

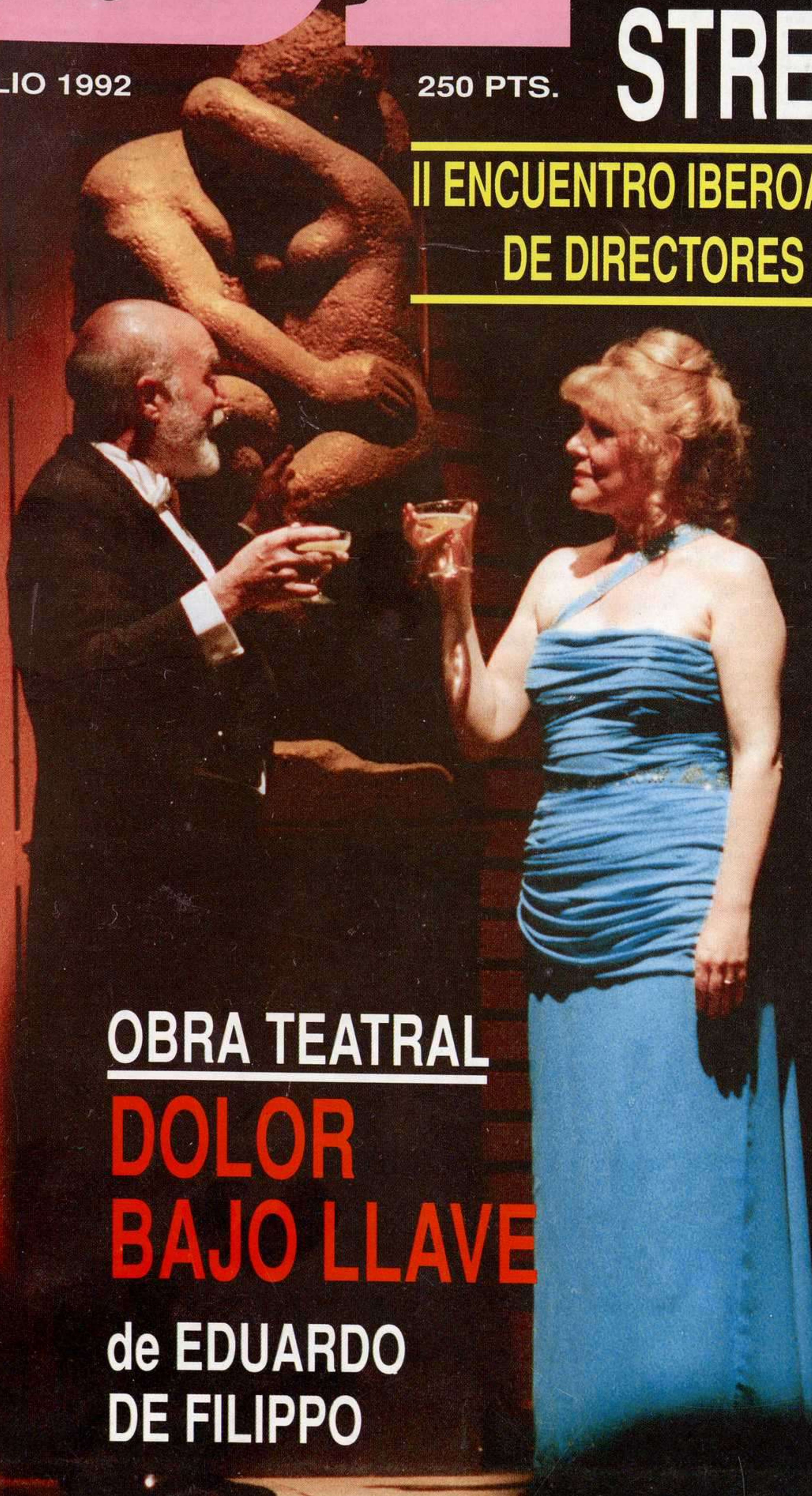
ADE

ESPECIAL GIORGIO STREHLER

N.º 26 JULIO 1992

250 PTS.

II ENCUENTRO IBEROAMERICANO
DE DIRECTORES DE ESCENA



OBRA TEATRAL

**DOLOR
BAJO LLAVE**

de EDUARDO
DE FILIPPO

SOCIOS DE LA ADE

JUNTA DIRECTIVA

Presidente

Angel F. Montesinos

Vicepresidente:

Josep Montanyés

Secretario General:

Juan Antonio Hormigón

Tesorero:

Juanjo Granda

Vocales:

Guillermo Heras
Agustín Iglesias
Antonio Malonda
Lucila Maquieira

SOCIOS

Francisco Abad
Matías Abraham
Juan Pedro de Aguilar
Antoni Al. Iés
Antonio Amengual
José Luis Alonso de Santos
Angel Alonso Tomas
Carlos Álvarez-Novoa
Joaquín Álvarez
Juan Manuel Álvarez
Pedro Álvarez-Ossorio
Antonio Andrés
Vicente Aranda
José Bable
Damiá Barbany
Karla Barro
María Isabel Belastegui
Sergi Belbel
Rosabel Berrocal
Miguel Bilbatúa
Hermann Bonnin
Ernesto Caballero
Román Calleja
Eduardo Camacho
Manuel Canseco
Pep Cañellas
Joan Castells
José Luis Castro
Julio César Castronuovo
Cándido de Castro
Enrique Ciurana
Jesús Cracio
M^a Angeles Cuña
Antonio Chic
Pere Daussá
Antonio Díaz Zamora
Adolfo Díez Ezquerria
Jordi Doderó
Jorge Eines
Adela Escartín
Nuria Espert
Angel Facio
Joan Font
Enric Flores
Pere Fullana

Leopoldo García Aranda
Francisco García-Muñoz
Cesc Gelabert
José Luis Gómez
Fernando Griffell
Joan M^a Gual
Antonio Guirau
Serafín Guiscafré
Ignacio Guzmán
Carlos Herans
Emilio Hernández
Maite Hernangómez
Ricardo Iniesta
Luis María Iturri
Antonio Joven
José Luis Karraskedo
Zulema Katz
Carlos Lasarte
William Layton
Eusebio Lázaro
Mercedes León
Gerardo Malla
Nicolás Mallo
Luis Maluenda
Manuel Manzaneque
Juan Margallo
Adolfo Marsillach
Máximo Martín Ferrer
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
José Osuna
Santiago Paredes
Ramón Pareja
Lluís Pasqual
Juan Pastor
Carlos Patiño
Iago Pericot
Helena Pimenta
Pere Planella
José Carlos Plaza
Manuel Ponce
Carme Portaceli
Andrés Presumido
Juan Antonio Quintana
Consuelo Recio
Frederic Roda Fábregas
Horacio Rodríguez-Aragón
José M^a Rodríguez-Buzón
Norma Rojas Pita
María Ruiz
Edgar Saba
Javier Sabadie
Emilio Sagi
Ricardo Salvat
Santiago Sánchez Serra
Juan Carlos Sánchez
Eduardo Sánchez Torel
José Sanchis Sinisterra
Diego Serrano

Enrique Silva
Vicente Soria Genovés
Santiago Sueiras
José Francisco Tamarit
José Jamayo
Salvador Távora
Antonio M^a Thomas
Rafael Torán
Antonio Tordera
Fernando Urdiales
Edison Valls
Etelvino Vázquez
Manuel Vidal
Francisco Villegas
Víctor Zalbi

ADHERIDOS

Violeta Albacete
Francisco Alberola
Guillermo Alonso
Rosa Briones
Ignacio Calvache
Adrián Daumas
Fernando Doménech
Julio Fraga
Patricia Fuller
Javier Navarro
Borja Ortiz de Gondra
José Pascual
Carlos Rodríguez
Omar Rossi
Jorge Saura
Adolfo I. Simón

SOCIOS HONORARIOS

Alfonso Guerra
Cayetano Luca de Tena
Rafael Richart
Frederic Roda
Salvador Salazar

FALLECIDOS

José Luis Alonso Mañes
Luis Escobar
José Estruch
Angel Ruggiero

GESTION: SECRETARIA EJECUTIVA:

Inmaculada Alvear

PROMOCION Y PRENSA

Carlos Rodríguez

ASESOR JURIDICO

Juan Vázquez

Aportaciones a la ADE

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

1988

Contribuyeron 28 asociados por un total de 36 montajes

1989

Contribuyeron 30 asociados por un total de 42 montajes

1990

Contribuyeron 45 asociados por un total de 63 montajes

1991

Del 1 de enero al 15 de octubre

Contribuyeron 35 asociados por un total de 39 montajes

Del 16 de octubre al 31 de diciembre

Maité Hernangómez	por	"Un sueño de la razón"
Etelvino Vázquez	por	"Troyanas"
Adolfo D. Ezquerria	por	"Lisístrata"
Rafael Torán	por	"El destroz de mi cuerpo"

1992

Del 1 de enero al 31 de marzo

Angel F. Montesinos	por	"Arniches 92"
Ernesto Caballero	por	"Eco y Narciso"
Juanjo Granda	por	"El dúo de la Africana"
		"La revoltosa"
Jorge Eines	por	"El zoo de cristal"
William Layton	por	"Historia del zoo"
Antonio M ^a Thomas	por	"Vernissatge"
Pau Monterde	por	"Cosí fan tutte"
		"Don Pasquale"
Jesús Cracio	por	"Precipitados"
Salvador Távora	por	"Crónica de una muerte anunciada"
Ricardo Iniesta	por	"Descripción de un cuadro"
Pedro Alvarez-Ossorio	por	"La casa de Bernarda Alba"

Del 1 de abril al 30 de junio

Etelvino Vázquez	por	"Esperando a Godot"
Enrique Silva	por	"Pareja abierta"
Victor Zalbi	por	"El cruceo magico"
Antonio Malonda	por	"La visita de la vieja dama"
		"La cola del difunto"
Juanjo Granda	por	"Viento es la dicha de amor"
Angel F. Montesinos	por	"Esto es amor y lo demás..."
		"Comisaria especial para mujeres"
		"Demasiado para una noche"
Carlos Lasarte	por	"Catalanish"
Angel Facio	por	"Don Juan"
Francisco G ^a Muñoz	por	"Las galas del difunto"
Rosabel Berrocal	por	"Squash"
Juan Pastor	por	"El Castillo de Lindabridis"

APORTACIONES EXTRAORDINARIAS

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



Foto de Portada:
"Esto es amor y lo demás..."
de Juan Antonio Hormigón;
dirección: Angel F. Montesinos

La "Revista ADE" cuenta con la colaboración de la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Madrid, del INAEM del Ministerio de Cultura y la contribución de todos aquellos que eligen sus páginas para anuncios.

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

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

Director : Juan Antonio Hormigón
Subdirector: Jaume Melendres
Redactor Jefe: Carlos Rodríguez
Redacción : Inmaculada Alvear
Juancho Asenjo
Laura Zubiarraín
Rosa Briones
Fernando Doménech

Diseño Gráfico: Curro Cadenas

Redacción y Publicidad:
Caños del Peral, 5 - 4º Dcha.
28013 Madrid
Tfno: 559.12.46
Fax: 559.12.46

DEPOSITO LEGAL: M.15677-1985
Imprime: Alvaro Campose Hijos S.A.

Sumario

EDITORIAL

"Solidaridad"	4
"Proyectos megalómanos"	4
"Treinta y cinco años de Primer Acto"	6
"Academia Iberoamericana de Directores de Escena"	7
"Premios para Francisco Nieva"	8
Entrevista con Alfonso Guerra, <i>por Concha Gª Campoy</i>	8
NOTICIAS DE LA ADE	10

SEMINARIO: El director de escena y el autor teatral

"Entre autores, directores y una guía telefónica" <i>por Carlos Rodríguez</i>	11
"Condenados a entenderse" <i>por Angel Fernández Montesinos</i>	13
Entrevista con Josep Mª Benet i Jornet <i>por Rosa Briones</i>	17
El acuerdo es posible" <i>por Josep Mª Benet i Jornet</i>	19
Entrevista: Domingo Miras y Paloma Pedrero <i>por I. A.</i>	20
"¿Escribir la escena? ¿Dirigir la palabra?" <i>por Ernesto Caballero</i>	21

ESPECIAL GIORGIO STREHLER

"Giorgio Strehler (1921)" <i>por Ettore Capriolo</i>	25
"Strehler, director de escena" <i>por Sinah Kessler</i>	27
"Mis maestros" <i>por Giorgio Strehler</i>	29
"Fragmento de una carta a un joven director de escena" <i>por Giorgio Strehler</i>	41
"Ilusoria prosperidad" <i>por Giorgio Strehler</i>	42
OBRA TEATRAL: "Dolor bajo llave" de Eduardo de Filippo	45
"Querido Eduardo", <i>por Giorgio Strehler</i>	46
"Eduardo de Filippo. Datos biográficos y teatrografía" <i>por Juancho Asenjo.</i>	46
Texto de "Dolor bajo llave" <i>por Eduardo de Filippo</i>	48

INTERNACIONAL

II ENCUENTRO IBEROAMERICANO DE DIRECTORES DE ESCENA

"Algo más que quinientos años" <i>por Inmaculada Alvear</i>	61
"El director y el código literario de la representación" <i>por Juan Carlos Gené</i>	63
"La bella durmiente y el príncipe azul" <i>por Jaume Melendres</i>	63
Resolución de la Academia Iberoamericana de Directores de Escena	66

ENTREVISTA

"Guillermo Heras: Teatro hoy, algo más que un pulso con el éxito" <i>por Rosa Briones</i>	67
---	----

ARTICULOS

"27 de marzo" <i>por Enrique Ciurana</i>	68
"La Fura dels Baus: "Noun", el caos generador" <i>por Adolfo Simón</i>	70
"Un buen reflejo de nuestra época" <i>por Alejandro Alonso</i>	70
"II Muestra de Teatro de Primavera" <i>por Rosa Briones</i>	71

LIBROS

NOTICIAS DE ASOCIADOS	74
-----------------------	----

"La visita de la vieja dama" <i>por Antonio Malonda</i>	75
---	----

Solidaridad

En la medida de sus fuerzas, la ADE ha trabajado siempre por dignificar la condición profesional de los directores de escena españoles. A veces ha sido una labor subterránea, difícilmente perceptible, silenciosa, tesonera. Los resultados no suelen ser, salvo contadas ocasiones, ni espectaculares ni estentóreos. Muy al contrario, sus logros y efectos se dejan sentir casi siempre de forma paulatina a lo largo del tiempo y con demasiada frecuencia es difícil reconocer y comprender el trabajo realizado. El individualismo prepotente y desahogado de algunos que con su exhibicionismo hortera ocultan tantas realidades positivas y negativas, no debiera sorprendernos ni engañarnos tan fácilmente como logran hacerlo.

La solidaridad como ejercicio consciente, es una de las prácticas en que los seres humanos muestran en mayor medida su condición de tales. La solidaridad es algo que se da sin pedir nada a cambio, se basa en principios de reparación de injusticias, consecución de situaciones más justas o apoyo a quienes lo precisan dadas sus circunstancias. Nada tiene que ver con el conchavamiento interesado de las sectas, mafias, banderías que establecen un pacto de apoyo a sus fieles a cambio de la entrega de sus voluntades y conciencias, poniéndolas al servicio de los intereses sectarios. El apoyo mutuo, ciego y cerrado sobre sí mismo, que protagonizan quienes pertenecen a este tipo de sociedades, es justamente lo contrario al ejercicio de la solidaridad.

La desaparición repentina de un director de escena, Angel Ruggiero, la delicada situación en la que quedaba su familia, nos impulsó a poner en marcha un elemental mecanismo de solidaridad que ayudara a paliar la grave situación

existente. El Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música del Ministerio de Cultura, fue la primera institución en responder de inmediato asumiendo los gastos del entierro. La ADE por su parte abrió una cuenta corriente y envió cartas informativas, en colaboración con el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, a más de mil quinientas personas del mundo teatral y cultural.

Ciertamente, justo es decirlo, no teníamos seguridad en la respuesta que nuestra solicitud pudiera tener. Nuestra sociedad se ha empobrecido tanto en sus fibras humanas, se ha hecho tan egoísta, miserable, grotescamente egoísta que establecer comparaciones con el ritual selvático de la supervivencia es un insulto para los animales que lo habitan. Los resultados obtenidos nos permiten afirmar que una parte del colectivo social al que nos dirigimos, ha respondido de manera elocuente, generosa y sencilla. Por supuesto que entre quienes han respondido figuran directores de escena, autores, actores, pero también muchos otros que son lectores de nuestra revista y espectadores cuya contribución valoramos extraordinariamente porque significa que el teatro todavía tiene su propio pueblo.

La ADE como institución no desearía tener que acudir a soluciones de este tipo porque las circunstancias fueran tales que garantizaran un correcto pasar a los trabajadores del teatro. Pero en tanto que las cosas sigan como están, en tanto no se establezcan criterios objetivos respecto a la profesionalidad de trabajo, en tanto no se asuma la producción con criterios que tiendan al máximo aprovechamiento de los recursos disponibles, quizás se haga en ciertas ocasiones urgente y necesario recurrir al instrumento de la solidaridad para resolver situaciones difíciles que afectan a seres humanos y que como seres humanos nos afectan.

Proyectos Megalómanos

Este 1.992 pasará a la historia de nuestro teatro por haber parido la serie de espectáculos más megalómanos y a la par inútiles y absurdos que nuestro país ha conocido. Las cifras se apelotonan enfáticas: Cientos de millones para la producción, unas pocas representaciones que congregan a una exigua minoría de público privilegiado, cachets enloquecidos para quienes participan, nulo interés por la creación de infraestructura, porque algo quede, persista, pueda ser utilizado en el futuro. Sólo importa el fasto, el boato, la grandilocuencia vana. Todo indica que nos ofrece de forma deliberada el ejemplo más absurdo de despilfarro y de prepotencia unidos en el abrazo estrecho de la ignoran-

cia, la irresponsabilidad y el "porque me da la gana y no tengo que dar cuentas a nadie".

Posiblemente estemos tocando fondo en muchos terrenos por lo que al teatro se refiere. Sin duda lo estamos haciendo también en aquel despropósito cultural que se formuló como un deseo de mostrar -o aparentar- la modernidad española, que se tradujo simplemente en una serie de "acontecimientos" culturales en los que contaba fundamentalmente la apariencia, la envoltura y la inversión añadida que pretendía ser prueba fehaciente de nuestro "milagro" económico. La consecuencia inmediata fue el predominio de un formalismo huero, inmisericorde, relumbrón de escenografismos refulgentes e insípidos a un tiempo, y

**AGUDEZA VISUAL : AVERIGUAR, EN MENOS DE 5", CUAL DE ESTOS
TRANSEÚNTES MADRILEÑOS TIENE UNA TORRIJA QUE NO SE LAME.**



"El Mundo", 22 de mayo de 1992

abandono de toda substancia dramática, temática, conceptual, ideológica, que hiciera conectar a los diferentes públicos con "su teatro", el que fuera capaz de imbricarse con su vida, sus pasiones, sus ilusiones, sus dudas o sus esperanzas.

La cultura, el arte, el teatro de apariencia, produjo la apariencia de un desarrollo cultural y escénico que no era tal. La existencia de un público/pueblo que aparentaba acudir a los teatros, tendió una espesa cortina de humo que impedía observar que lo estaba abandonando en realidad. Cuando el teatro sintió el primer escalofrío de la crisis, huyó a toda prisa de la alusión a temas y problemática realmente contemporáneas. Había que refugiarse en la tierra de nadie de un teatro asexuado, sin carne, sin sangre, sin confrontaciones, sin conflictos, sin pasión, sin recovecos, plagado de obviedades y lugares comunes, servido a través de una supuesta comicidad que actuaba como antídoto del humor. Teatro muchas veces de mariquitas para mariquitas, muy "sensibles" todos ellos según dicen, pero limitado las más de las veces a cuatro frivolidades estúpidas, algún zendal flotante, algún cuerpo en escorzo pillado a contraluz destinado a que sus fieles exclamen con deleite y ojos en blanco: "¡Qué bello!".

La crisis actual del teatro español se manifiesta en pérdida de espectadores; en rutinarismo, conservadurismo, superficialidad e incluso carencia de rigor y profesionalidad en muchas puestas en escena; ausencia de una verdadera y consecuente dramaturgia nacional; descenso del nivel técnico-artístico actoral; desaparición de salas teatrales (de forma particularmente notoria en Madrid); enflaquecimiento del repertorio que hace que en nuestras carteleras estén permanentemente ausentes las grandes creaciones de la literatura dramática universal, etc. Todo ello es causa sufi-

ciente de preocupación para los individuos, asociaciones profesionales e instituciones como para que el debate en torno a los problemas del teatro haya adquirido una dimensión autocrítica, una intencionalidad de análisis y unos tonos desconocidos hasta ahora.

Por todo eso es más sorprendente todavía observar como en este año conmemorativo, que pretende ser espejo ante el mundo de grandes realidades hispanas, se haya rebajado los presupuestos de cultura institucionales mientras se desviaban cuantiosos recursos a los programas culturales de las distintas efemérides, la mayor parte concebidas como fastos de gran apariencia y nula incidencia sobre nuestra cultura. Pero constituye un escándalo todavía mayor que en estas condiciones se hayan financiado con dinero público con cantidades desorbitadas unos cuantos espectáculos megalómanos e inútiles. Que consorcios, sociedades públicas, comisiones nacionales, etc., impulsen estos desmanes y desmesuras. Todo ello constituye sin duda un sarcasmo cruel, un agravio comparativo, esta vez sí desmesurado, con quienes trabajan en el teatro sin verse favorecidos por estas prebendas.

Quizás estemos viviendo un periodo de análisis especialmente crítico y constructivo a un tiempo, respecto a la situación teatral española; quizás el diálogo con las instituciones, al margen de los resultados que se logren, no haya sido nunca tan abierto y clarificador; quizás nunca como ahora se estén comenzando a llamar las cosas por su nombre. Todo ello puede ser presagio de cambios sustanciales que no incidan simplemente en el maquillaje sino en la estructura profunda de nuestro teatro. Sin embargo, si no se pone coto y se adopta una postura clara respecto a la megalomanía escénica que nos asola, la credibilidad puede quedar en entredicho.



Algunos participantes en el acto.

35 años de Primer Acto

El 26 de mayo se celebró en el Teatro de la Comedia de Madrid, sede de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, la presentación de los "Índices" y la "Antología de artículos" de la revista teatral "Primer Acto", editados por el Centro de Documentación Teatral del INAEM del Ministerio de Cultura; el acto se completó con la entrega de los Premios Larra correspondientes a 1962 y 1964: ¡Todo un síntoma y emblema de nuestro pasado próximo! El Secretario General de la ADE recogió en nombre de nuestra Asociación el galardón correspondiente a nuestro compañero José Luis Alonso, por el conjunto de sus montajes de 1962, que pasará a formar parte del patrimonio moral y sentimental de nuestra entidad.

No cabe duda que este acto conmemorativo, que coincide con el 35 aniversario de la creación de "Primer Acto" y la aparición de su número 243, es ocasión propicia para reflexionar brevemente sobre nuestro pasado y nuestro presente teatral. Sideralmente alejados en nuestras consideraciones de algunas de las opiniones que se vertieron en la celebración del Teatro de la Comedia, ajenos como estamos a pertinaces lamentaciones y frustrados despropósitos, alejados de actitudes que destilan individualismo terne, criticismo superficial, amargura perpetua, partimos de una apreciación de los hechos bastante distinta y no nos rendimos ante las oscuras tendencias del presente aunque sepamos que los tiempos han cambiado.

"Primer Acto" nació en pleno franquismo, mediados los años cincuenta, coincidiendo - aunque no sea sino una casualidad - con la entrada en aquellos gobiernos del general de representantes del Opus Dei. Nació como una aventura y así siguió a lo largo de muchos años, teniendo que salvar dificultades sin cuento de todo tipo, económicas en primer lugar pero también de propia definición y articulación.

A lo largo de estos años, "Primer Acto" ha sido un permanente lugar de reflexión e información teatral para España y América Latina, lo cual es más, mucho más que lo que las palabras expresan. Sin duda podríamos hablar de varias

épocas diferentes en la confección y significado de la revista: unas más militantes, otras más teorizadoras. Sin embargo preferimos quedarnos con ese balance global que hace de "Primer Acto" una publicación insólita en el panorama cultural español, tan débil, tan mediocre a veces, tan indefinido con frecuencia.

Cuando "Primer Acto" salió a la calle, el teatro español padecía la existencia de la censura gubernativa, unas formas de producción caducas y obsoletas ya en Europa, la ausencia de ayuda pública, una situación endogámica consecuencia de la larga posguerra civil que vivíamos, etc., sin embargo el teatro español existía: tenía su público, sus actores, un puñado de directores de escena con ansia renovadora, su economía miserable pero cierta. Hoy, a la vista de las encuestas, noticias, informes y evidencias palpables que día a día comprobamos, tenemos dudas de que podamos decir lo mismo.

"Primer Acto" ha sido testigo de este tránsito y de esta transformación. Por sus páginas pasaron el mejor teatro profesional del periodo franquista, el nacimiento y desarrollo de los teatros independientes, las experiencias latinoamericanas y la nómina de grandes creadores del siglo XX, el teatro de la transición y de la democracia consolidada. Es un amplio abanico de datos, constataciones y evidencias.

Para una publicación cualquiera, alcanzar los 35 años representa una longevidad venerable. Los tintes heroicos se los confiere el hecho de que se trate de una revista teatral cuando en estos años últimos, la crisis general que atraviesa el sector editorial es mucho más grave en lo que a publicaciones teatrales se refiere: la gente, la gente de teatro, la gente de teatro madrileña en particular, compra escasos libros y revistas que se refieran a su acervo profesional.

Desde las páginas de nuestra "Revista ADE", joven todavía, queremos enviar nuestro saludo afectuoso y nuestra solidaridad hacia nuestro maduro colega en estas lides. Que sea por muchos años.

Academia Iberoamericana de Directores de Escena

El pasado mes de abril se celebró en Caracas, organizado conjuntamente por el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT) y la Asociación de Directores de Escena de España (ADE), en el marco del

Festival Internacional de Teatro de dicha ciudad, el II Encuentro Iberoamericano de Directores de Escena. El primero, que sesionó en el otoño de 1990 en el Festival Iberoamericano de Cádiz, supuso el inicio de unas relaciones específicas entre los directores de escena de ambas riberas del Atlántico. Ahora se trataba de dar continuidad a los acuerdos iniciales y abordar nuevas cuestiones de interés común.

El II Encuentro giró en torno a dos grandes temas de debate. Uno, "El director y el código literario de la representación", se articuló en torno a cuatro ponencias con posteriores discusiones. El segundo, mucho más abierto, y con orientación organizativa más evidente, planteó la constitución de una Academia Iberoamericana de Directores de Escena con todos los elementos estructurales y programáticos que ello implicaba. Dos aspectos temáticos que debieron hallar en el desarrollo de las diferentes sesiones su propia dimensión, expresión y significado.

Muy por encima del resultado concreto que pudiera establecerse, el Encuentro de Caracas constituyó un fragmento positivo del diálogo e intercambio entre España y América y de la propia América consigo misma. Pudimos observar no sólo las diferencias que subyacen como resultado de los diferentes mecanismos de producción que existen en España y Latinoamérica, sino de los colegas del otro lado del océano entre sí. México, Centroamérica, Cuba, los países andinos, Colombia, Venezuela o el cono sur, constituyen entidades con formas productivas y planteamientos diferentes. Aquí como en otros casos la cuestión fundamental reside en conseguir que se dé prioridad a lo que nos une para poder llevar a cabo proyectos comunes de cooperación, conjunción y desarrollo.

Indudablemente la dimensión alcanzada por ambos temas fue bien distinta. En tanto que "el director y el código literario de la representación" se convertía en circunstancia

propiciatoria para la exposición e intercambio de opiniones, la discusión abierta e incluso vigorosa sin ánimo de llegar a conclusiones unánimes, el proyecto de Academia tenía pretensiones diferentes. Se trataba de articular una iniciativa tendente a organizar un espacio propio de los directores de escena iberoamericanos, un lugar de encuentro, de intercambio, de reconocimiento, del que pudieran emanar propuestas y planes de trabajo.

"La Academia Iberoamericana de Directores de Escena" supone la creación de una entidad supranacional a la que se pueda adherir individual o colectivamente, que sirva de señas de identidad profesional, de voluntad de acción conjunta y pueda ser un instrumento de opinión y participación en el ámbito de las políticas teatrales de los gobiernos e instituciones iberoamericanas, así como en la formación, producción, elaboración teórica y práctica concreta de quienes en ella participen.

El Encuentro de Caracas discutió calurosamente el proyecto. También aquí aparecieron matices respetables, matices medrosos muy discutibles, disparidades en cuanto al propio concepto de director de escena, etc., pero finalmente los asistentes se pronunciaron en favor de seguir adelante y avanzar por este camino.

La Comisión gestora creada al respecto tiene ante sí la tarea ardua y difícil de elaborar los estatutos y el programa de la futura Academia. Es algo que llevará tiempo y exige la armonización de muchos criterios individuales y colectivos que pueden presentar disparidades de origen. También aquí, una vez más, habrá que poner el acento en lo que nos une muy por encima de los que nos diferencia. Y ante todo deberemos ser conscientes de que nuestra mayor fuerza reside en la pertenencia a un espacio lingüístico común, en el que coexisten además otras lenguas minoritarias. Esa fuerza y esa riqueza debiera servirnos de conciencia e impulso creativo para el futuro.

El II Encuentro Iberoamericano de Directores de Escena, fue sin duda un paso adelante muy significativo. Sus logros los madurará el porvenir.



El Corte Inglés

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

Premios para Francisco Nieva

En los últimos días del pasado mes de mayo, el jurado del Premio Príncipe de Asturias de las Letras daba a conocer el nombre del ganador de este año: Francisco Nieva. Una semana después se fallaba el Premio Nacional de Literatura en su modalidad teatral que recaía también en Francisco Nieva, por su obra *El manuscrito encontrado en Zaragoza*. Con ambos galardones se hacía justicia a la obra y trayectoria profesional de uno de los escritores -además de escenógrafo, director de escena y hombre de teatro en el más amplio sentido de la palabra- que mejor han renovado el lenguaje dramático de nuestro país.

Francisco Morales Nieva nace el 27 de diciembre de 1927 en Valdepeñas (Ciudad Real). Desde muy pequeño comenzó a escribir funciones de teatro y mostró una especial inclinación hacia la pintura, arte que le habría de llevar definitivamente al mundo de la escena.

En 1942 ingresa en la escuela de Bellas Artes de San

Fernando y se relaciona con las vanguardias del momento, especialmente el "Postismo", de la mano de Carlos Edmundo de Ory y Eduardo Chicharro. En 1952 se traslada a París, con una beca otorgada por el Instituto francés para estudiar pintura. Allí conoce a Ionesco, Genet, Cocteau, Adamov, Artaud... Y comienza a escribir sus primeras obras: *Pelo de tormenta*, *El combate de Opalos* y *Tasia*, *El rayo colgado*, que pasan desapercibidas frente a su triunfo como pintor.

Después de una estancia de cuatro años en Italia, donde colabora con Pier Paolo Pasolini en *Accatone* (1961), regresa a España y comienza su carrera escenográfica, junto a Adolfo Marsillach y José Luis Alonso, especialmente. En 1968 recibe el premio del Espectador y la Crítica a la mejor Escenografía por *Marat-Sade*, de Peter Weiss, dirigida por Marsillach. Con la llegada de los años 70 comienzan a publicarse, aunque en un ámbito restringido, varias de sus obras, que despiertan el interés de escritores como Buero Vallejo, Carlos Bousoño o Francisco Ruiz Ramón.

Alfonso Guerra concedió una entrevista a Concha García Campoy, publicada en El País el pasado 13 de junio. Dado el interés de los temas abordados y la condición de Socio de Honor de nuestra asociación del entrevistado, la Revista ADE ha considerado pertinente la publicación de algunos de los fragmentos más interesantes de dicha entrevista.

Alfonso Guerra:

"La gran conquista es el derecho a ser diferentes sin que nadie te excluya del paraíso"

Por Concha G^a Campoy

Alfonso Guerra recuerda su aproximación a los libros a través del colegio. Su entorno familiar no tuvo ninguna influencia en un prematuro interés por leer las *Comedias completas* de Lope de Vega, a Cervantes y a Turguénev. Ahí comprendió que los valores espirituales eran los que llenaban plenamente la vida y siguió por la *generación perdida*: John Dos Passos, Steinbeck y Eugene O'Neill, "con el que, de verdad, de verdad, me aficioné al teatro". Siendo casi un niño tuvo sus primeras experiencias con publicaciones literarias, pero sería *La Trinchera* el intento más serio, con la participación, entre otros, de Gil de Biedma, los hermanos Goytisolo, "personas a las que admiro mucho", y Camilo José Cela.

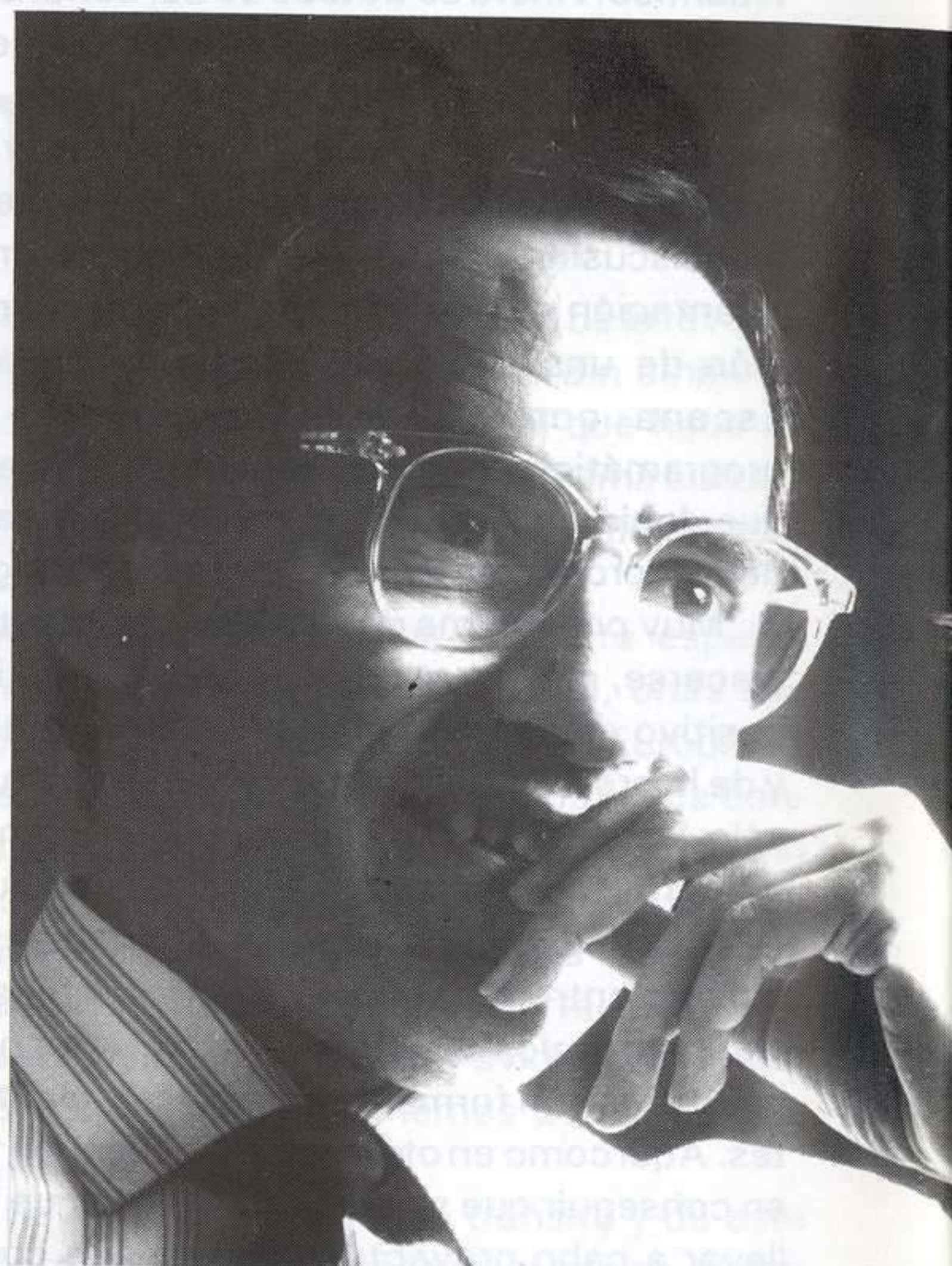
molestaron a la autoridad competente. "Quisimos hacer un homenaje a Vicente Aleixandre y lo prohibieron porque era un peligroso rojo en aquella época. No sabes verdaderamente las vueltas que da el tiempo, ¿verdad?" Ya adolescente, participaba en la creación de grupos de teatro independiente. Con *Hora Primera* representó a Jean Anouilh, Samuel Beckett, Georg Büchner, "¡cómo no!", Alfonso Sastre y Bertolt Brecht, "que ahora está en entredicho con las ideas que proceden del materialismo histórico. Se ha visto que, contrariamente a lo que él pensaba, los factores subjetivos han tenido importancia en la marcha de la historia". Y luego llegaría Esperpento, "donde representamos algunas cosas que creo han tenido alguna incidencia en el teatro español". Pero el Ministerio de Información y Turismo nunca vió con buenos ojos aquellos movimientos de

mas. "Decididamente, creo que eso fue lo que nos hizo entrar en política: la cerrazón tan tremenda". Y tanta fuerza llegó a tener esa nueva y clandestina actividad que hoy día se mantiene: "Sí, sí... Yo escribo poemas; bueno, una cosa que no es poesía, que es prosa, pero que es poesía".

La política ha sido un excelente vehículo para conocer a personas admiradas como Octavio Paz, Vargas Llosa o García Márquez, "pero yo debo más a la generación anterior. Mi formación de la literatura hispanoamericana está más en Alejo Carpentier, en Lezama Lima, Juan Rulfo, Ernesto Sábato y Jorge Luis Borges. Y el que me fascinó absolutamente fue Mujica Láinez con *Bomarzo*".

-¿Con quién prefiere conversar, con García Márquez o con Vargas Llosa?

-Bueno, García Márquez no tiene horas, cuen-



Con la llegada de la transición llegan también sus estrenos. *Sombra y quimera de Larra*, en 1976, inmediatamente seguida por *La carroza de plomo candente* y *El combate de Opalos y Tasia*. Apartir de ese instante Nieva permanecerá de forma mas o menos regular en los escenarios españoles como adaptador, autor, escenógrafo y director. Sus estrenos son siempre causa de espectación y en ocasiones de polémica. En 1979 su adaptación de *Los Baños de Argel*, de Cervantes le vale el Premio Nacional de Teatro.

En 1986 fue elegido Académico de la Lengua Española, ocupando el sillón "J". Los dos premios recientemente obtenidos, junto a la publicación de sus *Obras Completas* durante este mismo año suponen un peldaño de gran envergadura en la carrera ascendente de este autor que forma ya parte, por derecho propio, de la Historia de la literatura y el teatro español.

Desde estas páginas, la Asociación de Directores de Escena, de la que Nieva es socio fundador, quiere sumarse a la alegría y la felicitación para uno de sus miembros más relevantes. ¡Enhorabuena, Paco!



más conversador. Vargas Llosa tiene una conversación más literaria. A García Márquez me lo he encontrado en los sitios más insólitos, casi siempre de traje blanco, impoluto y, a veces, en tono de broma, le he dicho que me parece una versión de Miguel Strogoff, *el cartero del zar*. "Es que me ha dicho el presidente francés que le diga que si el Papa piensa que no sé qué y en Cuba me dicen que...". Con Vargas Llosa discrepo con algunos de sus puntos de vista de ese interesante estudio sobre *Madame Bovary* que, naturalmente, me gusta mucho. Pero *La Regenta* me gusta más, hay un estudio de la sociedad más profundo; a mí me ha enseñado más"

El artista y la sociedad

Cervantes, Shakespeare, Heine, Hölderlin, Proust o Stendhal son también importantes referencias literarias para Alfonso Guerra. De los españoles se ha confesado admirador de Clarín, Baroja y Azorín, pero al pedirle que opine de autores actuales se resiste a dar nombres, aunque cede en dos casos, porque no son muy conocidos. "Me entusiasmó un libro del poeta murciano Eloy Sánchez Rosillo y también me ha interesado mucho el andaluz Campos Reina, sobre todo por *El desierto de seda*. Naturalmente, hay muchos más, pero creo que las instituciones y la sociedad española hemos cometido el error de premiar demasiado pronto; eso no les hace ningún favor, se les sube a los altares y se les somete a un desafío tremendo. Claro que el artista no tiene hoy la función social que tenía hace años, no la tiene ni el pintor ni el escritor. Esa función se la ha arrebatado primero la fotografía, después el cine y después la televisión". No olvida nunca a Gil Albert, al que cita en varios momentos de nuestra conversación. "El escritor puro, la vocación literaria auténtica. A mí me interesan los poetas que escriben bien en prosa, como él y como Pedro Salinas".

Se me ocurre mencionar la palabra "vanguardia". "Las vanguardias se terminaron, y en el arte plástico se ve con mucha claridad. Hoy, el artista se ve en la necesidad de inventar cada día, cuando los grandes artistas se limitan a ser excelentes. Hay un ejemplo extraordinario en la Expo, en el Pabellón de España, con las dos

grandes salas de exposiciones: una se llama *Tesoros*, con obras de arte muy importantes de la historia española, y otra, *Pasajes*, con las obras contemporáneas. Más allá de lo acertado o no de la selección, los artistas ¿no pensarán que ha llegado el momento de reflexionar si globalmente se han pasado de rosca, si se sabe hacia dónde van, si, por ejemplo, el arte *minimal* tiene algún valor? Cada vez me planteo más si no estaré viviendo una verdad que no lo es o viviendo como *verdad* lo que no lo es. Yo creo que se apuesta antes por lo nuevo, por lo original, que por lo bueno. A veces, el arte, y no sólo el plástico, está en los críticos. Ellos inventan el arte".

La falta, cada vez más acentuada, de referentes intelectuales entre los políticos, los Azaña, Castelar o Besteiro de esta época, sigue atribuyéndola Alfonso Guerra a la falta de libertad durante la dictadura, a la falta de maestros, al exilio. "Eso da debilidad al magisterio". Los de hoy, como Gómez Llorente y otros ya fuera de la actividad política del PSOE, considera que "sufren mal la política; yo también, pero el caso que me cita, persona de gran capacidad a la que tengo un gran afecto, todavía lo sufre peor, pero no deja de ser un referente para la sociedad". En cuanto a los "intelectuales contratados", de los que pongo como ejemplo el caso paradigmático de Ludolfo Paramio, cita a García Lorca "cuando dice que los intelectuales, llegado el momento, tienen que meterse hasta las rodillas en el fango para recoger las flores, refiriéndose a la llegada de la dictadura. Hay quien piensa que el intelectual debe estar ajeno o frente a lo que representa capacidad de decisión. Cabe todo. Lo que no cabe es la infamia".

Convicciones y sentimientos

-¿Son los políticos tan iletrados como parece?

-Como la media, sí; yo creo que sí.

-Creo que Jorge Semprún no podía hablar de literatura en el Consejo de Ministros...

-Bueno, no es el momento de entrar en ese tema, que alguna cosa podría decir... Pero no, no insista, no es el momento, de verdad. Pero en el Consejo de Ministros, cuando yo he estado, se han sentado personas con una cultura muy amplia. El presidente del Gobierno, Felipe

González, lee ahora muchísimo; curiosamente, mucho más que antes, quizá porque los desvelos son más habituales, está al día de todo. Estuvo Ernest Lluch, Enrique Múgica, y está Fernández Ordóñez, gente que lee mucho.

-¿Se considera un hombre culto?

-Es algo que no me corresponde decirlo a mí, ni tampoco tiene mucho valor lo que digan los otros. Hay que saber distinguir lo accesorio de lo importante. Tengo una mezcla de convicciones y sentimientos. A veces me da un ramalazo horaciano totalmente *carpe diem*, ¡hay que vivir el momento!, y, a veces, nada. El bien como fin, el bien puro, el bien absoluto; fuera lo accesorio. Una combinación de vínculos sentimentales e intelectuales es fructífera. ¿Es eso ser culto o no? ¡Qué mas da, hay que vivir!

-¿Y por qué tantos piensan que es usted muy arrogante?

-Yo no creo que haya mucha gente que lo crea.

-Sí, se le ve presuntuoso en lo cultural.

-No lo creo. Lo que pasa es que los pocos que haya deben hablar con usted. Pero no, no; yo no veo a mucha gente que diga eso. Quizá es que yo no les veo, no sé, desde luego, no lo soy.

-Hace poco le aplicaban esta frase: "En lugar de presumir tanto de tener una cultura podría haberse hecho una cultura propia".

-Pero, ¿dónde presumo yo de que tengo cultura?, ¿dónde? Yo hablo de lo que me preguntan. Entre mis defectos, que son muchos, no está la vanidad. A veces peco de excesiva indiferencia ante algunas críticas; quizá eso sea más orgullo que vanidad o presunción.

Dice tener más dudas que certezas a medida que pasa el tiempo. "La fuerza de las cosas está influyendo en mi propia evolución; la tolerancia es creciente con la vida, con las vivencias y con la evolución que está teniendo la historia. El derecho del futuro va a ser un derecho diferente. Ser diferente no equivale a ser disidente. La gran conquista es el derecho a ser diferente sin que te excluya nadie del paraíso; si es que se puede llamar paraíso a lo que vivimos, pero no hay otro".

Convocatoria de los premios ADE 1992

La junta directiva de la Asociación de Directores de Escena de España convoca los premios:

- "ADE" al mejor director
- "Segismundo", a una labor teatral significativa
- "ADE" de creación coreográfica
- "Joseph Caudí" de escenografía
- "Premio José Luis Alonso para nuevos directores"

correspondientes a 1992. Según las bases publicadas en nuestro "Boletín" núm. 4, las modificaciones introducidas en la Asamblea General de 21-12-88 ("Boletín" núm. 11), y las bases que figuran en nuestra Revista núm. 16, a dichos premios podrán concurrir todos los directores, coreógrafos y escenógrafos - respectivamente para cada modalidad- cuyos espectáculos se hayan representado entre el 1 de septiembre del pasado año y el 30 de agosto presente.

Como es de todos conocido, las papeletas de votación para proponer nominaciones llegarán a todos nuestros asociados en los primeros días de septiembre. El cierre de la primera ronda de votaciones será el 2 de octubre. Remitiremos entonces las papeletas correspondientes a las votaciones definitivas, que deberán llegar a la sede de la ADE antes del 2 de noviembre. La entrega de premios tendrá lugar en fecha que daremos a conocer oportunamente.

Convocatoria del premio "José Luis Alonso" para nuevos directores

Con el fin de estimular la

emulación artística, espíritu creativo, afán investigador, trabajo riguroso y profesional entre los nuevos directores españoles, la Asociación de Directores de Escena de España establece el Premio "JOSE LUIS ALONSO" PARA NUEVOS DIRECTORES, con arreglo a las siguientes bases:

-Primera:

Se concederá anualmente un premio único destinado a subrayar la labor creativa de los nuevos directores por un espectáculo concreto, en función de la armonía estética, capacidad de renovación en el más amplio sentido, rigor, maestría y solvencia conceptual y escénica del trabajo realizado.

-Segunda:

Podrán concurrir al Premio "JOSE LUIS ALONSO" PARA NUEVOS DIRECTORES todos los directores españoles menores de 35 años y que hayan visto su espectáculo representado en el período comprendido entre el 1 de septiembre del año anterior y el 30 de agosto del año en curso.

-Tercera:

La concesión de este premio se efectuará mediante el procedimiento siguiente:

a) Los asociados de la ADE podrán hacer llegar a la sede de la Asociación un máximo de dos propuestas, preferentemente relacionados con espectáculos presentados en sus Autonomías.

b) A partir de dichas propuestas, la Junta Directiva se constituirá en jurado, y otorgará un premio único, sin mención de los finalistas.

-Cuarta:

El anuncio público del resultado de la votación, y la entrega del premio "JOSE LUIS ALONSO" PARA NUEVOS DIRECTORES, se llevará a cabo en el Acto Anual de entrega de los Premios ADE.

-Quinto:

El premio consistirá en una estatua en la que se indicará el año de concesión y la condición del premiado, acompañado por un documento acreditativo.

Madrid, 5 de mayo de 1992

Cuenta abierta para Angel Ruggiero

Tras la repentina desaparición de nuestro compañero Angel Ruggiero, la ADE abrió una cuenta corriente para reacudar fondos con que ayudar a su familia. La respuesta solidaria ha sido muy elocuente y hasta la fecha se han recaudado 1.550.000 pts., que han sido entregadas a su viuda. A continuación reproducimos la lista de las personas e instituciones que han contribuido con sus aportaciones:

-ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA DE ESPAÑA

- IGNACIO GUZMAN
- AGUSTIN GENOVES
- CARLA MATTEINI
- JESUS CRACIO
- ASOCIACION DE AUTORES DE TEATRO
- CARLOS MIGUEL SUAREZ RADILLO
- CARLOS CREUS
- CARMEN HIERRO
- ALFONSO GIL
- GERARDO MALLA
- CARMEN SERRA
- RAUL FRAIRE
- DINA ROT
- JULIO CASTRONUOVO
- JORGE EINES
- VALENTINO MELONI
- ANTONIO BUERO VALLLEJO
- ACOFAR S.A.
- ANTONIO AMENGUAL
- VICENTE A. RUIZ
- FERNANDO SAVATER
- ANTONIO GUIRAU
- CHARO SORIANO
- ROBERTO LUBICH
- GREGORIO ESCOLAR
- ANTONIO SENILLOSA
- WILLIAM LAYTON
- FERRAN CORBELLA
- JAVIER SABADIE
- JOSE SACRISTAN
- CARLOS CANUT
- JUANJO GRANDA
- LOLA SALVADOR
- ALVARO DEL AMO
- JUAN ANTONIO HORMIGON
- INAEM DEL MINISTERIO DE CULTURA
- GUILLERMO HERAS
- LUCILA MAQUIEIRA
- DOMINGO MIRAS
- J.R.

-EMILIO GUTIERREZ CABA

- PRODUCCIONES TEATRAL ATENEA
- FERNANDO HERRERO
- GUSTAVO PEREZ PUIG
- CARLOS RODRIGUEZ
- ANTONIO JOVEN
- INMACULADA ALVEAR
- VICENTE ARANDA
- J.J. NAVARRO
- ZULEMA KATZ
- EMILIO SAGI
- JULIA CORBACHO

A esta lista hay que añadir varias aportaciones anónimas, así como otras contribuciones que se realizaron de forma directa, como las de Fermín Cabal, José Luis Alonso de Santos y Enrique Cornejo, que no hemos podido contabilizar. Igualmente queremos informar que Adolfo Marsillach, director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, ha dado un puesto de trabajo en la institución que dirige a Nieves García, viuda de Angel Ruggiero.

La ADE quiere transmitir desde aquí su reconocimiento a todos aquellos que han respondido a nuestra petición de ayuda para resolver el problema humano de la familia de un trabajador del teatro.

Libro sobre Fabia Puigserver

Siguiendo las pautas establecidas en la elaboración del volumen "Teatro de cada día", que agrupa los escritos sobre el teatro de José Luis Alonso y que fue realizado y publicado por la ADE, el INAEM del Ministerio de Cultura y nuestra Asociación han establecido un nuevo acuerdo para editar un libro en torno a Fabia Puigserver, desaparecido en 1991. En este proyecto colaborará también la Fundación Teatre Lliure.

