de las nuevas Escuelas será sólo un bonito adorno en el salón si se sigue aceptando que cualquier especialista en política exterior sea crítico teatral, o que sea mejor recomendación, para conseguir un papel, ser la cuñada del regidor que diez años de estudios).

Es necesario y justo defender que las perspectivas que abre la LOGSE no se cierran en ningún punto. Es necesario que no se nos pierda ninguna pieza de ese bonito, complicado y apasionante rompecabezas que le han regalado al mundo teatral español.

Doce propuestas para una escuela

Por ANTOINE VITEZ

1. La idea es ya antigua: cada teatro albergaría en su seno una escuela; las escuelas se distinguirían unas de otras como los propios teatros: perfiles propios, filosofías diferentes, incluso antagonistas. De esta manera, la diversidad de experiencias garantizaría la perpetua renovación y la libertad del Arte. El Teatro Nacional de Chaillot es, por su misión y vocación, un Gran Teatro de práctica. Necesita una escuela.

2. La Escuela no es otro curso más de arte dramático en París ni un conservatorio que haga la competencia al existente. Su misma existencia está unida a la del Teatro; su trabajo es la continuación o el laboratorio, la crítica o el prólogo de la obra realizada por el Teatro.

3. La Escuela reúne a gente animada por el deseo de realizar en común ejercicios prácticos de teatro dirigidos por maestros sobre temas diferentes, que cambian cada año.

4. La enseñanza no tiene comienzo ni fin. Ninguna materia puede estar por encima de otra. La pedagogía no se hace más que por comparación.

5. La Escuela no está reservada a los profesionales ni a los principiantes; no está dividida en grados de talento, de experiencia o de edad. En ella no se prejuzga el destino de la gente; al menos se habrán encontrado allí.

6. La Escuela es inútil. No promete ninguna salida; no es un criadero de talentos. Su objeto son los ejercicios.

7. La Escuela tiene una disciplina extrema. No se admiten el retraso ni la irregularidad. Los ejercicios son un fágil freno contra

TEATRO COMPANIA NACIONAL CLASICO

Director: Rafael Pérez Sierra

EL CABALLERO DE OLMEDO de Lope de Vega

Versión: Francisco Rico
Música: Gregorio Paniagua
Iluminación: Josep Solbes
Figurines: Miguel Narros
Escenografía: Andrea D'Odorico
Dirección Escénica: Miguel Narros

INTERPRETES (por orden de diálogo)

Carmelo Gómez
Enrique Menéndez
Encarna Paso
Laura Conejero
Paz Marquina
Ana Goya
Fernando Conde
Marcial Álvarez
Antonio Canal
Jaime Blanch
Juan Calot
José Carlos Castro
José Luis Martínez
Javier Cámara
José Mayenco
Javier Sanz

"Que de noche le mataron..."

DEL 30 DE MAYO
AL 16 DE JUNIO

Teatro
de la
Comedia

FUNCION UNICA
8 TARDE

MINISTERIO DE CULTURA

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música



“Las bodas de Fígaro” de Beaumarchais; dirección: Antoine Vitez. Comedie Française, 1989 (foto: C. Bricage).

las tentaciones comerciales y el tumulto de la vida profesional; deben ser mantenidos como un bien sin precio.

8. La Escuela de teatro es la Escuela del actor. En el centro, en medio del círculo de la atención está el actor. Todo es para él, todo viene de él. Cada vez sale uno del círculo: actor o espectador, ciego o vidente. El profesor está ahí para aclarar en público la forma de interpretar, para pedir que se vuelva a hacer, que se critique o se varíe.

El arte del actor consiste en rehacer, y no sólo en hacer. El profesor y su ayuda están ahí para que la invención original vuelva a empezar, se convierta en objeto y acción.

No hay actor sin espacio y sin conciencia del espacio de la representación. De esta manera, la Escuela del actor es una Escuela del escenario y sus formas: formas del espacio, relación del actor con el público, historia del espacio.

El actor no es un instrumento. Su cuerpo y su voz no son instrumentos al servicio de un alma oculta (la del director, o la suya propia), sino su ser mismo.

9. La Escuela es difícil. No se empieza por lo más simple. Los grandes papeles, los grandes poemas dramáticos sumergen a quienes los afrontan en la inocencia que permite alcanzar sólo lo esencial. Lo que no saben representar al menos lo recitarán, experimentando de esta forma en sí mismos la relación existente entre el drama y la epopeya, el teatro dramático y el teatro épico, el encarnar y el mostrar, el personaje y el papel.

10. Las lecciones teóricas e históricas de la Escuela siguen un orden que se justifica por ser un proyecto de conjunto, no sujeto a clases prácticas y nunca reproducido de un año a otro.

11. La Escuela explora el repertorio. Aprender a construir un carácter ficticio se convierte en la gran tarea. La política artística está cambiando el juicio que se tenía de este oficio como algo infame. Los actores descubren que tiene derecho a equipararse con los novelistas, los poetas, los pintores, y que se espera de ellos la milésima versión de Arkadina o de Hamlet, de Celimène o de Sganerelle, de Tito Andrónico o de Madre Coraje. Estos caracteres imaginarios encierran la historia y la memoria; hay que reformarlos continuamente y reconquistarlos. Nuestra supervivencia depende de ello.

12. Desde hace un siglo, no existe ninguna reflexión sobre el teatro ni ninguna enseñanza teatral que no oscile entre estos dos elementos que constituyen nuestro arte y fundamentan su historia: el texto y el espectáculo. O bien se considera al teatro como un hecho literario y la clasificación de las obras en tragedias, comedias, dramas o farsas determina el estilo de interpretación, autoriza o prohíbe la mezcla formal, y predispone la elección; o bien no se mira más que la interpretación, en cuyo caso la escenografía, la luz, la música, el cuerpo y la voz de los actores constituyen la esencia y el origen de todo. Las escuelas antiguas se inclinan más por el primero, mientras que las modernas lo hacen por lo segundo. Excepto Jacques Copeau, han sido raros los maestros que han dado el mismo valor a las obras escritas y al teatro como tal. La Escuela sigue este camino.

TEATRO

COMPANÍA NACIONAL

CLASICO

Director: Rafael Pérez Sierra

LA DAMA DUENDE

de Calderón de la Barca

Adaptación del Texto: Luis Antonio de Villena
Iluminación: Juan Gómez Cornejo
Escenografía y Vestuario: Pedro Moreno
Dirección Escénica: José Luis Alonso

INTERPRETES
(por orden de diálogo)

Jaime Blanch
Fernando Conde
M.^a José Goyanes
Juan Calot
Enrique Menéndez
Antonio Canal
Mercedes Lezcano
Encarna Paso
Ana Goya
Asun Arretxe
Paz Marquina
Raquel Pérez Puerto

“Una dama y un galán;
una casa y un misterio”

DEL 25 DE ABRIL
AL 26 DE MAYO

Teatro
de la
Comedia

FUNCION UNICA
8 TARDE

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

La articulación y la huella (II)

por JORGE EINES

SI pudiéramos precisar cómo se articula cada individuo con los contenidos esenciales de la psicotécnica tendríamos resuelta la mayor parte del problema.

Aquello que es y trae consigo como bagaje de experiencias una persona es lo que determina la diferente y singular articulación con la psicotécnica.

Esto ha sido comprendido e hiperbolizado por la lectura psicoanalítica que se ha hecho del trabajo con el actor. Tanto como para haber desnaturalizado aquello que de interés tiene el pensamiento de Sigmund Freud en lo que mejor lo relaciona con Stanislavsky.

No es desde el psicoanálisis como postura terapéutica y que en última instancia y más allá de lo que se pueda valorar y criticar en él es sólo válido en el marco de la cura de un paciente, como Freud y Stanislavsky encuentran un nexo.

Es en lo que expone Freud alrededor del concepto de huella mnémica (memory trace) y como este concepto amplía y profundiza lo que Stanislavsky tomó de Ribot, denominada memoria sensorial o emotiva.

Así se produce un encuentro que ilumina zonas oscuras de algunos contenidos básicos stanislavskianos.

Porque si no hay regreso a lo vivido no hay posibilidad de alimentar el material vivencial del personaje y lo que abastece Ribot en este terreno es más del orden de la psicología experimental de la cual fue abanderado que del reconocimiento de cómo funcionan las instancias psíquicas y de las barreras existentes entre consciente e inconsciente.

Lo que parece dar a entender Ribot es que habría una capacidad de almacenamiento tan amplia como para catalogar y tener preparadas las experiencias para ser utilizadas en un determinado momento.

Si bien pudiera haber una selección de acuerdo a la intensidad emocional de la experiencia, debería ser factible estar prepara-

do para guardar en el cajón adecuado lo que atesoramos para una futura oportunidad.

El actor sería quien estaría capacitado para traer de la memoria y su correspondiente cajón aquello que requiere para la escena.

Desde la voluntad y el entrenamiento se podría operar sobre todo el material archivado, incluso aquello que en el inconsciente está sometido a la censura que le impone la conciencia.

No es equivocado suponer que la captación de material sensorio-emocional es lo propio del individuo y lo sustancial del actor, lo que es más difícil de aceptar es la recuperación de ese material si se prescinde de la comprensión de la estructura psíquica.

La huella mnémica para Freud designa la forma en que se inscriben los acontecimientos en la memoria y cito a Freud "cuando los recuerdos vuelven a ser conscientes no comportan cualidad sensorial o muy poca en comparación con las percepciones".

