

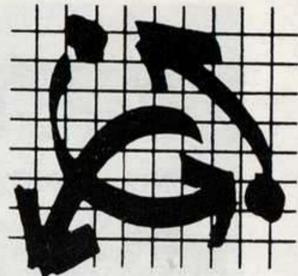
ADE

N.º 16 ABRIL 1990

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

REVISTA TEATRAL DE LA ASOCIACION
DE DIRECTORES DE ESCENA DE ESPAÑA

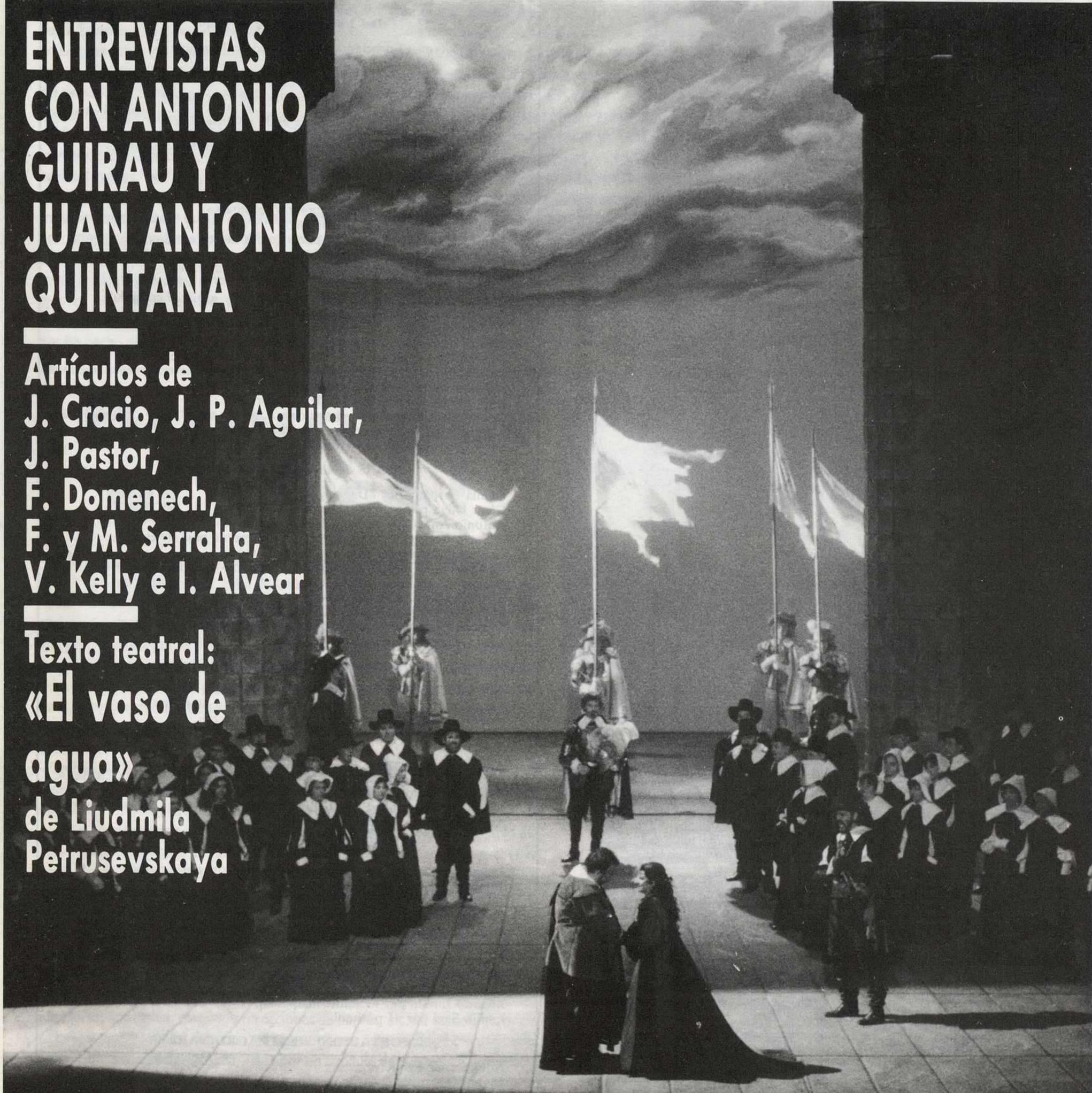
PUBLICADA CON LA COLABORACION DEL INAEM
DEL MINISTERIO DE CULTURA
Y LA CONCEJALIA DE CULTURA
DEL AYUNTAMIENTO DE MADRID



ENTREVISTAS CON ANTONIO GUIRAU Y JUAN ANTONIO QUINTANA

Artículos de
J. Cracio, J. P. Aguilar,
J. Pastor,
F. Domenech,
F. y M. Serralta,
V. Kelly e I. Alvear

Texto teatral:
«El vaso de
agua»
de Liudmila
Petruševskaya



José Estruch y José Sanchis Sinisterra «Premios Nacionales de Teatro»

SOCIOS DE LA ADE

JUNTA DIRECTIVA:

PRESIDENTE:

Angel Fernández Montesinos

VICEPRESIDENTE:

Josep Montanyes

SECRETARIO GENERAL:

Juan Antonio Hormigón

TESORERO:

Antonio Amengual

VOCALES:

Juan José Granda

Agustín Iglesias

Antonio Malonda

Lucila Maquieira

SOCIOS:

Matías Abraham

Juan Pedro de Aguilar

César M. Alario

Antonio Altes

Angel Alonso

José Luis Alonso Mañés

José Luis Alonso de Santos

Carlos Álvarez-Novoa

Joaquín Álvarez

Juan Manuel Álvarez

Pedro Álvarez-Ossorio

Vicente Aranda

José Bable Neira

Joan Baixas

Damiá Barbany

Karla Barro

Sergi Belbel

Rosabel Berrocal

Miguel Bilbatúa

Román Calleja

Manuel Canseco

José Canellas

Joan Castells

Eduardo Camacho

José Luis Castro

Julio César Costruovo

Cándido de Castro

Enrique Ciurana

Jesús Cracio

M.ª Angeles Cuña

Antonio Chic

Antonio Díaz Zamora

Adolfo Díez Ezquerria

Pedro Daussá

Jordi Doderó

Jorge Eines

Adela Escartín

Angel Facio

Enric Flores

Pere Fullana

Leopoldo García Aranda

Angel García Moreno

Francisco García-Muñoz

Cesc Gelabert

José Luis Gómez

Alberto González Vergel

Fernando Griffell

Joan María Gual

Antonio Guirau

Serafín Guiscafú

Ignacio Guzmán

Carlos Heras

Guillermo Heras

Emilio Hernández

Maite Hernángomez

Ricardo Iniesta

Luis María Iturri

Antonio Joven

José Luis Karraskedo

Zulema Katz

Antonio Andrés Lapeña

William Layton

Eusebio Lázaro

Ricardo Lucía

Gerardo Malla

Nicolás Mallo

Manuel Manzaneque

Juan Margallo

Adolfo Marsillach

Máximo Martín Ferrer

Miguel Massip

Santiago Meléndez

Jaume Meléndres

Jordi Mesalles

Josep M.ª Mestres

Joan Minguell

Marcos Miranda

Pau Monterde

Alberto Morate

Miguel Narros

Francisco Nieva

Pere Noguera

César Oliva

Joan Ollé

José Osuna

Angel Alberto Omar

Santiago Paredes

Lluís Pascual

Juan Pastor

Carlos Patiño

Iago Pericot

Pere Planella

José Carlos Plaza

Manuel Ponce

Andrés Presumido

Juan Antonio Quintana

Consuelo Recio

Federico Roda Fábregas

Horacio Rodríguez Aragón

José M.ª Rodríguez-Buzón

Norma Rojas Pita

Angel Ruggiero

María Ruiz

Edgar Saba

Emilio Sagi

Ricardo Salvat

Santiago Sánchez Serra

José Sanchis Sinisterra

Diego Serrano

Vicente Soria

Santiago Sueiras

José Francisco Tamarit

José Tamayo

Salvador Távora

Antonio M.ª Thomas

Rafael Torán

Antonio Tordera

Edison Valls

Etelvino Vázquez

Joaquín Vida

Manuel Vidal

Francisco Villegas

SOCIOS HONORARIOS:

Luis Escobar

José Estruch

Alfonso Guerra

Cayetano Luca de Tena

Rafael Richart

Frederic Roda

GESTION:

SECRETARIA DE DIRECCION:

Inmaculada Alvear

PUBLICIDAD:

Carlos Rodríguez

PRODUCCION

DE PUBLICACIONES:

Juan Luis Asenjo

ASESOR JURIDICO:

Juan Vázquez

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

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

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

Foto portada:

«I Puritani»

de Bellini.

Dirección:

Emilio Sagi.

Aportaciones a la ADE

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

1988

Del 1 de enero al 30 de junio

Contribuyeron 13 asociados por un total de 17 montajes.

Del 30 de junio al 31 de octubre

Contribuyeron 6 asociados por un total de 7 montajes.

Del 31 de octubre al 31 de diciembre

Contribuyeron 9 asociados por un total de 12 montajes

1989

Del 1 de enero al 15 de abril

Pau Monterde por «La Disputa» y «Tofolitats».

Nicolás Mallo por «Sin palabras».

Angel Fernández Montesinos por «Con la mosca en la oreja».

Jorge Eines por «La Revolución».

Ignacio Guzmán por «Monólogo para tres sombras».

Etelvino Vázquez por «Devocionario».

Serafín Guiscafú por «Don Juan Tenorio» y «Luisa Fernanda».

Andrés Presumido por «Locandiera».

Emilio Hernández por «El hombre deshabitado».

Adolfo D. Ezquerria por «Vía Crucis».

Alberto G. Vergel por «El príncipe constante» y «Tierra a la vista».

Pere Noguera por «El pasodoble».

Antonio Guirau por «Tan alegre y tan extraño».

Juan Pastor por «El castillo de Lindabridis».

Javier «El Moreno» por «Infratonos».

Angel Fernández Montesinos por «La Manma».

Julio Castronuovo por «Homo-Dramáticos».

Del 15 de abril al 15 de septiembre

Damiá Barbany por «Dancing».

César Oliva por «Una farola en el salón».

Antonio Amengual por «La leyenda del beso».

Horacio Rodríguez-Aragón por «El obrero de paja de Italia».

Guillermo Heras por «La risa en los huesos».

Lucila Maquieira por «Homenaje a Antonio Machado, Misterioso y silencioso».

Emilio Sagi por «Tristán e Isolda».

Maite Hernángomez por «La cabeza del dragón».

Jordi Mesalles por «La fuerza de la costumbre».

Cesc Gelabert por «Belmonte».

Del 15 de septiembre al 31 de diciembre

Juan Antonio Quintana por «Romeo y Julieta».

Angel F. Montesinos por «Batas blancas... no ofenden».

Andrés Presumido por «Casamiento a la fuerza».

Etelvino Vázquez por «El retablillo de D. Cristóbal» y «Perfume de mimosas».

Adolfo D. Ezquerria por «Gusanos de seda».

José Luis A. Mañés por «El alcalde de Zalamea» y «La loca de Chaillot».

Emilio Hernández por «Maribel y la extraña familia».

Vicente Aranda por «El deshollinador feliz» y «Una ciudad para soñar».

Angel Facio por «A puerta cerrada».

Del 1 de enero al 30 de marzo

Jaume Menlendres por «El casament dels petits burguesos».

Santiago Sánchez por «Don Perlimplin».

Antonio Malonda por «Escuadra hacia la muerte».

Etelvino Vázquez por «María Solina».

Juan Pastor por «Primeras aventuras de Peer Gynt».

Antonio D. Zamora por «Taxi al Rialto».

Antonio A. Lapeña por «La rosa de papel».

Ernesto Caballero por «La ciudad, noches y pájaros».

José Sanchis por «Bardtlevi, l'escrivant».

Ricardo Iniesta por «Hamlet-máquina».

Emilio Sagi por «I puritani».

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 recordatorio informando del carácter obligatorio de la contribución económica de la ADE.

Somos una revista

La aparición del número 16 de esta publicación trimestral de la Asociación de Directores de Escena de España, coincide con un cambio significativo en nuestra cabecera: abandonamos nuestro subtítulo de «Boletín» para adoptar la de «Revista». Hacía tiempo que nuestra antigua y querida denominación había sido superada por la propia dinámica de los acontecimientos. Desde aquel histórico primer número constituido por un pliego doblado y cuatro páginas, hasta la configuración formal de contenidos actuales, nuestra publicación ha recorrido un largo camino que le ha llevado a mantener una periodicidad continuada y sostenida, aumentar el número de sus páginas hasta las cuarenta y cuatro actuales, ampliar sus rubros informativos y las colaboraciones propias y ajenas sobre problemas que nos son comunes, etc. Todo ello nos ha hecho pasar de forma palmaria en la prác-

tica, de la condición de «Boletín» a la de «Revista» que ahora adoptamos.

A partir del mes de abril de 1990, nuestra revista ha entrado a formar parte del «Espacio Editorial Iberoamericano», en el que se agrupan trece publicaciones periódicas españolas y latinoamericanas, y que pretende constituirse en un medio de concreción y elaboración de proyectos comunes y cuya coordinación corresponde al CELCIT. Nuestra integración en este club, de cuyas características informaremos pormenorizadamente en el próximo número, supone un importante salto cualitativo para nuestra revista y su futuro desarrollo.

Por otra parte, el proyecto de coedición de una revista de teoría teatral con la Editorial «Espacio» de Buenos Aires y el CELCIT-Argentina, ha entrado en la recta final de su concreción práctica. El primer número de esta nueva etapa tiene prevista

su aparición el próximo mes de septiembre. La Asociación de Directores de Escena expresó en su momento su deseo de contribuir a la reflexión y la elaboración teórico-teatral mediante una publicación periódica. La existencia de la revista «Espacio de crítica e investigación teatral» publicada en Buenos Aires, y la propuesta efectuada por Carlos Ianni, director del CELCIT-Argentina, para que la ADE la coeditara, nos llevó a sumarnos a la iniciativa porque consideramos que en lo referente al teatro, es siempre mejor sumar que dividir. Durante más de un año hemos debatido sobre diferentes aspectos del proyecto y también en torno a la viabilidad de su ejecución. Somos conscientes de que abordamos una aventura atractiva pero llena de riesgos. En cualquier caso nos parece una empresa que merece la pena intentarse y a ello nos entregamos con tesón, voluntad y nuestros mejores afanes.

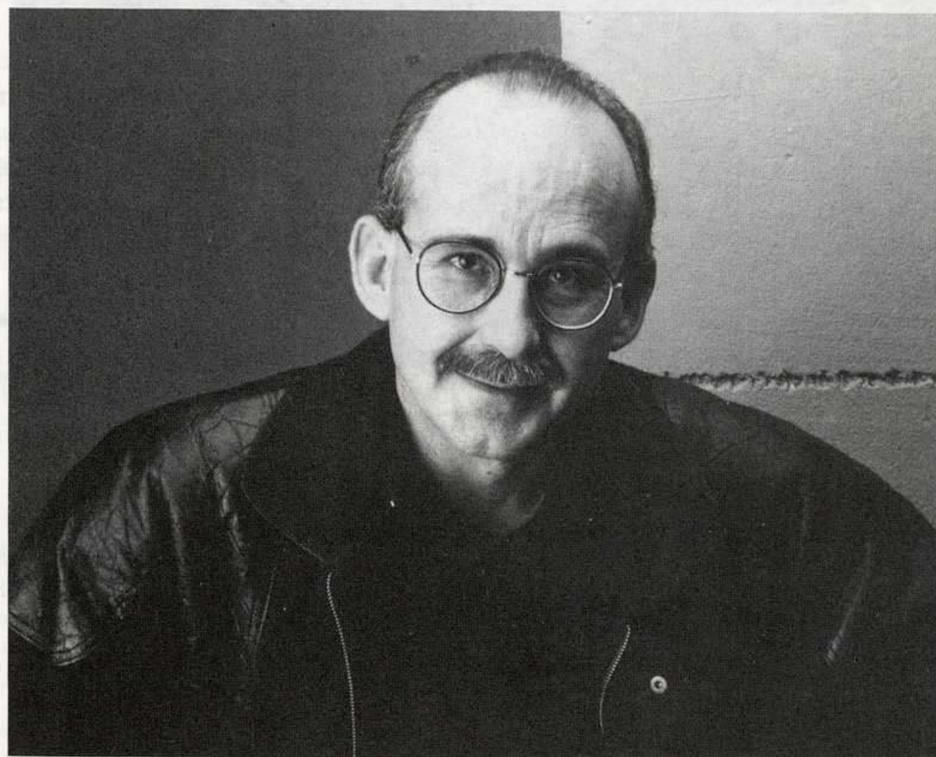
¡Bravo por el circo!

En muchos países de Europa pero ante todo en los del este, el circo ha gozado desde hace años de una protección y ayuda por parte de las instancias culturales que le ha permitido disfrutar de excelentes condiciones de trabajo, de dignificar la situación de sus profesionales y de formar nuevas promociones que le llevaron a desarrollarse en su conjunto. La capital de los diferentes Estados y ciudades de tipo medio, cuentan con locales y espacios adecuados y contruidos a tal efecto. El público no sólo se apasiona por el género, sino que puede contemplar los espectáculos de manera confortable y lo apoya como signo inequívoco de una tradición y de unos logros sociales en el ámbito cultural.

En España el circo ha vivido tiempos difíciles. Nunca abandonó su estructura familiar, sus terrenos valdíos en donde todo —desde el agua a la toma de corriente— eran improvisados, con accesos difíciles y alquileres caros. El remolque y el todo terreno sustituyeron al percherón y el carromato, pero todo lo demás cambió en poco o en nada. El circo perdió a veces su genuina expresión como espectáculo, para ser una simple excusa de manifestaciones bastardas, presididas por esa concepción tan frecuente en nuestro país de considerar al niño como un subnormal, manipulada por los protagonistas de algún supuesto éxito televisivo. Aunque se la haya disfrazado a veces con aromas románticos, esta realidad era más bien oscura.

Este conjunto de circunstancias ha ido creando una situación cada vez más difícil para la supervivencia del circo en España. Era difícil soportar inconvenientes, alquileres, impuestos, conseguir atracciones de interés, etc. La escuela española cirquense que tuvo días de gloria, se agostaba por esta vitalidad amortiguada. La reciente decisión del INAEM de abrir un capítulo de cooperación económica con las productoras de circo, nos parece en consecuencia necesaria, oportuna y de urgente aplicación. La saludamos en sí misma aunque no conozcamos en profundidad las condiciones de su articulación.

Consideramos que queda pendiente la definición de líneas de acción en este terreno, quizás la creación de un circo estatal con varias sedes construidas y en condiciones, el diseño de un centro de formación, etc., pero debemos felicitarlos porque el circo comience a ser contemplado como gran acontecimiento cultural, con un público potencial, que merece ser atendido, desarrollado y adecuado a nuestras actuales expectativas.

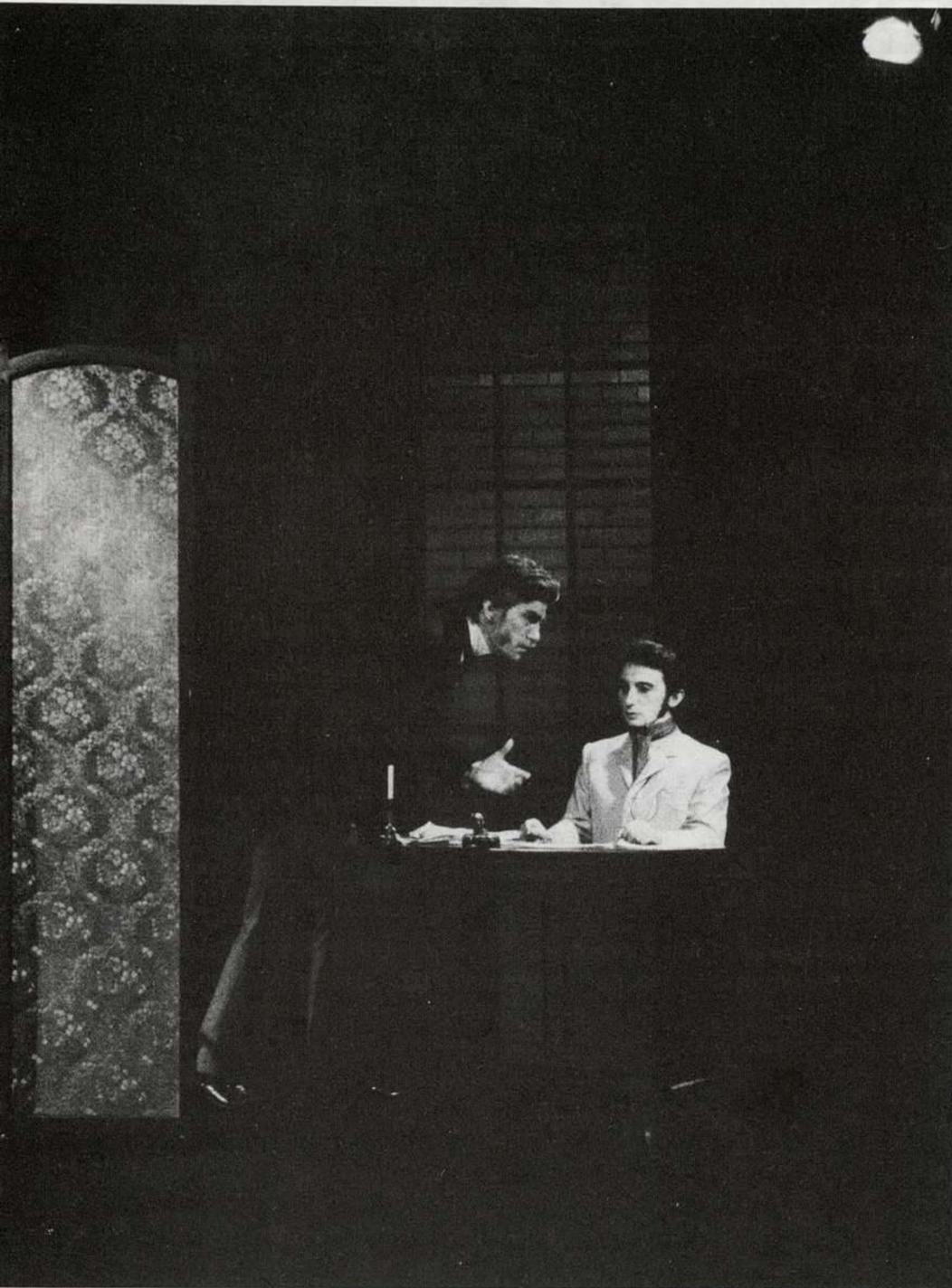


José Sanchis Sinisterra.