Los textos firmados por Fabia son escasos aunque muy significativos. En este sentido destaca su artículo "Una experiencia entre la utopía y la realidad", escrito con ocasión del décimo aniversario del Teatre Lliure, así como sus notas a los espectáculos que dirigió: "La buena persona

de Se-Chuan", "Mahagonny", "Las bodas de Fígaro", "Terra baixa", etc.

Igualmente se incluirán determinados manifiestos programáticos totalmente inspirados por Fabiá y que ilustran con claridad sus concepciones globales del hecho teatral. Destacan aquí el "Manifiesto del Teatro del Escorpi" (1975), el "Manifiesto fundacional del Teatre Lliure" (1977), la "Memoria" para el proyecto del Teatro de las Arenas (1986-87), etc...

Particular importancia tienen las manifestaciones de Fabiá expresadas en algunos "diálogos" mantenidos con personalidades del mundo cultural, en torno a cuestiones fundamentales referentes a sus concepciones teatrales, la escenografía, la dirección de escena, su biografía o su compromiso político, etc. Los más importantes son su amplia conversación con el arquitecto Manolo Núñez, con la escritora Montserrat Roig y con la teatrológa Patricia Gabancho.

El libro se completará con una serie de ensayos de Guillem Jordi Graells, Juan Antonio Hormigón, Joan Abellán, Isidre Bravo, Jaume Melendres, Lluís Pasqual y Lluís Homar y artículos de Frederic Roda, Carme Serrallonga y Francesc Nel.lo. Por último se reunirán una serie de testimonios sobre Fabiá, escritos con posterioridad a su desaparición y una biografía y teatrografía de sus trabajos como director de escena y escenógrafo.

La edición del libro correrá a cargo de Guillem-Jordi Graells y Juan Antonio Hormigón y en ella se incluirán 100 páginas de ilustraciones que recogerán bocetos escenográficos, figurines, fotografías de espectáculos y personales de Fabiá. En este terreno sí que la herencia que nos dejó es de una amplitud y riqueza extraordinaria.

El título de este volumen será: "Fabiá Puigserver: Hombre de teatro". Aparecerá en la colección "Teoría y práctica del teatro" de las "Publicaciones de la ADE", con el nº 6, el próximo otoño y se presentará en Madrid y Barcelona.



SEMINARIO DEL CASTILLO DE LA MOTA

Entre autores, directores y una guía telefónica

Por Carlos Rodríguez
Fotos: Rosa Briones

Por tercer año consecutivo cogimos la carretera de La Coruña (algunos no, porque venían desde otros puntos de la geografía, pero en fin...) y nos plantamos en el Castillo de La Mota. Por tercer año consecutivo la ADE organizaba entre sus piedras centenarias un seminario, dedicado en esta ocasión a la relación entre el director de escena y el autor teatral. Y por tercer año, el que esto suscribe se sienta ante la máquina para contarles, sucintamente -que de otra forma es imposible-, lo que allí se habló, discutió... (Antes de que se me olvide, nuestro agradecimiento a la Junta de Castilla y León por hacer posible, una vez más, este encuentro).

El caso es que fuimos llegando a Medina del Campo en la tarde del jueves 4 de junio, dispuestos al reencuentro y al descubrimiento de quienes no nos conocíamos. Y el viernes, a las diez de la mañana, estábamos puntualmente reunidos en torno a una gran mesa, con papeles y bolígrafos por aquello de tomar alguna nota, preparados para lo que fuese. Y lo que fuese, fue.

Angel Fernández Montesinos abrió el fuego con una corta ponencia titulada "Condenados a entenderse" (que se publica en estas páginas), donde pasó revista a algunas de las muchas relaciones y formas de trabajo que ha tenido en su larga trayectoria profesional con muy distintos autores. Y Domingo Miras, un poquito después, hizo lo propio en relación a las obras que le han estrenado a lo largo de su vida. Ambos cargados de

anecdóticas sorpresas. "El director de escena-concluye Miras- es un ser imprevisible: a veces pide que se corte, otras que se añada..." Comenzaba el debate entre contrastes. Francisco Abad establecía diferencias con el cine al señalar la inexistente preeminencia del autor en ese medio, sino "la formalización de un guión que va a llevar a la realización de una película". Por supuesto, hablábamos del texto. Un texto que, en palabras de Benet i Jornet, existe siempre, en el origen o en el final del espectáculo, y que se convierte en un texto literario. Autores y directores, a vueltas consigo mismos. Que si una relación de pareja, una mutua elección, como afirmaba Jesús Cracio; que si son los directores y los empresarios quienes eligen al autor, decía Domingo Miras; que si también el autor puede elegir al director, argumentaba Paloma Pedrero, y además estar presente en la creación del montaje para mejorar el conjunto. ¿Será, como señaló agudamente Iago Pericot, que todo el mundo quiere ser autor? Según sus palabras, la escritura escénica es una partitura y pueden existir textos gestuales, visuales, etc.; es decir, otros tipos de autor distintos al escritor. O, formalizó Juan Antonio Hormigón, dos tipos de autoría: la literario-dramática y la del espectáculo, en las que la primera posee autonomía con respecto de la segunda. Claro que también sería posible, como dijo Cracio, considerar a ambos personajes -autor teatral y director de escena- como coautores del espectáculo... En fin, opiniones para todos los gustos.



Arriba, de izquierda a derecha: Iago Pericot, J.A. Hormigón, J. M. Benet y Jornet y Ernesto Caballero. Abajo, asistentes a una de las sesiones



Iago Pericot, Josep Montanyés, I. Alvear y J. M. Benet, a la izquierda; a la derecha, una de las sesiones de trabajo.

Para abrir boca, la mañana no había estado mal. Pasó volando. Así que, ya puestos y para no perder el calor - falta hacía, con tanto chaparrón-, continuamos las faenas por la tarde. Comenzó Ernesto Caballero (léase su ponencia en este número), y continuó Iago Pericot en un "yo confieso", repleto de humor y la reflexión profunda que siempre le caracterizan. A partir de su experiencia y sus montajes, Iago se definió como el autor del texto visual, y abogó por un trabajo conjunto autor-director, puesto que la creación de ambos parte de un concepto, y "no se ha de saber dónde acaba uno y empieza el otro". Significativamente, y dado el carácter de ambos ponentes (me refiero a su doble condición de autores-directores) el debate se centró principalmente en dos temas: las zonas oscuras del texto, que introdujo Antonio Malonda y sobre el que también incidió Ernesto; y la naturaleza del texto dramático, sobre la que incidieron Cracio, Paloma Pedrero y Juan Antonio Hormigón, entre otros. Existía como una voluntad, no definida, de indagar en el origen de la creación textual y espectacular, en la multiplicidad de vías para llegar al resultado de un montaje... ¿Qué es un texto literario dramático?, se preguntaba Cracio, afirmando la posibilidad de llevar a escena la guía telefónica. La imagen volvió a salir repetidas veces, con posiciones a favor y en contra... Lo mismo que el concepto de "aristotelismo", que levantó alguna polvareda. ¿El texto en función del conflicto o de la imagen? Pues cada uno barría para su casa, o sea para su forma de concebir los espectáculos, y aquí Ernesto Caballero y Iago Pericot tuvieron sus más y sus menos.

Al final, Hormigón se preguntaba reflexivamente ¿Qué es un autor teatral y

qué es un texto?. Habría que esperar al día siguiente para aclarar algo más todo esto.

Sábado, seis de junio. Diez horas. Vamos a por la tercera sesión. Comienza Josep M^a Benet i Jornet (vuelvo a remitir al lector a su ponencia aquí publicada) y le sigue Jesús Cracio, con una breve clasificación de sus experiencias según el origen (textual) de sus espectáculos, que iban desde el uso de improvisaciones para fijar finalmente un texto, hasta el montaje de un texto de encargo, pasando por la adaptación de textos no teatrales o la puesta en escena de un texto teatral ya existente. Esta vez el coloquio cambia de rumbo y Domingo Miras comienza reivindicando la autonomía de la literatura dramática, reñable en el mero placer de la lectura. Malonda se pregunta, un tanto perplejo, qué le pasa al director cuando lee un texto por mero placer, y se encuentra enganchado con él. Y desde otro punto de vista, Paloma Pedrero, refiriéndose a su experiencia con Cracio, aboga por la colaboración entre el autor y el director. Sí, sí, pero... ¿hasta dónde? porque Ernesto Caballero prefiere no tener al autor en los ensayos, y sin embargo Benet opina que el autor debe de estar presente también en esa fase del trabajo. Josep Montanyés habla de sus colaboraciones con Benet en varios montajes, un servidor pone en cuestión el concepto de literatura dramática para ciertos textos que sólo tienen carácter de guión, y los autores, en general, se quejan de que no se les estrena. Como dice Benet "al autor no se le dan segundas oportunidades, si la primera falla". ¿Que quién tiene la culpa? La administración.

Habría que potenciar a los autores jóvenes o nuevos, expone Francisco

Abad. Por ahí seguimos, dándole vueltas al asunto...

La tarde del sábado estuvo libre. Casi todos optaron por acercarse a Benavente para asistir al espectáculo dirigido por Fernando Urdiales, "Asalto a una ciudad", según una obra de Lope de Vega en versión de Alfonso Sastre. Y ya sólo quedaba un día.

O sea, el domingo. Por supuesto a las diez de la mañana. Aires nuevos en esta sesión, con los recién llegados José Luis Alonso de Santos y Guillermo Heras. El primero comenzó confesando que siempre se ha sentido defraudado cuando ha visto sus obras en escena, incluso cuando las ha dirigido él mismo, y que prefiere intervenir lo menos posible en la labor del director, porque "las explicaciones del autor suelen generar un caos en el director". Para Alonso de Santos, el espectáculo teatral es el resultado de varios creadores, y cada uno tiene su momento. Una vez más, surgieron las experiencias personales, especialmente de sus colaboraciones con Gerardo Malla, que sirvieron para ilustrar esa especie de confrontación latente entre director y autor. Guillermo Heras entró al trapo por otros caminos: Las relaciones entre ambos personajes parten de cómo entendamos el proceso creador desde un punto de vista ético, político, social, personal, etc. Para Heras, es necesario reconducir el hecho teatral hacia otras condiciones de trabajo de las que imperan actualmente en España; una propuesta que para él pasa por el trabajo en equipo, y la presencia del autor en los ensayos como "dramaturgo". Porque "Hay muchas maneras de entender la dirección y muchas maneras de entender el texto teatral". Su intervención concluyó con dos afirmaciones: un director no de-



bería poner en escena un texto en el que no cree al 150%, y la necesidad de denunciar el menosprecio que existe en la sociedad y en los medios de comunicación hacia el autor teatral.

El último coloquio tomaba nuevos bríos. Marfa Ruíz situaba al director como un intérprete que trabaja a partir de un material creativo, y abogaba por la colaboración entre ambos creadores. En el mismo sentido se manifestó Juan Antonio Quintana, y Alonso de Santos introdujo la variable de las circunstancias personales de cada uno -y por lo tanto las distintas lecturas- en el momento del montaje. Jesús Cracio retomó uno de los puntos tratados por José Luis, para declararse en contra de que el autor dirija sus textos. Alonso también, lo que explicó diciendo que el director elige una de las interpretaciones posibles de la obra, mientras que el autor quisiera siempre ponerlas todas. Guillermo Heras incidía en el interés de la confrontación del texto contemporáneo con la visión de otras culturas, y expuso los conceptos de alteridad y mestizaje como elementos de la creación teatral del inmediato futuro... Se acabó el tiempo. Probablemente, el tema habría dado para mucho más. Creo que durante la última comida las conversaciones estuvieron intercaladas de ideas que cada cual se había dejado en el tintero.

Y con las mismas, cerramos las maletas y volvimos a tomar la carretera. (O el avión, o el tren, que de todo hubo). Yo lo siento por los que no vinieron...Ellos sabrán por qué.

Condenados a entenderse

Por Angel Fernández Montesinos

Quiero advertir que hablo de una condena, no surgida de la sentencia de un tribunal, sino de una necesidad y de un común acuerdo entre dos de los elementos que integran una puesta en escena.

Cuando un texto llega a manos de un director se convierte en materia viva, empieza a tomar forma. Entonces el director toma distintas actitudes.

A saber:

-¿Puede este texto ser un pretexto para lucirme?

-¿Cuando baje el telón mis amigos dirán: lo mejor la dirección porque la comedia...?

-¿Aprovecharé este texto para copiar aquel decorado que vi en una revista que me trajeron de fuera, aunque no tenga nada que ver con ese texto?

-¿Puedo, utilizando este texto, decir aquellas cosas que quiero decir?

-¿Con este texto puedo sacar a la Expo todos esos millones que le podemos sacar con él?

-¿Le gustará este texto al Consejo del Teatro?

-¿Podré gastarme con este texto 100 millones en el montaje?

-¿Con este texto podemos implicar al Madrid Cultural, Comunidad, Centro Cultu-

ral...?

-Con este texto no me dan ni el "Mayte"...etc.

Otros, los que trabajan con la empresa "semi-privada", piensan:

¿Este empresario, me proporcionará los medios necesarios para poder hacer el montaje que me he inventado y que esta obra necesita? o ¿Será esta obra una excusa más para que este empresario, que casi nunca paga, saque otra vez un dinero a la administración, cubra las fechas previstas y no le dé al texto la producción necesaria y la posterior difusión que merece, con el consiguiente disgusto para el autor y todos los que hemos intervenido en ella?

También puedes pensar:

¿Cómo me llevaré con el autor?... ¿Intento no tener problemas, o simplemente prescindo de él?... ¿Será dialogante, vendrá a los ensayos? ¿Confiado o es de los que quince minutos antes se sientan en la sala a examinarnos? ¿Será una colaboración entre los dos? Este trabajo así lo necesita.

Pero también hay -espero que muchos- directores sensatos que se plantean ese texto como el principio y el origen de su discurso teatral, y que intentan reflejar en sus últimas consecuencias

el espíritu de la obra, llegando incluso más allá de lo que el autor imaginaba; directores que sirven a la obra, que son respetuosos con el texto y que si discrepan en algo, procuran con el autor mejorar, discutir y arreglar... pero nunca traicionarlo. Directores, en fin, que conocen su profesión y su quehacer, aunque a veces sean duros e implacables, que trabajan seguros en una idea, aunque al final resulte equivocada...

Quisiera relataros algunos aspectos del trabajo y la relación Autor-Director o Texto-Dirección. Ejemplos sacados de la experiencia, de la que alguien dijo: "Daría con gusto una mitad de la ciencia que me sobra para adquirir una pequeña parte de la experiencia que me falta". No sé si al contrario es lo mismo. En cualquier caso, de las muy distintas relaciones, hoy voy a enumerar algunas, que constituyen en sí mismas determinadas variantes.

Primera experiencia: Autor desaparecido o extinto. No diría yo que el mejor autor es el desaparecido; tal vez sea el más cómodo, pero también el que más trabajo da. Hay que acudir a un montón de fuentes para fundamentar nuestro trabajo. En 1960 la directora del "Teatro de Cámara Dido" puso en mis manos un mamotreto al que todos le hacían ascos, un mamotreto sin orden ni concierto donde figuraban algunas escenas extraídas del *Libro de Buen Amor*. Me llevé aquellas escenas y me encerré una semana en la biblioteca del Colegio Mayor Universitario. Por supuesto, alguien figuraba como autor de aquella versión que me habían entregado, pero su simple lectura me demostró que a aquel "alguien", el teatro le era muy ajeno. No podía encontrar ayuda por su parte. Sólo quedaba un recurso: leer innumerables veces el original, tomar notas e inventar. Guiado por mi intuición, empecé a trabajar en la versión de lo que podía ser aquel espectáculo basado en el *Libro de Buen Amor*. Completé, inventé, formulé elipsis teatrales, jugué con los contrastes del Libro y por fin me presenté en el "Dido" con un montón de folios que sólo yo entendía, llenos de notas, papeles pegados, desarrollo de las escenas y sobre todo, la idea muy clara acerca del tratamiento teatral del espectáculo. A Josefina Sánchez Pedreño, directora de "Dido", y una de las mujeres que más ha hecho por el teatro, le gustó el tratamiento y empezaron los preparativos. Durante los ensayos fui incorporando versos y enlaces para seguir el desarrollo de las escenas. El día del estreno, apareció el autor de la versión, con el texto de la obra editado; por supuesto en él no sólo figuraba como el autor único de la versión, sino que ni siquiera había incluido el reparto ni el teatro.

Todo esto ocurrió en 1960, en el Teatro María Guerrero. Mi colaboración con el Arcipreste de Hita fue generosa por su parte, y minuciosa por la mía, llena de inventiva teatral... Pienso que, aunque todavía no se hablara del término "Dramaturgia" -al menos yo lo desconocía como deficiencia- aquella fue una excelente labor de dramaturgia, muy cómoda, aunque difícil.

Otro tipo de experiencia: Rela-



Angel Fernández Montesinos durante la lectura de su ponencia.

ción director con autor famoso de la época. 1961. Por supuesto, en aquellos años, casi únicamente me puedo referir a Alfonso Paso. Yo acababa de estrenar *El sistema Ribadier*, de Feydeau, mi primer trabajo comercial, requerido por José Monleón. Me enviaron una obra de Paso, *Aurelia y sus hombres*, la historia de una señora que, al verse desatendida por su marido, se inventa unos amantes, y estos personajes inventados se presentan en casa. Al leerla comprobé que el truco de los amantes, que en principio era bueno, Paso lo repetía hasta tres veces, de forma que la sorpresa de la primera aparición y el estupor de la segunda, quedaba roto con el tercero.

...Aquello me dejó preocupado. Pero ¿cómo yo, el director más joven de aquella época, a quien Conrado Blanco, sin conocerme de nada y sólo por las críticas de mis primeros trabajos, le ofrecía el Teatro Lara de Madrid, y una compañía con Mary Carrillo, Angel Picazo, Amparo Martí, Paco Pierrá, el gran Mariano Azaña y Gracita Morales en uno de sus primeros trabajos, cómo yo, digo, iba a intentar enmendar la plana y tratar de corregir un texto que se suponía aprobado entusiásticamente por todos, desde el productor hasta el último del elenco? Al día siguiente me presentaron al autor: "¿Qué te ha parecido la comedia?", su tono me pareció tímido, el de alguien que espera una noticia no muy halagadora. "Está bien, pero estaría mejor si le quitas seis folios"... dije yo. "¿Tantos?"... "Quiero decir que le sobra toda la escena del tercer amante; es contraproducente la reiteración..." Una pausa, para mí demasiado larga. "Pasa al despacho". Entré al clásico y cargado de historia saloncillo

de Lara, con una satisfacción insensata, dándome por despedido... Nos sentamos. Abrió el libro... leyó en silencio... y me dijo: "Tienes razón, es necesario que, después del mutis del marido, nos saltemos este personaje y el desarrollo de esa escena para que en ese momento suene el teléfono..." "No", contesté yo, "demasiado preparado. Es mejor que el teléfono interrumpa el siguiente diálogo, así será más sorprendente para la protagonista"... Pausa... "Sí, tienes razón, es más teatral"... Así comenzó una colaboración o relación de Director-Autor. Creo que estrené algunas de sus mejores obras, antes de que, cediendo a la presión y petición de empresarios de locales y compañías comenzara a escribir a troche y moche, dispersándose en obras completamente estúpidas, muy lejos de sus primeras comedias...

Esta colaboración fue muy positiva, especialmente para la obra y sobre todo, en lógica consecuencia, para los intérpretes, que así se vieron libres de tales excesos. Aún conservo la primera copia de *Aurelia y sus hombres*, bastante diferente en su desarrollo a la publicada en Escelicer. Esta relación Autor-Director aún tuvo una variante muy curiosa, la del Director-Autor y Actor. Me refiero a la presentación de Alfonso Paso con *Sosteniendo el tipo*, como actor... Se produjo un curioso desdoblamiento: cuando tenía tropezos en los ensayos, cosa que sucedía con frecuencia, me decía: "Corta o arregla lo que quieras del texto, porque cuando ensayo como actor me parece que a este autor se le ha ido la situación de las manos. Poco vas a sacar de mí como actor, pero intenta que la comedia quede lo mejor posible. Estoy perdiendo la pers-

pectiva de la obra como autor".

Otra muestra de una relación distinta es la siguiente:

Director que solicita a un autor una obra, y éste convierte al director en colaborador. Todo surgió a partir de una imagen que conservaba en mi memoria: una plaza de un pequeño pueblo, unos payasos, muy lejanos de los de los circos de renombre, contaban chistes, bromas e historias... Era una idea, una sola idea, unas imágenes, pero quise transformarlas en un espectáculo. Como pretendía que aquellas historias fueran muy populares, muy españolas, pensé que quien mejor lo podía hacer era Alfredo Mañas, que acababa de tener un gran éxito con el tratamiento de la leyenda del corregidor y la molinera en su obra *La feria de Cuernicabra*, estrenada en el desaparecido Teatro Goya.

Le conté la idea y le pareció un buen arranque. Podríamos incorporar romances populares, como el de *La doncella guerrera* y el de *Don Boiso*... Podíamos empezar con el espectáculo a condición de que yo fuese todos los días a su casa a las diez de la mañana, desayunase con él y ante una taza de humeante café habláramos de los personajes, del estilo, etc. Así a través de aquellas conversaciones la obra iba tomando forma. Cada día a mi llegada, encima de la mesa estaba la escena comentada el día anterior, plasmada en unos folios. "Pero tú -me decía Alfredo- debes intentar unirlos, sin fisuras..." Y así empecé a hacerlo, combinando las historias, teniendo muy claro que al final debía llegar la fiesta de toros en el pueblo. Por cierto, en ese cuadro Alfredo y yo burlamos a la censura. Mañas utilizó las coplas y chufillas de Alberti, cosa que no descubrió nadie del temido organismo oficial de la censura. Sólo los espectadores avezados sabían la procedencia, pero nadie o casi nadie advirtió que junto a romances anónimos figuraba una selección de Alberti, imposible de llevar a un escenario en el año 64.

Con Carmelo Bernaola la cosa fue distinta pero similar. "Ven a casa y con el piano dime lo que quieres". Esto es un trabajo apasionante, y siempre que he hecho un musical -y han sido bastantes- el músico ha necesitado la presencia del director. No para inventar melodías o temas (de eso se encarga esa señora tan fastidiosa y que a veces tarda tanto en acudir, que se llama Inspiración), pero sí para ver la escritura teatral, la dramaturgia de esa música, los compases que hacen falta para que un personaje llegue hasta la puerta, lo que ocurre después, quien entra... etc. Es el sistema más normal en la escritura de música teatral.

Bien, ya teníamos los distintos cuadros escritos y ensamblados.

Pero ¿cómo arrancaba aquel espectáculo? Alfredo no lo veía claro. Nuevamente el director se metió en la piel del autor sin dejar de ser director... Y encontré la fórmula. Un día, caminando, vi claro cómo se alzaba el telón y lo que se veía tras él. Llamé por teléfono a Alfredo. El montaje ya podía comenzar. Esta fue una estrecha y productiva colaboración. Una relación amistosa y eficaz.

Relación con autor actual, vivo,

pero lejano físicamente. Me refiero a una obra de autor extranjero, vivo. He de confesar que es una situación que permite arreglar e intentar mejorar algo que ya se ha probado en otros países, y sobre todo adaptarlo a nuestra psicología.

Por supuesto esta relación se establece a través de una versión o adaptación que te entregan. Normalmente me gusta pedir la obra original, para confrontar ciertos matices que pueden haberse perdido en la adaptación.

Acababa de tener un gran éxito con *Pato a la naranja*, con ese fenómeno que es Arturo Fernández. Y después de dos años de éxito me llamó para montar algo así como *Un adorable inconsciente*, del autor francés Jean Pierre Aumont, el actor que estuvo casado con María Montez, la bella e inexpresiva dominicana, reina de las películas en technicolor, capaz de hacer 10 filmes con un sólo gesto. El, para mejor identificarle, fue el protagonista de *Scherezade*, al lado de Ivonne de Carlo, otra genio de la interpretación. Pues bien, había escrito una comedia que tuvo gran éxito en París y que aquí rápidamente se quiso montar...

A mí me parecía que no era obra para Arturo, con su etiqueta de eterno y elegante galán. Se trataba de la historia de un bohemio, sinvergüenza, simpático y por supuesto adorable, como decía el título, que vivía en una buhardilla graciosa pero miserable... Eso al menos decía el texto y explicaba la trama... pero estaba equivocado. Cuando Arturo me dijo que Viñas el famoso y carísimo interiorista de

Barcelona nos haría el decorado, yo contesté: "¿Para qué queremos a Viñas? Llamemos a otro escenógrafo que nos haga una buhardilla, muy teatral, pero buhardilla..." "Chatín -me dijo-, mi personaje no va a vivir en una buhardilla, yo no voy a vivir en una buhardilla". "Pero -intenté contradecirle- éste es un bohemio". "Sí, ya sé que es un bohemio que no paga el alquiler, pero da igual que no pague dos mil o que no pague cien mil..." "Pero... su vida, su forma de vestir..." "Ni hablar, este tipo como no paga nada va vestido de maravilla." "Pero el texto dice..." "Chatín -volvió a insistir- el texto lo cambiamos, o mejor dicho, lo cambias... porque el autor de la versión está fuera y tenemos prisa." "Pero habrá que cambiar a los demás personajes..." "Por supuesto, señoras elegantes, con clase..." Empezamos los ensayos, y cada día había que cambiar algo que no venía bien... en fin, para no cansar, aquello se parecía cada vez menos a la comedia original, pero iba quedando "adorable", como pretendía... Y yo confiando en que el autor no se enterara de tal desmán... Craso error. A los diez días del estreno, Arturo me dijo: "Chatín - él siempre dice chatín cuando va a darte una mala noticia- el autor viene a ver su comedia". Su comedia.

Jean Pierre Aumont llegó a Madrid. Lo llevamos al teatro. Nos sentamos en el palco. Se levantó el telón... Y Jean Pierre preguntó: "¿No nos hemos equivocado de teatro?"... Por supuesto no reconocía en aquel ático ultramoderno lleno de muebles de diseño a su pequeña buhardilla o



Arriba, jugando al ajedrez durante un descanso.

Abajo, un grupo de participantes durante un descanso

mansarda, a orillas del Sena... Cada personaje que entraba despistaba más y más al pobre Aumont. En el descanso, como hablar de la difunta María Montez no me parecía apropiado, aunque sí más interesante, nos fuimos al camerino de Arturo. Yo creía que era la persona indicada para contarle la transformación del texto, que he de reconocer que yo había ido haciendo en los ensayos... En aquella ocasión Arturo no le dijo "Chatín" a Jean Pierre, pero quiso explicarle los alardes de inventiva de la versión española... Les dejé para que se entendieran.

A los tres meses recibimos una carta: Aumont estaba muy contento porque los derechos de autor eran muy saneados, y porque al ver aquella comedia, aquel ambiente y aquellas acciones y no captar apenas el diálogo, se le había ocurrido otra comedia, que transcurriría en un ático supermoderno, con modelos de publicidad y una intriga en torno a la moda. Nunca nos cedió los derechos de ésta.

Un segundo caso, en el que se cuenta como se arregla y mejora una versión: Arturo González, productor de cine y teatro me llamó para dirigir *Mi amiga la gorda*, la comedia de Charles Laurence. Me largó un mamotreto en que alguien se había limitado a traducir según los peores excesos del sistema Berlitz. Transplantar aquel ambiente inglés, lleno de modismos y jerga moderna de estudiantes por un lado, y de "queen" inglesas por otro, era un problema que no habían resuelto.

Imposible tratar con Gil Carretero, que figuraba como adaptador y que estaba muy preocupado por que la pintura blanca de las estanterías fuera auténticamente inglesa. A tal efecto hizo un viaje a Londres y nos trajo pintura inglesa auténtica "Sherwin Williams". Nos pasamos ocho meses sin entender la diferencia entre la "Sherwin Williams" de Londres y la de Madrid.

Pero vayamos a la versión: Le dijimos que no se entendía bien, que era un galimatías y que así no hablaba nadie, por muy a orillas del Támesis que miccionara. Nos miró y despreciativamente nos dijo: "Si sois tan listos, arregladlo vosotros, pero en la ficha de autores sólo figura el autor inglés y yo". Como realmente lo que nosotros queríamos es que eso funcionase y fuese un éxito, nos pusimos a trabajar, en casa, y sobre todo en los ensayos, aportando cuantas ocurrencias felices teníamos, los actores y yo.

Todo iba como una seda hasta que nos advirtieron de que el autor venía a ver los ensayos generales, y que además sabía algo de español. Habíamos respetado todo, pero también habíamos incorporado chistes y gags que no estaban en la obra original. Al ensayo llegó acompañado del actor inglés Kenneth Moore, que la estaba representando en Londres y que tenía unos días de vacaciones. Empezó el ensayo y ambos se divertían, demostrando que en modo alguno habíamos traicionado la obra, sino que ante las dificultades habíamos desarrollado algo más algunas situaciones. Cuando terminó el primer acto, tanto el actor como el autor

nos pidieron permiso para incorporar un chiste y un gag, concretamente los de Ginger Rogers y la Sauna doméstica.

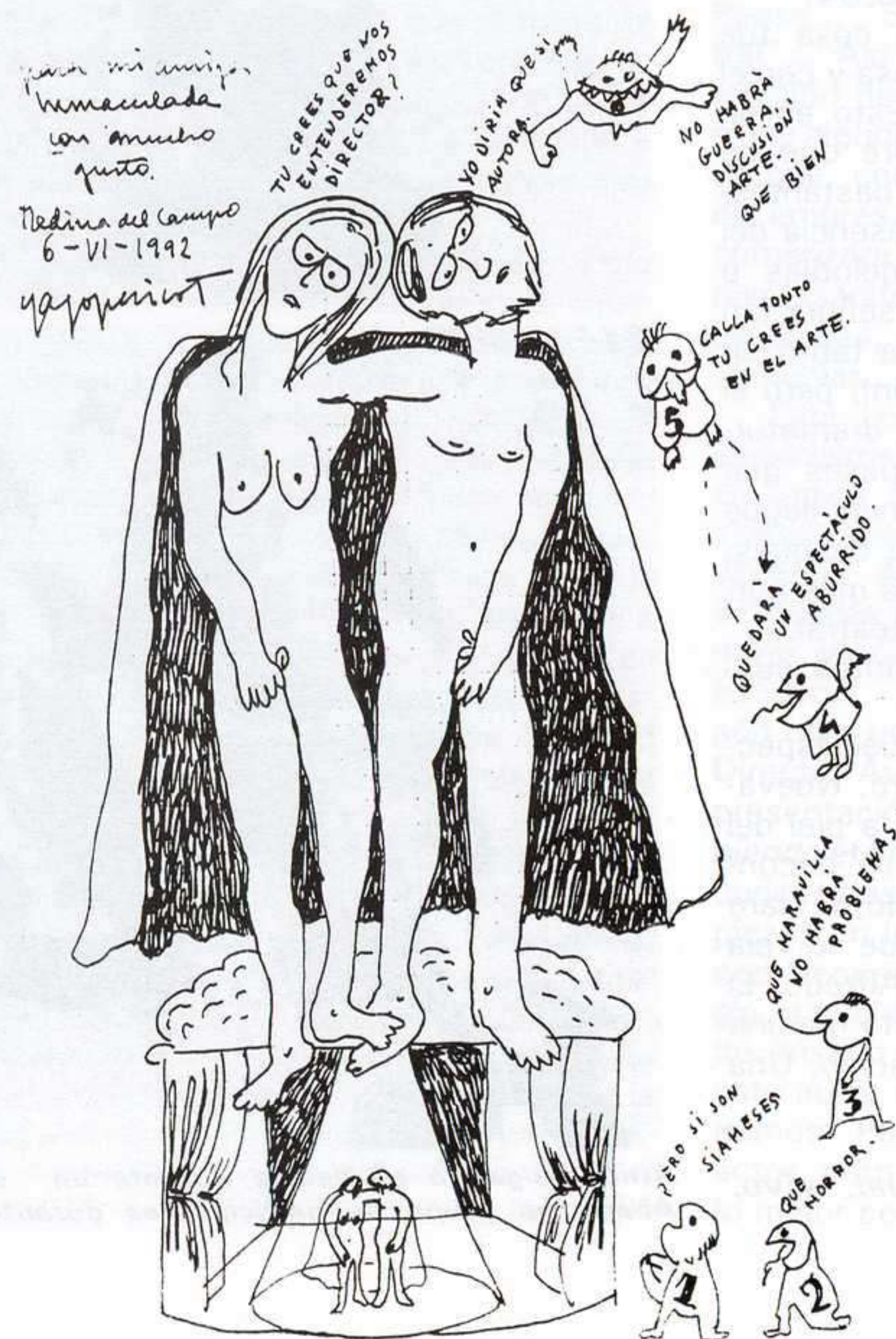
Fue una grata experiencia. La obra tuvo un gran éxito; durante todo el verano del 73 estuvimos poniendo los fines de semana el cartel de "No hay butacas" en el Teatro de la Comedia, porque antes, en verano, los teatros continuaban abiertos y el público acudía. En el mes de Agosto llenábamos sábados y domingos, y en octubre más. La empresa de la compañía, en prueba de agradecimiento, cuando la obra pasó a otro teatro, en vista del éxito, dejaron de pagarme y quitaron mi nombre de los carteles.

Fuí al Sindicato del Espectáculo a protestar, y de aquella reunión salió la necesidad, la idea de tener una asociación, aunque entonces se habló de un sindicato. Fue la primera vez que hubo una reunión de directores para plantearse esta idea... No digo que fuese el origen, pero sí que fue un antecedente para que, cuando se quiso formar la ADE me llamaran, porque sabían que yo era uno de los primeros que habían peleado fuerte por los derechos de los directores.

Por último quisiera hablar muy brevemente de mis experiencias como autor-director. Cuando me encontré aportando ideas, trabajando con textos y versiones, me planteé la posibilidad de escribir las mías. Así, me rodeé de un equipo de colaboradores para escribir los musicales. Escribíamos el espectáculo en conjunto, pero yo, como director, representaba a todos esos autores que intervenían en el texto, y jamás he tenido ningún problema para cortar una escena o mejorarla. Siempre he procurado confrontar en los ensayos el efecto de lo escrito previamente, cómo le va al actor, qué impacto puede tener en el público... Ha sido un efecto de desdoblamiento para comprobar la eficacia del espectáculo. He cro-

nometrado cada escena, ya que en los musicales es importantísimo ensayar y escribir con un cronómetro en la mano. Nunca me ha importado cortar lo que fuese necesario. Creo que en el teatro siempre cortamos poco, si tenemos en cuenta que todo lo que cortas de una obra lo agradecen tanto el público como el actor, y el crítico aún más.

He intentado contar algunas vivencias que pueden dar pie a muy distintas opiniones. Creo que detrás de ellas hay un buen campo para la reflexión, porque siempre he pensado que la experiencia no consiste en el número de cosas vistas o vividas, sino en el número de cosas que se han reflexionado. Reflexionemos.



Dibujo de Iago Pericot realizado durante una de las sesiones del seminario.

El teatro no tiene ninguna limitación

Por Rosa Briones

-La sombra cruza dos siluetas sobre los peldaños desgastados.

Un objeto recoge su voz.

"De pequeño hacía tebeos, hacía mis propias historias, imágenes y diálogos.

Cuando me preguntan eso, nunca sé qué contestar; en casa no íbamos al teatro.... A los 15 años entré en un grupo, allí hacía de actor, entonces, era lo más apasionante. Lo dejé, comencé a escribir.

.-Las palabras cabalgan a lomos a lomos del viento que revuelve unas hojas escritas. En el cabezal de una de ellas, su nombre y algunos títulos: "Una vella, coneguda olor", "Fantasia par un auxiliar administratiu" "Marc i Jofre o els alquimistes de la fortune", "El manuscrit d' Ali Bei", se trata de J. M^a Benet i Jornet.

"..La literatura dramática tiende de forma instintiva, por definición, al espectáculo teatral, aunque no siempre llegue a él.

Poder compatir la etapa del montaje me apasiona. Siempre que los directores han estado de acuerdo, he participado, teniendo muy claro que en ese momento, el amo es el director... Trabajando mano a mano con el texto y los actores la puesta en escena, me siento **COMPLICE**, parte del equipo, de la maquinaria, de lo que se está haciendo"

.- Sobre su solapa destaca una pequeña figurilla de Mikey disfrazado de aprendiz de brujo. Voces de niños se mezclan en la conversación.

¿Has elegido alguna vez a tus cómplices o siempre han sido ellos lo que te han elegido a ti?

"En un principio eran ellos, luego llega un momento en el que ya puedes elegir; buscar la persona. Ahora he terminado de escribir una obra, y lo he echo con la total colaboración del director que la va a montar: Sergi Belbel, hacia el que siento gran admiración por su inteligencia y claridad. En esta ocasión fui yo quien se puso en contacto con Sergi, de lo cual me alegro pues ha sido un proceso de trabajo muy enriquecedor y muy compartido. Al ser él también autor, me ha ayudado a encontrar muchas soluciones difíciles de estancamiento durante el periodo de creación literaria".



.-Figuras de materia ausente empiezan a sentarse a su lado, le hacen presa.

La serenidad comienza a transformar su voz ahora más cálida, empieza a ignorar la grabadora, que tiene entre sus manos, mira y duda... ¿Cuál es el tema?

"Se dice que el autor solamente tiene un tema que se subdivide. Se dice y supongo que es verdad, pero por suerte para el autor, le es muy difícil definir cuál es. Al principio piensas que son muchos, pero con el tiempo vas descubriendo que son unos pocos y muy concretos.

El tema más básico de mis obras, al menos en los últimos tiempos, sería entender: ¿Qué sentido tiene nuestra existencia? ¿Qué es la vida?, ¿Qué somos nosotros dentro de la vida?, ¿Qué uso hay que hacer de la existencia?

.-Preguntas. Sonríe, su cara se tizna durante un segundo de malicia, como a quien le divierte jugar al azar de las respuestas.

¿Cuál es la relación que mantiene el autor, con los personajes?

"Cuando empecé a escribir, había personajes a los que amaba, y había personajes a los que odiaba. Me gustaría pensar que he madurado; en este momento quiero a todos los personajes. Si a un

personaje no le quieres, malo, corres el peligro de hacerle pobre, esquemático.

Al materializarse, al cobrar vida en la piel de los actores, siento un poco de miedo, es una especie de tonta responsabilidad al ver que hay unos actores que se creen aquello, y que intentan convertirlo en material escénico. Luego te das cuenta que están discutiendo entre ellos sobre algo que tú has escrito, observas que entonces tu opinión es una opinión más, ni más, ni menos importante que la de ellos; en ese momento comprendes que los personajes y situaciones, ya se han alejado de ti. A partir de ahí aprendes a verlos objetivados delante tuyo.

La primera vez que vi unos personajes, escritos por mí, encima de un escenario convertirse de palabra escrita en palabra vivida, sentí mucha vergüenza, era algo muy extraño, se despegaban del papel y tenían vida."

.-Hacemos un salto en el tiempo y nos vamos a los años 60 desde donde emprendemos un pequeño recorrido a través de los distintos estilos por los que ha transitado su creación literaria.

"Escribí mi primera obra en el año 63, entonces estaba marcado por el realismo imperante en la época. Para mí el realismo

es una forma de hacer arte, tan sofisticada como cualquier otra, no creo que haya maneras mejores o peores, más complejas o menos complejas de escribir teatro. Me parece que el teatro del absurdo es tan complejo como el teatro épico, o como un sainete, como el teatro de Pinter, Koltés etc. todas son formas distintas, y lo importante es que sea cual sea la forma elegida, resulte un producto interesante, sólido, que funcione.

Después del realismo sufrí un poco las influencias de Brecht, siempre de una forma bastante lateral; no llegué a escribir nunca una obra bajo los cánones Brechtianos, de ello estoy muy satisfecho; desde el principio he preferido buscar una forma de hacer que sea mía, que no sea, dentro de lo posible, copia de nada. Prefiero ser cabeza de ratón que cola de león.

...Ahora estoy en la búsqueda de un teatro muy sintético, un teatro muy de negaciones en vez de afirmaciones, de diálogos desnudos, de situaciones muy poco explicadas, en las que los personajes funcionen sin explicar sus precedentes. Para mí una manera de situarme ante este teatro, sería como cuando espías una conversación en la calle, que te puede apasionar lo que están diciendo aunque no sepas realmente de lo que se trata, sin embargo la tensión que se crea es tan importante, que te ayuda a hacerte la radiografía del problema. Por ahí me gustaría ir, dando la radiografía de historias, sin dar la carne que cubre el esqueleto."

.-La luz perfila una silueta en los muros del castillo. "Revolta de bruixes"

VIGILANTE.- ¿No llevas faja?

AURORA.- ¿Faja, para fregar suelos?

VIGILANTE.- Me cago en diez; ¿no vendrán las otras?

AURORA.- Cierra.

"Una cosa que me encanta es estar en el teatro mientras se representa la obra, no dentro de la sala, sino por el pasillo o en alguna escalera que vaya de un sitio a otro, oyendo cómo se dice la obra, y oyendo las reacciones del público.

Cuando escribes una obra, ya sabes qué público puede tener, si es para un público amplio, o para un público más restringido, esto lo sabes, no te puedes engañar y por tanto tienes que acarrear con las consecuencias. A esto por supuesto hay añadirle la parte de responsabilidad correspondiente al espectáculo, a cómo haya sido su puesta, no sólo se trata del texto.

.-Alguien conocido pasa al pie de la muralla, él está tan atrapado en la palabra que no recoge el saludo. Ahora comienza a hablar acerca de lo que la escena ha aportado a sus textos, y de cómo ve el panorama teatral.

"La escena me ha enseñado a entender lo que es la economía de diálogo, es muy instructivo, y por supuesto ver tu propio teatro, incluso en montajes malos, porque entonces las partes malas de tu trabajo tienen mucho más realce, y te hacen dar mucha más cuenta de tu propio error; son lecciones de humildad que van muy bien.

En relación al panorama teatral, la situación es muy distinta en Madrid y Barcelona. En Madrid parece que la tragedia del autor que casi no puede estre-

nar se mantiene. En Barcelona esta tragedia se dió durante casi 20 años, y sin embargo desde hace 4 ó 5 años, hay una recuperación del respeto hacia el texto notoria; realmente hay compañías y teatros que se están ocupando de ello. Bastantes autores van estrenando con una cierta regularidad, desde mi punto de vista yo no pienso que estemos en el peor de los momentos teatralmente hablando, al contrario creo que es un momento bastante esperanzador".

.-Durante un momento las palabras dejan de cabalgar por la cinta, nuestra escenografía comienza a poblarse de figuras de niños y coches de adultos.

¿Siempre escribes para ser representado?. Has hecho referencia a Valle-Inclán, has comentado que en un momento se permitió romper determinadas convenciones teatrales, porque pensó que esos textos no se representarían.

"Cuando escribo teatro, siempre pienso que el texto (a pesar de que sea literatura dramática, que tenga identidad como tal), va buscando ser representado, yo me vuelvo loco con el escenario, me gusta olerlo. Un teatro cerrado, a oscuras, con la luz de guardia solamente, me hace sentir en el centro del mundo; no imagino otro sitio mejor. Por tanto no puedo pensar en un texto que (sus pensamientos se cruzan), si luego se da la circunstancia pues mala suerte, pero yo de entrada pensar que aquello no se representará nunca... sería tremendo, no puede ser".

.-Algo se ha ido apoderando de él, su respiración se agita, ríe, su elocuencia no consigue atrapar el sentimiento.

"El teatro no tiene ninguna limitación, el escenario es el mundo, no hay ninguna historia, ningún problema que no se pueda hacer en teatro. Para mí el teatro es fantástico, tiene absoluta libertad. Esto ya lo sabían Calderon y Shakespeare. "La Escena Desnuda Es el Mundo", en ella puede ocurrir lo que quieras, se puede explicar cualquier cosa".

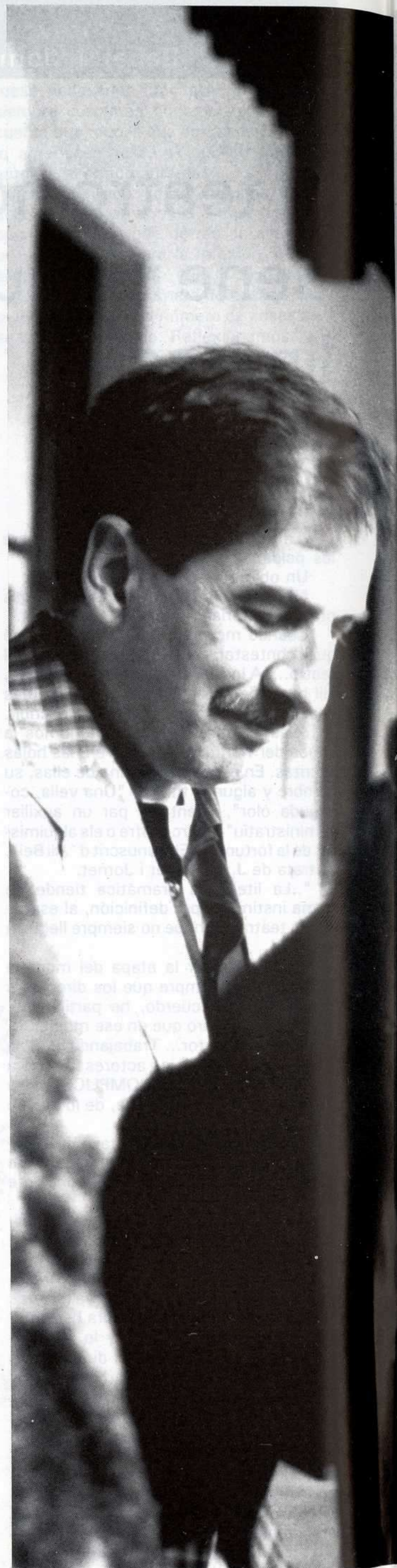
.-Y tras comentar que la T.V. acaba con la divinidad del teatro al meterlo en lata. Considerar el trabajo de dramaturgo como el más fascinante del mundo. Declarar abiertamente al amor y respeto que siente hacia el actor y la actriz, nos vamos acercando al final de la entrevista.

Poco a poco se va haciendo el oscuro en la escena, sobre los peldaños desgastados ahora reposa el vacío

"...me encanta durante las representaciones andar por los camerinos y oír a los actores contando batallitas de teatro.

.-¿Algún secreto?

"Uno piensa siempre que querría lo máximo, ser reconocido en todas partes, estrenar en todos los teatros, esto formaría parte del secreto inconfesable que uno siente dentro de sí, pero... ¡Qué caramba!, he conseguido mucho más de lo que esperaba, menos de lo que soñaba, pero más de lo que esperaba.



El acuerdo es posible

Por Josep María Benet i Jornet

El texto teatral tiende, por definición, a constituir la base de determinado tipo de espectáculos escénicos. Ello no quita para que muchos de tales textos no hayan conseguido su objetivo y para que, no pocos, merecida o inmerecidamente, no hayan pasado nunca de ser otra cosa que palabra escrita. Que ya es ser algo, de todos modos. A lo largo de mi vida he disfrutado muchísimo, es decir, he conseguido un placer intelectual considerable, leyendo obras de Shakespeare, de Lope, de Ibsen, de Guimerá o de Brecht, para poner unos ejemplos cualesquiera, o también, por supuesto, leyendo textos de autores coetáneos míos, ninguno de los cuales, sin embargo, he visto, hasta la fecha, trasladados a un escenario. Y es que esos textos tenían algo que adquiría sentido y provocaba emoción ya en la simple lectura. A ese algo no tengo más remedio que llamarlo, y pido perdón a quien le ofenda el concepto, calidad literaria. Y es que esos textos son, inevitablemente, literatura. Sí, "también" son literatura. Y como tal literatura ahí están, posiblemente editados en forma de libro, a disposición de quien desee disfrutar con ese género llamado literatura dramática. Ahí quedan. Y esa es la única total responsabilidad que el autor teatral carga íntegramente sobre sus hombros y sólo sobre sus hombros, la responsabilidad de haber escrito literatura dramática. Aun en el supuesto, peregrino pero posible, de que el autor crea odiar la literatura. Qué le vamos a hacer, le guste o no le guste, él ha escrito literatura dramática.

Pero el texto teatral, vuelvo al principio, tiende, por definición, a constituir la base de un espectáculo escénico. Ahora bien, ahí, en el espectáculo, el autor ya no está solo. Debe convivir con los actores, con el escenógrafo, con todos los demás elementos del montaje. O mejor dicho, debe convivir con el director de escena y, en realidad, sólo a través de él convivirá con actores, escenógrafo, etc. Porque el director dirige. Y dirigir quiere decir orquestar todos los elementos del espectáculo, conducirlos armónicamente hacia una finalidad concreta. En definitiva, suya es, sin lugar a dudas y también por definición, la responsabilidad última del espectáculo. El escritor de literatura dramática no puede, en principio, decidir nada sobre el espectáculo contando tan sólo con la convivencia, digamos por caso, del actor. En último término, y es otro ejemplo, lo que opinen de mutuo acuerdo el autor y el actor deberá pasar por la aprobación última del director. Definitivamente, en el espectáculo escénico quien manda es el director. Y malo si no ocurre así. Todas las demás voluntades deben inclinarse delante del director o del

equipo de dirección. Todas, incluso la del autor.

Para el director el texto teatral es un material de trabajo que se supone le interesa -de otro modo para qué haberlo escogido o haberlo aceptado- y que, por tanto, de algún modo, respeta, pero que él utiliza del modo que cree más conveniente. (Abomino del director que "perdona la vida" al texto que va a montar. O se trata de un sinvergüenza o se trata de un deficiente mental. O ha aceptado montar la obra por dinero o cree que la literatura dramática es algo a no tener en cuenta: lo que decía, o un sinvergüenza o un deficiente mental. Pero en mis palabras no quiero tener en cuenta ni a los sinvergüenzas ni a los deficientes mentales. Ah, y tengo bien claro que algunos autores también merecen cualquiera de las dos calificaciones). Volvamos donde estábamos. Decía que el director utiliza el texto del modo que honradamente le parece más conveniente. Cada día vemos montajes de Shakespeare, de Lope, de Ibsen, de Guimerá o de Brecht que, en un grado u otro han sido manipulados antes de llegar al escenario. También vemos otros que no lo han sido. Y tanto en una opción como en la otra, los resultados nos han parecido, con frecuencia, excelentes. Incluso hemos llegado a concluir que, por el momento, la manipulación, cuando existía, era inevitable. En todo caso, que era acertada.

Siendo así, y al menos en principio, ¿para qué voy yo a rasgarme las vestiduras si mis piezas, en manos de directores en los que, de un modo u otro he confiado, sufren recortes o cambios?. Lo que importa, en último término, es el resultado, el espectáculo escénico que se nos ofrece. Es ese resultado, si acaso, lo que discutiré, pero no discutiré el principio en sí, el derecho del director a tocar el material escrito. Ese material, y con ello regreso al principio de mi intervención, permanece preservado en el texto original, posiblemente impreso, y es a ese texto original, del que el autor -ahí sí resulta único responsable, es a ese texto al que los analistas, los curiosos o los aficionados deberán volver después de cada montaje de la obra. Mientras, en el espectáculo, quien manda no es el autor, sino el director. Y no manda por capricho sino, repito, por definición de su cargo.

Las consideraciones que acabo de exponer marcan, en mi opinión, los principios desde los que hay que partir para entender las relaciones entre autor y director. Y sólo a partir de ellos, tanto en lo que respecta a la teoría como en lo que respecta a la práctica, podríamos empezar ya con las matizaciones. O con el testimonio de las experiencias persona-

les.