Se ha intentado profundizar en un criterio como el de memoria emotiva precisamente por su capacidad supuesta de cualidad sensorial.

El que seamos capaces de recuperar ocasionalmente un sonido o un olor y que eso nos traiga el recuerdo de un hecho vivido ha fundamentado un tipo de entrenamiento que hiciera posible la recuperación de lo que el actor quisiera.

Esto conlleva la aceptación de lo que postula Ribot dando por factible lo que sólo es ocasional y lo que es más importante, no sujeto a la voluntad. Deberíamos ir un poco más allá de Ribot sin encerrarnos en la sobrevaloración de un concepto que ha sido superado por desarrollos posteriores.

La huella mnémica es una "disposición especial de facilitaciones que favorecen que una determinada vía sea seguida con preferencia a otra".

Pero sólo una "disposición especial de facilitaciones" y no un lugar preciso y establecido al cual se puede acceder para tomar de allí lo que necesito. Se ha pretendido asociar huella con imagen como si se tratara de una reproducción de cosas en el sentido de una psicología empirista.

La hiperbolización de conceptos anteriores al desarrollo que para Stanislavsky tuvo el tema de la acción ha dotado a la memoria emotiva de un grado de resolutivez técnica que no contempla cómo operan en el suceder psíquico los sistemas mnémicos.

Cuando el individuo descubre el mecanismo de la acción como motor que hace funcionar una determinada vía y no cualquier otra, comienza a recorrer y reconocer las opciones de su instrumento.

La incorporación de lo sensorial no es una vía de acceso sino un refuerzo deliberado y consciente de la vida del personaje en el aquí y ahora de la escena.

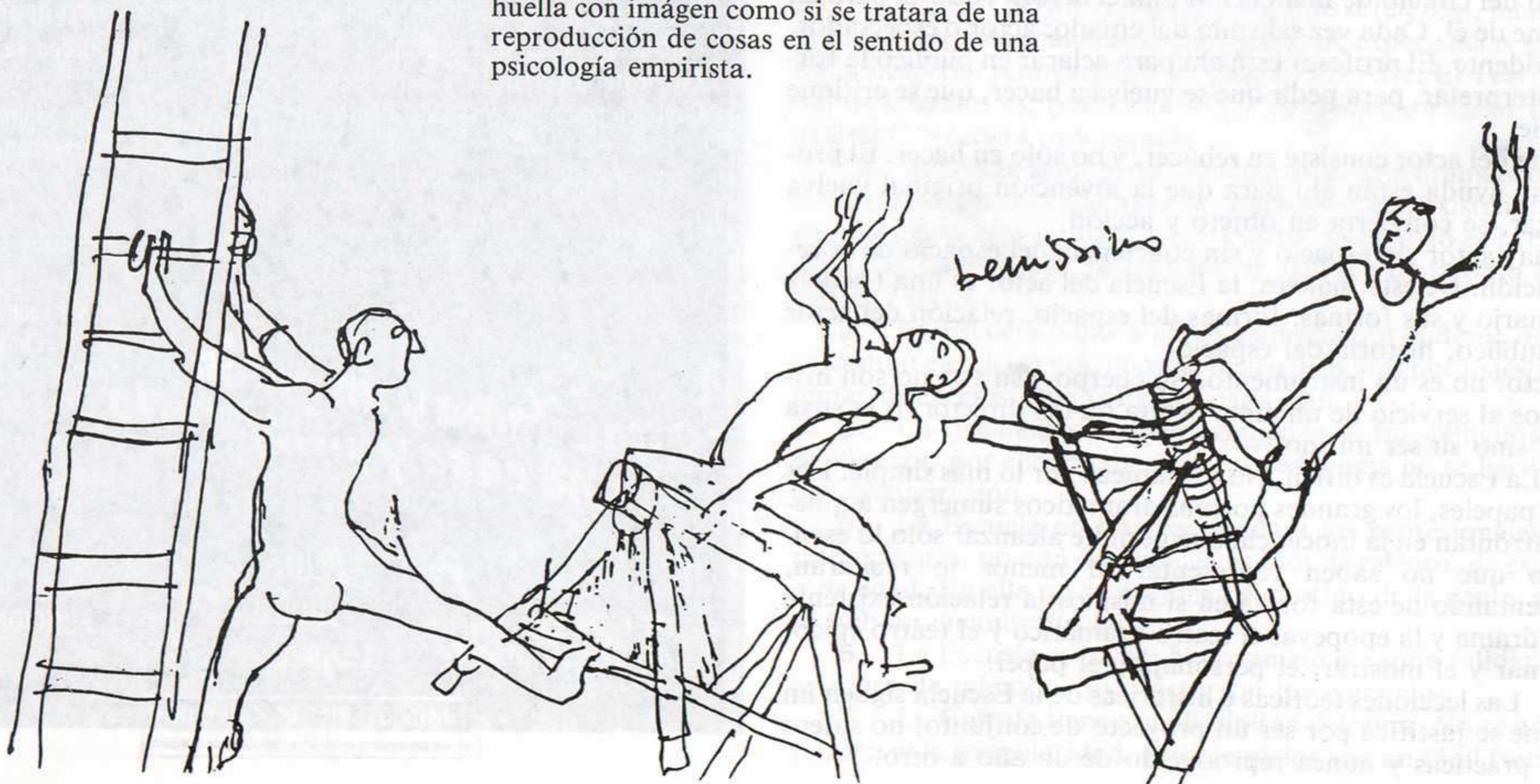
No se desbloquea desde la introspección psicoanalítica la aparición de material vivencial para la escena porque la cadena asociativa tiene que ver con la dinámica de la acción y no con el pensamiento aunque éste pueda tender a la creación de imágenes sensoriales.

La palabra memoria induce al recuerdo de algo. La búsqueda de la huella no es un intento por recordar sino una regresión a datos de la experiencia a través de una cadena dinámica de acciones una vez descubierta una vía correcta.

Aun así, ello no garantiza que se pueda organizar la búsqueda desde la repetición de las acciones que han sido elegidas y obtener en todos los casos esa vía que conduce a la huella.

Se puede hablar de una mayor predisposición a la localización de la huella. La motilidad, es decir la acción, ejerce de vehículo y se constituye la puerta de acceso, pero el margen de infalibilidad es relativo y en directa dependencia a cómo operan los mecanismos de inconscientes.

El actor puede prepararse para abrir la puerta y mirar. Disciplinar su esfuerzo para intentar localizar la vía precisa y saber a priori que la modificación del trayecto está sujeta a lo que le dice la praxis.





“Doña Rosita la soltera” de F. García Lorca; escenografía: Max Bignens; dirección: Jorge Lavelli. Centro Dramático Nacional, 1981 (foto: Montse Faixat).

Reflexiones sobre la imagen dramática, la escenografía y el espacio escénico visible e invisible

por JAVIER NAVARRO

Un escenario es un espacio vacío, estoy de acuerdo con Peter Brook. Sobre ese espacio vacío gravita el drama en sentido original.

El drama es la esencia del teatro y el origen etimológico de la palabra teatro es el verbo “ver”. Los griegos sabían lo que decían, ya que la mayor cantidad de información que recibimos nos llega a través de los ojos.

Así el escenario es un espacio vacío que hay que llenar (más o menos, de una forma u otra) para que sea visto por los espectadores.

Y se llena con el gesto y el movimiento de los actores que crean unas determinadas

relaciones especiales, las cuales están condicionadas por la disposición espacial del escenario basada en la estructura general del espacio y en las relaciones entre los objetos, formas, texturas y colores. Y todo ello matizado por la luz.

Estas relaciones producen una cadena de secuencias de imágenes dramáticas que conforman visualmente la representación.

La dicotomía teatro de la palabra-teatro de la imagen carece de sentido hoy día.

Hay representaciones de mimo —y por tanto silenciosas— que son mucho más teatro que muchas comedias en las que

todo es palabra inútil o que algunas puestas en escena de grandes obras dramáticas en las que maltratan el texto de tal manera que parecen malas.

Ciñéndonos al teatro que parte de un texto, la escenografía, aquella disposición espacial a que me refería antes, debe dimanar de dicho texto.

El trabajo escenográfico es un trabajo en equipo formado en primera instancia por el director y el escenógrafo, que pueden ser una misma persona. Es obvio que los diseñadores de vestuario y de luces, que también pueden coincidir en la persona del director y/o escenógrafo, así como los actores, forman también parte de ese equipo.

Entre todos deben conseguir esa sucesión de imágenes que hace posible, creíble y válido un texto dramático.

El espectador no reacciona sólo ante el texto. Su reacción viene provocada por la complementariedad o el contraste entre lo que oye y lo que ve. Y la sugerencia de la imagen es siempre mayor que la de la palabra. Porque la palabra, pese al poder de evocación de imágenes que posee, es más concreta que el lenguaje visual.

Lo que realmente interesa en la representación teatral es que exista una coherencia entre palabra e imagen, aunque esta coherencia se alcance por medio del contraste o la oposición entre ambas.

Para entender mejor la fuerza de la imagen pensemos en un par de ejemplos simples y exagerados a la vez. Imaginemos a un actor interpretando el monólogo de Hamlet, pero en lugar de estar normalmente sobre el escenario, pensemos que dice el monólogo haciendo el pino o nadando en una piscina.