José Estruch y José Sanchis Sinisterra premios nacionales de teatro

José Estruch y José Sanchis Sinisterra, asociados de la ADE, han recibido el Premio Nacional de Teatro 1990, que otorga el Ministerio de Cultura a propuesta del Consejo de Teatro del INAEM. En ambos casos se valoró la dilatada labor teatral desarrollada en los campos de la docencia, la dirección de escena y la investigación.

En nuestros dos colegas aparece un rasgo común: su origen valenciano, así como su apasionada y responsable entrega al desarrollo y perfeccionamiento del teatro. Estruch, tras un período de exilio en Gran Bretaña al finalizar la gue-



«Bardtlevi, l'escrivant» de H. Melville.
Dirección: J. Sanchis Sinisterra. (Foto: Pepe Far.)

rra civil de los tres años, recaló en Uruguay en donde llevó a cabo una ingente tarea de formación de actores y como director de escena. El cariño y respeto que sus antiguos alumnos muestran hacia quien fue su maestro —muchos de ellos constituyen hoy el núcleo más calificado del teatro uruguayo—, son la mejor demostración de la eficacia de su trabajo y de su decisiva contribución escénica en tierras americanas.

A su regreso a España, realizó algunas puestas en escena («Medora», «El rey Juan» y «La fiera, el rayo o la piedra»), pero su actividad fundamental se centró en la Escuela de Arte Dramático de Madrid, donde como profesor de interpretación formó a varias promociones de jóvenes actores españoles y fue inspirador de jóvenes compañías que, como en el caso de «Zascandil», prosiguen actualmente su labor con seriedad y eficacia. Desde hace varios años es miembro de honor de nuestra Asociación.

José Sanchis Sinisterra, profesor del Institut del Teatre de Barcelona, se forjó profesionalmente en el Teatro Universitario de Valencia. Su personalidad polifacética le ha permitido abarcar el campo de la autoría, la dirección de escena y el trabajo de dramaturgista y teórico teatral. Creó el Teratgro Frontherizo, dedicado prioritariamente a explorar las posibilidades de expresión escénica de textos escritos originariamente en forma narrativa. «La noche de Molly Bloom» o «Bardtlevi l'escrivant», son buenos ejemplos al respecto. En 1989 creó la Sala Beckett, espacio teatral barcelonés destinado a la producción de espectáculos exploratorios del lenguaje escénico y a otras actividades ligadas al conocimiento y al saber teatral. Sin duda se trata de uno de los hombres de teatro más cualificados y de mayor envergadura intelectual de los que hoy existen en nuestro país.

La Asociación de Directores de Escena de España transmite su calurosa felicitación a nuestros compañeros y se congratula de que dos de sus asociados hayan obtenido en este año de 1990, tan preciado y merecido galardón.

ACTIVIDADES DE LA ADE

Asamblea General

El pasado día 3 de febrero se celebró la Asamblea General Ordinaria de la ADE en el Teatro Albéniz de Madrid. Siguiendo los diferentes puntos del orden del día previsto, el Secretario General presentó el informe de actividades, realizando comentarios sobre la «Memoria de Actividades» remitida a todos los asociados. El Tesorero procedió a informar del estado de cuentas, que presenta un balance positivo. Ambos informes fueron aprobados por unanimidad.

En la previsión de gastos para 1990, se hizo constar que para el funcionamiento básico de la Asociación no es necesario aumentar las cuotas trimestrales. Sin embargo, la Asamblea a petición de diferentes compañeros acordó incrementar la labor de seguimiento de los estrenos llevados a cabo por nuestros asociados para que se cumplimenten las aportaciones que deben efectuar los directores de cada espectáculo. También se insistió en la necesidad de comunicar a todos los miembros de la Asociación el carácter obligatorio de dichas aportaciones.

La Asamblea decidió igualmente modificar la cuota de ingreso en la Asociación que había permanecido estable durante varios años. La cantidad exigida a partir de ahora será de 10.000 ptas., que podrá pagarse fragmentadamente a lo largo de un año.

Así mismo se tomó el acuerdo de ampliar el número de «premios de la ADE» con uno dedicado a la mejor escenografía y otro a la mejor dirección coreográfica. En la convocatoria de los premios anuales de la ADE, se incluirán las bases de los mismos.

La Junta Directiva de la ADE planteó a la Asamblea la apertura de un período de trabajos para la «Reforma de Estatutos». Durante las próximas semanas se recogerán las puntuaciones o propuestas de los asociados al respecto. El debate y votación final se llevarán a cabo en la Asamblea Extraordinaria que se celebre durante nuestro Tercer Congreso.

Con el apartado de ruegos y preguntas se concluyó la Asamblea General Ordinaria.

Cooperación de «El Corte Inglés» con la ADE

El departamento de Relaciones Públicas de «El Corte Inglés» proseguirá su colaboración en el año 1990 con la Asociación de Directores de Escena de España. Dicha cooperación consistirá en la cobertura de diferentes actividades programadas por la ADE en el terreno de las «Publicaciones», infraestructura, seminarios y Congreso, siendo la ADE quien decida libremente su aplicación en diferentes apartados de nuestro programa.

El Departamento de Relaciones Públicas de El Corte Inglés prosigue de este modo su colaboración con la ADE iniciado en 1989 con la informatización de nuestra Asociación y que en el presente ejercicio se amplía y diversifica notablemente. Esta cooperación es para nosotros de inestimable valor por tratarse de una entidad comercial que destina recursos al fomento y desarrollo cultural del teatro español, lo cual queremos agradecer públicamente desde estas páginas.

Tercer Congreso de la ADE

El Tercer Congreso de la ADE se celebrará en Málaga del 26 al 29 de abril en colaboración con el Teatro Cervantes de dicha ciudad. Al igual que en las convocatorias precedentes, se realizarán tres sesiones de trabajo en las que se presentarán ponencias, comunicaciones libres y concluirán con debates entre todos los participantes. El plan de trabajo ha quedado configurado del siguiente modo:

Programa de Trabajo

DIA 27

- 9.30 Apertura del Congreso (Intervenciones oficiales).
- 10.00 Primera Sesión de Trabajo:
«EL DIRECTOR DE ESCENA ANTE LA APERTURA DE FRONTERAS DEL 93»
Moderador: Juan Antonio Hormigón.
Ponentes: Juan Vázquez Arango (Asesor Jurídico de la ADE)
Juanjo Granada

- 11.00 Pausa.
11.15 Lectura de comunicaciones y debate.
14.00 Final de la Primera Sesión.

DIA 28

- 9.45 Segunda Sesión de Trabajo:
«ESPACIO ESCENICO Y PUESTA EN ESCENA»
Moderador: José Sanchis Sinisterra
Ponentes: Antonio Malonda
Simón Suárez
- 11.15 Pausa.
11.30 Lectura de comunicaciones y debate.
14.00 Final de la Segunda Sesión.

DIA 29

- 9.45 Tercera Sesión de Trabajo.
«LA PUESTA EN ESCENA DE OPERA Y ZARZUELA»
Moderador: Jaume Melendres
Ponentes: Angel F. Montesinos
Emilio Sagi
- 11.15 Pausa.
11.30 Lectura de Comunicaciones y debate.
13.30 Elaboración de las propuestas del Tercer Congreso.

- 14.00 Clausura del Tercer Congreso ADE con la asistencia del Director General del INAEM, Adolfo Marsillach, y Jordi Coca, Director del Institut del Teatre de Barcelona.

NOTA:

A la segunda sesión del Congreso ha sido invitado a participar Antoine Vitez, director de la «Comédie Française», cuya confirmación esperamos.

En la tarde del día 28 tendrá lugar la Asamblea Extraordinaria de la ADE, cuya convocatoria se realizará oportunamente.

Durante el Congreso tendrán lugar dos exposiciones: una de fotografía teatral sobre el Teatro en Málaga a partir de los 70. Y otra sobre Brecht. Así mismo se presentarán los dos primeros títulos de la colección «Debate» de las «Publicaciones de la ADE», que recogen las «ponencias, debates y artículos» de nuestros dos primeros congresos: «Mallorca-1988» y «Gijón-1989».

Colaboración con los Institutos Alemán e Italiano

El Instituto Alemán de Madrid ha llegado a un acuerdo con la ADE mediante el cual contribuye a la publicación de la obra de Heinrich Henkel, «Pintahierros», traducida por Feliú Formosa, quien contó en su momento con la ayuda del Instituto Alemán de Barcelona. Nuestra edición incluirá una serie de poemas de la literatura obrera y del agitprop de la República Federal Alemana de comienzos de los años setenta y una serie de artículos en torno a dicha problemática así como una cronología sobre la literatura obrera alemana.

Respecto al Instituto Italiano, la cooperación consistirá en la publicación de tres autores de aquel país. Se ha escogido «La Calandria» de Bibbiena, «El arte de la comedia» de De Filippo, y, posiblemente, una obra de Testori. Este programa se llevará a cabo de forma inmediata.

Creación del departamento Audio-visual de la ADE

La Junta Directiva en su reunión del 2 de febrero, acordó la creación del Departamento Audio-Visual de la ADE. En él se reunirán grabaciones de los espectáculos de los asociados con fines didácticos, jurídicos o de investigación, así como otras videograbaciones de espectáculos extranjeros de interés. Los asociados de la ADE podrán visualizarlos en nuestra sede dado que está previsto contar con un equipo de reproducción y visualización en un plazo relativamente breve.

Se llevarán a cabo gestiones con TVE tendentes a la cooperación de dicha entidad con grabaciones existentes en sus archivos, así como los que obran en poder del antiguo NO-DO. También quisiéramos encontrar la vía institucional

de los directores de escena para realizar teatro en televisión.

La coordinación de este departamento ha sido encomendada a nuestro compañero Juan Pedro de Aguilar que iniciará próximamente su labor y se pondrá en contacto con todos los asociados para recabar la entrega de grabaciones de espectáculos con destino a la videoteca de la ADE.

Creación de «Equipos de Investigación Teatral»

La Asociación de Directores de Escena va a promover la creación de «Equipos de investigación teatral» en cooperación con instituciones de docencia teatral o de ámbito universitario. Las primeras iniciativas se realizarán con el Instituto del Teatro de Asturias y con el Aula de Teatro de la Universidad de Valladolid, respectivamente. Los proyectos girarán en principio en torno a un tema específico y desembarcarán en la edición del trabajo que se publicará en la colección «Teoría y práctica del teatro» de la ADE. En un futuro podrán abordarse proyectos de mayor envergadura, cuando los «equipos de trabajo» estén en condiciones de adoptar programas más complejos. Estos proyectos se intentarán llevar a cabo igualmente con otras instituciones de índole similar.

Seminarios

Nuestra Asociación tiene prevista la realización de varios seminarios a lo largo de 1990. A continuación adelantamos los datos que tenemos hasta el día de hoy. Como veréis faltan todavía muchas precisiones pero es todo lo que podemos avanzar hasta el momento.

a) Seminario sobre «Los espacios del teatro barroco español». Se realizará en colaboración con la Universidad de Oviedo y el Instituto del Teatro de Asturias.

b) Seminario sobre «Dramaturgia y puesta en escena». Su fecha prevista de celebración es el mes de mayo, los días están también por concretar. Sobre su forma de realización hemos remitido ya cartas al respecto. En este caso intentaremos que la organización sufrague los gastos de estancia de los participantes. Está previsto para otoño.

c) Seminario sobre «Escenografía y puesta en escena» a celebrar en el Castillo de la Mota los días 15, 16 y 17 de junio. Próximamente enviaremos datos más precisos sobre la organización de este evento.

d) Seminario sobre «Arquitectura teatral contemporánea». Lo organizaremos en colaboración con el Colegio de Arquitectos de Madrid. La fecha prevista será la primera semana de octubre. Dado que se trata de un encuentro de investigación sobre un tema monográfico, la asistencia será por invitación.

e) Seminario sobre «Semiología teatral», con Marco de Marinis. Se llevará a cabo con el Centro Internacional de Investigación Teatral. Su realización está prevista para el otoño.

f) Tras unas primeras conversaciones, es muy posible que la ADE participe en las actividades paralelas del Festival de Mérida. Las características de dicha cooperación están por concretar.

Colaboración con el Festival Iberoamericano de teatro de Cádiz

A lo largo de 1990 proseguirá la colaboración con el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz. Los delegados procedentes de Argentina y Cuba así como los checoslovacos, asistirán este año a este evento durante el mes de octubre. La ADE enviará también una exposición sobre Bertolt Brecht que nos fue regalada por nuestros colegas de la RDA. Así mismo aprovechamos la ocasión para presentar a los teatreros Iberoamericanos nuestras «Publicaciones».

La ADE colaborará también en otras actividades del Festival, en concreto en la Cátedra de Teatro Latinoamericano y en extensión del Festival en Madrid.

Convocatoria de los Premios «ADE» y «Segismundo»

La Junta directiva de la ADE convoca los premios «ADE» a la mejor dirección y «Segismundo» a una labor teatral significativa, correspondientes a 1990. Según las bases publicadas en nuestro «Boletín» núm 4 y las modificaciones introducidas en la Asamblea General de 21-12-88 («Boletín núm 11»), podrán concurrir todos los directores cuyos espectáculos se hayan representado entre el 1 de septiembre del pasado año y el 30 de agosto del presente.

Como es de todos conocido, las papeletas de votación para proponer las nominaciones llegarán a todos los asociados los primeros días de septiembre. El cierre de la primera ronda de votaciones será el 25 de septiembre. Remitiremos entonces las papeletas correspondientes a las votaciones definitivas, que deberán llegar a la sede de la ADE antes del 25 de octubre. La entrega de los premios ADE tendrá lugar, como viene siendo habitual, durante el mes de noviembre, en fecha y lugar que se indicará oportunamente.

Intercambio de publicaciones de la ADE

Fruto de las relaciones de la ADE con instituciones extranjeras y con las Asociaciones con las que mantenemos «Convenios», es el intercambio de nuestro «Boletín» con las diferentes publicaciones de estos países. Por otro lado, la ADE ha solicitado intercambio con las revistas teatrales más importantes del mundo, algunas de las cuales han contestado ya afirmativamente a la propuesta. Reseñamos a continuación el nombre y lugar de procedencia de dichas publicaciones:

EUROPA

SIPARIO (Italia)
LE JOURNAL DE CHAILLOT (Francia)
THEATRE/PUBLIC (Francia)
THEATER DER ZEIT (RDA)
SZÍNHA (Polonia)
TEATTERIVAKI (Finlandia)
TEATTERI (Finlandia)
THEATRE (Finlandia)
ENTRE (Suecia)
PUBLICACIONES DEL TEATRO NACIONAL MARIA II (Portugal)

AMERICA

ACTUEMOS (Colombia)
TABLAS (Cuba)
ESPACIO (Argentina)
ESTRENO (USA)
GESTOS (USA)

MODERN INTERNATIONAL DRAMA (USA)
DRAMATICS (USA)
ATINT (USA)

ESPAÑA

EL PUBLICO (Madrid)
ACTORES (Madrid)
RESEÑA (Madrid)
PAUSA (Sala Beckett-Barcelona)
PRIMER ACTO (Madrid)
INFORMACION TEATRAL (Vigo)
«Boletín Cuarta Pared» (Madrid) (Valencia)

Ayudantías didácticas

Los alumnos del curso oficial de Dirección de la Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, han remitido una carta a la Junta Directiva de la ADE solicitando la posibilidad de realizar «ayudantías didácticas» con nuestros asociados. Dichas ayudantías se establecerán sobre la base de seguimiento de la totalidad de los ensayos desde el inicio hasta el estreno, sin que medie ninguna relación laboral ni remuneración al respecto.

Rogamos a todos los directores que vayan a realizar un espectáculo se pongan en contacto con nosotros para ver en qué medida pueden colaborar en este proyecto que pensamos es de suma importancia en el proceso de formación de los jóvenes directores. En ese momento precisaremos de manera puntual los diferentes aspectos del tema.

Estimados Sres.:

Los abajo firmantes, alumnos del Curso de



«La rosa de papel»
de Valle Inclán, por
el Centro Andaluz de
Teatro. Dirección:
Antonio Andrés.

Nuevos premios «Joseph Caudí» y «Creación coreográfica»

La Asamblea general del 3 de febrero de 1990 aprobó la creación de los nuevos premios «Joseph Caudí» de escenografía y ADE de «creación coreográfica», cuya convocatoria y bases publicamos a continuación.

Convocatoria del premio ADE de «Creación Coreográfica»

Con el fin de estimular la emulación artística, espíritu creativo, afán investigador, trabajo riguroso y profesionalidad entre los coreógrafos españoles, LA ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA establece el premio «ADE DE CREACION COREOGRAFICA», con arreglo a las siguientes bases:

— Primera:

Se concederá anualmente un premio destinado a subrayar la labor creativa de uno o varios coreógrafos por un espectáculo concreto, correspondiente a cualquier especialidad de la danza: clásica, española o contemporánea, 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 «ADE DE CREACION COREOGRAFICA» todos los coreógrafos españoles que hayan visto representado su espectáculo 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) Una comisión creada por la Junta Directiva de la ADE nominará a tres coreógrafos o equipos coreográficos con mención expresa del espectáculo realizado.

b) A partir de dichas nominaciones los asociados de la ADE votarán uno de los nombres o equipos propuestos. Obtendrá el premio el que alcance el mayor número de sufragios.

c) En caso de empate, la Junta Directiva con la comisión designada decidirá por votación, que podrá ser secreta, la creación coreográfica que resulte ganadora.

— Cuarta:

El anuncio público del resultado de la votación, y la entrega del premio «ADE DE CREACION COREOGRAFICA» se llevará a cabo en el Acto Anual de entrega de los Premios ADE.

— Quinta:

El premio consistirá en una estatuilla, obra del escultor José Hernández, en la que se indicará el año de concesión y la condición del premiado, acompañado de un documento acreditativo. Los coreógrafos nominados recibirán igualmente documentos por dicha mención.

Madrid, 15 de febrero de 1990.

JUNTA DIRECTIVA DE LA ADE

Convocatoria del premio «Joseph Caudí de Escenografía»

Con el fin de estimular la emulación artística, espíritu creativo, afán investigador, trabajo riguroso y profesionalidad entre los escenógrafos españoles, LA ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA establece el premio «JOSEPH CAUDI DE ESCENOGRAFIA», con arreglo a las siguientes bases:

— Primera:

Se concederá anualmente un premio destinado a subrayar la labor creativa de un escenógrafo por su contribución escenográfica en 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 «JOSEPH CAUDI DE ESCENOGRAFIA» todos los escenógrafos españoles que hayan realizado su trabajo en un 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) Del 1 al 20 de septiembre cada asociado podrá enviar o depositar en la sede de la ADE una propuesta de dos escenógrafos como máximo, mencionando el espectáculo por el que consideran pueden optar al premio.

b) La Junta Directiva seleccionará entre las propuestas recibidas las tres más votadas que serán «nominadas» para el PREMIO JOSEPH CAUDI DE ESCENOGRAFIA. Caso de que se produzca empate, la Junta Directiva decidirá por votación, que podrá ser secreta, el escenógrafo que resulte nominado.

c) Finalmente, cada asociado podrá votar uno de los tres nombres nominados. Obtendrá el premio quien alcance mayor número de votos. En caso de empate se procederá del mismo modo que en el caso anterior.

