

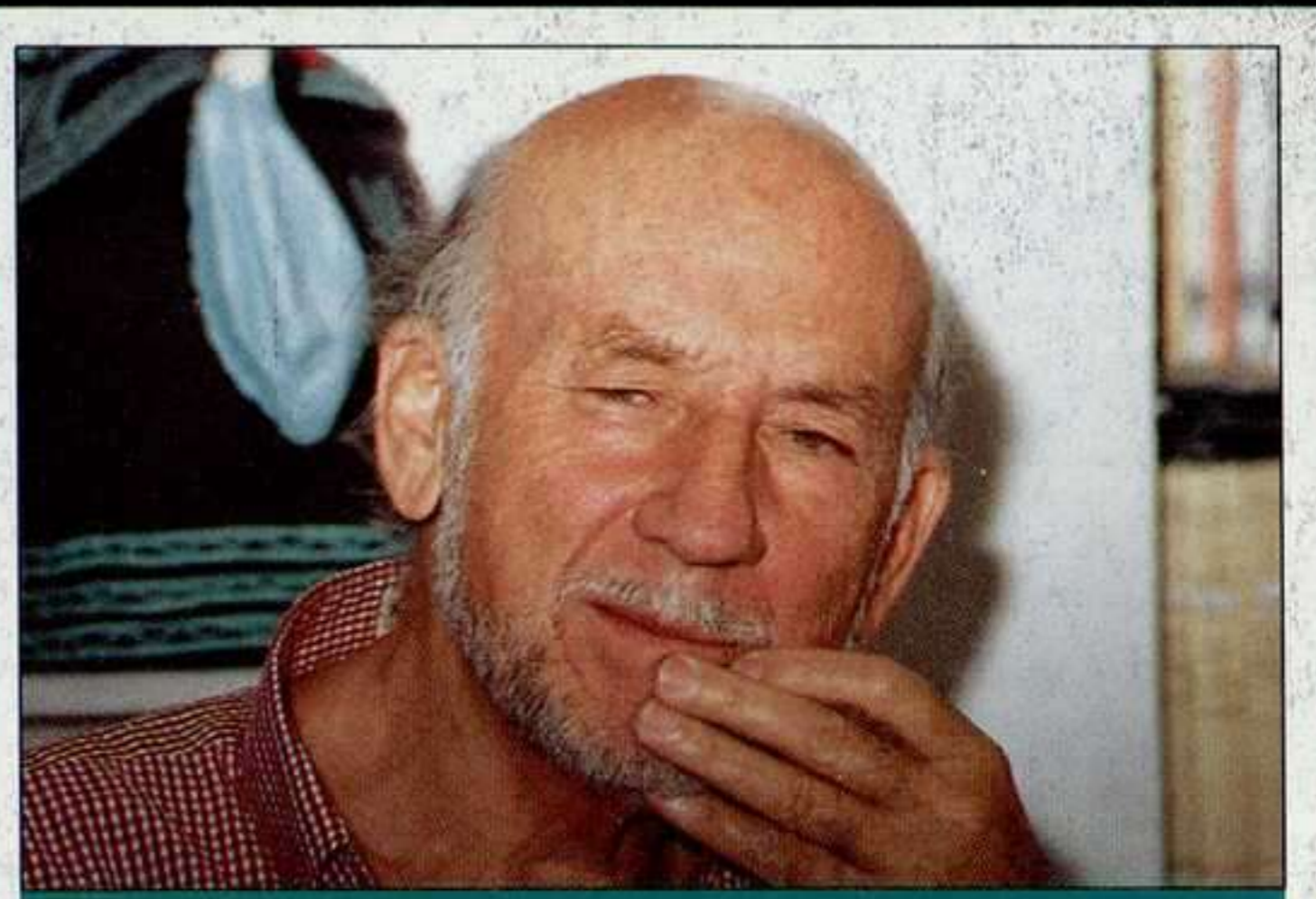
REVISTA DE LA ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA DE ESPAÑA

ADE

TEATRO

Nº 37-38 JULIO 1994

700 PTAS



ENTREVISTA A
**ADOLFO
MARSILLACH**



EL TEATRO
RUSO
ACTUAL

LA PUESTA EN ESCENA DE
OPERA

Texto teatral: "**MERCEDES**" de Thomas Brasch

JUNTA DIRECTIVA

PRESIDENTE:
Angel F. Montesinos

VICEPRESIDENTE:
Josep Montanyès

SECRETARIO GENERAL:
Juan Antonio Hormigón

TESORERO:
Juanjo Granda

VOCALES:
Guillermo Heras
Agustín Iglesias
Antonio Malonda
Lucila Maquieira

SOCIOS
Francisco Abad
Juan Pedro de Aguilar
Antoni Al.lés
Antonio Amengual
José Luis Alonso de Santos
Angel Alonso Tomas
Eduardo Alonso
Carlos Alvarez-Novoa
Joaquín Alvarez
Juan Manuel Alvarez
Pedro Alvarez-Ossorio
Antonio Andrés
Vicente Aranda
José Bable
Damiá Barbany
Dorotea Bárcena
Karla Barro
María Isabel Belastegui
Sergi Belbel
Rafael Bermúdez
Rosabel Berrocal
Miguel Bilbatúa
Hermann Bonnin
Ernesto Caballero
Román Calleja
Eduardo Camacho
Pere Caminals
Manuel Canseco
Pep Cañellas
Joan Castells
José Luis Castro
Julio César Castronuovo
Cándido de Castro
Luis Miguel Climent
Jesús Cracio
M^a Anxeles Cuña
Adrián Daumas
Pere Daussá
Antonio Díaz Zamora
Adolfo Díez Ezquerro
Jorge Eines
José Miguel Elvira Aretxabaleta
Adela Escartín
Nuria Espert
Angel Facio
Enric Flores
Joan Font
Pere Fullana
Leopoldo García Aranda
Francisco García-Muñoz
Cesc Gelabert
José Luis Gómez
Fernando Griffell
Joan M^a Gual
Manuel Guede
Antonio Guirau
Serafín Guiscafré
Ignacio Guzmán
Carlos Heras
Emilio Hernández
Maite Hernangómez
Ricardo Iniesta
Luis María Iturri
Antonio Joven
José Luis Karraskedo
Zulema Katz
Xulio Lago
Carlos Lasarte
William Layton
Eusebio Lázaro
Mercedes León
Manuel Lourenzo
Gerardo Malla
Nicolás Mallo
Luis Maluenda
Manuel Manzanique
Juan Margallo
Agapito Martínez Paramio
Miguel Massip
Santiago Meléndez
Jaume Melendres
Jordi Mesalles
Josep M^a Mestres
Joan Minguell
Marcos Miranda
Pau Monterde
Alberto Morate
Miguel Narros
Francisco Nieva
Pere Noguera
César Oliva
Joan Ollé
Luis Olmos

Angel Alberto Omar
Santiago Paredes
Ramón Pareja
Luis Pasqual
Juan Pastor
Carlos Patiño
Cándido Pazó
Iago Pericot
Helena Pimenta
Pere Planella
José Carlos Plaza
Esteve Polls
Manuel Ponce
Carme Portaceli
Andrés Presumido
Juan Antonio Quintana
José Luis Raymond
Consuelo Recio
Frederic Roda Fábregas
Horacio Rodríguez-Aragón
José M^a Rodríguez-Buzón
Norma Rojas Pita
María Ruiz
Edgar Saba
Javier Sabadie
Emilio Sagi
José Luis Sáiz
Ricard Salvat
Santiago Sánchez Serra
Juan Carlos Sánchez
Eduardo Sánchez Torel
José Sanchis Sinisterra
Marcelino de Santiago
Diego Serrano
Enrique Silva
Antonio F. Simón
Vicente Soria Genovés
Simón Suárez
Santiago Sueiras
José Francisco Tamarit
José Tamayo
Salvador Távora
Antonio M^a Thomas
Rafael Torán
Antonio Tordera
Fernando Urdiales
Francisco Valcarce
Edison Valls
Etelvino Vázquez
Roberto Vidal Bolaño
Manuel Vidal
Francisco Villegas
Victor Zalbi
Alfonso Zurro

ADHERIDOS

Violeta Albacete
Francisco Alberola
Guillermo Alonso
Rosa Briones
Toñi Bueno
Ignacio Calvache
Pablo Calvo
Fernando Doménech
Julio Fraga
Antonio López-Dávila
Borja Ortiz de Gondra
Jose Pascual
Denis Rafter
Carlos Rodríguez
Omar Rossi
Jorge Saura
José Antonio Sedeño
Adolfo I. Simón
Gustavo Tambascio
Eduardo Vasco

DRAMATURGISTAS Y TEATROLOGOS

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

SOCIOS HONORARIOS

Alfonso Guerra
Cayetano Luca de Tena
Frederic Roda
Salvador Salazar

FALLECIDOS

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

GESTION

SECRETARIA EJECUTIVA:
Inmaculada Alvear

PROMOCION:

Esperanza L. Tamayo

PRENSA Y PUBLICACIONES:

Carlos Rodríguez

ASESOR JURIDICO:

Juan Vázquez

Aportaciones a la ADE

La Asamblea General extraordinaria de la ADE, celebrada el 14 de abril de 1.989, ratificó las decisiones adoptadas en la Asamblea General del 14 de enero de 1.988, por la que todos nuestros asociados deben contribuir obligatoriamente con una cantidad determinada a los fondos de la ADE, por cada puesta en escena realizada.

La Asamblea fijó los nuevos parámetros de contribución entre 6.000 pesetas mínimo y 12.000 de máximo, dejando a criterio de cada asociado en función de su cachet, honorarios o beneficios devengados por su trabajo, la suma que desee aportar. La Asamblea ratificó igualmente que se publicará en el "Boletín" de la ADE, la lista de los que han contribuido y el espectáculo por el que lo han hecho. Hasta el cierre de esta edición, los compañeros que han cumplimentado este requisito han sido:

1.988

Contribuyeron 28 asociados por un total de 36 montajes.

1.989

Contribuyeron 30 asociados por un total de 42 montajes.

1.990

Contribuyeron 45 asociados por un total de 63 montajes.

1.991

Contribuyeron 39 asociados por un total de 43 montajes.

1.992

Contribuyeron 37 asociados por un total de 45 montajes.

1.993

Del 1 de enero al 31 de marzo

Contribuyeron 14 asociados por un total de 19 montajes.

Del 1 de abril al 31 de julio

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

Del 1 de agosto al 30 de octubre

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

Del 1 de noviembre de 1993 al 31 de enero de 1994

Etelvino Vázquez	por	"Tierra a la vista"
		"Rincón oscuro"
Carlos Alvarez-Novoa	por	"Don Juan"
Adrián Daumas	por	"Fausto"
Diego Serrano	por	"A media luz los tres"
		"El chalet de Madame Renaud"

Del 1 de febrero al 30 de abril

Luis Olmos	por	"Escorial"
Eduardo Alonso	por	"As vodas de Figaro"
Denis Rafter	por	"Alicia en el país de las maravillas"
		"El sueño de una noche de verano"
Andrés Presumido	por	"Las lenguateras"
Etelvino Vázquez	por	"Macbeth"
Francisco Valcarce	por	"La sangre de Macbeth"
Pau Monterde	por	"Un ballo in maschera"
Manuel Lourenzo	por	"Electra"
Juan Pastor	por	"Don Juan"
Juanjo Granda	por	"Lucia de Lammermoor"
Fernando Urdiales	por	"Amor después de la muerte"

Del 1 de mayo al 15 de junio

Agustín Iglesias	por	"La Celestina"
Antonio Malonda	por	"Tartufo"
Lucila Maquieira	por	"Tobi, después"
Guillermo Heras	por	"El cristal de agua fría"
Pere Daussá	por	"La Malalta fingida"
Adrián Daumas	por	"Doctor Faustus"

APORTACIONES EXTRAORDINARIAS

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

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

Sumario

Foto Portada: "Don Gil de las calzas verdes", de Tirso de Molina. Dirección: Adolfo Marsillach CNTC, 1994. (Foto: Ros Ribas)..

EDITORIALES

Cuestión de presupuesto	4
El fascismo que viene	5
Castillos de naipes, por Juan Antonio Hormigón	7
La dirección de escena ya no es un sacerdocio, por Jaume Melendres	12

CULTURA Y POLITICA

El proyecto cultural de Izquierda Unida	16
La mezcla de lo público con lo privado, por Ignacio Sotelo	21
El precio de la cultura, por Manuel R. Moreno Friginals	23
La crisis del Prado, por Oriol Bohigas	24

LA PUESTA EN ESCENA DE OPERA

Nueva casta de divas, por Manuel Lagos	29
La puesta en escena como reflejo de la partitura, por Simón Suárez	36
Debussy y el simbolismo, por Eveline Andréani	43
La ópera española en el fin de siglo, por Luis de Pablo	48
La ópera es un globo transparente, entrevista-coloquio	55
Declaraciones de Alfredo Kraus	63
Los luciferos del teatro, por René Leibowitz	64
Un camino hacia la obra, por Walter Felsenstein	74
La puesta en escena de ópera ¡menudo problema!, por Giorgio Strehler	80
Teatro Real de Madrid, por Nicolás Pardo Pimentel	83
Teatro de la Ópera: una propuesta para el debate, por Ramón Caravaca	89

TEATRO RUSO ACTUAL

Teatro ruso: del tumulto al caos	93
Liberalización de Rusia: errores básicos del proyecto, por Serguei Kara-Murza	95
¡Hola, libertad! ¡Adios, sueños!, por Alexandr Miskin	102
¿Qué hacer, Vladimir? ¿No sé, Konstantin, por Marina Dmitrievskaya	106

Dos puestas en escena de Anatoly Vasiliev, por Jorge Saura	110
¿Hacia el suicidio cultural o una palabra nueva?, por Serguei Kara-Murza	114
El tiempo de los pájaros celestes, por Anatoly Smelianski	117
Entrevista con Viktor Rozov, por S. K.-M.	121

TEXTO TEATRAL: «Mercedes», de Thomas Brasch

Un teatro fuera de las reglas, por Friedhelm Roth-Lange	126
¿Por qué actuar? (1983), por Thomas Brasch	128
Texto de «Mercedes», por Thomas Brasch	129

ENTREVISTA

Adolfo Marsillach: «Estoy un poco cansado de dirigir», por Carlos Rodríguez	142
Caliente reflexión, por Adolfo Marsillach	148

INFORME

De autores y estrenos, por Alberto Fernández Torres	151
---	-----

RECUERDO DE BERNARD DORT

Salut, Bernard!, por Juan Antonio Hormigón	158
La puesta en escena contemporánea (I), por Bernard Dort	159

Jorge Urrutia se incorpora a nuestra Redacción

Desde el pasado mes de junio, Jorge Urrutia ha pasado a formar parte del consejo de redacción de nuestra Revista.

Urrutia, actualmente Catedrático de Literatura Española de la Universidad Carlos III de Madrid, es autor de numerosas publicaciones sobre temas literarios, teatrales y cinematográficos. Ha recibido el Premio Nacional de Traducción, y está reconocido en todo el mundo como uno de los principales investigadores españoles en el campo de la semiótica.

Con su incorporación a la Revista ADE-Teatro, en la que ha colaborado en distintas ocasiones, nuestra Redacción se ve notablemente enriquecida. Desde estas páginas, vaya nuestra enhorabuena y nuestra más cordial bienvenida.

ARTICULOS

4ª muestra de Teatro en Primavera, por Rosa Briones	162
I Congreso Nacional de Salas Alternativas	164
...En la dramaturgia de Eurípides, por Karla Barro	165
El smoking de Karl Valentin, por Ramón Pareja	168
El tapón que emboza el teatro en Aragón, por Tomás Ezquerro	169

LIBROS

.....	170
-------	-----

AGENDA

.....	175
-------	-----

NOTICIAS DE ASOCIADOS

.....	176
-------	-----

NOTICIAS DE LA ADE

.....	179
-------	-----

Cuestión de presupuesto

A lo largo de los dos últimos años, por cuatro veces consecutivas se ha rebajado el presupuesto de teatro del Ministerio de Cultura. Los de las autonomías, diputaciones y ayuntamientos no han sufrido mejor suerte. El clima de recesión general por el que atraviesa nuestro país, parece el responsable inmediato de estas decisiones. Solemos decir siempre que la cultura en general y quizás el teatro en particular, configuran el flanco más débil a la hora de propinar tajos y recortes. Podríamos incluso argumentar como respuesta que esta vez no ha sido así y hasta cierto punto es verdad. Por lo que respecta al Ministerio de Cultura, otras áreas han sufrido contracciones presupuestarias más acusadas que el teatro. Dicho argumento sería sin embargo un parco lenitivo para esforzados caminantes con los pies llagados y el ánimo exhausto. La realidad es que los presupuestos se han reducido hasta cifras, en algunos casos, incompatibles con la noción genérica que podemos tener de país desarrollado.

La primera cuestión que se nos plantea al respecto, es la de definir con claridad el porqué de la existencia de ayudas públicas a la cultura. Cualquier economista neoliberal —y parece que sólo haya de éstos— se apresuraría a invocar el sacrosanto y omnipresente mercado como único referente reverencial, arguyendo a renglón seguido que la cultura debe subsistir sólo a expensas de los recursos que genere. No importa que la confusión entre valor y precio se acentúe con dicha conducta hasta convertir lo segundo en elemento prioritario de la obra de cultura, ni que ésta corra el peligro de convertirse ante todo en producto y nada en cultura. No importa tampoco que el erario público deba acudir con inusitada frecuencia a salvaguardar con cuantiosos recursos las empresas industriales en crisis, muchas de ellas provenientes de inversiones extranjeras, que utilizan el contundente mecanismo de mercado de largarse a otros territorios más benéficos cuando vienen mal dadas, aunque aquí se les diera en su momento el pan, la sal y todas las manos que hicieron

falta. Se nos dirá enseguida que en estos casos se trata de evitar tensiones sociales altamente peligrosas para la convivencia ciudadana, pero nosotros a su vez podemos preguntarnos: ¿es que acaso se tiene en cuenta, limitándonos exclusivamente al ámbito laboral, cuántos puestos de trabajo directos o indirectos se crean mediante la práctica, la producción y difusión cultural? Esta cuestión de evidente importancia, está sin duda lejos de obtener una respuesta cualificada porque poco o nada se ha estudiado al respecto, pero sin duda nos sorprendería el rendimiento que la inversión pública directa o indirecta en cultura puede promover considerada globalmente.

La segunda cuestión es de índole totalmente distinta. No por repetido muchas veces debe parecernos retórico afirmar que el desarrollo e impulso de la cultura de un país constituye un rasgo fundamentador de sus señas de identidad, de sus mecanismos de análisis, de autocomprensión, de su forma de encarar la vida, su historia y su futuro. En este sentido el apoyo que puedan prestarle las administraciones públicas debe proceder no de su precio como mercancía, sino de su valor intrínseco, lo que exige por tanto unas dosis de convicción política y una concepción del mundo legitimadoras por sí mismas de ese tipo de actitud y de los proyectos que de ella se deriven.

Teniendo en cuenta esta doble perspectiva, surge en nosotros la perplejidad y profunda inquietud ante la reducción de los presupuestos culturales que se ha producido en los dos últimos años. No vamos a utilizar ningún argumento primario tendente a establecer comparaciones entre lo que cuesta una aviación de combate o un kilómetro de autopista y lo que a cultura se dedica. Creemos que cada cosa debe estar en su sitio, aunque haya indudablemente unas más importantes que otras en función de la idea de sociedad que cada uno tengamos y de la noción de ser humano que deseemos propiciar. El apoyo a la cultura y más concretamente al teatro, debería tener una consideración específica, consecuencia de unas convicciones y

categorías socio-políticas que la sustenten. El único condicionante procedería de la estructura económica del país, siempre que la cultura fuera considerada como un bien primario y no como lujo y adorno para consumo de quien tenga dinero para pagarla: propuesta *sugestiva* que subyace en la formulación neoliberal.

El político en general no puede seguir utilizando cantos de sirena para intentar subyugarnos y producirnos una melopea inmovilizadora. No puede seguirse invocando la formación o la imaginación como elementos sustantivos, desvinculándolos de la producción de bienes culturales que es donde hallan su proyección específica. Escindir ambos territorios equivale a pensar que la formación por sí sola propiciará un mercado más amplio y versátil, lo que nos llevaría de nuevo a las posiciones neoliberales. La producción imaginativa en el terreno cultural necesita siempre de recursos, materiales o financieros, para poder realizarse. Evidentemente ello no debe confundirse con el despliegue mastodóntico de medios a fin de crear una fastuosa apariencia de imaginación y ocultar la pro-

funda carencia de la misma. Del mismo modo habría que insistir en que unos presupuestos adecuados a los recursos que el país posee y a las necesidades que se consideren irrenunciables, debe ir acompañado de un seguimiento coherente que permita delimitar cómo se utilizan los recursos y cuál es el rendimiento multiplicador que provocan.

Nos gustaría subrayar en este sentido que no existe mejor medio de legitimación de la ayuda pública a la cultura, que analizar cómo una determinada aportación permite y propicia la realización de proyectos, tangibles o intangibles, que superan con mucho en su estadio final las cantidades previamente aportadas. Siempre hemos defendido este principio como primer elemento de valoración positiva a la hora de establecer el canon de ayudas. Desgraciadamente es una batalla que está todavía un tanto lejos de resolverse favorablemente. Entre tanto algunos pícaros y no pocos vociferantes seguirán llevándose el gato al agua y el trabajo bien hecho no siempre alcanzará el reconocimiento que merece.

El fascismo que viene

En la segunda noche del *Messingkauf*, Brecht nos habla de la teatralidad del fascismo: «Los opresores de nuestro tiempo hacen teatro, no en el teatro, sino en la calle y en las salas de reunión, en sus viviendas y en sus cancillerías. Y cuando hablo de que *hacen teatro*, no quiero decir sólo que ajustan su comportamiento al papel que les ha tocado representar, sino que están utilizando a conciencia recursos teatrales para presentarse a los ojos del mundo y procuran que el público vea sus funciones y negocios como algo ejemplar».

Considerado en sus aspectos más ostensibles, la teatralidad del fascismo es un hecho evidente. Desfiles,

banderas, tribunas, decorados, luces, ordenación del espacio y de las multitudes que lo pueblan, todo respondía a un diseño escénico y grandilocuente estructurado con minuciosidad naturalista. Quizás el momento epigonal de este tipo de parafernalia fuera la entrada de Pinochet en el llamado Valle de los Caídos, con su largo capote militar de color gris, entre filas de escuadristas que lo jaleaban, el día del entierro del dictador que hubo de soportar nuestra tierra. El cine norteamericano ha usado y abusado hasta extremos un tanto grotescos de esa teatralidad externa: en sus películas las ciudades aparecen permanentemente engalanadas con banderas y estandartes, como si ese fuera el elemento

sustantivo y no el crudo sentimiento que asolaba las conciencias de los ciudadanos y que constituía el núcleo sustentador de la barbarie dominante.

Cuando Brecht habla de la teatralidad fascista, se está refiriendo a sus aspectos intrínsecos: la representación por parte de los dirigentes de personajes de ficción para consumo popular, la aureola grandilocuente de que se rodean, la búsqueda de la empatía entre el discurso del líder y la multitud que escucha, la consideración del ejercicio de la crítica como un delito.

El fascismo que viene apenas lo vemos pero con un poco de atención podemos oírlo y olerlo, hasta descubrir con sorpresa que lo tenemos a nuestro lado, que ha estado siempre a nuestro lado. Ese fascismo ha renunciado a las grandes manifestaciones de teatralidad externa porque no las necesita, pero lleva a sus últimos extremos la búsqueda de la empatía, la representación de personajes ficticios que ocultan los verdaderos intereses de quienes los interpretan y el aplastamiento de la crítica.

Hemos visto en los últimos años cómo la escasez de personal disponible para la ejecución de ciertas tareas, obliga a que un actor sea elegido para interpretar el personaje de presidente, después hubo que poner directamente a un policía. Hemos visto a sujetos de pasado proceloso en el mundo empresarial y financiero, convertirse gracias a sus dotes interpretativas frente al gran público en ecuanímes *caballeros* y respetables políticos. El arte de la interpretación utilizado como disfraz para mostrar lo que no se es o incluso lo contrario de lo que se es, no sólo está presente en lo que ciertos individuos manifiestan sino en la entraña de su discurso.

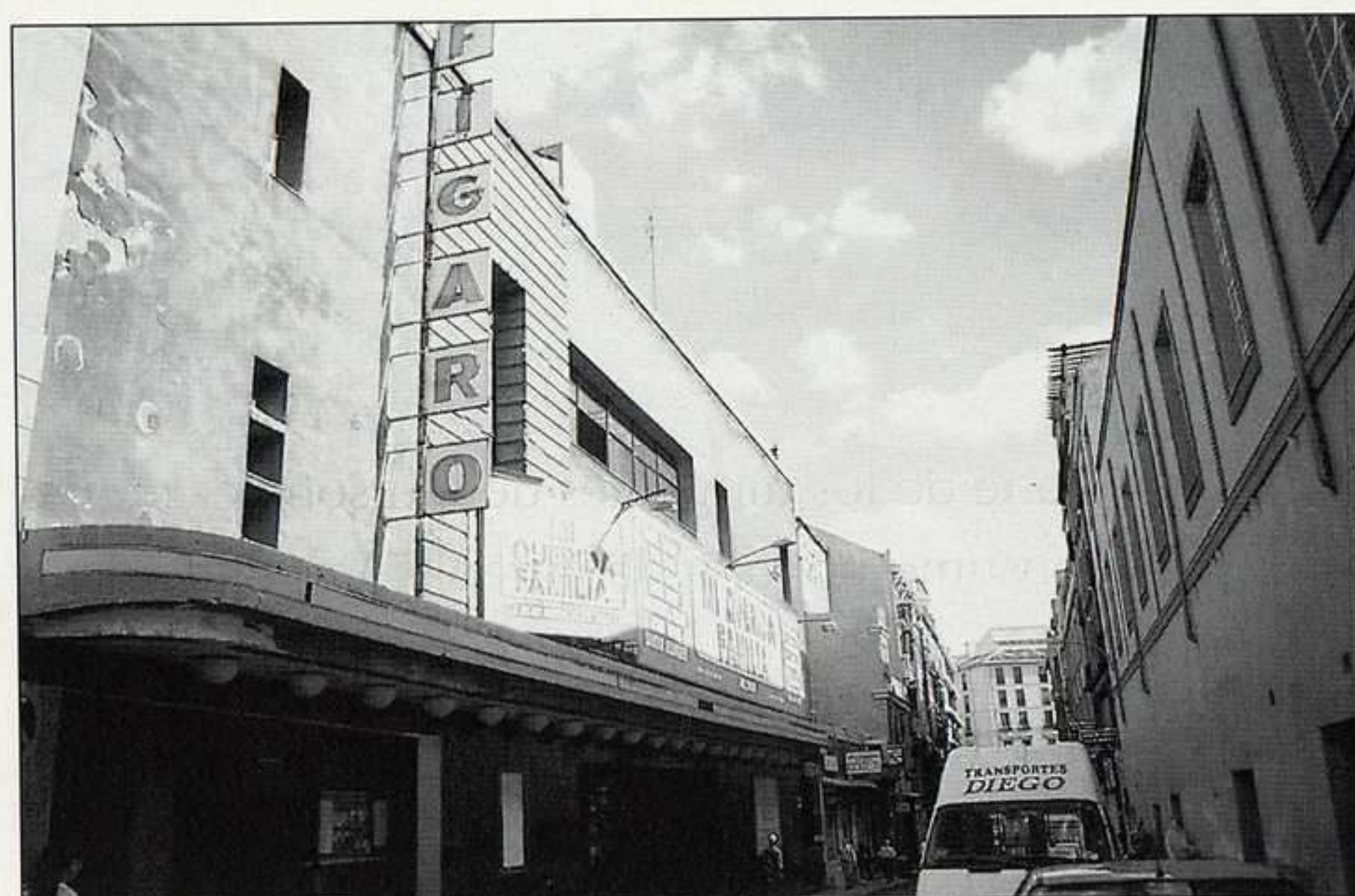
El fascismo que viene no alterará en apariencia las normas democráticas liberales -tampoco lo hizo Augusto y los que le siguieron respecto a la República romana-, pero las privarán de su sustancia. Mediante la instauración de determinadas leyes electorales, utilización masiva de la televisión como instrumento lobotomizador, invocaciones a la estabilidad confundidas

con la dirección personalizada de los asuntos públicos, etc, puede articularse una maraña política en que los derechos democráticos de los ciudadanos queden reducidos a pura escenografía y el autoritarismo más procaz —la estructura calculada del fascismo que viene— nos invada lentamente hasta asfixiar nuestra condición de ciudadanos.

Hay síntomas de que este paisaje ya no es pura elucubración. Asistimos ya al enunciado de planteamientos que intentan supeditar por vía de hecho la autoridad de un presidente, que en el mejor de los casos sólo representa a un segmento de la población, frente a legislativos en que se muestran las diferentes opciones y tendencias políticas de una comunidad. Por eso no es anecdótico que cuando un presidente disuelve ilegalmente un parlamento y dado que los parlamentarios se resistan a abandonarlo, ordene su bombardeo, otros parlamentos y otros presidentes apoyen semejante atentado a una ley política fundamental.

El fascismo que viene no va a utilizar, cuando menos en el tiempo inmediato, desfiles ni uniformes, un determinado color de la camisa de sus sicarios, un discurso propagandístico definido... Le bastará el dominio monopolista de los medios de comunicación, la televisión ante todo, a la que ha logrado dotar de una forma y temática que le permite a un tiempo suministrar concepciones elementales del mundo y de los seres humanos, y eliminar toda capacidad crítica de quienes se ven atrapados en sus redes.

Hay algo sin embargo que aparece claro y diáfano: el fascismo que viene no intenta construir un modelo cultural megalómano y restrictivo como el del viejo fascismo. Su cultura es la anti-cultura, su reducción a simple mercancía, su desdén por cualquier forma de expresión que suponga investigación, recuperación o crítica del pasado y el presente: que abra caminos hacia un futuro esperanzador. Su manifestación inmediata es la drástica negación de todo apoyo a la acción cultural. En definitiva: la cultura es sospechosa porque si es auténtica es siempre antifascista.



Interior del Teatro Martín, y fachada del Teatro Figaro, de Madrid. (El reportaje gráfico de este artículo ha sido realizado por EdeláE López).

Castillos de naipes

Paulatina desaparición de los teatros en Madrid

por Juan Antonio Hormigón

El cierre anunciado hace pocas semanas del Teatro Cómico, la suspensión de actividades, no sabemos hasta cuando, del Teatro Calderón, el hundimiento y amenaza de ruina del Teatro Martín son los episodios más recientes de la constante destrucción que se está produciendo en la fábrica teatral madrileña. Unida a la constante desaparición de locales teatrales ocurrida en los últimos años, proporciona un balance descorazonador respecto a lo que puede ser el futuro de la capital de España en lo que a infraestructuras escénicas se refiere. El problema es lo suficientemente importante y grave como para que merezca una aproximación a las causas que han provocado este estado de cosas, proponiendo posibles vías de solución.

A manera de balance

En el primer tercio de nuestro siglo, las ciudades españolas tenían todas un teatro grande en funcionamiento y las más pobladas incluso varios. Por poner un ejemplo, en 1.908 Zaragoza poseía

cinco teatros en funcionamiento dedicados a comedia, ópera, zarzuela y otros espectáculos musicales. Barcelona, evidentemente, muchos más. La irrupción del cinematógrafo y los cambios que el desarrollo industrial produjo en las costumbres cotidianas, provocaron el cierre, la transformación e incluso el derribo de muchos de estos locales.

La capital se vio afectada por un proceso de raíz similar aunque de consecuencias diferentes. En la postguerra, algunos de los mejores teatros de Madrid se transformaron en cines. Así sucedió con los de escenarios más grandes y salas de mayor capacidad: el Lope de Vega y el Carlos III en particular; pero también con otros ciertamente adecuados para el teatro cómico y dramático, como el Gran Vía y el Progreso.

Hablando en puridad, la fábrica teatral madrileña ha sido bastante deficiente. Los edificios teatrales surgieron incrustados en la trama urbana, abriéndose paso con los codos entre las construcciones colindantes. El Teatro Español, que se asienta en el espacio teatral más antiguo de Madrid, el del Corral del Príncipe primero y del Coliseo después, es buena prueba de

ello. Sólo el Teatro Real se construyó como edificio totalmente exento, siendo dotado de todos los servicios adyacentes, accesos y áreas laborales propias de un teatro destinado a la producción de grandes espectáculos operísticos. La consecuencia inmediata ha sido que los teatros madrileños en general, constan fundamentalmente de un vestíbulo apañado, una sala coquetona, unos camerinos lúgubres y algún despacho, pero carecen de medios tan elementales como salas de ensayo y perfeccionamiento, almacenes, talleres, archivo, laboratorios, etc.

Los edificios teatrales de Madrid que responderían netamente a la consideración de teatros a la italiana aceptables, son los de La Zarzuela, Español, Nuevo Apolo (antiguo Progreso) —con algún reparo respecto a su hombro derecho—, Albéniz, Comedia, Olimpia, Alcázar, Calderón, etc. Lo predominante sin embargo es un tipo de construcción teatral orientada a la representación de comedias urbanas, de único o pocos decorados y corta nómina de personajes. En general poseen escenarios pequeños y salas de proporciones verdaderamente grandes, como puede verse en el María Guerrero —al



Fachada del Teatro de la Comedia, de Madrid.



Fachada del Teatro Alfíl, de Madrid.

que las reformas han dotado de excelente equipamiento—, Infanta Isabel, Reina Victoria, Fíguro y otros más. Un ejemplo palmario lo ofrece el teatro Pavón, hoy reducido a estado de carcasa: posee una estructura excelente de forjado de cemento, una cuidadosa distribución de espacios, una sala de gran capacidad, pero un escenario minúsculo. Anasagasti, un notable arquitecto de la época, lo diseñó en 1923, en un momento en que se construyeron otros de parecidas características.

En resumen, la fábrica teatral madrileña se vio sensiblemente reducida con la conversión en cines de varios de sus edificios más notables. Se acondicionaron entonces diferentes espacios, algunos de mísera disponibilidad teatral, pero que sirvieron para mantener una nómina amplia de teatros en la Capital, centro de las administraciones públicas y lugar de encuentro forzoso de todos aquellos que querían resolver cualquier problema relacionado con su actividad.

En el ámbito de lo privado

Es preciso subrayar que los teatros madrileños de propiedad privada reaccionaron de forma netamente negativa a los cambios surgidos en su explotación, determinados tanto por las transformaciones en las costumbres como en la producción y gestión teatral. En los años sesenta, sólo en algunos casos seguían sus propietarios al frente de las empresas y eran contados los que producían espectáculos. Lo habitual era que los locales fueran administrados por primeros e incluso segundos intermediarios. Este estado de cosas hizo que la especulación inmobiliaria se llevara por delante muchos locales o se transfor-

maran en negocios que se consideraban más rentables. La conclusión era que dichos propietarios no actuaban como empresarios de teatro, sino como simples dueños de algo de lo que intentaban extraer un beneficio pero con el menor desembolso posible. A causa y en razón de ello no se realizaban apenas inversiones en la escena, el equipamiento, los servicios o la sala —y cuando se hacía, sólo en ésta—. Por este camino, el deterioro de los teatros ha ido adquiriendo una situación alarmante en muchos casos a lo que hay que añadir una carencia de equipamiento casi total. Alguno de ellos, de los de mayor capacidad en cuanto a número de espectadores y las posibilidades de su escenario, siguió hasta fecha reciente manteniendo una acometida eléctrica ridícula y obligando a las compañías a costear una línea provisional desde el transformador, mientras la propiedad se gastaba alegremente los beneficios en diferentes casinos sin reinvertir nada.

Lo cierto es que el recuento de locales teatrales desaparecidos en Madrid, es de todo punto sobrecogedor. Hasta fines de 1982, había sido cambiada su utilización o derribados el Eslava, Barceló, Arniches, Valle Inclán, Recoletos, Goya, Arlequín, Club y el antiguo Cómico. Después cayeron el Beatriz, Espronceda, Lara, Lavapiés, Martín y Benavente. Hace unas semanas, el Nuevo Cómico cerró también sus puertas y puso el cartel de «se vende» y poco después se cerró inopinadamente el Calderón y se derrumbó la techumbre del Martín. En este período solamente se ha recuperado el Nuevo Apolo, antes Progreso, merced a su adquisición por una entidad bancaria; el Albéniz, mantenido en régimen de alquiler por la Comunidad de Madrid; el Príncipe

(construido en 1975), el Teatro de Madrid edificado por el Ayuntamiento socialista y una pequeña sala en el remodelado Real Cinema, todavía en los inicios de su andadura. Actualmente se encuentra en período de remodelación el Infanta Mercedes, que anuncia su apertura para la próxima temporada.

La ausencia en el pasado de una normativa protectora de los locales teatrales, posibilitó que muchos se derribaran y otros se transformaran en cualquier otra cosa. La ordenanza que impide el cambio de uso de dichos espacios, aplicada con una flexibilidad un tanto inaudita, permitió su conversión en discotecas o bingos. En el colmo de los despropósitos perversos, el propio Ayuntamiento no vaciló en derribar el Teatro Lavapiés en el verano del 93, aunque careciera de autorización para ello.

Tal y como aparecen en su conjunto, los teatros privados de Madrid ofrecen un aspecto desolador en casi todos los apartados de su arquitectura y equipamiento. Todo ello afecta no sólo a su inadecuada capacidad técnica como instrumento de trabajo sino a la imprescindible comodidad de que deben disfrutar los espectadores y el atractivo que convendría suscitaran en cuanto a su uso. La falta de reinversiones por parte de sus propietarios en el pasado, es prueba fehaciente de su absentismo total y de la absoluta carencia de interés hacia la conservación y acondicionamiento de su medio productivo. Si comparamos a los nuestros con los teatros privados en Londres o París —las ciudades europeas que cuentan con un mayor número—, que se encuentran cuidados y bien dotados, con la particularidad que se trata en muchos casos de edificios antiguos que requieren atención



Fachada del Teatro Español, de Madrid.



Vestíbulo de la Sala Cuarta Pared, de Madrid.

especializada, las diferencias que pueden apreciarse a simple vista son sobradamente esclarecedoras.

La situación actual sigue por otra parte conservando pesadas herencias del pasado. Durante la dictadura franquista, el Reglamento de Policía de Espectáculos Públicos, promulgado curiosamente en 1935, fue el instrumento más o menos explícito para impedir que pudieran abrirse espacios teatrales, o en cualquier caso los que ellos no querían, pero sobre todo obstaculizó la apertura de espacios transformables, que necesitaban unas ordenanzas distintas en lo referente a la seguridad. En 1982 se actualizó el reglamento vigente mediante un Real decreto, pero en realidad sólo se trataba de un discreto lavado de cara. Dado que son los poderes locales quienes deben aplicarlo con cierta discrecionalidad, constituye sin duda un elemento obstaculizador para la puesta en pie de nuevos espacios escénicos.

Los teatros públicos

En la Comunidad de Madrid radican hasta hoy las cuatro unidades de producción teatral del INAEM. Son éstas el Centro Dramático Nacional, la Compañía Nacional de Teatro Clásico, el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas y el Teatro Lírico Nacional de La Zarzuela. El Ayuntamiento de Madrid cuenta por su parte con el Español y el Centro Cultural de la Villa. El Teatro de Madrid, construido recientemente, aunque de propiedad municipal ha sido cedido a una empresa privada.

Todas estas unidades de producción poseen edificios propios, unos de propiedad estatal o municipal y otros en régimen

de alquiler. Tanto el Teatro María Guerrero, sede del CDN, como el Teatro de la Zarzuela, han sido paulatinamente enriquecidos en su equipamiento de maquinaria e iluminación, proporcionándoles una dotación adecuada para la práctica teatral en los tiempos que corren.

El Teatro de la Comedia, sede de la CNTC, se ha visto igualmente mejorado por importantes intervenciones en el escenario y sus aledaños. La Sala Olimpia en donde se asentó el CNTE, ha merecido reformas cuantiosas que han afectado a la totalidad del teatro hasta convertirlo, con las limitaciones propias del local —carece, por ejemplo, de telar alto— en un buen instrumento de trabajo.

El Teatro Español, construido en el solar de lo que fue sucesivamente corral y coliseo del Príncipe, como hemos dicho, es uno de los mejores teatros del país y quizás el de mayor raigambre histórica. Ha padecido varios incendios y en consecuencia ha debido ser rehabilitado en otras tantas ocasiones. En fecha reciente se ha procedido a la construcción de un ala suplementaria siguiendo el mismo trazado arquitectónico del original. Por lo que respecta al Centro Cultural de la Villa, se trata de un espacio construido originalmente para conciertos que ha sido utilizado casi siempre como teatro. Quizás ello explique la inadecuada disposición de la escena, tanto por su configuración formal como por su falta de altura y su inconveniente relación con la sala.

Por último, el Teatro Albéniz depende de la Comunidad de Madrid que lo sustenta en régimen de alquiler. Se trata de un local de escenario bastante amplio y una sala desproporcionadamente grande, obediendo a los criterios dominantes en los años veinte, época en la que fue cons-

truido. Utilizado como cine durante muchos años, cuando lo alquiló la Comunidad de Madrid debió realizar numerosas reparaciones dado el estado en el que se encontraba.

Además del Teatro de Madrid que como hemos indicado ha sido construido de nueva planta, lo que no impide que tenga diferentes puntos negros en su concepción arquitectónica, existe en la trama de la ciudad una red de espacios escénicos integrada en los centros culturales ubicados en los diferentes distritos. Las diferencias entre unos escenarios y otros son sin duda notables. Los hay con una amplitud y posibilidades de buen nivel y otros que no pasan de lo rudimentario. Lamentablemente, este conjunto de espacios se encuentra actualmente desactivado merced a la política municipal, que ha suprimido los presupuestos que al mantenimiento de su función se dedicaban. Incluso existen proyectos de reprivatización al respecto.

Por último, debemos recordar la próxima reapertura del Teatro Real. Durante más de cuarenta años Madrid ha carecido de un teatro de ópera, convirtiéndose en una excepción única dentro de las grandes capitales del mundo. Remodelado casi en su totalidad, recuperará merced a esta intervención sus funciones originarias como centro de producción y exhibición operística. Su gestión está encomendada a un consorcio formado por el Ministerio de Cultura, el Ayuntamiento y la Comunidad de Madrid.

Espacios no convencionales

Otra de las notables carencias de la capital ha sido la de la ausencia de espacios teatrales transformables o no con-



Fachada del Teatro Español, de Madrid.



Vestíbulo de la Sala Cuarta Pared de Madrid.

vencionales; instrumentos de trabajo en definitiva que permitieran una relación variable entre espectador y espectáculo. El único teatro de los ya existentes que ha permitido una cierta versatilidad es la Sala Olimpia en su estado actual.

No obstante en los últimos años, algunos equipos de trabajo merced a un enorme esfuerzo y voluntarismo, han logrado transformar lugares con frecuencia inhóspitos en salas teatrales dotadas de una cierta flexibilidad en su utilización. La Cuarta Pared, Ensayo 100, Pradillo y otras más, son ejemplos palpables. Esta iniciativa no ha transitado por un camino de rosas y el Ayuntamiento de Madrid ha ejercido diferentes presiones y obstaculizado su normal desarrollo. Los problemas surgidos en torno a La Cuarta Pared en particular, similares a los que acosaron al Teatro Alfil hace unos meses, son paradigmáticos y se apoyaban en una determinada interpretación del reglamento de policía de espectáculos todavía en vigor.

Por iniciativa del INAEM del Ministerio de Cultura, en respuesta a las demandas de la ADE y de la Unión de Actores, una Comisión interministerial ha promovido la redacción de un «Proyecto de Normativa de Espectáculos Públicos en locales de pública concurrencia destinados a teatro». Se trata de un documento prolijo y denso que contempla las aspiraciones defendidas durante años por muchos profesionales de la escena. Debemos confiar en que una vez aprobada esta nueva normativa, propicie la apertura de espacios más versátiles y posibilite planteamientos estéticos mucho más amplios.

Conviene de todos modos señalar que los espacios que reciben en la actualidad la ambigua denominación de salas alter-

nativas, son muy dispares en su estructura y equipamiento. Sería una formulación inadecuada meter en el mismo saco a todo espacio escénico reducido, con asientos inusuales y equipamiento deficiente. Sería igualmente incorrecto circunscribirlos a espectáculos marginales o situados en la frontera entre lo vocacional y lo profesional. Una sala como La Cuarta Pared, pongo por ejemplo, convenientemente apoyada para que se equipe adecuadamente, constituye un excelente instrumento de trabajo escénico en el que ubicar espectáculos que en ella encontrarán su marco más adecuado y que no tendrían sentido en un teatro a la italiana.

Todo ello conduce a la improrrogable necesidad de una reflexión respecto a la importancia de que la capital cuente con una serie de espacios no convencionales, que formen parte del conjunto de sus teatros. En consecuencia las administraciones deberían ser conscientes de ello, de que son espacios de exhibición y de creación de puestos de trabajo en paridad con los existentes, de preocuparse por impedir que alguna de estas iniciativas se conviertan simplemente en negocio particular de zarramplines avisados que se escamotean tras la coartada de lo alternativo, pero alejándose de toda tentación paternalista o de ejercer beneficencia más o menos bienintencionada.

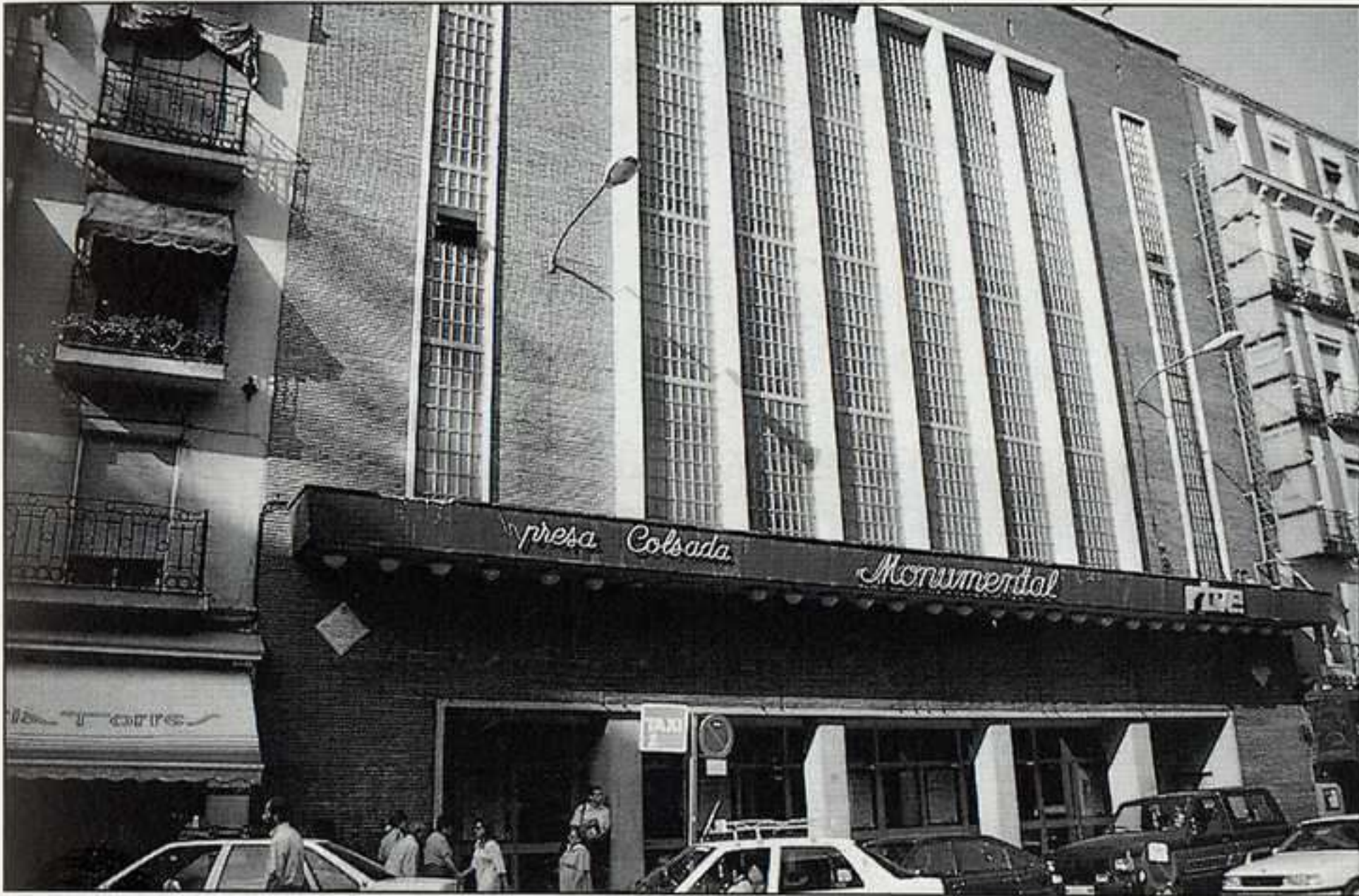
Respuestas urgentes

El enunciado de hechos que acabamos de referir nos conduce a una primera conclusión: los teatros de propiedad o de gestión pública que han contado con inversiones para su reforma y equipamiento, son los que se encuentran en mejor

estado tanto como instrumentos de trabajo que como lugares apropiados para los espectadores. Sin duda puede discutirse la oportunidad de que algunas inversiones se hayan hecho en edificios de propiedad privada o de dudosa utilidad para la práctica teatral, pero ello no resta veracidad a nuestra primera afirmación.

Los teatros madrileños de propiedad privada, en su conjunto, presentan un aspecto, como hemos dicho, desolador. Es imprescindible establecer criterios que impidan su derribo o cambio de uso escénico en su estricto sentido, sobre todo de los que tengan valor histórico en el conjunto de la trama urbana o capacidad intrínseca para la práctica correcta del teatro. Ello permitiría estabilizar su función y restaurar los edificios. El consorcio para la rehabilitación de teatros constituido recientemente por el INAEM del Ministerio de Cultura, la Comunidad y el Ayuntamiento de Madrid, puede significar un primer paso al respecto.

El proyecto consiste en que el apoyo económico procedente de los fondos establecidos por el consorcio junto a la aportación de la empresa propietaria del local, permita acometer las reformas imprescindibles y necesarias en distintas fases. En cualquier caso, creemos que dicha operación no debería desvincularse del compromiso de la propiedad respecto al uso teatral del inmueble durante un número de años, así como a la exigencia de una programación cualificada. Parece que es urgente terminar de una vez por todas con esa ley de oro del capitalismo hispánico ramplón: «los beneficios para mí, las pérdidas para el Estado». El Estado, es decir las administraciones públicas, operan en definitiva con el dinero procedente de los impuestos pagados por la ciudada-



Fachada del Teatro Monumental, de Madrid; a la derecha y abajo dos imágenes del estado actual del Teatro Martín, de Madrid.

nía y su correcta utilización cuando a la cultura se destinan es cuando menos tan imprescindible como el que se aplica a otras actividades productivas.

Considerando las aspiraciones estéticas de buen número de las tendencias actuales, parece necesario ampliar y dotar los espacios escénicos no convencionales. Ello permitiría no sólo plantearse espectáculos con una versatilidad mayor en las relaciones espectador/ espectáculo, sino investigar sobre diferentes formas narrativas y de construcción de los espacios escénicos.

Como en tantas cosas que a la cultura se refieren, todo ello pasa por una clara asunción de responsabilidades de los políticos y gestores culturales públicos. Cuando un teatro se cambia de uso, se cierra o se derriba, no está desapareciendo simplemente un negocio sino un espacio de creación, de cultura viva en la que la sociedad se refleja o con la que se divierte, reflexiona o se estremece. No podemos conformarnos con la estrecha concepción de la cultura como negocio o como lujo y en la medida en que la consideramos un fenómeno intrínseco de una sociedad, creemos que debe tomarse en serio y actuar en consecuencia. Quizás por ello y acudiendo simplemente a nuestro texto constitucional, del mismo modo que los latifundios insuficientemente explotados pueden ser expropiados para su mejor utilidad social, creemos que los teatros, que deben ser territorios productores de cultura, en la medida en que estén desatendidos o abandonados, que se encuentren cerrados o sean agredidos por quienes buscan su desaparición, pudieran ser también expropiados como bienes culturales de interés público.



La Dirección de Escena ya no es un sacerdocio

por Jaume Melendres

No sé por qué motivos, la nueva ordenación de los estudios teatrales en España ha pasado casi desapercibida en el mundo profesional, incluida nuestra propia Asociación, a la que —sin embargo— tanto concierne. Porque, en efecto, el Real Decreto 754/1992, publicado en el BOE del 25 de julio del mismo año, no sólo reordena los tradicionales estudios de Interpretación y de Escenografía, otorgándoles por fin rango académico superior —equivalente a todos los efectos al de los estudios universitarios—. Sino que además en él se definen por primera vez, y con validez general dentro del Estado, los saberes y las capacidades básicas del profesional de la dirección escénica, así como los requisitos que deben cumplirse para acceder a esta formación por la vía académica. En

realidad, este texto viene a ser, más allá del ámbito docente, la primera formulación legal de la profesión de la dirección de escena en España.

No hay duda que si Louis Jouvet levantara la cabeza clamaría al cielo, y que con sus hermosas y tantas veces citadas metáforas sobre el director de escena (ser antropomorfo que se nutre de materia dramática bajo todas sus formas, relojero de la palabra, ingeniero de la imaginación, economo, regidor de almas, etc.) nos recordaría que el oficio de director no es un oficio, sino algo muy parecido a un *sacerdocio*, es decir, una vocación, la respuesta a una llamada. Nos diría (y seguramente alguien lo hará en su nombre) que el «aprendizaje de la dirección de escena no puede de ningún modo tener lugar en una escuela profesional». La LOGSE, en suma, le parecería una verdadera aberración.

El famoso texto de Jouvet, *Le métier de directeur de théâtre*, escrito en 1941, fue adoptado por algunos como una bandera de la libertad y la superioridad creadora del director escénico. Cuando ya nadie dudaba (sólo algunos periodistas aún hoy empeñados en repetir el mismo tópico) que incluso los actores se hacen (puesto que no se nace recitando alejandrinos), y nadie ignoraba que incluso los sacerdotes de verdad, pese a haber sido elegidos directamente por Dios, cursaban largos y rigurosos estudios en centros especializados, los seguidores de Jouvet insistían en convencer al mundo de que los directores eran una excepción en la historia de la humanidad. Hoy, medio siglo después, la teoría Jouvet que es, paradójicamente, la teoría de la no-teoría¹ todavía es usada como arma arrojada por los defensores de la sinrazón y del autodi-



"*Doctor Faustus*",
de C. Marlowe.
Dirección: Adrián Dau-
mas. American Reper-
tory Theatre, (1994).



"Escrito en el agua", de Luis Cernuda. Dramaturgia y dirección: José Luis Sáiz. Respira Teatro (1994).

dactismo, temerosos tal vez de perder las ganancias que en los ríos revueltos obtienen los malos pescadores.

Esta posición anti-académica resulta hoy, a todas luces, totalmente anacrónica. Pero conviene recordar que ya lo era incluso cuando Jouvet le dio forma. Muchos años antes, algunas voces —amparadas en otras prácticas, en otras experiencias, en otra poética, en suma— ya se habían opuesto a esta concepción: el teatro no sólo era un arte, sino una ciencia; y en esta misma medida podía —y debía— ser objeto de estudio y de aprendizaje sistemático. Así lo afirmaba, por ejemplo, el doctor Hans Knudsen, secretario de la *Gesellschaft für Theatergeschichte* de Berlín cuando, en 1927, publicó el opúsculo titulado *El estudio de la*

ciencia del teatro en Alemania, un breve y documentado trabajo que era, a la vez, balance y reivindicación. Balance de la introducción de los estudios teatrales en la universidades alemanas (¡tan sólo las de Berlín, Frankfurt, Kiel, Colonia, Leipzig y Munich, se quejaba Knudsen!) y reivindicación de la generalización de este tipo de estudios.

Knudsen defendía ya entonces «la existencia de institutos científicos para la práctica del teatro», aun sabiendo que «el teatro práctico» iba a mofarse de la idea de un director «licenciado» o «doctor» porque, a su juicio, «cualquier director formado sobre las tablas y con experiencia propia es, de lejos, muy superior al que sale de una escuela y pisa el escenario por primera vez». Knudsen tenía un

fino olfato para detectar algunas esencias de su tiempo, y además, las de tiempos venideros, dado que no han cesado todavía los sarcasmos sobre los «artistas universitarios». Pero también tenía argumentos imparables. «De hecho» —escribía en 1927— «el director formado exclusivamente sobre las tablas tampoco se ha enfrentado desde el principio a realizaciones importantes; también ha sido principiante, también ha tenido que aprender». En cambio, añadía, «quien haya seguido durante dos semestres los cursos de *regie* en un instituto universitario, quien haya aprendido a detectar los fallos y las cualidades de una obra dramática, evitará muchos errores y decepciones en el futuro; se podrá confiar teatralmente en él porque sabrá a dónde va

y sólo necesitará, como los demás, acumular experiencias». Y concluía: «Ante las exigencias cada día mayores de un teatro riguroso y artístico en lo que concierne al director de escena, no hay duda de que la enseñanza superior de un instituto científico del teatro suministra el nivel intelectual necesario. Lo corroboran algunos directores y prácticos del teatro que han augurado que el futuro será de quienes así se hayan formado». Para apoyar esta evidencia, Knudsen citaba en su obra las palabras de Leopold Jessner, profesor universitario y director de la Staatliches Schauspielhaus: «Si en materia teatral el talento personal, la familiaridad con las tablas y el hecho de haber aprendido en ellas el abecé del oficio son, incluso para el director, factores decisivos, tampoco hay que menospreciar a los individuos medianamente dotados, ni a la cultura universitaria como medio de formación. Teniendo en cuenta que el teatro moderno, sin olvidar la vocación dramática, tiende cada vez más hacia la intelectualización, es preciso que el hombre de teatro práctico se acerque al científico sin aquel escepticismo que los artistas sienten por la ciencia».

* * *

La obra de Knudsen llegó muy pronto a España, traducida al catalán en 1930 por el helenista Jaume Olives i Canals, y publicada en 1931². Olives escribió para la traducción de Knudsen un prólogo ejemplar. Se preguntaba, en primer lugar, si existe realmente una ciencia del teatro y su respuesta es tan lúcida que merece ser transcrita literalmente: «Puesto que el teatro —dice— reúne tantas disciplinas antagónicas, puesto que la vida escénica ensancha sus horizontes más allá de las tablas y exige la contribución activa de otras ciencias; puesto que al aplicarlas las asimila y las transforma otorgándoles rasgos particulares y homogéneos, podemos hablar lógicamente de una ciencia del teatro como tal, y de su aceptación en el recinto universitario». Para corroborar su aserto, Olives hacía suyas las palabras del doctor Carl Niessen, autor de un atlas histórico-teatral publicado en fascículos y titulado *La imagen escénica*, que propugnaba la separación de la historia de la literatura y de la ciencia del teatro en el seno de los Institutos Teatrales. Según Niessen, el objetivo de tales instituciones era de carácter científico-teórico, pero el «hecho de que sus miembros estén llamados a vivir el teatro práctico nos obliga a salir de los límites tradicionales y a educarlos hasta donde sea posible para las funcio-

nes de asesor, director, administrador, crítico, consejero artístico o dramaturgo».

Pero Jaume Olives no sólo nos suministraba una excelente definición de lo que más tarde se ha dado en llamar teatrología, sino un verdadero programa de trabajo teatral a largo plazo. No se trataba —dijo— de copiar aquí el pie de la letra, y con espíritu provinciano, modelos foráneos, de caer en el error de crear «centros de estudio en lugares donde no hay especialistas y donde a menudo ni siquiera existe el concepto de especificidad». La propuesta de Olives era mucho más ambiciosa. Nada de mimetismos: se trataba, ante todo, de insertar la imprescindible reforma del teatro en una reestructuración —también inaplazable— de la vida nacional, es decir, en el marco de la modernización de la sociedad en su conjunto.³

* * *

Han sido necesarios sesenta años —la vida de dos generaciones— para que el sueño de Knudsen y de Olives se hiciese realidad en España. Por supuesto, los estudios de dirección escénica no han surgido ni de la nada, ni de la repentina floración de un Decreto. Tanto en la RESAD como en el Institut del Teatre, se venían impartiendo desde hace años enseñanzas destinadas a los futuros profesionales de la dirección de escena, tal vez las más difíciles porque son las que cuentan con una más frágil tradición docente. Pero tales estudios estaban sumergidos en una semi-clandestinidad. Hoy, la LOGSE afirma que la dirección de escena es una profesión en la misma medida en que determina cuáles son los conocimientos básicos de sus profesionales y en qué orden deben adquirirse. La LOGSE integra el arte teatral en la vida moderna en la misma medida en que la sociedad contemporánea sólo legitima y reconoce las profesiones susceptibles de aprendizaje institucionalizado.

A mi juicio, el Real Decreto 754/1992, pese a algunos errores⁴, es un paso decisivo en la renovación de nuestro teatro. Y ello por varias razones. En primer lugar, porque no supedita el ejercicio de la profesión a la posesión de un título académico, reconociendo así el carácter artístico del trabajo de dirección de escena⁵, evitando así cualquier tentación corporativista de «control colegiado del mercado». En segundo lugar, porque al tratarse únicamente de una **ley de mínimos**, otorga a las Autonomías —y dentro de ellas a cada uno de los centros— un amplio margen de maniobra para determinar los planes de estudio concretos. Más aún: en la me-

didia en que establece la distinción entre materias obligatorias, optativas y de libre elección, la LOGSE hace posible que dos alumnos de la misma promoción sustenten una idéntica titulación en currículos académicos muy distintos. Desde este punto de vista, la LOGSE se parece mucho a una muñeca rusa construida a partir de la más pequeña —los mínimos estatales— de tal modo que las figuras sucesivamente exteriores —los mínimos autonómicos, los planes de cada centro—, sin contradecir los contornos de las interiores, adoptan siluetas cada vez más diferenciadas para desembocar en perfiles individualizados que pueden llegar en apariencia a no tener nada en común.

Sin embargo, la LOGSE todavía va mucho más allá: tiene mucho de manifiesto artístico. Al instaurar legalmente una especialidad teatral que recibe el nombre de **Dirección y Dramaturgia** (sin crear dos especialidades distintas), vuelve a reunir en una única carrera dos oficios que desde la segunda mitad del siglo XIX⁶ se constituyeron en ramas y prácticas, opuestas y enfrentadas, a partir del mismo tronco común. A partir de ahora no tiene por qué ser necesariamente así, dado que:

— Tanto los futuros dramaturgos como los futuros directores se enfrentan a un mismo examen de ingreso, es decir, a una prueba que presupone en todos los candidatos —y candidatas⁷ las mismas capacidades iniciales e idénticos conocimientos acumulados. Su formación de base —la que corresponde al primer curso académico de un hipotético programa de cuatro cursos lectivos— es prácticamente la misma.

— Sólo a partir de un segundo curso, los alumnos deben inclinarse por la opción Dramaturgia o la opción Dirección. Sin embargo, siguen compartiendo un cierto número de materias comunes que no sólo les suministran unos mismos estratos conceptuales, sino que favorecen su —por así decir— promiscuidad humana y laboral. Pero además, tal como se ha intentado hacer hasta hoy en el Institut del Teatre, una adecuada organización de la parrilla horaria permite incluso que un alumno curse las materias del camino no elegido tomándolas como asignaturas optativas, o al menos que lo haga en gran parte.

En otras palabras, la carrera de Dirección y Dramaturgia permite diferenciar al máximo ambas profesiones y, a la vez, si se quiere, difuminar totalmente sus fronteras para restituir la antigua unidad que les dieron Molière, Shakespeare y tantos otros nombres capitales del teatro. Queda



"Jorge Dandin", de Molière. Dirección: Santiago Meléndez. Teatro del Alba. (1994).

así en manos de los futuros creadores la solución a un conflicto histórico del cual depende en gran parte —creo— el devenir teatral. Aunque —tal como siempre ocurre con las reformas pedagógicas— es más fácil detectar sus defectos que sus verdaderos efectos a largo plazo, estoy convencido de que una escritura dramática surgida de personas con buenos conocimientos en la dirección de actores será sustancialmente distinta a la actual, y probablemente mucho más rica, del mismo modo que el hecho de que los directores se hayan enfrentado profundamente con los problemas de la escritura acabará con muchas de las veleidosas dramaturgias de escenificadores que, aun siendo inca-

paces de escribir su propio texto, no dudan en reescribir el de los demás.

NOTAS

¹ «No hay teoría de la dirección de escena, y no podrá haberla porque las teorías son fruto de la experiencia, y en el teatro ninguna experiencia se renueva».

² *L'estudi de la ciencia del teatre a Alemanya*. Publicacions de la Institució del Teatre. Barcelona, 1931.

³ La posición de Olives es más significativa si tenemos en cuenta que fue traductor y divulgador de Platón, un filósofo que oponía la inspiración al saber y admitía la posibilidad de que un rapsoda pudiese emocionar al público recitando versos cuyo sentido ignoraba totalmente.

⁴ Algunos ya eran detectables antes de su promulgación (por ejemplo, una carga horaria de 3.600 horas, claramente excesiva; o la imprecisión conceptual de algunas de sus materias); otros aparecerán, sin duda, a medida que los planes de estudios sean aplicados.

⁵ Y desvaneciendo las sospechas de quienes temían que a partir de ahora polvorientos eruditos dirigiesen a marchitas actrices a través del microscopio, o blandiendo roídos pergaminos.

⁶ En nombre sobre todo —a menudo se olvida— de una estética llamada Naturalismo.

⁷ A diferencia de lo que ocurre en la especialidad de Interpretación, con un neto predominio femenino, en la de Dirección y Dramaturgia la presencia de ambos sexos está mucho más equilibrada.

A partir del presente número, nuestra revista ADE-TEATRO crea una nueva sección dedicada a un tema vasto y siempre acuciante a un tiempo: el de las relaciones e implicaciones entre cultura y política. Somos conscientes de la amplitud de dicha problemática y de la variedad de facetas que comporta, por ello vamos a reunir trabajos que los aborden desde los ángulos más diversos.

Entendida la cultura como el conjunto de saberes desarrollados por la humanidad en el ámbito de las artes, la ciencia, el pensamiento y la educación, como la capacidad creativa de los individuos en unas circunstancias históricas concretas así como su configuración en hábitos, formas de relación social y costumbres, es evidente que nos hallamos ante un elemento clave en el proceso civilizador humano, en la medida en que su paulatino enriquecimiento propicie una más plena dimensión cívica y una más acusada conciencia crítica del individuo.

En la situación actual de nuestro país y en cierta medida del espacio europeo, es claramente perceptible una tendencia a convertir los bienes culturales en mercancía, a abandonarlos a las leyes de mercado capitalista y a degradar en defi-

nitiva tanto su herencia y legado como las creaciones que se producen. Los síntomas apuntan a una actividad retrógrada e incluso reaccionaria al respecto, cuya finalidad es más bien la alienación de la ciudadanía que su desarrollo personal.

Como antes decíamos, el binomio CULTURA y POLITICA está abierto a múltiples puntos de vista diferenciados. Nos preocupa desde luego el papel de la cultura como expresión de las ideas, contradicciones, proyectos, ansiedades y anhelos de una comunidad y de los individuos que la conforman en un determinado período histórico. Nos interesan igualmente las relaciones entre acción cultural y acción política, el trabajo intelectual y sus responsabilidades, etc. Quisiéramos por último explorar las propuestas en torno a la organización y financiación de la cultura que los partidos políticos plantean en sus programas, junto a opiniones individuales sobre la cuestión.

Así, de este modo, pretendemos hallar respuesta a muchos interrogantes que nos acechan: ¿Corre riesgo la cultura de convertirse en pura y simple mercancía? ¿Favorece el neoliberalismo la acción cultural o la entorpece y degrada? ¿Interesa la cultura a los partidos políticos o la consideran un simple lujo, barniz o instrumento, según los casos? ¿El diseño y organi-

zación cultural debe facilitar el acceso a su disfrute de todos los ciudadanos, o limitarse a complacer a quien pueda pagarla? ¿Cuáles son las propuestas culturales de los partidos en sus programas? ¿Por qué la inversión cultural ha padecido en España sucesivos recortes presupuestarios en los últimos años? ¿Es cierto o no que el Partido Popular dejará la cultura y las expresiones artísticas abandonadas a suerte, con grave riesgo de convertir España en un solar colonizable sin impedimento alguno? ¿Existe una propuesta progresista de organización cultural? Estos y otros interrogantes pensamos que merecen respuestas, quizás no unívocas y contundentes pero sí cuando menos esclarecedoras.

Nuestra primera entrega se inicia con el programa de acción cultural de Izquierda Unida de Madrid; hemos solicitado documentos similares al PSOE, PP, CiU, PNV, etc. que aparecerán en sucesivos números. Junto a ellos incluimos aportaciones individuales así como textos del pasado cercano o remoto, que sean significativos e inviten a profundizar en los diferentes aspectos de las relaciones entre política y cultura. Con todo ello confiamos en propiciar nuestro propio debate y articular las respuestas apropiadas. Nosotros, todos, tenemos la palabra.

El proyecto cultural de Izquierda Unida

El área de cultura y comunicación de I.U. de la C.A.M. considera que la cultura como un todo¹ ha de ser concebida desde los poderes públicos bajo la óptica de servicio público, por tanto la medición de su rentabilidad jamás se realizará bajo parámetros meramente económicos, sino que deberá primarse la rentabilidad social capaz de ser generada. Históricamente la política cultural ha sufrido un profundo cambio de orientación cuando se pasa de la concepción de la acción cultural del Estado como patrimonio de la discrecionalidad del Príncipe (Renacimiento, Barroco), a través de la transición del sistema de mece-

nazgo público de las artes por el estado republicano (s. XIX), a su actual noción de servicio público ligada a imprescindibles necesidades de la población, asumiendo así una verdadera dimensión social. Es a partir de estos momentos cuando ya se puede hablar de ese derecho que tiene toda la población a la cultura. Por tanto, siendo el ciudadano el eje principal de toda política cultural², es necesario imprimirle a ésta ese carácter democrático capaz de involucrar a la ciudadanía en sus niveles de decisión y participación activa.

Una política cultural que ataque el «neoliberalismo cultural», entendiendo por éste la pretensión de las fuerzas conservadoras de dejar que únicamente el

mercado rijan la vida cultural con todo lo que conlleva: La dualización cultural, que supone la aparición de grandes capas de la población marginadas de la vida cultural y selectas minorías a las cuales va dirigida fundamentalmente la acción cultural (la vanguardia cultural no es el mercado), y la penetración cultural, por medio de oligopolios de la comunicación y de las multinacionales de las industrias culturales.

A menudo la intervención pública en el sector cultura es atacada por esas mismas fuerzas como dirigismo cultural. Creemos que promover la cultura desde el Estado jamás debe ser considerado dirigismo cultural, sino que tan sólo estaremos desarrollando nuestra carta constitu-



"A fiestra valdeira", de Rafael Dieste. Dirección: Xulio Lago. CDG. (1994).

cional cuyo artículo 44 dice: «Los poderes públicos promoverán y tutelarán el acceso a la cultura, a la que todos tienen derecho».

IU-CAM debe emprender una decidida acción contra la cultura de «escaparate», utilizada en muchos casos como coartada desde los poderes públicos para ejecutar proyectos políticos y económicos contrarios a los intereses de la ciudadanía.

En IU-CAM entendemos la cultura como el camino por el cual toda política de izquierdas debe transitar. Ni dirigiéndola, ni utilizándola sirve para nuestro proyecto de sociedad. Nuestra acción política debe estar orientada, desde la administración pública, a poner las condiciones de infra-

estructuras, legislativas y de gestión que permitan el desarrollo cultural de nuestra región. Para nosotros el progreso de nuestra alternativa política va unido al desarrollo cultural. Tenemos que contaminar de cultura al Estado, para lo cual IU-CAM tiene que contaminarse primero³.

Una política cultural de IU en Madrid debe basarse en dos ejes fundamentales, participación y descentralización. Por participación entendemos que sean los madrileños quienes decidan la forma en la que desean desarrollar su creatividad y disfrutar activamente de la vida cultural, tratando de aplicar de una manera progresista nuestra Constitución que en su artículo 9.2 dice: «Corresponde a los poderes

públicos promover las condiciones para que la libertad y la igualdad del individuo y de los grupos en que se integra sean reales y efectivas; remover los obstáculos que impidan o dificulten su plenitud y facilitar la participación de todos los ciudadanos en la vida política, económica, cultural y social».

El otro eje de nuestra política debe ser la descentralización, traducéndose ésta en lograr que los madrileños encuentren en sus barrios, distritos y pueblos los medios que le permitan su desarrollo cultural. Por ello, consideramos prioritario la creación de una red de infraestructuras de barrio, distrito y pueblo que no sólo posibiliten la descentralización sino una mayor

participación de la población, superando la disociación de un Centro de la ciudad donde se concentran las grandes infraestructuras culturales y unos barrios, distritos y pueblos que son un páramo cultural.

Sobre estos dos ejes trataremos de alcanzar una serie de objetivos que creemos debe cubrir la política cultural de IU-CAM.

1.- Conservación y protección del patrimonio cultural y su puesta en uso para la colectividad, desarrollando planes de rehabilitación —generadores de empleo⁴— y la elaboración de una legislación que frene la especulación, los usos que le deterioran y su expolio. Aplicación de políticas penales contra su comercio ilegal y su destrucción.

2.- Apoyo a la creación artística dedicando mayores recursos y estableciendo una relación no clientelar entre los poderes públicos y los creadores. Creemos que este apoyo en la CAM se debe reflejar, al menos, en la adjudicación al sector cultural del 1,5% de los presupuestos generales de la Comunidad, cantidad aún insuficiente pero que paliaría en algún modo los graves desequilibrios culturales que todavía persisten en la CAM.

3.- Fomento de la investigación aplicada en materia de análisis del desarrollo cultural, sus objetivos, consecuencias, rendimientos, etc. Así como también, la formación y capacitación de los recursos humanos requeridos para el desarrollo de nuestra política cultural. Potenciando la profesionalización de los trabajadores de la cultura, la formación profesional y la educación artística de alto nivel.

4.- La difusión cultural tanto la realizada por los medios tradicionales (bibliotecas, teatros, museos, conciertos, etc), como aquella desarrollada a través del libro y las publicaciones periódicas y los instrumentos masivos de difusión sociocultural (radio, cine, TV).

5.- Propiciar desde la acción pública un consumo barato y asequible de los bienes culturales, atendiendo las necesidades culturales de los sectores populares y de aquellos colectivos de la sociedad que sufren algún grado de marginación.

6.- La promoción y la cooperación cultural ya con instancias locales, regionales, nacionales y extranjeras, permitirá el conocimiento de otras manifestaciones culturales y el establecimiento de vínculos duraderos entre los pueblos, así como la optimización de los escasos recursos dedicados por las diferentes administraciones al sector cultura.

7.- Planificación indicativa de los recursos disponibles del sector público para el desarrollo cultural de nuestra región,

estableciendo un Plan consensuado con los organismos de participación social. El Consejo de la Cultura de la CAM.

8.- Promover la conciencia crítica y la voluntad democrática de los ciudadanos, fomentando valores solidarios, tolerantes, ecológicos, pacifistas, etc.

9.- Mantenimiento del principio de la libertad de creación cultural. Cultura es libertad. «Ser cultos para ser libres»⁵.

10.- Consolidación de la plural identidad cultural de la CAM, teniendo en cuenta las transformaciones que la propia cultura ha sufrido en los últimos años gracias al aporte de las distintas migraciones llegadas a la región. El siglo XX ha alumbrado una cultura mestiza. Todos somos pueblos de mestizaje cultural.

11.- Desarrollo y mejora de la legislación cultural.

12.- Defender los derechos de los profesionales en el ejercicio de su profesión, el derecho al trabajo, el derecho a la práctica de la ética en el trabajo cultural, la participación de los trabajadores y sus organizaciones en la gestión cultural.

Hasta aquí la propuesta mínima que debería contemplar cualquier administración pública destinada al desarrollo de la política cultural, ya en el nivel central, regional y local. Si IU-CAM fuera capaz de hacer viables esos planteamientos, en aquellas instancias administrativas en las que tiene responsabilidad de gobierno, es de suponer que nos encontraríamos en el buen camino que permitiría seguir profundizando en el desarrollo cultural de la Comunidad.

Una gestión cultural democrática y eficaz

Se considera que el primer paso a dar debe ser la elaboración de un Plan de Cultura que contemple, por un lado, las medidas imprescindibles a acometer en la gestión cultural desarrollada desde la C.A.M., marcando como objetivo que ésta sea eficaz y democrática, y por otro lado, el Plan debiera subsanar las carencias y demandas más importantes detectadas en cada uno de los sectores culturales. Para aproximarnos a un primer borrador de lo que deberá ser ese Plan, el área de cultura de I.U. propone este documento a la organización, con el fin de iniciar un proceso de discusión en su seno, a todos los niveles, y que concluya en la celebración de unas Jornadas Culturales públicas en las que se puedan debatir e incorporar las conclusiones que allí se alcancen, con objeto de construir el programa electoral del sector cultura que I.U. propondrá a la

sociedad madrileña en las elecciones autonómicas de 1995.

Estas medidas que se proponen son:

— Elaboración y aprobación dentro del territorio de la CAM de una ley/reglamentación legal que regule la acción cultural que se ha de desarrollar.

— Si queremos lograr, en la administración, que la cultura deje de estar subsumida en la educación, y por tanto adquiera su mayoría de edad, se impone su separación y la creación de una Consejería de Cultura que debiera ser estructurada de la forma más racional posible. El organigrama actualmente existente en la Consejería de Educación y Cultura de la CAM es excesivo y confuso.

— Transparencia, publicitación y puesta a disposición de los ciudadanos de los objetivos y resultados de la gestión cultural desarrollada en la CAM.

— Aumento de la partida presupuestaria destinada a cultura. El 1,5% es innegociable. Es una necesidad política, y de esa explicación se tiene que encargar IU-CAM, que la sociedad comprenda que sin un desarrollo cultural —el déficit cultural de España es uno de los más altos de Europa—, no se alcanzará jamás el desarrollo armónico de la sociedad⁶.

— Distribución racional de los presupuestos culturales. Hay que buscar un sistema objetivo de evaluación de los proyectos, de los impactos que se esperan generar, así como de sus resultados en cada una de las actuaciones que sean realizadas o subvencionadas desde la administración. Rigor en el gasto y control de la duplicidad.

— Optimización de los recursos disponibles. Hay que desarrollar una política de cooperación y coordinación entre las instancias involucradas en el desarrollo cultural, como la mejor manera de rentabilizar los esfuerzos destinados.

— Finalización de la financiación de proyectos de los que podríamos encuadrar en lo que se ha llamado cultura de prestigio —vehículo de autopromoción de determinadas élites culturales—, y su dedicación a realizar una buena promoción cultural de carácter crítico y social.

— Frente a la subvención económica de un proyecto en su fase inicial, lo que conlleva en muchos casos una clara dependencia del creador con respecto a la administración, habría que estudiar la posibilidad de que ésta se canalizase en la garantía de la distribución del producto cultural en la red de infraestructuras culturales de la CAM, o que fuera mixta, parte de la subvención destinada a la creación y el resto a la distribución.

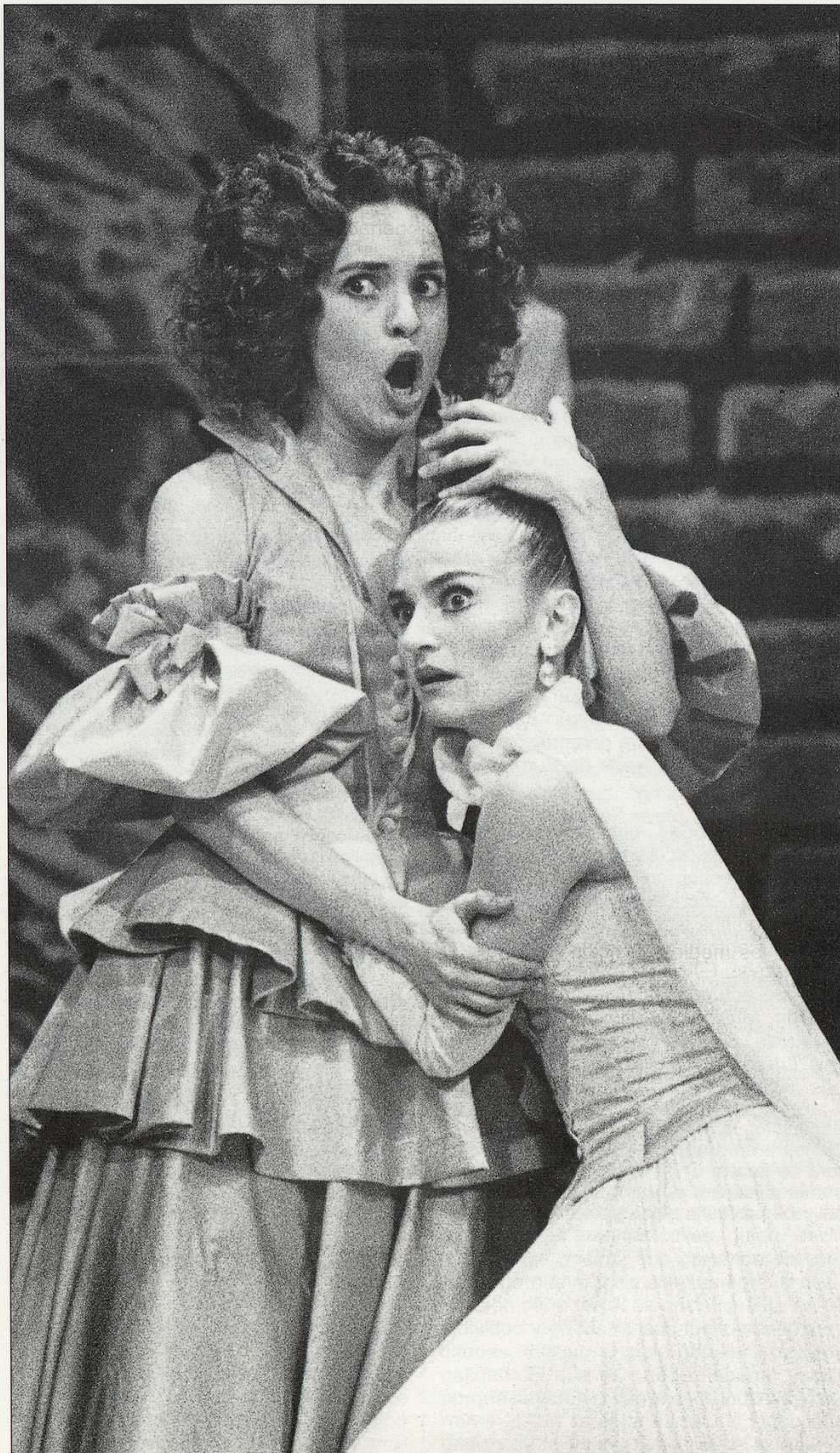
— Propiciar desde la administración acuerdos de reparto de beneficios empresa-trabajadores que, siendo justos para los trabajadores, dejen un monto de inversión conjunta empresa-trabajadores que permita aumentar la productividad sin prescindir de puestos de trabajo. Potenciar la acción de los consejos de profesionales.

— Búsqueda y puesta en marcha de medidas de incentiación para la participación del sector privado en el desarrollo cultural de la región. Es necesario regular el patrocinio y el mecenazgo como vehículos a través de los cuales la iniciativa privada debe participar en la vida cultural de la sociedad.

— Hay que terminar con esa práctica arraigada en la administración española, en sus tres niveles, de demorar la remuneración del trabajo y del producto cultural durante varios meses, ya que así se provoca el continuo colapso de pequeñas compañías y empresas culturales. Si existe dinero en el presupuesto para acometer esa acción cultural, ésta una vez concluida ha de ser liquidada, considerando esto como una medida de respeto al trabajo cultural. Así mismo se deben establecer unos toques máximos, en consenso con los trabajadores de la cultura, de las remuneraciones a percibir por algunas «estrellas» en aquellos proyectos culturales de la administración que se sufragan con el dinero de todos.

— Acuerdos en la Consejería de Educación con el fin de poner en marcha proyectos de formación y educación en las escuelas. Son buenos los programas de formación y de búsqueda de un nuevo público para la danza, el teatro, la música, etc., pero no son suficientes. Hay que introducir los valores culturales críticos y que conforman nuestra cultura en los procesos educativos. Construir una red educativo-cultural, utilizando la infraestructura educativa de la que dispone la CAM, que permita la inserción de la cultura en el sistema educativo. Establecer acuerdos de cooperación cultural con el sistema universitario, una vez que éste pase a ser competencia de la CAM.

— Dotar al Consejo de Cultura⁷ de la CAM de los mecanismos precisos para que se convierta en el verdadero órgano rector de la política cultural a desarrollar en la Comunidad. Si no se le dota de un carácter decisorio y se mantiene como mero ente consultivo, se estará substraendo a la población la capacidad de decidir en el desarrollo cultural. Ha de ser el Consejo el encargado de controlar la ejecución del Plan de Cultura de la CAM.



"Don Gil de las calzas verdes", de Tirso de Molina. Dirección: Adolfo Marsillach. CNTC, 1994. (Foto: Ros Ribas).

— Creación de la figura del Defensor del Receptor de Cultura y Comunicación, encargado de velar por la defensa de los intereses culturales de la población. Debería disponer de una oficina pública en donde aquellas personas que puedan sentirse perjudicadas por algunas de las distintas acciones culturales ejecutadas muestren su queja.

— Formación y capacitación de los administradores, gestores, programadores y animadores encargados de diseñar, programar, ejecutar, evaluar y animar la política cultural. Creemos que se debe terminar con el baile de cargos intermedios —directores de centros y casas de la cultura, programadores—, cada vez que se produce una alteración en el mapa político de la CAM.

— El primer paso hacia una verdadera política de descentralización cultural es iniciar una decidida acción de «puertas abiertas», en los Centros Culturales y Casas de la Cultura⁸ dependientes de la CAM.

— Promover un mayor apoyo al asociacionismo cultural en nuestra región, como instrumento de democratización de la política cultural y extensión de la oferta.

— Acción decidida que fomente la existencia de Compañías y Empresas culturales como un buen camino para romper los mecanismos de penetración cultural procedentes del Norte de Europa y de EE.UU.

Estas medidas mínimas que deben ejecutarse, desde las instancias encargadas de la gestión cultural en la CAM, deberían irse concretando en la solución de la problemática de cada uno de los sectores que conforman el entramado cultural de la región. Estos sectores sobre los que se debe actuar son: Conservación, Formación, Música, Radio, Cine y TV, Artes Plásticas, Fiestas y Tradiciones Populares, Literatura, Artesanía, Artes Escénicas, Turismo e Infraestructuras.

En lo referente al sector de las artes escénicas, la propuesta de IU-CAM de acciones a emprender en la próxima legislatura se centra en la creación de un teatro semipúblico entre la administración pública y los profesionales del teatro.

NOTAS

¹ Entre el 26 de Julio y el 6 de Agosto de 1982, se celebró en México la primera, y hasta ahora la única, Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales convocada por la UNESCO. Sobre la definición de cultura los allí reunidos, más de un centenar de países, sin proponer una definición científica demasiado rígida de la cultura estuvieron conformes en «considerar este concepto, no tanto en el sentido estricto de las letras, las bellas artes, la literatura, y la filosofía, sino como los rasgos distintivos y específicos y las modalidades de pensamiento y de vida en toda persona y comunidad. La cultura engloba pues la creación artística y la interpretación, la ejecución, la difusión de las obras de arte, la cultura física, los deportes y los juegos, las actividades al aire libre, así como las modalidades particulares mediante las cuales una sociedad y sus miembros expresan su sentimiento de belleza y de armonía y su visión del mundo, y sus formas de creación científica y técnica y el dominio de su medio ambiente natural».

² Amadou-Mahtar M'Bow: «Es indudable que la cultura de un pueblo no se reduce a la política cultural de un estado, ya que es una creación continua que tiene su origen en la espontaneidad de los individuos y las comunidades. Pero si se quiere superar verdaderamente una concepción estética y elitista de la cultura, me parece que en lo sucesivo la elaboración de las políticas culturales será una de las responsabilidades ineludibles de todos los gobiernos que tengan un afán de progreso y bienestar para todos».

³ Heinrich Böll: «Ni el público, ni los críticos, ni los políticos de la cultura pueden estar seriamente convencidos de tener una idea de las posibilidades y obligaciones actuales de todas las artes. Sólo pueden reconocerlas cuando ya se han materializado; y entonces podrán decir, por supuesto, que era eso lo que esperaba, o que no lo era. La cultura en la democracia debería consistir en hacerlo todo perceptible».

⁴ Es significativo que los planes de autoocupación juvenil se estén elaborando sobre proyectos que en un alto porcentaje se refieren a la producción cultural, comunicativa y artesanal.

⁵ José Martí.

⁶ «Resulta ahora difícil garantizar un progreso verdadero a los seres humanos y a las sociedades sin tomar en consideración una dimensión cultural del desarrollo. En el transcurso de los últimos decenios la experiencia ha demostrado que en materia de desarrollo, pa-

ra tener éxito, no basta con disponer de medios materiales técnicos. Así mismo es necesario que los individuos y las colectividades que son los agentes del desarrollo estén convencidos de que serán también sus beneficiarios. En consecuencia, el crecimiento económico, clave indudable de todo desarrollo, deja de ser una finalidad en sí; se transforma en un medio que permite satisfacer las necesidades de todos, incluida la posibilidad de realizarse cabalmente. Políticas culturales y políticas de desarrollo se confunden así en la reciprocidad de sus efectos». UNESCO. Reunión de Bogotá, 1978.

⁷ En este organismo deben estar presentes:

— Representantes de la administración, al menos uno por cada una de las áreas en las que se encuentre estructurada la Consejería de Cultura.

— Representantes de los Ayuntamientos, uno por cada una de las áreas que se determinen.

— Representantes sociales, sindicatos, organizaciones profesionales, etc.

— Representantes de los ciudadanos, asociaciones culturales. Esta representación ha de ser amplia, no tanto por un elevado número de personas como por que sea capaz de abarcar la mayor representatividad posible.

— Representantes de la industria cultural, tan sólo de aquellos con los que la administración tenga establecidos acuerdos o convenios.

— La oficina del Defensor del Receptor de la Cultura.

⁸ «Se considera el Centro Cultural como un centro de producción y difusión cultural. Es decir, un lugar integrado en su área de influencia —el distrito—, que recoja, potencie y produzca la creatividad que, en los distintos campos del arte y de la cultura, se realice en el distrito y que, simultáneamente, sea el lugar de difusión de dichas actividades a través de una red que coordine la actividad de los distintos Centros Culturales (de distrito y de pueblo de la Comunidad).

Se considera la Casa de la Cultura como un centro de difusión cultural y de participación ciudadana del barrio. Es decir, un lugar en el que los habitantes del barrio tengan resueltas sus necesidades mínimas de equipamiento cultural (biblioteca, salón de actos, salas de cursillos y actividades creativas básicas, etc.), así como el lugar en el que puedan desarrollar sus actividades públicas los distintos tipos de movimiento asociativo del barrio». Del documento *Alternativas de política cultural: Madrid'92*.

La mezcla de lo público con lo privado

por Ignacio Sotelo*

En el invierno de 1870, en un momento crítico de la historia de Europa —¿cuándo no?—, uno de los grandes historiadores, Jacob Burckhardt, en su cátedra de Basilea, pronuncia unas lecciones sobre el estudio de la historia, que después de su muerte, en 1905, edita un sobrino con el pomposo título *Consideraciones sobre la historia universal*. La palabra viva del maestro, que sólo en parte recoge los apuntes publicados, provoca verdadera conmoción en sus oyentes, en particular de uno, Friedrich Nietzsche, que en carta a su amigo von Gersdorff, de 7 de noviembre de 1870, se precia de ser el único capaz de comprenderle. En Burckhardt y Nietzsche cristaliza una nueva concepción de la crisis, que bien pudiera llamarse trágica.

El capítulo cuarto de estas consideraciones está dedicado a la crisis histórica, en la que Burckhardt resalta su preocupación por la «crisis de la cultura moderna». Está convencido de que verdaderas crisis históricas hay pocas: la caída del Imperio Romano, la reforma protestante, la Revolución Francesa. A partir, sobre todo, de esta última experiencia intenta un recuento de los rasgos más sobresalientes de la crisis que, a pesar de la falta de sistemática, revela algunas intuiciones fructíferas, como que un cuestionamiento radical del orden constituido no habría que ir a buscarlo entre las clases más desfavorecidas, sino en aquellas que tienen una visión realista de su probable ascenso social; o que los procesos revolucionarios culminan precisamente en lo que combaten, el despotismo, que se revela un elemento imprescindible para construir un orden nuevo.

Para Burckhardt, la crisis del mundo moderno se inicia en el siglo XVIII, precipitándose a velocidad creciente a partir de 1815. La revolución industrial, las nuevas formas de comunicación que propicia la libertad de comercio, los avances en

los transportes, pero, sobre todo, la revolución política que impuso los derechos humanos y el principio de soberanía popular, convergen en producir «la gran crisis del concepto de Estado». Burckhardt percibe la crisis social que provoca el desarrollo del capitalismo industrial como crisis del Estado, o mejor dicho, como crisis de las relaciones entre el Estado y la sociedad civil.

¿En qué consiste esta crisis? Por un lado, se cuestiona la legitimidad del poder estatal —crisis de la noción tradicional de legitimidad—; por otro, paradójicamente, se exige cada vez más la intervención del Estado para llevar a cabo los programas utópicos de los partidos. Se trastocan así las tareas propias de la sociedad, que pasan indebidamente al Estado. Burckhardt se indigna ante la desfachatez de que entre los derechos del hombre se incluyan «el derecho al trabajo y el derecho a una vida digna», cuestiones que no atañerían al Estado, sino sólo al individuo en sociedad, y que, por tanto, no debieran elevarse al rango de derechos políticos. «Ya no se quiere dejar las grandes cuestiones a la sociedad, porque al pretender lo imposible se supone que sólo la fuerza del Estado podría conseguirlo».

El poder creciente del Estado actuaría como el gran nivelador, ya que, a diferencia de la sociedad, mide a todos por el mismo rasero. La democracia sería el mal que potencia al Estado: «Para ella el poder del Estado sobre el individuo nunca resulta suficientemente grande, de modo que borra las fronteras entre Estado y sociedad, dando por sentado que el Estado será capaz de hacer todo lo que la sociedad previsiblemente nunca hará».

El igualitarismo democrático, teniendo a su disposición toda la fuerza del Estado, arrincona al individuo libre, al hombre de cultura, al intelectual, que para Burckhardt es el verdadero aristócrata de nuestro tiempo, en un recinto cada vez más estrecho y asfixiante. En la pérdida continua de espacios de libertad consistiría, en último término, «la gran crisis de la cultura moderna». Burckhardt diagnostica la crisis de la sociedad contemporánea como pér-

didada de las libertades individuales y colectivas por la presencia absorbente del Estado, pero no formula el modo de superarla, es decir, se siente incapaz de ofrecer una alternativa realista al poder creciente del Estado. De ahí el aire de resignación pesimista que le embarga; la grandeza de cada cual queda de manifiesto en la capacidad individual de saber aguantar con dignidad.

Diagnosticar la situación sin salida visible es justamente lo que caracteriza el pesimismo cultural, que inicia Burckhardt. Al fijar el origen de la crisis en la incompatibilidad de la libertad con la democracia, ante el ascenso imparable de las fuerzas democráticas que observa, no le queda más que la esperanza de que algún día se vuelva a reconocer que la libertad sólo puede asentarse en la desigualdad. El conservadurismo elitista, propio del patriotismo humanista que, con el desarrollo de la sociedad industrial, asiste impávido al derrumbamiento de sus valores y formas de vida, tiene una doble connotación: por un lado, un pesimismo trágico que contempla impotente la ascensión incontenible de las masas, con la consiguiente quiebra de la libertad individual; por otro, una exaltación de la crisis, incluso en su forma más pura, la guerra, que permitiría al espíritu recobrar su grandeza propia. Ante la ascensión imparable de la democracia, no le queda otro recurso que acudir a la exaltación de la violencia.

En el meollo mismo de esta visión trágica de la crisis en la cultura europea brota en Burckhardt un elogio sorprendente: «Como alabanza de la crisis puede, sobre todo, decirse lo siguiente: la pasión es la madre de las grandes cosas, quiero decir la auténtica pasión, que pretende de verdad algo nuevo y no simplemente la destrucción de lo viejo. La crisis levanta en el individuo y en las masas fuerzas insospechadas, incluso el cielo adquiere otra tonalidad. El que es puede hacerse valer, porque cayeron o van a caer todas las barreras». A la crisis la llama «el signo auténtico de la vida», que elimina lo viejo y lo caduco, incluyendo a aquellos seudoorganismos que nunca tuvieron derecho a

* Ignacio Sotelo es catedrático de Ciencias Políticas de la Universidad Libre de Berlín.



"Terra incognita". Autor y director: G. Labaudant. Théâtre National Populaire. (1994).

la existencia. Arte y literatura se alimentan de la crisis y alcanzan sus cimas más altas en tiempos de tribulación.

Parecido tono emplea Burckhardt respecto a la guerra, que define como «crisis de pueblos y supuesto necesario para un desarrollo más alto», a la que llega incluso a calificar de «divina», «ley universal que rige en toda naturaleza». En cambio, «la paz duradera no sólo debilita y enerva, sino que permite que sobrevivan gran número de existencias lastimosas y acobardadas, que no habrían surgido sin ella y que luego, con gemidos estruendosos, se aferran a su derecho a la existencia, quitando sitio a los fuertes de verdad». Como se ve, ideas puntas del fascismo hunden sus raíces muy atrás en el siglo XIX. Importa reproducir textos, por desgracia olvidados, porque sus contenidos, como si se tratara de novedades, adquieren cada vez

mayor audiencia. En cuanto se hace coincidir la libertad con la desigualdad, según la tradición del viejo liberalismo, y se repudia al Estado, justamente cuando, de hecho, se ha otorgado al ámbito económico privado un *status* semipúblico, la libertad de los pocos exige la represión de los muchos. Es una de las lecciones de este trágico siglo XX que parece que estamos empeñados en olvidar. El nuevo autoritarismo que se nos viene encima resulta de una conversión pública de lo privado a la que corresponda una privatización de una buena cantidad de las funciones públicas. En Italia, esta doble tendencia de privatización de lo público y de semiestatalización de lo privado se ha hecho con el Gobierno, inaugurando tal vez esa anunciada nueva Edad Media en la que se difuminan las fronteras entre lo público y lo privado, para terminar por prevalecer tan sólo la

corporación económica con un carácter ambiguo: privado por el control y público por la función y el *status*.

O se consigue democratizar a la empresa, proyecto fracasado del socialismo, o la empresa privada terminará por privatizar al Estado, una vez que ha obtenido un *status* semipúblico, que convierte a la democracia en pura ficción, factor decisivo para que al fin se despliegue y arraigue la desigualdad consustancial que el liberalismo económico conlleva en su entraña. Toma contorno en el horizonte la conexión decimonónica entre *laissez faire* en lo económico y autoritarismo en lo político, mientras se tambalea el Estado democrático, privatizado por el uso que de él ha hecho la clase política, al ponerlo al servicio de su permanencia indefinida.

El País, 25-5-1994

El precio de la cultura

por Manuel R. Moreno Fragnals

Desde el punto de vista de la teoría económica, a partir de la Segunda Posguerra Mundial se han ido acumulando explicaciones a la cambiante marea del desarrollo de la América Latina: el estructuralismo, la teoría de la dependencia, el redescubierto monetarismo, y el *laissez faire* para países subdesarrollados que ha elaborado el Fondo Monetario Internacional, son cuatro explicaciones y, en cierta forma, cuatro guías surgidas para diagnosticar y curar la crisis permanente. Pero ninguna de estas u otras teorías analiza la cultura como fondo de bienes materiales/espirituales del hombre, su impacto sobre la crisis, y la recíproca influencia de la crisis sobre la cultura.

Independientemente de cualquier otra interpretación, la ciencia y en general la cultura de un país puede ser vista como un fondo creado por las generaciones precedentes; como un dinámico fondo de bienes materiales y espirituales. Bienes que modernamente tienden a adquirir el carácter de mercancías. Fondo cultural que no puede concebirse como algo estático, sino dinámico, que se enriquece en el diario proceso de recreación o se empobrece cuando dejan de actuar sobre él fuerzas renovadoras. Fondo cultural sometido también al saqueo de los países capitalistas desarrollados que a partir de un alto dominio técnico pueden reelaborar los datos fundamentales de la música, de la plástica y de su largo saber pragmático acumulado.

Los economistas hablan de los términos del intercambio desigual: y el intercambio desigual empobrece económicamente, pero empobrece aún más culturalmente. Y el deterioro económico puede ser recuperado a corto o mediano plazo, pero el deterioro cultural puede ser definitivo: y la dependencia cultural, mucho más honda pero mucho más sutil que la dependencia económica, crea nexos, escalas de valores y patrones de comportamiento que marcan a generaciones completas. Es posible que la dependencia cultural sea una consecuen-

cia de la dependencia económica: pero origina un mundo autónomo capaz de influir sobre la causa que le dio origen, y cerrar aún más los nexos de dominación.

En su *Report* de 1985, el Banco Interamericano de Desarrollo (y quiero citar intencionalmente una fuente sin la menor sospecha de carga ideológica marxista) señalaba el costo social de los «ajustes» económicos llevados a cabo por los países de la América Latina para enfrentar los pagos de la deuda externa. Estos «ajustes» se estaban haciendo —se están haciendo— «al precio de grandes sacrificios en los niveles de vida y en la estabilidad laboral».

Así el pago de la deuda se transmite directamente a los alaridos de los trabajadores, mediante un incremento de la inflación asociado a una sustancial depreciación monetaria. El *Report* reconocía el constante declinar de los salarios reales con el creciente ascenso de la curva de desempleo. Y el pronóstico es que el nivel de vida continuará siendo erosionado por el resto de la década de los 80, mediante los llamados programas de «austeridad fiscal», con el consiguiente deterioro del desarrollo económico y los servicios sociales, especialmente salud y educación.

No es un secreto para nadie que los llamados programas de austeridad fiscal comienzan por cortar los presupuestos dedicados a la ciencia y la cultura. Se cercenan los fondos universitarios, las subvenciones a actividades artísticas y de investigación. Se produce una erosión cultural, en parte por la paralización de la actividad de recreación de la cultura, y en parte porque la situación creada facilita la penetración de elementos culturales originados en los centros de los países metropolitanos, y que no son reelaborados en la periferia sino asimilados, incorporados, en los estratos de la base social más afectada por la crisis económica.

A esta situación de doble desamparo económico y cultural puede achacarse, al menos parcialmente, el aumento de la

prostitución, el empleo de drogas, la violencia social y la delincuencia creciente, en un medio que pierde los valores culturales que le daban identidad, cohesión y dignidad, simultáneamente a la mengua de sus modos de subsistencia, de su forma de vida material. El núcleo social afectado queda abierto a la penetración indiscriminada de los productos, de las mercancías culturales más baratas, emanadas de los centros de dominación. La llamada por ciertos sociólogos «cultura de la pobreza» es, en síntesis, la cultura de la dominación de los pobres.

En los estados superiores de la pirámide social, la erosión cultural y científica adquiere, además, otras formas. Hoy podemos calcular cuántas veces más que hace diez años nos cuesta una determinada maquinaria que pagamos con las materias primas que producimos. Pero debemos pensar también que formar un médico, hacer un ingeniero, graduar un filólogo, perfeccionar un pianista, nos cuesta hoy cinco, siete y, hasta diez veces más que hace una década. En otras palabras, mantener y recrear la cultura en la América Latina es una labor cada día más costosa, dura y difícil. Y con el acelerado deterioro del nivel de vida, son menos las horas posibles a dedicar a la creación y los disfrutes artísticos, y menos y más pobres los niveles relativos de información e instrumental científico.

Hace un siglo se estampó una frase lapidaria: *La universidad separada de la política es una gran mentira*. Hablar de la cultura separada de la economía, es una gran mentira. Los intelectuales de hoy estamos en la obligación de enfrentar esta lucha por la soberanía de los pueblos de Nuestra América. Pero este es en su base, un problema económico, cultural y político. Definir una posición económica frente a problemas como la deuda externa y el intercambio desigual, es definir una posición cultural.

Revista *Casa de las Américas*,
nº 155-156 de 1986.

La crisis del Prado

por Oriol Bohigas

(Carta a F. Calvo Serraller)

Querido amigo:
 Tu renuncia a la dirección del Prado fue una noticia desalentadora: más ausencias de intelectuales en la vida pública española y un nuevo toque de alarma sobre el mal camino de nuestra política cultural, que aparece haber llegado a la inanición y a la vejez prematura después de las ilusiones de los primeros años de democracia. Las últimas dimisiones del Prado parecen sólo resonancias armónicas de las sucesivas renunciaciones en el ministerio, de la desorientación de los responsables culturales de casi todas las autonomías y de la desintegración de muchas concejalías, como la de Barcelona, que navega sin rumbo —y a veces sin concejal— desde la época de M. Aurèlia Capmany. Cada vez hay menos exigencia en unos Gobiernos y, sobre todo, en unos partidos —liberales de izquierda y de derecha, devotos de las leyes del mercado— en cuyos programas sólo se habla de cultura en unas escasas líneas de adorno, esperando inútilmente que la mal llamada sociedad civil las llene de contenido y de dinero subvencionador.

En tu decisión deben haber influido las injurias proyectadas por algunos medios para dar carne a esa fiera pública que todos quieren maquillar con hipócritas puritanismos porque así no hace falta informarle de los problemas profundos. Pero no creo que esas absurdas críticas o las malévolas referencias al intrascendente episodio de no sé qué reportaje gráfico en las salas del museo sean las causas reales de tu dimisión. Las causas reales son aquellos problemas profundos que afloraban claramente en tu artículo del pasado día 14 de mayo.

«La sistemática falta de los medios más elementales y el constante desánimo han logrado esa peligrosa corrosión casi paralizadora». «No hay ni atisbo de una política correctora, ni de Gobierno ni de

Estado». La insuficiencia en los recursos económicos del Ministerio de Cultura, que creo que no alcanzan al 0'3% del presupuesto del Estado, es la base de ese problema, sin que ningún ministro haya logrado corregirla, no tanto por una personal incapacidad como por una reacia tendencia de todos nuestros políticos a despreciar olímpicamente la cultura porque, de momento, no es una vía claramente electoral. O, quizá, porque cuanto más inculta sea la sociedad menos identidad y menos capacidad tendrá para expulsar los inútiles profesionales de la política.

Pero a ello se añade la falta de una política cultural coherente que debería fijar unos objetivos, unas competencias y unas prioridades básicas, una política que ningún ministro ha sabido definir hasta ahora. El Prado debería figurar al frente de esas prioridades, aunque fuera arrinconando tantas actividades del ministerio, cuyo vistoso aparato sólo sirve para esconder la debilidad de las instituciones fundamentales. Los malos tratos de que ha sido víctima ese gran museo, que tú has soportado durante «200 días de extravío», alcanzan incluso temas menudos, cotidianos, inexcusables. Comentábamos contigo hace unas semanas, por ejemplo, el tema casi zarzuelero de la guardarropía. En el Prado no hay siquiera un espacio para guardar los paraguas y los sobretodos. Hay que organizar en los vestíbulos o en las aceras unas pirámides de desperdicios vestimentarios. Si a lo largo de tantos años no se ha conseguido la guardarropía, uno puede imaginarse lo que sucede con los espacios expositivos, los trabajos de restauración y catalogación, las publicaciones, la seguridad. Sólo hay que leer el reportaje publicado en este mismo periódico el pasado 22 de mayo para convencerse que el tesoro del Prado está «al borde del naufragio».

Los gastos corrientes anuales de nuestros museos son de escándalo: los 2.300 millones del Prado, comparados, por ejemplo, con los 180.000 millones del Louvre, son el hazmerreír de toda Europa. Y en Barcelona estamos todavía pe-

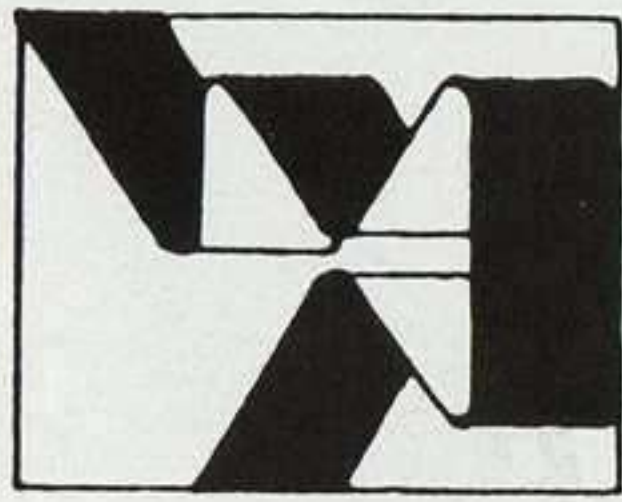
or. A regañadientes, Generalitat y Ayuntamiento han aceptado para el MNAC (40.000 metros cuadrados de superficie) un gasto anual de 800 millones, cuando las necesidades mínimas de supervivencia alcanzan los 3.000 millones. Y, mientras tanto, el alcalde afirma que «gastamos mucho en cultura» y algunos periodistas despistados acusan al director de disipaciones económicas, cuando no hay dinero ni para ahogar las penas con un vaso de vino.

Espero que nuestra inteligente y simpática ministra de Cultura tenga claros estos problemas y que los podrá resolver con una doble exigencia: el aumento radical de los recursos económicos del ministerio y la publicación de un análisis de deficiencias con un programa cultural dentro de las atribuciones que le correspondan. Pero si en el presupuesto de 1995 no se consigue ese cambio, si no se alcanza por lo menos el 1% o no se amplían en cantidades adecuadas las transferencias para Cultura a las autonomías, aumentará «esa peligrosa corrosión casi paralizadora». Nuestra confianza en el actual ministerio se habrá quebrado considerablemente y en las próximas elecciones podremos pasar impunemente a la lista de los que «no saben-no contestan».

Pero como tú mismo has insinuado, no todos los problemas se acaban con la corrección del presupuesto. Las crisis del Prado y de muchas instituciones se apoyan también en errores estructurales y ambientales: la insuficiente confianza depositada en los técnicos por políticos, gestores y habituales grupos de presión especialistas en cortacircuitos y la actitud de muchos medios de comunicación, que en vez de ser informadores se erigen en interventores incontrolados. Si te parece bien, vamos a dejar estos temas para otro día. Termina con el ruego de que, desde tu nueva posición de «ex», sigas reclamando un poco de seriedad en la construcción de un programa de política cultural.

El País, 3-5-1994

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

primer acto

Nº 253

CUADERNOS DE INVESTIGACION TEATRAL

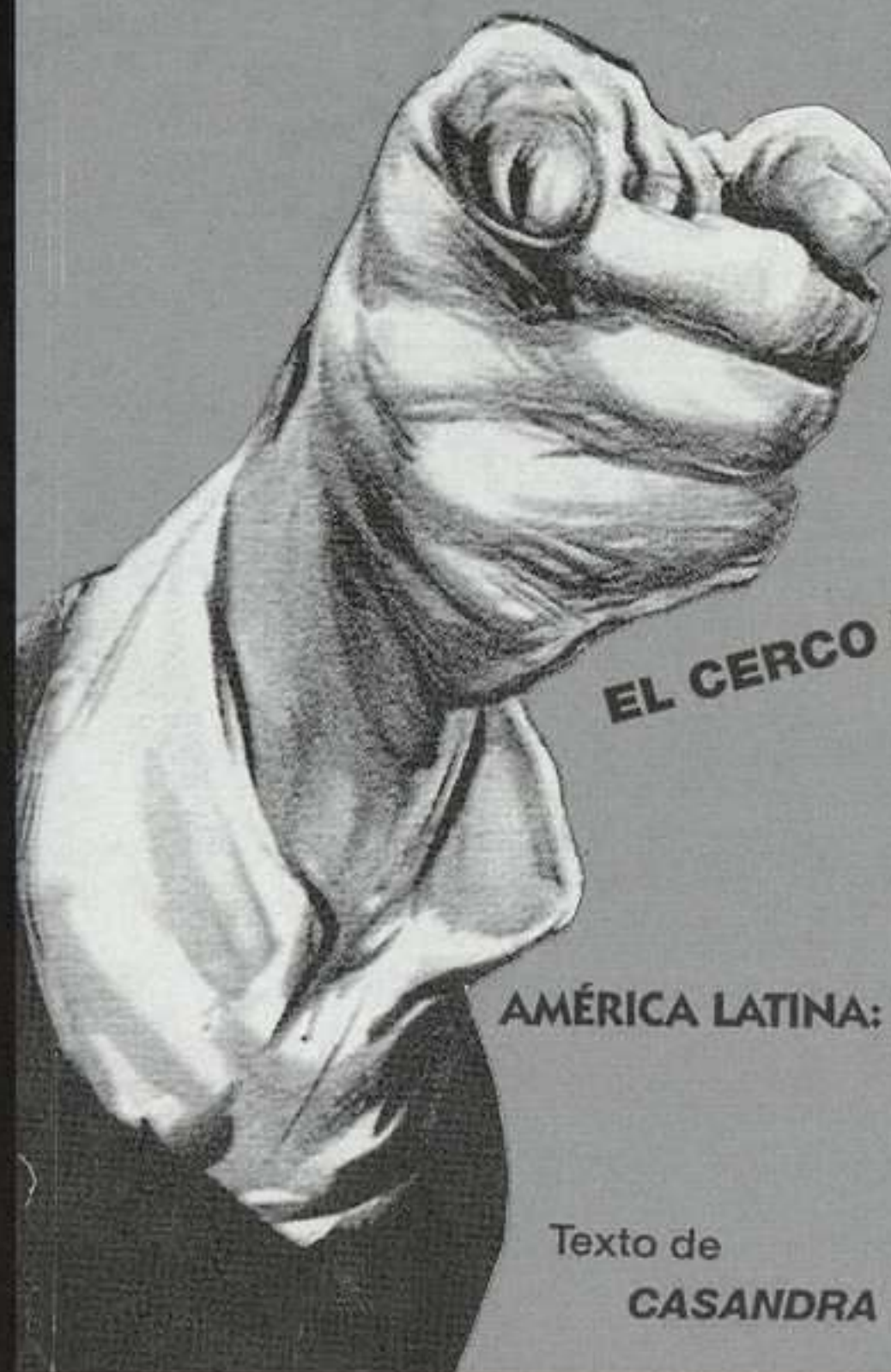
11/1994

SEGUNDA EPOCA

700 pías.