Sólo imaginarlo puede causar risa en un primer momento pero, como no estamos bromeando, analicemos más a fondo estas situaciones.

Hamlet boca abajo ¿no sería una forma de dar a entender la locura del personaje? ¿No es la locura la mayor subversión de la normalidad, de lo establecido?

La imagen de Hamlet nadando ¿no daría a entender la duda de Hamlet, debatiéndose en aguas cambiantes?

Naturalmente estas imágenes momentáneas no tendrían ningún sentido si no fueran coherentes con el texto y hemos visto que podrían llegar a serlo. Sin embargo, haría falta que también fueran coherentes

con las demás imágenes dramáticas de la representación para que tuvieran un sentido y no pareciesen gratuitas.

La primera imagen se resuelve fácilmente con sólo el concurso del actor. La segunda requiere ya un planteamiento más escenográfico: ¿cómo es la piscina? ¿donde se sitúa? (1)

Hay otra categoría de imágenes dramáticas que tiene que ver con la calidad del espacio.

Para llegar a ello hay primero que concretar algunos términos.

El espacio vacío del escenario se convierte en espacio escénico en el momento en que se concreta como lugar de la acción dramática. Esta concreción se puede realizar con algo tan sencillo como un actor y luz —aunque no hable— o con toda suerte de elementos y objetos y luz —aunque no haya ningún actor. En este segundo caso el espectador relacionará, inevitablemente, el espacio que se le ofrece con uno o más personajes (2) y de ahí su carácter dramático, aunque éstos no aparezcan.

Pero el teatro necesita desarrollarse en el tiempo y, por tanto, esas imágenes deben cambiar, sucederse unas a otras, aunque una misma imagen puede permanecer durante cierto tiempo, incluso a lo largo de toda la representación.

Si en la primera situación referida el actor habla o se mueve, o ambas cosas a la vez, ya tenemos una sucesión de imágenes dramáticas y, por tanto, una representación teatral (3).

En el segundo caso será el espacio por sí mismo la imagen dramática, en relación con los personajes asociados. La aparición en él de un actor iniciaría la secuencia, aunque también se puede pensar en una

secuencia de imágenes dramáticas producidas por la variación del espacio: cambios de luz, cinetismo, etc.

Pero en cualquier caso el espacio no se entiende si no se tiene en cuenta su dualidad, si no consideramos su doble calidad de espacio interior y espacio exterior y las sutiles relaciones que se establecen entre ambos. Y esto tiene especial importancia en el espacio escénico. Como el espacio escénico sólo tiene sentido en cuanto que es visto por el espectador (4), habrá que hablar de espacio visible y espacio invisible, es decir, lo que el espectador ve (lo interior al espacio escénico) y lo que no ve (lo exterior al espacio escénico).

Ya los griegos daban gran importancia a esta dualidad. Recordemos un ejemplo en "Las Bacantes" de Eurípides: la matanza y descuartizamiento de Penteo por las bacantes no aparece en escena, sino que es contado por un mensajero. Así pertenece a lo invisible. Los griegos lo llamaron "obsceno", que significa "fuera de la escena" y de ahí el sentido de esta palabra: "lo que no debe ser visto".

Esta relación entre lo visible y lo invisible es una categoría dramática de gran importancia. Un actor no debe hacer un mutis como el oficinista que acaba de oír el timbre que señala el final de su jornada laboral; debe hacerlo teniendo en cuenta lo que su salida de la escena significa para el espectador: un itinerario desde el espacio visible al espacio invisible.

El espacio invisible no tiene, por serlo, menor importancia que aquél que se ve.

Los grandes dramaturgos, desde Eurípides y su "obscenidad" a Strindberg y Lorca han tenido muy en cuenta esta dualidad espacial. En un buen texto dramático está implícita la imagen dramática.

Podríamos decir que el arte de la Escenografía tiene como una de sus principales misiones el crear sutiles conexiones y fronteras a la vez entre estos dos espacios, es decir, explicitar esa dualidad espacial. La envoltura del escenario materializa esa frontera entre los dos espacios. Pero la envoltura no es sólo las paredes o los elementos que encierran verticalmente el fondo y los laterales del escenario; también el suelo y la parte de encima del escenario forman parte de esa frontera y puede adquirir en ocasiones un papel de importancia en la imagen dramática del espacio escénico.

Notas

1. Sobre esto de más o menos escenográfico volveré pronto. Algo planteé en el encuentro de directores y escenógrafos que organizó la ADE en el Castillo de la Mota y sobre todo en el Curso de Verano de la Universidad Complutense que, con el título "Escenografía como Dramaturgia", dirigí el año pasado.

2. Porque incluso una mutación de infierno nos está diciendo que éste se ha creado para las personas.

3. No en vano la palabra representación se utiliza también para referirse a imágenes gráficas (dibujos, pinturas, etc.).

4. Esto nos aclara la importancia de la imagen y del ojo en el teatro.

SUSCRIPCION A LA "REVISTA ADE"

D. _____
DIRECCION _____
CIUDAD _____ C.P. _____
PAIS _____

SUSCRIPCION PARA ESPAÑA Y LATINOAMERICA

- 4 números (1.000 pts. - 10 \$)
 8 números (2.000 pts. - 20 \$)

RESTO DEL MUNDO

- 4 números (15 \$)
 8 números (30 \$)

FORMAS DE PAGO:

- Talón nominal
 Giro postal

A partir del número _____



Espacio escénico para "La Orestíada" de Esquilo; diseño: P. Korpiniitty; dirección: Ritva Siikala. The Raging Roses Theatre, 1991.

La historia en el teatro y el teatro en la historia

por INMACULADA ALVEAR

Teatro e historia nacieron prácticamente al mismo tiempo en la Atenas democrática del siglo V a.C. Es más, sus caminos fueron en un primer momento confluyentes hasta que se diferenció la temática a tratar por cada género.

Así uno de los primeros textos dramáticos representados, del que sólo conservamos algunas noticias, es la "Toma de Mileto" escrita por uno de los primeros poetas teatrales en los albores de este prolífico siglo. Frínico se inspiró en un hecho histórico para escribir su obra, la caída de la ciudad jónica de Mileto a manos de los persas en el 495 a.C., un suceso demasiado cercano que, como nos cuenta Heródoto, en el día

de su representación produjo una enorme conmoción en el público que volvió a revivir el temor de una posible invasión del ejército persa en la península helena. Frínico pensó que podrían ser estos sucesos los que consiguiesen absorber con mucha facilidad la atención del espectador, no sólo porque eran hechos conocidos sino porque conseguiría muy fácilmente conmoverle e inquietarle. Sin embargo su idea fue errónea porque el público esperaba visualizar otras historias no tan cercanas, ya que éstas removían inquietudes y miedos que producían en el ateniense un sentimiento de rechazo; el recuerdo de ese peligro seguía demasiado vivo en la mente

de todos como para poder disfrutar de estos temas que el nuevo género trágico trataba.

Esquilo escribió también otra obra de tema histórico, "Los Persas", ambientado en la batalla de Salamina (480 a.C.) que supuso la gran victoria de Grecia y particularmente de Atenas, que ya se configuraba como una potencia naval de enorme envergadura. Pero Esquilo da un giro a esta idea de inspirarse en sucesos acaecidos inmediatamente. Primero se basa en un hecho positivo para la historia de Atenas, pues esa victoria contuvo la posible invasión persa, y segundo porque ambienta el texto del lado persa, desde el sufrimiento y la derrota del perdedor y de cómo vive el fracaso de lo que se suponía hubiera sido una gran victoria. Tratada con una enorme sencillez y humanidad, este pequeño matiz transforma, lo que podía ser otro choque con los sentimientos del espectador, y convierte la acción de un hecho lejano y

menos doloroso que la precipitada obra de Frínico.

A partir de todos estos datos, y del poco éxito que debieron constituir las obras basadas exclusivamente en hechos históricos, poetas dramáticos e historiadores ven la necesidad de separar sus intereses y de no mezclar el relato de los acontecimientos más importantes que iban configurando la historia de una ciudad, con la representación de historias o sucesos ficticios que no guardaban directamente relación con el espectador, aunque le interrogaban y cuestionaban acerca de actitudes del hombre frente a la vida y le obligaban a plantearse otras muchas cosas. Serán primero Heródoto y más tarde Tucídides los que comenzarán a desarrollar el género que se llamaría "Historia".

Aristóteles (Poética 1451 b) ya en el siglo IV a.C. enumera algunas de las diferencias entre un poeta y un historiador, afirma que una de ellas reside "en que uno

dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder. Por eso la poesía es más filosófica y elevada que la historia". Y define la tragedia "como imitación, no de personas, sino de una acción y de una vida" (1450 a 15).

De esta manera, el mito se convertirá así en la fuente más sólida y viva para los poetas trágicos que vieron en estas historias legendarias, por lo que representaban en la cultura y la mentalidad griega, la mejor base para la tragedia. El mito permitiría tratar unos problemas universales: el matricidio, la soledad, el asesinato, la guerra, el poder, etc., en un mundo distinto del que vivía el espectador ateniense, pero al mismo tiempo cercano y cotidiano por el uso que se hizo del lenguaje. La historia aparecía así relegada a un último plano, adquiriendo fuerza los problemas del hombre en su existencia diaria.