— Cuarta:

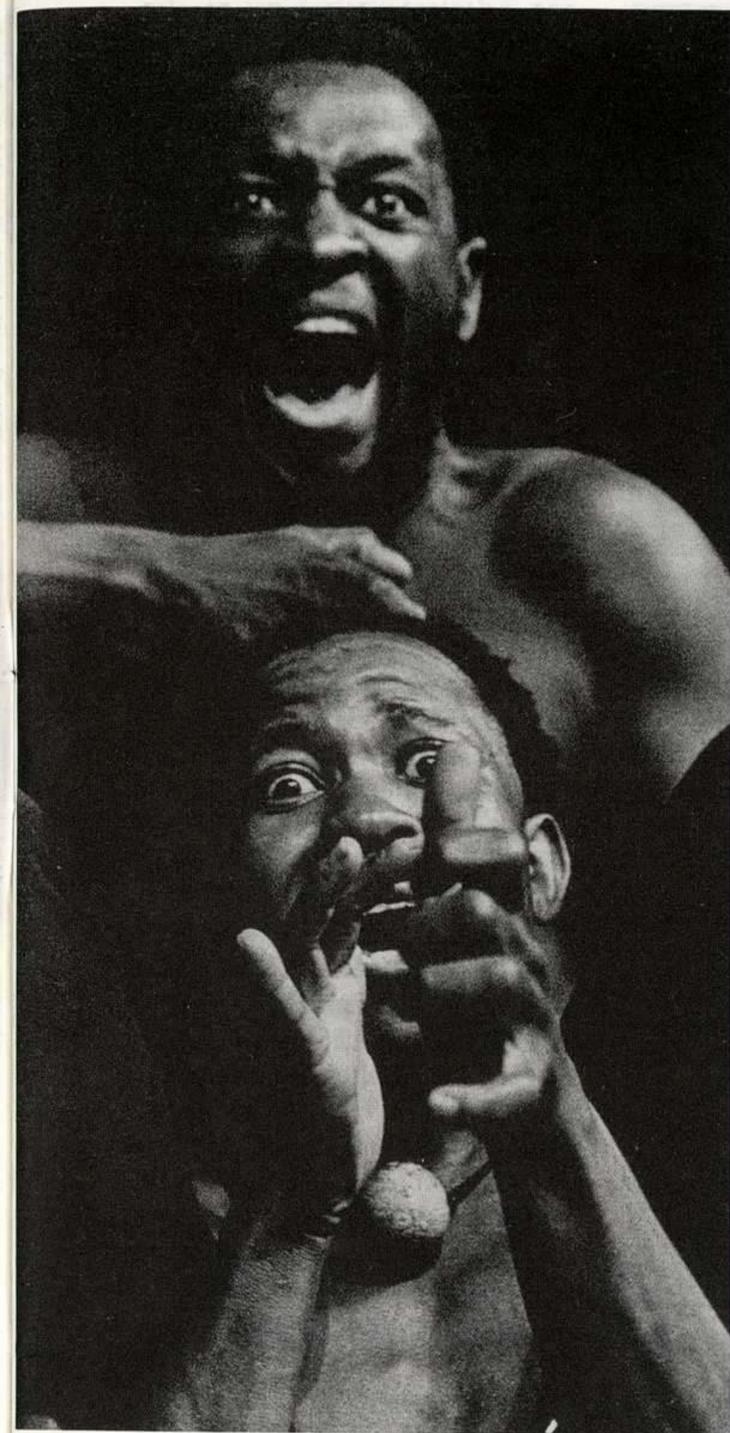
El anuncio público del resultado de la votación, y la entrega del premio «JOSEPH CAUDI DE ESCENOGRAFIA» se llevará a cabo en el Acto Anual de entrega de los Premios ADE.

— Quinta:

El premio consistirá en una estatuilla, obra del escultor José Hernández, en la que se indicará el año de concesión y la condición del premiado, acompañado de un documento acreditativo. Los escenógrafos nominados recibirán igualmente documentos por dicha mención.

Madrid, 15 de febrero de 1990.

JUNTA DIRECTIVA DE LA ADE



«Woza Albert». Dirección: Peter Brook.
Antonio Guirau.

Dirección de la RESADD de Madrid, nos dirigimos a Vds. para solicitar su ayuda en un tema que consideramos de gran interés para nosotros y de cierta utilidad para esta digna profesión en que estamos dando los primeros pasos.

Este Curso, que seguimos con voluntad e ilusión, ofrece una formación teórica y (en menor medida) práctica. Sin embargo, en él echamos de menos un contacto con la realidad palpitante del teatro, una oportunidad para poder contrastar nuestro aprendizaje con el esfuerzo diario que supone sacar adelante una función.

Dicho contacto, tan necesario para la formación de un Director, sería posible si los Directores en activo nos permitiesen a cada uno de nosotros asistir a los ensayos de las obras que se vayan a poner en escena durante la primavera o el verano de este año, siempre con el criterio de que se trata de una práctica pedagógica, si bien estamos dispuestos a realizar las labores que se precisen.

Confiamos, pues, en que Vds., partícipes de nuestra inquietud, transmitan a sus asociados esta petición nuestra, sobre la que podríamos concretar algo más una vez establecidos los primeros contactos.

En ansiosa espera de su respuesta, les saludan: **Guillermo Alonso, Fernando Domenech, Julio Fraga, Mercedes Gaspar, Estela Mieres, Borja Ortiz de Gondra, José Pascual, Carlos Rodríguez, Chung Sik Seo.**

Antonio Guirau: Trece años después...

Arrollador. Antonio Guirau es un hombre tan entregado a su trabajo al frente del Centro Cultural de la Villa de Madrid, que habla como si le faltase tiempo para casi todo. No creo que le gusten mucho las entrevistas. Prefiere trabajar. «Los hombres que ocupamos cargos públicos, cuanto menos hablemos, mejor», me dice antes de comenzar. No obstante se somete cordialmente ante el cassette que ha empezado a funcionar. Y me habla de su gestión en estos ocho meses que lleva como director del Centro Cultural.

«No se puede vincular mi nombramiento como director actual sin tener en cuenta que fui el primer director, creador de este Centro, hace trece años. Estuve solamente siete meses, primero como director y luego como asesor artístico, y por falta de entendimiento con el equipo político de entonces, me marché. Trece años después, creo que ha quedado mi cariño y mi afecto especial a este Centro. Así que, cuando en agosto del 89 me ofrecieron otra vez su dirección, acepté. Por poco tiempo, porque yo soy fundamentalmente un hombre de teatro, soy director y empresario, y creo que mi paso por aquí será fugaz, en el sentido de cumplir un poco con esa vulgaridad de la «asignatura pendiente». A pesar de que se le coje un gran cariño al Centro por la proyección que tiene, porque está dedicado a todas las artes y por la calidad de los colaboradores».

Un extenso programa cultural

Efectivamente, el Centro tiene un funcionamiento complejo, ya que sus actividades no se ciñen exclusivamente al ámbito teatral. Eso supone el desarrollo de un amplio programa cultural que Guirau explica, esencialmente, en función de los espacios.

«Hemos planificado la proyección del Centro de forma muy sencilla. Tiene tres salas: la de exposiciones, la sala I o auditorio, y la sala

Antonio Guirau, director de escena y productor, socio fundador de la ADE es, desde el pasado mes de agosto, director del Centro Cultural de la Villa de Madrid. En esta entrevista recogemos sus opiniones tras ocho meses de gestión, y sus proyectos de funcionamiento al frente de este Centro.

Una entrevista de Carlos Rodríguez



Antonio Guirau.

II. En la sala de exposiciones hemos respetado los compromisos anteriores, y ahora el propio Centro está produciendo una serie de ellas, de las que la más importante es la titulada «La escuela de Vallecas y la nueva visión del paisaje», con más de trescientos cuadros y muy vincu-

lada al pueblo de Madrid. Nuestra idea es producir un mayor número de exposiciones, aunque no hay que olvidar que el Centro Cultural, como organismo del Ayuntamiento, tiene también una serie de ellas que yo denomino «institucionales», pero siempre enfocadas desde un pun-

to de vista popular y dirigidas al pueblo de Madrid. Este verano, por primera vez en muchos años, estará abierta la sala de exposiciones. Yo creo que éste es un lugar de encuentro, que sirve como pórtico de entrada al Madrid cultural, desde el que se llega al Museo del Prado, al Palacio de Villahermosa, al Reina Sofía... Por eso queremos proyectar el Centro también como sala de exposiciones, incluso con fondos del Museo del Prado.

Por lo que se refiere a la sala I, hemos dividido su programación. Por un lado, el teatro, que va de octubre a marzo. Este año hemos re- puesto a tres autores clásicos populares del siglo XX como son Mihura, Casona y Muñoz Seca, con una gran acogida en general, sobre todo los dos primeros montajes. Además, como en este teatro se hacen sólo 9 funciones semanales, hemos aprovechado las funciones de noche para integrar otro tipo de actividades, como los encuentros de concertistas de guitarra, las seis noches flamencas, o las semanas de pre- navidad con grandes estrellas de la danza... Intentamos aprovechar al máximo la sala. También hemos incluido en la programación el teatro infantil; aquí se ha celebrado la IV semana internacional de teatro; desarrollamos campañas escolares, tres días a la semana, normalmente... Es decir, nos regimos por la idea de que estas salas tienen que estar ocupadas al cien por cien. Incluso, si pudiera, haría funciones de madrugada, porque creo que también hay público y espectáculos para eso.

Por otro lado, a partir de marzo hacemos un ciclo de recitales, titulado «Estrellas en Madrid». Después, otro de grandes orquestas del estado español, la muestra «Madrid en Danza» organizada por el Ministerio de Cultura y la Comunidad de Madrid, donde presentaremos «Memorias del cobre», un espectáculo español de Francisco Suárez, con Carmen Cortés, y otros espectáculos de danza internacionales, y así enlazaremos con el ballet clásico, trayendo al Ballet Nacional de Finlandia, con Mohamed Iwoff, principal bailarín del Bolshoi. Para terminar, nos metemos en la temporada tradicional de zarzuela. Tal vez este año no nos dé tiempo, pero el año que viene queremos crear un orquesta, un ballet y unos coros del propio Centro Cultural, para elevar el nivel de participación.

Y por último la sala II. Esta es una sala muy polivalente, siendo una sala pequeña con sólo 288 localidades, porque por una parte está lo meramente artístico: ciclos de orquestas de cámara, conciertos de piano, artistas jóvenes... En teatro, la hemos dedicado esencialmente a títeres y marionetas, y en ella hemos programado diversas actividades es-

colares, musicales y teatrales, porque la labor didáctica me parece muy importante. Por otra parte, la sala está dedicada también a todo tipo de manifestaciones culturales. Con ello me refiero a hechos tan diversos que van desde el I encuentro de escritores de televisión, hasta la presentación de Jack Lemmon en su visita a Madrid, o programas como el coordinado por el Ministerio de Educación y Ciencia, con conferencias sobre la ciencia para gente joven. Para este verano, estamos en conversaciones con la Universidad Complutense para que participe en esta sala algunos de los cursos de verano».

Proyección popular

Todo eso, dicho de un tirón.

Y tras sus palabras, una idea clara que repitió en alguna ocasión: «Una gran proyección popular que interese al mayor número de ciudadanos». Lo cierto es que Guirau parece haberlo conseguido, porque, como él mismo afirma, en los últimos meses se ha alcanzado un altísimo índice de asistencia, que en algunas ocasiones ha llegado al 90, 95 ó 100 por 100. Está pensando incluso, según me dice, en reinagurar la sala III, cerrada por falta de salidas de emergencia, y para la que se piensan iniciar obras que permitan su

apertura como espacio alternativo. «Creo que un centro como éste necesita un espacio dedicado a los grupos, sean teatrales, de danza o de música, que tengan algo que decir de tipo vanguardista o innovador, porque si no hay vanguardia el arte no avanza. Quiero que este espacio pueda plantearse tanto a la italiana como de forma circular. Con eso se completaría el ciclo de funcionamiento del Centro Cultural».

Y ante tal cúmulo de actividades, surgió, inevitablemente, el tema presupuestario. Guirau parece satisfecho de la solución encontrada.

«Tenemos un presupuesto digno. Pero hace trece años ya propuse, y se sigue desarrollando, la colaboración con el propio artista. Eso nos hace manejarnos con cierta fluidez, debido precisamente a que el público responde. Es decir, ofrecemos hasta el 80 y el 85 por 100 de la recaudación. El Ayuntamiento paga la gestión del centro, empleados, gastos, etc. Desde que yo estoy aquí, los espectáculos se están produciendo en colaboración con el Centro Cultural. Pero la principal colaboración es que, a las compañías, a los artistas que participan, se les ofrece la práctica totalidad —descontando los derechos de autor— de la taquilla».

Además, el Centro procura mantener unos precios asequibles, que

no exceden las mil pesetas, lo que favorece una mayor asistencia de público.

«Lo que no hacemos son producciones propias. Cuando vine aquí, dije que no iba a producir ni a dirigir nada en el Centro, por la propia dinámica de la institución. El hecho de producir presupone una serie de condicionamientos. Yo creo que tenemos una mayor libertad, tanto el creador como el propio Centro, si colaboramos económicamente, pero no como productores absolutos. Las tres obras de esta temporada han sido producciones hechas expresamente para el Centro, en las que hemos colaborado, pero siempre con otros productores. Eso hace que el Centro Cultural no incremente sus presupuestos ni hipoteque sus medios».

Proyectos

El tiempo se estaba acabando. Antonio Guirau, ya lo decía antes, es un hombre entregado a su trabajo, y los asuntos laborales empezaban a reclamarle. Así que, a vuela pluma, le pedí un adelanto de la programación teatral de la próxima temporada.

«Tengo una idea clara, que es dedicarla a autores españoles vivos. Es prácticamente seguro que abriremos

con una obra de Jaime Salom titulada «El señor de los enredos», y protagonizada por Nati Mistral. Pero eso es lo único que está claro. Hay muchísimos ofrecimientos, porque por desgracia cada vez quedan menos salas, y a mí siempre me han interesado los autores españoles actuales. Por eso creo que será interesante esta programación».

Charlamos brevemente de los posibles proyectos de colaboración entre el Centro Cultural de la Villa y la ADE, de la que Guirau es socio fundador. «Mi colaboración con la ADE está abierta a las ideas que puedan surgir. Ayudamos modestamente con la inserción de un anuncio en el Boletín. E incluso, el Secretario General y yo hemos hablado de realizar un seminario dedicado a la Dirección de Escena. Pero yo quiero que sea el seminario más importante, al que vengan los directores más importantes del mundo. Y en esa línea estamos...».

Terminamos hablando de su labor como director de escena, de cómo se lleva eso de dejar la dirección durante algún tiempo, aunque sea por voluntad propia... Reconoció que lo echaba de menos, aunque últimamente hubiese realizado la reposición de «La dama duende». «Pero creo que ahora es más importante servir a mis compañeros y al mundo del teatro».

Teatro María Guerrero

COMBATIE

de negro y de perros

de BERNARD-MARIE KOLTÈS

Traducción: SERGI BELBEL

Dirección: MIGUEL NARROS

Escenografía y vestuario:

CHRISTOPH SCHUBIGER KATRIN FURLER

Por orden de intervención:

ALAIN LUKUSA SANCHO GRACIA

PILAR BAYONA ANTONIO VALERO

CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música

MINISTERIO DE CULTURA

Hablar de teatro en España es caer siempre en la tentación de hablar únicamente de los espectáculos que se ofrecen en las dos grandes ciudades, Madrid y Barcelona. Ultimamente, la creación de centros dramáticos en las autonomías ha ampliado un poco esta noción. Pero raras veces se tiene en cuenta el trabajo de muchos profesionales que realizan sus montajes en las provincias no designadas como capital autonómica. Y suele cometerse un grave error de omisión.

Juan Antonio Quintana es uno de estos profesionales. Desde hace 22 años viene desarrollando una amplia labor teatral como director —primero con el «Corral de Comedias de Valladolid», ahora con el «Teatro Estable de Valladolid»—, y como pedagogo, al dirigir el Aula de Teatro de la Universidad de Valladolid. Mi intención al hacerle esta entrevista era hablar, sobre todo, de los proyectos futuros, de uno en concreto. Pero antes era conveniente ubicar un poco esas dos facetas. Así que empezamos por ahí...

«En el Aula de teatro de la Universidad llevamos una labor, por un lado, de difusión y al mismo tiempo de iniciación de los estudiantes al hecho teatral. Desde su creación, en noviembre del 76, teníamos muy claro que no pretendíamos ser sustitutos de una escuela de teatro. Por eso recalco mucho este término de iniciación o sensibilización. Tampoco hacemos teatro en el sentido estricto, no hemos creado ningún grupo, aunque sí hemos desarrollado, en ocasiones, un trabajo de "investigación", usando la palabra con mucha prudencia».

El aula imparte una serie de clases teóricas y prácticas, de forma regular que comprenden materias tan diversas como el análisis dramático, la estética teatral, la escenografía y dos laboratorios, que inician a los alumnos en la expresión corporal y vocal, y en la interpretación. Además organiza, de forma extraordinaria, seminarios mono-

gráficos intensivos, bien de carácter teórico o práctico. Por ellos han pasado nombres tan relevantes del teatro en España como Francisco Nieva, Juan Antonio Hormigón, Ricard Salvat, Guillem-Jordi Graells, Juanjo Granda, José Monleón y un largo etcétera.

De otra parte, como director del «Teatro Estable de Valladolid», grupo con el que lleva trabajando 12 años, Quintana ha contribuido a dotar a esta ciudad de una mayor actividad teatral que, de todas formas, como él mismo reconoce, sigue siendo escasa.

«La vida teatral de Valladolid es complicada, como en todas partes. Hay mucha demanda, mucha gente luchando por el teatro. Pero el problema es la programación, aunque existe cierta costumbre y tradición de ir al teatro, sobre todo en ferias, que es cuando hay una mayor oferta. No obstante, Valladolid está considerada como una «buena plaza» y tal vez posea una programación más frecuente que otros lugares».

Un gran proyecto

Pero me interesaba que hablásemos del futuro, de algo sumamente interesante, por lo extraordinario, que me habían comentado. Esbocé el tema y Juan Antonio, inteligente, se me adelantó...

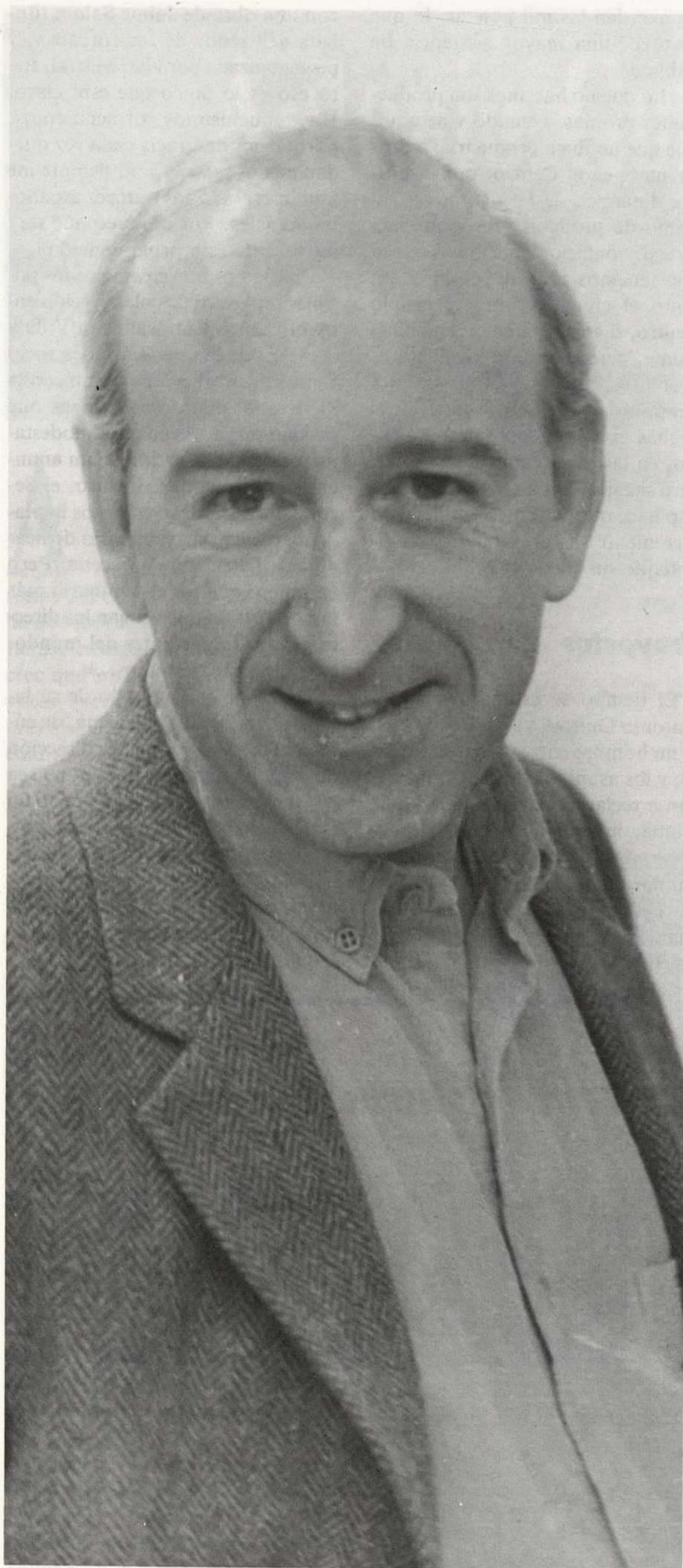
«Sí, ya estoy adivinando la pregunta. Es cierto que he recibido el encargo del Alcalde de Valladolid para ponerme a trabajar en un proyecto que puede ser importante desde distintos puntos de vista. Se trata de poner en marcha una política teatral, que hasta ahora no ha existido en Valladolid, en el espacio del Teatro Calderón. Es un teatro con gran capacidad técnica y un aforo alrededor de 1.100 espectadores. El teatro va a ser gestionado por la municipalidad vallisoletana a partir del año próximo.