Así, por ejemplo, opino que nos encontramos en una época - de la que quizás ya vamos saliendo- en la que, por motivos casi de historia estética, muchos directores han despreciado la figura del autor en un grado tan desmesurado como grotesco. En tales casos, el director, infatuado por el poder que ejerce en el campo del espectáculo teatral (poder que más arriba yo mismo he reconocido como necesario), caía en la confusión de despreciar el complejo trabajo que supone escribir una obra teatral (un trabajo más complejo que cualquier otro de los que confluyen en el espectáculo) para, en cambio, deificar ridículamente su labor en la escena. A veces a uno le viene la tentación de pensar que, en ciertos odios del director para con la figura del autor no se esconde otra cosa que una soterrada e incomprensible envidia. Envidia que, en el fondo sólo podría explicarse a partir de inseguridades ante el propio trabajo, de una psicoanalizable minusvaloración del oficio que han escogido.

Pero también es cierto, gracias a Dios, que el acuerdo es posible, que en todos los tiempos ha habido directores sensatos y autores sensatos capaces de respeto mutuo. En la práctica, y en general, según mi experiencia personal, a fin de cuentas ya algo larga, sólo directores que después demuestran poseer manifiestas limitaciones personales y/o artísticas niegan, en aras de la pureza de su forma de trabajar, a hacerlo codo con codo al lado del autor. En el caso contrario, seamos justos, algunos autores parecen creer que sus obras están inspiradas directamente por Dios y que por tanto no hay nada en ellas que no sea sagrado e inamovible. Seguro que el psicoanálisis también encontraría en ellos notables problemas de autoaceptación.

En mi opinión, y para acabar, cuando coexisten un autor y un director suficientemente dinámicos y abiertos, la colaboración entre los dos acostumbra a enriquecer en mucho el producto final. Ojalá tanto el uno como el otro lo tuvieran siempre en cuenta. Ante la construcción de un espectáculo teatral lo que importa es ese espectáculo, no la soberbia ridícula de directores o de autores. Y nada me parece tan apasionante, por parte del autor, como colaborar, desde su puesto, al cumplimiento escénico del mundo que imaginó y que el director, desde el puente de mando, ayudado por él, va concentrando día a día en el milagro de la puesta en escena. Sin soberbias por ninguno de los dos lados. Orgulloso cada uno del puesto que ocupa y humildes ante el señor común al cual sirven, el teatro.



Entrevista a Domingo Miras y Paloma Pedrero

Dos autores a escena

Seguramente los griegos jamás hubieran entendido el tema de nuestro seminario, ya que en esa época director y autor se confundían en la misma persona, el "poeta trágico". Sin embargo nosotros nos vemos obligados a preguntarnos cómo fundir esa "poesía" que está llena de dos visiones a veces antagónicas, la del autor y la del director de escena, para que el producto, en este caso el espectáculo, consiga ser una obra de arte.

Por eso hemos querido hacer un poco protagonista a los autores, les hemos subido a la escena a ellos, que parece que están siempre detrás del espectáculo con ojo crítico.

Por I. A.

No puedo decir que no haya intervenido en la elección de mis personajes ni la edad ni el sexo, sin embargo creo que sirven para ilustrar dos posturas diferentes e interesantes al mismo tiempo.

Domingo Miras, uno de nuestros más conocidos autores teatrales y colaborador habitual de la Revista "Primer Acto". Desde que comenzó a trabajar con César Oliva, que montó su primera obra "La Saturna", hasta 1992, año en el que estrenará uno de sus textos, "Las brujas de Barahona", en el marco de la Expo, Domingo ha cambiado en su forma de ver

el teatro y se mantiene un poco cauteloso y escéptico respecto a su futuro teatral... seguro que guarda alguna sorpresa en ese cajón secreto que tienen todos los autores.

-Le pregunto a Domingo cómo ha sido su colaboración cuando un director de escena ha montado un texto suyo: "Por ahora siempre me he sentido como una persona ajena al espectáculo, en el que por supuesto tengo un especial interés pero que no entro como copartícipe de la puesta en escena. Porque siempre he entendido que es una tarea que no me incumbe directamente y que seguramente podría causar distorsiones si entrase a

título personal".

-Sin embargo creo que a Domingo le apetece trabajar de otra manera, participar más en la puesta en escena, colaborar de una forma más estrecha con el director... "Sí, creo que podría aportar bastantes ideas, si me las pidiesen con verdadero interés. Lo que no digo es si mis ideas serían acertadas o equivocadas, pero sería una experiencia para mí muy interesante".

-Cuál es la finalidad con la que escribe Domingo, y cuál es la valoración que tiene el texto dramático: "En principio se escribe para dar desarrollo a una idea con cierta coherencia, y en este sentido se pretende plasmar un texto definitivo, que se sustente a sí mismo y que tenga capacidad para soportar diferentes puestas en escena desde distintos puntos de vista. Sin embargo también se piensa en la puesta en escena, a veces prioritariamente, aunque en mi caso estas prioridades son accidentales y la estructura general de la obra va dirigida a un posible lector que puede ser el lector del libro o el lector acústico que oye a los personajes hablar en una puesta en escena eventual".

-Domingo, el texto dramático se comple-

ta con la puesta en escena: "Bueno, lo que se completa es el espectáculo. El texto dramático es autónomo por sí mismo, es autosuficiente, a mi juicio. El texto no es espectáculo, es una parte del espectáculo concreto, sí se completa con la puesta en escena. A veces también se frustra con el espectáculo".

-Entonces, no es necesario que el autor provenga del mismo medio teatral, que puede conocer mejor cuáles son las necesidades del espectáculo: "Seguramente con vistas a escribir con un carácter específico para el espectáculo, esto es conveniente, ya que puede dar una mayor capacidad de comunicación con los restantes elementos que van a intervenir en la creación del espectáculo. En mi caso esto no se produce y es por lo que al principio te decía que me encuentro bastante ajeno al crecimiento del espectáculo, como si mi labor hubiese terminado años antes cuando he puesto fin a las palabras que había escrito".

-Me interesaba saber qué es lo que Domingo ha echado en falta en las escenificaciones de obras suyas: "En principio con carácter general, aunque es difícil determinar un común denominador, todas las puestas en escena de textos míos han fallado en medios y tiempo. No tengo nada que reprochar al director en cuanto a su capacidad y profesionalidad, sí quizás en alguna ocasión el director no ha sabido medir el espectáculo que hubiera necesitado de mayor envergadura de material y personal".

-Y la autoría del espectáculo, Domingo, ¿a quién se la damos?: "Un espectáculo tiene muchos autores, está el autor del texto, el director de escena y los autores de la interpretación. Todos ellos pueden reivindicar su correspondiente parcela de autoría. Se dice que el director de escena es el autor de la puesta en escena, y es cierto, pero un actor es el autor de su propia interpretación por más que puedan aconsejarle, dirigirle".

Paloma Pedrero, una mujer de teatro de la cabeza a los pies, lleva desde los dieciocho años en un grupo independiente, como ha empezado la mayoría de su generación. Actriz y también directora de escena, llegó a la escritura desde el teatro mismo. Su última obra "Noches de amor efímero", dirigida por Jesús Cracio, ha sido todo un éxito de público.

Comienzo haciéndole la misma pregunta que le hice a Domingo. Cómo ha sido la colaboración de Paloma autora con los directores: "Mira, depende del director de escena, dónde esté, cómo haya sido el primer encuentro con él y lo que él quiera de mí. Hay algunos directores con los que no tengo ninguna relación y no me estimula tenerla. Todo lo que tiene que saber de mí está en la obra y a partir de ahí que realice su creación".

"Otra cosa diferente es cuando hay un encuentro con un director, hay interés de colaboración por ambas partes, y claramente quieres discutir con él, quieres que él te dé su opinión."

-Entonces, tú nunca has sentido que habías traicionado tu texto: "No, nunca me he sentido traicionada, me ha podido gustar el espectáculo o no, me ha podido identificar o no, pero, ¿cómo va a haber traición en un equipo de gente que ha escogido por placer un texto tuyo? Puede haber un error o un espectáculo fallido. Muchas veces no es sólo culpa del director, sino que te puedes dar cuenta que

hay algo que no funciona en el texto que has escrito".

-Sin embargo, como Paloma también dirige le pregunto si no tiene una puesta en escena mental de cada texto que escribe: "Sí, por supuesto, cuando acabas una obra tienes en la cabeza como autor, una lectura de la obra que es la que tú pondrías en escena. Cuando has visto 7 u 8 montajes de un mismo texto o incluso cuando ha pasado el tiempo y tú has cambiado, a veces no estás ya de acuerdo con el sustrato y le darías una lectura totalmente diferente. También las nuevas lecturas que ves de tus obras te van aportando cosas distintas que al principio no te habías dado cuenta de que existían".

-Cómo ha influido en Paloma haber empezado a escribir desde dentro del teatro: "Me ha ayudado muchísimo, ya que desde la literatura no me hubiera atrevido a escribir un texto. Pero empecé en un grupo colectivo y lo mejor que hacía era ordenar el material, elaborarlo un poco, darle un sentido, hacer una dramaturgia. Así mismo de toda mi expe-

riencia como actriz y en las escuelas en las que he estudiado me ha surgido la necesidad de escribir".

"Por eso escribo mucho pensando en la escena, incluso últimamente estoy preocupada porque, no es que piense en el escenario, es que pienso en las limitaciones de la producción, y a veces intento resolver el problema de un personaje para no tener que sacar otro actor y cosas así. Esta deformación profesional te puede condicionar negativamente".

"Lo positivo es que escribas desde dentro y creo que por eso mis textos tienen visceralidad, hay algo físico y emocional, no son sólo textos intelectuales, sino que hay algo muy orgánico".

Yo les quiero dar las gracias a ambos por haber estado en el Seminario del Castillo de la Mota, haber sufrido mi asalto y haber colaborado con nosotros de una forma tan participativa y desinteresada... Paloma, Domingo, gracias y mucha suerte.

¿Escribir la escena? ¿Dirigir la palabra?

Por Ernesto Caballero

Por lo general cuando a un autor teatral se le pregunta si en algún momento de la creación tiene en cuenta el público responde que mientras está escribiendo al único que debe rendir cuentas es a su propia sinceridad expresiva; y que una pregunta de ese jaez es una soberana majadería. Lleva razón sin duda. Sin embargo, las cosas como son, el acto de escribir teatro, de escribir para el teatro implica un inflexible alejamiento del ensimismamiento platónico propiciado por una más o menos virtual expectativa de puesta en escena. Podríamos incluso convenir que sin esa perspectiva dejaría de resultar dramático el texto, pues la misma configuración de su estructura supone un primer peldaño en su descenso a la materialidad. Dicho de otro modo, el proceso de la creación teatral es algo parecido a una carrera de relevos: cada corredor tiene presente al compañero que le espera en la línea de meta sin por ello perder la concentración en la carrera. Y así, de igual modo que durante las sesiones de ensayos actores y director en algún lugar se descubren ocupando el papel del espectador -que a su vez, en el momento de la representación deviene en co-autor de la emisión-; el autor, decimos, al elaborar su obra se sitúa -inevitablemente- en el lugar de quienes han de resultar sus

inevitables y preciados intermediarios. (Disculpen los susceptibles por este último vocablo). En este sentido podríamos afirmar que, al menos sesgada e indirectamente, el autor efectivamente piensa en el público cuando escribe para la escena.

Pues bien, esta mirada oblicua que le lanza al director está cifrada en lo que los semiólogos denominan "texto espectacular", o si se prefiere: "texto de la representación", es decir, todo el despliegue de indicadores escénicos que de manera más o menos explícita palpitan en las páginas del libreto más allá de lo que refieren las acotaciones. Y es esta resbaladiza (deleznable) partitura, este difuso texto que requiere ser leído en relieve, la bisagra que da paso al segundo momento de la creación teatral, al momento de los ensayos, al momento del director.

Esta circunstancia hace precisa de aquellos, que como en mi caso suelen dirigir sus propias obras, una suerte de desdoblamiento a menudo no fácil de lograr. ¡Inmenso sentimiento de desarraigo cuando como el espía sigiloso cambiamos de bando alevosamente! Se sufre así, pues somos conscientes de que uno de nuestros principales cometidos consiste en traicionarnos a nosotros

mismos siempre que podamos. Más adelante me referiré a esta traición tan justa y necesaria y que nada tiene que ver con el consabido desvirtuamiento del sentido de la pieza por parte de una dirección ajena al autor. Al llegar a este punto es cuando surge la cuestión inevitable: ¿Resulta conveniente que el propio autor sea el responsable de la puesta en escena de su propia obra?

Ya hemos dicho que todo depende de cada caso particular: obra, personas, contexto, etc... Ahora bien, también cabría formularse la misma pregunta de forma inversa: ¿no debiera el director de escena escribir sus propios textos eliminando (al menos aparentemente) esa falla que inevitablemente se produce entre dos concepciones diferentes? En ambas cuestiones se aboga por una concentración de funciones que tal vez consigue una mayor coherencia formal pero que, generalmente se deja en el camino un interesante elemento de contradicción que, en numerosas ocasiones, confiere a la representación una complejidad expresiva resultado de la tensión dialéctica entre unos enunciados textualmente explícitos y su posterior cuestionamiento en el proceso de su "interpretación" (S.L)

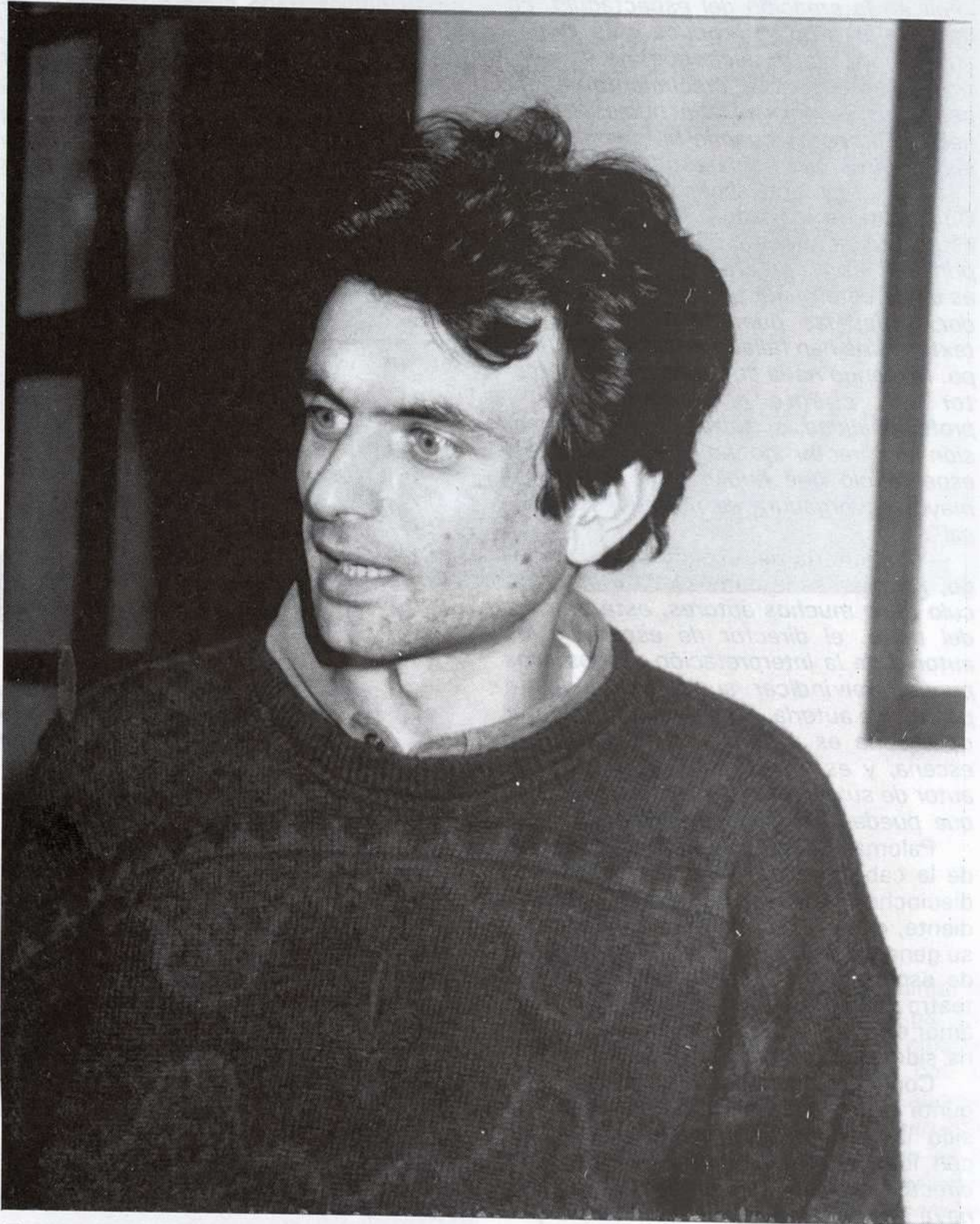
Por lo que a mí respecta, la experiencia como escritor me ha enseñado que por mucho que uno entrevea las posibilidades teatrales de una determinada situación, nunca deja de resultar una fugaz impresión que lo único que consigue -y no es poco- es confirmarnos la existencia de una semilla de teatralidad, de algo que sólo alcanzamos a distinguir en estado embrionario. A veces ni eso. Al dirigir la obra el director, al igual que hace con las acciones de los actores que despuntan, debe exacerbar estas insinuaciones hasta lograr la debida expresividad. Eso es uno de los principales requerimientos que como autor suelo hacerme si dirijo mi propia obra. Someternos al bochornoso trance de que nuestro preciado texto pierda su apolínea compostura no es un trago muy agradable. Soy, pues, consciente de que éste es uno de los mayores obstáculos que se nos presentan cuando las dos funciones se hallan concentradas en una sola figura. La otra gran dificultad viene dada por la inseguridad y desconfianza que con respecto a la eficacia del texto (me refiero ahora exclusivamente a las palabras) albergamos durante las primeras sesiones de ensayos en que los actores no han llegado a hacer suyos los parlamentos de sus correspondientes personajes. El autor aquí empieza a añorar la mesa de su escritorio y en numerosas ocasiones inicia un proceso de reescritura que no hace más que frenar el proceso de ensayos y desconcertar a los actores. La crisis de nervios en los ensayos está garantizada. Con todo, estos dos escollos que acabamos de mencionar pueden sortearse con relativa sencillez y aquel autor que, naturalmente, conoce el oficio de la dirección escénica, puede resultar el más indicado para montar su propia obra.

A continuación cabría preguntarse por la suerte de los textos diseñados para ser puestos en escena por quien los

escribe. No es posible desarrollar aquí esta interesante circunstancia. Dejemos sólo una duda en el aire: ¿sería posible rastrear alguna constante entre diversos textos elaborados desde este presupuesto? Brindemos pues esta materia a los investigadores y prosigamos este intento de sistematizar algo, lo que día a día se nos presenta en el quehacer cotidiano de la práctica teatral.

Por ello, inevitablemente he de volver a la referencia más fiable de todas: mi propia trayectoria. Debo confesar una cosa: a pesar de que en general han resultado más que satisfactorios los traba-

propicie, su correspondiente desarrollo escénico. Me confieso devoto de estos procedimientos indirectos; qué le voy a hacer: cuestión de estilo. Pues bien, en este sentido, procuro ser más explícito en las acotaciones cuando me dispongo a entregar el texto a otras manos que no son las mías. Me he vuelto algo desconfiado, sí... Sin embargo, aún en estos casos evito una profusión innecesaria de acotaciones que limitarían estérilmente el campo de la puesta, cuidándome así mismo de proponer soluciones técnicas a pesar de mi condición de director de escena. Siempre me han irritado esos autores que



Ernesto Caballero

jos escénicos que otros colegas han realizado sobre mis textos, la experiencia me ha obligado a una especial elaboración del formato de las obras que no preciso cuando los trato yo mismo. Me explico. Tiendo en mi escritura hacia una ausencia casi total de indicaciones escénicas de carácter meramente descriptivo y ornamental; llego a extremar tanto este elemento que la información de todo cuanto virtualmente debe aparecer en el transcurso de una escena queda incrustado en los mismos parlamentos de los personajes. En este sentido mi afán se centra en sobrecargar a las palabras del diálogo de una potencialidad dramática que elípticamente señale,

despliegan sobre el papel toda la gama de recursos de puesta en escena usurpando con desfachatez un territorio que desconocen por entero. Son casi siempre ingenuas y torpes soluciones que atentan fundamentalmente contra la propia naturaleza de la obra. La literatura y el drama no debieran de dar cabida a espurias anotaciones de tramoya. (Aún así la sentencia se vuelve en nuestra contra si reparamos en casos excepcionales como el de Kantor, aunque claro, en este caso se ha producido un proceso a la inversa y sus enjundiosas descripciones de la mecánica escénica están transcritas a posteriori, resultando el texto final de sus obras un cuidado libreto de

dirección, no un texto todavía en su potencialidad teatral).

Ahora bien: el temido "invento escénico" nos puede llegar igualmente por el otro lado, y eso es más irritante todavía. El director veleidoso que con su "genialidad" pone en peligro la consistencia dramática de la obra. En estos casos, procuro evitar sufrimientos innecesarios tratando de convencer al que no tiene oídos sino para su propia vanidad y tras responsabilizarme del entuerto por haberme precipitado en una decisión poco meditada, procuro reprimir ese exabrupto tan orgánico que dice: **A PARTIR DE AHORA SOLO YO DIRIGIRE MIS OBRAS.**

Sin embargo, aún en este caso, esta enojosa figura me resulta preferible a quien, escudado en una supuesta "fidelidad" se muestra incapaz de arriesgar un ápice en sus propuestas. Estas actitudes generalmente esconden un profundo desconocimiento del oficio de la dirección escénica. Así que, por principio nunca descarto una propuesta extravagante pues la práctica me ha enseñado que todo puede ser posible sobre un escenario ya que los actores pueden llegar a ser como aquel rey que convertía en oro todo lo que tocaba. Por tanto creo obligado en el director el desbordamiento de su imaginación, los arranques de esa intuición cuya misteriosa procedencia desconocemos, pero cuyo punto de partida no tendría que ser otro más que las páginas del libreto. Si esto se produce, bienvenidas sean todas las lecturas, ideas, visiones, y demás "inventos" que se establezcan: esa traición no es más que una que un impulso latente que ni el texto ni el autor habían reconocido. Siempre he pensado que delirar era, paradójicamente, la mejor manera de ser respetuoso con el texto dramático. La cuestión estriba entonces en el lugar desde el cual nos precipitamos a este dionisíaco banquete.

He de confesar que no he hallado una respuesta adecuada pero la cuestión me hace reflexionar constantemente. Con todo, para finalizar, aventuraré algunas ideas en torno a este asunto.

Considero que ese impreciso ámbito de la intuición creadora tendría que circunscribirse a los márgenes que siguen: 1) Una actitud de humildad por parte del creador que, consciente de la naturaleza colectiva del hecho teatral, no renunciase por ello a su ambición artística. 2) Un exhaustivo conocimiento del potencial dramático y escénico contenido en el propio texto. 3) El planteamiento más o menos preciso del concepto que define la lectura que se propone realizar sobre la obra. Y, 4) El recuerdo en todo este proceso de la figura del actor, y su convencimiento de que sólo con ellos y, a través de ellos, llegarán a concretarse las ideas.

No pretendo con estos cuatro enunciados reconvenir a nadie; ni siquiera se presentan como cuatro conclusiones con voluntad didáctica. Simplemente son los cuatro puntos cardinales de una brújula que procuro tener a mano cuando, ebrio de imágenes y de palabras, me pierdo entre los telones y las bambalinas.

Asistentes al Castillo de la Mota

Josep María Benet i Jornet (autor)

Domingo Miras (autor)

Juan Antonio Hormigón (autor/director ADE)

Angel F. Montesinos (director ADE)

Josep Montanyés (director ADE)

Ernesto Caballero (autor/director ADE)

Jesús Cracio (autor/director ADE)

Francisco Abad (director ADE)

Iago Pericot (director/escenógrafo ADE)

Lucila Maquieira (directora ADE)

Paloma Pedrero (autora/directora)

Guillermo Heras (director ADE)

María Ruiz (directora ADE)

Adolfo Simón (director ADE)

Paco Villegas (director ADE)

Manuel Vidal (director ADE)

Antonio Malonda (director ADE)

Yolanda Monreal (profesora de interpretación)

Guillermo Alonso (director ADE)

Vicente Aranda (director ADE)

Carlos Lasarte (director ADE)

Carlos Rodríguez (director ADE)

Rosa Briones (directora ADE)

Jose Luis Alonso de Santos (autor/director ADE)

Rosabel Berrocal (directora ADE)

Patricia Fuller (directora ADE)

Francisco González (director)

Fernando Urdiales (director ADE)

Isabel Cuerda (profesora de interpretación)

Juan Antonio Quintana (director ADE)

Javier Dámaso (Universidad de Valladolid)

Inmaculada Alvear (Secretaria Ejecutiva ADE)

Alumnos de Dirección de la RESAD

Manuel Lagos

Margarita Martínez

Nieves Gámez

Eduardo Vasco

Antonio López Dávila

Ignacio Diezma

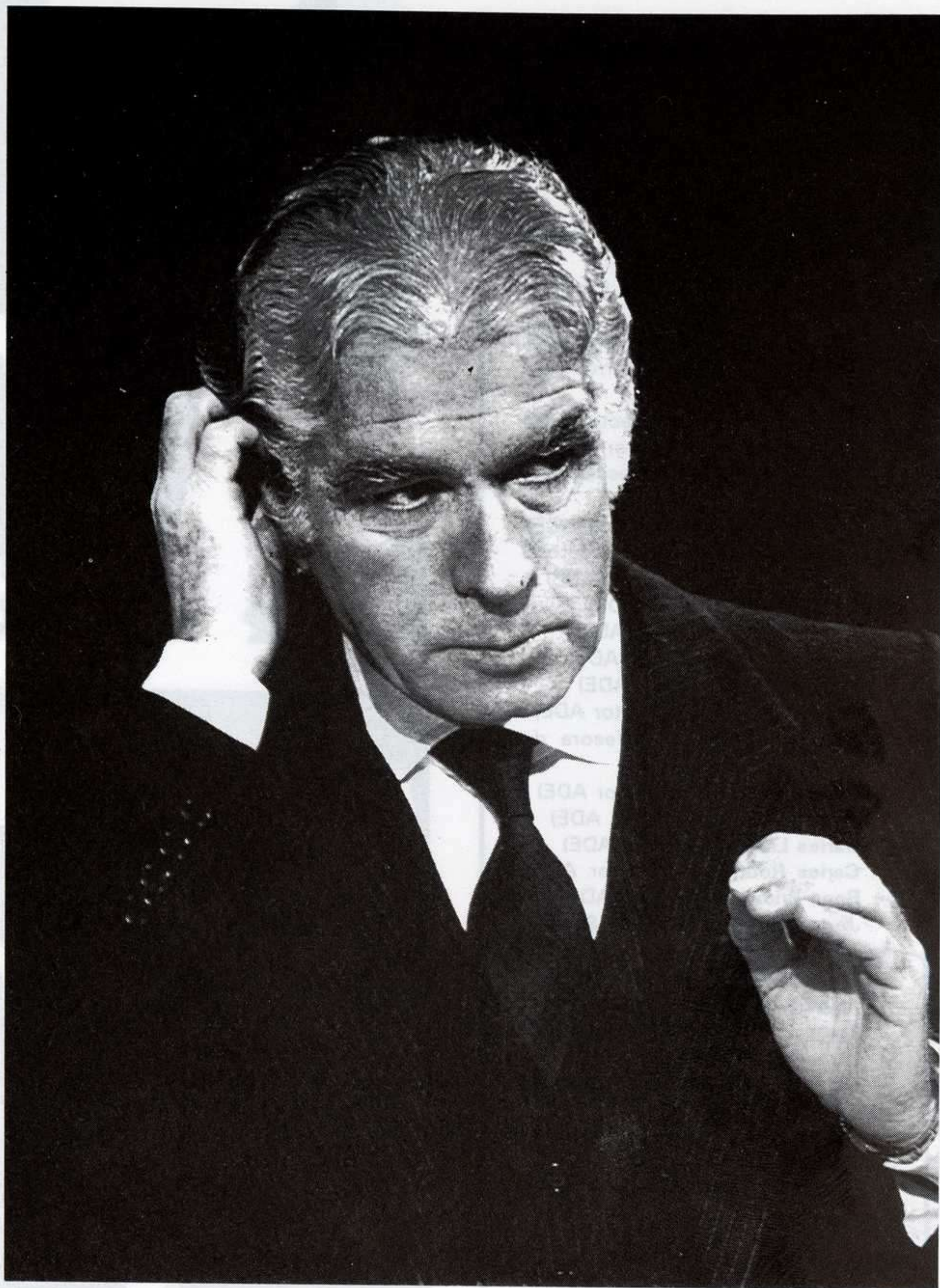
Luis Arroyo

M^a Teresa Martín

Natalia Menéndez



Arriba: J. M. Benet,
Domingo Miras e I. Pericot.
Centro: D. Miras,
J. A. Quintana y
José Luis Alonso de Santos.
Abajo: María Ruiz y
Guillermo Heras.



Giorgio Strehler es uno de los directores y creadores escénicos más significativos del teatro contemporáneo. Su labor escénica incansable concretada en docenas de espectáculos dramáticos y operísticos, se completa con la de creación y posterior impulso sostenido de una institución teatral tan significativa y ejemplar como el Piccolo Teatro de Milano. A ello podríamos añadir sus escritos teatrales, su participación en seminarios, encuentros y debates, su labor docente que constituye una importantísima contribución a la comprensión y configuración del sentido del teatro en nuestro tiempo.

Pero Strehler no es sólo un artífice de formas teatrales neutras; no es un simple dominador, estilista y estructurador de los materiales escénicos dotándolos de armonía, equilibrio, belleza y maestría en la composición; ni tampoco es tan sólo un agudo e incansable lector de textos de la literatura dramática -desconocidos o inusuales a veces, otras redescubiertos en su significación y sentido- a partir de los cuales construyó sus espectáculos. Tanto su noción del repertorio como del trabajo escénico son consecuencia de las convicciones, la ideología y la concepción que del hombre y de la vida social sustenta. Por ello es importante conocer y recordar al Strehler combatiente antifascista, militante socialista desde su juventud, los caminos de su formación, el sustrato humanista y racional de su teatro, la hondura de su acervo cultural, su comprensión de la historia, etc.

La **Revista ADE** ha preparado este monográfico sobre Strehler con el deseo de aproximar a los lectores a su obra, sus planteamientos escénicos y su personalidad artística. Además de los artículos de Ettore Capriolo y de Sinah Kessler, hemos reunido diferentes textos del director italiano extraídos de su libro **Per un teatro umano** y del nº 96 de la revista **Théâtre Public**. Forman un entramado en el que junto a aspectos biográficos, incluimos otros relacionados con los sucesivos magisterios recibidos, opiniones en torno al lugar social del teatro y, los más numerosos, referidos a su comprensión de la puesta en escena. Creemos realizar de este modo una contribución estimulante aunque fragmentaria a la profundización y al conocimiento de la teoría y práctica teatral strehlerianas.

Especial Giorgio Strehler

Giorgio Strehler (1921)

Por Ettore Capriolo
Traducción: Pau Eguizabal

Giorgio Strehler se diplomó como actor en la Academia Filodramática en junio de 1940: interpreta el personaje de Mazzini en el segundo acto de la **Joven Italia** de Doménico Tumiati. Leónida Rapaci en **La ilustración italiana** escribe que "es el más rico de recursos dramáticos, de impulso, de color, de autoridad... un joven temperamento que encontrará pronto su camino".

Comienza a encontrarlo cinco años después, naturalmente no como actor, apenas concluida la guerra. Su primer espectáculo de relieve (había hecho ya montajes en los teatros de la GUF y en el exilio suizo) es **A Electra le sienta bien el luto** de O'Neill, escenificada en el Odeón de Milán en diciembre de 1945 con la compañía Benassi-Torrieri. Strehler tiene 24 años. Un año después se impone definitivamente a la crítica más atenta con una espléndida realización de **Los pequeños burgueses** de Gorki. El 14 de mayo de 1947, inaugura con **Los bajos fondos** del propio Gorki, el Piccolo Teatro de la ciudad de Milán.

Con la historia de esta institución se identifica casi por completo su carrera, que presenta la característica singular de haberse desarrollado exclusivamente en el escenario, de prosa y lírico (nada de cine ni apenas televisión, no obstante los numerosos proyectos anunciados en varias ocasiones). Su evolución se puede subdividir en dos modos, tanto cronológicamente como por elección dramaturgíca.

Distinguiremos por tanto cuatro periodos. El primero que llega "grosso modo" hasta mediados de los cincuenta, se sitúa bajo el signo del eclecticismo. El Piccolo Teatro debe conquistarse una credibilidad y el apoyo en un contexto en el que el concepto de teatro público aparecía como ligeramente exótico y la idea de dirección escénica era todavía objeto de polémica. Strehler prepara ocho espectáculos al año con períodos limitados de ensayos y representaciones escogiendo un repertorio que pudiera cumplir sobre todo dos funciones: ofrecer un rico panorama de la dramaturgia del pasado con escenificaciones cuando menos correctas e inscribir ocasionales novedades italianas y extranjeras para intentar una puesta al día cultural. Es el período heroico: sobre el minúsculo escenario de vía Rovello, encuentran su espacio espectáculos estructuralmente complejos, se introduce una iluminación de tipo expresionista, se transplanta los hallazgos lingüísticos de las corrientes más significativas de la puesta en escena europea. Strehler ofrece una contribución determinante a la ardua empresa de impulsar el somnoliento y recalcitrante teatro italiano del siglo XX.

Puede escogerse como fecha de inicio del segundo periodo entre la **Trilogía de la Villeggiatura** de Goldoni (1954) y **El nost Milán** de Bertolazzi (1955). El eclecticismo desaparece casi por completo y se individualizan mucho más claramente los filones portadores de

la política cultural strehleriana, ya en parte reconocible en la parte precedente. Disminuye drásticamente el número de espectáculos dirigidos por Strehler (de cuatro a uno por temporada) y aumenta en consecuencia el tiempo de ensayos y el número de representaciones. Un público ahora numeroso, sociológicamente identificable como una burguesía intelectual y reformista que justo en esos años vive las ilusiones y desilusiones del centro-izquierda, reconoce en dichas ofertas teatrales sus propias inquietudes y aspiraciones. Es la época de las grandes puestas en escena brechtianas y de la reflexión profundizada sobre las enseñanzas teóricas y prácticas del dramaturgo de Augsburgo, filtrado por una sensibilidad predominantemente lírica. Su colaborador principal es Luciano Damiani (escenógrafo), como lo había sido Gianni Ratto durante gran parte del primer periodo. Los espectáculos, minuciosamente preparados, alcanzando un elevadísimo nivel formal, al límite de la extenuación según la crítica menos en sintonía.

El tercer periodo se inicia con la crisis de 1968 y con el reexamen desgarrador de las concepciones pacíficamente aceptadas hasta entonces, que incluso el teatro italiano estaba obligado a cumplir. Strehler, que había expresado ya atormentados interrogantes sobre su propio trabajo y su función de teatrista en una memorable escenificación de **Los gigantes de la montaña** de Pirandello (1966), después de una temporada com-



*"Il Campiello" de Goldoni,
dirección: Giorgio Strehler;
T. Odeón, París 1975.
(Foto: Monika Hasse)*

pleta sin nuevas puestas en escena, anunció de improviso en julio de 1968 su dimisión en el Piccolo Teatro, motivada por el deseo de emprender nuevas experiencias fuera de los pesados condicionamientos estructurales del teatro público. La cooperativa fundada por él, el grupo **Teatro y Acción**, pasa en su breve historia de la explícita requisitoria política de la **Cantata del fantoche lusitano** de Weiss (1969), al exquisito asumido ¿qué hacer? de **En el fondo**, otro título de **Bajos fondos** (1970). La experiencia concluye a maticaballo, probablemente porque se revela ilusoria para buscar un discurso teatral alternativo en unas estructuras en cualquier caso sujetas a la lógica del mercado y porque en suma, es discutible la voluntad de Strehler de empeñarse, después de los entusiasmos iniciales, en esta dirección.

Se inicia así el cuarto periodo con el retorno al Piccolo Teatro (otoño 1973), esta vez como director único. Es el periodo de la apoteosis, de los espectáculos promovidos y publicitados como eventos de alcance histórico, de los carteles y letreros luminosos que anuncian "Giorgio Strehler ensaya". El debut es con una escenificación casi beckettiana de **El rey Lear** (1972) y después, junto a la remodelación de viejos éxitos y a la prolongación de antiguos filones, hay también algunas cautas aproximaciones a una dramaturgia denominada por decenios como "teatro de lo irracional", desde la discutible escenificación de **El balcón** de Genet (1976) hasta el primer acercamiento a Strindberg (**Temporal**) a fines de la primavera de 1980.

Volvamos a los filones. El primero comprende en concreto tres únicos es-

pectáculos realizados entre 1947 y 1951, pero entre ellos está **Arlecchino servidor de dos amos**, representado prácticamente en todo el mundo y que ha permanecido casi ininterrumpidamente en repertorio desde julio de 1947 hasta hoy en diferentes ediciones (ha resistido incluso la muerte prematura de Marcello Moretti, el primero y no superado protagonista). Es la *Comedia dell'Arte* como gala y festín prototípicos del mejor teatro italiano, según una tradición difundida sobre todo en el extranjero, cuyos elementos son conscientemente asumidos para volver a encontrar los componentes de una perdida e irresistible teatralidad y para mostrar en filigrana qué tanto de realidad popular se esconde tras los "lazzi" y las máscaras.

El segundo filón, derivado de éste, es el redescubrimiento de Goldoni, primero con máscaras (además del **Arlecchino**, **El amante militar**, 1951 y **La viuda astuta**, 1953), después con las grandes obras de madurez -la citada **Villeggiatura**, **Escándalo en Chiozza** (1964), **La placita (Il campiello)** (1975)- donde el brillante juego escénico de la comedia parece disolverse hasta rozar el drama de una sociedad declinante y el lenguaje revela una extraordinaria, casi mozartiana, musicalidad. Goldoni por tanto como testimonio de una crisis de valores, que es también el tema dominante del tercer filón, numéricamente el más rico, dedicado al teatro en torno a 1900. Comprende además Gorki, el Becque de **La parisina** (1950), el Ibsen de **Casa de muñecas** (1951), el Praga de **La mujer ideal** (1954), el Verga de **Del tuyo al mío** (1956), el redescubierto Bartolazzi de **Nuestro Milán** (1955 y 1979) y de **El**

egoísta (1960), y sobre todo Chejov. El Chejov de **La gaviota** (1948), de **El jardín de los cerezos** (1955 y 1974), de **Platonov** (1960). Uno de los constantes puntos de referencia del teatro strehleriano y el autor probablemente más congenial; sus tiempos, sus ritmos y también su lúcida angustia examinan la difícil relación entre hombre y sociedad conteniendo muchas escenificaciones posibles, asumiendo con frecuencia textos de naturaleza totalmente distinta en un clima de tensa melancolía.

El cuarto filón es Pirandello, en particular como discurso del teatro sobre sí mismo. Las escenificaciones de **Los gigantes de la montaña** (1974 y 1966) y de **Esta noche se improvisa la comedia** (1949) ayudan a individualizar otra constante: interrogarse sobre la función del teatrante en la realidad de hoy, con sus sueños imposibles, sus condicionamientos engorrosos, su escribir sobre el agua.

El quinto filón es Shakespeare, frecuentado regularmente desde el **Ricardo II** de 1948 a **La tempestad** de treinta años más tarde (pero en el mismo 48 ya había hecho una primera edición del mismo texto en los jardines de Boboli). Prestando una atención particular a aquellos dramas que encuentran su raíz en una meditación sobre la historia -**Ricardo II**, **Ricardo III** (1950), la primera parte de **Enrique IV** (1951), **Julio César** (1953), **Coriolano** releído en clave épica (1957), **Enrique VI** reelaborado como **El juego de los poderosos** (1965) y en Salzburgo 1973- o que plantea grandes interrogantes sobre la condición humana -**El rey Lear** y **La tempestad**.

Y al fin Brecht. Strehler se decide a afrontarlo con relativo retraso, en 1956, cuando presenta su primera famosa escenificación de **La ópera de perra gorda**. Desde hace tiempo Brecht aparece incluso en los repertorios de los escenarios más conservadores de Europa y América (lo que no impidió a ciertos espectadores del estreno milanés desfogarse silbando su propia irritación). Son con **La ópera**, las memorables puestas en escena de **Schweyk en la Segunda guerra mundial** (1961), **La excepción y la regla** (1962), **Vida de Galileo** (1963); es un Brecht cuya dimensión destructiva se diluye en un riguroso discurso estilístico de enorme sugestión y de límpida objetividad, pero inmerso también en un clima un poco enrarecido que lo aleja de los tumultos de hoy resaltando los aspectos que más lo asimilan a un clásico no necesariamente inocuo.

Director ajeno a medirse con los temas desagradables de la contemporaneidad y particularmente cómodo frente a obras que el tiempo y la reflexión han decantado suficientemente, Strehler encuentra en estos textos, como en otros que han constelado su larga y rica carrera, la materia prima indispensable a la entrada en juego de su propia fantasía, de su propia poética y de su propia personalidad, tanto más elocuentes cuanto más distanciables. Es probablemente uno de los últimos grandes artífices de un teatro que no admite su existencia fuera del escenario.



Strehler interpretando el personaje de Fausto, espectáculo dirigido por él en el Piccolo Teatro de Milano.



"Las bodas de Fígaro" de Mozart, dirección: Giorgio Strehler;
 Ópera de París, 1973 (Foto: Ciminaghi)

STREHLER, DIRECTOR DE ESCENA

Por Sinah Kessler

Traducción: Natalia Menéndez

En 1972, Cuando Strehler dirigió en el Piccolo teatro *El Rey Lear*, más de tres mil personas asistieron a los ensayos y, en 1953, cuando repuso su montaje de "*La ópera de perra gorda*", la asistencia a los ensayos fue mayor. Los ensayos abiertos al público se han convertido en algo natural: el secreto que rodea el "papel misterioso" del director debe disiparse, el público debe conocer la realidad del trabajo de puesta en escena, debe poder comprender, al menos en parte, el esfuerzo espiritual psíquico, físico que acompaña la elaboración de

un espectáculo.

¿Pero que pasa antes de que el público esté admitido en los primeros ensayos? Varios meses antes de empezar, el despacho entero de Strehler está ocupado por libros, ilustraciones, notas. Libros sobre el autor, la época, relaciones con las grandes corrientes de la época, sobre el tema, sus implicaciones políticas, sociales y culturales. También hay imágenes del paisaje, de la arquitectura, de los hombres, de la época tomados en actitudes típicas. Para una obra extranjera, en el idioma que sea, Strehler tiene el original delante de los ojos, así como varias traducciones, y elabora con sumo cuidado la formulación más precisa, la más apropiada al espíritu del autor. Mientras que sus cuadernos se llenan de notas sobre la interpretación

del texto y sus posibilidades de realización, traza después de muchas entrevistas con el decorador y el músico, las grandes líneas del decorado y de la música, estableciendo un plan de trabajo, un concepto de conjunto dejando abierta la posibilidad de modificaciones posteriores, sugeridas en el trabajo de ensayos, en otros términos: el actor no está nunca encerrado en un esquema estrechamente definido, evoluciona en un espacio flexible, susceptible de desarrollos y cambios durante los ensayos.

La *stellprobe* (o puesta en escena) que por todas partes inaugura la era de los ensayos, ya no existe en Strehler. En cambio, reúne a su alrededor durante ocho, diez, quince días a sus actores, explica por qué ha elegido la obra en cuestión, expone los resultados de sus largas búsquedas preliminares y les cuenta sus conclusiones; lee la obra con ellos, les hace leer y releerla, la discute con ellos. Cuando comienzan los ensayos en el escenario, el actor ya se ha familiarizado con el contexto espiritual e histórico en el cual debe meterse y el texto ha penetrado en su memoria casi sin darse cuenta. Es más libre para el juego, para el desarrollo de las pruebas técnicas, para todos los detalles creativos. No se siente -como en el sistema "normal" de ensayos- un individuo aislado que debe a la vez meterse en el texto y establecer una relación con sus compañeros, sino una "célula" del conjunto que puede desarrollarse y madurar al mismo tiempo que otras "células".

Naturalmente no se puede encontrar desde el primer momento, sin dificultad,



Strehler y Karajan (drcha.), durante los ensayos de "La flauta mágica"; Salzburgo 1974.

"ha dado usted un desarrollo poético a mi obra". Este desarrollo posterior para el teatro como para las obras líricas se encuentra en casi todas las direcciones de Strehler. Gracias a su sentido musical, a su sensibilidad, al contenido poético y también a "la abertura de un espíritu formado para un pensamiento dialéctico", logra encontrar en unos textos ya conocidos y explotados, perspectivas que otros no han visto o apenas vistas. Pero no son perspectivas "pegadas" o "inyectadas" de una forma arbitraria, están siempre inmanentes a la sustancia de la obra. Las desarrolla a partir del núcleo mismo de la obra, las elabora a continuación con sus actores, y en el plano visual con el decorador, el de vestuario y en el plano sonoro con el músico. Durante los ensayos, hay muchos cambios en los decorados y en los trajes: tienen que estar listos lo más pronto posible, para que el actor no tenga que enfrentarse antes del ensayo general con un ambiente y una ropa que le sean totalmente extraños. El decorado no debe ser "nuevo para él", le debe ser familiar, los trajes no deben ser elegantes de teatro sino trajes de cada día, los de cada uno en su existencia.

Este modo de trabajo, que no es pedante, ni rebuscado en el detalle, se refiere constantemente al conjunto, hace que nazca muy a menudo oposiciones violentas entre Strehler y sus colaboradores; pero finalmente estas divergencias son fecundas para las dos "partes adversas" en vista "del efecto final" que logran.

Durante las largas semanas de ensayos que exige un montaje de Strehler, hay choques y encuentros, pero siempre con el respeto más grande hacia el contenido de verdad en una obra que debe ser entendida por el hombre de hoy, que debe enriquecerle y hacerlo reflexionar, hacer que sienta y viva intensamente.

la traducción de todo esto en gestos, movimientos, tonos, matices: es el objetivo de los largos, intensos ensayos, que siguen todos los actores desde la sala, aunque no estén directamente implicados en una determinada escena (no desaparecen para ir al bar y volver "cuando les toque") porque de un sistema tal nace la consciencia del trabajo colectivo. Los que asisten a los ensayos ven un Strehler que observa, escucha, enseña pocas veces "cómo debe hacerse", pero participa a menudo "jugando", siempre en movimiento desde el escenario hasta la mesa de dirección, dando las réplicas al mismo tiempo que los actores, les subraya con el gesto, crea un cierto clima replicando, objetando, sugiriendo, marcando el ritmo de las palabras o pega gritos de ánimo. Siempre hay discusiones entre el director y los actores sobre las dificultades técnicas y psicológicas.

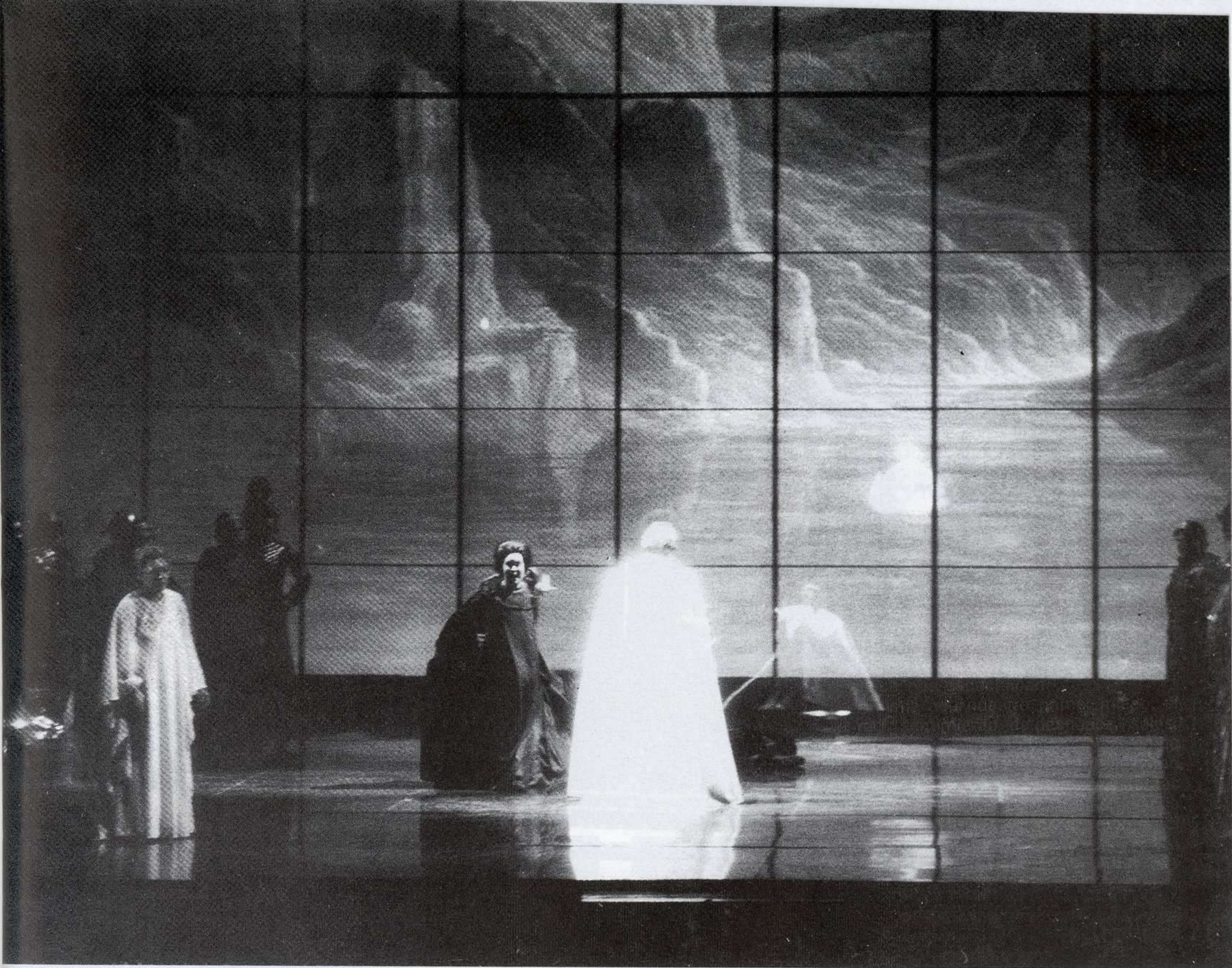
Strehler escucha las propuestas de los actores, hace las suyas, y se llega así a la solución más cómodamente realizable.

Durante los ensayos, Strehler sigue el trabajo de búsqueda sobre el autor, lo que había empezado durante sus estudios preliminares, pues nunca juzga su concepción de la obra más importante que la del autor; procura constantemente allanar la vía a los actores, facilitarles la comprensión del contenido y del estilo sin violentar la individualidad del intérprete.

Su inmensa sabiduría y su inmensa imaginación lo llevan a veces a un alejamiento del tema y a disgregarse, pero las perspectivas se ensanchan más, lo que ayuda al actor a sacar el punto culminante de un momento escénico. No es por casualidad que Brecht, después de la representación de "La ópera de perra gorda" en 1956 decía a Strehler



"La ilusión cómica" de Corneille, dirección: Giorgio Strehler; Teatro Odeón de París.