Pero en realidad, historia y teatro no quedaron eternamente separados, el teatro siguió bebiendo en la historia como fiel reflejo de la sociedad en la que se concebía, y la historia se introdujo en el drama a través de la visión del autor, de ese mundo que plasmaba, de la mentalidad de los personajes, del lenguaje, de los planteamientos del texto, etcétera.

El mundo adquiere una visión particular y unipersonal pero no errónea desde el punto de vista del teatro, y la historia puede generalizar a veces un dato, una actitud o una costumbre de un personaje teatral que encuentra representativa de una época.

Actualmente, la importancia del estudio histórico en el teatro es cada vez más imprescindible. Los análisis dramáticos y semiológicos que se realizan de los textos dramáticos antes de su escenificación, hacen hincapié en la investigación y el estudio rigurosos de la época histórica en la que se escribió el texto, como base imprescindible para entender ciertas claves implícitas en la obra. Sería absurdo, por lo tanto, intentar comprender a Antígona sin conocer absolutamente nada de la polis griega, de la democracia ateniense o del papel del teatro en ese siglo V; al igual que tampoco se estudia la historia de la democracia ateniense sin un análisis de la tragedia y su significado social y cultural en general, y en particular el estudio de cada texto en su momento determinado: por ejemplo qué sentido tenía que Esquilo en "La Orestíada" hablase de un tribunal que juzgara los crímenes familiares dentro de ese nuevo sistema político que se estaba gestando.

La gran ventaja con la que ha jugado siempre el teatro, como hecho a realizar, frente a la historia, como hecho concluido, es que este primero puede aislar cualquier suceso histórico significativo para convertirlo en un hecho de ficción, que puede inspirarse en personajes concretos para transmitir una idea o una convicción. El teatro permite así que la historia del pasado se imbuya en el presente y cobre realidad, como si la historia del hombre en el teatro fuera un período inconcluso, la búsqueda de una posible y concreta respuesta a unos hechos ya vividos.

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

ESPACIO EDITORIAL DEL TEATRO IBEROAMERICANO





“Hamletmachine” de Heiner Müller; dirección: M. Karge y M. Langhoff. Volksbühne de Berlín Este (foto: Willi Saeger).

Reflexiones sobre el programa “Teatro de Europa”

por MIGUEL BILBATUA

SE me pide un comentario del programa **Teatro de Europa**, finalizado el pasado diciembre y del que fui director. Creo que puede ser interesante analizar cuál fue la repercusión, en términos de audiencia, de dicho programa. Para ello me basaré tanto en los índices de audiencia como en los de aceptación por la audiencia. (Utilizo los correspondientes a los meses de agosto a noviembre, ya que al escribir estas líneas no dispongo de los relativos a diciembre). De su análisis se puede decurrir una serie de conclusiones interesantes acerca de la programación del teatro en TV.

La idea presentada a TVE partía de la existencia de una serie de grandes espectáculos teatrales grabados por distintas televisiones públicas europeas, y de la suposición de que hay un espectador potencial, aunque sea minoritario, interesado en ver tales espectáculos en versión original subtitulada. (Se calculaba un público potencial de unos trescientos mil espectadores).

Ello suponía la programación de la serie al filo de la medianoche —un horario similar al de los programas tipo cine-club—, y ello por dos motivos. Por una parte es una franja horaria de escaso índice de audiencia, muy adecuada, sin embargo, para una programación de bajo coste y destinada a un público especializado. Por otra parte, al ser cierre de emisión permite una gran flexibilidad en cuanto a la duración del programa. Ello permitía mostrar espectáculos de hasta tres horas de duración —media habitual de las cintas de vídeo— ya que se pensaba que el programa iba destinado a un espectador potencialmente grabador de este tipo de programas.

Si observamos los índices de audiencia y de aceptación por la audiencia (número de espectadores que ven el programa y número de espectadores que ven el programa en su integridad, respectivamente) podemos centrar nuestra reflexión.

Pese a que el programa se iniciara en el mes de agosto, las tres primeras emisiones (correspondientes al **Mahabharata**, dirigido por Peter Brook) tienen unos

**DATOS DE AUDIENCIA DEL PROGRAMA
"TEATRO DE EUROPA"**

TITULO	FECHA	INDICE DE ACEPTACION	INDICE DE AUDIENCIA
EL MAHABHARATA (I)	11.08.90	6,7	0,7
EL MAHABHARATA (II)	18.08.90	6,6	0,6
EL MAHABHARATA (III)	25.08.90	7,3	0,6
LA FALSA SIRVIENTE	01.09.90	6,9	0,2
EL PRINCIPE DISFRAZADO	08.09.90	7,4	0,2
EL ZAPATO DE RASO (I)	22.09.90	5,4	0,2
EL ZAPATO DE RASO (II)	29.09.90	6,3	0,1
EL ZAPATO DE RASO (III)	06.10.90	7,3	0,0
LA NOCHE DE LOS MILAGROS	13.10.90	6,2	0,3
LAS BODAS DE FIGARO (I)	20.10.90	5,0	0,1
LAS BODAS DE FIGARO (II)	03.11.90	6,0	0,1
LA TEMPESTAD (I)	10.11.90	5,9	0,1
LA TEMPESTAD (II)	17.11.90	7,1	0,0
LA BUENA PERSONA DE SE-ZUAN	24.11.90	4,9	0,1

índices de audiencia que oscilan entre los seiscientos mil y setecientos mil espectadores, mientras que en los siguientes (**La falsa sirvienta**, dirigida por Patrice Chéreau, y **El príncipe disfrazado**, dirigida por Antoine Vitez) el índice se desploma hasta los doscientos mil espectadores.

Si observamos el índice de aceptación por la audiencia nos encontramos con que es superior a la media (6,2 por 100 en dicho período) y que no disminuye con la caída del índice de audiencia.

El desplome puede deberse tanto a la propia obra emitida en primer lugar, como a que ella gozó de comentarios en todas las páginas de televisión de diarios y semanarios, así como de una amplia promoción en la propia televisión (lo que dejó de realizarse posteriormente), o que el número de espectadores interesados en tal tipo de programas era algo menor que el supuesto. En todo caso, el programa tenía un excelente índice de aceptación por la audiencia.

A partir de **El zapato de ra-**

so, dirigida por Barrault, los índices indican una realidad distinta. Ello se debe a que, por sorpresa, el programa comienza a emitirse los sábados a primera hora de la mañana tras el curso de inglés. (Una mínima ironía subjetiva en estas reflexiones que tienden a ser lo más objetivas posible: "¿Teatro o perfeccionamiento de idiomas?", ésta

era la pregunta que me hacía como responsable de la serie).

Los índices muestran dos hechos. Por una parte, el público al que iba destinado desconoce incluso la existencia del programa (no ve televisión a esas horas), salvo una minoría de sabuesos o "enganchados" que lo persiguen hasta el final. (Significativamente, cuando el índi-

ce de audiencia es cero —menos de cien mil espectadores—, el índice de aceptación por la audiencia se sitúan al mismo nivel que cuando se emitía por la noche), y, por otra parte, que el espectador que ve la televisión un sábado a primeras horas de la mañana no está interesado en el teatro (importante descenso del índice de aceptación por la audiencia que se sitúa muy por debajo de la media. La excepción es **La noche de los milagros**, pero se trataba de un espectáculo televisivo del Théâtre du Soleil, y no propiamente un espectáculo teatral).

Creo que pueden deducirse dos conclusiones. Se ha confirmado la existencia de un público, aunque minoritario, interesado por este tipo de programas al que debería dar satisfacción una televisión pública, y, por otra parte, un error de programación puede echar al traste cualquier programa que no se sitúe en el horario adecuado. Pese a todo también hay que reconocer que ninguna televisión privada aceptaría este tipo de programa a pesar de su bajo coste.

"Indian Summer" de Rodolf Sirera;
dirección: Guillermo Heras (foto: Teresa Miró).





Nicolás Mallo.

Sobre "Cuentos para jugar y soñar" (Teatro de sombras)

Por NICOLAS MALLO

EL día 10 de diciembre se estrenó en la Sala del Mirador de Madrid la obra "cuentos para jugar y soñar" último montaje del grupo *Teatro de Sombras*.

"Cuentos para jugar y soñar" se compone de dos obras cortas escritas por dos autores gallegos: "Romance de Micomicón y Adhelala" de Eduardo Blanco Amor, y "Viento nocturno" de Ramón Otero Pedrayo.

"Romance de Micomicón y Adhelala" escrita en el año 1939

en Montevideo (Uruguay) es una sabrosa farsa entre moros y cristianos que cuenta los amores de un príncipe gigante y una respondona sierva cautiva. Blanco Amor es uno de los pocos autores españoles que ha escrito teatro para títeres, y los titiriteros echamos en falta nuevos autores que se arriesguen a experimentar en esta forma de teatro donde todo es posible.