«En este gran espacio se va a incluir una programación cultural muy amplia. E incluso tiene capacidad para ser sede de la Escuela de Teatro, que en este momento tiene la denominación de Escuela Provincial, lo mismo que de la Escuela de Danza que se va a crear con este propósito. Allí también tendrá su sede la Muestra Internacional de Cine de Valladolid, y otra serie de actividades, incluida la programación teatral regular».

Le pedí que me adelantara algunos datos.

«Bueno, se va a crear una compañía titular, idea que ha sugerido el propio alcalde. Ello nos permitirá la creación de un repertorio, algo que me parece muy importante.

En lo que se refiere a fechas, la intención es elaborar de aquí a fin de año ese proyecto que incluya for-



Juan Antonio Quintana: Un teatro para Valladolid

mación, funcionamiento, repertorio, etc. de la compañía, para que en los comienzos del año 91 se incluya en los presupuestos municipales la partida correspondiente a esta compañía para que pueda empezar a contratarse a sus integrantes y, dentro de ese año, llevar a cabo el primer espectáculo».

—¿Y las líneas de programación?

«La idea, en cuanto a funcionamiento del teatro, no va a ser algo de mi exclusiva competencia. La intención es que por allí pase todo lo que se pueda producir en el Estado español. En cuanto a la compañía titular, que es donde yo entro, intentaremos ser consecuentes con la idea de un teatro público, es decir, deberá poseer un repertorio amplio, con espectáculos que no mueran en una sola oportunidad, que tampoco permanezcan en cartel más tiempo del programado con antelación... La función del teatro debe ser que los espectadores tengan la oportunidad de acudir con frecuencia y regularidad, y no impedirles su asistencia por el hecho de que un espectáculo se mantenga excesivamente. En ese sentido, pensamos seguir un sistema de programación rotativo».

Modelos europeos

— Este proyecto coincide plenamente con la realidad de muchos teatros europeos, no sólo de las grandes ciudades sino de capitales de provincias...

«Nosotros vamos a seguir un poco esos modelos, que nos parecen útiles, aunque sin excluir ningún tipo de propuesta. Yo creo en los equipos estables. Pero vamos a ver qué pasa porque es toda una aventura. Si te puedo adelantar que, dentro de esta idea del equipo estable, va a estar incluida la figura del dramaturgo, que es algo que yo vengo reivindicando desde hace tiempo».

— ¿Piensas contar también con directores invitados?

«Por supuesto. Aunque en la compañía titular, para sostener una coherencia, incluso estética, soy partidario, ya he dicho, de los equipos estables, también partimos con la idea de contar regularmente con directores invitados, que supondrán un enriquecimiento, tanto para los integrantes de la compañía como para el público. En este sentido pienso no sólo en profesionales que vengan fuera, sino también en compañeros de Valladolid, aunque estos últimos también poseen sus propias compañías en Valladolid y pueden dar a conocer su trabajo al público de la ciudad más a menudo. Lo que está claro es que el teatro Calderón, como espacio abierto que va a ser, va a poder incluir en su

programación a estas compañías».

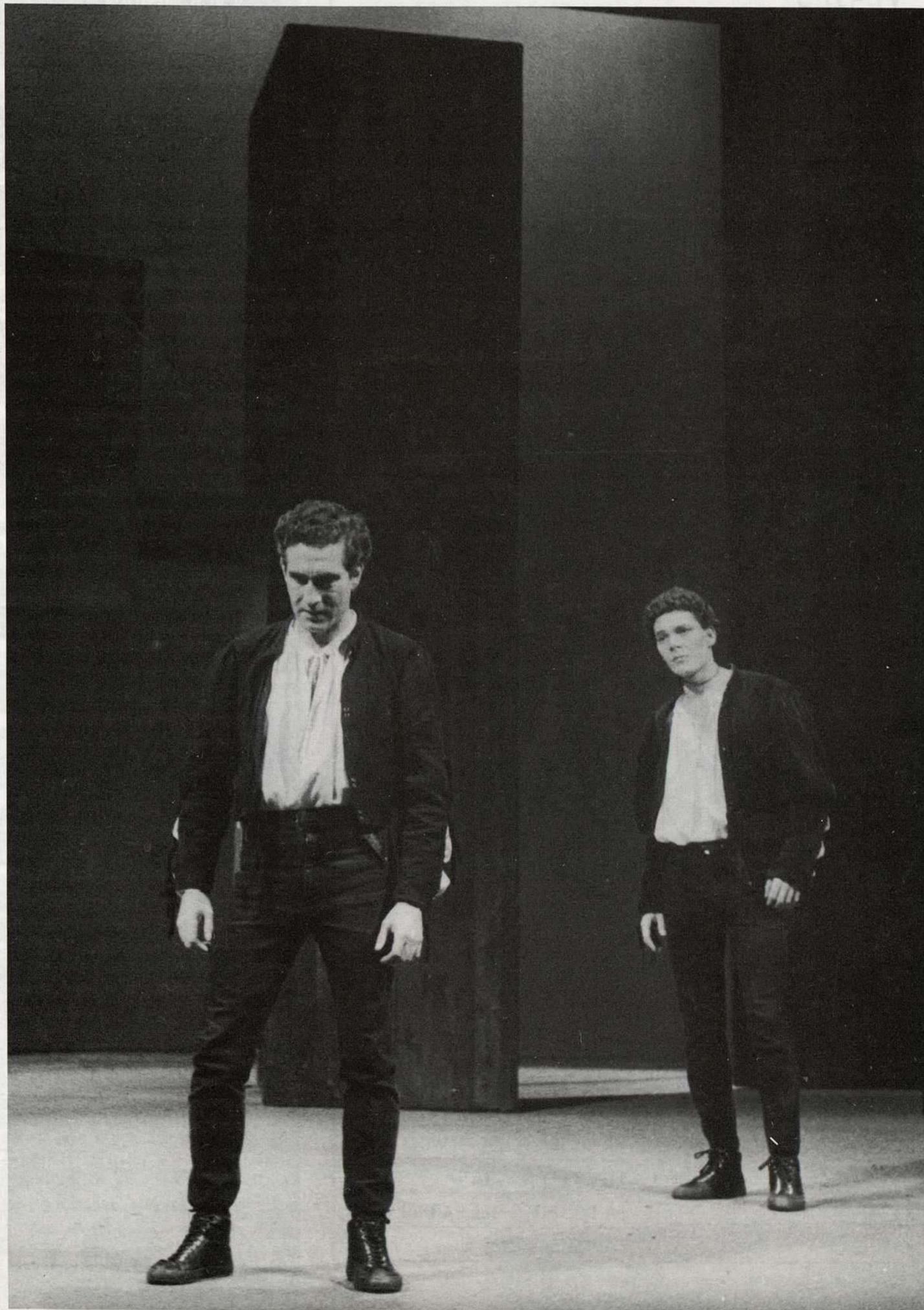
En cualquier caso, Quintana me aclara que, por el momento, sólo ha recibido el encargo de realizar este proyecto. Pero el nombramiento como director de la compañía está por confirmar. Si dicho nombramiento se produce, ¿qué pasará con su «Teatro Estable»?

«Yo llevo muchos años luchando por una idea como ésta. Creo en la opción de los teatros públicos y, si el nombramiento se produce, es imposible que pueda compaginarlo con ninguna otra actividad. Por tanto, la idea que tenemos es disol-

ver el «Teatro Estable de Valladolid». Lógicamente, yo tengo un equipo, muy restringido, pero que lleva muchos años conmigo y que vendría conmigo, porque, lo que yo haya logrado en estos años, lo he logrado con él. Pero, de paso y para evitar cualquier tipo de suspicacia, te diré que ya he dejado claro ante el alcalde que en ningún caso el «Teatro Estable de Valladolid» pasará a convertirse en la compañía del Teatro de Calderón. La selección de sus componentes se hará de una forma abierta».

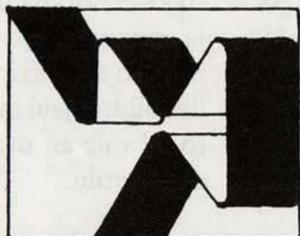
Continuamos hablando de salas

(en Valladolid hay cinco, de las que el Teatro Calderón es la mayor), de las nuevas posibilidades de trabajo que la compañía ofrecerá a los vallisoletanos, de la obligada programación de autores españoles... Y hasta ahí los proyectos. El próximo año deberán llegar las realidades. Quintana, me confesó, está ilusionado y, lógicamente, aterrado. Pero se la notaba un brillo especial en la mirada. Algo importante ha empezado a ocurrir en el teatro de Valladolid. Ojalá que tenga mucho éxito. Y que en otras ciudades cunda el ejemplo.



«Romeo y Julieta» de Shakespeare, por el Teatro Estable de Valladolid. Dirección: Juan Antonio Quintana.

La Agencia de Viajes
colaboradora de la ADE



VIAJES

VIMANTOUR S.A.

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

**COMPAÑIA
LIRICA
ESPAÑOLA**



DIRECCION:
ANTONIO AMENGUAL

REPERTORIO

LA PARRANDA

AGUA, AZUCARILLOS
Y AGUARDIENTE

LA DOLOROSA

KATIUSKA

LA CALESERA

LA CANCION DEL OLVIDO

LUISA FERNANDA

LA DEL SOTO DEL PARRAL

LA CHULAPONA

LA LEYENDA DEL BESO

**PUBLICACIONES DE LA ASOCIACION
DE DIRECTORES DE ESCENA**

Serie: «Literatura dramática»

«La verdadera historia de AH Q»

de Christoph Hein

Traducción: Jorge Riechmann

N.º 1

«La dictadura de la conciencia»

de Mijail Shatrov

Traducción: Ana Varela

N.º 2

«Camino de Volokolamsk»

y «La Misión»

de Heiner Müller

Traducción: Jorge Riechmann

N.º 3

«La personas decentes»

de Enrique Gaspar

Edición de J. A. Hormigón

N.º 4

«La gran paz»

de Volker Braun

Traducción de Jorge Riechmann

N.º 5

«La Isla» y «El camino de La Meca»

de Athol Fuggard

Traducción de José Luis Bello

y Carlos Rodríguez

N.º 6

«Pintahierro»

de Heinrich Henkel

Traducción Feliú Formosa

N.º 7

«Memorandum» y «El error»

de Vaclav Havel

Traducción de Borja Ortiz de Gondra

y Juan Antonio Hormigón

N.º 8

Serie: «Debates»

«Primer Congreso de la ADE»

(Ponencias, debates y artículos)

N.º 1

«Segundo Congreso de la ADE»

(Ponencias, debates y artículos. Gijo 1989)

N.º 2

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

SUSCRIPCIONES

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

EJEMPLARES SUELTOS

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

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

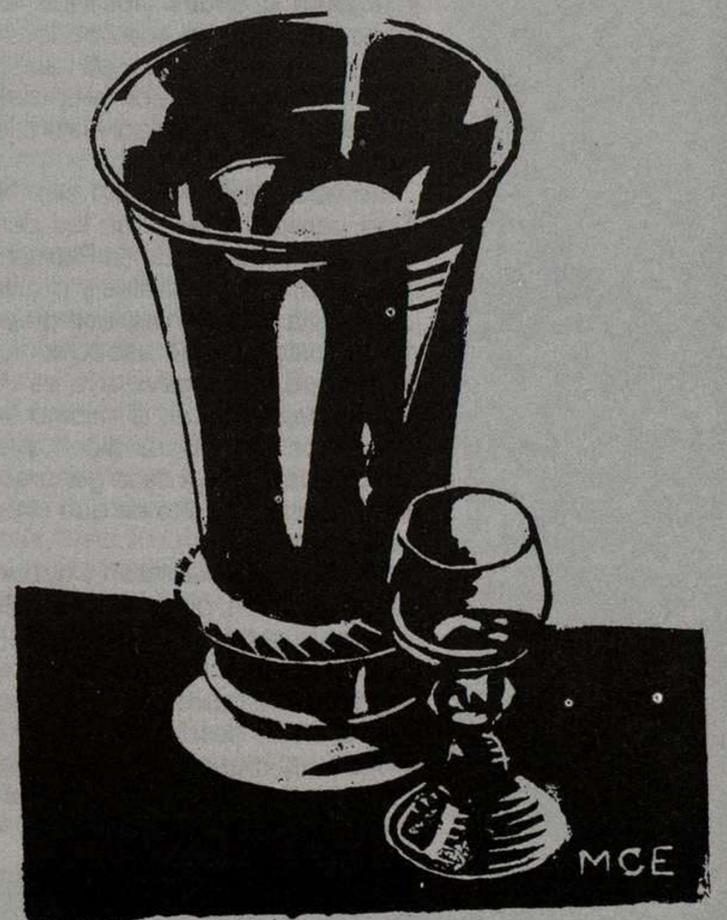
Nuestro «Boletín» inicia hoy una nueva sección, destinada a publicar textos de la literatura dramática de formato más breve que el habitual. El criterio a seguir será el mismo que el planteado en nuestras «Publicaciones»: textos no traducidos nunca al castellano o inaccesibles para los directores, profesionales del teatro o lectores de nuestro país.

En los próximos números presentaremos «El éxito» de Alexander Vampilov, «Tres mujeres» de Silvia Plath y «La sociedad de transición» de Volker Braun, entre otras. Confiamos en que esta iniciativa sea de interés para nuestros lectores.

El «Boletín ADE» presenta:

EL VASO DE AGUA

de Liudmila Petrushevskaya



Sobre los hermanos y las hermanas, los padres y los hijos

por Victoria Veiner

Suele escribir de noche, cuando en la casa todos se han acostado o cuando esta enferma. Entonces, se encierra y dice: «Prohibido entrar». Antes, se encerraba en el cuarto de baño, se sentaba en la lavadora eléctrica y así escribía. Ahora, que ha recibido un apartamento más holgado, tiene, según dicen sus hijos, el «Rincón de la dramaturga». Trabaja como antes, rápido. Su obra más aplaudida, *Tres muchachas vestidas de azul*, la escribió en solo cuatro días. La representación de esta pieza estuvo prohibida durante cinco años.

M

Me advirtieron que ese encuentro era poco probable. Me hablaron de intentos fallidos de no sé quién, del carácter difícil de la dramaturga y de otras cosas más. «Pero, casi lo hemos convenido», replicaba yo. Ellos se encogían de hombros.

Pasaba el tiempo. Mientras esperaba la conversación con ella, me compenetraba con el teatro de Petrushévskaya: me reunía con actores y directores de escena, releía las obras conocidas, conseguía con inverosímil dificultad las no publicadas, incluidas tres entrevistas de la dramaturga con periodistas. Según éstas, Petrushévskaya es persona tratable y sencilla. Sus piezas, en cambio, desazonaban, infundían inquietud, planteaban multitud de preguntas.

En cuanto a nuestro encuentro, ella, en efecto, lo postergaba: «Puede que mañana...». Yo seguí telefoneándole, prometí no hacer preguntas huera, sino las más necesarias, las más imprescindibles. Pero en aquellos días se celebraba un festival de cine al que ella asistía, luego tuvo un trabajo urgente, después... los hijos, las mecanógrafas. Y de pronto, en vísperas de irse con los hijos a descansar, me dijo: «¡No puedo sentarme y con aire presumido hablar de mi trabajo! ¡Usted puede comprenderlo todo leyendo mis obras!» ¡Repliqué con ansiedad: «¡Pero lo hemos convenido con usted!»

No pude reunirme con ella. No llegamos a un acuerdo. Algo parecido pasa con los personajes de sus piezas.

Las obras de Liudmila Petrushévskaya son tan polemizadas en círculos teatrales y próximos, que el eco se oye lejos. Hoy la conocen incluso quienes no han leído sus obras ni han visto un sólo espectáculo montado según ellas. De modo que Petrushévskaya es una realidad indiscutible de nuestra vida teatral, al mismo tiempo que leyenda.

Muchos teatrólogos dicen que es la figura más destacada y más compleja de la generación actual de dramaturgos. A la vez dista mucho de que el público conozca todo lo que ha escrito.

De sus obras hablaron y hablan con gran interés, a veces con admiración, dirigentes de nuestros mejores teatros y destacados directores de escena. Sin embargo, salvo raras excepciones, no se dan prisa por escenificarlas. Mejor dicho, sus piezas se representan, y mucho, desde Magadán hasta Nueva York y desde Estokolmo hasta Tashkent. Pero las presentan —al menos aquí, en casa—, preferentemente directores de escena jóvenes en teatros talleres, en grupos experimentales y estudiantiles.

Es casi imposible conseguir entradas para los espectáculos de Petrushévskaya. En esto termina la unanimidad del público, cuyas opiniones y evaluaciones suelen ser diametralmente opuestas y las disputas tan ardorosas que dejan estupefactos a los poco enterados. De hecho, en torno a ella se generan escándalos literarios.

En la biografía de la dramaturga hay también nebulosidad. Porque a la vez que habla con ferviente franqueza de nuestra vida, no dice casi nada de la suya personal. Casi nada excepto algunos detalles que vienen al caso y algunos episodios seleccionados con maestría. Además, siempre habla de tiempos no lejanos, casi actuales. ¿Y las épocas pretéritas? Claro, se puede reunir algún que otro detalle: el hogar infantil en los alrededores de Ufá, una escuela de Moscú, la Universidad, el viaje con la guitarra y cinco rublos a las tierras vírgenes en Kazakstán, trabajo de enfermera en un hospital de Neurocirugía no se sabe cuándo, de periodista, etc. Creo que en este «expediente» hay muchas omisiones y ausencias.

(Aquí y más adelante se citan declaraciones de Liudmila Perushévskaya en las entrevistas concedidas a mis colegas más afortunados que yo. V.V.).

AMANECER LITERARIO

—Sabe, hay aldeas donde todos son artifices: cubren de dibujos las cucharas de madera. Los niños pequeños aprenden también a hacerlo. Estudié en la Facultad de Periodismo de la Universidad de Moscú: allí todos escribían. Era muy contagioso.

Comencé como novelista. Escribía relatos que no se publicaban. Cada tarde escribía a máquina. Trabajaba así sin resultado alguno, pero, alrededor, la vida estaba llena de sucesos tan deprimentes... Una vive sin advertir los males ajenos hasta que a ella misma le pasa algo. Tuve una criatura. Todos saben lo que son las enfermedades infantiles, qué difícil es en esos momentos trabajar para ganarse el pan. Entonces comprendí que todo tenían sus dolores, que nos rodean pequeñas tragedias. Comprendí, además, que la gente debe amar a alguien, sufrir por alguien, soñar con algo.

Una vez, mi hijito tuvo paperas, a la enfermedad siguió una larga cuarentena, yo no podía trabajar, estaba de malísimo humor. De pronto, él se durmió y yo me puse a escri-

bir sin pensar en cómo me saldría. Comencé a apuntar una historia y en ese momento sonó el teléfono y la amiga que me llamaba preguntó: «¿Por qué tienes esa voz? ¿Estás enferma?» Yo le dije: «Espera, parece que ella se ahorca». Ese relato fue a parar al escritorio de Tvardovski. Lo conservo hasta ahora con su autógrafo: «Abstenerse de su publicación, pero no perder el contacto con la autora».

En 1969, **Novi Mir** planeó publicar tres relatos míos, pero Tvardovski los retiró. Después, me invitó y dijo que la revista atravesaba un período difícil y que él no podía defenderme. En efecto, al año siguiente, Tvardovski tuvo que irse de la revista.

No pude entonces llegar a escritora. Los relatos palpitan en mí y comencé a trabajar como un surtidor. Cada semana escribía un relato. Puede que no poseyera gran sabiduría, pero en mi alma se acumularon muchos interrogantes: ¿Por qué? ¿Qué derecho tienen?

A principios de los años 70, cuando varios relatos de Petrushevskaya fueron publicados en algunas revistas, nadie oyó esos interrogantes. En todo caso, nadie se apresuró a responderlos en voz alta. Luego sobrevino nuevamente una larga pausa.