EL COMPROMISO AHORA

DEBATE



**MARAT-SADE
EL CERCO DE LENINGRADO**

AMÉRICA LATINA: BOGOTÁ y CARACAS

Texto de
CASANDRA de María Luisa Algarra

PEDIDOS Y SUSCRIPCIONES

C/ Cervantes, 21-1º - Of. 3. 28014 Madrid
Telfs.: 420 30 506355 58 67

PROGRAMACION RESAD - GALILEO (Primer Trimestre)

LA CABEZA DEL DRAGON.

De Valle-Inclán.
Teatro del Duende.

NAQUE, OU SOBRE PIOLHOS Y ACTORES.

De Sanchis Sinisterra.
Teatro Meridional.

LA BELLA AURORA.

De Lope de Vega.
Don Duardos.

OTHELLO.

De W. Shakespeare.
Suripanta Teatro.

CURSOS

JOSE CARLOS PIÑEIRO: El Actor ante la Cámara.

JOSE LUIS TUTOR: Curso de Producción Teatral.

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

**Real Escuela Superior
de Arte Dramático**

Madrid

LA PUESTA EN ESCENA DE

OPERA

Durante tres meses y con un total de unas 110 horas lectivas, se ha desarrollado el curso sobre *La puesta en escena de ópera*. Era el primero de esta magnitud que organizaba la Asociación de Directores de Escena de España, con la colaboración de la Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid. Las sesiones, a las que asistieron unos treinta personas todas ellas directoras y direc-

tores de escena, escenógrafos y estudiosos del tema, se celebraron en el Teatro Nacional Lírico de La Zarzuela.

La dirección del curso corrió a cargo de Simón Suárez, que reunió un nutrido elenco de profesores entre los que recordaremos a Eveline Andréani (U. París VIII), Fátima Gutiérrez (U. Autónoma de Barcelona), Luis Alvarez (Cantante), Javier del Prado (U. Complutense

de Madrid), Luis de Pablo (Compositor), Andrés Pelaez (Centro de Documentación Teatral), Juanjo Granda (Director de escena-RESAD), José Luis Téllez (Musicólogo), Emilio Sagi (Director T. de La Zarzuela), Cristian Chérez (U. París VIII), Alain Berjat (U. Central de Barcelona), Michel Borne (U. París VIII), José Ramón Encinar (Compositor), Manuel Cid (Cantante), Alfredo Aracil (Compositor), Leopoldo Alas (Libretista), Luis Martínez de Merlo (Libretista), José Luis García del Busto (Musicólogo), José Antonio Campos (Subdirector de Coordinación Artística, INAEM Ministerio de Cultura), Ramón Caravaca (Viceconsejero de Cultura, Comunidad de Madrid) y Juan Antonio Hormigón (Director de escena-RESAD). La contribución práctica corrió a cargo de cantantes e instrumentistas como Itziar Alvarez, Juan Carlos de Mulder, Santiago Jericó, María José Sánchez, Teresa Verdura, Itxaro Mentxaca, Miguel Sola, Rafael Albert, Miguel López Galindo, Pedro Mariné y Francisco José Segovia. Se incluyó asimismo un recital de la soprano Carmen Torrico, realizado en colaboración con el Centro Nacional para la Difusión de la Música Contemporánea.

Esta experiencia docente y sistematizada emprendida por la ADE, ha resultado sin duda altamente positiva. No sólo por el extraordinario nivel alcanzado en las diferentes lecciones magistrales impartidas, sino por la atención y entusiasmo con que los participantes han seguido el curso. Sin duda un tema tan complejo y arduo no ha sido abarcado sino parcialmente, somos conscientes de ello, pero es evidente que ha constituido un banco de experiencias imprescindibles para el diseño de futuros proyectos guiados por objetivos similares. En el ánimo de todos está el poder llevar a cabo un segundo curso en que pueda profundizarse sobre todo los aspectos prácticos de la creatividad.

Aprovechando la ocasión, nos ha parecido oportuno elaborar un bloque monográfico de nuestra revista *ADE-TEATRO* dedicado a la puesta en escena de ópera. La amplitud de materiales de que disponemos, nos obliga a efectuar dos entregas sucesivas que concluirán en el próximo número de octubre. Además de una crónica realizada por Manuel Lagos, reunimos aquí las lecciones impartidas por Simón Suárez, Eveline Andréani y Luis de



"Idomeneo", de Mozart.
Dirección: Emilio Sagi.
Teatro de La Zarzuela. (1991).
(Foto: Chicho).

Pablo. Proseguimos con un diálogo entre Simón Suárez, Andréani y Michel Borne. Recogemos unas declaraciones de Alfredo Kraus sobre su experiencia de actor-cantante y recuperamos importantes contribuciones de René Leibowitz, Walter Felsenstein y Giorgio Strehler; finalmente incluimos un curioso documento histórico sobre el Teatro Real de Madrid, debido a Nicolás Pardo Pimentel y un artículo de Ramón Caravaca sobre el futuro del Teatro Real. Con todo ello deseamos ofrecer una serie de documentos que planteen cuestiones básicas respecto a la comprensión del fenómeno operístico y su escenificación, así como los problemas de gestión inherentes al género.

Por su dimensión y complejidad, la puesta en escena de la ópera constituye una franja muy específica del trabajo escénico. Hace treinta años, en la presentación de un número monográfico de la revista *L'Arc* dedicado a la ópera, escribía Bernard Dort: «Poco a poco las grandes salas de ópera dejan de ser lugares en que turistas y gentes de mundo se encuentran con ocasión de la proezas vocales de éste o aquél cantante de renombre y se convierten en teatros cuyo objetivo, más que las competiciones entre el tenor y la soprano o las fastuosas fantasías decorativas, es la representación escénica de una obra literaria o musical (habría que decir: literaria y musical)».

La apreciación del teatrólogo francés se ha cumplido en buena medida, enlazando con una tradición que provenía de las grandes transformaciones en la escenificación operística propuestas por Appia, Gordon Craig, Meyerhold, Felsenstein, Wieland Wagner, Visconti, Peter Hall y otros maestros, hasta llegar a la amplia nómina de directores de escena que hoy abordan indistintamente espectáculos de teatro de prosa y de teatro musical. Sin embargo, no es menos cierto que en algunos casos se ha propiciado el ingreso en la puesta

en escena operística a personajes carentes de sentido o conocimiento musical, movidos exclusivamente por las posibilidades **espectaculares** que el género permite o por los altos cachés con que se retribuye su discutible contribución.

En cualquier caso y es justo decirlo, la puesta en escena operística se ha transformado radicalmente en las últimas décadas. Nuevas propuestas de sentido, concepciones espaciales no ilustrativistas, profundización en la dramaticidad de la música, han sido posiblemente los campos en que la escenificación ha sufrido su mayor desarrollo. «El teatro lírico, afirmaba Dort, es, por esencia, indisociable de su realización escénica». Y proseguía: «La expresión de *teatro total* se impone. Todavía hay que suprimir el malentendido que a ello se refiere. Desde que se utiliza se sobrentiende, en efecto, una especie de fusión de las artes llamadas a colaborar en el espectáculo y no se está lejos de soñar en reducir todas esas artes a un común denominador. Demasiado a menudo ese fue el caso respecto al *drama musical* wagneriano cuya representación en lugar de aspirar a la *gesamtkunstwerk* —obra de arte total—, soñada por Wagner, se ha visto rebajada a no ser más que una ilustración, lo más pomposa posible, de la música. Ahora bien, la ópera como teatro total es precisamente lo contrario de eso: no una confusión de varias artes (la del compositor, la del libretista, la de los cantantes y la del director de escena) sino su combinación, su juego de conjunto —Michel Leiris lo definió de forma excelente: *una conjugación de contrarios que puede llevar el espectáculo a su grado de tensión más extrema*».

No cabe duda de que en las páginas que siguen no encontraremos respuesta a todas estas cuestiones, pero aspiramos al menos a que sirvan de acicate y reflexión para encontrar caminos y soluciones tanto en la investigación como en la práctica concreta.

Nueva casta de divas

(Crónica al Curso de Especialización
«LA PUESTA EN ESCENA DE OPERA»;
Dirección: Simón Suárez; A.D.E.).

por Manuel Lagos

«LA OPERA ES ESA SEÑORA TAN GORDA Y TAN LLENA DE COLLARES Y DE SOLEMNIDAD, Y YA VA SIENDO HORA DE QUE LE PEGUEMOS UN TIRO EN LA BARRIGA A TODO LO QUE SEA SOLEMNE, PROCURANDO NO FALLAR EL TIRO».

MIGUEL MIHURA.

A ISABEL.

Parece que fue en Florencia, producto de una búsqueda de nuevas vías para el arte musical, donde nació la ópera. A alguien llamado Peri de la *Cammerata* del conde Bardi se le ocurrió fusionar el mundo literario con el mundo musical, quizá para amansar a los nobles. Cuando las artes se quedan en sus casas nacen los artistas, pero cuando a las artes se las saca a paseo y se las mezcla entre sí, nacen los genios. En este caso la genialidad fue un alambicado dis-

parate que desde, aproximadamente, 1600 hasta nuestros días ha ido sumando diversas manifestaciones artísticas. El artificio parece desplomarse de un momento a otro y muy al contrario acaba arrasando, casi siempre.

A la palabra y a la música, al canto, se le fueron añadiendo todas las manifestaciones pertinentes al mundo de la escena; pero además otras muchas que la ópera —como si de un cajón de sastre se tratara— admitía para su mayor gloria. Rara es la manifestación artística que con mayor o menor fortuna no ha hecho su incursión en el mundo de la ópera, ahora bien esto no produce un extraño «apelotonamiento» de genialidades que agobien o exijan al que lo contempla ser alma gemela de Leonardo.

Muy al contrario, cierta precariedad ha llevado a través de su existencia a sujetar el género con puntales diversos para que no se desmoronara; y, por separado, cada uno de sus elementos constitutivos son débiles y no demasiado brillantes. Tanto la lectura de la mayoría de los libretos, como

el escuchar la partitura de una ópera sin interpretación vocal, como el dar oídos a agudos, fiatos y florituras en una vocalización no producen más que tremendos dolores de cabeza. Y sin embargo todo ello combinado convenientemente produce una de las emociones más intensas a las que tiene acceso el hombre.

Alternativamente cantantes-divos, espectaculares telones, acrobáticas danzas, exotismo o naturalismo, han ido manteniendo el estrambótico soufflé que temporada tras temporada un público ejemplarmente dispar ha ido devorando. Sin embargo llevamos unas décadas, quizá a partir de María Callas (homenajeada en el curso), que el mundo de la ópera ha recibido su más seguro puntal en el Director de Escena.

Hoy se manejan en foyers y en palcos los nombres de directores de escena con la facilidad, el apasionamiento y la polémica que ayer se manejaban los de músicos y libretistas. Incluso, en algunos casos, llegan a rozar el mismísimo puesto que en las conversaciones se les reserva a los di-



José Luis Tellez y Simón Suárez en una de las sesiones del curso.



Michel Borne en un momento de su intervención. (Fotos: R.A.).

vos. A nadie se le escapa, pues, que esta nueva «casta de divas»: los directores de escena han llegado al mundo de la ópera para apuntalar lo que hoy no nos parecerían más que insufribles peripecias y amañados clichés; han llegado para variar algunas cosas, lo imprescindible para que nada cambie.

Esta más que constatada realidad ha llevado a la Asociación de Directores de Escena y en especial a su «factotum» — Juan Antonio Hormigón (quien tanto está haciendo por la preparación de nuevos directores de escena)— a programar un Curso de Especialización sobre LA PUESTA EN ESCENA DE OPERA. Al alimón con la Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, con la Universidad Carlos III de Madrid y con las colaboraciones del Centro Nacional para la Difusión de la Música Contemporánea, la Embajada Francesa y el T.L.N. La Zarzuela; el Curso se programó del 4 de marzo al 28 de mayo de 1994 en la Sala de Ballet del mencionado teatro colaborador.

Para timonel se eligió uno de los más controvertidos, arriesgados, innovadores a la par que clásicos, directores de escena operística de nuestro país. Alguien que más que director es un profundo hombre de teatro: SIMÓN SUAREZ.

Es difícil olvidar los figurines de *Ida y Vuelta* de Hindemith, la deliciosa escenografía de *La Zapatera Prodigiosa* de Juan José Castro, la dualidad actor-cantante apostada en la *Clementina* de Boccherini, el descubrimiento de *Fígaro*, y ya últimamente la profunda reflexión sobre *Anna Bolena* y el bellísimo emplazamiento de *La hora española* de Ravel. Por citar algunos de los montajes operísticos que nos ha ofrecido, olvidando por motivos obvios sus propuestas en el teatro de verso.

Simón nos ha guiado por un recorrido más o menos cronológico pero en ningún momento historicista —evitando así el error de querer abarcar en unas horas la producción de unos siglos— alternando, eso sí, unas breves e imprescindibles anotaciones sobre títulos o momentos emblemáticos del devenir de la ópera, junto a un análisis más detenido de las distintas propuestas musicales y escénicas (muchas veces sustentadas en un rico material discográfico y videográfico) que estos títulos han recibido últimamente. Ya en el folleto de información Simón lanzaba dos de las cuestiones que continuamente han flotado en el transcurso de las sesiones de trabajo:

«¿No acaba la partitura convirtiéndose en una página ennegrecida, sobrecargada

de anotaciones, de múltiples signos, es decir, en un extraño palimpsesto del que a menudo es casi imposible recuperar la escritura original?»

«¿La supuesta modernidad de algunas puestas en escena, no acaba desvirtuando el lenguaje intrínseco de las óperas y sus héroes?»

Para ello hubo una respuesta terminante, absolutamente aclaratoria, mucho más convincente que cualquier afluir de comentarios más o menos ociosos y casi siempre interminables. Simón acertó plenamente en basar los parámetros del curso en una, aparentemente simple, deducción que quizá por excesivamente lógica ha venido siendo obviada:

«Si aceptamos como punto de partida que la ópera es teatro, resulta evidente que para poner en escena una ópera hay que empezar, en buena lógica, por elaborar una *dramaturgia*. Es decir, por *analizar la partitura*. Y después, construir sobre ella los demás parámetros teatrales»

Sobre los términos subrayados debe partir el director de escena de ópera, para quien saber leer una partitura es —o debería ser— imprescindible.

* * *

El viernes 4 de marzo dio el pistoletazo de salida Simón con: «Reflexiones básicas para una dramaturgia operística: La puesta en escena como reflejo de la partitura». Partiendo de la sólida base de que solamente de lo escrito puede sacarse la dramaturgia, Simón equiparó a la orquesta operística con la función del narrador.

Ejemplificó esta situación con *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*, Cantata Dramática con texto de Tasso y música de Claudio Monteverdi estrenada en Venecia en 1624, donde se relacionan situaciones aparentemente opuestas como Amor&Lucha o Eros&Tanatos en un supuesto diálogo entre lo que cantan (dicen) Tancredi y Clorinda y lo que expresa la orquesta. De esta misma sesión destacamos el estudio de gestos codificados, algo tan recurrente en el mundo operístico, que fue tangible gracias a los ejemplos expuestos, entre ellos el que se refiere a la expresión propia de los actores que hicieron de Racine un clásico.

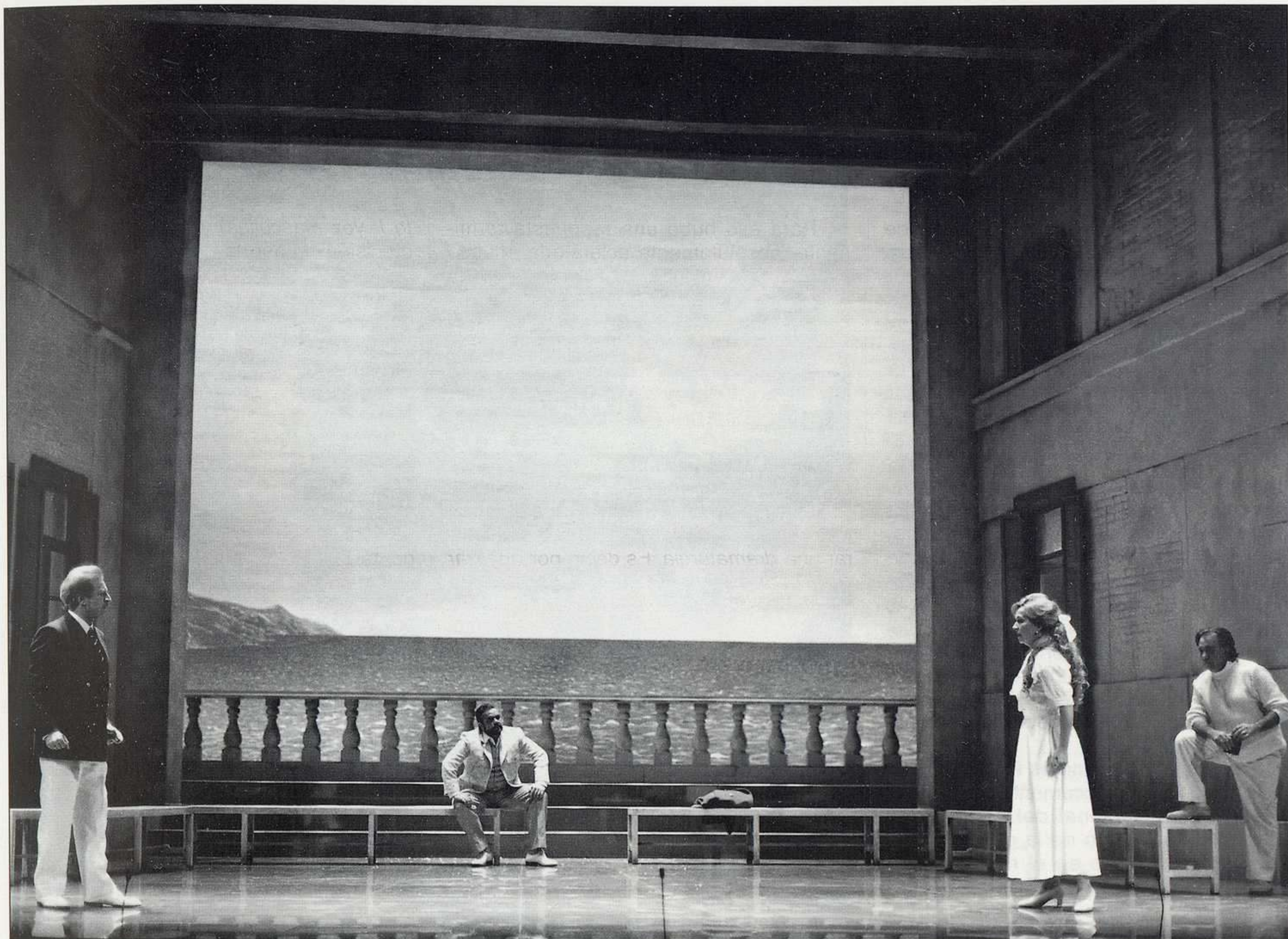
Al día siguiente Luis Alvarez, sin duda alguna uno de nuestros barítonos mejor preparados y más concienzudos a la hora de afrontar un trabajo; inolvidable *Mamá Agatha* de la ópera de Donizetti, se prodiga con cierta frecuencia en los escenarios

pero con montajes peculiares y que siempre son cuando menos interesantes. De su devenir profesional hay que destacar su importante presencia en la fundación de *Opera Cómica* —la única compañía privada de Teatro Lírico seria— y últimamente en la creación de *El árbol de Diana*. El tema de Luis Alvarez era: *La voz humana: Clasificación y técnica*. (Parte I: voz masculina) y con una esmerada precisión repasó las distintas variedades de la voz masculina, sus características y su repertorio más adecuado. Diferenciar un tenor spinto de un tenor lírico, o un barítono francés atenorado de un barítono dramático; era evidentemente uno de los primeros pasos para la iniciación de un director de escena en el mundo de la ópera. Luis Alvarez fue apoyado brillantemente por el también barítono Miguel Sola y por el excelente bajo Miguel López Galindo.

El viernes 11 de marzo hizo su primera aparición Eveline Andréani, Vicepresidenta del Departamento de Musicología de la Universidad de París VIII-Saint Denis. Como anunció Simón su fluida sabiduría, su callada elegancia, cautivaron al auditorio desde el primer momento. Eveline sustrajo la esencia de *L'Orfeo* de Monteverdi y estableció las relaciones entre el modo y el tono. Sus explicaciones nos llevaron a recordar rápidamente los estudios de Don Gesualdo, príncipe de Venosa, primero en realzar la voz superior, relegando el resto de las voces; y el primero en ceñir la melodía al verso del poema, surgiendo de ello los dos extremos básicos de la creación operística: el recitativo y el bel canto. Eveline repasó toda la producción de Monteverdi deteniéndose para nuestro gozo en *L'Incoronazione di Poppea*.

El sábado, Javier del Prado, Catedrático de Filología Francesa de la Universidad Complutense de Madrid, en su disertación sobre *El mito como arqueología* sentó las bases argumentales de este primer estadio del devenir operístico, sus antecedentes históricos y literarios, y su origen en el Mitologema. Según Durand el mitologema es la «Pregunta, problema existencial o epistemológico al que no se puede dar respuesta desde el campo racional, lógico; se responde elaborando un mito o dogma». A partir del Mitologema, Javier del Prado recorrió los pasos que llevan de lo mítico a lo ético y a lo cosmético, y la relación entre estética y éxtasis. Si Proust anheló «la bemoalización de la luz», nosotros palpábamos la bemoalización del Mito.

El viernes 18 de marzo se llevó a cabo el taller práctico sobre Monteverdi: *Cómo escribir o leer una carta de amor*. En él



"Marina", de E. Arrieta. Dirección: Emilio Sagi. Teatro de la Zarzuela. (1994). (Foto: Chicho).

participaron Itziar Alvarez —soprano cuya constante presencia en el curso nos deparó hermosísimas oportunidades de apreciar sus cualidades—, Santiago Gericó —tenor que tuvimos ocasión de escuchar acompañando a Pilar Lorengar en la última etapa del Teatro Real y que se prodiga con asiduidad en el escenario de La Zarzuela, así su participación en el estupendo montaje de *Don Gil de Alcalá*—, y Juan Carlos de Mulder acompañando con la theorba —Juan Carlos, especializado como ejecutante de instrumentos de cuerda pulsada: vihuela, laúd, theorba, guitarra barroca, etc., decidió crear en 1991 la *Camerata Iberia*, excelente piedra de toque para la Música Antigua—. De nuevo nos sorprendió la ejecución de la *theorba*, como ya lo hiciera en el inolvidable *Rinaldo* de Haendel que vimos en la temporada de 1991. La interpretación del recitati-

vo de la Mensajera, donde Monteverdi sustituye la declamación cantada del florentino Peri (autor de un *Orfeo* anterior) por un canto más flexible, puso de manifiesto la importancia del texto en la ópera. Guardando la sesión un velado homenaje al libretista de *La favola d'Orfeo*: Alessandro Striggio.

Al día siguiente las sopranos Teresa Verdura y María Villa expusieron las versatilidades de la voz femenina, continuando el espacio abierto por Luis Alvarez y que acertadamente se denominó *La voz humana II*. Si en los inicios de la ópera fue la voz masculina «la voz cantante», destacando la variedad de los Castrati, según avanzaba la historia del Teatro Lírico la voz femenina fue abriéndose camino hasta configurarse en el siglo XIX como la voz operística por naturaleza; estableciéndose el mito de la Diva tan aclamado y

denostado, como intrínseco —nos guste o no— a la historia del género.

El viernes 25 de marzo el compositor Luis de Pablo nos ofrecía una de las sesiones más interesantes con el polémico tema: *La ópera española en el fin de siglo*. Luis de Pablo, bilbaino nacido en 1930, es abogado, traductor, escritor (*Aproximación a una estética de la música contemporánea*), profesor de análisis de música contemporánea de las Universidades de Ottawa y Montreal, Presidente de la sección española de la SIMC de Gante, Director del CDMC, Académico de Bellas Artes de San Fernando, Medalla de Oro de Rennes y de Lille, en 1991 Premio Nacional de Música del Ministerio de Cultura, etc. Su producción instrumental, vocal y orquestal es ingente; para el mundo de la ópera compone *KIU* entre 1979 y 1982 y *EL VIAJERO INDISCRETO* entre 1984 y 1988.

Dada la relevancia del caso y la importancia de sus declaraciones vamos a reproducir a continuación algunas opiniones de Luis de Pablo dadas a Juan Lucas, en una entrevista, sobre la experiencia operística del siglo XX: «Tomándola en un sentido absolutamente distinto del que tuvo en el XIX, pienso que la experiencia operística de nuestro siglo encierra una inmensa riqueza. Durante el XIX, la ópera es el género de diversión por excelencia, como el cine lo ha sido en el XX. Lo que ocurrió con la ópera a principios del siglo es comparable a lo que ocurrió entre la fotografía y la pintura en relación al retrato. ¿Quién se hace un retrato hoy en día? La ópera sigue existiendo, pero desvinculada de esa función social masiva. Por contra, la comunión entre dramaturgia y musicalidad ha dado un sentido nuevo a la creación. Los primeros ejemplos los encontramos en *Wozzeck* y en *Pelléas*. Es demente pensar que Bellini y Debussy son cantidades homologables. No lo son. Incluso Verdi, tan sólo al final de su vida se da cuenta de que lo que había hecho hasta entonces eran borradores; y empieza a cambiar. Esto en el siglo XX llega a su extremo. Una ópera hoy en día sólo se justifica si se encuentra en el tope de calidad, música y texto. Lo demás es especulación económica».

Al día siguiente Andrés Peláez, Director del Centro de Documentación Teatral y del Museo Nacional del Teatro, nos adentró en el campo de la escenografía, cuyo protagonismo en el mundo de la ópera está más que demostrado; su ponencia sobre «Los escenógrafos en el Teatro Real de Madrid y la renovación escenográfica en la segunda mitad del siglo XIX» estuvo sustentada por una rica e imprescindible bibliografía sobre el tema y por un inestimable y sorprendente material visual. La proyección de varias decenas de filminas donde pudimos ir apreciando la evolución del espacio escénico y la concepción decimonónica del revestimiento del espacio a la italiana, nos llevaron a una -más que justificada- nostalgia de la espectacularidad y efectividad con que personajes como Busato, Avrial o Amalio Fernández servían la escena. Obras que tenían su origen en el buen uso que hacían de las cartillas o guías para pintores escenógrafos —como las editadas por la casa Ricordi— sobre motivos operísticos; tema que suscitó el interés de los asistentes, así como las referencias históricas al Teatro Real —tratado con respeto y sin sensacionalismo por parte de Peláez—.

El viernes 8 de abril Juanjo Granda, director de escena y profesor de interpre-



"Ubu Rey", de Krzysztof Penderecki. Dirección: Lech Majewski. Teatro Wielki, Łódz. (1993). (Foto: C. Zielinski).

tación de la Real Escuela Superior de Arte Dramático, disertó sobre «Tempo di musica, tempo di parola. Diálogo de Técnicas». Adentrándose en el difícil y maniaco campo de las relaciones entre texto y música para salir más que airoso. Juanjo Granda ha llevado a la realidad el tratamiento del texto lírico o libreto como un referente dramático más sujeto en el trabajo actoral, en este caso de los cantan-

tes, que en el estereotipo decimonónico. Juanjo apoya música y palabra de cada personaje buscando en el actor-músico que debe haber en todo cantante, y a veces creándole. Está en mente de todos sus últimas incursiones operísticas con aciertos como *Kiu* y *Lucia di Lammermoor*.

El sábado 9 asistimos a un taller práctico sobre *Le nozze di Figaro*; Francisco

José Segovia acompañó al piano a Itziar y a Teresa Verdura en el dúo de Susana y la Condesa. Si con Mozart culmina el nacimiento de la ópera, también el Curso estaba ya en posición de adentrarse en los planteamientos de un acercamiento a la puesta en escena, que fue lo que se hizo con el mencionado dúo. Simón insitió, como a lo largo del curso, en la necesidad de construir sobre lo que nos cuenta la partitura, en su coincidencia o complementariedad con el texto. Así, a pesar de lo que pueda deducirse de un primer acercamiento, Mozart y Lorenzo da Ponte se apartan de la ópera bufa italiana para crear, sobre escenas y situaciones típicas del género bufo, una gravedad dramática —intrínseca a la música— difícil de encontrar en Salieri, Paisiello o Sarti (representantes de la música bufa).

El 15 de abril continuó el trabajo sobre Mozart, esta vez centrado en *Don Giovanni*. Se visionaron distintas puestas en escena y se trabajó sobre la posible inconveniencia de trabajos como el realizado por Peter Sellers, director que intenta revolucionar los cánones escénicos operísticos sin un trabajo conciso y explicado. Situar la acción de *Don Giovanni* en los barrios bajos de Nueva York, entre drogas y botes de coca-cola, cuenta evidentemente otra historia que la transmitida por Mozart y Da Ponte. No añade, no enriquece y sí distrae y confunde. Algo que todo director de escena debe evitar.

El 16 de abril se realizó un taller práctico sobre el duettino *Là ci darem la mano* de Don Giovanni y Zerlina. Sobre la premisa de «No hay naturalismo posible» Simón, muy inteligentemente apoyado por el arte del flamenco, diferenció entre los cantantes que vocalizan y los que no. Verdadero trasunto de quienes entienden la ópera como un ejercicio estético para lucimiento de unas facultades naturales determinadas, a diferencia de quienes saben que es un vehículo expresivo para contar una historia o anécdota inmersa en un corpus dramático llamado ópera. Fue un lujo poder escuchar a Terremoto de Jerez y a Antonio Mairena.

El viernes 22 de abril el curso había recorrido la mitad de sus propósitos y el cumplimiento de estos anunciaba el exitoso final que le esperaba. Seguramente fuera producto de la casualidad pero en esta mitad nos encontramos con la virtud. José Luis Téllez, musicólogo y crítico de ópera, nos brindó una de las más interesantes y apasionantes sesiones de todo el curso. «Bodas que fueron famosas de Beaumarchais y Mozart», título de su ponencia, pusieron de manifiesto con unos maravillosos esquemas la relación texto-

música de *Le nozze di Figaro*; José Luis analizó como partiendo de medidas populares Mozart consigue una de las partituras más complejas de la historia de la ópera, dentro de su aparente facilidad bufonesca. Comentarios como la presencia del destino y frases como «Lo que no se puede hablar a lo mejor nos lo dejan cantar» nos recordaba su edición del libreto de *La Traviata* para Cátedra/Expo 92, que recomendamos vivamente. No podremos olvidar el análisis de la desdicha de la Condesa, anclada en su pasado (*El barbero...*), frente a la felicidad ajena del presente.

El sábado 23 el director del TLN La Zarzuela, Emilio Sagi, introdujo entre nosotros el expresivo mundo verdiano. Su disertación sobre «Falstaff o el antihéroe» se basaba en la inevitable atracción de Verdi desde sus primeras óperas hacia *Falstaff*. Sagi busca antecedentes en la producción de Verdi, deteniéndose en *Un ballo in maschera* —vista esta temporada—, y establece los parámetros de esta ópera —única comedia junto a *Un giorno di regno*— basada en *Las alegres comadres de Windsor* y en *Enrique IV* de Shakespeare. Verdi con *Falstaff* condujo a la ópera italiana hacia nuevos horizontes, creando un maravilloso estilo conversacional y encontrando una declamación en la que la lengua italiana hacía perfecto juego con su equivalente musical.

Retornó Eveline Andréani el viernes 29 de abril, erigiéndose en musa y acompañamiento del verdadero y gran leitmotiv del curso: Simón. Eveline nos diseccionó ese gran mito español que tanto y tanto ha dado y dará que hablar: Don Juan, en ópera Don Giovanni. El talante trágico del mito, algunas de sus incursiones en el mundo operístico, y sobre todo el tratamiento de Lorenzo da Ponte en su *Drama giocoso* —todo un reto analizar su denominación— fueron parte de la ponencia. Se recordó lo hablado en el taller práctico, algunos montajes, y un velado homenaje a Tirso de Molina. Porque Zorrilla aún no había nacido.

El sábado 30 Fátima Gutiérrez, profesora titular de Filología Francesa de la Universidad Autónoma de Barcelona, aplicó el mundo del mitotema a los arquetipos femeninos incluidos en el mundo de la ópera: *Carmen* y *Tosca*. Estableciendo sobre ellos un estudio mitocrítico. Ese mismo día tuvimos el placer de escuchar a Itxaro Mentxaca, mezzosoprano.

Ya entrados en mayo tuvimos la oportunidad de contar el día 6 con Christian Chérézy, Catedrático del Departamento de Musicología de la Universidad de París VIII-Saint Denis, y el día 7 con Alain Ver-

jat, Catedrático de Filología Francesa de la Universidad Central de Barcelona. Ambos se iban a ocupar de la figura de Wagner.

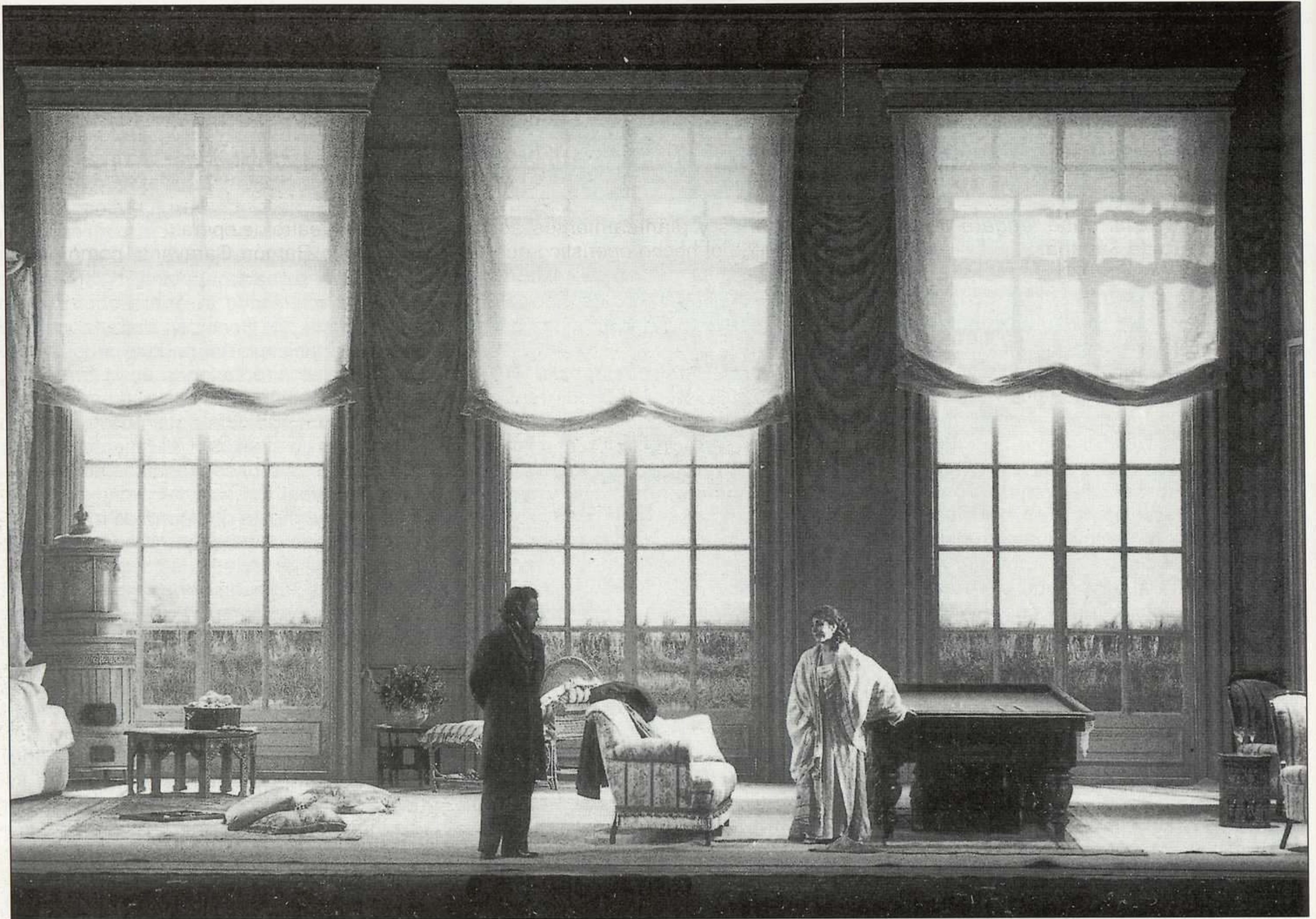
Chérézy se adentró en el atractivo mundo de «Appia - Wieland Wagner - Wagner: el espacio convertido en tiempo». Las repetidas palabras de *Siegfried*: «...nichts mich bindet und zwingt» («...nada me ata, nada me obliga») sirven siempre de base para analizar la poética wagneriana; donde no hay cambio ni ruptura, sino proceso hacia adelante. Wagner toma la tradición de la ópera como base que acepta, sin poner en duda la validez de sus principios. Así poco a poco las innumerables aportaciones en la armonía, instrumentación, etc. van reflejando una concepción radicalmente nueva. Así el hecho de no encontrar fragmentos separados, sino que poco a poco se concibe la unidad global del acto llamada «melodía infinita»; elemento que pone de manifiesto más aún que el tiempo en Wagner lo define el espacio. Esto es algo que su nieto Wieland ha utilizado para renovar la concepción de la puesta en escena sobre Wagner; Wieland Wagner basa la puesta en escena en el decorado, sustituyendo el tradicional realismo por un escenario abstracto donde los juegos de luces y las alusiones se constituyen en símbolos.

Alain Verjat analizó «El transfondomítico en *Parsifal*». La importancia de lo legendario en la obra de Richard Wagner, su vuelta a lo medieval, a historias propias de héroes, son hechos que potencian que sea él mismo quien escriba sus propios libretos. El estudio de la aventura del Santo Grial recogido por José de Arimatea —puntal en las leyendas artúricas— y la historia de *Percebal* o *Parsifal* llevan a Wagner a realizar todo un canto a la evolución del héroe operístico, que aparece reflejado a la hora de llevar a cabo una puesta en escena en la necesidad de un *Heldentenor*.

El *Heldentenor*, el gran tenor wagneriano, es un cantante particular cuyas características son una extensa tesitura, y una potencia vocal nada desdeñable que le permita estar siempre sobre una bien nutrida orquesta. Wagner crea un tipo de héroe, y un tipo de cantante que a veces lo es.

El viernes 13 de mayo volvía Eveline Andréani para iniciar la recta final del Curso. Eveline tituló su ponencia: «Ah! Qu'il fait beau dans les ténèbres...». Debussy-Maeterlinck: las aventuras del sentido. Con ella entramos en el mundo del simbolismo, en sus características y principales líneas estéticas.

Apareció el tema de la mujer, motivo poético, y todo lo relativo a su sexo —la



"La Traviata", de G. Verdi. Dirección: Lliana Cavani. Teatro alla Scala de Milán. (1990). (Foto: Lelli & Masotti).

cabellera, etc.—; como aparecen los elementos naturales: agua, fuego, viento, e incluso la propia naturaleza en la fronda (bosque muy tupido). Y todo ello en un no decir, en un sugerir. Se revisaron los últimos montajes escénicos de la ópera y se evidenció la importancia y belleza de la orquesta en la ópera analizada: *Pelléas et Mélisande*, así como el uso que Debussy hace del leitmotiv —heredado de Wagner—.

Al día siguiente Michel Borne, Catedrático del Departamento de Musicología de la Universidad de París VIII-Saint Denis, estudió la relación «Mallarmé-Debussy y el mundo contemporáneo» regálándonos con un agradable repaso al simbolismo en el mundo del teatro.

El viernes 20 de mayo Simón Suárez realizó acompañado por el tenor Manuel Cid, una reflexión sobre el Sprechgesang. El célebre «Sprechgesang» (canto hablado), recurso vocal creado por

Schönberg, del que podemos decir que se trata de un discurso rítmico absolutamente riguroso, en el que la afinación no pasa de ser aproximativa; quizá Schönberg creara este otro modo de cantar para conseguir una articulación precisa y sutil del texto. Esta especie de «declaración rítmica» tiene en el *Pierrot Lunaire* y en *La mano feliz* sus primeros representantes. Pero será una brecha abierta para la ópera contemporánea que músicos como Alban Berg no dejarán de explorar. Dentro del estudio de «El arte de decir», se estableció la posible relación del Lied con el mundo de la ópera. Escuchamos estupendas interpretaciones discográficas de Manuel Cid, prodigado en los dos estrenos de Luis de Pablo. Además Itziar Alvarez, la voz más constante del curso, acompañada por Francisco José Segovia y otros interpretó *Tú eres la paz* y *El pastor sobre la roca* de Schubert. Una absoluta delicia.

El sábado 21 por la mañana el Centro para la difusión de la Música Contemporánea, la A.D.E. y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía nos ofrecieron en el Salón de Actos del Museo un recital de canto (ópera del siglo XX) a cargo de la soprano Carmen Torrico, acompañada al piano por Fernando Turina. El programa fue el siguiente:

- Giancarlo MENOTTI (1911)
Mummy, Mummy dear de **La Medium**.
- Enrique GRANADOS (1867-1916)
La Maja y el Ruiseñor de **Goyescas**.
- Alfredo ARACIL (1954)
Ven, dulce amigo de **Francesca o El infierno de los enamorados**.
- Manuel BALBOA (1958)
Puse en tus manos de **El secreto enamorado**.

Oscar ESPLA (1886-1976)

Dijo el esposo de **El pirata cautivo**.

Giancarlo MENOTTI (1911)

Hello, this is Lucy

Hello, hello? Oh Margaret de **El teléfono**.

Ermanno WOLF-FERRARI (1876-1948)

Via così non mi lasciate

Oh giogia la nube leggera de **El secreto de Susana**.

Giacomo PUCCINI (1858-1924)

Tu che di gel sei cinta de **Turandot**.

* * *

Tras el recital tuvo lugar un encuentro con Leopoldo Alas y Luis Martínez de Merlo como libretistas de ópera contemporáneos y como compositor Alfredo Aracil. Evidentemente la concepción del libretista y del compositor como hombres de teatro ha desaparecido. Hay más de encargo, de experiencia, de mantenimiento de un arte que de demanda de un público.

Ese mismo día por la tarde José Luis García del Busto disertó sobre «*Moses und Aron*: la aventura de una serie dodecafónica». La obra es un trasunto del conflicto entre la palabra y la acción, entre el intelectual, el filósofo, el artista (Moisés) y el hombre de acción (Aarón). Para ello Schönberg no dudó en utilizar el máximo número de recursos vocales e instrumentales que le ofrece la ópera. García del Busto nos acercó al mundo dodecafónico, intentó vislumbrar la dirección de la ópera, y todos nos lamentamos del retraso que todavía más va a sufrir el estreno de esta ópera en España.

El día 27 de mayo la presencia de José Ramón Encinar nos situaba en el presente inmediato de la ópera y por ende en el final del Curso. Las palabras de presentación que Simón Suárez dijo de Encinar nos centraban en lo que su obra supone para el momento actual de la ópera en nuestro país: «Es *Figaro* la única ópera que se propone, plantea y resuelve muchos de los problemas que la ópera tiene actualmente».

Encinar realizó un análisis de libreto y partitura, ámbos son de él, reconociendo que hoy no se enfrentaría de la misma forma a la creación de una ópera. Analizó las escenas de Beaumarchais utilizadas y vimos las grabaciones del montaje escénico en Madrid y en Lisboa.

El día 28, último día del Curso, tuvo lugar la clausura por la mañana. La tarde se dedicó a ruegos y preguntas. Al acto de clausura acudió Juan Antonio Hormigón

dando una breve disertación sobre el hecho operístico, siguiendo las teorías de Bernard Dort. Juan Antonio presentó a los invitados, relacionados muy directamente con el mundo de la gestión teatral: José Antonio Campos, Subdirector del INAEM, y Ramón Caravaca, Comunidad de Madrid.

José Antonio Campos lanzó una serie de cuestiones y planteamientos acerca del presente del hecho operístico que deberían abrir, siempre, todo tipo de debate que se realizara sobre el tema. No es fácil encontrar respuestas a preguntas como: ¿A quién le interesa la ópera?, ¿Para qué público se hace?, ¿Quién lo paga?, ¿Qué tipo de ópera hay que hacer?; o a planteamientos acerca del concepto de Compañía que nos interesa, de la gestión y dirección artística, de la creación de un teatro, de la relación teatro-ciudad, etc. José Antonio Campos aportó un interesante estado de la cuestión: el problema que supone el hecho de que en nuestro país «ir a la ópera» no sea todavía un hecho cotidiano; cómo los grandes teatros de ópera son susceptibles a morir estrangulados por los cuerpos estables y los sindicatos, las ventajas y desventajas del teatro de ópera como casa (Opera House); el oportunismo de algunos directores, y la cotidiana batalla de otros con el espectador instalado en la memoria/museo de la ópera, siempre a la caza de lo excepcional (Campos recordó lo excepcional que para él fueron un ensayo de la *Salomé* de Strauss y otro de Teresa Berganza), algo que por fuerza pasa muy de tarde en tarde.

Ramón Caravaca aportó unos interesantísimos datos acerca del futuro del Te-

atro Real. Algo así como 211 nuevos puestos de trabajo, la creación de orquesta y coro nuevos, un presupuesto de unos no sé cuántos millones de pesetas, 10 representaciones por título de ópera. Nada. Ni un acierto, ni un error. Simplemente una necesidad, una necesidad propia de una capital europea. Algo que Madrid tuvo y perdió, algo que ya era tiempo de recuperar: un teatro de ópera.

Tanto Ramón Caravaca, como José Antonio Campos, como Juan Antonio Hormigón coincidieron en que lo verdaderamente complicado será encontrar el perfil del Director del Teatro, una especie de híbrido entre la gestión y el sentido artístico. Campos esbozó finalmente una inteligente percepción sociológica al deducir que el ciudadano, el contribuyente, lo que desea es «que le calienten la ilusión»; la sociedad necesita de un teatro que le saque de su grisura, al estilo del musical anglosajón (evidenciando que quizá esta fórmula no sea la adecuada para nuestro país), un teatro que tenga que ver con su palpito. El ciudadano quiere que le lleven a la cama, ¿Por qué no con la OPERA?.

El Curso llegó a su fin gracias al esfuerzo de Simón Suárez que consiguió despertar la curiosidad en muchos directores de escena que por primera vez se han acercado al mundo de la ópera. De los que lo conocían, muchos se habrán echado para atrás ante su dificultad, otros estarán más que nunca atraídos por el enorme placer de transmitir un texto y una partitura al gran público.

Estos últimos serán los nuevos directores de ópera, formados por la A.D.E., que realizarán el milagro de transportar al espectador, siempre con la música.



Juan Antonio Hormigón, Ramón Caravaca y José Antonio Campos en la última sesión del curso de "Puesta en escena de la ópera". (Foto: R.A.).

La puesta en escena como reflejo de la partitura

(Reflexiones básicas para una dramaturgia operística)

por Simón Suárez

Ahí van estas notas que fueron base de la conferencia de apertura del curso y que forman parte de ese libro sobre la puesta en escena de ópera que quizás algún día me anime a publicar.

En los tiempos de confusión que nos toca vivir —tiempo de advenedizos y de intrusos— estas notas son sólo reflexiones e ideas largamente meditadas que yo comparto con vosotros pero que en ningún caso pretenden instaurarse como dogmas.

No existen, creo, demasiados maestros de la puesta en escena de ópera. Los que conozco —aunque parecen muy diferentes entre sí— pienso que responden a dos posturas esencialmente diferentes ante la partitura: Discípulos de Felsestein y discípulos de Wieland Wagner. A lo largo de este corto texto y aunque no lo cite casi en ningún momento, no niego mis simpatías por el último: Mi actitud es clara.

Sé que aquí radican las diferencias esenciales entre todos nosotros —y esto al margen de la calidad final de nuestros trabajos—.

Diferencias que me parecerán siempre enriquecedoras si tienen todas cabida y son conclusiones rotundas de una reflexión seria y no posturas frívolas debidas a la ignorancia y al desprecio.

Yo mismo, aun siguiendo los principios de Wieland Wagner con el máximo rigor —me refiero esencialmente al respeto absoluto de la partitura— puedo llegar a conclusiones formales a menudo diferentes a las del gran maestro.

Pero, eso precisamente, es el motivo de mi libro. Quizás en otra ocasión...

Mi actitud hacia el tema de la ópera es la de un director de escena, es decir, la de una persona que debe dar vida escénica a un género teatral y para quien su existencia es, simplemente, un hecho. No entraré, pues, en consideraciones estéticas de saber si la ópera es un género sensato, insensato o paradójico. Si la ópera es una paradoja, puede enorgullecerse, sin embargo, de tener una genealogía de varios siglos, y le debemos suficientes obras de arte dignas de ser consideradas a la altura de las manifestaciones más importantes del genio humano. Esta paradoja atestigua, por otra parte, una vitalidad constante... pero, ¿por qué los adversarios de la ópera hablan de paradoja? ¿Se refieren acaso a la presencia de la música? ¿O se trata, quizás, de la palabra cantada? Las dos se encuentran en las más antiguas y nobles formas de hacer teatro, aunque sólo habláramos de la tragedia griega.

Decía Boileau que no es posible hacer una buena ópera «porque la música no

sabe narrar». Sin embargo, no es sólo la **narración** el objetivo de la ópera. La esencia y el objetivo de la ópera fueron siempre la expresión de los sentimientos, de los *affetti*. Esto fue lo que buscó el drama musical desde su inicio.

Oigo decir a menudo que la ópera es **convencional**. Y yo respondo: bravo, señores, han acertado. **La ópera es convencional**. Sólo que el reproche deja de serlo porque es el elogio más maravilloso que se le pueda hacer. La convención se encuentra en la base de todas las artes. Cuando el teatro nació de las danzas que acompañaban las ceremonias primitivas de magia encantatoria, cuando de un círculo sagrado formado por los miembros de la tribu se separaba un hombre para bailar solo, revestido con la máscara de la divinidad que debía proteger la nueva cosecha, la división entre actor y espectador estaba ya definida y, como diría Gordon Craig, nació la primera convención teatral.

El número de convenciones crecerá después, a medida que el teatro se desarrolle, pero seguirán acompañando siempre este arte, fieles y escondidas en la

sombra, incluso cuando, como diría Bronislaw Horowicz, el teatro naturalista o la ópera verista ponen en peligro dicho arte (de hecho, tal denominación de *teatro naturalista* o de *ópera verista* es un contrasentido semántico).

La ópera es teatro. Si hacemos abstracción momentáneamente del término *ópera*, que no aparece hasta el siglo XVII, es el primer teatro, el más antiguo del mundo. El teatro que llamamos *dramático* es, con todas las reservas en cuanto a la definición, una deformación del género, una hipertrofia de uno de sus elementos, la palabra, en detrimento de otro, la música. Las posibilidades expresivas de la música se vuelven más amplias gracias a la participación de la palabra. Su interpenetración concretiza la expresión. La palabra constituye, por así decir, la **forma** del sentimiento. **Forma** que la música llena de un cierto contenido, dando tensión al sentimiento e intensificándolo. En ciertos casos, la palabra define el sentimiento consciente o conscientemente mentiroso, mientras que la música expresa al mismo tiempo el sentimiento inconsciente o ver-

SINFONIA
f
f
f
 (Andante mosso, in due)

PASSEGGIO
f
 dell'acconciatura per incerte

TESTO 138 *sol num*
 Not.te che nel pro-fondo oscuro se - no chiu - de - - - ste e nell'o.
 (Piuttosto lento, in 4)

TESTO 95
 - blio fat - to si gran - de degno d'unchia.ro Sol degno d'un pie.no Thea - tro opre su

TESTO 102
 - rian si memo - ran - de.

Fragmento musical de "Il combattimento di Tancredi et Clorinda". (1626). Texto de Torquato Tasso. Música de Claudio Monteverdi.

dadero, aunque escondido, del personaje. Un ejemplo clásico lo tenemos en Gluck, cuando Orestes, en *Iphigénie en Tauride*, canta: «le calme rentre dans mon coeur», mientras que un violento *agitato* en las violas desmiente estas palabras y da al oyente/espectador la imagen de los remordimientos que agitan el alma del matricida.

Las relaciones entre música y palabra sufren oscilaciones y cambios numerosos. Cada época, cada compositor, acentúan según el momento una de las partes del drama musical. El teatro musical no es una invención del grupo de eruditos y artistas florentinos conocidos en la historia del teatro lírico bajo el nombre de *Comerata di Bardi*. El arte no conoce inventores, sino solamente continuadores. Los cambios que sufre a lo largo del tiempo son sólo cambios culturales generales, el resultado de las influencias del nuevo clima en el cual se trasplanta y de la tierra en la que se siembra. Su esencia no ha cambiado.

Yo considero el teatro de las primeras épocas como teatro musical. De este teatro antiguo conocemos dos caras:

— el **teatro religioso**, el Nô japonés, los Misterios persas y egipcios y, sobre todo, la Tragedia griega nacida del Diti-rambo dionisiaco;

— el **teatro profano**, la Comedia ática y sus ramificaciones: las Atelanas y el Mimus romano.

Ciertos historiadores de la ópera ven el origen de ésta en la noble tragedia cuya resurrección fue el objetivo de la *Comerata di Bardi*. Otros en cambio, como Lert, en el Mimus romano, realista y popular. Las dos tesis me parecen perfectamente conciliables, siempre que no nos olvidemos de que el teatro lírico moderno presenta las dos facetas de serio y cómico.

La tragedia griega concedía a la música un lugar amplio. No solamente los coros eran cantados y bailados al son de la flauta doble (aulós), sino que además los monólogos de los protagonistas se apoyaban sobre una melopea con subidas y bajadas que constituían una especie de canto. Platón nos informa que ya la epopeya, anterior a la tragedia, se servía de este tipo de expresión. Hiparco, hijo mayor de Pisístrato, había introducido en Atenas la moda de cantar versos de Homero, y durante las Panateneas los rapsodas cantaban en diálogo. Aristóteles nos permite suponer que la música griega poseía una gran expresión. Según él, la más perfecta era aquélla que expresaba la vida psíquica. Por lo que se refiere a la relación entre música y palabra, en el mundo griego es sin duda esta última la más importante. La palabra dictaba sus leyes a la música, dándole una forma rítmica condicionada por la duración de las sílabas: alternancia de sílabas largas y breves.

El canto era igualmente conocido en la comedia griega, y desde ella acaba introduciéndose en las atelanas y el mimus, bajo forma de canciones satíricas, licenciosas o claramente obscenas. Siglos más tarde, podremos ver cómo este tipo de canciones, cantadas en los teatros populares, dará nacimiento a la ópera cómica francesa, y a su hija la opereta que, como diría Saint-Saëns, «a mal tourné».

Pero dejémosnos de historia y entremos en materia.

Los reflejos del libro

«El drama representado es no solamente la más compleja de las obras de arte, sino también la única de la que una sola de las partes constitutivas no puede ser considerada como "medio de expresión" entre las manos del artista, lo cual le disminuye sensiblemente la integridad y le asigna un rango inferior».

A. Appia, *Die Musik und die Inszenierung*.

De no ser por el escepticismo que otorgan los años, casi me atrevería a afirmar que la escenografía, la luz, el vestuario y por supuesto cómo no, el trabajo del actor sólo pueden surgir de un trabajo de



"Medea", de Cherubini. Dirección: Liliana Cavani. Opera de París. (1986). (Foto: Jacques Moatti).

dramaturgia claro y conciso. A menudo los profesionales del teatro nos vemos obligados a trabajar con directores que no son capaces de conducir su reflexión hacia esa «metáfora matemáticamente exacta» de la que hablaba Baudelaire para la poesía. Metáfora que define para mí, por analogía, la dramaturgia de la que más tarde nacerá la puesta en escena. O bien, buscando como Appia ese «principio regulador» que, derivando de la concepción primera, dicte la puesta en escena posteriormente sin pasar de nuevo por la voluntad del dramaturgo.

La dramaturgia sólo puede nacer de su primer material, es decir, del texto y de la lectura **única** que decidamos hacer de él. Que un texto tiene múltiples lecturas es evidente —permítanme que les recuerde al respecto el prefacio de Michel Foucault a la reedición de su *Histoire de la folie*: «yo quisiera que un libro, al menos

desde la frontera de aquél que lo ha escrito, no sea sino las frases de las que está hecho, que no se desdoble en ese primer simulacro de él mismo que es un prefacio y que pretende imponer su ley a todos aquellos que en el futuro se formarán con él. Yo quisiera que este objeto-evento, casi imperceptible entre tantos otros, se copie, se fragmente, se repita, se simule, se desdoble, desaparezca finalmente, sin que aquél que lo ha producido pueda nunca reivindicar el derecho de ser el dueño, de imponer lo que quería decir ni de decir lo que debería ser. En resumen, no quisiera que un libro se diera ese status de texto al que la crítica y la pedagogía sabrán reducirlo, sino que tenga la desventura de presentarse como un discurso: a la vez batalla y arma, estrategia y choque, lucha, trofeo o herida, coyunturas y vestigios, encuentro irregular y escena repetible»¹.

Sin embargo, nosotros tendremos que saber escoger una de esas múltiples posibilidades del texto aunque en su interior aceptemos su multiplicidad. Porque la modernidad o el barroquismo, el primitivismo o futurismo de la forma final serán sólo consecuencia de una conclusión. Pero en esta lectura, en este juego, hay una serie de reglas que será necesario respetar o romper, pero de ninguna manera olvidar o ignorar.

Una obra nace siempre como un testimonio humano —del tipo que sea— en un contexto y en una época determinados. Consiga el autor o no la intemporalidad o la universalidad, nada podrá camuflar las influencias, la procedencia, es decir el origen, el **porqué** de ese lenguaje. Y sería necesario conocerlo y tenerlo en cuenta, aunque sólo fuera para modificarlo o para pervertirlo mejor, si fuera necesario. En ese **porqué** se encuentra sin duda, para

mí, ese principio regulador que decidirá nuestra lectura para que más tarde no estemos narrando contra corriente; y en ese **porqué**, estoy seguro, se halla la «metáfora matemáticamente exacta» que produce el nacimiento de la dramaturgia como auténtico reflejo de la obra.

La partitura o el libro de los reflejos

Si hemos dicho que la dramaturgia sólo puede surgir del texto y de la lectura que decidamos hacer de él, cambiemos *texto* por *partitura* y el trabajo es el mismo, sólo que —y éste es el problema— **SOLAMENTE EN LA PARTITURA** se encuentra lo que el compositor ha escrito (que no forzosamente lo que ha pretendido).

El estudio que la mayoría de nuestros directores de escena llevan a cabo de una ópera se produce por medio de grabaciones encontradas en el mercado que, a fin de cuentas, sólo son **lecturas**, más o menos correctas, de la partitura. En cualquier caso, lecturas personales firmadas por directores musicales que, por propio merecimiento o por otros motivos, tienen acceso al mercado del disco. Quiero decir que el director de escena que emprenda su trabajo de esta forma tendrá obligatoriamente que fiarse de lo que oiga y carecerá, por tanto, de criterio autónomo.

Pero no importa. Sigamos adelante.

Cada vez que un director de escena acomete un trabajo operístico, surgen los mismos problemas, nacen los mismos conflictos. Si, además, el director proviene del mundo del teatro, acabará recordando con nostalgia ese proceso lento con los actores durante el cual se van definiendo, en el tiempo adecuado, el mundo interno, las raíces más profundas del personaje y sus ramificaciones exteriores (prolongaciones que desembocan en consecuencias físicas de todo tipo, como voz, gestualidad, etc.), así como la relación que producen entre sí la irradiación de cada uno de ellos y sus reflejos.

Ahora bien, creo que este proceso en ópera no es sólo difícil sino, posiblemente, inadecuado.

Digámoslo de otra manera: si el resultado formal que produce el drama musical encima del escenario no tiene nada, o bien poco, que ver con el que produce el drama no musical, ¿por qué tendrían que ser idénticos, en cambio, los procesos de trabajo para el cantante y el actor? Hay, evidentemente, similitudes, transparencias, pero también enormes diferencias esenciales, que aparecen ya en la diferencia de escritura.

Es casi banal en nuestros días oír lamentarse a los directores y a otros especímenes de la fauna teatral de la escasa ductilidad física y anímica de los cantantes a la hora de representar. Y, aunque es cierto que, salvo honrosas excepciones, la mayoría de ellos se contentan —que no es poco— con poseer una hermosa voz, creo que el problema es inherente a la propia escritura musical y a las dificultades técnicas que plantea al cantante la reproducción de dicho *texto*: respiración, continua atención rítmica, tonal, interválica, proyección de su voz sobre un volumen sonoro como el de la orquesta, etc., acaban convirtiéndose en unas dificultades físicas casi insuperables.

Tanto esfuerzo puede conducir (lógicamente, me refiero a los menos inteligentes) a un balcón de exhibición donde la vanidad y el comportamiento egocéntrico pueden dar al traste con la generosidad obligada que supone el arte de la representación.

Algo similar, aunque de forma especular, le ocurre al bailarín con la coreografía: las dificultades físicas de esta escritura *a posteriori* son su texto, que no sólo debe saber de memoria, sino también interpretar.

Partitura y coreografía tienen algo más en común que las diferencias del texto actoral: las tonalidades anímicas están ya definidas, y cantante y bailarín tendrán que asumirlas como son. Y es esto, justamente, lo que define la diferencia en su especificidad. En el teatro el actor, junto con el director, deben llegar a un resultado formal que traduzca la reflexión final fruto del análisis. El cantante y el bailarín deberán, a su vez, recorrer el camino en sentido inverso para llegar a comprender por medio del análisis el porqué de un resultado formal que se les ofrece ya definido desde el principio.

La orquesta narrador

Por otra parte, y esto es importantísimo, la orquesta, en el mejor y peor de los casos, viene a ocupar la voz del Narrador, voz con la que no cuenta el actor, que necesita darnos más información que un cantante o un bailarín, que no precisan añadir la descripción de sus estados anímicos, que se narran ya en el foso. De ahí que sea tan difícil y tan delicado el encontrar la justa medida en la **información** que un cantante debe dar al espectador sobre su personaje.

Tres comportamientos diferentes en el escenario a la hora de representar el drama, pero, aunque en los tres casos se trate de narración, no cabe la menor duda de que las tres artes, y por caminos distintos,

no sólo proporcionan lecturas múltiples a una misma obra, sino que sus diferentes formas pueden llegar a transformarla prácticamente *casi* en su totalidad.

La narración me recuerda a menudo un terreno con varios sustratos que se podrían identificar por separado para comprender mejor, así, su totalidad.

Si la *forma* en que se construye la narración, el *estilo* o la apariencia externa que define dicha narración y el *lenguaje* o la «sintaxis» empleados forman una trinidad que en sí misma, evidentemente, es un todo, ¿cuáles serían la *forma*, el *estilo* y el *lenguaje* escénicos que el director puede ofrecer al cantante para no caer en errores ya enunciados? ¿No se presenta, pues, como imprescindible un trabajo de síntesis narrativa, física y anímica, que deje al espectador la creativa libertad de recorrer él mismo ese misterioso laberinto? ¿No es, quizás, ésa una de las causas de que todos hayamos caído a menudo en patéticos pleonasmos? ¿Hay que *entrar a saco* en la partitura, como proponía Felsenstein, o por el contrario, *dejar hablar a la música*, como sostenía Wieland Wagner?²

* * *

No obstante, sería un grave error pensar que existe un único lenguaje para cada una de estas artes de narración. La ópera no es una roca única en cuyo interior, como un diamante, se hallara toda la historia de la escritura dramático-musical europea, cuando los principios teóricos, los estilos, las diferentes formas de narración han ido transformándose a lo largo de casi ya cuatro siglos. ¿A qué director de escena, por muy poca formación musical que tenga, se le puede ocurrir montar una ópera como, por ejemplo, *Tristán*, siguiendo los mismos principios que utilizó para el *Idomeneo* de Mozart?... Ni el mundo enarmónico o rítmico ni la *narration-fleuve* wagnerianos soportan dos compases el mismo esquema. En una organización temporal como la del *bel-canto*, ¿no sería un error fundamental, una traición sin nombre, formular la puesta en escena bajo un ángulo verista o naturalista?

Sin embargo, todos, grandes y pequeños, hemos caído a menudo en este tipo de errores. A veces confundimos modernidad con desatino, pero hoy más que nunca estoy convencido de que la puesta en escena —combinación de las pasiones humanas realizada en el espacio con variaciones en el tiempo— sólo puede surgir de la comprensión de la esencia propuesta por la partitura. Ella es la única fuente de la que podemos alimentarnos para conseguir un discurso coherente.

Voces supuestamente autorizadas del teatro hablan de la ópera, que muchos de ellos practican una vez al año como un lujo entre sus sesudas labores teatrales, como de un espectáculo para estetas refinados, afeminados y decadentes, donde la única solución es la de asumir la tiranía de unos neuróticos cantantes a los que hay que *camuflar* en elegantes vestuarios, *envueltos* en un decorado de buen gusto (ça va de soi) y con luces suaves y misteriosas para que no sufra el espectador con las terribles muecas a que el canto obliga. En suma: **esconder al cantante para que sólo se oiga su voz.**

Si Monteverdi o uno sólo de los compositores de la *Camerata Bardi* hubieran pensado semejante necedad, es evidente que no habría nacido la ópera en el siglo XVII.

La sinceridad y la humildad con la que aquellos hombres ofrendaron su música no sólo al servicio de un texto, sino al de un *resultado de conjunto*, nos hace pensar que imaginaron de otra manera.

Combatimento in Musica di Tancredi et Clorinda, descritto dal Tasso; il quale volendosi esser fatto in genere rappresentativo, si farà entrare alla sprovvista (dopo cantatosi alcuni Madrigali senza gesto) dalla parte de la Camera in cui si farà la Musica. Clorinda a piedi armata, seguita da Tancredi armato sopra ad un Cavallo Mariano, el il Testo all'ora comincerà il Canto. Faranno gli passi et gesti nel modo che l'oratione esprime, et nulla di più nè meno, osservando questi diligentemente gli tempi, colpi et passi, et gli ustrimentisti gli suoni incitati e molli; et il Testo le parole a tempo pronuntiate, in maniera, che le creationi venghino ad incontrarse in una imitatione unita; Clorinda parlerà quando gli toccherà, tacendo il Testo; così Tancredi. Gli ustrimenti, cioè quattro viole da braccio, Soprano, Alto, Tenore et Basso, et contrabasso da Gamba, che continuerà con il Clavicembano, doveranno essere tocchi ad immitatione delle passioni dell'oratione; la voce del Testo dovrà essere chiara, ferma et di bona pronuntia alquanto discosta da gli ustrimenti, atìo meglio sii intesa nel oratione; Non doverà far gorghe nè trilli il altro loco, che solamente nel canto de la stanza, che incomincia Notte; il rimanente por-

terà le pronuntie a similitudine delle passioni dell'oratione.

Combate en música de Tancredo y Clorinda, descrito por Tasso, el cual deseando hacerse en género representativo se hará comenzar de improviso (después de cantarse algunos madrigales sin gesto) en la parte de la habitación en la que se interpretará la música. Clorinda a pie, armada, seguida de Tancredo, armado, sobre un caballo mariano, y el Narrador en este momento comenzará con el canto. Harán los pasos y gestos en el modo en que el texto así lo expresa, y nada de más ni de menos. Observando éstos diligentemente los tempi, golpes y pasos, y los instrumentistas los sonidos incitantes y maleables; y el Narrador pronunciará las palabras a tiempo y de forma que la creación se convierta en una imitación compacta.

Clorinda hablará cuando le corresponda, callando el Narrador; también así Tancredo. Los instrumentos, es decir cuatro violas de brazo, soprano, alto, tenor y bajo, y contrabajo de gamba que hará el continuo junto con el clavicembalo, deberán tocarse a imitación de las pasiones del texto; la voz del narrador deberá ser clara, firme y de buena pronunciación, para diferenciarse de los instrumentos y para que así sea mejor entendido el discurso. No deberá hacer gorjeos ni trillos en otro lugar que no sea la parte de la frase que comienza con Noche³. Los demás llevarán la interpretación en similitud con las pasiones del texto.

Prólogo de *Il combattimento di Tancredi et Clorinda*, de Claudio Monteverdi.

Ahora bien, ésta es la introducción al *Combate de Tancredi y Clorinda*. Evidentemente era sólo el comienzo de una aventura que siguió su camino paralelo a todas las artes. Desde entonces, y a pesar de los diferentes movimientos o modas, el significativo poco ha variado en la ópera, por lo menos hasta el siglo XX, y aun así no estoy seguro...: Eros y Thanatos... Amor y muerte con todas sus posibles combinatorias —y son muchas. El amor como único sentimiento humano que redime, pero que exige un precio fatal e inevitable, el de la muerte, el de la pérdida de sí. La búsqueda del conocimiento

por medio del amor que nos llevará a la contemplación del vacío, del silencio habitado, del éxtasis de la muerte amorosa.

En cambio, lo único que sí supone un giro determinante en la narración, no sólo externo por su repercusión interna dentro de ella, es la *forma*.

Visto así, la historia de la ópera —hasta el siglo XX, al menos— se podría considerar como una batalla entre la estructura musical formalmente organizada (el aria) y el recitativo.

No cabe la menor duda de que el ser humano transita por sentimientos muy complejos y rara vez, por no decir nunca, atraviesa su mente un solo conflicto.

Charles Rosen, en su libro *El estilo clásico: Haydn, Mozart, Beethoven*, nos cuenta cómo la desaparición del *arioso*, propuesta ya por los compositores de la primera mitad del siglo XVIII, reduce sin lugar a dudas la posibilidad de transiciones, y obliga a desarrollar un solo conflicto dentro de cada aria. Desaparece, pues, ese tránsito, ese recorrido libre tan cercano al naturalismo que buscaba Monteverdi.

Pero si, según estos principios, al sectionar el tiempo de narración en dos formas tan primarias como el *recitativo* y el *aria* se empobrece no sólo la narración, sino la riqueza de los personajes dramáticos, habría que preguntarse si ese «empobrecimiento» no sería lógico sólo dentro del sistema narrativo monteverdiano y podría llevarnos, sin duda, a una cuestión interesante aunque viejísima, y que a mí personalmente empieza a irritarme sobremanera: ¿es posible el realismo en arte? ¿Se puede reproducir la realidad con materiales tan artificiales y abstractos como los utilizados por las artes y, en especial, por la música? ¿No es todo artificio, en suma?

Los *discípulos* que le han surgido a Stanislavsky han deformado su famoso «método» (pertinente seguramente en su época, por otra parte) hasta el punto de querer reproducir el comportamiento humano sobre el escenario mediante las emociones personales del actor, olvidándose a menudo de lo esencial, es decir de las emociones del personaje que éste representa. Creo que, al final, encima del escenario sólo se puede *evocar*. El cantante, al igual que el actor, no podría *transitar* con la misma intensidad diariamente tantas emociones que sólo le conducirían a su alienación⁴. Más que de *evocar*, se trata casi de *reflejar* encima del escenario el comportamiento humano que, al igual que el libro de Alicia en la habitación del espejo, incluso puesto del revés para leerlo al derecho, es «muy difícil de comprender».

ARTÍCULO DE ANÁLISIS

«Ciel, mes Bijoux!»

Sería muy difícil concebir una puesta en escena de teatro sin ver a los actores. En ópera, sin embargo, los días en que me encuentro deprimido, me gusta imaginarlo.

Personne, Nobody, Nessuno, Keiner, Nadie sobre el escenario...

Imagínense... No ver al coro... (¡¡¡Al coro!!!) Ni a la orquesta... Nada ni nadie... Todos en la mayor oscuridad...

En esos días me place imaginar un espectáculo en el que, sumergidos los espectadores en un agujero negro, cada cual pueda soñar lo que desee. El mejor espectáculo del mundo... ¡Imagine usted mismo!

Y es que la música tendrá siempre esta particularidad con relación al teatro: su puesta en escena comienza físicamente con la primera nota de la orquesta y adquiere cuerpo en el sonido. Es por eso posiblemente, también, por lo que las puestas en escena de ópera, incluso las

de los grandes maestros, están plagadas de pleonasmos. Razón por la cual en los días negros me atrevo a afirmar que quizás haya sido un contrasentido querer poner la ópera en escena, y esta contradicción ha llevado a esta arte a aniquilarse salvajemente a sí misma, y a nosotros, los directores de escena, a perder nuestras joyas como el famoso personaje de Hergé Bianca Castafiore.

Antes de acabar, quisiera enunciar un pensamiento en voz alta: el siglo XX, gracias al *progreso*, se dedica al culto de ese yacimiento arqueológico que es la ópera del pasado. Nunca el hombre cultivó tanto la nostalgia de los despojos. Prácticamente en todas las épocas se hizo la música del momento, aquella que traducían las inquietudes del hombre que vivía. Y aunque es cierto que trabajamos con magníficos despojos, los directores de ópera han vuelto la espalda al presente.

Los hay que obtienen placer restaurando momias de la Quinta Dinastía, y otros, con poder y desde él, programando

bel-canto y otras «patologías musicales». ¿Qué podríamos hacer los que no tenemos ni poder ni un teatro? ¿Ocupar los escenarios? ¿O quizás dedicarnos a la albañilería? Yo prefiero, sin lugar a dudas, dedicar mi esfuerzo a la construcción paciente de mi humilde testimonio. Siempre que me dejen.

Seguiría con estas reflexiones durante horas —sólo el coro merecería un largo capítulo—, pero lo haremos en otra sesión. Así daremos tiempo al diálogo.

NOTAS

¹ La traducción es mía.

² Jorge Lavelli habla de *mise à mort* de la ópera. Yo, personalmente, prefiero *mise en lumière* de la partitura.

³ Único momento de desarrollo de la reflexión íntima del Narrador. Ver fragmento musical.

⁴ Hace ya mucho tiempo que Diderot dio carpetazo a este tema en su libro *Le paradoxe du comédien*. Si los directores y actores lo leyéramos más a menudo, nos evitaríamos grandes disgustos.



"Paradise Lost", de Krzysztof Penderecki. Dirección: Marek Weiss-Grzesinski. Teatro Wielki. Varsovia. (1993). (Foto: J. Mularzynski).

Luisillo

Teatro de Danza Española

LA MALQUERIDA

de D. Jacinto Benavente

Versión libre para Danza-Teatro de
Alfredo Mañas y "Luisillo"

Dirección y Coreografía

Luis Dávila "Luisillo"

Guion

Alfredo Mañas

con:

Emilio Hernández

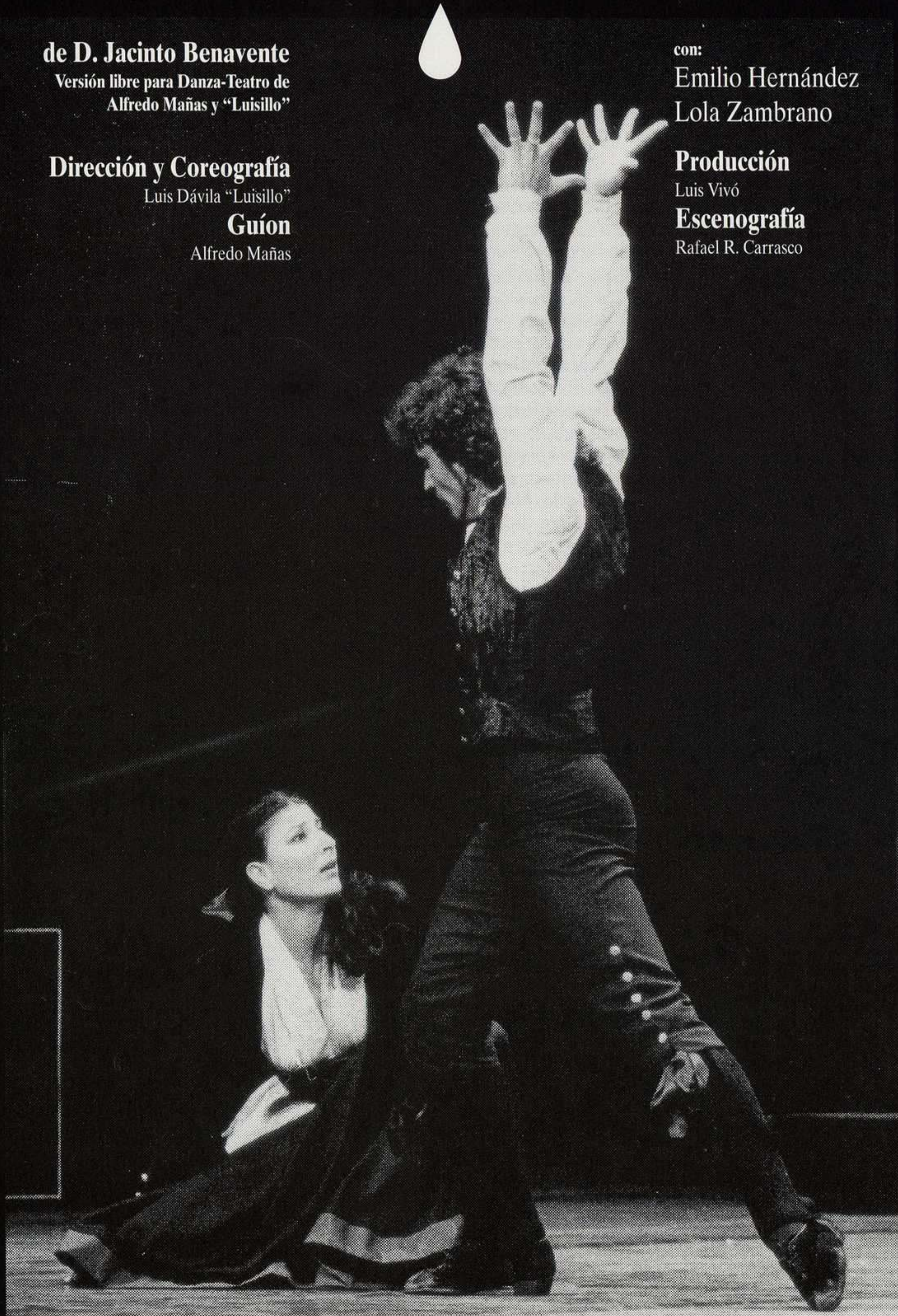
Lola Zambrano

Producción

Luis Vivó

Escenografía

Rafael R. Carrasco



TEATRO  ALBENIZ
Comunidad de Madrid

Del 1 al 10 de Julio



Ayuntamiento de Tres Cantos

METROPOLI



TELEMADRID



Comunidad de
Madrid

CONSEJERIA DE EDUCACION Y CULTURA

Debussy y el simbolismo (I)

El amanecer del simbolismo

por Eveline Andréani

Desde el último tercio del siglo XIX hasta principios del XX, ciertos artistas manifestarán su rechazo, no sólo de los modos de expresión vigentes, sino también, algunos de ellos, del material propio de su arte que tradicionalmente se venía empleando. Este será el caso, aunque de manera muy diferente, como se verá, de Claude Debussy en París, y de Arnold Schönberg, Alban Berg y Webern en Viena.

Antes de plantearnos la interesante pregunta de un eventual parentesco estético entre Debussy, compositor, y Mallarmé, poeta, es decir, de la reunión en un único movimiento, llamado «el simbolismo», de dos modos de expresión artística en una visión común del mundo, es útil recordar los caracteres de la época precedente, el romanticismo. La obra de Jarocinsky: *Debussy: impressionisme ou symbolisme*, define sus valores (págs. 43 y 44).

El romanticismo

La tendencia natural del hombre es buscar una unidad con el mundo. Pero en el siglo XIX se comprende que la razón humana es incapaz de «asir» la naturaleza; ésta tiene lagunas en el plano de la racionalidad, y por lo mismo sigue siendo misteriosa e inquietante. Por otro lado, el hombre en sí mismo ya es un misterio; lo que experimenta y vive casi siempre desborda a la razón. Así pues, le está vedado acceder a la plenitud realizando aquello que le parece vital, a saber la unidad entre su propio yo y la naturaleza.

El hombre del siglo XVIII alimentaba una ilusión: su racionalismo le permitía ir alcanzando progresivamente —o así lo creía él al menos— todos los secretos del mundo; confiaba en la ciencia para que le aclarase poco a poco todo lo que aún permanecía oculto a su entendimiento.

Más tarde se dan cuenta de que, a pesar de los sucesivos desciframientos de la ciencia, aquello que era misterioso no hace sino alejarse cada vez más y sigue

siendo inalcanzable. Aparece entonces la angustia metafísica.

Alemania es el país que, en el siglo XIX, sentirá tal vez de modo más doloroso esa imposible ligazón entre el hombre y la naturaleza. Seguramente por razones a la vez de encierro geográfico en el seno de Europa, de desmigajamiento del territorio de lengua alemana en una constelación de pequeños Estados, y de tensión entre dos tipos de religión desde el siglo XVI, la de Lutero, el fanático «protestante», y el catolicismo que todavía domina en los estados austriacos. Sean cuales fueren las razones, para los románticos alemanes la naturaleza se siente —se interioriza— como maléfica, como *fuerza negativa* que a todo aquél que intenta reunirse con ella a cualquier precio —el Viajero— lo arrastra hacia la muerte. Una muerte que parece ser la única fusión posible con esa inquietante Naturaleza.

Este tema es el que va a aparecer obsesivamente, entre otras, en las obras de Ibsen (1828-1906), ese autor escandinavo profundamente influido por el romanticismo germánico (en particular *Peer Gynt*, en 1867, obra teatral para la que Grieg escribirá una famosa música incidental).

Esta exaltación pesimista del sentimiento y de la naturaleza ya se había desarrollado como oposición «nacionalista» al clasicismo francés. Hacia 1770, el movimiento «Sturm und Drang» tiene en Alemania sus grandes nombres: Goethe y Schiller dominan toda la literatura de la época.

Un pronunciado gusto por lo fantástico y el misticismo caracteriza a la primera época romántica alemana (finales del siglo XVIII, los diez últimos años). Después, los temas literarios beben en las fuentes de las leyendas nacionales. Tal vez para intentar recuperar en esas raíces sumergidas en la memoria una respuesta a los desequilibrios imaginarios. El dar un sentido de eternidad a los misterios inquietantes del mundo no resuelve el problema, claro está, pero religa al hombre con una historia, es decir con un *tiempo*. El tiempo está en el centro del pensamiento romántico alemán.

La Francia romántica, por su parte, no experimenta la tentación del desplazamiento incesante, de la movilidad enloquecida del hombre hacia el imposible hermanamiento con la naturaleza. Tan pronto hace prevalecer un espíritu de repliegue en uno mismo, fuera del mundo terrenal, como, por el contrario, une el concepto de romanticismo al de libertad en el arte, sinónimo de libertad sin más. Víctor Hugo representa así la figura del artista de oposición a la monarquía burguesa de Luis Felipe (Prefacio de *Hernani*, 1830).

Tanto en un caso como en el otro, en Alemania o en Francia, es el hombre quien se encuentra en el centro del mundo. **Es él quien mira el mundo.** El hecho de que el romanticismo francés pretenda ser en esta época reflejo de lo político y símbolo del liberalismo concentra menos dramáticamente su imaginario sobre el tema. En Alemania encontramos la expresión desesperada de un sujeto como víctima de la imposibilidad de vivir el mundo dominante, y ese sentimiento trágico es el que impregnará todas las artes germánicas a través de las diferentes etapas de toma de conciencia desde la segunda mitad del siglo XIX hasta principios del XX.

Para intentar comprender esta especie de cadena ideológica que une el romanticismo francés con el movimiento simbolista a finales del siglo XIX, es preciso recordar una de las componentes de este tipo de romanticismo: la tendencia al repliegue altivo sobre uno mismo; esta tendencia engendrará una segunda actitud, el soberano desprecio de la clase burguesa ejercido por una clase nueva, la de los artistas, y la búsqueda de correspondencias secretas entre el artista y aquello que compone el mundo invisible, la esencia de las cosas, lo «primordial». Dicho de otro modo, el artista, mediante sus obras, firmará su ausencia en el mundo cotidiano.

El impresionismo

Justo antes de uno de los primeros manifiestos del simbolismo, en 1886, ex-

puesto por Moréas en *Le Figaro*, se dibuja una tendencia entre los pintores: Monet, Renoir, Pissarro, Sisley y otros exponen lienzos asombrosos entre 1874 y 1886. Bautizados por la *intelligentsia* parisina como «los impresionistas», su concepción artística es radicalmente opuesta a aquella otra, llamada «simbólica», que se manifestará a partir de 1886. El carácter esencial de su investigación, en efecto, es el empirismo. Intentan captar **la realidad del mundo** mediante la traducción pictórica de la impresión pura. Dado que esa realidad es cambiante, al paso de las horas, por los juegos de la luz y la sombra, lo que hay que intentar traducir es la descomposición de la luz. Así Monet pinta varias veces la Catedral de Rouen a distintas horas del día. Y como es ese elemento líquido, el agua, el que muestra al ojo la parcelización de los contornos, habrá pues que aplicarse en traducir la vibración del agua. Para «decir» esa vibración, el pintor utilizará colores no mezclados y desdibujará el contorno de los objetos. Esta tendencia a la difuminación de contornos llevará a ciertos musicólogos a acercar las técnicas de escritura musical de Debussy a ese estilo pictórico, si bien, como más tarde se comprenderá, con quien este último se halla sin duda alguna en total comunidad de pensamiento estético es con Stéphane Mallarmé, y si bien la ideología simbolista está precisamente en oposición con esa forma particular de realismo que es el impresionismo. Volveremos sobre ello.

Por una parte los impresionistas se oponen al academicismo, es decir al oficio de pintor tradicional. «Su» realidad (de ellos) no queda fija mediante el lápiz o el pincel, sino que intentan captar la movilidad de la luz individualmente, a partir cada uno de su propia sensación. Prefieren, según dicen, la sensación bruta a una consciencia del mundo formada a partir del oficio y de la técnica.

(Sin embargo Seurat pretenderá que la impresión recibida es a pesar de todo un acto de su consciencia, y que la inteligencia jamás puede ser excluida de ella).

Monet, por su parte, prosigue una investigación pictórica que le acaba llevando a las «Nymphéas», espejo mágico del mundo, especie de «obra-puente» hacia el simbolismo.

Tal vez la aportación más importante del impresionismo sea esta demostración, a través de la mirada, de un mundo como sistema de fuerzas interdependientes del que el sujeto participa. Al mirar el mundo, actúo sobre el mundo. «Estoy en el mundo y el mundo está en mí».

De la sensación a la sugerencia

El «paso» de la sensación a la sugerencia conduce a los conceptos propiamente dichos del simbolismo. Goethe fue seguramente el primero, escribe Stefan Jarocinski (op. cit., pág. 39) en «dar al símbolo una definición cercana a la que le damos hoy día: «La alegoría transforma el fenómeno en concepto y el concepto en imagen, pero de tal manera que, en la imagen, el concepto no puede ser dado, confirmado ni expresado sino de modo siempre limitado e incompleto. El símbolo transforma el fenómeno en idea y la idea en imagen, y ello de tal modo que la idea en la imagen actúa *ad infinitum* y permanece inasible; incluso expresada en todas las lenguas, siempre permanecerá inexpressada».

Maurice Blanchot, recuerda Jarocinski, dirá por su parte que «al contrario que la alegoría, el símbolo no representa nada concreto, no expresa nada, «tan sólo hace presente, haciéndonos presentes a nosotros en ella - una realidad que se escapa de cualquier otro agarre y parece surgir ahí, prodigiosamente lejana, como una presencia ajena».

[A través de estas definiciones se comprende hasta qué punto se aleja el simbolismo de otra tendencia, contemporánea, que se nutre de inquietudes científicas, el naturalismo. (Es sabido que Zola es el representante más conocido de este naturalismo literario).]

La sensación. Representa, según Proust, la diferencia entre la memoria involuntaria (confusa, lejana: el recuerdo de la «magdalena») y la memoria voluntaria, acto de inteligencia, estructura del recuerdo.

Para Freud, la memoria involuntaria está en correlación con la consciencia, pero las sensaciones, las impresiones de la memoria involuntaria son tanto más intensas cuanto que el proceso que las ha provocado no ha llegado al umbral de la consciencia.

Theodor Reik dirá en 1935 que si la memoria tiende a proteger las impresiones, el recuerdo tiende a descomponerlas: «memoria conservadora, recuerdo destructor». En el seno de dicha memoria conservadora se entremezclan contenidos del pasado individual y contenidos del pasado colectivo.

[Walter Benjamin postula que las ceremonias del culto que evocan ciertos tiempos determinados y los reproducen durante toda una vida permiten precisamente la fusión de esos dos tipos de memoria, voluntaria e involuntaria...]

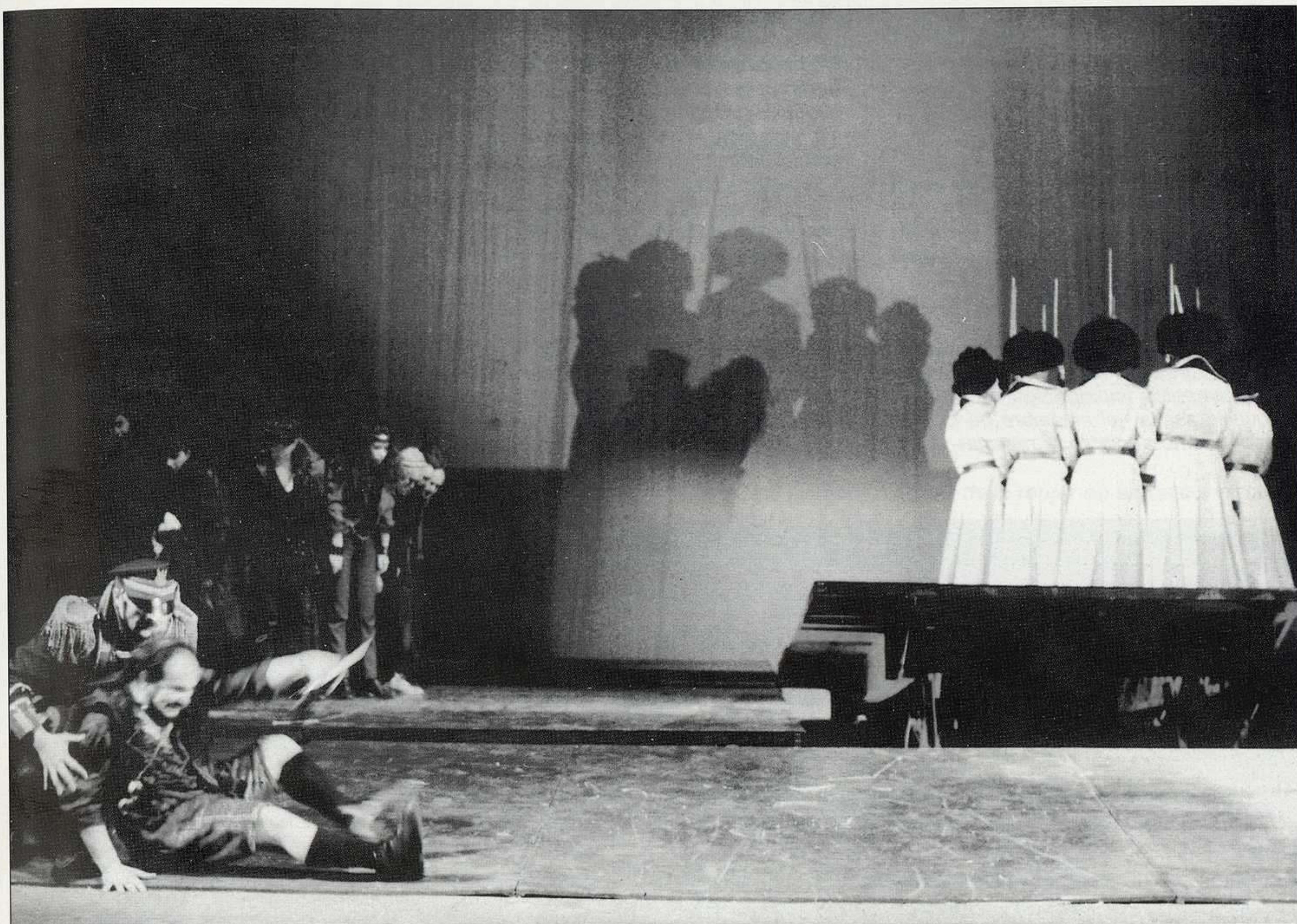
Simbolismo y sugerencia

El periodo «simbolista» propiamente dicho durará desde 1885, fecha de manifestación «oficial», hasta más o menos 1897; pero dicho periodo habrá ido precedido de tendencias anunciadoras durante unos veinte años. De modo general, se puede decir que el simbolismo se opone al positivismo y a la literatura ligada a la evolución científica (particularmente a la literatura naturalista).

En efecto, la ciencia está ligada fundamentalmente al **tiempo**, porque la progresión científica se funda en la observación de la repetición de fenómenos aislados. Ahora bien, el simbolismo es una experiencia a la vez pasada y activa de un conjunto indivisible: **el espacio**. Experiencia que, conceptualizada por Maeterlinck con el término de cuarta dimensión, «aplana» literalmente cualquier noción de tiempo, como vamos a ver.

El impresionismo, ya lo dijimos antes, es un trabajo realizado sobre la realidad luminosa cuyas apariencias están esencialmente ligadas al **tiempo** en la aprehensión que de él puede tener un ojo humano (por ejemplo los diversos aspectos de la Catedral de Rouen pintados por Monet a lo largo del día).

Contrariamente, los simbolistas se interesan de modo prioritario por aquéllo que un ojo humano, precisamente, no puede ver. Hasta 1928 no redacta Maurice Maeterlinck un extraño ensayo titulado *La vida del espacio*, ensayo sintético que invoca a la ciencia y a los científicos para demostrar tanto los límites de dichas disciplinas como sus implicaciones abstractas. En otros términos, la matemática, ciencia pura, abstracta, será la única que pueda, mediante el juego de cifras, develar **la idea**, de dimensiones inaccesibles a los sentidos humanos. Para hacer comprender ciertas nociones ligadas al concepto de cuarta dimensión, Maeterlinck, en un capítulo de dicha obra titulado «Juegos del espacio y del tiempo» da ejemplos extraños (pág. 195). «Supongamos que, en esa gigantesca estrella (Mira) en la que tal vez la civilización se halle mucho más avanzada que entre nosotros, un astrónomo posee un telescopio o algún otro aparato más perfeccionado, de suficiente potencia para distinguir con claridad lo que ocurre en nuestro planeta, y supongamos además, para darle ocasión de encontrarse en el espacio con un espectáculo grandioso y memorable, que hace dos años haya apuntado hacia París el objetivo de su inmensa lente. Habrá visto los acontecimientos que se desarrollaron en dicha ciudad en 1853, es decir,



"Ubu Rey", de Krzysztof Penderecki. Dirección: Krzysztof Nazar. Opera de Cracovia. (1993). (Foto: Stefan Okolowicz).

en sus detalles más deslumbrantes, las magníficas fiestas que celebraron las bodas de Napoleón III con Eugenia de Montijo de Guzmán (la luz de dicha estrella tarda en efecto 72 años en llegar a nuestro planeta...). Hace catorce lustros que tales cortejos dejaron de existir sobre la tierra, y que todos aquellos que tomaron parte en ellos duermen en los cementerios que rodean París. Sin embargo, a los ojos del astrónomo que la contempla, dicha vida inmóvil y subterránea, sepultada en el pasado, se agita irrecusablemente en el presente, porque el presente, para el astrónomo de Mira, es necesariamente lo que él ve (...). Esos hombres, que sobre la tierra nos parecen muertos, han seguido viviendo en el espacio o en el tiempo espacializado; y de este modo su existencia, es decir, su presente, se prolonga indefinidamente, en una extensión

cuyos confines no alcanzarán jamás; de suerte que lo que ya no existe por causa del tiempo existe aún por causa del espacio, que no es, como hemos visto, sino **otro aspecto del tiempo** (...) no hay razón alguna para que la imagen de la vida, tal vez la propia vida, se borre nunca en el espacio y el tiempo. Tan sólo son insuficientes aún los medios de los que nosotros disponemos para recuperarlas, para reunirnos con ellas y captarlas. Hace un momento nos preguntábamos dónde se encuentra el tiempo real, ¿no podríamos asimismo preguntarnos dónde se encuentra la vida real? (...) ... no podemos representarnos el tiempo sino en relación con nosotros mismos; y he ahí la prueba de que no existe en sí, de que siempre es relativo a aquél que tiene la noción de él, de que no existen de modo absoluto ni pasado ni porvenir, sino en todas partes y

siempre presente eterno. En realidad, no son los acontecimientos los que se acercan o se alejan, **somos nosotros los que pasamos por delante de ellos**; no es el accidente el que viene a nuestro encuentro, él no se mueve, no se ha movido nunca, está agazapado en el hoy que no tiene ni principio ni término, somos nosotros los que vamos hacia él.» Esta cita un poco larga nos parece interesante porque, tardíamente, en 1928, resume de manera pseudocientífica la ideología simbolista sobre la que se articularon las obras poéticas de finales del siglo XIX, en particular las de Mallarmé, prefiguradas por el poema de Baudelaire de 1857 «Correspondances». A propósito de la naturaleza el poeta había escrito: «El hombre, en ella, atraviesa bosques de símbolos Que le observan con miradas familiares». Hasta 1886, 29 años más tarde, no extrae Jean

Moréas el derivado: «simbolismo», pensando en ese valor nuevo del término «símbolos».

El tiempo en Baudelaire

Consagra su disociación, en forma de momentos sueltos. «La Vida anterior», en Baudelaire, es la búsqueda de sensaciones vividas no en la historia de su pasado, sino en algo indefinible que sería la «prehistoria» (cf. Walter Benjamin: *Essais (thèmes baudelairiens)*).

En el mismo momento en que, por la gracia del poema, le es dado recuperar esos elementos impalpables del mundo, ve que le asalta «el enjambre de los segundos, como al diablo la miseria» (Ben-

jamin, pág. 181). «Y el Tiempo me engulle minuto a minuto, como la nieve inmensa a su cuerpo presa de rigidez» (Baudelaire). Para el poeta, ese tiempo está desanudado de cualquier forma, no tiene historia; y él tiene la percepción aguda de su propio engullimiento.

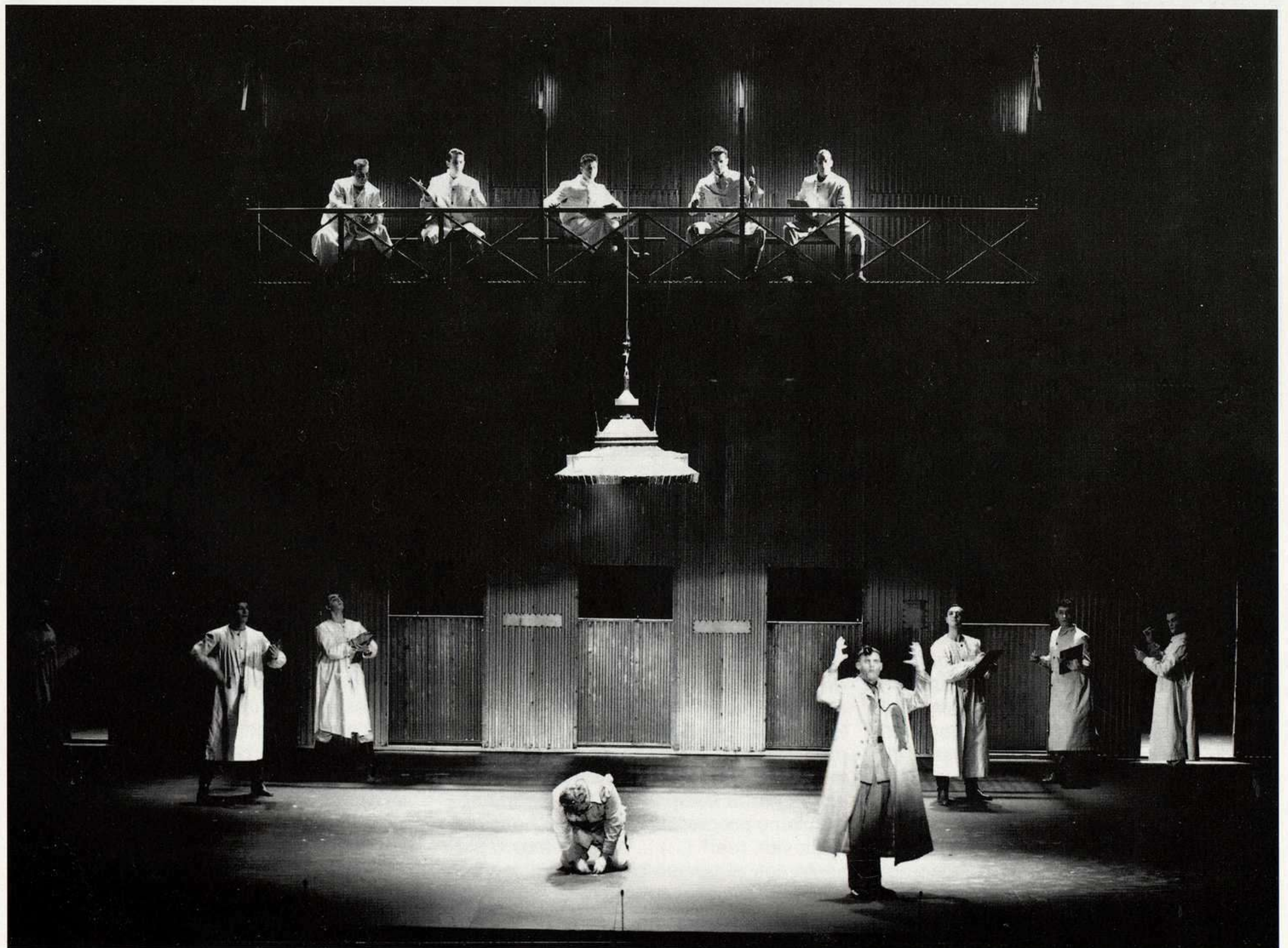
A partir de 1887, se descubren las virtudes del verso libre - la dimensión tiempo, muy marcada por el silabismo, se pone así en tela de juicio: se da prioridad al espacio, ya que la unidad deja de ser el verso para pasar a ser la estrofa, y ésta puede desarrollarse en diagonal ocupando toda la página (1897: «Un coup de dés jamais n'abolira le hasard», de Stéphane Mallarmé). A propósito de Debussy veremos que para él también **el espacio** to-

mará la prioridad sobre el **tiempo** del desarrollo musical.

En 1886, Moréas intenta, en *Le Figaro*, definir los caracteres del arte simbolista y su esencia. Consiste en no llegar nunca hasta la concepción (¿la expresión?) de la Idea en sí.

El término Idea va ligado, en la mente de los simbolistas, a todo aquello que compone el mundo invisible, a todo aquello que es **primordial**, según su propia expresión, y, por lo mismo, inasible mediante la razón, es decir, mediante la inteligencia matemática y física (el espíritu científico): así pues, para despertar el mundo de las ideas es forzoso, necesariamente, recurrir a las intuiciones de lo sensible.

Lo que acabamos de decir implica dos hechos:



"Wozzeck", de Alban Berg. Dirección: José Carlos Plaza. Teatro de la Zarzuela. (1994). (Foto: Chicho).

1) aquello que podría instaurarse como forma debe necesariamente apagarse antes de alcanzar un estado de forma acabado. En defecto de dicha extinción (¡a tiempo!), la forma, en su proceso de acabado, se convertirá en un objeto de tipo naturalista, positivista, un objeto del mundo cotidiano. Por lo mismo, la forma acabada perderá su propiedad sensible que, así abierta, le hubiera permitido ser tal vez un medium para la idea, un pasaporte para el mundo invisible.

2) Esa necesidad, para los Simbolistas, de la evocación, de la sugerencia, más que de perseguir una intención perfeccionista del objeto acabado, se explica en parte por el divorcio de dichos artistas de la pequeña burguesía, clase cuyo valor esencial sigue siendo el trabajo. Divorcio aún más radical con la artesanía, categoría social cuya preocupación constante, y cuyo orgullo, es el producir precisamente objetos prácticos extremadamente bien hechos.

Lo que equivale a decir que la ideología de los burgueses alemanes, que justamente es, desde la Edad Media, una ideología de las corporaciones, de las maestrías menestrales, se encuentra en las antípodas de la de los simbolistas franceses. (Wagner, como todo el mundo recordará, celebró los ritos de las corporaciones en su obra «Los maestros cantores»).

Podemos ir aún más lejos: el espíritu simbolista se construye precisamente en contra del espíritu científico y en contra de los valores de la pequeña burguesía, que en Francia ocupará el poder a partir de ese momento...

El poeta aspira a anular la distancia existente entre el yo y el no-yo, es decir en cierto modo **a fundirse en las cosas**. ¿Por qué? Charles Morice lo escribe: «El símbolo es **la fusión** de nuestra alma con los objetos que han despertado nuestros sentimientos, en **una ficción** que nos transporta **fuera del tiempo y del espacio**». Los tres términos de esta definición que deben llamar nuestra atención son: **fusión** (alma/objeto); **ficción** (rechazo de la realidad reconstituida); **fuera del tiempo y del espacio**. No hay, en efecto, subordinación a esta concepción humana: 1) ni de un tiempo como **dimensión diferente del espacio**, cosa de la que dudan muy mucho, como antes vimos, ciertos simbolistas; 2) ni de las **medidas** que el hombre piensa que puede tomar del tiempo —segmentación en horas, minutos, etc. y concepto de una **cronología** «pasado/presente/futuro» **no reversible**—y del espacio. Porque medir el infinito en términos matemáticos vuelve necesariamente concreto a ese infini-

to. Hemos medido el espacio, en principio a partir del desplazamiento del propio cuerpo de un punto a otro. Ahora bien, ¿qué es nuestro propio cuerpo? No otra cosa que la percepción que tenemos de él. Ahora bien, los simbolistas dudan muy mucho también de que nuestra percepción humana cubra la realidad del mundo sensible. Gustave Moreau, el pintor, escribía: «No creo ni en lo que toco ni en lo que veo; no creo sino en lo que no veo y únicamente en aquello que siento; mi cerebro, mi razón me parecen efímeros y de realidad dudosa; mi sentimiento es el único que me parece eterno e irrefutablemente cierto». Probablemente por ello tanto G. Moreau como S. Mallarmé se encierran a cal y canto en su casa, con las persianas echadas. Hay una conocida anécdota relativa a Mallarmé. Como el poeta se quejaba de las moscas, alguien le clava en la ventana una especie de mosquitero. «¿No le molesta ver peor el paisaje a través de la ventana?» le preguntan. En absoluto, contesta, nunca miro al exterior...» En efecto, ya sea verano o invierno, de noche o de día, trabaja detrás de sus persianas echadas, ignorando el mundo visible.

Así pues, no es la realidad lo que el poeta debe evocar, sino una ficción, porque es esta última la única que puede permitirnos el viaje a ese mundo invisible que precisamente nuestros sentidos no pueden medir.

Nuestra alma tampoco es medible, los sentidos no pueden aprehender ni su forma ni su materia. Así pues, nuestra alma, contrariamente a nuestro cuerpo, escapa completamente de la cotidianidad. Ella, nuestra esencia, será la única que tenga la propiedad de poder fundirse con los objetos, esos objetos que, en nuestro universo, son la proyección del mundo invisible: el agua, el viento, el fuego, la luz de la luna o del sol, la noche, etc., pueden ser Idea, o, dicho de otro modo, pueden ser componentes primordiales.

Y en todo caso todo esto es «no-yo».

La fusión entre el yo y el no-yo tan sólo puede realizarse mediante el acto de **la creación**. La poesía consiste en crear y no en reproducir. Para crear, dice Mallarmé, «hay que coger en el alma humana **estados, resplandores** de una pureza tan absoluta» (pureza quiere decir no contingente al mundo real) «que, bien cantados y bien iluminados, constituyen en efecto las alhajas del hombre».

(Si, contrariamente, se le deja a la imaginación tiempo para producir una imagen acabada, será una imagen sacada del mundo real).

Ahora bien, parece evidente que esos estados, esos resplandores no pueden ser sino **fugitivos**. De donde esa necesidad de no evocar sino instantes, de no anotar sino impresiones fugaces. Volveremos sobre este punto más abajo, a propósito de Debussy y de su estilo de escritura tan particular en «continuo/discontinuo».

En *L'après-midi d'un Faune*, poema de Mallarmé escrito en 1865 (el poema musical de Debussy data de 1894), las imágenes evocadas, muy móviles, se transforman **una en otra**. (Más tarde veremos, a propósito de Debussy, que esas técnicas de transformación, de interpenetración de un motivo en el otro, reaparecen en las obras del compositor, en particular en *Pelléas*).

Lugar de la mujer en estos conceptos

Ni que decir tiene que los Simbolistas se mantienen resueltamente al margen del libertinaje, tal como se conocía en el pasado, en los tiempos de la Regencia y en los tiempos de la Filosofía de las Luces en Francia...

El deseo es **sentimiento** en el sentido que le da Gustave Moreau. Pero la concretización del deseo, el acto sexual, tiene algo de forma acabada; dicho de otro modo, es un acto positivista que no puede sino pertenecer al mundo cotidiano y perder de ese modo sus propiedades sensibles. El acto sexual ya no es un acto abierto, indeterminado, sino que llega a una conclusión. Así pues, se acaba. Y, supremo defecto, confirma brutalmente al hombre y a la mujer en su diferencia, para el uno la virilidad —y con ella la obligación de asumirla—, para la otra la debilidad, ligada a la obligación de procrear. Así pues, dos defectos: diferencia afirmada de los sexos y relación de utilidad entre el acto y su resultado, ya que en principio el coito está ligado a la reproducción de la especie. Son dos razones para rechazar el acto bruto. Y para sustituirlo por sus derivados. La melena suelta puede ser uno de ellos (por lo que concierne al acabamiento del acto, no insistiremos más en su papel eventual de sustituto...). Tanto Mallarmé como Maeterlinck están literalmente fascinados por la melena femenina —que, según se dice, se mantiene intacta después de la muerte. La melena puede constituir idealmente un elemento simbólico, ya que conserva sus propiedades fuera del cuerpo vivo. Así pues, será considerada en cierto modo como un «elemento primordial», una «Idea»...

La otra posibilidad de deriva (que, a principios de siglo, será una herencia del

simbolismo), es que el hombre niegue el papel del varón, es decir la virilidad. Que, en cierto modo, se feminice. Un poeta como Gabriele d'Annunzio rechaza las fronteras no solamente entre el yo y el no-yo, sino también entre los sexos. Pretendiendo ser difuso entre los géneros, da ejemplo de un extremado preciosismo; voluntariamente afeminado, se convierte así él mismo en una especie de sueño despierto. El poeta italiano se determina, pues, como aquél que carece de realidad auténtica en un mundo como el nuestro, declaradamente bipolar. (Antes que el papel del varón, prefiere el del Aguila de dos cabezas: así puede manifestar simbólicamente que es a la vez uno y otro o que no es ninguno de los dos...)

mente que es a la vez uno y otro o que no es ninguno de los dos...)

En cuanto al otro sexo, objeto de ese deseo que no quieren saciar, estos poetas y estos pintores lo idealizarán. Lo angelizarán. Entre las criaturas de ficción, las preferidas de los simbolistas son Ofelia y Mélisande. Los prerrafaelistas ingleses experimentarán, en efecto, una predilección por estos dos personajes imaginarios, que tienen en común el estar marcados por la muerte, porque son demasiado etéreos para nuestro mundo visible.

Por otro lado, no pintarán la carne femenina, sino criaturas de sueño: infantas vestidas con gasas blancas, castas niñas, rubias princesas...

Dicho de otro modo, el mundo en su conjunto se convierte, para los poetas y los pintores simbolistas, en la representación que ellos se hacen de él.

Narciso, aquél que contempla incansablemente su propio reflejo, no sólo se maravilla de su admirable imagen, sino que busca su rostro simétrico, su doble, al otro lado de esa frontera de lo invisible que es la superficie del agua. Así, no nos extrañará que Narciso sea el personaje central de un importante número de obras simbolistas. Ni que el agua sea uno de los elementos fundamentales en la obra de Debussy/Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*...

La ópera española en el fin de siglo

por Luis de Pablo

Ustedes saben que los fines de siglo son una especie de hipnosis que los seres humanos nos hemos inventado, probablemente para tener una especie de droga no nociva, sin la cual parece no poderse vivir. Esta manera de medir el tiempo nos ha autohipnotizado de manera tal que parece que cada cien años tiene que cambiar o suceder algo. Y naturalmente esto, como bien sabemos, es una pura creación humana que deja perfectamente indiferente al sistema astronómico, que en última instancia lo provoca como una forma o una parte general de una medida inventada, como digo, por nosotros. El hecho es que, aunque en sí, el cambio de siglo no significa nada científicamente, para la vida humana significa muchísimo, porque en efecto «algo tiene que cambiar, puesto que cambia una cifra». En el pasado cambio de siglo —de 1899 a 1900—, se da muy claramente entre nosotros (hablo de España), un cambio de sentido de la música. Puede decirse que en nuestro país, como música ajena al folclore, no existía más que una posibilidad, la que da nom-

bre a este ilustre coliseo: la Zarzuela. No había otra salida para un compositor. Pues bien, la generación de compositores que en aquel momento sale a la palestra se rebela, tácita o explícitamente, en contra de esa situación. Los grandes nombres que todos sabemos: Albéniz, Granados, Falla, Turina, y tantísimos otros, todos ellos tentaron su suerte, quizá con la excepción de Granados y Turina, en la zarzuela. Y la verdad es que no les fue excesivamente bien. Además, sin duda por una frecuentación de los ambientes más granados —valga el aparente juego de palabras— que para ellos suponía el resto del mundo y sobre todo París, cambiaron radicalmente de orientación, y vieron a la zarzuela como un mundo del que se debía prescindir, para poner el listón más alto en lo referente a la música española.