En uno de sus textos Blanco Amor dice: "En este tipo de teatro, el autor goza —dentro de sus limitaciones técnicas, muy

severas— de la más bella libertad; de su fruición y deleite sin fronteras en lo que respecta a la expresión literaria y a su compromiso con la llamada realidad. Al ser escritas para voces enmascaradas y ademanes mecánicos el autor irresponsabiliza su texto, sin deshumanizarlo, pues prescinde de la implicancia plástica, carnal, del actor —esa cosa tan densa— y lo pone al servicio de una fantasmagoría de espectros que, empero, sólo muy relativamente pueden comportarse de un modo espectral. El verdadero "realismo mágico" —que, como tantas otras cosas, inventaron los españoles y rotularon los extranjeros— del teatro de títeres permite el manejo de una "humanidad" suprahumana, de una población alcaloidal en la que caben el símbolo y la alegoría sin tener que hincharse con la retórica ni descarriarse con la filosofía. Los títeres —o los actores que heroicamente los imiten— en su existencia casi sin consistencia, inducen a muy dramáticas crueldades no justificadas sino simplemente deseadas, como es propio y natural de toda auténtica apetencia humana; llevan a formas inconexas. Y aun ornamentales, de una ternura que no obedece a premisas burguesas; permiten las más sutiles inconsecuencias de una lógica superior sin cuentas que dar, basada en el ímpetu desnudo y en la mera caprichosidad vital, y convalidan deducciones éticas de aspecto inmoral aunque en ningún modo arbitrarias."

"Viento nocturno" es la primera vez que se estrena en teatro. Esta obra forma parte de un volumen de 16 piezas breves escritas en gallego titulado "Teatro de máscaras" que Otero Pedrayo escribió en el año 1934, permaneciendo inéditas hasta el año 1975 cuando sus antiguos alumnos del Instituto de Orense hicieron una edición restringida, para ofrecérsela como homenaje. Cuando leí "Viento nocturno" me di cuenta que tenía muchas posibilidades para visualizarla en luz negra: el diálogo es escaso y las acotaciones sugieren imágenes de gran fuerza y belleza. Hice la traducción y la adapté para teatro de títeres, ya que la obra está escrita para actores. "Viento nocturno" cuenta los sueños y deseos de un niño de viajar por lejanos países.

En el montaje de "Cuentos para jugar y soñar" he utilizado las técnicas de títeres en som-

bras y luz negra. El espacio escénico totalmente plano y vertical tiene cuatro puntos de visión. En el centro hay una pantalla donde se mueven los títeres en sombra. A ambos lados se abren unas ventanas y la parte inferior de la pantalla es practicable, espacios que utilizamos para mover los títeres en luz negra. Las acciones dramáticas que suceden en estos cuatro espacios están relacionadas entre sí, formando un todo homogéneo de sombras y volúmenes, lo que hace que el espectador tenga diversos puntos de atención enriqueciendo el espectáculo.

Detrás de la pantalla se proyectan diapositivas, muchas de ellas en grafismo electrónico, que utilizamos como decorados. Con éstas diapositivas he realizado un audiovisual programado por ordenador y que también incluye las voces grabadas por excelentes actores de teatro y doblaje, así como la música, compuesta especialmente para este montaje. Al estar esta parte del espectáculo totalmente automatizada, nos permite a mis dos ayudantes y a mí, dedicarnos única y exclusivamente a mover los títeres, parte esencial del montaje.



LA REVOLUCION

de
ISAAC CHOCRON

DIRECCION:
JORGE EINES

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

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

Teatro con ciegos

por ADOLFO DIEZ EZQUERRA

DESPUÉS de haber pasado con exaltación y alegría de un contenido teatral a otro, de leer a unos teóricos y a otros, hervirme la sangre con Artaud dispuesto a socavar los cimientos del sistema, adorar el cuerpo como esencia grotovskiana, interiorizar profundamente con Stanislavsky, tomar brechtiana distancia, etc., proceso en el que, más o menos, toda una generación de españolísimos teatreros estamos metidos, y lo hemos traducido en montajes significativos, simbólicos, auténticos, expresionistas, etc., surgió la posibilidad de hacer teatro con ciegos.

Al principio: ¡pánico! y negativa. No impunemente se lee a Sábato, amén del “jologorio” que este colectivo ha proporcionado a nobles y plebeyos; a los primeros, con esas orquestas de ciegos en las que, vestidos de fantoches y con orejas de burro, les arrojaban pasteles de crema, porque... ¡no se podían apartar y hacía gracia!, a los segundos en plazas de toros y desde sus tendidos veían como ciegos a los que se había armado con cuchillos, luchaban por matar a un cerdo que sería para aquel que lo matase, ya que era uno de los colectivos que más hambre pasaban (esas épocas han existido): ¡Ibéricos métodos de control de calidad de la raza! A pesar de ese bagaje interno: el de mi síntesis maravillosa del mundo escénico y las únicas referencias del mundo de los ciegos que tenía. Y apareció la primera y hermosa conclusión: ¡no me servía nada de lo que sabía; tenía que empezar de cero!

Y empecé.

Todo se venía abajo porque no existía la imagen.

Hay unos informes de cada experiencia, siendo los más interesantes los primeros en los que me voy dando cuenta de qué particularidades tenían mis actores. Y como resumen cronológico de mis descubrimientos, puede servir este:

—Desplazamiento del centro de gravedad.

—Rigidez facial y muscular.

—Diferencias psicológicas importantes por la no existencia de la “máscara” personal.

Desarrollar cada uno de estos puntos es casi un tratado, por lo que no es éste el sitio ni el momento.

Junto a estas características específicas, descubrí otras añadidas de otras categorías.

—Cultura teatral muy estrecha.

—Desconocimiento del mundillo teatral.

—Toda la temática de Integración.

Ahora, tres años después y con las experiencias de representación en la cárcel de Palma (con un público entregado y muy receptivo), barriadas en condiciones “habituales”, se puede hablar de un grupo a medio camino en su formación pero con un curriculum interesante:

—**COHESION**, ya que la mayoría de los actuales componentes son los que empezaron.

—**EXPERIENCIA**, este año han sido 15 las actuaciones, con lo que varios actores comienzan a acercarse a las 50 representaciones.

—**OBRAS**, ha sido el gran caballo de batalla, ya que mi intención de que se realizaran obras de muy distintas lecturas provocaba reacciones. Son éstas:

Entremeses, del siglo XVIII.

Pasos, de Lope de Rueda.

Electra, de Eurípides.

Pic-nic, de Fernando Arrabal.

El Adefesio, de Rafael Alberti.

El ojo de cristal, de Jesús Riosalido.

La locura del Decamerón, improvisaciones sobre el texto de Bocaccio.

Actualmente preparamos unos monólogos de Cocteau y para 1991, Lisistrata.

Quiero comentar dos temas más que creo imprescindibles para entender el proceso y para entenderme yo: uno es la ONCE y otro, en qué medida me ha afectado profesionalmente en el resto de los montajes.

De la ONCE, decir que es la entidad que posibilita esta realidad en toda España siempre que haya afiliados que estén interesados en la actividad; creo que si se mantiene ese interés y los resultados conseguidos van en aumento, pueden plantearse a la dirección de la ONCE temas de interés...

Pero lo más curioso de mi experiencia es que según cogía el hilo a los actores de ese colectivo, iba tratando a los actores de mis otros montajes teatrales, o parateatrales como si fuesen ciegos... ¿Todos los actores son ciegos que esperan una orientación? ¡A lo mejor!

Soy consciente de que es más pobre lo que cuento que la experiencia en sí, pero entre no querer aburrir y que es muy difícil transmitir una vivencia personal, lo dejo aquí, aún cuando creo que el poder contarlo y quizá llamar la atención y la curiosidad de alguien que quiera alguna aclaración o ampliación, era un poco obligado; así que como asociado a la ADE (nunca llegaré a bendecirla lo suficiente), estoy a vuestra disposición.



“La locura del Decamerón”, sobre textos de Bocaccio; dirección: Adolfo Díez Ezquerra. Compañía ONCE-Baleares, 1990.



“Mowgli” por el “T.J.P.” de Estrasburgo. 1990.

El reto del teatro para niños

por ACCION EDUCATIVA

PESE a la infinidad de dificultades económicas —por escaso del presupuesto— seguimos, apasionadamente, apostando por la cultura, materia viva, frente a las operaciones culturales, con etiqueta de garantía. Demasiadas etiquetas en el mercado. Veamos los contenidos que hay tras ellas, incluidas estas Semanas, apasionadamente”.

Así presentábamos la última edición de las S.I.T.N. (Semanas Internacionales de Teatro para Niños), celebradas en Madrid y La Coruña, que una vez clausuradas nos permiten apuntar algunas conclusiones, tanto en los aspectos organizativos, como respecto a los espectáculos presentados.

La necesidad de una propuesta de teatro específico para niños, queda una vez más ratificada, no sólo por la evidente diferencia que existe respecto al espectador adulto, sino también por los diferentes niveles perceptivos y de conceptualización, desde el mundo mágico simbólico hasta el establecimiento de los procesos de abstracción. Este aspecto consustancial al tema se refrenda con la demanda del sector: en

ciento siete representaciones de ocho espectáculos, se ha producido una asistencia de treinta y cinco mil doscientos veinticuatro espectadores (de los cuales seis mil doscientos veinticuatro lo han sido en representaciones abiertas al público en general).

Para aclarar un poco más los datos hay que tener en cuenta que en algunas representaciones ha habido cuatro solicitudes por butaca disponible.

No nos cansaremos de repetir que más allá del hecho de lograr nuevos espectadores, pretendemos motivar un trabajo creativo del propio niño que redunde en su crecimiento personal al tiempo que configura una cultura propia infantil, fuera de la colonización cultural a la que el niño/a se ve sometido.

Pensamos que estas S.I.T.N. son una contribución hacia el logro del reconocimiento del niño como persona y ciudadano, no como sujeto pasivo de la cultura adulta a la que se ve sometido, sin capacidad de cuestionar sus claves temáticas y estéticas.