La prosa fue para la Petrushevskaya dramaturga una buena escuela, que, entre otras cosas, le ayudó a encontrar una entonación precisa, a dominar el verbo. Es más, en su prosa, como en un capullo, germinaban sus futuras piezas: por ejemplo, **El vaso de agua** o **Canciones del siglo xx**.

HORIZONTE TEATRAL

—Aquella fue una ocasión feliz. No esperaba ese llamado por teléfono cuando una voz agradable me dijo: «Buenas tardes, la llamo del Teatro de Arte. ¿No podría usted escribir una obra para nosotros?» Pregunté: «¿Qué es esto, ¿comenzamos un "Amor teatral"?» Aquella misma noche escribí una pieza. Después arrojé el texto al basurero. A los dos años de ese telefonazo, escribí **Clases de música**. Pero el Teatro de Arte no la puso en escena...

Cinco años más tarde, esa pieza tuvo su hora estelar. Todo Moscú aficionado al teatro acudió al espectáculo dirigido por Román Viktiuk.

Lo primero que impresionó a todos en Petrushevskaya fue la fenomenal sensibilidad de su oído. Para nosotros, que estábamos acostumbrados al bisbiseo incomprensible en escenas teatrales y en pantallas de cine, el lenguaje de sus piezas fue una revelación. Hubo que idear incluso un término especial: efecto magnetofónico. Nos pareció que escuchábamos por primera vez cómo reflexionábamos y cómo pensábamos.

Cuando en otros países comenzaron a representar piezas de Petrushevskaya, nos sentíamos intranquilos. Dudábamos de que la traducción conservara ese tartajeo agresivo o indefenso, ese mugido de nuestra desconcertada alma. Sin embargo, los espectáculos estadounidenses, suecos, polacos y alemanes infundieron esperanza.

Hacia fines de los años 70 los críticos hablaron de una nueva generación de dramaturgos. Esa presencia recordaba la aparición de los «airados» ingleses a mediados de los años 50: la misma comunidad característica de todos, mientras que cada uno poseía una marcada individualidad, la misma enérgica renuncia a temas e ideas caducos, la misma ansia de reproducir las cosas tal como son en realidad.

Les llamaron «nueva ola», «dramaturgia joven» y el nombre más exacto era «drama posvampiroviano». Vampirov había unido por primera vez en sus dramas la amargura de las dudas, la franqueza implacable, la cruel precisión de los diagnósticos y los pronósticos sociales.

—Cuando comencé a escribir mis obras, removí toda la dramaturgia, leí todas las obras extranjeras que pude conseguir, busqué como loca algo que me sirviera de modelo, de ideal y, entonces, oí hablar de Vampirov. Pero en cuanto oí hablar de él, Vampirov pereció. La diferencia fue de unas semanas. Dos semanas viví consciente de que tenía una estrella polar. Que por fin había encontrado la persona que me enseñaría e indicaría el camino. Su muerte fue para mí una enorme desgracia personal.

No se puede decir que esta fuera la necesidad de aprender. Al parecer, el buen conocimiento del objetivo le sugirió a Petrushevskaya el único camino posible —al menos para

ella— hacia ese objetivo. Ante todo, era la demanda de poseer lo que podríamos llamar medio donde vivir y discutir.

—Ingresé en el estudio de Arbúzov a los dos años de su formación. Eso de ingresar no es del todo correcto. Simplemente, fui allí y me senté. Porque, sabe usted, cuando una persona escribe a solas consigo misma, en la cocina, y carece de esperanzas, tiene la sensación de haberse metido en un túnel sin salida. De pronto me dijeron que había un grupo de personas que escribían piezas, tenían encuentros con directores de escena, que allí iban críticos, en fin, un mundo distinto. Sentí necesidad desesperada de estar con ellos, tuve la sensación como si yo viviera aquí, mientras que mi patria estuviera allí, con esa gente. Alexéi Arbúzov no me echó...

El estudio provocaba felicidad por el espíritu amistoso, la comunidad de ideas, el entusiasmo de las discusiones. Durante los felices años en el estudio de Arbúzov, Petrushevskaya escribió mucho: cuentos, monólogos, pequeños dramas. Las discusiones de las obras del estudio eran muy vivas.

Arbúzov, irónico y nada sentimental, hablaba con cariño de Petrushevskaya. En una foto que le regaló escribió: «Del pedagogo asustado para la eternidad». Su prefacio a **El amor**, de Petrushevskaya, publicada en 1979 en la revista *Teatr*, termina con estas palabras: «Pensando en Petrushevskaya, sólo deseo una cosa: proteger su talento contra la incompreensión».

Empezamos a mencionar a menudo a Petrushevskaya cuando se estrenó **El cuento de los cuentos**, realizado por Yuri Norshtein según guión de la dramaturga. Era difícil creer que una película de dibujos animados pudiera entusiasmar tanto a personas mayores.

Pronto se vio que no éramos los únicos cautivados. La película ganó seis premios internacionales y la Asociación Internacional de Filmes de Dibujos Animados la calificó de la mejor obra de ese género cinematográfico en su historia.

Es imposible narrar **El cuento de los cuentos**, que para Petrushevskaya es «un argumento especial, parecido al acordeón, que se abre, se extiende y, al final, se reduce a una palabra sencilla: "vivimos"».

El guión, que cabe, efectivamente, en una página y poco más, no tiene sino recuerdos de la infancia: las fragancias, los sonidos, la luz y la tristeza. No se podía suponer que tanta gente lo necesitaba.

HUMOR SINGULAR

—Escribo rara vez, pero, en cambio, rápido, de golpe, tal es mi método de trabajo. Sin borradores ni nada, escribo en blanco. Casi todas mis piezas las escribí en una noche o en una tarde. Son piezas pequeñas, en un acto. En **Tres muchachas vestidas de azul** trabajé cuatro días. Fue por las circunstancias: solo disponía de cuatro días. Es verdad que como resultado estuve enferma ocho meses y que después no lo admitieron durante cinco años.

Las relaciones de Petrushevskaya con el teatro —su «amor teatral»— fueron bastante dramáticas. Tal y como cuadra a un amor de verdad. Es absolutamente evidente que El y Ella no pueden vivir separados. Pero, ¡qué cantidad de problemas!

Entre los dramaturgos de nuestros tiempos es difícil nombrar a otro más atrevido, más sorprendente, más singular y más independiente de las opiniones ajenas y del gusto ortodoxo que Petrushevskaya. Parece que el solo temor a hacer algo «como es acostumbre» puede taponarle la boca. La conducta profesional fue la que indignó a los burocratas teatrales y a los jueces del buen gusto literario.

En opinión de esos críticos intolerantes, las piezas de Petrushevskaya carecen de la luz de la esperanza: su visión del mundo es fría, desconsolada, triste. Puede que sea cierto. «En mucha sabiduría hay mucha tristeza», ¡se dijo tanto antes de nosotros! Existe otro punto de vista. Por ejemplo, el de la autora. Petrushevskaya que considera que muchas de sus obras son comedias.

Su humor es singular: tiene resabios de amargura y de absurdo. Le parecen ridículas y amargas nuestras ambiciones, mezquindad y propensión a escándalos, la confusión de ideas y de sentimientos. ¡Y lo que decimos! En opinión de Arbúzov, Petrushevskaya ofreció al teatro «un mundo di-

vidido, desgredado, desgarrado». Escándalos en una casa de campo en los alrededores de Moscú, pequeñas catástrofes en apartamentos y cajas de escaleras moscovitas, viejas solitarias, adultos desorientados, niños desalmados, cansancio.

Resultó que el teatro no estaba preparado para eso. Muchas de sus piezas no tienen argumento como tal. No pasa nada, como hay días en que no pasa nada. Son, por decirlo así, argumentos no inventados: los creó la vida.

Los críticos no siempre están preparados para piezas de este tipo. Exigen sencillez y claridad donde todo es confuso y complicado.

La conversación se desarrollaba sin interrumpirse y sin moverse del sitio, y más que el arrullo de los enamorados parecía ser refunfuño de los esposos que no se podían soportar el uno al otro. Pero eran recién casados, acababan de formalizar el matrimonio... Por primera vez tenían a su disposición esa habitación y hasta el regreso de la madre, que había ido a visitar unos parientes para dejales solos, quedaba una hora. O algo más. Una hora y pico de amor.

¡Pero las viejas ofensas de ella! ¡Pero el recuerdo de las traiciones de él! ¡Pero la vergüenza de casarse tan tarde! ¡Y ese inesperado arrebató no se sabe si de miedo o de irritación!

Svetlana, cómica y lamentable (lleva vestido de bodas y zapatillas de casa), ataca al marido. El está desconcertado, pero trata de conservar la dignidad y machaca algo entre las sábanas... Ella le acusa, él responde, andan por la habitación absurdamente abarrotada de cosas, alrededor de la mesa, cerca de una cama estrecha incluso para una persona; su conversación gira en torno a detalles.

—Pero si tú no me amas. No me amas.

—Ya te lo he dicho. No soy capaz de amar. En este sentido, soy un degenerado moral.

De un momento a otro volverá la madre...

¿Qué es? ¿Qué es ese sentimiento rugiente, sombrío y vengativo: ¿el amor? ¿el ansia de amor? «¿Los martirios de la desesperación, porque el destino le ha dado ese hombre y no habrá otro? ¿El miedo a nunca sentir amor? ¿O la esperanza de poder reanimar de alguna manera la marchitez ajena?

Es difícil contestar a esos interrogantes. Decenas de teatros soviéticos presentan **El amor**, lo ponen en escena en EE.UU., Suecia, RDA y Polonia. Y cada uno lo hace a su manera.

EXPLORAR EL PASADO

—Me reprochan no poner los puntos sobre las íes, dicen que en mis piezas no se nombra el mal, no se señala el origen, no se define la causa. No se ha resuelto el problema de qué hacer con los alcohólicos. Qué debe hacer una mujer solitaria. Cómo debe vivir una madre solitaria. Qué debe hacer una persona, en general.

Quiero responder categóricamente que no le incumbe al que escribe solventar esos problemas. A nosotros sólo nos toca plantearlos. Y hacerlo honradamente. ¡No mentir!

Las piezas de Petrushévskaya nos martirizan con sus problemas y nos hacen sentir vergüenza. ¿Puede que esas primas segundas de **Tres muchachas vestidas de azul**, indiferentes entre ellas, también seamos nosotros? ¿Es posible que también nosotros nos portemos tan indecorosamente por una casa de campo casi arruinada, ajustemos mezquinas cuentas con las personas más cercanas, sin sentir conciencia ni piedad? ¿Es verdad que sólo un catástrofe es capaz de hacernos volver a ser personas?

¿Cuándo y por qué nos volvimos tan ruines? ¿Qué hizo con nosotros la vida y qué hicimos nosotros con nuestra vida? ¿En qué consiste nuestro mal y cuál es nuestra culpa?

Entre los personajes de Petrushévskaya —al menos por ahora— no hay personas felices. Son asimismo raros los personajes fuertes. Ella sabe cuánto cuesta hoy el éxito en la vida, por eso, los vencedores le son indiferentes o antipáticos. Dicen algunos críticos que le interesa «el que viaja en trenes eléctricos suburbanos», «el hombre de la multitud», «el hombre de mi portal». Más que nada, personas de mediana edad, mediano bienestar y mediana condición social.

Sus personajes intentan a veces romper el círculo vicioso

de su vida: con ayuda de una casamentera, el registro civil, una feliz oportunidad o una dudosa aventura de amor. Pero todo es inútil. Y todo vuelve sobre sus pasos.

En realidad, todas las obras de la dramaturgia parecen ser variaciones de un mismo tema: el de la Casa. Trata de la desunión, la descomposición de los nexos familiares, la desaparición de los afectos y las obligaciones entre los familiares y parientes, en una palabra, de todo lo que podría llamarse instinto de conservación de la Estirpe.

Carece de casa la solitaria mujer con el extraño nombre Aú, en **Andante**. El joven Alexandr Te, de **Canciones del siglo xx**, vive en una veranda ajena y se consume en soledad. E incluso la alegre **El apartamento de Colombina** —no se sabe si es una comedia moderna o una parodia de la seducción de José el Hermoso— habla, a fin de cuentas, de lo mismo. De la descomposición del Hogar.

Todos sus personajes son parientes de alguien: nietos, abuelas, maridos, madres (algunas adoptivas), hermanas, a veces primas segundas. Pese a ello, todos son ajenos entre sí. No sólo los padres y los hijos, sino incluso las hermanas y los hermanos.

PERSONAJES EN LA MEMORIA

—Por fin, se encontrarán después de quince años de separación. El tren llega hoy. Dentro de media hora.

Es inimaginable, ¡sólo quedan dos! Sólo dos personas quedan vivas después de terribles años de separación, campos de concentración, deportaciones. Por eso, cuando la «citaron con motivo de la rehabilitación post mortem de Iván, Marusia, Nikolái, Liálecka y Lúsik y preguntaron si necesitaba algo», Lika dice: «Tengo una hermana que lo ha perdido todo y arrastra una existencia deplorable en Ufá».

Naturalmente, no los recordaremos a todos. No conservaremos en la memoria esa retahíla de nombres entre los que hay vivos y presentes, vivos pero ausentes, así como muertos y desaparecidos. No podremos orientarnos en los diversos nexos familiares.

Pero comprenderemos de inmediato que en la familia de Lika todo va mal: Sasha quiere de nuevo separarse de la mujer; Lena, la hija mayor de Sasha, tendrá un hijo de no se sabe quién; y la vida de todos que transcurre entre riñas y escándalos, se mantiene por milagro al borde de la disgregación.

A esa casa, a Moscú, a ver a Lika, llegan de Ufá su hermana Neta y Lituba, la hija, de 40 años. Llegan agarradas de su único bien material: un bolso negro con documentos y cartas a Stalin.

Con su llegada, el clima en la casa se caldea. En interminables disputas, unos descargan sobre otros toda la basura acumulada en la memoria, donde se mezcló todo —entierros, juegos infantiles, interrogatorios y canciones de cuando era komsomoles— y donde pervive la disposición de unos a perdonar y la de otros a juzgar y castigar.

Neta y Liuba, que por milagro quedaron sanas y salvas en la época de las represiones masivas, no comprendieron nada. Corre el año 1957, pero ellas siguen siendo vigilantes a lo estaliniano, siempre están alerta y listas para proseguir la lucha contra no se sabe qué enemigos. Están persuadidas como antes de que conocen la verdad en última instancia y dispuestas a imponer esa verdad a sangre y fuego. Y, si hace falta, con delaciones.

Y la imponen.

Mientras tanto, Moscú se prepara para el Festival Internacional de la Juventud, y el Coro de Moscú recibe a los invitados.

¿Qué las convirtió en seres ciegos y crueles? ¿Qué les impidió recuperar la visión? ¿Tenemos derecho a afirmar que los sufrimientos purifican a la persona y que la historia enseña algo? ¿O el tiempo es impotente para con nosotros?

Incluso aquí, en su pieza más «transparente», Petrushévskaya no responde a los interrogantes. Excepto el coral final ejecutado por los coros de Moscú y de Dresde. Cantan el *Miserere*, salmo que llama a la compasión.

¡A los señores actores!

Liudmila Petrushévskaya

El vaso de agua puede ser interpretada por una sola actriz aunque está escrita como diálogo y tendrá mayor alcance en esta forma. Una mujer entrada en años, todavía fuerte y capaz de soportarlo todo, recibe en su casa a una joven con una maleta. Hubo ya casos en que nuevas mujeres de su marido llegaban para habitar allí. Por eso la primera reacción del ama de casa es contratacar. Debe infundir miedo a la forastera. Tiene que echarla a la calle. Si no lo consigue, debe enternecerla, asustarla con la demencia, con delirios. Contarle los tremendos desastres que ha sufrido ella u otra cualquiera. Tratar de hallar la clave para comprender por fin quién y para qué ha venido. Por eso debe mostrarse asustada, nerviosa y sin ninguna esperanza, pero exteriormente permanecer en plena calma. ¿La están amenazando con una catástrofe? Pero está tranquila, serena. Ganó más de una vez. Su amor al marido es desmesurado, está dispuesta a todo por él. Aunque parezca extraño, pone sus esperanzas en que él es cobarde, ruin y no le gustan las cosas complicadas. Está dispuesto a traicionar a todos para vivir más tranquila y cómodamente. Solo en un caso puede cambiar y conducirse de otra manera: si se enamora de verdad. Eso, lo más peligroso, ya sucedió más de una vez. Por fortuna, él tampoco sabe permanecer fiel al amor.

Así son los planes del ama de casa. Así son los sentimientos que experimenta.

Por fin, las cartas están boca arriba. Nadie le amenaza, ante ella está un pedigüeña, una miedosa chantajista, mujer enferma y hambrienta, de mala suerte. Una vagabunda sin techo que acaba de salir de un manicomio. Una mujer inteligente, pero doblada por la vida.

Una, dos, tres palabras pronunciadas por la visitante y ante la vieja se abre una vida ajena, una vida infeliz, que la hace perder las fuerzas. De repente recuerda a sus mellizos abortados: ahora tendrían la misma edad que esa mendiga. La madre vieja no aguanta más, inclina la cabeza en memoria de sus hijos y decide ayudar a la mujer joven.

De pronto, como una advertencia, surge en su cabeza la frase que solía pronunciar su esposo diciendo que todo en ella es delirio y alucinaciones. «¿No eres alucinación?», pregunta el ama. Porque las sombras de sus hijos nacidos muertos están con ella. Los llama siempre. «Claro», contesta la tímida visitante llorando. El director de escena decidirá qué significa este vocablo: «sí» o «no». Más bien no significa nada. Que los espectadores piensen lo que les da la gana.

Con los mejores augurios.

El vaso de agua

De Liudmila Petrushévskaya Traducción: Eduardo Popok

M.—¡Lobo, lobo, lobo, verdadero lobo! Ya verá usted. fíjese bien y se dará cuenta enseguida qué lobo es. Así lo llamo siempre, usted llámelo así también. Muchos piensan que yo no lo suelto después que me abandonó mi primer marido y se me murieron los mellizos. Muchos piensan que yo no lo suelto de ningún modo. Que él me recogió y me tuvo lástima cuando salí de la maternidad Grauerman con las manos vacías y dos ataúdes. Esto lo digo por decir,

aunque en realidad no me entregaron nada, los quemaron en la calderería, la fogonera los quemó. ¿Ve lo que hacen? ¡¿Qué chanchullos?! Fui después a la oficina y ahí estaba la fogonera borracha, fue a protestar por que no le pagaban por los abortados. Armó en la oficina un verdadero escándalo, por que no le pagan esas horas extra. Yo casualmente entré a buscar la partida de defunción. ¿Se imagina mi estado? Le hubiese pagado con dinero, con cortes de tela, le hubiese dado hasta un billete de treinta rublos, de los que antes había enormes como sábanas. Por ese dinero, ella me hubiese entregado todo y los enterraría. ¡Qué mujer tan perra! Ahora tendrían cuarenta años, quién lo diría. ¡Cómo pasa el tiempo! Tal vez fue para bien. Ahora tendrían cuarenta años, pero ni sé qué eran, creo que niño y niña. Eso me parece. Cierta vez vi en sueños, antes del parto, no sé por qué a uno solo, lo sostengo en brazos, lo estrecho contra mí y no puedo comprender, si es niño o niña. Con pantaloncitos, no se puede saber. Si no se puede saber, pienso en sueños, seguro que es niña. Pero siempre se sueña lo contrario. Yo sueño todo al contrario, que mi Lobo me ama. ¡Qué mujer tan pilla! Pero no importa, hace mucho que me resigné a esta situación, puse sobre mi vida una gran cruz de madera. El lobo es lobo. ¿Sabe qué caracteriza a los lobos?, que ahí mismo, en el sitio, se comen a su propio padre si está herido. O enfermo, o viejo, como en mi caso. Eso es un lobo, saneador del bosque y de los campos, hasta lo protegen. Ahora vendrá y usted por fin lo verá, sólo espere un poco y no se vaya de ninguna manera, se lo ruego,

EL AMOR

Pieza en un acto.

Papeles: uno masculino, 2 femeninos.

Decorados: habitación.

CAJA DE LA ESCALERA

Pieza en un acto

Papeles: 2 masculinos, 2 femeninos.

Decorados: la escalera de una casa.

CORO DE MOSCU

Pieza en dos actos

Papeles: 3 masculinos, 11 femeninos.

Decorados: apartamento multifamiliar, sala de ensayos de un coro.

porque si él se entera de que vino a verle una chica tan joven y se fue, estará absolutamente convencido de que yo la despaché y le conté vaya a saber qué. ¿Porque usted es una picarona, no es así?

A.—Bueno, tengo tiempo.