En realidad —y creo que esto no les sorprenderá excesivamente—, la primeras personas que empiezan a hablar del cambio de rumbo de la música española (no los que la escriben sino los que hablan de ella, entiéndanme bien), son los franceses, para variar. Los artículos de

los grandes musicólogos franceses del momento hablan de la nueva música española que ya se separa de esa musiquita encantadora, simpaticona, graciosa y semipopularizante, que le había gustado tanto también a Saint-Saens. Conocerán ustedes la anécdota: en uno de los muchos viajes que hizo a España, siendo ya mayor —yo creo que fue mayor casi toda su vida, pero en fin...— algún compositor de zarzuelas —cuyo nombre evidentemente olvido—, al verle tan curioso por esa música que le gustaba escuchar, le quiso mostrar sus partituras. Y Saint-Saens se hizo el loco de mala manera diciendo: «No, no. A mí, esta música lo que me gusta es oírla». Es la mejor demostración de que la música no le importaba nada. Le divertían los ritmos, cierto tipo de giros melódicos más o menos simpáticos, etc. Y menos, en un compositor tan feroz, terrible y agresivamente académico como podía ser Saint-Saens. Contra tal situación se subleva esta nueva generación. Y con ello, las cotas más altas de la música escrita en España dejan de estar en la escena y se convierten en otra cosa. En teatro puede existir: estoy pensando en una



"El cristal de Aguafría", de M. Manchado/R. Montero. Dirección: Guillermo Heras. CNNTE, CDMC y T. de la Zarzuela. (1994). (Foto: Chicho).

obra como *Goyescas* de Granados, pero conviene no olvidar que se trata de una transcripción de una obra de piano. Y en cuanto a las obras para teatro de don Isaac Albéniz, que posee una gran cantidad de ellas —la más conocida sin duda es *Pepita Jiménez*—, yo estoy esperando el venturoso momento de poderla escuchar en condiciones adecuadas, y a lo mejor entonces tendré que callarme y cambiar de opinión, pero hasta la fecha los españoles no hemos creído necesario escuchar este tipo de músicas y ahí siguen durmiendo la siesta, valgan lo que pudieran valer. Respecto a las dos zarzuelas que nos quedan de Falla, *Los amores de la Inés* y *La casa de tócame Roque*, creo que ni el propio Falla quería hablar de ellas. Se estrenó la primera, cantada por Enrique Chicote y Loreto Prado, quienes

en mi niñez acabaron siendo actores cómicos, y ambos le aconsejaron, sobre todo Chicote, que no escribiera música porque no servía para eso. Y tenía razón en lo tocante a zarzuelas. Por fortuna, Falla le hizo caso, desde otro punto de vista.

La zarzuela que continua en el siglo XX padece justamente de esta tremenda comparación con una música que se sitúa ya a otra altura, en otro nivel. Y degenera a lo largo del siglo, de manera constatable y muy fácil de ver, bien hacia la opereta —quizá sea el caso de Vives—, bien hacia la revista o las zarzuelas arrevistadas, como es el caso muy claro de la *Medea* en la producción de Luna.

Curiosamente, en este fin de siglo que vivimos lo que sucede es lo contrario. Existe ya una producción musical de cierto nivel: hay algún crítico, si no francés, al

menos sueco o flamenco, por seguir con la tradición extranjera, que se ha ocupado de la situación española, observando que existe una producción camerística, una producción de orquesta, etc. y que, a partir de un determinado momento, que yo situaría a finales de los setenta, comienza a haber un interés claro por la ópera. Permítanme ustedes que sea un tanto exhibicionista, por no decir inmodesto, porque esta fecha es en la que un servidor de ustedes empieza a componer *Kiu*, que cronológicamente es quizá la primera ópera que en España relanza el género, de una manera tal que ha tenido consecuencias, aunque no sé si buenas o malas. No quiero decir con esto que antes no se haya escrito ópera: en la cabeza de todos están las óperas de cámara de Montsalvatge, o las de Toldrá, que son absolutamen-

te estimables, pero que no tuvieron consecuencias en su momento —estoy hablando de los años 50—, quizá no por culpa de la ópera sino de las circunstancias que nuestro país estaba viviendo.

A ese momento de finales de los 70 y principios de los 80, siguió un aluvión de óperas, en su gran mayoría producidas por un plan del Ministerio de Cultura de ayuda a la joven creación. Cabría preguntarse si esta pléyade de óperas de jóvenes compositores se habría producido de no mediar el encargo del Ministerio de Cultura. La pregunta tiene una buena dosis de mala intención, porque la realidad de los encargos, en cualquier tiempo que ustedes busquen en la historia de la música, y aun del arte, es una parte consustancial de la creación artística. Y sería interesante realizar un estudio serio —quizá exista pero yo no lo conozco— sobre cómo puede incidir en el predominio de un género sobre otro, el hecho de que un mecenas o un determinado público con una determinada sensibilización hacia una forma de arte haya podido orientar la evolución del lenguaje artístico. Piensen ustedes en Bach: si no hubiese marchado como cantor a Leipzig ¿habría compuesto tantas cantatas? Evidentemente no. Y si no es por Praga, no tendríamos el *Don Giovanni* de Mozart. Existe sin duda una causalidad, en mayor o menor grado, entre lo que se pide y lo que se hace. Yo, claro, no voy a entrar en la validez o no del producto de estos encargos. Simplemente señalo que se ha producido al menos un foco de atención en torno a la creación operística, que de otra manera, ciertamente, no hubiera existido.

Puesto que se trata de una conferencia que está a caballo entre un visión de lo que pueda ser la ópera en este fin de siglo escrita en español y las experiencias personales, y para evitar todo tipo de equívocos, les diré que de las tres óperas que hasta la fecha llevo compuestas, ninguna ha sido un encargo que me haya venido de fuera. *Kiu* no lo fue de ninguna manera. Simplemente la escribí porque me dio la gana, que es una razón francamente poderosa cuando se trata de hacer algo. Respecto a las otras dos, *El viajero indiscreto* y *La madre invita a comer*, seguí el sabio ejemplo de Stravinski, que consistía en hacerse encargar las obras que quería componer, arte que no es fácil pero que puede llegarse a dominar a partir de una cierta edad. De esta manera ambas, se convirtieron en sendos encargos, alguno de ellos incluso —cosa que está totalmente de moda puesto que estamos en pleno Mercado Común—, multinacional, como es el caso de la última, que



"Kiu", de L. de Pablo/A. Vallejo. Dirección: F. Nieva y J. Granda. Teatro de la Zarzuela. (1993). (Foto: Chicho).

fue un encargo italo-español. Repito que las tres han nacido porque yo he provocado su nacimiento, no porque nadie me las haya pedido. Es probable que si hubiese esperado a que me las pidiesen, todavía estuviera esperando, porque da la impresión de que nuestro capital no tiene unas ansias excesivas de proteger la creación musical, a diferencia de lo que ocurre con otros campos de la creación.

Salta a la vista que esta abundancia de obras dramático-musicales en lengua española ha producido, inevitablemente, una serie de propuestas sobre el uso del español cantado con fines dramáticos, tema éste que, un vez más, debo decir que

está bastante mal estudiado, e incluso añadiría bastante mal comprendido, sobre todo por muchos de los que lo cultivan, lo cual es bastante serio porque va en detrimento del producto. En alguna ocasión he dicho, y hasta lo he escrito en letras de molde cuando me lo han pedido, que, en mi opinión, el español lírico, durante un período que supera con mucho un siglo, osciló entre dos polos igualmente ajenos a él: el italianismo y el folclore. Naturalmente, el folclore es perfectamente español, puesto que se trata de una formulación que el pueblo ha dado a nuestra lengua con una determinada música. Pero no estoy hablando de hacer fol-

lore, sino de una música que se mueve en otro nivel, que no calificaré como superior o inferior, porque no es mi propósito: no estoy haciendo ni populismo, ni demagogia, ni elitismo. Simplemente constato que no es lo mismo escribir *Iberia* de Albeniz, que cantar una jota. Así pues, estos dos polos sirvieron de modelo a un buen 95% —y quizá me quede corto— de los compositores de ese período, guardando siempre cada uno las distancias. Pero si se toman, pongamos por caso, *La revoltosa* y *La vida breve* —elijo ambas porque coinciden en el libretista: Carlos Fernández Shaw—, aun cuando la música no es comparable, el uso de la lengua

que encontramos en ellas es exactamente el mismo: se basa en una utilización del folclore, todo lo estilizado que se quiera. Tanto es así que la línea conductora de *La vida breve* es una copla: «Mal haya la hembra pobre / que nace con negro sino. / Mal haya el que nace yunque / en vez de nacer martillo», etc. Lo mismo se podría decir de *El amor brujo* —obra que está muy por encima de la propia *Vida breve*—, porque aunque las canciones son de Martínez Sierra, están absolutamente apoyadas en el folclore tradicional andaluz, y más aún, gitano.

No deja de sorprenderme —y no vean en esto ninguna crítica, sino un comentario— el pensar que esa extraordinaria explosión que hubo en nuestro país en los primeros, digamos, treinta y seis años de este siglo en el campo de la literatura, que cambia radicalmente de centro de gravedad, fue absoluta letra muerta para los compositores. Quienes se interesaron por lo que se estaba haciendo en literatura en aquel momento, y fueron contados con los dedos de una mano, se apoyaron casi siempre en las versiones folclorizantes, que las hubo naturalmente, de esos grandes escritores. Algunas canciones de Alberti, algunos textos de Lorca, sí sirvieron de punto de apoyo para los compositores. Pero escritores como Juan Larrea, Vicente Aleixandre, Jorge Guillén o Pedro Salinas... ¡Ni por el forro! Estoy casi convencido de que no los entendían, y pensaban que eran un atajo de «majaras» que estaban haciendo una serie de cosas extrañas con la lengua que no se sabía de qué iba. A las pruebas me remito: no hay resultados de ello. Hablo de poesía, pero podríamos hacerlo igualmente de la prosa. Y no solamente en cuanto a la novedad de la lengua en sí, sino por todo lo que eso supone para el compositor: desde el punto de vista fonético, la ausencia o presencia de la rima, y con otra calidad; desde el punto de vista de la acentuación y la métrica, que cambia radicalmente, lo que implica que las ideas musicales no pueden apoyarse donde lo habían hecho anteriormente; y aún, y mucho más sutil y pérfido, la significación de lo que se dice, la carga significativa de la poesía. Un libro como *Pasión de la tierra*, de Aleixandre, está en otro plano del que pueda estar don Ramón del Campoamor, puesto en música por don Joaquín Turina. Toda esa aportación verdaderamente enorme, sólo empieza a interesar a los compositores en la década de los cincuenta, cuando muchos de estos escritores estaban criando malvas o a punto de criarlas. En este mundo poético, de tales características, existe lo que yo me he atrevido algún día a llamar,

en un ciclo de conferencias que di hace ya cierto tiempo, un «manantial de imágenes musicales».

No quiero decir con esto que la música tenga que nacer de la palabra, pero estoy intentando hablar de ópera, y al hacerlo no queda más remedio que referirse al maridaje palabra-música. Ahí es donde este problema al que me refiero cobra toda su fuerza e impacto. Ahora bien, esas cosas siempre funcionan en varios sentidos: el escritor, el dramaturgo, el director de escena, pueden y debieran esforzarse por penetrar en el universo del músico. Y viceversa: el músico tiene que entrar dentro del universo de aquéllos, en un esfuerzo común que, de estar logrado, podría producir obras que, efectivamente, acabarían haciendo de la ópera lo que en sus mejores momentos es: un género privilegiado como vehículo de una cultura de síntesis. No hablo de arte total. No soy tan ambicioso. Simplemente una cultura de síntesis que admite un sinnúmero de lecturas. Piensen ustedes, pongamos por caso, que, por muy loco que esté un director de orquesta, nunca podrá permitirse hacer las locuras que un director de escena puede realizar con una ópera. Es imposible. Hay un texto —que es la partitura—, que de una manera u otra tiene que respetarse, mientras que el texto operístico —tanto el libreto como la música— es susceptible de una inmensa cantidad de lecturas, probablemente el número mayor de los que lo son todas las artes.

Esta sería quizá la posibilidad más optimista para el sentido que la ópera podría adquirir en este fin de siglo, aquí en España. Y tal sugerencia no tiene nada de disparatado, si tanto artistas como público estamos a la altura de las circunstancias, que diría Ortega, lo que, como siempre, es algo que está por ver, tanto por una parte como por otra. Y dicho sea de paso, en el momento presente, de manera muy coyuntural —todo hay que decirlo—, tal posibilidad parece particularmente frágil, por circunstancias tanto tristemente económicas como de miopía cultural por ambas partes. Sin embargo, creo que no hay motivo para desesperar, ni para predicar ningún derrotismo. El arte español, entre sus muchas características positivas, también cuenta con alguna que lo es bastante menos. Y quizá la más curiosa desde el punto de vista de su implantación en nuestra cultura, es la frecuencia con la que se le obliga al artista a un viaje de ida y vuelta —o sea, salir fuera y volver— para ser aceptado en su propia tierra. Quizá es posible, y no diría probable, que la ópera en español —la más válida, la que pueda tener más futuro—, se implante pri-

mero como repertorio en otros países para luego regresar, *postmortem* del autor, y con todos los honores requeridos por el cadáver. Los ejemplos son demasiado abundantes como para recordarlos, no tanto en ópera como en otros terrenos artísticos, y se aplican a todas las artes y medios de difusión. Les diría más: ha habido algún sociólogo de la cultura, cuyo nombre me callo, que ha presentado esto como un fallo del arte español, que no ha sabido enraizarse en la sociedad que lo ha producido, y ha tenido más eco primero fuera que dentro. Como si fuese una extraña culpa del artista español, que se dirige en un lenguaje a la sociedad que lo ha producido que ésta no entiende, y que necesita venir arropado de otros lugares para poder ser aceptado como tal... Esto plantea problemas sinnúmero, que no voy siquiera a enumerar. Solamente mencionaré uno: el público.

¿De qué hablamos, cuando hablamos del público? No quisiera entrar mucho en este tema, porque nos distraería una enfermedad. Pero por mi experiencia, que por desgracia empieza a ser ya bastante larga, no se puede hablar de un público, sino de muchos; y hasta de una diversidad dentro de la misma sala. Creo que ahí está el problema. Hay un determinado público que detenta el poder y que sigue, en cierta medida —no hablo ya de ópera, sino en general— imponiendo su gusto, mientras que pueden existir otros con un cierto tipo de curiosidad, que les hace al menos desear conocer lo que no conocen. Si me permiten un pequeño excursus personal para ser mejor comprendido, les diré que durante trece años (mortales de necesidad), de 1959 a 1972, fui director de un grupo dedicado únicamente a música contemporánea, el grupo Alea, financiado por el dinero privado (no tenía nada que ver con la ópera, sino exclusivamente con la música de cámara). Mi deseo, sin duda no logrado, era crear un público alternativo. Se creó, pero era muy pequeño, aunque sigue existiendo. He conocido herederos de Alea en cantidad, y cada vez que me encuentro con alguno me siento tremendamente orgulloso. Pero la verdad es que éramos una pequeña minoría. Aunque, si bien se mira, no más minoría que la que hoy degusta la ópera tradicional, teniendo en cuenta que está incluida en una masa de unos treinta y tantos millones de habitantes. Lo que verdaderamente le gusta al público, a eso que se llama «público», si son jóvenes, es el rock, y si no son tan jóvenes, es otro tipo de cosas más o menos parecidas. Seguimos en un ambiente de minorías, y tanto da una minoría de mil que de diez mil.

Eso me lleva pensar que sería necesaria la creación de centros opcionales, que diesen a conocer no sólo la música contemporánea, sino la Música, con «M» mayúscula, toda la que tiene un valor, que es enorme y que entre nosotros está, en gran medida, en barbecho. Para que no tengamos que esperar a que un cineasta francés ponga de moda el barroco, como ha sucedido tan recientemente, o al Festival de Otoño para escuchar la música de la India del Norte.

Pero si dejamos de lado esta especie de capítulo algo necrófilo, creo bastante más interesante hacer un poquitín de arte-ficción. E intentar, como en el famoso cuadro de Dalí, levantar una pequeña esquinilla de la realidad, para ver lo que pueda existir detrás de ella. Ustedes saben que las profecías se distinguen casi siempre porque presentan un espejo de lo que el profeta quiere que pase, no de lo que va a pasar. Como yo no soy profeta ni cosa que lo valga, voy simplemente a considerar lo que sucedería «en caso de...». En caso de que continúe esta evidencia del interés por la creación operística que parece poseer un cierto número de autores, músicos, libretistas, directores de escena, etc. en España; y de que tal interés haga surgir obras que, verosímilmente, tengan un cierto valor, y perduren un cierto tiempo aquí o fuera, se produciría algo radicalmente nuevo entre nosotros, y cuyas consecuencias les aseguro que no tengo ni la más remota idea de cuáles pudiesen ser, pero que resultarían sin duda positivas. Y también, por descontado, incalculables. Acontecería el enriquecimiento de nuestra cultura en un campo que hasta hoy es baldío. Si me permiten una comparación totalmente fuera de lugar, pero que puede servir para dejarlo más claro, imagínense ustedes lo que podría suceder si en Dinamarca, por ejemplo, se empezase a crear una peña de flamenco o de taurófilos. Si esto arraiga y se produce una verdadera afición a este tipo de arte —o de pelota vasca— en tal país nórdico, no hay duda de que la vida danesa, al cabo de un cierto tiempo, habrá cambiado (no sé si para bien o para mal, ése es otro problema). Si en España se produce un determinado número de óperas válidas, se las apoya de una manera o de otra, y en torno a ello hay un movimiento, no cabe ninguna duda de que acontecerá un cambio en nuestro panorama cultural.

Pueden ustedes decirme que esa fascinación existió a finales del siglo XIX, como señalaba antes. Pero existió en torno al género chico, prácticamente. Y no hay que olvidar que se trató sobre todo de un fenómeno madrileño. Piensen ustedes:

Chapí —de Villena—, aquí; Bretón —de Salamanca—, aquí; Fernández Caballero —de Murcia—, aquí... Podríamos seguir la lista. El único madrileño era Chueca, que nació y desarrolló aquí su trabajo. La zarzuela se convierte en un fenómeno generalizadamente español sólo en el siglo XX. Pero al margen del valor que se le quiera dar al género chico, basta con que comparemos lo que se estaba haciendo en ese momento en España, a través de esta forma dramático-musical y lo que en esos mismos años se está haciendo en Europa, para darnos cuenta de que no estoy hablando de lo mismo.

La creación de una parcela cultural nueva siempre trae consecuencias, antes o después, aunque como les digo, sea prácticamente imposible precisar cuáles.

Lo que este fin de siglo nos puede desafiar a hacer, en este inesperado enriquecimiento o cambio del centro de gravedad de esa dimensión de nuestra cultura, sería en última instancia, lo que otros países con los que nos suele gustar compararnos —no sé muy bien porqué— hicieron en su día. Esto es, un aporte en nuestra lengua, que en este caso debería ser viva, actual y rica, unido con la música, a poder ser lo más significativo posible, y un espectáculo visual libre, abierto e inventivo. Este fenómeno todavía está por darse convincentemente entre nosotros de una manera aceptada y abierta.

A esto se añade algo bastante enigmático y estimulante. Nada de lo dicho, si quiere estar vivo, puede responder a ideales del teatro del pasado. Hemos de se-

guir buscando, creando nuestra fórmula. Y, desde luego, si la encontramos, como creo que podría ser el caso, será no con una obra sino con un conjunto de ellas, del que pueda emanar una voz reconocible, no ya «española» (que sería una óptica del XIX), sino nacida aquí, con lo que supone hoy ser producto de un determinado país, que no es lo mismo que el nacionalismo de hace un siglo. Con un concepto del «aquí» aún por definir por los estudiosos del arte en el momento presente —teóricos que por lo general prefieren vaticinar la muerte del arte, probablemente para quedarse ellos solos—. ¿Puedo parecer optimista o ingenuo? Yo preguntaría si hay algo de malo en ello. Optimismo e ingenuidad son estupendos acicates para la creación, incluso impres-

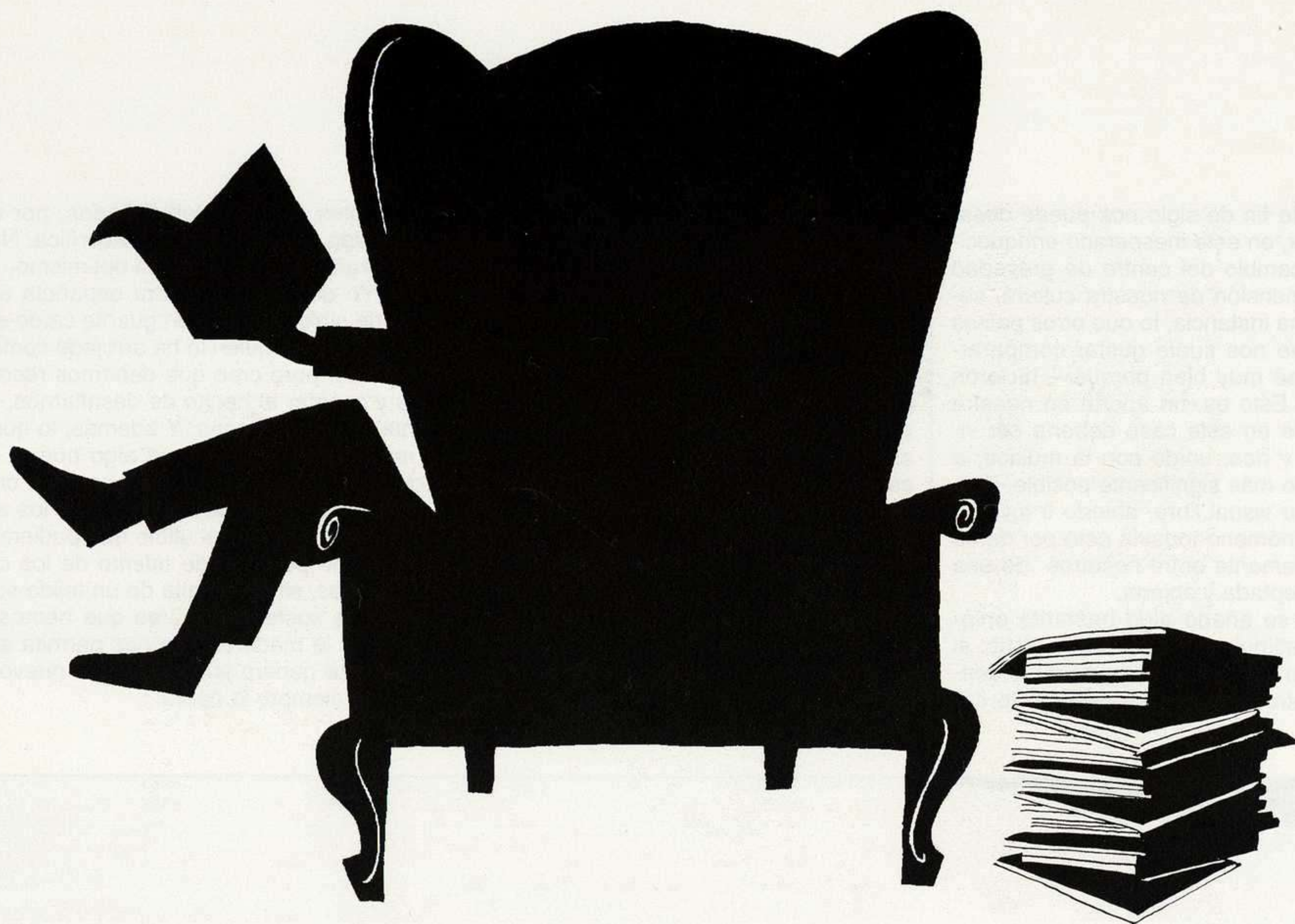
cindibles, si van acompañados, por descontado, de una lucidez autocrítica. No se ha creado nunca nada sin optimismo.

Yo diría que la ópera española en el fin de siglo es como un guante caído en el suelo. No sé quién lo ha arrojado como un desafío, pero creo que debemos recogerlo y aceptar el hecho de desafiarnos, porque merece la pena. Y además, lo que es muy importante, supone algo nuevo: que nuestro país está ya maduro para crear, cosa que, como decía antes, en los años 50 era más que discutible que pudiera hacerlo, no por falta de talento de los compositores, sino por falta de un tejido social que los sustentase. Creo que hemos llegado a la madurez que nos permita abordar este género tan viejo y tan nuevo como es siempre la ópera.



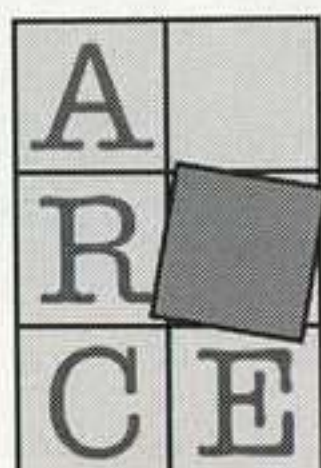
«El gato montés», de M. Penella. Dirección: Emilio Sagi. Teatro de la Zarzuela. (1992).

La cultura pasa por aquí



A&V	La Caña	Cuatro Semanas y Le Monde Diplomatique	Insula	Revista de Occidente
Abaco	CD Compact	Debats	Jakin	RevistAtlántica
ADE	El Ciervo	Delibros	Lápiz	Scherzo
Afers Internacionals	Cinevídeo 20	Dirigido por...	Leer	Síntesis
Ajoblanco	Claridad	Documentos A	Letra Internacional	Sistema
Album	Claves de Razón Práctica	Ecología Política	Leviatán	El Socialismo del Futuro
Alfoz	CLIJ	ER	Nuestra Bandera	Suplementos Anthropos
Anthropos	Creación	El Europeo	La Página	A Trabe de Ouro
Archipiélago	El Croquis	Fotovideo	El Paseante	Turia
Arquitectura Viva	Cuadernos de Jazz	Gaia	Primer Acto	El Urogallo
L'Avenç	Los Cuadernos del Norte	Grial	Quaderns d'Arquitectura	El Viejo Topo
La Balsa de la Medusa	Cuadernos Noventa	Guadalimar	Quimera	Viridiana
Bitzoc		El Guía	Raíces	Zona Abierta
		Hora de Poesía	Reseña	

Diseño: Tau



Asociación de Revistas
Culturales de España

**Exposición, información,
venta y suscripciones:**

Hortaleza, 75
28004 Madrid
Teléf.: (91) 308 60 66
Fax: (91) 319 92 67



Michel Borne y Eveline Andréani durante una de las sesiones del curso "Puesta en escena de la ópera". (Foto: R.A.).

La ópera es un globo transparente

Una entrevista-coloquio con Eveline Andréani, Michel Borne y Simón Suárez

por Carlos Rodríguez

Carlos Rodríguez.- Eveline, durante estos días has hablado de tres compositores muy distintos, Monteverdi, Mozart y Debussy, estableciendo lo que podríamos llamar un análisis dramático y musicológico...

Eveline Andréani.- Sí, me parece un término muy justo.

C.R.- Y esos análisis deben encontrar un reflejo en el escenario a la hora de establecer una puesta en escena. Me gustaría que hablásemos de eso, y de algunos problemas concretos...

E. A.- Bueno, éste es un tema muy difícil, y más aún después de haber escuchado

la conferencia de Michel (Borne) de ayer sobre el simbolismo, porque más o menos, se vino a decir que no se pueden representar, materializar todos los temas de la música o de la poesía sin perder el sentido de las cosas. Entonces ¿cómo hacer? Creo que hay que encontrar la posibilidad de sugerir...

C.R.- Una de las primeras cuestiones que podríamos abordar es si la música y la escena son dos lenguajes parelos o complementarios. O por concretarlo más: ¿todo lo que está en la música debería estar sobre la escena?

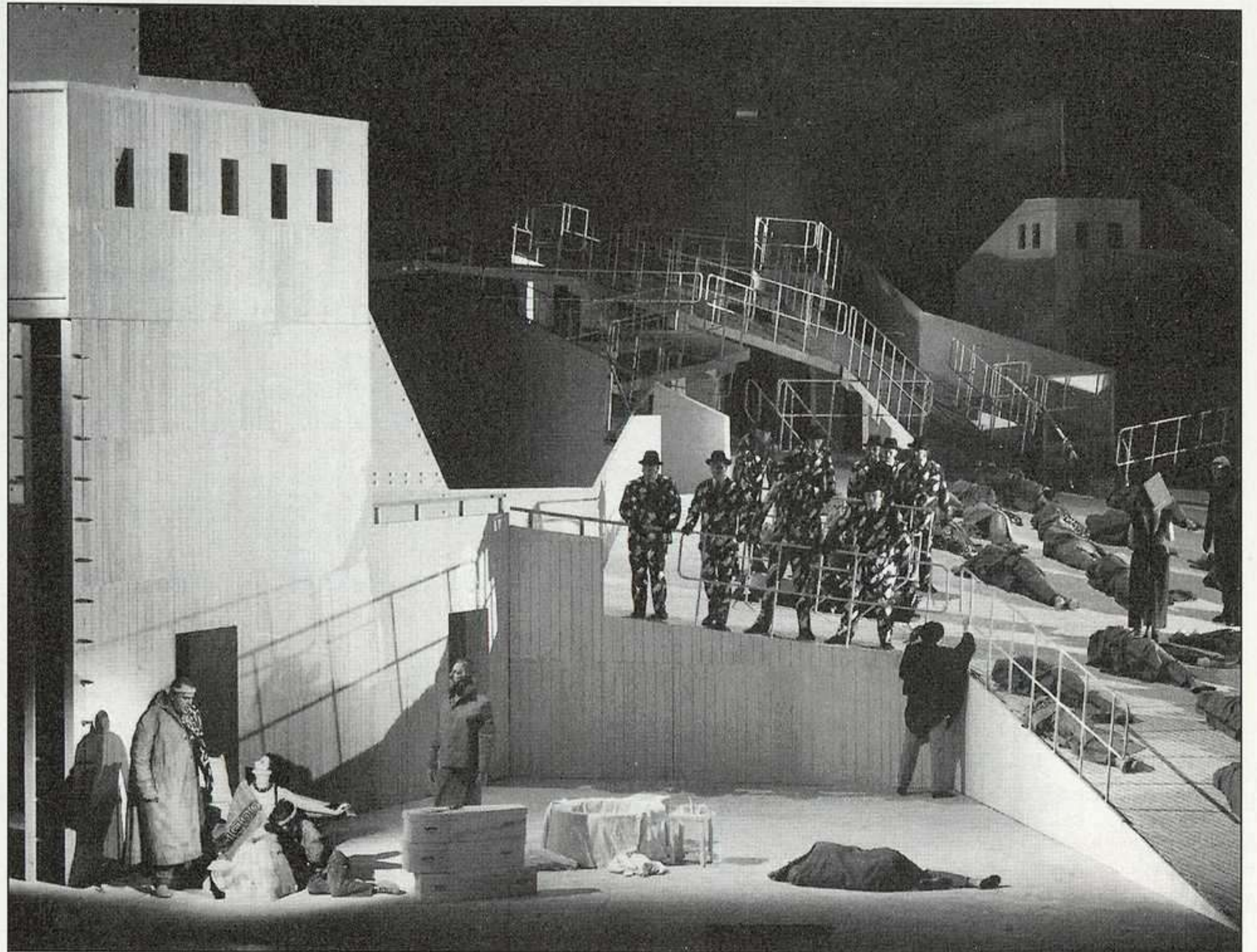
E.A.- No soy una especialista de la puesta en escena, pero yo diría que se trata de

lenguajes complementarios. Pienso que la partitura musical tiene su estructura y posee también relaciones con el sentido del texto. Aunque esta relación no es dual, sino que establece un triángulo. ¿Por qué? Como el texto está en relación de sentido con la música, el compositor inventa, por ejemplo, un motivo o una fórmula musical que en un momento pone en relación con el sentido de una palabra, por ejemplo *Muerte*. Entonces hay un motivo musical que traduce *Muerte*. Pero hablo de triángulo porque, sobre todo en las partituras alemanas, con una construcción geométrica muy fuerte, se oye primeramente este motivo, antes de que se diga la palabra, después se encuentra la palabra y a continuación se vuelve a repetir el mismo

motivo sin la palabra. Quiere decirse que antes es una premonición, se pone en relación de sentido directo y después es el recuerdo. ¿Qué hay que hacer con eso? ¿Qué vamos a hacer con una música completamente ligada al problema del sentido del texto hasta el punto de *anticipar* y de *recordar*? No lo sé muy bien. ¿Recuerdas el momento de *Don Giovanni* en que Donna Anna llama a gritos a sus sirvientes? Dije en el Curso que lo hace sobre el motivo musical de la muerte ¿Qué hacer con eso? Contestando a tu pregunta, te diré que verdaderamente no lo sé. Creo que hay muchas soluciones, pero no se pueden dar a ver todas las intenciones de sentido que están en la partitura. En todo caso, sugerir. Y volvemos al principio. También es verdad que he hablado de partituras completamente distintas: El *Orfeo* de Monteverdi, que es una obra del barroco italiano; *Don Giovanni*, que es una ópera muy importante desde el punto de vista de la estructura; y por último *Pelléas*, que plantea otros problemas con el simbolismo... Tu pregunta es global y no sé si se puede contestar globalmente.

C.R.- Pero supongo que cuando un musicólogo se plantea el análisis de una partitura de ópera en función de una puesta en escena, elige una de las muchas posibles lecturas...

E.A.- Tienes una opinión muy simpática de los musicólogos. Generalmente, no les interesa el problema de la puesta en escena. A mí me interesa porque trabajo con el material musical, soy compositora, pero no sé si me interesaría tanto si fuera sólo musicóloga. Lo que me interesa mucho es la relación entre la estructura, el trabajo del material musical y lo que se da a ver. Y en ese sentido hay que plantear, sobre todo, un problema de temas en el interior de cada caso. Orfeo es un mito, Don Giovanni es otro... Creo que hay muchos temas en el interior del tema. Por ejemplo, la escenografía. La escenografía es el cuadro. ¿Qué vamos a hacer con la adecuación de una época en un cuadro? En el caso de *Orfeo*, ¿hay que representar un mito sin épocas, sin referencia, o la época de Monteverdi? En *Don Giovanni*, ¿qué hay que representar? ¿La época de Mozart? ¿La referencia al burlador, el surgimiento del personaje? ¿Una mezcla de todo? ¿Evocar épocas distintas?... En el caso de *Pelléas et Mélisande*, creo que sobre todo hay que sugerir, hasta el punto de que la puesta en escena de Strosser que vimos ayer, y que me gusta mucho, me parece que aunque sea muy simbólica



"Las Troyanas", de Héctor Berlioz. Dirección: Ruth Berghaus. Ópera de Frankfurt. (1993). (Foto: Eggert).

ha buscado una referencia precisa, que es la época de Debussy. Es casi demasiado. Ayer, uno de los alumnos se planteaba la relación entre las puestas en escena de Wieland Wagner, del que habló Christian Chérézy, y el *Pelléas et Mélisande*. A mí me parece muy acertado, porque Wieland Wagner sugería mucho más que daba a ver, que es de lo que se trataría en *Pelléas*... En la puesta en escena de Strosser me parece que hay todavía demasiado decorado.

Michel Borne.- Pero es muy difícil no crear una incrustación en el tiempo, desde el momento en que hay un traje, cualquier traje, que sitúa ya una acción, y por lo tanto crea una referencia a una época.

E.A.- A mí no me parece tan imposible. Pienso en la representación de los prerrafaelistas y, por ejemplo, en el concepto que poseían de la mujer: no se tenía que ver la carne. Representaban a la mujer en los cuadros como un personaje vestido de blanco que no se podía tocar. Ya un vestido blanco, si no tiene una forma precisa es neutral. Para mí, la neutralidad, en el teatro simbolista se puede encontrar a dos niveles: el primero, el traje sin forma, con un color negro o blanco; y el segundo, la luz, un juego sobre la luz y no sobre objetos del mundo.

M.B.- La solución de Strosser consiste en dar a ver objetos del mundo, pero cotidianos: un vaso, una botella de agua, para simbolizar la fuente; cierra las ventanas de madera para simbolizar la sombra en oposición a la luz. Son objetos que pierden la significación cotidiana y toman un carácter simbólico. El acierto de Strausser consiste en haber encontrado esta relación. Es similar a Debussy cuando se sirve de un acorde de la tonalidad y *lo trata como una sonoridad, eliminando su lugar jerárquico y dándole la libertad de desplazarse en el espacio*. Strausser pone un vaso con agua y lo convierte, de manera simbólica, en una fuente.

E.A.- Es cierto y eso es interesante. Pero me molesta un poco esta solución, a pesar de que la encuentro mucho mejor que otras que he visto...

C.R.- Debussy, desde mi punto de vista, plantea algunos problemas bastante distintos de los anteriores: musicalmente, ¿se trata de un discurso discontinuo?

E.A.- No, no hace un discurso discontinuo, sino una continuidad con elementos de discontinuidad. Es una construcción geométrica de estratos, dos o, más generalmente, tres: conjuntos independientes, y más que independientes, heterogéneos.



"Intolleranza 1960", de Luigi Nono. Staatstheater Stuttgart. Dirección: Christof Nel. (1993).
(Foto: Tüllmann).

Quiere decir que uno se para antes que el otro, el otro sigue, etc... Eso es la discontinuidad, pero es una continuidad compuesta de discontinuidades.

C.R.- El problema es traducir eso escénicamente. ¿Cómo desarrollar un discurso escénico por estratos?

E.A.- Si tuviera que reflexionar desde el punto de vista de la puesta en escena creo que trabajaría en una obra simbolista sobre el espacio geométrico y la profundidad. Parece algo banal, pero no lo es tanto cuando se piensa detenidamente, porque la partitura de Debussy es exactamente eso. Strausser sitúa la acción en un decorado único: una sala del castillo. Y lo que me parece erróneo de su propuesta es que se ven los límites de la cárcel. Por el contrario, la música de Debussy sale del silencio y vuelve a él. Los límites del bosque(*) no se pueden ver, porque por definición el bosque no tiene límites. No obstante, creo que Strausser también tiene aciertos: en la escena que vimos de la torre —por supuesto, no hay torre, ya lo he dicho antes—, los dos personajes están dispuestos en el espacio de tal manera que no se miran. Hay un juego sobre la mirada y la ausencia de mirada que crea una geometría...

C.R.- La misma pregunta, pero de otra forma, podríamos aplicarla al *Don Giovanni*. Cuando hablaste de esta ópera, te referías a una estructura musical de cajas chinas o de muñecas rusas. Y me pregunto cómo trasladarla a la escena, teniendo en cuenta que el libreto posee una estructura mucho más lineal...

E.A.- No, no es cierto. La estructura del libreto fue impuesta por el compositor. Se sabe muy bien que Mozart trabajaba siempre con el libretista y le imponía la forma de su música, con el punto áureo en el segundo tercio, donde se sitúa el nudo de la acción, o si se trata de una frase, la palabra más fuerte. Es muy difícil poner en escena *Don Giovanni* por dos razones. En primer lugar, porque es un mito, nacido en el siglo XVII; estamos en el XVIII, ha viajado por Italia (commedia dell'arte), por Francia... Y además estamos ante una construcción germánica, de muñecas rusas (*Risas*). ¿Qué hacer con estas estratificaciones? Hay que elegir una, no se puede decir todo a la vez.

M.B.- La diferencia esencial entre dos óperas como *Don Giovanni* y *Pelléas*, es que ésta se quiere fuera del tiempo, mientras que *Don Giovanni* está completamente ligada a la historia del libertinaje y a las

reacciones del público y la sociedad frente a este problema.

E.A.- En España, cuando se inventa este personaje, lo más importante era el problema teológico; más tarde en Francia, lo esencial es la cuestión del libertinaje, con todo lo que eso implica; por último, en Italia, lo que más interesará al público es la lucha con el muerto, y esa oposición terrible entre un hombre ligero como el aire y el muerto de piedra. Para el público alemán el libertinaje no tiene mucha importancia porque este tema llega pasado por Venecia, donde durante el Carnaval todo está permitido —y recordemos que Da Ponte era italiano—, y cuando llega, en 1787, se da como ópera ¡cuatro veces en el mismo año! Quiere decirse que el punto de interés reside en la confrontación entre el carácter impalpable de Don Giovanni, que según expuse, no existe en la ópera de Mozart —no tiene aria, no tiene tonalidad, no tiene tema..., es como de aire— y el personaje de piedra. Hasta el punto de que Mozart construye todas sus tonalidades de una manera muy simétrica, simbólica: Si bemol para Donna Anna, Mi bemol para Elvira, Fa para Leporello... y las escenas poseen la tonalidad del personaje central de cada una, excepto la escena del cementerio, que tiene una tonalidad completamente distinta, fuera de la estructura general. Eso tiene que verse en una puesta en escena. Es la escena más fuerte para la mentalidad del público de su época, porque el libreto llega con la mentalidad del público italiano. Creo que, en ese sentido, la puesta en escena de Strehler en la Scala de Milán que hemos visto, era bastante acertada, especialmente en toda la escena final. En cualquier caso, toda puesta en escena es una opción, y hay opciones malas y buenas. Yo creo que de cada diez opciones, hay nueve malas, y la que queda tiene cinco o seis posibilidades... Pero sobre todo hay que saber lo que no hay que hacer.

C.R.- Pero también es cierto que cada época opta por «su» lectura, desde el punto de vista de la puesta en escena. E incluso musicalmente: no es lo mismo oír el *Don Giovanni* interpretado con instrumentos originales del XVIII, que con instrumentos actuales...

E.A.- Naturalmente. La modernización de una representación de ópera se puede hacer sobre dos niveles: el que tú dices, que es muy justo, y el de la modernización de la época. Hay una moda ahora, que no me parece muy interesante, de modernizar todas las obras líricas del pasado has-

ta la época contemporánea. Cuando Chereau hace eso con la tetralogía wagneriana, actualiza, pero sólo hasta la época de Wagner, y lo encuentro bastante interesante. Es verdad que cuando ves aparecer a Sigfrido con su traje medieval frente a otros personajes vestidos como burgueses del XIX, hay algo que te choca un poco. En mi opinión, del montaje de Chereau la más conseguida era *El oro del Rhin*, porque la oposición no es tan fuerte... De todas formas no sé si estoy muy de acuerdo con eso. He visto puestas en escena de *Don Giovanni* horrorosas, sobre esta idea de la modernización: hacer de don Giovanni un punk, un drogadicto o un histérico me parece un divorcio con el personaje, un divorcio completo con todas las figuras posibles a través de las épocas, y evidentemente a partir de ahí la partitura no tiene nada que ver. Por eso digo que hay algunas opciones posibles y muchísimas imposibles.

Simón Suárez.- En el inicio del curso, yo comenté que la puesta en escena supone una opción. Y hay muchas posibles, pero nosotros tenemos que escoger y esa opción sólo puede surgir de la partitura, de la misma forma que la dramaturgia de un texto teatral está en el propio texto.

E.A.- Le decía a Carlos hace un momento que un libreto que fuese completamente paralelo a la música, que no tuviese nada que ver con la estructura de la partitura, sería un texto imposible. Creo que una obra lírica es siempre indisociable en música y texto, y lo que tú planteas reduce la opción a la música sola.

S.S.- No, no. Hablo de *la partitura* porque texto y música son indisociables. Que el libreto sea malo o bueno, que la conjunción entre texto y música sea correcta o incorrecta, siempre obligará al director de escena a tener en cuenta esa partitura. Porque, como digo siempre, me da igual que en el libreto ponga «Addio» si luego eso se traduce en veinte compases diciendo «Addio» con melismas que no acaban nunca. Como director de escena, tengo que tenerlo presente, no puedo hacer una obra doble y tener el libreto por un lado y la partitura por otro. La partitura es un todo que *engulle* el texto en su estructura.

E.A.- Me parece que hablamos de dos dimensiones un poco diferentes. Cuando hablábamos de opción, me estaba refiriendo a la opción global, y en ese sentido claro que creo que la diferencia entre libreto y partitura tiene que desaparecer

encima del escenario. Y ahora estamos hablando, dentro de la opción global, de los momentos que hay que poner en escena y que sólo existen en la partitura, en la arquitectura interior. Es decir, de una forma de gesto musical, y de las secuencias internas que constituyen este gesto general con el mismo dispositivo, el mismo material del principio.

S.S.- Lo que sucede es que cuando un compositor —como es el caso de los grandes— tiene sentido dramático y conoce los problemas del escenario, esa unión entre texto y música, aunque el texto no sea excelente, está resuelta. Y yo diría incluso que la puesta en escena está también casi resuelta ya en la partitura. El problema se da cuando te encuentras con obras mediocres donde texto y música están en conflicto, o donde —como ocurre en ciertas obras de Haendel— hay música de relleno, de ornamento, de función social.

E.A.- Repito que yo no soy directora de escena, pero para mí, igual que al componer una partitura, hay una opción, una energía global, una dinámica global de la puesta en escena. Y en el interior surgen energías secundarias...

S.S.- Pero eso es un problema de arquitectura. Cuando te encuentras con una obra de teatro de Samuel Beckett, tu dramaturgia debe tener en cuenta las opciones de Samuel Beckett; por lo menos comprenderlas y tenerlas en cuenta. Eso no quiere decir que tu lectura no pueda ir por otro camino... Tampoco puedo hacer una obra de Ionesco sin reflexionar un mínimo sobre esta época, el teatro del absurdo, lo que él propone... La opción general. Cuando me encuentro con una partitura, la partitura define ya el resultado formal final. Repito que no es lo mismo un «Addio» corto, sencillo, quasi parlato, que los «Addio» de *Popea* en *L'incoronazione di Popea*, que son muchísimos compases, ornamentados, donde ella envuelve completamente al personaje de Nerón. El resultado formal está definido ya en la partitura.

E.A.- Naturalmente, esa es la energía del interior del gesto

S.S.- Y como director de escena no me queda más remedio que someterme a ese resultado formal. Por ejemplo, en una escena de seducción, como la de don Giovanni con Zerlina, donde toda esa escritura tiene un legato continuo, es una escritura envolvente, casi como de ser-

piente que gira alrededor de ella, plantear una puesta en escena con aristas sería, bajo mi punto de vista, una equivocación.

C.R.- ¿Y no corremos el riesgo de terminar ilustrando la música?

S.S.- El problema de la ópera es que muy a menudo, incluso los grandes maestros, acaban cometiendo pleonasmos sobre el escenario. Yo insisto mucho en algunos temas: en el mejor y el peor de los casos la orquesta es el narrador, que continuamente nos está informando, como espectadores o como personajes encima de la escena, de las tonalidades anímicas, del color interno, de las emociones, los afectos y las situaciones dramáticas de los personajes...

E.A.- O el destino, que anuncia lo que va a pasar. Eso está en la música pero no en el texto.

S.S.- He comentado estos días el caso de Gluck. En *Iphigénie en Tauride*, el momento en que Orestes está diciendo «Le calme entre dans mon coeur» y en la orquesta todas la cuerdas están con un obstinado absolutamente violento. La orquesta nos está contando el conflicto interno del personaje: acaba de matar a su madre, mientras él nos dice «la calma entra en mi corazón».

C.R.- La cuestión es cómo se traduce eso sobre la escena.

S.S.- Lógicamente, tendré que ayudar al espectador a comprender ese conflicto. El cómo se hace, dependerá de cuál sea mi opción general de puesta en escena.

E.A.- Una de las propiedades más interesantes de la música, que el texto no tiene y que tampoco puede tener verdaderamente la puesta en escena, es la capacidad de decir dos o tres cosas a la vez, con el sistema de estratos de que hablaba antes. Una estratificación puede dar el sentimiento de un personaje que no dice nada, otra puede anunciar lo que va a ocurrir, y la tercera puede traducir solamente lo que pasa en ese momento en la escena. Así que, cuando montas un fragmento de ópera en el que pasan estas cosas tan complejas, tienes que elegir. Hay que tener en cuenta que en nuestra época, desde el principio del siglo XX se multiplican estos ejemplos, porque la música alemana, pongo por caso, trabaja mucho los sentidos de las cosas. Y ahí tienes que elegir, o todo lo más decir dos o tres cosas...

S.S.- Hay que contar todas. Estoy convencido de que hay que contarlo todo. Pero sin cometer pleonasmos. Y cuanto más compleja, cuanto más rica es la obra, el conflicto es mucho mayor. Por ejemplo, en el caso del *Moisés y Aarón*, de Schoenberg, nos encontramos con dos personajes, los dos principales, fundamentalmente opuestos, pero que al mismo tiempo son como dos caras de la misma moneda. Posiblemente Moisés y Aarón sean el mismo personaje, pero en cualquier caso, cuando Aarón se expresa por medio del «bel canto» —evidentemente, entre comillas, esto de «bel canto»— es una escritura absolutamente envolvente, sinuosa, seductora, mientras que en el caso de Moisés es una escritura, no voy a decir abrupta, pero sí estricta, ascética. Todo su recorrido es prácticamente ascético, como una continua disciplina para

conseguir la visión de Dios. A la hora de poner eso en escena, obligaría a traducirlo en el escenario con comportamientos tan fundamentalmente opuestos que habría peligro incluso de unidad estilística. Y resolver esa unidad estilística supondría resolver ese conflicto entre los dos.

E.A.- Insistir demasiado en esta oposición sería una solución muy mala, que daría un golpe fatal a la unidad de la obra. Hay que encontrar también la posibilidad de traducir la conexión entre los dos personajes.

C.R.- Pienso que planteáis problemas sobre los que, mentalmente al menos, ya veis una solución escénica. O al menos la intuís. Pero me pregunto qué pasa ante ciertas estructuras intrínsecas a determinadas óperas. Por ejemplo, en el caso de

Don Giovanni, como señaló Eveline, que es un personaje que musicalmente no existe... Y ahí aparece un problema escénico ¿Qué hacer con un personaje que no existe musicalmente?

E.A.- Es un problema de ritmo. Esto es algo que quisiera añadir: lo que sobre todo debe traducir el director de escena de una obra lírica es el ritmo de la partitura, porque es, posiblemente, lo más simbólico de una ópera. Cuando tú hablas de *Moisés y Aarón*, hay que tener en cuenta no sólo el comportamiento de la voz en el espacio, sino el ritmo propio de la voz. En el caso de *Don Giovanni*, es un personaje que no se para nunca, no se detiene un instante para cantar un aria, por ejemplo. Y esta rapidez es una característica del personaje que hay que traducir. Cómo traducir la transparencia del personaje, eso



"Undine", de Albert Lortzing. Dirección: Dietrich Hilsdorf. Hessisches Staatstheater Wiesbaden. (1993). (Foto: Gandras).



"Los cuentos de Hoffmann", de Jacques Offenbach. Dirección: Herbert Wernicke. Opera de Frankfurt. (1993). (Foto: Eggert).

ya no lo sé, pero me parece muy interesante y creo que nadie lo ha hecho.

S.S.- Es que, no es que el personaje no exista musicalmente, sino que va adoptando las tonalidades de las mujeres con las que está...

E.A.- Efectivamente

S.S.- Por lo tanto existe, pero no está definido con una tonalidad determinada. Es su manera de no existir. Pero claro que hay una manera de traducirlo.

E.A.- Eso lo hace aún más complicado, porque también se confunde con Leporello. Es la otra cara de la moneda de Leporello...

C.R.- Me vais a permitir que introduzca una pregunta un tanto espinosa, pero que siempre ronda a la hora de hablar de ópera. ¿Hasta qué punto la ópera hoy no es un elemento arqueológico, un arte del pasado, que no tiene conexión real con el momento y la forma de vida actual?

E.A.- Yo creo que depende del comporta-

miento del compositor frente a este problema. Cuando pienso en Berio, que compone un *Rei nascolto*, diciendo «he compuesto la muerte de la ópera»... Es una obra que cuenta el sueño de un hombre viejo que está muriendo, y que sueña que la ópera muere con él. Pero no puede ser más que una ópera. Cuando escuchas la *Medea* de Schoenberg, es un poco también la muerte de la ópera porque el personaje está solo en escena y mata a todo el mundo a su alrededor. Simbólicamente es la muerte de la ópera. La ópera no sé si ha muerto, pero su muerte mata a los compositores, porque no pueden vivir sin ella, aunque no compongan ópera; no pueden vivir sin la idea de la ópera. Creo que es imposible.

S.S.- Me parece muy interesante lo que tú comentas. Y para completarlo te diría que, desde el principio de la ópera, se está hablando siempre de decadencia, de imposibilidad... Al fin y al cabo nace en el siglo XVII, y desde entonces estamos oyendo hablar de decadencia y resurgimiento. Pienso que hay un problema general hoy, pero que concierne a todo el arte, y que quizás también lo es de len-

guaje. Hablábamos de los simbolistas que se planteaban la decadencia del lenguaje y la imposibilidad de seguir hacia adelante. Creo que estamos viviendo otro fin de siglo difícil, donde todos esos valores están en crisis violenta. Hay muchos compositores —el mismo José Ramón Encinar y su ópera *Figaro*— que también vienen a decir que hoy no se puede ya escribir ópera. Sin embargo, a pesar de todo, a pesar de Berio, de Encinar, de las películas de Godard —que dice que no se puede ya hacer cine, pero que hace una película para contarlo—, el problema sigue ahí. Es la pelea de los escritores, de los músicos, de los pintores por renovar un lenguaje y empujar, dar una patada en el culo de la creación, para ver si es posible encontrar nuevas fórmulas. Son llamadas de atención ante el aburrimiento de un lenguaje caduco...

E.A.- Durante diez años más o menos, entre 1965 y 1975, no se ha hecho nada de ópera. El texto había explotado; era una moda y los compositores tenían un miedo terrible al texto, al sentido del texto... Pero un compositor, como dice Berio, no puede vivir sin un texto detrás. Así que

se ha producido un paréntesis. Desde sus orígenes, la ópera ha sido un reflejo del poder, de la sociedad, del público de su época... No un reflejo del compositor, porque éste existe en el interior de una sociedad, una política, una geografía... La ópera no ha muerto, es la forma de la ópera desde el 65 lo que ha cambiado. ¿Por qué tenemos ahora esta forma de ópera que se construye a base de fragmentos? Porque vivimos una época de explosión mental, entre el yo y los otros. Y la ópera no puede hacer otra cosa que traducir...

S.S.- Fíjate que cosa tan curiosa: cuando, por ejemplo, el atonalismo lleva a una libertad supuestamente máxima, definitiva, a partir de ese momento la angustia de los compositores es tan grande que necesitan volver a unas leyes, aún más estrictas y casi más duras que las anteriores, como puede ser el serialismo, al menos ciertos compositores...

E.A.- ...Que se adaptan muy mal a la ópera...

S.S.- Efectivamente. Por otra parte, en el jazz, cuando lo vemos en ciertos años viajar hacia el *free jazz*, aparentemente la libertad es máxima, se puede hacer lo que se quiera, y sin embargo el resultado es tan caótico que obliga a esos mismos compositores de jazz a encontrar un nuevo lenguaje, una nueva estructura. Quiere decirse que si el compositor, el escritor, el artista en general, no tiene un lenguaje donde situarse, como tú decías antes, acaba en una esquizofrenia múltiple y absolutamente destructiva.

E.A.- Estamos en una esquizofrenia, pero hay que componer. En la ópera pasa eso...

S.S.- Y habrá que encontrar cuál es el lenguaje. El problema es que hoy día contamos con multiplicidad de lenguajes. O deberíamos poder utilizar un lenguaje múltiple. Es decir, si un compositor necesita utilizar la tonalidad, debería hacerlo, igual que si un pintor necesita usar la figuración, debe poder hacerlo, sin necesidad de conflictos de culpabilidad.

E.A.- Naturalmente. Lo que encuentro genial en la música de Debussy, en *Pelléas*, es que consigue esto que parece imposible, que es superponer escalas diferentes y estilos diversos. Y no se oye como una discontinuidad insoportable, porque la época no lo permite.

C.R.- Perdonadme un momento. Puedo

entender, más o menos, todo lo que estáis hablando desde el plano musical, pero me planteo que en la puesta en escena no se ha dado el mismo fenómeno...

S.S.- Sí, sí ha ocurrido. Ayer, precisamente comentaba Michel, hablando de los simbolistas, como ellos decían que el teatro era siempre el arte más antiguo, el que iba siempre detrás de todas las demás artes. Y es curioso que ya los simbolistas planteasen, en una obra como la de Lugné-Poe, que hubiese actores encima del escenario que no hablaban, sino que simplemente se desplazaban detrás de velos y tules, mientras que en el foso estaban los actores que hablaban como si fueran la orquesta. Me parece que en el siglo XX

atro, de obras donde danza, música... todo está junto; y conseguir que todas esas artes tengan una unidad de lenguaje es muy difícil. Yo lo que veo encima de los escenarios, no sólo en España —empezando posiblemente por mí mismo— sino en el extranjero, es una gran confusión. Son muy pocos los que consiguen encontrar un diálogo, coherente entre todas las artes.

E.A.- Voy a decir algo un tanto incómodo, pero creo que el único arte que puede organizar a los otros, cuando se trata naturalmente de una voluntad de hacer juntos una obra total, el único arte que puede servir de ligadura es la música. Porque es el único arte que no tiene pro-



"El oro del Rihn", de Richard Wagner. Dirección: Hans Kupfers. Bayreuth. (1988). (Foto: Bayreuther Festspiele GmbH/Rauh).

no ha tenido lugar una experiencia tan atrevida, tan moderna, por decirlo así. Creo ha habido una especie de confusión general. Porque no podemos hablar sólo del teatro español, sino hacerlo de una forma más universal, y hay que contar con todas las búsquedas que han realizado personajes como Heiner Müller, Lucinda Child y Bob Wilson... donde ya el teatro se vuelve múltiple, donde quizás, por esa especie de mezcla de estilos y lenguajes, se llega no a un lenguaje total sino a un galimatías. Y creo que el gran conflicto del teatro ha sido el mismo que el de todas las artes, que han entrado en un terreno peligroso por deseo de unificar distintas artes y se han perdido en una gran confusión. Y hablamos de danza-te-

blemas de relación, de referentes, con la realidad.

S.S.- Estoy totalmente de acuerdo, hasta el punto de que yo comentaba en la primera conferencia del curso que, si para mí es imposible imaginar teatro sin actores, puedo perfectamente imaginar una puesta en escena de ópera en la oscuridad más absoluta. Con el disco —y de ahí el éxito tan brutal que ha tenido el disco en el siglo XX, y su desarrollo y perfeccionamiento técnico— podemos perfectamente soñar lo que queremos cada uno en nuestra intimidad. En ese sentido yo me siento muy unido a los principios del simbolismo...

E.A.- Pero no es tu época, Simón...

S.S.- Lo sé. Pero de esa época recojo, no de forma nostálgica, sino alimentándome de ella para continuar hoy, en el punto en que yo me encuentro...

E.A.- Creo que no estoy muy de acuerdo con lo que acabas de decir. A mí no me gusta sacrificar un placer de la vida: Y cuando dices que puedes imaginar una puesta en escena en el negro absoluto, pienso que estás amputándote la vista. En la ópera, también necesito ver...

S.S.- Yo no veo el negro como ausencia de imagen. El negro en el escenario, y eso Wieland Wagner lo sabía muy bien, es la página en blanco de Mallarmé...

E.A.- ...Según las pinturas negras de Goya. Es el negro en ese sentido, pero está lleno de personajes y posibilidades...

C.R.- ¿Pero me estáis hablando de un renacimiento del simbolismo? (Risas)

S.S.- Yo no he dicho que haya un renacimiento del simbolismo. Mi actitud es similar quizás. Pero, en cualquier caso, esa actitud no es nostálgica. Yo no pretendo la vuelta del simbolismo. Como calculo que Stravinsky no esperaba la vuelta del clasicismo. En la actitud de Stravinsky no hay nostalgia del pasado, sino síntesis del pasado para ir más adelante. Una ópera como *Edipo rey* no es una obra nostálgica, y sin embargo dentro de ella hay una reflexión y un aprendizaje de todo lo anterior. Cada personaje responde a una época determinada, y prácticamente toda la historia de la ópera está resumida en *Edipo rey*. Pero sin nostalgia. Lo que hay es aprendizaje y, a partir de ahí, caminos nuevos. Eso es lo único que yo pretendo.

E.A.- La única ventaja del postmodernismo es que, gracias a Dios, no se condena todo lo que se pueda hacer bajo una etiqueta. Tenemos el derecho de componer con elementos que podemos elegir de manera libre en el mundo de la expresión. Lo único que no tenemos el derecho de hacer es una obra vacía, sin unidad, sin energía interior, una construcción sobre el papel. Hemos visto mucho eso entre los años 60 y 75. No hablo de las obras compuestas para ser leídas, sino de las que dicen que son para los oídos y que en realidad sólo están escritas, que no pasan la frontera del oído.

S.S.- Yo diría algo más. Hablábamos antes del *Don Giovanni* y el ritmo frenético que llevan obras como ésa; a mí hoy me gustaría encontrar un ritmo menos acele-

rado, por oposición a este ritmo demencial que llevamos en la vida cotidiana, porque para poder pensar, necesito reducir la marcha, para que en la comunicación que yo establezco a través de mi trabajo, haya una reflexión más serena.

E.A.- Planteas otro problema que no hemos tocado de ninguna manera, que es el de la influencia que pudiera tener la obra de arte sobre la vida, porque hemos hablado de la obra como reflejo, pero no al contrario.

C.R.- Eso es muy interesante. Pero ¿qué influencia puede tener la ópera, y no hablo sólo de la ópera contemporánea, sino en general, en nuestro mundo?

E.A.- Creo, sin estar segura de nada, que cuando se estudia un poco la relación entre la historia de las mentalidades y la obra artística, se descubre que en cierta medida sí es un reflejo, pero no creo que sea muy importante. Pero en una pequeña parte, que es el genio del artista, se puede modificar la mentalidad, aunque en una esfera muy pequeña. No creo que sea posible intervenir sobre el mundo. Cuando Monteverdi hacía sus obras, en un país un poco especial, porque Italia era un puzzle de pequeños estados, su influencia tuvo algo de fuerza sobre el ambiente de la corte de Mantua, después Venecia... Yo diría que a lo mejor pudo haber una mínima influencia...

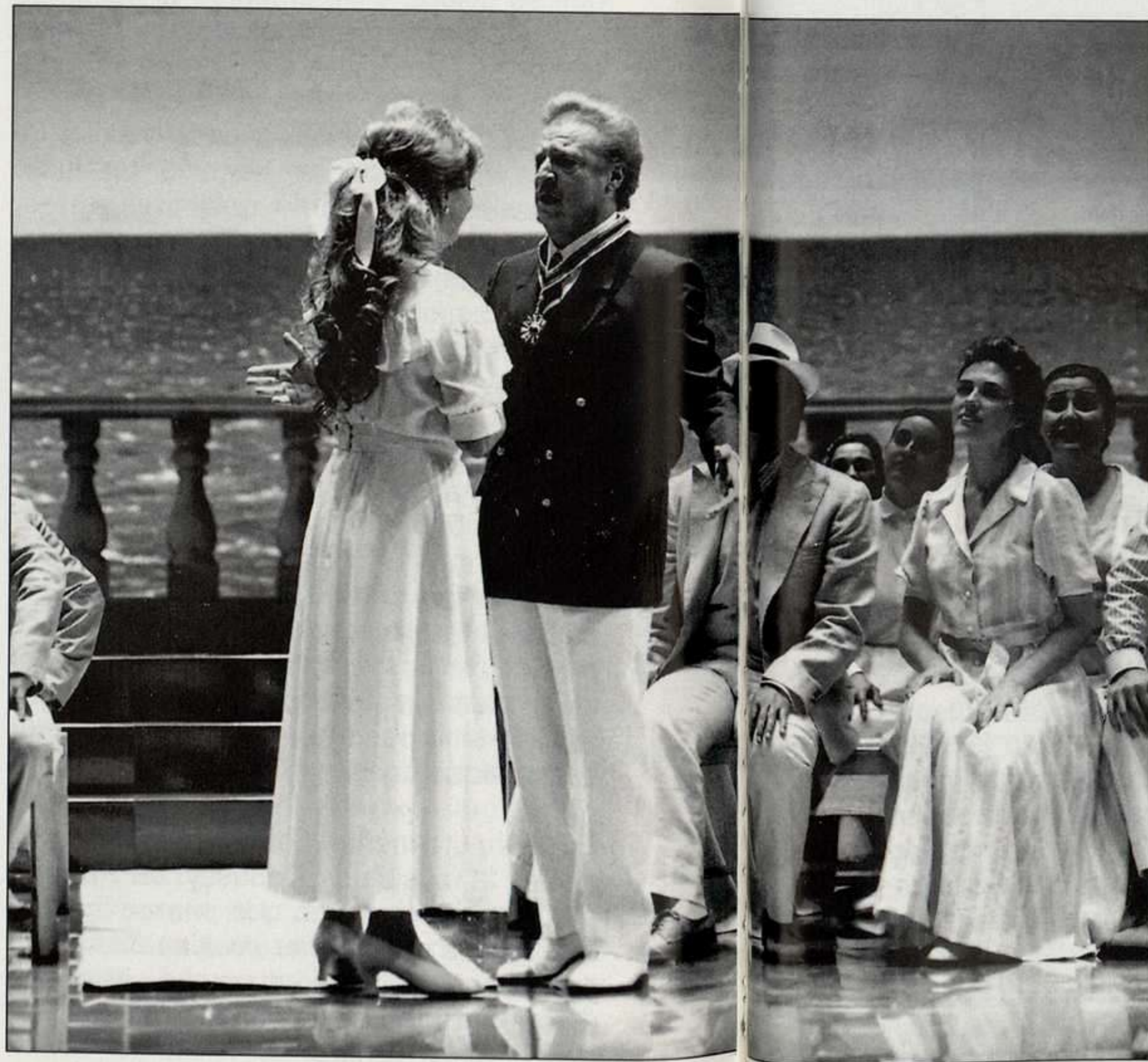
S.S.- Recuerdo la frase de Holderlin: «Los dioses castigan la soberbia con la ceguera». Yo no intento cambiar nada. Intento únicamente dar testimonio de que estuve aquí, y de que intenté aportar, en la medida de lo que pude, un puntito más a la comprensión del universo, de la vida... Y si ese dar testimonio, puedo compartirlo con los que me rodean, que es un pequeño núcleo, muy pequeño, pues... tanto mejor.

E.A.- Hablamos de cambiar la sociedad, y yo no creo mucho en eso. Tú hablas de testimoniar. Pero hay una tercera posibilidad, que fue explotada por ciertos artistas: la de luchar, mostrar a la sociedad una imagen contraria, opuesta. Pienso en Kurt Weil, en Brecht... Y la pregunta que podemos hacernos es en qué casos la ópera ha jugado este papel de lucha. Yo no sabría contestar. Y creo que es porque para mí la ópera es un mundo aparte. Reflejo, pero aparte. De todas formas, siempre es aparte, porque poner en escena a unas personas que cantan en vez de hablar ya es un problema, y lo es aún mayor

cuando generalmente se comprende una cuarta parte de lo que se dice. No podemos ignorar todo esto. Y para mí es un mundo dentro del mundo, un mundo de seres un poco especiales. El cantante es un monstruo, simpático o antipático, pero un monstruo, porque no vive normalmente, sino totalmente concentrado en la voz. Y eso es monstruoso. Creo que la ópera es un globo transparente, y el público mira lo que pasa dentro sin poder tocarlo. Desde este punto de vista, no sé si dentro del globo se pueden representar cosas que se oponen al orden del mundo, aunque me gustaría mucho. No para cambiar nada, sino para enseñar otro modo de pensar, aunque parezca un sueño, un mundo extraño. Eso pienso que es posible. Como las pinturas que he vuelto a ver hoy en el Prado, donde se muestra un mundo mítico pero que representa una realidad horrorosa que es verdaderamente la realidad...

Mayo 1994

(*) El término francés *Fôret* puede ser traducido como *bosque* o *selva*, puesto que designa un concepto del que no existe equivalencia castellana exacta.



"Marina", de E. Arrieta. Dirección: Emilio Sagi. Teatro de la Zarzuela. (1994). (Foto: Chicho).

Declaraciones de Alfredo Kraus

«**Q**uiero buscar un cantaor para que me acompañe en las clases magistrales. Siempre me ha gustado mucho el cante jondo y tengo amigos que lo practican, desde Perejil, que tiene un bar en Sevilla, y al que conocí en televisión cuando vino a cantar unas saetas, hasta el torero José Antonio Campuzano que además de tener la voz aguda canta muy bien. Los flamencos, muchas veces sin saberlo, utilizan de una manera natural la técnica de la voz en máscara, que es la que yo uso, con los resonadores y cavidades nasales y frontales en vez de los tejidos opacos de la garganta. Y además son más listos, y exageran la expresión, aun a veces nasalizando un poquito. Por ejemplo, cuando van a terminar una frase o una nota, la culminan con la nariz y no se les rompe la voz, ¿se da cuenta? No cortan para abajo sino para arriba que es lo que se debe hacer y lo que menos se hace».

tegridad vocal, que les mantiene a salvo de la agudización que supone la necesidad de cantar horas y horas seguidas, incluso bebiendo. (...)

— Si hubiese cantado exclusivamente para sí mismo, sin estar pendiente del reconocimiento del público, ¿habría cultivado el mismo repertorio?

— Habría cantado los mismos títulos y otros más. Lo que usted quizá no sepa es que antes de dedicarme a la ópera hice mucho barroco y *lied*. Le puede parecer exagerado pero tengo grabado un disco muy bueno de barroco, no porque lo haya hecho yo, sino porque pocos cantantes de ópera cantan de esa manera. Además, es un período que me gusta. En cuanto a la canción de concierto he frecuentado a Mussorgski, Chaikovski, Fauré, Schubert, Schumann y Wolf, entre otros. No me cuesta ningún trabajo este tipo de repertorio, pero lo que no puedo hacer son tres carreras a la vez, si quiero hacerlas medianamente bien.

— ¿Cuáles son las óperas con que más ha disfrutado y se ha identificado en su vida?

— Muchas y todas ellas del repertorio lírico: *Los pescadores de perlas*, *Rigoletto*, *La favorita*, *Los puritanos* (tan inhumana: cuando los instrumentos vocales están calientes al final, en vez de naturales hay mi bemoles), *Werther*, *Romeo y Julieta*, *Lucía de Lamermoor*... El repertorio dramático no va a mi estilo. El belcanto es más difícil porque la voz lo hace todo, estás solo ante el peligro. No es como en el verismo, en que tienes el apoyo de la orquesta o de la dirección teatral. Desde el punto de vista personal es muy satisfactorio, pero una parte de la crítica y el público valoran lo mismo el verismo que el belcanto, cuando las diferencias de dificultad vocal son abismales.

— ¿Qué es lo que más ha cambiado en las últimas décadas, la forma de cantar o el público de ópera?

— La forma de cantar puede que no haya cambiado mucho, el estilo tal vez, pero los cantantes de épocas anteriores tenían una preparación más cuidadosa y detallada, pues los maestros de canto exigían y enseñaban mucho más, no sólo desde el punto de vista canoro, sino estilístico. Ahora, sin embargo, ya casi no hay buenos maestros de canto.

En cuanto al público, antes acudía menos que ahora, pero era más conocedor y cultivado. Actualmente es más numeroso, pero exige y entiende muchísimo menos. Es una paradoja. Nos encontramos ante una situación de mayor interés y hay crisis en los teatros, probablemente influida por el momento económico y porque la política lo ha invadido todo, sustituyendo a expertos y entendidos por administrativos y funcionarios a dedo. Esto no es bueno para la causa de la ópera, pero las cosas están así. (...)

— Hoy se venden más discos, se ven las óperas en televisión...

— Ya, pero no es lo mismo. No nos engañemos. La ópera ha nacido para el teatro. Su emoción, su grandeza, su pasión, se produce únicamente en el teatro, un mundo donde todo es convencional y en el que todo es creíble, y yo mismo con 66 años puedo encarnar a un *Werther* que en la novela de Goethe tenía 18 o 19 años. El teatro tiene un encanto que no tienen las otras artes, algo que nunca conseguirán el cine o la televisión. Bienvenido sea que se vendan discos compactos, si contribuyen a animar a la gente a venir a las representaciones. Pero, por sí solos, no dejan de ser más que sucedáneos.

— ¿Cómo convive con los personajes que representa?

— Lo primero que tienes que hacer con un personaje es comprenderlo, quererlo. Con el paso del tiempo se proyecta en ellos la propia experiencia, pero los conceptos de base son los mismos. A veces me dicen «tú con tu edad no puedes hacer ya de galán» y yo pienso que siempre se puede gracias a la ilusión del teatro y el canto. Evidentemente uno se mira al espejo y ve que los años pasan, que se envejece, pero mientras se pueda mantener la fe en lo que uno está haciendo, lo demás es secundario. (...)

— ¿Qué importancia da a los directores de escena?

— Muy grande. Son los responsables de sacar a flote la emoción del cantante. El verdadero director de escena es el que trabaja la psicología del personaje, la acción que corresponde a cada sentimiento, la interpretación de cada frase. (...)

El País, 14 de Mayo de 1994.

Los luciferos del teatro

Reflexiones sobre las reformas del espectáculo lírico

por René Leibowitz

Traducción: Susana Cantero

A Georges Limbour, mi compañero — en más de un sentido— en el mundo de la ópera.

Decir que en nuestra época la mayoría de los teatros líricos se encuentran en mala situación es enunciar un lugar común. Analizar las diferentes causas y los efectos de este estado de cosas no deja de ser una banalidad. Se ha hablado mucho de ello, aún se sigue hablando constantemente, y se deplora la falta de subvenciones, una administración burocrática, conservadora y poco eficaz, un repertorio limitado a las obras más trilladas, un número insuficiente de ensayos, el hundimiento en la rutina, el sistema de las figuras (lo que en los EEUU se llama el *star system*) y la falta de compañías estables de calidad, las puestas en escena anticuadas y los decorados polvorientos, complicaciones sindicales, condiciones difíciles de trabajo, la deserción de gran parte del público más seducido por espectáculos más «populares», la competencia más que insidiosa de la televisión y qué sé yo qué más. Lo que se suele olvidar, sin embargo, es el simple hecho de que, por así decir, siempre ha sido así, y basta —sin ir muy lejos— con leer ciertas cartas o escritos de Verdi, de Wagner, de Richard Strauss o de Puccini para darse cuenta de que un teatro lírico totalmente conseguido era cosa tan rara hace cincuenta o cien años como lo es hoy.

Tampoco es nada original advertir —y esto se desprende con toda naturalidad de lo que precede— que el espectáculo lírico constituye una forma híbrida, una enrucijada de géneros diversos, así como un conglomerado de condiciones a la vez artísticas y comerciales. Y a esto también se deben las dificultades para su logro.

En efecto, ¿cómo esperar que un teatro, sea el que sea, reúna él solo todas las condiciones requeridas para la elaboración de una temporada lírica ideal? Si pensamos una vez más en los obstáculos de todas clases con los que seguramente se tropieza semejante elaboración a cada momento, ¿no se vuelve una vana quimera la idea de un teatro lírico de calidad superior?

Y, sin embargo, cierto número de músicos del pasado se consagraron a esa tarea imposible, y aún hoy se ven perfilarse esfuerzos de este tipo.

Gustav Mahler fue sin duda el primer gran director de orquesta que decidió luchar contra lo que él llamaba *el infierno del teatro*. No hay que olvidar que antes de la llegada de Mahler, la ópera de Viena tenía por función la de presentar una especie de «divertimientos artísticos» a una sociedad elegante, a «entendidos» refinados, superficiales y hastiados en materia de música en general y en materia de ópera en particular. A partir de ahí, no es de extrañar que el nuevo director, todavía joven, ardiente y apasionado, poseído en esa materia por el demonio de la perfección, tuviese que hacer altivos esfuerzos para sacar a su teatro del carril en el que se había encajonado. Empezó por el principio, es decir por ir reclutando poco a poco una compañía estable de cantantes de gran valía. Al mismo tiempo, reorganizó el grupo coral, así como el efectivo de la orquesta, que, tanto uno como otro, habían de alcanzar rápidamente, propiamente hablando, un nivel hasta entonces inaudito.

El esfuerzo de Mahler no se detuvo en estas reformas, y una de sus preocupa-



"Wozzeck", de Alban Berg. Dirección: José Carlos Plaza. Teatro de la Zarzuela. (1994). (Foto: Chicho).

ciones fundamentales fue la constitución de un repertorio particularmente amplio y representativo. Esta nueva reforma presentaba una doble cara. Por un lado, se trataba de revalorizar las obras del pasado: la ópera de Viena no interpretaba, por ejemplo, sino un pequeño número de óperas de Mozart, y éstas eran consideradas como puros «divertimientos». Mahler incorporó a su repertorio la totalidad de las grandes obras líricas de Mozart (desde el *Rapto en el serrallo* hasta *La flauta mágica*, y también ciertas obras menos conocidas, como *Zaide* y *El empresario*), y confirió a su interpretación la dignidad que el

siglo XIX les había hecho perder. Hizo lo mismo con *Fidelio* y con las tres obras principales de Weber (*Freischütz*, *Eurynthe* y *Oberón*), a las que, con toda justicia, consideraba como el cimiento mismo de la ópera romántica. Por fin, en lo tocante a las óperas de Wagner, tuvo que librar una encarnizada batalla para restituirles en sus «versiones originales», si se me permite la expresión, ya que, antes de él, se había adoptado la costumbre de practicar cortes sustanciales en todas ellas. Por otro lado, la constitución del repertorio había de implicar la introducción de obras nuevas. Aquí también fue ejem-

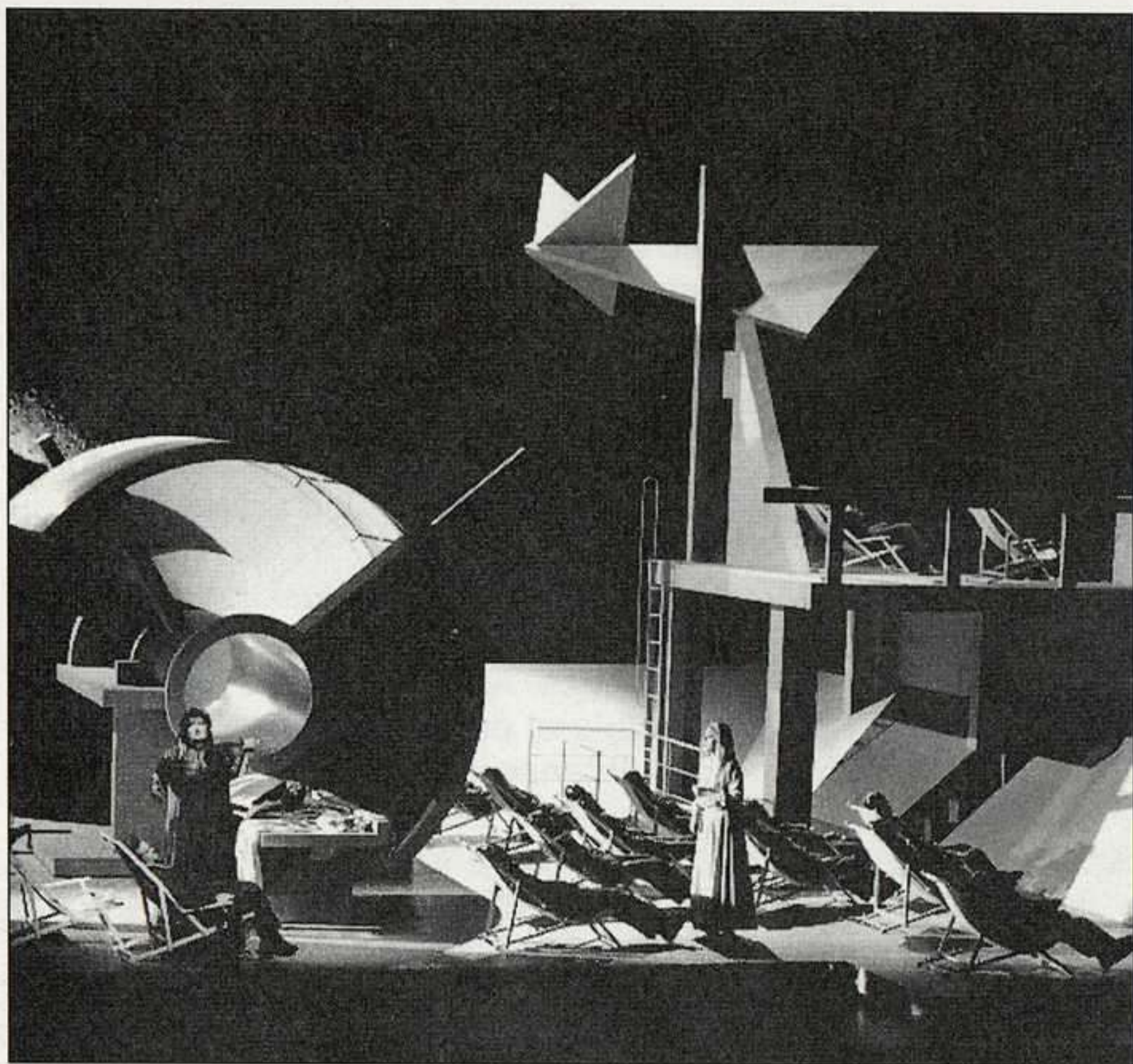
plar el esfuerzo de Mahler. Montó las últimas óperas de Verdi, así como las primeras óperas de Puccini, ciertas obras de Richard Strauss y cantidad de otras que vieron la luz en aquella época. De este modo, la Opera de Viena se convirtió en el primer teatro del mundo que podía vanagloriarse de tener un repertorio universal que incluía un inmenso abanico de obras situadas entre las más importantes que el arte lírico había producido hasta entonces.

La actividad directorial de Mahler iba, por otro lado, a abarcar los más diversos ámbitos. Para empezar, instituyó un régi-

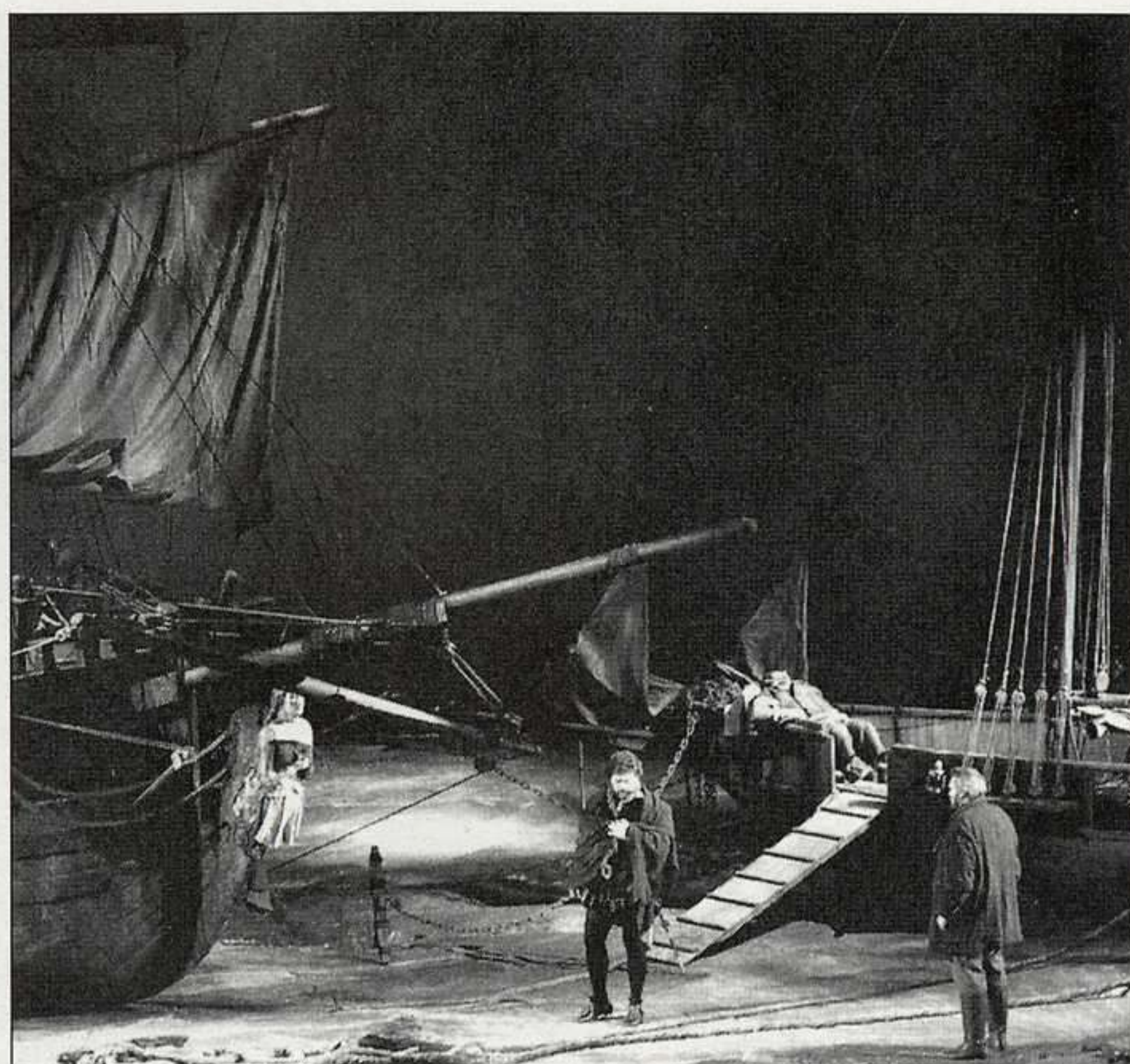
men draconiano de ensayos, de manera que musicalmente la preparación de las diferentes obras iba siempre lo más cuidada posible. Pero también fue el primer director de orquesta que se interesó de modo muy particular por las cuestiones de la puesta en escena, con todo lo que eso implica desde el punto de vista de la realización escénica total. Su vigilancia no pasaba por alto ningún detalle, ya se tratase de iluminación, de trajes, de decorados o de la interpretación de los actores, y se dice que se pasó días o noches enteras arreglando todas esas cuestiones con los responsables de cada una de dichas especialidades. Así nació, entre el foso de la orquesta y el escenario, una colaboración hasta entonces desconocida, que ya no iba a dejar de desarrollarse. Y, si bien es cierto que todos los esfuerzos del primer Lucifer del teatro se saldaron con un agotamiento absoluto de sus fuerzas, si bien es cierto también que al final tuvo que abandonar la partida y que después de su marcha la ópera de Viena volvió a caer —por lo menos durante un tiempo— en la incuria de la que había salido, no deja de ser innegable que, a lo largo de su reinado, este Lucifer se había metamorfoseado en una especie de Prometeo que había hecho ofrenda al teatro lírico de una llama que aún hoy alumbraba cuanto de mejor se hace en materia de espectáculo de ópera.

Richard Strauss, que en su juventud ya había hecho en Munich parecidos esfuerzos (por lo menos en lo que concierne a las óperas de Mozart), fue más tarde digno sucesor de Mahler en la Opera de Viena, a la que supo devolver una parte de su antiguo brillo. Ciertamente es que este excepcional director de orquesta estaba muy lejos de poseer el infatigable ahínco de Mahler: sus realizaciones se situaban a un nivel ciertamente elevado, pero un tanto superficial, sin que nunca se pusiera realmente en tela de juicio la *totalidad* del espectáculo.

En este sentido, el caso de Arturo Toscanini se revela como más significativo. Su reinado en la Scala constituye, cronológicamente, la segunda gran época del teatro lírico de este siglo, y ya se sabe a qué alturas hizo que se elevara ese teatro que, aún en nuestros días, conserva algo de la imborrable impronta del gran *maestro*. Hemos hablado a propósito de Mahler de pasión y de ahínco, y podemos decir que estas cualidades Toscanini también las poseía, en el más alto grado. Al igual que su gran predecesor, Toscanini hizo tabla rasa, cogiendo las riendas de



"Tristán e Isolda", de R. Wagner. Dirección: Ruth Berghaus. Staatsoper de Hamburgo. (1988). (Foto: Thode).



"El Holandés errante", de R. Wagner. Dirección: Herbert Wernickes. Munich. (1984). (Foto: Rabanus).

un teatro que se había sepultado en una especie de elegante somnolencia. Empezó él también por instituir una compañía estable y cuidadosamente seleccionada en la que se hicieron ilustres gran número de cantantes². También él estaba llamado a enriquecer considerablemente el repertorio de su teatro, y aún tuvo, con toda evidencia, que luchar contra toda clase de incurias que mancillaban el repertorio ya existente. Fue la ópera italiana del siglo XIX —deformada por toda clase de falsas tradiciones— la que se convirtió en su caballo de batalla, y ha quedado como algo proverbial su intransigencia en esta materia. «Tradition ist Schlamperei»³ decía Mahler; Toscanini hubiese podido anotar esta fórmula en cuenta propia. Por encima de todo, la semejanza con Mahler reside en que Toscanini fue el primer director de teatro de Italia que se empeñó en la renovación radical del problema de la interpretación de las obras líricas consideradas en su totalidad; y él tampoco era avaro de su tiempo cuando se trataba de cuidar en sus mínimos detalles la revolución escénica y dramática. De este modo, aquí también podemos hablar de colaboración estrecha entre el escenario y el foso.

Con todo, Toscanini también tuvo que abandonar la partida. Ciertamente, las razones que le hicieron dimitir de su cargo fueron de naturaleza diferente que las que determinaron la marcha de Mahler de la Ópera de Viena. Es verosímil que Tosca-

nini, que no era un artista creador, como lo era Mahler, fuese menos sensible a ciertas dificultades y, por fin, creo también que estaba menos «comprometido» de manera total y, por lo mismo, menos consumido por ese fuego ardiente que había acabado por agotar la salud y los recursos espirituales de Gustav Mahler. Sin embargo, es muy probable —y existen algunos testimonios para confirmar esta tesis— que incluso sin su famosa «desavenencia» con el fascismo, Toscanini también hubiera abandonado, más pronto o más tarde, «el infierno del teatro».

Entre los años 1925 y 1933, se ven perfilarse en Berlín notables esfuerzos. Esta ciudad nos ofrece a la sazón tres teatros líricos de primer orden: la ópera municipal dirigida por Bruno Walter, la ópera estatal dirigida por Erich Kleiber (en la que se estrenó *Wozzeck*) y —tal vez la más interesante— la Kroll-Oper, dirigida por Otto Klemperer, con su repertorio extraordinariamente amplio que incluía numerosas obras contemporáneas, con frecuencia estrenadas en ese mismo teatro. Dichas casas se convirtieron, bajo el impulso de sus respectivos directores, en auténticos semilleros de artistas de gran talla y sobre todo en instituciones en las que el trabajo era realizado con la mayor seriedad. Otto Klemperer (que, junto con Bruno Walter, es uno de los principales discípulos de Mahler) se hizo notable por el modo totalmente nuevo y radical con el que acometió el concepto del espectáculo

total. Dotado de una fuerza y una energía prodigiosas, sin duda fue el primer director de orquesta que hizo sus propias puestas en escena⁴. Así, bajo el impulso de Klemperer, el espectáculo lírico en su doble cara, esto es el foso y el escenario, entraba en una nueva fase de la dialéctica que le es propia.

Desde entonces —y para situarnos en la época posterior a la segunda guerra mundial— el esfuerzo más radical en este ámbito es sin duda el de Herbert von Karajan, que durante los últimos años ha presidido los destinos de la Ópera de Viena. Desde ciertos puntos de vista, ese esfuerzo no ha sido tan total como el de los grandes directores a los que hemos evocado aquí. Demasiado absorbido por una carrera de ramificaciones muy dispares, Karajan no ha podido dedicarse a la formación de una compañía estable, ni a algunos otros problemas de igual naturaleza e importancia. Además, Karajan parece ser un inveterado adepto del *star-system*, quizá simplemente porque no tiene tiempo de buscar, descubrir y llevar a la perfección a artistas nuevos. Fuerza es decir, no obstante, que ha sabido ganarse los servicios de la mayoría de las «figuras» de nuestro tiempo, a las que contrata de modo tan regular que, a fin de cuentas, el resultado es casi el mismo que el de una compañía fija. Por otro lado, Karajan encarna hoy en día el propio tipo del director de orquesta director de teatro que, a la manera de Mahler o de Toscanini,

acomete la totalidad del espectáculo lírico, y ha heredado de Klemperer la voluntad de dar cuenta de sus propias puestas en escena.

Pero él tampoco ha podido mantenerse en el puesto de dirección del teatro que le fue confiado. Es cosa sabida que tras un agitado reinado de más de diez años, interrumpido por una primera dimisión seguida de un regreso triunfal, Karajan acabó, el año pasado, por abandonar definitivamente la Ópera de Viena, en la que seguramente él también ha recogido su personal experiencia del infierno.

II

En la primera parte de este ensayo hemos intentado mostrar de qué manera los grandes directores de orquesta y reformadores de los teatros de ópera han procedido en su tarea, y cuáles fueron la naturaleza misma y el sentido exacto de sus esfuerzos. Hemos pronunciado varias veces la palabra *totalidad* a propósito del espectáculo lírico, y así hemos definido, aunque no sea más que implícitamente, la finalidad suprema de cualquier trabajo tocante a esta materia. Y también hemos dado a entender que el ejemplo de nuestros grandes reformadores ha influido y fecundado a otras personalidades que ahora se esfuerzan por actuar en el mismo sentido. En este momento, necesitamos intentar comprender de manera precisa cuál es la deuda que se nos ha legado, cuáles son exactamente los progresos logrados, cuáles son las ventajas y los peligros de la situación tal como se presenta en este momento, en fin, cuál es la lección que podemos y debemos extraer de las reformas que conmocionaron el arte del espectáculo lírico durante la primera mitad de este siglo.

En cuanto se estudian con un poco de seriedad estos problemas, se ve claramente que la situación es de lo más ambigua. Sin siquiera querer hablar de los innumerables espectáculos líricos mediocres (o francamente malos) que, al igual que en el pasado, siguen constituyendo la mayor parte de lo que en este ámbito se hace, es evidente que incluso los mejores teatros del momento, y también los más célebres y más «cuidados» festivales, presentan tantos defectos como buenas cualidades. Para poder asir esta ambigüedad, recojamos una a una las diferentes componentes del espectáculo.

1. *Repertorio*.- El indudable legado está compuesto por la consideración en serio de un gran número de obras que se

cuentan entre las más prestigiosas del arte lírico, y algunas de las cuales deben su revalorización a los esfuerzos de los grandes directores que conocemos. Al lado de esto, se puede apreciar asimismo un recrudescimiento de interés por cierto número de óperas más o menos descuidadas hasta ahora, sobre todo en el repertorio lírico italiano (Rossini, Bellini, Donizetti). Está claro también que hoy día (salvo excepciones de las que nos ocuparemos más tarde) ya nadie se atreve a mutilar las obras con cortes, interpolaciones de fragmentos «ajenos» y otros procedimientos del mismo estilo que eran «moneda corriente» durante todo el siglo XIX. Este repertorio «renovado» aún dista mucho de presentar un cuadro satisfactorio. Demasiadas de las obras más importantes, incluso de las del pasado, por así decir no figuran en ellos en absoluto⁵. *Fidelio* aún se considera en numerosos teatros como una ópera «fallida», que apenas puede «hacer taquilla»; muchas de las óperas de Wagner se interpretan aún con cortes (en

Bayreuth) y el repertorio contemporáneo aún se representa muy mal⁶.

2. *Cantantes*.- Los hay muy buenos e incluso excepcionales, tal vez en número superior a las épocas pasadas. Además, raros son los que se atreven a permitirse con el texto las «libertades» contra las que felizmente Mahler y Toscanini supieron librar batalla sin cuartel. En cambio, si bien no se pueden poner en duda ni las dotes naturales ni cierta «cultura» de esos artistas, no siempre ocurre lo mismo con lo que concierne a su preparación vocal y su educación musical propiamente dicha. Demasiados cantan aún «de oído» sin conocer una nota de solfeo (lo que a veces acarrea auténticos desastres) y la mayoría están lejos de poseer una técnica vocal completa. Esto se observa sobre todo en ciertos papeles mozartianos y en *Fidelio*, en cuyo cometido fracasan casi por completo cantantes (incluso de los más famosos) que saben salir más que airosos de ciertos papeles de Verdi o de Wagner. En este sentido, por así decir es imposible



"Un ballo in maschera", de G. Verdi. Dirección: Alfred Kirchner. Ópera de Frankfurt. (1993). (Foto: Eggert).

actualmente encontrar una intérprete verdaderamente completa para papeles tales como Dona Anna o Leonora (de *Fidelio*). La situación es idéntica con muy pocas variantes para los grandes papeles dramáticos de Wagner, y enseguida se echa la cuenta de los intérpretes capaces de encarnar de manera convincente una Isolda o una Brunilda, un Tristán o un Sigfrido.

Pero el defecto fundamental del que adolecen la mayoría de los teatros líricos es la falta de compañías estables de cantantes de nivel elevado. Cuando un Mahler o un Toscanini emprendieron su reforma de la Opera de Viena y de la Scala, dichos teatros poseían aún compañías estables, pero éstas habían caído hasta un nivel extremadamente bajo. La batalla que libraron se afanaba contra aquel deterioro sin que hubiese necesidad de poner en tela de juicio el propio sistema de la organización de dichos teatros.

Ahora bien, hoy día, algunos de los teatros de más renombre dependen por así decir totalmente de los artistas de paso, a los que se llama artistas «de representación». El resultado —no hay necesidad alguna de ser experto para darse cuenta— suele estar muy lejos de ser satisfactorio. Una compañía que procede de las cuatro esquinas del mundo, incluso reclutada entre los mejores cantantes del momento, carece forzosamente de homogeneidad. Además, la existencia nómada de esos cantantes les hace imposible realizar un trabajo esmerado de ensayos, y ello por dos razones: obligados a estar «en todas partes a la vez», apenas tienen tiempo de llegar con suficiente antelación para una preparación, por poco profunda que sea; al saberse indispensables, y al haber cantado ya los mismos papeles innumerables veces en condiciones similares, algunos de esos cantantes (naturalmente, aquellos que han alcanzado el rango de figu-

ras) consideran los ensayos como «indignos» de ellos, cuando no como «deshonrosos».

3. *Orquestas y coros.*- Aquí el esfuerzo de los grandes directores de orquesta del pasado elevó sensiblemente el nivel general. La mayoría de los grandes teatros y festivales de hoy nos hacen oír agrupaciones orquestales y coros bien seleccionados, en cuyo seno la mayoría de los participantes son artistas seguros y sólidos, algunos de los cuales incluso manifiestan a menudo condiciones excepcionales. Es raro, por consiguiente, que tengamos que padecer en esas instituciones las notas desafinadas, los ataques imprecisos y los desajustes que, al parecer, plagaban las ejecuciones de antaño.

Sin embargo, si bien nos es posible hablar de progreso en este plano, raramente ocurre lo mismo en un plano más elevado que es el de la interpretación musical propiamente dicha. Aquí padecemos

ESTRUCTURAS DE ALUMINIO

PLATAFORMAS - ESCENARIOS

MOTORES - SISTEMAS DE ELEVACION

TRIPODES - TORRES

GROUND SUPPORT

CUBIERTA PARA ESCENARIO

CON CAPACIDAD DE CARGA

MAXLITE

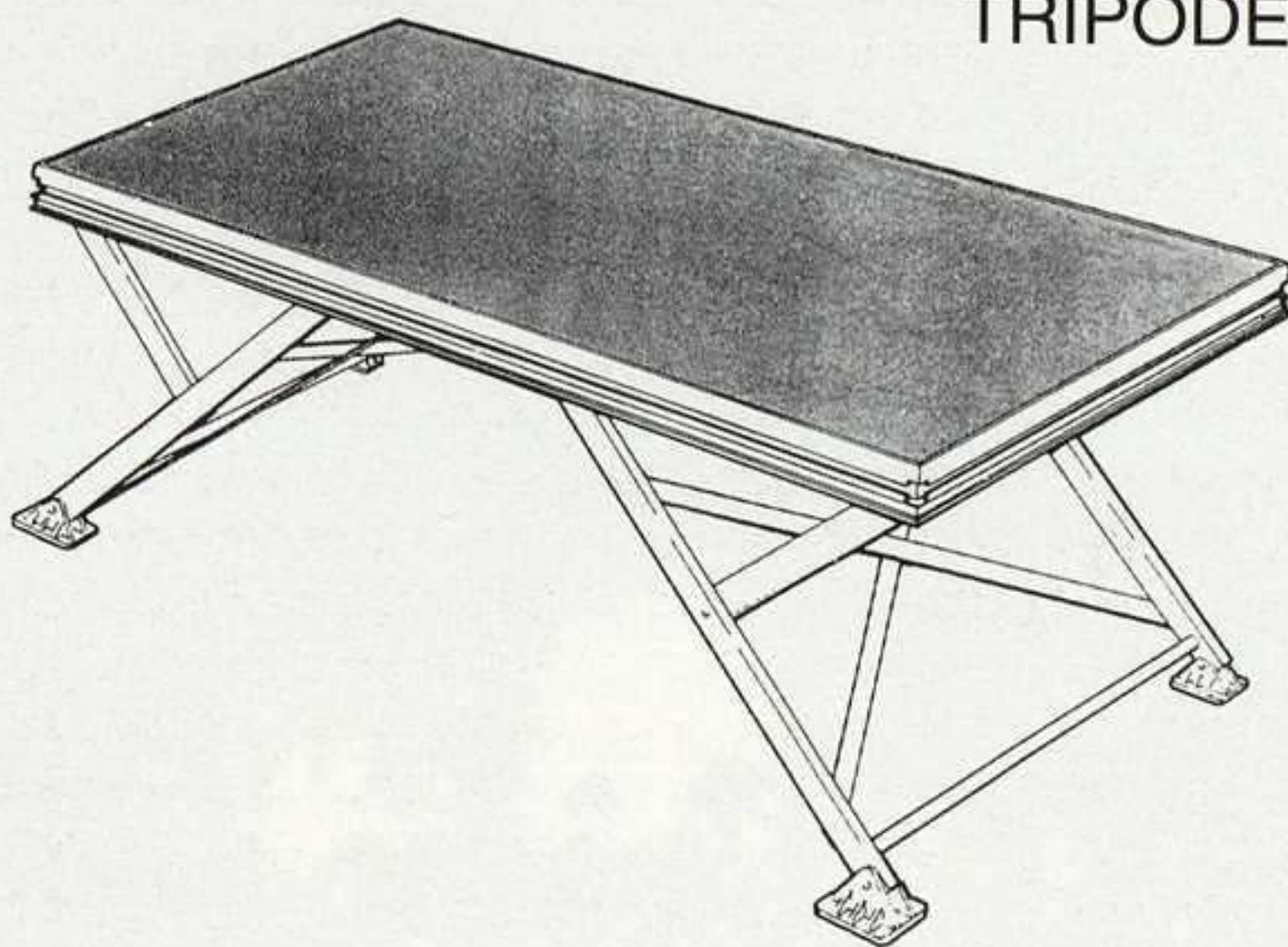
POWER DRIVE
ENGLAND

KLEU

CM

LODESTAR®

ANY
tronics



FABRICACION

VENTA - ALQUILER

EQUIPAMIENTO PARA EL ESPECTACULO

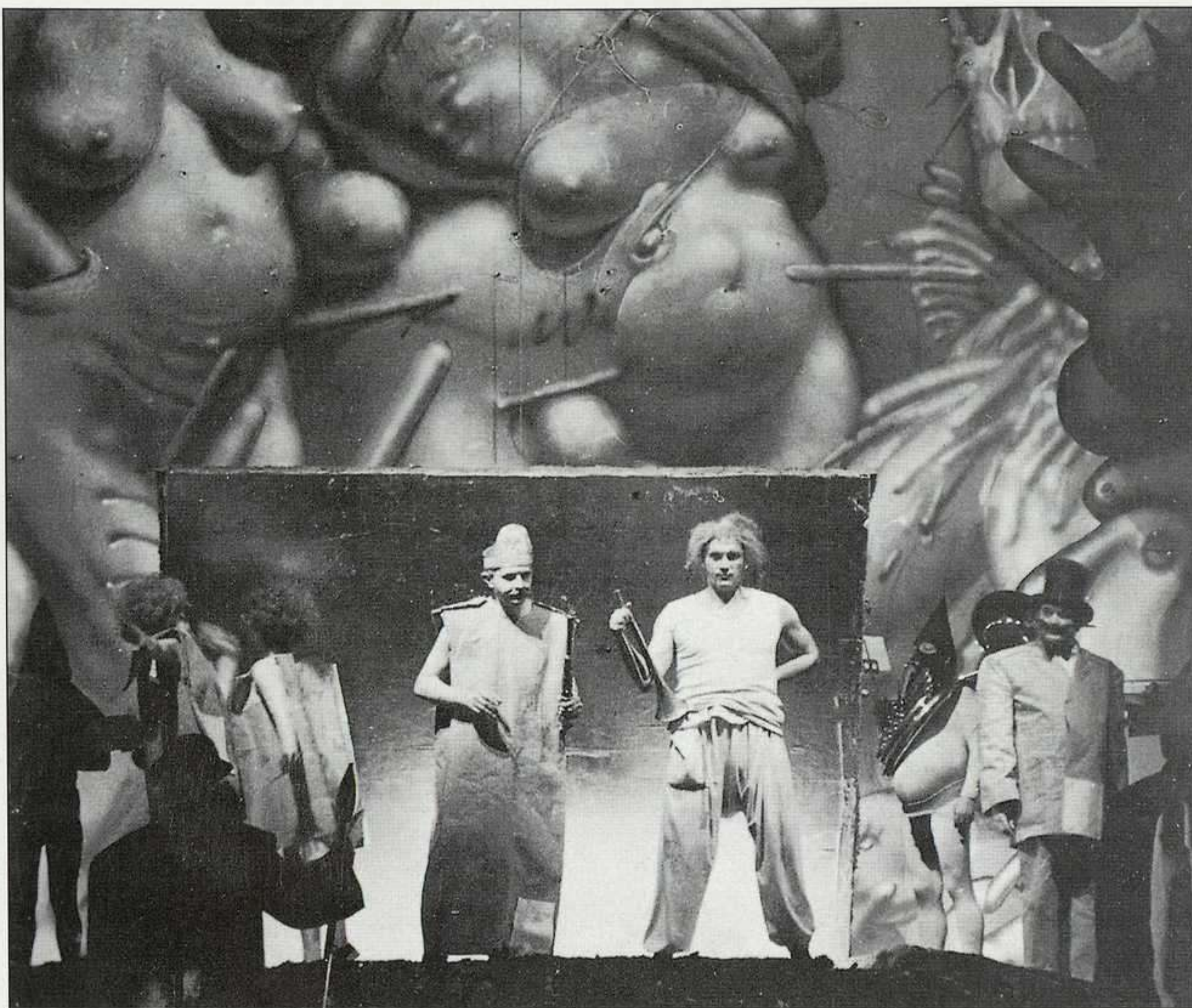
S_yE

Polea, 12 • Pol. Ind. Sta. Ana • 28529 Madrid • Tfno: 91-666 53 23 • Fax: 91-666 84 82

una vez más la falta de la preparación necesaria, y cuántos son los músicos de orquesta e incluso los coristas a los que he oído quejarse de los pocos ensayos que se les concedían. Añadamos a ello que los grandes festivales —que tienen un papel cada vez más importante en la presentación de obras líricas— llaman a agrupaciones orquestales y corales que a veces cambian de un año para otro o que tan sólo se reúnen para una única ocasión.

4. *La puesta en escena.*— Llegamos ahora al examen de la última y tal vez la más importante de las componentes del espectáculo lírico en sus manifestaciones actuales. Hemos insistido en aquello que constituye el radicalismo de los esfuerzos de los grandes directores de antaño, a saber la concepción del espectáculo total, que se realiza mediante una relación íntima entre el foso y el escenario.

Está fuera de toda duda que en ello reside el punto crucial del espectáculo lírico, y no hay un solo aficionado a la ópera que no se haya hecho alguna pregunta relativa a esto. Por otra parte, ¿acaso no se oye aún hoy a cantidad de gente expresar opiniones y sentimientos peyorativos a propósito del arte lírico en general? Opiniones y sentimientos que tienen su fuente en esa antipatía profundamente arraigada (y muy comprensible) relativa a puestas en escena cargadas de años, a decorados «polvorientos» y de mal gusto, a gestos y movimientos convencionales y ridículos de cantantes y coristas, defectos que para algunos parecen constituir la propia esencia del arte lírico. Luchar contra semejante estado de hecho, intentar sustituir el tipo convencional del director de escena clásico (que se reclutaba sobre todo y a veces todavía se recluta entre los viejos cantantes «jubilados») por directores de escena de un tipo nuevo (con frecuencia procedentes del teatro verbal e incluso del cine), intentar cambiar los decoradores «profesionales» (enfangados en la rutina del teatro) por pintores de calidad con visiones nuevas y originales... todas estas nuevas tentativas que se van abriendo paso en este campo demuestran que, una vez más, aquí tampoco ha sido totalmente vana la lección de nuestros grandes directores de antaño. Sólo que, ¿en qué medida la hemos entendido? Simplemente hemos pasado de un extremo al otro; hemos conseguido sustituir un concepto del espectáculo lírico que se conformaba con ciertas indicaciones escénicas esquemáticas y estereotipadas (que, al final, no tenían gran importancia) por una idea de la puesta en escena *predominante* en la que cada elemento escé-



"Ubu Rex", de Krzysztof Penderecki. Dirección: Lech Majewski. Teatro Wielki, Łódz. (1993). (Foto: C. Zieliński).

nico adopta tales proporciones que el desequilibrio entre el foso y el escenario, si bien ha cambiado de lado, sigue siendo igual de pronunciado y tal vez se vuelve aún más nocivo que lo que antaño fue el caso para el conjunto del espectáculo. Un amigo italiano, entendido en este tema, me decía el otro día que la nueva puesta en escena de una de las mayores obras maestras del repertorio lírico a la que acababa de asistir le había confirmado una triste verdad, a saber, que, en nuestros días, una representación «moderna» de una ópera «no era más que una puesta en escena acompañada de música». Mi amigo decía verdad, y es fácil darse cuenta de que la puesta en escena se ha convertido en la preocupación principal de un gran número de directores de salas teatrales, porque ya el anuncio del próximo espectáculo pone el acento antes que nada en el nombre del director de escena. Se habla de la «*Salomé* de Wieland Wagner», de la «*Traviata* de Visconti» o «de *Felsenstein*», de la «*Lucia* de Zeffirelli», o de los «*Cuentos de Hoffmann* de Béjart», descuidando a menudo mencionar los nombres del director de orquesta y de los principales cantantes cuyo talento, papel y funciones no dejan de ser, con todo,

más esenciales para el éxito del espectáculo que la pura realización escénica.

Además, nos podemos preguntar si dichas realizaciones están siempre realmente logradas, o incluso —admitiendo que lo estén en tanto en cuanto tales— si sirven de manera auténtica a la realización total de la obra. Las respuestas a estas preguntas no pueden ser sino muy ambiguas. No nos detengamos a hablar de ciertos directores de escena «modernos» que no tienen del arte lírico sino un conocimiento de lo más aproximado, cuando no inexistente, y examinemos solamente el caso de aquéllos que se consagran a este arte con pasión y manifiestan tener conocimientos reales de la materia. Observamos entonces que el director de escena, en lugar de intentar penetrar y servir realmente al sentido de la obra, con demasiada frecuencia se ha dejado arrastrar por una especie de «voluntad de poder» escénica que no puede sino perjudicar a la totalidad del espectáculo, o por una opción inicial ajena a la obra, que procede de una interpretación más que primaria y errónea de ciertas adquisiciones estéticas de nuestro tiempo: opción de «modernismo», esquematización excesiva de decorados y tra-

jes, apariencia, estatismo del juego escénico (Wieland Wagner), realizaciones «filológicas» de las obras nacidas de tal o tal otro periodo histórico (Visconti, Zeffirelli), o incluso voluntad ingenua y un poco simplista de erotismo (Béjart)...

De manera general y salvo muy pocas excepciones, la tendencia escénica actual tiende a absorber para sí el interés del espectador en lugar de ayudarlo a tomar conciencia de aquello que debería interesarle por encima de todo, esto es, la *partitura* de la ópera representada. Observemos, pues, que el gigantesco esfuerzo de reforma emprendido por aquéllos a los que hemos llamado los Luciferes del teatro no se ha rematado todavía plenamente, y que, por consiguiente, todavía no hemos salido de ese infierno que tanto les dio que padecer.

Conclusión: la esencia dialéctica del espectáculo total

Dado que hemos suscrito, cuando menos implícitamente, el esfuerzo de un espectáculo lírico total; dado también que nos hemos declarado poco satisfechos por la mayoría de las tentativas recientes realizadas en este campo, aún tenemos que intentar precisar de qué modo nos parece realizable semejante esfuerzo, e intentar definir de modo más preciso y concreto la relación exacta entre el foso y el escenario tal y como la concebimos.