Crear espectadores es ir depositando en la memoria: sensaciones, imágenes, pala-



“El príncipe de Dinamarca” por el “Taller de Salt” (Gerona) (foto: Ros Ribas).

“Pinocho. Oda para un muñeco”, por A.I.D.A. de Verona.



“De Soto” por el “Théâtre de Mazade” (Aubenas-Francia)



bras y música que a lo largo de la vida configuren la cultura de las personas y la sociedad.

Crear espectadores es incitar a la reflexión y a la propia capacidad de creación.

Crear espectadores no es únicamente llevar público escolar al teatro.

El reto de la calidad

La programación de este año, siguiendo la tónica que hemos venido manteniendo, muestra diversos espectáculos que recogen una amplia gama de opciones en el tratamiento de la anécdota dramática y en su apariencia formal. Posiblemente una visión desprejuiciada y neutral de lo que nos han ofrecido las compañías participantes, sirva para devolver un poco de apasionamiento al público teatral, tal y como ha ocurrido con los jóvenes espectadores en esta edición.

El azar (y posiblemente la necesidad) han emparejado las nacionalidades de las compañías presentes: franceses (T. de Mazade y T. Jeune Public de Strasbourg), italianos (T. del Buratto y A.I.D.A. de Verona), soviéticos (Teatro-Juego de Moscú y Peregrinos de Irkustk), y españoles (Achiperre de Zamora y Talleres de Salt de Gerona).

El público asistente, que en su mayoría presenciaba por primera vez un fenómeno teatral, ha podido contemplar muy diversos estilos de actuación, de opciones estéticas y niveles de producción, ajustados a etapas de edad que comprenden entre los dos y trece/catorce años.

Cabe destacar al margen de criterios de calidad, la presencia del T. Jeune Public de Strasbourg (Centro Dramático Nacional), que presentó un espectáculo musical —“Mowgli”—, con un trabajo de los intérpretes verdaderamente excepcional en el terreno musical y de la actuación. Llama-

mos la atención sobre esta compañía no sólo por su presencia en las semanas, sino porque nos parece un modelo de organización en este sector del teatro infantil: ¡En la temporada 90/91 se van a presentar en las dos salas de que disponen, veintiun creaciones, así como un festival de marionetas, con dos producciones propias!

Una perspectiva general de los trabajos que hemos visto, nos permite constatar que las compañías y/o los profesionales que las constituyen comienzan a peinar canas y contemplan su trabajo como una opción vital, elegida, al margen de los bolos, de dedicación exclusiva al teatro para las primeras edades.

El teatro para niños no significa para estos profesionales la supervivencia entre contratos de teatro serio (léase para adultos y a ser posible en Centros Dramáticos Nacionales); es una opción que sintetiza los esfuerzos de rigurosos actores, escenógrafos, músicos, directores, autores..., que creen firmemente en la especificidad de su trabajo.

De las ocho compañías participantes, tres de ellas: Buratto (Milán), AIDA (Verona) y T.J.P. (Strasbourg), se hayan afinadas en sus ciudades como centros estables de producción y programación de teatro dirigido a las primeras edades. En todos los casos las trayectorias profesionales de las compañías rondan los quince años de trabajo.

Nuestra contribución al sector del Teatro para niños en España, a través de unas Semanas Internacionales de Teatro, puede sintetizarse en los siguientes puntos:

1. *Espectáculos específicos para las diferentes edades, puesto que cada momento evolutivo requiere estímulos diferentes y permite lecturas diversas de un mismo fenómeno. No nos basta con la actual visión sobre el teatro que tenemos como adultos. Antes bien el fenómeno escénico, con su inmediatez e irrepetibilidad debiera producir aquellos estímulos intelectuales y emocionales capaces de conmover la sensibilidad del joven espectador.*

2. *Motivar a las compañías profesionales españolas, presentando espectadores brillantes, tanto en sus planteamientos temáticos como estéticos, alejados en la “infantilización”, que hoy día sigue preponderando en muchos de nuestros compatriotas que trabajan en este sector.*

3. *Variación y diversidad de concepciones teatrales, de recursos escénicos, que con todas las posibilidades “mágicas” que permite el viejo arte teatral, sigan provocando la sorpresa y el asombro, que inicie y mantenga la emoción de los espectadores.*

Las S.I.T.N. en Madrid se realizan con el patrocinio del INAEM (Ministerio de Cultura), Dirección General de Educación de la Comunidad de Madrid (Consejería de Educación de la C.M.), Caja Madrid (Obra Social), y CEAS (Consejería de Cultura); el Ayuntamiento de La Coruña, patrocina y organiza estas semanas en La Coruña.



LIBROS

por JUANCHO ASENJO

El Egoísta y la Fonda de París

por José Mor de Fuentes.
Edición de Fernando Doménech y Juan Antonio Hormigón.
Publicaciones de la ADE.
Serie: Literatura dramática n.º 13.
Zaragoza 1990. 215 páginas.

Continuando la línea emprendida por la ADE de recuperar textos y autores teatrales significativos, olvidados, desconocidos o inaccesibles—recordemos la edición de “Las Personas Decentes” de Enrique Gaspar— le toca el turno al escritor aragonés José Mor de Fuentes. Mor es coetáneo de Leandro Fernández de Moratín, Quintana o Menéndez Valdés. A lo largo de su vida fue un hombre polifacético: escribió novelas, comedias, poesía, tradujo de varios idiomas, publicó artículos en la prensa...

En su larga vida transita por diferentes tipos de estéticas y estilos y de todos ellos bebe: La Ilustración, el Romanticismo, el Costumbrismo...

Sus obras tienen una clara deuda con Moratín: crítica de la educación tradicional, la estructura de las clases sociales, la razón... todos son temas tratados por Moratín en sus comedias.

Mor vivió la Guerra de la Independencia y tomó partido por los que se opusieron a la dominación francesa.

El éxito no fue una constante de su vida pues únicamente estrenó una obra en vida y fue retirada de cartel por escándalo público. Desde el estreno de “El Egoísta” en 1812 nunca más volvería a ver encima de un escenario una obra suya. Intentó crear un modo nuevo de actuación basado en la naturalidad y rechazando el divismo y el engolamiento del actor, su modelo era el gran actor Isidoro Maíquez.

Resulta curioso que Mor critique a Mo-

ratín con tanta virulencia cuando debió ser su modelo de concepción teatral, trata sus mismos temas y maneja las mismas ideas. Pudo ser por envidia motivada por el éxito de Moratín.

“El Egoísta” (1812) presenta la idea ilustrada de criticar a tipos socialmente perjudiciales —el rico del pueblo que se aprovecha de la guerra para enriquecerse y, al mismo tiempo, se niega a contribuir al esfuerzo de la guerra con su dinero—. Sólo piensa en su propio beneficio. Su bando no es ni el francés ni el español sino el dinero. Los personajes de la comedia están perfectamente definidos. En toda la obra subyace el mensaje patriótico. Mor se compromete con el momento histórico que le tocó vivir.

El autor es partícipe de un error frecuente en la época, partir de un entremés para construir una obra larga. Aunque no cae en otro tipo de equivocaciones, por ejemplo; crear tipos de los personajes.

“La Fonda de París” (1836), publicada muchos años después de la anterior obra, fue escrita con la idea de que no se representaría nunca. El esquema es el de la comedia neoclásica. El primer acto logra crear una inusual intriga en el lector, todos los personajes hablan de otro que no aparece. Al aparecer este personaje en el segundo acto la comedia decae resultando excesivamente discursiva, con muchas anécdotas, coqueteos, pasiones, sin aportar nada nuevo a un comienzo tan esperanzador.

Hay varias circunstancias que llaman la atención; la ausencia de mensaje, la no existencia de una moraleja final tan habitual en el teatro de entonces, los personajes no tienen un carácter tan moralizador como el de tantas obras.

Ildefonso Manuel Gil piensa que ante la soledad y el fracaso de su vida, se convierte en protagonista de su propia obra.

Al terminar Mor “La Fonda de París” triunfaba el Romanticismo en España y ya se había estrenado el “Don Alvaro” del Duque de Rivas.

Post-Hamlet

por Giovanni Testori.
Traducción de Luigia Perotto.
Publicaciones de la ADE.
Serie: Literatura dramática n.º 15. Madrid 1990. 129 páginas.

Giovanni Testori es uno de los autores teatrales italianos más prestigiosos y, al mismo tiempo, más vanguardistas.

Este “Post-Hamlet” tiene un antecedente 11 años antes en otra obra que formó parte de una trilogía y la tituló “Hamlet” a secas. La trilogía estaba compuesta por “Hamlet”, “Macbeth” y “Edipo”. La recreación de textos clásicos ha sido una constante en la obra de Testori. En ellos busca ciertas claves que subyacen en los textos, bucea en los enigmas por descubrir y el resultado final es de gran originalidad.

El personaje central es Hamlet que nunca aparece, se habla de él, está presente aunque no físicamente, en la primera versión.

Hormigón piensa que el sentido religioso y expiatorio que rodea a los personajes les confiere una doble dimensión: Hamlet/Cristo, Padre/Dios, Totem/Estado...

La religión nos es presentada como emanación de lo divino en la conciencia del ser.