*"Lohengrin" de R. Wagner,
dirección: G. Strehler; Scala de Milán 1981 (Foto: Ciminaghi)*

Mis Maestros

Por Giorgio Strehler
Traducción: Natalia Menéndez

Aparentemente, no he tenido maestros, soy autodidacta, excluyendo estas primeras nociones de teatro que "una escuela teatral" pueda dispensar.

Yo también he frecuentado, y devorado con pasión al límite del furor una escuela venerable, "L'academia de' filodrammatici" en Milán. Intentaba preparar jóvenes "de talento" en la carrera de actor.

Era una escuela como muchas otras pero que viene de un pasado glorioso (de ella salieron, entre otros, actores famosos con el tiempo) y un método empírico que le era propio: el primer año era un curso

de "dicción", el segundo un curso de "arte dramático" propiamente hablando.

Entre el primero y el segundo se colocaba un curso de cultura teatral. La escuela se distinguía por su firmeza pero también por su ritual peculiar. Me acuerdo del teatrillo en el que nos ejercitábamos. Vuelvo a ver el butacón dorado tapizado de terciopelo rojo donde se sentaba la "signora" (una gran y célebre actriz "dannuzienne" Emilia Varini) el pequeño patio de butacas, siento la atmósfera hecha de silencios, de crujidos de sillas, de tosecitas y respiros atentos.

Es aquí, en este pequeño escenario, con la luz de unos pequeños focos que leí poesía, que empecé a actuar, que aprendí los principios del teatro, principios modestos sin duda pero

fundamentales. ¿Cómo los aprendí? Empíricamente, con el esfuerzo del imitador (nadie nos explicaba lo que había que hacer sino "imitar al maestro"). Sin la ayuda de la teoría pero con constancia, intentábamos hablar por lo menos claramente, decir palabras con un tono justo, que nos entendiesen los demás y si fuese posible, transmitir emociones a los que nos escuchaban.

Existía aquí nuestro primer miedo, el primer sentimiento de desnudez, solos, en el escenario; la primera sensación de tener brazos y manos que estorban como si quisieran moverse solos... y tantas otras cosas propias del teatro: estudiar de memoria, guardar consigo el texto en el bolsillo al igual que un ladrón, pensar a lo largo del día en lo que había que interpretar, espiar a los otros, en el tranvía, en la



*"La ópera de perra gorda" de B. Brecht,
dirección: G. Strehler; TMP, de París 1986 (Foto: Ciminaghi)*

calle con una curiosidad hambrienta y llevarlo consigo mismo para utilizarlo luego como un "modelo" para lo que teníamos que hacer en el escenario.

Conocíamos ya la desesperación de "haberlo hecho mal", el desánimo, la alegría de haberlo "hecho bien", la exaltación y el sentimiento de ser un Dios, en ciertos momentos felices. Era ya todo el teatro, aunque estuviera a escala reducida. Inútil subrayar todo lo que para mí tuvo de importante y profundamente vivida esta formación inicial hasta hoy mismo. ¿Fue lo mismo para los otros? Quizá haya sacado de esta experiencia la convicción de que una escuela teatral es fundamental para la formación del hombre de teatro. No ésta, naturalmente, ni las escuelas de hoy que quizás desarrollan esta tarea útil pero limitada. Una escuela verdad o por lo menos "más verdad" que inicie el encuentro real con el escenario, pues sólo el escenario puede dar la medida de un talento, el sentimiento de una responsabilidad y de una vocación, una escuela en la cual el joven futuro hombre del teatro aprendie-

se cosas "técnicas" pero también un método, una forma de trabajar, donde adquiriese una "idea de teatro" que supondría para él una "idea de la vida". Una escuela de teatro no puede ser más que algo muy complejo, muy articulado, donde el "verdadero" teatro representa el punto final, la finalidad. Una escuela de teatro es sin duda y ante todo una escuela del "ser" en el mundo. El teatro llega después.

Además de esto, he tenido muchos maestros. Llamo maestros a todos los que me he encontrado en el teatro y que me han enseñado algo, pues cada uno de nosotros debe siempre algo a los demás. Y la dulzura de la gratitud hacia otro ser humano que te ha "dado algo", la visión del hilo interrumpido de experiencia que pasa a través de los hombres y de las generaciones, ligándoles indisolublemente, es un sentimiento que conservo con un cuidado feroz.

Los jóvenes de hoy no quieren maestros, sienten que no los necesitan. No quieren "deber nada" a nadie. Quizás sea uno de los primeros signos que hacen

que pertenezca ya a un mundo diferente, a una fase histórica diferente. Pero los maestros son necesarios. Con "métodos" y relaciones diferentes a los de antes, pero son necesarios. He tenido tres maestros.

El primero es Jacques Copeau. A Copeau, no lo he conocido personalmente pero sin embargo es uno de mis maestros. Le debo mucho, le debo algo fundamental en mi formación de hombre de teatro. No es fácil definirlo hoy. Intentémoslo: Copeau o la visión severa, "Jansenista" moral del teatro. Copeau o el sentimiento de la unidad del teatro. Unidad entre la palabra escrita y su representación, actores, escenógrafos, músicos y autores creando un "todo" hasta el último maquinista. El teatro como lugar donde cada uno puede, sabe y debe hacer el trabajo de los otros, algunos muy bien, otros peor. El teatro como responsabilidad moral, como un amor empedernido y exclusivo. El sentimiento de fraternidad entre gente de teatro y que no está hecha solo de alegría. Un sentimiento dolorosamente religioso de la

teatralidad. Copeau creía firmemente no en un dogma cómodo o ritual sino en una especie de lucha casi cruel con uno mismo y con el otro. ¡Se ha hablado mucho de su renuncia al teatro, de las razones de esta renuncia! Yo creo ahora, más allá de lo que algunos amigos suyos contaron, que Copeau abandonó el teatro simplemente porque para hacer este teatro que él quería, tenía que pedir lo que sólo Dios puede pedir a los hombres.

No soy creyente pero creo en esta "entrega", exigiendo para con la vida y para con los demás.

Creo en este teatro unitario, en este teatro que es una ruptura de uno mismo y un don absoluto. Creo en el teatro que se hace en el escenario para los demás y con la ayuda de los demás. Mi visión del teatro tampoco es alegre sino atenta, severa, exclusiva, dolorosa en su búsqueda del orden, de la honradez, de la verdad. Incluida en la risa.

Después, Louis Jouvet. A él, por el contrario, lo conocí y bastante bien como hombre y como hombre de teatro. Yo era joven y él era ya un "hombre mayor del teatro", era el "patrón" (palabra infinitamente dulce que no tenemos en italiano). Pero su humanidad, su verdadero interés por mí (y no solamente por mí) la otra generación, el otro mundo que representaba, los gustos diferentes que tenía, han sido para mí una escuela todavía válida hoy en día. Esta capacidad de aceptar a los que vienen detrás aunque parezcan algo extranjeros, o algo hostiles

se lo debo a Jouvet. Le debo el valor de aceptar el teatro, incluso en sus miserias como un trabajo cotidiano y no como un "arte divino". He aprendido de él el amor al oficio como tal oficio (con todos los peligros que conlleva) y el humilde orgullo de ejercer este oficio, y de "ejercerlo bien".

El teatro pues como trabajo humano. Debo a Jouvet la presencia "crítica" en la "dirección" de un texto que no solamente es "estudio" filológico, crítico y cultural de este texto pero "comprensión sensible" abandono intuitivo, que es una de las maneras de "ser crítico". Le debo el sentimiento del carácter efímero del teatro como la aceptación valiente de este teatro que "se va". Evocaré aquí la historia que contaba Jouvet: la de un viejo actor que ha guardado todos los trajes de los personajes célebres que ha encarnado en el teatro: en el armario están Hamlet, Macbeth, Lear, todos los "monstruos" del gran teatro mundial. El actor es mayor, mira los trajes y se da cuenta de repente que se está muriendo, pero que los "otros" quedarán, sólo los otros. No como trajes o personajes sino como "entidades" de la poesía dramática que es eterna y que no se va. Y al final el actor, al final del todo comprende que sólo ha sido un instrumento, quizás irremplazable, pero un instrumento de la poesía. Nada más.

"Mademoiselle, Seules les poètes ont une vocation! Seules les poètes resjent..."

Jouvet no podía ir más lejos. No quería otra cosa que abandonarse al

teatro, dejarse llevar por el teatro. De allí la idea que el hombre de teatro para él es como "un recipiente vacío, hueco, con resonancia, listo para ser habitado y utilizado". El actor como instrumento impersonal que capta la verdad del teatro. Había aquí para el hombre de teatro la trampa de "todo el teatro y nada más que el teatro". Me pregunté más tarde ¿y la vida? ¿y el hombre? ¿y la humanidad viviente de este hombre, recipiente, hueco, sonoro, habitáculo anónimo, dónde está?

Y llegó Brecht, Brecht representa seguramente el punto final, el punto de intersección de todos estos componentes, no el contrario sino la suma. Nada extraño en todo esto. Lo encuentro lógico, perfectamente lógico -Lo que me ha enseñado Brecht (entre otras cosas) y que sigue enseñándome es un "teatro humano", rico, totalmente "teatro" (en cierta forma el de Jouvet) pero que no es un fin en sí, que no solamente es teatro. Un teatro hecho para los hombres, para "divertirlos", pero también para ayudarles a transformarse y a transformar este mundo. En un mundo para el hombre. Ser actor y hombre de teatro pero existir también como individuo consciente y responsable. La posibilidad de vivir integrando estos dos planos humanos al mismo tiempo y con la misma intensidad. No un teatro fuera de la historia, fuera del tiempo, no el teatro eterno de siempre, no la historia contra el teatro, pero historia y teatro, mundo y vida al mismo tiempo en una relación dialéctica continua, difícil,



"La ópera de perra gorda" de B. Brecht,
dirección: G. Strehler; TMP, de París 1986 (Foto: Ciminaghi)

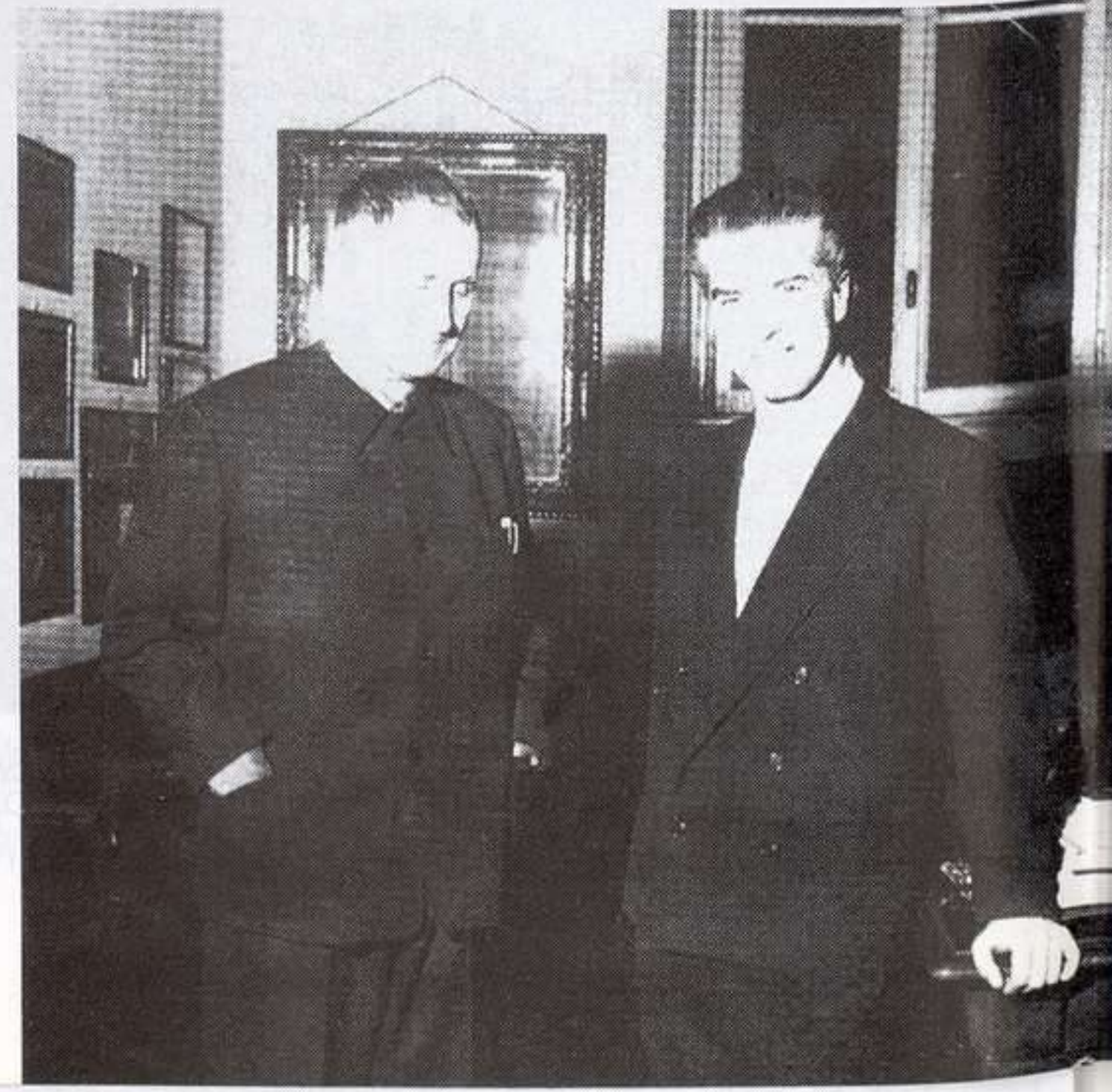
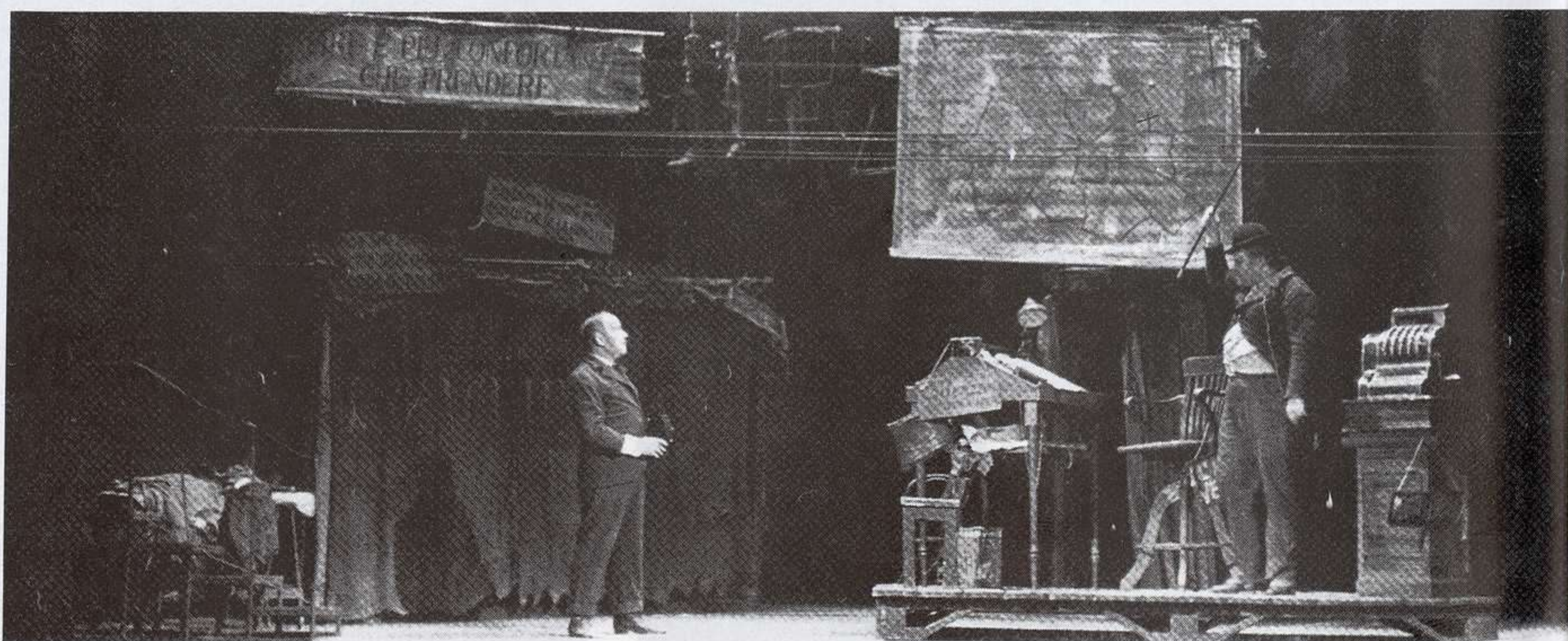


a veces dolorosa pero siempre activa, siempre atenta al devenir general.

Brecht fue un gran maestro de la técnica del escenario, de la metodología. Fue un hombre de teatro "completo". Tenía el "aura" del gran hombre de teatro, que "teatraliza" todo, que absorbe todo, quema todo en el escenario. Era una "bestia de teatro". Quizás algo más que Jovet pero menos "espectacular" más tímido. Era a la vez, más distante, es decir más despegado, con una capacidad de análisis y de ironía (¡el gran don de los políticos!) que le permitía mirarse y mirarnos en la dimensión de la necesidad histórica, en la realidad de la historia que engloba el teatro como una "parte" del todo.

En la mirada de la estética "Brechtiana" como antaño en la resistencia (la comparación me viene de repente a la cabeza) una parte de mi historia como hombre y como hombre de teatro, se aclara, se decanta y encuentra su punto final. Un punto final que es en realidad un punto de partida porque pone en movimiento todo lo que poseemos y lo hace trabajar hora tras hora, en una confrontación permanente hacia nosotros y hacia los demás (que no, no es cómodo vivir fácilmente con la dialéctica). Todos los temas antiguos y todos los compromisos se ligan en una visión unitaria y coherente que es mi razón de vivir. Quizás la frase ejemplar de Brecht, tan explotada, pero tan terriblemente justa "todas las artes (añado el teatro también) concurren en un solo arte; el más difícil de todos, el arte de vivir". Domina desde siempre mi existencia. Inconscientemente primero. Conscientemente hoy o por lo menos espero que sí. No hay más que decir de mí.

Todas las fotos: "La ópera de la perra gorda" de B. Brecht,
dirección: G. Strehler; Piccolo Teatro de Milán 1956
La última: Brecht y Strehler en el mismo año.
(Foto: Mulas)



Encuentro con Giorgio Strehler

Traducción de Silvia Quirós

El 13, 14 y 15 de noviembre de 1989, se desarrollaron tres Jornadas Strehler en el C.N.R.S. en el 15 Quai Anatole France. Organizadas por El Centre George Pompidou, el Laboratorio de Recherche sur les Arts du Spectacle del C.N.R.S. y el Instituto Italiano de Cultura, que han permitido ver o volver a ver vídeos de espectáculos strehlerianos, dramáticos o líricos (1), o ensayos (2). Reproducimos a continuación el Encuentro que tuvo lugar el 15 de noviembre con Giorgio Strehler.

La señora Claire Salomon-Bayet, Directora Científica Adjunta del Departamento de las Ciencias del Hombre y de la Sociedad del C.N.R.S., presidió esta sesión y la presentó en estos términos:

"Nunca una tarea administrativa me ha causado tanto placer. Ustedes no dudarán de que no es administrativamente como yo acogo al señor Strehler, que nos ha hecho el honor de venir hasta el Quai Anatole France. Nunca me he alegrado tanto de las huelgas en Beaubourg que nos brindan este privilegio y le han permitido elegir la orilla izquierda antes que la derecha. No hace falta presentar a Giorgio Strehler. Confundador del Piccolo Teatro de Milán, es un italiano que está muy próximo a nuestros corazones - viene de nuestra hermana latina, y esta fraternidad ha partido de nosotros mismos. Es un Europeo, el que, retrospectiva y prospectivamente, es esencial; es un parisino, parisino desde hace tiempo, que nos ha llenado el Teatro Odeon, el Teatro de Europa, con Goldoni, Chejov o Corneille. Verle aquí, en el C.N.R.S., me permite añadir una última consideración: usted es italiano, es europeo, es parisino, pero también es usted un poco del C.N.R.S., gracias al equipo de las Arts du Spectacle dirigido por Denis Bablet. Este equipo acaba de publicar, bajo la dirección de Odette Aslan, en las Ediciones del C.N.R.S. un libro que está dedicado a usted (3). Este libro ha sido para mí una sorpresa. En él podemos aprender, ciertamente, muchas cosas, incluso si es una parte de la vida y no la totalidad de su obra la que es analizada. Pero este libro, este maravilloso objeto, ha significado para mí, lo reconozco, tantos recuerdos del espectador que soy. He vuelto a mirar este libro estos dos últimos días porque tenía el honor de abrir esta sesión: y he encontrado de nuevo el velo blanco de "El cerezo", el remolino de las hojas muertas; he vuelto a encontrar el tren, juguete de la infancia que atraviesa el plano inclinado; he vuelto a encontrar también la cueva de Próspero... estas imágenes que son placer, emoción, acierto, marcan el itinerario de un Europeo que

ninguno de nosotros puede ignorar, itinerario jalonado de audacias, de hallazgos, de inteligencia plástica, vocal, de interpretación sin compromiso: por estos cuarenta años que usted nos ha dado, yo le doy las gracias, en mi nombre y en el de C.N.R.S.

"Jouer", representar

Odette Aslan.- Con los espectáculos de Giorgio Strehler, sentimos siempre el placer de reencontrarnos el teatro teatral, y también lo que él llama el "Teatro humano", donde no existe el miedo a expresar los sentimientos y las emociones, donde se siente el estremecimiento de la vida, donde se percibe el resplandor del sol poniéndose sobre una laguna o el fuego de un caluroso mediodía de verano.

Aunque el teatro es efímero en su esencia, quizás porque es efímero, Giorgio Strehler intenta escribir para cada espectáculo "una catedral en la arena", lo que implica un trabajo extremadamente progresivo, muy profundo, la belleza de un objeto modelado con el amor de un artesano, como los obreros en la Edad Media sabían hacerlo, un edificio con fundamentos sólidamente excavados, que se eleva también en altura y conjuga numerosos niveles, del realismo a la metafísica. Pero si Giorgio Strehler es un artesano del teatro, en el sentido noble del término en el que lo entendía Jouvett, y si es capaz de fabricar un accesorio con sus manos o de maniobrar la maquinaria, él es lo que yo llamaría "un guía", en la medida que él transmite, de una manera extraña y difícilmente analizable, lo que él quiere comunicar al actor; en su forma de suscitar un despertar, de detectar las virtudes que, quizás, no hubieran sido reveladas sin él, transmite sus indicaciones sobre un molde sensible más que racional. Él ha reivindicado siempre el derecho a la búsqueda, incluso si, en los comienzos del Piccolo Teatro de Milán, estaba con el agua al cuello por una producción muy abundante - recordemos que durante los primeros diez años al menos, hacía diez o doce puestas en escena por temporada, lo que es una barbaridad-. Ha sido pionero en muchos campos: relectura de Goldoni, reencuentros con la representación con máscara, iluminaciones con el HMI, etc. Tiene igualmente el don de galvanizar las energías, de reavivar el amor al teatro en los que, quizás, comenzaban a dudar, a perder un poco de fe en esta profesión tan ingrata y difícil. Es un pedagogo nato, tiene el don de transmitir a los otros los eslabones de un saber teatral. Aun cuando asistamos a

sus ensayos, aprendemos o reaprendemos el teatro cerca de él, siendo esto didáctico. Giorgio Strehler ha encontrado muchas veces dificultades y ha conducido muchos combates en numerosos frentes: cultural, estético, político. Durante mucho tiempo y recientemente ahora, él ha luchado porque se votara en Italia una ley sobre el teatro, con el fin de llenar un vacío jurídico o lo que él considera como tal.

Este reencuentro se va a desarrollar en tres frentes. A nosotros nos interesa primeramente el proceso de trabajo de Giorgio Strehler, principalmente el que concierne al estudio de un texto, lo que podemos llamar la dramaturgia, y si tenemos tiempo, la puesta en el espacio, la escenografía: seguidamente abordaremos el teatro lírico, para dar después la palabra al público.

Tú comenzaste a hacer teatro en 1945, Giorgio, y fundaste el Piccolo Teatro con Paolo Grassi en 1947.

Giorgio Strehler.- Podemos decir que toda mi historia como ser humano y como hombre de teatro está estrechamente ligada a la del Piccolo, donde pronto se van a reponer representaciones de fragmentos del primer "Fausto" que monté en marzo de 1989, después pondré en escena fragmentos del segundo "Fausto" al final de esta 43 temporada. En el Piccolo Teatro de Milán se ha desarrollado, podría decir también que se ha tragado - toda mi vida, le he dedicado la casi totalidad de mi trabajo. No he montado fuera más que una quincena de espectáculos sobre más de doscientas puestas en escena, sin contar las reposiciones o más bien las "remake", creaciones diferentes parcial o totalmente, con una distribución a menudo distinta; por otra parte, con tres años de distancia, los actores de una creación han evolucionado, y como la sociedad ha evolucionado también, me veo obligado a aportar modificaciones. Este trabajo intensivo no implica forzosamente calidad: tener muchos niños no quiere decir que todos son buenos o guapos, son numerosos, es todo. Goldoni ha escrito doscientas treinta obras de teatro, de las que treinta son obras maestras, un centenar excelentes comedias y otras menos logradas, probablemente otro centenar no valen gran cosa, pero no se puede negar que Goldoni fue prolífico, como lo fueron Tirso de Molina, Lope de Vega y otros. Por lo tanto considero haber conquistado un título de nobleza habiendo trabajado cotidianamente, y tan duramente, en el teatro, al haber mantenido esta fidelidad, esta fuerza de amar el teatro hasta lo más profundo de mi ser. Esto no quiere decir que se deba amar todo lo que yo amo, ni que todo lo que yo he realizado sea de la mejor calidad. Pero yo lo he afrontado con la más intensa buena voluntad, con una búsqueda en profundidad, con la

obstinación, el ensañamiento, el amor necesarios, si no mejor no dedicarse a esta profesión. Si se cree que el teatro es una distracción, mejor no hacerlo. El teatro es una cosa seria, justamente porque es un "juego". Existe en francés, alemán e inglés la palabra "jouer" (jugar/representar) que no tenemos en italiano y que es signo de una cierta debilidad en nuestro teatro. En Italia se "representa". Decimos que los niños juegan, pero nosotros representamos teatro. En todas las otras lenguas existe esta palabra, que puede incluso ser equívoca, ya que puede dar la idea de flexibilidad y casi improvisación, de inseguridad al arbitrio del director que lo hace: "play", "spielen", "jouer". La palabra "jouer" tiene una doble significación. Caracteriza el juego del niño, el juego en el que cree, con el que se quiere divertir él mismo y divertir a los otros, al mismo tiempo implica una gran disponibilidad: jugando el niño imagina verdaderamente que es un ladrón o un asesino, y toma el juego que tiene en sus manos por el objeto real con el que quiere jugar; es extremadamente serio en su juego. Y yo, soy un niño muy serio, que juega con la seriedad de la infancia y el abandono del niño que juega.

Fuera del Piccolo, he montado algunos espectáculos en Austria, en Francia ("La trilogía de la Villegiatura", "La Ilusión") casi ninguna más. Toda mi vida ha estado consagrada a un Teatro, al desarrollo de un Teatro concebido como una familia humana, y un lugar para hacer un teatro mejor: un teatro que sería una institución pública, moral, y un lugar de encuentro donde unos amigos representarían juntos, donde niños convertidos en niños mayores jugaran a un juego peligroso, consciente, que implica el descubrimiento del mundo, los cambios del hombre y del mundo, tal y como Brecht los consideraba -sea una utopía o una posibilidad-. La Historia nos dirá si esto lo hemos logrado o no.

Pero se ha producido una corriente inversa a este movimiento concéntrico de la familia, a esta voluntad de entrar en contacto, de reencontrarse juntos para volverse a amar, comprenderse, trabajar con unos objetivos comunes, rompiendo la soledad que nos rodea, etc. La sociedad ha ido al contrario hacia la mecanización, el aislamiento, la falta de fraternidad, solidaridad, el hombre no aparece nunca con el rostro descubierto, lleva una máscara -no de lo sagrado sino de lo mediocre- No habíamos previsto esta evolución. Esto no me ha impedido hacer lo que debía hacer, creo, pero el trabajo ha cambiado un poco de significación: se ha convertido en una especie de ejemplo, destinado a preservar una calidad humana que no debemos perder. Nosotros habíamos partido de la idea, como Jean Vilar, de hacer un teatro para todos, de reconstruir, desde un punto de vista idealista pero concreto, un gran teatro popular para un gran número de espectadores, y hemos terminado por hacer hoy en día teatro para un pequeño número, pero hemos mantenido siempre una llama de humanismo, de humanidad, de solidaridad, de amor. Esto tiende hacia cosas impalpables, de las que la gente es bien consciente, si no no irían al teatro: se quedarían pegados delante de su televi-

sor. Pero salen de sus casas, vienen a ver seres humanos de carne y hueso, viven una tarde, inolvidable o no, donde hay quizás errores, cosas logradas, u horrores, pero ven gente parecida a ellos, que les habla y les cuenta historias miserables, ridículas, trágicas, tratando el futuro o reflexionando sobre el pasado y que les afecta. No hay nada que remplace este intercambio directo. No hay nada más allá del teatro que ser teatro. Existen otras formas como el cine, pero ni el mejor cine tiene nada que ver con el teatro. Estos dos hermanos siameses unidos por la espalda no pueden mirarse a los ojos. El teatro es irremplazable, es maravilloso. El hombre no ha inventado nada más elevado, más profundo, más primario y más simple, para revelar al hombre a sí mismo.

Esto es lo que desarrollaré en unos días en la Universidad de Toronto (4), donde hablaré del problema de la representación y dirigiré un "stage".

Dramaturgia en movimiento

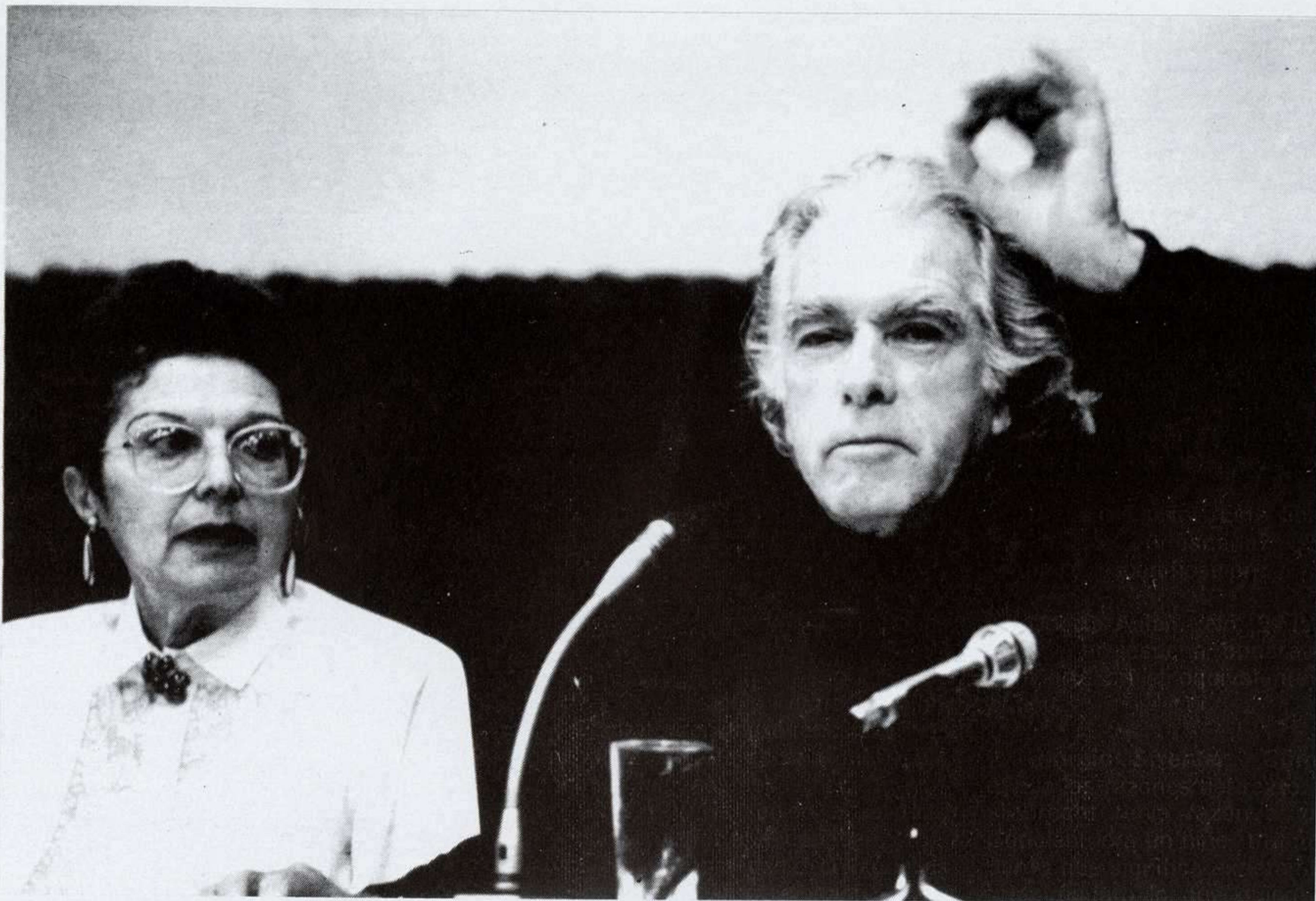
Odette Aslan.- Me gustaría que nos hablaras de tu proceso de trabajo, a partir del momento en el que te encargas de un texto, sobre el que has meditado desde hace tiempo: ¿es una tarea que realizas solo? ¿tienes cerca de ti, en el Piccolo Teatro de Milán, alguien que podría ser un dramaturgo, o bien reunes a un colectivo de reflexión?, ¿Cómo encaras esta fase preparatoria de análisis de estructuras, de estudio filológico, de historización, etc.?

Giorgio Strehler.- Prefiero el término dramaturgia al de "Konzept" alemán, "¿cuál es vuestro Konzept?", preguntan ellos, "¿cuál es la concepción de vuestra puesta en escena?". Si no hay "konzept", ¡es el fin del mundo! Yo hablaría de interpretación -término válido para los actores, músicos, pianistas, directores de orquesta, todos aquellos que interpretan en público una obra escrita por algún otro, con su voz, su cuerpo, su cara, o con su violón, desde donde ellos arrancan los sonidos. Nosotros no sabemos escribir. Tenemos la capacidad, si la conquistamos, de interpretar las obras de los otros. Y todos los intérpretes, sea cual sea su especialidad, tienen el mismo problema de exactitud para tocar las notas o decir palabras, por decir el verso exacto, observar tempos correctos, dar el espíritu requerido, tocar la música tal y como es, o, ¿quién nos dice que la música es de una manera y no de otra? Ciertamente, las notas están escritas objetivamente, un "do sostenido" no puede ser un "do bemol". Pero, ¿cómo ejecutar ese "do sostenido" o ese "do bemol"? ¿cómo interpretarlo? La palabra "jouer" nos salva, pero si le conferimos ese sentido sagrado, terrible, de juego delante de la nada, de la muerte, entonces la interpretación se vuelve algo muy grave. Ser actor, músico, pianista, violinista, director de orquesta es importante. Ya que ofrecemos a la colectividad, al mundo, la realidad (¿qué realidad?) de lo que se va a interpretar, y de la que somos responsables. Esto no impide soltura y agilidad.

Laurence Olivier representó con gran soltura la gran tirada de versos de "Enrique V" que parece muy sencillo, aunque es al contrario peligrosa pues exige una gran ciencia, sin embargo con este actor parece la cosa más natural del mundo. Mi madre, que era violinista, decía siempre: "En los pasajes difíciles, no hay que dejar que se note la dificultad". Son los malos músicos los que hacen muchos movimientos con las manos o transpiran, desconfiad de ellos. Los grandes no tienen el aire de representar. Los grandes directores de orquesta no sudan, dirigen. Los grandes flautistas no experimentan la necesidad de agitarse. Los verdaderos artistas disimulan el enorme esfuerzo requerido. La interpretación que se convierte en presunción, en pretensión, es aborrecible.

Los intérpretes tienen una gran responsabilidad. El director de escena es uno de ellos. Ha adquirido un enorme desarrollo en los últimos treinta años. Me parece que la embriaguez de la puesta en escena ha terminado. Gracias a Dios. Entre 1920 y 1935 creímos que el director de escena era el *granmanitou* (5) y que los actores no eran más que instrumentos, marionetas (no según Craig), destinados a ejecutar lo que quería el jefe, en la gran época de Reinhardt, en la gran época impresionista, etc. Quedan hoy en día algunos dinosaurios, pero poco a poco -y aunque sea todavía una tiranía- se ha empezado a comprender que la escenificación es una colaboración entre un colectivo de intérpretes. Los actores son responsables de lo que hacen y el director de escena es responsable con ellos. No hay peor director de escena que aquel que se impone por la fuerza, la violencia y que no admite la dialéctica. Aquel que no es capaz de poner en movimiento la dialéctica entre él, el texto, los actores y todos los elementos del espectáculo, es incapaz de hacer circular dialécticamente esta búsqueda común, o más bien conducida, donde se enseña o donde nos enseñan. Yo he aprendido de mis actores como ellos han aprendido de mí. Cada uno de nosotros ha aportado su piedra para construir la catedral de la que hablamos: me gusta mucha esa imagen de una catedral sobre la arena que desaparece, o de otra que hemos creado con el mismo amor, el mismo esfuerzo, la misma paciencia, sabiendo que será destruida para construir otra y así sucesivamente.

Esta dramaturgia en movimiento, de la búsqueda, está en la base de mi trabajo. En primer lugar está la elección del texto. ¿Por qué decidimos montar un texto y no otro? No podemos explicarlo. Las razones son menos puras de lo que creemos. No fiaros del que dice: "He elegido libremente este texto". Quizás es verdad, pero ¿no hemos sido empujados? ¿por la historia?, ¿por alguien?, ¿por el deseo del éxito?, ¿por razones culturales, humanas? o bien por algo que nos ha conmovido, que nos ha hecho vibrar. Diría que los textos se eligen ellos mismos. Que se imponen. Como cuando estamos en una biblioteca y un libro cae a nuestros pies. Lo miramos: Es "El rey Lear". Entonces lo volvemos a leer y comprendemos que ha caído ahí porque debíamos montarlo. La historia de las seis personas que llenan el despacho de Pirandello y que se imponen diciendo:



Odette Aslan y G. Strehler.

"queremos ser representados, escribe nuestro drama", es el tema más angustioso del teatro mundial. Quizás, es el mismo texto el que se impone al director de escena.

Bernard Dort.- ¿Has elegido textos en función de tus actores?

Giorgio Strehler.- Quizá. También hay intervenciones de otro tipo. Tomemos el "Coriolano" de Shakespeare. Nunca pensé en ponerlo en escena (6), lo odiaba. Esta obra fascista me contrariaba. Un día vi a Brecht estudiarlo. Le dije: ¿Cómo es que estás leyendo ese texto abominable?". Quería montarlo. Con su extraña sonrisa, me aconsejó volver a leer el texto y añadió:

"Coriolano es tal vez un niño.

-¿Los tribunos?"

-Esos son grandes políticos.

-¿Cómo?, equivocan al pueblo con oscuras artimañas.

-No, -terminó Brecht- no es lo que se dice en el texto inglés".

Volví a mi casa. Lo releí. Me di cuenta que tenía una traducción errónea. La traducción italiana con más reputación, la de Rusconi, era errónea. Deformaba el propósito de los tribunos a partir de la perspectiva burguesa de la época. O, eran políticos que querían emplear medios políticos para incitar al pueblo a una acción revolucionaria. Personajes creíbles. Por lo que se refiere al niño, creo que lo había comprendido después de la relectura. Escenifiqué "Coriolano" porque Brecht me lo había indicado y me había ayudado a estudiarlo. Probablemente un actor nos puede decir: "Me gustaría representar a Hamlet". Todos quieren representar a Hamlet, incluso las

mujeres, ¿por qué no?. A algunos actores les gusta particularmente una obra, pero normalmente no va más allá de su interés personal, muy pocos integran sus intereses personales en los intereses generales. Hace falta tener en cuenta las necesidades de un Teatro, de una línea cultural en la cual se está comprometido. Se llega de otro modo que trabajando un Goldoni, nos damos cuenta que el texto está en la línea que se ha elegido y vamos de descubrimiento en descubrimiento, como un paleontólogo que, buscando comprender nuestros ancestros, encontrará en la misma línea a Borneo, el pitecántropus, etc. Hay diferentes maneras de elegir un texto: es la primera fase de la dramaturgia. Después está el trabajo sobre el texto en sí. En Alemania esta búsqueda la hace el Dramaturgo: un viejo abominable, dos o tres intelectuales, quizá muy útiles, quizás muy peligrosos. A menudo el Director de teatro es muy perezoso y deja a los dramaturgos hacer el "Spielplan", el plan de trabajo, dicho de otra manera el repertorio del año, y probablemente también la adaptación de los textos. En el Piccolo Teatro de Milán no hay Dramaturgo, sino jóvenes o menos jóvenes directores de escena que trabajan conmigo, algunos desde hace 5 años ó diez años (7). He tenido excelentes ayudantes: un día me abandonaban, otros llegaban. Yo siempre decía de aquellos que se iban: "Me han traicionado". Pero ellos debían hacer su vida. Un día hace falta abandonar al padre e incluso ir contra él, realizarse. En este momento hay 4 ó 5 en Milán.

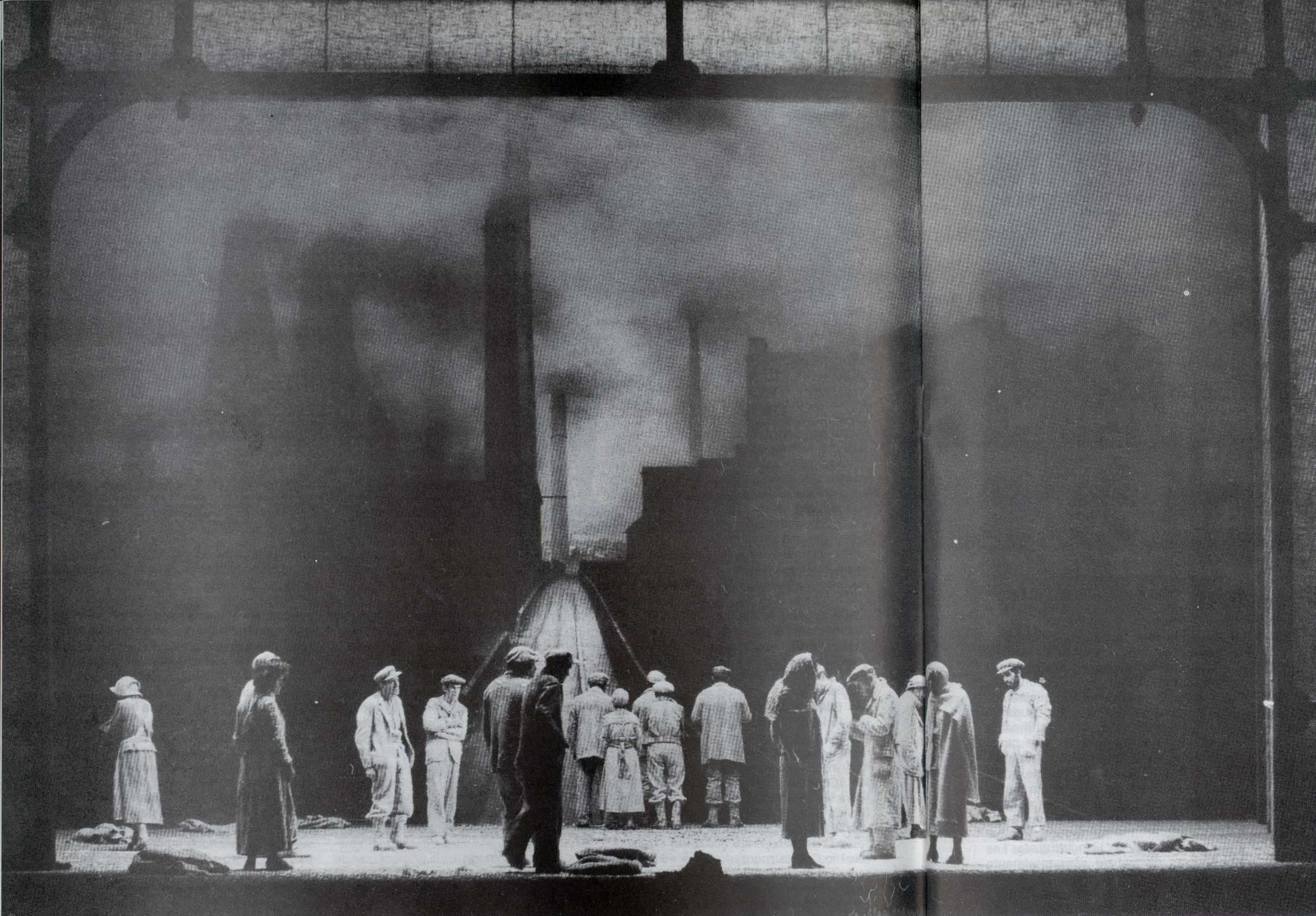
Con este pequeño grupo comenzamos a trabajar, a tratar de comprender la obra. La traducción plantea un problema específico. Nosotros utilizamos siempre

traducciones hechas para el espectáculo, y el traductor es muy importante. Debemos tratar de hacer un estudio filológico, examinar la realidad del texto y la relación con la época en que transcurre. Incluso si la puesta en escena y la interpretación de los actores está estimulada hacia lo artístico y la intuición, para mí, el trabajo más interesante y el más importante es conseguir una interpretación crítica. Cuando monto "El rey Lear" o cualquier otro texto del que tomo la responsabilidad, es como si escribiera uno, dos o tres libros, según el caso (5 para Fausto, 4 para la Tempestad), de crítica literaria, de puntos de vista sobre el texto: no son libros escritos con palabras, pero si una concreción escénica elaborada por el colectivo que hace teatro: actores, decorado, música.

Bernard Dort.- ¿Este libro no es un pre-puesta en escena?, ¿no escribes antes la escenificación?

Odette Aslan.- No. Es la unión de la puesta en escena concretada que se convierte en el equivalente de un libro crítico.

Giorgio Strehler.- Comienzo buscando las razones del texto, trato de ver si Brecht tenía razón al decirme que Coriolano era un niño, trato de comprender lo que significa exactamente. O bien me pregunto lo que quiere decirme mi amigo Agostino Lombardo, convencido de que Iago es un personaje negro (no negro de piel sino portador del mal); para él todo el misterio de Iago está ahí. El me ofrece este postulado, yo debo examinar si tiene razón o no, o buscar si hay alguna posibilidad. Debo aprovechar. Debo extraer del texto, a través de las palabras y



"Santa Juana de los mataderos" de B. Brecht, dirección: G. Strehler; Piccolo Teatro de Milano, 1970-71 (Foto: Ciminaghi)

Bernard Dort.- Seguidamente tu montaste espectáculos líricos en la Scala, en el Festival de Salzburgo, en la Opera de París....

Giorgio Strehler.- El 85 por ciento en la Scala.

Bernard Dort.- El trabajo en el teatro lírico es, para tí, profundamente diferente al trabajo en el teatro dramático, en el teatro en prosa, como dicen los italianos, ¿Dónde te encuentras actualmente?, ya que muy amenudo después de un espectáculo lírico, has declarado: "He terminado, no haré más ópera".

Giorgio Strehler.- No, no muy amenudo. Solamente lo he dicho recientemente, después del "Don Giovanni" en Milán, no quiero tener nada que ver con un mundo que evoluciona de una manera tan falsa. No tengo ganas de encontrarme en Cardiff o no importa dónde por el placer de hacer la música, incluso si la música forma parte de mi vida. Tengo necesidad de ello, yo no he montado solamente obras líricas porque creo en el espectáculo de la ópera; esto siempre me aterra un poco, de una manera negativa aunque también positiva: el teatro de ópera al ser algo tan loco, tan imposible, tan utópico, es quizá el teatro por esencia. Una mujer moribunda que comienza a cantar un aria de "La Traviata" cuando se está muriendo de tisis, y que emite sonidos muy agudos, de una increíble pureza, es la cumbre de la locura. Lo aceptamos o no. Aceptamos que una pistola, en "La fuerza del destino" caiga por tierra y mate por casualidad al "malo" que está ahí, o no lo aceptamos. Verdaderamente en la ópera admitimos la convencionalidad total del teatro. Hay algo fascinante en la lírica. Al mismo tiempo, hay algo muy falso, que llega hasta lo fantástico y precisa de lo imaginario, como decimos hoy en día. Quizá hay un lado demasiado construido en la ópera. Pero, para mí, es una de las posibilidades de acercarme a la música desde mi profesión. Después de haber dirigido una ópera, durante meses, la tengo todavía en la cabeza, toco los temas en el piano, es una especie de locura. Antes de montarla, casi todos los días, toco la partitura, ejecuto diferentes registros para comprender lo que ha hecho uno u otro, algo perfectamente inútil ya que, una vez que he comprendido que Kleiber lo ha hecho así, Toscanini así y Walter asao, llega alguno que no tiene nada que ver ni con Kleiber, ni con Toscanini, ni con Walter, y que no quiere comprenderlos. Yo le propuse un día a un buen amigo mio, Ricardo Muti, escuchar conmigo un pasaje de "Don Giovanni" dirigido por Kleiber en la Glyndbourne. De una manera que me parecía genial, aunque discutible, Kleiber ataca con la orquesta un instante antes de aria de Leporello (el catálogo de las conquistas de Don Juan); había pues una especie de unión entre el "parlato" y la aria. Muti no quiso entenderlo. Yo lo comprendo muy bien. Desde un cierto punto de vista, el tenía razón, pero desde otro estaba equivocado. Tenía miedo, quizá, de hacer lo mismo y que se le reprochara de haber imitado a Kleiber. Pero Brecht nos decía siempre: "Hay que

las concepciones del Poeta, lo que está ligado a nuestra época. En toda representación, muchos autores se unen para constituir en texto conjunto. Está el texto de "La Tempestad" de Shakespeare, y los textos escritos por cada actor, decorador, músico, etc.: análogos, paralelos; éstos se confrontan con el del último coautor: el público. Ya que el público escribe a su vez el texto que recibe. Hay una especie de continuidad en la escritura entre el texto original y el representado. El representado y el escrito por el público deben de ser lo más conforme posible a la realidad del autor y no traicionarlo. Estoy convencido de que cada uno de nosotros, viendo un espectáculo de Shakespeare, escribe "su" Shakespeare, condicionado por supuesto por el de los

actores, el del director de escena, el de los músicos, realizado por el público y que éste último acepta: lo hace suyo tomando una parte y no la otra y, en cierta medida, lo modifica también. Por eso la responsabilidad de los que han producido el "texto en movimiento" y lo hacen, no impuesto sino como una propuesta al público, es terrible. Se puede transformar "la marcha fúnebre" en el vals de la "viuda alegre". Me pueden decir: "Sabiendo que nunca podremos tocar la música tal y como es, ni representar Hamlet tal y como es verdaderamente, todos los Hamlets son posibles". Estoy en contra de esto. Hay un límite que no hay que franquear, aunque sea muy difícil de explicar donde se encuentra. Un intérprete o un director de orquesta, Berstein o

Malher, que ejecutan un tiempo más rapido, gustará a uno y a otro no. Algunos aceptarían que la Quinta de Beethoven sea tocada con tiempos arbitrarios, o que Hamlet debe seguir siendo una tragedia. Se puede ejecutar un cierto movimiento de Hamlet de una manera más rápida, más triste, o más alegre, se puede hacer lo que se quiera, pero sólo hasta cierto punto. Lo arbitrario puede llevar al público a encontrar la obra aburrida, incomprensible, o a creer que hay en un texto cosas que no hay. El público puede ser fácilmente engañado por el delirio de los actores y los intérpretes. No solamente el del director de escena, sino el de todos aquellos que hacen teatro.