Si bien nos declaramos plenamente de acuerdo con la propia idea de una puesta en escena renovada; si bien, por consiguiente, no subestimamos en ningún modo esta componente del espectáculo, se nos aparece como un axioma, como un dogma inatacable en materia de realización del espectáculo lírico, la *sumisión absoluta* de sus componentes (incluida la puesta en escena) al sentido de la partitura. Muchas veces hemos intentado, en muchos otros escritos, mostrar de qué modo el sentido total de una ópera —cosa que implica tanto la acción dramática como los caracteres de los personajes, los conflictos psicológicos y las situaciones que de ellos se desprenden— se constituye, en la acepción más fuerte del término, gracias a la sola virtud musical, esto es, la escritura vocal y la trama orquestal de la partitura. Así, nos es posible afirmar que una auténtica puesta en escena debe desprenderse enteramente de la lectura de la partitura; que cada gesto, cada movimiento escénico, deben ser como engendrados por la propia música, con el fin de alcanzar el significado exacto que deben expresar. En este sentido, lo mismo

nos da que sea el director de orquesta el que da cuenta personalmente de su propia puesta en escena o que recurra a un director de escena «especialista» en espectáculos líricos. Lo esencial es que ambos, director de orquesta y director de escena, procedan a realizar una misma lectura auténtica de la partitura. Sin este esfuerzo inicial común, que debe conocer prolongaciones y ramificaciones infinitas a lo largo de todo el trabajo de preparación, se corre el riesgo de estar chocando a cada instante con obstáculos ridículos, algunos de los cuales se sitúan a veces en un nivel totalmente elemental. Así, por ejemplo, ciertos movimientos prescritos a los cantantes por la puesta en escena pueden impedirles ver al director de orquesta en un momento particularmente delicado de la ejecución, lo que no deja de correr el riesgo de provocar un desajuste entre el canto y la orquesta.

Por otra parte, existen numerosas situaciones en las que el juego escénico está indicado de manera muy precisa por el compositor. A partir de ahí, cualquier relación no dialéctica entre el foso y el escenario con frecuencia crea una interpretación falsa, así como un auténtico hiato entre los dos componentes esenciales del drama. Una vez dirigí *Fidelio* en una puesta en escena preparada antes de mi llegada, y en ella pude observar, ya en mi primer contacto con el escenario, ciertos fallos graves que, si los hubiera dejado correr, hubiesen falseado por completo el sentido de varias situaciones musicales y dramáticas. Dichos fallos concernían principalmente al movimiento de las diferentes masas de gente encarnadas por el coro. He aquí dos ejemplos.

Primer ejemplo.— El primer final (Nº 10) empieza con un «ritornello» de dieciséis compases en valores largos. Son estos valores los que hacen que —a pesar de la indicación expresa de Beethoven: *Allegro, ma non troppo*— este pasaje se suela tocar en un tempo muy lento (que más parece un *Adagio* que un *Allegro*). De ahí el aspecto «rampante» que casi siempre caracteriza la entrada del coro de prisioneros, que contrasta singularmente con el sentimiento de alegría que debe manifestarse en este momento («¡Ah, qué alegría!», cantan los prisioneros, felices de estar «al aire libre»). Con toda evidencia, no se trata de hacer saltar de alegría a esos hombres maltratados en sus calabozos desde hace años, pero su marcha rampante se revela igual de absurda e incongruente. Al contrario, el juego escénico adquiere su significación auténtica en cuanto la música se toca a su tempo real (tomo aquí la negra igual a 88), lo cual da

tiempo de sobra al director de escena para hacer entrar a su masa de gente sin que se arrastren, sobre todo si atiende rigurosamente a que el coro aparezca en el orden de las entradas cantadas, es decir, primero los segundos bajos, detrás los primeros bajos, seguidos de los segundos y primeros tenores, porque cada uno de dichos grupos necesita la señal del director de orquesta para iniciar sus respectivas frases con toda seguridad.

Segundo ejemplo.— El último final (Nº 16) deja oír en primer lugar una larga introducción de treinta y tres compases, música de marcha rápida, caracterizada por repeticiones constantes de un único motivo rítmico. Incluso cuando se toma este allegro vivace al tempo rápido que implica (la negra igual a 188-192, incluso la blanca a 84-86), es claro que esta introducción resulta demasiado larga y demasiado poco variada para escucharla como tal, pero que debe servir (así como, por otro lado, lo especificó Beethoven) para acompañar el juego escénico del movimiento de la masa⁷. Aquí también mi director de escena se reconocía perplejo y confuso. Primero había intentado dejar echado el telón durante toda la introducción y no levantarlo hasta justo antes de las primeras notas cantadas de la gente, lo que es absurdo, y tanto más cuanto que nuestra introducción se sitúa a continuación de la ejecución de la obertura de *Leonora III*. De ello resulta una enojosa «caída de temperatura», dramática y musicalmente, ya de entrada porque la música que estamos oyendo ahora es mucho menos incisiva que la de la *Leonora III*, y también porque el telón, así, permanece cerrado demasiado tiempo, privándonos de ese modo del extraordinario efecto de contraste —paso de la oscuridad a la luz— que Beethoven imaginó.

A continuación se adoptó una segunda solución: el telón debía levantarse inmediatamente después del último acorde de *Leonora III* (lo que, en efecto, crea el contraste del que acabamos de tratar), pero desgraciadamente el director de escena se las había arreglado para hacer entrar «a toda su gente» durante la ejecución de *Leonora III*, y entonces el escenario presentaba el cuadro de una masa muy bien situada, todos muy colocaditos mientras esperaban el permiso para cantar. Inútil es decir que de este modo la relación entre aquella música, dinámica donde las haya, y el aspecto estático del cuadro produjo un efecto de absoluta incongruencia. Felizmente, conseguí que se aceptara una tercera solución —la que se encuentra indicada por el propio Beethoven—, a saber, que dieran orden de le-



"Lucia di Lamermoor", de G. Donizetti. Dirección: Juanjo Granda. Teatro de la Zarzuela. (1994). (Foto: Chicho). (1994).

vantar el telón ya en el tercer compás de la introducción (que atacó inmediatamente después del último acorde de *Leonora III*) y que hicieran que toda la masa fuera entrando —los soldados marcando el paso, el pueblo corriendo para marcar el entusiasmo— mientras durasen los treinta y tres compases. La música subraya admirablemente un movimiento seme-

jante, ya que está realmente concebida con ese espíritu, y me las arreglé para que no estuviera «colocado» todo el mundo hasta el preciso momento en que la gente se pone a cantar.

He citado estos ejemplos para mostrar de qué modo la dialéctica del foso y el escenario podía y debía realizarse durante la elaboración de un espectáculo lírico.

Me sería fácil citar cantidad de ejemplos análogos a propósito de cualquier otra de las óperas que conozco. Antes que nada, se trata de tomar conciencia del hecho siguiente: un gran compositor lírico siempre es a la vez un gran músico y un gran hombre de teatro. Su inspiración musical es inseparable de su visión escénica. Por consiguiente, hay que saber leer sus par-

tituras en su sentido total, en el que cada elemento y cada componente se subordinan al concepto global de la música y del drama. De ello se sigue que esta dialéctica que hemos intentado definir nos viene dada de antemano; que, si se me permite la expresión, nos es proporcionada de un solo envite por esa síntesis latente del espectáculo que constituye la partitura. Deformar ésta del modo que sea, o incluso descuidar sus mínimos aspectos, insitir demasiado en tal elemento, ya sea musical o de otro tipo, todo eso no puede sino deformar el espectáculo en cuanto tal, y conducir irremediabilmente al desequilibrio del que hemos tratado más arriba.

Por supuesto que nada nos impide estudiar, por ejemplo, la época histórica en la que se sitúa el drama de la obra que se nos ha encargado preparar, e incluso es nuestro deber intentar sacar partido de las adquisiciones estéticas más recientes y más radicales (sobre todo de las artes plásticas), ya que ello no podría ser sino provechoso para el cuadro escénico y, con él, para el espectáculo en general. Pero antes que nada, digámoslo una vez más, ha de revelárenos la esencia misma de la dialéctica lírica, y ello no es posi-

ble más que si intentamos escrupulosamente penetrar en el sentido de todas y cada una de las figuras de la partitura. Tal esfuerzo, conducido con el radicalismo del que somos capaces, tiene posibilidades de alcanzar la síntesis final que es el espectáculo lírico concebido en su sentido total. Esto antes que nada es lo que nos enseñaron los grandes directores de ópera que hemos evocado aquí y que eran principalmente —conviene recordarlo— grandes músicos.

NOTAS

¹ «Otros se cuidan la salud y destrozan el teatro, yo cuido el teatro y me destrozó la salud», solía decir.

² Al lado de ciertos artistas ya ilustres en la época, como Caruso o Titta Ruffo, a los que Toscanini recurrió desde el principio, se pueden citar otros que -igual que los cantantes «malherianos»- fueron formados por el maestro y más tarde se hicieron famosos: la soprano Maria Caniglia, la mezzo Ee Stignani, el tenor Aureliano Pertile, etc.

³ «La tradición es negligencia».

⁴ En su conjunto estaban poderosamente influidas por el expresionismo alemán, pero al mismo tiempo daban muestras de gran novedad y originalidad. La mayoría fueron consideradas como auténticos «acontecimientos».

⁵ Esto es cierto sobre todo en lo que respecta a la ópera romántica alemana: por ejemplo, no figura en el repertorio de los teatros o los festivales ninguna obra de Weber (salvo como mucho el *Freischütz*, y sólo en Alemania), *Parsifal* se pone en pocos teatros, y lo mismo ocurre con ciertas óperas de Verdi, tales como *Falstaff*, por no hablar de *Simon Boccanegra*. Por fin, se puede deplorar la escasez de ejecuciones de las óperas de Monteverdi, de *Pelléas et Mélisande*, el olvido total en lo que concierne a *Béatrice et Bénédicte* o a *Benvenuto Cellini* de Berlioz, e incluso a esa obra maestra de la ópera bufa que es el *Barbier de Bagdad* de Peter Cornelius.

⁶ Que yo sepa, no hay más que un único teatro de ópera, el de Hamburgo, que pueda librarse de estas críticas.

⁷ Cuando Beethoven intenta crear en la orquesta una atmósfera específica, y ello a telón echado, compone una música muy distinta, por ejemplo la de la introducción al segundo acto, que sin duda constituye una de las cimas de la partitura.

⁸ Idea genial introducida por Mahler que permite el cambio de decorado sin la más mínima ruptura dramática.

Suscripción a la Revista ADE

D.

DIRECCION

CIUDAD

TELEFONO

C. P. PAIS

SUSCRIPCION PARA ESPAÑA Y LATINOAMERICA

- 5 números (2.000 pts. - 22 \$)
 10 números (4.000 pts. - 42 \$)

RESTO DEL MUNDO

- 5 números (25 \$)
 10 números (47 \$)

FORMA DE PAGO

- Talón nominal
 Giro Postal

A partir del número



EN ESTE PAIS NO HAY QUIEN MANDE MAS.

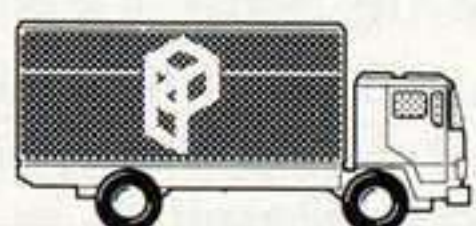
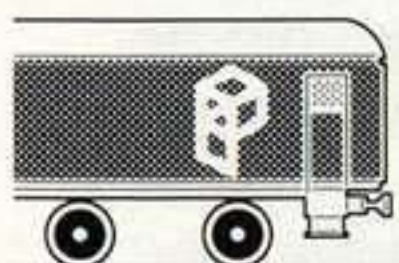
No hay quien lo haga como nosotros. De puerta a puerta. Siempre de la forma más segura, con seguro de transporte incluido. Con los mejores precios. Y siempre de la forma más rápida con Paquexpres. Con sólo una llamada pondrá en marcha todos los medios necesarios para llegar a cualquier punto de España. Un gran equipo de especialistas asegura el seguimiento informatizado de su envío.

Mande lo que mande hágalo con Paquexpres. En mano. De puerta a puerta.



PAQUEXPRES
RENFE

PARA LO QUE USTED MANDE.



(902) 22 20 22

Nacido en Viena en 1901, Walter Felsenstein ha trabajado como director de escena en la Opera de Colonia (1932-1932), en la de Frankfurt (1935-1937) y más tarde en el «Stadttheater» de Zurich, antes de asumir en 1947 la dirección de la Komische Oper (Opera Cómica) de Berlín Este.

Entre sus manos, la Komische Oper se convirtió rápidamente en uno de los primeros teatros de ópera del mundo —comparable, en cierta medida, al Berliner Ensemble en lo que atañe al teatro verbal. Es que, en efecto, Felsenstein no se conformó con montar brillantemente en él obras célebres, ni tampoco intentó atraer a él a figuras internacionales del canto: de hecho, su constante preocupación fue la de formar una compañía coherente y

definir con ella un nuevo estilo de interpretación lírica. Exactamente, promover aquello que él mismo llama el «Musiktheater» (término que no traduciremos y cuyo sentido tan sólo traduce muy imperfectamente la expresión «teatro musical») por oposición al teatro de ópera tradicional considerado desde un punto de vista «culinario» y como simple pretexto para la exhibición de cantantes más o menos virtuosos o para «grandes puestas en escena» decorativistas.

Algunos de los espectáculos de la Komische Oper son famosos hoy día en el mundo entero: así, El Zorrillo Inteligente de Janacek y Los Cuentos de Hoffmann de Offenbach que pudimos ver en París, en el Théâtre des Nations. Y la actividad de Walter Felsenstein

Un camino hacia la obra

por Walter Felsenstein

Traducción: Susana Cantero

Para representar una obra, la tratamos como si fuese desconocida. Innumerables experiencias nos han conducido a esta certeza. No se sospecha siquiera el daño que pueden hacer los prejuicios enraizados, los malos recuerdos y la falsa cultura. Me basta pensar en *La flauta mágica*. Llevaban presionándome para que la pusiera en escena desde la fundación de la *Komische Oper*. Yo siempre me escurría. No tenía valor para confesar a aquellos que me empujaban a ello, mis amigos y mis colaboradores, que la consideraba una obra mala —por esta razón nunca la había puesto en escena aún— e incluso que ciertos pasajes me aburrían. Estaba contaminado por la idea que nos hemos hecho de *La flauta mágica*: una obra mala de un director de teatro del arrabal vienés para la que Mozart escribió una música magnífica; una acción imposible, con una

ruptura en el centro. ¿Qué habrá podido empujar a ese Schikaneder a hacer de la Reina de la noche, de buena que era al principio, una mujer malvada, y, al contrario, de Sarastro, que era malvado en el primer acto, un ser bueno? Yo había recogido a ciegas este juicio en cuenta propia. Pero aquello no podía durar más. Me tenía que zambullir seriamente en el libreto y la partitura de la obra. La ópera se incluyó en el programa. Y en el curso de una de nuestras lecturas —aún hoy recuerdo aquel día— la sorpresa y la excitación de repente me hicieron dar un brinco. Estábamos descubriendo una nueva obra, una obra nunca interpretada y que, manifiestamente, tan sólo un hombre había vislumbrado, aquél que le había escrito la música.

Decidí entonces no volver a creer nada de lo que se encontraba en los libros, no volver a aceptar nada de la idea que yo me hacía de la obra y a empezar cada

vez por el principio, es decir, abordar un texto y una música como si nunca hubieran sido interpretados ni comprendidos. A eso le llamo: *tomar al pie de la letra*. Y por otro lado, es la música lo primero que hay que tomar al pie de la letra.

En *La flauta mágica*, por ejemplo, tomar la música al pie de la letra nos conduce inevitablemente a reconocer el aria de la Reina de la noche como la de una simuladora: esta mujer no quiere a su hija; calumnia a Sarastro, quiere convertir a Tamino en su instrumento. Manifiesta dolor maternal, pero, de hecho, utiliza a su hija como cebo para el primer hombre capaz de hacerle obtener el «disco solar», la esencia misma del poder. Una entremetida. En cuanto se da uno cuenta de eso, las dificultades en la apreciación del personaje de Sarastro se caen solas. No es el rey, sino el jefe de un orden. Su idea es casar a Tamino, el heredero del reino vecino, con Pamina, la hija del difunto rey,

se extiende a todos los ámbitos del teatro cantado: de la opereta (Offenbach, del que ya en 1948 montó Orfeo en los Infiernos y Barba Azul, es uno de sus autores predilectos) a la gran ópera (Verdi es uno de los compositores que con más frecuencia se inscriben en el repertorio: Otelo y La Traviata llevan en cartel más de cinco años) pasando por Glück, Mozart, Wagner (sólo El Buque Fantasma) y músicos más «realistas» (Smetana y Janacek).

Paralelamente a su trabajo como director de escena e intendente de la Komische Oper, Felsenstein lleva a cabo sin interrupción una tarea de teórico y pedagogo del «Musiktheater». Formando personalmente, en la mayoría de los casos, a los cantantes y a los «figuran-

tes-solistas», ha puesto a punto un «conjunto» que puede ser considerado como un teatro lírico modelo. No cabe duda ninguna de que la Komische Oper está llamada a convertirse, incluso constituye ya desde ahora, un polo de atracción para todos aquellos que ven en la ópera no un divertimento de lujo sino una de las formas, incluso la forma privilegiada, del teatro.

El texto del que ofrecemos aquí unos extractos está sacado de la obra de Walter Felsenstein y Siegfried Melchinger titulada precisamente Musiktheater, publicada en las ediciones Carl Schünemann (Bremen).

Bernard Dort

dar así un nuevo rey a su país y unir los dos reinos. Cumple la voluntad del viejo rey, que puso entre sus manos el disco solar para sustraerlo a la rapacidad de la reina ávida de poder, y extiende el poder del orden sobre dos reinos.

¿Qué orden es éste? Siempre nos habían dicho que Mozart y Schikaneder habían seguido la guía de las ideas masónicas. Cierto; pero en la época en que apareció la obra, cualquier vienés cultivado era francmasón. Simplemente era de buen tono serlo. Poco más o menos lo mismo que en la época wilhelminiana será de buen tono ser liberal. Cuando se examina de cerca el libreto de *La flauta mágica*, se encuentran en él menos acentos masónicos que claramente revolucionarios. La orden rechaza reconocer a los príncipes y a las cabezas coronadas. Y siguiendo el plan que ha concebido durante sus largas conversaciones con el viejo rey —un rey extraño que vivía en los bosques y tallaba flautas de los robles viejos—, Sarastro va a preparar la consagración de Tamino. No es mitología, sino política. El pretendido «cuento» se convierte en una acción muy sostenida y apasionante. ¡Una obra magnífica, un placer para la puesta en escena!

No son las malas interpretaciones lo único que desnaturaliza una obra hasta el punto de volverla irreconocible, están también, y aún en mayor medida, las malas traducciones. Muchos de los traducto-



"Ubu Rey", de Krzysztof Penderecki. Dirección: Krzysztof Nazar. Opera de Cracovia. (1993). (Foto: Stefan Okolowicz).

res de nuestras óperas preferidas han sido unos perfectos irresponsables. No se molestaron en comprender el texto o el libreto (...). Tomemos *Carmen*. Ya he trabajado mucho tiempo sobre esta ópera. La he montado varias veces. En Colonia, ya había reescrito el texto en parte; en Zurich, seguí remodelándolo. Pero cuan-

do en 1948 monté *Carmen* con Klemperer como director de orquesta en la Komische Oper, me vi abocado a traducir de nuevas la obra entera. Fue la primera traducción casi literal de *Carmen* al alemán. Hacía mucho que me había dado cuenta de que el texto y la versión que se representaban por todas partes no eran precisos. Había

leído la novelita de Mérimée y me había sorprendido encontrar en ella una Carmen totalmente diferente de la Carmen de la ópera. Después me enteré por casualidad de que este papel lo estrenó en París Célestine Galli-Marié, una célebre actriz que, por su interpretación —Mignon era una de sus brillantes creaciones—, debía de estar muy cercana de la imagen que Mérimée nos da del personaje: una muchacha donairosa, caprichosa, joven, de salvaje inocencia. Pero, de Viena a Milán, quien canta el papel es la contralto o la prima-donna. Hay pocos papeles interesantes para contralto, de modo que la supuesta vamp-cigarrera constituye una tentación irresistible. Ahorabien, si se examina la partitura, se observa que el único fragmento escrito en una tesitura baja es la partida de cartas, y que va precedido de cuatro *p* y de la indicación «casi hablado». De modo que Bizet quería precisamente impedir que aquella parte fuera cantada...

Es cosa sabida que los recitativos, tal como hoy día se cantan en todos los escenarios líricos, no se introdujeron en la ópera hasta después de la muerte de Bizet. Lo que se le propuso a Bizet fue un libreto con un texto hablado y fragmentos de canto. Me hice con la versión original.

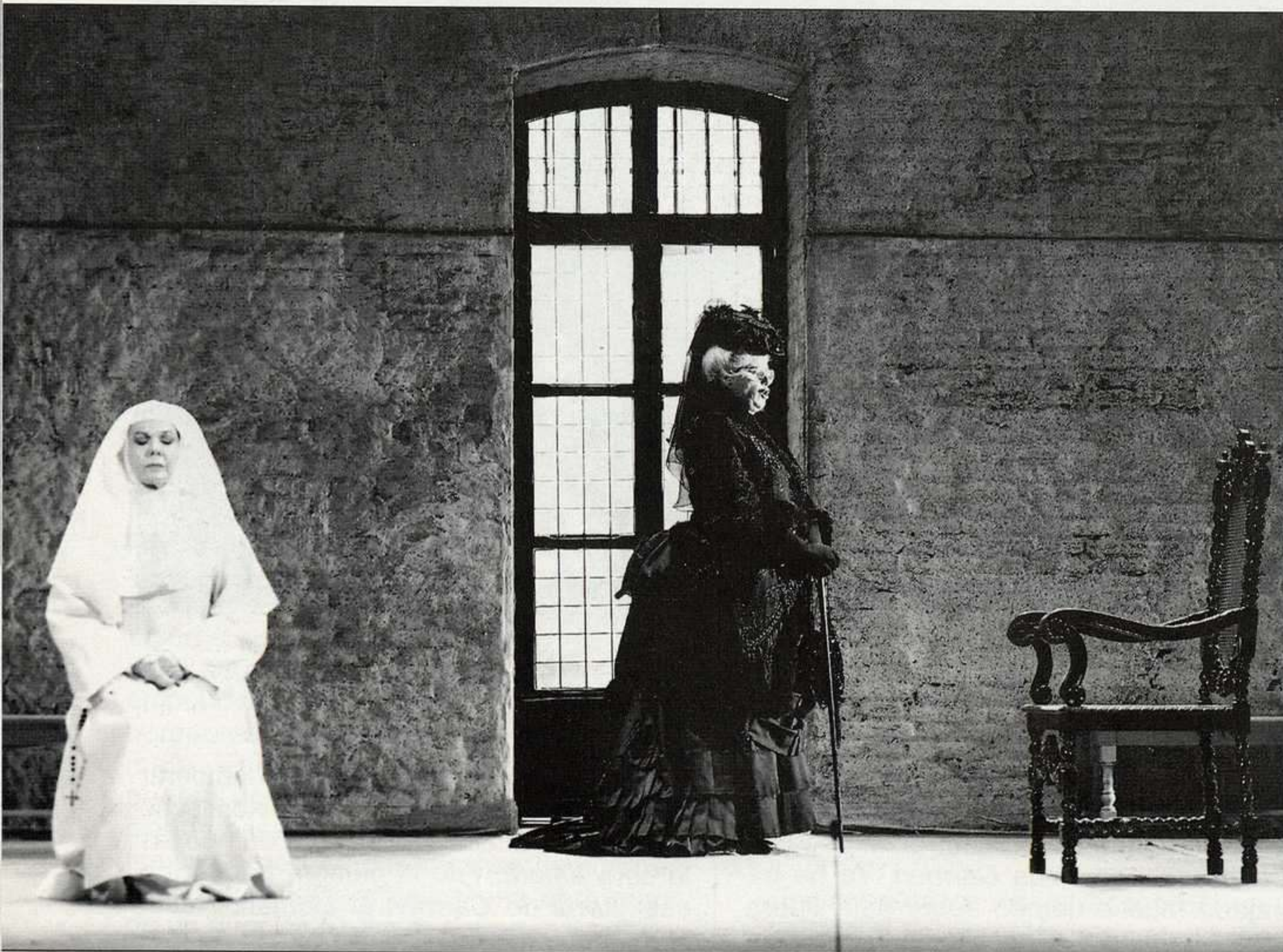
Una única razón explica que nunca se represente: los cantantes de ópera no quieren o no son capaces de decir diálogos. Para hacer de *Carmen* una «ópera culinaria» había que eliminarle los diálogos. ¡Y qué había resultado de ello! No sólo el texto se había falsificado hasta el punto de que ya no se podía hablar de drama, sino que también la partitura se había transformado hasta volverse irreconocible. Cuando se da *Carmen* en esta forma, como es el caso en el mundo entero, la música sólo se puede ejecutar y cantar de una manera errónea. En 1948, Klemperer y yo no pensábamos en otra cosa que en representar *Carmen* como Bizet la había compuesto. A mucha gente le chocó. Pero el éxito confirmó que el original podía imponerse. Hicimos más de ciento sesenta funciones de *Carmen* en la Komische Oper.

Mientras estoy trabajando de este modo en la obra «tomada al pie de la letra», descubro la necesidad de volver a colocarla en un espacio dramático determinado, es decir, hacer partícipe al espacio en el juego de mi imaginación. Por ello, el primer colaborador al que llamo a mi lado —naturalmente después del director de orquesta, que ya ha colaborado en los primeros esbozos— es al escenógrafo. No

puedo empezar a ensayar una escena si no sé exactamente cuál será su decorado. Me horroriza la escena «decorada». Entiendo por tal cosa la «imagen bonita» con su «atmósfera cautivadora». Una imagen decorativa no participa en el juego. Pertenece al orden del goce culinario. Repite la obra, mientras que por el contrario debería contenerla. El decorado debe reunir todo aquello que es necesario para el contenido y para el juego dramático de una escena. Por supuesto que la atmósfera o el «género» también pueden formar parte de él, pero sólo en la medida en que concurren a la impresión perseguida. Todo lo demás no es otra cosa que «decorativo».

Para poder trabajar con el escenógrafo, primero tengo yo que saber *qué* ocurre y *cómo* ocurre. Todavía no me he detenido en nada preciso. Lo único en lo que voy por delante de él es en el conocimiento de la obra tomada al pie de la letra. Se lo comunico. Después empezamos a discutir sobre el estilo en su conjunto. La primera pregunta que se plantea es: ¿*dónde* tiene lugar? Es éste el problema central. El drama musical debe producir un universo. Debe implantarse en el espacio determinado que se va a convertir en ese universo. Una vez más, aquí también habrá que rechazar los prejuicios y las convenciones. Por lo cual buscamos respuestas lo más claras y sencillas posible.

(...) Las soluciones nunca están preparadas. Se desprenden del trabajo en común. El escenógrafo no tiene que traerme proyectos plásticos ya bien definidos. Todo se hace poco a poco en el estudio, en la literalidad palabra por palabra de la obra. Por ejemplo, a mí me parece falso e incluso grotesco el método, particularmente caro a los franceses, de llamar a pintores de renombre para los decorados de teatro. Un pintor no sabría sacar otra cosa que una exposición de cuadros. El escenógrafo debe tener talento de pintor —primero de pintor, pienso yo, sólo más tarde de arquitecto; pero debe consagrarse totalmente al escenario si quiere experimentar y dominar sus leyes. Me aporta la ayuda de su imaginación pictórica. Yo estoy dispuesto a desnudarme de toda originalidad no sólo para prestar oídos a todas las sugerencias sino para examinarlas y someterlas a prueba sobre la marcha. Esto se reúne con mi más fuerte deseo: el de hacerme entender. Entender supone una actividad en el colaborador —esa misma actividad que deseo encontrar en el público. Así, después de haberme ocupado suficientemente de la obra más o menos yo solo, experimento la imperiosa necesidad de oír el parecer de otro, y



"Il Trittico", de G. Puccini. Dirección: Lluís Pasqual. Teatro de la Zarzuela. (1993). (Foto: Chicho).



"Rigoletto", de G. Verdi. Dirección: Hans Neuenfels. Deutschen Oper de Berlín. (1986). (Foto: Kranichphoto).

ese otro suele ser casi siempre el escenógrafo: mido mis resultados por su reacción. Por supuesto que sé muy exactamente lo que quiero, pero sostengo que todo debe permanecer abierto y puede ser corregido.

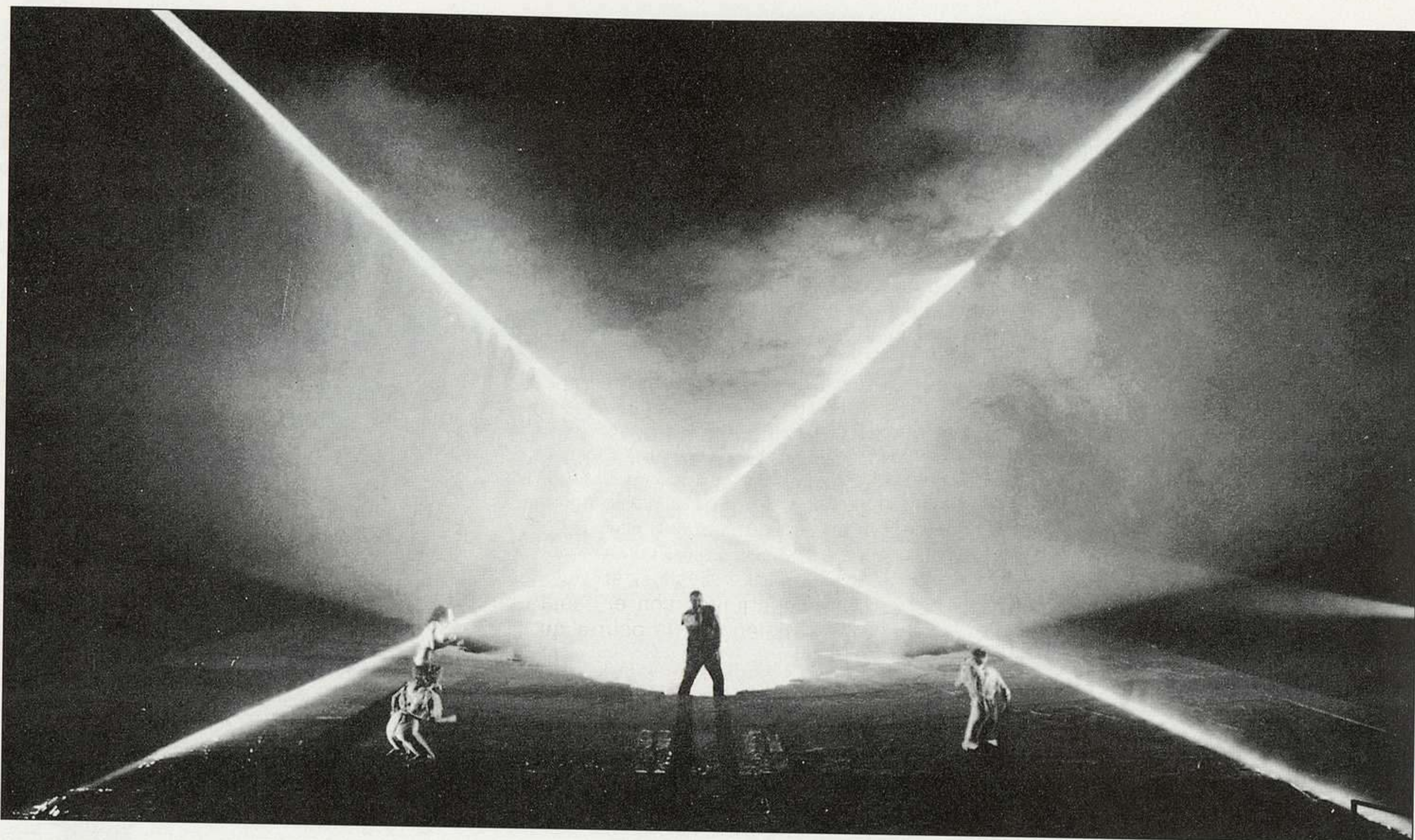
Así pues, no cierro bases antes de haberme puesto de acuerdo con el escenógrafo. Cuando dirigía de joven hacía lo contrario: el escenógrafo debía seguir las instrucciones que yo le comunicaba, relativas a un conjunto escénico preciso. Hoy día, después de tantos años de experiencias, sé que esto es un principio falso. Las bases se encuentran en la obra, en la partitura; se desprenden de sí mismas a medida que el decorado se va desarrollando. Son el resultado del proceso de elucidación.

Todo empieza con la música. Yo no toco ningún instrumento. Me tienen que

tocar la partitura. Esto ocurre incluso antes de que nos hayamos decidido a incluir una obra en el programa. Y no se vuelve algo serio hasta que no se ha tomado dicha decisión. Evidentemente, ésta también comporta la elección del director de orquesta. Cuando tengo posibilidad de elegir, me esfuerzo por encontrar un director que comparta mi concepto de la obra. Esto es tanto más necesario cuanto que mi aproximación a la obra se hace exclusivamente a partir de la música. Si quería sustraer *La flauta mágica* al estilo pirámide, es que me parecía incompatible con la música. Mientras me tocan la partitura, me vienen a la mente no eso que se llama hallazgos de director de escena — me dan horror—, sino la idea de ciertos medios de expresión que me arrastran en una dirección mímica y escénica determinada.

Hoy día lamento haberme negado a estudiar sistemáticamente la música durante mis años mozos. Experimentaba un temor insuperable ante las técnicas. Pero leo y releo la partitura o la reducción para piano; además mando que me toquen la música una y otra vez. Y por supuesto estoy presente lo más a menudo que puedo durante el trabajo del maestro de estudios o de los repetidores con los cantantes.

(...) En el escenario el canto no es posible sin cierta dosis de patetismo. Lo que hace falta es sustituir el patetismo sonoro por lo que yo llamo el «patetismo del espíritu». El canto es un medio de expresión reforzado en el que la tensión es independiente del valor dinámico, es decir que también puede residir en el silencio. En el grado más alto de concentración, este medio de expresión alcanza lo sublime. Pero tan sólo se puede acceder a seme-



"El oro del Rihn", de Richard Wagner. Dirección: Hans Kupfers. Bayreuth. (1988). (Foto: Bayreuther Festspiele GmbH/Rauh).

jante grado de concentración a partir de una situación concreta, de una frase de la acción que ha ofrecido al compositor la posibilidad expresiva inscrita en las notas.

El hombre que canta encima del escenario ha abandonado la vida cotidiana, pero no la vida. Su impulso más elemental es comparable al del pastor que se exhibe en una canción tirolesa. No en una canción tirolesa determinada, que ya hubiera oído, sino por así decir en una canción tirolesa original. Lo original es lo espontáneo. Pero de sobra sé que no tenemos vocabulario para lo original. Nos encontramos sin más ante un inmenso inventario de repeticiones. Pero, como ya lo sabemos, en cierta medida nos hallamos en condiciones de evitar el carácter repetitivo. A través de este largo rodeo volvemos a lo original.

Cuando me pregunto por qué después de tantos años sigo sin dejar este trabajo que nunca desemboca en un resultado perfectamente satisfactorio, hallo una sola respuesta: lo que me impulsa y me fuerza a continuar es la irreductible esperanza de poder, un día, aunque sólo sea un instante, eliminar la banalidad de la repetición para comunicar a los espectadores

una manifestación humana, personal, en la que reconozcan su propio deseo, su propia nostalgia.

El hombre moderno ha perdido su relación con lo original. Está embutido en una civilización sin misterio. Pero pervive en él una vaga nostalgia, que puede saciarse en el arte. Cuando, en el teatro, vive la experiencia de la reproducción de lo elemental, el hombre reencuentra también ese nivel elemental en sí mismo. Esta es la única interpretación concreta de la función humanista del teatro. Lo humano no es idéntico a lo elemental, pero cuando deja de contener lo elemental ya no es humano. Brecht seguramente pensaba algo cercano a esto cuando en sus últimos años veía en la ingenuidad la categoría estética suprema.

(...) Existe un ejemplo de una obra completa que, escrita primitivamente para el teatro, pedía música: *Otelo*. El libretista Boito y Verdi renunciaron al primer acto del drama shakespeariano y de este modo dejaron a la música campo libre. De donde una nueva exposición: desencadenamiento de la violencia de la naturaleza, relámpagos y truenos, galerna, mar embravecida, caos. Afuera, la batalla hace

estrados. Todo el mundo sabe lo que está en juego. Tiembla el corazón por la flota, por Chipre, por Venecia. Boito y Verdi han alzado la situación al nivel de lo natural elemental. El patetismo cósmico de este nuevo principio *no tiene más remedio que desencadenar el furioso del canto*. Y el hombre Otelo se verá proyectado hacia fuera de este caos enfurecido. Una vez ganada la batalla, por fin se van a realizar sus sueños de paz y felicidad, quizá por vez primera. La vida de sufrimiento de Otelo y la amante comprensión de Desdémona convergen hacia un estado amoroso en el cual «por amor» dos seres *no tienen más remedio que cantar*.

Ese es el origen del canto en el escenario.

Trabajar con el cantante es, antes que nada, darle información. A veces nos pasamos dos horas hablando, sentados uno frente al otro. A veces somos tres o cuatro, el director de orquesta, un repetidor, el escenógrafo. Conozco los personajes; sé cuáles son sus actividades y cómo se comportan cuando no están en escena, en situaciones que no han sido escritas; he sondeado sus antecedentes y su vida privada. Tengo que

informar de ello a los cantantes y a mis colaboradores.

Tomemos a Tamino. He dado información al cantante. Le pido entonces que cante el aria del retrato. Tiene tendencia a cantarla como suele, poniendo el acento en la belleza y el lirismo. Me esfuerzo en mostrarle claramente que, la verdad, el que a uno le parezca hermoso algo no es razón suficiente para cantar. Ni tampoco el juicio que puede emitir sobre el retrato. ¿Qué es lo que le ha ocurrido a Tamino? La primera Dama, que le había importunado un tanto, le había obligado a coger un objeto que él tan sólo había aceptado porque venía de parte de la tan admirada Reina. O sea, que ha cogido el retrato casi a regañadientes. Y he aquí que en el momento en que, a pesar de todo, lo mira, se realiza el milagro: siente algo que nunca había sentido antes con tal fuerza y tal sentimiento de posesión: ¡por primera vez se ha enamorado! No porque la muchacha del retrato sea guapa, sino porque él está como golpeado por un relámpago del destino. La exclamación: «Este retrato es hermoso y fascinante» se le escapa inconscientemente.

Mozart lo quiso así. Esas notas no se pueden cantar de otro modo. Dos compases de orquesta con acordes en mi bemol mayor. El cantante se halla en una situación terriblemente difícil. Empieza en si bemol y tiene que subir hasta el sol. Es muy difícil. Pero si se molesta en imaginar el si bemol en la octava superior y representarse el mi bemol —no cantarlo, sino tan sólo imaginarlo mientras la orquesta toca los dos compases—, el si bemol verdadero resultará estar a mucha distancia por debajo del mi bemol agudo, y ya no tendrá más que bajar al sol. Cuando mira

el retrato y le alcanza el relámpago, se encuentra, en cierto modo, en el mi bemol agudo de la emoción.

Lo que permite al cantante semejante sublimación es la concentración. Y, por retrogradación, ésta va aumentando hasta la frase siguiente. El cantante siente que el acompañamiento de la orquesta es para él por lo menos tan importante como el canto: en él está presente Tamino en su totalidad. El aria es una pintura de carácter. Tamino siente ese irresistible deseo de conocimiento (que más tarde revelan claramente las pruebas que tendrá que pasar) que aquí se expresa en su necesidad de saber lo que le está ocurriendo. No conocía el amor en su desmesura y busca una explicación. Pasan dos o tres días antes de que, tomando como base esta información, el cantante esté dispuesto a estudiar este aria no ya desde el exterior, sino desde el interior. El repetidor y yo ensayamos juntos con él hasta que le sale. Y también puede ocurrir que si, por alguna razón, no lo consigue, renunciemos a él y probemos con otro cantante.

(...) Lo que sigue siendo siempre lo más difícil, es llevar al cantante lo bastante lejos como para que la expresión a la que debe conducirlo su concentración surja de su propia vida interior. Para suprimir malentendidos, digamos que para mí tendría tan poco interés como para Brecht el que el cantante se quedase ahí. Pero, a diferencia de Brecht, por lo menos de Brecht como teórico, afirmo que los únicos medios con los que puede suscitar el actor el estado psicológico que tiene que representar son aquéllos de los que él mismo dispone, es decir, sus propias sensaciones, sus nervios, su individuali-

dad. Tiene que poner su propia naturaleza al servicio de la causa. Su emotividad más profunda está en ligazón permanente e ininterrumpida con la emotividad del ser al que tiene que crear. Si se destierra del trabajo del actor la emotividad, el poder sensible y emotivo individual, se obtendrá un actor tan impotente para expresar como para «distanciar» las emociones.

Otro momento difícil, otro momento de la verdad, es aquél en el que se despliega el gran aparato. Ensayo con orquesta. Con frecuencia los cantantes son presa del miedo de no «cantar juntos» ni a tiempo con la orquesta. Y entonces les es imposible concentrarse. Una vez más, para permitirles que se dominen, habrá que reforzar la precisión. En la Komische Oper, esta experiencia nos condujo a adoptar la costumbre siguiente: después de una serie de ensayos con orquesta, durante los cuales se tocan completos todos los actos, se vuelve una vez más a los ensayos de conjunto con piano; hasta después de esto no tienen lugar el último ensayo y por fin el ensayo general.

En todo caso, quien tiene el poder de decisión es la música. *El director de escena no hace más que provocar el acontecimiento teatral musical y éste simplemente es sostenido por los artificios de la puesta en escena. Los que lo PRODUCEN son exclusivamente la gente que toca y hace música. Cuando dirijo una puesta en escena, hago música con mis cantantes. La música y el canto deben ser reconocidos en su función dramática. El «Musiktheater» es eso. Transformar la música y el canto encima del escenario en una manifestación humana creíble, convincente, verosímil y necesaria, tal es la tarea suprema.*



El Corte Inglés

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

La puesta en escena de ópera, ¡menudo problema!

por Giorgio Strehler

Traducción: Susana Cantero

Muchas veces me han preguntado si me gustaba la ópera y si me gustaba hacer puesta en escena de ópera. Dos preguntas idénticas a primera vista, pero que no lo son. Más valdría preguntar si el hecho de que a uno le guste la música conduce directamente a que a uno le guste una de las formas que ésta ha adoptado: la ópera.

La música es algo muy diferente de la ópera. La ópera es un maravilloso equívoco que lleva siglos perpetuándose y que nos ha dado obras maestras que nos acompañan en nuestro andar humano, pero que siempre arrastran consigo ciertos pecados originales. A mí, hombre de teatro, la ópera siempre me ha producido un sentimiento de «insatisfacción», de aflicción ante la imposibilidad de resolverla totalmente en el plano musical y en el plano dramático. Por un lado está la abstracción «sin objeto» de la música; por otro, el aspecto concreto, el objetivo dramático, la historia del teatro. Esos dos mundos intentan fundirse en la ópera, pero casi nunca alcanzan sino resultados aproximativos, de más o menos altura. Aunque sólo sea porque el problema de la interpretación de las obras líricas es uno de los más espinosos que existen, irresoluble en el límite. Límite contra el que viene a chocar el intérprete, en nuestro caso el director de escena. Las dificultades son tanto más complejas cuanto más grande es la ópera.

En la base está ese problema al que me he referido: la relación dialéctica que existe entre la página musical y la acción dramática, entre el sonido y el personaje. Entre los grandes compositores, el problema se resuelve por virtud poética, casi mágica, y en ciertos casos con toda perfección. Mozart es para mí el ejemplo más elevado de esto. Pienso, en *Las Bodas*, en la fluidez del relato musical encarnado en personajes y situaciones, en el equilibrio inaudito entre aquello que se ha de

decir y hacer y lo que es la música. No es cuestión de jerarquías. Es cuestión de unidad: un elemento se imbrica en el otro, refuerza al otro, lo explica. Y la solución del «todo música» pasa a través de la solución del «todo teatro».

Pero, aparte unas cuantas obras maestras, sigue existiendo esa lucha invisible entre el sonido y la acción. De donde la pregunta: ¿qué se debe escoger en una puesta en escena de ópera, la letra o la música? Cuestión ociosa, errónea, pero que se presenta a menudo. Evidentemente: hay que seguir la música. Si es preciso, ¿en contra del texto? ¿En contra de la palabra? En verdad, no habría que seguir ni la música contra la palabra, o antes de la palabra, ni la palabra contra la música, o antes de la música. La síntesis (como justamente es el caso en ciertas óperas, ¡pero hay pocas!) debería estar «ya hecha» a priori. Se debe seguir la *unidad* de la palabra-música o de la música-palabra. Cuando uno se plantea el saber si hay que «atender más a una que a la otra», es que no se ha alcanzado el equilibrio artístico.

Muchas veces, en Verdi, ese gran músico y ese gran hombre de teatro, el problema se resuelve de otro modo. La unidad no se hace sobre la palabra-música, sino sobre la «situación-música». Verdi, más que la de la palabra-diálogo, la del personaje, escribe «la música de la situación». De donde el perpetuo peligro de perder la relación dialógica que a pesar de todo existe y quedarse sólo con la línea del «desarrollo dramático» en el sentido amplio. Por eso Verdi es tan difícil de montar. Pero lo que enseguida aparece, en estos problemas de interpretación (si hacemos abstracción de las malas costumbres, de las dificultades técnicas, de la ausencia de una metodología contemporánea), es el problema del «canto» y del «cantante». En ello hay algunas exigencias objetivas: respiración, posiciones del cuerpo y de la boca del cantante, contracción o no de ciertos músculos, y luego otros elementos no objetivos a los que yo llamo *vicios* o malas costumbres: énfasis

gestual, espíritu primitivo, incapacidad o imposibilidad de encarnar un personaje. ¿Qué método emplea el cantante para ser un personaje? Esto es lo que me preguntaba hace poco el barítono Schiavi durante los ensayos de *Simon Boccanegra*: «Estoy leyendo a Brecht, pero ¿cómo debe comportarse el cantante? ¿Está dentro del personaje o fuera, “detrás” del personaje?» Pregunta humana e inteligente, pero ardua. ¿En qué posición se halla el cantante? ¿En la posición realista (Stanislavski) o en la épica (crítica), o en ninguna de las dos? En general los cantantes intentan desesperadamente interpretar a sus «personajes que cantan» con una metodología de tipo stanislavskiano. Y no les sale. Porque en sí misma la ópera es «ilógica», en la medida en que el cantante canta. La *Traviata* muere tuberculosa «cantando». He ahí un ejemplo. Pero no quiero hablar de la lógica o de la falta de lógica de los libretos. Pero si el cantante está detrás de su personaje... ¿qué hace? ¿Lo guía? ¿Y cómo? ¿Cantando «exteriormente»? ¿Cómo hace uno para cantar «en el exterior» del personaje?

¿Es posible una «ejecución» crítica? Estoy pensando en Herbert Handt y en su *Lúculo* «crítico». «Interpretó-cantó» su papel en el *Lúculo* de Brecht-Dessau de manera crítica. Pero el texto estaba escrito a propósito *para eso*. Y, naturalmente, la crítica no lo entendió sino muy a medias. La crítica interpretó ciertos efectos hechos en voz de falsete, ciertas imperfecciones sonoras, como si fuesen *naturales*, consideró a Handt un mal cantante, buen músico e inteligente, al que habían contratado con toda idea para convertirlo en un general monstruoso, orgulloso como un gallo histérico y terco como un crío. O sea, que el problema de la música-texto va ligado al de los intérpretes, intérpretes «no preparados» que nada saben de los «problemas críticos» de la ópera ni de la interpretación musical y textual. Ahora bien, en la ópera, está claro que la música es el centro y el motor. La dimensión sonora lo es todo, está en la base de la acción. Pero la interpretación musical de una obra no es



"Don Giovanni", de Mozart/Da Ponte. Dirección: Giorgio Strehler. Scala de Milán. (Foto: Lelli & Masotti).

claramente «objetiva», única. Las notas, la sintaxis, las tonalidades son las mismas, pero ya con los *tempi* entramos en el campo de lo subjetivo: la búsqueda de los *tempi* justos es uno de los problemas fundamentales de la interpretación musical y de la ópera en particular. ¿Cuáles son los *tempi* exactos en Verdi? ¿Pueden sernos de alguna ayuda las indicaciones escritas: «*Più mosso, allegro, andante*», etc.? ¿O el metrónomo? ¿Ayuda la indicación del *tempo* para la comprensión estilística? Hay más: toda una manera de «ver» la obra según puntos de vista diferentes. El director de orquesta debería tener, pero no siempre la tiene, una visión musical clara de la ópera, a la que va estrechamente ligada la visión crítica del texto dramático. El problema, en lugar de reducirse, se amplifica con la presencia del director de escena. Cuanta más calidad tiene el director de escena, cuanto más calidad tiene el director de orquesta,

tanto más tiende a ahondarse el foso entre ellos. A no ser que se colme. Pero lo que entonces haría falta es un punto de vista unitario, una interpretación nacida de una *inspiración común*. La ópera necesita más que nunca un punto de encuentro unitario, tal vez *aún más* que el teatro. Y esta unión tan sólo puede realizarse a través del director de orquesta.

Pero el director de orquesta ha renunciado, si es que alguna vez la ha tenido, a su responsabilidad escénica. Ya no sabe casi nada en materia de teatro. Como, por lo demás, el director de escena no *tiene ni idea* de música. Son dos mundos que ya no coinciden en el tiempo, ni siquiera físicamente. Se reúnen cuando todo está casi acabado. ¿Y si no están de acuerdo? Hay ahí un error básico. En la *máquina contemporánea* que arrastra a música y teatro, es imposible una colaboración perdurable, apacible, profunda entre el director de escena y el director de orquesta.

No existe sino en estado embrionario un director de orquesta que pudiera pretender ser el director de escena de su ópera. Directores de escena capaces de asumir la dirección musical de la ópera, no los hay. Lo que falta, repito, es un punto de partida común. Mientras la ópera contemporánea no afronte este problema, la situación seguirá siendo la que es: encuentros milagrosos o desdichados desacuerdos, casualidades, falsas convergencias o convergencias reales cuando el director de orquesta se fía del director de escena-músico o cuando el director de escena confía en el director de orquesta-escena. Nada más.

No es fácil que le guste a uno la ópera. Ni su forma, ni sus posibilidades concretas de representación encima del escenario. No es fácil que le guste a uno hacer puesta en escena lírica. Pero existe *Fidelio*, existe *Lulú*, y *Woyzek*, *La flauta mágica*, *Don Giovanni*, *Otello*, *Tristán*, *Si-*

mon *Boccanegra*... Están ahí y están esperando algo. Algo que algunas veces se produce. Con esa esperanza sigo haciendo puesta en escena de ópera.

II'

El problema de la puesta en escena de ópera es a la vez complejo y muy sencillo. Piensen en Verdi. En *Rigoletto* se ve a Sparafucile meter en un saco a la pobre Gilda, a la que ha matado en el lugar del duque de Mantua y que, dicho sea entre paréntesis, suele ser una soprano muy gorda. Pero, ¿cómo hace él que la cosa sea creíble? Se atreve a hacerlo, y funciona. Las dificultades empiezan cuando el director de escena empieza a hacerse preguntas sobre el modo de revelar las infinitas posibilidades de las proposiciones verdianas, sin negar o contradecir su fuerza elemental, a la vez noble y popular.

También es necesario no perder de vista otro aspecto de la cuestión. La ópera del siglo XIX tenía su espacio particular, sus convenciones. Por ejemplo, había decorados pintados y bastidores en los laterales: el coro podía ocultarse en ellos y no tenía más que dar dos pasos para hacer irrupción en escena. Si se cambia la estructura del escenario, siempre se encuentra uno delante de este problema de lógica teatral. En 1947, monté *la Traviata* en la Scala; cuando Alfredo, durante la fiesta del tercer acto, lanza su invectiva contra la

pobre Violetta y llama a todo el mundo, en escena no hay nadie aparte de él y Violetta. ¡Bueno! pues en mi puesta en escena, grita: «Acudid todos», y, en dos tiempos y tres movimientos, todo el coro irrumpe en escena y le contesta. Imaginé un decorado en dos alturas con una balaustrada en el nivel superior y escondí al coro detrás de la balaustrada. A las palabras de Alfredo, se levantaban bruscamente. Alfredo gritaba: «¿Conocéis a esta mujer?»... y el coro, inmediatamente: «¿A quién, a Violetta?». También hice una cosa horrible en aquella *Traviata*: en el momento del aria de Germont Padre «Di Provenza...», le pedí a Tito Gobbi que diese largas chupadas a un puro: ¡lo más agradable para un barítono! Pero estábamos en 1947, yo tenía veintiséis años, era mi primera puesta en escena de ópera, la puesta en escena lírica estaba también en sus comienzos, todavía buscábamos cierta verosimilitud de los personajes que tomábamos prestada a la vida o al teatro. Era un camino lo que estábamos probando.

Ahora, la verosimilitud de los personajes la buscamos en la partitura, es ella la que nos enseña la verdad de aquéllos, con sus ritmos dramáticos y psicológicos que nacen de la música. Es cuestión de psicología, no sólo para el propio personaje en el interior de la situación que está viviendo, sino también por la relación que se instaura entre el compositor y el público. Piensen en la diferencia que hay entre Beethoven y Mozart. Beethoven

compone el drama y da la impresión de prepararlo, de avisar al espectador: ojo, ahora os voy a conmover, ahora aparece el mal, está la lucha con la materia, está el bien, la oscuridad y la luz. Mozart también elabora su drama, pero no avisa a nadie y todo corre con ligereza: interiormente ya puede haber un abismo, que su música se mantiene «fácil», «clara», su dolor y su alegría se quedan en la música, como escondidos en las profundidades de la partitura, que corre, casi frívola en apariencia, pero extremadamente púdica.

Un punto más: el papel interpretado por la orquesta y por el público. ¿Por qué, en un espectáculo basado en semejante relación, habría que hacer como si se tratara de tres cosas independientes entre sí? Normalmente, para el director de orquesta, ni hablar de «formar parte» de un espectáculo en tanto en cuanto instrumento escénico; él tiene su universo, su nobleza, e, incluso en *La flauta mágica*, cuando se dice en las indicaciones escénicas que hay que acompañar las apariciones y desapariciones escénicas con un «acorde orquestal fuerte y violento», el director no juzga compatible con su dignidad el encargarse él de ello y se lo confía a otros músicos que están fuera del escenario. Por regla general, la orquesta nunca se ve arrastrada al interior de la acción: incluso cuando un instrumento ejecuta un solo que tiene valor narrativo, se hace como si no estuviera y como si la verdad fuera la que se está viendo encima del escenario. El público también hay que hacer como si no existiera, aunque los cantantes acuden al proscenio para suscitar su entusiasmo; como si de la relación entre los acontecimientos escénicos y las reacciones del público no pudiera nacer cierto ritmo teatral, el mismo que se ha hallado históricamente en el origen de ciertas formas teatrales y dramáticas. En el teatro de Mozart, por ejemplo, no tanto en *Las bodas de Fígaro*, que tiene como base la obra de Beaumarchais, como en *El rapto en el serrallo* o *La flauta mágica*, esta verdad merece ser buscada y subrayada. Esto puede eventualmente turbar a los espectadores que no estén disponibles; pero más vale provocar discusiones sobre el fondo de una ópera que poner paños calientes dejándolo todo en la superficie; más vale sustituir la búsqueda del éxito por el riesgo de provocar la indignación y el amor.

NOTA

¹ Manifestaciones recogidas durante los ensayos de *Simon Boccanegra*, Milán, *Musica-viva*, febrero 1978.



"Los Hugonotes", de G. Meyerbeers. Dirección: John Dew. Deutschen Oper de Berlín. (1990). (Foto: Kranichphoto).

El sabor de lo entrañable

Don Nicolás Pardo Pimentel, «musicólogo» al servicio Real, entregó en 1851 a Aguado — impresor de cámara de Su Majestad— un librito titulado La Opera Italiana o Manual del Filarmónico. El manual estaba dedicado a la reina Isabel II y trataba de ser un resumen histórico de la creación del drama lírico moderno.

En él se da noticia de los más célebres compositores, catálogos de sus óperas, información sobre los principales teatros de ópera y conservatorios de música de toda Europa. Entre ellos se encuentra un capitulito sobre el Teatro Real de Madrid, que es el que reproducimos a continuación.

Así mismo incluía un Diccionario abreviado del dilettante, en el que se hallaban las voces y frases más usuales entre los aficionados a la ópera.

Tanto los datos históricos que da sobre el Teatro Real, como el Diccionario Abreviado — que reproduciremos en una próxima entrega—, tienen para nosotros un valor documental inapreciable. Pero sobre todo nos dejan el excelente sabor de lo candoroso, de lo entrañable, del buen hacer de un entusiasta de la ópera. Recordándonos que todo aficionado constante puede llegar un día a profesional.

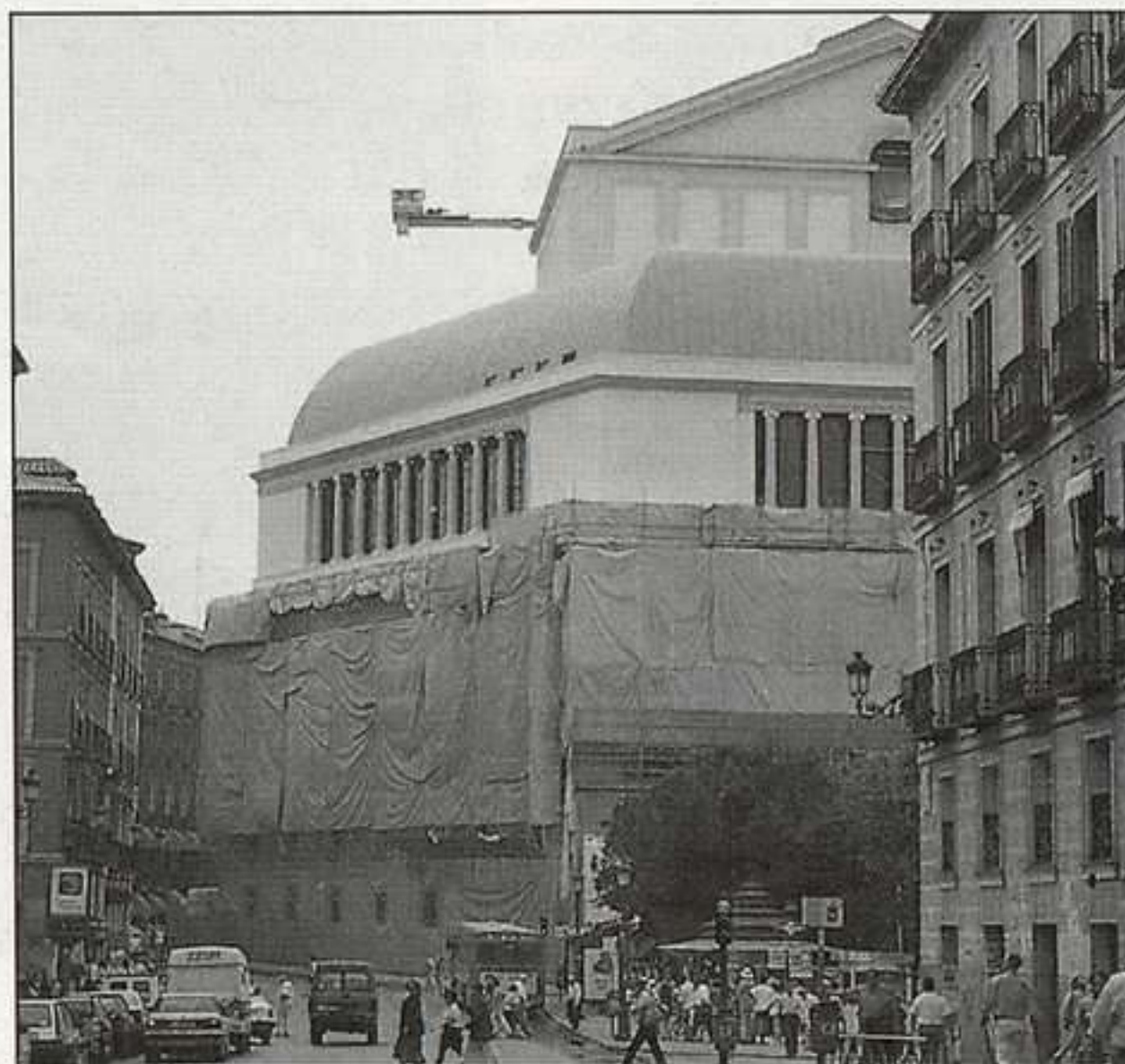
Manuel Lagos

Teatro Real de Madrid

por Nicolás Pardo Pimentel

El 23 de abril de 1818 se empezó a abrir la zanja para los cimientos del Teatro de Oriente, hoy Teatro Real, bajo la dirección del arquitecto D. Antonio López Aguado. Habiendo fallecido éste el 27 de julio de 1831, designó el rey en su lugar a D. Custodio Moreno, el mismo que S.M. la Reina se dignó nombrar el 7 de mayo de 1850 para continuar la obra; pero habiendo hecho luego dimisión de su cargo, la dirigió hasta su conclusión el Brigadier D. Leonardo Santiago con acuerdo de una Junta directiva, inaugurándose este magnífico teatro en celebridad del fausto día de nuestra excelsa Reina el 19 de noviembre del mismo año con la *Favorita* de Donizetti, cantada por una brillante compañía, tal vez la primera de Europa en aquellos días.

La figura del Teatro Real de Madrid es un hexágono irregular, que comprende 72.892 pies cuadrados superficiales. Hállase situado en parte de los terrenos que ocuparon los coliseos de los Caños del



(Foto: EdeláE López).

Peral. El hexágono está formado por las dos fachadas del E. y del O.; ésta curvilínea, sección del primitivo plano de la Plaza de Oriente, y por dos lados mayores rectilíneos, que forman con otros dos menores, respectivamente iguales, ángulos obtusos. Todo el edificio, que es de orden

dórico, se compone de piso bajo, entre-suelo, principal, segundo, y tercero interior.

FACHADA PRINCIPAL. Consta ésta de un pórtico de ingreso con cinco arcos, que corresponden a otras tantas puertas del vestíbulo y dos laterales. Sostiene el pórtico una azotea o terraza con elegante balaustrada, a la que dan salida desde lo interior del edificio cinco puertas con sus medios puntos, de las cuales tres corresponden a la sala y gabinetes de descanso de SS.MM. Elévase sobre la azotea un segundo cuerpo decorado con ocho pilas-tras dóricas, cuatro estatuas en sus hornacinas, y bajos relieves en los entrepaños; y sobre el cornisamento un ático, en el que campea un extenso bajo-relieve de 55 pies de largo y 10 y medio de alto, que representa a Apolo en un valle del Parnaso coronando a un genio presentado por Minerva. Las Musas rodean este grupo, y la Paz, protectora de las artes, preside el acto. En los extremos del cornisamento, dos grupos de niños representan alegóri-

camente a la música. Adornan también el ático dos colgantes de flores y frutas de relieve, y en el centro de ellos dos retratos. Corona el centro de esta fachada sobre el ático del escudo de las armas Reales, con trofeos militares y dos figuras alegóricas. En los entrepaños de los arcos se ven seis retratos de poetas y artistas, de relieve, en seis medallones. El pórtico-apeadero de esta fachada, como le llama una publicación reciente, da ingreso al hermoso vestíbulo profusamente iluminado por medio de gas, como todo el edificio, y cerrado con cristales. Esta es la entrada general del público, suficientemente espaciosa para que puedan entrar y salir carruajes.

FACHADA DE ORIENTE. La fachada del E., que hace frente a la plaza de Isabel II, consta de otro espacioso pórtico de ingreso, pero no saliente como el de O., con cinco arcos y seis columnas dóricas empotradas y su correspondiente cornisamento; y de un segundo cuerpo, con un balcón corrido que equivale a cinco, y dos colaterales. Sobre los cinco hay otros tantos vanos de medio punto, que corresponden a los lunetos de la bóveda de la magnífica sala de baile, salón interino de sesiones de la Representación nacional hasta el año 1850.

En dos hornacinas de los extremos del primer cuerpo de esta fachada se hallan colocadas dos estatuas que representan a Urania y Caliope, ejecutadas en 1835 por D. Valeriano Salvatierra.

INTERIOR DEL EDIFICIO. El vestíbulo de la fachada principal da paso por sus extremos a dos escaleras elegantes, iguales, y sólo para uso de SS.MM.; y por los huecos del centro a un gran vestíbulo, que por una escalinata conduce a las lunetas o butacas, y por dos galerías, a derecha e izquierda, a los palcos bajos que rodean la gran sala platea.

Esta ha sido construida en la forma y proporciones convenientes a las reglas de acústica, con su caja armónica, sobre cuyo espacio está colocada la orquesta.

El foro o palco escénico es de grandes y bien proporcionadas dimensiones, así en extensión como en altura; tiene su foso y contrafoso, sumamente desembarazados y cómodos para su uso especial, con sus cajas de contrapeso, escaleras para la maquinaria, y otras dos de ida y vuelta y al descubierto con zanjás y pilastrones moldados, para subir colateralmente hasta el telar o peine, dando paso a todos los pisos que contiene el edificio por esta parte. También se han construido en el foso dos pozos de aguas claras para proveer a los dos depósitos que se hallan situados en el telar, sobre dicho piso y palcos de

proscenio: en fin, se ha construido el foso con cuantos requisitos exige una localidad de esta especie en un teatro de primer orden.

Para comunicación inmediata del escenario hay un patio cuadrado con su piso de asfalto, y cubierto de una magnífica armadura de hierro con cristales y alambrados. Abre paso a un desahogado departamento para vestuario de coristas, compuesto de dos salones y un gabinete, un guarda-ropa, y un doble retrete con su patinillo. El patio, que es el principal del edificio, tiene la entrada por el gran pórtico de la Plaza de Isabel II. Forman éste arcos de medio punto y columnas de orden dórico; su pavimento es de losa de piedra berroqueña. Una gradería de la misma piedra sirve para subir al tránsito donde se reciben y toman su entrada las dos escaleras que conducen a los pisos entresuelo, principal y segundo, dando paso en el principal al gran salón de baile, y en el segundo a las galerías de las tribunas. También conducen estas escaleras a los departamentos de coristas.

Las dobles escaleras de éstos tienen su entrada por ambos costados de N. y S. del edificio, y sirven de comunicación a sus diferentes pisos; a continuación, y por el costado izquierdo, hay un gran salón entarimado con declive para ensayos de baile, el ingreso a la escalera general para uso de las partes de ópera y baile, portería, y taller que se comunica con el pórtico de la plaza de Isabel II, y sirve al mismo tiempo de sala de estancia al cuerpo de bomberos y para depósito de herramientas.

En el costado derecho o del S. se hallan un hermoso salón de descanso para el público, el ingreso a la escalera principal, simétricamente con la del lado N., y un café, que tiene también comunicación con el referido pórtico de la Plaza de Isabel II.

Por la fachada del N. arranca una escalera doble que hace el efecto de dos, y otra igual por la del S. El pavimento de sus vestíbulos o portales es de piedra berroqueña, así como también el de los tránsitos contiguos. Concluyen estas escaleras en el piso segundo, facilitando entradas a todas las galerías de palcos y Paraíso. Su pavimento es de alabastro y pizarra, y sus paredes de estuco brillantado, y en su mayor parte corre una golilla moldada desde el arranque de la escocia de sus sófilos.

CUERPO Y PLANTA DE ENTRESUELO. Se sube a este cuerpo por las dos escaleras generales del pórtico de la Plaza de Isabel II, y por las dos del N. y S. del edificio.

Treinta y seis desahogados camarines sirven para vestuario de las partes generales de ópera y baile. Dos bonitas salas circulares se han destinado, la una para conferencias, y la otra para ensayos de las partes principales. Esta última sala tiene el pavimento entarimado con declive. En los camarines hay tres huecos a derecha y tres a izquierda, que abren paso al escenario.

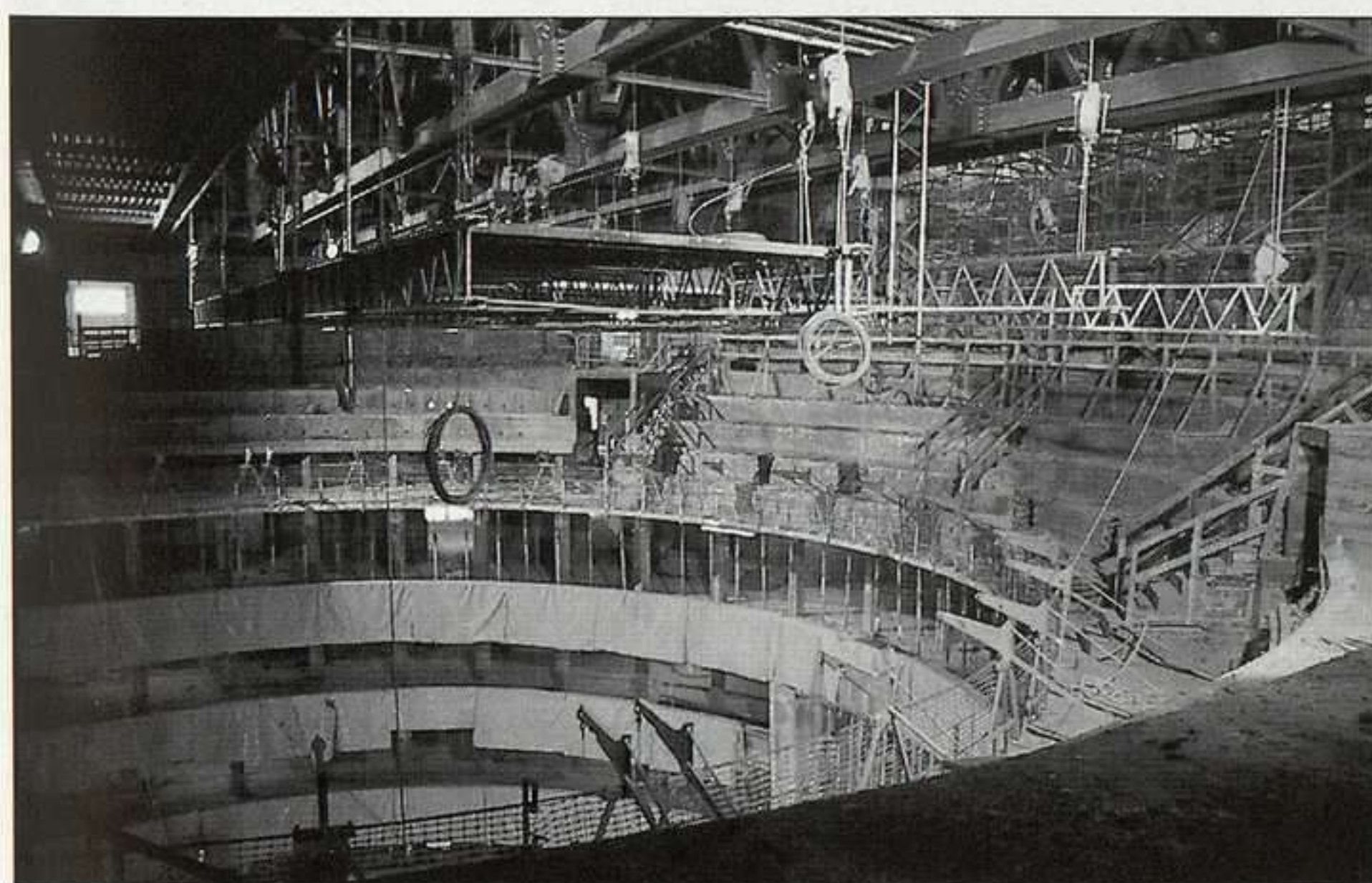
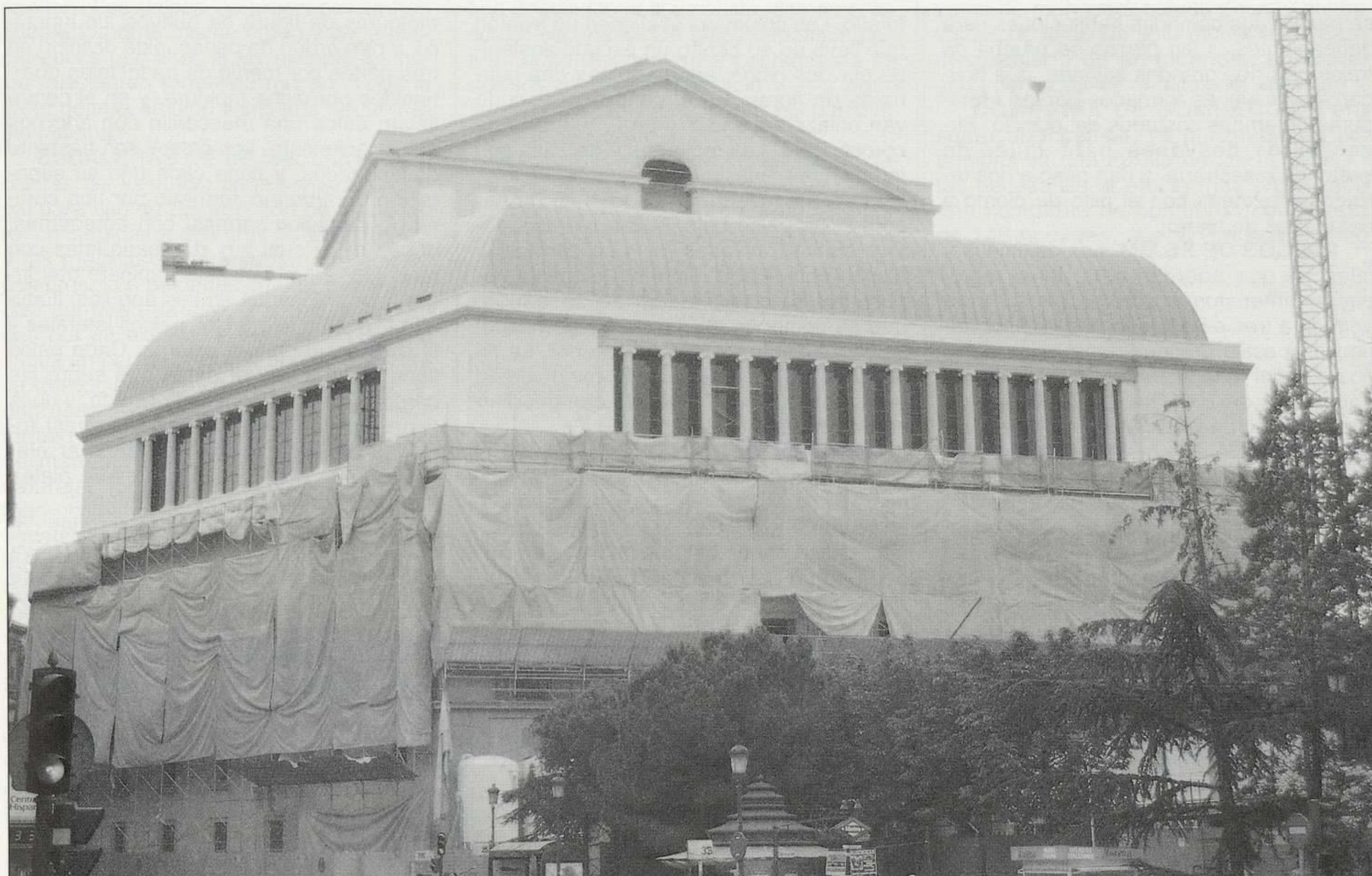
CUERPO Y PLANTA PRINCIPAL. Subiendo por las escaleras de SS.MM., que arrancan de los extremos de la fachada principal, se entra al desembarcar en este piso en una galería que une ambas escaleras, y comunica por un lado con una bonita habitación que da sobre el vestíbulo, y que se ha destinado para descanso de SS.MM. Se compone de una sala y dos gabinetes laterales, cuyos tres huecos de balcón permiten la salida a la terraza con balcón corrido en su frente y costados, que sirve de coronación al pórtico de esta fachada.

La habitación para descanso de SS.MM. se ha adornado de una manera sencilla y elegante. El salón está forrado de papel de color de barquillo, un gabinete punzó, y el otro celeste y blanco; los tres departamentos con medias cañas doradas: algunos espejos de cuerpo entero, arañas preciosas y muebles forrados de seda que hacen juego con los adornos de las paredes, constituyen toda la decoración. Hay además una chimenea de mármol de Granada, obra del escultor D. Manuel Moreno. Los techos han sido pintados por D. José Llop.

Por el otro lado de la galería se pasa a la que conduce al palco de SS.MM., y sirve de ingreso a los demás de este piso, así como también a los salones de descanso situados en el costado del N., que tienen comunicación con la galería del gran salón de baile y con la escalera principal de las partes de ópera y baile, y de los dependientes del Teatro.

En la parte del S. hay un salón y algunas piezas accesorias, que se han cedido a la sociedad titulada *Casino*; y ocho salas de medianas dimensiones para las oficinas de la Dirección y Administración. Estas piezas tienen comunicación con el Teatro, y su entrada principal por la escalera general de las partes de ópera y baile.

Por el lado de la Plaza de Isabel II, y al terminar las dos escaleras, a las que abre paso el pórtico de esta fachada, se pasa por un tránsito de comunicación al gran salón de baile, cuya extensión, de forma rectangular, es la misma que ocupa el pórtico. El salón está adornado convenientemente; tiene dos hemicírculos a sus



Tres imágenes del estado actual de las obras del Teatro Real de Madrid. (Junio 1994). (Fotos: EdeláE López).

extremos, y varias piezas accesorias para su inmediato servicio.

CUERPO Y PLANTA DEL PISO SEGUNDO. La planta de este piso está distribuida en dos salones de descanso, dos habitaciones para dependientes, y una parte que ocupará el Conservatorio de

María Cristina, que ha de establecer allí sus cátedras¹.

La galería que da entrada a los palcos en todos los pisos abre paso en este por cuatro puertas, dos a cada lado, a la gran localidad llamada *paraíso*, y a un salón de descanso por la parte de la fachada prin-

cipal, correspondiente en dimensiones al número de personas que pueden acudir a este sitio.

PISO TERCERO INTERIOR. Siguiendo las escaleras generales de servicio particular del edificio, se halla este piso, y por un tránsito que une las dos escaleras

se pasa a dos cómodas habitaciones para dependientes, a las piezas de prueba de trajes, y a dos grandes salones, que ocupan los desvanes formados por las armaduras de ambos costados del edificio. Sirven estos desvanes para taller de vestuario o sastrería, y dan paso a dos terrados o azoteas con el piso de plomo y barandillas de hierro.

PALCOS DE SS.MM. Las columnas y pilastras que adornan este palco regio, cuyas dimensiones son las que corresponden a tres de estas localidades, pertenecen al estilo greco-romano, y los adornos son del renacimiento. Se compone el antepecho de un friso de frutas, de un cuarto bocel, una guarnición de hoja picada, arcos sobre ésta, dentro de los cuales hay florones, y debajo unas macollas también de hoja piada que salen de la guarnición. La colgadura es de terciopelo carmesí con adornos de oro, y las paredes están forradas de raso carmesí y blanco entre-

telado. Las columnas sostienen un frontón que lleva en su centro un escudo sostenido por dos niños, adornado con una guirnalda de flores. En el centro del escudo van enlazadas una Y y un 2, y encima la corona Real. Las molduras y adornos son también del renacimiento.

Para uso diario de SS.MM. se ha decorado un palco bajo, cuyas paredes están también forradas de raso carmesí y blanco entretelado. Tiene un elegante departamento o habitación de descanso, que se compone de una pieza de recibo, salón, gabinete y pieza de tocador. La sillería es de talla dorada. El mejor gusto reina en los demás muebles que adornan este departamento.

PALCOS DEL PUBLICO. Los adornos de talla de los antepechos con sus frisos y pilastras, pertenecen al estilo gótico. La moldura que guarnece el frente, debajo del pasamanos del antepecho, se compone de un cuarto bocel con un orden de

molduras de figura de huevos, un junquillo, y otro orden de perlas: está dividido en tres partes por medio de pedestales guarnecidos por dicha moldura, y en el centro llevan éstos una mascarilla con adornos del renacimiento. Los palcos son bastante desahogados, y tiene cada uno su separación o *camerino*, formado por una cortina de damasco carmesí con agremanes, detrás de la cual hay dos banquetas con respaldo. Alumbran este gabinete dos luces, que colocadas en sus ángulos, iluminan al mismo tiempo los palcos laterales y el corredor o galería externa. Cada palco tiene cinco sillas: el papel que cubre las paredes imita terciopelo de Utrech, y unas guardamalletas de damasco carmesí forradas de seda acaban de decorar elegantemente esta localidad. Los de platea pueden cerrarse con unas persianas.

La *embocadura* pertenece al orden corintio: en los frisos de las cornisas lleva colgantes de frutas y los florones de que



Dos perspectivas interiores de las obras del Teatro Real de Madrid. (Junio 1994). (Fotos: EdeláE López).

penden. Los palcos de proscenio se han adornado por el mismo orden y de la misma época que el de S.M., excepto los bajos que tienen forma de balcón. Toda la parte de talla ha sido ejecutada por D. Pablo Medina.

ESCALERAS DE SS.MM. Las dos escaleras del vestíbulo de la fachada principal para uso de SS.MM. son de ojo, al aire, construidas a dos tiros de ida y vuelta, y las mesillas quebrantadas con pequeños tiros. Los peldaños son de caoba maciza del largo de diez pies: están apoyados por un extremo en la pared con una zanca embebida, y por el otro en una zanca descubierta de madera de Cuenca reengruesada de caoba. Los tableros que forman los pavimentos de las mesillas son de maderas finas de diferentes colores naturales formando caprichosos dibujos, todo pulimentado. La parte inferior de las escaleras es de una armadura moldada de madera formando varios dibujos, y pintados de blanco los planos con las molduras doradas. La barandilla es de balaustre de mazorca de hierro dulce pintada y dorada, sobre la cual va un pasamanos de caoba moldado y pulimentado. Los lienzos de estas escaleras están revocados de estuco con brillo, y los cristales de las vidrieras son de figura romboidal y raspados, alternando en ellos los colores azul y blanco.

EL PARAISO. Este espacioso departamento, que se compone de todo un piso, está circundado de un pasamano de hierro con remates o bolas doradas. En su localidad llamada *centro* hay cuatro escaleras con barandillas, dos en los tercios y dos en los extremos, y en sus costados dos gradas con tres filas cada una con su correspondiente delantera, con 28 asientos. Los del *Paraíso* están forrados de paño carmesí, y las pareces de papel del mismo color.

PLATEA. Esta localidad contiene 468 butacas, y 4 más en el hueco de la entrada. Son de muelle, y están forradas de terciopelo de Utrech carmesí. Después de publicada la memoria histórico-artística de que hablamos más adelante, se colocaron 68 sillas forradas alrededor de la platea.

ACADEMIA DE BAILE. Treinta y dos niños de ambos sexos podrán concurrir gratis a una academia que, bajo la dirección de Mr. Monet, se establece en uno de los salones del edificio con el objeto de admitir en el cuerpo de baile de este Teatro a los niños alumnos que salgan más sobresalientes.

DEPOSITO DE AGUA. Sobre el telar se han construido dos espaciosos depósitos de agua, de cabida cada uno de 7.000 arrobas, que se surten por medio de bom-

bas de los dos pozos construidos en el foso del escenario. De estos depósitos parten los correspondientes conductos a todos los retretes del edificio y a la parte superior del escenario, sobre las bambalinas y bastidores.

En los descansos de las escaleras generales hay unos registros de agua formados de una pila de piedra berroqueña con su grifo y sumidero correspondiente, 50

varas de manguera con su pitón, y cuatro valdes de lona. De este modo, en el caso desgraciado de un incendio, surtirá el agua por todos los ángulos del edificio.

COMPAÑIA DE BOMBEROS. Para cortar un incendio, ya por medio de las bombas ya con auxilio de las herramientas necesarias al efecto, hay organizada una compañía de bomberos compuesta de 140 hombres, que sirven diariamente

ESPACIO EDITORIAL DE LA COMUNIDAD IBEROAMERICANA DE TEATRO



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

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

- Secretaría del EECIT -

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

en las comparsas con el haber que les corresponde por este concepto, cobrando sólo como bomberos cuando presten este servicio.

TOCADOR DE SEÑORAS. Se halla dentro del edificio uno servido por modistas.

CONFITERIA. En la planta baja del edificio hay una bien surtida confitería, que tiene además sus depósitos y despachos en todos los pisos.

TIENDA DE FLORES. Una tienda de flores naturales, colocada también dentro del teatro, proveerá de ellas a los concurrentes, ya sea para arrojarlas a la escena a las actrices de mérito, ya para otros usos de galantería o de adorno.

TIENDA DE ANTEOJOS. Habrá en ella un gran surtido de los anteojos más elegantes así del reino como del extranjero.

CAFE. Al lado del S. del edificio se ha construido un café, que se compone de dos antecafés y un gran salón, de una sala de laboratorio, y de los departamentos necesarios a su buen servicio.

TIENDA DE GANTES. También se encuentra dentro del edificio una elegante guantería.

BAILES DE MASCARAS. En las temporadas de máscaras abrirá el Teatro a sus puertas a esta diversión para que cómodamente puedan gozar de ella de 11 a 12.000 personas. El escenario y platea se convertirán en una espaciosísima sala, que se pondrá en correspondencia con el gran salón principal de baile y con las salas de descanso. En las referidas localidades se colocarán dos orquestas de cien instrumentos cada una, y se abrirán algunos salones para fondas, trajes y cafés.

Hállase situado al Teatro Real en un punto, si bien no muy céntrico, de los más regulares y hermosos de la población, que es allí, puede decirse, enteramente nueva. La Plaza de Isabel II, que ostenta la estatua en bronce de nuestra augusta Reina, es espaciosa y de figura regular, pues está formada por líneas rectas de muy buenas casas, exceptuando una parte del costado del N. que es la tapia del convento de Santo Domingo el Real. Anchas y rectas son las dos calles de Felipe V y Carlos III, que corren por los costados del Teatro, y grande y hermosa, cubierta de acacias, y de flores la mayor parte del año, la plaza de Oriente, que le sirve de límite por la fachada del O., y en la que descuella la bellísima estatua ecuestre de Felipe IV. De manera que este Teatro reúne a su grandeza de lujo interior una de las condiciones más importantes de comodidad exterior, que es el espacio, plazas y calles anchurosas para la más libre

y segura circulación del público y de los carruajes.

En el día de la solemne apertura del Teatro Real vio la luz pública en esta corte una *Memoria histórico-artística*, escrita de orden de la Junta directiva del mismo por el joven poeta y distinguido literato D. Manuel Juan Diana, impresa con lujo y adornada de hermosas láminas. De ella hemos tomado la mayor parte de la descripción del interior del edificio, y a ella remitimos a los lectores que deseen más amplias noticias, no sólo sobre el nuevo Teatro, sino también sobre los de los Caños del Peral. La historia de estos, escrita en estilo correcto, florido y pintoresco, nos traslada a aquellos tiempos felices en que la Corte de las Españas se hallaba dividi-

da, no en banderías políticas, sino en los famosos partidos dramáticos de los *polacos, chorizos y panduros*.²

NOTAS

¹ Las cátedras colocarán su teatro en el gran salón de bailes, dejando expedita esta localidad en las temporadas que se abra al público para bailes de máscaras.

² Esta descripción del Teatro Real de Madrid se refiere al estado en que se hallaba en los días de su apertura. El Conservatorio de música de María Cristina ocupa hoy (30 de octubre de 1831) una parte del edificio; y varias de sus localidades destinadas antes, como se manifiesta en esta obra, a la mayor comodidad del público y mejor servicio de la escena, tienen ya muy diferente destino.

DIMENSIONES DEL TEATRO REAL

	PIES DE BURGOS*
Escenario:	
el mayor ancho	127
Escenario de fondo	70
Embocadura	651/2
Platea: el mayor ancho	76
Platea: el mayor largo	61
Fachada que mira a Palacio	140
Costados mayores, cada uno	252
Costados menores, id.	137
Fachada a la plaza de Isabel II	160
Largo de todo el edificio	384
Ancho en su línea mayor	272

*Tercera parte de la vara, se divide en 12 pulgadas y equivale aproximadamente a 28 centímetros.

NOTA: Este estado de precios es ya un documento histórico del Teatro Real, porque demuestra los de todas las localidades en el primer año de su alegre y solemne apertura. Por esta razón y por lo que indicamos en otra parte, no hacemos en él variación alguna; pero en obsequio de los lectores del *Manuel del filarmónico* publicamos a continuación otro estado de los precios del Teatro Real en octubre de 1851.

LOCALIDADES Y SU PRECIO

	Número de localidades	Por abono Rs. vn.	En el despacho Rs. vn.	En la Admon. Rs. vn.
Butacas o lunetas	472	20	24	30
Sillas	68	20	24	30
Palcos de proscenio	8	110	120	140
Idem de platea	22	80	100	120
Idem bajos	23	80	100	120
Idem principales	20	80	100	120
Idem segundos por asientos	23	12	1 ^a fila 16	20
Idem idem idem 2 ^a fila	23	10	14	18
Idem idem idem 3 ^a fila	23	10	14	18
Estos palcos se componen de 1 ^a , 2 ^a y 3 ^a fila, y tienen cada una 92 asientos				
Paraíso en sus diferentes denominaciones	788	10	14	18
Paraíso: antepecho	788	8	10	12
Paraíso: 2 ^a fila de antepecho	788	6	8	10
Paraíso: gradas laterales	788	4	4	6
Paraíso Centro de preferencia, 1 ^a fila	788	8	10	12
Paraíso Centro de preferencia desde la 2 ^a a la 12 ^a fila	788	6	8	10
Paraíso Centro	788	4	4	6

LOCALIDADES	PRECIOS DE ABONO		PRECIOS EN VENTA	
	Por 120 funciones	Por 40 funciones	En el despacho	En contaduría
	Rs. vn.	Rs. vn.	Rs. vn.	Rs. vn.
Butacas con entrada	2400	800	24	30
Sillas de platea con id.	2400	800	24	30
Proscenios y palcos contiguos sin entrada	14000	5500	200	260
Palcos plateas sin id.	10000	4500	160	220
Palcos bajos sin id.	10000	4500	160	220
Palcos principales sin id.	10000	4500	160	220
Primeras de palcos por asientos con entrada	1680	560	16	20
Segundas y terceras de id. con id.	1200	400	14	18
Antepechos de paraíso con entrada	960	320	10	12
Segundas de id. con id.	840	280	8	10
Gradas laterales de id. con id.	480	160	4	6
Cubillos con entrada	1200	400	10	12
Centro de paraíso, preferencia, 1 ^a fila, con entrada	960	320	10	12
Id. id. de la 2 ^a fila a la 12	720	240	4	10
Centro de paraíso con id.	480	160	8	6

La última sesión del Curso sobre «La puesta en escena de la ópera» estuvo dedicada al tema «Opera y gestión», con la intervención de José Antonio Campos, Subdirector de Coordinación Artística del INAEM, y de Ramón Caravaca, Viceconsejero de Cultura de la Comunidad de Madrid. Ambos se refirieron muy especialmente a la futura puesta en marcha del Teatro Real y su conversión en uno de los grandes centros operísticos mundiales.

Dada la expectación y envergadura de un proyecto como éste, que viene acaparando la atención informativa de numerosos medios de comunicación y de la sociedad en general, la redacción de ADE-Teatro ha considerado de interés la publicación de el siguiente artículo firmado por el propio Caravaca, uno de los máximos responsables del Consorcio creado por las Administraciones para regir la gestión de este esperado Teatro Real de Madrid.

Teatro de la Opera: Una propuesta para el debate

por Ramón Caravaca

De un tiempo a esta parte, el Teatro Real se ha convertido en un semillero de malas noticias. Resulta sorprendente que la mayor inversión en infraestructura cultural realizada en toda la historia de Madrid haya conitado tan numerosas críticas en los medios de comunicación, el escepticismo de los aficionados a la Lírica y la indiferencia de la sociedad civil. Sin duda, a estas actitudes no es del todo ajena la opacidad informativa que se ha mantenido por los responsables directos de la ejecución de las obras, así como el continuo incumplimiento de los plazos de inauguración que, vez tras otra, y aún a sabiendas de su imposibilidad, se han ido anunciando a bombo y platillo. Estas circunstancias han hecho que la información sobre el Teatro Real se encuadre más en la crónica de sucesos que en la estrictamente cultural, hurtando con ello la posibilidad de producir un fructífero debate social «sine ira et studio» acerca del proyecto cultural que una infraestructura de esta magnitud debe suponer, cuál deba ser su proyección social, finalidades culturales a cumplir y utilidades que para la sociedad madrileña, española y europea pueda tener, debate que, sin duda, permitiría una

mayor identificación de la sociedad con un proyecto que puede ser sumamente sugestivo, pero que ahora, lamentablemente, no existe.

Me propongo, pues, animar el cotarro lanzando a la opinión pública mi criterio de lo que el teatro de la Opera debería constituir para la vida cultural madrileña, española, así como su proyección internacional, criterio que si en su exposición levanta ronchas a alguno, ruego se me conceda la indulgencia de mi buena intención.

La primera premisa de la que partimos es que la inversión efectuada en el Teatro Real no justifica, en contra de lo que algunos pretenden, una mera «mudanza» entre lo que actualmente se hace en el Teatro de la Zarzuela y el Teatro Real. La magnitud de la inversión, la excelencia del equipamiento previsto, la privilegiadísima ubicación, la tradición histórica y la proyección nacional e internacional que necesariamente debe tener un equipamiento cultural de estas características, desaconsejan desde cualquier punto de vista el mantenimiento de las estructuras jurídicas actuales, las inercias de funcionamiento y ese aura de corrección mediocre que preside el Teatro de la Zarzuela, desde el foso hasta la escena. Sería conveniente,

pues, que la sanción de los Estatutos de funcionamiento del Teatro de la Opera se efectuase mediante una Ley —expresión máxima de la soberanía popular— que recogiese un Pacto de Estado que excluyera el funcionamiento del Teatro de los vaivenes del avatar político, garantizando así su funcionamiento regular. Estos Estatutos serían un traje a medida para el correcto funcionamiento de una enorme fábrica —valga la expresión—, ya que la Ley de Contratos del Estado no está pensada para la gestión cultural. Por otro lado, el Teatro de la Opera debe nacer virgen, esto es, sin la onerosa carga que para su funcionamiento pueden suponer la existencia de personas o grupos insertos en organizaciones preexistentes que puedan dar al traste con la necesaria agilidad, la eficiencia de funcionamiento y la adopción de novedosas fórmulas de gestión que compatibilicen un máximo de calidad con una economía en los costes. Por último, en lo que a este apartado se refiere, hay que sacudirse ese «aurea mediocritas» que hasta ahora ha presidido el funcionamiento del Teatro de la Zarzuela y que parece ser la bandera de algunos de los llamados a llevar a efecto el nuevo proyecto. En este sentido, la dirección musical del Teatro debe ser llevada por

una batuta de reconocidísimo prestigio internacional, que imprimiese su sello a la Orquesta —que en principio debiera ser la Orquesta Sinfónica de Madrid—, hiciese conocida la producción musical del teatro más allá de nuestras fronteras y que supusiese un acicate para el aficionado europeo, insertando al Teatro Real de Madrid en los circuitos internacionales y perdiendo, por consiguiente, su boina mesetera. Esto, dados los precios que en la actualidad están cobrando los actuales responsables, no tendría por qué ser mucho más caro que ahora y sin embargo sería mucho más rentable, tanto por el prestigio que le daría al Teatro como por la posibilidad de generar una auténtica industria cultural en torno al Teatro, basada esencialmente en un turismo internacional de alto poder adquisitivo y en la implantación en Madrid de productoras de audiovisual en función del renombre de su calidad musical.

Con respecto a las finalidades culturales a cumplir, el Teatro de la Opera debe ser el atañor de la creación española de calidad en cada momento. Efectivamente, la Opera es la «obra de arte total» —el Gesamtkunstwerk en la terminología de Wagner— donde se dan cita la música, la dirección escénica, la dramaturgia, la pintura, la arquitectura, etc. No tendría ningún sentido convertir nuestro Teatro de la Opera única y exclusivamente en un centro de exhibición de las producciones europeas —como se podría pretender desde posturas acomodaticias— sino que, antes al contrario, el Teatro Real de Madrid debe suponer el catalizador de la creación española de calidad y su trampolín para el salto europeo. ¿Se imaginan un *Così fan tutte* dirigido por Almodóvar? ¿O un *Parsifal* con escenografía de Tápies? ¿O un texto de Millás con dirección escénica de José Luis Gómez y música de Alfredo Aracil? Si lo que se pretende es traernos la penúltima producción del Teatro a'lla Scala de Milán, dados los costos que va a suponer el funcionamiento del Teatro Real, sería preferible pagar el billete de avión con entrada incluida y habitación doble con vistas al Duomo a los aficionados que desearan verlo, al tiempo que plantaríamos una impresionante hiedra de carácter romántico en la fachada del Teatro Real con un pequeño cartel en la puerta en el que figurase la leyenda «Cerrado por defunción», a fin de no disturbar la impresionante belleza de la Plaza de Oriente en su estado actual. Por el contrario, dar la posibilidad a nuestros creadores contemporáneos de ofrecernos lo más granado de su producción, en un centro donde previamente se haya concitado la



atención internacional, es el pasaporte más seguro para la revitalización de nuestras estructuras culturales, su impacto social y la trascendencia y conocimiento de nuestra cultura más allá de los estrictos límites de nuestras fronteras. Ir a fórmulas de producción propia o coproducciones con otros centros, debería, pues, ser la fórmula de funcionamiento del Teatro, todo ello bajo parámetros de excelencia y máxima calidad. Además, esto redundaría muy beneficiosamente en la economía madrileña. En primer lugar por la generación de una industria cultural que puede mover, entre empleos directos e indirectos, a más de tres mil personas altamente cualificadas. En segundo lugar, en la ge-

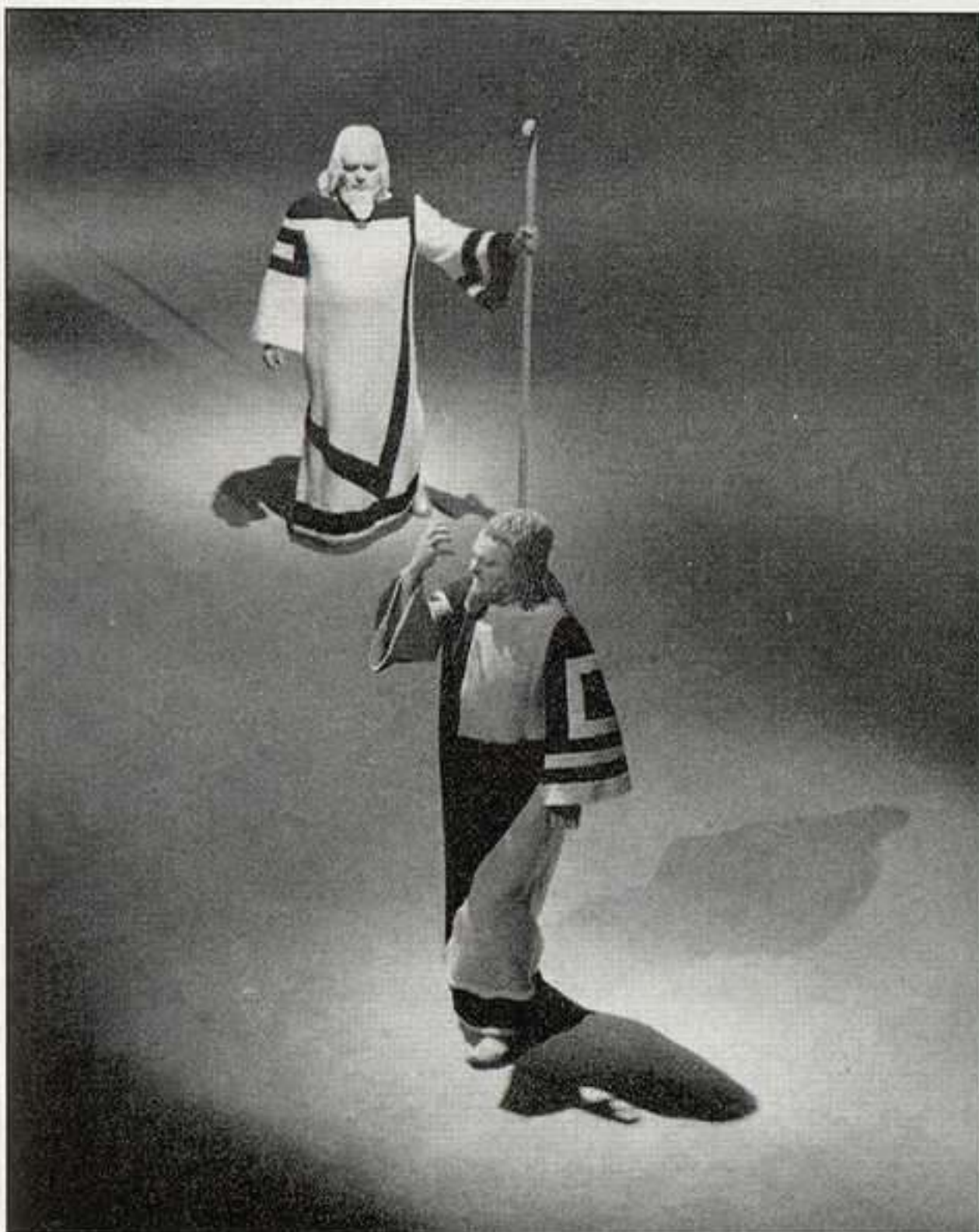
neración de un turismo cultural internacional que aprecie la indiscutible capitalidad de Madrid en lo que a plástica se refiere y se complemente con una atractiva por osada capital lírica. En tercer lugar, en la implantación en los alrededores del Teatro Real de numerosas empresas culturales y de servicios, que sin duda contribuirán a modificar el paisaje y paisanaje del degradado centro de Madrid.

Finalmente, el teatro de la Opera no debe limitar su actividad a la hora de levantar el telón. Con las características del Teatro Real antes apuntadas, el Teatro de la Opera tiene que ser el espacio cultural más emblemático de Madrid, con una actividad cultural incesante y no sólo

SEMINARIO INTERNACIONAL SOBRE TEATRO SIMBOLISTA

del 20 de Noviembre de 1994

Organizado por ITACA, con la colaboración de



como punto de encuentro de la burguesía el día del estreno. La vinculación con los Centros de Enseñanza Media y las Universidades para la creación de nuevos públicos, las conferencias, la recuperación de los fondos históricos del teatro Real actualmente en Almagro para su conversión en Museo, la reflexión permanente sobre los derroteros de la Opera en este fin de milenio, la investigación de nuestro patrimonio lírico, la creación de una buena biblioteca de consulta e investigación, así como una mediateca, deben ser, entre otros, puntos centrales de su actividad.

Sin duda, en este momento se puede pensar que el proyecto que aquí se plan-

tea es caro. Bien es sabido que en materia de cultura las ecuaciones entre precio y rentabilidad no siempre funcionan. Piénsese, por poner un ejemplo, en Salzburgo, un Festival que gasta en un mes más de tres mil millones de pesetas pero que genera un Producto Interior Bruto superior a los cincuenta mil millones de pesetas, aparte del prestigio que supone para la República austriaca. Caro sería, a mi juicio, zambullirnos en el baño de la mediocridad en un fastuoso marco de diez y seis mil millones de pesetas.

Sin duda, me ha dejado muchas cosas en el tintero, que podrán ser objeto de otra entrega. Pero para iniciar la polémica, vale.

De izquierda a derecha, y de arriba a abajo: "Los cuentos de Hoffmann", de Offenbach, y "La flauta mágica", de Mozart, dirigidas por Walter Felsestein. Komische Oper de Berlín; Maria Callas en "La Traviata", de G. Verdi, dirigida por L. Visconti; "Moisés y Aarón", de Schonberg. Scala de Milán. (Fotos: A. Lagenpusch; J. Simon y E. Piccagliani).

SEMINARIO INTERNACIONAL SOBRE TEATRO SIMBOLISTA

14 al 20 de Noviembre de 1994

Organizado por **ITTACA**, con la colaboración de:



MINISTERIO DE CULTURA



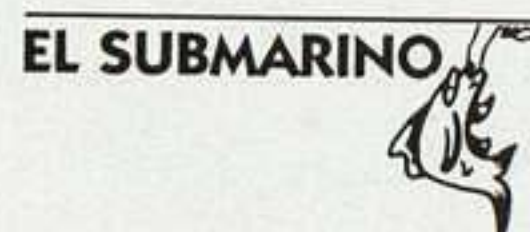
Ayuntamiento de Madrid
Tercera Tenencia de Alcaldía
Cultura y Medio Ambiente



CENTRO CULTURAL DE LA VILLA
Director: Antonio Gaité



COMMUNAUTE
FRANCAISE
DE BRUXELLES
WALLONIE - BRUXELLES



EL SUBMARINO



ASOCIACION
DE
DIRECTORES
DE
ESCENA

Información General y Pago de la cuota de inscripción dirigirse a:

ITTACA C.B. • Andrés Borrego, 10 • 28004 MADRID • Tel y Fax: (91) 521 65 78

C-E-L-C-I-T



MEMORIAL
DEL
CORDERO ASESINADO



TEATRO/CELCIT

Revista de teatrología, técnicas y reflexión sobre la práctica teatral iberoamericana.

Aparecen dos números al año.

Suscripción por cuatro números:

América: U\$S 50.-

Europa: U\$S 65.-

Resto del mundo: U\$S 80.-

Los precios incluyen gastos de envío y franqueo aéreo.

DRAMATICA LATINOAMERICANA

Colección de textos relevantes de la literatura dramática de América Latina.

Aparecen dos números al año.

Nº 1: "Memorial del cordero asesinado",
de Juan Carlos Gené

Nº 2: "La secreta obscenidad de cada día",
de Marco Antonio de la Parra.

Nº 3: "Una pasión sudamericana",
de Ricardo Monti.

Promoción conjunta de los tres números:

América: U\$S 25.-

Europa: U\$S 35.-

Resto del Mundo: U\$S 40.-

Los precios incluyen gastos de envío y franqueo aéreo.

Teatro Ruso: Del tumulto al caos

La revolución de Octubre de 1917 supuso una gran explosión del teatro en la proclamada Unión Soviética. Las enormes dificultades materiales que jalona- ron los primeros tiempos del nuevo Estado una vez concluida la guerra civil, no impidieron que una oleada creadora eclosionara de manera impresionan- te. Algunos de los más prestigiosos escritores y directores del período anterior como Evreimoff, Gorki, Blok, Briusov, Ivanov, Stanislavski, Meyerhold, Nemi- rovich Dantchenko, etc., se adscribieron al poder soviético.

Hasta mediados de los años treinta, el movimiento teatral adquiere unas proporciones inusitadas. Autores como Maiakovski, Bulgakov, Tetriakov, Erdman, Faiko, Vishnevski, Olesha, Treniev o Kataiev, por recordar a los más significativos, escriben en ese período sus obras, quizás las mejores. Además de los maestros mayores, Stanislavski y Meyer- hold, directores más jóvenes como Tairov, Vajtangov, Oklopkov, Aleksandrov, configuran la vanguardia teatral del continente en buena medida. Menudean los grupos y asociacio- nes artísticas entre las que destaca por su tremendismo idealista el Proletkult, con el que se inicia el propio Eisenstein en el teatro. Todo crece a un ritmo implacable, imparable: con mal papel y peor tinta, entre Moscú y Leningrado se publicaron cincuenta revistas teatrales.

A partir de 1934, con la introducción del concepto de realismo socialista, la creación escénica abandona su búsqueda de la invención y se encierra paulatinamente en un re- toricismo temático y estético. Desde el fin de la segunda Guerra Mundial hasta 1953 — año de la muerte de Stalin—, la situación atraviesa su período más plano, gris y vacuo. No faltan sin embargo algunos grandes escritores como Pogodin, Alexei Tolstoi o Arbu-

zov, junto a otros como V. Kirchon, Trenev, Zorin, Simonov, Victor Rozov y muchos más. Directores como Akimov, Zavadski, Plúchek, Zajava o Illinski, no sólo muestran un alto nivel de maestría sino que logran en ocasiones introducir elementos imaginativos en el fotografismo dominante.

El desarrollo de la estructura teatral siguió un ritmo siempre ascendente. Marc Slonim, profesor de literatura comparada en la Sarah Lawrence College de Nueva York y crítico en **The New York Times**, nos ofrece en su *El teatro ruso*, las cifras correspondientes a 1956: 355 teatros de drama y comedia, 32 compañías permanentes de ópera y ballet, 20 de opereta y 101 teatros infantiles y juveniles. Los teatros estaban bien equipados y organizados, poseían sus propios edificios con talleres, decorados y trajes. Por dar un ejemplo, el Teatro de Arte de Moscú, de carácter emblemático, tenía un elenco de 148 actores. Se financiaba en un 80 por ciento por la venta de entradas y el 20 por ciento restante mediante una subvención del Estado. Los actores actuaban de 11 a 22 veces por mes y el «repertorio estable» del teatro lo constituían 27 obras por temporada. Entre sus dos salas contaba con 2.300 localidades que se llenaban todas las noches.

Cuando tras la celebración del XX Congreso de PCUS, se produjeron cambios significativos en el debate interno y la actividad artística, la estructura teatral estaba bien engrasada para potenciar el nuevo impulso que iba a generarse. A la muerte de Arbuzov, un grupo de trece autores publicó una nota necrológica, eran los herederos de Vampilov, en cierto modo. Sus nombres: Baliasny, Inin, Kazantsev, Kariasov, Korsunski, Olga Kuchkina, Petrushevkaya, Remez, Radionova, Rozanov, Rozovski, Slavkin y Stavitski. Eran una parte de la nueva generación a la que había que añadir nombres como los de Galin, Radzinski, Ustinov, Shatrov, Arkanov... la nómina podría seguir. Detrás una legión de actores, de directores, escenógrafos, técnicos nuevos y antiguos edificios que hacían del teatro soviético una estructura cultural de enorme solidez, estimada y respetada por la ciudadanía.

Los cambios surgidos a partir del enunciado de la Perestroika, liberaron potencialidades creativas pero trajeron sin duda confusión y ambigüedad. Nuestro bloque monográfico se abre con dos trabajos sobre los «estudios» o escenas experimentales de Moscú y Leningrado, debidos a Alexandr Minkin y Marina Dmitrievskaya. Nubarrones de tormenta se dibujaban en el horizonte.

A partir de 1991, al desencadenarse un feroz proceso contrarrevolucionario que poco tiene que ver con la democracia y todo con la eliminación de la propiedad socialista y las formas de relación que ello conlleva, poderosas fuerzas de destrucción se han puesto en marcha. Los trabajos que publicamos a continuación constituyen pistas, parciales en cualquier caso, sobre lo que está sucediendo, sobre el desmoronamiento y ruina de lo que fue. Sólo que de esa situación de hundimiento y degradación, de esperanzas perdidas y engaños solemnes, emergen ya formas de resistencia y contraofensiva que auguran que quizás no todo esté conluido y no haya hecho sino que recomenzar. El tiempo puede que, antes de lo que esperamos, nos dé la respuesta.

Liberalización de Rusia: Errores básicos del proyecto

por Serguei G. Kara-Murzá*

En Rusia, que representa un complejo sistema étnico, cultural y confesional, se realiza un ambicioso proyecto de ingeniería social sin precedentes. Se intenta encajar este sistema en las estructuras de la economía liberal, la de libre empresa. A veces se habla, incluso, de la «vuelta a la civilización», en una especie de «parto al revés» de nuestro socialismo, de este niño nacido en traumas sangrientos y hoy declarado deforme. El niño ya está desmembrado y preparado para esta operación sin par (¡vaya suerte la de la «civilización madre!»)¹.

Tres fuerzas sociales y culturales inspiran este proyecto, dos «puras» y una «obscura». La primera es nuestra *intelligentsia* de alma pulcra, los nietos de Trotsky y Gaidar que han conservado la ingenua convicción de que tienen derecho divino a llevar con mano férrea a las «masas irracionales» hacia uno u otro tipo de felicidad. La segunda fuerza es aquella parte de la élite gobernante que heredó tras siglos una sicología de traidores y experimenta un placer casi sexual al cumplir con éxito su papel de «quinta columna» en la destrucción del país natal. La tercera fuerza la constituye el joven agresivo mundo criminal criado por la cúpula corrupta. A este aún le interesa poco la política y la geopolítica. Su función es sólo debilitar el país con el saqueo y el tráfico (aunque parece que la criminalidad ya está tomándole gusto y no es seguro que se vaya de la escena política una vez cumplido su encargo). Probablemente, la increíble eficiencia y viabilidad de Gorba-

chov se debe a que reunía en su singular personalidad lazos con estas tres fuerzas.

Pero dejemos a los traidores y mafiosos en las manos de psicoanalistas y criminólogos, y hablemos de los idealistas. Es evidente que el proyecto de liberalización ideado y acariciado por la *intelligentsia* democrática de Rusia, por su alcance y profundidad es incomparable con la revolución de 1917. En aquel momento, el proyecto análogo fue apartado por el choque de diferentes «verdades» teñidas de pasión religiosa y luego fue «digerido» en el curso de la llamada construcción socialista. Rusia sobrevivió en forma de la URSS. Ahora se trata de un cambio del tipo de civilización. ¿Cuáles son las bases filosóficas de este proyecto?²

La metodología marxista, como toda la ciencia positiva del siglo XIX, tiende a extrapolar a fenómenos y sistemas sociales los métodos de las ciencias de la Naturaleza, racionales y libres de la moral. Por consiguiente, los problemas sociales íntegros que incluyen un componente de valores morales y sobrepasa el marco de racionalidad científica, se presentan en forma de modelo unidimensional. Esta abstracción científica muy efectiva en la etapa de análisis, se aplica incorrectamente a la realidad sociocultural. Como consecuencia, la innovación social no se realiza («se absorbe» por el ambiente social) o, en caso de introducirla por la fuerza, le causa a la sociedad traumas dolorosos.