El poder es homicida. Ha construido un mundo sin que tenga sentido lo humano. Presagia un futuro terrible, un mundo en el que el espíritu de libertad del hombre será barrido de su conciencia. La única esperanza para Testori radica en que el sacrificio de Hamlet/Cristo no sea en vano y gracias a él se renueve el sentido de humanidad plena.

La propuesta escénica es innovadora, la estructura es vanguardista, está escrita en verso libre, con versos cortos, explora en el lenguaje...

Los profundos conflictos existentes en la obra de Shakespeare los resuelve con originalidad de lenguaje.

Señalar, para finalizar, el caso curioso de que el teatro italiano más vanguardista esté escrito por un católico militante.

¿Por qué? Trampolín del actor

por William Layton.

Colección ARTE serie TEATRO n.º 108.

Editorial Fundamentos.

Madrid 1990. 191 páginas.

William Layton, americano de nacimiento y afincado en España desde hace muchos años, ha desarrollado una dilatada labor como actor, director, profesor y adaptador. Por lo tanto conoce y tiene experiencia en casi todos los campos del teatro.

Ahora nos presenta un libro donde recoge parte de sus experiencias, investigaciones y la práctica de tantos años como docente, dedicados a la formación y dirección del actor.

Layton siempre ha trabajado con el "Método" o "Sistema" de Stanislavsky. Opina en el prólogo que "todos los sistemas de formación de actores tienen sus raíces algo del Sistema" de Stanislavsky. Afirmación que es por lo menos discutible.

El "Sistema" que propone Layton no procede directamente de Stanislavsky sino que ha sido interpretado y "moldeado" por el "Actors Studio". También dice en el prólogo que Stanislavsky "desaconsejó el seguimiento fanático e inflexible de sus libros...".

Estas palabras son verdaderas en el espíritu de la letra pero no generalmente en la interpretación que se hace de sus palabras, como bien dice Tovstonogov.

En ningún lugar de sus obras dice Stanislavsky que "visión interior" de un personaje signifique que está reclamando una reencarnación mística y completa del actor en su personaje, que exigiese un total rechazo de su propio "yo". "Vivir el personaje" no significa caer en trance. Tampoco dice Stanislavsky que la interpretación deba ser monocorde, que los actores interpreten de igual forma todos los papeles como ocurre con tantos actores del "Actors Studio" y, para no irnos tan lejos, en muchas de las escuelas que enseñan el "Método".

Layton concibe el libro como un manual. Lo divide en tres partes o etapas claramente diferenciadas:

En la 1.ª explica conceptos, habla del conflicto, de los estados de ánimo, de la actitud... en definitiva se detiene en la formación y técnica del actor.

En la 2.ª parte desarrolla toda la teoría expuesta en la 1.ª, trabaja escenas de obras conocidas con ejercicios de improvisación para llegar a "incorporar un personaje".

En la 3.ª nos muestra el trabajo del actor con el director y el texto, bucear en todo lo que subyace en el texto. Responder pre-

guntas como ¿qué es el subtexto?, ¿Cuáles son las intenciones? ¿Cómo se recrea un tipo? Termina con un ejemplo de trabajo de mesa con la obra de Chejov "Tres hermanas".

El Arte de la comedia

por Eduardo de Filippo.

Artículos de varios autores.

Publicaciones de la ADE.

Serie: Literatura dramática n.º 14.

Madrid 1990. 158 páginas.

Escrita en 1964, Eduardo decía que era una comedia "extraña, formal y sustancialmente diferente del resto".

La obra se divide en dos partes: la primera desarrolla la idea que tenía Eduardo sobre el teatro y la vida teatral italiana de la época, la segunda, más significativa, alarga el discurso del teatro a la vida. Pienso que el teatro es el espejo de la condición humana y social que invoca sus remedios.

Hay un concepto que está presente en toda la obra de Eduardo: el teatro es una metáfora de la vida y de la sociedad, no una forma de evasión de la realidad que nos circunda.

"El arte de la comedia" muestra la pasión teatral de Eduardo. No tuvo mucha fortuna cuando se estrenó, la acogida fue fría y distante por parte del público que tanto le aclamaba. Podemos afirmar, sin exagerar, que es el testamento teatral de Eduardo, es donde refleja y expresa su poética. Hace una aguda crítica de los males que están presentes en la vida teatral italiana.

La fórmula utilizada es la del "teatro dentro del teatro" pero va más allá. Los precedentes que tenía eran ilustres: Molière, Goldoni, Shakespeare y, sobre todo, los "Seis personajes en busca de autor" de Pirandello.

Los personajes son los tradicionales de sus obras: el médico, el farmacéutico, el cura, la maestra de escuela... Los actores representan sus propios papeles. Está presente la doble naturaleza del actor que continúa siendo el mismo mientras encarna a otro.

En el segundo acto de la pieza, utiliza la improvisación en el sentido que se le daba en la Commedia dell'arte, tan querida por él.

No es una obra en el sentido tradicional del término, mezcla la intriga con el discurso en el que refleja sus hondas preocupaciones como artista y como ser humano.

El personaje principal Oreste Campese, director de la compañía, es el alter-ego del autor.

La edición es excelente. Hay una diversidad de artículos muy interesantes sobre la personalidad de Eduardo de Filippo y el alcance de su obra. Se mezclan artículos del propio Eduardo con Strehler, Audiverti, Fellini o Ingrao, además de textos de especialistas en su obra.



"Solos" de Gelabert-Azzopardi.

● Dirigida por **Juanjo Granda** y con escenografía de **Simón Suárez**, se estrenó, dentro de la temporada del Teatro Lírico Nacional, la ópera "Luz de oscura llama" con música de Eduardo Pérez Raseda y texto de Clara Janés. El estreno tuvo lugar el 5 de abril en la Sala Olimpia de Madrid.

● Nuestro compañero **Enrique Ciurana** ha estrenado en el Teatre Principal de Palma de Mallorca, "La Malquerida" de Jacinto Benavente. La escenografía, ha sido realizada por otro asociado, **Miguel Massip**. El montaje cuenta con la colaboración del Consell Insular de Mallorca.

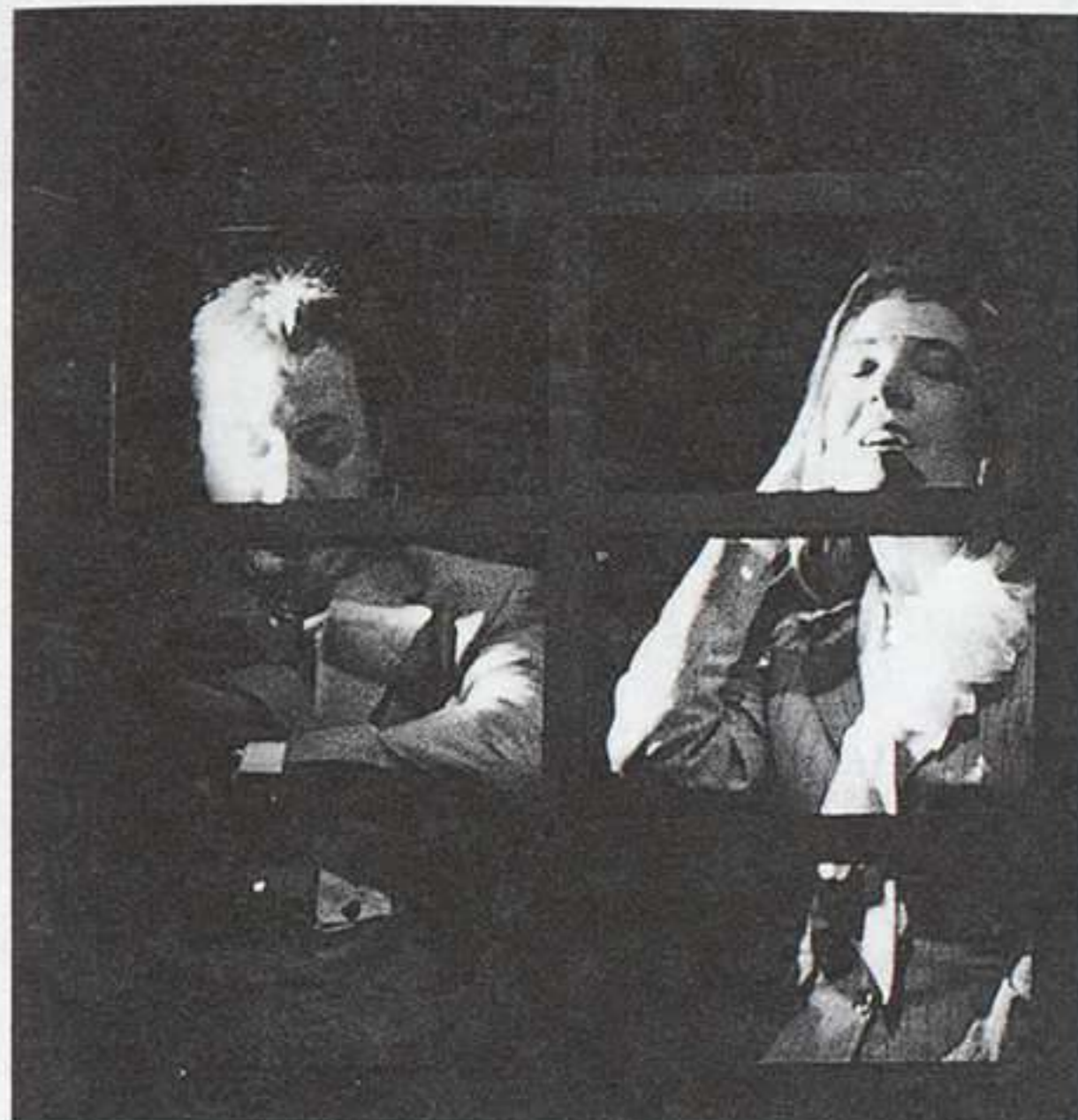
● Con los textos de Eduardo Blanco Amor, "Amor e crimes de Juan Pantera" y "Falta morte o certa morte de Estoraque o Andino", el asociado **Manuel Vidal** estreno en el pasado mes de diciembre el espectáculo "Amor e crimes". Esta obra está patrocinada por el Consejo de Orense y la Concejala de Cultura.