Odette Aslan.- Nosotros compren-

demos ahora mejor porqué tú escribiste en el programa de "La ilusión": "Ahora que he terminado mi Ensayo crítico sobre "La ilusión de Corneille...". Abordemos con Bernard Dort el segundo punto: problemas del teatro lírico.

Un teatro imposible

Bernard Dort.- Giorgio, tu has consagrado lo esencial de tu vida al Piccolo Teatro y al teatro dramático, sin embargo has realizado cerca de 50 puestas en escena líricas; en otras palabras*, si comenzaste por espectáculos dramáticos, muy rápidamente, en 1947, tu montaste una ópera en un momento en el que los directores de escena tenían muy poco acceso al teatro lírico.

Giorgio Strehler.- He debido de ser el primero en Europa Occidental.

Bernard Dort.- Fue "La Traviata" en la Scala de Milán.

Giorgio Strehler.- Fue un pequeño escándalo, un acto valeroso por parte de Giringhelli, un industrial de Milán que se convirtió en el superintendente de la Scala, del elegir un joven director de escena, casi desconocido, para dirigir una ópera. Habitualmente el Director de escena decía: "Usted se pone aquí", la prima donna llegaba y se colocaba en este sitio, no había nada más que una "puesta" en el lugar.

robar! ¡El teatro, la cultura es del robo!" Lo decía con humor, pero ¿cómo ignorar lo que hacían los otros?, ¿Por qué tener miedo de utilizar en nuestro "ensayo crítico" una visión nueva que tú, Bernard, habías avanzado?, ¿cómo podría utilizar sistemáticamente el contrapié, o rehusar incluso a leer lo que tú has escrito?, ¿por qué no podemos reconocer a Stein o a cualquier otro haber encontrado una cosa que no hemos imaginado o tenido la idea de emplear? Tenemos el derecho de "robar", de copiar, como lo decía Brecht.

En teoría, la puesta en escena de la ópera es mucho más fácil que la del teatro dramático. ¿Es necesario conocer la música? En mi opinión, sí, ¿pero qué grado de conocimiento es necesario? Yo se leer una partitura, yo puedo, mal, dirigir una orquesta, se tocar un poco, los otros directores de escena deben conocer también la música, Visconti no ha realizado magníficas puestas en escena de "Las bodas de Figaro" u otros sin conocerla - era un gran amateur de ópera-, los amateurs han frecuentado la ópera en su infancia, pero sin haber aprendido una nota. Yo, pertenezco a una familia de músicos, nací casi con Mozart, lo escuchaba desde mi cuarto cuando tenía tres años. Creo de todas maneras que hay que conocer la música o tener una sensibilidad musical para dirigir ópera pues, en las grandes óperas (todas las que hacemos son célebres y con razón) todo lo hace la música. Hace falta seguirla. Todo está allí inscrito. Mozart indicaba todo. Incluso los pasos. Uno está un poco más guiado que en el teatro donde todo está de antemano en la vida, sólo tenemos el sustento de las palabras, o los versos (en Corneille y Racine), los "Blank Verse" de Shakespeare (para los ingleses). En Italia no tenemos el sustento rígido de una métrica, que nos empuje a hacer canto gregoriano, pero que no obstante nos da una base. Nosotros no tenemos nada sobre lo que apoyarnos.

Teóricamente pues, el teatro lírico debería ser más fácil. Pero el mundo de lo lírico se ha vuelto imposible. Y lo digo con amargura, con una tristeza enorme; de esta puesta en escena de "La Traviata" de 1947 a la que te has referido, Bernard, en la que trabajé con cantantes de un alto nivel musical, de una excelente credibilidad desde el punto de vista físico, y de una gran disponibilidad para el juego: estos son los tres imperativos para el cantante. Ser musicalmente exacto, ser creíble -Montserrat Caballé no lo sería en Yseult, incluso si puede cantarlo; un hombre bajito y rechoncho no podría representar el Trovador; estamos en la época del cine y no en aquella en la que la hipnosis sea tal que una "ballena" cantando sobre la escena la muerte de la Traviata, se vuelva, por la voluntad de transfiguración del público, en la esencia de la Traviata. Fenómeno que si se produce con Eleonora Duse, que representa a los 63 años "Dama del mar" de Ibsen (8), después de 20 años de silencio; ella entra: "Soy Ellida, la dama del mar" con las sirenas, etc. Tenía el pelo blanco, muy corto, en 1921, como se lleva ahora, y nadie se dió cuenta que tenía el pelo blanco y esa edad. Si se ha podido hacer esto antaño en el teatro dramático, por qué no se puede hacer en el lírico, diría

alguien: creo que actualmente la credibilidad vis a vis del papel es indispensable, después la habilidad gestual y la inteligencia en la música. Los grandes cantantes tienen estas cualidades, pero ha habido un periodo, entre 1950-70, donde... Ha sido la Callas quien hizo que definitivamente basculara la idea de que una mujer enorme emitiendo magníficos sonidos podía hacer creer el personaje, y que la interpretación mecánica y no la dramática, podría ser suficiente. La gran conquista ha sido debida a Malher, Toscanini, tan rigurosos en la dirección de orquesta; Para ellos, el texto escrito era una "objetividad" a darle un valor, incluso si, al final de su vida, tomaba tiempos un poco más tensos. A los 80 años Toscanini hizo su autocrítica, comprendió que había sobrepasado la claridad. Es por esto quizá que cierto día decidió pararse, en pleno vigor, porque algo "cojeaba". Leibowitz dijo que era por cansancio, no lo creo. La copia pirata de los ensayos de "La Traviata" es una de las cosas más delirantes que yo he escuchado en mi vida: Toscanini tocó con una desesperación absoluta el papel de la Traviata con una voz de cabeza como cantan los directores de orquesta: Dan las notas y dan el fin del mundo. Malher, Toscanini y la Callas, pues, hicieron bascular la concepción de la puesta en escena de ópera y la elevaron a un nivel más alto. Pero otros también hicieron mucho: Klemperer, Mitropoulos, etc..

El problema grave de la ópera reside en el hecho de que son dos cabezas las que la conducen. En otra época la ópera no era bicéfala, se ha convertido. Mozart dirigió y escenificó el "Don Juan". El estaba también sentado al teclado, daba los tiempos. Seguidamente la dirección de orquesta se convirtió en una cosa y la puesta en escena en otra. He aquí que las dos se reencuentran en la ópera. Dónde está el problema. Habrá que reconstruir la unidad. Es por lo que he hablado de Malher. Malher había reestablecido la unidad en Viena. El está ya muerto.

Bernard Dort.- Hacía las escenificaciones y dirigía la orquesta.

Giorgio Strehler.- Malher dirigía muy bien, incluso si no se tenía el mismo registro que él, y escenificaba muy bien, aquí están los documentos y si los comparamos con puestas en escena actuales, son verdaderas puestas en escena. El inventó decorados móviles para el "Don Juan". Le expulsaron de Viena y murió en América, desesperado. Toscanini era de la misma madera, más riguroso todavía como director de orquesta, pero cultivado como director de escena. En la Scala de Milán sus cantantes nunca tomaban el tempo según su iniciativa personal, sin embargo Toscanini no podía elegir un escenógrafo, discutir con él... Este periodo ha sido fundamental para la música, pero no para la puesta en escena. Ha habido otra manera no bicéfala de montar ópera, era la de Felsenstein, mi maestro en el plano histórico. Un maestro inaudito con su "Barba azul" y su "Otelo". En su "Traviata", en la Komische Oper de Berlín, estábamos todos allí, nos dejó estupefactos. Felsenstein estaba sentado en el

fondo de la sala, en todo momento el director de orquesta se volvía hacia él: ¿Debo ir más rápida o más lentamente?, "Más lentamente", "Gracias. Enseguida". Era una dirección de orquesta interpolada. Gracias a Dios Felsenstein conocía la música. ¿Pero quién cantaba? un Otelo y un coro increíbles; en esta época, el intérpretable Otelo hacía Alfredo al día siguiente. Cantar en la tesitura de Otelo y la de Alfredo, era imposible. Ahora bien él lo hacía!

Bernard Dort.- Has realizado un verdadero trabajo en común con un director de orquesta.

Giorgio Strehler.- Tuve la suerte de tener, aunque era muy joven, directores de orquesta muy disponibles. Los mejores Jouel, Perlea (La Traviata 1947), Marie Rossi (La Traviata, 1948), Nono Sanzogno (Lulú, con Lidia Stix, que es actualmente profesora de canto en nuestra Escuela y que fue la primera Lulú: la monté en 1945 en Venecia, sin el último acto que todavía no estaba escrito); todos fueron colaboradores magníficos, pero trabajamos con un método totalmente diferente. De ahí mi amargura de ahora.

En 1947 comenzamos a hacer evolucionar la ópera. En el reparto de "La Traviata" estaba Margarita Carosio, demasiado joven pero bonita, delgada, ideal para representar la Traviata, mejor que todas las otras cantantes que he podido ver después. Queríamos introducir en la ópera la realidad de todos los días. Le sugerí a Tito Gobbi, que iba a interpretar al padre Germont (9), que fumase un puro...son las pocas cosas que se hacen cuando tienes 25 años. Muy contento, Gobbi fumaba tranquilamente. Decía: "Durante esta pausa puedo dar tres chupadas al puro". Pensábamos así desmitificar el abominable lado burgués de este padre Germont. Estaba Giovanni Malipiero para Alfredo. El reparto era formidable, y las personas disponibles. No había reglamentos sindicales en cuanto a los horarios, las pausas. Comenzábamos dos horas después del mediodía y continuábamos hasta la una de la madrugada. Las condiciones de trabajo eran totalmente otras.

Después llegaron las normas sindicales, los registros, las casas de discos. Los negocios sustituyeron al arte. Estoy a favor de los derechos sindicales, y hacía falta poner un poco de orden. Pero estoy en contra del hipersindicalismo, contra la aplicación excesivamente estricta de los horarios, contra la falta de flexibilidad. Se debe mantener con firmeza los convenios colectivos pero hasta un cierto punto. Si faltan cinco minutos para terminar un acto, no se debe parar porque la hora ha llegado. Los cantantes célebres se han convertido en "maletas": viajan por el mundo entero. Ayer a Chicago, y mañana cantarán en Hamburgo, y tendrán quizás un concierto al mediodía. Lo más difícil, hoy día, es reunir un reparto válido, con 40 cantantes con reputación, que puedan trabajar juntos veinticinco días, que está ya por debajo del mínimo para poder montar una ópera. Los coros, los que hay, trabajan difícilmente cuatro horas diarias. En Florencia, en 1969, tuve dificultades con las coristas que no querían llevar



*"El rapto del serrallo" de Mozart,
dirección: G. Strehler; Salzburgo 1974 (Foto: Luigi Ciminaghi)*

cadenas, porque eran muy pesadas (10), en los ensayos. Sólomente en el ensayo general. ¿Y por qué no en los ensayos? ¿No tenían el deber de llevar cadenas o pistolas, o no importa qué? En cuanto a los directores de orquesta, se han convertido en esclavos, Ricardo Muti y Claudio Abbado son dos excepciones. He tenido el honor y el placer de trabajar con dos seres que han trabajado conmigo, con una buena amistad, y trabajamos todavía muy bien -en fin, no conmigo ya que no haré más una puesta en escena de ópera-. Creo que la colaboración entre Chereau y Boulez es comparable o incluso mejor todavía. Con Abbado o Muti, he tenido una colaboración cotidiana durante los ensayos dichos en escena. En el teatro lírico, muchos ensayos tienen lugar en el escenario, al piano, con los cantantes, sin que estos esten obligados a cantar. Deben tomar conciencia de la situación, comenzar a moverse, y si tienen texto hablado, a decirlo lo mejor posible. Después un día comienzan los ensayos con orquesta: toda la puesta en escena fijada por los cantantes y por mi mismo, al piano, es colocada en las manos de cierto señor que dirige la orquesta. Este reprende a los cantantes desde un punto de vista vocal, va y viene mientras que el director de escena se queda sentado y puede como mucho ir a él y susurrarle algo al oído o, al final del ensayo, hacer alguna observación a alguno. Los buenos directores de escena como Abbado, Muti o algunos otros, están en el escenario desde el primer ensayo. Hay dos mesas, dos sillas,

estamos juntos delante de los cantantes. El director de orquesta lleva el compás; en cierto momento le dice al cantante: "más piano" o "haz una pausa más larga". Y yo: "Si tú haces esta pausa más larga, voy a buscar otro gesto". Quizás me alejo durante unos segundos, y Claudio o Riccardo, retomando la escena que yo acabo de marcar, dicen: "Giorgio te ha indicado tal gesto aquí, ¿por qué no lo haces?" Y hay otros momentos en los que yo he recordado: "Riccardo te ha dicho que aquí hay que cantar piano, pianissimo". En "Macbeth" hay una indicación: tres p.p.p., es decir tres veces pianissimo, sotto voce, ronco. Yo no sé cómo un cantante puede conciliar pianissimo con tres p.p.p., sotto voce, ronco. Capuccilli lo hizo lo mejor que pudo. Tuvo algunas dificultades al principio con Shirley Verret. Yo había elegido una Lady Macbeth negra, un día llegó toda pálida. Yo le pregunté si estaba enferma. Me respondió: "No, me he maquillado de blanca". Estaba horrorosa. Intenté un argumento político: "Debes estar orgullosa de tu negritud y mostrar en escena una Lady Macbeth negra". Yo estaba aturdido. Ella repetía: "No quiero ser negra". Y yo: "Comprendo, pero dado que lo eres, muéstralo". Ella admitió que tenía razón. Se dirigió hacia bastidores para desmaquillarse, después ella regresó para añadir: "Sabes, nosotros, los negros, cuando está oscuro, no nos vemos". Comprendí que ella no había reflexionado tanto el problema de la Negritud o del orgullo del Negro, pero dijo: "Si está

oscuro el escenario, yo que soy negra no se me verá" Y no estaba del todo equivocada. Yo le puse en su mano una vela para que la sujetara cerca de su cara y se la mostré delante del espejo, a ella le pareció bien. Y en la escena de la locura, ella caminaba sujetando la vela que le iluminaba.

Existe pues el problema de la doble dirección por el director de orquesta y el de escena. Ante todo, los dos deberán dirigir concertadamente un trabajo crítico. Debo decir que yo no he tenido ni media semana para trabajar con un director de orquesta sobre una ópera, para ponernos de acuerdo sobre las intenciones de la realización. Esto hubiera sido posible hace 20 ó 25 años. Los primeros días uno preguntaba al otro: "Pues yo le he dicho a este cantante que se vaya un poco más a la derecha o a la izquierda". Luego al final, no nos preguntábamos nada más. Yo corregía algún detalle concerniente a la música y el director de orquesta corregía otro de la puesta en escena.

Extractos del debate

Beatrice Picon-Vallin.- Cuando le escucho, tengo la impresión de comprender, sobre todo cuando habla de ópera, a un director de escena que está muy olvidado hoy en día, que se llama Meyerhold. Sin hablar de "robo", me gustaría saber que lugar ocupa Meyerhold en su cultura teatral. La segunda cuestión está ligada a la primera: ¿qué es lo que el

trabajo lírico le ha aportado al trabajo dramático?, ¿qué lugar ocupa la música en vuestro trabajo dramático?

Giorgio Strehler.- La ópera no me ha enseñado nada sobre el teatro dramático, absolutamente nada. Son dos mundos diferentes. Al contrario, la música, todo. La música es la base de mi arte, de mi ser. Yo creo que soy sobre todo un ser rítmico y musical. Para mí, el movimiento interior del alma, está mucho más próximo de la música en razón de mi formación y mi cultura. Ya que la música es fundamental para mí, no podría concebir el teatro sin ella. Esto no quiere decir que yo prefiera los espectáculos en los que hay mucha música. Puede no haber más que un silbido, en cierto momento, un tema corto o puede no haber nada. Pero la música es el fundamento de lo que yo hago en teatro.

Estoy muy contento de que usted haya nombrado a Meyerhold y de que alguien hable hoy en día de un maestro de la escenificación del que conocemos pocas cosas, a pesar de los sabios estudios. Angelo María Ripellino es un autor italiano que jamás ha estado en Rusia; pero en algunos aspectos es el que mejor conoce a Maiakovski (tengo un libro inédito suyo por lo que tengo la intención de montar un texto de Maiakovski); en su prodigioso libro "Il trucco e l'anima" (El maquillaje y el alma), habla como si hubiera estado allí, en 1921, en el atelier de Vajtangov, con Stanislavski en su cabecera, parecía verídico. Es la verdad, pero todo está reinventado con la fuerza de la intuición poética y crítica. Su libro es quizás un poco más verídico que la realidad y nos dice mucho más sobre este momento increíble que fueron los años 20-30, con todos los problemas de los alumnos de Stanislavski, decían "los traidores" (Tairov, Vajtangov y Meyerhold esencialmente). Me hubiera gustado hacer una puesta en escena de "Turandot" de Gozzi que montó Vaghtangov en el Tercer Estudio del Teatro artístico de Moscú en 1922. Hubiera sido un homenaje, con sus decorados, la música que existe, etc. Queda medio centenar de fotografías, las maquetas a color, el vestuario, los maquillajes. Hablé con un anciano ruso que había sido quizá su segundo maquinista. Le hice preguntas sobre la música hecha con peines y papel; le pregunté como lo hacían. No había oído hablar de ello. Fue algo genial que reguló Vajtangov: jugar soplando sobre los peines con la boca. Intenté comprenderlo. Pero no entendí como había sido representado el espectáculo. Meyerhold escribió algunos ensayos teóricos. No me fio. Creo que fue una equivocación de Stanislavski escribir un libro sobre el actor, la de Brecht haber escrito demasiado sobre el teatro épico. No se debe escribir nada sobre el método. Creo que la educación debe ser viva, con ejemplos. En mi formación, Meyerhold existe como un hecho cultural, al igual que Tairov o Vajtangov. Da la casualidad que conozco mejor a Vajtangov y que tengo más afinidades con él.

Señora Muscette.- ¿Se podría un día probar que un mismo director de escena realice una obra de teatro y una

ópera a partir de un mismo mito, por ejemplo Orfeo, Don Juan o Fausto, a fin de comprender lo que el mito ha podido engendrar y desplazar? Esto sería positivo para Europa.

Giorgio Strehler.- Uno de los objetivos del Teatro de Europa y de la Unión de Teatros de Europa, es hacer circular los modelos europeos. Con Lluís Pasqual, nosotros teníamos el proyecto de montar la última obra de García Lorca en francés, en español y en italiano, con el mismo decorado, el mismo director de escena, y actores trilingües, que trabajasen en el Piccolo Teatro de Milán, en España y en Francia; y a Francia irían los italianos a hacer lo mismo que los franceses, con el mismo decorado, el mismo director, y después los españoles. Como se percibirá hay diferencias sutiles y enormes, a parte del lenguaje. Observaremos que un actor de una nación da algunos matices más o de menos al personaje, comparativamente al español, etc. Esta será la manera concreta de comenzar a ver cual es la Europa de la diversidad tal y como yo la veo. Los actores franceses podrán enriquecerse viendo a los colegas españoles o italianos, y los italianos al ver a los franceses, etc.

Un joven.- ¿Si un joven actor encuentra en su teatro lo esencial de lo que él busca en la profesión y espera poder trabajar con usted, por qué vía podría llegar un día a hacerlo?

Giorgio Strehler.- Es muy difícil. Para un joven que quiere comenzar la carrera, que quisiera aprender, una escuela enseña, pero sólo enseña una base, una manera de entender el teatro. Y es mucho más que saber decir una tirada de Fedra. Nuestra escuela en Milán es internacional. Ahora que Lluís Pasqual dirige el Teatro de Europa en París, he proyectado que en este teatro haya una Escuela en estrecha relación con la de Milán, con stages, con intercambios de maestros o los mayores que puedan enseñar. Nosotros pagamos caro el desconocimiento de las lenguas. Yo me peleé en Strasbourgo durante dos horas, la gente se reía por lo bajo cuando decía que habría que hacer una ley por la que, en toda Europa, los niños tuvieran que aprender su lengua materna y por lo menos dos lenguas extranjeras a elegir. Se reían o decían: "¿Qué lenguas?, ¿el español? es importante por toda América latina. ¿El francés? Si es importante, ¿el inglés? Ay el inglés.." Nadie se ponía de acuerdo sobre que elección hacer. Existe una escuela magnífica en Inglaterra, creada por los herederos de Copeau, en la línea de Copeau que continua en Inglaterra, y de donde han salido actores remarcables; hay un profesor de dicción fabuloso. Si no se sabe el inglés. Es un problema trágico. En Francia, solamente he podido trabajar con unos cuarenta actores. Es algo que me angustia, que me obsesiona, más quizás que la idea de la muerte: yo no puedo dar todo lo que querría dar a esta Europa que está naciendo. Yo he dado todo lo que he podido en Italia, en Milán. Pero como vosotros hay otros actores alemanes, austriacos, que quieren trabajar conmigo. ¿Qué pue-

do hacer?, ¿que asistan a mis ensayos?. Mis ensayos están llenos de extranjeros, como tú, Mehmet (11), que llegaste de Turquía un día, no sabías hablar nada de italiano, tu decías: "Yo, turco...". Te sentaste y permaneciste mucho tiempo así. No se que has aprendido, ni si te he enseñado algo...

Transcripción de la conversación por Odette Aslan



"La Grande Magia" de E. de Filippo; dirección G. Strehler, Piccolo de Milán 1.988

- 1.- "Arlequino servidor de dos amos", con M. Moretti, "Latempestad", "Antología", "Las bodas de Fígaro", "Don Juan".
- 2.- "La ópera de tres peniques", 1973; "Fausto", 1989.
- 3.- Volumen 16 de la colección "Voies de la creation théâtrale", dedicada a Giorgio Strehler, Ed. del C.N.R.S., Col. Arts du spectacle, 1989.
- 4.- Días mas tarde G. Strehler sería nombrado Doctor Honoris Causa por la Universidad de Toronto.
- 5.- N.T. Nombre del creador entre las tribus indias americanas.
- 6.- G. Strehler montó "Coriolano" en diciembre de 1957.
- 7.- En la sala se encuentran Enrico D'Amato y Henning Brockhaus.
- 8.- En Turín.
- 9.- Tito Gobbi ensayó el papel pero fue Ugo Savarese quien lo representó.
- 10.- "Fidelio" en el Mayo Musical Florentino, 1969.
- 11.- Mehmet Ulusoy.

Fragmento de una carta a un joven director de escena

la del director de teatro. En una época tan sombría como la nuestra, los directores de escena, por culpa a la vez de una suma de impotencias y de grandes posibilidades y a causa de una preocupación por el "deber histórico", tuvieron que separarse del coro de los actores, no sin sufrir un desgarramiento interior del que no se curarán nunca.

En el fondo tuvieron que arrancarse de sí mismos para alcanzar un misterioso "limbo", entre el escenario repleto de luces, voces y gestos humanos, y la oscuridad silenciosa y atenta de la sala, en la que pueden escucharse los latidos. Ellos fueron los que asumieron la pesada herencia y la difícil tarea de "ayudar" al teatro a realizarse, sin que se les permita, en cambio, prolongar hasta el final su presencia activa. Hacer teatro como algo que ya no nos concierne desde el preciso momento en que salta una chispa en medio de un grupo de seres humanos atrapados en un juego un poco loco, un poco monstruoso, con sus rostros pintados, sus grandes bocas abiertas que gritan o se callan, con los brazos levantados o distendidos, los ojos abiertos de par en par, por la tensión de la inteligencia o el trance de la ilusión teatral. Entonces poco importan ya los estilos o los métodos. Es el teatro el que se impone. El otro grupo, el de los espectadores, les mira y observa detenidamente, con una atención vigilante, en un olvido casi hipnótico de sí mismos. Y ese terrible sentimiento de vacío que nos asalta en cada estreno, cuando nuestro trabajo ha concluido, cuando se convierte en algo independiente y súbitamente ajeno, nace en realidad del convencimiento de que ya no estamos allí en el momento preciso en que el teatro llega a existir, de que se nos niega la embriaguez de "interpretar" y de, en consecuencia, realizar la única acción "verdadera" para un hombre de teatro. Sí, el teatro nos resulta, en parte, ajeno, precisamente en el momento en que se está haciendo. Poco importa el sentimiento de sorda rebelión que nosotros trasladamos sobre los demás, con tanta frecuencia, como si descubriéramos fallos y negligencias en ellos para ocultar o justificar de manera verosímil nuestro malestar interior. El "después" es para nosotros todavía más grave de lo que siempre ha sido para cualquier hombre de teatro. Este "después" empieza cuando se apagan las luces (el viejo, retórico pero auténtico rito de siempre),

Por Giorgio Strehler

Legan a su fin los días terribles y maravillosos en los que se da por concluido el trabajo de puesta en escena de un espectáculo y, antes de que se consuman con la velocidad del rayo delante del público las fatigas de estos meses pasados, quiero comunicarte mis deseos más fraternales. Formulo estos deseos con mi cariño ya antiguo, no sin emoción, como alguien que "sabe de lo que habla": hice demasiado teatro, en el curso de estos largos años. Demasiadas noches y demasiados días de mi vida fueron engullidos, como lo están ahora los tuyos como para que no conozca este instante en que dejamos de ser "necesarios", cuando nace por fin el verdadero teatro, la comunicación con el mundo, una vez concluido el proceso de su preparación. Conozco demasiado bien la soledad, el miedo, los escasos arrebatos de felicidad, la duda, el odio y el amor infinito por todo aquello que, durante mi vida entera, se ha desarrollado en el escenario. Todo me resulta a la vez muy próximo y muy lejano, extraordinariamente pequeño y extraño, como si lo contemplara a través de unos gemelos en movimiento.

Tampoco tú escaparás a esta ley inexorable a la que está sometido todo hombre de teatro. Y entre todos ellos, esta peculiar especie, más discutida que nadie y profundamente desgraciada, que es

cuando se extinguen "los focos de las candilejas" y cuando la calle sombría y destemplada ya, acoge al hombre de teatro. El estremecimiento de la "verdadera" vida que sigue en torno nuestro y que ninguno de nosotros nunca consiguió detener ni siquiera debe intentarlo. ¡Ay Rafael! No hay nadie más solitario ni más inútil que el "director de escena" cuando se produce el acontecimiento teatral al que él ha contribuido con un sangriento pedazo de su existencia, y que se consume lejos de él y a menudo en contra suya.

Esto, querido Rafael, quiere ser tan sólo el abrazo de un viejo hombre de teatro -qué extraño me resulta decir esto: al escribirlo, ni siquiera yo me lo puedo creer. Un viejo hombre de teatro, pero que no está todavía tan desfasado como algunos pretenden, sin duda para exorcizar su propio temor a las impotencias y las debilidades-, un abrazo, pues, a un joven hombre de teatro que compartió con él una parte del camino y supo sacar, de una vida que precedía a la suya, algo útil para el teatro...

Te oí decir que, algunas veces, para realizar algo, es preciso pisotear el cadáver de la propia madre. Pero ese es un tópico que no sirve para nadie, ni siquiera para el artista (si admitimos que somos a veces artistas). En el arte, como en la vida (aunque se trate de un gesto cotidiano y político), no se puede pisotear a nadie, ningún principio, ningún sentimiento, aunque sea pequeño y limitado. Si lo hacemos, estamos equivocados, no a nivel moral, sino práctico. Hacemos algo en contra de lo que queremos hacer. Te lo digo, después de todas las faltas que cometí y de todo lo que he creado: no se puede pisotear ni siquiera al más miserable gusano, sea inmortal o no...

Es cierto que quise dejar en herencia algo a los demás: un método, soluciones interiores, un modo de proceder que se halla inexplicablemente "detrás" de todo. Pero me pregunto si la "fidelidad" a todo lo que nos es común, la fidelidad a lo que di, radica solamente en esta huella sensible, si no consiste en algo más sensible, si no consiste en algo más profundo.

Pienso que estas formas, estos gestos, estos actos que hacen que el teatro sirva para algo, no pueden existir verdaderamente sin un "contenido"; sin este contenido permanecen como gestos, como la suma de numerosos gestos, "nada" más que un gesto de teatro, nada más que un

éxito, un fracaso, un trabajo (como si el trabajo en sí tuviera algún valor), una entonación, una mancha de color, un grito. No son "nada", si no son "humanos".

Detrás del mayor espectáculo del mundo, detrás de la mayor aventura poética, sólo está la muerte si uno no es consciente de por quién o por qué actúa, si no existe un verdadero valor capaz de exorcizar a la muerte, de mantenerla a una distancia prudente, o incluso de hasta anularla: su valor humano. Su verdad

humana. Su "moralidad" humana.

A fin de cuentas, eso es lo que nos queda a nosotros, gente de teatro: una realidad modesta, pero arraigada en nuestro corazón: el teatro que hacemos. (¿Una maldición, una liberación o una salvación? No lo sé). No es ninguna locura dejarse llevar, en determinado momento, por este teatro, abandonarse a la ignorante voluntad de "pertenecer" al teatro y solamente al teatro. ¡Te envío, pues, mis más sinceros y fraternales deseos!

no significa en realidad sino la pasividad limitada de un grupo restringido de espectadores rutinarios, seleccionados exclusivamente sobre la base de sus posibilidades financieras, de las rentas mensuales de algunos individuos.

Basta observar que las obras, sean cuales sean, lo mismo que se trate de novedades o reestrenos, en cualquier ciudad italiana no superan en general la docena de representaciones".

Como hemos dicho no se ha ido más lejos pues, progresivamente, el público comienza a faltar. Hay que cambiar de programa de inmediato para conseguir llenar las salas de nuevo. Lo que demuestra que la falta de público se debía simplemente al hecho de que se había llegado al límite de un número fijo de espectadores, al cual no se puede encontrar, aparentemente, ningún relevo, ya que (es evidente) no es caso de imponerle el sacrificio, aunque fuera únicamente financiero, de ir a ver dos veces la misma obra.

"Tomemos el ejemplo de una gran ciudad con varios teatros: esa cifra de siete mil, si se quiere ser optimista en la multiplicación, podrá ser llevada hasta los veinticinco mil espectadores, repartidos entre tres teatros, en diez días (no se trata siempre sino de espectáculos teatrales propiamente dichos; los de revista y el cinema, son harina de otro costal).

Lo que nos interesa subrayar de hecho, es que en el caso de Milán, por limitarnos a un ejemplo claro en nuestra opinión, para un conglomerado urbano de alrededor de dos millones de habitantes, ese ínfimo porcentaje de veinte mil personas representa todo el "público" habitual del teatro.

Esta sola constatación en su desnudez aritmética, es una respuesta bastante elocuente, nos parece, a ciertas propuestas de teatro social, popular, educativo y basta, ¡ay!, para convertir en nada de nada todo lo que ha podido escribirse en materia de proyectos de reconstrucción futura.

Pero eso no es todo. A la luz de lo que acaba de ser establecido, es fácil identificar otro vicio que, en este caso, no concierne a la cantidad sino más bien a la calidad de los públicos de hoy. En efecto, si se admite que los programas de nuestras compañías de teatro pasan con extrema facilidad de Shakespeare a Guytrý, de Wilder a Niccodemi, y que unos y otros son, como actualmente se constata, aplaudidos con la misma convicción por las mismas personas, no puede haber sino una conclusión, a saber: que los espectadores que llenan nuestras salas han perdido toda facultad de juicio y no saben ya reaccionar ante una obra de arte. El público, si todavía puede hablarse de público, ha perdido toda función coral; de creador que era se ha transmutado en instrumento pasivo, para convertirse a fin de cuentas en un simple dato de un asunto comercial. Los resultados insignificantes de una buena parte del teatro contemporáneo no se explican más que si se reconoce que después de siglos, el teatro ha perdido

Ilusoria prosperidad

Por G. S.

Traducción: Laura Zubiarraín

En Italia como en otras partes, la actividad teatral recomenzó inmediatamente. Durante algunos meses yo la seguí en tanto que crítico de teatro en el periódico "Milano Sera". La situación teatral, tal y como se presentaba, era la que describo en uno de mis artículos del momento.

"La súbita prosperidad de nuestro teatro, la abundancia de nuevas compañías, el número de espectáculos y, sobre todo, la afluencia regular del público, el hecho (que ha debido parecer inaudito a muchos viejos actores y directores de compañía) de que representar a taquilla cerrada parece haberse convertido hoy en una regla, ha suscitado en mucha gente esperanzas de lo más rosado e ilusiones muy justificadas (podríamos decir) sobre el porvenir de nuestro teatro.

Pero el fenómeno es, en nuestra opinión, puramente ilusorio, y es indispensable examinarlo a fondo sin dejarse engañar por las apariencias.

Nada es menos contestable que la afirmación siguiente: quién es el público que por su influencia y su comportamiento, nos permite medir la validez de una obra dramática y de todo el teatro en general por tanto.

No hace mucho tiempo, el propio Jouvét nos confesaba que no creía sino en lo que los espectadores sabían ofrecerle: éxito o no éxito, aplausos o silbidos.

Para quien se atiene a la constatación de que la mayor parte de las salas italianas están increíblemente atestadas, hablar de decadencia, de "situación catastrófica" puede parecer una broma de mal gusto, y sin embargo la cuestión está verdaderamente ahí: se trata de saber si, tomando el ejemplo particular de Milán, las contadurías y taquillas cerradas del Teatro Nuevo, del Teatro Lírico, del Teatro Olimpia, del teatro Odeón representan la fortuna floreciente de un arte o si, por el contrario enmascaran esta crisis profunda de la que, con desprecio del demasiado fácil optimismo superficial, se oye hablar desde hace cierto tiempo.

En este caso, habida cuenta que tiene fundamento generalizar a partir de este ejemplo, la organización de la escena italiana en su conjunto sería al teatro lo que el circo romano con sus bestias feroces y sus elefantes es a Esquilo y a Sófocles"

La comparación es menos paradójica de lo que parece. Es precisamente esta afluencia masiva de público, lo que constituye hoy para nosotros el signo externo de una disgregación paulatina, una máscara ilusoria que nos impide examinar seriamente las zonas de sombra que se extienden peligrosamente en nuestro teatro.

"para comenzar: ¿qué representa ese público cualitativa y cuantitativamente? Examinemos las cosas desde un poco más cerca, cifras en mano; ese famoso éxito de público que parece ilustrar el triunfo de un gusto estético aflitivo,

toda referencia colectiva. Digo bien colectiva y no otra cosa, pues es evidente que es imposible hablar de "colectividad" para designar una fracción mínima de dicha colectividad, desprovista de sentido crítico y de gusto, y que no debería ser de ninguna manera identificada con el público, pues representa por el contrario su parte más despreciable.

Para nosotros, las salas están vacías tarde tras tarde. El público, el verdadero público, está ausente. En aberrantes edificios consagrados al espectáculo y ubicados no importa dónde, siguiendo un cálculo financiero erróneo, no circula más que una aristocracia burguesa secretada por el precio de las localidades y los horarios. El teatro se adhiere a la forma más estricta de las particulares degeneraciones de esta casta. Toda la prosperidad aparente de las multitudes que se agolpan en las taquillas, no es sino un pernicioso maquillaje.

Como una cierta casa de Strindberg que destruida por un incendio, se comprobó, por sus dobles muros, que era una guarida de contrabandistas, nuestro teatro gloriosamente lleno, enmascara de hecho una realidad trágica. Trágica porque a pesar de todas las concesiones y todos los compromisos, su suerte aparece día a día más incierta. Y eso las compañías lo saben bien, porque sin ninguna excepción descubren no sin angustia el pasivo de sus borderós.

Con el ritmo que llevan las cosas se podrá declarar, dentro de poco, la gran quiebra del teatro italiano. Quiebra de un arte, si se quiere. Pero que se nos permita pensar, quiebra ante todo de un público, de un modo de vida equívoco, de una mentalidad decrepita, a las que no pedimos otra cosa que renunciar para volver a empezar esta vez -esperémoslo al menos- con otro pie"

Y ocho días más tarde escribí:

"Para el teatro italiano la historia de estos últimos años no ha servido de nada. Sus podridas estructuras han quedado en su sitio. Un mundo del que se creía separado por un abismo infranqueable, vuelve de nuevo cada tarde en los escenarios, ante el público de nuestras salas, igual en todo a como lo habíamos conocido". (1-IX-1945)

Y más tarde:

"Todo lo que ha construido la mentalidad, el gusto, la degeneración de un período político en que se tomaba por garantía de mérito y de sabiduría la pasividad imbécil de los cobardes, la superficialidad del comportamiento, la vulgaridad de la expresión y la ausencia total de todo problema profundo; todo eso se encuentra milagrosamente intacto una tarde tras otra en nuestras relumbrantes salas teatrales. Es a esos lugares hacia los que convergen maquinalmente las escorias de una comunidad enfangada en un declive ineludible, lo mismo que sucede en nuestros escenarios donde se exponen todos los deshechos de la escena moderna. Se quiera o no, el paralelismo entre teatro y público al que nos referimos es perfecto, no admite ninguna combinación equívoca y hay que convenir en fin que el proceso que se hace al Teatro Contemporáneo en el plano artístico y

literario debe conducirse enteramente hacia el plano humano, y transferido a los públicos que elijan tal teatro y lo escojan como suyo" (11-X-1945)

Quienes hacen la ley son los especuladores, que están desde hace algún tiempo a la ofensiva con la intención de monopolizar la escena italiana y por tanto para imponer sin restricciones la ley de las cifras de recaudación en detrimento de la ley del arte y de la honestidad.

"Los que se dejan las plumas en todo este asunto son los directores de compañía quienes -aunque no se deplorará demasiado- serán un día u otro eliminados del "mercado" dramático, sin contar con la fracción más propia y menos avisada de los actores que haciendo huelga, se cerrará el cinturón algunas semanas más sin obtener nada. Porque cuando no tengan nada más que comer, aceptarán un papel en condiciones todavía más desventajosas que las que han ocurrido hace un cierto tiempo. Todos esos, los Suvini, los Papa⁽¹⁾, etc., lo saben demasiado bien. Ellos están del lado del mango y son perfectamente capaces de manejar el cuchillo y sin el menor escrúpulo. Será preciso sin embargo que tarde o temprano cese el escándalo

de los porcentajes fijos establecido por el trust de los propietarios de salas, porque representa la muerte del teatro en Italia. Nosotros por otra parte, no somos suficientemente ingenuos para considerar a los actores en general, como las únicas víctimas de esta situación. Una parte de ellos exige sin ruborizarse, cachets que pueden llegar a 10.000 liras por día⁽²⁾. En nombre de gastos injustificados de vestuario, de una fama usurpada al cinema o al "music-hall", acrecientan de este modo los gastos de su compañía en detrimento, entiéndase bien, de los actores de segundo plano y del personal técnico, privados de la suerte de una justa remuneración. Pero ese es un problema interno que no concierne a los propietarios de las salas.

Es necesario subrayar que en una situación de crisis, estos últimos son los únicos que obtienen beneficios y los aumentan regularmente, utilizando la competitividad e imponiendo porcentajes cada vez más elevados".

(1) Estos nombres corresponden a empresarios teatrales italianos (N. del T.)

(2) Esta cifra hay que remitirla a 1945, en que suponía una cantidad enorme.

ARGENTINA) ESPACIO

COLOMBIA) ACTUEMOS

CUBA) CONJUNTO
TABLAS

CHILE) APUNTES DE TEATRO

ESPAÑA) ADE
EL PÚBLICO
PRIMER ACTO
ENTREACTE

ESTADOS UNIDOS) GESTOS
LATIN AMERICAN THEATRE REVIEW

MEXICO) MÁSCARA
TRAMOYA

ESPACIO
EDITORIAL
DEL TEATRO
IBEROAMERICANO



COMPañIA LIRICA ESPAñOLA



DIRECCION:
ANTONIO AMENGUAL
REPERTORIO

MARINA

AGUA, AZUCARILLOS
Y AGUARDIENTE

LA DOLOROSA

GIGANTES Y CABE-
ZUDOS

LA VERBENA DE LA
PALOMA

MOLINOS DE VIENTO

LA CANCION DEL
OLVIDO

LA CORTE DEL
FARAON

LA TABERNERA DEL
PUERTO

LA DEL MANOJO DE
ROSAS

LA LEYENDA DEL
BESO

LUISA FERNANDA

KATIUSKA

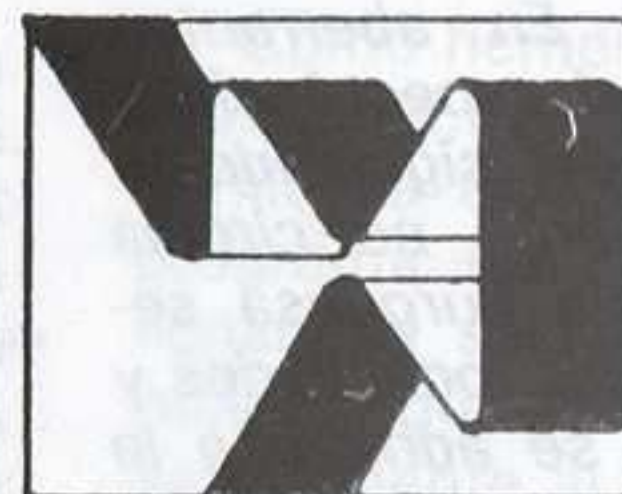
LA ROSA DEL

AZAFRAN

DOÑA FRANCISQUITA

MOSAICO LIRICO

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

CURSO 92-93

Especialidades:

- Interpretación

- A) Interpretación clásica y contemporánea
- B) Mimo, Pantomima y Teatro corporal

- Dirección de Escena y Dramaturgia

- A) Dirección de Escena
- B) Dramaturgia

Fecha de inscripción para las pruebas de acceso:
Del 1 al 10 de Septiembre de 1992.

Requisitos: Certificado de Estudios Nivel C.O.U.

La nueva duración de estas carreras será de cuatro cursos.

Acción Teatral

"La caída de Icaro"

Acciones teatrales en espacios abiertos, basadas en la obra de Bertolt Brecht "El vuelo transoceánico", dirigidas por José Luis Raymond con actores de la RESAD.

Estas acciones se realizarán el 26 de Septiembre, a las 24h., en la fábrica de harinas de Getafe, dentro de los Cursos Internacionales de las Artes Tradicionales del Actor.

Requena, 1 - Tel. 248.41.73 - Fax 559.44.28
28013 MADRID

Real Escuela Superior de Arte Dramático

Madrid

Obra teatral

Dolor bajo llave

De Eduardo de Filippo

Querido Eduardo

Por Giorgio Strehler

Traducción: J.A. Hormigón

Querido, Queridísimo Eduardo, ¡qué puedo decirte! Puedo decirte, por ejemplo, lo que has significado para aquellos de nuestra generación, lo que habéis significado Tú, Titina (la adorable Titina) y Peppino, cuando éramos, como se dice, todavía jóvenes. Era una mezcla de populchería y de veracidad, de credibilidad naturalista y de sublimación ética, no verista. Era una ventolera, una rasgadura en la tela de araña de aquellos años, llegada de improviso a traer un signo de lealtad en las confrontaciones con el individuo, un signo de "positividad" (como resulta datada esta palabra) en las confrontaciones con la sociedad, desesperada en cierto modo pero no todavía en ruina. Puedo decirte, por ejemplo, que tu "tratado sobre la familia", como lo ha llamado alguno, en largos, diferentes e iguales capítulos, me ha permitido explorar dimensiones "secretas" que conozco bien, entre el dolor sobrehumano y el humor sapiente, entre la alegría (figúrate, tréstinio yo) y la despiadada ley del amargo cotidiano.

Puedo decirte, por ejemplo, que "Ha de passá'a nuttata" ⁽¹⁾ para el teatro italiano no es sólo una "réplica" teatral sino casi una lección de vida, una inquieta contemplación del pasado y al mismo tiempo una mirada hacia un Mañana que sea, esperamos, más cercano al alba que a los años por venir. Porque, lo sabes bien Eduardo, venimos de lejos pero vamos lejos.

Puedo decirte, por ejemplo, que tu "Callejón angosto" no es solo una poesía sino también y sobre

todo una "Weltanschauung", allí donde dice -¡Y qué justamente!- que el caballo corre mucho mejor cuando el camino es recto, libre, vacío, pero en el "callejón angosto", precisamente, "c'e piúsfizio" ⁽²⁾. Contal que del "callejón angosto", bien entendido, salgamos.

Puedo decirte, por ejemplo, que tu poesía (que poeta además de teatrasta lo dirán después hombres más adocotrados que yo) es a su manera bastante próxima a la que otro gran hombre de teatro, tan diferente a Ti, Bertolt Brecht, escribió en Svendborg. Sin embargo, Tú eres italianísimo, napolitanísimo y al mismo tiempo "internacional". Porque tu risa y tu llanto, querido Eduardo, no son tuyos sino nuestros. Son la risa y el llanto de la "Pobre gente" de Bertolazzi ⁽³⁾, son los sentimientos humanos de los hombres que tienen todavía un corazón, una voluntad de hacer, un rechazo instintivo a la superchería, al abuso, a la injusticia.

Puedo decirte, por ejemplo, que con tu escenario, con tu arte de actor, con tu magisterio humano, con tu "lección" siempre igual y siempre diferente, nos has enseñado a descifrar que la vida es así, y has escrito una página maravillosamente humana en la historia del teatro.

(1) En napolitano en el original.

(2) Expresión napolitana que significa: "hacer algo por placer".

(3) Bertolazzi, escritor teatral dialectal milanés de finales de siglo, autor de obras como "El nost Milan" cuya puesta en escena constituyó uno de los grandes éxitos de Strehler como director.

Eduardo de Filippo.

Datos biográficos y teatrografía

Por Juancho Asenjo

Nace el 24 de Mayo de 1900 en Nápoles, hijo del más grande actor napolitano de la época, Eduardo Scarpetta, y una sobrina de su mujer. El ser hijo ilegítimo en una sociedad como la napolitana, donde la familia constituía el centro de la sociedad, influyó mucho en su infancia, como cuenta Peppino de Filippo en su libro "Una famiglia difficile".

Desde muy joven trabaja como actor en la compañía de su padre, junto a sus hermanos Titina y Peppino. Más tarde trabajaría con Vincenzo Scarpetta y con su hermana Titina; son los primeros grandes éxitos de Eduardo de Filippo como actor.

Escribe su primera obra en 1920 "Farmacia di turno", y se incorpora a la Compañía de Francesco Corbini. Después de un proyecto de revista con Peppino, entra

a formar parte de una prestigiosa compañía teatral, la de Luigi Carini, que representaba piezas de Darío Niccodemi, Forzano y otros autores de la época.

En 1928 se casa con la americana Dorothy Pennington, matrimonio que duraría pocos meses, aunque no será anulado hasta 1952.

El año 1929 es el de la unión con sus hermanos dentro de la Compañía Molinaro del teatro Nuovo. Estrenaron muchas piezas escritas por Eduardo: "Pulcinella principe in sogno...!", "Sik-Sik", "L'artefice magico"...

A comienzos de diciembre del 31 suscribe un brevísimo contrato de siete días con el "Cinema-Teatro Kursaal di Via Filangiere", local frecuentado por el Nápoles "bien". En él obtiene un éxito clamoroso con "Natale in casa Cupiello"; su contrato es renovado, primero por dos semanas, después por algunos meses,

hasta el 21 de mayo del 32. Los De Filippo llegaron a ser el punto de referencia para todos los napolitanos apasionados por el teatro, tanto de extracción popular como intelectuales.

La compañía "I De Filippo" tiene como sede, hasta fines del 34, el teatro Sannazaro de Nápoles.

El año 34 fue el de la consagración en Milán, después de la triunfal temporada realizada en los teatros Odeón y Olimpia.

El éxito de sus obras hace que el cine se interese por la figura de Eduardo.

En 1942, y sólo por un año, entran a formar parte de la Compañía de Revistas de Nino Taranto.

Las desavenencias con Peppino hicieron que la ruptura y separación fueran el único remedio.

En 1938 Eduardo se salvó milagrosamente de unas gravísimas fiebres tifoideas.

Al inicio de los 40, la colaboración con Pepinno es árdua: mientras Eduardo defendía una dramaturgia de mayores ambiciones, Peppino no quería renunciar al género que le había dado tantos éxitos extraordinarios.

En los años difíciles de la guerra se recluyen en el Teatro Diana de Nápoles.

En marzo de 1945 Eduardo funda una nueva compañía "Il teatro di Eduardo", en la que trabajará su hermana Titina.

El primer estreno será el 25 de marzo del 45, en el Teatro San Carlo de Nápoles. La obra en cuestión fue "Napoli milionaria!". La compañía inició una gira por toda Italia cosechando un éxito sensacional, tanto de crítica como de público.

Los años siguientes representaron para Eduardo la definitiva consagración. Su hermana Titina se retiró de la escena, después de una interpretación inolvidable en "Filomena Marturano", debido a una grave enfermedad cardíaca que le llevará a la muerte en 1963.

Los años 50 suponen un momento de involución en la carrera teatral de Eduardo. Al mismo tiempo desarrolla una intensa actividad cinematográfica, dirigiendo algunos de sus éxitos teatrales para el cine.

En los 60 es golpeado por la muerte de su hija Luisella y de su segunda mujer.

Pone en escena obras de grandes ambiciones ideológicas como "Il Sindaco del Rione Sanità", "Il figlio de Pulcinella", "Il Contratto", ... Este decenio se caracteriza por la progresiva afirmación de su teatro en todo el mundo, y en particular en los países del Este por razones tanto políticas como ideológicas.

En 1972 se le concede el mayor premio cultural de Italia, que se otorga a las personalidades más importantes del mundo de la cultura, el "Antonio Feltrinelli".

Los años 70 marcarán el final de la etapa creativa de Eduardo.

En 1981, Sandro Pertini le nombra senador vitalicio. Su vida se apagará definitivamente en 1984.

Teatrografía

- 1920 *Farmacia di turno* (1 acto) (Farmacia de guardia)
- 1922 *Uomo e galantuomo* (3 actos) (Hombre y galán)
- 1927 *Ditegli sempre di sí* (2 actos) (Dile siempre que sí)
- 1928 *Filosoficamente* (1 acto) (Filosóficamente)
- 1929 *Sik-Sik, l'artefice magico* (1 acto) (Sik-Sik, el artífice mágico)
- 1929 *Chi é cchiú felice é me?* (2 actos) (¿Quién es más feliz que yo?)