En el proyecto actual esto se refleja en que el problema de la liberalización se presenta en forma de su modelo económico. Pero el lado económico incluso del problema de la propiedad no es más que la parte visible del iceberg. El político no puede ignorar la «parte invisible» (aspectos socioculturales, etc.) Esta de todos modos se pondría de relieve en el curso de la realización del programa práctico, por más detallado que fuera elaborado el corte económico del asunto. Discutiremos aquí el aspecto cultural que no desapareció, por más que lo oculten los liberales rusos.

Base metafísica de la economía de libre empresa

El capitalismo generó por primera vez un modo de producción que posee capacidad espontánea de crecimiento y expansión. El deseo de ampliar la producción tradicional estaba orientada al consumo (y el beneficio excesivo, al placer) y el espíritu del capitalismo que colocaba por encima de todo precisamente el lucro, ha sido un fenómeno absolutamente nuevo. Max Weber dice sobre la ética protestante: «Summum bonum de esta ética consiste ante todo en el lucro, el lucro cada vez mayor con el rechazo total del placer proporcionado por el dinero...; este lucro hasta tal punto se entiende como objetivo propio que se convierte en algo trascendente e incluso simplemente irracional con respecto a la «felicidad» o «utilidad» del individuo. Ahora la adquisición no le sirve al hombre como medio de satisfacer sus necesidades materiales, sino que toda la existencia del hombre se dirige a la adquisición que se hace el objetivo final de su vida. Esta inversión en lo que podríamos llamar orden de cosas «natural» (inversión sin sentido, desde el punto de vista de la percepción orgánica), en la misma medida es leitmotiv del capitalismo que es ajeno a los hombres no tocados por el hálito de éste»³.

Así, la emergencia del capitalismo moderno ha sido una mutación en el desarrollo de la cultura europea. El espíritu del capitalismo no se desarrolló como resultado de la práctica de la libre empresa sino que esta misma práctica surgió en base a una nueva y específica percepción del mundo —«... y primero fue la Palabra»—. Subrayemos que el propio Weber considera que desde el punto de vista de la percepción orgánica el viraje al lucro como objetivo final no tiene sentido, es ajeno a la gente no impregnada por el espíritu del capitalismo. Podemos, tras Weber, preguntar a los liberales soviéticos: ¿posee la población de Rusia percepción orgánica o es penetrada por el espíritu del capitalismo? La respuesta es evidente y

* Serguei Kara-Murza, es Doctor en Ciencias (Químicas), Catedrático de Historia de la Ciencia y la Tecnología de la Academia de Ciencias de Rusia y Director del área de investigación del Centro de análisis de los problemas socioeconómicos y científicos de dicha Academia.



"N" de Oleg Menshikov. Decorado: Pavel Kaplevitch. Moscú.

el modelo de reforma propuesto no es adecuado a la realidad cultural de Rusia. Por consiguiente, los autores de la reforma a partir de su visión ideológica admiten de antemano la necesidad de implantar la reforma por fuerza y no ajustar el modelo a la realidad.

En la política socio-económica se optó por la variante de la «terapia de choque» según el esquema del FMI ensayado en la Polonia y Brasil. La probabilidad de éxito de esta reforma es trágicamente baja. El esquema del FMI desarrollado por los economistas liberales de Harvard (cuna de la «ética protestante y espíritu del capitalismo») supone la introducción forzada de una específica mentalidad mercantilista en otras culturas. Esto se logra con grandes dificultades en países con las estructuras culturales «débiles». En el curso de programas más suaves (por ejemplo, en la introducción artificial de la economía de mercado en Uganda) fueron aclaradas las causas por las cuales la sociedad tradicional reacciona «incorrectamente» al

esquema del FMI. Incluso en Polonia católica a la cual el «espíritu del capitalismo» es menos ajeno que a la Rusia ortodoxa e islámica, la reforma causó un choque cultural⁴.

La ideología de la reforma liberal en Rusia se basa en la concepción del hombre económico propia del marxismo vulgar. Ya que Marx desarrolló su economía política aplicada al hombre de la civilización europea, dicha concepción del hombre casi no contradice a la antropología del neoliberalismo. Por ejemplo, ambas doctrinas suponen que los precios libres (posibilidad de ganar más) estimulan la producción. Esto ha sido el argumento clave para liberalizar los precios en la URSS en enero de 1992. Pero ya Weber demostró que en las sociedades «no penetradas por el espíritu del capitalismo» la situación es distinta, y la posibilidad de subir los precios lleva a la reducción de la producción. El destaca: «El primer adversario con que tuvo que chocar el "espíritu" del capitalismo y que representaba determinado estilo

de vida condicionado de manera normativa y "vestido de ética" ha sido el tipo de percepción y comportamiento que puede ser denominado tradicionalismo". Luego Weber demuestra en ejemplos concretos porqué no se cumplen los cálculos de aprovechar la avaricia de lucro» y, por ejemplo, los jornaleros bajan la productividad al subir el jornal⁵. Es notorio que la afirmación de que la liberalización de precios en la URSS empujaría al crecimiento de la producción pareció extraña no sólo a la gente con la mentalidad común (al hombre de la calle) sino también a los expertos. El presidente del Banco Central de Rusia dijo: «Donde hay monopolio, la liberalización de los precios puede llevar sólo al resultado a que ha llevado: el monopolio en seguida empieza a reducir la producción, eso está claro para cualquiera». Pero no tenía razón: eso está claro sólo para cualquiera que no haya sido penetrado por el espíritu del capitalismo.

Indudablemente, un orden económico se admite o se rechaza en función de la

matriz metafísica de los sujetos económicos. La reforma supone la transición a la economía crematística (según término de Aristóteles). Pero es una revolución cultural de enorme transcendencia que en sus tiempos causó en Europa sacudidas colosales (Weber ve las raíces de esta revolución en aquel sentido religioso que Lutero le asignó a la vocación de la actividad mundana). La posibilidad de éxito de la reforma liberal en la URSS podría ser mejorada si fuera acompañada por un programa cultural orientado no a la destrucción de las bases culturales de la sociedad real sino a su convergencia con el modelo liberal. Pero no sucedió así y la propaganda de la reforma no es sólo inadecuada, sino que produce el efecto contrario. Parece paradójico, pero los mensajes de los ideólogos liberales hacen más daño a la reforma que la propaganda de sus adversarios.

Lo sagrado en la cultura de la sociedad tradicional

La Rusia soviética representa una específica sociedad tradicional. El hecho de que ella pasara por la industrialización y etapas de desarrollo rápido no cambia su tipología. El criterio principal no es el nivel del desarrollo industrial sino el modo de legitimar el poder y los tipos básicos de relaciones humanas, tanto como la existencia de ciertas normas éticas. En cambio, en Europa Occidental y las regiones próximas culturalmente (EE.UU. y Canadá, África del Sur, Australia) se ha formado la sociedad civil llamada convencionalmente moderna. Esta se sostiene en tres pilares: la economía de mercado, la democracia representativa y la ciencia autónoma de los valores morales. La diferencia de las bases éticas de los dos tipos de civilización está relacionada con la capacidad del hombre de la sociedad tradicional de atribuir un significado sagrado a las cosas corrientes profanas desde el punto de vista moderno. Es importante la autoridad que no se somete al examen con argumentos racionales. Al contrario, en la sociedad civil la comprobación y la destrucción de las autoridades no es sólo una norma sino un importante principio existencial que se deduce del concepto de libertad⁶. En la sociedad moderna se desacralizan y se convierten en operaciones tecnológicas racionales todos los aspectos fundamentales de la vida humana (nacimiento, enfermedad, muerte). Lo mismo sucede con los institutos de la sociedad, «la hacienda se

guía por la lógica de utilidad y bienestar, la técnica se utiliza como enorme instrumento que sirve para cualquier propósito; el arte se presenta como creación de imágenes según las leyes de la estética, y la pedagogía como formación de tal hombre que pudiera ser portador de este estado y esta cultura», —dice Romano Guardini.

El protestantismo, al dar la base ética para el capitalismo, destruyó al mismo tiempo las imágenes sagradas⁷. Se puede afirmar que al hacerse superficialmente atea, la población de la URSS en su mayoría conservó el órgano religioso natural y seguía percibiendo el significado profundo de los fenómenos de existencia, el efecto de la autoridad de los símbolos e instituciones sagrados para el hombre de la sociedad tradicional, tales como Patria, Estado, Ejército. No se trata de las declaraciones, la conducta o los rituales. La cosa está en los sentimientos íntimos y los remordimientos que se escapan pocas veces, y como regla, de manera incoherente (como, por ejemplo, las lágrimas de una parlamentaria-«cocinera»⁸ que le gritaba algo ininteligible al académico Andrey Sajarov quien a su juicio había insultado al Ejército; estas lágrimas y el asombro sincero de Sajarov representaron el drama de choque entre dos civilizaciones profanado por la prensa). En cambio, la atrofia del órgano religioso en el hombre de la sociedad liberal no se niega por los filósofos de esta sociedad (Weber, F. von Hayek). En este sentido habla Guardini de la parasitación sobre los valores cristianos, la cual está tocando a su fin.

Desacralización del Estado

El modelo liberal soviético supone que el Estado no sólo debe perder todo el sentido sagrado sino que se convierte en una especie de «enemigo público» colectivo. A todo el modelo le es propio un antiestatalismo extremo. Esperando una larga lucha contra el «centro», los radicales usaron los medios políticos que minan en principio cualquier sistema estatal (eso se refleja muy bien en el análisis de la prensa y TV). La «revolución de agosto» generó una nueva ola de antiestatalismo, las maldiciones al Estado se convirtieron en una adición obligatoria a las aseveraciones de lealtad al régimen «democrático». Así, asustado por las sospechas de conservadurismo, el eminente economista P. Bunich se apresuró a declarar: «Mi actitud es comprobada por toda mi vida consciente, que era lucha incesante contra el

monstruo del Estado» (¿cómo pudo no fracasar la economía planificada con tales expertos?).

Desacralización de la tierra

Una etapa importante de liberalización consiste en la eliminación del sentido sagrado de la tierra. Durante varios años se está destruyendo este concepto como símbolo que posee gran contenido religioso para los pueblos de Rusia. Se subraya que la tierra no es más que un medio de producción y un objeto de relaciones económicas. Gracias a los medios totalitarios actuales de acallar el inconformismo, por algún tiempo será posible mantener el debate en el marco de este modelo estrictamente económico, obviamente inadecuado. Pero tanto más destructivo será el conflicto cuando la parte oculta de la realidad salga a la superficie. Basta recordar el símbolo de la tierra como Madre, muy importante para la conciencia rusa, para entender la irreductibilidad del problema a las categorías económicas. Incluso Marx, sin conocer por experiencia la mentalidad del campesino, admitía que para muchas etnias «la tierra es el cuerpo prolongado del individuo». Es asombroso que ni los políticos ni los economistas se pregunten siquiera, por qué Leon Tolstoi, el espejo de la psicología del campesinado, consideraba la propiedad privada de la tierra moralmente inadmisibles, igual que la esclavitud; por qué en las asambleas campesinas en 1917 se exigió la nacionalización de la tierra («la tierra es de Dios»). Se podría entender la conducta de los liberales de hoy si ellos dijeran (aunque por error e incluso, mintiendo) que al cabo de 73 años del poder soviético el símbolo sagrado de la tierra se ha corrompido y no obstruye ya la privatización del suelo y su venta a los extranjeros. Pero no, ellos no quieren responsabilizarse con tal afirmación y simplemente dicen que todo eso es ideología y no debe tomarse en consideración.

Desacralización de la propiedad nacional. Privatización de las empresas públicas

Siendo el Estado un símbolo sagrado, se formaba una actitud especial ante la propiedad pública. Las empresas en la URSS a los ojos del soviético no eran simplemente medios de producción u objeto de propiedad. Eran la base de la hacienda común de todos los pueblos, la

fuerza de la fuerza del País. Los liberales, sintiendo intuitivamente la presencia de este componente «extraeconómico», no tuvieron el coraje intelectual para sacarlo del subconsciente y hacerlo objeto del diálogo con la población. Ellos optaron por limitar el modelo. Pero incluso el modelo económico del proyecto de privatización es muy simplificado en comparación con la realidad. Este ignora el mismo concepto de propiedad nacional que en el inconsciente colectivo del pueblo soviético tiene un significado simbólico profundo.

Según la visión sistémica del problema, la privatización es sólo un elemento del proceso. Este elemento consiste en la entrega de la propiedad a los individuos o sus asociaciones, la asignación del derecho de propiedad privada. Pero las empresas estatales forman parte del patrimonio nacional, están nacionalizadas. El Estado no es más que el administrador de esta propiedad. Para poder privatizarla es preciso realizar la desnacionalización. Esta es la primera, y muy importante etapa que consiste en la expropiación, la extracción de la empresa de su propietario (la nación). Esto, evidentemente, de ninguna manera se reduce a las relaciones económicas (tal como, por ejemplo, el atraco no significa para la víctima simplemente la pérdida de cierta parte de su propiedad). En la práctica ambos procesos están unidos estrechamente y a primera vista parecen un solo acto. Pero en realidad se trata de un sistema y no cabe duda de que precisamente la expropiación implica colisiones sociales y culturales agudas, incluso si la compensación económica al propietario es adecuada. En Rusia no hay ni rastro de compensación (se habla de una suma ridícula de 10 mil rublos por ciudadano, unos 25 dólares). Sin embargo, tanto en las leyes de privatización como en los medios de prensa el problema de la expropiación se acalla. La misma palabra «desnacionalización» se convirtió en tabú y no se encuentra ni una sola vez. Está sustituida por el neologismo «desestatalización».

Es importante el choque cultural que experimentará el hombre soviético con tal privatización. Todas estas fábricas le costaron muy caro a todo el pueblo y la actitud hacia ellas tiene, en realidad, un carácter religioso. Las grandes empresas industriales en el inconsciente colectivo están sacralizadas. No son «fondos fijos» sino el sudor y la sangre de los padres y abuelos muertos durante la industrialización forzada. Por más que desprecien los liberales el atavismo de la mentalidad de la gente, empieza a actuar

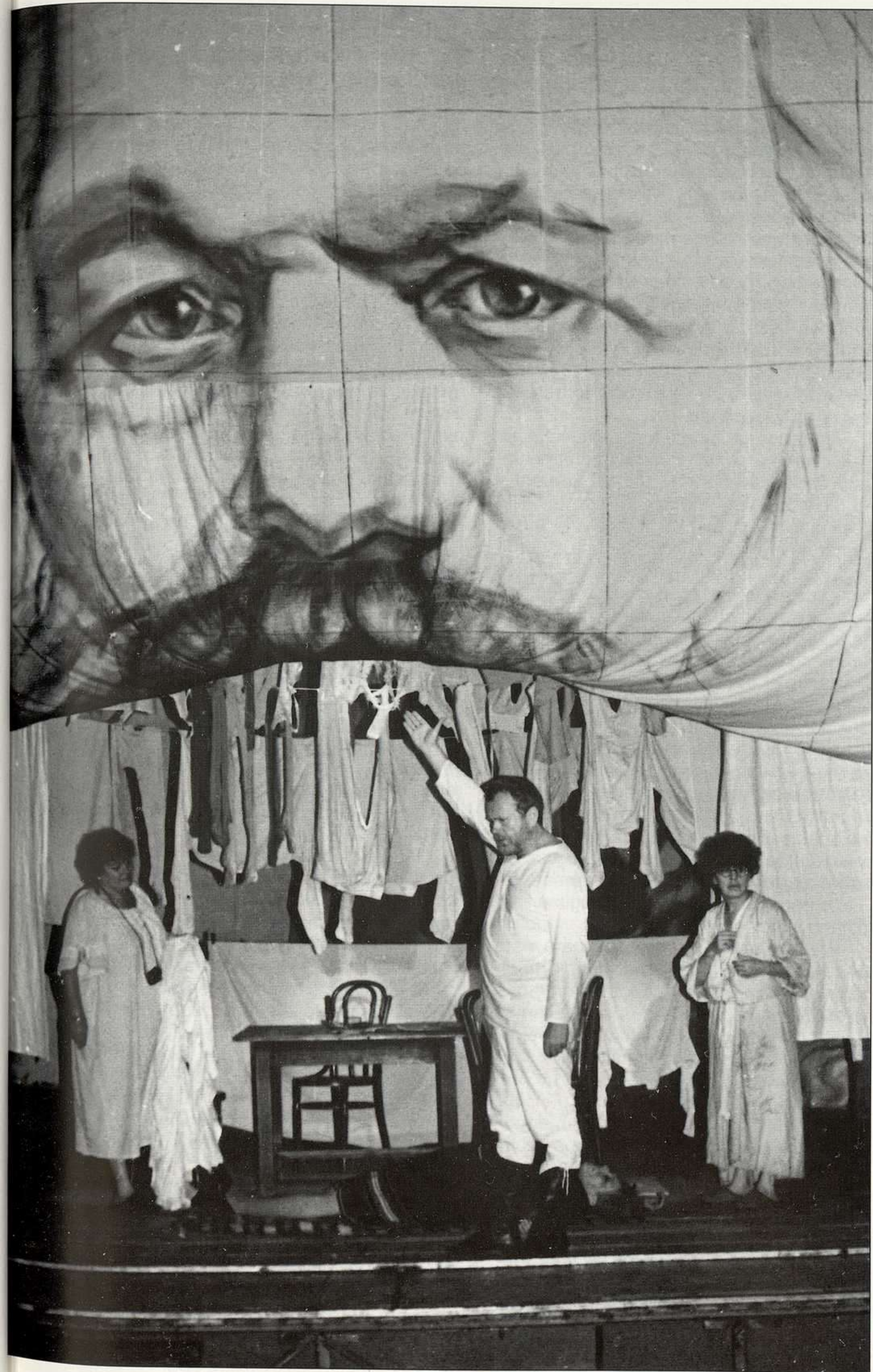
una fuerza política muy importante en Rusia: las sombras de nuestros compatriotas muertos ante las cuales tendremos que responder. El filósofo ruso S. Frank, escribió: «Los muertos están callados. Su ejército innumerable no se levanta de las fosas, no grita en los mítines, no redacta resoluciones, no forma uniones y no tiene representantes en el soviét de diputados. Silenciosamente se reducen a polvo en sus fosas anónimas, indiferentes al ruido de la vida y olvidados entre este ruido. Y a pesar de ello este ejército de muertos es enorme, puede decirse, la más grande fuerza política de toda nuestra vida. De su voz depende el destino de los vivos, tal vez, para muchas generaciones en adelante... Vamos a respetar las sombras de los muertos en el alma del pueblo. Y si ya hemos perdido la ciencia del respeto, vamos, por lo menos, a recordarlas lo suficiente para tenerles miedo y tomarlas en consideración». S. Frank escribió esto en el verano de 1917. Entonces no hubo dudas de que el pueblo de Rusia en su mayoría aplastante tenía el órgano religioso natural muy desarrollado (precisamente por ello «los muertos eran la mayor fuerza política de nuestra vida»)⁹. ¿Ha cambiado algo desde aquel tiempo y en qué medida? Por lo visto, este órgano está considerablemente atrofiado en las generaciones jóvenes, aquellas que vivieron sin dificultades y no conocieron personalmente las penas y pérdidas de la guerra, la felicidad del primer Sputnik y la satisfacción de la paridad militar con Occidente. A cierta parte de los jóvenes hoy le son repugnantes nuestras atrasadas fábricas humeantes y las viudas viejas ahumadas por estas fábricas. Pero esta juventud moderna constituye todavía una minoría. Apoyándose sólo en esta fracción modernizada del pueblo (cuya modernidad real aún hay que comprobar¹⁰) será imposible realizar ninguna privatización sin convertirla en una guerra religiosa latente o, quizás, abierta. Con las consecuencias terribles que producen todas las guerras religiosas. Los diseñadores del modelo liberal para Rusia deben tener claro que por inadecuado, este modelo divide la nación y pone el país al borde de una nueva guerra civil¹¹.

Es evidente, además, que la fuerte industria nacional en la memoria histórica del pueblo soviético está unida a la imagen sacralizada de la Patria y su seguridad. Tanto el sentido común como la experiencia internacional dicen que el modelo de privatización propuesto lleva, casi con toda seguridad, a la pérdida de la independencia económica de Rusia. Los

liberales en todos los países ex-socialistas insisten en la venta del patrimonio nacional. El eminente economista polaco (antisocialista convencido) Rafal Kravchik, escribe: «La privatización por medio de la venta del patrimonio nacional al capital extranjero conlleva la transformación de los polacos en los zulús modernos que van a trabajar, posiblemente cobrando en divisas, en las empresas extranjeras. Ningún polaco, incluso el ex-ministro de industria Wilchek, estará en disposición de competir con IG Farben, Krupp, Zinger, Du Pont o IBM. Cuando la «gran oferta» sea concluida, en el lugar del potencial capital polaco quedará sólo el desierto. Este será un gran complot entre la burocracia del Estado y el capital extranjero. Debemos intentar evitarlo por todos los medios sin sentirnos alguna responsabilidad por el destino de las generaciones futuras».

Es sabido que los nuevos gobiernos de estos países calificaron francamente la privatización como medio de destrucción de la base del poder económico y político del régimen comunista. Este ha sido el lema de las campañas electorales de 1990. Votaron no a favor de la política económica radical sino contra el sistema comunista («votos de castigo») y de esta manera les dieron a los gobiernos el mandato de la privatización como acción política. Como dijo el diputado checo del «Foro cívico» I. Shtern, «acabar con el sistema totalitario que empezó con la socialización de la propiedad es posible de una sola manera, esto es, por medio del proceso inverso -la desnacionalización». ¿Es parecida la situación en Rusia? De ningún modo y en ningún aspecto. La industria no fue nacionalizada sino construida ya como patrimonio nacional. La mayoría aplastante de la población nunca admitiría una acción que conduce a la erosión del potencial productivo para ajustar las cuentas políticas con nadie. Los comunistas nunca perdieron las elecciones (el mismo concepto de comunista es distinto en Rusia y la idea de «luchar contra los comunistas» parece ridícula). Ya está agotado el recurso político del «golpe de estado» organizado en agosto de 1991 para crear artificialmente el clima anticomunista y facilitar la privatización, sin que ésta ni siquiera pudiera empezar. El gobierno no encuentra medios culturales y políticos para legitimar la privatización y opta por deformar drásticamente el problema presentándolo como asunto puramente económico. Esto debilita todo el proyecto.

La privatización radical en la URSS significa la pérdida de gran parte del potencial industrial debido a la liquidación



"Suicida", de N. Erdman. Dirección: A. Sternin. Teatro Taganka. Moscú.

de las empresas poco rentables. Esto es absurdo en una economía que desde el principio se diseñó como un todo y a partir de criterios ajenos al lucro. La idea viene de las escuelas de *management* norteamericano. Pero incluso dentro del capitalismo no es la visión única. El Japón, por ejemplo, demuestra una actitud muy diferente. Como dice un observador americano, «los japoneses nunca tirarán algo tan valioso como su base industrial al azar de las fuerzas brutas de mercado. Los funcionarios del Estado y los legisladores protegen la industria como la clueda a los pollitos». El camino hacia el mercado elegido por los liberales de la URSS es muy diferente al que pasaron los nuevos países industriales de Asia y la decisión fue tomada sin ningún diálogo social y sin siquiera un debate entre los especialistas.

Errores metafísicos en el proyecto

La profundas reformas sociales son imposibles de realizar (incluso con una dictadura) si la mayor parte de la sociedad no las percibe como justas, según las nociones del Bien y el Mal arraigadas en los arquetipos de la conciencia nacional. Por lo tanto el punto clave del apoyo ideológico de la reforma es la elección correcta del modelo antropológico. ¿Qué es el hombre y cómo debe vivir con otros hombres? El ideólogo que argumente la reforma de modo contrario a la conciencia nacional la llevará al fracaso. Los liberales soviéticos con su mentalidad de revolucionarios, no hicieron ningún intento por hallar un compromiso entre su modelo y los conceptos antropológicos de los pueblos ortodoxos e islámicos. Ellos simplemente rechazaban y ridiculizaban estos conceptos, en muchos casos de forma insultante.

El «derecho natural» en la economía de mercado se basa en la idea de egoísmo intrínseco del individuo libre, para el cual la economía es la arena de la lucha por la existencia. Tal visión del hombre y la aparición de la economía de mercado en el mundo cristiano, fue posible sólo gracias a la Reforma, a la destrucción del cuadro del Universo medieval en el curso de la revolución científica y a la asimilación de la racionalidad científica como modo de pensar. El individuo se liberó de las cadenas de la ética de hermandad religiosa. Hobbes presenta al hombre como solitario, dependiente sólo de sí mismo, que se encuentra en un ambiente hostil donde su status se determina por su poder sobre los demás. La lucha entre indi-

viduos, grupos, clases y naciones en el modelo liberal, no es una anomalía sino el orden natural de las cosas. Nietzsche expresó la idea de la lucha como la esencia de las relaciones humanas, su rechazo consciente de la compasión y apoyo a los débiles, en forma política. En su *Más allá del bien y del mal*, escribe: «la vida misma en su esencia es apropiación, daño, dominación del ajeno y del más débil, opresión, severidad, implantación por fuerza de las formas propias, anexión y al menos, en el caso más suave, la explicación». Introduciendo este modelo, los liberales rusos emplean la fraseología extrema. El periódico predilecto de Eltsin *Joven comunista de Moscú* (cuyo redactor jefe es ahora mismo el ministro de prensa), expone así la esencia del hombre: «Expulsado del Paraíso, se embruteció hasta tal punto que empezó a devorar a sus prójimos, figurada y literalmente. La naturaleza del hombre, como de todo lo vivo en la Tierra, se basa en la selección natural, en su forma más cruel: la selección intraespecífica. ¡Cómete a tu prójimo!».

Este modelo es absolutamente inadecuado para los arquetipos de la masa de soviéticos. A pesar de las declaraciones ideológicas, la mayoría sigue manteniendo el concepto del hombre propio de la psicología comunitaria que es adicta al ideal igualitario, y se siente segura sólo en una u otra estructura solidaria. En Rusia no ocurrió la atomización del hombre tan necesaria para el modelo liberal. Por eso la creación en esta sociedad del régimen de una latente «guerra de todos contra todos» suave, entre individuos, es una tarea imposible. Tal intento llevará, casi seguro, a una guerra abierta entre grupos solidarios (no importa de qué clase de solidaridad se trate)¹².

La atomización del hombre en la sociedad burguesa fue apoyada por la ideología surgida a partir de la teoría de la evolución, el darwinismo social. El derecho natural de la lucha mutua obtuvo la argumentación biológica. Como escribe el historiador del darwinismo R. Grasa, el darwinismo social entró en el equipaje cultural de la civilización occidental y «gozó de mucha audiencia... sobre todo por su versión conservadora, legitimadora del liberalismo económico y del primitivo capitalismo industrial». La situación cultural de Rusia era muy diferente. En Rusia el darwinismo fue aceptado rápidamente, sin encontrar ninguna oposición. Pero la cultura de Rusia fue incompatible con el componente malthusiano del darwinismo. Los científicos rusos advertían que se trataba de una teoría inglesa inspirada por

las doctrinas de la economía política de la burguesía. Se produjo la adaptación del darwinismo al medio cultural ruso («Darwin sin Malthus»), de tal manera que la concepción de la lucha por la existencia fue sustituida por la teoría de la ayuda mutua interespecífica. La tesis principal de este darwinismo «no malthusiano» vinculado ante todo a P. Kropotkin consiste en que la posibilidad de supervivencia de los seres vivos aumenta en la medida en que estos se adaptan en forma armoniosa unos a otros y al medio ambiente¹³. Los recursos culturales con que los liberales suponen destruir esta larga tradición metafísica son muy pobres. Y cuanto más extremista y exagerada se hace su propaganda a través de la prensa totalitaria, mayor es su rechazo.

Ahora los propios líderes intelectuales de Occidente se dan cuenta que el postulado de la esencia egoísta del hombre y su individualismo intrínseco, son un mito destinado a legitimar un tipo de relaciones humanas muy específico. Según recuerda Olof Palme, F. von Hayek en 1984 incluso reconoció que «la economía de mercado exige eliminar ciertos instintos naturales de la gente. Hay que eliminar sentimientos de solidaridad y compasión humana». Es decir, él consideraba estos instintos naturales. Realmente, si la civilización occidental ya pasó por el doloroso «trauma del parto» de la Reforma protestante y la atomización de la sociedad, es preferible seguir su camino, sustituyendo el instinto de solidaridad por los programas sociales racionales. Pero ¿debe (y puede) eliminar los instintos naturales la sociedad que no había experimentado este trauma? En Rusia para ello hace falta un régimen totalitario y muy cruel.

Preparando a la sociedad para esta idea, toda la prensa liberal cambió bruscamente la fraseología. A los obreros que se oponen a la privatización se les llaman «lumpen», «mantenidos sociales», «rojos-pardos» (híbrido de comunistas y fascistas). La Ley de privatización tiene un preámbulo según el cual la dificultad principal de la privatización se ve en la «mentalidad de los jornaleros y mantenidos sociales de la mayoría de nuestros compatriotas, fuerte orientación igualitarista y desconfianza hacia los empresarios nacionales; así como la resistencia de la capa de obreros lumpenizados de baja cualificación que serán expulsados de sus sitios tibios por la privatización» (¡vaya lenguaje democrático!).

¿Cómo se propone actuar el régimen autoproclamado democrático admitiendo que la mayoría de compatriotas está contra la reforma? ¿Abriendo un diálogo so-

cial para convencer? De ningún modo. Insiste en la aplicación de la violencia revolucionaria contra las «masas reaccionarias». La *Literaturnaya gazeta* en boca de su redactor propone: «A diferencia de su rol actual estrecho... las autoridades militares deben, a la orden del Presidente, garantizar la acción de las leyes claves de la reforma económica. La administración civil, aunque elegida democráticamente, no domina la situación y no podrá hacer frente al odio clasista de las muchedumbres lumpenizadas. El Ejército, tal vez, podrá». Eso fue dicho antes del empobrecimiento catastrófico de la población. Pero ya en vísperas de la subida loca de los precios el eminente liberal, líder del Movimiento de Reformas Democráticas, G. Popov, dijo que en caso de «revueltas hambrientas» él no hubiera puesto ningún límite en la violencia: «Considero posible y necesario aplicar en este caso la fuerza y aplicarla lo más rápido posible. Es mejor emplear la policía sin armas que armada. Es mejor emplear la policía armada que mandar tropas. Es mejor mandar tropas que emplear la artillería, la aviación... Así que desde este punto de vista la cuestión es sencilla». En realidad, esto significa el fracaso de todo proyecto liberal —la amenaza de utilizar la artillería y la aviación contra las ciudades donde haya protestas. Comprende muy bien el señor Popov que los aviones de guerra y los cañones no van a cazar a los activistas sindicales, para este género de armas el objeto es la ciudad, es la población indiscriminadamente¹⁴.

De nuevo, como en cualquier proyecto revolucionario, como rehenes de las ideologías radicales se toman millones de personas sencillas, para ellas no habrá lugar en el «porvenir luminoso»¹⁵. El filósofo de la perestroika Grigory Pomerantz escribe sobre el pueblo soviético: «Según las encuestas, cerca de la cuarta parte de la población prefiere vivir hambrienta, pero trabajar poco. Creo que aún más. Cada paso hacia la civilización arroja el camino a los millones de lumpens corrompidos por el sistema estalinista y ya incapaces de vivir en ningún otro sistema». De modo que unos 75 millones de mis compatriotas «corrompidos» están condenados a ser arrojados del camino hacia la civilización, declarados «incapaces de vivir». Para mí, tanto como para ellos, el sentido del proyecto ya está claro, y cada vez más gente en Rusia adquiere la claridad de pensamiento.

La cuestión es ¿qué actitud adoptará, aunque sea en su alma, aquel europeo razonable que tanto desea considerarse demócrata y humanista?

NOTAS

¹ Da mucho que pensar todo el conjunto de metáforas de los «arquetipos de la perestroika». Sabroso material para el psicoanálisis.

² Al fin y al cabo estas bases dependen del cuadro del mundo. Una cosa es el mundo de Newton, Adam Smith (o Marx) y Malthus, y otra cosa el mundo de Vernadsky, Mendeleev y Kropotkin. El mecanicismo por un lado y la mentalidad ecologista, por otro.

³ Por supuesto, la pasión de lucro existió siempre y Weber considera especial y detalladamente la diferencia cualitativa entre el lucro capitalista como deber profesional y los tipos de avaricia propios de las sociedades tradicionales.

⁴ En realidad, en toda la Historia no se conoce ni un caso en el que la sociedad tradicional cambiara su genotipo después de la inyección forzada del virus del capitalismo occidental. Tales sociedades se destruían (como en África o América del Norte) o se protegían por una barrera cultural o militar para encontrar su vía de industrialización (Japón, China, hasta hace poco, Rusia).

⁵ «El hombre "por su naturaleza" no tiende a ganar dinero, más y más dinero. El quiere simplemente vivir, vivir de manera acostumbrada y ganar lo necesario para esta vida. En todas partes en que el capitalismo moderno trataba de elevar la "productividad" del trabajo aumentando su intensidad, chocaba contra este leitmotiv de actitud precapitalista al trabajo, detrás del cual se escondía una resistencia singularmente tenaz», dice Weber.

⁶ El historiador de la cultura y teólogo Romano Guardini escribía: «En cuanto a la autoridad, hablar de la "falta de libertad" no es sólo inexacto sino deshonesto. Este juicio emocional que sentía la Edad Moderna ante la autonomía que tuvo que conquistar en la lucha contra la mentalidad autoritaria de la Edad Media; pero también del resentimiento de la misma Edad Moderna para la que la revolución se convirtió en estado habitual. La autoridad es la base de toda vida humana, no sólo adolescente sino también de la más madura; la autoridad no solamente ayuda al débil sino que encarna la esencia de toda altura y grandeza; por lo tanto la destrucción de la autoridad inevitablemente trae a la vida a su semejanza perversa, la violencia. Hasta que el hombre medieval siente la unidad del ser, percibe la autoridad no como cadenas sino como vínculo de lo absoluto y como punto de apoyo en la Tierra».

⁷ Karl Gustav Jung escribe (en *Arquetipo y símbolo*): «Las formas inconscientes siempre encontraban su expresión en las imágenes protectoras y curativas y así se transmitían al es-

pacio cósmico situado fuera de los límites del alma. El asalto a las imágenes emprendido por la Reforma literalmente abrió una brecha en la muralla protectora de las imágenes sagradas... La historia del desarrollo del protestantismo es una crónica del asalto a las imágenes. Una muralla caía detrás de otra. Y no era demasiado difícil destruir después de socavar la autoridad de la Iglesia. Grandes y pequeñas, universales y únicas, las imágenes se rompían una tras otra hasta que, al final, llegó la terrible miseria simbólica reinante hoy... La Humanidad protestante estuvo echada fuera de las murallas protectoras y se encontró en una situación que hubiera horrorizado a cualquier persona que viva de modo natural, pero la mente ilustrada no quiere saber nada de eso y, por consecuencia, busca en todas partes lo que había perdido en Europa».

⁸ Durante todos los años de perestroika la prensa liberal ridiculizaba el aforismo político de Lenin de que «la simple cocinera puede y debe aprender a gobernar el Estado», así que la palabra «cocinera» se hizo nombre común para los diputados provenientes de las capas trabajadoras. Contrarios a Lenin, los liberales formularon, sin sospecharlo ellos mismos, la imagen espantosa del «estado decisionista» tecnocrático al afirmar que «el Estado debe ser gobernado por el científico».

⁹ Mi amigo, doctor en ciencias químicas, hijo de campesinos que «aprendió a andar detrás del arado inmediatamente después de aprender a andar», escribió un llamamiento poético a los parlamentarios que terminaba: «Estimados diputados: antes de votar por la Ley de privatización de la tierra pónganse de pie y honren con silencio la sangre que será derramada a raíz de esta Ley». Para su carta, de gran valor filosófico, no se encontró lugar en la prensa democrática.

¹⁰ En 1992, dando en la universidad de Moscú el curso «Ciencia y Sociedad», yo proponía a los alumnos como ejercicio las preguntas más sencillas. Para nuestro asombro común resultó que los estudiantes, que se identificaron como demócratas y liberales convencidos, al bajar el nivel de conceptos, un escalón más fundamental que estos ideogramas, demostraron la mentalidad típica de la sociedad tradicional. A ellos les ha sido ajena la idea clave de la civilización moderna, la libertad de la ciencia de los valores morales (para ellos la ciencia es «instrumento del Bien»). Ellos rechazaron, tras larga reflexión, la afirmación de que «el Estado debe ser gobernado por el científico», ya que la mentalidad «cocinera» incluye los valores éticos universales para toda la sociedad. Y eso que la existencia de tales valores se niega en la sociedad moderna: «La solidaridad nacional con un código ético universal o un sistema único de valores implícito en cualquier plan económico es una cosa desconocida en la

sociedad libres» (F. von Hayek, *El camino hacia la esclavitud*).

¹¹ La estructura de la guerra civil que está madurando en Rusia es muy compleja (es un tema especial). El desentendimiento profundo de lo que sucede por parte de los liberales se refleja en el hecho de que la privatización rompe la paz nacional lograda después de la guerra civil de 1918-1921, precisamente en base a la condición de que las empresas fueran nacionalizadas. La burguesía dejó de resistir entregando la propiedad a la nación y no a los revolucionarios más listos. En la privatización actual en mayor grado se sienten robados precisamente los descendientes de los empresarios rusos. Por eso hoy en las manifestaciones antigubernamentales van juntas la bandera roja y la monárquica.

¹² Desde luego, la ingeniería social proporciona medios para la desestructuración rápida y atomización de la sociedad. Es, ante todo, el paro masivo. Haciendo pasar por el paro grandes masas de personas es posible, gracias a tal «terapia de choque», deformar por un tiempo la visión del hombre.

¹³ Exponiendo esta concepción del «darwinismo libertario» de Kropotkin, A. Gutiérrez Martínez (de la Universidad de Deusto) señala: «La autoafirmación ha sido glorificada y ha pasado a ser parte inconsciente del acervo o patrimonio cultural de Occidente, por el contrario la ayuda mutua ha sido olvidada y rechazada».

¹⁴ Mientras el Ejército Soviético no esté completamente destruido y sustituido por el profesional, las represiones en masa contra la población son imposibles. Ahora con el dinero del poder local y los empresarios se crean las organizaciones paramilitares para la «defensa de la democracia» (por ejemplo, los destacamentos «Agosto 91»). Ya no se habla del «estado de derecho». Pero es un proyecto utópico ya que como respuesta va a surgir la «guardia obrera» y la tendencia a los soviets (consejos) de tipo bolchevique.

¹⁵ La respuesta de las masas es adecuada. Es notorio el cambio brusco en el lenguaje de la gente en las colas después de la liberalización de los precios en enero de 1992 (a propósito, el concepto de liberalización no es válido ya que el Estado sigue siendo el patrono principal y a la vez el único vendedor de mercancías; en enero se produjo la disminución múltiple del salario y pensiones hecha por el atronco monopolista de manera autoritaria que no tiene nada que ver con el mercado). Se produjo la ruptura radical entre las masas y el estado que «había engañado al pueblo» y perdió su legitimidad. La cola ya no se divide, como en diciembre, en «demócratas» y «conservadores». Ahora ella es «NOSOTROS» y el régimen, «ELLOS».

¡Hola, Libertad! ¡Adios, Sueños!

por Alexandr Minkin

En las viejas calles se ven carteles nuevos. Estoy en casa y añoro la época del estancamiento. Recuerdo los sueños con el florecimiento de teatro. El viento frío arroja la nieve en una cartelera teatral sucia. No hay nada que ver.

Siempre estuvimos todos seguros de poseer muchísimos talentos. No teníamos libertad, mercancías, nada, pero sí poseíamos miles de personas de talento. Lo que pasaba es que les cerraban el paso. Todos sabíamos que centenares de actores y decenas de directores de escena con talento no tenían en qué aplicar sus fuerzas. Los talentos se perdían en vano. En los teatros del Estado no estatales, en aquellos tiempos no los teníamos.

Cuando en 1985 comenzó el deshielo número 2, resurgieron en un abrir y cerrar de ojos las esperanzas en el renacimiento del teatro.

Uno de los primeros en aparecer fue Debut, asociación de dramaturgos, directores de escena y artistas. Fue la iniciativa más potente (bajo el techo del Teatro Komsomol Leninista de Moscú). A diferencia de la mayoría de otros estudios teatrales, Debut tenía, desde el principio, local, equipos y cierto dinero. Le ayudaron los «padres» ricos: Mark Zajárov y Mijaíl Shatrov.

Todo director de escena principiante (o poco conocido) podía tomar cualquier obra de un dramaturgo principiante (o poco conocido), contratar a cualquier actor (preferentemente principiante) y ponerse a trabajar. Después, mostrar a los «padres» lo realizado y, si estaba bien hecho, recibir dinero para los trajes y los decorados. Pero si les salió mal, no enfadarse.

Se esperaban doce buenos espectáculos por año. Porque el buen soldado Sveik dijo: «Es más fácil y más barato contar por docenas».

No resultó.

Pasó un año, pasaron dos años, en Debut aparecían cada vez nuevos individuos, se intentó hacer algo, pero todo en vano. Creo que al tercer año, a un director

de escena joven comenzó a resultarle algo. con un espectáculo en vez de los 36 planeados, Mark Zajárov pronunció esta fórmula paterna clásica:

— ¡Yo te di la vida, yo te mataré!

Debut dejó de existir. No le lloró nadie, excepto varios jóvenes (sobrinos de no sé quién) y algunas muchachas de distinta edad (cuyo parentesco con el mundo teatral era más bien personal que social). No sabría explicar qué significa esta última frase puesta entre paréntesis; seguramente es una insinuación.

Gracias al Debut fracasado, todos comprendieron que los talentos rara vez se descubren. Cuando, poco después, en Moscú había ya 200 teatro-estudios, esta circunstancia extrañó a más de uno. ¿De dónde salieron 200 directores de escena de talento y como mínimo 1.600 artistas de talento, si Debut se había ahogado a causa de su ausencia?

Entre centenares de teatro-estudios, solo muy pocos suscitan interés. Esos pocos habían aparecido antes de la perestroika, por ejemplo, el teatro-estudio Chelovek (El Hombre), que recorrió el mundo con el espectáculo *Emigrantes* de Slawmir Mrozek, puesto en escena en la época de Andrópov, representado clandestinamente y legalizado sólo en 1987.

La perestroika dio la libertad a quien sea, donde sea, de representar lo que sea y como sea.

Vi un espectáculo en el que alumnos malos, estudiantes de escuelas de artes y oficios y jóvenes obreros de oficios varios pronunciaban de memoria artículos de periódicos juveniles distribuidos en papeles acerca del perjuicio que causan la prostitución, el sida y el rock. Estaban seguros de que el ruido que armaban era teatro. Cuando pregunté si alguno de ellos había estudiado arte teatral, se ofendieron muchísimo y gritaron: «¡¿Para qué?!».

En efecto, ¿para qué? ¿Para qué, si estudiando sólo podrán salir a la escena al cabo de años? El público no querrá esperar.



"Katerina Izmailova", de Shostakovich. Dirección: O. Krilasov. Teatro de Opera de Sverdlovsk.

No es mejor la situación de los que estudiaron demasiado. El teatro-estudio Na doskaj fue organizado por Serguéi Kurguinián quien estudió ciencias exactas largos años y tiene el título de científico. En los ratos de ocio trazó en el papel su teoría teatral y lo calculó todo. Después reunió a adolescentes y les expuso

su descubrimiento. Los adolescentes le creyeron y se pusieron a estudiar la nueva teoría teatral, olvidando la escuela y la comida. Es una lástima que los espectáculos sean pesados y aburridos. El sentido del texto (Pushkin, Dostoievski, etc.) desaparece del todo, incluso las palabras aisladas son destruidas por los gritos y

los chillidos con tal de observar las reglas de esa teoría.

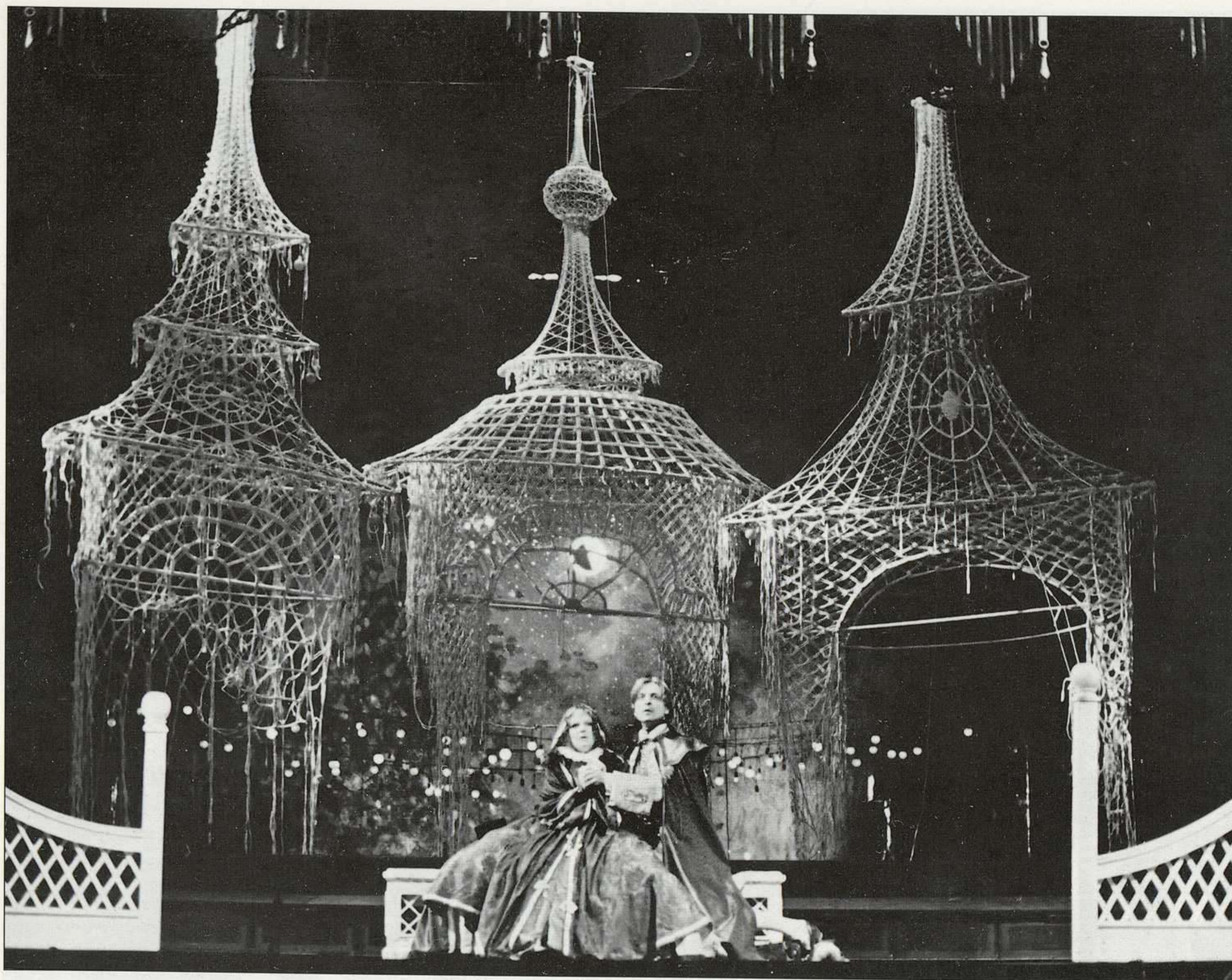
El ex crítico teatral Alexandr Demídiv halló la solución más segura: ¡EL EROTISMO! En nuestra sociedad mal vestida, pero vestida, el desvestirse al son de la música tiene un encanto irresistible, incluso cuando se desvisten muchachas no

muy atractivas. Lo importante es que se desvistan.

Y el proceso avanza.

Mientras que el resto del mundo está atemorizado por el sida, a nosotros nos preocupa más el déficit de todas las demás cosas.

Un ejemplo característico. Un húmedo



"Las bodas de Figaro", de Mozart. Dirección: G. Nesmachniy. Teatro Lenkom.

día de otoño camino por la plaza Pushkin. En un caballete barato veo un cartel que promete el encuentro con cierta pieza de Beckett (¿?). (Dije «cierta» porque no estoy seguro de que el título haya sido bien traducido). El anuncio está redactado de un modo que un transeúnte inexperto puede pensar que el Premio Nobel escribió la pieza para este estudio. No me detengo ante el anuncio debido a su descaro, sino debido a unas piernas bonitas con zapatos diminutos que se mueven detrás del caballete. Detrás del anuncio veo a un ser encantador aterido de frío llevando en el pecho un canastillo como los que llevaban las vendedoras de cigarrillos en 1920, durante el desbarajuste económico en nuestro país. En vez de cigarrillos, en el

canastillo había entradas para el «espectáculo del siglo».

— ¿Es usted actriz de ese teatro? — digo la primera frase que se me ocurrió.

— Sí —murmura la muchacha helada.

— ¿Qué ensayan ustedes ahora?

— ¡Qué dice! No nos da tiempo de ensayar: pasamos los días vendiendo entradas. ¡Lo pasamos tan duro! ¿Comprende usted?

¡Cómo no voy a comprenderlo!

Pero, queridos lectores, compréndanme a mí también. La redacción me pidió con insistencia que les hablara a ustedes de la diversidad de teatro-estudios de

Moscú, describiera los espectáculos más interesantes, pero...

Por desgracia, en nuestro país prevalecen hoy los problemas sociales y mercantiles, y no teatrales ni de estudio del arte. Escribiría con placer (y escribiré, claro) de los sufrimientos espirituales, creativos, de artistas jóvenes. Pero...

Pero ahora no me impresionan tanto los espectáculos de los teatros recién formados, como su seguridad ingenua y simpática de que lo principal es cortar el papel en pedazos, escribir en cada uno la palabra «entrada», poner el precio y vender. Es decir, convertir a los transeúntes en espectadores. Lo que se les va a representar es lo de menos. Al fin y al cabo: el mundo es teatro, todos los que venden

entradas son actores y todos los que las compran, espectadores.

El teatro de Yuri Pogreblichko es uno de los pocos que trabaja, y no comercia. Se representan piezas que nadie conoce, pero cuyos autores creen tener fama mundial. En la cartelera leemos: *¿Por qué se suicidó Konstantin?*, de Chéjov; *Necesitamos una actriz trágica*, de Ostrovski. Al lado de los clásicos rusos esta el clásico soviético Alexandr Vampílov y su obra *Toco en los bailes y en los funerales*. A poco de comenzar el espectáculo, el público se da cuenta de que es *La Gaviota*, que es *El bosque*, que es *El hijo mayor*. Los actores pronuncian el texto clásico, pero las entonaciones, los modales, el sentido son tan extraños como los títulos.

Los nuevos títulos de las piezas se parecen a titulares de periódico, a anuncios que se insertaban en la última página de viejas revistas teatrales.

Hace diez años, Pogreblichko quiso montar *Las tres hermanas* en el Teatro Taganka. Pero terminó el trabajo en el espectáculo Yuri Liubímov. Después preparó en el mismo teatro con los mismos decorados *El hijo mayor* de Vampílov. El espectáculo no fue representado. Pogreblichko comprendió que el papel de uno de los directores de escena no le satisfacía y se convirtió en primer director de escena de un teatro de Kamchka. Sólo el estrecho de Magallanes estaba más alejado de Moscú que el lugar donde vivía y trabajaba Pogreblichko. Allí representó *El hermano mayor*, pero bajo otro título. En Moscú, en la calle Stankévich, puso en escena el espectáculo por tercera vez. No por querer demostrar nada a nadie, sino por ser su pieza predilecta. El recuerdo de sus sufrimientos en el Teatro Taganka se manifestó también en el espectáculo realizado según *La Gaviota*, de Chéjov. El espectáculo comienza con una canción de baja estofa:

¡Taganka! ¡Las noches llenas de fuego!

¡Taganka! ¿Para qué me arruinaste?

¡Taganka! ¡Soy tu último preso!

Mi juventud y mi talento se perdieron entre tus muros...

El teatro de Pogreblichko hace gozar a los entendidos. Cuanto mejor conoce uno la literatura, el teatro, la religión y la historia, tanto más goza de los espectáculos en el teatro de la calle Stankévich.

Juego de personas y de asociaciones. Enfasis y farsa, heroísmo y parodia, humor triste... Pero lo principal es que todo es natural.

Pregunté a Peter Brook cuando estaba de visita en Moscú:

— En el mundo entero, el teatro se resiente a causa de la falsedad. La falsedad se percibe en todo: la perciben los actores y el público. ¿Qué hacer para deshacerse de ella?

— Es una buena pregunta —dijo Brook y no contestó nada.

Pogreblichko solventó el problema de modo curioso y elegante. No martirizó a los actores obligándoles a mentir (representar) con sinceridad (lo cual es posible, aunque no les resulte a todos). Se limitó a pedirles que no mintieran: si no lo sentían, que no lo representarían.

— ¡Es imposible! Por ejemplo, el actor debe decir «Te amo», pero su pareja le es absolutamente indiferente. ¿Cómo lo pronunciará?

— Con una indiferencia absoluta.

Es difícil imaginarse el efecto que causó la declaración de amor hecha con indiferencia. En la escena apareció un monstruo, un ser con un alma deforme, insensible, capaz de decir «Te amo» con absoluta frialdad, mirando a los ojos de la mujer. Qué interesante le fue a la actriz reaccionar al chocante divorcio entre las palabras y la entonación. Como la pieza de Chéjov es famosa, uno recuerda involuntariamente después del espectáculo cómo fingieron los grandes antecesores representando el amor inexistente... Es un recuerdo curioso que hace pensar en la falsedad eterna, omnipresente, inextinguible, interrumpida por dos horas que dura el espectáculo de Pogreblichko.

No mentir. ¡Qué decisión tan absurda! Pero el carácter refinado de esa grosería me parece indudable. Liberados de la complicadísima (para algunos imposible) tarea de mentir con sinceridad, los actores ganaron la libertad para trabajar de un modo absolutamente nuevo.

¿Que todo sea como en la vida? ¡De ninguna manera!

La vida no es libre. Eso está claro. Tanto aquí como en Suiza. Siempre existen prohibiciones, convencionalismos, las ataduras de las costumbres, el marco de la decencia, la alambrada, el esmoquin... En la vida, la persona que dice «amo» debe poner la cara correspondiente, sienta lo que sienta. La eterna incomodidad causada por la ausencia de la libertad, el autocontrol eterno. Si te distraes e infringes alguna norma, el castigo no se hará esperar. Los no distraídos te castigarán con una mirada de reojo, con la cuchilla obli-

cua de la guillotina (esta frase me resultó demasiado bella, habría que tacharla).

Claro, puedes permitirte el lujo de ponerte la cara que quieras y decir lo que se te antoje, pero solo en el cuarto de baño. Donde no haya nadie.

En el teatro de Pogreblichko, los actores sintieron de pronto el gusto de estar libres en público.

Debe ser una sensación inefable. Incluso viéndolo, se goza. En una ocasión, por el teatro de Pogreblichko pasó Ekaterina Vasílieva, famosa actriz del Teatro de Arte. Vio el espectáculo, volvió a ir al teatro y se quedó a trabajar en el miserable sótano, abandonando el teatro soviético más rico. ¿En aras de qué? La única respuesta es: para gozar trabajando. Para tener la feliz posibilidad de no falsear.

En *La Gaviota*, la actriz Arkádina fue representada siempre como una pequeñoburguesa, una egoísta estúpida y frívola. Ella no comprende las búsquedas creadoras del hijo. Anda con caprichos y a todos los estropea el humor. Destruye el puro amor del escritor Trigorin por la jovencita Nina Zaréchnaya. Una mujer tonta, cursi, insensible, en una palabra, una mujer mala.

Pero la Arkádina representada por Ekaterina Vasílieva es una estrella de verdad, una personalidad, una actriz de gran talento. Sí, es caprichosa, brusca, insostenible, pero tiene gran TALENTO. Le agobia la indigente vida provinciana. Le parecen ridículos y lamentables los absurdos esfuerzos del hijo por «abrirle los ojos a la humanidad». Es que el hijo quiere persuadir a todos de que el teatro existente es obsoleto, no le hace falta a nadie, que Kostia Tréplev descubrió formas nuevas. Todo lo anterior son tonterías. Todo lo viejo está condenado a pudrirse dejando lugar a lo nuevo, a lo único... Etcétera.

... Se oye el texto viejo, pero los actores ponen en él lo que tienen en este preciso momento y no lo que, en opinión de los hombres de ciencia, debe estar allí.

Trabajan muy bien.

Una vida cómica, absurda, se desenvuelve en la escena, grita, agita los brazos, soñando con qué bella será la vida dentro de cien años (¡nosotros vivimos al cabo de esos cien años! ¡miren atrás!) y corren por la cara gruesas lágrimas... Un ser frágil y admirable se sienta arriba, en un balconcillo, para mirar abajo, contemplar aquella (¿ésta?) vida, este teatro, y, sin esperar nuestra reacción, exclama con voz queda, que a veces no se oye, «¡bravo! ¡bravo!» y pone, extasiado, los ojos en blanco.

El teatro soviético 2/1990

¿Qué hacer, Vladimir? —No sé, Konstantin...

Apuntes pesimistas

por Marina Dmitriévsckaya

Salí del cofre que olía a naftalina donde viví hasta ahora y donde están acumulados muchos espectáculos que conozco bien, de nuestros teatros. Salí y me puse a recorrer los talleres teatrales. Caía una llovizna purificadora, el viento de cambios agitaba las banderas de las nuevas potencias teatrales, los topógrafos apenas tenían tiempo de señalar en el esquema de la ciudad nuevos teatro-estudios.

El suelo burbujeaba, soltando cada vez nuevos estudios profesionales: Teatro de Arte Realista, Estudio 87, casa Popular, Teatro del Absurdo, teatro-estudio LDM, el grupo Arbol, la Cuarta Pared (anexo al Museo Teatral), Teatro de la isla Vasílievski, Globus, Puente, Teatro del Interior, Comediantes, Puerta urbana, teatro-estudio de Larisa Malevánaya, Muñeca, etc.

Claro, todo fue distinto. Pero la llovizna otoñal y el viento invernal existían, eso sí. Comencé a visitar los talleres teatrales y muy pronto apunté en mi libreta: «¡Está mal, mal, mal! Es aburrido, aburrido, aburrido... Dios, ¿por qué? ¿Tengo yo la culpa? Pero las salas semivacías, la frialdad de los primeros visitantes del nuevo teatro, los aplausos obligados de la silenciosa sala y una flor de rigor ofrecida por uno de los amigos... ¡¿Es así como nace en Leningrado un nuevo teatro estudio?! Más tarde, volviendo de un teatro estudio, escribía las mismas palabras que no perdían actualidad: «Mal... aburrido... y la florecita de rigor...».

Confieso que no fue una sorpresa para mí. Yo no tenía ilusiones al salir del cofre que olía a naftalina. Ni tenía motivos para abrigar ilusiones.

— Los nuevos teatros tuvieron la posibilidad de nacer cuando el arte teatral fue eclipsado por el periodismo, la televisión, la literatura, el cine y cuando se planteó en serio el problema de la vitalidad del teatro...

— La situación de partida en el terreno de los teatro-estudios en Leningrado se diferenciaba fundamentalmente de la moscovita. En Leningrado, los principales teatros de aficionados no pensaban convertirse en profesionales, creyendo que el arte de aficionados tiene sus leyes estéticas y éticas que no hay que infringir. Que alejándose de una orilla se puede no llegar a la otra (profesional), aun ganando mucho dinero. De modo que los leningradenses rechazaron el esquema moscovita, los líderes de los estudios que contaban ya muchos años no participaron en el juego...

En los nuevos teatro-estudios profesionales (sólo hablaré de ellos) ingresaron por lo general los actores y directores de escena que no hallaron lugar (y lugares) en nuestros teatros, aquellos que ya no tenían adónde ir, a los que no les ofrecían trabajo o no consideraban con justicia artistas de talento, los que se desanimaron y ahora tuvieron la posibilidad de renacer de algún modo, quienes no recibieron lo que querían y tuvieron ganas de tomar el desquite. Pero entre ellos no hay creadores con un destino feliz o, al menos, brillante. Esto es muy triste y muy serio...

Las autoridades leningradenses, como siempre, no estaban interesadas en que hubiera estudios, no les prestaron ninguna ayuda, y no había motivos de esperar que esos estudios marginados y pobres, sin local ni fondos, crearan obras maestras...

Hoy pienso: ¿tengo derecho a analizar la situación leningradense en este dominio? Es como si me propusiera escribir de niños abandonados, huérfanos, que aprenden a andar, a hablar y, encima, a ganarse el pan. Sea como fuere, ellos andan, hablan y, esto es de la mayor importancia, sus primeros pasos dan ya una idea de su futuro carácter.

Ahora nos ayuda mucho nuestra televisión. En dos de 600 segundos informativos, el director de escena puede anunciar su credo artístico. ¡Es un arte saber ex-

presarlo con tres frases! En cuatro segundos de los 600 se puede publicitar la naturaleza totalmente desnuda en el espectáculo *Rinoceronte* (teatro estudio LDM) y reunir al otro día a una multitud ansiosa de ver el desnudo (al día siguiente ya no podrá reunir a esa multitud...). En el programa Quinta Rueda, de TV leningradense, se puede atraer la atención a la fisonomía innovadora de un teatro y apasionar con las perortas acerca de la creación de una realidad teatral nueva, nunca vista. Por ejemplo, en el Teatro de Arte Realista, considerado hoy vanguardia de nuestra vanguardia.

De los tres espectáculos montados por Goroshevski (*El juego del diablo*, según obras de Federico García Lorca, Jorge Luís Borges y Miguel de Unamuno; *La amiga de los dolorosos*, de Nathanael West, y la versión escénica de *El jardín*, vieja novela de Andréi Bítov) sólo vi el último y, en opinión general, el mejor: *Tres fotos de la vida de Monájov* (con este título fue rebautizado *El jardín*).

El espectáculo añora el estetismo, el arte desprovisto de costumbrismo y el psicologismo. En un principio, el espectador se fija en el buen gusto y la belleza de la escenografía en la cual se desenvuelve la historia amorosa de Alexéi y Asia, y más que esa historia. Siguiendo en cierto modo los ritmos y temas de Bítov, el teatro defiende la unidad del sueño y la realidad, su fusión. Es la idea central y la única expresada con claridad e incluso con excesiva insistencia. *Tres fotos de la vida de Monájov* se mueven marcando el ritmo del ensueño; en la vida soñolienta, todos están desunidos, las palabras están muertas y las personas están muertas también... Un fognazo: cambio de postura. Otro fognazo: plástica de figuras de actores...

El espectáculo no dura los quince minutos que bastan para contemplar con interés las construcciones organizadas por Goroshevski en el espacio, para comprenderlo todo sobre el sueño y la reali-



El Grupo Arbol, dirigido por Anton Adosinski, una de las vanguardias teatrales de Leningrado en 1990.

dad. *Tres fotos...* es largo y tedioso; aburre la alteración monótona y lenta de las poses estáticas y las réplicas carentes de vida; las pretensiones (no ideas ni sentimientos) se suceden con indolencia; el amaneramiento y la pesadez no dejan comprender el sentido, y la claridad aparece inesperadamente, a despecho de la lógica, allí donde los actores, que deben representar cierta filosofía de la eternidad, adquieren de pronto las entonaciones propias de una historia costumbrista o incluso melodramática.

Cuando me traslado al mundo de los ensayos de Goroshevski, me imagino, no sé por qué, que el director de escena dice a los actores muchas palabras sabias. Por ejemplo: «trascendental»..., «ambivalente»... Creo que había mucho del método de la meditación oriental, porque en el espectáculo, donde los actores repiten los gestos plásticos del director de escena, descubrí determinada imitación de esa meditación.

La puesta de Goroshevski que, según parece, pretende ser original e innovadora, no lo es, evoca muchos espectáculos del teatro polaco de mediados de los años 70, imita su forma y su plástica.

El Teatro del Absurdo, que representa

La muerte de uno que viajaba sin billete, de Gunitski, montada por Guindin, alegra por su corta duración: poco más de una hora. Muestra con humor al médico que, al llegar para ver el cadáver de un asfixiado, se pone una inyección en la vena y goza. Se representa asimismo con humor la escena «erótica» en que el hombre está disfrazado de mujer desnuda, y la mujer, de hombre. Los actores meten la brocha gorda en un balde con pintura y se manchan no sin placer unos a otros, sacan la ropa del basurero y vuelven a meterla allí mismo. En el cuadro mosaico y fragmentario de nuestra vida, un lugar sustancial le corresponde a este «rito»: el protagonista adelanta el pulgar de un pie, lo lima con voluptuosidad y, al hacerlo, se apasiona más y más. El modelo del teatro soviético del absurdo es sencillo: muchísimos cachivaches, un poquito de sentido, algo de sexo y una gota de tema social. Lo social está, primero, en el basurero y, segundo, en la historia central: dos hombres (uno de los que soñaba con tener un sombrero) se compraron a un mismo tiempo y en un mismo comercio el último sombrero que quedaba y la última gorra de visera (la adquirió, claro, el hombre que soñaba con tener sombrero). En el

comercio, uno de ellos no vio la gorra y el otro no vio el sombrero, ninguno de ellos se fijó en el otro. El esquema es, según parece, universal: toda mi vida quise ver el teatro del absurdo, pero me ofrecieron algo absolutamente distinto: varias atracciones, inocuas, sin sentido, sin lógica que las ligara, ni siquiera la lógica del absurdo.

El grupo Arbol —muchachas y muchachos pelados al rape bajo la dirección de Adasinski— es tal vez la compañía vanguardista más popular. Es más que nada plástica. Sus representaciones no tienen títulos. Ahora, todos van a verlo. A las delegaciones teatrales las llevan al Gran Teatro Dramático, el Teatro Infantil Musical y al grupo Arbol: miren ustedes lo que tenemos.

En una conferencia, expresando su desdén por la palabra, así como por el lujoso interior del Palacio de Artes (antiguo palacio de Yusúpov), Antón Adasinski explicó que el objetivo de su espectáculo es liberar al público urbano, que viene al teatro después de la jornada laboral y la lucha en el transporte público. Ese público se siente, mira... Los actores deben estar abiertos al público, tener las palmas de las manos vueltas al exterior... Poco a po-



"Las ranas", de Aristófanes montado por el Teatro-estudio «La Cuarta Pared» de Leningrado. (1990).

co, el espectador se tranquiliza, las tensiones ceden, los puños crispados se abren, las manos (es de suponer que toda la naturaleza también) se abren... Diré de entrada: es un programa extraestético, pero es programa.

En un principio, no pude relajarme. Trabajé todo el día, viajé en el transporte público; pero cuando, en el vestíbulo de la sala, cayó a mis pies una muchacha con la cabeza pelada, que, lo mismo que su cara, estaba cubierta de esmalte, todo mi cuerpo se tensó, tal como lo exige el programa de Adasinski: no estéticamente, sino fisiológicamente.

La tensión persistió algún tiempo porque, como en tiempos de antaño (por algo procedo del cofre), traté de comprender qué pasaba en la escena, por qué todos los actores estaban tan poco desarrollados, tartajosos, torpes, sin personalidad y todos juntos parecían ser artistas aficionados de alguna escuela de artes y oficios (a excepción de Adasinski, que es una personalidad interesante, profesional: la escuela de Polunin y de su compañía Comediantes ha desempeñado su papel). Los actores hacían con el cuerpo movimientos extraños, representando a un mago, a un simio, tocaban el tambor... Debo decir que, poco a poco, me relajé, la tensión cedió, dejé de pensar y de comprender nada. Mis manos se abrieron, mis

músculos se relajaron, lo único que molestaba era la luz de la escena y los sonidos que emitían los actores en su meditación oriental conjunta. Si no hubiera sido por esos sonidos la nirvana habría sido absoluta.

Cuando mis colegas expresan su entusiasmo por el grupo Arbol, tengo la sensación de ser muy vieja, viejísima. ¡Arbol tiene un éxito inimaginable entre los jóvenes! ¡Recibe numerosas invitaciones del exterior! ¡Tuvo éxito en el Festival de Yaroslavl! ¿Qué más? ¿Hacen falta más argumentos? Sí, hacen falta. El éxito entre el público no teatral, entre los vi-

sitantes del Palacio de la Juventud es prueba de que Arbol es una versión de la cultura de masas, de la subcultura, mas no del arte. Un espectador occidental (¿qué espectador?) se alegra: además de osos, en Rusia hay entusiastas que repiten pasablemente lo que ese espectador comprende y conoce estos últimos treinta años.

Uno piensa: ¿quién regaló y qué regaló a quién? Está claro que Peter Brook o Peter Stein, autores de obras maestras, dominan magistralmente lo que nosotros perdimos hace mucho. Lo aprendieron de nosotros. Pero nosotros nos alegramos como un alumno de primer año de escuela que cambió un sello raro por una goma de mascar al ver cómo nuestro arte vanguardista recién nacido recoge los desechos de lo que no fue nunca una cumbre teatral. Que nazca todo lo que debe nacer, ¡pero moderemos nuestro regocijo! Los apologistas de nuestro «subsuelo», trasladados de pronto a la planta baja, tienen mucho miedo a retrasarse del progreso y por eso corren delante del progreso. Lo principal es no ser conservadores... A mí me da lo mismo, pues he salido del cofre de mi abuela, pero quisiera comprender: ¿es de tendencias progresistas el grupo Arbol? ¿Están ustedes seguros?

Es natural que si te dicen que te rela-

jes y tú no te relajas, es falta de respeto al arte; pero me disculpa el que unas ideas comenzaran a ocurrírseme algún tiempo después de ver el espectáculo de Arbol, cuando tensé mi mente y traté de comprender la creación de Adasinski en el contexto del «Nuevo arte».

Hace poco un admirable pintor, después de su último viaje a Leningrado, me confesó que tenía la impresión de que la ciudad hubiera sido ocupada por alguien, por unos varegos. Que antes había existido una etnia leningradense especial, luego aparecieron en las calles algunos «espías» y ahora Leningrado parece ser una ciudad invadida.

No quiero decir que los «varegos» provinciales minaran en Leningrado algo sagrado. Los provinciales que conquistan la capital y se convierten en sus salvadores y objeto de su orgullo es tema demasiado clásico y quien haya estudiado aunque sólo sea un poco no podrá negarlo. Sólo quiero precisar: los provinciales que entablan contacto con la cultura en que entran... Pero en este caso concreto, los «varegos» que acudieron a las cenizas de la cultura leningradense y no están vinculados con ella por sus raíces, la nostalgia ni siquiera por los propósitos revolucionarios (¡que no tienen vínculos de principio con ella!), cambian de raíz la ecología artística y, hoy, esto me parece a mí (que he salido del cofre con naftalina) casi una catástrofe.

Es verdad que ellos llegaron a un erial y que los rescoldos leningradenses son resultado de unos esfuerzos prolongados y programados. En una velada en el teatro-estudio La Cuarta Pared interpretaron una canción en la que se decía: «Las relaciones de mercado existen, pero el Mercado Esloveno no existe ya...». En una canción satírica sobre Konstantín Stanislavski y Vladímir Nemiróvich-Dánchenko hay estas líneas:

Nacimos distintos, pero
Añoramos lo mismo:
— ¿Qué hacer, Vladímir?
— No sé, Konstantín...

¿Por qué dedico tanto espacio al vanguardismo teatral? Lo explicaré. Vivimos en medio de la ausencia de estilos y escuelas teatrales. Sin contraposición al nivel de los sistemas (Stanislavski-Tairov-Meyerhold), ni tampoco al nivel de las tendencias teatrales (Sovreménnik-Ta-ganka). Ahora que han sido borrados los polos y nos empantanamos en la masa estandarizada de producción cultural, la vanguardia nos propone algo distinto, algo que se puede tomar por una tenden-



"Tres fotos de la vida de Monajov", de Andrei Bitov. Teatro de Arte Realista de Leningrado. (1990).

cia. Ofrece lo que tiene forma inusitada, admite distintas interpretaciones, escandaliza, imita un lenguaje nuevo y, al parecer, tiene mucho en común con la vanguardia clásica rusa.

El estudio LDM (del Palacio Leningradense de Jóvenes), que hasta entonces se agitó entre Ionesco (*Rinoceronte*) y Serguienko (*Los perros*), decidió montar para el 110 aniversario de Kazimir Malévich un espectáculo futurista: *Triunfo sobre el sol*. Guión: Kruchónij; montaje: Jlébnikov; escenografía: Malévich; música: Matiushkin (directora de escena: Gubánova). Es fascinante la idea de compa-

rar la vanguardia actual con la de entonces, ¿verdad?

Reconstruyeron los trajes. Andan por la escena las estatuas malintencionadas: Viejo Habitante, Forzudo, Malintencionado, Nuevo Hombre y demás; los cubos y prismas de las figuras revividas (como si los trazos de Malévich se pusieran en movimiento) forman un mundo pictórico gráfico original, incomprensible, fantástico.

Contemplando los «cuadros revividos», se ve clara la diferencia de concepciones del mundo: en tiempos lejanos, la vanguardia artística rusa intentó contemplar el mundo desde el Cosmos, verlo con

sus contornos generales y sus perspectivas, investigar la abstracción en tanto que fenómeno. La vanguardia de hoy bajó del Cosmos al muladar de la historia, y correteando entre los trastos viejos, construye con ellos su modelo lírico-épico. Allí, a la persona la contemplaban desde arriba y aquí la miran desde abajo, por lo que las rodillas resaltan y no se le ve la cara.

El que el objeto del nuevo arte, del arte vanguardista, del «teatro paralelo» no sea el hombre es consecuencia de un largo proceso histórico. Durante setenta años, el hombre estuvo despreciado, humillado, despersonificado. La consecuencia natural fue que, al dejar de ser «la medida de todas las cosas», dejó de ser también la medida del arte. El movimiento vanguardista de estudios teatrales es conducido hoy por los que fueron formados en la época cuando el hombre perdió definitivamente la fe en todo y cuando se perdió por entero la fe en el hombre. «No tenemos una concepción del mundo, pero sí tenemos "tecnología"»: el «subsuelo» expresa no sin orgullo esta tesis, entre terrible y ridícula, de Borís Yujanánov. Supongo, empero, que todo es al revés. A juzgar por lo que vi en el «teatro paralelo», la tecnología es lo que no tienen; poseen, en cambio, una dotación lingüística bastante fuerte que les permite fundamentar con ayuda de la terminología la imposibilidad puramente aficionada de autolimitarse (por ejemplo, todo lo graban en video con el entusiasmo de un neófito, hasta que les llega la película). Me permito asimismo suponer que tienen una concepción del mundo, pero parece que está privada del centro donde se encontraba por tradición el hombre que cooperaba con el mundo; en vez de esto construyen en forma de collage un mundo compuesto de objetos aislados. El hombre está excluido; pero lo que podríamos llamar su envoltura, su imagen, salió a primer plano convirtiéndose en objeto de investigación. Es como si la sombra del Científico ocupara el lugar del Científico. Este acto, que ocurrió numerosas veces y ocurre en nuestra historia real, se ha trasladado por vía natural al arte.

Lo último que quiero decir de nuestro «subsuelo». La vanguardia clásica destruyó, pero tenía qué destruir. Ahora tenemos ruinas, y creo que la idea de la edificación teatral de la armonía es hoy la misión más actual y más vanguardista, por extraño que esto pueda parecer. El triunfo sobre el Sol se produjo y puede que el arte tenga la misión de crear un nuevo astro sobre nuestro erial común.

El teatro soviético 2/1990



Dos puestas en escena de Anatoly Vasíliev

por Jorge Saura

Se ha dicho que el teatro de Anatoly Vasíliev caracteriza a una época de crisis, de transición, al hombre que trata de encontrar su lugar en la sociedad; pienso que esto es una simplificación bastante grande de las verdaderas dimensiones de este creador de puestas en escena; el teatro de Vasíliev es en sí mismo una búsqueda que supera las fronteras de la situación social, la expresión artística o la filosofía, pues es una búsqueda total, globalizadora.

Cada una de sus producciones, al menos las que yo he conocido, era diferente a las demás, como si su autor se hubiese puesto a caminar en una determinada dirección y, tras haber agotado todas las posibilidades de esa dirección, o bien satisfecho con el camino recorrido, pero deseoso de probar otro diferente, cambiase bruscamente de dirección.

Alumno de María Kniébel, una discípula directa de Stanislavsky, famosa por su precisión e intuición pedagógicas, Anatoly Vasíliev parte en sus puestas en escena y en sus clases del «sistema de las acciones físicas», de los principios éticos y artísticos del Teatro del Arte, pero es a través de un sistema de improvisaciones en constante evolución que consigue llegar a resultados que nada tienen que ver con el realismo fotográfico en que a veces ha caído y sigue cayendo la compañía creada por Stanislavsky.

Los primeros montajes de Vasíliev soportaban un notable peso de la tradición teatral realista, su sistema de improvisación no estaba totalmente desarrollado. En 1978 montó *Sólo para el reloj que da la hora* en el Teatro del Arte, con la participación de algunas «viejas glorias», después la segunda variante de *Vassa Zheleznova* de Gorky, y en 1979 en el Teatro

Stanislavsky, *La hija adulta de un hombre joven*, de Viktor Slavkin, autor con el que comenzaría a vincularse para trabajos posteriores; la vinculación con su escenógrafo, Igor Popov, había empezado ya con *Vassa Zheleznova*, pues Vasíliev es un hombre con fe en los equipos de trabajo permanentes. A partir de 1984, cuando comenzó a trabajar sobre *Sersó*, otra obra de Slavkin cuya escenografía llevó a cabo también Popov, su método de trabajo y sus resultados artísticos se tornan diferentes. Sobre este montaje y sobre el siguiente, *Seis personajes en busca de autor*, de Pirandello, voy a extenderme.

Sersó es un texto que tardó nueve años en ser estrenado; sólo pudo subir a un escenario cuando la «perestroika» permitió una notable apertura cultural. La obra muestra a un hombre que, al heredar una dacha o casa de campo de su

abuela, invita a una serie de personas solitarias como él, casi desconocidas, a compartir la dacha, con la idea de crear algo parecido a una comuna. Mas el pasado irrumpe en la vida de estos personajes, se va mezclando con el presente en forma de objetos, cartas, vestidos, fotografías encontradas en la casa, incluso el antiguo dueño de la misma se incorpora a la acción, las fronteras del tiempo parecen desdibujarse, los invitados y el nuevo propietario sufren una especie de catarsis y al volver al «aquí y ahora» comprenden que la convivencia es imposible, cada uno vuelve a su solitaria vida anterior.

El verdadero protagonista de esta obra es la casa, y así lo entendió Vasíliev. En el montaje de esta obra, llevado a cabo en la sala pequeña del Teatro Taganka, la dacha, una construcción de madera de dos plantas ocupaba el centro de la sala y no existía separación alguna entre platea y escenario: ambos estaban al mismo nivel, ocupando el público los espacios situados a ambos lados de la casa; ésta había sido construida de forma absolutamente realista, cuidando hasta el más mínimo detalle desde los arañazos a la pintura desconchada por el paso del tiempo; entre la casa y las paredes laterales de la sala existía un estrecho espacio que permitía el paso de los actores a lo largo de la obra. Su planta pentagonal y la amplia terraza de la planta superior creaban una asociación con un barco, con el arca de Noé a la que han ido a refugiarse estos solitarios individuos, huyendo de la ciudad.

Aquí nos encontramos con una de las características del teatro de Vasíliev: el extremo realismo de escenografía y objetos que terminan por crear una atmósfera irreal debido a las asociaciones creadas en la mente del espectador por su forma y por la utilización que de ellos hacen los actores. Otra característica viene ilustrada por el comienzo de la obra: del interior de la casa, que tiene todas sus puertas y ventanas condenadas por tablonces, puertas viejas y trozos de madera, llegan sonidos de pasos, por las rendijas se percibe una luz que se enciende, después suena un golpe, luego otro, y varios más hasta que cae la primera tabla y deja ver a los personajes que, desde el interior van echando abajo, una tras otra todas las tablas que tapan las amplias ventanas y haciendo que la luz que parte del interior de la casa ilumine la sala en penumbra; aquí tenemos la segunda característica principal de la estética de Vasíliev: la destrucción de la verosimilitud en favor de la lógica de la imagen. En la vida real los

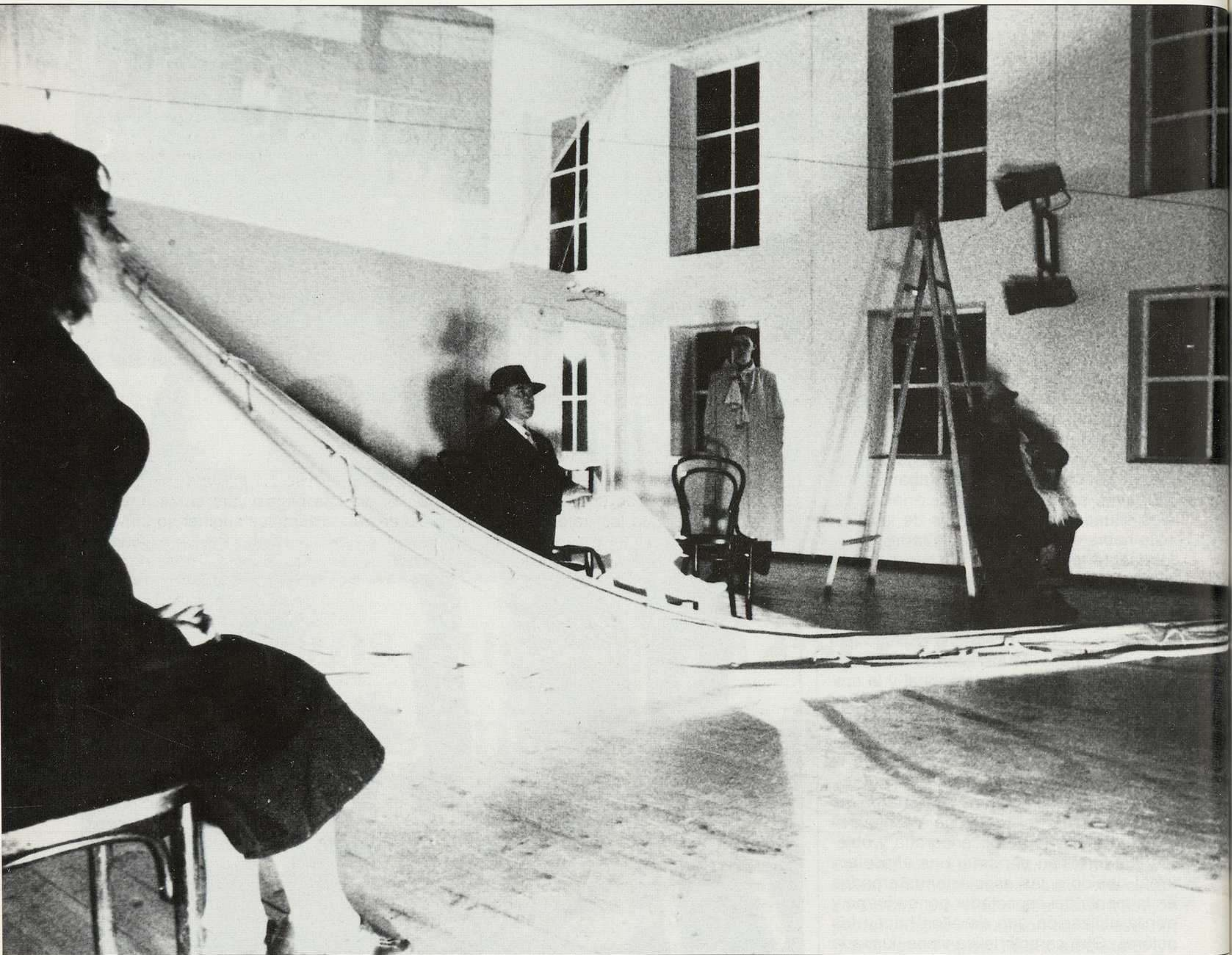


"Seis personajes en busca de autor", de Luigi Pirandello. Dirección: Anatoly Vasiliev. (1990).

personajes habrían arrancado las tablas y puertas viejas desde el exterior de la casa; al hacerlo desde el interior con gran violencia, creaban en el espectador la idea de que la casa les resultaba indiferente, y además se producía la asociación de la casa con un ser vivo, como si se tratase de un huevo cuyo cascarón se rompiera y de su interior brotasen un torrente de luz y varias personas. Con esto quedaba fijado en la mente del espectador el

papel de protagonista absoluto que la casa va a tener durante toda la obra.

Hacia el final del primer acto comienza la «irrupción» del pasado: sin que nadie advierta su llegada aparece un anciano, antiguo propietario de la casa que sufre un desvanecimiento al confundir a una de las visitantes con su difunta esposa, pues aquella se ha puesto un viejo vestido encontrado en la casa. El segundo acto es una inmersión en el pasado, pues la casa



"Seis personajes en busca de autor", de Luigi Pirandello. Dirección: Anatoly Vasiliev. (1990).

ha sufrido una radical transformación: la mesa de la planta baja está cubierta por un mantel blanco, y sobre ella hay unos lujosos candelabros, copas de cristal rojo y un cofre con cartas que los invitados, el propietario y el anciano, sentados alrededor de la mesa se van pasando ceremonialmente de uno a otro y leyendo en voz alta; se trata de las cartas que el antiguo dueño y su mujer se escribían cuando eran novios, redactadas en un lenguaje propio de la etiqueta de principios de si-

glo. Lentamente se va produciendo una transformación en los personajes sentados alrededor de la mesa, que van haciendo suyo el lenguaje y la atmósfera de las cartas, hasta que en un momento dado uno de ellos se levanta y, sin ninguna carta en las manos comienza a expresar sus deseos, sueños, frustraciones, su declaración de amor a una de las presentes en el lenguaje propio de las cartas que ha estado leyendo; los demás van haciendo lo mismo. Todo este acto tenía un aire ce-

remonial, como si todos estuviesen participando en una especie de ritual hipnótico colectivo, durante el que se proyectaban en las paredes de la sala fotos correspondientes a la época en que se escribieron las cartas: éstas y los recuerdos que relataba el anciano seducían a todos hasta tal punto que acababan jugando al «sersó», un juego muy extendido a principios de siglo entre familias de la alta sociedad, consistente en ensartar con unas espaditas de madera un aro lanzado al aire.

El tercer acto no es sino el frustrante regreso al presente: nada se ha logrado, la «comuna» no funciona, todos prefieren la seguridad de su vida en solitario, la tranquilidad de saber que nunca conocerán otros países. Provistos del cinturón con cajas de clavos y herramientas propio de los tramoyistas van condenando de nuevo las ventanas que antes descubrieron mientras declaman sus despedidas y se aseguran de que los otros no les van a escribir nunca, en un lenguaje que vuelve a la frialdad y la incoherencia de la época actual. Cuando terminan de tapar todas las ventanas, cubren toda la casa con un enorme plástico transparente, como si quisieran sepultarla para siempre.

Seis personajes en busca de autor tiene un origen muy diferente a *Sersó*; mientras en éste los actores eran miembros del Teatro Taganka y trabajaban juntos desde hacía años, en aquel sus intérpretes eran estudiantes del curso de Dirección Escénica a Distancia que dirigía Vasíliev a partir de 1985.

La enseñanza teatral a distancia era algo bastante usual por entonces en la URSS. Podían estudiar sólo aquellos que llevaban un tiempo trabajando profesionalmente en teatro, viajaban a Moscú desde diferentes ciudades para ensayar durante 15-20 días el contenido del examen de interpretación o dirección y luego regresaban a su ciudad, y así dos veces cada año, hasta el último curso en que ensayaban durante dos meses. Vasíliev dirigía este curso en el Instituto Lunacharsky, donde yo también cursé mis estudios, y pensaba que la enseñanza a distancia era la única capaz de formar actores o directores, pues sólo se puede hacer un actor de alguien que ya ha trabajado en teatro varios años. Todos los intérpretes de *Seis personajes en busca de autor* eran alumnos de este curso provenientes de diferentes ciudades, es decir, la compañía se formó para montar esta obra.

En este montaje Vasíliev llevó más lejos que en otros la evidencia del juego teatral, buscó que el espectador percibiese que lo que esta viendo es un obra de teatro y no un fragmento de vida pero que, al mismo tiempo fuese difícil establecer la frontera entre conflicto vivido y conflicto representado. Este director habla a menudo de «teatro de interpretación» (traducción aproximada de un término poco menos que imposible de traducir correctamente) como de un síntesis entre la tradición rusa del Teatro del Arte y la influencia de directores occidentales como Brook, Barba o Kantor. A este «teatro de interpretación» se llega a través de una

serie de improvisaciones en las que cabe cualquier estilo interpretativo; el resultado en este caso fue una separación evidente entre el mundo de los actores, tramoyistas, director, etc. que a veces se comportaban como payasos, actores de vodevil o del más superficial melodrama y el mundo de tensión contrastaban con sus repentinos desgarramientos. En una palabra, una mezcla de estilos interpretativos que, sin embargo no resultaba discordante.

El espacio escénico en esta puesta en escena está condicionado por la sala en que se ensayó y representó: un semisótano en una casa de pisos cercana al centro de Moscú, sede de la escuela-teatro que formó Vasíliev en 1987 con el nombre de Primera Escuela de Arte Dramático, en el que actores y espectadores están al mismo nivel, parte de los actores están sentados entre los espectadores y los elementos escenográficos son objetos que se pueden encontrar en cualquier sala de ensayos: sillas, un foco que los propios actores transportan de un lado a otro, telas, etc. al igual que los trajes que, si en un principio dan la impresión de haber sido escogidos entre lo que cada uno tenía en su casa, más tarde nos encontramos con que están absolutamente justificados a partir del texto de Pirandello. Esta es otra de las características del teatro de Vasíliev: una gran sobriedad en contraste con la tendencia europea a magnificar la forma.

La obra comienza con la llegada de los tramoyistas, el apuntador, el director dentro de un atmósfera de bufonada, de circo, de teatro del absurdo en la que a veces un mismo personaje es interpretado por varios diferentes actores o un mismo fragmento se repite una y otra vez. Cuando llegan los personajes la atmósfera cómica no desaparece por completo; la discusión entre el Director y el Padre es

relajada, sin aire trascendente, desenfadada, a pesar de que en ella se están expresando conceptos muy profundos y, sin que apenas lo perciba el espectador, la atmósfera se va cargando de tensión hasta que llega el momento en que la Joven relata cómo fue seducida por el Padre, o mejor dicho, no lo cuenta, sino que lo escenifica, arrancándose violentamente la ropa ante el semidesnudo Padre, momento en el que es imposible seguir y se interrumpe la representación.

Durante toda la obra algunos actores han ido pasándose los personajes unos a otros, como músicos de jazz que se pasan un tema musical para improvisar sobre él. Ningún actor trata de imitar a otro, cada uno da una visión del personaje, y el resultado es un personaje multifacético, con varios caracteres diferentes, que van cambiando condicionados por las circunstancias dadas.

El último acto se inicia en una atmósfera irreal: la escena bañada por una luz azul, una tela blanca que cruza el espacio en varios sentidos sugiriendo tanto un bosque nevado como una casa abandonada con los muebles cubiertos, algo que hace pensar en frío, en muerte... el estilo interpretativo esta vez no sufre mutaciones y cada personaje es interpretado por un mismo actor, todo va derecho hacia la muerte violenta, la tragedia que deja confuso y sin capacidad de reacción al director y a los actores. La ficción una vez más ha superado una fuerza a la realidad.

Hasta aquí una visión necesariamente incompleta del teatro de Anatoly Vasíliev, un director-investigador en búsqueda permanente, cuyas propuestas en escena dan la impresión, como dice el novelista Andréi Bítov de una obra que se está escribiendo, corrigiendo ante los ojos del público.



¿Hacia el suicidio cultural o una palabra nueva?

por Serguei Kara-Murza

El estado de la cultura de una sociedad se refleja en cada casa, cada mirada o gesto. Algo dice el número de teatros o museos, pero más significativo es el hecho de que Moscú, antes una de las ciudades más limpias del mundo, no fue barrida desde que se estableció la «democracia», y la basura se quema directamente en los patios. Al fin y al cabo, la cultura se determina por el conjunto de valores reconocidos por la «masa crítica» de la nación.

Hoy la situación cultural en Rusia constituye un complejo de visiones y planteamientos contradictorios, de lógica rota y absurda, de reflexiones profundas, entramadas en un cinismo y unas mentiras sin precedentes. Es lo que Mikhail Bajtin llamó «la muerte de los dioses». No puede considerarse esto como un malestar cultural, ni siquiera una crisis. Es el derrumbe de todo el modelo de la civilización llamada moderna (o industrial, o judeo-cristiana) injertada en el tronco de la poderosa cultura de Rusia que se nutría de las cosmovisiones de las cuatro religiones mundiales y la mitología de un centenar de etnias. Este injerto, en aras de la Razón y el Progreso, con el marxismo como la ideología del industrialismo más libertaria de aquel momento, produjo, al principio del siglo, la explosión de la sociedad tradicional de Rusia-Eurasia. Sin embargo, no fue mortal. La pasión mesiánica del bolchevismo dominó la virulencia de los conceptos occidentales, los integró en un proyecto que consolidó a la nación desgarrada. Las tensiones, que parecían insostenibles, fueron convertidas en impulso de trabajo creativo, con el fervor cuasirreligioso, de penitencia por el fratricidio de la Guerra Civil. Fuimos martirizados y fuimos felices en ese proyecto. Y sólo un total vacío espiritual hizo a ciertos «expertos» ex-comunistas (como, por ejemplo, Fernando Claudín) proponer a sus lectores esta pobre explicación del fenómeno del desarrollo económico, científico y cultural de la URSS en los años 30-50: el temor ante las represiones

estalinianas. Que Stanislavsky y Eisenstein, Prokofiev y Shostakovich, Vernadsky y Yuri Gagarin realizaron sus obras gracias al látigo del verdugo. ¡Hasta dónde cayó Europa en su visión antropológica!

En cuanto a la explicación del fenómeno de la perestroika, la ligereza de los ideólogos occidentales parece aún más increíble. Todo se reduce a la lucha de los «demócratas» contra los «conservadores» y a la nostalgia de la «nomenclatura» por sus privilegios. ¿Qué se logra con atontar tanto a su propia clase media?

Se dice, solapadamente, que la URSS perdió la guerra fría y hoy está pagando el precio de la derrota. Esto sí es más serio. Esta guerra era fría, pero *guerra*. Establecida la paridad militar con Occidente, nosotros aceptamos, con alegría, la propuesta de paz y desarme mutuo. «¡Seamos hermanos! ¡Volvamos a la casa común europea!» —éste era el canto de Gorbachov. Pero a espaldas de la nación él firmó no un acuerdo de paz, sino el acta de capitulación. Tan secreta, que ni siquiera hoy se nos han dado a conocer las condiciones. Pero ya podemos calcularlas a partir de los hechos.

Los móviles de políticos como Gorbachov y su media naranja, Yeltsin, son objeto para el psicoanálisis y la criminología. Más importa, que todo intelectual honesto que ayudaba, con su pluma o con el movimiento de su alma, a estos «demócratas», marchara, quisiera o no, en las filas de los soldados de la guerra fría en su batalla final. Y pude mirar con orgullo los primeros (sólo primeros) frutos de la victoria: cientos de miles de cuerpos destrozados en Bosnia, Moldavia, Armenia y más allá, a lo largo de todo el «arco de inestabilidad» creado según la doctrina de la guerra fría. Mirar con orgullo la prostitución infantil en el bello San Petersburgo (los palacios de Leningrado, donde los niños se dedicaban a la música o al ajedrez, están vendidos a los dueños de casinos, que nos traen la modernidad desde Barcelona y Las Vegas). Mirar con orgullo las masacres, ya habituales, en el centro de Moscú, cuya población vio por primera

vez la porra policíaca («democratizada») sólo el 1 de Mayo de 1989. ¿O es que el intelectual europeo lo ve todo esto con terror? De eso no tenemos ni el más leve indicio. No oímos ni un solo grito: «¡Perdonadme, bosnios, iraquíes, rusos! ¡Yo no sabía que iba a ser ese el precio de mi victoria!». No oiremos nunca tal grito, porque lo *sabía*. Porque tal era el precio de todas las victorias de la sociedad moderna sobre la tradicional, incluida la Reforma protestante en la propia Europa.

Alguien dirá que este es un tópico ajeno al tema. Como me dijo una buena amiga en España, «ustedes están en apuros, así que no nos molesten con sus problemas». Qué inocencia. Es un arte vencer de tal manera que el vencido no te agarre en un abrazo mortal. Occidente resultó ser demasiado sencillo para esto. De manera arrogante, Gorbachov fue nombrado «mejor alemán del año», es convidado de honor en todas las capitales, y los mejores periódicos se llenan de sus sosas moralejas. Además, la codicia (así se pierde el mono que agarra la manzana dentro del cántaro y no quiere soltarla). Se dio la bienvenida a España al dinero robado de Rusia por la «nomenclatura democrática» que coloniza Marbella, y decenas de millones de dólares circulan ya, como veneno, por las arterias de la economía. Y en cada dólar hay sudor y lágrimas de los saqueados. Y de nada vale tampoco la campaña apresurada de la prensa y TV que hace poco presentó a Rusia como un «imperio del Mal», creando la imagen generalizada de miseria, crimen y peste. Se aprovecha la misma monstruosidad del yeltsinismo («miren, incluso la democracia de ellos es repugnante»).

Todo esto no es ajeno al tema, porque la idea clave de toda la preparación cultural de la *perestroika* era «la integración en la civilización occidental». Esta idea, clavada a martillazos por la prensa totalitaria en millones de cabezas (ante todo, de los intelectuales), se convirtió en una utopía que hoy moldea todo el ambiente cultural. Por eso la actitud de Occidente, y sobre todo de su élite intelectual, está hoy en el

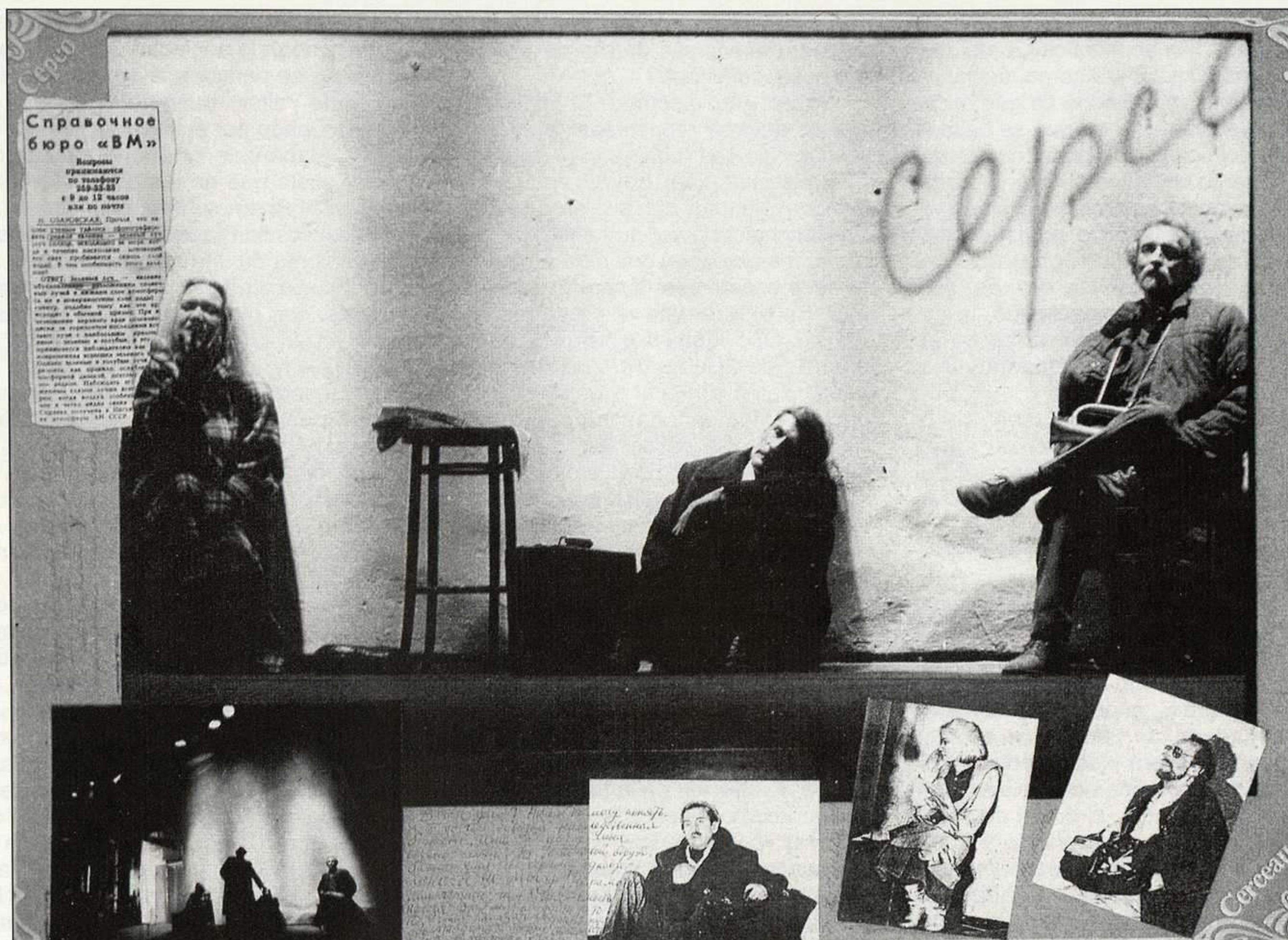


Ilustración para "Sersó", de Viktor Slavkin. Dirección: Anatoly Vasiliev. (1984).

centro de atención. Todo mensaje cultural de los liberales plantea esta pregunta: «¿Es tan humanista Europa como creíamos? ¿Nos ha engañado Occidente? ¿Se repite la "intervención modernizadora" de siempre, la de los teutones, de Napoleón, de Hitler —sólo que de manera mejor preparada?» La falta de respuestas mortifica a muchos hombres de la cultura, que creyeron sinceramente en este nuevo mito eurocentrista que sirvió de pantalla para la destrucción de todos los soportes de la vida de una compleja y frágil civilización como era la URSS. Destrucción realizada de manera propia del bolchevismo más radical, pero esta vez bajo la bandera del neoliberalismo.

Ningún intelectual en Rusia puede ahora huir de esta pregunta: en el momento de equilibrio inestable, de viraje hacia la «revolución desde arriba» ¿hacia dónde empujaba él a la nación confiada en la palabra de sus poetas, artistas y científicos? Un cineasta de gran talento, Stanislav Govorujin, autor del film más

destrutivo (*"Así no se puede vivir"*) reconoció: «Yo estaba apuntando hacia el comunismo, pero di en Rusia». Pero ya todos sabemos que la élite cultural, como colectivo social, empujó a su país hacia el abismo. Y cada acto de cultura significa hoy una u otra respuesta en el mudo interrogatorio.

Estas respuestas constituyen, de hecho, todo el panorama cultural en Rusia. Ellas dejan ver, bajo ángulos más agudos, los rincones del alma humana y el significado metafísico de un fenómeno único que era la *intelligentsia* rusa (probablemente, la perestroika ha sido su canto de cisne). Vivimos estos años como dentro de las páginas de Dostoyevski.

Hoy desaparece entre convulsiones, bajo la mirada de buitres de los colegas occidentales, la ciencia soviética, enorme y rico sistema cultural. Una doble angustia oprime la conciencia del científico, sincero e ingenuo seguidor del académico Sajarov. Primero, la angustia del soldado traicionado: los intelectuales, la fuerza de

choque de la perestroika, resultaron su primera víctima social. El desmantelamiento de la ciencia resultó ser un punto importante del acta de capitulación. Segundo, la comunidad científica, el niño mimado de la nación, pasa a la nada quedándose en la memoria social como gran provocador colectivo. La cúpula científica, bajo la batuta de Gorbachov, cometió en los años de la perestroika un fraude sin par en la Historia. Utilizando la enorme autoridad de la Ciencia (desbordada aún más en la sociedad tradicional adoctrinada en el marxismo), ilustres académicos ayudaron a convencer al pueblo soviético de los postulados del neoliberalismo, convencerlo de abandonar los principios de solidaridad por la caza del fantasma de las libertades y del consumismo. Convencieron a cada uno sólo en estratos superficiales, ideológicos, de su conciencia. Convencieron por poco tiempo, pero suficiente para asestar un durísimo golpe a todas las estructuras vitales de la URSS. Sin hablar de las mentiras más burdas

(como, por ejemplo, en el libro emblemático «La perestroika económica», presentado por Ramón Tamames como lúcido), el fraude consiste en el hecho de que el determinismo económico, en que se basa la economía política crematística, contradice al conocimiento científico de hoy. Y el modelo antropológico del neoliberalismo (*homo economicus*, individuo egoísta racional) contradice al conocimiento de antropología evolucionista de hoy. Así, actuando como cuerpo ideológico, la cúpula científica ha obrado como fuerza oscurantista, mintiendo deliberadamente a la nación. Qué triste final.

Algunos intelectuales, sin tener el valor necesario para reconocer su papel destructivo, se tiran hacia delante por el mismo camino, cayendo cada vez más en su social-darwinismo más canibalesco. El eminente director, Andrón Mijalkov-Konchalovsky, al expresar su alegría porque Rusia por fin ha recobrado el orden social «normal», aclaró su visión de lo que él considera normal para el país que antes era suyo: no será como en Europa; se formará una pequeña minoría de propietarios extremadamente ricos y los demás, muy pobres; no habrá clase media, y por lo tanto no puede formarse una sociedad civil y una democracia; el orden se mantendrá por un régimen autoritario y duro; el más normal para Rusia será el modelo de Brasil. Esta es la utopía del intelectual ruso acomodado en Occidente. Y su mensaje es aplaudido por la joven democracia de Rusia, mientras que en toda América Latina será difícil encontrar a un intelectual que se atreva a decir que el modelo social de Brasil, con el 40% de los niños trastornados por la falta de proteínas, es normal para su país. Ni siquiera los gorilas que ganan su pan manteniendo este orden, lo dicen. Pero Konchalovski es optimista. Otros, en un pesimismo de dimensiones escatológicas, plantean una especie de *Exodo* bíblico, de huida de nuestra arcaica, incorregible civilización («Egipto»). Se pronostica la muerte de un tercio de «egipcios» y la vida en el desierto de varias generaciones. ¿Cómo puede explicarse que el anciano poeta Bulat Okudzhava, refinado humanista, «estuviera gozando» al ver por TV cómo las ametralladoras barrían a gente desarmada, mujeres y niños, que vinieron a proteger el parlamento con sus cuerpos? ¿Para qué esta manifestación de sus complejos más anómalos? ¿Por qué precisamente hoy, cuando en el país, según el informe de gobierno, «se formó un grupo social de 9 millones de personas cuyo nivel de alimentación está muy por debajo del mínimo fisiológico», los escritores y poetas eli-

tistas iniciaron la costumbre de hacer sus tertulias televisivas detrás de una mesa suntuosa, comiendo?

Causa gran asombro la facilidad con que los autores «conversos» en democracias han roto con toda su obra anterior. Es imposible imaginar hoy el encuentro de Chinguiz Aitmatov con sus propios héroes, o a Konchalovski ver su mejor película, *El primer maestro* (con guión de Aitmatov): el héroe le escupiría a la cara desde la pantalla. En el aire está la pregunta: «¿Por qué?» ¿Qué ideales pueden pagar esta renuncia de toda su vida, de sus mejores obras? Ya no se habla ni de libertad ni democracia, los cañonazos de Yeltsin han destrozado este pálido mito. Se quedó el único dios: el *mercado*. ¡Pero esto se vuelve grosero! ¿Qué poesía, qué música puede inspirar la idea de mercado? Efectivamente, en la historia de la Rusia moderna no hubo época tan pobre culturalmente como estos años de la «transición al mercado». Desaparecieron incluso interesantes cantautores y movimientos de rock inconformista de los años 80 o pequeñas obras coyunturales, como «Los hijos de Arbat», primitivas pero con algún contenido. (No hablo de los movimientos culturales que no cayeron en la tentación «democrática», como muchos escritores, poetas y artistas «conservadores»; pero están casi ahogados económicamente y por el momento no dominan el panorama cultural).

Es, realmente, otro fenómeno asombroso. En los años 70-80 la élite disidente (más correcto, seudodisidente) logró crear un mito. Todos creímos que era el régimen burocratizado y aburrido quien con su censura encadenaba la enorme fuerza creativa de los «renovadores». Que a la luz de la *glasnost* ellos sacarían sus manuscritos escondidos, y conoceríamos un tesoro rico y variado. Fue abolida la censura: ¿y qué? Se presentó un vacío o una pobreza espiritual absolutamente inesperados. Surge una explicación paradójica: nuestro movimiento liberal dentro de la cultura existía precisamente gracias a la presión del régimen. Por una parte, la censura, en realidad, limitaba la producción de porquería (que está llenando hoy el mercado cultural); por otra parte, obligaba a esforzarse un poco para crear obras de doble lenguaje, con interrogantes, con ironía (como dijo un poeta y filósofo ruso, «cuando se logra la libertad de expresión, se pierde la libertad de pensamiento»). Tremenda metamorfosis se produjo con Eldar Riasanov que hizo época en el cine soviético, con sus finas y líricas comedias. Hoy parece que éstas eran películas cabalmente «comerciales», que respondían a la demanda social y se hacían

dentro del marco de los valores que dominaban la sociedad. Hoy este gran cineasta se dedica a la creación de la imagen de Yeltsin, buen hombre, buen padre, preocupado por el bienestar de sus súbditos. Alabanzas cinematográficas de tan mal gusto que no las aceptarían ni Krushchov, ni Breznev. Esta decadencia no tiene explicación razonable y es, por sí sola, el síntoma de una autodestrucción, un autorrechazo cultural, signo de Tiempos Oscuros, que más de una vez atravesó Rusia en su larga historia. Producto de un radicalismo guiado por anti-ideales.

El caos puede producir un nuevo orden, pero es casi imposible predecir el curso y el ritmo de este proceso, como también la imagen de este orden. Otras veces Rusia salió del Tiempo Oscuro renovada y con gran vigor cultural. Pero nunca antes se formó una combinación tan poderosa de fuerzas externas y propias llevadas por el deseo de destruir nuestra cultura «incorrecta», «volvemos» al seno de la civilización en forma de polvo humano (y recursos minerales).

Sin duda, en el curso de la crisis se forman y desaparecen muchos gérmenes de nuevas estructuras y formas culturales. Los vemos (o no vemos) según el filtro ideológico que tiene cada uno. Yo, por ejemplo, veo detrás del humo de la fiebre mercantil, del robo y la corrupción, la resurrección de los viejos arquetipos de Rusia. Todo lo contrario a la utopía liberal. Solidaridad contra el individualismo, espíritu imperial contra el separatismo y nacionalismo. Una fuerte tensión espiritual y emocional se descarga en manifestaciones culturales de alta expresividad. A veces, bellas, a veces espantosas. Surge una nueva religiosidad al lado de la Iglesia oficial, cuyo espíritu se destruye por la mera presencia, vela en mano, de los nuevos gobernantes, esos generales del KGB y secretarios del PCUS, convertidos, de la noche a la mañana, en buenos cristianos. Esta religiosidad se expresa en el magnífico canto de Tatiana Petrova, con letra de los mejores soviéticos y música de compositores de la Iglesia ortodoxa. En las palabras, a media voz, de los viejos en las concentraciones de «pardirrojos», de extraordinaria carga expresiva, comparable a las profecías bíblicas. O en la marcha de estos viejos hacia las filas monstruosas de fuerzas antidisturbios, hasta que estable el terrible ruido de centenares de porras golpeando las cabezas canosas.

Vivimos todo eso, y cada día está lleno de angustia y de felicidad, viendo de cerca lo más bajo y lo más bello del ser humano. Y de esto, posiblemente, surgirá una Palabra nueva.

El tiempo de los pájaros celestes

por Anatoly Smelianski

Traducción: Susana Cantero

No pocos de los pensadores que han estudiado el carácter particular de la historia rusa han vuelto a dar definiciones tristes de la misma tras los acontecimientos ocurridos en la Casa Blanca en octubre de 1993. Fuerza es decir que, entre otras características, esta historia posee la de ser cíclica y no lineal. No tenemos una historia, sino estaciones: el invierno, la primavera, el verano, el otoño y otra vez el invierno. Lo mismo da qué camino se coja, siempre vamos a parar a la misma encrucijada maldita. ¿Quién podía imaginarse en octubre de 1991 que, dos años más tarde, en esa misma plaza de la Rusia libre, veríamos desplegarse carros de combate ante la Casa Blanca, y que dispararían contra ese blanco, símbolo malogrado de nuestra democracia?

Al decir esto, no estoy hablando de política, sino de teatro. Rusia vio aquellos acontecimientos de octubre gracias a la CNN. Las cámaras, impasibles e implacables, vertían su caudal de informaciones. Se vio la sacudida de los cañones y, unos instantes después, se vio surgir de la Casa Blanca asediada la nube negra de la explosión. Se seguía con la mirada a aquél que, bajo las balas, volaba un televisor en el Parlamento. A veces todo aquello no nos parecía una guerra civil, sino más bien un sofisticado juego de ordenador, con soldaditos multicolores, cañoncitos, disparos, humaredas. ¡Ah, qué fabuloso espectáculo!

La multitud de espectadores acentuaba aún más el lado teatral de aquellos acontecimientos. Millares de personas, acudidas para ver aquella batalla sangrienta, como si fuera un grandioso show. Muchos venían con los niños. Y eso también lo filmaron las cámaras de la CNN. Tal vez fuera aquél el momento histórico más amargo de ese espectáculo ruso; nuestro teatro nacional abierto de par en par para el mundo entero.