M.—Gracias. La vez pasada él se enamoró de la mujer de la limpieza de su hospital. Usted sabe que a los hospitales ahora mandan a trabajar como mujer de la limpieza a ladronas que cumplen ahí la pena. Llevan a los enfermos en camilla, los orinales, los difuntos. Llevan la basura. Engatusó a una de esas mujeres. Dividimos la economía casera, él tiene su propio dinero, lava y compra, yo trabajo, en mis condiciones no trabajar equivale a morir de hambre. ¿Me entiende? Pues bien, él lava para sí en la pileta, come en el comedor dietético de la plaza Mayakovski. De pronto resolvió mejorar su vida, dijo que en adelante viviría aquí su esposa criada, al mismo tiempo lavandera y cocinera, porque ya no podía aguantarme. ¿Entiende? ¿Entiende?

(A. asiente)

Yo naturalmente, a esa mujer de la limpieza la eché apenas cruzó el umbral, ni atiné a abrir el pico y ya estaba de nuevo afuera. No comprendo qué encontró en ella, sólo cinco años menor que yo, no como usted, cierto, ella se conservó bien con el pan de la cárcel. Se peinó, perfumó, pintó la jeta, pensó que iría y vendría. Pero el mismo Lobo no vino, la mandó a ella a explorar, pensó que ella cumpliría la tarea. Así como ahora la mandó a usted. Pero yo también me las arreglo muy rápido. Todavía no estoy achacosa, no estoy consumida en absoluto físicamente. Al contrario, me vigoricé. Fijese, no tengo arrugas. No por la buena vida. Me refiero a que puedo soportar todo después de lo que me pasó a los veinte años en esa oficina. Cuando la fogonera gritaba que no los iba a quemar, que no se había colocado para recibir esos regalitos, que se los llevaran, que ya tenía en los ladrillos del galpón, bajo la viga, tres de esos, que todavía le traerían y seguirían tirados mientras no le pagaran sobresuelo. En eso me abalancé sobre ella, me contuvieron, ella se puso a pelear, me sujetan, yo quería ver por lo menos lo que tenía en el galpón, aunque solo fuera ver, pero ellos me metieron en el hospital de chiflados. ¿Se imagina? Me ataron con toallitas y pañales. Está claro que después de eso soy para toda la vida una loca con certificado, como dicen, todo se me permite, si bien, ¿qué hice de malo en la vida? Casi nada. En el trabajo no tengo miedo de decirle nada a nadie. Cuando hablo todos callan, incluso mi jefe, yo soy su vice y él aprovecha que soy tan terrible, así él resulta bueno. En todo caso no me deja jubilar, aunque yo quiero. Dice: no, despediremos a cualquiera menos a usted. Nunca vi trabajo igual al suyo. Pero cualquier cosa se la desquita conmigo: a jubilarse, a jubilarse, a descansar. Sin embargo, todos los sábados y domingos me consigue plaza en la casa de reposo. De modo que los sábados y domingos el Lobo está libre, téngalo en cuenta. O él va en lugar mío, se divierte a todo vapor, mis colegas ya lo aman, bebe con ellos. De manera que llame aquí y le diré dónde está el Lobo. O simplemente colgaré el teléfono, cuando él me hace mala sangre cuelgo, o digo: chica, se equivocó de número, ese no vive aquí. El tiene su vida, va donde quiere, con quien quiere, se lo permito, pocas mujeres soportarían algo así delante de sus narices, cuando llegas y en la bañera encuentras suciedad, alfileres, pelos. Limpio y limpio esa roña hasta poder acostarme a descansar como es debido. Pocos soportarían eso, nunca. Yo lavo, limpio, me acuesto en la cama, todo reluce en mí y debajo de mí, siempre me lavo, en esto no soporto que alguien se meta, me gusta la limpieza y soy limpia, en la juventud me llamaban la pulcra. Dos esposos se casaron conmigo. Durante la guerra, en la evacuación, cada cual se las arreglaba como podía, y yo sola con dos hijos, pero tenía las cortinas de gasa almidonadas, yo misma hacía el almidón, rallaba patatas y trabajaba, sola con dos hijos, ¿se imagina? Pero yo recibía ración, el Lobo me mandó su certificado, llegó a coronel, y mis hijos mellizos eran del año cuarenta, pequeñitos, tuvieron diarreas, vómitos, viajábamos entonces en vagones de carga, yo organizaba el servicio médico y las instituciones infantiles, los chicos quedaron solos con la niñera, ¿se imagina? Por eso ellos me persiguen siempre, hace mucho que no viven, murieron ambos en el hospital, tuve que dejarlos, tenían dispepsia, y yo viajando sin parar, me dieron un carro con cochero, creo que era tía Masha. Cierta vez Masha me

trajo a casa y de pronto vi que la casa estaba vacía, no había nadie, no estaba la niñera, me lancé al hospital de niños y allí me enseñaron los cadáveres azules como pollitos. La que les armé, todos fueron al tribunal y más arriba. En el hospital de niños el robo estaba generalizado, todos los niños tenían dispepsia, no mamaban, no comían, aquellos se alegraron y arrasaron con todo, se llevaron a todos los comestibles a casa. Luego me puse a buscar a los míos, me preguntaban: niño, niña, apellido, pero yo había olvidado todo, nada podía decir en respuesta, bramé como un toro. Desperté en la sala, éramos diez, pasé en cama todo el juicio, todo el proceso contra los médicos y las mujeres de la limpieza saboteadoras. Una mujer de la limpieza me contó después cómo se puede curar la dispepsia. Goteando al niño crema de leche entre los dientes, si tiene dientes. Algunos morían por no tenerlos. ¿Por qué me mira así, se cree que estoy loca? Sabe, niña, yo tuve hijos, tuve, hasta parí. Pero el embarazo se cortó, paró el crecimiento y se acabó, la barriga empezó a bajar. Fui a un lado, a otro, me hospitalizaron, usted no tiene remedio, los fetos no se mueven, de veras mellizos, se confirmó, hicieron rayos X. ¿Y a mí qué? Tendrá que esperar el parto, saldrán momias, allí se le momificaron, en el mismo vientre. ¿Y a mí qué? Sólo me quedaba esperar y esperar. Me escuchan, escuchan, no late el corazón, me consumo cada día. Me lamento a mi esposo y eso no se debe hacer, al esposo perro nada contar debo, ese refrán me lo dijeron después las mujeres, yo no lo sabía, me lamentaba, lamentaba. Le contaba todo y así se acabó, no volví a verlo, no me visitó más. Y en la guerra desapareció sin noticia alguna. Entonces los divorcios eran fáciles, agarras y te divorcias por tu cuenta. Pues bien. Una semana él no venía, dos tampoco, yo acostada, a otras, flores, obsequios, a mí nada, estoy acostada y escucho. ¿a lo mejor late aunque sea un corazón? Me lo parecía todo el tiempo, conservé las esperanzas hasta el final. No quería creer que tenía dos momias. Ya debía parir, empezaron los dolores, alrededor mío nadie, ni uno, yo acostada, espero, no grito, espero que ellos griten. Una partera me dijo: qué esperas, pare rápido, si no son más que dos maderitas. Todos me abandonaron, se reunieron alrededor de los vivos. La partera dice: bueno, quédate por ahora sola, se fue, y yo pegué tal grito, bramé. No comprendí qué pasaba, la partera vino corriendo, dijo: tu estás lista, ¿abrirás los ojos? No los abrí. Ellos pusieron orden, se llevaron todo, me quedé dos días en cama y fui a casa. A casa de mamá, como soltera. Ni los miré a ellos, por lo que me culpo, tuve oportunidad y no los miré. Pero qué mirar. Juzgue usted. Los niños era demasiado pequeños. No es nada, todo suele ocurrir, por lo menos en la vejez nadie me tirará un vaso de agua a la jeta, como dice mi Lobo. Yo me iré primera, dejaré de sufrir. El todavía vivirá, morirá antes. El se casará como un estúpido. Dice: tus hijos serían borrachines, las hijas ya viejas, reñirían entre sí, ahora reñimos nosotros, ¿no es lo mismo? Claro, nosotros fuimos uno para el otro el mundo entero, ahora reñimos por el mundo entero. Sabe, el Lobo tuvo o tiene un hijo. Vino a casa una joven, todavía más joven que usted, unos quince años. Joven entrada en años. Tomó un vaso de té, lo tiró al suelo y me dijo: usted es mujer, dígame a él, por lo menos usted, si el niño puede o no vivir sin padre, porque para usted es igual, ya no puede tener hijos definitivamente, mientras que mi nene cumplió justo un año, debo lugar por su felicidad. Dígame que en la vida lo fundamental son los niños. Yo le dije: resuelto solos sin mí, es asunto vuestro, al Lobo, veo, no le gusta cuando lo topan a ciegas como un ropero. Y se acabó. Ella armó un escándalo, desapareció, ahora ese hijo tiene dieciocho años. El Lobo no lo vio ni una vez y no tuvo líos. No le da dinero a nadie, es tacaño, téngalo en cuenta. Por qué me va a dejar a mí, pregunto, si a comienzos del bloqueo, durante el invierno más horrible pasamos hambre juntos, y él después de esa joven vieja le decía por teléfono no recuerdo a quién: mi esposa me salvó de la muerte, me alimentaba con pedazos de gato, siete gatos me cocinó, y aunque yo sea un canalla por ese niño desconocido, yo no quise ese niño, simplemente tocaron mi amor propio varonil, ella, fijese, le servía té, y después preguntó con orgullo: ¿usted se queda o no? El se quedó, ¡zas! y le hizo al hijo. Durante el bloqueo, de veras, yo cambiaba todas mi cosas por gatos frescos, los cocinaba a pedazos, lo mantenía a él, porque es un hombre enorme y comilón. A mí se me murieron los dos hijos poco antes de eso. Justo durante el bloqueo. A los hijos no los conservé, a él sí. ¿Qué hace usted aquí arrellanada?

A.—Espero a Leonid Vitálievich.

M.—No es nada lo que tiene que hacer aquí. ¿Está claro? ¿O quieres que llame a la milicia?

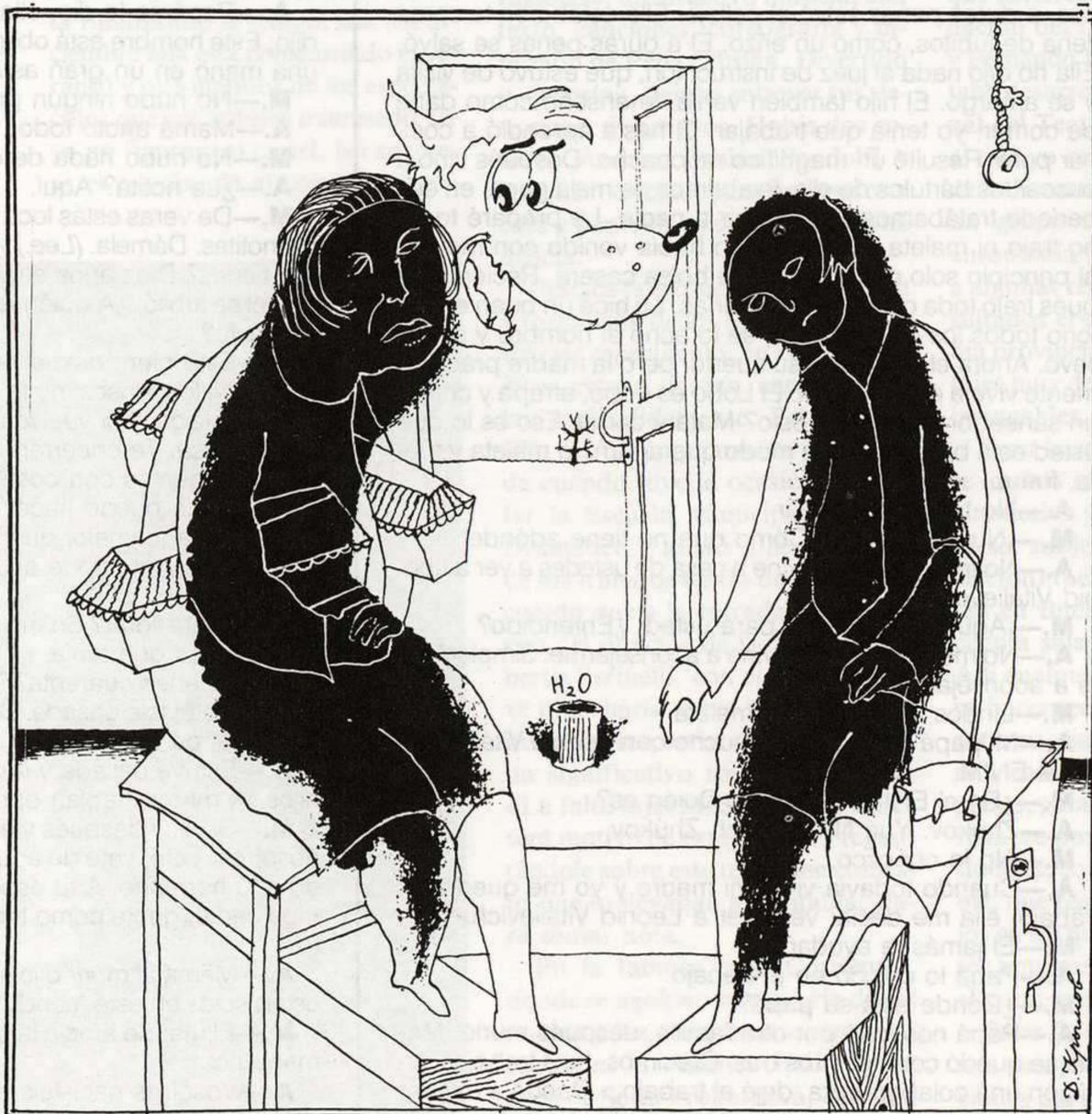
A.—Llámela.

M.—Vino también una conocida suya como usted y se quedó a vivir. No me voy y se acabó. Vivíamos los tres, como el conjunto «Beriozka». A él se le cayó un libro y ella me grita: malvada, ¿acaso no ves lo que se le cayó al hombre? En un apartamento de dos habitaciones vivíamos los tres. Yo limpiaba, lababa la vajilla, lo mío, ellos se ocupan de sí mismos. Ellos cocinaban para sí, él iba a la cocina, estaban de luna de miel, cocinaba el día entero. Se entusiasmó. ¿Qué le quedaba siendo jubilado? Cocinaba, lavaba sus medias en la pileta como antes, y ella tirada en la cama. Estaba contento, tenía por quien desvelarse. El sentimiento olvidado había despertado. Yo siempre quería ser la primera en mi desvelo, de este modo le quité todo interés al cargar con todo el fardo, porque el hombre también es gente, también quiere vivir como ser humano, preocuparse por alguien. Así se jactó él en la cocina. Ella loca de contenta, embobada, había encontrado una nueva pasión, cada día se pintaba las

pestañas, tenía con quien calentarse los costados. Yo, decía, sufrí mucho en la vida. Le decía eso y yo debía oír todo. Yo, decía ella, pasé treinta años de soledad completa, tuve esposos, tres hombres en la vida, maridos los tres, ninguna aventura. Insinuaba. El último, dijo, vivió conmigo un mes, fue mi esposo, eso hace diecisiete años, desde entonces no puedo ajustar cuentas con él, me quitó por vía judicial media habitación, todo lo que podía sacarme. Ahora, en su mitad viven sus parientes, dice que son visitas de la ciudad de Sverdlovsk, comen todas las tardes y gritan hasta que me dejan sorda, aunque el tabique es de estuco, ¡pero el estuco no ayuda! Así se quejaba ella a mi Lobo. Tenemos un hijo ya casi grande de ese matrimonio de un mes, el hijo quiere vez al padre al otro lado del tabique, y ella entregó la vida entera a ese hijo. No fue fácil su vida de eso lo comprendimos. Ella vivió, vivió, y después el Lobo dejó de fingirse primer auxilio, se hospitalizó para revisarse el intestino grueso, como siempre. Es su síntoma de impaciencia. Entonces le pedí a ella que se fuera. Tus hijos te están esperando, vete a casa. Me respondió: tengo un solo hijo. Bueno, dije, mándale saludos.

Porque si no, te olvidará y no tendrás quién te sirva un vaso de agua en la vejez. Para qué lo criaste, pregunto. Ve, porque si no hasta eso perderás. Ella se echó a llorar, se pegaba contra la pared, se golpeaba. Pero qué diablos tenía que hacer aquí, si no era nadie, ni esposa ni media esposa. Corrí a visitar al Lobo al hospital con un paquetito de comestibles, a definir las relaciones: no soy nadie para ti, fijate lo que hacen conmigo. El Lobo no le dijo nada en concreto. Ella le plantea: mejor irme o quedarme, propuso misma. El, nada en concreto, si quieres vete, o como quieras. Ella después me dijo: eso significa negativa, y preguntó: ¿qué le parece? Yo qué tengo que ver. Sabe, hasta me acostumbré a ella. Mujer buena, sin malicia, sin hueso, jabón de tocador, como se expresa el Lobo, que es muy sesudo. Regresas a casa y ella ya puso orden, a fin de cuentas dos esposas son más fáciles de manejar que una, yo lavo el piso, ella sacude el polvo, saca la basura, donde hace falta clava, arregla. Adquirió experiencia en su vida solitaria. Treinta años sola, a veces le pegaban, a veces se le reventaban los vasos sanguíneos. Pero qué hacer, llora, fuma. Yo hasta la re-

tenía adrede para que no creyera que la echaban, le dije aquí vive quién te echa, el Lobo es Lobo, no está atado a nadie, él mira al bosque. Ella dice: vaya al hospital, a mí no me dejó pase, la enfermera dice que no permiten visitarle, que está en cuarentena. Bueno, fui, al fin y al cabo soy esposa legítima, fui bien arreglada, como hace falta. Le digo a él: que viva con nosotros, me acostumbré a ella, también te acostumbrarás, es buena mujer, perdono todo, con ella me es más fácil, aunque se demolió completamente sufriendo por ti. Cuando oyó eso se dio la vuelta, no, no, no y no. Le digo: qué le cuento. Me dice: nada, por qué debe sufrir ella en casa ajena. Ella no me hace falta. Entonces le digo yo misma: en estas cosas no soy tu ayudante ni nadie, no transmitiré nada, no es humano echarla. No te ocupas de lo que debes, dije, gastas fuerzas en pavadas, mejor harías en pensar en el trabajo, dónde colocarte, aunque sea de ascensorista. El se puso blanco, le subió la presión, cada vez iba peor. Ella, esta comadre mía, siguió viviendo en casa, obstinada. El ya no se limitaba a decirle no, por las buenas no resultó, no todas tienen ese orgullo ficticio, algunas son puras lágrimas. El le gritaba, llamaba por un teléfono



público, que se fuera, que había gente alrededor, que eso era el colmo, ¡no iba a llamar a la milicia! Ella apartaba el auricular de la oreja, lloraba, volvía a escuchar. Después se tiraba en la cama turca y me contaba todo. El, me decía, seguro que sospecha algo, tiene celos pero no anduve con nadie, está equivocado, no le fui ni le seré infiel, dígame eso. ¡Yo a él! Resulta que él inventó lo del esposo detrás del tabique, cuando ella iba a ver al hijo. El Lobo se aferró a esa versión del marido. Ella grita: no es ningún tipo para mí, está dispuesta a sacar a ese esposo del quiosco donde vende mercadería y llevarlo al hospital en taxi, para certificar que hace mucho que ha vuelto a casarse y no vive más allí. Hasta quiso encargarse que rompieran el tabique para demostrar que el marido se había mudado, pero yo la disuadí. Sería una medida pasajera, el Lobo está por irse y se irá, mientras que tú deberás vivir sin tabique con tu hijo mayor, la cosa puede llegar a asesinato si no vive separado por la pared, mientras que así conservarás la nobleza y recibirás un vaso de agua en la jeta. Después empezó a estrangularse con las manos, todo eso para mis oídos y para que se lo contara

al Lobo, ensució vomitina toda la almohada, se atragantó con la lengua, no sé cómo. Claro, el Lobo se puso furioso cuando le conté lo de la almohada, se pegó con el puño en la rodilla. Lo daban de alta y no tenía adónde ir, ella se había apoderado de su desordenada cama turca, desgreñada, sucia, fumando. Estaban obligados a darle de alta, no iban a hacerle nada más allí y listo. Lo traje del hospital débil, lo dejé en mi habitación. Ella se paró delante de la puerta y se puso a agitar la cabeza indignada. El dijo: que llame alguien a la milicia. Lo único que nos faltaba eran gritos en casa, y gracias a eso todas las viejas estaban enteradas y me saludaban a un kilómetro. Ella gritaba y agitaba la cabeza, después sacó del bolsillo un frasquito y ¡paf! Se tomó el frasco entero de somníferos, los masticó. Los tragó, se sentó y farfulló: lavado, lavado. Cerró los ojos y siguió balbuciendo. Llamé a la ambulancia, le hicieron un lavado, le desgarraron el esófago veinte centímetros. Todo nuestro pasillo estaba lleno de sangre. ¿Entendió? ¿Entendió?

A.—Entendí.