● La compañía de danza "Gelabert/Azzopardi" ha estrenado el espectáculo "Solos", con dirección y coreografía de nuestro compañero **Cesc Gelabert**. El espectáculo coproducido por la Fundación Teatre Lliure y el II Festival de Tardor de Barcelona.

"Interview de Mrs. Muerta Smith con sus fantasmas".



"Edmond".



"Espejismos".

"Antihéroes".



"Azaña".

● "Azaña, ese gran desconocido" es el montaje que ha dirigido **Antonio Joven**, estrenado en el mes de enero en el Ateneo de Madrid. El espectáculo es una recopilación de textos del propio Azaña cuya dramaturgia ha sido realizada por Pilar Rodrigo.

● La compañía sevillana "Atalaya" en coproducción con el Centro Andaluz de Teatro, estrenó el espectáculo "Espejismos", a partir de textos de José Manuel Olivero. Tanto la dramaturgia como la dirección han corrido a cargo de **Ricardo Iniesta**.

● Nuestro compañero **Angel Alonso**, que dirige la sala Villarroel en Barcelona, ha estrenado la segunda parte de "Historias de la puta mili", basado igualmente en comics de Ivá.

● La compañía de comedias **Nineto y Absurdino**, cuya sede es la sala Candilejas de Madrid, estrenaron en febrero un espectáculo "homenaje a la cultura árabe" y en marzo "Oh sole mio!" que está dedicado a la noche de San Juan y que es un "recorrido cómico-poético por tierras hispanas", dentro de la línea del Cabaret literario y la

comedia romántica que caracterizan a esta pareja.

● La compañía teatral "Culo de Sac-o", que dirige **Julio Fraga**, "miembro adherido" de la ADE, ha estrenado en Sevilla, "La Puñalá" de A. Onetti, en el teatro La Imperdible.

● Con textos de la "Leyenda Aurea" de Santiago de la Vorágine, **Ignacio Calvache**, miembro adherido de la ADE, ha dirigido el espectáculo "Las siete durmientes".

● Producido por el Centro Andaluz de Teatro (CAT), **Ramón Pareja** ha estrenado en Sevilla el espectáculo, «Viento contra viento».

Así mismo ha recibido de la Asociación de la Crítica de Puerto Rico, el Premio al "Mejor Montaje del año" por su puesta en escena de "Cirano de Bergerac".

● El pasado mes de diciembre se estrenó en la Sala Mirador de Madrid, "Cuentos para jugar y soñar", de Blanco Amor, dirigido por nuestro compañero **Nicolás Mallo**.

● La Compañía de Teatro Ur, ha estrenado "Antihéroes", un espectáculo escrito y dirigido

do por nuestra compañera de Euskadi, **Helena Pimenta**. La obra está inspirada en la novela picaresca española de los siglos XVI y XVIII, pero articulada en la actualidad.

● Ha sido estrenado en el Paraninfo del Instituto Internacional de Madrid, "Y todo por nada", tres monólogos escritos y dirigidos por **Ernesto Caballero**.

● "Los buenos días perdidos" de Antonio Gala, Premio Nacional de Literatura en 1972, ha sido reestrenado en Córdoba bajo la dirección de **Angel F. Montesinos**. El espectáculo se ha presentado posteriormente en Madrid, en el teatro Reina Victoria.

● **Zulema Katz** fue invitada a Punta del Este (Uruguay) a dirigir la obra en cinco cuadros, "Amantes y otros extraños" de R. Taylor y J. Bologna. La obra fue protagonizada por Luis Brandoni, Marta Bianchi y Emilio Disi.

● La I Feria Nacional de Teatro para Niños se ha celebrado en el Teatro Jovellanos de Gijón. La organización de dicho evento ha sido realizada por **Santiago Sueiras** y **Car-**

men Gallo, del Instituto del Teatro de dicha ciudad.

● El centro teatral "La Casona" de Barcelona, que dirige nuestro compañero **Fernando Griffell**, organizará a lo largo de 1991 dos seminarios, uno dedicado al arte expresionista de Valle Inclán y otro sobre el análisis de "Antígona" de Sófocles y "Yerman" de García Lorca; asimismo se realizarán encuentros con los nuevos autores catalanes.

● Entre los Premios que la Crítica teatral cubana concede anualmente, en 1990 ha sido premiada la obra "La fiesta de los dragones", que ha sido dirigida por **Juan Margallo**.

● Dentro de la muestra denominada los "Los teatros nacionales", celebrada en el teatro Jovellanos de Gijón, el grupo teatral "Telón de fondo", que dirige **Rosabel Berrocal**, estrenó "Historia del zoo" de Edward Albee.

● **Carme Portaceli** ha dirigido en el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas una obra de Agustín Gómez Arcos, "Interview de Mrs. Muerta Smith con sus fantasmas".

PUBLICACIONES DE LA ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA

SERIE: LITERATURA DRAMATICA

N.º 1 "LA VERDADERA HISTORIA DE AH Q"
de Christoph Hein (traducción de Jorge Riechmann)

N.º 2 "LA DICTADURA DE LA CONCIENCIA"
de Mijail Shtrov (traducción de Ana Varela)

N.º 3 "CAMINO DE VÓLOKOLAMSK" Y "LA MISION"
de Heiner Müller (traducción de Jorge Riechmann)

N.º 4 "LAS PERSONAS DECENTES"
de Enrique Gaspar

N.º 5 "LA GRAN PAZ"
de Volker Braun (traducción de Jorge Riechmann)

N.º 6 "LA ISLA" Y "EL CAMINO DE LA MECA"
de Athol Fugard (traducción de José Luis Bello y Carlos Rodríguez)

N.º 7 "PINTAHIERROS"
de Heinrich Henkel (traducción Feliú Formosa)

N.º 8 "MEMORANDUM" Y "EL ERROR"
de Vaclav Havel (traducción de Borja Ortiz de Gondra y Juan Antonio Hormigón)

N.º 9 "LA CALANDRIA"
de Bibbiena (traducción de Margarita García)

N.º 10 "JUEGO DE GATAS"
de Istvan Orkeny (traducción de Brigida Alexander)

N.º 11 "LOS DESTRUCTORES DE MAQUINAS" Y "HINKEMANN"
de Ernst Toller (traducción de Rodolfo Halffter)

N.º 12 "COMEDIAS"
de Ruzante (traducción de A. Malinghero, Juan A. Hormigón, A. de Monreal)

N.º 13 "LA FONDA DE PARIS" Y "EL EGOISTA"
de José Mor de Fuentes

N.º 14 "EL ARTE DE LA COMEDIA"
de Eduardo de Filippo (traducción de Luigia Perotto)

N.º 15 "POST-HAMLET"
de Giovanni Testori (traducción de Luigia Perotto)

N.º 16 "LA SOCIEDAD RUIDOSA"
de Bohumil Hrabal (traducción de Jaroslava Cajová)

N.º 17 "EL HIJO MAYOR" E "HISTORIA CON COMPAGINADOR"
de Aleksandr Vampilov (traducción de Jorge Saura)

N.º 18 "YO, FEUERBACH"
de Tankred Dorst (traducción de Jorge Hacker)

SERIE: LITERATURA DRAMATICA IBEROAME- RICANA

N.º 1 "AIRE FRIO"
de Virgilio Piñera

N.º 2 "EXCLUIDA DEL PARAISO"
de Juan Antonio Hormigón

**N.º 3 "LA PASION DE
PENTESILEA"**
de Luis de Tavira

SERIE: DEBATES

N.º 1 "PRIMER CONGRESO DE LA ADE"
Ponencias, debates, documentos y artículos. Mallorca 1988"

N.º 2 "SEGUNDO CONGRESO DE LA ADE"
Ponencias, debates, documentos y artículos. Gijón 1989"

N.º 3 "TERCERO CONGRESO DE LA ADE"
Ponencias, debates, documentos y artículos. Málaga 1990"

SERIE: TEORIA Y PRACTICA DEL TEATRO

N.º 1 "EL ARTE DE LA DIRECCION ESCENICA"
de Curtis Canfield

N.º 2 "TRABAJO DRAMATURGICO Y PUESTA EN ESCENA"
de Juan Antonio Hormigón

N.º 3 "LA OBRA DE ARTE VIVIENTE"
de Adolphe Appia

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

EJEMPLARES SUELTOS: Las "Publicaciones de la ADE" pueden adquirirse actualmente en las librerías "La Avispa", "El corral de Almagro" y "La casa del libro" de Madrid.

"Libres i útils de L'espectacle" y "Millà" de Barcelona.