Fue el final del teatro soviético y el principio de otra época: la de un teatro del «capitalismo naciente». Es imposible pre-

Profesor, vicerrector de la escuela del Teatro de Moscú (el MKaT) y director literario de ese mismo teatro (del que han salido los actores Anastasia Vertinskaia y Sacha Kaliagin), Anatoly Smelianski es antes que nada la mejor puerta de acceso al teatro ruso. Especialista en Stanislavski y, para terminar, crítico dramático, lanza aquí una aguda mirada sobre la historia y sobre el actual crecimiento del teatro ruso.

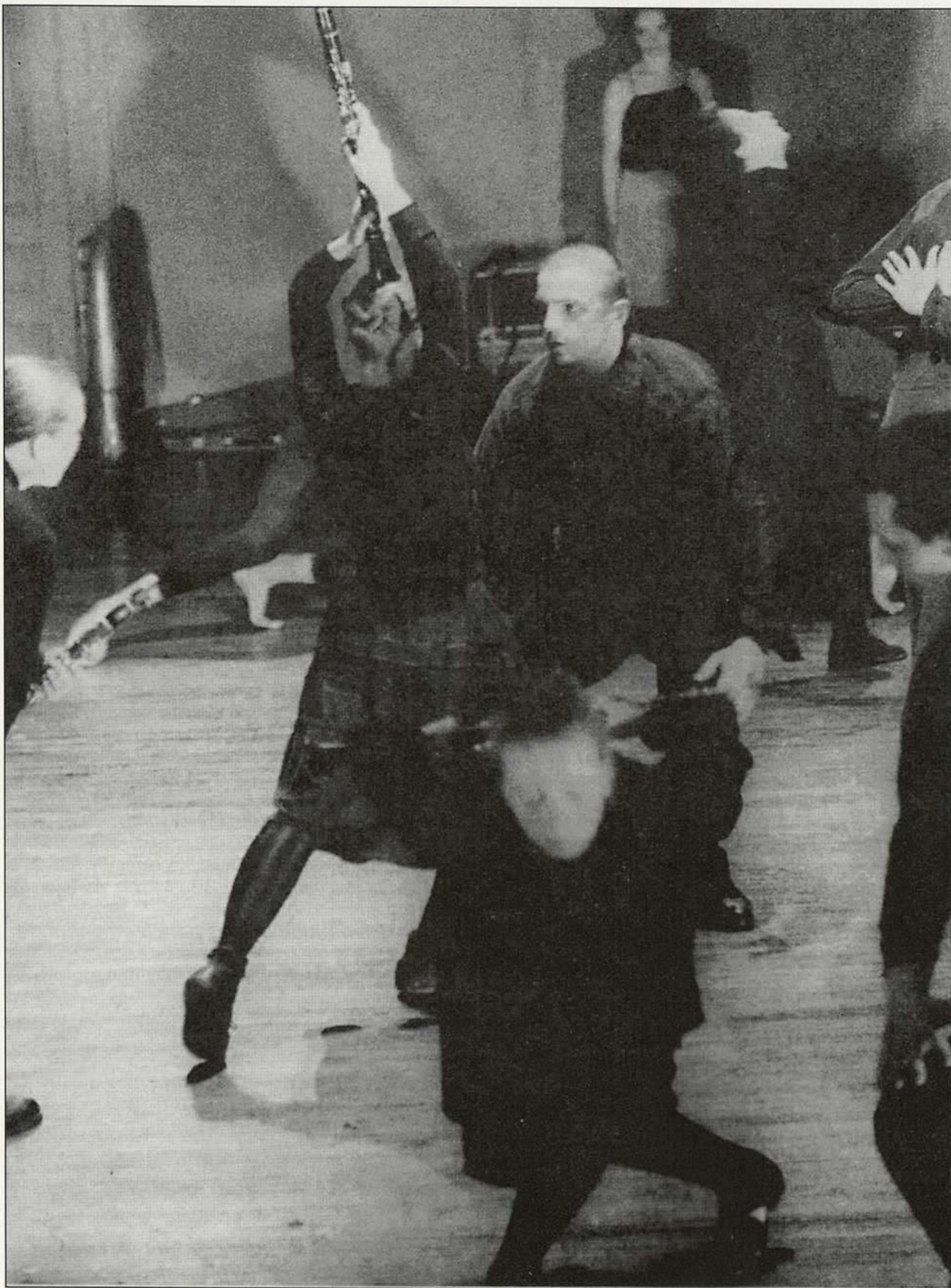
sentar en el marco de este artículo ni siquiera las líneas generales de lo que ha ocurrido —y todavía ocurre— en el mundo teatral ruso durante esos años de cambio. Me conformaré con evocar la tonalidad y el color de ese tiempo nuevo para el teatro.

Para empezar, los antiguos líderes de nuestro teatro habían ido abandonando el proscenio. Unos murieron, otros se perdieron. Otros, aún, intentaron hallar un sitio en este nuevo contexto histórico. Fue más fácil para los que ya habían muerto mucho antes de los acontecimientos, como los directores de escena Anatoli Efros y Georgi Tovstonogov: su arte se percibió como llegado a una perfección ya clásica. Se puso de manifiesto con toda claridad que, en nuestra condición de seres no libres, Rusia había poseído un gran teatro cuyos exigentes objetivos fueron un sostén para el país entero. Parafraseando a Stanislavski, se podría decir que era super-teatro, acorde con un super-objetivo. No en vano al creador del Teatro de Arte le gustaba tanto ese prefijo, «super».

En estos tiempos nuevos que son los nuestros, el teatro ruso ha perdido su super-importancia. El prefijo se ha borrado con la desaparición del super-Estado, y puede decirse que nuestro teatro se ha convertido en teatro a secas. Un teatro que tendrá que sobrevivir en las feroces condiciones de la economía de mercado.

Esta evolución ha afectado a todas las esferas de la cultura y de la vida intelectual. Las tiradas de los super-periódicos se han quedado de veinte millones en unos cuantos miles de ejemplares, los cines se han convertido en night-clubs, las películas americanas de la serie Z han invadido sin esperar el mercado del cine y del vídeo. «Jamás la violencia fue tan sexual», rezaba el anuncio de una película policiaca americana en el momento de invadir un país que ni siquiera tenía establecidas sus fronteras. La cultura soviética cedió su lugar no a una nueva cultura rusa, sino a una cultura de masas que se vertía a carretadas obedeciendo a las leyes del mercado libre. Los escritores, los actores, las estrellas populares se sintieron naufragar. Ya no se leían sus libros, sus espectáculos empezaron a verse como momentos de placer mezquino, impresentable. De hecho, todo empezó a recuperar contornos naturales, contornos más bien tristes, a la vista de las ideas utópicas de las que se había nutrido la *intelligentsia* liberal de nuestro país.

En las fachadas de la mayoría de los teatros de Moscú y de San Petersburgo, se vieron florecer enseñas nuevas más importantes que aquellas en las que ponía el propio nombre del teatro: «Exchange. 24 horas al día.» Cambiando divisas el país renovaba su sangre. El teatro también hizo su «exchange». Cambiaron profundamente los gustos y las inclinaciones del espectador. La vida de hoy prácticamente ha desaparecido de la escena, y, si alguna vez asoma la nariz, siempre es en comedias. Al público no le apetece volver a ver por la noche en un escenario el calco de lo que acaba de vivir durante el día. Clásicos, melodramas, estética pura, obras extranjeras, todo lo que quieran, pero la actualidad, ni mentarla. Oleg Efremov montó, por primera vez y en el Teatro de Arte, la obra de Soljenitsin que evoca la vida de los campos de concentración. Bien, pues el espectáculo de esa obra que llevaba varias décadas esperando su hora pasó como desapercibido. Había en ello una especie de instinto de con-



"Claustrofobia". Teatro Maly, de San Petersburgo. (1994).

servación: ya nadie quería sangre vieja, cuando la nueva corría en oleadas. La serie interminable del *culebrón* mejicano *Los ricos también lloran* ha acunado a la juventud de la nueva Rusia, que se ha convertido prácticamente en un miembro del tercer mundo.

Cada uno a su modo, los mejores directores de escena rusos han respondido al desafío que les lanzaba esta nueva época. El héroe de esta media temporada histórica es el director de escena Roman

Victuk. Sus temas muy calientes, ligados a una sexualidad prohibida o reprimida, han sustituido a los thrillers sociales soviéticos. En el cielo de Moscú, que llevaba varias décadas en ayunas, se han alzado las estrellas ambivalentes de sus espectáculos, *Lolita* y *Madame Butterfly*. Mark Zakarov, que a finales de los años sesenta fue víctima de la censura (se prohibió su puesta en escena de *Posición ventajosa* de Ostrovski), cambió de razón de ser. Su teatro, que diestramente cambió su nom-

bre de Komsomol leninista por un Lenkom más abstracto, fue el primero en apuntarse a la realidad del mercado. El Lenkom fue el primero en abrir un mostrador de cambio, el primero en inaugurar un nightclub. Y este cambio de situación influyó sobre la propia textura de los espectáculos. En sus *Bodas de Fígaro*, llenas de talento y de humor, la Revolución francesa no era otra cosa que un chusco telón de fondo para las aventuras amorosas de los personajes. De terribles cañones salían fuegos artificiales y una muchacha de generosos pechos desfilaba por el proscenio parodiando un célebre cuadro de Delacroix.

El acercamiento entre los antiguos opositores al régimen y el nuevo poder ha roto una tradición que databa de varios siglos y obligaba a los artistas a mantener cierta distancia con el Estado. Algunos han roto con esa tradición diciéndose que el poder había cambiado de naturaleza. Los veteranos de la disidencia, oficial o no, pidieron una «posición ventajosa».

No ha habido sitio para todo el mundo. La Taganka ha desaparecido del menú teatral. Su director, Yuri Liubimov, anunció personalmente la liquidación de una empresa que durante un cuarto de siglo había definido el propio espíritu del teatro ruso. Su teatro ha muerto con su época.

El Teatro de Arte, que ya con Gorbachov se había escindido en dos teatros (llamados «Gorki» y «Chejov»), siguió cazando fantasmas. En el Teatro de arte Gorki se montó *Batum*, una famosa obra sobre Stalin escrita a finales de los años treinta por un tal Bulgakov, que ya tenía la cuerda al cuello en el sexagésimo aniversario del jefe supremo (quien, por otro lado, mandó prohibir la obra). El estreno mundial realizado en 1992, evidentemente un 7 de noviembre (día aniversario de la revolución), se transformó en manifestación política. La sala aclamó al generalísimo de chaqueta blanca que fumaba su pipa y escrutaba el horizonte con perspicacia. El sonido de los metales y el potente coro, familiares desde la infancia, hicieron levantarse a los fanáticos, que se pusieron a cantar el antiguo himno: «*Es Stalin / El es / El que nos da / La alegría para el trabajo / El gusto por la hazaña.*»

Las sombras del pasado intentaron organizar aquel espectáculo de despedida, pero para la Rusia teatral aquello ya carecía de importancia. Esta Rusia estaba preocupada por su supervivencia. El Estado seguía financiando los teatros, pero se vio claramente que aquello no bastaría para mantenerlos vivos. Los teatros, crispados, se pusieron a buscar formas de supervivencia poco corrientes. Después

de las oficinas de cambio abrieron restaurantes, firmaron *joint-ventures*, se lanzaron al business. Siguiendo nuestra vieja costumbre que aún no ha muerto de plantar cara a la desgracia todos juntos, todavía no se ha expulsado a los actores. Pero todo el mundo se da cuenta de que el sistema de los teatros soviéticos de alternancia está tocando a su fin. La cuestión está en saber si el nuevo teatro ruso llegará a conservar una parte de su riqueza, ligada al modelo del «teatro-casa», del «teatro-familia».

Lo que está en juego es la supervivencia artística. La situación es muy compleja. Los directores de escena como Anatoli Vassiliev se han retirado y han transformado sus teatros en laboratorios. Vassiliev ha dejado de montar espectáculos para realizar «proyectos», como a él le gusta decir. De vez en cuando hace algún viaje, a París, por ejemplo. En donde puso en escena el *Baile de máscaras* de Lermontov, en la Comédie-Française, con el que indignó a la capital francesa. En Moscú, en un sótano de la calle Vorovski, ha creado una escuela que recuerda al laboratorio de Jerzy Grotowski. Acuden al estudio

de Vassiliev alumnos del mundo entero. Pero en Moscú no se sabe casi nada de él: aquí los «proyectos» experimentales nunca han gozado de consideración.

El Teatro de Lev Dodine, el Maly de San Petersburgo, sigue recorriendo el mundo entero con su *Gaudeamus*, espectáculo de improvisación sobre la vida de un batallón de construcción. Los parisinos pudieron ver aquel montaje en el que la realidad más amarga y sombría viene envuelta en un papel teatral chispeante y azucarado -tal vez fuera necesario un envoltorio así para poder tragar esa medicina. A veces el Teatro de Dodine detiene su carrera y se pone, día y noche, dejando de interpretar el repertorio, a ensayar *Claustrofobia*, su nuevo espectáculo. Algo que podría ser hoy día lo que fue en su época *Hermanos y Hermanas* (hecho sobre textos de Abramov), un espectáculo fuerte y profundo de Dodine.

En 1992, Lev Dodine cerró su puesta en escena de los *Poseídos*, sobre textos de Dostoievski. Un libro de prosa clásica,

antirrevolucionaria, cuya adaptación jamás habían autorizado las autoridades soviéticas. Este espectáculo monstruo de diez horas se preparó, se ensayó durante varios años. Los cataclismos históricos cambiaron el punto de mira de la puesta en escena. El estreno de los *Poseídos* cayó clavado con la nueva revolución rusa. Exactamente lo mismo que pasó con el *Baile de máscaras* de Lermontov, que, tras ser ensayado durante cinco años, se estrenó con los primeros disparos de febrero de 1917. Al principio de los ensayos, Dodine quería arreglar cuentas con el pasado. Los terminó con una especie de estupefacción ante el presente. Todo el mundo quedó asombrado. Pero todos comprendieron tristemente que los *Poseídos*, es decir los demonios, están en el in-

El teatro intenta justificarse. Se agazapa en las habitaciones, en los sótanos, en los pasillos de las escuelas de teatro, en las cantinas, en cualquier grieta en la que se pueda preservar la entonación de la voz humana y comprobar una vez más la relación con el público. El inmenso resonador que era este país para el super-teatro ha sido sustituido por espectáculos de cámara en los que se intenta hacer brotar el fuego de una nueva fe teatral. Fe en el sentido religioso de la palabra, si ustedes quieren. No es sólo la lengua la que se está rompiendo, sino el propio «cuerpo» del teatro ruso entero.

En nuestra academia teatral, el Gitis, los estudiantes de Piotr Fomenko interpretan *Aventuras* de Marina Tsvetaeva. Este espectáculo, puesto en escena por

Ivan Popovski, ha causado un gran impacto por su nueva percepción del espacio y de la interpretación. En él, un angosto pasillo ha sustituido al escenario, imponiendo rigurosas limitaciones a los actores. Las escenas, individuales o colectivas, están medidas al milímetro. La estrechez de la línea poética —el propio signo de la poesía— se transforma en estrechez de la línea de es-

pectadores. Y la enérgica lid del teatro se hace de repente más aguda. La frontera entre la poesía, la música y el escenario se vuelve totalmente convencional. Los estudiantes se pasean como si tal cosa a lo largo de esa frontera, sin visado ni pasaporte. El cuerpo reblandecido y deformado del teatro contemporáneo, arrojado al agua viva de la poesía, resulta con ello francamente rejuvenecido. Se ve brillar esa luz del fondo del túnel, que es tan importante en épocas de cambio.

En los momentos cruciales de la historia, el teatro se pega a aquello que mejor conoce. Habla de sí mismo. «*Los actores no viven a gusto*», dice en la obra de Ostrovski *Los inocentes culpables* un rico propietario de provincias, admirador de las actrices (el mecenas: un nuevo ruso). Y da dos traducciones de la expresión «*no vivir a gusto*»: una en europeo, que es «*proletarios*», otra en ruso, que es «*los pájaros celestes*», aquéllos que picotean allí donde hay semillas y padecen hambre allí donde no las hay. Este melodrama de

«El teatro ruso ha perdido su super-importancia. El prefijo se ha borrado con la desaparición del super-estado».

terior de nosotros mismos y siguen en nuestro propio interior, a despecho de los cambios de clima político —ésta era la información esencial del espectáculo. Pero no conoció el gran éxito que antaño hubiera tenido.

No poseemos todavía nuevos directores de escena, obras nuevas que podrían dar testimonio de este increíble «cambio» histórico. Todo el mundo hace experimentos con el espacio teatral. Ello es un signo constante de ruptura en los gustos estéticos. Sergei Jenovatch, uno de los directores de escena más capaces de la nueva Rusia, montó un *Rey Lear* en el Teatro Malaya Bronnaya. Colocó al público en el escenario, de espaldas al vacío probatorio de la sala. En escena, una especie de ring. El capricho de un viejo rey desgarrado a su país, y he aquí que se pelean por la herencia como perros por un hueso. A un lado, el ring y las pieles de animal encima de los personajes. Al otro, la gran sala fría, vacía, huérfana, que uno siente en la espalda.

Ostrovski que describe la vida de los actores rusos de provincias fue puesto en escena en 1993 por Piotr Fomenko. Lo montó en el mismo teatro en el que Evgeni Vakhtangov, a finales del invierno de 1992, estrenó su última obra maestra, *La Princesa Turandot*. El melodrama de Ostrovski, que tanto juega con la vida cotidiana de los bastidores y el chiquillo «*inocente culpable*» que tiende las manitas hacia su madre que le ha abandonado, sacudió al Moscú teatral. Este espectáculo, interpretado en el bar del teatro para setenta espectadores (un chiste de un personaje cómico de la obra dice que el sitio de los actores es el bar), se ha convertido en punto de partida de una nueva época teatral. De un solo envite y sin que nadie se lo esperase, se veía una nueva *Turandot* rusa, seguramente porque Fomenko, a través de este melodrama de un autor nacional, festejó el final de la ideología. Los sentimientos, sepultados desde hacía mucho, fueron brutalmente resucitados; así el agua viva de la compasión, con espectáculo, parodia, romance, lágrimas y otros trucos que pertenecen al teatro en propiedad. Y eso sin insistir, con una libertad natural a la que uno no se puede resistir, con una respiración ligera. Casi esa gracia de la que nos hablan las leyendas teatrales.

«Lloraban los hombres, incluso los más duros, los duros como la madera», nos confiesa Alexander Suvorin a finales del siglo pasado, contando la interpretación de la Strepetova en el papel de la actriz Kruchninina, personaje principal de la función. Confirmando: han pasado cien años y, otra vez, ríen y, al final, lloran. No sólo los críticos de teatro impenetrables, sino incluso los «*nuevos rusos*», como hoy se les llama. Se enjugan sus parcas lágrimas de businessmen, intentando domeñar ese sentimentalismo, esa infección sublime sin la que, aparentemente, no existe el teatro.

Normalmente, sale uno exclamando: «*¡Qué función!*» Esta frase la he oído, pero también he oído otra cosa: «*¡Qué acto-*

res! Y además no actúan como de costumbre»; «*Hay algo en ellos, es como si estuvieran todos embrujados.*»

Aquél que ha hecho con esta obra un número de magia ha vuelto mágicos también a esos actores que llevaban años esperando «su instante». Han tenido ese instante. Y Fomenko también. Desde hace treinta años se sabía que era un maestro de la puesta en escena rusa. Pero le habían mutilado a finales de los años sesenta al prohibir su espectáculo. Le ha llegado el día. Después de haber sufrido tanto en su vida de director de escena soviético, nos ofrece esta nueva justificación del teatro que llevábamos tanto tiempo esperando. Cada uno de sus actores ha recibido como regalo unos instantes sublimes, esos instantes en los que el teatro, el público y hasta la vida no pertenecen a nadie más que a él. Y allí todos los actores son iguales; desde los jovencísimos actores a los que yo veía por primera vez hasta las estrellas a las que miraba como si nunca las hubiera visto. El arte les ha puesto en condiciones de igualdad y, en el programa, habían quitado ese cliché soviético según el cual ciertos actores eran calificados como «*actores eméritos del pueblo de la URSS*» (con R rugiente y SS silbantes), cliché que recubría al ser humano como una coraza. De tales clichés es de lo que los actores se ríen en este espectáculo.

Durante todos esos años de antes de los cambios, Fomenko, sexagenario rejuvenecido, se ha «recargado», no en los mítines sino en clase, con sus estudiantes del Gitis. Ha sentido la fermentación interior del tiempo. Como si hubiese recordado que la comedia que Ostrovski escribió justo antes de morir, y que tenía por tema el teatro, tan sólo estaba separada por una ínfima distancia histórica de la explosión realizada en la propia identidad del actor ruso; explosión que iba a ser causada por un hijo de comerciante y espectador atento de las obras de Ostrovski, que adoptaría el pseudónimo escénico de Stanislavski.

En el bar del Teatro Vakhtangov, el espectáculo se representa durante el día. Desde las ventanas se ve el Arbat. Y la luz del día se confunde extrañamente con la de los focos. Este encuentro del «arte» y de la «vida» da nacimiento a un carnaval, nuestro carnaval ruso, moscovita, con todas nuestras pasiones, la angustia ebria y los romances en los que el alma se desvela. «*El pájaro celeste*» toca las cuerdas de la guitarra, el admirador se queda privado en la espera y vuelve a zambullirse en una suave modorra hecha de tristeza y felicidad.

No es casualidad el que haya mencionado *La Princesa Turandot* que montó Vakhtangov en 1922. La comparación es oportuna y no rebasa otros límites que los de la temporada teatral. Existe una especie de parentesco invisible, un hilo que Fomenko ha tenido la suerte de tender. Cuando sus actores cómicos y trágicos se dieron la mano, ese hilo que liga las diferentes épocas del teatro ruso de pronto se volvió físicamente perceptible. ¿Por qué había tanta alegría en la música del espectáculo en 1922? ¿Porque se había acabado la guerra civil y se había atajado el hambre? ¿Porque otra vez se podía bendecir la vida? Es difícil de decir. Tanto más porque el presentimiento fue engañoso. Y la muerte de Vakhtangov en mitad de la fiesta fue mucho más profética que el espectáculo que acababa de montar.

El arte teatral, al igual que el país en el que se da, busca nuevas formas de supervivencia. Ese carnaval realizado en el bar del teatro Vakhtangov tiene un significado que va más allá del teatro. El espectáculo de Fomenko se ha convertido en ese signo esperado durante tanto tiempo, la imagen de una libertad recuperada. A través de Ostrovski, Fomenko nos interpela. Nos hace entender que todavía estamos vivos, que tal vez tenemos la peste detrás. Sus actores, sus payasos, sienten el cambio del tiempo histórico con una agudeza inconsciente y conmovedora. ¿Por qué? Porque son, simplemente, pájaros celestes.

«No poseemos todavía nuevos directores de escena, obras nuevas. Todo el mundo hace experimentos con el espacio teatral».

Entrevista con Viktor Rozov

por Serguei Kara-Murza

Traducción: Jorge Saura

Hoy en Rusia soportamos una aguda crisis. En su opinión, ¿hasta qué profundidad llega esta crisis en la conciencia y en el inconsciente de las personas? ¿Son sólo las estructuras ideológicas las que se han venido abajo? ¿Están bajo sospecha las instituciones sociales, la forma habitual de convivencia? ¿Han sido afectados los valores fundamentales, nuestros arquetipos culturales?

— Pienso que la crisis cultural, como la de toda la sociedad alcanza a todos los niveles. La cultura y el arte están en agitación, tratan de encontrar su sitio. Y sus mejores representantes tratan de mantenerse en pie y salvar lo que puedan en medio del huracán que está sacudiendo al país. Eso muestra lo honestos que son algunos de nuestros artistas. He visto algunos montajes recientemente estrenados ¡y son buenos a pesar de lo que está sucediendo! Pero en general asistimos a una inaudita destrucción de nuestra cultura. Hablar de cultura nacional es insuficiente. Pienso que nuestra cultura nacional lo es de toda la humanidad. Sus mejores expresiones han nutrido a todo el mundo. No me refiero sólo al siglo XIX, a la literatura rusa que ha tenido una gran influencia en el pensamiento de todas las naciones. También a la cultura soviética que, a pesar de sus complicadas relaciones con el poder, no perdió su contacto con los fundamentos de aquella otra cultura de la que se convirtió en heredera. Mas hoy asistimos a la intrusión de algo ajeno a nuestra cultura.

— ¿Es que la interrelación cultural puede ser nociva?

— Es provechosa y necesaria cuando es la cultura lo que se interrelaciona. Pero hoy se inculca otro concepto de vida personal. La individualidad es importante. Cada hombre es su propio dueño, se hace a sí mismo. Sobre él actúan muchas fuerzas desde muchos lados, pero si en él existe un principio divino y lo conserva, no

Viktor Serguéievich Rózov es un destacado escritor ruso y soviético. Es autor de una gran cantidad de obras muy populares por su conflictividad. Muchas de ellas han sido llevadas al cine (p. ej. *Vuelan las grullas*). Vive y trabaja en Moscú.

será seducido por la transgresión. Y ahora se asestan golpes precisamente a ese principio. Tras la derrota de la URSS en la guerra fría se está dando un empuje de una pseudo cultura, de un concepto ajeno de la honradez, de un concepto ajeno de la conciencia, una destrucción de las bases en las que se apoya la individualidad del hombre.

*«¡No hay ideales!
¡La sociedad que
están tratando
de crear es una
sociedad sin
ideas!»*

— Pero algunos ideólogos reformistas expresan de manera más o menos abierta la idea de que la cultura rusa o, más ampliamente, la civilización rusa como hecho independiente, no ha existido. Que es un fantasma. Que existe una única civilización mundial y que las diferencias vienen establecidas por el grado de atraso respecto a su vanguardia, Occidente. ¿Cuáles son los valores fundamentales del hombre que ha orientado nuestra cultura?

— Tomemos el reproche que habitualmente se le hace al ruso de ser perezoso. Yo crecí en el campo y recuerdo cómo tras la cosecha la gente descansaba. Yo veía en esto sosiego y me gustaba; otros ven pereza. Las gentes no se lanzaban a trabajar sin parar. La idea de vida digna para ellos iba unida a la de *suficiencia*. Piense cuánta razón se encierra en este concepto ruso: ¡suficiencia! El hombre ha de buscar no la riqueza, sino la suficiencia, todo lo que es suficiente para vivir, pues lo excesivo no hace falta. Esto se ha conservado entre nosotros hasta hace muy poco tiempo. Antes era algo común a muchas culturas y por ello la humanidad ha soportado con dignidad la *prueba de la pobreza*. Pero, por lo visto, soportar la *prueba de la saciedad* es más difícil.

— Lo que está ocurriendo en Rusia es definido por los líderes del cambio como una revolución. Todas las revoluciones de la historia, aunque hayan sido más o menos traumáticas, han despertado el optimismo, han movilizadas las fuerzas espirituales. Gorky, Mayakovsky, incluso Lev Tolstói han visto tras la salida revolucionaria de una crisis el camino hacia la renovación. Incluso Platónov, al mostrar el lado desagradable de la revolución estaba lleno de optimismo. ¿Por qué los que han sido considerados como «aves de mal agüero» de la perestroika —recordemos a Petrushévskaya, Daledin, Kabakov— tienen tal pesimismo? ¿Son esos los ideales de esta revolución o

es que la intelectualidad no ha descubierto sus valores ocultos?

— Me parece que a eso no se le puede llamar pesimismo. Conozco bien a Petrushévskaya. Ella refleja en el teatro lo que ve como artista. Y no ve otras cosas, ese es su derecho como artista. Como persona, percibe el mundo en su totalidad, ella misma es una persona íntegra, una muy buena persona. Pero describe la vida desde un punto de vista local, y lo hace muy bien. Y no se trata de pesimismo, sino más bien de sufrimiento. Ella sufre como artista por lo que ve. Sufre con sus personajes. A principios del siglo también acusaron de pesimismo y decadentismo a personas como Leónid Andréiev o Sóloguv. Ellos veían así el mundo. Un artista no está obligado a percibir el mundo en su totalidad como Pushkin, ni siquiera como Yesenin.

Otro asunto es ¿por qué esta revolución liberal nuestra, o contrarrevolución, o cambio no ha encontrado a sus cantores? ¡Esa es la cuestión! ¿dónde están las canciones de esta revolución? Ya llevamos diez años sin ningún tipo de censura, ¿dónde está ese torrente de nuevas y bellas obras de arte? ¿Por qué en el seno del totalitarismo soviético maduró toda una generación de artistas originales y fuertes y al primer deshielo se desbordaron cual multitud de potentes torrentes? como si los hubiesen estado sujetando: Evtushenko, Voznisiensky, Ajmadulin, el mismo Solzhenitsin. Pero hoy... Tal vez suene cómico, pero me alegra que no haya cantores de estos tiempos. ¡Es extraordinario que no haya nada que cantar! ¡No hay ideales! ¡La sociedad que están tratando de crear es una sociedad sin ideas! Existes en ella como si fueran una oveja perdida. Los que han llevado a cabo este cambio son incapaces de darle un sentido a su existencia. ¿A qué se puede cantar, a la riqueza? Eso no se ha dado nunca, fíjese en la literatura universal a lo largo de los siglos. El burgués, como personaje siempre es un ser negativo. No hace mucho estuve en un viaje en barco por el Volga, en un encuentro entre personalidades de la cultura y empresarios. Uno de los más importantes empresarios se quejaba de que en Rusia parece tenerse por

costumbre que en cuanto una persona comienza a hacer dinero, se le coloque en el lado negativo. Pero estaba equivocado, pues eso ocurre no sólo en Rusia, sino en toda la literatura mundial. Eso ya está en los Evangelios. Leonardo da Vinci, al enseñar a un joven pintor, le decía: no tengas prisa por dejarte corromper por el dinero, pues el honor del arte es superior al honor del dinero.

— ¿Pero por qué la intelectualidad artística, aunque sea negando el viejo orden soviético, no ha buscado el desarrollo de los valores de la cultura rusa? Ahora han creado las condiciones para el pensamiento crítico ¿Por qué se han echado en brazos del liberalismo más vulgar y decrépito?

— Creo que el torrente de la anticultura occidental ha brotado con tal fuerza que los ha arrastrado. Están chapoteando, no pueden entender nada y separar el grano de la cizaña. Ocurre que están educados en la cultura occidental de Balzac y Flaubert. Todo lo que están recibiendo ahora los ha desconcertado. Hay una mezcla de conceptos. Fíjese en esta pequeñez: cualquier cultura diferencia categorías tales como amor, erotismo y obscenidad. Pero actualmente hay una serie de artistas que todo eso lo han mezclado, de manera que se ha formado un potaje imposible de comer. Todo está revuelto. Han oído hablar de caminos en los que se podría buscar la felicidad en nuestra cultura. Pero ellos están buscando algo totalmente diferente, los han embaucado con quimeras absurdas, incluso ridículas. Lo que les ha ocurrido es el significado literal de la frase ¡han perdido la cabeza!. Les gusta este gobierno que les aconseja: «¡Enriqueceos!» y al mismo tiempo eso les repugna. Esto es absolutamente cierto. La intelectualidad está sufriendo una

disgregación de sus ideas. Y esto no les permite crear nada. A pesar de que, repito, esto no es aplicable a todos.

— ¿Y dónde están los que se han mantenido firmes? ¿Están reflexionando? ¿Se han refugiado en el «arte puro»? ¿Buscan una salida en los valores fundamentales?

— Ante todo tratan de reunir, conservar y restaurar lo que se ha salvado. He visto varios montajes excelentes. El Teatro Mayakovsky ha repuesto el *Napoleón* de Efros (representado anteriormente en el Teatro Málaia Brónnaya, con una maravillosa interpretación de Olga Yakóvleva en el papel de Josefina). Es una excelente puesta en escena. Fomenko ha montado *Culpables sin culpa* en el Teatro Vajtángov con unos formidables actores, la encantadora Borísova, Maksákova, Yákovlev. Es una obra de arte de categoría. Y cuando compré una entrada para el Bolsói, para el ballet *Bayadére* montado por Petipa en 1909, puedo decir que pasé una noche en el paraíso. Repetía para mis adentros: «¡Esto existe!». En medio de todo el caos y las tinieblas que reinan entre las paredes de los teatros ¡hay conservadores! Son como ascetas, como trabajadores de un museo. Por ahora se apoya todo en ellos.

— ¿Y cómo se puede explicar el hecho sin precedentes en la historia, de la traición que los autores han sufrido por parte de sus personajes, en el rechazo al trabajo de toda una vida? ¿Cómo se puede compensar esa pérdida?

— Eso se podría compensar sólo con la creación de nuevas obras con grandes valores artísticos. Todos ellos han sido formados bajo el poder soviético, ante el que eran considerados como artistas, eran famosos. Psicológicamente, y casi diría que biológicamente ya no pueden desprenderse de esto. Siento desprecio por aquel que, habiéndolo recibido todo del poder soviético, al que se le ha dotado de todos los medios posibles y al que se le han colgado todas las condecoraciones posibles, niega su pasado, en el que «vivía tan mal». Por muy importantes personalidades de la cultura que sean, sólo pue-

«La intelectualidad está sufriendo una disgregación de sus ideas. Y esto no les permite crear nada».



Ensayo de "El jardín de los cerezos", de A. Chéjov. Teatro Maly, de San Petersburgo. (1994).

do sentir hacia ellos un profundo desprecio.

— **¿Pero cómo se puede comprender psicológicamente esa postura? Están perdiendo todo lo que crearon sin recibir nada a cambio para el futuro. Se puede entender que se comporte así una persona hambrienta que no tiene ni un plato de lentejas, pero ellos sí tenían ese plato.**

— Para mí eso es un misterio. No puedo explicarlo. Habrá que preguntárselo a ellos. Nadie les ha exigido un rechazo tan radical de su pasado. Es como una repentina pérdida total del sentido histórico. ¡Escupir de tal forma sobre su propio pasado! Al parecer están desconcertados. Son artistas, personas emocionales, impulsivas. Están en permanente conflicto con su vida personal. No han aguantado esta tempestad.

— **Hoy ya está claro para todos que la utopía de la economía de mercado se ha venido abajo. El resultado ha sido tan sólo la destrucción de la econo-**

mía y la criminalización de la vida. Se ha derrumbado el mito de la democracia, nos conducen hacia el totalitarismo, y lo que es más triste, a un totalitarismo carente de ideas. ¿Qué salida le ven a esto los artistas?

— Esto es justamente un callejón sin salida, porque ningún artista desea el totalitarismo.

— **Pero hay que salir del callejón sin salida. Hay empresarios que se preparan para marcharse a Occidente. Incluso aquellos que más rapazmente han saqueado al país se disponen a hacerse operaciones de cirugía plástica para no ser reconocidos en Occidente; hay personas así.**

— ¿Es posible? No lo sabía.

— **Pues sí. Esto es también una forma de salida. ¿Hay artistas que apoyen a los «reformistas», que tengan algún plan para abrir una brecha en ese callejón sin salida?**

— Pienso que hemos de esperar a que nazca una nueva élite artística. Esta

ya ha hecho su trabajo. Ha hecho muchas cosas buenas. Actualmente, debido a su desorientación está haciendo muchas cosas malas. Muchas cosas malas. Vamos a dejarla en paz. Que se la recuerde por su ambigüedad. Abrir una brecha en el callejón es ya imposible. Hablemos honestamente: ya no se puede esperar nada de ellos. Ya son agua pasada: Rostropóvich, Maya Plisiétskaya, Eldar Rizianov, Oleg Tabakov, Mijáil Aleksándrovich Uliánov. Han sido unos artistas maravillosos. Démosles las gracias y dejémosles comportarse como Dios dicte a su conciencia, como ellos crean necesario. Pero ya no podemos esperar nada nuevo de ellos. Y no puedo hacerles ningún reproche. Ni se puede hacer ninguna suposición. Ahora regresa Solzhenitsin a Rusia. ¿Con quién va a estar, con el pueblo o con este gobierno?

— **Ya veremos.**

— Sí, ya veremos. Seguramente nacerá una nueva élite intelectual. Aunque por ahora no se puede señalar a nadie con el dedo y decir «¡ahí está!».



Esta es una de las bibliotecas
más grandes del mundo.

En la más pequeña de nuestras bibliotecas está la Biblioteca Nacional, centro depositario del patrimonio bibliográfico y documental de España y una de las bibliotecas más importantes del mundo.

Mediante un nuevo sistema informático al que pueden conectarse todas las bibliotecas e investigadores del país, ahora es más fácil acceder a la base de datos de la Biblioteca Nacional desde cualquier parte. De esta manera

se podrá conseguir todo tipo de información o una reproducción de cualquier documento.

La Biblioteca Nacional, además de ser la Cabecera del Sistema Español de Bibliotecas, es un centro vivo de cultura, que cuenta desde ahora con nuevos espacios para el público. Más abierta. Regulada con nuevas normas de acceso. Llena de auténticos tesoros.

Todo ello al servicio de su biblioteca más próxima.



MINISTERIO DE CULTURA
BIBLIOTECA NACIONAL

Con todas las ideas del mundo

OBRA TEATRAL



*"Mercedes", de Thomas Brasch. Dirección y escenografía de Matthias Langhoff.
Zürich. (1983). (Foto: Simone Kappler).*

«MERCEDDES»

de

THOMAS BRASCH

Un teatro fuera de las reglas

por Friedhelm Roth-Lange

Con motivo de la entrega del premio Kleist a Thomas Brasch en octubre de 1987, la conocida novelista Christa Wolf caracterizó así el universo literario de este dramaturgo:

«El proyecto de un mundo deseable y digno de vivir de Brasch no lo encontramos en las acciones de sus personajes (ya que no son capaces de actuar), ni siquiera en el desenlace final; lo encontramos en la estructura misma de los textos. Son experimentos con nuevas formas y dramaturgias que le parecen mucho más revolucionarias que los posibles contenidos. De esta forma el autor se opone a las expectativas de un público burgués que consume el arte para divertirse.»

Desde sus primeras obras didácticas, notablemente influidas por el teatro de Brecht, pasando por las obras «políticas» sobre episodios de la historia de Alemania (*Lovely Rita*, 1976, *Rotter*, 1977 *Lieber Georg*, 1980), hasta *Frauen, Krieg, Lustspiel* (1988), un puzzle de escenas enigmáticas sobre la guerra protagonizadas por dos mujeres-actrices, se hace cada vez más evidente la búsqueda de un nuevo discurso teatral. Como consecuencia de la disolución de la sociedad burguesa, para Brasch ya no existe el concepto de individuo ni de carácter dramático. Por lo tanto sus protagonistas deben ser «más bien objetos de un experimento en vez de personas íntegras». Y la narración tradicional con sus motivaciones, enredos, intrigas y desenlaces es sustituida por una dramaturgia de estilo caleidoscópico.

También *Mercedes* (1983) se inscribe en esta línea de investigación dramática, y es probablemente la obra más arriesgada de la trayectoria de Brasch. La casualidad de escribir este texto durante una estancia en Zurich, en donde Einstein desarrolló años atrás su teoría de la relatividad, le inspira a Brasch de una forma muy especial: intenta aplicar la teoría einsteiniana a la dramaturgia y al tratamiento del tiempo y del espacio. Es evidente la referencia que hacen los títulos de cada escena a ideas claves de la física moderna como por ejemplo en la quinta escena: «Primera constatación: El observado transforma al observador». Pero las tesis einsteinianas de que el observador inmóvil percibe el transcurso del tiempo de forma distinta al observador involucrado, y de que la casualidad es algo bien explicable si la entendemos como producto de la coincidencia de dos fuerzas de distinto origen en el mismo punto del espacio, también se hacen notar en la acción dramática de *Mercedes*, que no se desarrolla en un tiempo continuo ni res-

pete la lógica del «antes y el después». Aquí Brasch lleva el rechazo de las reglas tanto aristotélicas como brechtianas hasta el extremo, mediante una completa y cuidadosa destrucción de todas las coordenadas espaciotemporales.

En el marco dramático de un experimento científico donde el teatro se ha convertido en laboratorio, el autor juega con múltiples acciones de acercamiento entre tres personajes que se enfrentan en un espacio física y socialmente vacío, tan sólo definido a veces por la presencia casi espiritual de un Mercedes. La obra consiste en fragmentos de una acción cuya lógica interna queda cuidadosamente escondida por el propio autor. Las piezas del puzzle escénico ofrecen múltiples combinaciones posibles. Las 'partículas' dramáticas se enfrentan, chocan entre sí o se aceleran según el primer impulso recibido. Quiénes son, dónde se mueven, de qué disponen para matar todo ese tiempo que les sobra... no existe una realidad bien definida ni límites de imaginación en esta vivisección teatral. Sí podemos deducir que son contemporáneos y viven en un mundo sin valores ni normas evidentes: **Sakko**, un parado 'profesional', chófer ocasional de coches de lujo (si es que realmente lo es), **Oi**, que va tirando como prostituta ocasional (si es que realmente se prostituye) y por último el **Hombre del Coche**, un personaje fantasma que presenta una muy concreta realidad histórica de la guerra y posguerra alemana y al mismo tiempo toda una tradición literaria y teatral: deus ex machina, vidente invidente, crucificado, padre omnipresente, jugador de ajedrez, director de escena... Aunque las escenas y los diálogos a veces parecen absurdos, no son de un diseño beckettiano con seres histórica y socialmente poco definidos. A Oi y Sakko se les puede llamar hijos de Makoki y Coca Cola, estéticamente situados entre el videoclip y la litrona. Y el fantasmagórico Hombre del Coche se presenta como un empresario que ha vivido las coyunturas típicas de las últimas décadas: del milagro económico a la quiebra irrevocable. Así que la materia prima de la obra la forman temas muy reales y actuales: paro, crisis, droga, terrorismo... Pero en realidad Brasch no quiere presentarnos el drama social de jóvenes en paro ni de empresarios fracasados. El concepto de 'trabajo' y el correspondiente de 'paro' es central en toda su obra, pero su significado nunca se limita a una realidad económica, sino que se extiende a una cuestión más trascendente: la de servir o no servir. Según Brasch, la experiencia del paro en el sentido de sentirse superfluo es la que condiciona funda-



mentalmente al hombre de la sociedad de hoy. A grandes rasgos, según los términos del prólogo de la actriz que interpreta a Oi en *Mercedes*, para estos jóvenes esta experiencia significa tanto la liberación de restricciones y obligaciones como la pérdida del apoyo que supone una vida laboral según las tradicionales reglas del juego. Brasch coloca a sus personajes preferentemente en un ambiente de «calma chicha», una situación límite donde faltan estímulos exteriores e interferencias casuales. Con respecto a los personajes de *Mercedes*, el autor comenta lo siguiente: «Oi soporta bien la inmovilidad, el estancamiento del tiempo, Sakko no. El tiempo que se ha detenido, el coche que no marcha, que no funciona: esta idea de inmovilidad es fundamental en *Mercedes*. A Oi no le afecta ese estancamiento porque para ella la fantasía, el juego, la comedia, el disfraz, todo ello es 'trabajo' suficiente. En cambio, Sakko sólo entiende por trabajo el trabajo físico, la fabricación de un producto... y lo identifica con movimiento. Su razonamiento es simplista: trabajar significa tomar una dirección, es decir andar sobre ruedas, arrancar un

"Mercedes", de Thomas Brasch.
Dirección y escenografía de
Matthias Langhoff. Zürich.
(1983). (Foto: Simone Kappler).

coche». A partir del hecho de que la sociedad parece no necesitar a estos jóvenes, la obra plantea dos alternativas: disfrutar del estado de anarquía que provoca el paro y encontrar un buen pasatiempo ante tanto tiempo libre o buscar un camino clandestino para volver al orden del trabajo. No cabe duda de que el autor de *Mercedes* prefiere la opción de la anarquía, que aquí como en otras de sus obras es la femenina. No es casual por lo tanto que muchas de sus protagonistas sean atrices. Destaca también la capacidad de Oi para interpretar distintos papeles y jugar con los tópicos del cine y de la televisión. Posee la curiosidad ingenua del clown: lo cotidiano para ella se vuelve exótico y lo imaginario se hace realidad.

Estas observaciones conducen a otra lectura de la obra, no menos importante que la filosófica y la sociológica: *Mercedes* es en buena medida también

una reflexión sobre el juego teatral. Brasch, al cuestionar las reglas, no escatima las del teatro y las del arte. Con este propósito nos presenta también a la «actriz de Oi» y al «actor de Sakko». Debido a las connotaciones del ajedrez en otros textos de Brasch (*Frauen, Krieg, Lustspiel*, por ejemplo), me parece legítimo atribuir al Hombre del Coche el papel mudo del director de escena. Así que todo lo dicho anteriormente sobre la situación de «calma chicha», de no servir para algo y de sentirse superfluo en una sociedad de ocio y de consumo, es válido también para la situación del artista. «Warum spielen» (¿Por qué actuar?) es el título de un breve texto de Brasch en donde expone, de forma muy comprimida, su estética teatral, coincidiendo literalmente con la emblemática acción rebelde de Oi y Sakko en *Mercedes*: «Para clavar al capitán en el mástil una vez más y para siempre».

¿Por qué actuar? (1983)

Por Thomas Brasch

Para hacer superflua esta pregunta / para fabricar un contramundo / para exhibir los sueños del miedo y de la esperanza ante una sociedad que se dedica a hundirse, afanosamente y sin sueños / para no dejar en paz a los muertos / para no dejar en paz a los vivos / para echar raíces / para perder las raíces / para ganar dinero / para dar señales de vida / para anunciar una muerte / para crear / para no tener que ir a trabajar / para tener trabajo / para despertar con muecas a una sociedad exhausta sumida en un profundo sueño / para no despertar / para matar el olvido / para no estar solo / para celebrar una ceremonia en un tiempo sin ceremonias / para no tener ninguna responsabilidad / para estar solo / para borrar aquello que llaman YO / para poder mirar / para huir de la grandilocuencia de este tipo de preguntas / para cambiar los roles / para divulgar mentiras / para dejarse acariciar por la mirada de un amor colmado y por la mirada de la ira / para clavar al capitán en el mástil una vez más y para siempre / para

poder meter la mano en la ropa interior de una mujer con un buen pretexto y sin consecuencias / para descubrir quién mató al niño que gritó: pero si el Emperador está desnudo / para gritar: el Emperador está desnudo / para no tener que hablar / para tener derecho a no callar / para anular las leyes de la gravedad / para hacer del mundo un teatro de piedra, madera y barrotes / para estar al mismo tiempo dentro y fuera / para poder rodear el camino / para ser al mismo tiempo autor y víctima / para ser hombre y mujer al mismo tiempo / para no asfixiarse en esta interminable preguerra / para poder reirse de un moribundo / para conjurar a los espíritus, en el umbral de la puerta y debajo de la mesa: auxilio, estoy vivo / para no tener que soportar este silencio ensordecedor / para saber cuánto tiempo puede ser tolerada una persona por gente que se interesa tan poco por ella como por sí misma / para no ser un empleado / para que se olviden de uno / para hacer superflua la pregunta ¿por qué actuar? / para actuar /

«MERCEDDES»

de

THOMAS BRASCH

Traducción de Caterina Gausachs Pérez

PERSONAJES

SAKKO

OI

HOMBRE DEL COCHE

Para Caspar L.

La actriz que interpreta a Oi

Son el bosque donde me perdí. Son la mar hacia donde partí. Son la máquina que me fabrica. Son la máquina que me hace supérflua. Las respeté. Las transgredí. Me las comunicaron. Me las dictaron, pero las olvidé. Quién vendrá para castigarme por transgredirlas, por olvidarlas. Son tan antiguas que nadie puede culparme si las olvido. Existen. Cambian. Si las olvido, ya no existen. Antiguamente las respetaba, aun desconociéndolas. Existen, aunque las olvide. Pero me sostuvieron mientras las respeté, mientras las seguí, mientras me sometí a ellas. Quizá sólo cambiaron y yo dormía mientras cambiaban. O nadie me lo dijo. O cambiaron y ya nadie lo dice. A nadie. Quizá simplemente las abolieron y de repente vuelven a estar ahí. Acaso me enteraré de que vuelven a estar ahí. Aunque también puede que no hayan existido nunca. Ni antiguamente siquiera, cuando no dormía aún, cuando aún no me había despertado. Pónmelas por escrito y las respetaré, las olvidaré, las transgrediré, pero no inventaré ninguna nueva. Eso no, eso es lo único que no puedo hacer, porque de ellas estoy hecha, y son ellas las que transgredo, las que olvido, las que se dictan, las que se respe-

tan, las que están vigentes, las que rigen, las que están caducas, las que cambian, las que están vigentes, las que rigen. Las reglas. Las que se olvidan, las que se transgreden, de las que estoy hecha. Las reglas. En las que me perdí. Las reglas. Las que me fabrican, las que me hacen supérflua. Las reglas. Las que olvidé, cuando me desperté mientras dormía, cuando me quedé dormida. Las reglas. Que no me respetaron. Que me transgredieron. Las reglas. Que sostuve. Que no me siguen. Las reglas. Dispuestas para detenerme. Alto. Que se respetan. Que me detienen. Que me sostienen. Las reglas. Deténgase. Sostenga las reglas. Respete las reglas. Ellas le sostienen. Disculpe, podría sostener un instante las reglas. Las vuelvo a coger en un abrir de ojos. En este instante me resultan demasiado pesadas. Las reglas, en un abrir y cerrar de ojos. Ojo con las reglas. Téngalas en cuenta. En este instante. Ahora le están siguiendo. Las reglas. A las reglas. Sígame. En el bosque, en la mar, en la máquina. Siga las reglas. Hasta aquí y no más lejos. Deténgase. Aténgase a ellas. A las reglas. Un instante por favor. Veo una regla nueva. Devuélvame inmediatamente las antiguas. Siguen aquí. No, Usted no. Las reglas. Pero si son las antiguas. Olvídelas. Las nuevas, quiero decir. Vaya, sí que le ha costado. Pero si éstas son las antiguas. Las reconozco. Sin duda. Son las antiguas reglas, las que transgredí, las que respeté, las que no me respetaron, las que me transgredieron, las que no me obedecieron, las que sostuve. Alto. Deténgase, le digo. La regla soy yo. Y yo le digo que de aquí no se pasa. Porque soy la regla. Métaselo en la cabeza. Métese la regla bien metida en la cabeza. Las que Usted inventa, las que le hacen supérfluo. Las que están aquí. Las reglas. Las reglas. Las reglas. Por fin, ya está. Ahora la regla es Usted. Ahora puedo respetarle. Ahora Usted puede transgredirme. Ahora puede. Ahora puede. Y más vale que se mueva. Vamos, ahora puede. Vamos ya. Pero ya. Arranque ahora mismo. Alto. Arranque.

1

Los sujetos del experimento
Primer experimento

- SAKKO.- Que-te-quitoes-de-ahí-te-digo-o-te-aplasto
 OI.- Y-si-no-quiero
 SAKKO.- Te-digo-que-te-aplasto
 OI.- Eso-ya-lo-veremos
 SAKKO.- Te-crees-muy-lista-eh Pues-claro-que-lo-veremos Cuento-hasta-tres
 OI.- Un-dos-tres Ya
 SAKKO.- LLamo-a-la-pasma-y-verás-que-rápido-llega
 OI.- Policiiiiia Ha-habido-un-accidente
 SAKKO.- Mira-que-pito-y-se-planta-aquí-en-un-momento
 OI.- Policiiiiia
 SAKKO.- Te-digo-que-te-aplasto Te-hago-papilla
 OI.- Delito-de-fuga
 SAKKO.- Ya-te-gustaría-eh Anda-ahueca-ya
 OI.- Y-si-no-quiero Yo-estoy-donde-me-da-la-gana-tío
 SAKKO.- Pero-no-delante-de-mi-coche
 OI.- Y-por-qué-no-delante-de-tu-coche
 SAKKO.- Eres-gilipollas-o-qué Esto-es-pa'-coches
 OI.- Pues-no-me-pienso-mover Así-que-tú-verás
 SAKKO.- Te-digo-que-te-aplasto-tía
 OI.- Podría-mosquearme-sabes
 SAKKO.- Joder-ya-que-tengo-que-irme
 OI.- Y-a-dónde-hostias-tenes-que-ir
 SAKKO.- A-un-sitio
 OI.- A-qué-sitio
 SAKKO.- Y-a-ti-qué-te-importa
 OI.- Eso-digo-yo Y-a-ti-qué-te-importa
 SAKKO.- Pero-qué-dices-tía
 OI.- Yo-también-tengo-que-ir-a-un-sitio
 SAKKO.- A-qué-sitio
 OI.- Al-sitio-donde-estoy-ahora-mismo
 SAKKO.- Vale-tía Tú-te-lo-has-buscado Allá-voy
 OI.- Allá-va
 SAKKO.- Cuento-hasta-tres Uno
 OI.- Uno
 SAKKO.- Dos
 OI.- Cuatro
 SAKKO.- Tres
 OI.- Cuatro

2

Los sujetos del experimento
Segundo experimento

- OI.- Qué-hostias-haces-ahí-parao
 SAKKO.- Lo-que-ves Estar-ahí-parao
 OI.- Quieres-que-te-lleve-o-qué
 SAKKO.- De-dónde-has-sacao-ese-carro
 OI.- Eso-es-asunto-mío Échate-a-un-lao-si-no-quieres-que-te-lleve
 SAKKO.- Yo-de-aquí-no-me-muevo Ve-tú-por-otro-lao

- OI.- Estas-de-guasa-o-qué Por-dónde-coño-quieres-que-pase
 SAKKO.- Eso-es-asunto-tuyo Yo-me-quedo-donde-estoy
 OI.- Te-han-extirpado-el-cerebro-o-qué
 SAKKO.- El-qué
 OI.- El-cerebro-tío
 SAKKO.- Eso-qué-es
 OI.- Joder-venga-ya-ahueca-tío
 SAKKO.- Que-qué-es-eso
 OI.- Ah-me-voy-a-morir-de-risa
 SAKKO.- Pues-es-una-solución
 OI.- Mira-que-arranco Me-da-igual Estoy-en-mi-derecho
 SAKKO.- En-tu-derecho-sí-estás Así-que-venga Dale-gas
 OI.- Cuento-hasta-tres
 SAKKO.- Como-mínimo
 OI.- Uno
 SAKKO.- Doscientos-veinte
 OI.- Dos
 SAKKO.- Trescientos-veinte
 OI.- Tres
 SAKKO.- -cientos-veinte Me-suena-haberlo-oído-ya
 OI.- Tres
 SAKKO.- -cientos-veinte

3

Preparación del experimento

- OI.- Y-si-pudieras-pedir-un-deseo
 SAKKO.- Un-deseo Y-qué-deseo
 OI.- Pues-un-deseo-así-sin-más
 SAKKO.- Y-qué-deseo-quieres-que-pida
 OI.- Yo-qué-sé Tú-sabrás
 SAKKO.- Vaya-chorrada
 OI.- Qué-pasa-no-sabes-qué-pedir-o-qué
 SAKKO.- Claro-que-lo-sé Siempre-lo-he-sabido
 OI.- Pues-dilo
 SAKKO.- Un-Mercedes-no-te-jode
 OI.- Qué Un-coche
 SAKKO.- No-si-quieres-un-patinete
 OI.- Así-que-un-Mercedes
 SAKKO.- Pero-no-uno-cualquiera.
 Uno descapotable Con teléfono incorporado Radiocassette estéreo Frenos electrónicos Elevalunas eléctrico Cristales tintados De esos con todas las prestaciones Entiendes
 OI.- Como-el-que-hay-ahí-quieres-decir
 SAKKO.- Qué-dices
 OI.- Un-Mercedes-como-ese-de-ahí
 SAKKO.- Estás-majara Yo no veo ningún Mercedes
 OI.- Estás cegato o qué Ese de ahí
 SAKKO.- Dónde-coño-ves-tú-un-Mercedes-ahí
 OI.- Ahí
 SAKKO.- O-estoy-tonto-o-estás-apollardá
 OI.- Es que no lo ves Abre los ojos

SAKKO.- Qué-crees-que-hago No veo nada

OI.- Ahí

SAKKO.- Ahí

OI.- Qué Lo ves

SAKKO.- Hostias

OI.- Era-ese-el-que-querías

SAKKO.- Espera-que-lo-vea

OI.- Venga

SAKKO.- Oye pues sí

OI.- Lo tiene todo no

SAKKO.- Pues sí

Es descapotable Suena a música celestial
Tiene teléfono Y elevallas Y cristales tintados

Mira a ver si se encienden los faros

OI.- Se encienden

SAKKO.- Y el estéreo Espera a ver Guauu

Los altavoces se regulan por separado

Éste es Éste es mi coche Anda sube

OI.- Y los asientos son de piel

SAKKO.- Bah normal Eso ya lo traen casi todos de serie

OI.- Sube un poco el volumen

SAKKO.- Sus deseos son órdenes para mí

OI.- Eso espero Hoy por ti mañana por mí

Nos movemos ya

SAKKO.- Pues no hace rato

4

El actor que interpreta a Sakko: El espacio de tiempo

Es el tiempo Es el tiempo libre En todas partes se oye murmurar la cantinela del tiempo libre Trabajo y falta de trabajo A dónde vamos a parar en este fin de milenio El murmullo de este fin de siglo que se inició con la industria y los descubrimientos EL TIEMPO ESTA SOMETIDO AL ESPACIO La fórmula hallada por Einstein en una ciudad que no era la suya y la fórmula dejó de ser teoría y condujo a la producción de la Bomba que inició la era del miedo

en donde previsión significa memoria en forma de onda o corpúsculo El tiempo inmóvil y Einstein clama DIOS NO JUEGA A LOS DADOS y ya le está adelantando la indeterminación Y Einstein muere con los ojos decididamente cerrados cual Galileo ante todos los desarrollos que originó su fórmula en este fin de siglo (de milenio también) mediante autómatas que crean tiempo y falta de tiempo y ciencia Que escapa a toda conciencia y a toda regla del juego

Pero que está ahí como el temor a un tiempo futuro que mata todo lo que aún hoy mata Un tiempo en que autómatas empleados por hombres realizan el trabajo del hombre y murmuran AHORA TIENES MAS TIEMPO DEL QUE NECESITAS Ve ahora a cualquier lugar a donde llegues y no encontrarás a nadie Porque todo Alguien es al mismo tiempo Nadie Lugar Persona intercambiables

desmontables hasta el más ínfimo corpúsculo absorbido por la misma onda y lo uno y lo otro al mismo tiempo en el mismo lugar Así el hombre atrae y repele al hombre al mismo tiempo y se cruza en su camino y se interpone y es obstáculo para el otro como lo es para sí mismo y se crea objeto para un camino que hay que recorrer juntos Y dice EL FUTURO ES HOY Sólo cuando terminan el trabajo y el trabajador Empieza el hombre y al mismo tiempo ya se acaba Se olvida a sí mismo y se pela como una cebolla

5

Primera constatación:

El observado transforma al observador

SAKKO.- Me-puedes-decir-dónde-coño-estamos

OI.- Empieza-por-bajarte-de-tu-Mercedes

SAKKO.- Pero-si-aquí-afuera-no-hay-nadie

OI.- Estoy-yo-no Y-tú

SAKKO.- Y-a-lo-mejor-te-crees-que-con-eso-basta

Completamente solos en el puto campo Me gustaría saber qué has venido a buscar aquí

OI.- Vamos a bajar los asientos y verás

Es aún mejor que en el sofá de casa Y nadie puede entrar Ni hay vecinos Y si no te gusta el sitio donde estás pues en una hora te plantas en otro Y cuando estás en otro sitio pues tú también te sientes otro Así de fácil Como tiene que ser Te mueves si tienes ganas de moverte O te quedas tranquilo en algún sitio si lo prefieres (*Pausa*) Y-ahora-qué-te-pasa

SAKKO.- En serio te crees que tengo un coche así Tengo yo pinta de tener un coche así Estás cegata Un tipo con un Mercedes tiene otra pinta Una vez conocí a uno Tenía una discoteca y un buga así Pero ese tipo al volante era otra cosa y no veas cuando se bajaba de su coche Tendría que ser futbolista Schuster o Zubizarreta Esos sí que gastan carros así Pero yo no soy futbolista Yo sólo les llevo los coches a los clientes que no quieren molestarse en ir a buscarlos Es un curro guapo Te mueves a cantidad de sitios y te pagan por eso

Hasta estuve en Grecia Un tipo que dejó allí su coche y se fue a su casa en avión después de las vacaciones

Un Mercedes de diplomático Primera clase con teléfono y todo el lujo Cogí a una autoestopista Una griega y me fui con ella al mar Una mujer guapísima Y le llamé al tipo Directamente desde el coche Le conté que me habían dado un palo en un área de servicio unos tipos que creían

que el coche era mío y que llevaba guita dentro Y le dije Mire que tengo que pasar la noche en el hotel Que no puedo conducir así

Eso le dije y que el médico me ha dicho que descansa Y el tío va y se lo traga todo Lo de los ladrones y todo y hasta que le estaba llamando desde la habitación y yo instalado en su Mercedes con el teléfono en la mano izquierda y la griega en la derecha Ella también se pensaba que el coche era mío Lo mismo que tú Y luego al agua No te puedes imaginar lo azul que es el mar allí Había unas olas *(Pausa)* Pero la mayoría de las veces entrego los coches desde la fábrica A veces incluso a concesionarios Coches fuera de serie De todas las marcas Fiat Opel Chrysler Pero casi siempre Mercedes Que no quieren mandar por tren No veas la pila de kilómetros que llevo en el contador Conduzco los mejores coches y sólo nuevecitos Ni un duro en gasolina ni impuesto de circulación ni nada No tengo un coche Los tengo todos Y no tengo que preocuparme ni para aparcar Aparco donde me da la gana Las multas las paga el cliente Que te pasa Estás decepcionada ahora o por qué pones ese carrito Oye pero si no me has dicho cómo te llamas

OI.- Me llamo Oi

SAKKO.- Eso es un nombre o es así sin más

OI.- Así sin más Y tú

SAKKO.- Sakko

OI.- Y eso es así sin más o es un nombre

SAKKO.- Así sin más Me duele la cabeza y es que me he acelerado contándote todo esto

OI.- Oye por qué no pones un poco de música Tiene que haber cintas aquí no has dicho que tiene radiocassette

SAKKO.- Pues claro Tengo mis propias cintas Siempre las llevo cuando voy a entregar un coche No está mal la música eh

OI.- Sería mejor algo más lento No tienes nada de saxo

SAKKO.- Tengo de todo Algo así dices

OI.- Sí Así *(Pausa larga)*

Sakko

SAKKO.- Qué pasa

OI.- Tienes novia o algún rollo

SAKKO.- No no tengo Me paso la vida en la carretera No me puedo permitir una relación estable Imposible con un curro así Voy a abrir un poco la capota Se oye mejor la música Qué bien suena es un flipe Cuatro altavoces y cada uno se regula por separado Oyes y los bajos Vibra todo el carro

OI.- Y si te diera por quedarte colgao de una chica así de sopetón Qué harías con el curro

SAKKO.- *(Tras una pausa)* Y a dónde querías ir cuando he parado

OI.- Lo quieres saber todo Y no tienes por qué

SAKKO.- Yo sólo preguntaba oye

OI.- Pues pregunta otra cosa

SAKKO.- *(Tras una pausa)* No veo qué

OI.- No quieres saber por qué me he subido contigo

SAKKO.- Y quién no se iba a subir en un coche como éste

OI.- Como si fuera por el coche

SAKKO.- Y además gratis

OI.- Si fuera por eso ya ves Si crees que no puedo pagarme un taxi o un billete de tren Cuando quiero ir a algún sitio no tengo por qué hacerlo con un tipo al que no conozco Puedo viajar de cualquier otra forma

SAKKO.- Pues tu padre será millonario O tienes pillao a alguien con pasta O tienes un puesto fijo en donde fabrican los billetes

OI.- Cuando uno no quiere enterarse no se entera Ni tengo un puesto fijo ni tengo pillao a nadie ni tampoco tengo padre Sólo tengo madre

Cuando necesito algo lo cojo

Hay de todo en todas partes

De sobra En todos los supermercados hay ropa y guita la hay en todos los vestuarios de todas las saunas De sobra Más de lo que puedo gastar

Oye y tú cuánto tiempo llevas en esto

SAKKO.- En qué

OI.- Pues en lo de los coches

SAKKO.- Déjame en paz vale

OI.- Qué pasa Sólo te preguntaba

SAKKO.- Que me dejes en paz te digo

OI.- De verdad te duele la cabeza Quieres que te de un masaje Lo hago muy bien

Se te quitará el dolor de cabeza

(Pausa) Sakko *(Pausa)*

En serio es porque te has acelerado contándome todo eso Yo en su lugar no me la hubiera tragado tu historia del palo en el área de servicio En todas partes hay asistencia en carretera y policía en la autopista

Oye y la gasolina la adelantas tú o te dan la guita cuando vas a entregar un coche

SAKKO.- Vas a parar de una puta vez Yo no entrego nada te enteras Ya no hay nada de todo eso Sus coches se los van a buscar ellos mismos Asistencia en carretera Policía Teléfono incorporado Mercedes Yo no entrego ni hostias vale No tengo trabajo Desde hace dos años ya Dos y medio Me quieres hundir en la mierda o qué Estoy tirao desde que cerraron la empresa Cobrando el paro Pero no es por las pelas Me pongo al borde de la carretera y cuento los coches que pasan No conoces a nadie que pueda darte un curro y qué vas a hacer Quinientas mil de indemnización para cada currela en nuestra sección y al día siguiente a la calle Le he comprado un vídeo y unas cuantas pelis a mi hermanillo y el resto me lo he fundido Y desde entonces estoy tirao Te has quedao pasmá eh Te puedo decir cuántos Mercedes pasan en una hora Lo quieres saber

OI.- No lo quiero saber

SAKKO.- Es mi trabajo Contar lo que a nadie le interesa saber No soy como tú te enteras

Birlar carteras en los gimnasios o en el super Ya ves Y no hacer nada Yo no podría Necesito hacer algo si no se me va la olla No es por las pelotas es otra cosa Pero ahora me voy a alistar voluntario diez años Ya se lo he dicho a mi hermano Allí tengo algo que hacer y sé dónde estoy Conozco a otros y puedo charlar con ellos Soy alguien Aunque soy alguien con un uniforme que se parece a los demás Pero soy alguien Y mi padre está que se tira de los pelos Rabiando por lo del vídeo para mi hermano Porque él no tiene y se pasa todo el día sentado delante de la tele Pero nunca echan pelis o sólo las que a él no le gustan Y ahora mi hermano que tiene uno se tira todo el día en su cuarto y puede ver todo lo que le gusta al viejo Y el viejo mientras tanto empapela las paredes y las vuelve a empapelar todos los meses O se va a la oficina de empleo «Tienen algo lo que sea como cualquier cosa» Un viejo como él rebajándose de esa manera No lo puedes comprender Tú siempre de un lado para otro Lo único que conoces son las vacaciones de por vida

OI.- Vacaciones Paro No veo la diferencia Mi madre siempre dice que el tiempo libre es el doble de tiempo y sabe lo que se dice Cuarenta años poniendo cervezas en la cantina de una mina a cielo abierto y ahora el pueblo está vacío Ya no hay carbón Pero allí se ha quedado mirando un paisaje desértico Lee todos los periódicos pero no se cree nada de lo que cuentan Yo voy a verla tres semanas todos los años y le tengo que poner al día de todo lo que pasa en el mundo Todo lo que se dice Los precios en la ciudad Cuánto ha subido el metro desde el año pasado Todo lo quiere saber todo Los últimos peinados que a quién he visto y cómo le va Hasta el más mínimo detalle Cómo me las apañé para afanar en las saunas o en las cabinas para broncearse y qué cosas se dejan descuidadas las señoras por ahí en los vestuarios A veces me da algunas cosillas para el viaje de vuelta Que vuelvas pronto me dice Tres semanas para contarle todo un año Estoy completamente hecha polvo cuando me largo *(Pausa)* Qué ha sido eso No lo has oído

SAKKO.- No Quién quieres que ande por ahí

OI.- Es como si alguien se estuviera riendo No lo oyes Se está riendo todavía

SAKKO.- Sí ahora sí que oigo algo Pero es algo así como una sirena Ya no Se ha parado

OI.- Sigue riéndose

SAKKO.- Tienes miedo

OI.- No no tengo miedo Hace ya tiempo que no tengo miedo *(Pausa)*

Se mete voluntario en el ejército

Sólo porque no tiene trabajo

Qué tontería «Firmes Derecha ar Izquierda ar» Porque no se soporta a sí mismo y no sabe qué hacer con su tiempo

La cabeza hueca y quiere que se la vuelen

Deberías oír a mi madre

Podría contarte un par de cosas

Que si habrá guerra porque en los periódicos pone todos los días que no la habrá y ella siempre piensa lo contrario de lo que cuentan los periódicos

Voluntario diez años Y te adiestran como a un perro para ser carne de cañón

SAKKO.- En el ejército o de civil sin trabajo Cuando la cosa revienta pues revienta y ya está Y esta vez todos pa'l hoyo

Pero antes de que ocurra yo tendré algo que hacer y por lo menos no andaré pasmao por ahí como un fiambre que han puesto en la lista de espera Ahora tengo sed Y ya no quiero hablar más

OI.- Ya veo que no se puede hacer nada por ti O quizá sí

Anda abre la botella de vino Pero no bebas aún que le echaremos algo

SAKKO.- Qué le vas a echar

OI.- Estramonio tío No ves que hay mogollón por aquí

SAKKO.- Estraqué

OI.- Estramonio que no te enteras Es que no lo hueles Por aquí está plagao

SAKKO.- Es verdad que huele Y qué coño es

OI.- Pues una planta Una sustancia vamos

Se echa en el vino

y se mastica

y sale un juguillo

y entonces guauu

SAKKO.- Y entonces qué

OI.- Pues te olvidas de todo lo que no quieres pensar Antes lo llamaban hierba del amor Lo sé por mi madre que le tenía que llevar algunas veces También es buena para el asma si te la pones encima

SAKKO.- De verdad te tragas tú eso

Lo habrían prohibido hace tiempo tía

Y la pasma estaría al loro o si no los estupas

OI.- Cómo quieres que prohiban un hierbajo Anda abre la botella

Hubieras podido agenciarte algo más bueno que así el efecto es más rápido

SAKKO.- En el bar sólo venden ése Y además estoy sin blanca así que no da para más

Y por esa cosa me has traído hasta este sitio que es el culo del mundo

OI.- Era una buena oportunidad con el Mercedes Hubieramos podido ir a otro sitio también que esta hierba la hay en todas partes pero casi nadie sabe para qué sirve Bueno la echamos ya en el vino y hasta que se ponga verde Pero sin pasarse que hay que saber dejarla el tiempo justo

SAKKO.- No nos pasará nada no

OI.- Tienes miedo Mucho hablar y luego se raja

Echale un par de hojas más
pero ten cuidado de no echar las flores
que son venenosas La puedes palmar

SAKKO.- Ya sabía yo Si es contra el asma
tiene que ser puro veneno

OI.- Que sólo son malas las flores De veras

SAKKO.- Ya se ha puesto verde oscuro tu hierbajo

OI.- Se llama estramonio Y ahora bebe despacio A
sorbos Así y te dejas la hoja encima de la
lengua y la aplastas contra el paladar para
sacarle todo el juguillo Al principio amarga
un poco pero tienes que guardarla en la bo-
ca hasta que esté seca del todo y luego la es-
cupes Así muy bien

SAKKO.- Pues yo no noto nada

OI.- Porque te pones demasiado nervioso Tienes
que relajarte Anda túmbate que es mejor
Mira al cielo y escucha la música y ya está
No pienses en eso A veces te entra el muer-
mo pero se te pasa enseguida Y si te quedas
frito un rato no pasa nada A veces te da un
subidón y luego a lo mejor se te pasa todo
pero te vuelve el colocón

SAKKO.- Yo no noto nada

OI.- Tienes que meterte bien dentro

SAKKO.- Dentro de qué

OI.- De la hierba tío Y tienes que respirar muy
hondo

SAKKO.- Has dicho que la puedes palmar no

OI.- Sólo si te tragas las flores

SAKKO.- Ay ay que ya no veo nada

OI.- Y que quieres ver

SAKKO.- Voy a vomitar

OI.- Que no hombre Que te quedas tumbado

SAKKO.- Voy a (*pausa*) quedarme tumbado

OI.- Pues claro

SAKKO.- Pero si está todo oscuro No veo nada
Es como en el trabajo En el sótano de las cal-
deras Nos bajábamos allí abajo con las chi-
cas de la nave cinco las de los transistores
Ahí estaban junto a las máquinas Sin bragas
(*Pausa*) Ay Se mueve todo No quiero andar
Es demasiado cansado Tampoco quiero que-
darme tumbado Tengo que quedarme tum-
bado No quiero O ponerme de pie Tampoco
quiero (*pausa*)
Está todo tan oscuro Sótano Calderas No-
chebuena Nochevieja Qué follón Parecía un
negro Y todos muertos de risa Cualquiera
podía adivinar de dónde venía Pero yo no
me di cuenta Sólo había una luz de emer-
gencia en el sótano para que el calderero pu-
diera ver algo A ese también lo echaron Bas-
tante antes que a nosotros Cambiaron de
sistema de calefacción Cuando se acabó la
historia él ya llevaba fuera un buen rato Por-
que andaba siempre borracho Pero que va
Eso fue por el sistema nuevo (*pausa*) Yo qué
sé No lo sé Como un negro (*pausa*) No quie-
ro No quiero No quiero montar Me dan
miedo los caballos

La actriz que interpreta a Oi: Desfase temporal

Hermano y hermana, cuentan los indios zuñi que en una época sin máquinas, hijos pues de una misma sangre, en sus andanzas por el mundo en busca de un trabajo que les llene el tiempo y sea la medida de sus fuerzas, marque la partición en día noche año estación juventud y vejez, no encuentran lo que buscan, lo nombran deber, dedicación, actividad y se sientan en la hierba a deliberar sobre Qué hacer. Impotentes las palabras que se dirigen el uno al otro, vacíos los pensamientos que se ocultan el uno al otro, pero de pronto surge una nueva sensación, mezclada a un olor que emana de la hierba en donde están sentados, así lo cuentan los indios zuñi en una época sin máquinas y el hermano y la hermana entran en un sueño, o en un semisueño o en una semimuerte y ya no se reconocen el uno al otro y se ven el uno al otro como extraños y seres del pasado a veces, a veces como madre e hijo o prometidos, o incluso como dioses, creando instrumentos y seres según sus necesidades, trasladándose a su antojo a cualquier sociedad, asociándose así a otros seres, que desaparecen como habían llegado o vuelven a aparecer diferentes, llaman datura o estramonio a la hierba que para ellos crea otro tiempo, todavía y siempre sin trabajo, pero trabajando sin embargo, y del tiempo aquí se trata, situado encima de ellos cual campana, incurvándose hacia fuera. Un segundo que se detiene, un año que empieza y que termina antes que el anterior y un lugar que no es ya lugar sino permanencia, así lo cuentan los indios zuñi y les obligan a vagar sin sosiego, no reconociendo ya con quién se cruzan, quién les roba, los abandona o los toma en su poder, así lo cuentan los indios zuñi que hablan para los cuatro tiempos, los cuatro puntos cardinales del ataque, del pensamiento, de la guerra y de las máquinas, así pues para el tiempo automatizado, en donde los caminos se cruzan en el hombre, tomando los unos o los otros formas siempre nuevas, y ya no lo cuentan los indios zuñi porque ya no son, en este momento que nombremos presente, en donde el trabajo llega a su más último fin y con él se desvanece aquello que fue llamado Tiempo Evidente.

El primer resultado del experimento

OI.- A-que-no-me-pillas
SAKKO.- Y qué
OI.- A-que-no-me-pillas
SAKKO.- Ya te gustaría eh
OI.- A-que-no-me-pillas
SAKKO.- Mi madre decía siempre
OI.- A-que-no-me-pillas

SAKKO.- El hombre para ser hombre necesita un trabajo

OI.- A-que-no-me-pillas

SAKKO.- El hombre para ser hombre necesita amor

OI.- A-que-no-me-pillas

SAKKO.- Pero el trabajo decía siempre

OI.- A-que-no-me-pillas

SAKKO.- Es lo primero que decía siempre

OI.- A-que-no-me-pillas

SAKKO.- Eso es lo que decía siempre Y luego cuando se murió

OI.- A-que-no-me-pillas

SAKKO.- También ella se quedó sin

OI.- A-que-no-me-pillas

8

Nueva disposición del experimento:

$$1+1=3$$

SAKKO.- Te-acuerdas-de-mí

OI.- Te-estás-confundiendo

SAKKO.- Ya-no-te-acuerdas-de-mí

OI.- Me-estás-confundiendo-con-otra

SAKKO.- Sólo-una-palabra-MERCEDES

OI.- Ya-decía-yo-que-me-estás-confundiendo-con-otra

Venga por favor Es por aquí

SAKKO.- Eh-con-quién-estás-hablando

OI.- Oye tú no te metas El señor está conmigo

SAKKO.- Pero-qué-señor-ni-qué-hostias A-tí-se-te-ha-ido-la-olla

No eres Oi

OI.- Lo siento No le conozco Venga usted

SAKKO.- Mercedes Estramonio Pero-qué-te-pasa Que-soy-Sakko Que-no-he-cambiado-nada

OI.- Te quiero Sí yo a ti Le quiero

SAKKO.- Pero-bueno-no-es-posible No-puede-ser

9

El tercer sujeto del experimento: resultado negativo

SAKKO.- Ese tío está borracho o qué le pasa

OI.- Qué le pasa a quién

SAKKO.- A ese que está sentado al volante El de las gafas de sol Cómo tiene la cabeza Qué raro

OI.- No veo a nadie

SAKKO.- El del Mercedes No lo ves

OI.- No veo a nadie

SAKKO.- Ése de ahí Cómo le cuelga la cabeza Seguro que está borracho

OI.- O muerto Tiene más pinta de estar muerto Cómo mira

SAKKO.- Es guapo el buga eh Le habrá costao por lo menos seis kilos Lo tiene todo Pero no puede ser un accidente Está todo intacto Y qué hostias hace aquí

OI.- A lo mejor se ha perdido

SAKKO.- Aquí hay algo raro Cómo mira Eh Usted Nada No dice nada Yo no me atrevo a tocarlo

Tiene un papel en la mano Tú qué dices

OI.- Pues que lo cojas tú

SAKKO.- Es una carta Tú qué dices La leo

OI.- Pues claro

SAKKO.- «Estimado Gerhars, cuando leas estas letras yo ya no estaré en este mundo. Seguramente te extrañará que te escriba a ti mi última carta, pero después de todo, contigo he pasado la mayor parte de mi vida, es decir, contigo y con nuestra empresa común. Y qué es mi vida sino mi empresa, si por una vez puedo expresarme así. Juntos la hemos sacado adelante cuando eran tiempos difíciles y ella nos ha hecho la vida más fácil cuando los tiempos fueron mejores. Ahora que ya no existe, por qué iba a seguir existiendo yo. Nunca podré olvidar el momento en que mi padre me entregó las llaves del taller, pues en esa época la empresa era sólo un taller y nada más, y me dijo: «no puedo dejarte más, pero tampoco te dejo menos. Haz con ello lo que puedas». Al principio, lo único que sentí fue miedo ante las máquinas inertes y los hombres que de pronto se suponía iban a ser mis empleados (por aquel entonces sólo eran siete), y cuando entré en la pequeña habitación que era entonces el despacho de contabilidad, y que me pareció que nunca podría entender todas aquellas facturas, aquellos libros de cuentas y las hojas de pago. Poco a poco, sin embargo, lo entendí, con tu ayuda, tu consejo y finalmente tu participación. Así fue como aquello se convirtió en nuestro negocio común y superamos cada desacuerdo con conocimiento de causa. Acuérdate del día en que nos encontramos cara a cara, yo tenía que irme a la guerra y tú debías asumir solo toda la responsabilidad. Yo en uniforme, tú en bata de trabajo, con el pie de rey en la mano. Entonces pronunciaste una sola frase: «No te preocupes». A menudo, sumergido en el submarino en las profundidades del océano, temiendo a cada instante que un torpedo desgarrara el casco, me preguntaba qué habías querido decir: que no me preocupara por la empresa o que no me preocupara por mi vida. Pensabas en las dos cosas al mismo tiempo, ahora lo sé. Bajo el agua he aprendido lo que es la camaradería, lo que significa, cuando todos son uno y ninguno es enemigo del otro, en la lucha contra la muerte con las máquinas que tenían que funcionar si nosotros queríamos seguir viviendo. Era como en la empresa: las máquinas eran nuestra vida. Pararse era morir. Y tras la guerra, cuando nuestra empresa florecía y nos hallábamos en el cénit del triunfo, cuando superamos a la competencia

porque teníamos el mejor motor bajo el capó y dos de los mejores capitanes en el timón, a menudo he vuelto a pensar, invadido por la melancolía, en el tiempo pasado en el submarino. Sin duda los tiempos eran mejores, pero también la lucha era más dura y hoy se ha comprobado que era demasiado dura. Se ha disparado el torpedo contra nosotros y nuestra empresa en un momento en que todo parecía apacible y no teníamos nada que temer. Y cuando el otro día entré en el taller y vi a los hombres que fueron nuestros empleados y a las máquinas paradas, los libros de pedidos en los que nunca más se volvería a escribir, me acordé de aquel instante con mi padre: «no puedo dejarte más, pero tampoco te dejo menos. Haz con ello lo que puedas». Hemos podido hacer mucho. Ahora ya no podemos hacer nada. Pararse es morir. He aquí el motivo de estas letras. Durante mucho tiempo he buscado otros sentimientos, pero en vano. Te ruego me despidas de mi mujer, para quien no he encontrado palabras. Para todo lo demás, atenerse al contrato. Con toda mi amistad y mis mejores deseos para el resto de tus días. G...
No consigo leer... Geee...
Nada, imposible.

OI.- Suicidio

SAKKO.- Pero-si-no-se-ve-nada

OI.- Se habrá envenenado Por eso no se ve nada

SAKKO.- Hay que dar el aviso

OI.- Y-por-qué Esto-no-es-asunto-nuestro

SAKKO.- Tienes-razón Pero-anda-que-el-buga

OI.- Eso-sí-que-es-una-buena-idea Nadie-tiene-por-qué-enterarse

SAKKO.- Tú-crees Pero hay que afanarse otras placas

OI.- Bah Nadie se va a dar cuenta

SAKKO.- No-me-fío Nos-pillarán-enseguida

OI.- Y la carta dónde está A ver la dirección

SAKKO.- Qué carta

OI.- Pues-la-que-acabas-de-leer

SAKKO.- Que-yo-he-leído-una-carta Tú-estás-majara

OI.- Ah vale

SAKKO.- Pues claro que vale Lo que faltaba una carta

Y a quién
En mi vida he escrito una carta

10

Se interrumpe el experimento

OI.- *(Hablando de deseos, por ejemplo)*

Cuando cae del cielo una estrella fugaz
Cuando dos personas pronuncian la misma palabra
Cuando soplo las velas del cumpleaños
Es el germen de toda realidad

SAKKO.- Te he dicho que frotes Que brille mucho

OI.- Que brille que brille Total se va a llenar de mierda otra vez

SAKKO.- Que si no se jode la pintura que no te enteras de nada

OI.- Pues anda que tú Ni siquiera sabes de dónde viene el nombre

SAKKO.- Qué nombre

OI.- Pues Mercedes coño

SAKKO.- Pues un nombre

OI.- Es el nombre de la hija del primero que se compró un Mercedes

SAKKO.- De dónde sacas tú eso

OI.- Pues que tenía un amigo un poco más viejo Uno del sindicato o algo así y él lo sabía

SAKKO.- Ah sí Pues a mí me la suda

Ahí dale con el trapo y no con el cepillo que me lo rayas todo

OI.- Y Mercedes en alemán lo que quiere decir es María de las Mercedes de la liberación de los presos Viene del español Que eso me lo ha contado a mí

SAKKO.- Y-a-mí-que-coño-me-importa Levanta el limpiaparabrisas

OI.- La verdad es que tenía una manía rara La historia del cáncer Se lo montaba como si su sala de estar fuera la sala de espera de un médico y yo tenía que hacer de enfermera Él entraba y quería hablar con el médico No está le digo Entonces él quiere ver su diagnóstico No se lo puedo dar le digo Entonces él se sienta y dice esperaré al médico Y entonces soltaba el rollo de la Mercedes Su padre trabajaba allí Del sindicato también Y dale que los ponía a parir a los de Mercedes Que si la pasta siempre la han sacado de la guerra Que si habían fabricado motores de submarinos para la primera y la segunda y ahora también Que si se forraban cada vez que se hundía un submarino y los cadáveres flotaban alrededor Eso contaba mientras esperaba al médico Y yo venga a repetir todo el rato que no que no puedo darle el diagnóstico No me estás escuchando

SAKKO.- Tengo cosas que hacer Y a mí no me interesa el menda ese Vaya historia más perversa

OI.- Y tú qué sabes Por lo menos era divertido No como siempre Que si aquí te pillo y aquí te mato y adiós muy buenas Porque al final yo le daba su diagnóstico que lo había pasado a máquina él mismo Y ponía cáncer incurable diez semanas máximo Y se ponía la mar de feliz Ya no tenía que pensar más en el trabajo ni en su mujer ni en sus hijos ni en el año que viene Tan feliz Me tumbaba sobre la mesa de la enfermera y me follaba y luego salía como si saliera de la consulta Pero a la vez siguiente dale que te pego con la Mercedes Que como habían hecho la pasta gansa con los motores Y que me vengan a decir a mí que son sólo una empresa de automóvi-

les De qué Porque esperaba al médico Se quedaba allí sentado Ahora ya lo sabes

SAKKO.- Basta ya Cierra el pico Y a mí qué coño me importa el flipao ese de los submarinos Todo el mundo tiene un cáncer Los tipos así siempre metiéndose con todo pero anda que se despiden del curro Vaya si los tengo calaos a los gilipollas como ese Currelas de por vida quejándose Cadáveres que salen de los submarinos y la Mercedes se forra María de las Mercedes Y-yo-que-sé-qué-hostias

OI.- Pero dónde vas pegando gritos tío

SAKKO.- Y encima perverso Jugando a médicos y enfermeras
Porque si no no puede

OI.- Y tú qué sabes

SAKKO.- Nada No quiero saber nada de nada Ni del pasado ni del pasado del pasado

OI.- Si yo sólo te he contado lo de Mercedes El nombre y eso
Creía que te interesaba

SAKKO.- Pues no ya ves Ni una palabra más

OI.- Pero qué te pasa

SAKKO.- Me pasa que estoy harto vale No quiero saber nada y ya está Tu rollo de «si-pudieras-pedir-un-deseo Ahí hay un Mercedes Ahí hay un hombre Gerhars o no sé qué» Que el bolo me empieza a dar vueltas aquí arriba Estramonio Teléfono en el coche Pero cuando me acerco un poquito te escurres o te inventas otra cosa «el cáncer de los submarinos» o yo que sé qué hostias

OI.- Y qué piensas hacer

SAKKO.- A tí qué te importa

OI.- No si ya lo sé Al Ejército diez años «Lo tengo muy bien pensado lo que voy a hacer con mi tiempo Le regalo un vídeo a mi hermano tralará Lo bien que lo pasaba en las calderas Como un negro Y ahora aquí me tienes con todo mi tiempo y qué voy a hacer con tanto tiempo si es una eternidad toda una eternidad y yo necesito que todo esté bien organizado Ahora me tiro diez años con el uniforme y ya no tengo que pasarme todo el día asomado a la ventana» Que sí Tienes razón Tienes toda la razón Vete allí a matar el tiempo Anda y que te vuelen la cabeza en pedazos Total para lo que hay dentro Una bomba y listo Hala aire que se vayan los que no saben lo que quieren

SAKKO.- Claro porque tú lo sabes muy bien Ni siquiera eres una mujer de verdad En una mesa de enfermera con uno del sindicato Pero aquí me vienes con garambainas y rodeos que no paras Quita las manos del limpiaparabrisas No ves que lo tuerces
Quita las manazas te digo

OI.- Pues eso te digo yo Cuando un menda se pone a lloriquear por historias de curro
Que estás cegato perdido Que-no-ves-nada

SAKKO.- Claro-que-veo Pero-no-eres-tú-la-que-veo Veo-una-que-me-ha-dado-cantidad-de-

fuerte Pero-que-no-está-siempre-dándole-al-palique
Que-no-tengo-que-preocuparme
Una-que-cuando-está-aquí-está-aquí-y-no-en-otro-lado

OI.- En otro lado Qué sabrás tú si tienes la olla llena de serrín Vaya fantoche
Lo mejor que puedes hacer es dar un palo para que te metan en el trullo Que allí estarás a gusto Allí tendrás motivos para quedarte

SAKKO.- Oi

OI.- Venga-tío Arranca si estás harto

SAKKO.- Oi Escúchame

OI.- Que te arranques te digo

SAKKO.- Será posible Ya estamos otra vez «Arranca» y con qué

OI.- Con tu Mercedes de mierda joder ya

SAKKO.- Esto ya no lo aguanto más Hala a tomar por culo

Y toma y toma y toma

OI.- Qué haces Estás volao Para tío que te lo estás cargando Que ya no va a funcionar

SAKKO.- Y por qué iba a funcionar si no existe Por mí que no funcione Y me largo

11

Los sujetos del experimento asumen la continuación del experimento

SAKKO.- Ahí-está-otra-vez

OI.- Quién-está-ahí-otra-vez

SAKKO.- El-del-coche Con-la-carta No-lo-ves

OI.- Nos-está-observando-o-qué Como-mira

SAKKO.- A-lo-mejor-está-muerto

OI.- Que-va-a-estar-muerto No-ves-que-se-está-moviendo

SAKKO.- Se-mueve (*grita*) Qué-cómo-va-la-EMPRESA

OI.- No-contesta A-lo-mejor-se-le-ha-estropeado-el-coche

SAKKO.- Que-va Ese-coche-imposible A-lo-mejor-quiere-algo Ve-tú-a-ver

OI.- Yo-no-me-atrevo Ve-tú

SAKKO.- Yo-pero-si-conmigo-no-quiere-nada Anda-ve-tú

OI.- Me-ha-dado-esta-carta

SAKKO.- A-ver-lee

OI.- «Estimado Gerhars, por última vez te suplico que tomes en serio las exigencias de mis secuestradores. Una nueva negativa por tu parte y soy hombre muerto. He perdido totalmente la noción del tiempo que ha transcurrido desde que te hice llegar las primeras señales de vida. No podré aguantar mucho más. A mis secuestradores también parece que se les ha agotado la paciencia. Para autentificar esta carta, he aquí de nuevo el número de mi submarino con el que recorría los mares mientras tú administrabas solo nuestra empresa: U-304 Kiel. Te ruego consideres esta advertencia como la última y ce-

das a lo exigido. Muchos besos a mi mujer.
Tuyo, Ger...»
No consigo leer el final
SAKKO.- Lleva un sobre y sellos
OI.- Sí
SAKKO.- Pues-tienes-que echarla-al-correo
OI.- Y-por-qué-no-lo-haces-tú
SAKKO.- Siempre-yo
OI.- Y-quién-sino

12

Primer resultado positivo provisional: recurriendo al género poético

SAKKO.- Pero quién me ajusta la cuenta de lo oscuro en esta vida Sin trabajo llena de tiempo y nadie me encuadra en una acción La razón me dice que no cuadro en acción alguna Pero quiero volver a formar parte de una regla de una acción Quién me incluye y me excluye de la cuenta cuál es mi sitio Dímelo tú gentil dama
OI.- Hace tiempo que acabé con todo esto Profesión palabra extraña para mí Palabra de las palabras He entrado hace tiempo en la era de la actividad malgastada Sigo mi ruta Qué me importa la pregunta Quién A dónde Profesión Yo me incluyo en la cuenta Aunque te rías caballero Mercedes te nombro A la producción Qué otra cosa queda
SAKKO.- Caballero dama Mercedes Qué queda Por supuesto La acción desde hace tiempo va del centro hacia los márgenes Antes fue a la inversa y se usaba la expresión SOCIEDAD VUELTA DEL REVÉS Nadie sabía lo que quería decir Sólo volver del revés y cambiarlo todo Yo me nombro a mí Mercedes pero a ti también Eres desde hace tiempo una creación del próximo milenio Yo no Espero que se repita el envase del tiempo en donde vierto el trabajo y que soy yo Me acercas tu cabeza gentil dama
OI.- Esto no es una disputa y hace tiempo que no te discuto tu palabra dama Nómbrame lo que llamas nombrar Pero yo tampoco cuadraría en la acción Nómbrame Mercedes Libero a los ladrones encarcelados y me sigo llamando como nunca me he llamado Mercedes Pero me pertenece y los dos vivimos la línea de sutura que el tiempo ha abierto en nuestras vidas

13

Segundo resultado positivo provisional: recurriendo a la economía

OI.- Dame diez verdes

SAKKO.- Me has tomado por un banco o un cajero automático
OI.- Diez verdes te he dicho y-te-dejo-que-me-pilles
SAKKO.- Estás loca o qué
OI.- Te crees que lo hago gratis
Por detrás son dos verdes más
Un francés otros dos y totalmente desnuda mil duros más
Así que tú dirás Diez mil con la falda subida y a través de las bragas
SAKKO.- Eres profesional o qué
OI.- Te hace o no te hace
SAKKO.- Claro-que-me-hace
OI.- Pues ya sabes los precios Con mucho ahínco te recomiendo el francés Bleblebleb lengua vivaracha y saltarina
Has visto «Garganta profunda»
Pues lo mío es de otra catadura tío Y si quieres me dejo las medias puestas y el ligüero Pura seda Y sin recargo
SAKKO.- Diez mil no tengo
OI.- Y qué coño haces aquí en el picadero de los camioneros con tu puto Mercedes Te has perdido o te han citado y te han dado plantón
SAKKO.- Tú a lo mejor
OI.- Quieres conversación o qué Ya sabía yo
Al hombre le viene bien un poco de amor y dónde mejor que en un Mercedes
Pero aquí no se regala nada Ya lo sabes Ven-ga diez mil y luego te sentirás más ligero
Qué me subo o no me subo Si no ya puedes tirar pa'lante
SAKKO.- Y ese viejo qué de mirón
No es mi estilo hacer porno gratis
OI.- Es que no ves que está ciego
SAKKO.- Un ciego jugando al ajedrez Y quieres que me lo trague Ese es un mirón con sus gafas de sol se cosca de todo Y cuando yo me largue le pasas la cuenta a él Conque ciego eh Y con el ajedrez eh dónde está el brazalete amarillo
OI.- No ves que juega de memoria Con su ojo interior Las piezas sólo están ahí para figurar De veras Ni siquiera nos puede oír Y para qué iba a llevar el brazalete aquí Esa cosa amarilla con ojos muertos encima Amarillo qué asco Tenía un gato de ojos amarillos Y qué miedo me daba cuando me miraba así por debajo del armario Bueno y qué más da A ver qué Me quito ya la ropa o sólo a medias Si tienes cuidado me dejo las medias puestas y los zapatos también que realzan la pierna Así Qué te parece Pero-mira-no
SAKKO.- Acaba de girar la cabeza hacia aquí De dónde has sacado a ese tipo si se puede saber Es un cliente no
OI.- Y-a-ti-que-te-importa
SAKKO.- Anda-contesta
OI.- Por qué quieres saberlo eh

SAKKO.- Pues para saberlo No es muy corriente
vaya
OI.- Aquí no hay nada que no sea corriente
SAKKO.- Tú me dirás Una puta y un ciego Y enci-
ma jugando al ajedrez
OI.- Algo tendrá que hacer Por cierto cómo te lla-
mas
SAKKO.- Y-a-ti-qué-te-importa
OI.- Pues es mejor saberlo cuando se hace el acto
De algo tiene uno que hablar
SAKKO.- Y tú
OI.- Oi
SAKKO.- Eso es un nombre o es sólo así sin más
Conocí a una así No me acuerdo bien dónde
OI.- Sí así sin más Y tú
SAKKO.- Sakko Se lo inventó mi madre Suena un
poco italiano no te parece
OI.- Sakko Yo también conocí a uno así Ya has es-
tado allí
SAKKO.- Dónde
OI.- En Italia coño
SAKKO.- Que va
OI.- Yo tampoco Pero todo el mundo va Él tam-
bién Me contó un montón de cosas Venecia-
Las-Góndolas Roma-el-mar En realidad es-
tuvo en todas partes durante la guerra
SAKKO.- Qué guerra
OI.- Pues la última cuál va a ser Y ahora qué Subo
o no subo
SAKKO.- Aceptas el pago en especie
OI.- Joder no te digo
SAKKO.- Toma un trago ya verás qué bien
OI.- Oye aquí dentro hay un hierbajo
SAKKO.- És una hierba especial La masticas y lue-
go la escupes Me lo dió una tía que sabía un
rato sobre eso
OI.- Qué hierba es
SAKKO.- Pues la hierba esta que crece en todas
partes No la hueles
OI.- Sí que huele sí Huele raro Qué hostias es
SAKKO.- Estramonio Se usa también para el asma
Crece hasta un metro de alto
Y viene de otro lado
OI.- De dónde
SAKKO.- Bah se me ha olvidado La trajo el viento
o algo así
No huele nada mal eh
Es una hierba de amor Pero si te quedas
dormido te puedes morir
OI.- Bueno me das cinco mil y en paz
Me las puedes meter en la media Me gusta
mucho esa sensación
Como en las películas Ese tacto tan suave
Guauuu
Todo billetes nuevos Los has fabricado tú o
trabajas en un banco
SAKKO.- Son de la indemnización Nos la dieron
en billetes nuevecitos
La caja de la oficina llena de pasta crujiente
OI.- Qué indemnización
SAKKO.- Cerraron la empresa No hay pedidos di-
jeron

Ahora todo lo pasan por la filial con ordena-
dores
Microelectrónica de esa y yo qué sé qué hos-
tias
Al menos hubo indemnización Quinientas
mil por cabeza Por lo menos en nuestra sec-
ción
OI.- Y cuánto te queda de las quinientas
SAKKO.- Qué quinientas
OI.- Pues la indemnización esa
SAKKO.- Y a ti qué
OI.- Hombre por saber
SAKKO.- Saber qué
OI.- Pues eso
SAKKO.- Ya Me quedan doscientas todavía Le
compré un vídeo a mi hermano y un par de
pelis para hacer rabiar al viejo porque él no
tiene
OI.- Y qué te ha hecho el viejo
SAKKO.- Echarme a la calle Eso es lo que me ha
hecho
OI.- Tendría algún motivo
SAKKO.- Algún motivo Porque me tiraba todo el
día en la carretera Contando coches Y él to-
dos los días a la oficina de empleo agachan-
do la cabeza Qué culpa tengo yo si no hay
trabajo
OI.- Y tú qué hacías
SAKKO.- Qué iba a hacer
OI.- A qué te dedicabas quiero decir
SAKKO.- Transportes
OI.- Ah
SAKKO.- Ah qué
OI.- Nada No tan fuerte que duele
SAKKO.- Pues para eso está
OI.- No no está para eso
SAKKO.- Eres muy rara tú eh
OI.- Para nada
SAKKO.- Sí que lo eres
OI.- Y por qué
SAKKO.- Por tu forma de plantarte aquí
Y con las pelas también
Y el viejo ese Y todo vaya
OI.- Cada uno paga lo suyo
SAKKO.- No es eso lo que quiero decir Has reba-
jado el precio muy deprisa Una puta de ver-
dad no lo hace así
OI.- Vaya si estás enterao Y cómo lo hacen eh las
putas de verdad
SAKKO.- De otra forma Además hablas demasia-
do
OI.- Y si me gusta hablar Te parece raro
Y un tipo sin trabajo y con un
Mercedes no te parece raro a lo mejor
SAKKO.- Y qué me dices del viejo Confiesa que
no es normal
OI.- No te metas con el viejo
SAKKO.- Vamos confiésalo
OI.- Venga lárgate de una puta vez Toma tus cinco
mil pelas y lárgate Qué sabrás tú Vaya con

el enterao que lo tiene que saber todo Sí claro todo lo tiene que saber faltaría más Eso no lo hace una puta de verdad

Putad de verdad puta de mentira Qué sabrás tú de eso Para que te enteres yo me voy con un tío cuando me apetece A veces ni una sola vez en tres meses y a veces una por día A veces con pelas y otras sin A veces el mismo durante tres semanas como si fuera para siempre Y deja de mirarme así como si fuera un caso de psiquiátrico o de asistencia social

Pues no lo soy No paso hambre Y si hoy fuera mi último día pues sería tal como lo imaginaba Aún puedo echarme atrás y ya no quiero Te enteras ahora Y mangar mola cantidad A cualquiera De todo En todas partes Pero eso tú no lo entiendes Toma aquí tienes tu dinero Arráncate y cómprale también un vídeo a tu viejo A lo mejor te deja volver a casa Venga largo Qué Lárgate ya

SAKKO.- Qué pasa

OI.- Que te largues tío

SAKKO.- Pues no No me voy Y ahora qué eh
Me quedo y ya está No estoy cansado (*pau-*
sa)

Bonitas medias Sí de veras

HOMBRE DEL COCHE.- Jaque

SAKKO.- Ahora sí que ha dicho algo Lo he oído

OI.- Ha dicho jaque Por qué no iba a decir jaque si está jugando al ajedrez

SAKKO.- Pero me da que está mirando hacia aquí
No es que tenga nada en contra de ese tipo pero me pone nervioso

OI.- Está metido en su juego Ni caso Como si no estuviera

SAKKO.- Pero lo oye todo

OI.- Qué va a oír

SAKKO.- Lo que te digo a ti mientras lo hacemos

OI.- Y qué me vas a decir

SAKKO.- Pues no sé Algo

OI.- Pues dilo ya

SAKKO.- Todavía no Mientras Y con la puerta cerrada

No quiero que nadie oiga lo que digo Tú sí Pero los demás no Sólo tú

OI.- Pues cierra ya la puerta y di

14

Tercer resultado positivo provisional: recurriendo a la política

HOMBRE DEL COCHE.- Gerhars Gerhars Por qué no me oyes Me están clavando al mástil Pero tú no estás aquí para salvarme la vida Acaso has olvidado todo lo que nos unía Una meta Un deber La quiebra y también mi renuncia voluntaria Y ahora me traen de

nuevo a este estado indigno sin la empresa para quitarme enseguida lo que habían devuelto y vuelta a empezar Acaso no estaba muerto ya y despojado de todo a cuenta tu-ya Ah qué destino tendré que soportar aún Seres ignorantes como máscaras que no saben qué hacer maltratan mis carnes Población desorientada Pero qué os he hecho yo Gilipollas

OI.- Nada en especial verdad O nos ha hecho algo Sakko

SAKKO.- Pues no sé Se te ocurre a ti algo Oi

OI.- Pásame ese clavo Aquí hay que apretarlo más

SAKKO.- Por fin algo que hacer Si quieres te doy otro

OI.- Con uno me basta Agarra esto fuerte

HOMBRE DEL COCHE.- He visto cerca la muerte tantas veces que ya no me asusta Pero ésta es absurda Sin finalidad ni sentido aparentes Acaso sois enemigos Tenéis algo que alegar en contra mía Ay Ay En la rodilla no os lo suplico Mi rodilla Jesús Jesús

SAKKO.- Qué buena idea Cómo se te ha ocurrido eso A ti qué te parece Oi Lo de Jesús

OI.- Le sobran unos kilos Y además Jesús no es empresario

SAKKO.- Sí claro Pero en la cabeza le hacen falta dos

OI.- Y eso por qué

SAKKO.- Por Gerhars Él también se lo merece

OI.- No se me había ocurrido Perdona

SAKKO.- No importa Eso le pasa a cualquiera
Me dejas que meta uno yo también
Tenemos que repartirnos esta tarea

OI.- Faltaría más

HOMBRE DEL COCHE.- Así sucumben mis sentidos a golpe de martillo a través de mi cerebro A ti Gerhars van dirigidos mis últimos pensamientos Maldito seas socio Oooohhhh mi rodilla Qué dolor Estoy ya muerto Mi rodilla

OI.- Queda muy bien ahí colgado

SAKKO.- Sí pero ahora tengo que echarme una siestecilla

OI.- Has perdido la costumbre de todo eh

15

Resultado global del experimento: la indeterminación

OI.- Lo que faltaba El teléfono Duermes (*Pausa*)
Duerme

Diga Quién-es Sí-sí No-no-le-entiendo

Qué fábrica No-me-suena Entregar A quién
Un coche Qué tipo de coche A quién

A ver repita No conozco esa fábrica Qué

Entrega a domicilio Está de guasa o qué

Aquí no hay ningún coche Esto es un submarino Ya hemos alzado velas Vamos viento en popa Hay que dejar descansar el motor

Ni una brizna de aire en toda la noche pero esto se pone en marcha poco a poco Olas de seis metros por lo menos Y dale con el coche Esto es el 304 Kiel Estamos en nuestros puestos de combate Cuando lleguen se va a armar una buena Pero antes bajaremos Todavía no Usted puede quejarse donde quiera Aquí ya no Ése sigue clavado igual que ayer Lo mismo A las doce de la noche lo ponemos en el mástil mayor según lo acordado Qué Qué historias son ésas Qué salida de autopista Qué hotel Ése ya no va a ver ningún hotel Duerme mucho mejor ahí arriba Mucho más y sin pesadillas Cállese de una vez Limítese a transmitir el comunicado Capitán en mástil mayor Tripulación toma mando del 304 Kiel Nada de nombres Por supuesto mañana Mañana lo volveremos a clavar Qué se ha creído Cómo pagado Pero qué hostias está diciendo Habla en clave o qué Pues no le entendemos Y si no hable claro Cómo Qué policía Lo que faltaba Otra vez amaina el viento Qué calma tan agradable Pero imposible avanzar Y no digamos la visibilidad Niebla hasta donde alcanza la vista Como si el agua se diera la vuelta y de pronto flotara arriba Donde había cielo pasan las olas Es sólo una forma de hablar No se lo tome en serio Es que llevamos tanto tiempo con calma chicha y niebla como le digo Por qué no dice nada Por lo menos podría desearnos buena mar Oiga Parece casi que está llorando No se ponga triste hombre Saldremos de ésta La guerra es la guerra Sólo tenemos que dormir un poquito más Después de todo hemos trabajado toda la noche

16

Ausencia de experimento:
Los observadores se retiran

UNO
El cruce

SAKKO.- 51 52 53

OI.- Qué-haces

SAKKO.- Lo que oyes Contar 54 55

OI.- Qué cuentas

SAKKO.- Los Mercedes

OI.- Y-para-qué-coño

SAKKO.- Para-qué-coño-qué

OI.- Pues contar

SAKKO.- Quiero-saber

OI.- Saber-qué

SAKKO.- Cuántos Mercedes pasan en una hora 60

61

OI.- No-tienes-nada-que-hacer

SAKKO.- Qué-quieres-que-haga

OI.- Trabajar coño

SAKKO.- Y si no tengo trabajo qué Y tú tienes

OI.- No sé

SAKKO.- Pues tienes que saberlo

OI.- No tengo que nada

DOS

Con consecuencias mortales

ESPIRITU DE SAKKO.- Qué-haces-lloriqueando

OI.- No-te-lo-digo

ESPIRITU DE SAKKO.- Anda-dilo

OI.- No-quiero

ESPIRITU DE SAKKO.- Te-han-dejado-plantada

OI.- Y-a-ti-qué-te-importa

ESPIRITU DE SAKKO.- Anda-dímelo

OI.- He-matado-a-alguien

ESPIRITU DE SAKKO.- Cómo-matado

OI.- Pues-matado

ESPIRITU DE SAKKO.- Matado-de-verdad y-cómo

OI.- Le-he-empujado-a-la-carretera

ESPIRITU DE SAKKO.- Dónde

OI.- Ahí-en-la-carretera Estaba-ahí Pensaba-no-se-atreverá

Se llamaba Sakko o algo así

ESPIRITU DE SAKKO.- No-se-atreverá-a-qué

OI.- A-empujarme No-paraba-de-decir 51 52 53

Contaba coches

No-tenía-nada-que-hacer Contar Mercedes

ESPIRITU DE SAKKO.- No-es-para-ponerse-a-llorar-así No-sabes-ni-quién-era

OI.- Pero-a-lo-mejor-él-no-quería

ESPIRITU DE SAKKO.- No-quería-qué

OI.- Que-le-empujara Cuando-pasó-el-Mercedes

ESPIRITU DE SAKKO.- Y-qué-hacía-ahí-entonces

OI.- A-lo-mejor-ni-él-lo-sabía

ESPIRITU DE SAKKO.- Y-qué-Mercedes-era

OI.- Cuál

ESPIRITU DE SAKKO.- El-que-le-pasó-por-encima

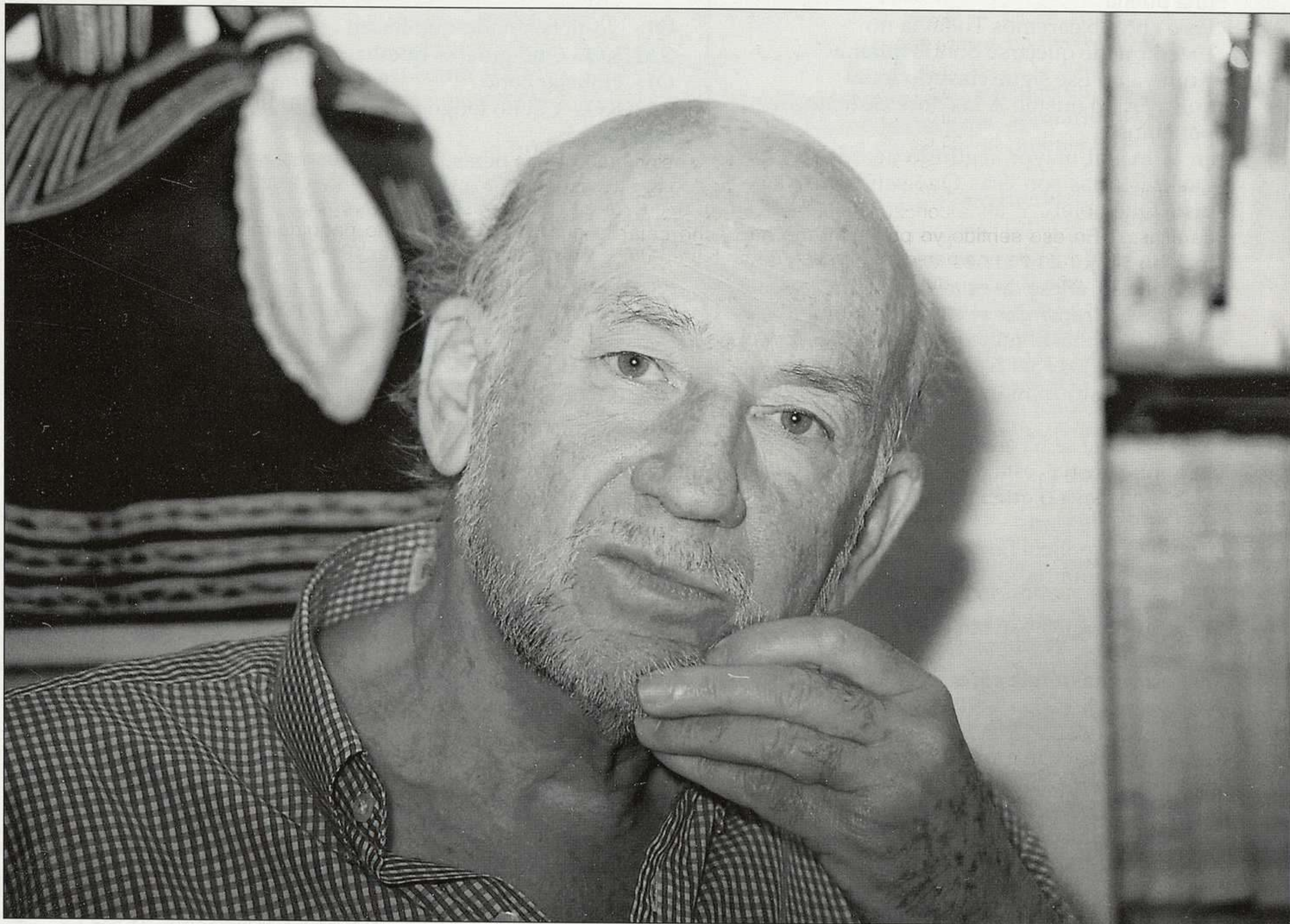
OI.- No-lo-sé Pero-cuando-lo-vi-allí-tendido

ESPIRITU DE SAKKO.- Ahora-se-le-acabaron-los-problemas Anda-no-llores

OI.- No-lo-puedo-evitar

ESPIRITU DE SAKKO.- Basta-ya Que-me-da-a-mí-también

OI.- Lo-ves



(Foto: C.R.).

Adolfo Marsillach:

«Estoy un poco cansado de dirigir»

Una entrevista de Carlos Rodríguez

Cuando entré en el despacho de Adolfo Marsillach, me preguntaba con qué clase de persona iba a encontrarme. Procuré olvidarme —en vano— de su imagen pública, de sus apariciones en televisión... Pero el personaje conservaba casi intacta su dimensión de distancia al otro lado de una pantalla. Así que, después de hacerle unas fotos para ir tomando confianza, empecé la entrevista como pude:

— **Le confieso que entrevistar a alguien tan importante y tan famoso como usted me pone un poco nervioso. Porque además le considero una persona bastante inteligente...**

— «No soy importante. ¿Famoso...? Soy conocido, eso sí. Sería inútil negarlo. Estoy en esa frontera especial entre famoso y popular. ¿Pero importante?... no. Y no lo digo por estúpida falsa modestia. Me parece que hay cosas muchísimo más importantes de las que yo puedo signifi-

car. En última instancia, no me considero importante, porque soy una persona que procura mantener una cierta distancia más o menos irónica frente a las cosas, y también respecto a mí mismo».