B.—Se la llevaron arrastrando, después yo la visitaba, la alimentaba con la pera intestinal de goma a través de la nariz. La visité durante un mes. El Lobo también vino dos veces, a duras penas salvó el pellejo. Ella estaba en la cama llena de tubitos, como un erizo. El a duras penas se salvó. Ella no dijo nada al juez de instrucción, que estuvo de visita y se amargó. El hijo también venía, le enseñé cómo darle de comer, yo tenía que trabajar. El hasta aprendió a cocinar puré. Resultó un magnífico muchacho. Después vino a buscar los bártulos de ella, le abrimos de mala gana, en ese período tratábamos de no abrir a nadie. Le preparé todo, no trajo ni maleta. Ella tampoco había venido con maleta, al principio solo con una simple bolsa casera. Recién después trajo toda clase de chucherías. Le hice un buen envoltorio todos los cachivaches, se lo echó al hombro y se los llevó. Ahora el niño tiene su cuarto, pero la madre prácticamente vive a cuenta de él. El Lobo es Lobo, atrapa y come, un saneador, ¿entiende esto? Mata y come. Eso es lo que usted está buscando. De modo que agarre la maleta y fuera, fuera.

A.—No tengo adónde ir.

M.—¡Nueva historia! ¡Cómo que no tiene adónde!

A.—No tengo adónde. Vine a casa de ustedes a ver a Leonid Vitálievich.

M.—¡Aquí no hay lugar para usted! ¿Entendido?

A.—No me comprendió. Vine a aconsejarme. Simplemente a aconsejarme.

M.—Lindos consejos con maleta.

A.—Mi papá trabajó hace mucho con Leonid Vitálievich. En el ENIM.

M.—¿En el ENIM? ¿Hmm? ¿Quién es?

A.—Zhúkov. Yuri Nikoláievich Zhúkov.

M.—No lo conozco.

A.—Cuando todavía vivía mi madre y yo me quedé sin trabajo, ella me decía: ve a ver a Leonid Vitálievich.

M.—El jamás le ayudará.

A.—Papá lo colocó en el trabajo.

M.—¿Dónde está su papá?

A.—Papá nos dejó por otra familia, después murió. Mamá se quedó con nosotros dos. Crecimos, fui a trabajar, reñí con una colaboradora, dejé el trabajo... Quedé a expensas de mamá. Hace un año mamá murió... No tengo dinero, mi pensión es pequeña...

M.—¿Qué pensión, si eres joven?

A.—Pensión por esquizofrenia.

M.—Lo único que te faltaba.

A.—Después de la muerte de mamá, mi hermano me aconsejó que me hospitalizara; igual que aquí estás acostada, allí también estarás acostada, por lo menos te darán de comer. Era verdad, me encontraron un estado depresivo después de la muerte de mamá.

M.—Lo único que te faltaba.

A.—En realidad, simplemente sufrí por la muerte de mamá, simple sentimiento humano y basta. Bueno, salí, pero después del hospital todo es difícil, hay que vivir de alguna manera... Mi hermano volvió a llamar al médico; no podemos levantarla de la cama, es pesada, no se vale por sí misma y no estoy en condiciones de alimentarla, si no es con la cuchara. Y con veintisiete rublos... Y a quien le importa, no me alimentéis. Dejadme en paz. Pero a mi hermano, seguro, le gustó vivir solo, volvieron a hospitalizarme con el mismo diagnóstico. Cuando se me llevaron, yo gritaba desafortunadamente. Me encerraron en el manicomio.

M.—Lo único que te faltaba.

A.—Claro. Hace tres días salí del hospital. El no estaba, junté los bártulos y me fui a la estación. Dejé allí las cosas, fui a cobrar la pensión y de nuevo a la estación. Hoy volví de día, mi hermano ya estaba en casa. ¿Qué haces? Deberías estar en el trabajo. Dice, ¿dónde andas? Llevas en la sangre el amor al vagabundeo, de nuevo no te vales por ti misma. Te has hecho polvo.

M.—Bueno, hay que colocarte. ¿Pero dónde? No sé dónde recogen a los esquizofrénicos. Leonid no te ayudará.

A.—Trabajé de redactora.

M.—No cuentes con ser redactora. Todo lo más coser botones, pegar cajitas. Saldrás al amanecer, volverás de noche. Te harás la comida, cenarás y a dormir.

A.—No puedo con los botones, enloqueceré.

M.—¿Todavía más? Ya así eres poco normal. Seguro que inventaste todo eso de que tu hermano te persigue. Seguro que ni le interesas.

A.—El escribe de nuevo la solicitud.

M.—¿Cómo encontraste nuestra dirección?

A.—La tenía mamá por si acaso.

M.—¿De dónde, quién se la dio?

A.—Papá se la dio, ella lo visitaba en el hospital. Papá dijo: Este hombre está obligado conmigo, cierta vez le eché una mano en un gran asunto.

M.—No hubo ningún gran asunto.

A.—Mamá anotó todo, todos los datos.

M.—No hubo nada de eso. ¿Dónde está la notita?

A.—¿La notita? Aquí.

M.—De veras estás loca si te diriges al lobo con semejantes notitas. Dámela. (Lee.) ¿Cuándo fue eso? ¿Qué esperanzas tienes? Diez años atrás. Venció el plazo. Hace tiempo que él se jubiló. ¿A quién le importa eso? ¿Querías obligarle con esto?

A.—Está bien, devuélvame la notita.

M.—Ni lo pienses, no te la daré. Será mejor para ti, la esconderé lejos, y si vuelves a meter el hocico la pondré sobre la mesa. Te encerraré en el manicomio, diré que fastidias a la gentes con cosas absurdas porque estás loca.

A.—¿Qué puedo hacer?

M.—De aquí mejor que te vayas ahora mismo lo más lejos posible. Aquí no te ayudarán. No llores. No es la casa apropiada.

A.—¿Para llorar? En mis cuarenta años ya derramé todas las lágrimas que tenía.

M.—¿Tienes cuarenta? Te convervas bien. Quiere decir que no estuviste casada. Bueno, vete, al Lobo no le gustan los extraños. Vete.

A.—Estuve casada y me fui. El me reprochaba no tener hijos. A mí me habían operado y listo.

M.—Sí, sí, y después vienes a pedir ayuda a gente como nosotros. Vete, vete de aquí. Llévate la maleta. Culpa de todo a tu hermano. A tu esposo. Pero no a nosotros. No somos nadie, gente como todos. ¿Por qué debemos ayudarte?

A.—Mamá al morir dijo: seguid uno al lado del otro, hijos, estáis solos en este mundo, no tenéis a nadie más cercano.

M.—El marido ama a la esposa sana, el hermano a la hermana rica.

A.—Vosotros nacisteis el mismo día y hora, eso dijo.

M.—¿Sois mellizos?

A.—Mi hermano y yo somos mellizos.

M.—También yo tuve mellizos... Bueno, en memoria de eso, cómo puedo ayudarte... Te conté que mis mellizos ahora tendrían cuarenta años... Feliz de tu mamá... Espera en la escalera, que Leonid se pone furioso cuando hay alguien en su apartamento. No quiero esto, toma la notita. (Le da la notita.) Será lo mejor. Le dirás simplemente: no tengo trabajo. Y nada más. Porque las desgracias ajenas lo ponen furioso. No le cuentes nada de tu hermano mellizo. Me gritará que yo inventé todo eso, que tengo de nuevo alucinaciones con los mellizos. ¿Tú no eres una alucinación, eh?

A.—Claro... Esperaré en la escalera.

Traducción: **Eduardo Popok**

Derechos de representación:

Agencia de la URSS para los derechos de autor (VAAP)

Dirección de la VAAP:

B. Bronnaya 6-a, Moscú 103670, URSS

La pasión argentina

Por Jesús Cracio

Después de haber permanecido durante dos semanas en Buenos Aires, creo que puedo hacer una semblanza ajustada de la realidad teatral argentina o al menos bonaerense.

Nada más llegar a Buenos Aires los compañeros del CELCIT me comentan que en estos momentos está finalizando la temporada (en diciembre allá está comenzando el verano) y que algunos de los espectáculos que me hubiera interesado ver ya no figuran en cartel. Mi sorpresa es mayúscula al comprar el pe-

magnífico texto, que el autor comenzó a escribir en 1977 y finalizó 10 años después, descubrí una constante con la que me iba a topar en casi todas las obras. Todas ellas están basadas o plagadas de connotaciones históricas, raíces telúricas y atavismos. No existe (o al menos no la vi) una dramaturgia actual, contemporánea, que hable del aquí y ahora. Todos los textos miran hacia atrás, unos con ira, otros con nostalgia. Hasta cierto punto es lógico analizando la penosa situación actual que atraviesa el pueblo argentino. Bueno, pero debo hablar de teatro, no de economía... aunque desgraciadamente están bastante unidos.

En el mismo Teatro San Martín se estaba representando «Invasiones Inglesas», un atractivo musical, con texto, canciones, coreografía y dirección de Pepe Cibrián. Divertido y «colorín», dejaba entrever sus siete meses de ensayos. Había dos actores jóvenes, Fabián Pandolfi y Ana M.^a Acosta, para llevárselos a casa y ponerlos en el aparador. Una delicia.

Destaca la estupenda preparación y formación de los actores jóvenes. En este espectáculo, en el que están 30 en escena, actúan, cantan y bailan espléndidamente. Esta impresión quedó ampliamente constatada cuando tuve la ocasión de visitar la Escuela Municipal de Arte Dramático y asistir a las muestras de los trabajos de fin de curso. Recuerdo que a la entrada del despacho del director de la escuela, Roberto Perinelli, con el cual mantuve una charla sobre la docencia en nuestros respectivos países, había un significativo rótulo que decía: «La falta injustificada a diez clases será motivo de expulsión». Preguntándole sobre este tema, me contestó que lo llevaban a rajatabla. Para tomar nota.

En la famosa calle Corrientes, donde se agolpan la mayoría de los teatros y los «teatristas», representaban en el «Blanca Podestá» la obra de Sofía Prokoffieva, «Sin testigos». Actuaban dos de los actores de moda, Susú Pecoraro y muguel Angel Sola (que trabajó con Lluís Pascual en «Julio César»). La obra, tirando a dramón, cumplía los requisitos requeridos. Los dos actores hacían reír, llorar y soñar a un público más bien entrado en años que llenaba el patio de butacas. In-da Ledesma, la directora, realizó una puesta en escena brillante y prolija, con la que fue premiada a la mejor dirección del año.

La interpretación de los actores era excelente, pero quizás falta de carne y espontaneidad. Tan arraigado está el método de Stanislavsky en los actores maduros argentinos que el estudio, y preparación teórica-técnica desborda y borra el

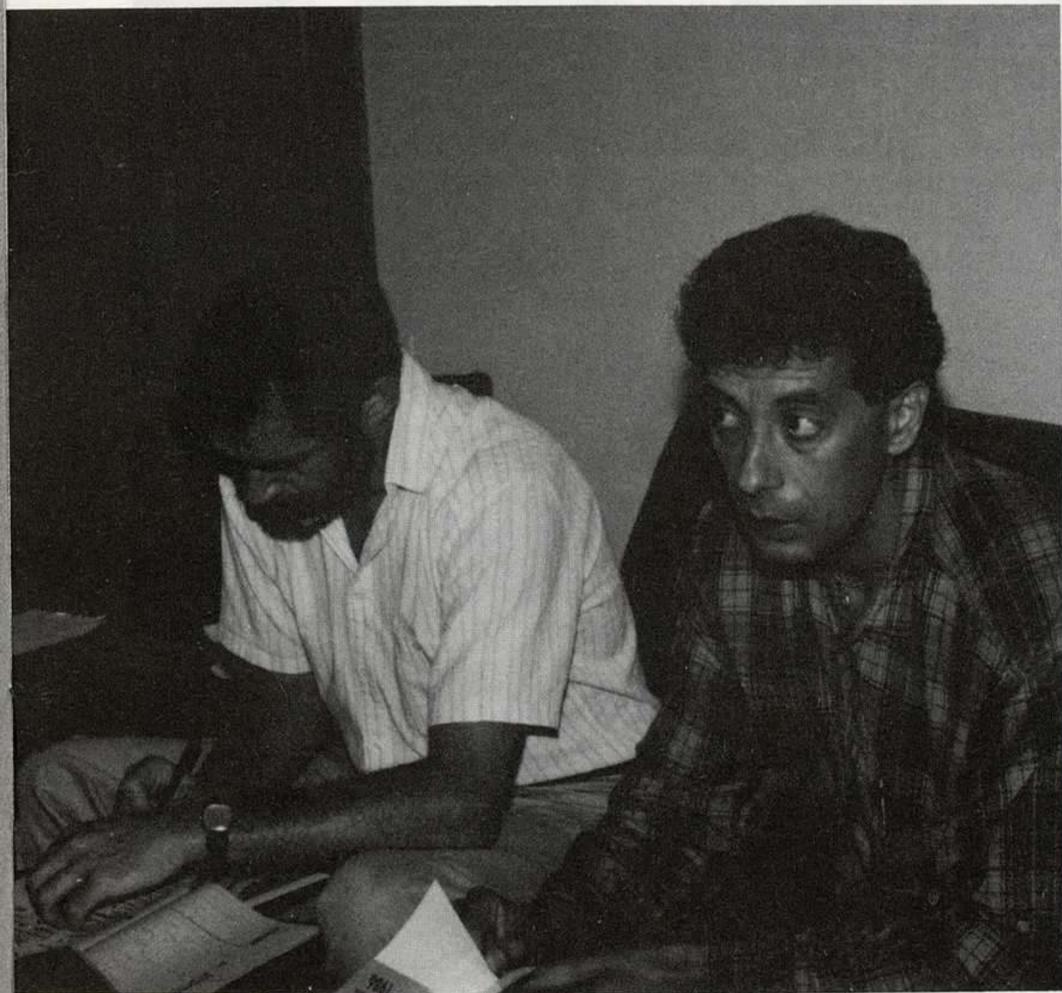
calor humano de los personajes. Allá por los años 50 desembarcó una actriz austriaca llamada Heddy Crilla que descubrió y enseñó el método a los más inquietos del lugar. Entre sus alumnos más aventajados figuraron personalidades tan insig-nes hoy día como Carlos Gandolfo y Augusto Fernández, y con ellos toda una generación de actores que sólo se alimentó de Stanislavsky, con el peligro que conlleva el conocer y usar exclusivamente un patrón de trabajo. Por suerte, los más jóvenes buscan el aprendizaje teatral de una forma más ecléctica y abierta.

En el Teatro Nacional Cervantes, con fachada que reproduce la de la Universidad de Alcalá de Henares, condición impuesta por los actores que tuvieron la iniciativa de la fundación del teatro, María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, se estaba desarrollando la Fiesta Nacional del Teatro, evento muy similar al que yo organizo con el Instituto de la Juventud, en el que participan un grupo seleccionado por cada autonomía (allá provincias). Asistí a algunas representaciones y los resultados eran muy desiguales. Había provincias que mostraban montajes muy decorosos y otras bodrios intragables. Igual que aquí.

Pero la sorpresa más gratificante (quizás mi condición de teatrero alternativo y «culoinquieto» me haga ser subjetivo al hacer esta apreciación) fue el comprobar que existen en Buenos Aires cerca de cincuenta salas de teatro alternativo. Allí cualquier espacio es bueno para hacer teatro. Vi espectáculos en sótanos, bajos de librerías, galpones, casa en derrumbe, discotecas, plazas, garajes, etc... Representados siempre por actores jóvenes profesionales, con una dignidad encomiable, que realizan espléndidos trabajos en los que afloran dos sentimientos aquí casi olvidados: la pasión y el compromiso.

Salas de sesenta a cien espectadores, siempre llenas, en malas condiciones para el hecho teatral, iluminados los espectáculos con tres focos de 500 y un cuarzo, decorados con dos sillas, una mesa y un perchero, vestidos con cuatro ropajes. Pero allí rezumaba a teatro por todos los poros. No les importa el envoltorio (no tienen dinero para ello; el día que lo tengan no sé que pasará, supongo que igual que a nosotros) sino el contenido. Recuerdan nuestra cercana historia del teatro independiente.

En la sala «El Excéntrico de la 18.º», el Estudio de Teatro representaba «Antígona» de Sófocles. Magnífico y emotivo espectáculo que entroncaba con situaciones muy paralelas a la Argentina reciente. Así rezaba en su programa: «Este espectáculo ha sido producido por



Encuentro de Jesús Cracio con periodistas en Buenos Aires.

riódico. Leo la cartelera y compruebo que están abiertos ¡70 teatros! (incluyo, claro está, salas alternativas) donde se representan más de 100 obras. Qué envidia. Y comienzo el pateo.

De los espectáculos que vi destacaría «Una pasión sudamericana», en el Teatro General San Martín, una obra del autor más en boga, Ricardo Monti, un texto de gran fuerza dramática, denso, altamente poético. Pero la puesta en escena, realizada por el propio Monti, no estaba a la altura cualitativa de la letra impresa. Una cosa es escribir en un papel y otra escribir en el espacio. Manías de autores. Y en este

el Comando Cultural Cartonero Baez, recogiendo en la calle residuos y materiales descartables para la realización del vestuario y la escenografía».

Otro de los montajes a destacar era el creado por cuatro desvergonzadas y divertidísimas actrices, las «Gambas al ajillo», con un espectáculo cercano al cabaret y dispuestas a encarnar lo peor de las mujeres con humor, ironía y sarcasmo. Además del ajo, mezclan en su receta una gran cantidad de ingredientes picantes que abren el apetito al espectador. Si presentasen su montaje en España seguro que sería un gran éxito.

Tuve también la ocasión de visitar dos de los teatros más importantes del mundo, el Teatro Colón y el Teatro General San Martín. Paralelos en importancia cumplen una función social y cultural bien diferente. El Colón es deslumbrante, con un edificio de líneas italianizadas pero con una decoración de neta inspiración francesa, lujoso en mármoles, vidrieras, arañas y dorados tiene una capacidad para 3.500 espectadores. Allí se reúne la crema y nata de la alta sociedad bonaerense y en sus entreactos se ha realizado buen parte de la historia política y económica de Argentina.

En cambio el San Martín ofrece una cultura popular, sin elitismos. Provisto de tres salas para teatro, una filmoteca y una fotogalería, acoge desde las grandes figuras de la escena argentina a modestos grupos independientes venidos de provincias.

En lo que sí tienen gran similitud es en las partes no visibles para el espectador. Los dos disponen de un sistema de discos giratorios y ascensores sobre los cuales se desplazan los decorados y que permite rapidísimos cambios de escenografía. Son una verdadera fábrica de teatro. En sus mismos edificios disponen de talleres de escenografía, vestuario, peluquería, calzado y hasta una lavandería. Tienen una plantilla fija, creo recordar, de 1.500 empleados, incluido el elenco artístico. Ahí es nada. No hace falta salir de casa para hacer teatro.

No quiero finalizar esta breve reseña sobre mi estancia en Argentina sin agradecer con franqueza el cariñoso y solícito trato que me dispensaron en todo momento los compañeros del CELCIT, Francisco Javier, Carlos Ianni y Carlos Pacheco. Espero y deseo que los afortunados compañeros de la ADE, que tengan la suerte de participar en próximos intercambios con otros países, gozen de un recibimiento tan cordial y tengan una estancia tan enriquecedora y gratificante como lo ha sido para mí.

Madrid Budapest Madrid

Por Juan Pedro de Aguilar

Mi viaje a Budapest es una de las experiencias teatrales más importantes que he tenido en los últimos años. ¿Por qué esta afirmación tan rotunda? Porque allí he encontrado algunos de los mejores repartos de actores europeos. Alguien ha dicho que Budapest tiene, con otros dos países, los más grandes actores del mundo. Yo, que soy difícil de asombrar y conozco bien la calidad y los niveles del teatro en

sus veinte teatros abiertos en la ciudad, con llenos diarios, con repertorio, cambiando cada día la pieza teatral, con decenas de títulos distintos, renovando diariamente las carteleras, con un presupuesto pequeño, sin almacenes en algunos de los principales teatros, teniendo que cambiar cada día de decorados importantes, con grandes equipos de técnicos, etc., toda esta organización, repito, está estudiada exhaustivamente por Juan Antonio Hormigón y Karla Barro en el número doce de nuestra revista ADE. Por esto yo no voy a repetirlo, pero sí insisto en que debemos, los directo-



«Romeo y Julieta» de Shakespeare, por el Teatro Estable de Valladolid. Dirección: Juan Antonio Quintana.

Europa, puedo asegurar que, efectivamente, los actores húngaros son de máxima calidad y tienen, además, un plus de vitalidad, una capacidad asombrosa en el diario cambio de personajes y una espita permanentemente abierta al hallazgo genial, al momento creativo por el cual llegan a la perfección suma y tú te quedas en la butaca tranquilamente boquiabierto pero con la iluminación interior que produce la contemplación de lo genial. Naturalmente estos momentos no se dan continuamente, pero sí con frecuencia.

La organización del teatro en Hungría, sus escuelas de formación,

res de escena, rectores de teatro y políticos de la cultura teatral, estudiar dichos artículos sobre el teatro húngaro porque es urgente cambiar el teatro en España.