- 1929 *Quei figuri di treint'anni fa* (1 acto) (Aquellas figuras de hace treinta años)
- 1931 *Natale in casa Cupiello* (1 acto) (Navidades en casa de Cupiello)
- 1932 *Gennareniello* (1 acto) (Generalito)
- 1934 *Quinto piano, ti saluto* (1 acto) (Quinto piso, te saludo)
- 1935 *Uno coi capelli bianchi* (3 actos) (Alguien con el pelo blanco)
- 1936 *L'abito nuovo* (3 actos) (El traje nuevo)
- 1938 *Pericolosamente* (1 acto) (Peligrosamente)
- 1940 *La parte di Amleto* (1 acto) (La parte de Hamlet)
- 1940 *Non ti pago* (3 actos) (No te pago)
- 1942 *Non l'erede* (3 actos) (No le heredés)
- 1945 *Napoli Milionaria* (3 actos) (Nápoles millonaria)
- 1945 *Occhiali neri* (1 acto) (Gafas negras)
- 1946 *Questi fantasmi!* (3 actos) (¡Estos fantasmas!)
- 1946 *Filomena Marturano* (3 actos) (Filomena Marturano)
- 1947 *Le bugie con le gambe lunghe* (3 actos)
- 1948 *Le grande magia* (3 actos) (La gran magia)
- 1948 *Le voci di dentro* (3 actos) (Las voces de dentro)
- 1950 *La paura numero uno* (3 actos) (El miedo número uno)
- 1952 *Amicizia* (1 acto) (Amistad)
- 1955 *Mia Famiglia* (3 actos) (Mi familia)
- 1955 *Bene mio e core mio* (3 actos) (Bien mío y corazón mío)
- 1957 *De Pretore Vincenzo* (2 partes) (Del Pretor Vincenzo)
- 1958 *Il figlio di Pulcinella* (3 actos) (El hijo de Pulcinella)
- 1958 *Dolore sotto chiave* (1 acto) (Dolor bajo llave)
- 1959 *Sabato, domenica e lunedì* (3 actos) (Sábado, domingo y lunes)
- 1960 *Il sindaco di Rione Sanità* (3 actos) (El alcalde de Rione Sanità)
- 1963 *Tommaso d'Amalfi* (2 partes) (Tomás de Malfi)
- 1964 *L'arte della commedia* (2 partes) (El arte de la comedia)
- 1965 *Il cilindro* (1 acto) (El cilindro)
- 1967 *Il contratto* (3 actos) (El contrato)
- 1970 *Il monumento* (3 actos) (El monumento)
- 1971 *Ogni anno punto e da capo* (2 partes) (Cada año termina y comienza)
- 1973 *Gli esami non finiscono mai* (3 actos y 1 prólogo) (Los exámenes no terminan nunca)

Escribió cuatro obras en colaboración con Vincenzo Scarpetta:

- "Lu curaggio de un pompiere napolitano"
- "Li nepute de lu sinneco"
- "Na sanfarella"
- "O tuono e marzo"

Todas las obras de Eduardo de Filippo están publicadas en italiano por la editorial EINAUDI de TURIN "CANTATA DEI GIORNI PARI E CANTATA DEI GIORNI DISPARI". 4 volúmenes que recogen la mayor parte de la obra de Eduardo de Filippo. Publicado por Einaudi.



Dolor bajo llave

de Eduardo de Filippo

Traducción de Luigia Perotto

Comedia en un acto

Personajes:

ROCCO CAPASSO

LUCIA CAPASSO

LA SEÑORA PAOLA

EL PROFESOR RICCIUTI

EL FOTÓGRAFO MUSELLA

EL ESCULTOR TREMOLI

No es esta la primera vez que la ADE se acerca a la obra de ese italiano genial que fue Eduardo de Filippo. El número 14 de la Serie "Literatura Dramática" de las "Publicaciones de la ADE" presentó, bajo la traducción de Luigia Perotto, uno de sus textos más celebrados: "El arte de la Comedia". En esta ocasión es nuestra revista ADE la que ha optado por presentar un texto breve y desconocido en nuestro país: "Dolor bajo llave", una comedia en un acto, escrita en 1958, que constituye una buena muestra de la gran obra, en su mayor parte inexplorada en España, de Eduardo de Filippo.

El cuarto de estar que vemos está decorado con gusto burgués de finales del siglo XIX. Los muebles de línea agradable están bien conservados. Todo lo demás: alfombras, cuadros, adornos etc. está dispuesto en el espacio con práctico sentido de la comodidad y nostálgico cariño por lo valioso. Todo resplandece, brilla y huele a limpio. En un punto adecuado de la habitación hay una mesa puesta para dos personas: mantel limpio, platos de buena porcelana antigua, cubiertos de plata y copas de valioso cristal. En el centro un pequeño florero con un ramillete de margaritas recién cortadas, tal vez de una planta de la terraza de la casa. En efecto, a la derecha (derecha del público), por un ventanal, se vislumbra una parra de uvas aún verdes y el comienzo de una barandilla atestada de pequeñas

y grandes macetas llenas de flores. Desde la puerta entreabierta de la izquierda se entrevé la oscuridad del interior de la habitación.

Encima del escritorio una lámpara encendida ilumina débilmente la habitación. Por la terraza la luz de la luna confiere un resplandor espectral a la mantelería que cubre la mesa haciendo centellear los tenedores, los platos, las copas. Por la puerta del fondo se vislumbra el pasillo que a la izquierda lleva a la cocina y a las otras habitaciones del piso y a la derecha al vestíbulo.

Se levanta el telón. Tras una breve pausa, desde la entrada llega el sonido del timbre eléctrico, regulado a posta para conseguir ese tintineo lento y discreto. El sonido se repite dos o tres veces; luego se hace más insistente y prolongado. Por fin Lucía lo oye y la vemos cruzar el pasillo para abrir la puerta. Poco después la mujer reaparece seguida de Rocco.

Lucía y Rocco son los dueños del piso: Los Capasso.

Lucía tiene cincuenta años pero aparenta tener cuatro o cinco menos. Rocco tiene cuarenta y cinco pero parece un hombre de unos sesenta años. ¡Pobre Rocco! Camina cabizbajo como un condenado a muerte y mueve sus pies como si la meta de su andar, al ser tan clara y alcanzable a cada momento, le quitara incluso el placer de soñar con otra, aunque sólo con la finalidad de no convertir en estéril su fantasía. Lleva el traje sólo para cubrirse. Habla con un tono de voz anodino y resignado. Los cincuenta años de Lucía son francamente envidiables. Su expresión es relajada, la tersura del cutis y la serenidad de la mirada le confieren un aspecto de eterna juventud, hecha de auténtica ingenuidad y candor. No hay sombra de doblez en su carácter, en su manera de actuar, en cada matiz de su carácter, se nota finalmente un sentido altruista de caridad cristiana llevado hasta el sacrificio de su propia persona, hasta el fanatismo. Todo su carácter se resume en una sonrisa luminosa y sosegada que los dos pequeños pliegues en las comisuras de la boca saben muy bien subrayar y mantener viva incluso en las horas más oscuras y adversas de la vida.

Desde la puerta del centro aparece Rocco seguido a corta distancia de Lucía. El hombre se acerca a un mueble para dejar allí la vieja cartera de cuero que lleva debajo del brazo, apoyando encima de ella un sobre desgarrado conteniendo una carta que le entregaron en la portería y que él debe de haber leído apresuradamente subiendo las escaleras. Al darse la vuelta para dirigirse hacia la mesa, fija su mirada triste sobre la puerta entreabierta de la izquierda; por un instante en sus ojos aparece un brillo de siniestro rencor reprimido, luego baja la cabeza apretando con la mano derecha sus flojas mejillas junto con la boca que, al ceder, se abre como un medio limón estrujado. A Lucía no le pasa desapercibido ese gesto de desesperación; quisiera ayudar a su hermano, pero no encuentra otra manera sino la de levantar sus ojos hacia el cielo, convencida de que sólo desde arriba llegará un día la solución que pueda poner fin al drama que tan penosamente

angustia su casa. Tras una breve pausa Rocco se acerca a la mesa y se derrumba sobre una silla, como agobiado por una ineludible fatalidad.

LUCIA .- (Tierna y comprensiva se acerca a su hermano) ¿Estás cansado?

ROCCO.- Un poco.

LUCIA.- Te he preparado un caldo de pollo. ¿Te echo una yema?

ROCCO.- No se la pongas. Quiero sólo el caldo. (Con un rápido movimiento de la cabeza indica la puerta entreabierta) ¿Cómo está?

LUCIA.- Que Dios nos ayude, Rocco querido... Que Dios nos ayude.

ROCCO.- (Probablemente por primera vez con tono duro, casi imprecando) Pero si quería ayudarnos...

LUCIA .- (para que él no continúe le hace callar con un gesto y silbando con los dientes apretados) Ssss... por el amor de Dios, Rocco. (Haciendo alusión a la persona que se encuentra detrás de la puerta entreabierta) ¡Lo oye todo! Especialmente en estos últimos tiempos capta cualquier ruido por pequeño que sea. Cuando voy a la habitación para mirarla... ¡siento el terror del desenlace! Si me la encuentro durmiendo salgo para que descanse todo lo que pueda. Cuando duerme su corazón se cansa menos. Empleo todos los medios para que no se despierte: pongo aceite en los goznes de las puertas dos veces por semana, llevo zapatos con suelas de fieltro, contengo la respiración... ¡nada!

Dos veces de cada diez, al salir de la habitación, se despierta y por la emoción de verme, abre los ojos, los fija en el vacío y se desmaya. Y cuando eso ocurre no hay forma de que se recupere.

ROCCO.- ¿Y no puedo entrar?

LUCIA.- Por favor... Rocco: sería el final.

ROCCO.- Hace un año que no la veo (Luego pregunta con ansia) ¿Y el médico?

LUCIA.- No te preocupes. Dijo que puede vivir mucho tiempo, pero hay que evitar las emociones. Pobre Elena, tiene que estar inmóvil, cuanto más mejor, y en posición horizontal.

ROCCO.- ¡Vaya vida!

LUCIA .- No puede ni siquiera leer. El médico dice que incluso un tebeo para niños puede provocarle emociones. Si tú la vieras cuando la aseo y le arreglo las almohadas... ya tengo práctica... me mira con una gran ternura y me sonrío como si quisiera decirme: "gracias", porque sabe que no debe hablar. Ni siquiera eso le permite el médico.

ROCCO .- ¿Ni siquiera hablar?

LUCIA.- Tiene un hilo de voz, ¡pobre hija! A veces, cuando se descuida y lo hace, en seguida

debo buscar un remedio. El otro día sólo me dijo: "Rocco" e inmediatamente le entró la fatiga. Empezó a jadear como si le faltara el aire... tuve que llevarle enseguida el alcanfor y la coramina. Ya sé que lo pasas mal y te atormentas por ella. Pero Elena debe vivir. ¡Yo la mantendré con vida para que tú tengas la seguridad de que vas a estar lo más posible unido a la mujer que, con la ayuda de la Divina Providencia, elegiste como compañera de tu existencia!

ROCCO.- ¡Mi pobre existencia! *(Fija por un instante la mirada en el vacío mientras los ojos se le llenan de lágrimas)*

LUCIA.- No hagas eso, no llores. Necesitas paz, tranquilidad... tienes que trabajar. No te preocupes: Yo estoy aquí para ella. Tú, ¿la quieres como antes?

ROCCO.- *(Asiente dos veces con la cabeza acompañando el monosílabo)* Sí.

LUCIA.- *(Angustiada, aprieta los dientes y prosigue)* ¡Doce meses en estas condiciones, doce meses de tormento, de separación, no han logrado cambiar tus sentimientos hacia ella...! En fin, el hecho de no poderla tener a tu lado, alegre, lozana y llena de vida como en los tiempos felices no ha podido aflojar el vínculo que te unía a ella.

ROCCO.- *(Como arriba)* No

LUCIA.- *(Junta los puños y levanta los ojos al cielo como para rendir un humilde homenaje a la Providencia)* ¡Qué fuerte es el amor cuando tú, Divino Señor, quieres que sea así! *(Acaricia delicadamente a su hermano y le besa en la frente).*

ROCCO.- *(Rehuye el beso y murmura apresuradamente)* Gracias.

LUCIA.- *(Tras una breve pausa)* Ahora te traigo el caldo. Descuida: debajo del mantel puse una manta de lana gruesa, así que puedes apoyar con toda libertad los platos y los cubiertos. El médico dijo que un pequeño ruido, incluso lejano, la altera, y que un golpe seco, insólito, podría ser el fin. Vuelvo enseguida.

ROCCO.- *(Con un brillo de odio en los ojos se levanta de pronto y, con voz entrecortada, ordena)* ¡No, quédate!

LUCIA.- Rocco, ¿qué pasa?

ROCCO.- *(De repente en su rostro aparece una expresión inhumana, casi diabólica. Va lentamente, pero decidido, hacia Lucía que, asustada por su repentino arrebató, camina hacia atrás al compás con él, más obedeciendo a un instinto que a un cálculo)* ¿Qué te dijo el médico?

LUCIA.- Lo que te he dicho.

ROCCO.- *(Transformándose cada vez más y experimentando un placer sádico a medida que el terror de Lucía se hace más evidente, acosa)* ¿Y si tiro un plato al suelo? *(y diciéndolo coge un*

plato y lo arroja el suelo)

LUCIA.- ¡Rocco!

ROCCO.- ¿Y una botella? *(tira al suelo también una botella)* ¿Y la mesa con todo lo que hay encima? *(y la derriba rompiéndolo todo)* Y si abro la puerta de la habitación... *(indica la de la izquierda, entreabierta)* dando un portazo, así... *(va decidido hacia la puerta).*

LUCIA.- ¡Rocco, por el amor de Dios!

ROCCO.- *(Ya ha llegado a la puerta y la abre de par en par haciéndola chocar contra la pared mientras emite un grito dilatado y bestial para pronunciar el nombre de su mujer)* ¡E-eeleena!

LUCIA.- *(Cae de rodillas gritando)* ¡No entres! *(Pero apenas lo ha dicho cuando Rocco ha entrado ya como una exhalación en la habitación oscura. La mujer, frente a lo irreparable, agacha la cabeza tapándose la cara con las manos y permanece impotente, inmóvil, a la espera de lo que será la reacción de Rocco, cuando descubra la verdad. Una luz violenta que se enciende de improviso en la habitación, ilumina la mísera figura de Lucía. Rocco mientras tanto revuelve todo lo que encuentra. Ruidos y golpes siniestros llegan desde el interior de la habitación. Tras un breve silencio, finalmente aparece Rocco que se detiene en el umbral, jadeando y abatido por su violenta forma de actuar. Está completamente aturdido por la revelación inesperada. Lucía separa un poco las manos de sus ojos clavando la mirada llena de terror en su hermano. Los dos se miran)*

ROCCO.- *(Tras ese instante de mutuo malestar, pregunta con voz entrecortada)* ¿Dónde está Elena?

LUCIA.- *(Con un hilo de voz)* Rocco, ayúdame, ayúdame tú.

ROCCO.- ¿Dónde está Elena? ¡Contesta! ¿Qué has hecho con ella?

LUCIA.- Nada... te lo juro... nada.

ROCCO.- ¿Cómo que nada? Elena no está en la habitación. ¿Dónde ha ido? ¿Desde cuando no está? *(Lucía se cubre de nuevo la cara con las manos para reprimir los sollozos. Entonces Rocco intuye lo que, en su opinión, es la hipótesis más probable; se ensombrece y afirma con amargura)* Se ha ido. ¿Cuándo? Díme: ¿cuándo y con quién?

LUCIA.- *(Sollozando)* No...

ROCCO.- ¿Y por qué me has dicho tantas mentiras en todo este tiempo? Sí, comprendo, has querido ocultarme la vergüenza ¿pero no hubiera sido mejor, si me lo hubieras dicho claramente: "Elena se ha ido"? ¡No me creíste lo bastante fuerte y orgulloso como para soportar un dolor tan profundo!... ¿Por qué lo hiciste? ¿Por qué? *(Lucía quisiera aclarar los hechos pero el llanto se lo impide. Rocco se acerca lentamente a su hermana, se sienta a su lado y le acaricia*

dulcemente el pelo) ¡Pobre Lucía! *(Ahora Lucía se abandona a una crisis de llanto desesperado y busca consuelo apoyando la cabeza sobre las rodillas de su hermano)* No llores, cálmate. *(Tras una larga pausa, durante la cual se oyen sólo los sollozos de Lucía, Rocco consigue dominar su indignación y empieza a hablar con un tono de voz frío y alejado)* La última vez que la ví, hace un año, me iba a ir a Cagliari. Cuando dos personas viven juntas tanto tiempo... él sale de casa por las mañanas para ir al trabajo y ella a lo suyo... se saludan, a lo mejor se besan... luego vuelven a encontrarse por la noche... Acaban mirándose sin verse. El día que me marché sabía que me iba a quedar seis meses en Cerdeña... durante seis meses no volvería a ver a mi mujer... Nos despedimos en la puerta de entrada, y la miré viéndola. Me pareció otra mujer: estaba pálida, dolida, ausente, tenía los ojos hundidos y le brillaban como si tuviera fiebre. No le dije nada. En la primera carta desde Cagliari le escribí que viera a un médico porque me había dado cuenta de que había adelgazado. Me contestó que haría todo lo que le había dicho. "¿Qué te dijo el médico?" le escribía. "No es nada, no es nada grave, no te preocupes" En efecto no era una enfermedad grave. Era una enfermedad física, sí, pero no grave. Era una enfermedad que se podía resolver fácilmente. Y en realidad ella encontró la solución más sencilla para curarse. Sus cartas se hicieron cada vez más frías y desencantadas. Finalmente me escribiste tú para decirme "Elena está muy mal... un ataque cardíaco. No vengas porque el médico no te la dejaría ver. Una pequeña emoción podrá serle fatal" Y empezó la farsa. *(Imitando el tono alarmado de Lucía, cuando él durante la ficción pedía ver a su mujer)* "Debe vivir en penumbra... no puedes entrar... si te ve se muere de un golpe..."

Interpretaste bien la farsa. Tú y todos los demás: el portero, su mujer, los vecinos... Todo el mundo se prestó a interpretar la farsa más despiadada, más cínica y más descabellada que se pueda imaginar, reservándome a mí el papel grotesco del cornudo triste que no se entera de nada.

LUCIA.- *(Ha escuchado las palabras de su hermano mirándolo con ternura y piedad. Tras una breve pausa empieza a hablar con voz sosegada)* ¿Es éste el amor que sentías hacia ella? ¿Así juzgas a una mujer que te quiso de verdad? ¿Cómo es posible? Te ví tan enamorado de ella que llegué a preocuparme por tu salud. Bien que lo puedo decir. He seguido vuestro amor desde que érais novios hasta la boda, hasta cuando te marchaste a Cagliari. Ya no veías a los amigos. Comías de prisa y te ibas junto a ella. Fue cuando te tomaste en serio la profesión porque no veías el momento de casarte. ¿Te acuerdas de cuando compraste el anillo de pedida? Se lo diste el día que vino a comer a casa. Yo me fui a la cocina con el

pretexto de... no sé lo que dije, y cuando volví Elena lo llevaba en el dedo... Luego me lo enseñó... Y nos pusimos a llorar los tres. Tras el almuerzo te fuiste al estudio. Ella habló de ti, de sí, de todo lo que quería hacer después de la boda. Cada vez que pronunciaba tu nombre cerraba los ojos como para sentirse a solas contigo, perdida entre tus brazos. Luego me puse a planchar tu ropa *(Imitando tiernamente el dulce tono de voz con el que Elena le pidió que la dejara ayudarla en la tarea)* ¿Puedo ayudarte? Quería tocar tus pañuelos, tus camisas, las camisetas... ¡Y fui yo quien te puso en el trance de pensar mal de tu mujer! *(tras un breve titubeo)* Rocco, ¡Elena ha muerto!

ROCCO.- *(Mira un buen rato a la hermana como si quisiera que le confirmara la afirmación; luego:)* ¿Ha muerto?

LUCIA.- Veinte días después de tu marcha.

ROCCO.- No lo puedo creer.

LUCIA.- Pobre Elena... no hablaba, no decía nada para no preocuparte. Había enfermado del corazón mucho antes de que te marcharas. Cuando te escribí a Cagliari diciéndote que no vinieras, ya se había ido.

ROCCO.- *(Dirige hacia Lucía una mirada de odio que asusta a la mujer)* Y durante once meses...

LUCIA.- He conseguido ocultarte la verdad para evitar que hicieras una aberración.

ROCCO.- *(Pasmado)* ¡Pero tú estás loca! Elena ha muerto hace once meses ¿y tú me lo dices ahora? ¿Y mi sufrimiento? ¿Mi pena? El sueño perdido las noches en que pensaba torturándome "¿Pero si el Señor ha decidido llevarse a esa mujer, a qué espera? ¿Por qué no se la lleva? Si ha de morir, ¿Por qué no se muere?"

LUCIA.- *(Desorientada)* ¡Rocco!

ROCCO.- ¡Pero qué Rocco ni Rocco! ¿Quién te ha traído al mundo? Por lo que has hecho, si te mato es poco.

LUCIA.- *(Como arriba)* ¡Rocco!

ROCCO.- ¡Vete al diablo! *(Corre al teléfono y marca rápidamente un número; mientras espera se dirige nuevamente a Lucía, cada vez más furioso)* ¡Estás loca... loca! Oiga... ¿es la casa de los señores de Felci? Soy yo, el señor Capasso... la señora Anna... ¿no está? ¿Va a volver? Escúcheme Carolina, se trata de una cosa grave y urgente. Cuando vuelva la señora Anna para recoger las maletas díle que llame al número 324 679. ¿Has entendido Carolina? Apúntalo... 324 679. Repítelo... Gracias. *(Cuelga el auricular y coge la carta que había dejado encima de la cartera de cuero)* ¿Y qué aberración, según tu parecer, podía cometer, me lo vas a decir?

LUCIA.- Como, ¿qué aberración? Cuando te escribí que Elena estaba enferma me contestaste textualmente: "Si mi mujer se muere, me pego

un tiro"

ROCCO.- ¿Por qué, es que todos los que dicen "Me pego un tiro" lo van a hacer de verdad? ¿Pero te das cuenta de que si la humanidad se matara de verdad cada vez que lo dice, me quedaría solo en la faz de la tierra? Porque yo no me pegaría un tiro ni siquiera delante del pelotón de ejecución.

LUCIA .- Virgen santísima... pero siempre lo decías, incluso me lo escribiste.

ROCCO.- Todos los maridos, todos los novios, todos los amantes lo dicen. Pero existen los amigos solícitos, los que se preocupan por ti, te vigilan, te cuidan cuatro o cinco días, y después la idea del suicidio te abandona, se aleja de ti. Y durante esos días te dicen tantas cosas: "No hagas tonterías... a fin de cuentas es un camino que todos tenemos que seguir... Sí, desde luego, has perdido a lo que más amabas en esta tierra, pero ahora está en el Paraíso y rezará por ti" Y estas palabras te alivian, te entran en el corazón una tras otra y te conmueven y te hacen llorar. Y llorar te ayuda mucho. Cuanto más lloras más tienes la sensación de sentirte obligado a sufrir menos. ¿Por qué si digo "Me mato", me he de matar en serio? ¡Qué has hecho, Lucía! Has cometido la injusticia más grande que se puede cometer en este mundo.

LUCIA .- ¡Pero, qué dices, por tanto tiempo te ahorré el dolor más grande de tu vida y lo he conseguido con miles de astucias y artimañas y sacrificio personal, y tú me dices que he cometido una injusticia!

ROCCO.- Una cosa monstruosa, de una maldad incomprensible, y no consigo encontrar nada que pueda justificar tu comportamiento. Aun admitiendo que tú lo hayas hecho por altruismo, por caridad cristiana, ¿cómo pudiste esconderme semejante hecho? ¿Quién eres tú para tomarte la libertad de quebrantar una ley natural común a todos los hombres y que todos aceptamos, por instinto, aun antes de llegar al mundo? El dolor era mío, ¿no lo entiendes?, y lo hubiera aguantado todo, todo entero: hasta el final. Me hubiera sentido desesperado, arrancado los pelos, pasado noches enteras llorando... y hubiera saboreado incluso la pequeña felicidad, si felicidad se la puede llamar, del consuelo que te dan los amigos en casos parecidos. Hubiera querido a mis amigos conmigo, hubiera acompañado a mi mujer hasta su última morada, ¡Pobre Elena! Hubiera vertido todas mis lágrimas por ella. ¿Ahora, cómo puedo llorar? Dímelo tú, ¿cómo puedo? No me encuentro ni en disposición ni con ganas. Y la adoraba, ¡pobre Elena! ¡Tenía todo el derecho de llorar! Y en cambio la odié igual que se odia la deuda.

LUCIA.- Eres falso, eres un hipócrita. Durante estos meses siempre te he preguntado si aún la amabas y siempre contestaste que sí. Hace diez minutos, sólo hace diez minutos te lo pre-

gunté.

ROCCO.- ¿Es que en tu opinión no existen compromisos, reservas mentales, espíritu de adaptación? ¿Pero no te das cuenta de lo que has hecho? Ni siquiera te puedo abofetear por lo que has hecho como quisiera, porque lo hiciste de buena fe. Díme que había maldad en ti, resentimiento... y te juro que te estrangulo.

LUCIA.- Rocco, qué dices...

ROCCO.- ¿Quieres vivir en tu torre de marfil de bondad y altruismo? ¡Pues hazlo! Pero existen los demás, ¿te quieres enterar? Hay gente que vive guardando las leyes de una sociedad constituida: o bebes o te ahogas. ¿Y entonces? Si bebes para no ahogarte tienes derecho a tomar lo bueno y lo malo de esas leyes. Quiero decir que si por un lado tragas bocados amargos, vejaciones, trampas, prepotencias que te congestionan el hígado, por el otro tienes la posibilidad de disfrutar de una contrapartida. Decir una cosa y pensar otra es una ventaja, es una defensa. Decirle que sí a una persona que te pide una carta de recomendación para un pez gordo y escribírsela pensando que en cuanto la persona se haya alejado vas a llanar al pez gordo diciéndole "Me vi obligado a causarte una molestia, pero no lo tengas en cuenta..." es una ventaja. Decir que no tienes una lira en el bolsillo sabiendo que has escondido los millones debajo del colchón, te produce felicidad. Te defiendes cuando simulas interesarte por las desdichas de otro mientras no te importa nada. Es lo mismo que reír cuando lloras, es como decir: "me mato" mientras piensas que no lo vas a hacer nunca. ¿Qué significa? Decía que aún la quería, ¡pobre Elena! Al contrario, no aguantaba más saber que vivía, en lucha constante contra la muerte, postrada en una cama. Pesaba sobre mi corazón como una pesadilla insoportable. Llegué incluso a pensar matarla. Y la maté. ¿No entiendes que has hecho de mí un asesino? Hace poco, cuando rompí platos y botellas y abrí la puerta, lo hice para matarla. Experimenté el ansia de la premeditación, el gusto de la decisión y el placer del gesto. Elena querida... y tú te habías muerto a tiempo para que no te odiara. *(Presa de una crisis de conciencia, abatido por el remordimiento y el temor de Dios, cae de rodillas a dos pasos de la habitación de Elena y habla con ella como si la mujer aún estuviera en aquel lecho debatiéndose entre la vida y la muerte)* ¡Perdóname Elena! Sólo con tu perdón podré dar aún unos pasos sobre la corteza abrasada de esta tierra. Jamás nadie volvió del otro mundo para decirnos una verdad y tú tampoco podrás regresar. ¿Es verdad Elena? Y si tú volvieras ya no habría sitio para ti en mi corazón, ¡Quería matarte Elena querida! ¿Cómo podré librarme de este remordimiento? Dios misericordioso. Tú que lo ves todo y lo sabes, líbrame de tu ira, sé magnánimo y reconoce que la responsabilidad de mi pecado es sólo suya *(apunta con el dedo índice hacia Lucía)*

LUCIA.- *(Cae fulminantemente de rodillas y levanta los brazos al cielo, como si quisiera hacer llegar en tiempo record su plegaria al Todopoderoso)* ¡No le escuches, Señor! La verdadera responsabilidad es suya. Si no hubiese sabido fingir hasta el punto de convencerme de que la muerte de Elena sería también su fin, no hubiera tenido motivo de mentir, de mantenerla con vida para él durante once meses. Considera, Señor, mi credulidad.

ROCCO.- También la credulidad, cuando sobrepasa los límites de lo lícito, se convierte en un pecado merecedor de castigo. Estaría bueno, sólo porque uno cree ciegamente en una cosa, ¿este fulano puede permitirse regular la vida de los demás? ¿Y las consecuencias, quién paga las consecuencias?

LUCIA.- ¡Tú debes pagarlas!

ROCCO.- ¿Yo?

Ahora se acusan mutuamente, permaneciendo de rodillas.

LUCIA.- Tú, sí. Porque si es verdad que yo llevé mi credulidad hasta sobrepasar los límites de lo consentido, tú, el odio hacia Elena, lo llevaste hasta el delito y no creo que tu pecado sea leve como el mío.

ROCCO.- ¿Y no fuiste tú quién me obligó? *(Mirando el cielo)* Señor, ella me obligó.

LUCIA.- Sí, pero inconscientemente *(Como arriba)* Créeme, Señor, inconscientemente

ROCCO.- Pero lo hiciste *(Como arriba)* Señor, tú lo sabes mejor que yo, lo hizo.

LUCIA.- Pero tú mataste.

ROCCO.- *(Se levanta rápidamente y se dirige furioso a Lucía)* ¡Llama a la policía! ¡Denúnciame, haz que me detengan! ¡Pero si una cárcel tuviera que abrirse, se abriría para ti, loca, más que loca!

LUCIA.- *(También se levanta)* Me das miedo, Rocco... eres mi hermano y me das miedo. Santíguate, hazte la señal de la cruz.

ROCCO.- Tú te la tienes que hacer, no una, sino diez, mil veces, después de arrepentirte de lo que hiciste.

LUCIA.- ¿Porque creí firmemente en la pureza del amor que le tenías a ella?

ROCCO.- Era puro mi amor por Elena, y puro hubiera permanecido si tú me hubieses dejado llorar cuando debía llorar: ¡a su debido tiempo! Saberla allí dentro, ausente y presente, con todos los derechos y ningún deber... ¡un mes, dos, tres! Empiezas a imaginar que te mira con los ojos entreabiertos y sonrientes de un ídolo chino. Esa mirada poco a poco acaba persiguiéndote, siguiéndote a todas partes como una obsesión, se hace irónica, escarnecedora. Luego se convierte en un desafío. Te habla, prestas atención y logras comprender lo que te dice:

"¡Aquí estoy! Entre la vida y la muerte... ¡pero aquí estoy! No me voy a ir, ¡vive tu vida si puedes!" Luego empieza a decirte... y la vas viendo con el índice apuntando hacia arriba: "Existen las puestas del sol, pero existo yo... existe el mar, pero también yo existo" *(Exasperado)* ¡Cielos estrellados y ella, los árboles y ella! Ella, ella, ella... siempre ella entre la vida y la muerte. ¡Y la engañé! Pero no, no la engañé, porque ya estaba viudo y no lo sabía.

LUCIA.- ¿La engañaste?

ROCCO.- Espera... *(Corre al teléfono y marca el número de antes)*. Oiga... Sí, otra vez yo. ¿Aún no ha vuelto? En cuanto llegue díle que espero su llamada al número que te dije *(Cuelga el auricular)*.

LUCIA.- ¿La engañaste?

ROCCO.- También a eso me llevó tu credulidad y buena fe. *(Suena el teléfono y Rocco se precipita a contestar)* Diga... *(decepcionado)* ¿Lucía? Sí, aquí está... ahora mismo se pone. *(Rudamente)* Sí, sí, soy yo, el hermano *(A Lucía)* Es para tí *(y se aleja del mueble)*.

LUCIA.- *(Coge el teléfono)* Diga... Buenas tardes Paola... ¿La pagaste mucho?... Sí, la muestra era bonita... No, Paola, me la enseñas mañana. No, las escaleras no me asustan... subo a tu casa casi todas las tardes, es que en este momento no puedo. Sí, contestó Rocco... No, te equivocas, contestó aprisa pero no quería ser descortés... No, no, lo sabe. Se lo he dicho. Te puedes imaginar. Ha sido mejor porque por fin ya no tendré que inventar historias y pedir dinero para los médicos y las medicinas y las enfermeras. Claro que hay que consolarle... por ello me quedo en casa... Le hago compañía. Gracias, Paola, buenas noches. *(Cuelga)*

ROCCO.- Qué de historias y mentiras has inventado. Fuiste muy buena. *(De repente le entra una sospecha, clava la mirada en Lucía escrutándola)* Espera, ¿pero lo hiciste de veras de buena fe?

LUCIA.- ¿Qué quieres decir?

ROCCO.- Si es que interpretaste esta triste y bufa comedia por el motivo que pienso, como es verdad que Dios existe, te mato.

LUCIA.- *(Asustada)* ¿Rocco...?

ROCCO.- Durante once meses, digo once meses, alrededor de la cama de Elena se alternaron dos médicos y tres eminentes cardiólogos... Durante sus presuntas crisis, dos enfermeras, una de día y una de noche... Especialidades farmacéuticas llegadas del extranjero. Cardiogramas, inyecciones, oxígeno. Si hago cuentas...

LUCIA.- *(Muy ofendida reacciona con violencia)* ¡Hazlas! ¡Saca las sumas! ¡No, mejor, las sacaremos juntos! ¿Pero, de veras pudiste llegar a pensar que yo podía especular con un

hecho tan triste? Por suerte anoté todo. *(Coge de un mueble el libro de las cuentas y un fajo de recibos)* Mira donde ha ido a parar tu dinero. ¿De dónde lo sacaba yo? ¿Tengo rentas yo? De haberlas tenido, no te hubiera pedido ni un céntimo. ¿El entierro, quién lo pagaba?. Aquí tienes la cuenta del entierro. ¿Es que no la iba a enterrar dignamente? ¿Y las flores? El cojín que le hice por mi cuenta... rosas rojas... las pagué yo. A tu nombre mandé hacer una corona: "A mi adorada esposa con el corazón desgarrado..." ¿Dónde está el recibo? *(Por fin lo encuentra y se lo enseña)* Orquídeas y violetas.

ROCCO.- ¿Orquídeas y violetas? *(Tras leer la factura exclama sorprendido)* Cincuenta mil liras... ¿Es que soy un millonario que puede gastarse cincuenta mil liras en una corona?

LUCIA.- Pensé que así hubieras hecho tú.

ROCCO.- En aquel momento. ¿Te parece que después de once meses uno envía una corona que vale cincuenta mil liras? Vamos a seguir...

LUCIA.- Sí, vamos a seguir... está todo documentado: misas, velas, el anticipo que dí para el monumento. Más bien, me debes un saldo de setenta mil liras. Ya no quiero ocuparme de nada. Con el escultor y el marmolista te las arreglas tú. ¿Tan rastrera me crees? Y lo creíste por la miseria moral de tu espíritu.

Suena el timbre y Lucía sale para ir a abrir la puerta. Al poco rato desde el interior llegan las voces dolientes de Paola, el fotógrafo Musella, el escultor Tremoli, el profesor Ricciuti, los solícitos vecinos que se han personado para dar el pésame. La señora Paola es la que llamó por teléfono poco antes, su edad aproximadamente es la de Lucía. La edad del fotógrafo y la del escultor no revisten importancia: a discreción del director. El profesor Ricciuti es el más anciano de todos, ha sobrepasado los sesenta; desde el interior: "Buenas noches"

LOS CUATRO.- *(Al unísono)* Buenas noches.

Tras un breve cuchicheo en voz baja sigue un silencio. Luego aparece Lucía seguida de los cuatro vecinos.

PROFESOR.- *(Se separa del grupo con los brazos abiertos y va decidido hacia Rocco, diciéndole)* ¡Rocco, es un camino que todos debemos seguir! *(Lo abraza exclamando con énfasis)* ¡Animo!

Rocco se suelta indignado y se sienta alejado, dando la espalda a todos.

PAOLA.- *(Lleva una bandeja con una taza de chocolate y galletas, ahora le toca a ella acercarse al viudo. El fotógrafo Musella y el escultor Tremoli se mantienen alejados, pero están ya a punto de moverse)* Tome esto... *(Rocco hace un gesto negativo y la mujer insiste)* No puede quedarse en ayunas. Comprendo que en estos momentos el estómago

se cierra...

RICCIUTI.- *(Con convicción)* No se come, no se come.

PAOLA.- Pero tiene que reaccionar *(Animándole)* Vamos... vamos... dos sorbos y unas galletas.

RICCIUTI.- Cuando falleció mi esposa... *(Con un crujido en la garganta que quiere ser un sollozo)* ¡Pobre Bettina! La taza de chocolate me la trajo una amabilísima amiga que vivía al lado nuestro... *(Entrecerrando los ojos como si quisiera expresar lo ineluctable de la decisión)* La que luego se convertiría en mi segunda esposa.

PAOLA.- *(Con la mueca que se hace a los niños demasiado mimados)* Ni un sorbito.

ROCCO.- Señora, tenga la bondad, vayase.

PAOLA.- *(Como arriba)* ¡No, no, no... la señora Paola no se va!

ROCCO.- Mire que la taza se la quito de las manos y la tiro al suelo.

PAOLA.- Y yo subo arriba y le preparo otra.

RICCIUTI.- Las mismas reacciones las tuve yo ese día funesto... No se me podía hablar... arremetía contra todo el mundo... no lograba controlarme... quería romper una vajilla... afortunadamente me la quitaron de las manos... hoy la vajilla aquella vale un dineral.

PAOLA.- Se pierde la cabeza. Si me acuerdo de mi pobre padre... permanecí en la cama quince días con una fiebre altísima... y para recuperarme...

RICCIUTI.- Yo estuve a punto de tirarme por la ventana... no es broma: vivía en un sexto piso. Incluso de noche me tenían que vigilar. Repentinamente, en los momentos que parecía estar más calmado, con un pretexto cualquiera, dejaba a todos y me iba a mi habitación y si no me paraban a tiempo... nunca olvidaré las muestras de cariño y la asistencia que me prestaron los amigos en aquellos días tan tristes.

PAOLA.- Vamos, un sorbito y una galleta.

ROCCO.- *(Exasperado grita)* ¡Basta! ¡Lo quereis entender, basta! *(se levanta de golpe y se mueve decidido a dejarlos a todos plantados)*

RICCIUTI.- *(Le obliga con violencia a volverse a sentar, siendo el primero en dar la alarma)* ¡No, deténgase, sería una locura!

Les toca el turno al fotógrafo Musella y al escultor Tremoli: los dos se lanzan como un sólo hombre para ayudar al profesor que no puede detener a Rocco.

MUSELLA.- Cállese.

TREMOLI.- No dejaremos que se levante.

Han conseguido inmovilizar a Rocco quien está ahora hundido en la butaca, cubriéndose

la cara con las manos. Paola ha apoyado la bandeja encima de la mesa para correr hacia Lucía que se ha sentado en otro punto de la habitación estallando en lágrimas. Sigue una corta pausa.

TREMOLI.- *(Serio)* Querido amigo, es Ud. un hombre. De acuerdo, acaba de perder al ser más querido que tenía sobre la tierra pero se ha ido al Paraíso y rezará por Ud.

RICCIUTI.- ¡Alma santa! Todo el mundo la quería, el dolor fue unánime.

MUSELLA.- ¡Y cuántas flores!

TREMOLI.- Todos los comercios de la calle echaron el cierre al paso del carro.

RICCIUTI.- Fue uno de los pocos entierros que me dejaron satisfecho.

MUSELLA.- Hice más de treinta fotos, las más conseguidas las revelé, las tengo aquí para enseñárselas.

RICCIUTI.- *(Toma la iniciativa)* Señora Paola siéntese. *(Luego a los dos)* Siéntense, siéntense. *Los tres se sientan alrededor del amigo para consolarle.*

PAOLA.- *(Coge la bandeja y vuelve a acercarse a Rocco)* No me voy mientras no haya tomado dos sorbos y una galleta.

MUSELLA.- *(Que tiene mucho interés en enseñarle a Rocco las fotografías que trajo consigo)* Después, después, déjele tranquilo ahora... Quiere hablar de su dolor, quiere saber todos los detalles que le puedan ayudar a reconstruir como se desarrollaron las cosas ese día. *(Presentando a Rocco un sobre amarillo grande y voluminoso)* Estas son las fotos. Guárdelas, éstas se las regalo. Si luego quiere unas copias, nos pondremos de acuerdo. *(Apoya el sobre en las rodillas de Rocco).* Sin prisa, sin prisa. Me hago cargo de que en este momento no se siente Ud. con fuerzas para mirarlas.

PAOLA.- *(Coloca la bandeja encima de la mesa para coger el sobre)* ¿Y por qué? Cuando murió mi padre, no hacía otra cosa sino mirar sus fotos... me daban alivio, consuelo *(Saca las fotos del sobre)* ¡Cuánta gente! Yo haría un álbum. *(Mira una de las fotos y se ve a sí misma, y lo indica con el meñique de la mano derecha)* Esta soy yo dándole el brazo a Lucía... se ve sólo la mitad porque me está tapando ésta que no conozco.

RICCIUTI.- Detrás estoy yo, se me ve muy bien *(sin mirar la foto pero seguro de lo que dice)*

MUSELLA.- *(Con mano segura coge una foto del montón)* Esta salió muy bien. Parece estereoscópica, de entre todos los aparatos que tengo en mi estudio, éste tiene un objetivo luminosísimo. De ésta quisiera hacer una espléndida ampliación. Ahora hay un nuevo procedimiento con el cual la superficie de la foto

resulta como de porcelana.

RICCIUTI.- *(A Tremoli)* Enséñale el proyecto del pequeño monumento; te ha salido un joya.

TREMOLI.- Lo hice de acuerdo con la señora Lucía. *(Saca de su bolsillo un sobre con una foto)* Le dí una copia a su hermana, pero ésta es en color.

PAOLA.- ¿Está acabado?

TREMOLI.- Ya está en su sitio. Le falta sólo el epitafio, pero la señora Lucía me dijo que lo dictaría el señor Rocco.

ROCCO.- *(Pálido, felino, levanta lentamente la cabeza fulminando a todo el mundo con una mirada de acero, luego con los dientes apretados dice)* Yo os voy a decir lo que teneis que escribir en esa tumba... "Aquí yace una pobre mujer, que murió sin molestar a nadie. Aquí hay un cuerpo que si pudiera atraer su alma y volverla a tragar, gritaría: "Viva la muerte" y volvería a escupirla" ¡Marchaos! ¿Habeis entendido que os teneis que marchar?

Los cuatro se han levantado lentamente como hipnotizados por la mirada de Rocco, no pestañean y no saben qué hacer.

LUCIA.- *(Interviene para poner fin a la penosa situación)* Disculpen amigos... tengan la amabilidad...

ROCCO.- *(Saltando)* ¡No! Así no. Se tienen que ir sabiendo que me han hinchado las narices. No quiero volverlos a ver en mi casa. Recojan la bandeja, las fotos, el proyecto y márchense llevándose todo el asco que me dan.

RICCIUTI.- *(Ofendido)* ¡Pero está loco!

PAOLA.- *(Como arriba)* ¡Lucía!

ROCCO.- ¡Márchense he dicho!

RICCIUTI.- Desde luego, claro... Venga, señora Paola.

PAOLA.- *(Ha cogido la bandeja para llevársela)* Dios me libre si vuelvo a poner un pie en esta casa.

LUCIA.- Perdonen... *(Los acompaña hacia la salida)*
Los cuatro salen refunfuñando.

ROCCO.- Los mato si regresan.

LUCIA.- *(Volviendo)* Así has tratado a esa pobre gente que sólo quería que sintieras un poco de calor humano.

ROCCO.- Si te vas junto con ellos, me haces un favor.

LUCIA.- Ahora te voy conociendo... ahora sé quien eres y puedo explicarme el odio profundo que durante doce meses sentiste hacia esa santa alma de tu mujer y porqué la engañaste.

ROCCO.- ¿Y no tenía derecho a ello, en tu opinión? Excluyendo a Elena, que tú me hacías creer moribunda, ¿con quién podía hablar? ¿Con los amigos? Todo el mundo habla, el mundo está lleno de gente que escucha sólo por escuchar

y que habla sólo por hablar. Pero hablar en el sentido auténtico, puro y completo de la palabra, ese hablar que te reconcilia contigo mismo, que te hincha el corazón cuando notas que te está pesando dentro como un tumor maligno, lo puedes hacer sólo con una mujer que es tuya... que es tuya sólo cuando tienes la seguridad de haber mezclado tu cerebro con el suyo, manos, brazos, piernas y mejillas ya no tienen secretos para ella. La engañé, claro que sí. ¡Tengo una amante! ¿Estás contenta? Hemos vivido como unos clandestinos y con la pesadilla del adulterio que cometíamos en perjuicio de una pobre moribunda. ¿Entiendes lo que has hecho?

LUCIA.- ¿Y yo qué sabía?

ROCCO.- Ahora lo sabes. ¡Y tienes que saber más. Adoro a esta mujer, no puedo vivir sin ella. ¿Sabes lo que me dice en esta carta? Me dice que se va, se marcha a Londres con otro hombre.

LUCIA.- ¿Se marcha?

ROCCO.- ¿Y qué podía esperar quedándose? Me sabía casado con una mujer a punto de morir, en la absoluta imposibilidad de ofrecerle una vida limpia. Diez meses son una eternidad para quienes viven robando lo que les es debido. No puedo perder a esa mujer. Si Anna se va seré un hombre acabado.

LUCIA.- Pero si va a marcharse quiere decir que no te quiere.

ROCCO.- Te digo que me adora.

LUCIA.- ¿Te adora a ti y se va con otro hombre?

ROCCO.- Está embarazada, ¿comprendes? Va a tener un niño.

LUCIA.- ¿Un niño?

ROCCO.- Nacerá dentro de tres meses. En la carta Anna me dice lo que ya me había dicho hace meses. Teníamos la esperanza de unirnos legalmente para darle al niño un estado civil en plena regla. Luego sobrevino la desazón. "¿Cómo está tu mujer?", "Igual" contestaba. Y pasaba el tiempo. "¿Qué dice el médico?" Y yo contestaba lo que tú me decías. Un día me dijo que un hombre se había enamorado de ella... que quería casarse y dar su nombre al niño. Llorando me lo dijo, con el corazón en pedazos. "Rocco, ¿qué hacemos? Aconséjame tú. Te quiero. Te adoro... pero el hijo que defiende es nuestro, es de los dos" Aquí tienes la carta. Sale esta noche para Londres con él, sí... con este hombre.

LUCIA.- ¿Y tú vas a dejar que se marche?

ROCCO.- ¿Y qué hago? No me dice si se marcha en tren, en avión... no me dice nada.

LUCIA.- Llámala.

ROCCO.- He llamado dos veces. No está.

LUCIA.- Corre a la estación, párala. Voy contigo. El

hijo es tuyo y no debes perderlo. ¡Me sentiría culpable hasta la destrucción de estos cuatro huesos viejos! ¡Virgen santísima, dame la fuerza de vivir hasta el día que pueda tener entre mis brazos a esa criatura que va a nacer... ayúdame a vivir hasta ese momento y luego haz que me muera de golpe! ¡Fuí una loca, una desgraciada! ¡Rocco, corre! Corre, no pierdas el tiempo.

ROCCO.- Pero si no me llama ¿cómo puedo saber si se marcha en tren o en avión? *(Suena el teléfono. Rocco corre hacia el aparato)* Diga... Sí, soy yo... ¿quién es? ¿Carolina? ¿Y la señora? *(tras una breve pausa)* ¿cuándo? en este instante... ¿Puedes decirme si sale en tren o en avión? Gracias. *(Cuelga)* Sale dentro de media hora en avión.

LUCIA.- ¡Virgen santísima!

ROCCO No quiso llamarme para no oírme insistir. Y se ha ido ¿comprendes? Se fue con el otro...

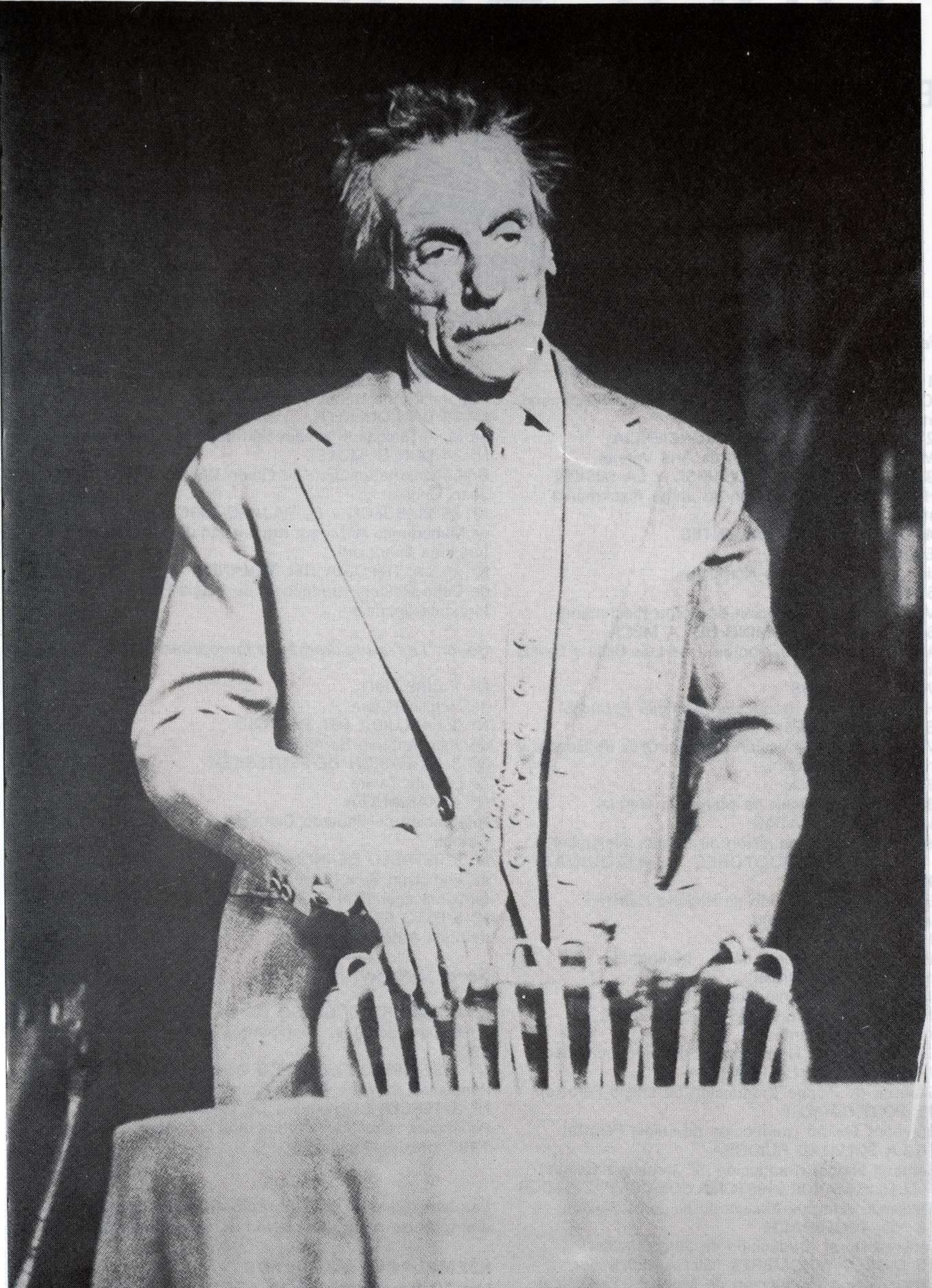
LUCIA.- Corre, date prisa.