— **Pero usted es consciente de que se le considera un intelectual...**

— «Palabra ya discutible. Y discutible que yo pertenezca a ese grupo, porque no sé dónde se estudia para ser intelectual, ni sé en qué academia dan un diplo-

ma que acredite como tal. Bajo ese epígrafe hay muchos tontos, y sobre todo muchos falsos intelectuales. Creo que ser intelectual, en su mejor sentido, es una palabra en principio muy noble, pero a la vez muy comprometedor. ¿Qué es un intelectual? ¿La persona que piensa sobre las circunstancias que rodean su experiencia vital, e intenta sacar unas conclusiones de ellas...? En ese sentido yo podría serlo. Pero si se trata de una persona que se cree con la suficiente sabiduría y conocimientos como para impartir doctrina y que la gente escuche extasiada sus lecciones, pues no soy en absoluto un intelectual».

— **¿No me negará que su pensamiento y sus palabras tienen un amplio eco en los medios de comunicación y por lo tanto en la opinión pública?**

— «Eso será porque últimamente salgo en la televisión...»

— **Y aunque no lo hiciese. La firma de Adolfo Marsillach en un artículo es, al menos, una garantía de lectura, y por tanto supongo que, en esa medida, su pensamiento puede influir en las opiniones de quienes lo leen.**

— «Le agradezco sus palabras. Pero eso es todavía más preocupante, porque si uno piensa que lo que escribe o lo que dice puede influir en los pensamientos o las conductas de los demás, la primera reflexión que uno debe hacerse es la de ver cómo puede mantenerse el mayor tiempo posible callado».

— **Hace unos días, en una entrevista publicada por *El País*, usted hablaba de ese «distanciarse» de las cosas. Pero también decía que los intelectuales, de izquierdas sobre todo -si es que puede existir el intelectual de derechas-, han adoptado en las últimas décadas una actitud demasiado complaciente.**

— «Sí, eso creo. Quizá no debería hablar en extensión y limitarme a mi caso particular. Sería estúpido decir que durante todo el franquismo, porque durante los primeros años de la posguerra yo era muy niño, pero digamos que desde el momento en que empecé a tener una cierta conciencia política, en la mínima medida de mis posibilidades intenté oponerme al franquismo. Luego terminó esa etapa, llegó la democracia, yo me sentí más cómodo sin duda con un sistema de libertades que garantizaba la democracia, y luego llegó un partido con el que me sentí identificado, aunque nunca he pertenecido a él. Dentro de las opciones que podía ofre-

cer la izquierda, esa me pareció la más razonable, o la más moderada, sin que eso sea un ataque a otras opciones que me parecen igualmente respetables. Y entonces, de una forma entrecomillada, pensé: «pues qué bien, han llegado los míos». Esa sensación, que pienso que no fui el único en tener, creo que no ha sido buena. Nos ha hecho, o por lo menos a mí me ha hecho bajar la guardia. Y me acuso de no haber tenido en su momento una actitud más crítica de la que debí tener. Pero eso no quiere decir que me parezca que todo lo que ha hecho el PSOE en el poder haya estado mal. Creo que se está asistiendo a una serie de acusacio-

«Me acuso de no haber tenido en su momento una actitud más crítica».

nes tremendamente injustas. Y, a pesar de todo, yo me mantengo en mis posiciones. Creo que sigue siendo la opción más razonable. Otra cosa es que yo insista en una actitud que sin duda fue demasiado cómoda...»

— **¿Su paso por la Dirección General del INAEM ha influido en esa postura crítica, al darse cuenta desde dentro de algunos errores que se pudiesen estar cometiendo?**

— «Sí... Pero no sólo por mi paso por el INAEM. Claro que el tener un cargo público como el que tuve entonces, me hizo descubrir cosas que no me gustaban. Pe-

ro también otras que me gustaban. A veces, se tiene desde fuera una idea esquemática de la administración: un caos tremendo, una máquina que no funciona y que hay que engrasar continuamente, los funcionarios como individuos detestables... Eso no es cierto. Yo he conocido funcionarios estupendos, aunque también sea verdad que en la administración hay algo paquidémico que se debería cambiar. Pero ese no es un problema fácil, entre otras cosas porque tampoco hay que olvidar que el aparato administrativo que siguen manejando los socialistas venía de antes...»

Ocho años de C.N.T.C.

Observo que poco a poco, Marsillach ha ido relajándose. Se diría que ha estado midiendo a quien tiene delante, y ahora empieza a mirarme cada vez más tranquilo, con esos ojos azules, vivamente agudos que concentran la atención de quien le escucha. Así que le sonrío y cambio de tercio.

— **¿Le parece que hablemos de teatro?**

— «Pues yo creo que sí...» (Risas)

— **Usted ha dirigido la Compañía Nacional de Teatro Clásico en dos etapas: desde su fundación, en 1986, hasta 1989, y de 1992 a la actualidad. ¿Han existido realmente diferencias entre esas dos etapas, o se ha mantenido una línea continua, con un breve paréntesis?**

— «Yo creo que se trata de una línea continua, que se ha producido a través de un desarrollo, seguramente no lento, pero sí pausado. Esta Compañía tiene unas características propias que la distinguen de otras compañías. Y en la etapa en que fue dirigida por Rafael Pérez Sierra, no me pareció observar que hubiese un rompimiento con esa línea. Naturalmente cada director de escena que ha pasado por la Compañía ha marcado su personalidad en sus montajes. Pero creo que siempre dentro de un sello, si se me permite esa palabra, que ahora ya señala mucho nuestra mirada sobre los clásicos. Es una mirada discutible, que ha sido y continúa siendo discutida, cosa que no me parece mal, pero que es una forma de interpretar a los clásicos, me atrevo a decir que diferente. Eso tenía sus riesgos y alguien debía asumir ese riesgo. Cuando a veces, de una manera más o menos clara o explícita, observo que hay una acusación contra mí por el hecho de haber dirigido

demasiados espectáculos en todo este tiempo, pues... ¡Hombre!, yo puedo entender la acusación, pero me gustaría que se entendiera también que, si se quería marcar un estilo, alguien tenía que señalarlo. Y eso sólo se podía hacer a base de que un director se comprometiese. Con la reposición el *El médico de su honra* habremos hecho veinte espectáculos; un ayudante mío, Luis Blat, va a hacer una coproducción con Valencia, que será el espectáculo veintiuno... Creo que con todo ello se cierra un ciclo.»

Marsillach se extiende largamente y yo le dejo hablar. Parece como si quisiera decirme muchas cosas, incluso las que no expresa con palabras, para dejarlas definitivamente asentadas, para no volver nunca más sobre ellas. Y va haciendo un balance que es a la vez profesional y personal, como una confesión pública e íntima que a veces me sorprende:

«Yo no tengo ambiciones —supongo que también eso es difícil de aceptar—, porque no quiero ser el primero en nada. Hace ya muchos años que no me planteo eso. Me planteo hacer las cosas bien, como creo que las debo hacer; me he enamorado de los clásicos, me he divertido muchísimo trabajando y jugando con ellos, pero no quiero que se me ponga ninguna medalla, ni que se me premie con nada... Ni pretendo oscurecer al resto de mis compañeros ni no dejar paso a los demás. Nada más lejos de mi intención. Cuando se creó el Centro Dramático Nacional, en el año 78, yo fui su primer director, y no dirigí ni un sólo espectáculo. Lo hicieron otros compañeros míos. Porque la situación era otra, porque el C.D.N. era como una célula teatral en la que se podía hacer a los clásicos, una versión como la de Peter Weiss de *El proceso* de Kafka, y a la vez se podía hacer a Alberti, y autores nuevos españoles... Y eso no tenía la necesidad de que hubiese un director de escena «mojándose». Para hacer la C.N.T.C. y distinguirla de otras en su especialización de esos textos, sí pensé —y lo sigo haciendo sin arrepentirme— que se necesitaba una persona que se la jugara y yo me la jugué. Acepto las consecuencias de aquella decisión, y lo único que me permito señalar y asegurar es que nunca ha sido por ambición personal, porque no la siento. O porque no necesito sentirla».

— **¿Y está satisfecho del resultado de esos ocho años y veinte espectáculos?**

— «Todas las cosas podrían ser mejo-

res. Pero si se parte de la idea de que una compañía de este género no existía en nuestro país, si además se sabe que cuando fue anunciada su creación nadie creía que esto fuera a dar un resultado, más allá del simplemente pedagógico de convertir a los estudiantes de bachillerato en víctimas de la enseñanza obligatoria teatral, y que nadie pensaba que pudiera interesar al público de una forma general —y la prueba de ello fue la acritud, e incluso la violencia con la que fuimos recibi-



"Fuenteovejuna", de Lope de Vega. Dirección: Adolfo Marsillach. CNTC. (1993). (Foto: Ros Ribas).

dos—... Han pasado los años y no sólo tenemos una enorme cantidad de público que viene a vernos, sino que hemos conseguido que otras gentes de nuestro oficio se hayan interesado por los clásicos y emprendan aventuras teatrales a partir de esos textos, cuando antes yo recuerdo que normalmente la gente de mi oficio se reunía para montar una obra francesa o inglesa, que se sabía que había triunfado en Londres o París, y nadie pensaba que hacer un texto de Moreto o de Guillén de Castro podía tener éxito. Eso lo ha conseguido la Compañía. Otra cosa es que esta Compañía se podía haber hecho de otra manera. Sin duda. Igual, o incluso mejor. Pero también peor».

— **Usted habla de cerrar una etapa de la Compañía. Pero ¿cuáles van a ser las características de la nueva etapa? ¿Va a variar el repertorio?**

— «Sí, el repertorio por supuesto. Es el momento de hacer obras de autores extranjeros, o de autores españoles que no estén únicamente comprendidas en el siglo de oro, y de intentar que por aquí pasen más directores de los que hasta ahora lo han hecho. Para mí, cerrar el ciclo es una manera de decir que yo voy a intentar alejarme un poco de mi persistente presencia sobre la arena. Pero también me gustaría aclarar una cosa para no rozar los límites demagógicos. Cuando digo que me parece conveniente que aquí deban trabajar más directores, me refiero a los directores con talento ¿eh?, no a la nómina de los directores. Porque no creo que por el hecho de ser director sin más, como por el hecho de ser actor o músico sin más, una compañía estatal tenga la obligación de contratar a todos ellos. Pero dentro de esa nómina de directores con talento, que yo creo que es amplia, y una vez marcado el estilo de la Compañía, hay que ayudar a que aparezca más gente».

Cuestiones de presupuestos

— **Pero también supongo que tendrá algunas cosas que retocarle desde el punto de vista del funcionamiento...**

— «Es difícil tocar las cosas si no se toca el presupuesto. Eso es fundamental, pero no porque yo me queje del presupuesto que tiene la Compañía, que me parece razonable y nos permite hacer los espectáculos que hacemos. Pero sí se advierte una contradicción. Si hay una gran apetencia de los clásicos, por las razones que sean —entre las que pueden estar también, ¿por qué no?, nuestra ma-



"El vergonzoso en palacio", de Tirso de Molina. Dirección: Adolfo Marsillach. CNTC. (Foto: Ros Ribas).

nera de hacerlos—, resulta un poco frustrante que no podamos presentar nuestros espectáculos en más sitios de lo que lo hacemos. Me parece que lo ideal sería que esta Compañía tuviese un elenco más o menos estable en Madrid y otro en permanente gira por España e Iberoamérica (digo Iberoamérica por razones de lengua común), lo que no significaría que hubiese una Compañía A y una Compañía B, sino una de espectáculos de gran formato, y otra con espectáculos de un formato más pequeño, para que su forma de viajar resultase un poco más cómoda. Hay ciudades a las que todavía no hemos llegado, y eso es por problemas de presupuesto. Con lo que tenemos podemos hacer lo que hacemos. Y yo no me quejo, en absoluto. Y entiendo además todas las razones para que ese presupuesto, de momento, no pueda crecer. Pero a la vez me lamento de ello. Porque me produce dolor no poder presentar nuestras obras en

más sitios, en los que existe la demanda».

— Si me lo permite, voy a citarle unas palabras que usted pronunció en 1990, en la clausura del III Congreso de la ADE celebrado en Málaga, cuando era Director General del INAEM: «El teatro ha disparado sus costes de producción y a este inconveniente hemos contribuido, a veces, los directores de escena», y se preguntaba «¿A dónde va el teatro y a dónde vamos nosotros con él?» En aquella intervención usted hizo un alegato, no por un teatro pobre —evidentemente—, pero sí con menos oropel escenográfico, con menos gasto superfluo y mucha más imaginación. Y ahora me vuelve a hablar de presupuestos, que es la queja de todo el mundo. Parece que nadie derrocha, nadie comete excesos, y lo único que ocurre es que siempre falta presump-

to para poder hacer más cosas. ¿Es que no se pueden hacer más cosas con el dinero que hay?

— «Usted ha dicho la palabra clave: gasto superfluo. Y creo que ahí está el secreto. Todas las obras tienen un presupuesto para hacerlas como el director quiere y tiene derecho a hacerlas. Y luego hay otro presupuesto que es el superfluo: se podrían hacer con la misma calidad y algo menos de dinero. Esa es la meditación que yo propuse entonces que se tuviera, y que sigo haciendo. Aquello se lo dije a los directores porque era un Congreso de directores. Pero en eso no entran sólo ellos; pasa también con los técnicos, con los actores, con los escenógrafos, los proveedores... Hay un desfase entre lo que cuesta montar y mantener un espectáculo, y el precio de las localidades. De ahí, la necesidad cada vez más urgente de pedir subvenciones. Pero esto no explicita más que un hecho:

que nuestro sistema económico de encarar unos espectáculos es un sistema equivocado. No se le puede pedir a un oficio —o a una industria, en el supuesto de que esto lo sea, que yo creo que no— lo que ese oficio, o esa pseudoindustria no puede dar. Cuando hablo de una necesidad de mayor presupuesto, no me estoy refiriendo a que los espectáculos de la C.N.T.C. tengan que ser más costosos. Nosotros no hacemos espectáculos costosos, porque esta Compañía jamás se ha salido del presupuesto, cosa que a lo mejor no todos pueden decir. Por lo tanto no hay gasto superfluo. A mí me dan un presupuesto y yo lo cumplo. Dentro de eso, hago el teatro que más dignamente creo que puedo hacer. Si existiera un presupuesto más amplio, no sería para que hiciéramos espectáculos más costosos, sino para que hiciéramos más espectáculos. Que una Compañía Nacional de Teatro Clásico sólo pueda hacer dos espectáculos al año me parece muy poco, cuando la demanda es la de hacer por lo menos otros dos. Y cuando hay tantos actores y directores que podrían trabajar aquí...

»Claro, aquí hay otro problema: ¿qué es un espectáculo con gasto superfluo? Es difícil ponerse de acuerdo en eso. Hagamos el ejercicio de suponer que todos los espectáculos tendrían que ser más baratos. Yo lo puedo entender. Pero los espectáculos no son mejores o peores porque sean más baratos o más caros. Es evidente también que el público se ha acostumbrado a que en los teatros institucionales se hagan espectáculos, no con gasto superfluo —y si lo ha hecho, grave error al que hemos contribuido nosotros—, pero sí con un tipo de calidad de marca que ahora apetece tener. Pero ese gasto no viene determinado normalmente, al menos en nuestro caso, por lo que puede costar una escenografía. El montaje del *Don Gil* ha

costado exactamente 32 millones, lo cual no es una cifra disparatada. Lo que cuesta dinero es tener unos actores contratados durante casi dos años y unos técnicos fijos. Y que cada vez que salen de gira, lógicamente, hay que pagar unas dietas, las cargas y descargas... y los cachés que dan en los sitios donde trabajamos no son suficientes para amortizar todo el gasto que eso supone. Ahí está el problema.»

— Pero al mismo tiempo ¿usted no cree que en los últimos años se han encarecido excesivamente los espectáculos teatrales y que todo el mundo ha aspirado a...?

— «Sí, sí lo creo, claro. Pero, mire usted: cuando aquí se llama a un director o a un escenógrafo, a cualquier profesional para que colabore con la C.N.T.C., automáticamente pide más dinero. Y además se plantea hacer un espectáculo más caro. El primer susto que yo me llevo siempre que llamo a un colega es cuando me presenta su proyecto: los trajes, la escenografía, son los más caros del mundo... ¿Por qué? Porque piensan: «¡Ah, ésta es la mía! Como paga el Estado y ya se sabe que en las compañías nacionales hay dinero del contribuyente, yo voy a echar un pulso...» Y le voy a decir una cosa: los espectáculos que han hecho los directores que aquí han trabajado, quizá con la estimabilísima excepción de José Luis Alonso, han sido en general más caros que los que he hecho yo. Y no lo digo como acusación sino como análisis. Porque yo lo entiendo. Si yo estuviera fuera y me llamaran de esta Compañía, seguramente caería en la misma tentación. A veces no se medita que un traje puede producir el mismo efecto con unas telas más baratas. Pero ¿cómo le recorto yo a un colega las apetencias de hacer un maravilloso espectáculo? No lo puedo hacer...»

Esclerosis y estímulo crítico

La conversación se anima, Marsillach se adelanta a mis preguntas y yo al fin me enciendo el cigarrillo que he mantenido entre los dedos desde el principio de la entrevista sin atreverme a hacerlo. Tiro una vez más de ficha y engarzo con la siguiente cuestión.

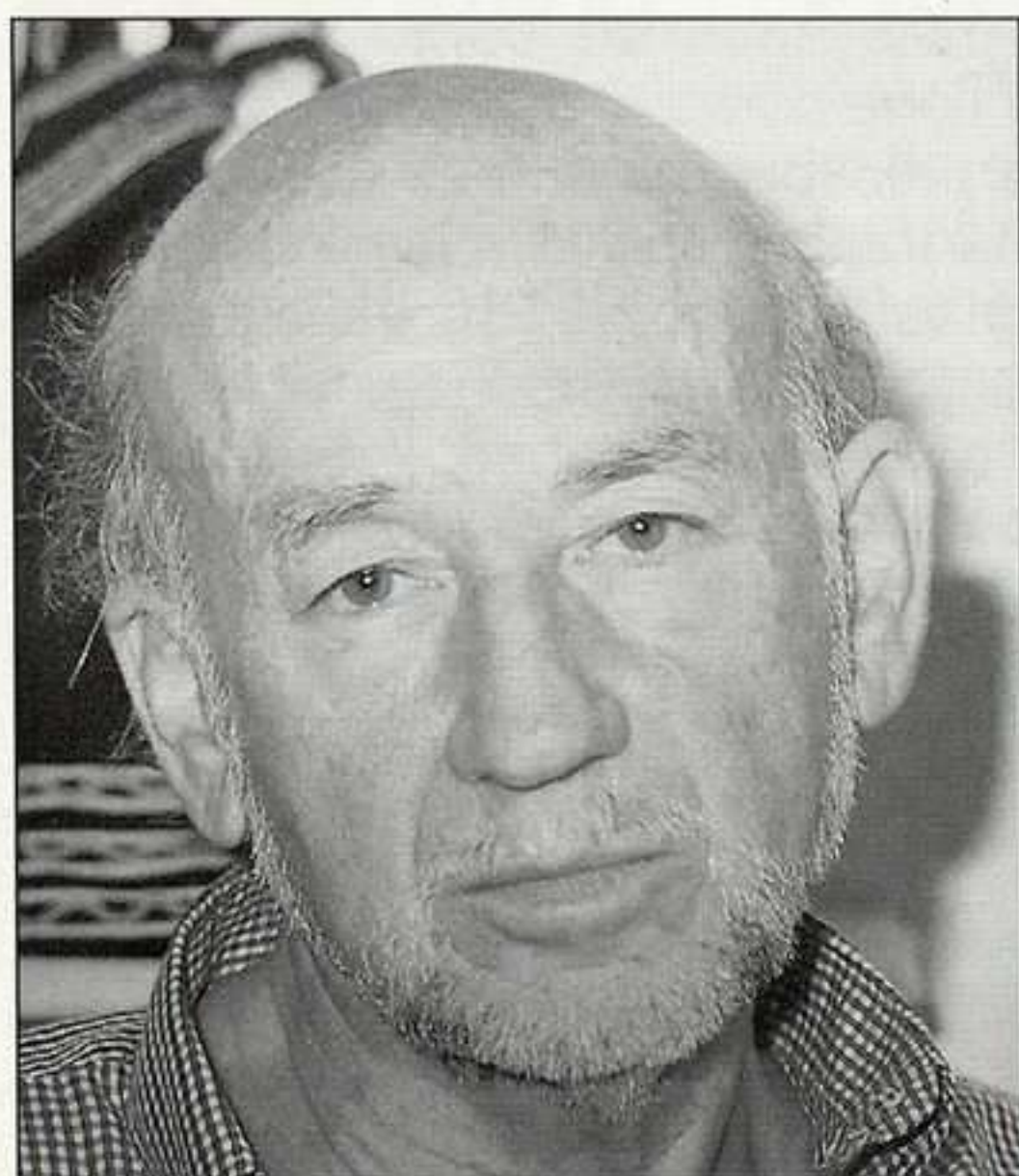
— Casi al hilo de esta reflexión llegamos a un tema que usted mismo planteó y le voy a devolver una pregunta que hizo también en aquel Congreso...

— «¿Ve usted como tengo que hablar menos?» (Risas)

— Usted se preguntaba entonces «¿qué es el teatro hoy?» y añadía que habría que plantearse esta cuestión «en vez de interrogarnos por cómo hay que hacerlo». Así que le invito a responderla.

— «No lo sé bien. Esa pregunta que yo hacía a los demás y a mí mismo se refería fundamentalmente a que me parece que estamos cayendo en algo peligroso, una especie de competición absurda de ver quién es el más listo o más inteligente para montar un espectáculo mejor. Es como una competición deportiva. Con lo cual, estamos en el camino para convertirnos en la ópera, que es un género que yo respeto, pero que me parece —aunque ahora hay síntomas de que no— absolutamente esclerotizado. Es decir ¿quién canta mejor *Aida* o *Rigoletto*, o quién es el director de orquesta que lleva mejor esa partitura? A mí eso no me produce ni frío ni calor. Lo puedo entender, e incluso llegar a admirarlo, pero a la larga produce el fenómeno de un arte que no tiene nada que decir. Si el teatro se puede convertir en que la forma de hacer las cosas sea

más importante que las cosas, eso me asusta. Claro que tiene que haber un teatro de repertorio, pero también a la vez un teatro de texto nuevo, que tenga que conectar con la gente, y sólo así conseguiremos que la gente salga de sus casas. Porque está muy bien que salgan para ver un montaje de una obra que ya han visto otras veces, los ingleses lo hacen, pe-



«Estamos cayendo en una especie de competición absurda: quién es el más listo para montar un espectáculo mejor».



"La gran sultana", de Miguel de Cervantes. Dirección: Adolfo Marsillach. CNTC, 1994. (Foto: Ros Ribas).

ro a la vez tienen unas generaciones de escritores jóvenes que escriben sobre otras cosas y abren un boquete en el repertorio. Eso es lo que yo quise decir entonces, y creo que en ese problema seguimos estando».

— A lo largo de su vida usted ha montado un gran número de espectáculos y prácticamente todos, o muchos de ellos, han tenido una tremenda resonancia. Estoy pensando en un *Marat-Sade*, en un *Tartufo*, en *Las arrecogías...*, o en una función que usted escribió, dirigió e interpretó: *Yo me bajo en la próxima...* ¿y usted? Fueron montajes de una gran repercusión, también porque se producían en un momento político muy determinado, pero que además tenían —no sé si me gusta la palabra— un alto grado de «compromiso». Me pregunto si es que ya no es posible hacer montajes con aquella incidencia. Y siguiendo la pregunta, lanzándosela más directamente: ¿Ha renunciado usted a esa repercusión social en favor de un proyecto con menos inmediatez política pero sí más general?

— «Antes hemos hablado de una cierta comodidad que se produjo en algunos intelectuales, y concretamente en mí, al decir «Bueno, ahora puedo hacer un tipo de teatro que no esté tan pegado a las cosas que suceden a mi alrededor, con lo cual estoy renunciando a una posibilidad crítica». Quiere decirse que el hecho de estar de acuerdo con una determinada ideología, que es la que manda, rebaja los niveles de estímulo crítico. Y de eso he hecho mi autoacusación al principio. Pero eso podría volver a suceder, no hay que ir muy deprisa...»

— ¿Tan negro ve el futuro? (Risas)

— «Si de repente se produce una situación política en nuestro país con la que yo no esté de acuerdo, me imagino que aquel personaje que fui en los años sesenta renacerá. Mayor, con la barba más blanca, más cansado, más escéptico... Pero quizá menos aburrido».

— El año próximo hace usted cincuenta años en el mundo del teatro. Usted comenzó como actor, a lo que tal vez deba la mayor parte de su popularidad, pero hoy por hoy es eminentemente director. Además creo que ha renunciado definitivamente a la interpretación...

— «Es difícil mantener posiciones definitivas en este oficio...»

— **Cuando usted comenzó ¿ya tenía claro que quería ser director?**

— «No, no. ¡No tenía claro ni que quería ser actor...! Yo fui actor por unas circunstancias totalmente azarosas. Y fui director porque una compañía de una empresa privada (donde he trabajado prácticamente siempre), íbamos a hacer una obra que en un principio iba dirigir José Luis Alonso. El no pudo, por un problema de fechas, y el empresario me dijo «¿por qué no lo haces tú?» Pero yo imagino que cualquier persona a la que le gusta el teatro —y a mí no sólo me gusta sino que me apasiona—, llega un momento en que, por atractiva que sea la profesión de actor, aunque sólo sea por curiosidad dice «¿Y cómo es dirigir?». Lo que pasa es que yo no tengo ningún sentido plástico, no sé hacer una escenografía, tengo vértigo si me subo a una escalera y por tanto no puedo poner un proyector... Pero me gusta todo del teatro. Y supongo que también escribo por eso. Quiero mirar todos los aspectos del teatro».

Directores y críticos

— **En cualquier caso en los últimos años usted sobre todo se siente director. Lo digo porque últimamente le he visto rompiendo lanzas en favor de los directores de escena al menos en dos ocasiones: una, en el último número del boletín de la C.N.T.C., y otra en el encuentro de los profesionales del teatro con la Ministra de Cultura. En ambos casos se ha referido a la relevancia de los directores de escena en la evolución del teatro...**

— «Sí, lo creo. Pero eso es como todo: las aspirinas son buenas, y muchas aspirinas producen una úlcera duodenal. Los directores son no sólo necesarios, sino deseables, y algunas de las actitudes de los directores, o algunos de sus trabajos, no son ni deseables, ni admirables, ni admisibles. De lo que me quejo y a lo que me opongo es a que se haga una regla de lo que es la exageración, o sea de la enfermedad. El hecho de que los directores muchas veces nos equivoquemos o pueda parecer que a veces atentamos contra un texto, no significa que haya que acabar con los directores. El teatro es una mezcla de todo, y me parecen insensatas, osadísimas, y me atrevería a decir que irreflexivas e impúdicas las acusaciones de algunas personas que critican nuestro oficio y que dicen que la culpa de todo la tenemos los directores. Eso es negar la historia del teatro, al menos la del teatro contemporáneo, y es una barbaridad difi-

cil de defender. Otra cosa es que me digan que se llega a extremos intolerables en ocasiones, y yo diré «sí, claro, y usted también». Hay muchos directores que no deberían ser directores y muchos críticos que no deberían ser críticos. Ese es otro problema. Pero ¿eso significa que los directores deben desaparecer y los críticos deben ser fusilados? ¡Hombre, no! Esos son casos aislados, que hay que corregir, denunciar y atajar. Pero no elevar a categoría lo que simplemente es una anécdota. Me sorprende en personas que yo respeto y que considero lúcidas esa especie de ceguera que les hace atacar a los directores. Yo creo que lo hacen porque los ignoran, no saben nada de cómo se «cocina» el teatro. Normalmente el crítico se siente seguro en lo que él conoce, que es el texto, lo que él ha leído, y lo que a lo mejor con suerte, algunos han releído la noche anterior. De eso sí saben. Pero de cómo se desarrolla ese tránsito de un tex-

to a una noche de estreno y a una representación a las cien funciones de una obra en La Coruña, de eso no saben nada. Y yo siempre he tenido el coraje de decirles que no hablen de lo que no entienden, o que hablen con más prudencia. «Digan lo que quieran del texto, opinen del espectáculo, pero desde la lucidez que produce la duda». Además el crítico escribe para sus lectores, y eso está muy bien, pero a mí no me enseñan nada, porque no conocen ese proceso».

— **¿Y a usted le gustaría que los críticos le enseñasen?**

— «Si los críticos se pusiesen de acuerdo... Que ése es otro problema, porque, claro ¿cómo va a enseñar una función crítica en la que un periódico dice que un montaje es espléndido y en el otro dicen que es detestable? Si todos se pusieran de acuerdo, y la crítica fuese una crítica meditada, no apasionada, y en la

Caliente reflexión

por Adolfo Marsillach

*20 espectáculos 20. No es que sean muchos. En otros países y en el mismo tiempo —ocho años— una institución teatral parecida a la nuestra puede presumir de haber realizado bastantes más. Es una cuestión sobre todo —como nadie ignora— de presupuesto. Pero algo es algo. No voy a caer en el pecado —venial— de citar nombres de directores, intérpretes, escritores, músicos y técnicos que han colaborado con nosotros. Tampoco voy a dar el dato —comprobable— del altísimo número de espectadores que nos han apoyado —y animado— con su presencia. Ni siquiera me permitiré el lujo modestísimo de citar los títulos —siempre gloriosos— que hemos representado. No. Sólo quiero reflexionar calurosamente sobre el hecho —a mí me parece que incuestionable— de que en este país existe una **Compañía Nacional de Teatro Clásico** dedicada a interpretar, con una cierta especialización, a los clásicos españoles, entendiendo como tales a nuestros autores dramáticos del Siglo de Oro. Se podrá estar de acuerdo o no con la visión —interpretar es un modo de ver las cosas de otra manera— que esta Compañía tiene de los textos clásicos, pero lo que ya empieza a ser difícil de discutir es que esta nueva mirada ha despertado el interés del público invitándole a acercarse a nuestro teatro barroco sin el temor —casi nunca confesable— que produce la palabra cultura unida a la penosa realidad del aburrimiento. Desde el principio, —año 1986— expliqué que no quería hacer de la **Compañía Nacional de Teatro Clásico** un museo y tengo la impresión de que lo he conseguido. (Y no porque yo esté en contra de los museos, sino, simplemente, porque estoy a favor del teatro).*

No soplan buenos vientos para la cosa pública. Observo a mi alrededor una especie de irreflexivo deseo de encontrar un cómodo culpable para todo, como si fuera muy fácil —y lo es— coincidir en señalar dónde

que tampoco intervinieran razones accidentales, pues... sí, ¿por qué no? Si yo de eso pudiera sacar una consecuencia, sería para mí un colchón estupendo, porque me equivocaría menos, supongo. Lo que pasa es que no se produce».

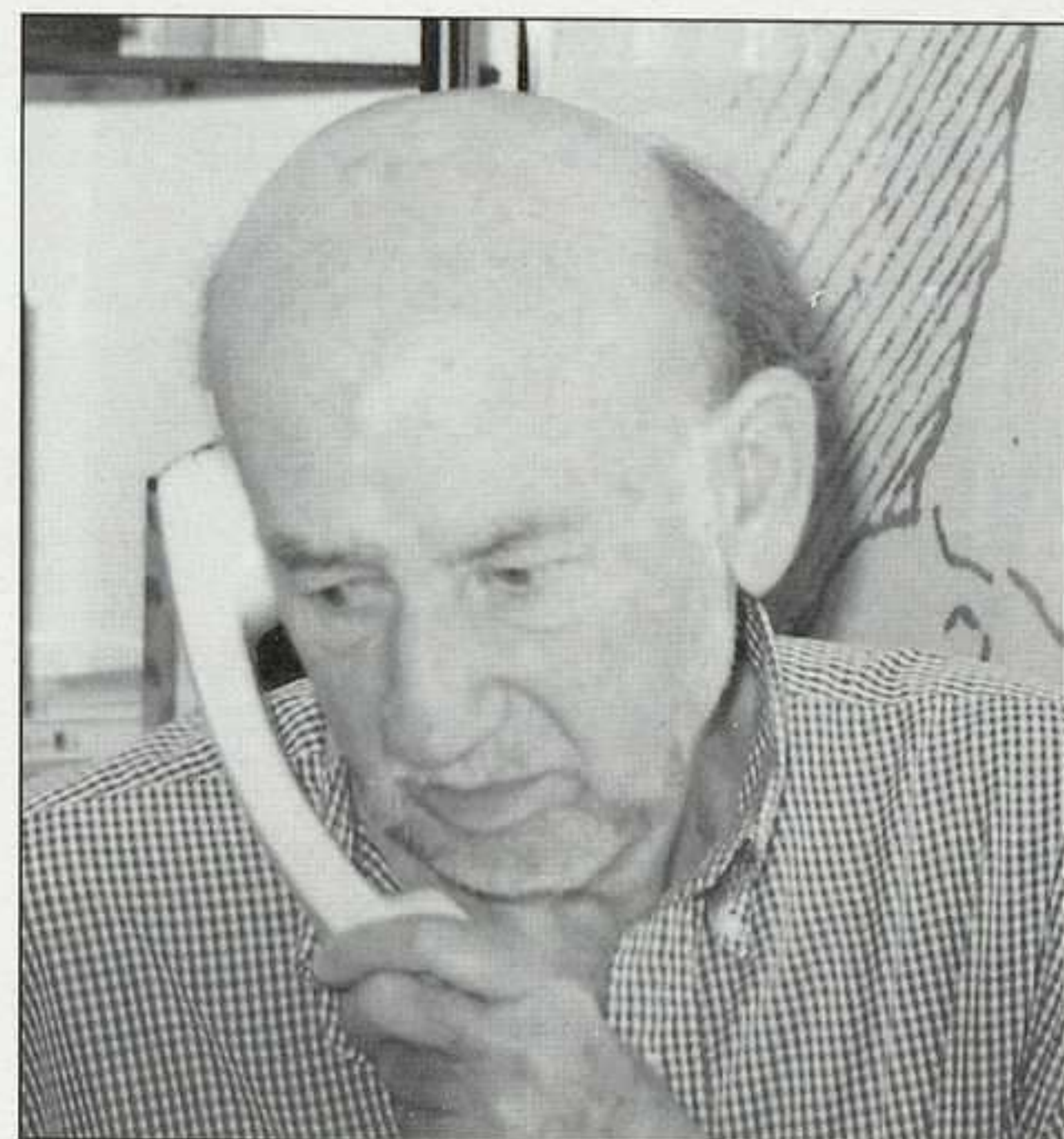
— **¿Usted cree que falta formación en el teatro español actual?**

— «Sí, sin duda...»

— **La C.N.T.C. inició una escuela...**

— «Que no dio demasiado buen resultado. Dio resultado como tal escuela. Pero no continuó porque hubo un momento en que un actor que estaba contratado en esta Compañía se marchó —porque no resistió, y lo entiendo, la tentación de una serie de televisión que le pagaba mucho dinero—, y la escuela no produjo un actor capaz de sustituirlo. Y yo me pregunté para qué sirve entonces esa escuela, si ya existe una Real Escuela de Arte Dramático.

Sería más útil tener una cantera de actores, que es lo que he hecho este año. Y de hecho, con unos actores de los que estuvieron con nosotros el año pasado y otros que vienen de Valencia sale esa coproducción; otros se han quedado en *Don Gil*, y ahora en *El médico de su honra*. Pero así y todo, hay un problema: yo creo que el actor español está mal preparado técnicamente. Y cuando digo el actor, también digo el director. En general estamos todos mal preparados, quizá porque somos consecuencia de una generación de autodidactas. Creo que se tardaría la mitad del tiempo que se tarda ahora en montar una obra —con lo que todo sería mucho más barato— si los actores ya vinieran preparados de sus domicilios. Y no es así. Con excepciones, con estupendas y admirables excepciones. Pero no es lo general. Entonces se produce algo bastante absurdo: que el director no sólo dirige sino que enseña, se convierte en profesor, cosa para la cual yo



no me siento dotado ni me gusta, y que es una pérdida terrible de tiempo».

El saber y la intuición

— **No sé si usted es consciente de que con sus cincuenta años de trabajo en el teatro ha ejercido un magisterio profesional.**

— «Pues seguramente, pero a pesar mío...»

— **Un magisterio profesional que supongo que se desarrolla tanto con sus colaboradores más inmediatos y los actores con los que ha trabajado, como con los espectáculos realizados y la lectura que de ellos extraemos quienes formamos parte del público...**

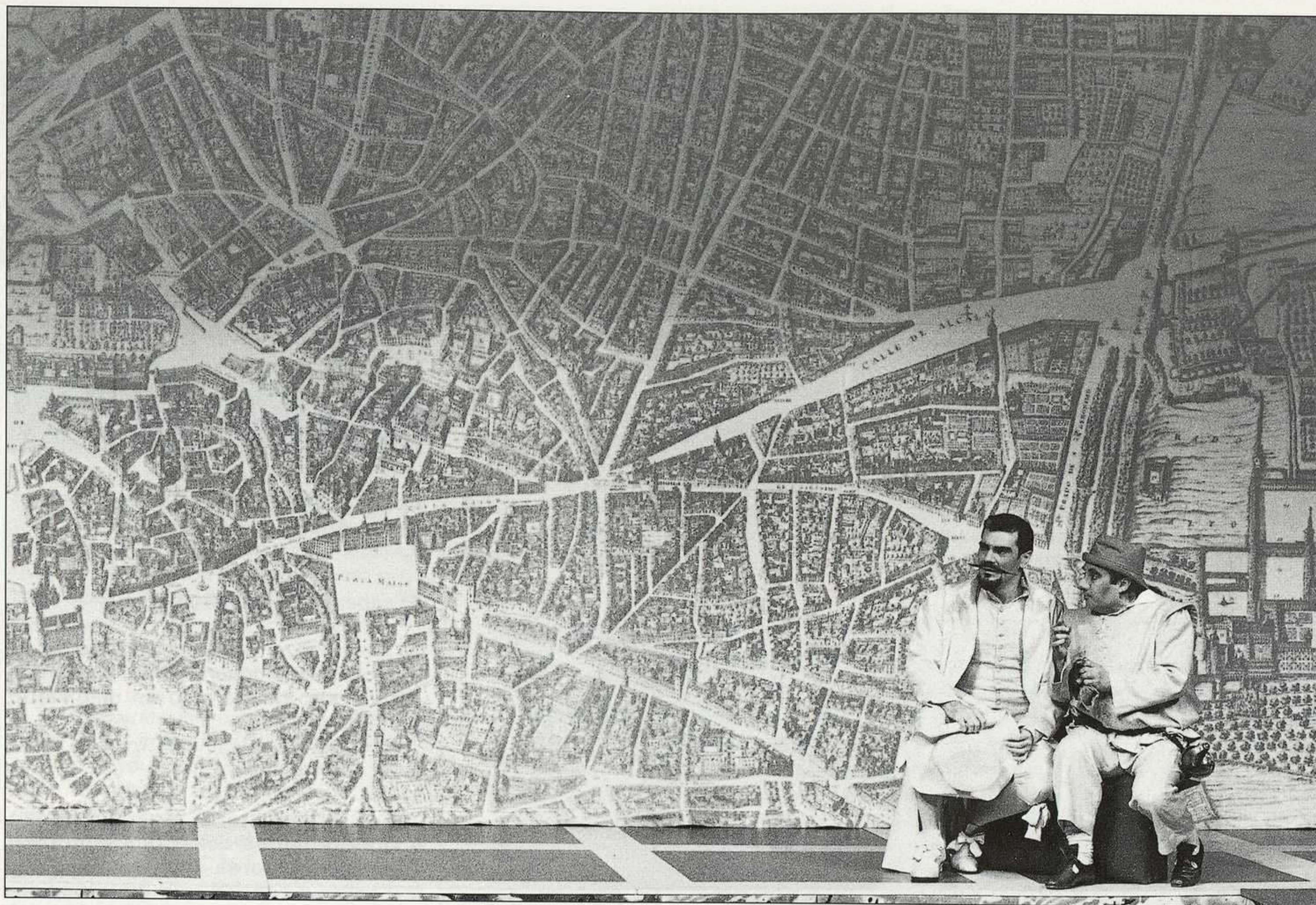
— «Sí, eso es verdad. Sería inútil negarlo. Porque si después de cincuenta años de oficio no hubiese mostrado algo, no hubiese quedado algo de eso que mostraba, pues... ¡vaya carrera tan fracasada! Pero nunca ha sido esa mi intención. Cuando me preguntan qué he querido decir con tal espectáculo, me ponen siempre en un compromiso. Porque es una mezcla entre lo que uno intuye con lo que sabe... A veces, cuando trabajo con mi escenógrafo habitual, Carlos Cytrynowski —que es más que un escenógrafo, es un colaborador íntimo y tan responsable como yo del estilo que al final ha tenido esta Compañía—, y estamos imaginando cómo va a ser el espectáculo, y empiezan a salir las primeras líneas que él dibuja —tenemos conversaciones larguísimas, que pueden durar meses—, en algún momento yo me paro y le digo «sí, pero cuando nos pregunten en una rueda de prensa el porqué de esto, ¿qué vamos a decir?». Yo creo que este oficio tiene

está la culpabilidad aunque luego no se sepa como corregirla. (Hay mucha gente que pretende certificar su inocencia a fuerza de acusar a los demás.) Ahora se dice —alguien lo escribe obsesivamente— que todos los males del teatro español nacen de la obcecada ignorancia de nuestros dirigentes culturales en aviesa complicidad con la estúpida arrogancia de nuestros directores escénicos. (Las víctimas de este insoportable holocausto serían los intérpretes —¡pobres marionetas!— los autores vivos —¡guillotinado por Lope, Calderón, Tirso, etcétera!— y, naturalmente, los críticos —¡sujetos a sus butacas como los primeros cristianos a sus cadenas!—)

Es cierto que hay bastantes tontos administrando los bienes culturales de este país, pero no es verdad que se sea tonto únicamente por realizar tareas administrativas. Los tontos están en todas partes porque son más y porque, encima, defienden su legítimo derecho a sobrevivir. Escribir que la tontería es exclusiva de los poderes públicos es una forma como cualquier otra de ser racista. No se puede negar —se puede, pero se comete una injusticia— lo que los directores de escena han hecho para transformar —a mejor— el teatro contemporáneo. Y tampoco se puede desconocer -lo dicho: se puede, pero se comete otra injusticia— lo que los Estados han contribuido para que esto sea posible.

*Hoy, cuando la **Compañía Nacional de Teatro Clásico** está afrontando su vigésimo espectáculo, quiero declarar mi fe en el teatro público, que de ningún modo debe interpretarse como un ataque —¡todo lo contrario!— al teatro privado. Me limito a advertir sobre el riesgo de caer en esquematismos propiciados por personas que están empeñadas en convertir sus opiniones en dogmas para sus feligreses. En cualquier caso, con el estreno de *Don Gil de las calzas verdes*, la nueva versión de *El médico de su honra* —nuestro primer espectáculo— y la coproducción con la *Generalitat Valenciana* de *Los malcasados de Valencia*, creo que se cierra una etapa decisiva en la pequeña historia de esta Compañía. Yo, por mi parte, tengo la conciencia tranquila. Si duermo mal, es por otras razones.*

Boletín de la C.N.T.C. Nº 32



"Don Gil de las calzas verdes", de Tirso de Molina. Dirección: Adolfo Marsillach. CNTC, 1994. (Foto: Ros Ribas).

una parte endiablidamente mágica, que uno intuye cosas... Evidentemente, si no tuvieras la experiencia, y una cierta «sabiduría», esa intuición no se produciría, porque las musas no se le aparecen nunca a un poeta que no tiene talento. La inspiración, eso que se llama la inspiración, germina cuando hay una tierra abonable. A mí me pasa eso. Nunca digo «con este espectáculo voy a intentar explicar tal cosa...». Generalmente son cosas que me invento luego, para poderlas contestar en estas entrevistas.» (Risas)

— **Le he dicho a una compañera mía: «¿Tú qué le preguntarías a Adolfo Marsillach?», y me ha contestado: «Le preguntaría si, después de todos estos años, le queda alguna frustración, algo que le gustaría hacer y no ha podido». Así que le transmito la pregunta.**

— «Estoy un poco cansado de dirigir. Ya antes estaba cansado de interpretar... Hay algo que me gustaría aventurar, que

es escribir. Ya lo he hecho, incluso con cierto éxito, pero me gustaría recorrer la última etapa de mi vida más escribiendo que haciendo otras cosas».

— **Esas declaraciones se las he leído hace poco en otra entrevista. Y antes me ha dicho que pensaba alejarse un poco de la dirección de los espectáculos de la C.N.T.C.... Le noto algo deprimido...**

— «No, no. No soy una persona que se deprima fácilmente...»

— **Pero me pregunto el porqué de esa tendencia al alejamiento. Cuando usted fue abandonando la interpretación ¿lo hizo porque se sintió atacado? Y ahora ¿quiere dejar la dirección porque siente que le han atacado mucho y ya está harto de «recibir tortas»?**

— «No. Yo he recibido tortas, las recibo y las seguiré recibiendo, y creo que lo encajo bastante bien. Hombre, siempre se produce el dolor de la torta, pero uno sa-

be que se inflama un poquito y luego a los dos días se rebaja y no quedan huellas. Esas cosas, al revés, más bien me provocan. Siento la necesidad de distanciarme porque necesito encontrar un estímulo nuevo. La persistencia en hacer durante mucho tiempo lo mismo me puede llegar a producir una fatiga, e incluso puedo llegar al hastío. Y no quisiera llegar a eso. Y como no espero que me llamen de ningún teatro de ninguna capital europea, ni que me pidan no sé qué en el extranjero, como no espero nada de todo eso, ni quiero convertirme en un famosísimo director de festivales... Pues es como cuando uno se aleja de una mujer: lo hace para ver si encuentra otra. (Risas) Es el ejercicio previo. Y yo estoy en eso: me alejo de una cosa para ver si hay otra que me excite más. Porque, como todo ser humano, necesito algún tipo de excitaciones, cuanto más profundas y más peligrosas, mejor».

Junio, 1994

De autores y estrenos

por Alberto Fernández Torres

Todos —casi todos, al menos— tenemos nuestra propia idea acerca de qué teatro se programa en España. Una idea basada en una observación más o menos atenta, en la recepción de una serie de impresiones que sometemos a una elaboración más o menos consciente, más o menos rigurosa...

Así, son habituales entre nosotros convicciones y discrepancias tales como «aquí no se estrena más que a los clásicos», «aquí se ignora a los clásicos», «aquí apenas llegan los autores foráneos más importantes de la actualidad», «aquí se prefiere siempre a los extranjeros», «aquí clásicos y espectáculos colectivos han relegado a un segundo plano a los autores españoles vivos», «aquí estrenan los de siempre», «aquí no se estrenan nuevos autores», «aquí estrena hasta el último que tiene una obra en su escritorio», «aquí...»

En principio, no hay motivo para descalificar tajantemente la formulación de estas convicciones. En una actividad tan porosa, fugaz y escurridiza como el teatro, las impresiones subjetivas tienen su

*"Oleanna", de David Mamet.
Dirección: José Pascual. CDN.
(1994). (Foto: Chicho).*



Gráfico 1.- Autores "clásicos" españoles con más estrenos en 1985-90

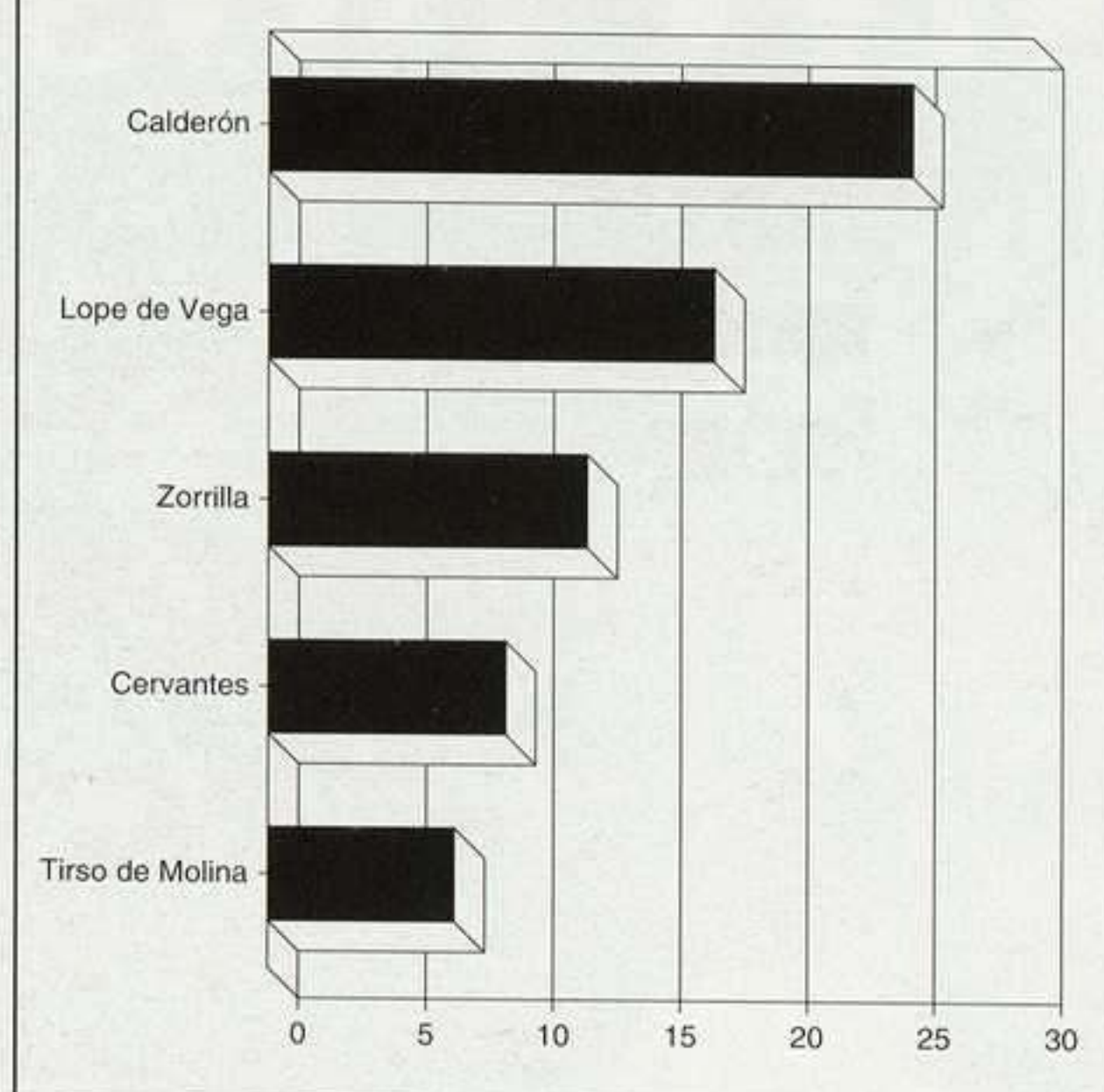


Gráfico 2.- Autores "contemporáneos" españoles con más estrenos en 1985-90

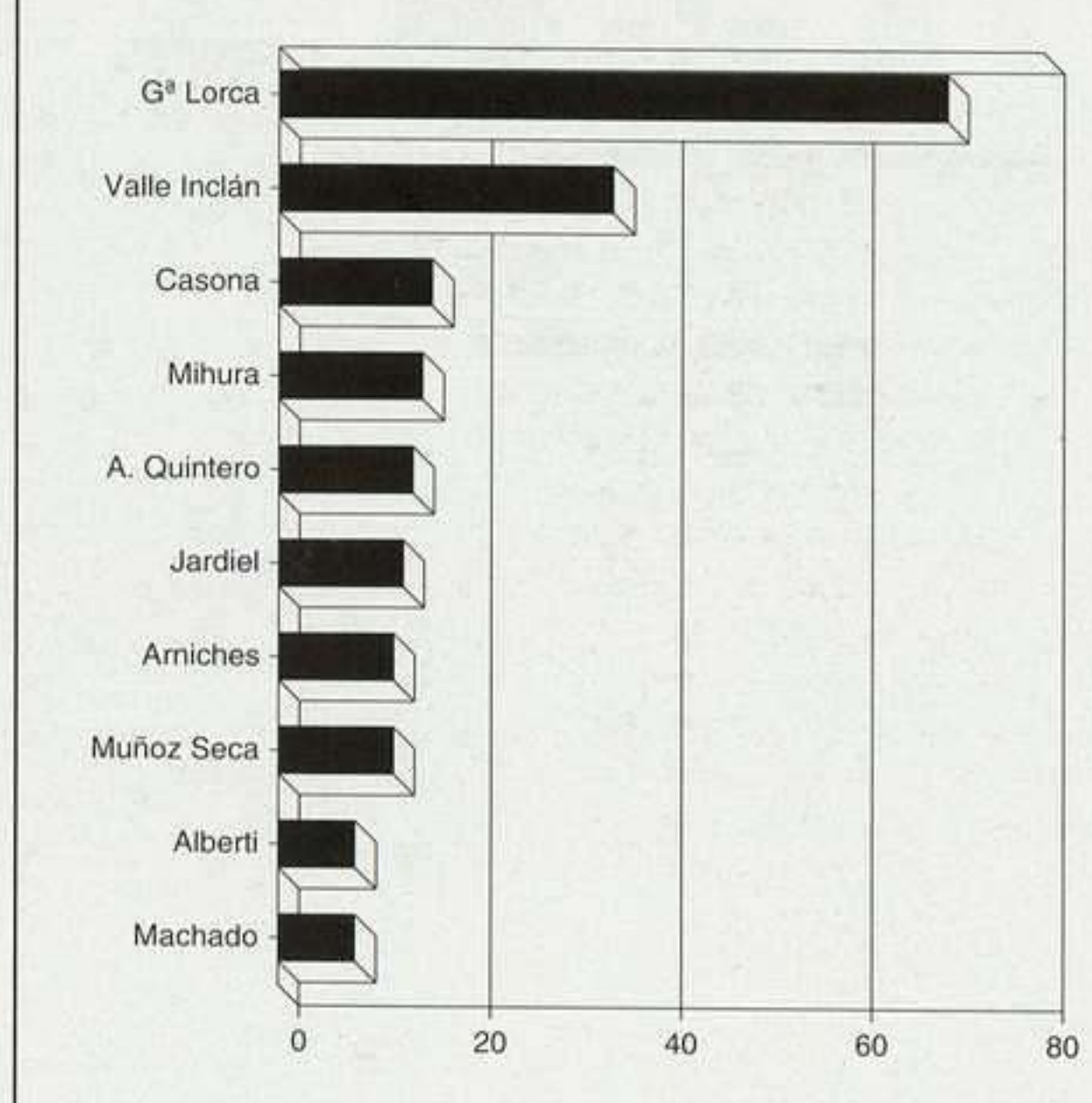
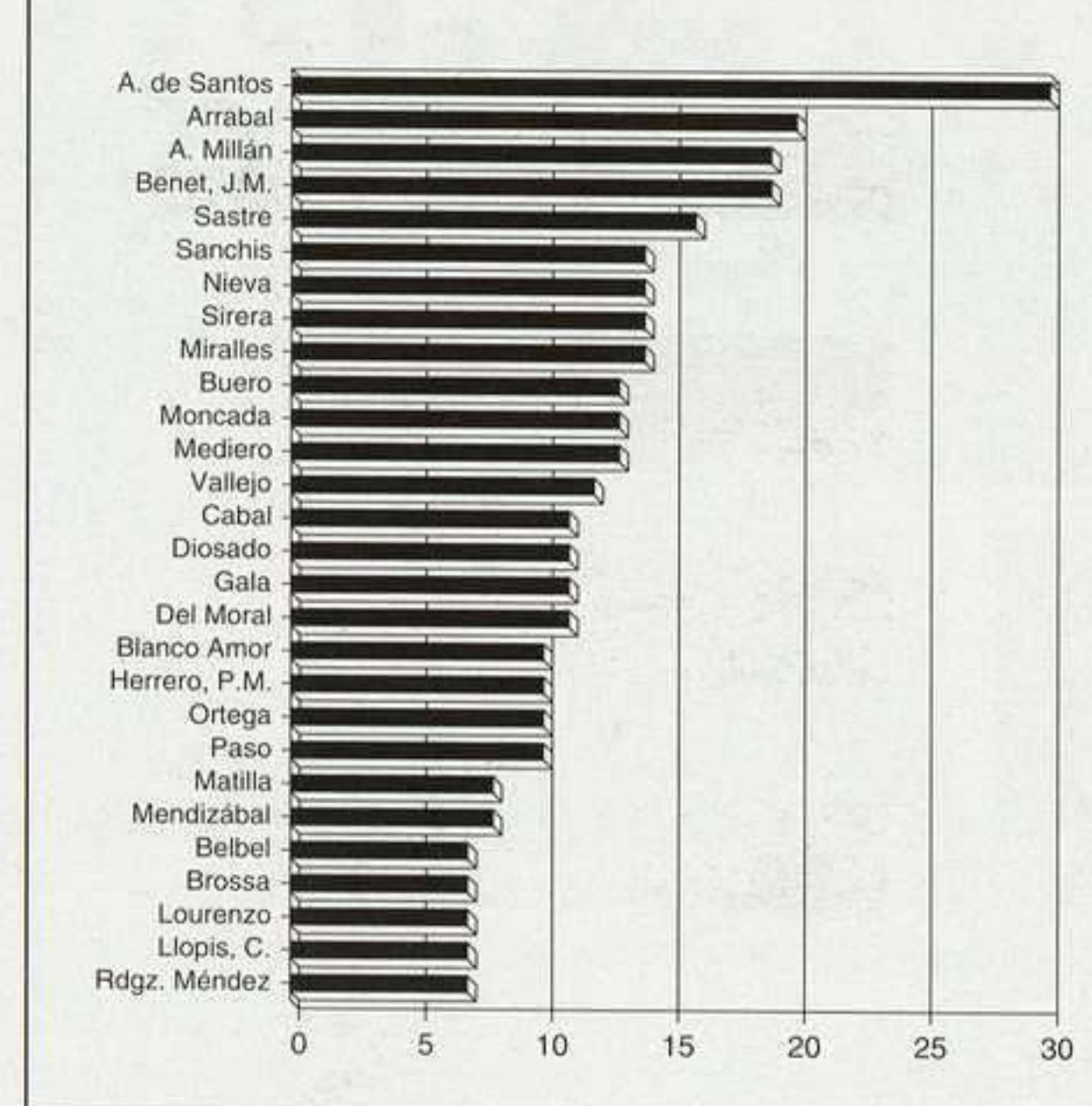


Gráfico 3.- Autores "vivos" españoles con más estrenos en 1985-90



importancia, sobre todo cuando las realizan personas ligadas con mayor o menor intensidad a la propia práctica teatral.

Empero, no hace falta seguramente insistir en la paradoja de los árboles y del bosque para argumentar que esas miradas impresionistas deben ser sometidas a cierta ponderación, sea para corregirlas, sea para sustentarlas con mayor fuerza aún...

Una aproximación parcial

La ponderación que aquí se propone es estrictamente estadística. Y, sin propósito alguno de insultar la inteligencia del lector, conviene advertir contra su aparente inocencia, contra la espectacular contundencia que suele presentar toda aproximación cuantitativa.

La que se ofrece a continuación no dice más que lo que dice. Es sólo una mera cuantificación de un aspecto parcial de la programación teatral: qué autores son más profusamente estrenados en este país. Inútil insistir en que ello no nos informa más que de una vertiente muy reducida de la cuestión. Una vertiente que se ve obligada a hacer caso omiso del hecho de que no es indiferente programar unos títulos u otros del mismo autor; que no es igual que lo haga tal o cual compañía; que las tablas estadísticas mal pueden reflejar diferentes condiciones de estreno, medios materiales y humanos empleados; mucho menos el efecto de los muy distintos criterios de puesta en escena, etc.

En suma, no puede —ni pretende— sustituir al análisis cualitativo, sino simple-

mente ofrecerse como su modesto y parcial complemento, más útil probablemente para detectar síntomas, que para presentar diagnósticos.

Una información preciosa

Los datos utilizados para tal aproximación han sido extraídos de los Anuarios Teatrales del período 1985-1990 publicados a lo largo de los últimos años por el

Centro de Documentación Teatral (CDT). Y, por cierto, jamás se destacará suficientemente el valor de la información —con todas sus forzosas limitaciones— contenida en estas publicaciones; y el ingente y difícil esfuerzo personal desplegado en su elaboración por el equipo humano que dirigía el antiguo —y primer— director del Centro, Moisés Pérez Coterillo.

Lástima, por otro lado, que se esté acumulando actualmente un lamentable retraso en la prometida continuidad de es-

Foto 1: "No hay burlas con Calderón", de Calderón/Facio. Dirección: Angel Facio. RESAD. (1994). (Foto: Txema Maura).
Foto 2: "Ella imagina", de J.J. Millás. Dirección: José Carlos Plaza. (1994).



Gráfico 4.- "Clásicos" extranjeros con más estrenos en 1985-90

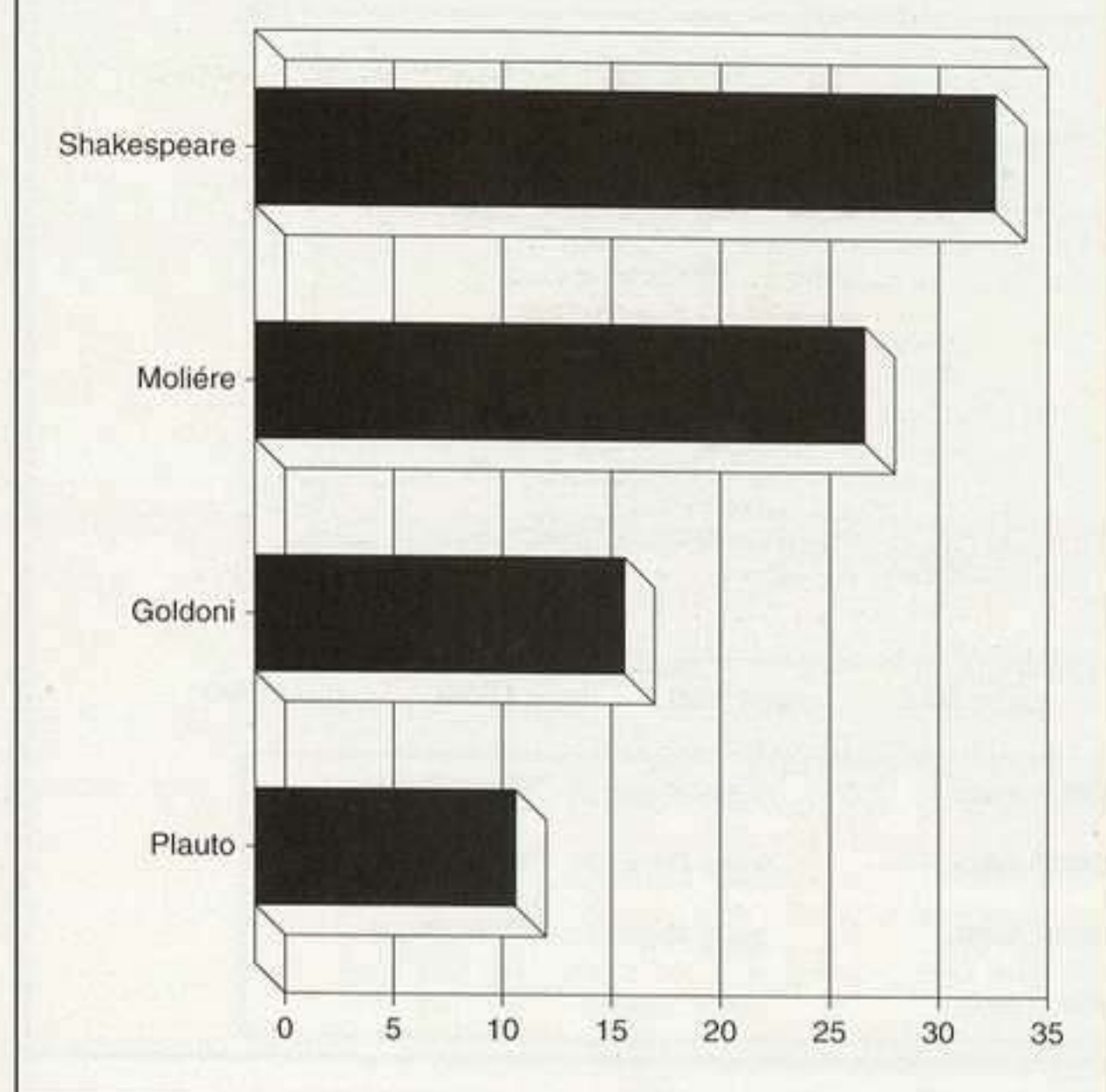


Gráfico 5.- "Contemporáneos" extranjeros con más estrenos en 1985-90

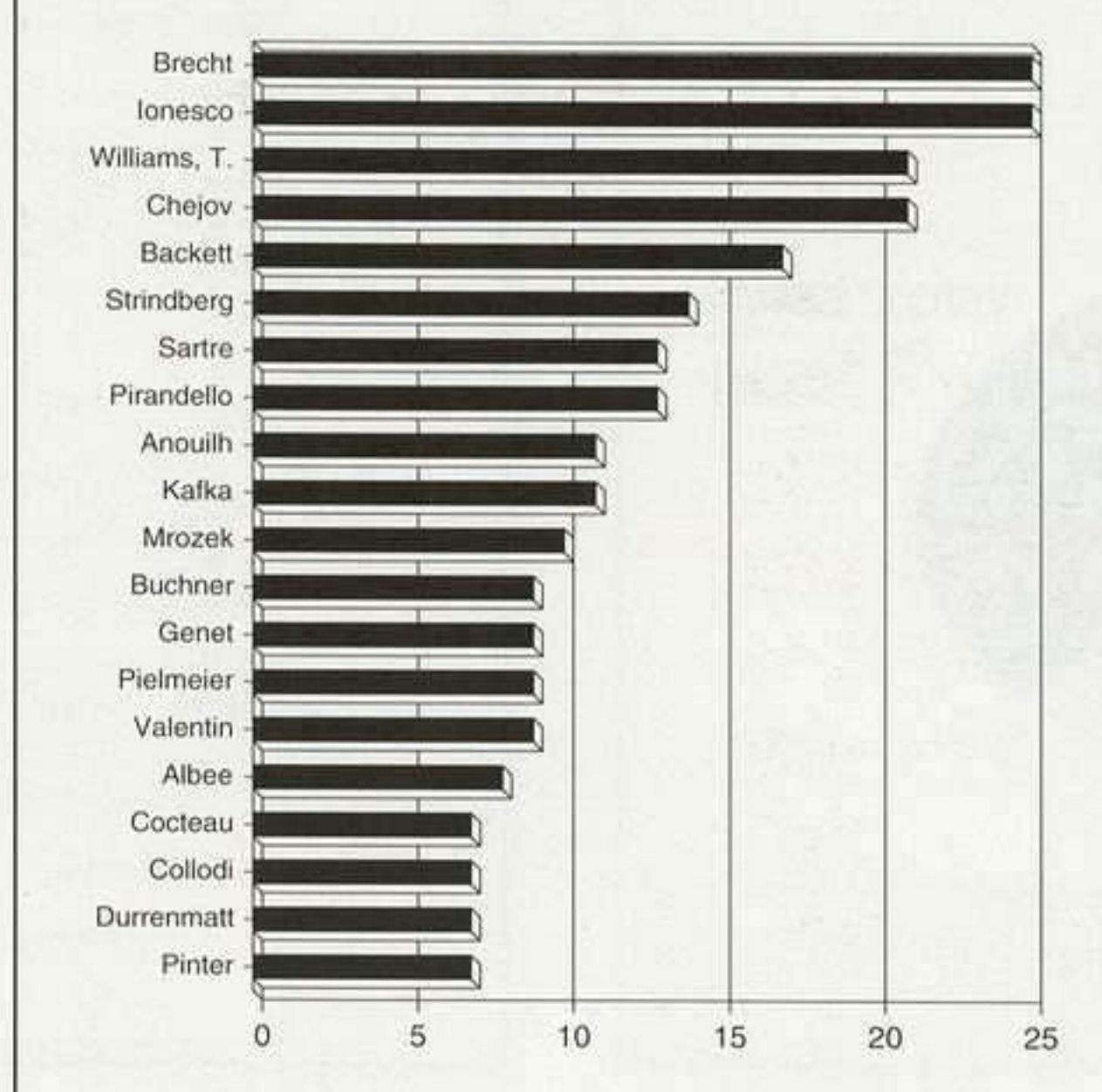
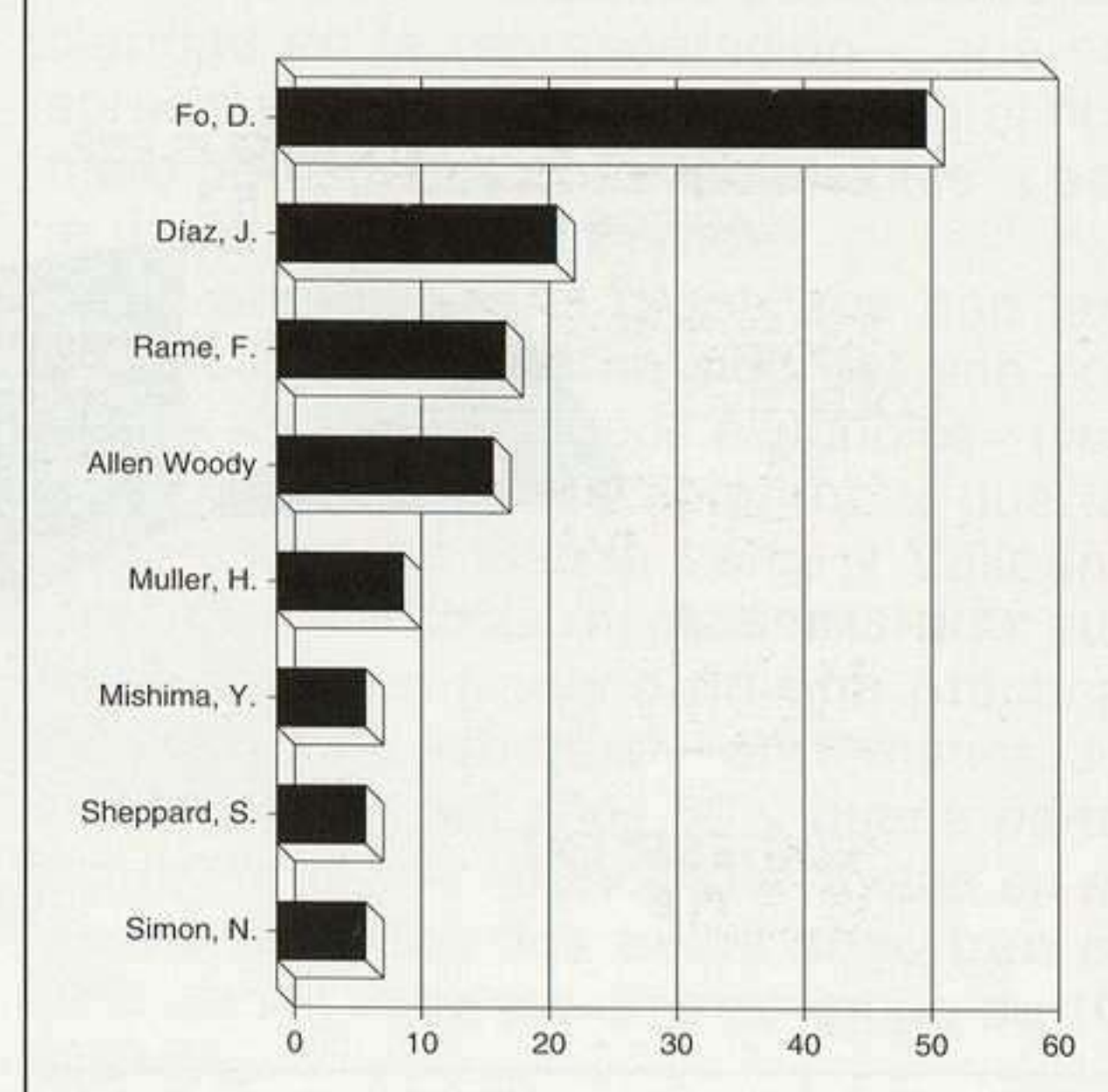


Gráfico 6.- Autores extranjeros "vivos" con más estrenos en 1985-90



ta publicación: la última entrega, correspondiente a la temporada 1989-1990, apareció, si la memoria no me falla —el ejemplar, al revés que los anteriores, no informa sobre la fecha de publicación—, a finales de 1992 o principios de 1993.

Entre otras cuestiones, estos Anuarios recogen, en forma de fichas, los datos esenciales de todos los estrenos producidos en el conjunto del Estado español a lo largo de las temporadas 1984-85 a 1989-90. O, al menos, de todos los estrenos de

los cuales el CDT pudo obtener noticia. Para nuestro propósito, más que suficiente.

Y ese propósito no es otro que intentar reflejar qué autores teatrales han sido programados con mayor intensidad por las compañías españolas a lo largo de dicho período. Con la esperanza —ya se ha dicho— de que de tal aproximación nos permita detectar carencias o redundancias que resulten suficientemente significativas.

Criterios de agrupación

«Grosso modo», títulos de entre 300 y 400 autores teatrales han sido programados anualmente por dichas compañías durante el período citado. Su mero listado, amén de volver loco al sufrido maquetista de la presente publicación (y probablemente al propio lector), no haría más que repetir, condensada, la propia información que ya se ofrece en los Anuarios. Y tendríamos otra vez un montón de árboles ocultando el bosque.

A fin de ofrecer una información sintomática, hemos intentado exponer los datos de forma concentrada y agrupada. Para lo primero —la concentración—, se ha decidido reflejar en las tablas adjuntas los nombres de los autores teatrales de los cuales han sido estrenados más de seis títulos en el conjunto del período 1985-90 (en otras palabras, aquéllos que han superado la barrera media de un estreno por año).

Ciertamente, el criterio es restrictivo. Y, por añadidura, provoca que queden fuera de la lista autores significativos (por ejemplo, Sebastián Junyent o María Manuela Reina), mientras que otros escritores —tan respetables como los anteriores, pero de menor incidencia objetiva en el panorama teatral— aparecen en ella merced estrictamente a su estrecha vinculación —o directa pertenencia— a la compañía semiprofesional que estrena habitualmente sus textos. Gajes de la estadística. Aun así, y por restrictivo que resulte el criterio, lo cierto es que se eleva a 75 el número de autores que han visto



Gráfico 7.- Estructura de los estrenos "profesionales" en 1985-90 (en %)

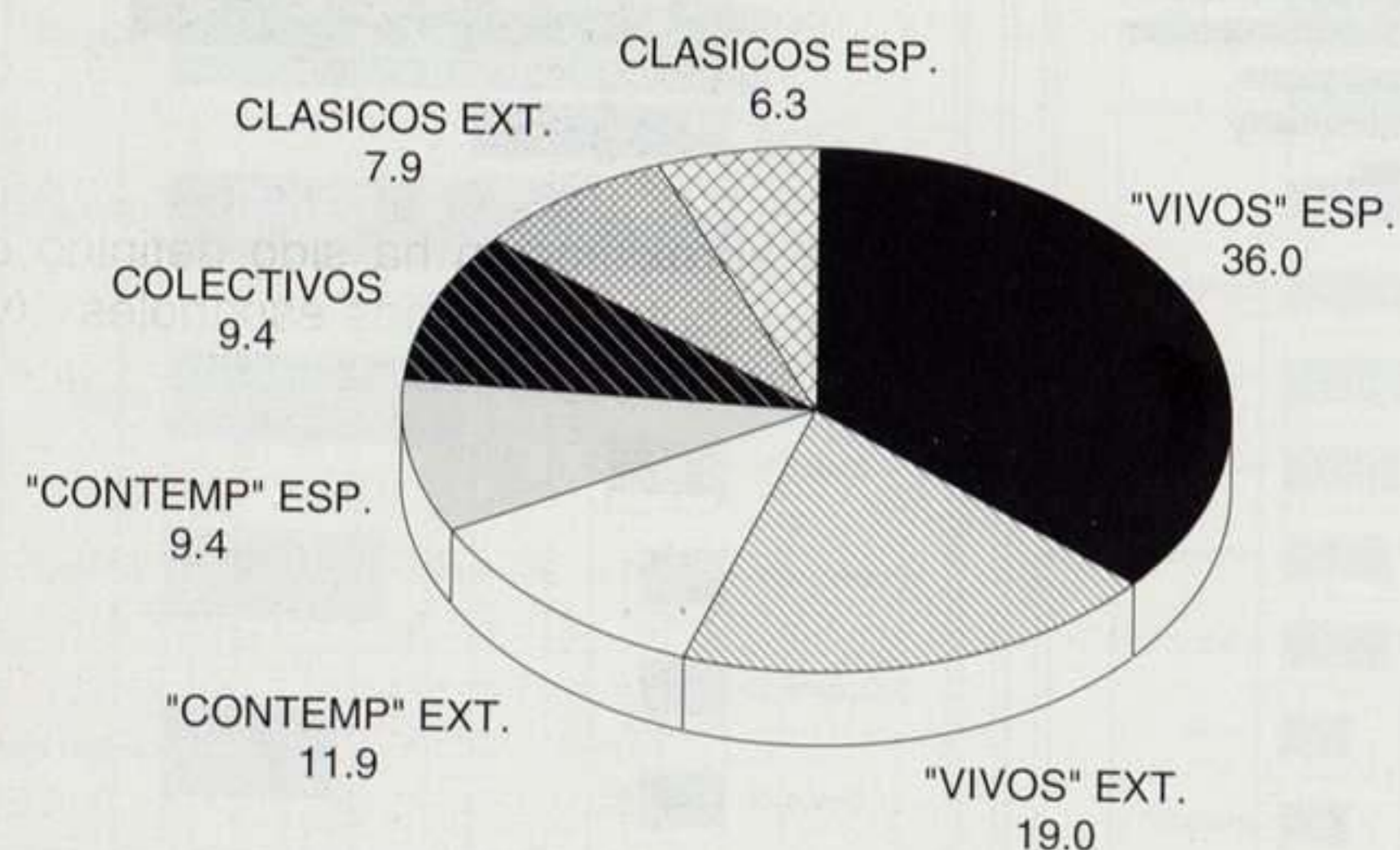


Gráfico 8.- Evolución del nº de estrenos "profesionales" por categorías 1985-90

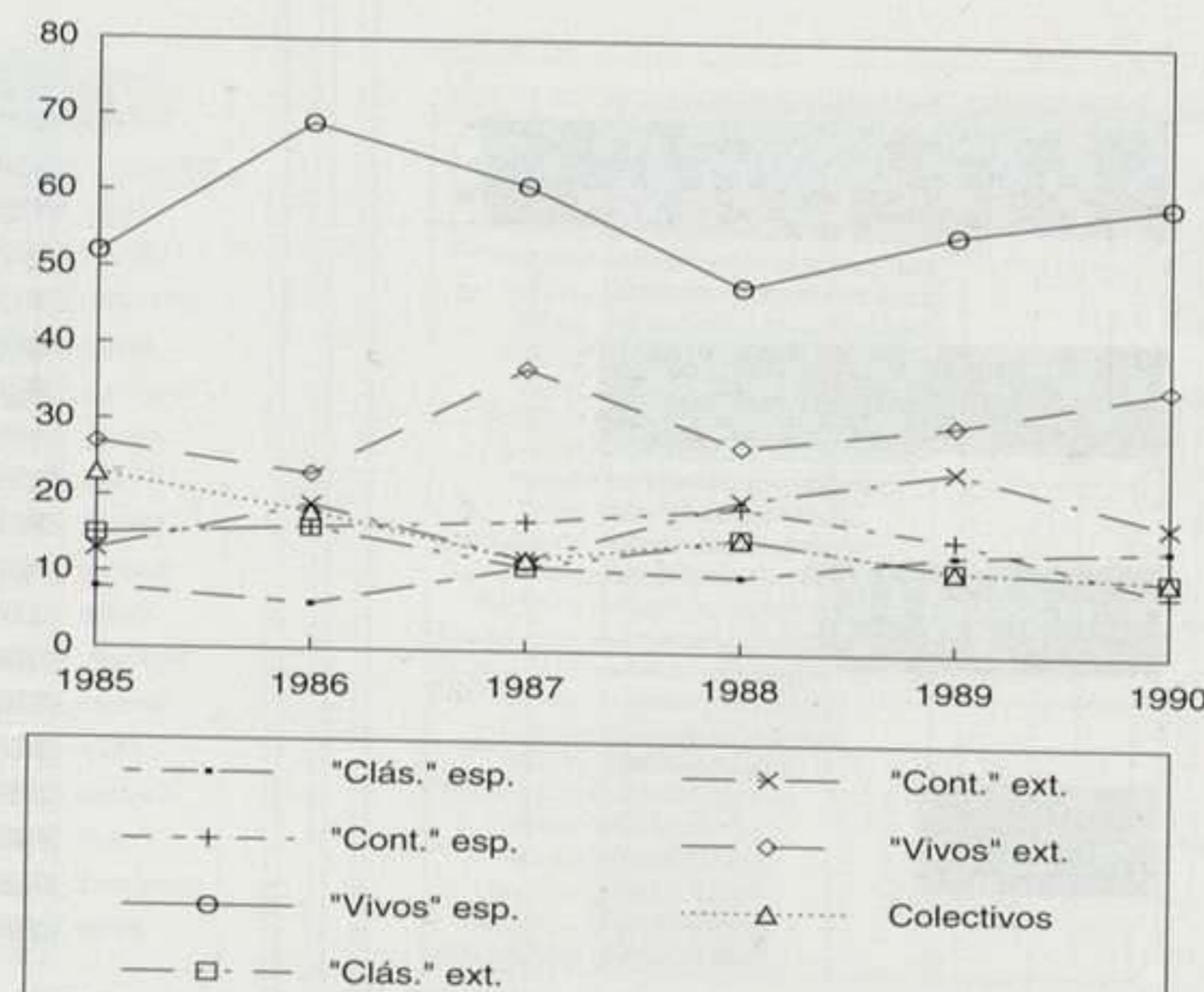
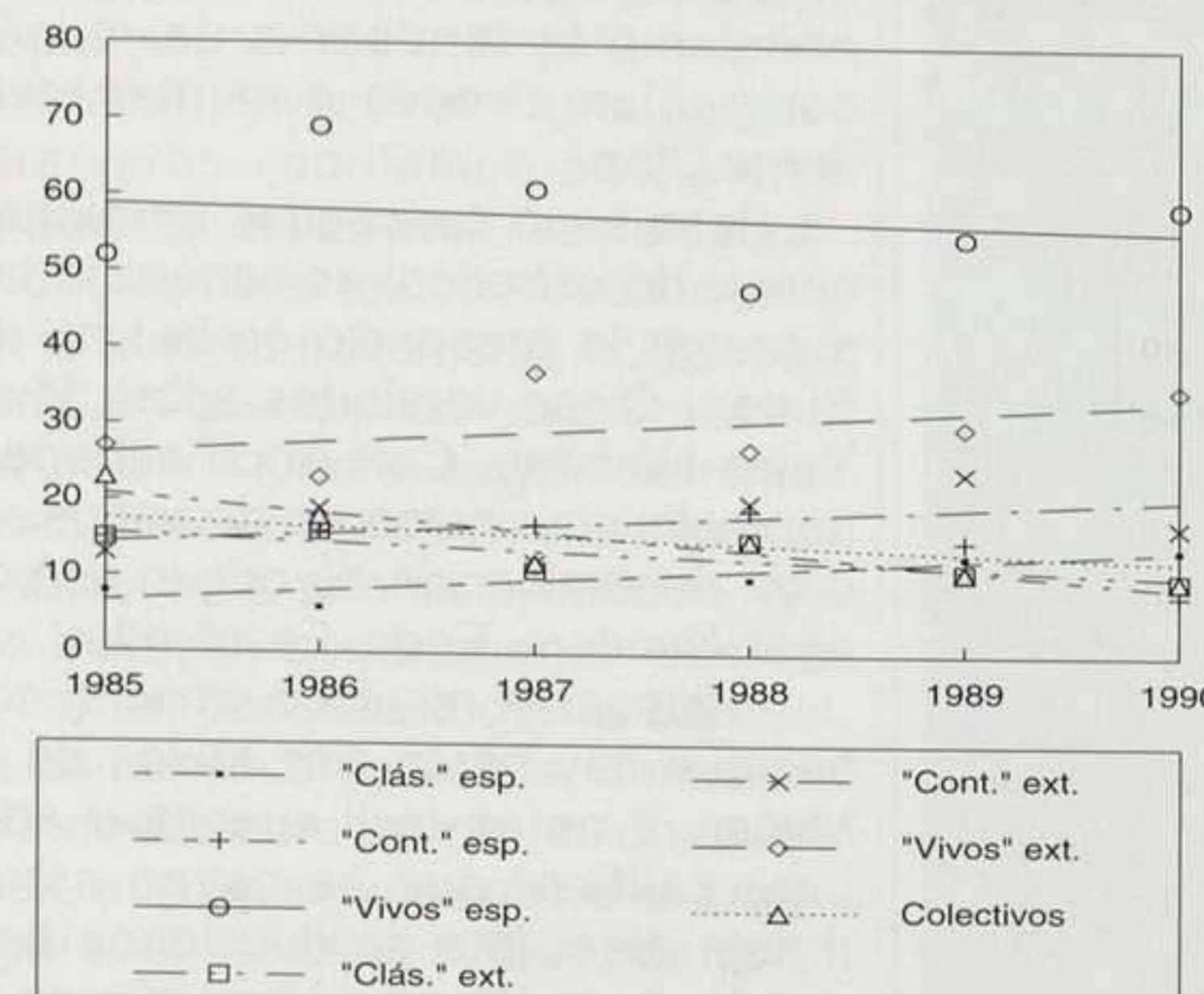


Gráfico 9.- Evolución del nº de estrenos "profesionales" por categorías 1985-90



"Caricias", de Sergi Belbel. Dirección: Guillermo Heras. CNNTE. (1994). (Foto: Chicho).

más de seis obras estrenadas a lo largo del período citado.

Para lo segundo —la agrupación—, se ha decidido utilizar una vía discutible, y seguramente condenable, basada en dos de los criterios más superficiales que imaginar quepa: el temporal y el «hispanocentrista». Así, los autores han sido agrupados en dos grandes bloques —«españoles» y «extranjeros»; y cada uno de esos dos grandes bloques, en tres subapartados: «clásicos», «contemporáneos» y «vivos».

El lector puede argumentar, con todo derecho, que tales criterios difícilmente podrían ser más garbanceros. Concedido. Pero no acaba ahí la cosa, porque en «clásicos extranjeros» han sido incluidos, más o menos, los autores anteriores al siglo XIX; en «contemporáneos extranjeros», los autores que iniciaron su andadura desde el XIX hasta el final de la II Guerra, sobre poco más o menos; y en «vivos», los de ahora mismo, gocen o no de buena salud.

La arbitrariedad en relación con los autores «españoles» no es menor (sino mayor): los «clásicos» extienden su frontera hasta mediados del XIX; los «contemporáneos» ven establecida la suya en torno al final de la Guerra mal llamada Civil; y en «vivos» se han agrupado los escritores de los últimos cuarenta años.

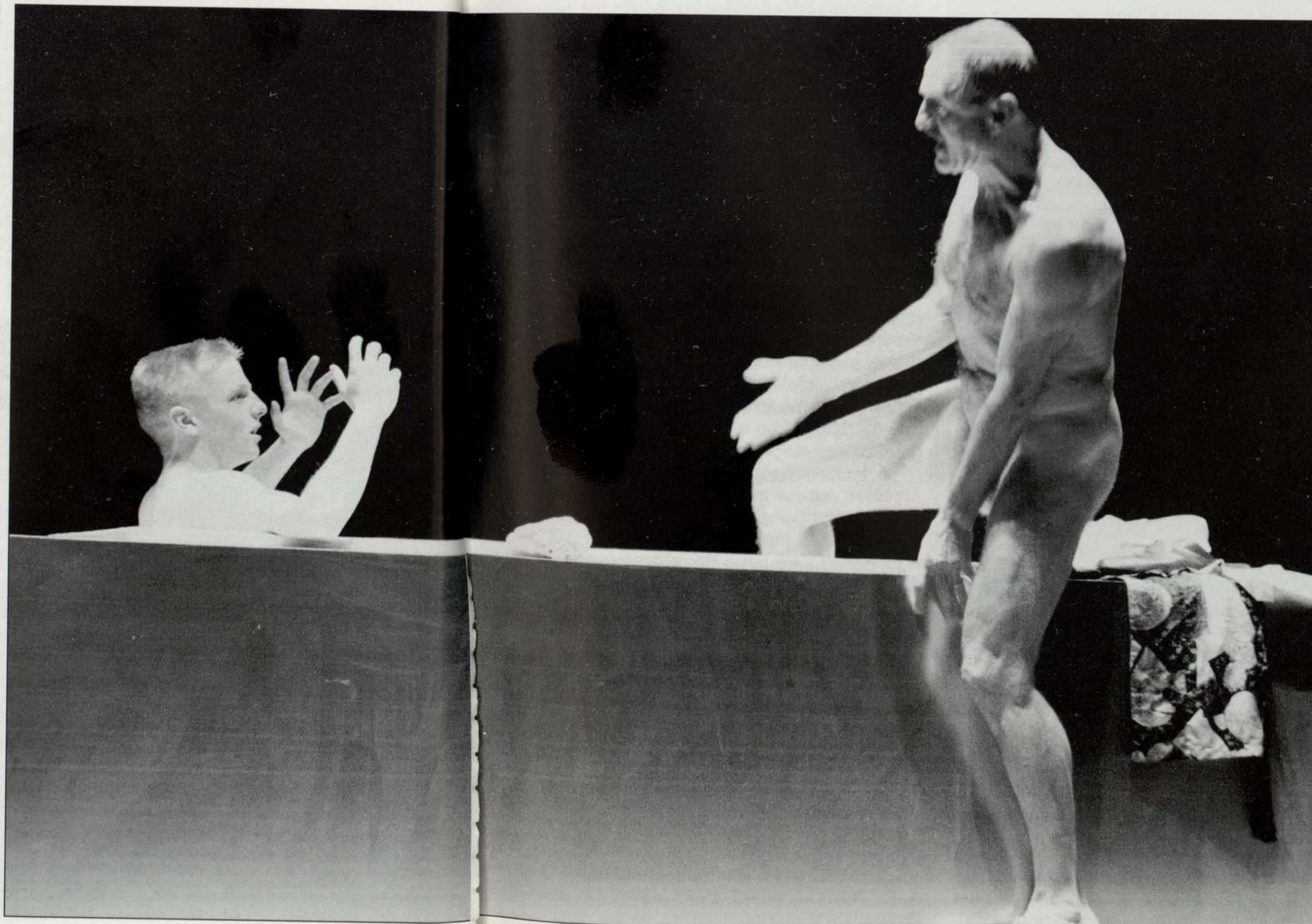
El lector puede ahora dedicar los más duros considerandos a semejante clasificación (en la seguridad, no obstante, de que no podrán igualar en dureza a los que ya se ha hecho el propio autor del dislate). Y, una vez desahogados uno y otro, pasar a intentar desentrañar la madeja estadística.

Lo que las cifras dicen de «los nuestros»

Los datos sobre «clásicos españoles» (ver Gráfico 1) reflejan que Calderón de la Barca es con mucho el autor más estrenado, seguido de Lope de Vega. Difícilmente puede ello extrañar tratándose, como se tratan, de los dos «poetas» emblemáticos del Siglo de Oro español.

Sí puede llamar más la atención el hecho de que Cervantes —que, como autor de comedias, parecería tener menor peso específico que otros escritores de su tiempo— aparezca en cuarto lugar, por delante, pues, de opciones como Tirso de Molina, Lope de Rueda —éste fue estrenado seis veces en 1985-90—, Moreto, Ruiz de Alarcón y tantos otros. Pero no hay que olvidar que sus *entremeses* suelen ser elección habitual de un apreciable número de compañías de toda naturaleza, especialmente de las semiprofesionales. Además, algunas de sus novelas (el *Quijote* o *Rinconete* y *Cortadillo*) han sido incluso objeto de versión teatral en el período citado. En cuanto al tercer lugar que ocupa Zorrilla, ¿es necesario advertir que las trece veces que aparece estrenado en dicho período lo es merced a otras tantas puestas en escenas del *Tenorio*?

Otro rasgo que llama la atención es la fuerte concentración de los estrenos de autores clásicos españoles en torno a un número muy reducido de nombres del Siglo de Oro, un período que si por algo se caracterizó fue por ser una época en la que la cantidad marchó pareja con la calidad. Por otro lado, el inagotable manantial de textos de esta época ejerce una irresistible labor de imán en detrimento de



otros períodos. Moratín, por ejemplo, apenas cuenta con dos estrenos en 1985-90.

Finalmente, quepa reseñar —aunque no se refleje en el cuadro por motivos de claridad en la representación— que se aprecia una tendencia creciente en el número de estrenos correspondientes a este grupo de autores clásicos.

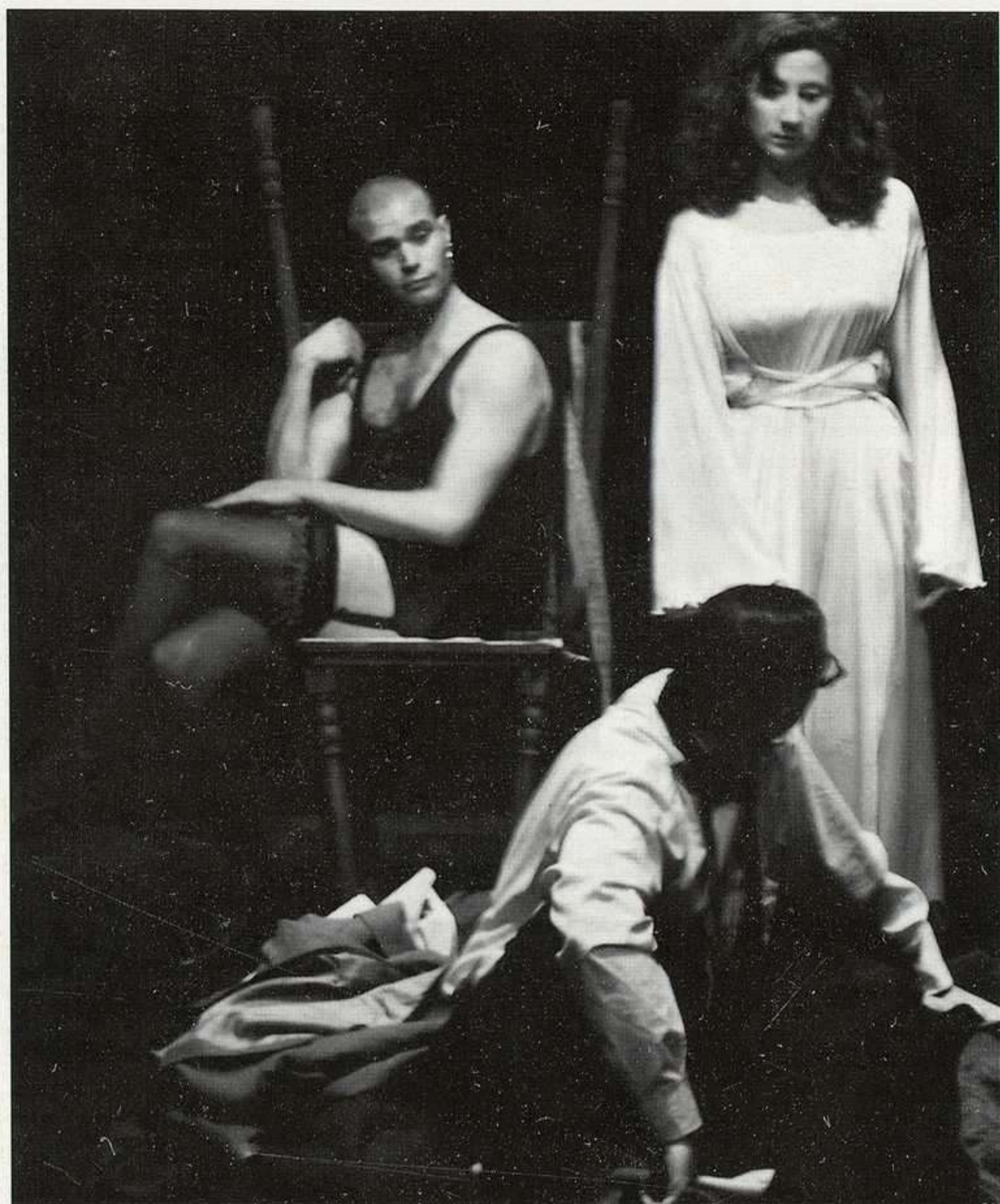
Si atendemos al grupo que con tan alegre aproximación ha sido definido como de «contemporáneos españoles» (ver Gráfico 2), se puede comprobar que la preferencia por García Lorca y Valle-Inclán adquiere tintes de plebiscito. Dos autores que han pasado de una práctica horfandad de estrenos —en términos de cantidad— en los años 60 y buena parte de los 70, a una abundancia rayana en el derroche. Ellos dos solos absorben el 50% de los estrenos de este grupo de 10 autores.

La presencia, en niveles muy parejos, de nombres como Arniches, Casona, Jardiel, Mihura... apenas puede sorprender. Sí era seguramente menos previsible la de Alberti o Machado, por encima de otros autores de su generación mucho más relevantes. También aquí hace falta descender a los títulos concretos para encontrar explicación: los estrenos de obras de Alberti se reducen prácticamente a distintas versiones de *El adefesio* y a espectáculos basados en sus poemas; de Machado cabe decir otro tanto: aparecen puestas en escena de *La Lola se va a los puertos* o *El hombre que murió en la guerra*, pero el resto se trata de montajes basados en su obra lírica.

Entre los autores emblemáticos de la primera mitad del presente siglo que cuentan con un número inferior de estrenos, cabe citar por lo significativo a Sagarra con cinco o a Benavente con sólo cuatro.

Finalmente, en el grupo de autores «vivos» (ver Gráfico 3) encontramos hasta un total de 346 obras correspondientes a 28 nombres, lo que parece reflejar una cierta abundancia y una cierta variedad. A la cabeza, y con gran distancia sobre el resto, José Luis Alonso de Santos, seguido de Arrabal, Alonso Millán, Benet i Jornet y Sastre.

Puede resultar llamativo en este grupo el número de títulos —probablemente menor del inicialmente esperable— de Buero Vallejo o Gala. Y, por el motivo opuesto, la nutrida presencia de autores como Sirera, Miralles, Martínez Mediero o Sanchís Sinisterra. Por cierto, que en este último caso la concentración de títulos es menor en torno a ¡*Ay Carmela!* de lo que cabría suponer: las versiones de *Naque* son más numerosas, y se ven acom-



"Más Ceniza", de Juan Mayorga. Dirección: Adolfo Simón. Dante Producciones. (1994). (Foto: Rosa Briones).

ferencia por Dario Fo y Franca Rame que hay que calificar de simplemente abrumadora (alrededor del 50% de los estrenos de este grupo les pertenecen). Destaca asimismo la tendencia de numerosas compañías jóvenes a montar textos de Jorge Díaz.

Pese a no concentrar un número excesivo de estrenos, es necesario también subrayar la presencia en la lista de Neil Simon. O las versiones sobre textos de Yukio Mishima. Con cinco estrenos, surgen asimismo nombres de varios autores cuya denominación de origen es poco teatral: Kundera, Ende, Fassbinder...

Interesante resulta asimismo comprobar que hay hasta diez títulos de Heiner Müller. Y no es fácil encontrar adjetivos para calificar que se hayan estrenado ¡hasta diecisiete producciones basadas en obras de Woody Allen! (en su mayor parte, versiones de *Aspirina para dos* y *Tócala otra vez, Sam*)... En suma, la concentración, en este grupo, difícilmente podría ser más errática.

Un punto de vista diferente

De entre el amplio abanico de serias objeciones que pueden oponerse a este despiece estadístico, hay una en la que, sin duda, hasta el lector más benevolente insistirá sin descanso. Con todo el respeto a la importancia que, dentro de la oferta teatral del país, tienen las producciones de las muchas decenas de compañías semiprofesionales que trabajan en ella, es cierto que, desde el punto de vista del tipo de teatro que se vehicula a través de dicha oferta, no tienen la misma incidencia esos montajes que los que llevan a cabo las compañías más claramente profesionalizadas.

A fin de intentar dar respuesta a tal objeción, se ha tratado de exponer una segunda aproximación estadística a la estructura de la programación teatral. Para ello, y partiendo tanto de la misma documentación que se ha venido utilizando a lo largo de estas líneas, como de la agrupación en las categorías antes citadas, se ha atendido únicamente a los autores estrenados por las compañías que presentan un mayor grado de profesionalización.

Aun cuando se ha aplicado un criterio más bien flexible en tal selección, el número de estrenos a considerar se reduce entonces a poco más de una cuarta parte del total: con variaciones poco acusadas, aquél se sitúa, por término medio, en torno a las 158 producciones por temporada.

Si distribuimos esos estrenos en torno a las seis categorías antes utilizadas —y le añadimos una séptima: la de espectá-

pañada de versiones de *Pevertimento*, *El retablo de El Dorado*, *La leyenda de Gilgamesh*... A destacar, asimismo, la presencia —menor, pero asimismo sintomática— de un apreciable número de título de Ignacio del Moral y Sergi Belbel.

Tras los autores incluidos en el Gráfico, resulta interesante reseñar que María Manuela Reina y Luis Riaza aparecen con seis estrenos; y Junyent, Marsillach, Teixidor, Salom, Paloma Pedrero y Ernesto Caballero con cinco.

Lo que las cifras dicen de «los otros»

Sobrepasando los Pirineos, y viajando mentalmente en el tiempo, la concentración en materia de «clásicos extranjeros» (ver Gráfico 4) se produce, sin lugar a la sorpresa, en torno a Shakespeare y Molière. Resulta asimismo de interés comprobar que sólo otros dos autores sobrepasan la cifra de seis estrenos en el conjunto del período citado: Goldoni y Plauto. Otros de relevancia tan indiscutible, como Eurípides o Sófocles, cuentan

con sólo cinco; y Aristófanes, con cuatro. Maquiavelo —sorpresa— aparece cinco veces.

Por lo que se refiere al grupo que ha sido etiquetado como de «contemporáneos extranjeros» (ver Gráfico 5), se detecta una considerable variedad y dispersión, con hasta cuatro autores con más de veinte títulos estrenados a lo largo del período: Brecht, Ionesco, Tennessee Williams y Chejov, seguidos por Beckett, Strindberg, Pirandello y Sartre a una cierta distancia. A destacar lo que parece una cierta predilección por los autores más o menos emparentados con el «teatro del absurdo» (y seguimos con etiquetas).

Detrás de los incluidos en la lista, se puede citar a Oscar Wilde y Eugene O'Neill con seis estrenos; Gogol, Ibsen, Von Kleist o Schnitzler, con cinco... A destacar, por lo insólito, que Saint-Exupéry haya sido teatralizado hasta seis veces a lo largo del período. Lewis Carroll le va poco a la zaga: cinco.

Por último, la lista de los autores «vivos» extranjeros (ver Gráfico 6) más estrenados revela una distribución tirando a lo alucinante. En ella se advierte una pre-

culos basados en textos colectivos— la estructura de la oferta del conjunto del periodo 1985-90 resulta ser la reflejada en el Gráfico 7: el 36% corresponde a autores españoles «vivos», el 19% a autores extranjeros «vivos», el 11,9% a autores extranjeros «contemporáneos», el 9,4% a autores españoles «contemporáneos», otro tanto a textos «colectivos», un 7,4% a autores extranjeros «clásicos» y sólo un 6,3% a «clásicos» españoles.

Pero el lector podría seguir haciendo objeciones. Y señalar que en ese alto porcentaje relativos a autores españoles «vivos» se incluyen seguramente muchos que no forman parte de lo que la habitual opinión, en términos generales, considera como «indudablemente profesionales». Pues bien, aun llevando a cabo una discutible separación de unos y otros, los autores «vivos» inequívocamente profesionales (los Buero, Gala, Arrabal, Sastre, Benet, etc., para entendernos) seguirían absorbiendo, con un 22,3%, la mayor parte de los estrenos de las compañías españolas más profesionalizadas en 1985-90.

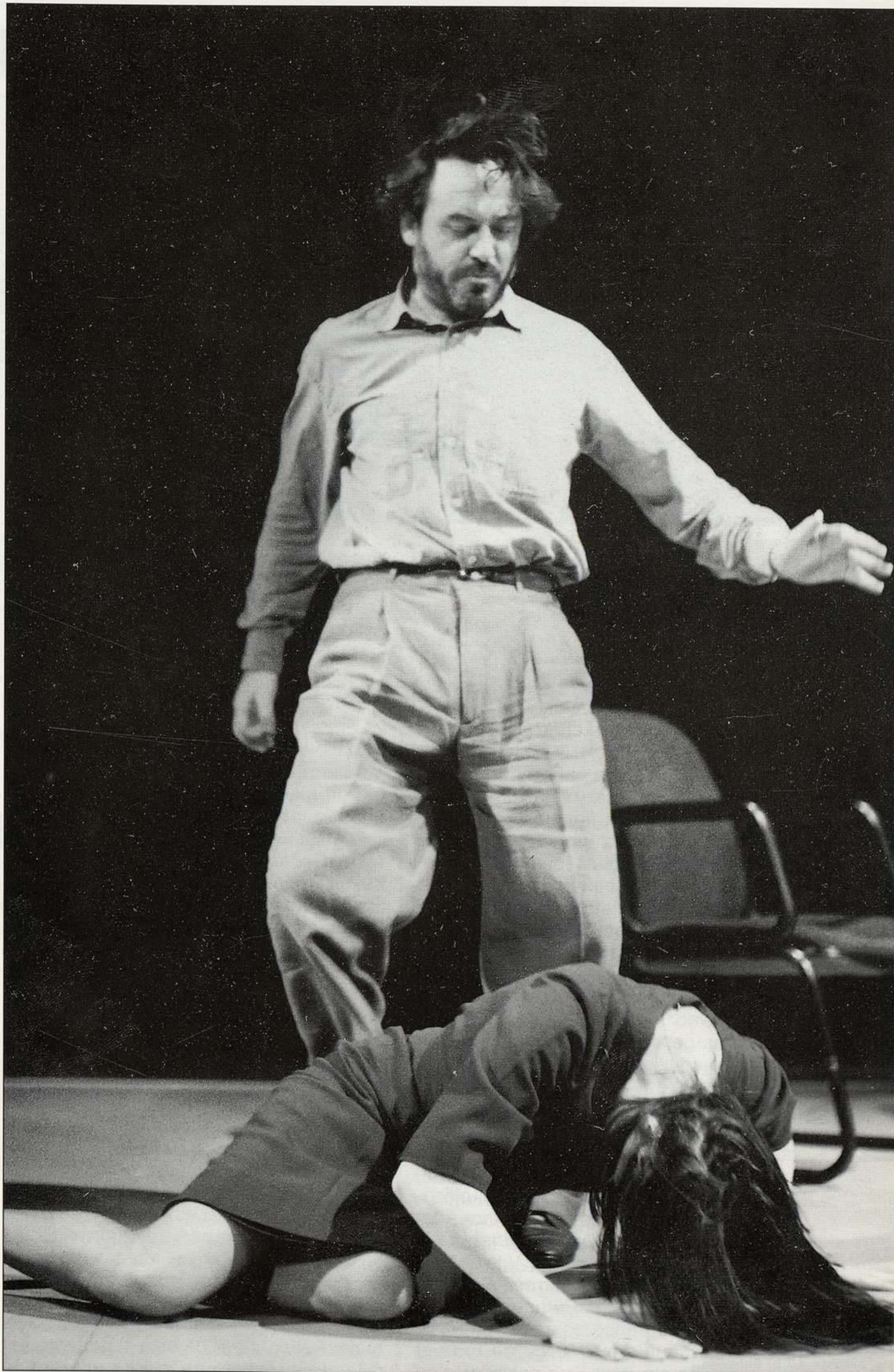
Cabe asimismo plantearse si esta estructura media del período 1985-90 ha sufrido algún género de clara evolución a lo largo del mismo. El Gráfico 8 recoge la evolución por número de estrenos de las categorías consideradas temporada por temporada. En él se pueden apreciar lógicas oscilaciones, pero se reflejan en cualquier caso trayectorias más o menos estables.

Una representación más sintética de la evolución tendencial se ofrece en el Gráfico 9. Las líneas decrecientes que en él se aprecian no son especialmente significativas en términos cuantitativos y sólo las crecientes («clásicos» españoles y autores «vivos» extranjeros) presentan una pendiente algo más pronunciada.

* * *

Aun cuando el alcance de esta aproximación estadística es, como se ha repetido, parcial y limitado, parecería obligado tener en cuenta los datos antes expuestos a la hora de rechazar o apuntalar algunas de las impresiones que circulan habitualmente «entre la profesión» acerca de lo que se estrena y lo que se deja de estrenar en el mercado teatral español.

Un buen número de consideraciones adicionales podrían ser pertinentes al respecto. Pero, dado que el lector es avisado —y que en este terreno las susceptibilidades parecen siempre a flor de piel—, quede a su mejor arbitrio el ir más allá en las conclusiones que puedan extraerse de ellos...



"Oleanna", de David Mamet. Dirección: José Pascual. CDN. (1994). (Foto: Chicho).

Salut Bernard!

por Juan Antonio Hormigón



Coloquio sobre los problemas de la recepción internacional de Brecht en el marco de los Diálogos Brecht, 1978, en la sala de ensayos del Berliner Ensemble. El segundo por la derecha es Bernard Dort.

Le conocí a mediados de los sesenta, cuando yo era un joven estudiante en el Centre Universitaire International de Formation et Recherches Dramatiques (C.U.I.F.E.R.D.) de Nancy. Aquel curso 64-65 fue para mí una experiencia nueva, intensa y apasionante. Viendo de la España franquista, asfixiante, cerrada, opresiva y ominosa, aquella sociedad francesa conservadora y pacata, que propició poco después la turbulenta sesentaiochista, nos parecía un espacio benéfico, estimulante y enriquecedor. Vivir en una sociedad con partidos políticos, sindicatos y asociaciones de todo tipo; librerías con libros que nos había sido vedado leer, cines con películas prohibidas para nosotros, teatros con un repertorio amplio y variado, debates y seminarios sobre temas diversos, suponía el delirio de las libertades cívicas y la apertura cultural para un muchacho nacido bajo la dictadura que asolaba nuestro país.

En aquel curso tuvimos como profesores a gentes tan ilustres como Arthur Adamov, Mario Baratto, Denis Bablet, Jack Lang, Paolo Grassi, Antoine Vitez, Jean Marie Villegier, Robert Marrast, Fraçoise Kourilinski y otros más. Bernard Dort, con su curso monográfico sobre el teatro de Brecht distribuido a lo largo de todo el año, adquirió sin duda una consideración muy particular. En aquella vorágine de experiencias nuevas, de poder hablar y de-

batir con personalidades que admirábamos, la continuidad, el hilo conductor fue asumido siempre por Villegier, nuestro jefe de estudios, pero también por Dort, cuya presencia cada semana constituía una cita esperada y deseada.

Durante mi estancia en Nancy, Dort fue un maestro extraordinario que en algunas ocasiones nos sentaba a su mesa, en donde la conversación proseguía aderezada con lecciones prácticas sobre el buen comer y beber en lo que siempre fue un avezado experto.

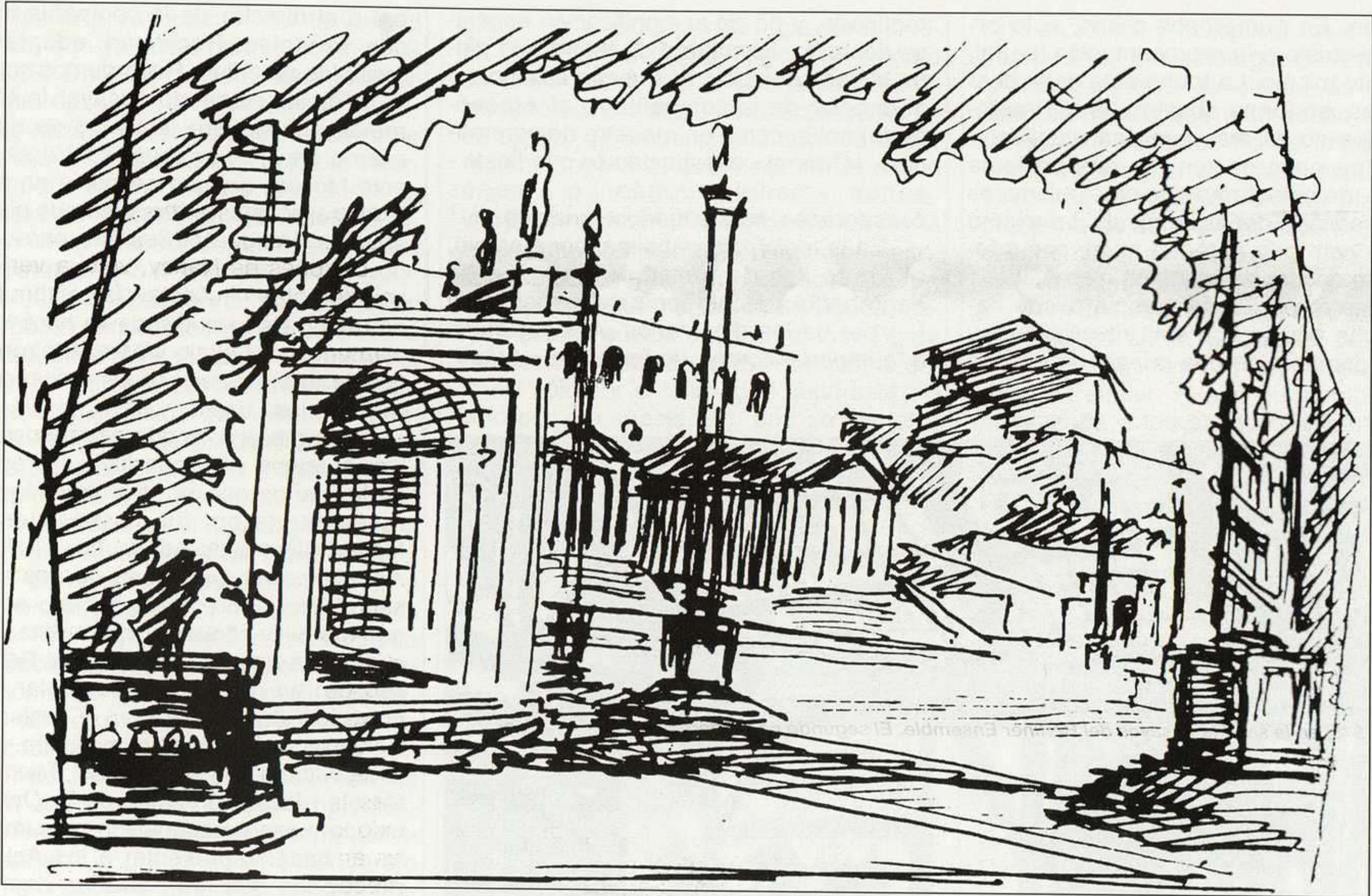
Desde mucho antes, nuestro maestro fue impulsor y analista de los profundos cambios teatrales que se estaban produciendo en Francia y buena parte de Europa. Como miembro del consejo de redacción de la revista *Théâtre Populaire* desarrolló una intensa actividad crítica y de difusión de la dramaturgia brechtiana que había sido descubierta en Francia con ocasión de la primera gira del Berliner Ensemble a París, en 1954. Su incansable labor se fue acumulando a lo largo de años a través de sus colaboraciones en revistas especializadas, *Travail Théâtral* y *Théâtre Public* en particular, participación en cursos, seminarios, encuentros, congresos, así como una importante contribución pedagógica desde su cátedra en el Instituto de Estudios Teatrales de la Sorbona. Buena parte de esta importante actividad se resume en algunos de sus libros: *Lectura de Brecht y Teatro y sociología*, traducidos al castellano, junto

a otros como *Corneille dramaturge, Théâtre Public y Théâtre réél*.