ROCCO.- Acuérdate que si no consigo detenerla me pego un tiro *(Va hacia la salida. Luego se vuelve rápidamente hacia Lucía para detener con el brazo alargado y la mano abierta, antes aun que con las palabras, las probables desconsideradas reacciones de la mujer)* ¡No, no me voy a pegar un tiro! O mejor: no lo sé. Cómo voy a saberlo... tal vez piense: "Existen los campos, las puestas de sol, los cielos estrellados..." Los árboles me dirán: "¡estamos nosotros!" El mar me hará oír su voz... Me diré a mí mismo: "Tal vez encuentre a otra mujer, tenga otro hijo!" No lo sé. De todos modos, si decido pegarme un tiro: ¡no te lo he dicho! ¿Comprendido? Lo leerás en la prensa. *(Sale rápidamente)*

LUCIA.- *(Cae de rodillas llorando, mientras exclama con infinita fe, y los ojos mirando al cielo)* Virgen, virgen santísima... ¡ayúdanos tú!

BAJA EL TELON

Nº 1 de O
 lagos
 Nº 2 de M
 Nº 3 de H
 Nº 4 de H
 Nº 5 de E
 Edici
 Nº 6 de V
 Nº 7 de A
 Rod
 Nº 8 de J
 Nº 9 de V
 Just
 Nº 10 de E
 Nº 11 de I
 Nº 12 de I
 HIN
 de E
 Edici
 Nº 13 de
 de H
 Nº 14 de O
 Nº 15 de
 de E
 Nº 16 de
 Nº 17 de
 Nº 18 de
 Nº 19 de
 Nº 20 de



Nº 20 CEMENTO, LA BATALLA Y CAMINO DE VOLKOLAMSK de Heiner Müller (Traducción de Pedro Gálvez, Víctor Carreras y Jorge Reichmann)

actúan en los escenarios "La Avirna" y "La Casa del Libro" de Madrid. "TAE-espectáculos" y "Milla" de Barcelona.

PUBLICACIONES

DE LA ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA



Serie "Literatura dramática"

- Nº 1 LA VERDADERA HISTORIA DE Ah Q
de Christoph Hein (Traducción de Jorge Riechmann)
(agotado)
- Nº 2 LA DICTADURA DE LA CONCIENCIA
de Mijail Shatrov (traducción de Ana Varela)
- Nº 3 CAMINO DE VOLOKOLAMSK Y LA MISION
de Heiner Müller (traducción de Jorge Riechmann)
(agotado)
- Nº 4 LAS PERSONAS DECENTES
de Enrique Gaspar
Edición de Juan Antonio Hormigón.
- Nº 5 LA GRAN PAZ
de Volker Braun (traducción de Jorge Riechmann)
- Nº 6 LA ISLA Y EL CAMINO DE LA MECA
de Athol Fugard (traducción de José Luis Bello y Carlos Rodríguez)
- Nº 7 PINTAHIERROS
de Heinrich Henkel (traducción de 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 Domenech.
- Nº 14 EL ARTE DE LA COMEDIA
de Eduardo de Filippo (traducción de Luigia Perotto).
- Nº 15 POST-HAMLET
de Giovanni Testori (traducción de Luigia Perotto)
- Nº 16 LA SOLEDAD RUIDOSA
de Bohumil Hrabal (traducción de Jaroslava Cajová)
- Nº 17 EL HIJO MAYOR e HISTORIA CON COMPAGINADOR
de Aleksandr Vampilov (traducción de Jorge Saura)
- Nº 18 YO, FEUERBACH
de Tankred Dorst (traducción de Jorge Hacker)
- Nº 19 DIOSES Y HOMBRES (GILGAMESH)
de Orhan Asena (traducción de Mukader Yaygioglu)
- Nº 20 CEMENTO, LA BATALLA y CAMINO DE VOLOKOLAMSK
de Heiner Müller (Traducción de Pedro Galarza, Víctor Contreras y Jorge Riechmann)

- 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
de Muhammad Al-Magut (traducción de Jesús Riosalido)
(próxima aparición)
- Nº 26 LA TRILOGÍA DEL VERANEO
de Carlo Goldoni (traducción de Luigia Perotto)
(próxima aparición)

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
(próxima aparición)
- Nº 6 ESTO ES AMOR Y LO DEMAS...
de Juan Antonio Hormigón

Serie: "Debate"

- Nº 1 PRIMER CONGRESO DE LA ADE
Ponencias, debates, documentos y artículos. Mallorca 1988
- Nº 2 SEGUNDO CONGRESO DE LA ADE
Ponencias, debates, documentos y artículos. Gijón 1989
- Nº 3 TERCER CONGRESO DE LA ADE
Ponencias, debates, documentos y artículos. Málaga 1990 (próxima aparición)

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

EJEMPLARES SUELTOS

Las "Publicaciones de la ADE" pueden adquirirse actualmente en las librerías "La Avispa" y "La Casa del Libro" de Madrid. "FAE-espectacles" y "Millá" de Barcelona.

INTERNACIONAL

Espacio Editorial Iberoamericano

El 15 y 16 de abril se celebró en Bogotá (Colombia) el encuentro del Espacio Editorial Iberoamericano. La coordinación corrió a cargo de Luis Molina y al mismo asistieron Gabriela Borgna (Teatro CELCIT) que actuó como secretaria en representación de Carlos Ianni, Emilio Carvallido (Tramoya), Edgar Ceballos (Máscara), M^a de la Luz Hurtado (Apuntes de Teatro), Rosa Ileana Boudet (Conjunto), Jairo Santa (Actuemos), José Monleón (Primer Acto), Moisés Pérez Coterillo (El Público) y Juan Antonio Hormigón (Revista ADE). Asistieron así mismo como observadores diferentes representantes de publicaciones colombianas.

El encuentro abordó diferentes temas, pero centró fundamentalmente sus debates en la definición jurídica del Espacio Editorial Iberoamericano, en la estructuración de diferentes niveles de

pertenencia al Espacio en función de criterios de periodicidad, planteamiento editorial, etc., y las formas de organización futura para llevar a cabo los objetivos planteados.

Los responsables de las diferentes publicaciones elaboraron unas conclusiones que constituyen los principios fundamentales por los que se regirá en el futuro el Espacio Editorial Iberoamericano.

Resoluciones

En el III Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá (Colombia) y en el marco de los Eventos Especiales organizados por CELCIT, se reúnen los representantes de las siguientes publicaciones integrantes del ESPACIO EDITORIAL DEL TEATRO IBEROAMERICANO: PRIMER ACTO/José Monleón (España), EL PUBLICO/Moisés Pérez Coterillo (España), ADE/Juan Antonio Hormigón (España), CONJUNTO/Rosa

Ileana Boudet (Cuba), TRAMOYA/Emilio Carballido (México), MASCARA/Edgar Ceballos (México), APUNTES/ María de la Luz Hurtado (Chile), ACTUEMOS/Jairo Santa (Colombia), y TEATRO/ CELCIT/Gabriela Borgna (Argentina/Venezuela), bajo la coordinación de Luis Molina López, Director General del CELCIT; participan de la reunión en calidad de observadores: Phanor Terán/Iberoamericana de Teatro Limitada (Colombia), Felipe García/Melusina (Colombia), Carlos Arturo Alzate/Gestos (Colombia), Gilberto Martínez Arango/Teatro de Medellín (Colombia)

Según el temario propuesto por el CELCIT se consideraron los siguientes puntos

a. Verificación del cumplimiento de acuerdos tomados en anteriores encuentros. Luego de un debate en que se tuvieron en cuenta las distintas realidades por las que atraviesan los miembros del Espacio Editorial, se concluyó que:

1. Se continuará con el intercambio de ejemplares en la relación de uno por uno de cada una de las publicaciones integrantes del Espacio, pero recomendando a sus miembros que rechequen los medios de distribución de que disponen para que dicho intercambio sea efectivo.

2. Se recomendó enfáticamente la publicación del aviso conjunto del que se mantendrá el diseño original, pero incluyendo a los nuevos miembros (en este sentido, cada publicación deberá hacerse responsable de la modificación del mismo, aun cuando el nuevo original no haya llegado a su redacción, mediante la inclusión en una tipografía idéntica a la utilizada, a los nuevos miembros).

3. Se acordó que, entre aquellos miembros que así lo decidan y se encuen-

Premio Ollantay

Durante la celebración del pasado Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá, se procedió a la entrega de los Premios OLLANTAY, que concede el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT), para galardonar a personas e instituciones que han sobresalido en su dedicación al teatro iberoamericano.

En la edición correspondiente a 1991, la Asociación de Directores de Escena de España fue galardonada con uno de estos premios, cuya concesión fue anunciada el pasado Festival Internacional de La Habana.

El acto tuvo lugar en el Centro de Congresos bogotano y estuvo presidido por Fanny Mikey, Directora del Festival y Luis Molina, Director General del CELCIT, quien procedió a la entrega de una placa constitutiva del galardón, al Secretario General de la ADE, Juan Antonio Hormigón, que la recogió en nombre de nuestra Asociación.

La ADE agradece al CELCIT la concesión del Premio OLLANTAY, que sirve para estrechar más aún los lazos de cooperación futura entre ambas instituciones.

Murió Joachim Tenschert

Por J.A.H.

El día 4 de abril falleció en Berlín el director de escena y dramaturgo Joachim Tenschert. Nacido en 1928, estudió Ciencias Teatrales y Filosofía en la Universidad de Jena, de 1946 a 1950. Fue seguidamente colaborador de la Academia de Bellas Artes berlinesa y redactor de la revista "Theater der Zeit". Tras un breve paso por el Deutsches Theater, recaló en el Berliner Ensemble como dramaturgo jefe y posteriormente como director de escena, de 1958 a 1970. Regresó durante tres años al D.T., retornando en 1973 al B.E. en donde permaneció hasta su muerte. Su trabajo pedagógico se desarrolló fundamentalmente en el Instituto de Dirección de Escena de Berlín, del que fue profesor desde su creación.

En unión de Manfred Wekwerth, fue co-director de algunos de los más importantes montajes de obras de Brecht producidos por el Berliner Ensemble, entre ellos recordaremos "Los días de la comuna" (1962), "Coriolano" (1964), "Santa Juana de los Mataderos" (1968), "Cemento" -esta de Heiner Müller- (1973), "Galileo" (1982), "La Madre" (1984), etc. En el Deutsches Theater montó "Ricardo III" de Shakes-

peare y como director único, el "Coriolano" de Shakespeare en el National Theater de Londres, en 1971, "Madre Coraje" en el National Theater de Melbourne.

Joachim Tenschert fue uno de los primeros en formular el ámbito de trabajo y funciones del dramaturgo. En el número 38 de la revista francesa "Théâtre Populaire", recogía una conversación mantenida con el ensayista Emile Copferman sobre la cuestión, titulada: "¿Qué es un dramaturgo?". Posteriormente no cesaron sus intervenciones en torno al tema y el ámbito iberoamericano, impartió un curso en La Habana en torno a la misma problemática.

En 1982 vino a España para asistir a las 5^o Jornadas de Teatro Clásico de Almagro que dirigió César Oliva, y que trataron el tema de "Personaje y mito". En varias ocasiones estuvo a punto de volver para realizar talleres e incluso el montaje de algún espectáculo. Por diversas circunstancias no fue posible que aquellos proyectos se concretaran.

La desaparición de Joachim Tenschert supone la pérdida de uno de los más cualificados representantes de la teoría y práctica del brechtismo, con todo lo que representa como contribución al desarrollo del teatro contemporáneo. Pero también significa la de un amigo entrañable, siempre optimista, alegre, dinámico, que con su conversación infatigable alegró e hizo fructíferos muchos de mis días berlineses.

JAIME MARTIN DE PAZ

ILUMINACION ESCENICA



Monte Caro, 2 - La Poveda
Teléfono 870.16.73
28500 ARGANDA DEL REY (Madrid)

primer acto
CUADERNOS DE INVESTIGACION TEATRAL

Nº 244

III/1992
SEGUNDA EPOCA
700 ptas.



**EL
QUIJOTE**
de
Scaparro



Texto de: "LAS TARDES DE MANUELA" de José Manuel Freidel

PEDIDOS Y SUSCRIPCIONES
C/Cervantes, 21-1.º - Of. 3. 28014 Madrid
Telfs.: 420 30 50 / 355 58 67

PUBLICACIONES DE LA ADE

Serie: "Teoría y práctica del teatro"

Nº 1 EL ARTE DE LA DIRECCION ESCENICA
de Curtis Canfield.

Nº 2 TRABAJO DRAMATURGICO Y PUESTA
EN ESCENA de Juan Antonio Hormigón.

Nº 3 LA OBRA DEL ARTE VIVIENTE
de Adolphe Appia. (pendiente de publicación)

Nº 4 TEATRO DE CADA DIA
Escritos sobre el teatro de José Luis Alonso.
Edición de Juan Antonio Hormigón.

Nº 5 LA DRAMATURGIA DE HAMBURGO
de G. E. Lessing (traducción de Feliu Formosa)
Prólogo de Paolo Chiarini (traducción de Luigi
Perotto) (próxima aparición)

Nº 6 FABIA PUIGSERVER: UN HOMBRE DE
TEATRO. Recopilación de escritos y entrevistas
de Fabiá Puigserver, con estudios de Isidre
Bravo, Joan Avellán, Guillem Jordi Graells,
Jaume Melendres, Lluís Pasqual, etc.
Edición de J. G. Graells y J. A. Hormigón.
(Próxima aparición)

Nº 7 V. S. MEYERHOLD: TEXTOS TEORICOS
Edición de Juan Antonio Hormigón. (Próxima
aparición)

Nº 8 LA CRISIS DEL PERSONAJE EN EL
TEATRO MODERNO de Robert Abirached (tra-
ducción de Borja Ortiz de Gondra) (pendiente de
publicación)

Los asociados de la ADE recibirán gra-
tuitamente un ejemplar de cada uno de los
libros publicados.

EJEMPLARES SUELTOS

Las "Publicaciones de la ADE" pueden
adquirirse actualmente en las librerías
"La Avispa" y "La Casa del Libro" de
Madrid. "FAE-espectacles" y "Millá" de
Barcelona.

tren en condiciones se podrán pactar acuerdos bilaterales de intercambio siempre y cuando no afectasen acuerdos tomados por el Espacio.

4. En cuanto a la reseña prioritaria, se acordó que cada una de las publicaciones deberá despachar por correo separado un aviso del modo que está siendo despachado la cantidad de ejemplos de intercambio y una reseña de diez líneas como máximo en el que verterán los contenidos más importantes de cada edición.

b. En cuanto a la evaluación del número común correspondiente a 1992, en manos de TEATRO 2, editada por el Teatro Municipal General San Martín de Buenos Aires, habida cuenta de que no habría ningún responsable de la publicación presente, se recomienda calurosamente que esta publicación reinforme lo antes posible y por el modo más fehaciente que tenga, los datos del cierre para la recepción de materiales, la extensión y demás datos técnico-periodísticos que hagan a la mejor operatoria

del número común; también se recomendó que en tapa de la revista sobre la que cada año recaiga la edición del número común, se destaque la condición del mismo, siempre con el debido respeto al estilo y estética de la publicación.

c. Las consideraciones acerca del número común correspondiente a 1993 no llegaron a hacerse efectivas.

d. Se debatieron ampliamente los aspectos del proyecto de estatutos del Espacio Editorial, cuyo borrador deberá someterse a las ratificaciones y/o rectificaciones pertinentes.

e. Se sometió a consideración la propuesta de distribución continental hecha por Monte Avila, siendo rechazada por unanimidad por considerarse inviable.

f. Se acordó el ingreso de ACTUAMOS/Colombia y ENTREACTE/España, como miembros fundadores del Espacio Editorial.

g. Se acordaron las siguientes acciones con vistas a futuro:

1. El CELCIT se compromete a la

distribución de catálogos y/o exhibición de publicaciones pertenecientes al Espacio Editorial en todos aquellos festivales internacionales, regionales o nacionales de los que tome parte.

2. El CELCIT se compromete a la edición de un boletín trimestral en el que se informe a los miembros del Espacio Editorial de las modificaciones que se vayan sucediendo, así como de aquellas noticias nacionales, regionales o internacionales que sean de interés de publicación. Dicho boletín, de carácter interno, será despachado por fax o correspondencia veloz a cada uno de los integrantes del Espacio Editorial.

3. Junto con el Centro de Documentación Teatral de España, y con el apoyo de todos los miembros del Espacio Editorias, el CELCIT intentará gestionar la Primera Feria Iberoamericana del Libro del Teatro en territorio español, pero con vistas a que pueda repetirse en América Latina.

En Bogotá, a los 12 días de abril de 1992.

II Encuentro Iberoamericano de Directores de Escena

A pesar de la insurrección militar del 4 de febrero en las cuatro ciudades más importantes de Venezuela y la gran inestabilidad que sufría el país, se celebró del 4 al 6 de abril y dentro del marco del IX Festival Internacional de Teatro de Caracas'92, el II Encuentro Iberoamericano de Directores de Escena, organizado conjuntamente por el CELCIT (Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral) y la ADE.

Algo más de quinientos años

Por Inmaculada Alvear

Un olor caliente, húmedo, penetrante, un intenso olor a mar se respiraba al bajar del avión. El CELCIT nos había preparado una recepción de bienvenida y aunque llegábamos con más cuatro horas de retraso, nos fuimos directamente hacía allí. Ya en el aeropuerto nos estaban esperando Omar y Valerie, un argentino y una francesa, debía ser para que no nos sintiéramos como extranjeros. Vislumbrábamos Caracas detrás de los cristales del coche con las primeras luces del crepúsculo. Esta enorme ciudad fue fundada en 1567 por Diego de Lozana al borde del río Guaire y tenía actualmente 7 millones de habitantes.

La sede del CELCIT es un pequeño chalet que abrigaba, para nuestra sorpre-

sa, un enorme patio interior con un pequeño teatro. "El patio de San Bernardino", como se le conoce, empezó a funcionar ya en 1981, aunque fue en 1983 cuando realmente comenzó su andadura. Rodeado por una espesa vegetación y un enorme ciprés que ascendía hacia lo más alto de un cielo plagado de estrellas, tuvimos nuestra bienvenida a Caracas.

Además del Secretario General de la ADE, Juan Antonio Hormigón, cinco miembros más formaban la delegación oficial que participaría en este II Encuentro: Angel Fernández Montesinos, Pedro Álvarez-Ossorio, Jaime Melendres, Joan Ollé y Emilio Hernández.

El Encuentro tenía como título "El director de escena y el código literario de la representación". Un polémico tema que podría dar lugar a un interesante debate.

Este tema fue tratado en los dos primeros días de dicho encuentro, con ponencias de Jaime Melendres y Eduardo Gil (Venezuela), el día 4, y Juan Antonio Hormigón y Mario Delgado (Perú), el día 5, moderadas ambas sesiones por Juan Carlos Gené. La tercera y última sesión se reservó para tratar la posibilidad de formar una Academia Iberoamericana de Directores de Escena, proyecto que había sido presentado por Juan Antonio Hormigón durante las conversaciones mantenidas con el CELCIT.

A pesar de la buena disposición de los participantes, que fueron muchos, se podía traslucir una cierta diferencia de intereses entre los directores españoles y los latinoamericanos, y entre muchas otras razones porque la inestabilidad en la que viven permanentemente y la situación política, afecta de una manera concreta al teatro.

Buen ejemplo de esta peculiar situación es que a los dos días de nuestra llegada a Caracas, se produjo el "autogolpe de Fujimori". El acontecimiento nos causó un gran estupor, pero aún nos sorprendió mucho más la postura de nuestros compañeros peruanos que aprobaban y apoyaban la decisión de su Presidente. Así mismo nos enteramos que el día 8 iba a haber una "huelga general", una "cacerolada", contra el Presidente Carlos A. Pérez. Inquietud en la delegación española, tranquilidad absoluta entre nuestros anfitriones caraqueños que nos aconsejaron una serie de medidas.

Y bajo ese alarmante panorama iba desarrollándose el Festival con enormes colas de gente joven para acceder a los espectáculos, con llenos absolutos en

II ENCUENTRO DE DIRECTORES DE ESCENA

ABRIL 4 AL 6

CONSEJO NACIONAL DE CULTURA FUNCIÓN FESTIVAL

CELCIT



De izquierda a derecha: Juan Carlos Gené (Argentina/Venezuela), Eduardo Gil (Venezuela), J. A. Hormigón, Angel F. Montesinos, Luis Molina (CELCIT), y Jaime Melendres. (Foto: Miguel Gracia)

todos los teatros (hasta los taxistas nos comentaban lo que habían estado viendo); una respuesta masiva que nos dejaba sorprendidos.

Sesiones de Trabajo

Durante la primera sesión del día 4, Jaime Melendres abrió la polémica con una interesante y discutible ponencia en la que, en primer lugar, definía claramente la función del texto literario, defendiendo que el texto dramático no perteneciese al orden de lo literario. Un análisis detallado sobre cómo se podía abordar la obra dramática y cómo la semiología nos ofrecía unas posibilidades de desentrañarlo no sólo desde el punto de vista lingüístico, sino sociológico, cultural, histórico, etc.

Pero en algunas ocasiones, impresionada por la ciudad, la enorme extensión de los ranchitos, la miseria que nos rodeaba, desde esa muralla que es el Hilton, yo me preguntaba, ¿qué significado puede tener el código literario de la representación donde un 70% de la población vive en la miseria, con muchas zonas que ellos llaman "rojas", es decir altamente peligrosas; cuando la corrupción está instalada en el poder y los presupuestos para cultura deben ser bajísimos? ¿cómo encaraba el director de escena su trabajo?

Quedaba patente por las conversaciones de los dos primeros días, la necesidad de muchos de ellos de exponer su situación y sus problemas antes que hablar de la relación que ellos establecían con el texto ante una puesta en escena. Los más jóvenes, la mayoría trabajaban a nivel grupal, lo hacían sobre todo a partir

de las experiencias socio-culturales (principalmente mágico-religiosas) de su propia colectividad; la problemática planteada en el Encuentro en ocasiones parecía superarles o no se la habían planteado todavía. Algunos de los presentes, como Mario Delgado, ciñó su exposición al desarrollo que estaba viviendo junto con su grupo, pues había comenzado hacía poco a trabajar a partir del texto. Sin embargo otros compañeros enseguida comprendieron cuál era la verdadera cuestión planteada y hubo en el debate momentos apasionados, brillantes y hasta divertidos.

Proyecto de Academia

Quizás lo más importante del Encuentro fue que pudimos constatar un deseo por parte de todos: que las relaciones España/Latinoamérica se afirmasen y se concretasen en proyectos definidos. En consecuencia, la tercera sesión, la del día 6 de abril, fue la más fructífera porque se trataba de plantear la efectividad de crear una academia latinoamericana de Directores de Escena y de qué manera se podían asumir los compromisos que se acordaran. El debate fue bastante positivo, se creó una comisión encargada de laborar unos "Estatutos" que se someterán a examen y votación durante el III Encuentro iberoamericano de Directores de Escena. Así mismo se tomó la decisión de nombrar a Atahualpa del Cioppo, decano de los Directores de Escena Iberoamericanos, Presidente de honor del nuevo organismo.

Lo que en el I Encuentro parecía no

tener continuidad ni interés, había comenzado a dar sus frutos ya en este II Encuentro.

Para finalizar se firmó el "Acuerdo de cooperación" entre el CELCIT y la ADE, que iba a permitir que este contacto con nuestros amigos latinoamericanos se hiciera realidad. Un convenio ambicioso frente a tanta pobreza e inestabilidad, que revelaba unas enormes ganas de aprender e intercambiar experiencias.

Por último el día de 10 de abril se organizó un "Diálogo España/Latinoamérica" en el que estaban presentes no sólo los directores del encuentro sino también los autores que se habían reunido días anteriores.

1992 tiene un marcado carácter de encuentro, encuentro entre diversas culturas, entre realidades diferentes. El CELCIT y la ADE se lo habían propuesto también así, ¿por qué tiene España que estar siempre vuelta hacia Europa cuando hay otras culturas que están muy próximas también a nosotros?; ¿por qué buscar sólo la perfección de los modelos de producción de la Europa central cuando podemos aprender de la buena disposición del público latinoamericano? Se han querido buscar puntos de encuentro mucho más importantes que el que hace 500 años se descubriera un nuevo continente, y creo que por fin van a poder sentarse las bases para una colaboración fructífera en el terreno teatral de toda Iberoamérica.

Las gracias a CELCIT que ha trabajado con tesón para poder abrirse y llegar hasta nosotros.

El director y el código literario de la Representación

Por Juan Carlos Gené

Si bien es cierto que se ha señalado a menudo la pérdida de soberanía del texto literario en el espectáculo teatral, no lo es menos que no sólo los grandes autores de la tradición dramática occidental se siguen representando, sino también que la creatividad autoral sigue desarrollándose con vitalidad: Heiner Müller, Koltés, Mamet, para citar a quienes podrían representar a una cierta forma de vanguardia, producen obras teatrales como lo hacen Arthur Miller y Alfonso Sastre.

El director se enfrenta a diario, en su trabajo, con ese universo de ideas, imágenes, personajes y palabras, que crean los dramaturgos con intención expresa de llegar al público. Y a pesar de haber sido proclamada, particularmente por parte de los directores, el final de una supuesta tiranía del texto en el espectáculo dramático, y aún aceptando la ubicación de lo literario sólo como uno de los códigos de la representación, no termina de definirse con claridad el rol que ese código debe desempeñar en la obra de arte que conforma el espectáculo.

De donde surge una permanente tensión entre texto dramático literario y director, teniendo en cuenta que es el director, precisamente a quien cabe la responsabilidad de crear esa unidad estética que es el espectáculo, a partir del actor, del texto, de la espacialidad y la luz, el sonido y la música. Es más: la posibilidad de vida expresiva óptima de todos y de cada uno de esos elementos, depende del talento

del director para imbricarlos en una nueva realidad estética.

Pero entre los códigos citados, el textual parece rodeado de una especial complejidad. Cuando enfocamos sobre él nuestro análisis, surge una primera pregunta: la soberanía que se pretende arrebatar al dramaturgo, ¿deberá recaer en el director? y en segundo lugar, si admitiéramos que eso sería así, ¿pasaría a ser el texto un instrumento sometido a la total autoridad del puestista, que él podrá manejar, quizá como un pretexto para su propia expresión?

Hasta hoy, y como lo prueban las carteleras de la inmensa mayoría de los teatros del mundo, los espectáculos se anuncian como "Macbeth" de William Shakespeare, "Locos de amor" de Sam Sheppard, o "La Taberna fantástica" de Alfonso Sastre. ¿Se trata de una fórmula tradicional que ya no sería válida? Si así fuera, ¿de qué manera y por qué nueva fórmula se sustituiría?

Naturalmente que si el director prescinde de todo código literario o crea uno propio, no hay problema ni conflicto: pero eso no es habitual: lo más frecuente (y apelamos nuevamente a las carteleras teatrales del mundo...), es que la representación se base en una pieza preescrita por un autor.

De hecho, parece existir en el texto del dramaturgo una energía expresiva organizada y de peso, que contiene la capacidad evidente de tornarse en fuerza

dramática material sobre el escenario. Se supone que esa es la razón por la cual esa pieza ha sido elegida.

Dejando de lado los planteos de poder (presentes de todos modos en el teatro, permanentemente, explícita e implícitamente), y limitándonos a la exigencia de la mayor pureza posible en la transmisión del mensaje estético, ese universo altamente individualizado y estructurado que es ese texto elegido, ¿qué actitud creativa exige del director?, ¿se le impone como la partitura de una sinfonía de Mahler lo hace con el director de un conjunto orquestal, cuya misión es transmitir al público la obra de Mahler y no otra cosa, aún a través del filtro de la sensibilidad personal del director?, ¿o es otra relación a establecer entre el director teatral y el texto asumido?; en ese caso, ¿cuál sería y por qué?

Creemos que el tema, importante y pleno de interrogantes, merece ser profundizado. La oportunidad de reunirse los profesionales iberoamericanos de la dirección escénica, creemos también puede constituir un ámbito apropiado para avanzar en el tema, partiendo de las ponencias de dos directores españoles y de dos latinoamericanos, que provoquen la discusión.

La bella durmiente y el príncipe azul

Por Jaume Melendres

Esta ponencia tratará principalmente del lenguaje que nosotros, directores de escena, con el concurso de la teoría, utilizamos hoy para hablar de nuestro trabajo. Porque, como todo el mundo sabe, el lenguaje nunca es inocente incluso en sus usos más científicos, es portador de ideología y a menudo sirve, consciente o inconscientemente, para encubrir o legitimar posiciones de poder.

Si mi amigo Juan Antonio Hormigón me lo permite, aludiré a su reciente libro "Trabajo dramaturgico y puesta en escena" para precisar mis propias palabras. Es un libro que muchos esperábamos con impaciencia y que sin duda contribuirá a introducir esos elementos de razón y de método tan necesarios para no sentirnos totalmente desamparados en el continente oscuro del trabajo creador. Hay, sin embargo, un párrafo que voy a citar no sólo porque toca de lleno el tema de nuestro encuentro, sino porque

me parece revelador de este uso del lenguaje a que antes me he referido. "A lo largo de nuestro siglo - escribe Hormigón- se han ido imponiendo y definiendo las diferencias claras entre texto y representación. Hoy sabemos que el primero pertenece al ámbito literario. El espectáculo teatral -añade- "es, por su parte, una creación artística que se inscribe en el conjunto de las artes espacio-visuales".

Esta formulación parece del todo convincente, casi obvia en el mejor sentido de la palabra. Y, sin embargo, tal vez merezca ser examinada más de cerca. El texto, por ejemplo, no merece ningún adjetivo, y en cambio el espectáculo es definido como "una creación artística". ¿Acaso no es también "artístico" el trabajo del autor? Entonces, ¿por qué no se dice? Se trata de un pequeño desliz, desde luego, pero desde Freud a esta parte sabemos muy bien que lo más elocuente del mundo son los lap-

sus. ¿Acaso, al hacer tales afirmaciones, no estamos implícitamente relegando el texto -y a los autores, por supuesto- al ámbito de lo no teatral para apropiarnos -como directores- de las esencias escénicas? Tal vez en él inconsciente de este discurso se esconde un punto de vista corporativo, del mismo modo que en el discurso de Anne Ubersfeld -a quien también tanto debemos- subyace, creo, un punto de vista paradójicamente masculino. Su libro **La escuela del espectador** se abre con un capítulo consagrado, precisamente, a "La escena y el texto", que da lugar a un primer apartado titulado "El texto agujereado y la escena imaginaria".

Detengámonos, también, por un momento, en los adjetivos usados por Anne Ubersfeld. El que atribuye al texto -"agujereado"-, y pese a su calidad poética, connota negativamente porque remite a una deficiencia: el texto es definido como un queso gruyère, es de-

cir, como una materia cuya principal función es crear vacíos. En cambio, el adjetivo que Ubersfeld reserva al espectáculo connota positivamente, porque alude a una de las más altas facultades humanas, la imaginación. En otras palabras, el texto dramático es incompleto y ello, no sólo constituye una definición del texto, sino además, y sobre todo, una definición de nuestro trabajo y de nuestro estatuto jerárquico. Queda claro, a partir de este presupuesto, que nuestra misión como directores es completarlo. Y no creo incurrir en delito de lesa obscenidad si señalo que, curiosamente, éste es exactamente el deber que los hombres solemos atribuirnos para con las mujeres, las cuales -en opinión de algunos- también son seres agujereados, incompletos, que esperan ser fecundados para lograr su realización definitiva. Sin darnos cuenta (¿o sí?), y con el apoyo logístico de la semiología, hemos sido erigidos -y nos hemos erigido- en los príncipes azules de la bella durmiente. A este cuerpo inerte y femenino -la obra-, nosotros, directores, le vamos a insuflar el poderoso aliento de la vida. El destino, la esencia misma del texto es esperar que el espectáculo la despierte de un sueño que sin nosotros sería lamentablemente eterno, y esperar que lo hagamos, además, penetrando sus más recónditas entrañas, descubriendo su oculta esencia, redimiéndola de una estéril virginidad, atribuyendo por fin un sentido a aquello que todavía no lo tiene. No por azar, reivindicamos con tanta firmeza -¡oh nuevos lapsus linguae!- el derecho a traicionar el texto e incluso a violarlo. Nuestro lenguaje es **masculino** -subrayo la palabra- porque es el lenguaje del poder. Y del mismo modo que el amo y el esclavo, que el hombre y la mujer pertenecen a órdenes naturales distintos, también texto y espectáculo tienen naturalezas que no sólo definimos como opuestas, sino que instauran necesariamente una jerarquía. Da la impresión que este código literario que nos ha reunido aquí viene a ser algo muy parecido a un código genético.

Sin embargo, tal vez por mi doble condición de director y autor, me he preguntado muchas veces en qué se basa este pretendido carácter literario del texto teatral. Y debo confesar que hasta hoy no he hallado ninguna respuesta satisfactoria. Ciertamente, Juan Antonio Hormigón, en su libro ya citado, afirma que el texto goza de este estatuto literario porque "posee unos elementos expresivos propios y una articulación estructural derivada de unos presupuestos estéticos concretos" y porque -añade- "su difusión es similar a la de cualquier obra literaria, es decir, la letra impresa". Pero tales criterios me parecen insuficientes sin que, en compensación, lleguen a ser necesarios. El primero -la existencia de elementos expresivos propios- es aplicable a cualquier tipo de texto, como por ejemplo los carteles de los establecimientos comerciales, a los que nunca consideraremos -por ello- sustancialmente literarios, aunque a menudo contengan magníficas metáforas o espléndidos eufemismos. Y si aplicamos al pie de la letra el segundo

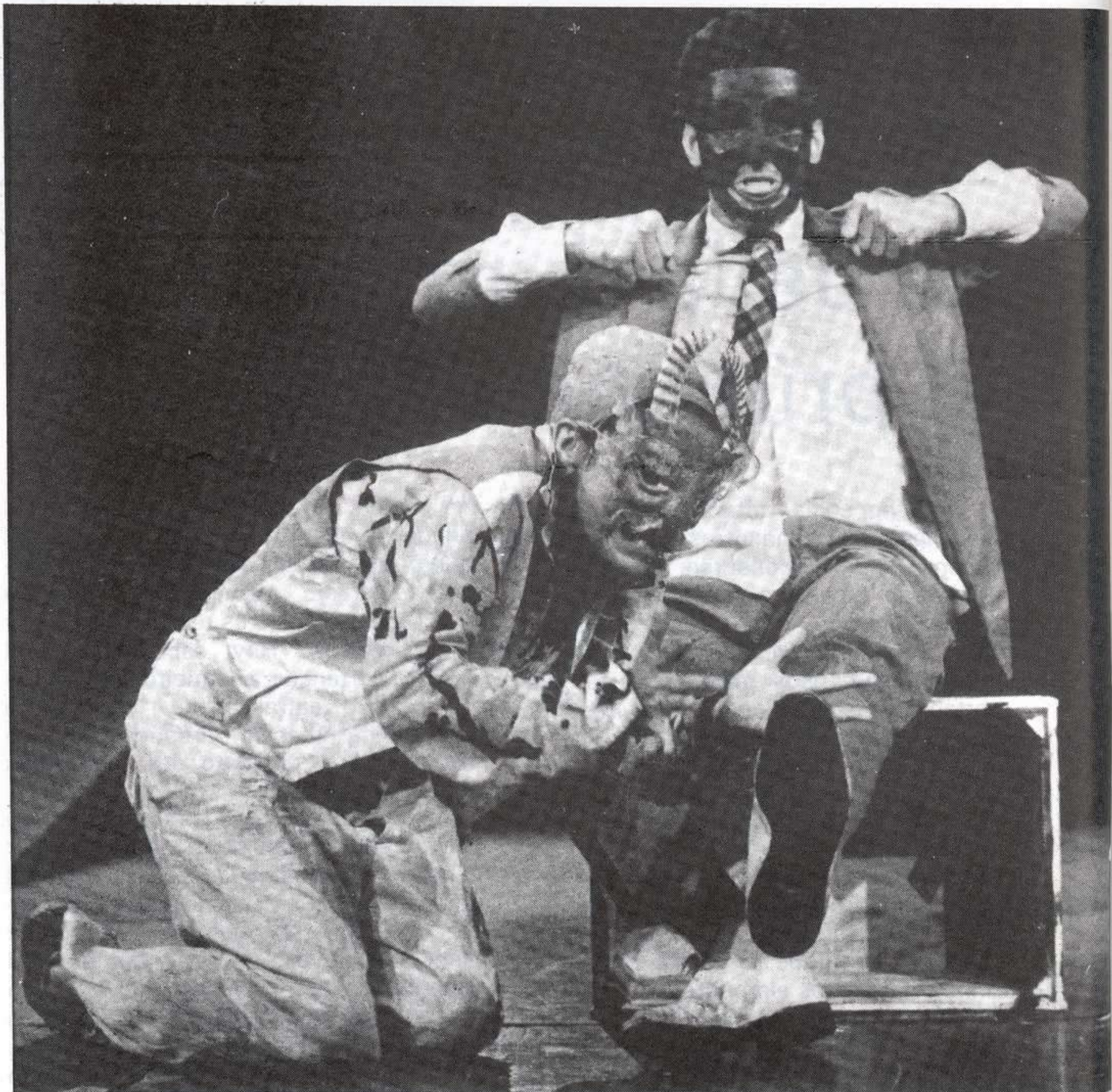
criterio -la difusión impresa-, corremos el peligro de excluir de lo literario todos los textos anteriores a la gran invención de Gutenberg, olvidando que la mayor parte de aquéllos que hoy todavía consideramos literariamente ejemplares alcanzaron esta condición sin pasar por la imprenta.

En otras palabras, el carácter literario de un texto no depende ni de su modo de difusión, ni de la existencia en él de determinados presupuestos estéticos. ¿De qué depende entonces, si es que la palabra significa algo? Desde luego, no de su estructura, porque una narración corta y un reportaje tienen exactamente la misma, y al segundo no lo consideramos propiamente literario, mientras que un poema y una novela tienen estructuras radicalmente distintas y gozan, en cambio, de esa condición. Tampoco depende, sin duda, de la cantidad de metáforas que contiene el texto, porque entonces el texto de mayor densidad literaria que jamás se haya escrito sería aquel hermoso cartel que figura en los pasos a nivel de los ferrocarriles franceses, según el cual "un tren puede esconder a otro tren". Y ciertamente tampoco depende de la capacidad del texto para reflejar la condición humana, porque entonces serían literarios todos los textos de sociología, pese a que por lo general están pésimamente escritos. Ni depende, en fin, de la voluntad artística de su autor, porque entonces bastaría una declaración de intenciones para incluir en el ámbito de lo literario, por ejemplo,

todos los plagios que en el mundo han sido y serán. Entonces, ¿a qué criterios debemos recurrir?

En mi opinión, para que el término literario signifique alguna cosa más allá de "gramatical" -tal como fue en sus orígenes-, hay que introducir dos nuevos criterios: la función del texto y su modo de interpretación. De esta forma, sí que podemos llegar a una definición de lo literario que no se preste a equívocos, que nos permita, si conviene inclusiones y exclusiones nítidas. Sólo es literario aquel texto que tiene por función producir placer estético a través de su representación mental, es decir a través fundamentalmente de la lectura. Por eso no es literario un texto científico, destinado a la lectura pero no a la producción de placer estético. Por eso no es literario el cartel de los ferrocarriles franceses, cuyo único propósito es salvar vidas humanas a través de la lectura. Por eso no es literaria una partitura musical: si bien su función es producir placer, su modo de interpretación -de atribución de sentido máximo sentido- no es el acto de la lectura visual.

Si estos dos criterios resultan operativos, la conclusión es clara: el texto dramático no pertenece al orden de lo literario: está destinado a producir placer estético, pero no permite alcanzar este placer -a diferencia del poema- a partir de su mera representación mental, es decir, de la lectura. Su modo de interpretación es otro y ese modo es aquello que



"La cándida Eréndira" de Gabriel García Márquez, dirección: Flora Lauten y Carlos Celdrán; Teatro Buendía (Cuba)



**"No culpen jamás a los beduinos" de René-Daniel Dubois,
dirección: Joseph Saint-Gelais (Canadá)**

lo separa del resto de textos artísticos y a la vez lo excluye del ámbito literario: sólo puede ser leído con cuerpos humanos - los cuerpos actorales-, porque sólo ellos le otorgan alguno de sus múltiples sentidos.

Desde luego, no pretendo convertir esta ponencia en una disquisición académica, sino más bien en todo lo contrario: en algo parecido a un manifiesto. Porque la cuestión es mucho más relevante de lo que pueda parecer, va mucho más allá de la controversia terminológica. En definitiva, si mi hipótesis fuese cierta, si el texto teatral no perteneciese al orden de lo literario, - literatura dramática, decíamos antes-, dejaría de ser un texto agujereado o, simplemente sería tan agujereado como cualquier otro texto artístico, es decir, susceptible (a diferencia del texto científico) de ser asumido y consumido. El texto dramático (el buen texto dramático, al menos) siempre es completo si reúne todas las condiciones para que sea interpretado según el modo que le es propio, que en su caso es a través de cuerpos en acción. Puede que el autor se equivoque, naturalmente. Se equivocó incluso Chejov cuando creyó que su "Gaviota" contenía todo cuanto era necesario para ser interpretada como una comedia; pero en principio, cuando el texto sale de las manos del dramaturgo, encierra todas las instrucciones que él juzga necesarias para que se le pueda atribuir el sentido que él mismo atribuye. De lo contrario, las añadirá, a no ser que se trate de un inconsciente o que le

paguen demasiado mal por su trabajo. En cualquier caso, el hecho que diez directores puedan ofrecer diez escenificaciones distintas de un mismo texto no implica ninguna imperfección, ninguna deficiencia de ese texto, del mismo modo que a nadie se le ocurriría considerar inacabado el Quijote aun cuando sepamos que cada uno de sus lectores lo reescribe por su cuenta cada vez que lo lee.

Comprendo que pueda parecer de mal gusto acudir a un debate para negar la existencia del tema que lo justifica. Pero quisiera dejar claro que mi propósito no es dar por clausurado nuestro encuentro antes de hora, sino más bien proponer un juego intelectual. ¿Que ocurriría si abandonásemos la idea de que el texto dramático pertenece al ámbito de lo literario?

La primera consecuencia es que nos veríamos obligados a dejar de considerarlo como un ente incompleto y ello, probablemente, modificaría de forma sustancial la visión que tenemos de nuestro trabajo como directores de escena. Porque entonces nuestra misión ya no sería completar lo incompleto, perfeccionar lo imperfecto, fecundar palabras yermas, redimir el texto de sus faltas y huecos originales, sino otra muy distinta: instaurar las condiciones materiales e intelectuales para que la interpretación del texto -su lectura corporal por parte de los actores- proporcione placer estético a sus últimos destinatarios, los espectadores. Tal vez entonces nuestros espectáculos serían distintos, así como nuestras relaciones profesionales y

humanas con autores, actores y escenógrafos. Probablemente dejarían de ser relaciones de poder, de competencia o de rivalidad, a partir del instante en que texto y escenificación dejaran de ser vistos como códigos opuestos dialécticamente o no, -eso no añade ni resuelve nada- y los viésemos como aquello que realmente son: dos momentos distintos de un mismo proceso o -por así decir- dos estados (no necesariamente sucesivos) de una misma materia, construida desde el origen según un código común y, además, singular, único en el paisaje artístico: el código dramático. Un código que ni es literario (porque el texto, en su concepción misma, ya pertenece al orden de lo espacio-temporal), ni necesariamente escénico, tal como lo demuestra, por ejemplo, la existencia del teatro radiofónico.

Sospecho que estas ideas suscitarán el desacuerdo de algunos de los aquí presentes, porque puede pensarse que postulan la amputación del estatuto creador del director de escena, tan duramente conquistado a lo largo de veinte siglos y, sin embargo, tan frágil todavía. Y es verdad, -lo confieso-, al menos en parte. Pero creo -y permítaseme ahora incurrir en mi propio lapsus linguae freudiano-, creo que si dejamos de considerarnos como los supremos hacedores del acto teatral, como los abajofirmantes del espectáculo; si el discurso que los directores generamos sobre nosotros mismos pierde algo de su brillo narcisista, restituiremos al arte dramático su espléndida condición de hijo espurio,

hijo putativo de varios padres a la vez: dramaturgos, actores, escenógrafos y directores. Porque nuestra gloria, a fin de cuentas, es intervenir como individuos en un trabajo genéticamente colectivo.

ACADEMIA

IBEROAMERICANA DE DIRECTORES DE ESCENA

Resolución

El II Encuentro Iberoamericano de Directores de Escena, organizado por el CELCIT de Venezuela y la ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA (ADE) de España, en el marco de IX Festival Internacional de Teatro, Caracas'92, tras recibir en su tercera sesión el informe acerca del proyecto de creación de una ACADEMIA IBEROAMERICANA DE DIRECTORES DE ESCENA, formulado por el Secretario General de la ADE, Juan Antonio Hormigón, resuelve:

1º- Promover la creación de la Academia Iberoamericana de Directores de Escena.

2º- Designar del seno de este II Encuentro, una comisión formada por dos Directores de América Latina y uno de España, para la elaboración de una propuesta estatutaria. Al mismo tiempo, el Encuentro resuelve que uno de los miembros latinoamericanos sea un directivo del CELCIT designado por esa Institución;

deposita en la ADE la facultad de designar al integrante español de la comisión y nombra a RUBEN YAÑEZ, de la R.O. del Uruguay, como segundo miembro latinoamericano de la comisión.

3º- El Encuentro señala con vehemencia, la necesidad de despojar a la futura Academia y ab-initio, de la imagen tradicional de los organismos de este tipo, resaltándola, en cambio, como ámbito permanente de investigación para la constante renovación de las formas teatrales; de confrontación de experiencias, de estudio y solidaridad; de intercomunicación, intercambio y documentación sobre la obra teórica y práctica de los Directores Iberoamericanos; para la promoción del teatro iberoamericano, por sí y en colaboración con Centros e Instituciones preexistentes, para lo cual sugiere la creación de premios, publicaciones y cuantos medios se consideren conducentes a esos objetivos. Asimismo se considera la futura Academia como instrumento estimulante de la creación de asociaciones profesionales de la especialidad en los países de la comunidad y/o para el apoyo a las organizaciones preexistentes según las especificidades de cada país, así como para la elaboración de proyectos relativos a los derechos de los Directores y a la dignificación de la profesión. Del mismo modo, considera funciones de la Academia, la realización de Encuentros, seminarios y talleres internacionales, regionales y nacionales de perfeccionamiento profesional y cuantos mecanismos y procedimientos contribuyan a la integración del teatro iberoamericano y al perfeccionamiento artístico y técnico de la profesión.

4º- El Encuentro aprovecha la oportunidad para reiterar la recomendación, en este caso dirigida a la futura Academia, de promover la creación en España y en todos los países de la comunidad, de espacios teatrales destinados en permanencia al teatro latinoamericano.

5º- El Encuentro hace suyo el ofrecimiento del director del FIT-Cádiz, Juan Margallo, de realizar el IV Encuentro de Directores de Escena durante la celebración del FIT-Cádiz 92, en septiembre del corriente año, reunión ante la cual la comisión designada presentaría el proyecto estatutario encomendado.

6º- El Encuentro recomienda solicitar a las autoridades responsables de la política teatral en cada país, el apoyo a ésta y a todas las iniciativas integradoras del teatro de la región: los centros de documentación, los espacios teatrales referidos en el apartado 4º, las muestras y festivales iberoamericanos y los encuentros internacionales y actividades pedagógicas al mismo nivel.

7º- El Encuentro solicita al CELCIT promueva, a través de sus filiales, las tareas relativas a la creación de la Academia.

8º- Unánimemente, el II Encuentro de Directores de Escena, acepta la propuesta de la ADE de designar desde ya al maestro ATAHUALPA DEL CIOPO, Presidente de Honor de la Academia Iberoamericana de Directores de Escena.

9º- El Encuentro agradece al CELCIT y a la ADE, organizadoras del evento, a Fundateneo Festival, organizador del IX Festival Internacional de Teatro, Caracas'92, al Estado venezolano que ha apoyado decididamente estas realizaciones y a cuantas instituciones públicas y privadas lo hicieron posible, la oportunidad de estas sesiones de trabajo entre los teatristas de Iberoamérica.

9º- El Encuentro testimonia y aplaude el Acuerdo de Cooperación firmado en esta sesión, entre la ADE de España y el CELCIT, representados por sus más altos dirigentes: Angel Fernández Montesinos y Juan Antonio Hormigón, Presidente y Secretario General respectivamente de la ADE y Luis Molina López, como Director General del CELCIT.

*"Rasoi"
(Navajas) de
Enzo
Moscato,
dirección:
Mario
Martone y
Toni Servillo;
Teatri Uniti
(Italia)*



**37 SEMANA
INTERNACIONAL
DE CINE
VALLADOLID
ESPAÑA**



23/31 OCTUBRE 1992



Entrevista a Guillermo Heras

Teatro hoy, algo más que un pulso con el éxito.

Por Rosa Briones.

El presente se nutre con la experiencia del pasado, y las ilusiones que después de ocho años de estar al frente del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, todavía empujan hacia adelante a este hombre que aprendió su oficio de Artesano, como él mismo gusta definir, haciendo teatro de barrio, inmediato, politizado. En las aulas de la Escuela de Arte Dramático, donde algún que otro profesor, consideraba al actor como una garganta. En el día a día compartido con el grupo Tábano, comprendiendo el teatro como un hecho

global a realizar en equipo: actuación, dirección, gestión... Y así, echando de menos la figura de un maestro de quién aprender, poco a poco fue haciéndose con ese perfil de todo terreno, que sospecha, animó a pensar en él para el trabajo que hoy, 1992, continúa desempeñando.

"Cuando me preguntan por qué llevo tanto tiempo aquí, siempre digo que no es una cuestión de talento, sino de perseverancia. Creo que la transformación de una realidad, sólo se produce a partir de mucho trabajo y mucho tiempo. Ocho años en un proceso de gestión, en un proceso artístico, no son nada cuando el problema reside en

la transformación de los códigos; hoy en día no existe un código teatral, sino un código literario, basado en el concepto del texto. Para muchos espectadores ir a ver varios montajes diferentes de un mismo texto, resulta un esfuerzo inútil, ante el cual suele haber una respuesta concreta: ése, ya lo he visto... ¿Soluciones posibles a este problema? Incidir en él, desde los primeros años de educación. Sensibilizar a los medios de comunicación, donde los implicados en el proceso de creación puedan expresar su punto de vista, y entablar de alguna manera una nueva dialéctica con el espectador. Y sobre todo, cargar con gran honestidad y perseverancia nuestro trabajo como creadores teatrales".

Y de un tema enlazamos otro, casi sin darnos cuenta, comenzamos a transitar por la ancestral relación: SOCIEDAD-TEATRO.

"Al hablar de divorcio entre sociedad civil y teatro, no ignoro que esté proviene de ambas partes. Evidentemente tenemos que ser nosotros los que despertemos su interés, pero también es cierto que tiene

que haber un esfuerzo por parte de las personas; de determinados reproductores de ideología, en entender que el teatro, o las artes escénicas, son un modo de preservar la memoria histórica. Hoy tendríamos que abrir un nuevo debate sobre el teatro como bien cultural, es decir, algo que es tan importante, y lo digo sin ninguna homologación, como un museo, o la preservación de una biblioteca nacional.

En la actualidad, gran parte de la sociedad sigue entendiendo el teatro exclusivamente como pura diversión; en las últimas temporadas, según estadísticas, los espectáculos de gran éxito popular, son todos comedias musicales o espectáculos sin palabras, basados en la comicidad inmediata. Los espectáculos de texto, no reflejan ningún éxito trascendente; dato bastante preocupante. Yo defiendo la dialéctica entre escritura escénica y literatura dramática, pero creo que un país que no tiene una literatura dramática importante, que se proyecte sobre sus habitantes, es un país cojo teatralmente; en ese sentido la presencia del autor es algo fundamental y necesario en nuestro panorama teatral, panorama para el cual ser autor teatral no es nada fácil, y mucho menos serlo joven, no venir avalado por éxitos, es decir, lo que definiríamos como la nueva dramaturgia, no entendida como un hecho de edad sino de actitud: autores que escriben desde una perspectiva no convencional, y que generalmente, sobre todo en una ciudad profundamente conservadora como Madrid, se ven sometidos al triángulo sobrecogedor que forman crítica - profesión - público. Donde la permeabilidad de los lenguajes contemporáneos, más allá del modelo Fura dels Baus, estrechamente ligado a la moda, es casi nula, inexistente".

En este momento la conversación se sube a bordo de un barco a la deriva, ¿cargado de?

"El teatro español de los 90, es un teatro a la deriva, porque la profesión Actoral, se está encerrando en puras reivindicaciones económicas o excesivamente gremiales. No estoy hablando, de que no sea necesaria la lucha por la dignidad de la profesión, en absoluto, lo que estoy diciendo es que muchas veces equivocamos problemas de creación con problemas económicos. Los Directores, hemos tendido a espectáculos de prestigio, de escaparate y hemos caído en la trampa de la grandiosidad. Los escenógrafos igualmente han querido hacerse protagonistas del tema. Nos faltan Pedagogos teatrales que no quieran ser genios de la puesta. Es difícil encontrar críticos que no sean la destrucción por la destrucción. Estamos muy atrasados en el conocimiento de los grandes maestros del siglo XX. No generamos apenas teoría. Necesitamos volver a hablar de CREACION y de dialéctica de la creación".

Ahora, sin ningún ánimo de conquistas nos dirigimos a tierras Latinoamericanas, de donde acaba de regresar de realizar un taller, ya el tercero, junto a Felicit San Martín.

"Trabajar allí es una experiencia verdaderamente apasionante desde el punto de vista de calidad y entrega de la gente.

En Latinoamérica se está viviendo un momento de transformación dramática muy importante, autores de todos los países: Argentina, Chile, Venezuela, México, etc, se están cuestionando lo que significa su teatro, anclado en determinadas formas pedagógicas brechtianas, y comienzan a replantearse una dramaturgia de la poética específica, de cómo la realidad sin dejar de

ser política, puede alcanzar otras formas de construcción literaria más interesante; en ese sentido, me he encontrado con espectáculos de una calidad y modernidad apabullante. Desde allí ven que nuestra modernidad está en función de la nueva tecnología. Nos ven como los hermanos ricos, e incluso un poco prepotentes, bastante alejados de su momento actual de investigación de actor, del espacio vacío. Justamente lo contrario nos pasa con Europa, donde nos ven como los hermanos po-

bres: en comparación con sus montajes, los nuestros siguen pareciendo un quiero y no puedo; realmente son muy pocos los Centros Dramáticos Nacionales o Autonómicos que se pueden permitir determinados lujos, muy inferiores a los que se permiten los Europeos. Estamos en una postura de sandwich, entre quienes creen que somos unos nuevos ricos y quienes creen que no nos hemos homologado desde el punto de vista de la producción a otros países. A pesar de todo, creo que estamos empezando a entrar en esa dialéctica que va a ser la Europa de final de siglo, y en ese sentido lo que no dudo es que en España, en autores, actores, directores, hay talento, lo que sobra es la desconfianza en nosotros mismos".

Y de vuelta a casa, comentarios de cómo en otros tiempos se hacía teatro con cero pesetas. De la experiencia de los Aprendices de Brujo, donde quedó demostrado que cuando se quiere se puede. De la pasividad existente frente a la dinámica de funcionamiento; asambleas, reuniones, debates, de una asociación creada en beneficio del propio director, Asociación de Directores de Escena. De cómo en este punto de su recorrido profesional el teatro

"27 de marzo"

Por Enrique Ciurana

Día mundial del teatro. Una vez más, voces que hablan de crisis teatral... ¿Cuántas ha oído uno, en años y años de dedicación? Y sin embargo no puede -en este 1992-, evitar sentirse un poco más asustado que en crisis anteriores en las que se decía estábamos envueltos, y que uno no terminaba de creerse. Es posible que las quejas de otras épocas fuesen sólo sectoriales; hoy parece que las cosas son más alarmantes y auténticas: Las autorizadas firmas que escriben sobre el peligro de una casi total desaparición del teatro en España, no son del todo, sensacionalismos o lamentos ante determinadas situaciones individuales.

Si hay algo en lo que todos estamos de acuerdo, es en la carencia de sentido que significa representar para una sala vacía; pues bien, la alarma se dispara principalmente ahora, por este motivo. Las hojas diarias de taquilla que facilita la Sociedad de Autores, no dejan lugar para la duda, las cifras de recaudación son pobres, paupérrimas, ridículas en algunos casos. Los teatros -mal llamados comerciales- de Madrid, trabajan sin excepción con el vale del 50%. Entresacados de la cartelera no llegan estos a diez y varios ofrecen obras subvencionadas. En los últimos tiempos han cerrado sus puertas

teatros estratégicamente situados, como el Príncipe y el Alcalá Palace. Otros cerraron no tan recientemente, pero sus edificios siguen ahí: Los Lara, Benavente, Martín, Pavón... Los hay, dedicados a otros menesteres: Fuencarral, Arniches, Arlequín, Eslava, Beatriz, Barceló... Y algunos más... ¿No es hora ya de reaccionar? Medita uno, día tras día sobre tan dramática situación y las posibles maneras de conseguir que nuestra sociedad se interese por algo que (según Nieva) consideran malo, mal hecho, "para paletos", "cosa de señoras" y "que no se lleva", entre otras lindezas. No comparte uno tan excesivo pesimismo, y piensa por el contrario que si "alguien" se interesase verdaderamente en el tema, las cosas podrían mejorar, incluso espectacularmente. Claro, que habrá que hacer la pregunta clave: ¿Le interesa "esto" de verdad a alguien por las alturas? ¿O hay que darle la razón al Sr. Haro Tecglen cuando afirma que: "El estado se ha comprado el teatro para dejarlo hundir"?

Es cierto que la mayor parte de los teatros privados que nos quedan, no invitan demasiado a ser visitados; ni por su aspecto externo, confort interior, y menos aún por sus dotaciones técnicas. No se ofrece en nuestros escenarios, un teatro que conecte con las preocupaciones de la sociedad actual, porque -hay que reconocerlo- ese teatro es escaso o quizá inexistente. Es difícil hacer un buen reparto y aún más encontrar una cabecera de cartel "taquillera".

La jornada del pasado 12 de Diciembre en favor de la cultura, fue erróneamente interpretada por determinados sectores, que acusaron a las movilizaciones de reclamar más dinero del Estado.

se ha convertido en algo más que ese pulso con el éxito, con esa necesidad del montaje. De considerar toda experiencia teatral como una aventura creativa. De su apasionamiento por la Danza, la coreografía, la Opera. De el deseo de poder llegar a direcciones conjuntas. De que ...

"En cada experiencia se puede sentir una excitación creativa, que va más allá de la concepción mística del arte. Yo creo que es muy difícil que nuestro trabajo de directores de escena sea homologado a un pintor; un pintor tiene un lienzo, unas pinturas, nosotros no. Nuestro arte es un arte de síntesis, de la luz, el movimiento, el color, el juego de los cuerpos, el texto; nosotros somos unos coordinadores de pulsiones y como tales debemos permanecer abiertos, si no, nos convertimos en domadores..."

Nos queremos muy poco, somos una profesión muy antropofágica, estamos continuamente criticando al otro...Somos racistas con el que hace un discurso diferente al nuestro, pasamos del elogio desmedido a la crítica feroz, deberíamos ser más humildes TODOS"

Nos acercamos al final, pero antes de cerrar, hacemos un recorrido por los deseos que han quedado en la cartera, y se han tornado un poco en...

"Frustración por no haber sido capaz de construir un circuito alternativo; que montajes de interés se hayan muerto de inanición, es decir por no poder ser vistos, me parece un crimen realmente..."

La proyección en el exterior. Hay muchos autores españoles contemporáneos, que si hicieramos con ellos una verdadera política de traducciones, de contactos con las editoriales extranjeras, de promoción exterior fuerte, se estrenarían mu-



"Calderón" de Passolini,
dirección: Guillermo Heras; CNNT

cho más...

Relación caótica con la crítica; con determinados medios de comunicación, no nos hemos entendido por desgracia, creo que se ha producido una situación de crispación a veces contraproducente para el propio centro, por una razón; yo creo mucho en la crítica, creo que sin crítica no avanzamos, el problema es que yo no veo que haya críticos..."

Y para acabar, un sueño.

"Mi sueño, uno de ellos, sería tener otra

sala, un espacio al servicio de las compañías, un lugar donde al cabo del año se dieran 12 producciones de un segmento asequible de las nuevas promociones".

Quienes hayan sacado esa conclusión, del en realidad angustiado grito de unos colectivos, que contemplan como se hunden sus propios medios de expresión, carecen del más elemental sentido de la sensibilidad o son simplemente manipuladores de opinión. Somos muchos los que pensamos que la solución no pasa necesariamente por aumentar el dinero público. Eso significa únicamente, "pan para hoy, hambre para mañana". El reto consiste más bien, en emplear el dinero, con mayor coherencia y rentabilidad. Me permito traer aquí otra opinión del Sr. Haro Tecglen: "El teatro va a tener ya poca salvación, como no vuelva a sus principios". Es cierto que no posee una otra manera de comparar la actual situación, si no es mirando hacia atrás; no con nostalgia, sino con humildad y con el ánimo de aplicar lo que pudiese ser válido de un pasado, no muy distante, a nuestra realidad actual. En 1966 un editorial de la revista "Cuadernos para el dialogo" se ocupaba del teatro con párrafos como estos: "el teatro español contemporáneo, su pobreza intelectual, su raquitismo ideológico, su reducción a mero objeto de consumo de una clase, su inhibición ante los problemas que España y los españoles tienen planteados, es fiel reflejo de una situación palpable que remite a un concepto del lugar que el arte y la cultura deben ocupar en la sociedad"... "El pueblo español no va al teatro, no le interesa el teatro, no ve en él un lugar que refleje sus inquietudes o dé acogida a sus problemas..." ¿Qué escribiría hoy el editorialista?

Sin embargo, entre 1965 y 1967 estrenan en España, Buero Vallejo, Sastre, Lauro Olmo, Antonio Gala, Martín Recuerda,

Rodríguez Mendez, Armiñán, Salom, Alfonso Paso, Alonso Millán... Como experiencia personal, debo decir que en 1968 intervengo en la primera campaña nacional de teatro, que resulta un extraordinario éxito, un poco más tarde interpreto obras como "Todo en el Jardín" de Albee y "La casa de las Chivas" de Salom, que se hacen muchas veces centenarias... Parece fuera de toda duda, que en lo que se refiere a asistencia de espectadores, las cosas han ido de mal en peor.

Es urgente establecer razonablemente acuerdos de ayuda a la empresa de local para acondicionar teatros que -por su lamentable estado-, están en la mente de cualquier profesional. Creación de compañías estables y de repertorio. En éste sentido, el sistema de teatros concertados, no fue mal invento y en algunos casos ha dado excelentes resultados. Programaciones anticipadas donde se dé acogida a los grandes autores, vivos o muertos, los actuales que pugnan por un teatro de su tiempo, o los nuevos que puedan tener acceso a un escenario y una compañía. Elencos con sede, fuente de trabajo y de expresión para actores y directores. Posibilidad de talleres de escenografía, cursos, laboratorios, giras, abonos para aficionados... La subvención se justificará al conseguir un razonable número de espectadores e igualmente se asegura la continuidad.

Parece llegado el momento de plantearse el ¿por qué? y la utilidad de buena parte del dinero público que se destina a un teatro carente de interés y de espectadores.

El caos generador

Por Adolfo Simón

Algo huele a podrido más allá de las costas catalanas. Estaría bien que los profesionales del teatro nos preguntáramos sobre cuál puede ser la razón para que los grupos más interesantes del panorama teatral... Joglars, Comediants, Lliure, La Fura, etc. hayan emergido cerca del Mediterráneo. Si a esto añadimos que ninguno de ellos coincide en lenguaje ni modo de entender el teatro como hecho social, descubriremos que el encuentro de creadores de diferentes disciplinas para formar colectivos con una necesidad común de "contar", sin el acoso del triunfo fácil o los laureles de la oficialidad conduce a un lenguaje universal que unido a una gestión inteligente hace que las fronteras culturales se derrumben definitivamente.

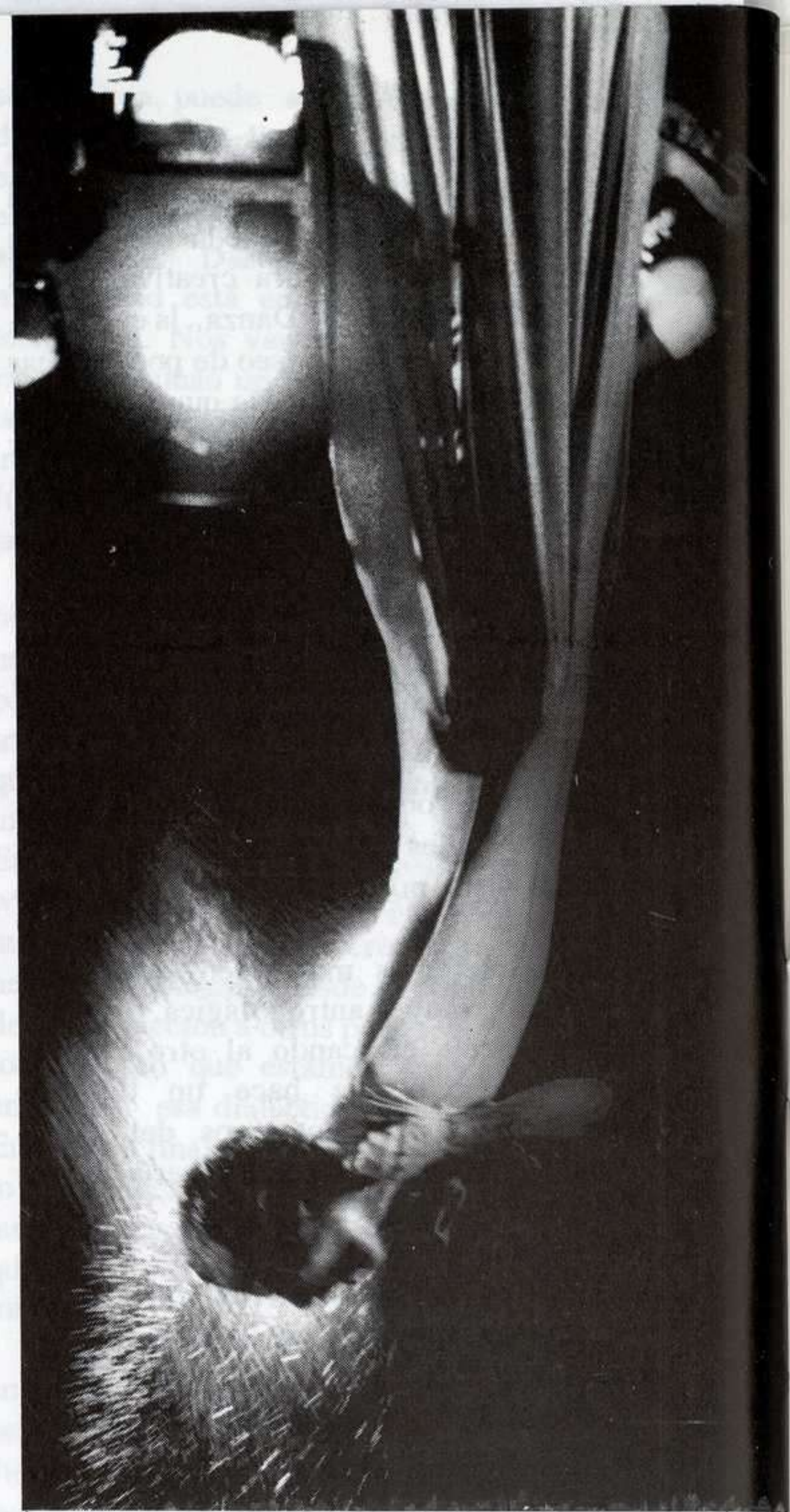
Hacia varias temporadas que La Fura dels Baus no se acercaba a la cartelera madrileña, su presencia refresca los escenarios de nuestra ciudad. Han aterrizado con el último espectáculo... "Noun", una historia futurista, prácticamente un cómic, llena de imágenes sugerentes, violencia controlada, sensaciones conectadas con los elementos más básicos: fuego, agua y música, mucha música. Bajo una enorme carpa, como si de un circo galactico se tratase y a lo largo de una hora, cuatro hombres y dos mujeres se entregan al ritual cada noche, estas últimas son la novedad en la composición actoral. Con la incorporación de la mujer como elemento dramático se abren nuevas posibilidades para la dramaturgia de los espectáculos fureros. "Noun" es también el primer trabajo que se plantea con texto, hasta ahora el movimiento era el hilo conductor de sus performances.

¿Qué ocurre en Noun?... La anécdota es sencilla, se resume al enfrentamiento del hombre con la máquina, este dato que ya está prácticamente a la orden del día. Los fureros lo poetizan situándolo en un futuro lejano, en el que la vida transcurre en naves espaciales.

Aproximadamente hace diez años que empezaron, tal vez de una forma casual se encontraron para hacer teatro callejero y descubrieron que había otra forma de acercarse al público, más allá de la palabra, haciendo confluír lenguajes más actuales... Imágenes, música, acciones, y así llamaron a su primer trabajo: "Accions", que se pudo ver en el hoy flamante mercado Puerta de Toledo, que por entonces era un local en ruinas donde grupos madrileños ensayaban prácticamente a escondidas. Luego vendría "Suz o Suz" y también aprovecha-

ron un viejo local... la antigua funeraria que hoy se ha convertido en el Centro Cultural Galileo. La última vez que nos visitaron fue con "Tier Mon", esta vez en el mercado de Legazpi, siempre lugares en desuso, alternativas a los espacios habituales.

Los detractores de "La Fura" dirán que repiten su fórmula hasta la saciedad, que se apoyan constantemente en los mismos signos, pero... ¿qué hacía "Kantor" sino insistir en los mismos códigos para transmitir sus ideas, sus fantasmas, su forma de ver el mundo? Todo puede ser criticado, pero si nos guiamos por la taquilla o por la famosa frase "el público es el que hace los éxitos", tendríamos que reconocer que son un fenómeno poco habitual; si añadimos que no hay otro lugar, a excepción de los conciertos de rock, donde se congregue tanto espectador joven, habrá que quitarse el sombrero ante estos "toros" transgresores y desearles larga vida teatral.



Un buen reflejo de nuestra época

Por Alejandro Alonso

Sus espectáculos se han hecho famosos, nadie puede negarlo. Pero ¿Por qué? No han inventado nada, ni siquiera la imagen agresiva que suelen vender. Cuando destrozan coches, devoran carne cruda o te lanzan yogures, se les pone la cara de niño enrabiado, que pretende vengarse de la ya consabida negativa paterna. Se divierten jugando a "provocar", sin más ni más.

Usan un concepto simple, pero efectivo, del "marketing" para llamar la atención y vender, que -supongo- es lo que importa. Incluso llegaron a ejercer ocasionalmente como modelos de alguna colección de moda masculina. Eso sí, con expreso reportaje en el "colorín" de El País, equiparándose a todas luces con una preysler cualquiera.

Tras su apariencia de vanguardia y "aire fresco" para el mundo escénico, tan sólo se esconden unas cuantas -pocas y simples- ideas, con las que, una detrás de otra, liar el envoltorio de una historia vacía: Orígenes, tribus, rituales... Un corto repertorio de conceptos, y mucha preparación física, incuestionablemente ejercitada una y mil veces. Ritmos repetitivos, golpes, agitación son los ingredientes imprescindibles con los que construir un producto que, a lo que parece, entusiasma a los jóvenes. No es extraño. Los suyos es una forma de expresar la rebeldía, el afán de insurrección ante un mundo que resulta insatisfactorio. La trampa está servida. Porque, evidentemente, la gente paga su entrada, se ilusiona con la posibilidad de una "explosión" controlada, y suelta adrenalina para después seguir su vida igual que estaban. O sea, un invento sistematizado, con los que los ejecutantes ganan lo suyo.

Y lo peor es que ni siquiera su música -concedámosle el nombre- es precisamente buena. El público bota con el chun-chún, igual que en la verbena del barrio con la orquestita de turno. Pues bueno. Cada quien se divierte como puede. ¿Pero es necesario llamar a eso teatro?

Confieso que, desde su origen, me interesó La Fura dels Baus como fenómeno. Me recordaron aquella famosa frase de Groucho Marx: "Partiendo de la nada hemos llegado a las más altas cotas de la miseria". A lo largo del tiempo han conseguido instalarse dentro del panorama ¿cultural? español. No se puede negar que estos muchachos son un buen reflejo de nuestra época.

IIª Muestra de Teatro en Primavera

Por Rosa Briones

Cuando uno atraviesa la puerta que cerrará tras de sí la empinada calle Zurita del barrio de Lavapiés, se encuentra con un espacio pretendidamente coloquial; cualquier neófito en lo que desde hace ya algunos años, ha venido a llamarse Salas Alternativas, podría pensar -si en su despiste no ha leído las grandes letras negras que anuncian el nombre del local "Sala Triángulo"- que se trata de un bar un tanto peculiar, pero he aquí que cuando el reloj marca las 21h, de una de sus paredes se abre una gran boca negra que incitadora nos invita a traspasarla. Entonces nuestro despistado personaje, tras el pago de 900 pts, podrá recostarse en el respaldo negro de las sillas, que sobre gradas van dibujando el perfil de 120 espacios dedicados a los espectadores.

Todo está a punto, la boca negra se cierra, los focos comienzan a lanzar sus primeros destellos amarillentos, fuera hace calor, dentro, comienza la IIª Muestra de Teatro en Primavera. Un total de 11 compañías transitarán por el escenario desde el 21 de Abril al 21 de Junio, dos meses en los que el espacio escénico de Madrid, verá completada su programación con 11 montajes que difícilmente podríamos encontrar en los circuitos teatrales de esta ciudad; claro está, siempre hay excepciones.

Estas Compañías:

COMICOS KANIOWSKY- "La parte contratante" de L. Araujo.

TEATRO ROSAURA- "Querido Ramón" de E. Caballero.

TRIANGULO TEATRO- "Angel Encuentros" C. Colectiva.

LA QUIMERA DE PLASTICO- "La muerte de Ivan Ilich" de L. Tolstoi.

JUGLAR TEATRO IBERICO- "Colón" 925° C" de P. Angulo.

JULIO ESCALADA- "Conversaciones con un hombre armario" de I. McEwan.

ZUMO NEGRO- "Tinieblas" C. Colectiva.

PROFETAS DEL MUEBLE BAR- "Tres baúles y un ataúd" de J. de la Cruz.

TEATRO DEL AZAR- "Clon-Clowns" C. Colectiva

A TEATRO- "Antígona" de J. Anouilh.

"Tragicomedia de Don Cristóbal y la Señá Rosita" de F. G. Lorca, por "La banda de Crisofilax"

LA BANDA DE CRISOFILAX- "La tragicomedia de Don Cristóbal y la Señá Rosita" de F. G. Lorca,

aunque bien diferenciadas entre sí, ofrecen al espectador/a un rasgo común: basan sus propuestas fundamentales en el trabajo del actor/actriz, dentro de un escenario desprovisto de un gran aparato escenográfico, donde en su mayoría, objeto, significa espacio.

Mientras nuestro despistado espectador restriega su calvicie incipiente con una mano, en espera a que comience el espectáculo, con la otra sujeta la hoja informativa de la muestra, algo impreso parece sorprenderle, dos palabras que le trasladan al pasado "Teatro Independiente", imágenes de personajes ficticios, no desprovistos de una gran carga de compromiso social, atraviesan su mente, desde el recuerdo hasta el ahora. Lanza una observación a su compañero de silla, como si éste hubiera estado inmerso junto a él en sus pensamientos: "¡Es curioso cómo cambia todo, ahora son compañías, antes se llamaban grupos!"...

El silencio de la sala, espera impaciente que los textos comiencen a crear vida en boca de personajes, textos de autores jóvenes: E. Caballero, L. Araujo, P. Angulo, J. de la Cruz, ya desaparecido; se repartirán el espacio sonoro junto a autores como: J. Anouilh, L. Tolstoi, I. McEwan, F. G. Lorca y tres creaciones colectivas. De nuevo la palabra igual que en la muestra anterior (Ionesco, Kafka, Havel, etc.) vuelve a apoderarse del campo de batalla, haciendo de éste, un encuentro mucho más basado en la palabra, que en el gesto, por supuesto no por ello despreciado este último.

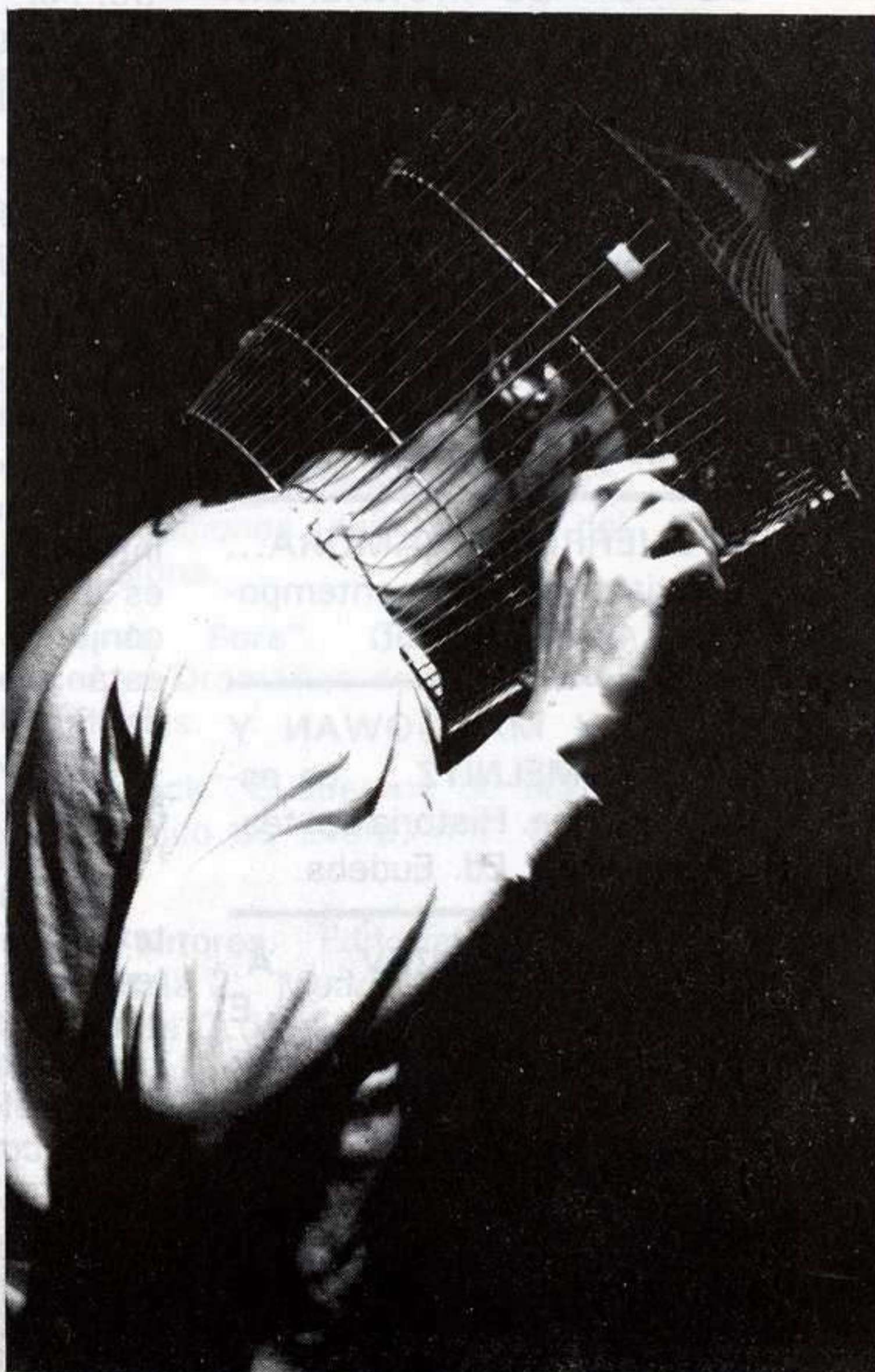
Gestos, palabras, movimientos, sonidos, llegan hasta nosotros a través del esfuerzo de Compañías y la propia Sala; pensar que esta muestra cuenta con algún tipo de ayuda o subvención institucional, sería alejarnos mucho de la realidad en la que se circunscribe, y no precisamente por una falta de petición, sino más bien por una ausencia y carencia de interés por parte de la Administración, según nos cuenta Alfonso Pindado, director de la Sala y organizador de la muestra. Los únicos beneficios económicos que se obtienen son aquellos



que se derivan del taquillaje, ni más, ni menos; pero al margen de lo económico, que sin lugar a duda no sacará a nadie de la ruina, está la satisfacción de poder tener un espacio para mostrar horas y horas de trabajo, incluso años y años, como son los más de 10 que muchos de estos actores y actrices, andan deambulando por los caminos de la farándula, 1974 Los profetas del Mueble Bar, 1981 La Banda de Crisofilax, 1982 La Quimera de Plástico, etc, etc.

Todo parece estar preparado, en un último impulso nuestro personaje coloca sus gafas sobre un prominente caballete nasal, se dispone no menos despistado a entregarse a la alquimia del teatro. Silencio, la función ha comenzado. Antígona, Payasos, Señá Rosita, Marionetas, ... piden la palabra.

"Angel-Encuentros", creación colectiva de la Cía. "Triángulo Teatro"



LIBROS

Algunas historias del teatro

VITO PANDOLFI... Storia Universale del Teatro Drammatico. 2 vol.

UTET... Historia del Teatre. Institut del Teatre. 2 vol.

VARIOS AUTORES... Historia del Teatro. UTEHA.

VARIOS AUTORES... Historia del Teatro. SALVAT.

VARIOS AUTORES... Historia del Teatro. SOPENA.

FREDDY ARTILES... La maravillosa historia del Teatro Universal. Ed. Gente nueva.

ALLARDYCE NICOLL... Historia del teatro mundial. ED. Aguilar.

CRISTIAN GAEHDE... El Teatro. Ed. Labor.

R. PIGNARRE... Historia del Teatro. Ed. Eudeba.

M. BERTHOLD... Historia social del Teatro. 2 vol. Ed. Guadarrama.

CESAR OLIVA Y FRANCISCO TORRES MONREAL... Historia Básica del Arte Escénico. Ed. Cátedra.

SILVIO D'AMICO... Historia del Teatro Universal. 4 vol. Ed. Losada.

VARIOS AUTORES... Enciclopedia dello Spettacolo. 9 vol. Ed. Le maschere.

J. GUERRERO ZAMORA... Historia del Teatro contemporáneo. 4 vol. Ed. Flor.

KENNETH MACGOWAN Y WILLIAM MELNITZ... La escena viviente. Historia del teatro Universal. Ed. Eudeba.

G.N BOIADZHIEV, A. DZHIVELEGOV E IGNATOV... Historia del Teatro Europeo. Ed. Mar Océano. 5 vol.

Entre los muchos vacíos que existen en cuanto a publicaciones relacionadas con el hecho teatral, una de las carencias más absolutas es el de obras que compendien bien la historia del teatro desde diversos puntos de vista.

Con esta reseña hemos pretendido poner en conocimiento del lector algunos de los textos fundamentales sobre la materia. Muchos de ellos se publicaron alguna vez en una lengua de nuestro estado, pero pocos están al alcance actualmente del posible comprador.

Entre estas historias los puntos de vista varían mucho. Abarcan interpretaciones desde el historicismo más academicista hasta la contemplación del hecho dramático como algo más que el textoliterario.

La mayor parte de los estudios fueron escritos hace muchos años, no abundan las visiones recientes. En estas últimas décadas el concepto de teatro ha cambiado mucho por lo tanto también deberían modificarse las interpretaciones que hemos mantenido a lo largo de los años sobre los orígenes y evolución del teatro. Por eso, se hace necesaria alguna historia escrita desde estos nuevos preceptos.

El libro de Pignarre es una brevísima introducción para un público esencialmente escolar. Se detiene en épocas concretas, las que considera que son las más significativas de la historia del teatro.

Hay varias "Historias" que son resúmenes de otras y el interés que pueden presentar es el de tener una visión de conjunto. En este apartado están: La "Historia del teatro" de la editorial Uteha, la de Salvat y el refrito que hace Mauro Armiño para la Editorial Sopena.

El interesante y viejo texto de Gaehde sigue manteniendo su atractivo. La concepción es diferente a la idea tradicional. Gaehde no habla sólo de la Historia del teatro con el Texto como epicentro. "Los comediantes

ingleses y las primeras compañías alemanas", "Las nuevas construcciones teatrales del Renacimiento", "las compañías teatrales y su desarrollo" son algunos de los capítulos tratados en el volumen de Gaehde.

La "Historia del Teatro Mundial" de Nicoll sigue la línea tradicional de escribir una Historia del Teatro desde las preceptivas del texto teatral. No aporta ninguna innovación respecto a estudios precedentes.

De atípico puede calificarse el juego que nos propone Freddy Artiles. Hace un viaje a través de la historia del teatro dando respuestas a todas las preguntas que le surgen mediante curiosidades y anécdotas.

Boiadzhiev, Dzhivelegov e Ignatov plantean los 1000 años de historia del Teatro Europeo, desde la Edad Media hasta nuestros días: dividiéndola por bloques de países y etapas; únicamente tratan como conjunto de la Edad Media.

La "Enciclopedia dello Spettacolo" abarca con amplitud todos los espectáculos. Es una enciclopedia de consulta muy completa. Los artículos -extensos generalmente- son la base de los 9 tomos.

El estudio de César Oliva y Torres Monreal intenta explorar nuevos campos; para comenzar el título no es el habitual de Historia del Teatro sino del Arte Escénico. Expone en conjunto los componentes que intervienen en la representación escénica (texto, modos de representación, técnicas, espacios...)

"La escena viviente" aporta a las historias un énfasis mayor a los elementos del teatro que han sido creados para servir a la obra que a la obra misma. Forman parte de esta "Escena viviente": la iluminación, la interpretación, la dirección, la escenografía o su ausencia, el vestuario, tanto moderno como antiguo, la administración teatral, las compañías...

M. Berthold concibe la historia universal del arte dramático en su contexto social y

humano, desde la magia y los ritos de los pueblos primitivos hasta nuestros días.

Aunque está dedicado al teatro contemporáneo, he traído a colación el trabajo de Guerrero Zamora porque me parece excelente y no valorado con justicia. El estudio comprende siglo y medio de teatro. Guerrero Zamora le dedica bastante páginas a cada movimiento y al teatro de cada país además de destinar a los principales autores un vastísimo espacio.

La publicación en catalán de la "Historia del Teatro" de Vito Pandolfi es un buen acontecimiento. No estamos sobrado de textos de estas características. Pandolfi demuestra sus extraordinarios conocimientos de todos los ámbitos del fenómeno teatral: literarios, dramaturgicos, sociológicos, históricos, interpretativos...

Es un ambicioso proyecto que peca -a veces- de irregularidad inevitablemente. No se ciñe a darnos una visión tradicional de la evolución del teatro en sus textos. Hace hincapié en las escenografías, espacios escénicos, interpretaciones, géneros del teatro, representaciones...

Por poner un ejemplo, cuando habla de la Commedia dell'Arte comienza con los orígenes, estudia a los personajes detalladamente, analiza los textos, nos da a conocer los documentos y testimonios que se conocen y cómo evolucionan desde el s. XVI hasta su desaparición y la influencia que ejerció en otros países como Francia.

Para el final hemos dejado la famosísima "Historia del teatro Universal" de Silvio D'Amico -seguramente la más completa de todas-

Al texto le acompañan numerosas ilustraciones que ayudan a comprender mejor lo que estamos leyendo. Silvio D'Amico estudia con extensión el teatro universal desde sus orígenes hasta nuestros días. Se acerca de forma tradicional a todos los vericuetos del teatro.

Juancho Asenjo

TRILOGIA AMERICANA

De José Sanchis Sinistera

Teatro 21. El Público.
Madrid, Mayo-Junio 1992.

Ha tiempo que Sanchis, comenzó a sumergirse en esta empresa (1977-1991) que hoy bajo el título de TRILOGIA AMERICANA, llega hasta nosotros, para transgredir la festiva conciencia histórica.

Transitando por los laberintos del tiempo, tan familiares en la obra de este autor, redescubrimos y conquistamos una América de tres formas claramente diferenciadas, en su estructura, conflictos, lenguaje, personajes, etc, etc.

La creación de ese espacio fronterizo, donde Sanchis sitúa el enigma del deseo, es capaz de trasladarnos desde el s. XV a nuestros días, a través de la palabra, tan capaz de convertirse en imágenes y sensaciones, como en musicalidad y ritmo.

No cabe duda de que estas tres piezas: EL RETABLO DE EL DORADO, LOPE DE AGUIRRE, TRAIADOR y NAUFRAGIOS DE ALVAR NUÑEZ, son el resultado de una pro-

funda y seductora investigación, que a partir de documentos reales, ha permitido a su autor, crear tres mundos donde los protagonistas se impregnan de sentimientos tan mortales como el remordimiento, la cólera o el miedo; donde se amplían los márgenes del espacio dramático al patio de butacas, donde el espectador/a como espíritu penitente, expía su culpa, por pertenecer a una raza de conquistadores o conquistados, en cualquiera de los casos seres humanos siempre al borde de la derrota.

Rosa Briones.

REVISTAS

Por Federico Martínez Moll

MASCARA

Cuadernos latinoamericanos de reflexión sobre escenología
México. Octubre 1991/
Enero 1992. Nº 7-8. 128 pags.

"La puesta en escena. Del texto a la representación" es el tema que ocupa prioritariamente este número doble de la mexicana Máscara. A través de doce extensos artículos se

recogen distintos aspectos del trabajo de puesta en escena, que van desde el texto o el concepto de movimiento hasta diversas nociones sobre escenografía e iluminación. Una recopilación sucinta y básica sobre la tarea y saber del director de escena, firmada por nombres tan heterogéneos como Harold Clurman, Paul Arnold, John E. Dietrich y George Bernard Shaw, entre otros, que puede servir a los neófitos como punto de arranque ante tales materias. La propuesta no es desde luego ociosa, dado el vacío de estos estudios existente en gran parte de los países de habla hispana.

Es especialmente destacable la sistematización rigurosa del cubano Carlos Piñeiro en su artículo "Elementos básicos de dirección"

Este número doble se completa con algunas informaciones sobre el FITEI 91, y diversos reportajes sobre el panorama actual del teatro mexicano.

PRIMER ACTO

Cuadernos de Investigación teatral
España. Marzo-Abril 1992. Nº 243. 128 pags.

La decana de las revistas teatrales españolas toma en este número uno de los proyectos de la Expo 92 como eje central de su temática. "La seducción de la utopía: Don Juan y Don Quijote", es el

título que engloba el bloque principal y su separata. Con el programa de las Jornadas que se desarrollaron en Sevilla el pasado abril, y tres artículos que sirven de introducción al tema firmados por César Oliva, Jacobo Cortines y Juan Antonio Hormigón, se abre un bloque de reflexiones sobre el personaje de Don Juan con nombres como los de Francisco Nieva, Ricard Salvat, Angel Facio y Jerónimo López Mozo, entre otros.

Este bloque sobre Don Juan, que suponemos dará paso en un próximo número a otro sobre Don Quijote, se completa con la edición de tres Canovacci de la Comedia del Arte sobre El Convidado de Piedra.

La separata, dedicada genéricamente a La Seducción de la Utopía incluye una entrevista a Maurizio Scaparro, asesor teatral de la Expo e inspirador de este proyecto, realizada por Javier Villán, así como diversos testimonios de algunos intelectuales del país.

El resto del contenido correspondiente a este número se compone de algunos artículos sobre la actualidad española e internacional. La poética de Alonso de Santos, la presencia de Josef Szajna en Madrid, y la reseña del montaje de "Fuenteovejuna" según Fassbinder en Ginebra, pueden ser los materiales más destacables.

Suscripción a la Revista ADE

D. _____

DIRECCION _____

CIUDAD _____

TELEFONO _____

C.P. _____ PAIS _____

SUSCRIPCION PARA ESPAÑA Y LATINOAMERICA

4 números (1.000 ptas. - 10\$)

8 números (2.000 ptas. - 20\$)

RESTO DEL MUNDO

4 números (15\$)

8 números (30\$)

FORMAS DE PAGO

Talón nominal

Giro postal

A partir del número: _____

LIBROS RECIBIDOS

SANTANA, Rodolfo.- "Santa Isabel del video" y "Mirando al tendido" nº 20 de la colección de EL PUBLICO. Madrid, 1992.

MARTINEZ, Gilberto.- "Citas y reflexiones sobre Bertolt Brecht" Medellín, 1991. pg 123.

ALBEE, Edward.- "Qui té por la Virginia Woolf?", nº76 de las Publicaciones del Institut del Teatre de Barcelona.

VINAVER, Michel.- "Borda Fora". Cuadernos de Teatro del Centro Dramático de Evora, nº4. Evora 1991. 126 pgs.

BÜCHNER, Georg.- "Woyzeck" Cuadernos de teatro del Centro Dramático de Evora, nº5. Evora 1992, 60 pgs.

VVAA.- La política de los autores. Editorial Ayuso, Colección Fuentetaja 2. Madrid, 1974. (Incluye entrevistas de O. Welles, L. Buñuel, J. Renoir, R. Rossellini y A. Hitchcock entre otros).



La Compañía de Elisa Ramírez estrenó la obra de Miguel Miura, "A media luz los tres", bajo la dirección de nuestro compañero **Diego Serrano**.



El teatro "La Casona" del Principado de Asturias que dirige **Andrés Presumido**, estrenó la divertida comedia "¡Por los pelos!" en versión de Guillem Jordi Graells.

Desde el Teatro Escuela Municipal de Alcorcón se creó en el mes de noviembre del pasado año el Grupo de Teatro Alcor, que estrenó durante el mes de marzo "Las galas del difunto" de Valle Inclán, bajo la dirección de **Francisco García Muñoz**.

La obra de **Juan Antonio Hormigón** "Esto es amor y lo demás..." fue estrenada, bajo la dirección de Angel F. Montesinos, el pasado mes de abril. El montaje está parcialmente compuesto por textos poéticos españoles de carácter erótico, que Hormigón ha reunido con un tratamiento dramático.

"La Casona" de Barcelona que dirige nuestro compañero **Fernando Griffell**, comienza una nueva etapa al acondicionar uno de sus locales como sala de teatro alternativa, siguiendo paralelamente con la organización de cursos y seminarios que viene organizando desde hace ya bastantes años. La primera obra que va a presentar será, "¿Puedo ser mujer y artista, por favor?", dirigida por el propio Griffell.

Después del éxito conseguido en Almagro y la carpa del Teatro Español, el Consorcio Madrid Cultural en colaboración con el INAEM del Ministerio de Cultura, ofrece una nueva versión de "El Castillo de Lindabridis", bajo la dirección de **Juan Pastor**, con la Compañía Joven Escena.

Durante el mes de abril el grupo "Zalbi Teatro" estrenó en Madrid la obra "El crucero mágico". Escrita y dirigida por **Victor Zalbidea** (Zalbi) cuenta con la colaboración del Ayuntamiento de Madrid, el INAEM del Ministerio de Cultura, la Asociación de Vecinos "La Corrala" y el Centro Cultural "Arturo Barea".

En el nuevo teatro Madrid de la Vagada, se estrenó la zarzuela barroca, "Viento es la dicha de amor" de José Nebra y Antonio de Zamora, con puesta en escena de **Juanjo Granda**. Este montaje, incluido dentro de la programación del Madrid Capital Cultural, supuso la recuperación de una de las piezas más valiosas de nuestro teatro musical.



"Catalanish", una adaptación y traducción de **Jaume Melendres** de la obra de Israel Horovitz "The primary english

class", fue estrenada en Teatreneu por nuestro compañero de Barcelona, **Carlos Lasarte**.

"Con estos versos de la tierra mía" es el nuevo espectáculo que dirige **Angel F. Montesinos**. Un recital musical y poético que tendrá como único intérprete a **Francisco Valladares** acompañado de un guitarrista clásico, un violonchelista y dos bailarinas. El espectáculo se estrenará el 27 de julio en México y en octubre vendrá a España.

Próximo cierre de la librería "El corral de Almagro"

El pasado 27 de mayo, **Plácido Rodríguez** remitió a nuestra Asociación la siguiente carta anunciando el próximo cierre de su librería "El corral de Almagro". Tan lamentable noticia, que consideramos un signo más de la crisis teatral que aqueja a nuestro país, nos impulsa a reproducir el contenido de la misma. Creemos que con este cierre, desaparece también uno de los puntos de referencia esenciales para todos aquellos que dedi-

can su esfuerzo al desarrollo de la cultura y el teatro en España. Vaya desde aquí nuestra solidaridad y nuestro apoyo para este proyecto que, desgraciadamente, ahora llega a su fin.

"Ante el pesar de unos, la alegría de otros y la indiferencia de los más, te comunico el próximo cierre de nuestra librería debido a la nula rentabilidad económica de la misma.

Quiero agradecerte sinceramente la confianza y el apo-

yo que hemos recibido de tu parte al mismo tiempo que disculparme por los errores cometidos.

Han sido nueve años de enorme esfuerzo realizado con gran ilusión, cuya casi única contrapartida fue, y es, tu consideración y en muchos casos tu amistad.

El proyecto surgió a partir de una pasión personal más que de una necesidad social y eso unido quizá a otras muchas causas ha desemboca-

do en esta situación.

Deseo que esta circunstancia sea capitalizada lo menos posible por quienes desde posiciones dispares han ignorado la librería o dificultado su desarrollo.

Espero que nos sigamos viendo y compartiendo algunos de nuestros intereses comunes.

De nuevo gracias por todo y un cordial saludo,

Plácido Rodríguez Barrero

Hace unas semanas Antonio Malonda estrenó su montaje de "La visita de la vieja dama", de cuyo texto es autor el escritor suizo Friedrich Dürrenmatt. El trabajo tenía el interés adicional de reunir a una actriz profesional, Encarna Paso, con un elenco formado por universitarios pertenecientes a la Complutense madrileña. Dado el carácter de esta experiencia, ofrecemos a continuación unas breves notas de dirección.

La visita de la vieja dama

Por Antonio Malonda

El Aula Complutense de Teatro tiene ya su pequeña historia artística, pero aunar sus experiencias para poner en escena una obra de las características de "la visita de la vieja dama" ha supuesto una articulación semejante al primer título que le diera su autor: "la comedia de la gran coyuntura", pues la compleja circunstancia concreta de tener que compaginar el trabajo de más de cuarenta participantes universitarios ha sido también "otra gran coyuntura", nada normal en los ambientes teatrales.

También quisimos que la "vieja dama" fuera interpretada por una actriz de reconocida categoría profesional, que tuviera cualidades de integración, humildad, paciencia y entrega en un proceso de puesta en escena que también se planteaba como posible pedagogía teatral. Fue Encarna Paso quien, desde el primer momento accedió a participar en semejante aventura. Por pudor no acierto a referirme a la trayectoria artística y profesional de Encarna. Sólo apuntaré que fue ella quien protagonizó junto a Antonio Ferrandis la película "Volver a empezar", dirigida por José Luis Garci, y que obtuvieron el Oscar norteamericano a la mejor película extranjera.

En la cualidades humanas que posee, sin ningún tipo de divismo, sí quisiera resaltar su absoluta aunque difícil integración en el proceso de la puesta en escena. Desde los primeros análisis de texto, los ejercicios previos a los ensayos, el sistema de improvisaciones por acciones separadas, Encarna siempre ha demostrado una capacidad de convivencia encomiable, propia del mejor profesionalismo, a lo que no pienso añadir nada más, para no robarle al personaje del Alcalde el panegírico que de ella hace en esta parábola.

Nuestro punto de apoyo teórico-práctico para analizar y transformar el lenguaje teatral, el texto de "la visita de la vieja dama" se ha basado en el pequeño volumen del propio Friedrich Dürrenmatt titulado "Problemas teatrales" publicado poco tiempo antes que el teatro dramático. No obstante, en este escrito, su autor ya expresa el vigoroso sentido que para él tiene hacer teatro. Afirma que "ningún lenguaje teatral puede existir sin exageración, pero, eso sí, es preciso saber dónde hay que exagerar y sobre todo "cómo". En ese "cómo" Dürrenmatt se apoya en un gracejo mímico muy cercano a la sátira y a lo grotesco, porque coloca la exageración dentro de la disparidad grotesca cuando nos viene a decir que, por una parte, la risa manifiesta la libertad del hombre, mientras que el sentimiento refleja su necesidad. En su "visita de la vieja dama" se aprecia inmediatamente cómo en cada escena desarrolla el contraste entre lo cómico y lo trágico, obligando así al espectador a desdoblarse en esos dos ángulos opuestos, que filtran a su vez un espíritu poético de tintes expresionistas.

Otra cuestión que extraemos del escrito teórico de Dürrenmatt ha sido el concepto de "antecedente", la historia que antecede a la acción. Nuestro primer análisis consistió pues en extraer cronológicamente los datos que "la



visita de la vieja dama" ofrece como antecedentes para dar así con el sentido de las acciones que suceden en el presente teatral. Este trabajo ordenó lo que es "el tiempo" de la puesta en escena de una manera peculiar. Faltaba entonces determinar el espacio adecuado.

Fue también el agudo e irónico punto de vista de Dürrenmatt el que nos llevó a analizar cómo podía ser ese espacio. En su ensayo se expone que en la historia del edificio teatral, éste se divide todavía hoy entre el escenario y la platea, pero históricamente esas construcciones fueron creadas cuando existía la Corte. "Hoy la Corte ha desaparecido, pero el espacio teatral se mantiene". Por lo tanto "se debe hablar de una dramaturgia que investigue las posibilidades del escenario".

Este estímulo nos llevó a deshacernos del llamado "espacio a la italiana". Así surgió la idea de un espacio diferente que no es otro que el que acoge hoy nuestra "visita de la vieja dama".

Por último, para aquellos universitarios que durante el proceso de la puesta en escena han tenido que compaginar sus estudios con mis exigencias, espero que algún día recuerden lo efímero e irreplicable que es participar activamente en un hecho teatral.

Pero que no esperen recordar una experiencia feliz, sino unas vivencias de puro placer, mezcla de bienestar y excitación. Privilegio sólo de aquellos que han podido expresarse en público a través del grandioso sentido de una estética, como esta joven "visita de la vieja dama" de F. Dürrenmatt.



UNA EMPRESA AL SERVICIO DEL ESPECTACULO.

LAMPARAS - FILTROS DE COLOR - FOCOS - ACCESORIOS - FIBRA OPTICA.

Una asistencia completa
al iluminador de
TEATRO-TELEVISION-CINE.

SERVICIO 24 HORAS

Damos Brillo a las Estrellas.

Pintor Josep Pinós, 36
Tel. 93-427 1121
Fax 93-428 50 27
08031 BARCELONA

Condesa de Venadito, 6
Tel. 91-405 06 94
Fax 91-405 09 62
28027 MADRID

Alfonso XII, 63
Tel. 95-422 37 85
Fax 95-422 24 14
41001 SEVILLA