Después de Nancy, volví a ver a Dort en diferentes circunstancias y momentos. Para entonces era ya un amigo con el que mantenía una correspondencia ocasional que se compensaba con largas conversaciones cuando nos encontrábamos. No siempre las circunstancias eran benévolas. Nuestra coincidencia en París, en Berlín, en Granada o en Madrid, fue ocasión para otras tantas pláticas en que los recuerdos se conjugaban con referencias a la actualidad política y como siempre al teatro.

Nos encontramos por última vez el pasado otoño en Vicenza, con ocasión de uno de los múltiples encuentros que se produjeron durante el Bicentenario de Goldoni. Nada me hizo sospechar que sería la última vez que le viera. Durante tres días tuvimos ocasión de conversar sobre todo lo habido y por haber, recordar a viejos amigos comunes y disfrutar las exquisiteces de la cocina italiana. Bernard fumaba incansablemente sus «toscani» cortados, que le servían en París en un «tabac» cercano a su casa y defendía enérgicamente los derechos del fumador. En un momento dado, hablando de aquel año de Nancy, me dijo: «Te recuerdo muy bien; eras un estudiante muy activo e inquieto, aunque más delgado que ahora. ¿Sabes?: Yo estaba bastante nervioso porque también era mi primer curso en la universidad». Era la primera vez que me lo decía y aquel rasgo de confesión íntima me conmovió en cierto modo.

Cuando nos despedimos creí que nos veríamos pronto, quizás en Venecia o en Estrasburgo, donde iban a celebrarse las sesiones finales del Bicentenario Goldoni en Italia y Francia. Sólo hace unos días, Georges Banu nos anunciaba en un comunicado lacónico que nuestro viejo maestro Bernard Dort había desaparecido. De repente se me vinieron encima todos los recuerdos, las imágenes fugaces, los debates, las sutiles ironías que empleaba para hablar de ciertas cosas. Su cara de niño grande con sus ojos siempre avisados tras sus permanentes gafas de concha... Después se hizo el silencio. El viejo maestro nos había dejado. Pregunté: «¿A causa de qué?» Cuando me lo aclararon cerré el libro ajado de las pérdidas irresolubles y sólo dije: «Salut Bernard!».



Boceto escenográfico para "Julio César", de Shakespeare por George II von Meiningen. (1869).

La puesta en escena contemporánea (I)

por Bernard Dort

En torno a isabelinos e iluministas

hablar de puesta en escena, con la acepción que damos hoy en día a este término. Anteriormente, poner en escena significaba sólo adaptar un texto literario con el objeto de representarlo teatralmente: la puesta en escena de una novela, por ejemplo, era la adaptación para la escena de esa novela. Por otra parte, la expresión no se impuso inmediatamente en su sentido moderno: en 1860, Jules Janin aún deploraba que constituyese un «barbarismo», pero reconocía que no se podía evitar utilizarla. Es la década del 80 la que

ve el nacimiento y la rápida consagración del director como verdadero dueño del escenario. De esta manera, Antoine aparece en Francia como el primer director moderno, con su Teatro Libre, fundado en 1887. Pero el fenómeno no se limita a París, es europeo. Ya antes de Antoine, la compañía de los Meiningen había dado el ejemplo de un teatro de director y no solamente de comediantes o de autor, y es inspirándose en los Meiningen (que también influyeron a Antoine) que Stanislavsky se afirmará como lo que él mismo llama un «director-tirano».

Es cierto que antes del advenimiento del director, el espectáculo no es un puro producto del azar. Está regido por un cier-

Toda reflexión sobre el teatro contemporáneo nos lleva inevitablemente al acontecimiento que fundó literalmente este teatro: la diferenciación de la puesta en escena en tanto que técnica, en tanto que arte autónomo, y la aparición del director como único realizador del espectáculo. Por lo tanto conviene interrogarse sobre este acontecimiento, sobre la brusca mutación que se produjo entonces en la actividad teatral y en la que introdujo una especie de nueva dimensión: la de un arte escénico diferente del arte dramático, aunque permanezca estrechamente ligado a él.

Es hacia 1820 cuando se comienza a

to orden. En numerosos casos, este orden pre-existe a la representación teatral, o al texto mismo. La forma está dada desde antes, en forma absoluta. Cada representación no es más que una manifestación, una encarnación, lo más perfecta posible, de esta forma que en sí misma es todo el sentido del espectáculo. Lo mismo sucede con todo el teatro ritual, como todavía se encuentra en Africa o en Asia.

El teatro occidental rompió desde hace mucho tiempo con esta ritualización, y con la primacía de una puesta en escena

reotipado, y no de la significación escénica del texto. El hombre de teatro que dirige la representación (a veces el autor, o el director de la compañía, o el escenógrafo) actúa como un maestro de ceremonias. «Ordena» el espectáculo o la fiesta según modelos más o menos consagrados, más o menos variables.

En la Inglaterra isabelina, por ejemplo, el «maestro de ceremonias» que es «agregado a la persona del soberano y (...) par de los dignatarios pertenecientes a la imperial corona de Inglaterra» prepa-

pal o el director de la compañía introducen variantes. Rectifican, adaptan. Los ejemplos abundan. Recordemos solamente a Racine haciendo ensayar la *Champmeslé* y a Molière tal como se dirige él mismo en el *Impromptu de Versailles* — este Molière del que se decía en el siglo XVII: sabe «ajustar tan bien sus piezas al alcance de sus actores que parecen haber nacido para todos los personajes que representan»—. *Ajustar*, la palabra es significativa. Es lo que todavía hará Voltaire ayudado por Lekain y Mlle. Clairon: ajustará la forma clásica a las exigencias del Siglo de las Luces.

Sin embargo, desde esta época, algunos teóricos van más lejos, y reclaman nada menos que el advenimiento del director moderno. En 1640, Jules de la Mesnardière pide «descubrir al Poeta el Arte de poner en escena de una manera soportable, si no puedo hacerlo en forma completa» y recuerda que «esta ocupación tenía antiguamente, en la República (griega) un magistrado particular que se llama conductor del coro. Comisario de las Delicias, cuyo cargo implicaba, no sólo la Estructura y el Arreglo del Teatro, sino también la comprensión de la Obra Dramática y esa preocupación más importante de hacer representar a los Actores, y de impedir que las Entradas demasiado rápidas o demasiado lentas no cortasen los relatos o no hiciesen languidecer la Escena»². Un siglo más tarde, Sébastien Mercier estima necesario «la intervención de un poder intermedio, que no teniendo los intereses del poeta ni los del comediante, sepa decir al primero: el amor propio lo ha cegado, y al otro: esto es digno de ser representado frente al público»³. Y tal vez, en la *Paradoja sobre el comediante*, de Diderot, haya de ver no sólo un ensayo de psicología del comediante, sino el planteamiento de una reforma radical del teatro que supone la intervención de un verdadero director.

De hecho, sólo en el siglo XIX se produjo lo que hemos llamado el acontecimiento de la puesta en escena (puesto que no se puede hablar de creación *ex nihilo*), es decir, el pasaje de la «dirección» a la puesta en escena, si se les da a estas palabras el sentido que les atribuye Marie-Antoinette Allévy, que ve en una «la interpretación personal sugerida por la obra dramática y que coordina todos los elementos de un espectáculo, con frecuencia según una estética particular», mientras que la otra es aún solamente «el simple ordenamiento objetivo (...) de la animación teatral y de los accesorios»⁴.

Evidentemente esta evolución se realizó de manera casi insensible. Su principal



"L'Assomoir", de E. Zola. París, Teatro de la Porte Saint-Martin. (1900).

sin director. Sin embargo, es habitual, cuando se habla del teatro de los siglos pasados, referirse a la puesta en escena: Mme. S. W. Holsboer pudo titular su tesis: *Historia de la puesta en escena en el teatro francés de 1600 a 1657*, y Gustavo Cohen publicar el *Libro de conducta del director y la Cuenta de gastos para el Misterio de la Pasión representada en Mons en 1501*, que constituye una verdadera «puesta en escena escrita» de este espectáculo. Pero no hay que engañarse: se trata aquí del orden del espectáculo concebido como un marco inmutable y este-

ra las fiestas: de esta manera, tiene por función entre otras «convocar las compañías de actores (...) y los autores y agregados» y «obligar a las dichas compañías a representar frente a él las comedias, interludios y otros espectáculos que constituyen su repertorio; finalmente elegir y corregir las piezas a voluntad»¹.

Más adelante, se asiste a una personalización y a una diferenciación crecientes del trabajo teatral. En el orden preestablecido del espectáculo clásico, con su lugar (el palacio) y su duración fijados de una vez para siempre, el autor, el actor princi-

móvil fue la preocupación por la verdad histórica, que ya había aparecido en el siglo XVIII. De esta manera, los hombres de teatro del siglo XIX en principio lo único que hicieron fue prologar, desarrollar hasta sus últimas consecuencias la reforma introducida por Voltaire (se conoce la anécdota de Voltaire prohibiendo a Mlle. Clairon llevar vestidos con miriñaque para interpretar su *Huérfano de la China*). A través de la búsqueda del color local, del gusto por lo pintoresco, que llegaba hasta la extravagancia (es la época en que en la Opera se multiplicaban las atracciones tales como la erupción del Vesubio, etc.), también a través de preocupaciones de verdad arqueológica y las exigencias de burgueses advenedizos felices de encontrar sobre la escena el lujo engañoso que ya comenzaban a gozar de sus vidas... la noción de un marco particular, propio a cada obra lleva a la del marco *ad libitum* clásico. Pronto ya no se tratará de marco o de decorado, sino de medio: un medio escénico en el que se enraiza la obra escrita y del que extrae todas o parte de sus significaciones.

Paralelamente a esta evolución, la función del director se separa progresivamente de las otras funciones de la actividad teatral. De pronto es el escenógrafo el que se convierte en dueño del espectáculo. A este respecto recordemos al más grande de los escenógrafos románticos, el pintor Ciceri, que no se contentaba con pintar o hacer pintar las inmensas telas que le pedía la Opera o la Comedia Francesa, sino que hasta llegaba a encargar a tal autor dramático una pieza que le permitiese luego realizar el decorado con el que soñaba o tal atracción de gran espectáculo. De pronto es el director de teatro (por ejemplo, Lanoue en el Circo Olímpico, o Harel en la Porte Saint-Martin, luego más tarde Montigny en el Gimnasio) quien impone un estilo que se especializa en tal o cual tipo de piezas o de espectáculos y de los que coordina todos los elementos. De pronto es el mismo autor el que se preocupa directamente de la representación de su obra, dispuesto a transformarse, si es necesario, en escenógrafo, e incluso en director, como Alexandre Dumas.

Escenarios y burguesía

Pero es sólo con Antoine —por lo menos en Francia— que el director se diferencia claramente de los otros participantes del espectáculo, y los convierte en sus subordinados. Entonces la puesta en escena se separa de la tiranía del escenó-

grafo —que había sido la regla durante toda la primera mitad del siglo XIX— como de la servidumbre a la que la confinaban los autores. El trabajo de director ya no es de ajuste, de embellecimiento o de decoración. Supera el establecimiento de un marco o la ilustración de un texto. Se convierte en el elemento fundamental de la representación teatral: la mediación necesaria entre un texto y un espectáculo. En otra época, esta mediación de alguna manera estaba puesta entre paréntesis, ignorada si no suprimida: o el espectáculo está allí sólo por el texto, o el texto está allí sólo por el espectáculo, uno se disuelve en el otro, y recíprocamente. Ahora, texto y espectáculo se condicionan mutuamente, se expresan uno al otro. Antoine lo señalaba en su célebre conferencia de 1903 sobre la puesta en escena: «La puesta en escena no brinda solamente un cuadro justo a la acción; determina su verdadero carácter y constituye su atmósfera».

La brusca mutación de la que hablé al comienzo se basa en este fragmento de la frase: «determina su verdadero carácter». No hubo sólo creación de una nueva actividad técnica, la de director, por diferenciación de las funciones anteriores (escenógrafo, director, actor principal...); hubo también una toma de conciencia de la significación estética de esta nueva actividad. Pasaje de la cantidad a la calidad. Un salto dialéctico.

Queda por saber, si no por qué, por lo menos cómo y en qué condiciones se produjo esta mutación en ese momento (aparentemente, podría haberse producido en el siglo XVIII). La explicación propuesta generalmente es de orden tecnológico. La complejidad creciente de los medios de expresión escénica es la que habría provocado la especialización del director, y por lo mismo habría dado a éste una verdadera primacía sobre todos los otros elementos del espectáculo. Jacques Copeau y André Barsacq expresaron con frecuencia este punto de vista.

Es un hecho que la primera mitad del siglo XIX estuvo marcada por un cambio en la concepción de la escenografía del teatro y por la utilización de técnicas cada vez más variadas. Se pasó así de una escenografía compuesta por una tela de fondo, hojas laterales destinadas a permitir las entradas y las salidas, y bandas de aire para el cielo, dispuestas simétricamente según el eje de la perspectiva, a una escenografía de plantados libres (los «portantes») y por lo tanto susceptible de combinaciones mucho más variadas. Se impuso el uso de transparentes y de puentes volantes. Se podía representar en varios planos, no sólo en profundidad

sino en altura, y multiplicar los efectos de perspectiva. Sin embargo, para nosotros, la riqueza y abundancia de las técnicas cuentan menos que este hecho esencial: el espacio escénico no es imputable ni uniforme, cambia con cada espectáculo. Toda representación teatral plantea el problema de su espacio escénico: es necesario construir e imaginar uno nuevo y singular para cada oportunidad.

También se produjeron modificaciones importantes en la iluminación de los teatros. En 1821, en la nueva Opera de la rue Le Peletier, el gas de alumbrado reemplazaba a los antiguos quinqués, y a partir de 1880, la lámpara incandescente Edison (descubierta en 1879) será empleada en la mayoría de los teatros. Charles Nutter comprobaba en esta época: «La luz eléctrica se presta a los efectos más diversos. No sólo produce una iluminación que ningún otro foco luminoso podría igualar en intensidad, sino que viene en ayuda del escenógrafo para la imitación de los fenómenos naturales o la realización de efectos mágicos»⁵.

De esta manera, el argumento que invoca la complejidad creciente de los medios técnicos para explicar el advenimiento de la puesta en escena es de doble filo. Porque esta incuestionable complejidad a veces tiende a una simplificación del trabajo escénico. Uno puede incluso preguntarse si, teniendo en cuenta precisamente los medios técnicos utilizados en las respectivas épocas, no era más fácil realizar un gran espectáculo en el siglo XIX que una ópera-ballet en el siglo XVII. De hecho, lo que provocaron estos nuevos medios —o lo que permitieron llevar a cabo— es la transformación del espacio escénico, su modificación constante, variando este espacio según cada obra montada. Por esto es más un efecto que una causa: el polimorfo del espacio escénico moderno adquirirá todo su sentido sólo por la intermediación del director.

NOTAS

¹ Cfr. sobre este problema la importante obra de André Veinstien: *La puesta en escena teatral y su condición estética*, en la «Bibliothèque d'esthétique», Flammarion, París, 1955, especialmente las páginas 165-166.

² Cfr. André Veinstein, obra cit., p. 172.

³ Cfr. André Veinstein, obra cit., p. 180.

⁴ Marie-Antoinette Allévy (llamada Akakia Viala): *La puesta en escena en Francia en la primera mitad del siglo XIX*, Librería E. Droz, París, 1938.

⁵ Esta cita está extraída del estudio de Denis Bablet: *La luz en el teatro*, en «Théâtre Populaire», n° 28, 2° trimestre 1960.

4ª Muestra de teatro en primavera

(Hacer teatro desde «el otro lado»)

por Rosa Briones

Definir exactamente dónde se encuentra «el otro lado» sería bastante complejo, e impreciso —sobre todo cuando se trata de algo en constante cambio—, seguramente sea más fácil definirlo por dónde no está; me estoy refiriendo a ese teatro que raramente encuentra sus montajes bajo la cabecera de los grandes teatros (arquitectónicamente hablando). Al margen de la institución, si es que hoy en día cabe esta posibilidad, no olvidemos que esta Muestra cuenta con una pequeña subvención de la Comunidad de Madrid para su desarrollo.

El indicativo de cantidad: 36 son las compañías (24 pertenecientes a la Comunidad de Madrid, 3 Euskadi, 2 Andalucía, 1 Catalunya, Valencia, Castilla-León y 4 Británicos) que pasaron este año por la muestra, tampoco es muy definitorio de ellas; sin embargo sí lo es de un fenómeno que parece plantarle cara a la tan comentada crisis teatral.

El continente no siempre define el contenido, seamos realistas —con todo el margen de subjetividad que nos corresponde—: la discusión sería extensa. La cohabitación de ambos (salas alternativas y compañías) genera unas determinadas características; a veces el montaje, la creación se ve limitada por las condiciones espaciales, aunque esta queja no suele ser muy generalizada. Las posibilidades económicas que rigen la mayoría de estas compañías no permiten realizar grandes y aparatosas producciones, materialmente hablando.

¿Qué son las salas alternativas, qué papel juegan dentro del panorama teatral?

Sentados en torno a la interrogante se encuentran: Izaskun Azurmendi, Antonella Pinto, José Luis Alonso («Centro Dramático Personal»); Rafael Rodríguez, Eduardo Vasco («4x4»); Luis González Carreño («Jan trompeta»); Javier González, («Ta-

ller de Teatro»); Mar Ricote («Mocil Teatro»); Mariano García, Pilar Minsa («Alcores»); Alfonso Pindado, Javo Rodríguez («Producciones Triángulo»); Nieves de Medina («Nieves de Medina»); Yiyo Alonso («Carretera y Manta»). Directores/as, actores/actrices, autores/as, etc. comienzan a dar su opinión, algo parece unificar criterios definiendo las salas como ese espacio necesario que ofrece la oportunidad de poder mostrar trabajos que, de no ser por su existencia, difícilmente (los circuitos cada vez están más cerrados, la programación de teatro va en progresiva disminución...) podrían contrastarse con el público. Inmediatamente la crítica se dispara hacia «lo otro» y hacia lo «propio».

«¿Cuándo las compañías van a tomar el relevo al trabajo que hasta ahora vienen haciendo las salas?» Esta cuestión la lanza A. Pindado haciendo un pequeño repaso de la labor que hasta ahora vienen realizando las salas «...al igual que las salas se han abierto un camino, un espacio... hoy en día cuentan con un capítulo de ayudas institucionales; si las compañías se unieran, si unificaran esfuerzos también sería posible para ellos encontrar ese espacio de consideración, de representación...»; la cuestión fue ardua; pros y contras, ¡ahí queda!

La siguiente cuestión gira en torno a la concepción de estas compañías, bien como estables o bien creadas para proyectos concretos sin solución de continuidad.

De sobra es sabido que mantener una estabilidad como compañía cuando hablamos de teatro es sumamente difícil y sin embargo no imposible...

La totalidad de las personas que estaban allí, tienen una trayectoria individual teatral que en casi todos los casos sobrepasaba por mucho los cinco años. González Carreño lleva haciendo teatro desde mediados de los años 60; en esta ocasión nos comentaba que su trabajo (autor y director de *Amor y lentejas*) giraba en torno

a un proyecto concreto más que a una configuración de compañía estable. Izaskun Azurmendi y Antonella Pinto (actrices y directoras) hablaban de estabilidad de compañía. En la actualidad cuentan con cuatro montajes y tienen en perspectiva la continuidad. «Taller de teatro», «Alcores», «Producciones Triángulo», llevan 12,10 y 9 años funcionando respectivamente. «4x4» se habían unido para este proyecto concreto... El espectro es amplio; todos/as ellos/as consideraban estar realizando un trabajo perfectamente enmarcado dentro del ámbito profesional, si bien es cierto que en la inmensa mayoría esto no tenía que ver nada con el vivir de ello (montajes), más bien se encuadraría dentro de diámetro de vivir para ello, o mejor dicho «con» y todas las circunstancias que de ello se derivan.

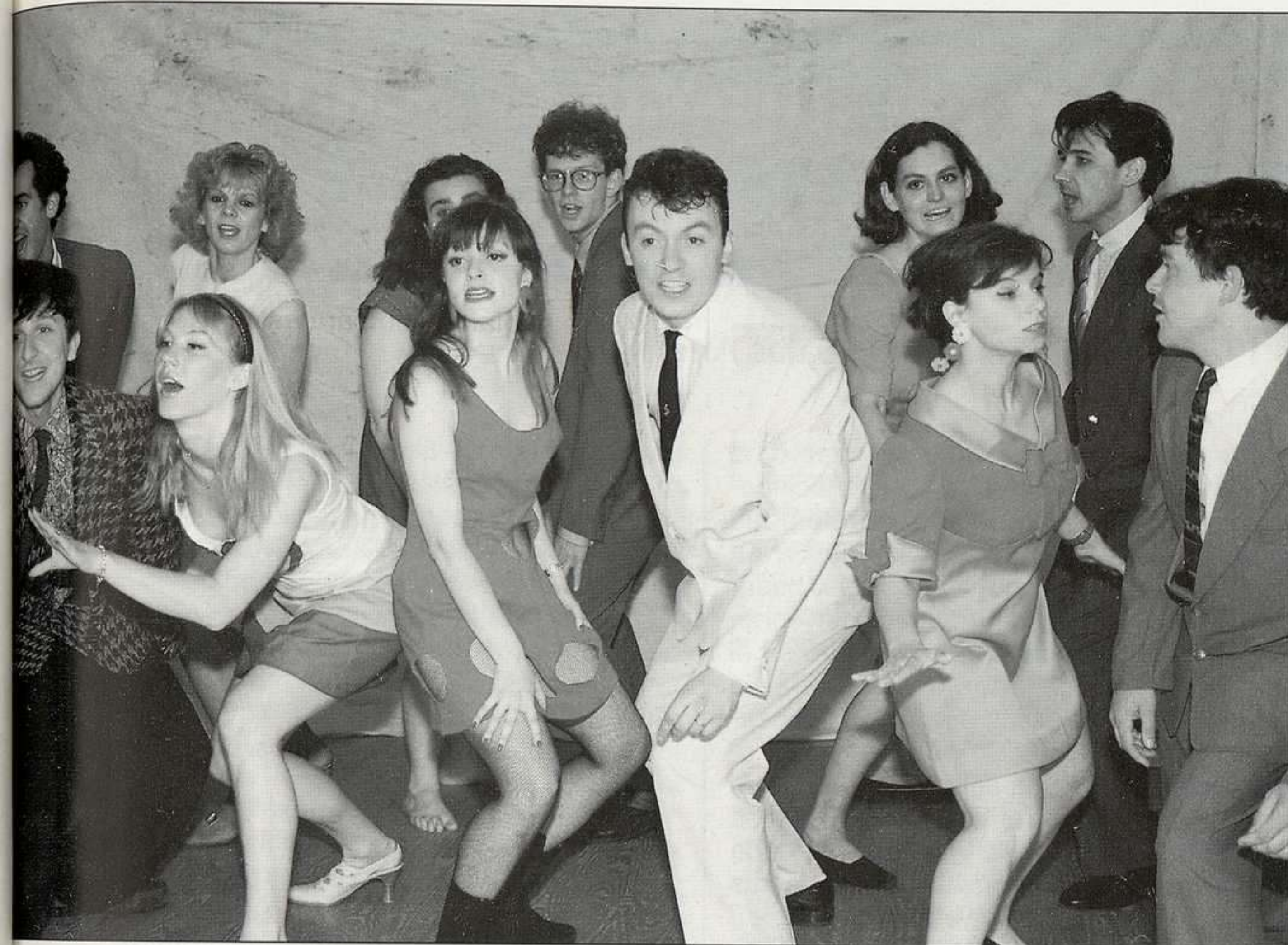
Únicamente dos de las personas que allí estaban, Yiyo Alonso y Nieves de Medina (ambos presentaban monólogos) acusaban la dificultad del trabajo en solitario, siendo plenamente conscientes de las carencias (por ejemplo, falta de dirección) que ello entraña. En el resto, la figura del director/a e incluso ayudante de dirección, habían estado presente. Sobre ese rol nos disponíamos a hablar.

¿Cuáles habían sido los canales de acceso a la dirección?

Casi la totalidad procedían de una derivación de lo actoral a la dirección y habían tenido formación de escuela (estatal y privada). Algunos como es el caso de Rafael Rodríguez y Eduardo Vasco, se encuentran en la actualidad cursando el segundo año de la especialidad de dirección de la R.E.S.A.D. A. Pindado mencionó a Angel Ruggiero como su profesor de dirección, Javo Rodríguez apuntaba a su formación, también haber realizado ayudantías de dirección; Javier González interrelacionaba la aportación que el haber realizado estudios de dirección cinematográfica le había dado... Por supuesto también había una componente grande de autodidactismo acompañando a esa formación de escuelas, el ver teatro, aprender tanto de lo bueno como de lo malo, era algo reconocido por todos/as como vital.

¿Quién dijo que hoy en día no se representaban autores/as vivos? Evidentemente de esta muestra no podemos hacer una generalización universal, pero que 20 de los 36 montajes lo sean es bastante significativo. La creación colectiva también tiene su representación no pequeña, 8 en total, junto a autores como: Ionesco, Brecht, Gogol, Albee, Strindberg, Pirandello, Wesker...

Nos dirigimos hacia el terreno especí-



Arriba: "A slice of Saturday night the 60's musical". Dirección: Gary Willis. English Theatre Workshop. Abajo a la izquierda: "Carai, no hay que te entienda". Dirección: Izaskun Azurmendi y Marina Feito. Centro Dramático Personal. A la derecha: "Amor y lentejas". Dirección: Luis González Carreño. Cía. Jan Trompeta.

fico del montaje y la obra: elección del tema y autor, producción...

En la variedad está el gusto: Problema de relaciones personales entre hombre y mujer, guerra, xenofobia, tortura, búsqueda de trabajo... todos ellos temas de actualidad (y es que el ser humano y sus conflictos nunca parecen pasar de moda) aunque con muy diferentes estructuras dramáticas más o menos actuales, pero en cualquiera de los casos, según los entrevistados/as, totalmente recuperables para el ahora: E. Pavlovsky, Hermanos Alvarez Quintero, E. Jardiel Poncela, Ignacio García May, B. Brecht, J. López Mozo, Yolanda Pallín, Mario Fratti, Ionesco, etc.

Nos acercamos al tema escabroso por excelencia: el dinero; y si es verdad que la necesidad agudiza el ingenio, en esta ocasión bien puede hacer acto de presencia; asómbrense de la cifra aproximada sin I.V.A. y ensayos sin incluir:

4x4	40.000 pts.
<i>Caray que no hay quien te entienda</i>	30.000 pts.
<i>Cámara lenta</i>	1.200.000 pts.
<i>Amor y lentejas</i>	40.000 pts.
<i>Mujeres y otras argucias</i>	300.000 pts.
<i>Llorar para reír</i>	700.000 pts.
<i>La húngara</i>	5.000 pts.
<i>Los picanucas</i>	25.000 pts.
<i>El decamerón de las mujeres</i>	2.000.000 pts.

Salvo este último que contó con una pequeña subvención, el resto ni que decir tiene que permanece al margen.

Pero seamos realistas y en esta ocasión bastante objetivos: si se hubieran pagado ensayos y diseño de escenografía, vestuario, iluminación, dirección, etc, etc, estas cifras no corresponderían en absoluto a las arriba expuestas.

El coste de la Muestra oscila entre los 4.000.000 de pts., que por un lado provienen de una parte de la subvención que recibe la Sala Triángulo y de la taquilla (bastante vapuleada por las invitaciones). Las ganancias de las compañías se derivan de un porcentaje de esas taquillas. Parece estar claro que «el otro lado» quiere hacer teatro a toda costa y circunstancias obligan a muy alto coste.

Se podría continuar, fueron muchos los temas que se trataron: crítica, asociaciones que giran en torno a lo teatral, posibilidades de una formación teatral, público... pero sinceramente creo que la información cuanto más directa mejor; ahí tienen sus nombres, ahí continúa la muestra, pásense y juzguen ustedes mismos/as.

La diversidad fortalece, enriquece y da sentido a la coordinadora de salas alternativas

Comunicado I Congreso Nacional de Salas Alternativas

Después de casi dos años de creada, la **Coordinadora de Salas Alternativas** (CO.S.A.) consideró necesario reflexionar sobre su gestión. Para ello propuso a sus 18 miembros la realización del **I Congreso Nacional de Salas Alternativas**, el cual se llevó a cabo, el 9 al 12 de Junio, en la sede del Centro Eurolatinoamericano de la Juventud (Mollina, Málaga). La invitación fue extensiva a los representantes de nueve salas alternativas que recientemente ha iniciado gestión y que muestran interés en incorporarse a la Coordinadora.

El Congreso se planteó dos objetivos fundamentales:

1. Revisar la situación actual de cada Sala Alternativa en su contexto, los objetivos logrados desde su apertura y los problemas específicos a los que debe enfrentarse.

2. Considerando los problemas comunes que surjan en la discusión de los temas planteados, recibir nuevas propuestas para acciones de interés colectivo que pueda gestionar la Coordinadora.

Tomando en consideración algunas propuestas temáticas realizadas por miembros de la Coordinadora, se configuró un temario que permitiera alcanzar los objetivos propuestos. Cada uno de los temas fue expuesto por los representantes de dos salas alternativas, desde su propia experiencia de gestión.

La discusión de este temario puso de manifiesto:

— La diversidad de situaciones, problemáticas y de sus soluciones para cada sala alternativa, determinada por la realidad teatral en la cual está inmersa. Esta diversidad fue considerada como la base de una pluralidad necesaria para la acción conjunta, además de fortalecer y enriquecer este movimiento.

— Que el movimiento de Salas Alternativas es un fenómeno reciente, más un

proceso expuesto a múltiples cambios que un resultado, por lo tanto de difícil definición aún. En términos generales, las Salas Alternativas se contraponen a un concepto de teatro, hoy dominante, basado en la espectacularidad y el derroche. En términos particulares, el contexto en el que desarrolla su trabajo cada sala, le confiere características propias al concepto de «alternativo». En provincias, algunas experiencias son solitarias aún y principalmente «alternativa a la nada»; en ciudades como Madrid y Barcelona, cada uno con un número considerable de estas salas, el fenómeno tiene otros matices.

— Que la mayoría de las Salas consideran alcanzado los objetivos iniciales que se propusieron, principalmente el de dar un espacio estable, para la investigación, producción y exhibición del trabajo artístico de la Compañía fundadora. Sin embargo, que la confrontación con la realidad, plantea cambios y reflexión de los objetivos futuros.

— Que la relación Compañía-Sala es indisoluble y una de las características comunes de las Salas Alternativas como movimiento. Sin embargo, la precariedad de los presupuestos que no permite incorporar —más bien presiona por reducir— recursos humanos está «agotando» —en la dinámica entre la gestión y la creación artística— a los pocos disponibles. En tal sentido, se consideró que «la administración en su conjunto aún no ha entendido la doble misión de las compañías-salas y siguen considerando este binomio muy por debajo de sus necesidades y su participación en los proyectos no se ajusta para nada a la realidad. Aunque podemos decir que no todos los males se reducen a una «cuestión económica», bien podemos asegurar que ésta es una condición primera y «sine qua non» para casi todos los proyectos».

— Que uno de los grandes problemas en la gestión de una sala alternativa — que también posibilita la creación de un circuito nacional de exhibición— es que las compañías programadas están a merced de la taquilla, que nunca en estos es-

pacios de aforos limitados permite cubrir mínimamente gastos.

— Que la creación y gestión de la Coordinadora de Salas Alternativas ha permitido alcanzar logros muy palpables:

- mayor incidencia en el panorama cultural y teatral del país,
- más atención por parte de los medios de comunicación,
- reconocimiento por parte de las instituciones,
- atención por parte de un sector del público,
- ha sido referencia para la creación oficial de la Coordinadora de Salas Alternativas de Madrid y para la creación práctica de la de Barcelona.

En la dinámica de la discusión se formularon propuestas de trabajo, a gestionar por la Coordinadora:

— Conformar un Proyecto de Circuito Nacional de Salas Alternativas, a partir de las propuestas discutidas durante el Congreso y de la información sobre espectáculos en repertorio de las compañías e infraestructura técnica de la que dispone cada sala.

— Elaborar propuestas concretas ante el Ministerio de Cultura para el rescate de ayudas a compañías para realizar giras.

— Realizar un Boletín de información interno.

— Poner en marcha un Proyecto de Revista de la Coordinadora de Salas Alternativas, que permita consolidar la imagen del movimiento ante la sociedad.

— Proponer actividades específicas de la Coordinadora en Ferias, Festivales, Muestras, etc.

— Atender a la petición por parte de jóvenes autores y discutir canales y medios de comunicación, producción, difusión y exhibición de las nuevas dramaturgias por parte de las Salas Alternativas.

— Estudiar qué tipo de relación establecer con aquellas salas de gestión pública que están mostrando interés en particular en la Coordinadora.

Crítica de las viejas concepciones religiosas y desheroización de los mitos en la dramaturgia de

EURIPIDES

por Karla Barro

La influencia de la sofística en el más trágico de los poetas

El concepto occidental de la cultura, basado en la conciencia, la auto-observación y la crítica, tiene su origen en la idea de la educación de los sofistas. Con ellos comienza la historia del racionalismo occidental, la crítica de los dogmas, mitos, tradiciones y convencionalismos. De ellos procede la idea del relativismo histórico, el reconocimiento del carácter condicionado e histórico de las verdades científicas, de las normas éticas y de los dogmas religiosos. Ellos son los primeros en ver que todos los valores y leyes en la ciencia y en el derecho, en la moral y en la mitología y también en las figuras de los dioses son creaciones históricas, productos del espíritu humano y de la mano del hombre. Los sofistas descubren la relatividad de la verdad y de la falsedad, de lo justo y de lo injusto, de lo bueno y de lo malo; son los precursores de todos los movimientos humanísticos que tienden hacia el *desvelamiento de los misterios*.

Como es lógico, un movimiento intelectual como el de los sofistas había de influir inmediatamente en la visión del mundo de

poetas y artistas. Así, esta ideología halla su expresión artística más completa e importante en *Eurípides*. Los temas míticos parecen ser para él sólo un pretexto para tratar las cuestiones más actuales de la filosofía y los problemas más inmediatos de la vida burguesa. Eurípides discute franca y libremente las relaciones entre los sexos, las cuestiones del matrimonio, de la posición de la mujer y del esclavo, y convierte la leyenda de *Medea* en algo semejante a un drama matrimonial burgués.

Esquilo y *Sófocles* creían todavía en «la imanente justicia de la marcha del mundo»; en *Eurípides*, por el contrario, el hombre no es ya más que un juguete del azar. La inminente disolución de la tragedia se delata no sólo en el modo *antiheroico* de ver el mundo, sino también en la explicación escéptica del destino y en la teodicea negativa de *Eurípides*.

De este modo de ver las cosas, coincidente con el relativismo de los sofistas, procede el gusto por lo casual y lo maravilloso, así como el naturalismo psicológico, que prevalece en el arte dramático de Eurípides, y completa la descomposición del sentimiento trágico-heroico de la vida. Ya el simple hecho de que se plantee la

cuestión de la culpabilidad o inculpabilidad impide la aparición de la emoción trágica. Sólo en Eurípides se empieza a discutir el punto de vista *subjetivo*; sólo en él se comienza a *acusar* y a *justificar*; sólo en él comienzan a adquirir los caracteres trágicos aquellos rasgos patológicos que permiten al espectador tenerlos por culpables o inocentes al mismo tiempo. Lo *patológico* tiene en él la doble misión de satisfacer la predilección de la época por lo extraño y de servir a la justificación psicológica del héroe. En la explicación del problema de la culpa y de la motivación de la acción trágica, se expresa, además, un rasgo del drama euripideo que procede de la sofística: el gusto por lo *retórico*.

Como personalidad poética Eurípides es un fenómeno que, en comparación con sus predecesores, tiene un aspecto completamente moderno, y que, como tipo sociológico, depende de la sofística. Los sofistas formaban un estrato social que no sólo *no* constituían una *clase*, sino que estaban desligados de *todas* las clases. Eurípides pertenece, en lo que respecta a su actitud social, a este estrato intelectual libre, desarraigado y oscilante entre las diversas clases.



Dos imágenes de "La Malalta fingida", de C. Goldoni. Dirección: Pere Daussá. Teatre Gent. (1994). (Fotos: Ramón Josa i Campoamor).

Un poeta frente al mundo

En un período de cincuenta años, con una producción de la que han llegado a nosotros el texto completo de diecinueve obras, fragmentos de cincuenta y cinco y los títulos de noventa y dos, Eurípides ganó nada más que cuatro premios, por lo cual podemos afirmar que no fue un autor escénico de éxito. Esta falta de éxito se debe a que en la Antigüedad clásica no existía nada parecido a una clase media ilustrada. Por razones ideológicas, la antigua nobleza no hallaba en sus piezas nada agradable; el nuevo público burgués, tampoco, por razones de educación. Por el radicalismo de su idea del mundo, Eurípides es también, entre los poetas del fin del clasicismo, un fenómeno solitario. En tragedias como *Heracles*, *Ion* e *Hipólito*, Eurípides va a criticar directamente las viejas creencias tradicionales religiosas, influenciado por el pensamiento materialista y la sofística, y en *Las Troyanas*, señala el carácter funesto de las guerras en general y de las guerras de rapiña en particular, advirtiendo al pueblo ateniense del grave crimen cometido en el pueblo de Melos, el cual considera injustificable. Todo esto ocasiona entre las capas dominantes de la sociedad ateniense una actitud hostil hacia él y su obra. Según Voltaire «las tragedias de Eurípides son un instrumento de combate y de propaganda».

Eurípides es hijo de determinada época, sociedad, convención, o lo que en una palabra se llama *tradición*. Y resultará el más fiero de los rebeldes contra semejante tradición. Las naciones en guerra difícilmente perdonan a quienes denuncian la injusticia de su conducta. A los ojos de los hombres vulgares, Eurípides era un blasfemo: había sido amigo de los sofistas, había negado a los dioses, había acusado de perversidad los actos divinos, había dicho horrores contra la mujer y en sus dramas era defensor del perjurio, el adulterio, el incesto, etc. Las burlas de los atenienses lo tenían iracundo y su resistencia llegó al límite: tendría unos setenta y cinco años cuando optó por el destierro voluntario, marchándose a Macedonia, a la corte del rey Arquelaos, lo que es una prueba de su inmenso vigor. Allí murió en el año 406 A.C.

Estructura de la obra euripideana

A los comienzos de una pieza de Eurípides encontramos siempre un *Prólogo*, cual largo discurso sin la menor acción. Nos anuncia la situación en que se en-



"Don Juan", de Molière. Dirección: Juan Pastor. Joven Escena. (1994). (Foto: Chicho).

cuentran los personajes y lo que va a suceder a continuación. Este Prólogo era un recurso conveniente utilizado por Eurípides y que los críticos consideraban «que lo echaba todo a perder». Nos preguntamos: por qué quiere revelarnos, a priori, lo que va a suceder en escena? Esto puede romper el interés y la expectación del público. Pero al parecer, el goce que Eurípides desea provocar en el espectador no es el que por ejemplo disfrutamos con la lectura de una novela policíaca, sino el que nos causa una repetida lectura del *Macbeth* o el *Hamlet* de Shakespeare. Cuando aparecen los personajes en escena ya se conoce a lo que están condenados de antemano y este *conocimiento* da un significado especial a cuanto dicen o hacen. Vemos cómo los va siguiendo la sombra de su desastre y cuando llega la catástrofe se diría que le da mayor energía el hecho de *ser esperada*. Este comienzo, esta exposición, estaba indicada para producir el conveniente estado de ánimo en el público, para crear la atmósfera de la obra. Tenemos por ejemplo, el comienzo de *Las Suplicantes*, donde aparece un grupo de madres desconsoladas, de rodillas ante el altar, y que materialmente aprisionan a la Reina mientras le hablan. Estos Prólogos son sólo situaciones de espera, no hay acción en ellos, pero todos tienen algo de misteriosos y las acciones que siguen vienen a justificarlos. Con ellos se evita la impaciencia de averiguar «en qué acaba el cuento».

Otro elemento que encontramos en la tragedia euripideana es el *Mensajero* y su *discurso*. Quizás era un elemento ritual, pero era algo ya esperado, muy dramático y eficaz. La llegada a escena de este personaje va siempre anunciada por una preparación cuidadosa. Por lo general, los personajes anuncian la llegada del famoso *Mensajero*, que después de ruegos, cuenta su historia.

Otro elemento básico es el *Deus ex machina* (o divinidad sacada con máquina). Al parecer, según Horacio, el *Deus* es un «recurso para salir de una historia que se ha vuelto un embrollo». O sea, han venido atándose complicaciones y

hay que cortar el nudo mediante una intervención religiosa-milagrosa, un «Dios» de maquinaria en el caso. Pero la objeción de Horacio no parece muy acertada, pues en ningún caso aparece el «dios» para traer una felicidad inesperada, y a veces, lejos de aclararse así el «embrollo», el argumento tiene hasta que sufrir un desvío para permitir la visita del «dios». La epifanía en las tragedias formaba parte del ritual, no era nada nuevo, pero sí la máquina escénica, que daba mayor aparato a la llegada del «dios». La epifanía en las tragedias formaba parte del ritual, no era nada nuevo, pero sí la máquina escénica, que daba mayor aparato a la llegada del «dios». El *Deus ex machina* no era nada ridículo para los contemporáneos de Eurípides y encontraban en la epifanía una rara belleza y encanto, por lo cual se explica que Eurípides se haya empeñado en conservarla en su obra. En la escena griega, el *Coro* sirve para expresar en música y movimiento el fondo emocional, transportando el acto particular hasta su sentido universal. Cuando los personajes aparecen en la escena, asistimos al acto particular de diferentes individuos; en las escenas con el *Coro* tenemos presente algo universal y eterno, la esencia. Se dice que el *Coro* en Eurípides no sirve para desarrollar la acción dramática, que sus odas son indiferentes y anales y que a veces no tienen nada que ver con los episodios de la tragedia, por lo que es notable su decadencia. Por lo general, los *Coros* griegos están compuestos de seres que no son los ciudadanos naturales o los vecinos más próximos de ese universo metafórico, sino que a veces son francamente sobrenaturales. En Eurípides, el primero y más normal elemento del *Coro* es procurar una impresión de alivio; él combina el horror de las escenas con la lírica y la atmósfera de superior belleza de los *Coros*, como por ejemplo, el *Coro* de Salamina en *Las Troyanas*, que sigue inmediatamente a la muerte del niño. En algunas escenas el *Coro* no se limita a entonar sus odas en un escenario vacío, sino, que por boca de su director, *dialoga* con los personajes, y a veces en estas escenas dialogadas se obtiene un efecto especial, permitiendo que el *Coro* se vuelva por un instante de «carne y hueso».

Los actores de la tragedia euripideana siguen siendo tres, con un cuarto actor eventual y mudo. También la intervención de la *música* tiene más extensión y más importancia. Sus temas están en los otros trágicos: las grandes catástrofes que sufre la humanidad. Pero sin embargo, en estos temas tradicionales hay un espíritu

nuevo que trata de modificar el modo de juzgar las antiguas concepciones morales, pudiendo verse a través de toda su obra una crítica agresiva, una ironía, un sarcasmo, que da a su tragedia un tono de denuncia y quizás podamos decir que hasta de panfleto. Sin duda que los *asuntos* suelen ser milagrosos y los personajes mismos son a veces de origen sobrenatural, pero su psicología es de una intachable verdad que brota de la observación de la naturaleza humana.

Crítica de las viejas concepciones religiosas

En primer lugar hay que declarar que Eurípides nunca es bastante claro en cuanto a *religión* se refiere. Su mente, en general, es nítida, está con el espíritu de libertad, de la revolución moral, de la negación de lo ya admitido, pero también hay en él un afán de investigación, una facultad para la conjetura y lo maravilloso. No es un «racionalista» a secas. A veces sus obras *afirman* la regla establecida de la justicia divina, otras las *niegan* apasionadamente. Eurípides nos muestra algunas veces una profunda convicción y esperanza en algún «Supremo Entendimiento», pero otras veces los hechos contradicen su fe. El problema del politeísmo y el monoteísmo jamás le preocupó. Observamos como utiliza tanto los «dioses» como sólo el «Dios» o «la Divinidad». Su pensamiento queda expresado en el siguiente verso del *Orestes*:

«Somos esclavos de los dioses, sean los dioses lo que sean».

Y también en *Medea* vemos al mensajero preguntándole a la protagonista después de sus crímenes:

«¿Qué dios te ha perdido tan miserablemente?»

Y más tarde Medea a Jasón: «¿Qué dios, qué divinidad podrá escucharte, cuando eres perjuro y traidor a quienes te dieron hospitalidad?».

De manera que este discípulo de los sofistas, no funda sus ataques contra la mitología corriente en ningún ateísmo dogmático o materialismo científico. Eurípides estuvo siempre en protesta constante contra sus patrones morales, sus supersticiones y locuras, sus injusticias sociales, contra la mundanidad superficial, y la indiferencia para cuanto él consideraba superior, según su criterio de poeta y filósofo.

De cualquier forma Eurípides se sonríe por lo general ante la credulidad popular en Atenas. Los *dioses* en sus obras son *divinidades crueles* que precipitan a los mortales en ardidés urdidos para satisfacer sus propias pasiones, como en *Hipólito*. Este le dice a su padre Teseo:

«¿Por qué, ¡oh, dioses!, no despliego mis labios, puesto que vosotros, a quienes doy culto, me perdéis?».

Y más tarde Teseo le dice a Artemisa:

«Cometiste atrocidades, pero aún puedes obtener el perdón. Afrodita **ha sido causa de todo por saciar su ira: es ley entre los dioses que ninguno se oponga a los deseos del otro, y que todos cedan cuando es menester**».

También en *Las Troyanas* Hécuba reniega de las *divinidades crueles* que la hacen sufrir:

«Te incendian y nos arrancan esclavas de tu seno, ¡oh, dioses! Pero ¿qué dioses invoco? Antes, **cuando los llamé, no me oyeron**».

Como vemos son *dioses odiosos y mezquinos*. Eurípides hace ver que así aparecen en las leyendas; «no es el sentimiento religioso lo que es atacado, es la religión naturalista y antropomórfica de los griegos».

Eurípides tiene una concepción más alta: el fundamento de la creencia en los dioses es la noción de la *justicia*. Jasón le dice a Medea lleno de odio:

«Acabe contigo **la Erinnia, vengadora de tus hijos asesinados, y la Justicia castigue tu crimen**».

Por esta nueva concepción de lo religioso, de lo divino, el poeta fue acusado de *ateísmo* por sus contemporáneos (Aristófanes). Pero los que han considerado a Eurípides como ateo, un negador y un cínico, se han extralimitado un tanto. Eurípides verdaderamente lo que pretende es hacer crítica de la mitología corriente y de sus fábulas religiosas desde un punto de vista moral. ¿Con qué objeto? Pues para reivindicar una ética más equitativa y humana.

Hay que señalar también que es cierto que Eurípides no llega a sustituir positivamente el antropomorfismo a la grosería de la religión vulgar con la llama de una fe religiosa más encumbrada, como *Esquilo*; o con un credo más solemne, como en el caso de *Sófocles*.

Desheroización de los mitos en su dramaturgia

Como ya señalamos anteriormente, Eurípides no ataca la mitología corriente en ningún «ateísmo dogmático», pero sí encontramos que se inclina a rebajar a los *héroes* de la leyenda, a la medida de la pobre humanidad. Por ejemplo, en *Alcestes*, durante el diálogo entre Admeto y Peres, su padre, se pone de manifiesto el egoísmo repugnante que mueve a estos dos hombres, junto a la impotencia de los dioses para salvarlos, como se muestra con la intervención de Apolo, protector de Admeto, que no puede remediar los males que aquejan a su protegido. En *Ion* hace una destructiva denuncia de la trapecería inescrupulosa, por la cual los sacerdotes de Delfos, mantenían su poder sobre las masas. Y en *Heracles furioso*, declara que en ausencia de una responsabilidad moral, el homicidio era una acción puramente física.

Eurípides no heroiza la mitología tradicional, no respeta la tradición mítica ni defiende las normas acostumbradas. Se siente atraído por el mundo de las vivencias espirituales del hombre, por el mundo de los caracteres y de las pasiones humanas. En comparación con *Sófocles* y con *Esquilo*, Eurípides acerca mucho más los *héroes* de la tragedia a la realidad y nos presenta en sus obras al ser humano *tal como es en la vida real*. Eurípides trata libremente los *mitos* y llega a modificar su contenido ofreciéndonos por momentos, una interpretación racionalista de algunos *mitos* en aspectos esenciales. Aún en los momentos de mayor pesimismo, Eurípides mantiene viva su fe en las virtudes humanas y en la justicia. Por otra parte, su teatro ofrece, al lado de grandes figuras idealizadas, multitud de personajes egoístas, cobardes, bajamente ambiciosos, duros y maléficos. El autor no disimula estos vicios ni los envuelve con la pasión; *los exhibe*. Si los que tienen estos vicios no terminan por confesarlos, otros personajes lo señalarán.

Eurípides pone en escena en casi todas sus piezas el estado de la sociedad de su tiempo, donde veía pulular a los políticos, gramáticos, aduladores de la multitud, ambiciosos sin grandeza; donde se respetaba menos cada día la lealtad, las leyes de la amistad, las de la familia y la delicadeza de ciertas virtudes esencialmente frágiles, tales como la gratitud. Por esto no debe dudarse en afirmar que Eurípides fue el pintor verídico de la *sociedad* de la época que le tocó vivir.

El smoking de Karl Valentin

por Ramón Pareja

Pequeños fragmentos como daguerrotipos amarillentos, breves recuerdos seleccionados con criterios que la misma razón desconoce, esparcidos sin orden como piezas de puzzle en el tablero del tiempo cuando el único «orden» era el del Régimen. De esta fragmentación se nutre el álbum de la memoria de los muchos que hicimos de la crueldad del Régimen una propia «crueldad» para crecer y sobrevivir durante la desolación franquista. El tiempo y el final de la utopía «imaginación al poder» conllevaron, para algunos, el destaque con el que las cosas serias pueden también ser vistas con ironía. Observando las fotografías en blanco y negro de la entrega de premios A.D.E. 93 sonrío porque entre el fotografiado y el lector se viene a establecer la complicidad de quienes comparten fragmentos de la misma memoria histórica. Esto me sucede viendo en una de ellas a Antonio Malonda dentro de un smoking negro y envuelto en la aureola de su blanca barba. Intuyo que detrás de esa ceremonialidad se podría encontrar, quizás, uno de los signos más significativos de la celebración y de su acertada puesta en escena y mi subconsciente en su intento por averiguarlo, decidió establecer una extraña analogía entre Malonda y Karl Valentin el «inadecuado» según Bertold Brecht. Paralelo que se remonta, según algunos de los fragmentos de mi memoria, a treinta años atrás.

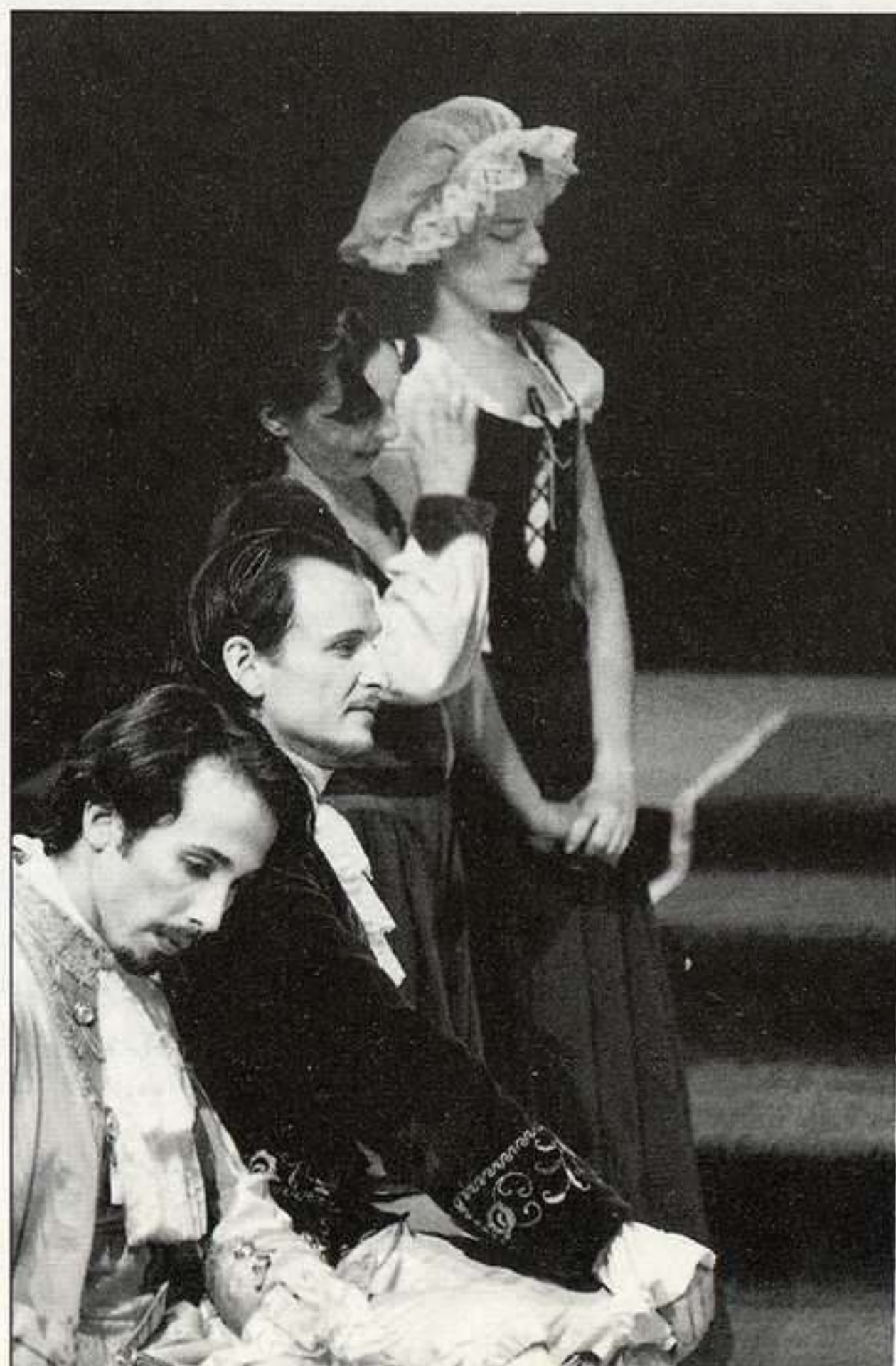
Antes de iniciar el viaje a través de los recuerdos, observo una vez más las fotografías y creo reconocer el juego detrás de la fiesta, como afinado e irónico contrapunto de lo que sin duda fue una bella celebración. A ella me sumo estimando que si la clave era la ironía solo es posible reafirmarla no repintando los bigotes a Mona Lisa sino a Marcel Duchamp, o sea vistiendo a Malonda cogí el traje del «inadecuado» Karl Valentin.

Hace muchos años, sumergido entre recovecos y pasillos de madera apolillada, en una vetusta estancia de la muy Real Escuela Superior de Arte Dramático en la «calle del Pez»(?), Malonda enseñaba nuevos signos y a reconocer algunas de las posibilidades expresivas del cuerpo y conspiraba, escudado en Bertold Brecht como un carbonero antipapalino, contra viejos modos proponiendo en su lugar nuevas responsabilidades para los jóve-

nes intérpretes, aprendices de actores. Enseñaba a creer, dentro de un positivismo impensable hoy, en la razón y capacidad crítica del espectador y terminaba dando al teatro una valoración social que iba más allá del ejercicio artesanal de la mimesis. Para nosotros Buster Keaton era, entonces, poco más que el pianista de Candilejas y Charlie Chaplin sabíamos quien era. No era Charlie Parker. Aparecía así Malonda como un «inadecuado» en aquel ambiente oscurecido por la alargada sombra inquisidora de su director Don Fernando F. de Córdoba quien debía el cargo a su voz «¡Españoles la guerra ha terminado. Viva Franco!». Capitulación y traumatizante recuerdo para media España. Esa era la Real Escuela Superior de Arte Dramático donde la poca luz que entraba era sólo a través de las pequeñas grietas abiertas por Malonda para dejar pasar un poco de aliento cálido entre tanta aridez. Era un poco de luz en la sombra.

Con el tiempo no supe mucho más de Malonda. Salí de España cansado de Franco y de los insufribles términos repetidos hasta la saciedad «tópico» «esperpento» y sólo después del 68 añadiría «distanciación» (verdaderas obsesiones reiterativas para alimentar cortocircuitos mentales), y también para estudiar, becado en la escuela del Piccolo de Milán, pe-

"Tartufo", de Molière. Dirección: Antonio Malonda. Aula de Teatro de la Universidad Complutense de Madrid (1994). (Foto: Gerardo Romera).



ro nunca dejé de recordar la vehemencia didáctica con la que Malonda fustigó la empalcadura tradicional y conservadora de la escuela.

Después de algún tiempo regresé invitado por el Ateneo de Zaragoza para dar algunas charlas sobre teatro (mis lecciones recién aprendidas) y fue cuando tuve la ocasión de conocer a Hormigón. Obviamente no llevaba el smoking con el que ahora aparece en la fotografía al lado de Malonda pero por su estilo bien podría haber terminado de encender la chimenea en una imaginaria casa del condado de Stafford y con la pipa en la mano a prestarse a un diálogo mudo con las llamas. Cambió, entonces, la pipa por una tiza de yeso y ésta por una llave con la que abrió una ventana de luz a través del negro encerado. Con docta competencia definía nuevas arquitecturas mediterráneas y presentaba al Ruzante de la mano del «regista» de Bossio. «El hambre y el ingenio popular».

Pequeños fragmentos amarillentos y esparcidos que de pronto vuelven evocados por la fotos en blanco y negro de la revista. El tiempo los ha ido limando y reduciendo en su síntesis para ser definitivamente colocados en esa selectiva colección de los «inadecuados».

El primero, el «inadecuado» Karl Valentin. Desamparado, punzante e irónico, inteligente con figura patética. Frágil y subversiva como el reflejo contrahecho que emana, disparatado, en el espejo. El mismo espejo en el que Alemania, al proyectarse, se veía inclinada de su verticalidad entre sombras hitlerianas. «El espejo de Karl Valentin». Aquí en cambio el pesado ectoplasma emanado por la boca del Régimen hacía difícil entrever nuevos perfiles, tal era el líquido viscoso que invadía el aire, no obstante y a veces en contraluz, se dibujaban las siluetas de hombres que parecían nuevos y creíbles, aun a pesar del transfondo oscurecido por las sombras de la razón. A esos hombres de teatro la Fiesta de hoy. Hoy participo dando, al premio recibido por Malonda, una valoración paralela no menos desgarrado y metafísico del pobre Segismundo sino el otro más cercano a la «Calle del Pez», al insobornable «Buster Keaton», más heroico por solitario, más anónimo por silencioso más «inadecuado» por transgresor, el de «El smoking de Karl Valentin».

El tapón que emboza el teatro en Aragón

por Tomás Ezquerra

¿Qué pasa cuando dos jóvenes directores de teatro, recién salidos de una escuela, deciden montar cada uno un espectáculo con la doble finalidad de contribuir a la vida cultural de una provincia, y de instalar nuevas estructuras profesionales «propias», a acoger su generación de actores (y las siguientes) y «propias», a dar al público nuevos espectáculos, nuevas formas y frescas sensaciones?

Es la historia de Tomás Ezquerra, que estudió en la Escuela Municipal de Teatro de Zaragoza (E.M.T.Z.) y en el C.N.R. de Bordeaux para volver a su país y crear la «Compañía Kostia Producciones», montando *Pintahierros* de H. Henkel con un elenco actoral franco-español. Es la historia de Dominique Un Thernerh, formado en el C.N.R. de Bordeaux y que ha venido a Zaragoza con su Compañía «Lorsque 5 ans...»; igualmente franco-española.

Nuestros dos jóvenes directores, que creían en los Reyes Magos, han hecho proyectos, buscado y encontrado gente, pedido subvenciones... y no ha habido ninguna duda de su buena fe.

Pero tuvimos que conformarnos con la sonrisa vagamente paternalista de ESOS y ESAS que nos concedieron cinco minutos de su precioso tiempo, que ya consagran a otras compañías que ya no tienen que arriesgar su bienestar para obtener la suma de un presupuesto que podría constituir unos cuantos años de la vida de nuestras compañías.

Les «oyeron», y les olvidaron.

Y nuestros jóvenes directores sin recursos, por acrobática y mágica que fuese su autofinanciación, no dejaron de soñar y de realizar sus dos espectáculos.

Invitamos a los delegados y responsables de las subvenciones, encargados de los teatros públicos, consejeros de cultura de la región, en fin, los interlocutores de hacía unos meses. No vinieron. Parecía ser que el correo no llegó a sus manos, o en sus manos no lo abrieron. Eso dijeron con la misma sonrisa vagamente paternalista de los primeros días. Las razones de

ésta mueca preferimos no suponerlas. Solamente uno de ellos acudió al estreno de *Pintahierros* en Egea de los Caballeros y para cerciorarse de su decisión mandó un «enviado secreto especial» al Antiguo Cine Venecia donde representábamos las dos piezas. Pero sólo vio *Pintahierros*. ¿Y *Georges Dandin*?

No se nos da una respuesta.

Se esquivan las entrevistas tanto como se puede.

Se nos dan fechas ficticias que se anulan al día siguiente y no tienen cuidado de precisar «a confirmar» para no comprometerse.

Nos dicen cosas absurdas, necedades, «espectáculo no distribuible», «la filosofía de la Compañía no es acorde con el espíritu de la Feria...».

Y como si eso no fuera suficiente siguen las medidas y las mezquinerías de una compañía mayor, en la que el talento es inversamente proporcional a la opinión que ella tiene de todos ellos que juzga «le son inferiores».

La lucha que agota a estas dos jóvenes compañías es la que debería agotar a todos los jóvenes zaragozanos que entran —por mediación de la E.M.T.Z.— en el mundo teatral profesional aragonés. Nadie está aquí para formarlos sólidamente a afrontar la lucha. Nadie está aquí para darles coraje siquiera; es como si quisieran acabar con su creatividad y las ganas de reformar el funcionamiento del cartel artístico y cultural de su provincia. La profesión —y qué bella profesión sin embargo— se muere.

«... por este miedo absurdo y por ser el teatro en muchas ocasiones una finanza, la poesía se retira de la escena...»

LORCA, *La zapatera prodigiosa*.

«Je suis jeune il est vrai, mais aux ames bien nées le valeur n'attend point le nombre des années»

CORNEILLE, *Le Cid*.

Lo más penoso de esta situación es cuando los humildes llegamos al extremo



"Pintahierros", de Heinrich Henkel. Dirección: Tomás Ezquerra. Kostia Producciones. (1994).

de utilizar la lucha para adentrarnos en un universo que no creo nos pertenezca, ya que poco tiene que ver con el arte y el compromiso humano del teatro. Así pues, comienza el clima de disputa, las quereñas y las confrontaciones.

Cuando ustedes en Madrid reclaman seriedad en el tratamiento del teatro, aquí, en Zaragoza, pedimos «escucha y atención». Sí, porque no podemos conformarnos con el susodicho movimiento maxilar de los encargados de decidir por el pueblo, el público en este caso, qué es lo que se ha de vivir, contemplar, escuchar, sentir... encima de los escenarios de una comunidad. Porque estamos más que hartos de ver cómo las reflexiones teatrales existentes en Aragón se rigen por los cerros que se sitúan a la derecha de otra cifra que tiene mucho que ver con los años de los más viejos. Y así, el teatro se muere. Se duerme.

Lo fácil sería conformarnos con un teatro mecánico y sumido en la rutinaria vida fácil, que también es sana en muchas ocasiones, pero ésta deviene risa histérica convirtiéndose más adelante en una butaca vacía.

Desde aquí pedimos a la ADE tenga buena cuenta de nuestro malestar y nos dé la oportunidad de enseñarles nuestro trabajo, para que ello sirva de verificación a nuestro testimonio, de apertura al tapón que emboza al medio teatral aragonés y que evite cualquier tipo de crecimiento en lo que a política teatral se refiere, y, en fin, de cualquier punto que pueda ser capaz de modificar este mercantilismo que descalifica al teatro, y que engulle, hoy, buena parte de la «vida» y el «amor» que este arte merece.

SARRAUTE, Nathalie
Por un sí o por un no
 Publicaciones de la ADE
 Serie *Literatura dramática*
 nº 32
 MADRID 1994. 63 pgs.

Este libro marca el inicio de lo que esperamos sea una próspera y enriquecedora colaboración de las publicaciones de la ADE con la Subdirección del Libro del Ministerio de Asuntos Exteriores de Francia.

Juan y Luis d'Ors se encargan en sus dos artículos introductorios, *Nathalie Sarraute: Perfil biográfico* y *La Ratonera del Lenguaje*, de adentrarnos en el mundo literario de esta autora perteneciente a la «Nouveau Roman».

Juan d'Ors traductor de la obra, mantiene a lo largo del texto un diálogo abierto y esclarecedor con el lector, del cual no sólo se desprende un profundo conocimiento de la constante búsqueda expresiva de Nathalie Sarraute, sino también una arraigada conciencia de lo que la traducción tiene, según palabras del propio d'Ors de «ejercicio de juego dramático» dentro de un paradigma de absoluto respeto a la pieza madre.

Por un sí o por un no nos invita astuta e inteligentemente a deambular por una encrucijada de palabras que van construyendo brechas en el laberíntico mundo de la comunicación. El desencuentro de sus dos personajes siembra el campo de batalla de reproches (palabras incapaces de albergar la totalidad del pensamiento y por tanto su profunda comprensión) en una dialéctica de combate cargada de las frustraciones de dos Hombres, de dos existencias antagónicas, que ante la imposibilidad de construir conjuntamente un compartimento objetivo, precisan de lo ajeno,

representado en esta ocasión por otro hombre y una mujer que en momentos, como si fueran parte de un mismo pensamiento comparten diálogo al unísono, dejando tras su breve intervención, la imposibilidad de un juicio.

El texto se construye constantemente entre interrogantes y puntos suspensivos, que desde su origen hasta el final de la obra, esclavizan a sus protagonistas —Hombres sin nombre— con lo «limitado» de la palabra a la sospecha crónica ante la realidad.

HOMBRE 1.- ¿Qué es más fuerte? ¿Por qué no me lo quieres decir? Es porque hay algo, algo....

HOMBRE 2.- No... nada realmente... nada que pueda decirse...

Rosa Briones



Benet i Jornet, Josep M^a
Descripción de un paisaje
 y *Fugaz*
 Editorial Fundamentos,
 Espiral Teatro
 Febrero, 1994. 126 págs.

Con *Descripción de un paisaje*, Josep M^a Benet nos cuenta la historia de dos hermanas que vuelven a su país de origen después de un exilio político de 10 años, en los que anduvieron errantes, sin residencia fija y durante el que han urdido un plan de venganza. Esta se lleva a cabo en la persona del antiguo amante de una de ellas, sacándole los ojos, y matando a su hijo como revancha, ya que él entregó al hijo de la otra hermana a los enemigos de éstas, para salvar su propia piel.

La estructura del texto nos pasea por tiempos presentes y pasados, donde los personajes mismos son conscientes de ese retroceso al tiempo anterior y lo provocan; este es el momento que el autor aprovecha para ponernos al día de las circunstancias por las que se ha llegado a la actual situación.

Los personajes tienen evidentes referencias clásicas: trágicos, urdidores, con características muy definidas y carentes de complicaciones psicológicas. Uno de ellos, el FUNCIONARIO es el elemento unificador de la acción, que conoce las intrigas de las partes que se enfrentan en el litigio: el EMIR, BASSIR —el amante—, y las dos hermanas ZAHIRA y KÁTILA, hijas del doctor MUNÁDIL, responsable, por sus ideas revolucionarias, de toda la tragedia posterior. De la misma manera, la referencia clásica se hace presente en la «culpa heredada» que pagan las hijas con su destierro. Y hay que añadir que la mano ejecutora de la venganza es una antigua criada, AMINA, que no abandona a sus amas en el trance; otro rasgo clásico.

La ruptura de toda esta estructura clásica se produce cuando BASSIR, a quien han dejado ciego con unas «agujas de hacer punto», pide justicia al EMIR. Este responde que ellas no tienen culpa alguna, y que de tener que cumplir alguna pena ha quedado suficientemente saldada con su tiempo de destierro. La venganza no se cumple.

Es este un texto en el que se lee sin dificultad la idea que el autor tiene del paso histórico de los acontecimientos. Puede contemporaneizarse con muchas situaciones político-sociales que conocemos, aunque, evidentemente no deja de tener un tono puramente teatral, dramático, de recreación, y no es en ningún momento un documento denuncia de situaciones actuales. Permite la creación absoluta del espacio, de la

ambientación; el texto carece completamente de acotaciones, aunque hace que se lea y se huela todo el ambiente sensual de lo oriental. Todo está abocado a que la imaginación del lector haga la labor más importante: disfrutar.

En *Fugaz* Benet nos sorprende con una obra que tiene dos partes no solamente diferenciadas, sino independientes. El núcleo central de la acción es el amor incestuoso entre un padre y su hija, relación que han venido manteniendo casi desde que ella era niña. Se complica todo cuando ella decide marcharse de la casa de sus padres, y es entonces cuando el padre adopta la solución de matarla y suicidarse después. Este es el desarrollo del segundo acto. Pero durante el primero y el tercero nos presenta personajes que nada tienen que ver con este núcleo central, y con los que plantea una sesión de espiritismo en casa de uno de ellos. Nos informa de pequeñas cosas de cada uno, introduciéndose en su «vida psicológica», pero que no aclaran nada la acción. Se convierte pues el primer acto en una excusa para «anunciar» —como si de un oráculo se tratase— que algo trágico va a ocurrir.

Los personajes, a diferencia de *Descripción de un paisaje*, no tienen nombres propios. Se «nombran» por sus relaciones sociales: HIJO, AMIGO, MUJER, SEÑORA, MEDICO, MUJER JOVEN y CHICA. Todos tienen que ver entre ellos, pero no definen su relación más que en el texto. Sin embargo, al leerlo, parece que el autor «retrate» gente que puede conocer cualquiera, contrastando con los personajes de la primera obra de este libro, donde a pesar de tener nombres propios, es más difícil «ponerles» rostro. En cuanto a los lugares de las acciones, no abstrae ni los espacios ni los tiempos, creando situaciones y ambientes absolutamente reales, pautando claramente la esceno-

grafía en la que se mueven los personajes.

Con *Fugaz* se produce la sensación de que el segundo acto se puede convertir, sin dificultad alguna, en la pieza total; sin embargo, durante el tercer acto hace un juego de superposición de tiempos: crea dos situaciones distintas, que se desarrollan en un mismo tiempo, pero en espacios también diferentes.

Después de toda la tragedia, la obra acaba con un pequeño discurso de la MADRE; no sabe nada, y nos cuenta cómo mañana todo seguirá igual, sin cambios, con proyectos cotidianos y familiares. Y una estrella fugaz que cruza el cielo contrapone su significado de buen augurio, con los acontecimientos que acaban de ocurrir.

Ambas obras contrastan en todo el planteamiento: la abstracción de la primera frente a la concreción de la segunda; la acción única y meditada de *Descripción...* frente a la referencia soslayada de distintas acciones y conflictos de los personajes de *Fugaz*; el juego con el tiempo entre el pasado y el presente del primer texto, frente al desarrollo lineal y sin rupturas del segundo.

En definitiva este nuevo libro que ve la luz aúna dos textos que no tienen relación alguna, excepto la de que ambos salen de la pluma de uno de los autores vivos más representativos y prolíficos de nuestro tiempo; comprobamos una vez más la capacidad «ideadora» de Josep María Benet i Jornet, así como su interés por la presentación dramática de todas esas ideas que, parece, no dejan de bullir, y que nos muestran que para él, la escritura teatral no ha dejado de ser ni una vocación ni una necesidad.

Esperanza López



Una panorámica interior de la Sala Olimpia de Madrid, sede del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas. (Junio, 1994). (Foto: EdeláE López).

HERAS, Guillermo.-
Escritos dispersos (Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas 1984-1994). Colección Teoría Escénica nº 4. Madrid, 1994. 397 pág.

Cuando alguien termina una etapa de su vida profesional debe hacer un balance, una valoración acerca de la tarea que ha realizado durante ese tiempo, para determinar si se han logrado todos los objetivos que se pretendían y, si no se han conseguido, dónde están los fallos.

Guillermo Heras, editando los *escritos* que ha elaborado a lo largo de diez años al frente del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (CNNTE), quiere hacer algo parecido pero yendo un poco más allá al darle una proyección pública y editarlo en la colección de Teoría —

que junto a la de textos dramáticos publica el CNNTE—, como colofón y cierre a un proyecto, y para que su experiencia sirva de reflexión a todo aquel que le interese. En un momento como éste en el que se están cuestionando los modelos de gestión pública teatral, y que ciertos sectores y colectivos profesionales manifiestan su preocupación por el tema y proponen un paradigma, era imprescindible — para llenar ese vacío que tenemos—, un libro como éste en el que se plantean unas propuestas concretas, un diseño programático, unas líneas de trabajo a seguir, la elección de determinadas estéticas, etc., concebidos dentro de un proyecto global. La Revista ADE-TEATRO con el número monográfico dedicado a «Los teatros públicos», ya había dado un primer paso en este sentido.

A lo largo de estos *Escritos dispersos*, Guillermo Heras medita sobre los problemas que aquejan al teatro español y sobre los que sabe que puede abordar desde el

CNNTE. Constantemente se cuestiona hacia dónde debe caminar el Centro y las respuestas se vuelven a repetir una y otra vez, reafirmando cada año: hay que apostar por la escritura teatral española actual, hay que rescatar la dramaturgia que durante la guerra civil y hasta la democracia se ha guardado en los cajones del olvido (Ramón Gómez de la Serna, Bergamín, etc), hay que ayudar a la danza contemporánea sobre todo cuando pugnaba por salir y no encontraba la puerta; hay que apoyar también a la ópera contemporánea, y hay que hacerlo estrenando a compositores y libretistas españoles.

¿Es posible que estas líneas que se ha empezado a trazar, que el apoyo a nuevos directores y compañías jóvenes, a escritores noveles de todas las autonomías, que ese gigante paso que se ha dado al estrenar ópera contemporánea no sigan realizándose en el futuro, que los certámenes de danza que tanto han costado consolidar, se esfumen? ¿es posible que to-

do el esfuerzo y trabajo de muchos años pueda caer en terreno baldío y no tenga continuidad? Guillermo Heras se hace estas preguntas en voz baja, pero, tal es la situación de incertidumbre que tenemos, que a lo mejor es necesario decirlas un poco más alto. O quizás hasta gritarlas.

No sé que sentirá Guillermo al ver diez años de su vida recogidos en 396 páginas, en las que no se contemplan ni los sinsabores, ni las luchas diarias, ni los éxitos, ni los fracasos, ni los proyectos incumplidos, ni el esfuerzo de un equipo que hizo de un lugar vacío un teatro. Sin embargo son las cifras las que nos pueden susurrar al oído

todas estas cosas. Ahí quedan. Las resumo porque muestran la voluntad de intentar cambiar algo en el panorama teatral español: En teatro se han realizado 20 producciones propias, 85 coproducciones de las cuales 31 se han exhibido en la sala; en danza han sido 4 las producciones propias, 43 las coproducciones de las que 33 se han exhibido en el CNTE; y el estreno mundial de ocho óperas contemporáneas todas exhibidas en la sala y realizadas en colaboración con dos instituciones públicas más.

Esperemos que dentro de 5 ó 10 años haya otra publicación con el mismo significado

que ésta, porque querrá decir que lo que pudo ser traumático, tuvo continuidad.

Inmaculada Alvear



ZURRO, Alfonso
Bufonerías (Teatros para cómicos de la legua)
Galaor, Sevilla, 1994.
108 pags.

Un total de 9 obras componen este volumen de textos teatrales que el sevillano Alfonso Zurro ha agrupado bajo el nombre de *Bufonerías*. Obras cortas, y en ocasiones mínimas, que poseen un carácter de apunte, de juego estilístico, de divertimento como propuesta hacia el escenario.

Con una riqueza lingüística que a veces recuerda un cierto estilo valleinclaniano, *Bufonerías* es, como dice el subtítulo, un teatro para cómicos de la legua, abierto a los gags y las improvisaciones. En ese sentido el libro podría leerse como un compendio de «pasos» en la más genuina tradición de Lope de Rueda. Un estilo al que Zurro sabe sacarle el humor, como ya hiciera anteriormente —con sutiles diferencias— en sus *Farsas maravillosas*. Porque farsesca —o bufonesca— es la clave en que se sitúan los personajes y sus diálogos, plagados de retruécanos, hipérboles y expresiones con un deje casticista...

De todo ello, se desprende un aroma de gran guiñol —también algunas réplicas recuerdan al Lorca de *Los títeres de cachiporra*—, de ingenua procacidad, tras la que se adivinan situaciones o historias no por farsescas menos cotidianas. Y, en suma, su lectura dejará en la boca un no sé que de antiguo retablo

para un teatro que con su carromato, sus pelucas y barbas, sus bailes y acrobacias, recorría los pueblos divirtiendo a las gentes...

Federico Martínez Moll



GUERRA, Alicia
La rana rosa, Los infortunios de una pobre huérfana y Billy escupe la muerte
Editorial Fundamentos
Madrid, 1994

Nos encontramos ante una nueva escritora que por su andadura anterior (narrativa), podría pensarse que el código teatral le pudiera resultar extraño, pero no es así. Heredera del mundo del cine, la televisión y los comics, impregna los textos de situaciones con un ritmo trepidante, donde las acciones se entrecruzan salpicándose unas a otras.

Por sí mismo ya tendría interés, pero es que además Alicia Guerra aprovecha el soporte del humor ácido para hablar de la miseria cotidiana; de las relaciones deformadas, de la violencia explícita de nuestra sociedad y lo hace sin cubrirse manifestando crudamente el envoltorio de carroña que está cubriendo al hombre actual. Su obra *Billy escupe la muerte*, es un grito ante el autismo imperante, una obra que abre una puerta para la esperanza porque cuenta, —como quería Brecht— para que el espectador efectúe una reflexión desde la rebeldía de cada uno con identificarse con el tipo de situaciones que se describen.

Carmen Dólera



UNIVERSITY OF KENT
AT CANTERBURY

ESCUELA SUPERIOR DE ARTE
DRAMÁTICO DE TORRELOZÓN
UNIVERSITY OF KENT AT
CANTERBURY

Abierto el plazo de matrícula para el curso académico 1994/95. Información y preinscripciones:

Avda. Rosario Manzanque, 3
28250 Torrelozón (Madrid)
Tel. 91 - 859 50 29

PUBLICACIONES

DE LA ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA

Serie: <<Literatura dramática>>

Nº 4 LAS PERSONAS DECENTES

de Enrique Gaspar
Edición de Juan Antonio Hormigón.

Nº 5 LA GRAN PAZ

de Volker Braun (traducción de Jorge Riechmann)

Nº 6 LA ISLA y EL CAMINO DE LA MECA

de Athol Fugard (traducción de José Luis Bello y Carlos Rodríguez)

Nº 7 PINTAHIERROS

de Heinrich Henkel (traducción Feliú Formosa)

Nº 8 MEMORANDUM y EL ERROR

de Vaclav Havel (traducción de Borja Ortiz de Gondra y Juan Antonio Hormigón).

Nº 9 LA CALANDRIA

de Bibbiena (traducción de Margarita García)

Nº 10 JUEGO DE GATAS

de Istvan Orkeny (traducción de Brigida Alexander)

Nº 11 LOS DESTRUCTORES DE MAQUINAS y HINKEMANN

de Ernst Toller (traducción de Rodolfo Halffter)
Edición de Juancho Asenjo.

Nº 12 COMEDIAS

de Ruzante (traducción de A. Malinghero,
Juan A. Hormigón, A. de Monreal)
Edición de Juan Antonio Hormigón.

Nº 13 LA FONDA DE PARIS y EL EGOISTA

de José Mor de Fuentes.
Edición de Juan A. Hormigón y Fernando Doménech.

Nº 14 EL ARTE DE LA COMEDIA

de Eduardo de Filippo (traducción de Luigia Perotto)
(agotado)

Nº 15 POST-HAMLET

de Giovanni Testori (traducción de Luigia Perotto)

Nº 16 LA SOLEDAD RUIDOSA

de Bohumil Hrabal (traducción de Jaroslava Cajová)

Nº 17 EL HIJO MAYOR e HISTORIA CON COMPAGINADOR

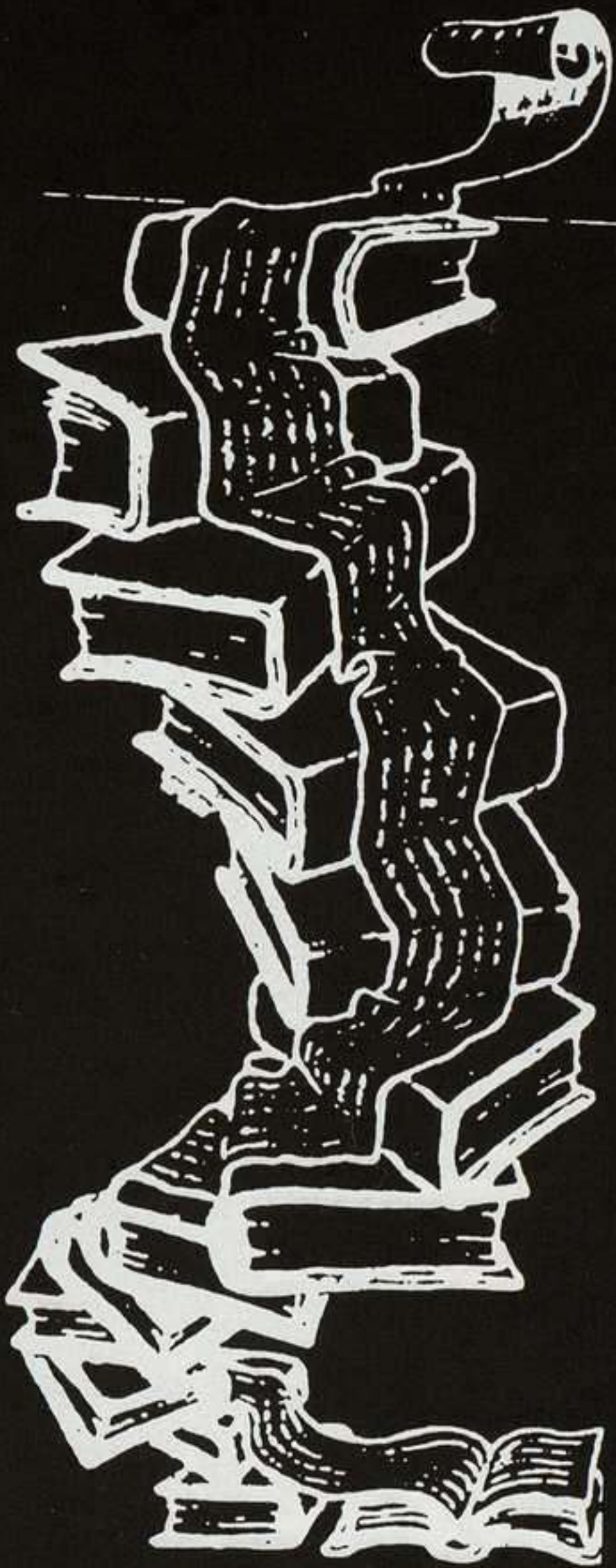
de Aleksandr Vampilov (traducción de Jorge Saura)

Nº 18 YO, FEUERBACH

de Tankred Dorst (traducción de Jorge Hacker)

Nº 19 DIOS Y HOMBRES (GILGAMESH)

de Orhan Asena (Traducción de Mukader Yaygioglu)



Nº 20 CEMENTO, LA BATALLA y CAMINO DE VOLOKOLAMSK

de Heiner Müller (Traducción de Pedro Galarza, Víctor Contreras y Jorge Reichmann)

Nº 21 EL CRUDO FILO DE LA VICTORIA

de Barrie Stavis (Traducción de Carlos Rodríguez)

Nº 22 DON QUIJOTE

Adaptación de Rafael Azcona y Maurizio Scaparro.

Nº 23 DON QUIJOTE

De M. A. Bulgákov (traducción de Jorge Saura)

Nº 24 DON QUIJOTE

Guión cinematográfico de Orson Welles (traducción de Juan Cobos)

Nº 25 EL BUFON y EL PAJARO GIBOSO (escena II)

de Muhammad Al-Magut (Traducción de Jesús Riosalido)

Nº 26 EUROPA y AIDA VENCIDA

de René Kalisky (Traducciones de Carmen Giralt y Edith Le Bel, María Muñoz y Adelaida Porras).

Nº 27 LOS DESVARIOS POR EL VERANEO y LAS AVENTURAS DEL VERANEO

de Carlo Goldoni (Traducción de Luigia Perotto)

Nº 28 EL RETORNO DEL VERANEO y DON JUAN TENORIO

de Carlo Goldoni (Traducciones de Luigia Perotto, Jorge Urrutia y Leopoldo de Luis).

Nº 29 EL ADULADOR y LA PLAZUELA

de Carlo Goldoni (Traducciones de Margarita García, Luigia Perotto y Juan Antonio Hormigón).

Nº 30 LA CRIADA AMOROSA y LA GUERRA

de Carlo Goldoni (Traducciones de Jaime Melendres y Joan Casas).

Nº 31 LA CASA NUEVA y UNA DE LAS ULTIMAS TARDES DE CARNAVAL

de Carlo Goldoni (Traducciones de Luigia Perotto).

Nº 32 POR UN SI O POR UN NO

de Nathalie Sarraute (Traducción de Juan E. d'Ors).

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

PUBLICACIONES

DE LA ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA

Serie: <<Teoría y práctica del teatro>>

Nº 1 EL ARTE DE LA DIRECCION ESCENICA

de Curtis Canfield.
(agotado)

Nº 2 TRABAJO DRAMATURGICO Y PUESTA EN ESCENA

de Juan Antonio Hormigón

Nº 3 MEMORIAS

de Carlo Goldoni (traducción de Borja Ortiz de Gondra)

Nº 4 TEATRO DE CADA DIA

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

Nº 5 LA DRAMATURGIA DE HAMBURGO

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

Nº 6 FABIA PUIGSERVER: UN HOMBRE DE TEATRO

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

Nº 7 V.S. MEYERHOLD: TEXTOS TEORICOS

Edición de Juan Antonio Hormigón

Nº 8 LA CRISIS DEL PERSONAJE EN EL TEATRO MODERNO

de Robert Abirached (traducción de Borja Ortiz de Gondra)
(pendiente de publicación)

Nº 9 TEORIA Y TECNICA DE LA ESCRITURA DE OBRAS TEATRALES

de John Howard Lawson
(pendiente de publicación)

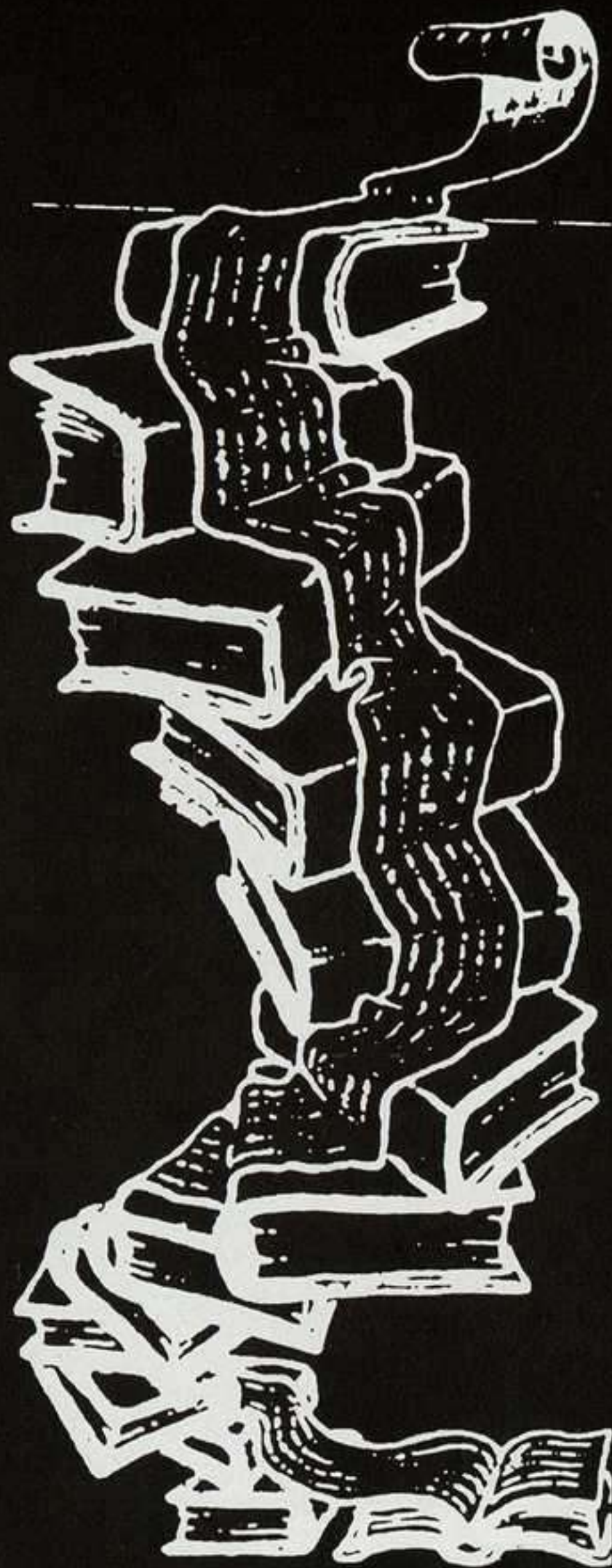
Serie: <<Literatura dramática Iberoamericana>>

Nº 1 AIRE FRIO

de Virgilio Piñera.

Nº 2 EXCLUIDA DEL PARAISO

de Juan Antonio Hormigón



Nº 3 LA PASION DE PENTESILEA

de Luis de Tavira

Nº 4 MARIANELA

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

Nº 5 RETABLO DE INDIAS

de Francisco Ruiz Ramón

Nº 6 ESTO ES AMOR Y LO DEMAS...

de Juan Antonio Hormigón

Nº 7 LA DESAPARICION DE WENDY y PAGINA DE SUCESOS

de Josep Maria Benet i Jornet

Nº 8 A LA SOMBRA DE LAS LUCES

de F. Doménech y J.A. Hormigón

Nº 9 TEATRO

de Alberto Omar Walls

Serie: <<Debate>>

Nº 1 PRIMER CONGRESO DE LA ADE

Ponencias, debates, documentos y artículos.
Mallorca, 1988

Nº 2 SEGUNDO CONGRESO DE LA ADE

Ponencias, debates, documentos y artículos.
Gijón, 1989

Nº 3 TERCER CONGRESO DE LA ADE

Ponencias, debates, documentos y artículos.
Málaga, 1990

Nº 4 GOLDONI: MUNDO Y TEATRO

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

Las publicaciones de la ADE pueden adquirirse actualmente en las librerías "La Avispa" y "La Casa del Libro" de Madrid; "Millá" de Barcelona; "Padilla" de Sevilla; "Margen" de Valladolid. Están distribuidas en Galicia por Galaxia, y en Canarias por Lemus.

PREMIOS

III CONCURSO DE TEXTOS TEATRALES (DIRIGIDOS AL PÚBLICO INFANTIL)

La Escuela Navarra de Teatro convoca un Premio de textos teatrales para público infantil. Los textos, que podrán presentarse en cualquier lengua oficial española, deberán ser inéditos y no haber sido presentadas en ningún otro premio. Las obras serán enviadas a La Escuela Navarra de Teatro (San Agustín, 5 31001 Pamplona), antes del 30 de agosto de 1994. La obra premiada quedará a disposición de dicha entidad a efectos de su publicación y/o puesta en escena. La dotación será de 300.000 pesetas.

III PREMIO IBERO-AMERICANO DE DRAMATURGIA INFANTIL

El Comité Iberoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT) y el Centro de Documentación de Títeres de Bilbao, convocan el **III Premio Iberoamericano de Dramaturgia Infantil**. Podrán presentarse todos los autores de América

HA FALLECIDO LAURO OLMO

El pasado 19 de junio falleció en Madrid, a los 72 años, Lauro Olmo, autor teatral y Presidente de la Asociación de Autores de Teatro de España.

Autor de títulos tan emblemáticos como *La camisa*, *El cuarto poder*, *La pechuga de la sardina* o *English spoken*, y galardonado con premios de la talla del «Nacional de Teatro», «Valle Inclán» y «Larra», había recibido recientemente el «Premio Fastenrath de la Real Academia Española» por su libro de relatos *Titulado como queráis*, presentado en la pasada Feria del Libro de Madrid.

Desde estas páginas queremos hacernos eco de la condolencia general de todos los profesionales del teatro español ante su desaparición. Descanse en paz, Lauro Olmo.

Latina, España y Portugal. Los originales deberán ser en español y cuando se trate de traducción, se hará constar el nombre del traductor y se enviará el texto en su idioma original más la traducción. La fecha tope de recepción será el 30 de septiembre de 1994. La dotación del premio será de 200.000 pesetas, quedando la obra a disposición de la institución para su publicación y posible escenificación.

II CONCURSO DE TEXTOS TEATRALES: «HACIA UNA NUEVA DRAMATURGIA»

El CELCIT-Argentina convoca un concurso de textos teatrales en el que podrán participar los autores residentes en los países iberoamericanos o los pertenecientes a la comunidad latina de Estados Unidos. Los textos deben ser remitidos en castellano, salvo los procedentes de Brasil y Portugal que podrán serlo en portugués. La obra que deberá presentarse por triplicado, tiene que ser inédita y no haber sido presentada a ningún otro premio. Deben remitirse al: CELCIT, Bolívar 827 (1066 Buenos Aires), antes del 4 de noviembre. El premio consiste en la publicación del texto en la revista Teatro/CELCIT y su puesta en escena durante la temporada teatral de 1995.

CURSOS

II ENCUENTRO INTERNACIONAL DE INVESTIGACION TEATRAL

El Centro Nacional de Investigación de las Artes Escénicas de Cuba organiza un encuentro sobre investigación teatral del 12 al 15 de diciembre de 1994. El encuentro estará dedicado a **Teatro e Interculturalidad** y entre los temas que se tratarán están *El enfoque intercultural*, *La puesta en escena en el cruce de culturas*, *Las minorías y el teatro*, etc. Los investigadores interesados en enviar ponencias deberán hacerlo antes del 31 de agosto a dicha institución. Por otra parte los participantes extranjeros que quieran asistir deberán abonar la cantidad de 50 \$ por derecho de inscripción y asumir sus gastos de transporte y alojamiento en La Habana durante los días del evento. Se ofrecen paquetes turísticos especiales por el viaje y la estancia.

CURSOS DE VERANO DE TEATRO DE LA UNIVERSIDAD DE LANCASTER

El «Centre for Performance Research» dependiente de la La Escuela de

Verano de la Universidad de Lancaster ha organizado varios cursos para estudiantes en el terreno de el teatro, la danza y el performance. Para más información podéis dirigirlos al Centre for Performance Research-Market Road-Canton-Cardiff (Wales) T: (44-222)345174

CURSOS DE VERANO DE LA ESCUELA NAVARRA DE TEATRO

La E.N.T. organiza durante los meses de julio y agosto diferentes cursos destinados a los profesionales y estudiantes de la danza, la dirección de escena y la interpretación. Para cualquier información podéis dirigirlos a dicha entidad en San Agustín, 5 (31001 Pamplona), T: 22.92.39

CONGRESOS

I CONGRESO IBEROAMERICANO DE TEATRO

El IX Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz en colaboración con la Universidad de dicha ciudad organizan el Primer Congreso Iberoamericano de Teatro, del 27 al 29 de octubre. El tema congresual estará dedicado a: **La pedagogía teatral. Conceptos y métodos**. Y girará en torno a tres bloques: La enseñanza teatral en España, en América Latina y en Estados Unidos. Los organizadores de dicho Congreso ofrecen ofertas de alojamiento durante el desarrollo del evento. Los inscritos en él deberán pagar una cuota de inscripción y podrán asistir a los diferentes espectáculos que durante estas fechas se desarrollen en el festival.

HOMENAJES

HOMENAJE A BUERO VALLEJO

El próximo día 23 de septiembre, se estrenará con carácter mundial en el Teatro «Juan Bravo» de Segovia, la última obra de Antonio Buero Vallejo *Las trampas del azar*.

Ese mismo día se celebrará un acto homenaje, donde participarán diferentes personalidades de la vida política, dramaturgos, directores, actores, críticos teatrales y del mundo de la cultura en general.

Las personas interesadas en asistir a la Comida-Homenaje así como al estreno teatral, deberán ponerse en contacto directamente con el Teatro «Juan Bravo» de Segovia, teléfono (921) 460039 antes del día 8 de septiembre (en horario de mañana).

VI CONGRESO DE LA ADE

Del 21 al 23 del próximo mes de octubre, se celebrará en Cádiz en el marco del Festival de Teatro Iberoamericano, el VI Congreso de la Asociación de Directores de Escena de España. Aunque estaba previsto que los Congresos de la ADE fueran bianuales, el planteamiento que el Festival de Cádiz nos hizo era suficiente-

mente atractivo y prometedor como para que no se pudiera desdeñar.

Quizás por primera vez, este Congreso tiene un carácter especial y nos permite plantearnos su temática como hecho monográfico. De ahí que lo hayamos dedicado a un tema de reflexión y estudio: **La Investigación Teatral y La Puesta en Escena**. Para asumir las diferentes ponencias hemos pedido la contribución de compañeros de la ADE y estudiosos del teatro que esperamos ayuden con sus contribuciones a propiciar debates productivos y enriquecedores. Así mismo

contaremos con la presencia del Director General del INAEM del Ministerio de Cultura, Juan Francisco Marco, quien realizará un encuentro con los asistentes al Congreso sobre cuestiones relacionadas con la organización y política teatral emanadas de su departamento.

Creemos firmemente que nuestro VI Congreso puede marcar una inflexión respecto a los que hemos realizado anteriormente. Su carácter monográfico contribuirá sin duda a profundizar en un área del conocimiento que para todos nosotros es de singular importancia e interés.

VI CONGRESO DE LA ADE

INVESTIGACIÓN TEATRAL Y PUESTA EN ESCENA

Cádiz, del 21 al 23 de octubre de 1994

(PROGRAMA PROVISIONAL)

Día 20

Llegada de participantes

Día 21

09.30 Apertura del Congreso

10.00 PRIMERA SESION

Presidente: Manuel Guede
Director del Centro Dramático Galego.

Ponencias:

- **Investigación y práctica teatral: una dialéctica de flujo constante.**
por Juan Antonio Hormigón
Catedrático de Dirección de escena de la RESAD

- **Investigación literaria y puesta en escena**
por Jorge Urrutia
Catedrático de Literatura de la Universidad Carlos III

- **Incidencia del desarrollo social en la puesta en escena**
por Fernando Doménech
Catedrático de Literatura del Instituto Cardenal Cisneros y Director de escena

- Comunicaciones libres

11.30 Descanso

11.45 Debate

14.00 Fin de la primera sesión

14.30 Comida

17.00 Visita turística a un lugar de la provincia a precisar.

Tarde/Noche: asistencia a espectáculos del Festival Iberoamericano de Teatro

Día 22

10.00 SEGUNDA SESION

Presidente: Helena Pimenta
Directora de escena.

Ponencias:

- **Las nuevas arquitecturas y la puesta en escena**
por Antoni Ramon Graells
Profesor de Composición Arquitectónica de la Universidad Politécnica de Cataluña

- **La investigación tecnológica y la puesta en escena**
por Guillermo Heras
Director de escena

- **La semiología teatral y la puesta en escena**
por Patrice Pavis
Universidad de París VIII

- Comunicaciones libres

11.30 Descanso

11.45 Debate

14.00 Fin de la primera sesión

14.30 Comida

17.00 ENCUENTRO: **Política y organización teatral en España.**

Reunión con Juan Francisco Marco,

Director General del INAEM del Ministerio de Cultura.

19.30 Fin del encuentro

Tarde/Noche: Asistencia a espectáculos del Festival Iberoamericano de Teatro.

Día 23

10.00 TERCERA SESION

Presidente: Helena Pimenta
Directora de escena

Ponencias:

- **La investigación teatral y la puesta en escena en Latinoamérica.**
por Luis de Tavira
Pedagogo teatral, escritor y director de escena.

- **La investigación actoral y la puesta en escena**
por Carlos Alvarez-Novoa
Profesor del Instituto del teatro de Sevilla, director de escena y actor.

- **Para una dramaturgia de la recepción**
por José Sanchís Sinisterra
Profesor del Institut del Teatre de Barcelona, escritor y director de escena.

- Comunicaciones libres

11.30 Descanso

11.45 Debate

14.00 Clausura del VI Congreso de la ADE

14.30 Comida

Tarde: Salida de los participantes



Durante la presentación del número de la Revista ADE TEATRO dedicado al "Teatro de Ciegos", arriba: Pedro Ortiz conversa con Juan Antonio Hormigón y Reyes Lluch; abajo: Ana Mariscal saluda cariñosamente a la actriz ciega Nieves Ramos. (Fotos: EdeláE López).



PRESENTACION DE LA REVISTA ADE-TEATRO

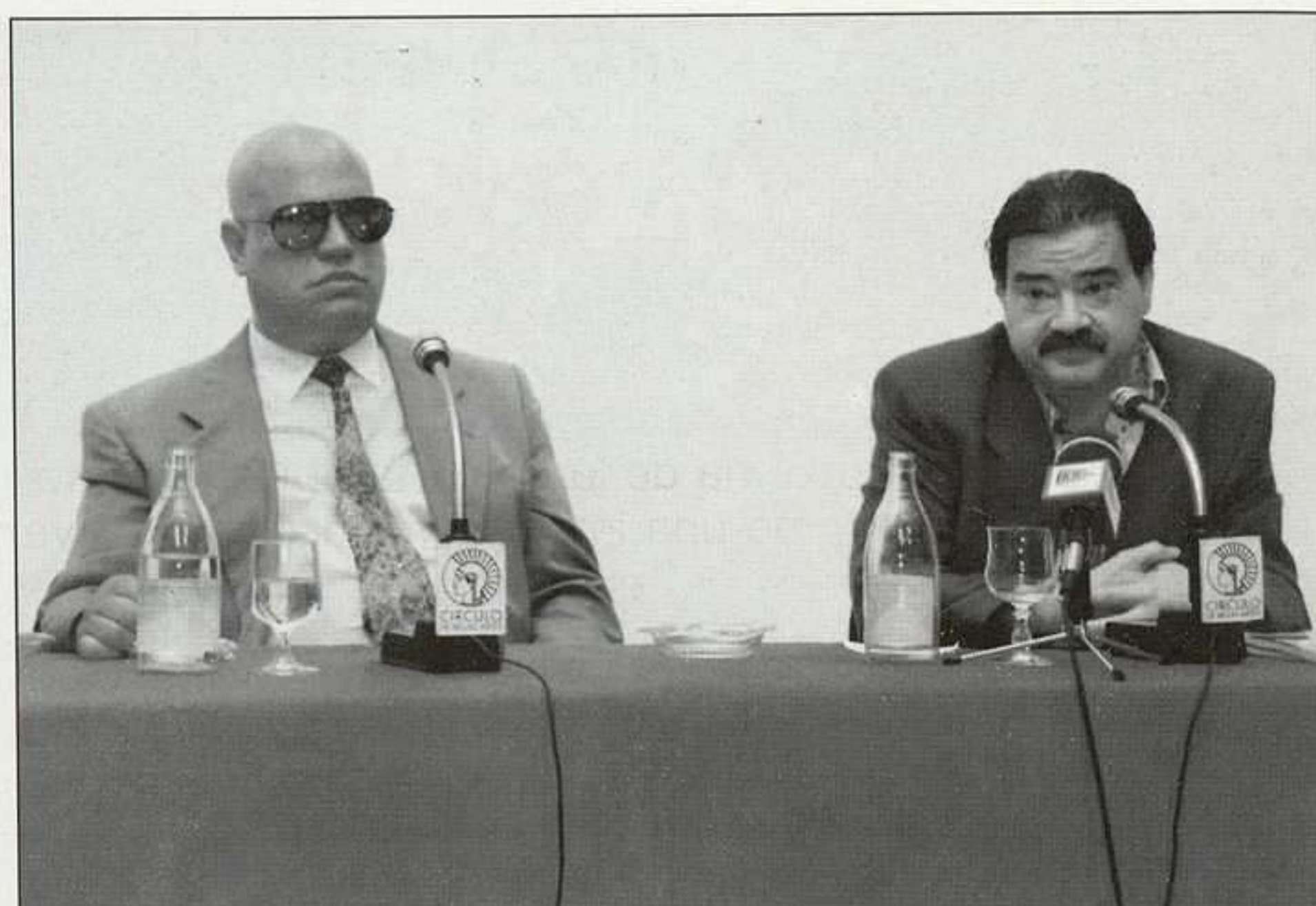
El pasado 21 de junio tuvo lugar en la sala Goya del Círculo de Bellas Artes la presentación del número 35-36 de ADE-Teatro, dedicado especialmente al teatro de ciegos.

El acto, convocado por la ONCE (Organización Nacional de Ciegos de España) y la ADE (Asociación de Directores de Escena de España) contó con numeroso público asistente, entre el que se encontraban distintos profesionales del teatro español y algunos de los directores de los grupos de teatro de la ONCE.

El encuentro estuvo presidido por Reyes Lluch, responsable de Acción Sociocultural y Promoción artística de la ONCE, quien, tras agradecer la asistencia a todos los presentes, coordinó el acto dando la palabra a los cuatro encargados de realizar esta presentación.

Habló en primer lugar Adolfo Díez Ezquerro, director del grupo ONCE «Sa boira» de Baleares, y miembro de la ADE, exponiendo brevemente algunos puntos del trabajo que realizan los directores con los actores ciegos. Se refirió especialmente a las divergencias entre procesos y resultados, incidiendo en su experiencia personal a la hora de establecer la comunicación del actor ciego con sus compañeros y con el público.

A continuación tomó la palabra Nieves Ramos, actriz perteneciente al grupo ONCE «La luciérnaga» de Madrid. Destacó la importancia que para ella ha tenido el trabajo teatral, tanto desde el punto de vista de su autoestima personal como en su relación con otros ciegos que forman su grupo. De forma improvisada, Nieves fue desgranando algunos aspectos del trabajo realizado por su agrupación teatral, contrastando sus experiencias personales como actriz.



De arriba a abajo: Reyes Lluch, Pedro Ortiz, Felipe Ponce y Juan Antonio Hormigón conversan animadamente; Felipe Ponce, Director de Cultura de la ONCE, con Juan Antonio Hormigón en la mesa de presentación; una imagen panorámica del acto; y los integrantes de la mesa al completo: Adolfo Díez Ezquerro, Reyes Lluch, Felipe Ponce, J.A. Hormigón y Nieves Ramos.

Juan Antonio Hormigón, Secretario General de la ADE y Director de ADE-Teatro, fue el tercero en intervenir. En su alocución, incidió especialmente en señalar la doble vertiente del movimiento teatral ONCE, que se configura como una actividad social y terapéutica ante el problema de la ceguera, pero también como una importante vía de desarrollo cultural, en cuanto que contribuye a fomentar y consolidar los estratos vocacionales de la profesión teatral. Refiriéndose a los materiales publicados en este número de nuestra revista, remarcó su carácter absolutamente novedoso, y el intento de establecer un primer balance de lo que es el movimiento tea-

tral ONCE, una experiencia singular y única en el mundo. Hormigón terminó con unas palabras de satisfacción por la colaboración establecida entre ambas organizaciones, y citó las pronunciadas por el Director General de la ONCE en una entrevista publicada también en ese número: «La sociedad que no avanza en la inversión cultural hace retrocesos geométricos».

Por último, tomó la palabra Felipe Ponce, Director de Cultura de la ONCE, quien optó por referirse a su experiencia como espectador ante el teatro, cerrando así el abanico del hecho teatral contemplado en sus distintos aspectos. Con un claro sentido

de la cultura como globalidad y parte esencial de la personalidad del individuo, Ponce se refirió a la actividad teatral como una experiencia eminentemente social, y ligada a un ansia de perfeccionamiento, que impulsa a todos los aficionados al teatro y, por supuesto, también a los ciegos, ya sea desde el escenario o desde la butaca. Este hecho, dijo, es lo que permite no sólo la integración de los ciegos en la sociedad, sino también la integración de la sociedad en el mundo de los ciegos. Para terminar, Felipe Ponce expresó sus deseos de una continuada evolución y aseguró su creencia de que «hoy se abre la esperanza de un futuro más humano».

NOTICIAS DE ASOCIADOS

Nuestro compañero **Adolfo Simón**, de Madrid, viajará a Finlandia para escenificar la obra de Rodrigo García, **Martillo**, dirigiendo al grupo RAKASTAJAT de la ciudad finesa de Pori. Este proyecto que se realiza en colaboración con el Festival de Tampere, se estrenará dentro de dicho festival durante el mes de agosto.

* * *

El pasado uno de junio tuvo lugar en la Sala Clamores de Madrid, la presentación de la colección *Alba y Mayo Teatro*, dentro de la cual se editaron el cuaderno de dirección de **La Mandrágora** de Maquiavelo realizado por **Fernando Doménech**, y **La órbita de Ulises** de Moncho Alpuente, con proyecto dramaturgico de **Pablo Calvo**.

* * *

Dentro del programa Harvard que está realizando **Adrián Daumas** en el American Repertory Theatre and Institute for Advance Theatre Training, estrenó

durante el mes de abril en The Pool Theatre, **Doctor Faustus**, de Christopher Marlowe.

* * *

La obra de Rafael Dieste, **A fiestra valdeira**, fue estrenada en el Teatro Colón de la Coruña bajo la dirección de nuestro compañero **Xulio Lago**. La producción cuenta con la colaboración del Centro Dramático Galego del IGAEM.

* * *

Bajo la dirección de **José Carlos Plaza** se estrenó pasado mes de mayo en el Centro Dramático Nacional, la obra de Juan José Millás, **Ella imagina**. La producción cuenta además con la colaboración de Mirandez, S.L.; Teatre de la Generalitat Valencia y la Revista Woman.

* * *

Nuestro compañero **Eduardo Camacho** ha sido nombrado Miembro del Insti-

tuto Europeo de Investigación Teatral. Así mismo, becado por la Dirección General de Universidades está realizando un proyecto de investigación en la Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid.

* * *

El grupo «La Machina Teatro» que dirige **Francisco Valcarce** ha obtenido, por el montaje de la obra **El aprendiz**, del propio Francisco Valcarce, los premios a la Mejor Dirección, al Mejor Montaje Escénico y Primer Premio, en el XVI Certamen Nacional de Teatro «Arcipreste de Hita» de Guadalajara. Desde aquí queremos hacer llegar a todo el grupo nuestras felicitaciones.

* * *

En colaboración con el Aula de Teatro y en el marco del VII Centenario de la Universidad Complutense de Madrid, Antonio Malonda estrenó **El Tartufo**, de Molière.



TEATRO~CINE~TELEVISION

- ▶ Lámparas.
- ▶ Filtros de Color.
- ▶ Proyectores y Regulación.
- ▶ Accesorios.
- ▶ Fibra Optica.

SERVICIO 24 HORAS

BARCELONA 93- 427 11 21
MADRID 91-303 00 32
SEVILLA 95-422 37 85
PALMA DE MALLORCA 971-75 80 27