Y ahora me voy a permitir las mismas reflexiones que me hago en Madrid, vía Budapest y que me hacía en Budapest, vía Madrid:

Si el actor húngaro no puede acceder al teatro sin una preparación sólida, si los profesionales húngaros son directores punteros, en ejercicio de su profesión y logran auténticos profesionales jóvenes con especialidades concretas fin de carrera. ¿Por qué nuestra juventud accede a los teatros más o menos

o Cambiar el teatro en España

«Corazón de perro» de Bulgakov.
Dirección: Gothar Peter.



«Cabeza de pollo»
de Gyorgy Spiró.
Teatro Katona
Jozseph.

importantes sin ninguna o escasa formación y en la mayoría de los casos con deformaciones y amaneramientos?

Es necesaria una remodelación total seria y de raíz en el concepto de «escuela» y en la reglamentación oficial que defina cuando una persona puede mostrar un carnet de actor para diferenciarlo del pirata. Naturalmente nunca un carnet será garantía de la capacidad o incapacidad de su dueño, pero sería un primer paso selectivo que ahorraría pérdida de tiempo, chantajes y abusos. Hace muchos años, y yo he pasado por todas las escuelas y cursillos efectuados en Madrid en los últimos veinte años, hace muchos años, repito, que más que formar se deforma a los jóvenes valores españoles. La falta de genialidad en el profesorado, la falta de textos y de metodología precisas, el haber reducido la enseñanza a un único método que sólo enseñaba situaciones momentáneas, nunca la creación del personaje a lo largo de la pieza, son los graves causantes de «el despiste actoral madrileño». No encontramos formas de trabajar homogéneas porque cada uno es de su padre y su madre y van por la vida mezclados con los francotidarodes. En los mismos repartos de los grandes teatros nacionales vemos que las formas de actuar no cuajan entre sí, que los estilos son distintos y que junto a los que saben hay un elevado número de gente que no tiene

idea. A esto se le pondrán los paños calientes que se quiera, pero lo evidente es que son muy pocos los que saben trabajar, los que son actores de verdad. Y además la gente pierde de vista que, para que cuaje verdaderamente un actor, han de pasar por lo menos cinco años de ejercicio constante sobre las tablas, porque el que no trabaja se oxida.

Budapest. Los grandes actores de Budapest cambian diariamente de personaje. El hombre más gordo y grosero, al día siguiente es el profesor más exquisito, irónico y sabio que imaginarse pueda. Un martes aplaudes a una actriz por su papel de puta desgarrada y al día siguiente preguntas: «¿Quién es aquella jovencita tan maravillosa que hace la virgen de la tribu?». Y te responden: «La puta que viste ayer». ¿Cómo lo hacen? Repertorio, legislación, derechos actorales reconocidos, abundancia de teatros, trabajo asegurado y permanente, menos directores divinos y más directores prácticos, menos derroches escenográficos y más dinero para aguantar plantillas. Y vuelvo a remitirles otra vez al boletín número doce de nuestra asociación, lean el artículo de Hormigón, lean entre líneas y tendrán la respuestas a la pregunta de por qué el teatro húngaro está bien organizado y nosotros bajo los nubarrones del paro, del despiste, del narcisismo y de la mediocridad.

¿Por qué los habitantes de Budapest pueden escoger diariamente entre veinte títulos y periódicamente entre más de medio centenar? ¿Por qué llenan diariamente las salas? ¿Qué impide en Madrid tener repertorio? Yo lo he preguntado y me han dicho: «Porque los teatros no tienen almacenes ni plantillas».

Pues bien, en Budapest tampoco el Teatro Katona Jozsef, símbolo de la vanguardia húngara, tampoco tiene almacén, pero se lo han buscado a una cuantas manzanas y los camiones van y vienen por la noche



«El rey Esteban» por el Teatro Brody de Budapest.

cargando y descargando, mientras que otro equipo de técnicos hace los cambios. Pero, ¿qué hacemos en este país pagando tanto paro, que en el fondo destruye la dignidad humana y seguimos faltos de personal en teatros, museos, etc.? ¿Dónde está la imaginación que tenía que ser la Musa del poder? Madrid puede tener y debe tener teatro de reperto-

rio y si no hay almacenes se buscan, porque sólo el teatro de repertorio, que significa **una gran oferta teatral de títulos nacionales y extranjeros**, puede animar la vida teatral, dar más trabajo, alegrar la buena competencia, etc.

Querer es poder y zorroneamente no se quiere. ¿No es verdad, ángel de amor, que es mucho más cómo-

do estar todos los días, con la misma función en cartelera, trabajando con los cuatro familiares, sin sacar los piecitos del brasero y sin que nos perturben los ruidos exteriores del personal que no tiene un teatro donde ganarse la vida?

Madrid, Budapest, no voy a decir que todo allí era maravilloso, pero hay una organización a estudiar, actores magníficos «**en cantidad suficiente para hacer trabajos homogéneos**», etc. Creo que en Madrid debemos iniciar una renovación profunda, primero saber quienes somos de verdad, segundo teniendo la inteligencia de seguir queriendo aprender, tercero encontrando fórmulas sociales que nos protejan y nos den derechos para librarnos de la improvisación y el abuso, cuarto volviendo a asociarnos de otras maneras más adultas y objetivas para producir teatro y para que, pegándole en el codo al gobierno, aumente la subvención a Cultura, porque todo pasa y sólo los logros del Arte permanecen. ¿Por qué vamos entonces a seguir siendo los artistas seres desclasados y descalificados? ¿Qué imbécil se sigue apuntando a esta tradición masoquista o qué maldito se empeña en sacar teorías para que todo siga igual?

Es el momento de asociarnos, de entrevistarnos y poner fuerzas en común para subir una escalera de logros, peldaño a peldaño y siempre teniendo como objetivo servir al Arte Escénico en libertad creadora, justicia social e igualdad de oportunidades.

P.D.: Entre las mejores puestas en escena que he visto en Budapest está un divertidísimo y despendolado «Ubu Rey», de Alfred Jarry, dirigido por Tamás Ascher, «Corazón de Perro», de Bulgakov, dirigido por Gothár Péter y sobre todo una elegante, actual y bellísima «Antígona» de Sófocles, dirigida por Imre Csiszár.

Temporada 1990 del Celcit-Argentina en Buenos Aires

El Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT) de Argentina ha anunciado su programación de actividades para 1990 en Buenos Aires. Entre ellas, destacan especialmente la creación del Grupo Actoral 80/Sección Argentina, dirigido por Juan Carlos Gené, que estrenará «El memorial del cordero asesinado», escrita y dirigida por el propio Gené, y «La secreta obstinación de cada día», del chileno Marco Antonio de la Parra, dirigida por Francisco Javier. Asimismo, en co-

producción con el Teatro Municipal General San Martín y el INAEM de España, el CELCIT tiene previsto el estreno de «La soledad del guardaespaldas», de Javier Marquía, con dirección del Alfredo Zemba.

En su capítulo del Instituto de Estudios Teatrales para América Latina, se desarrollarán cuatro programas, que incluyen los seminarios titulados «Visión de los lenguajes teatrales», «El teatro en los umbrales del siglo XXI», con la participación, entre otros, de Bernard Dort, Patri-

ce Pavis, Eugenio Barba, Ricard Salvat, Guillermo Heras y Juan Antonio Hormigón; dos talleres de investigación y experimentación; el II Encuentro regional de Investigadores de Teatro de América Latina; y el acuerdo de intercambio que el CELCIT-Argentina mantiene con la ADE.

Entre las Publicaciones, continuará su colaboración en la revista «Espacio de crítica e investigación teatral» (Coeditada con Editorial Espacio y la ADE) además de iniciar la publicación de dos nuevas re-

vistas —«El tercer rostro» y «La movida/Nuevas Tendencias Escénicas»— y la creación de una colección de Literatura Dramática Iberoamericana.

La programación prestará también atención especial a los grupos jóvenes que trabajan con nuevas tendencias escénicas, y contendrá la creación de un premio de dramaturgia joven.

La sede central del CELCIT-Argentina está ubicada en la calle Bolívar, 827, Capital Federal, Buenos Aires.

Madrid-París

¿Madrid capital cultural/teatral de Europa? ¿A quién se le ocurrió tamaño despropósito? ¿Fue presunción, electoralismo, ignorancia, simpleza, mentira lisa y llana? Nadie que conozca los repertorios teatrales de las ciudades europeas con cierta entidad, podría atreverse siquiera a pensar en profirir una afirmación tan irresponsable. En conjunto, el repertorio teatral madrileño está bajo mínimos y ésta sí que es una afirmación constatable. A ello vamos.

Estela Mieres y José Pascual, estudiantes del curso de dirección de la RESAD, han elaborado un informe objetivo sobre el repertorio teatral madrileño

y parisino durante una semana elegida al azar, la del 7 al 13 de marzo de 1990, aunque fuera la del inicio del Festival Internacional de Teatro de Madrid. Nos ha parecido que podríamos darle esa ventaja a nuestra capital. También han extraído una serie de conclusiones evidentes, cuya valoración dejamos a la sagacidad de nuestros lectores. Seguramente Madrid es la ciudad europea con mayor proporción de bares y discotecas de Europa y de las últimas en cuanto a teatros. Alguno dirá que es una forma distinta de entender la cultura, o un rasgo de modernidad, o un aspecto original y definidor de nuestra economía de mercado. ¿Ustedes qué opinan? ¿Pero somos Europa...?

MADRID

Repertorio teatral

Semana del 7 al 13 de marzo de 1990

SALAS PRIVADAS

SALA (Aforo)	TITULO	AUTOR	DIRECTOR
Alcalá-Palace (1.600)	El reir de los cantares	Les Luthiers	Les Luthiers
Alcázar (813)	Entren sin llamar	A. Marriot y B. Grant	Juan José Alonso Millán
Alfil (400)	El búfalo americano	David Mamet	Fermín Cabal
Bellas Artes (456)	Las guerras de nuestros antepasados	Miguel Delibes	Antonio G. Rico
Calderón (1.700)	Dos caraduras con suerte	Navarro y Algueró	No consta
Cómico (910)	Ponte el bigote, Manolo	Alfayate y S. de Andía	No consta
Figaro (935)	La casa de los siete balcones	Alejandro Casona	Angel García Moreno
Infanta Isabel (755)	El león en invierno	James Goldman	Joaquín Vida
La Latina (1.000)	El último tranvía	Manuel Baz y Gregorio G. Segura	Víctor Andrés Catena
Maravillas (875)	Música cercana	A. Buero Vallejo	Gustavo Pérez Puig
Marquina (500)	La cinta dorada	María Manuela Reina	Angel García Moreno
Muñoz Seca (350)	Cuéntalo tú, que tienes más gracia	J.J. Alonso Millán	J.J. Alonso Millán
Nuevo Apolo (1.300)	Nueva Antología de la Zarzuela	Varios Autores	José Tamayo

Príncipe Gran Vía (621)	Las cuatro mujeres de Juan	Víctor F. Antuña	Ramón Ballesteros
Reina Victoria (928)	Alta Seducción	María Manuela Reina	Arturo Fernández
Sala Cuarta Pared. Día 9 Días 10 y 11	Bajo interior izquierda Escápate del frío	Creación colectiva	Luis Castilla Javier G. Yagüe
Sala del Mirador (160) Sáb. y Dom. 17,00 h. Sáb. y Dom. 20,30 h.	Pedro y el lobo (marionetas) La zapatera prodigiosa (marionetas)	Prokofiev/S. Carballar F.G. Lorca	Servando Carballar
Sala Ensayo 100	—	—	—
Sala San Pol (500) Sáb. y Dom. 18,00 h. Lunes a Viernes	La bella y la bestia (marionetas) VII Campaña de teatro para colegios	Mme. Leprince Beaumont	Títeres de Horacio
Sala Triángulo	—	—	—
Teatro Estudio de Madrid (50) Día 9	Di Meglio	Alberto Wainer	Antonio Cabañas

TEATROS NACIONALES

SALA (Aforo)	TITULO	AUTOR	DIRECTOR
Centro Dramático Nacional-Teatro María Guerrero (750)	Los últimos días de Emmanuel Kant...	Alfonso Sastre	Josefina Molina
Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas. Sala Olimpia (540)	La ciudad, noches y pájaros	Alfonso Plou	Ernesto Caballero
Compañía Nacional de Teatro Clásico. Teatro de la Comedia. Días 9, 10 y 11	Woza Albert	Mtwa, Ngma y Simon	Peter Brook
Teatro Lírico Nacional La Zarzuela (1.200)	El viajero indiscreto	De Pablo/Molina Foix	Simón Suárez

TEATROS MUNICIPALES

SALA (Aforo)	TITULO	AUTOR	DIRECTOR
Centro Cultural de la Villa Sala 1	El rayo	Pedro Muñoz Seca	José Osuna
Día 13 - 22,45 h.	Flamenco Contemporáneo	Cía. Danza Española Contemporánea	Juan Maya «Marote»
Día 8 - 22,45 h. Sala 2	Noches flamencas	—	—
Sáb. y Dom. a las 16,30 h.	El Caballero del Cisne (marionetas)	Grupo Okarino Trapisonda	Grupo Okarino Trapisonda
Días 9, 10 y 11 a las 19,30 h.	Capote de Grana y Oro	Ignacio Amestoy	José Luis Tutor
Teatro Español (750)	El príncipe constante	Calderón de la Barca	Alberto G. Vergel
Centro Cultural Galileo Días 8, 9, 10 y 11	Clowns ¿A dónde?	Mario González Carlos López	Mario González Fernando Barta

RED DE TEATROS DE LA COMUNIDAD DE MADRID

SALA (Aforo)	TITULO	AUTOR	DIRECTOR
Albéniz (984) Días 7, 8, 9, 10 y 11	Familia de Artistas	A. Arias y K. Kostzer	Alfredo Arias

VALORACION

El área metropolitana de Madrid tiene una extensión total de 1.727 km² y una población que se aproxima a los 3,5 millones de habitantes. La ciudad de Madrid, a la que se refieren los datos de la muestra, ocupa una superficie de 607 km² y en ella viven 3.100.000 habitantes.

Total de espectáculos: 34

Total de salas funcionando: 30

Sólo una de estas salas programó durante estos días teatro para niños, la Sala San Pol (VII semana de teatro para colegios).

De los 31 espectáculos programados, 22 pertenecían a autores españoles (un 70 por 100).

Sólo aparecen en la programación dos autores del repertorio del teatro Universal, Lorca y Calderón, los dos españoles. Ningún autor extranjero del repertorio clásico estuvo en cartelera durante esta semana.

Total de directores: 28 (24 españoles).

PARIS

Repertorio Teatral

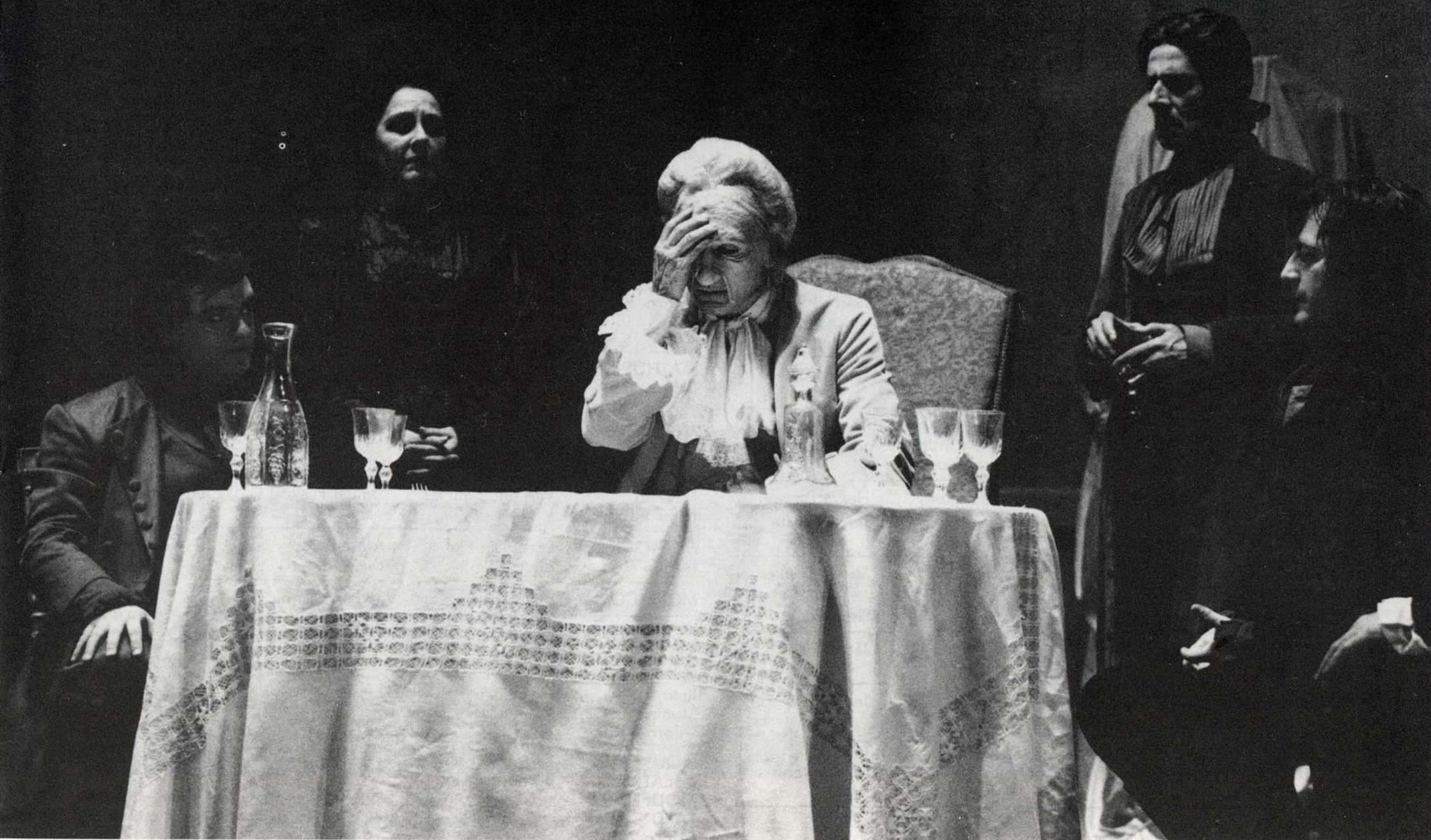
Semana del miércoles 7 al 13 de marzo de 1990

A) TEATROS NACIONALES

SALA (Aforo)	TITULO	AUTOR	DIRECTOR
CHAILLOT: Salle Jean Vilar (Aforo: 1.080)	MACBETH	Shakespeare	Matthias Langhoff
Salle Gemier (Aforo 408)	Le malade imaginaire	Molière	Hans-Peter Cloos
Châtelet (Aforo 2.289)	Le malade imaginaire (Comedia-ballet)	Molière y Marc-Antoine Charpentier	Jean-Marie Vilégier y Christophe Galland
COMEDIE Française (Aforo 892)	Lorenzaccio	Alfred de Musset.	G. Lavandant
	Comme il vous plaira	Shakespeare	Lluis Pasqual
	L'Autre Tartuffe ou la mère coupable.	Beaumarchais	Jean-Pierre Vicent.
LUCERNAIRE CENTRE NATIONAL D'ART ET D'ESSAI Théâtre Noir (Aforo 130)	Le Petit Prince (18h45)	Antoine de Saint-Exupéry	Jacques Ardouin (Dir. y Adap.)
	L'Etranger (20h)	A. Camus	Robert Azancott
	Huis Clos (21h45)	J.P. Sartre	Daniel Colas
Téâtre Rouge (Aforo 130)	Performances (20h)	Jean-François Charlier	Daniel Besse
	La Terre est une pizza. (21h30)	Gilles Carle	P. Buissonneau
Petite Salle	Le Chorale	Christian Le Guillochet	Luce Berthomme
ODEON THEATRE DE L'EUROPE (Aforo 1.042)	L'Antiphon	Djuna Barnes	Daniel Mesguich
OPERA COMIQUE	Idoménée (Opera)	Mozart	Dir. Musical: J.J. Kantorow
OPERA GARNIER (aforo 1.991)	BALLET du théâtre de Kirov de Leningrado		Oleg Vinogradov
THEATRE DE LA COLLINE Grand théâtre	GREEK (à la grecque)	Steven Berkoff	Jorge Lavelli
THEATRE DE LA VILLE (Aforo 1.000)	La Danse des morts	A. Strindberg	Lucien Pintillé

B) OTRAS SALAS TEATRALES

SALA (Aforo)	TITULO	AUTOR	DIRECTOR
AKETEON THEATRE	Les Dactylos	Murray Schisgal	Jean-Yves Beltran
AMANDIERS DE PARIS	La Mouette	A. Chejov	L. Azimiora
ANTOINE-SIMONE BERRIAU (Aforo 810)	Adélaïde 90	R. Lamoureux	Francis Joffo
ARCANE THEATRE	L'Aménagement	Jean Louvet	Nabil el Azan
ARTISTIC ATHEVAINS (Aforo 250)	La Fille de Rimbau	Jacques Guimet	Anne-Marie Lazarini

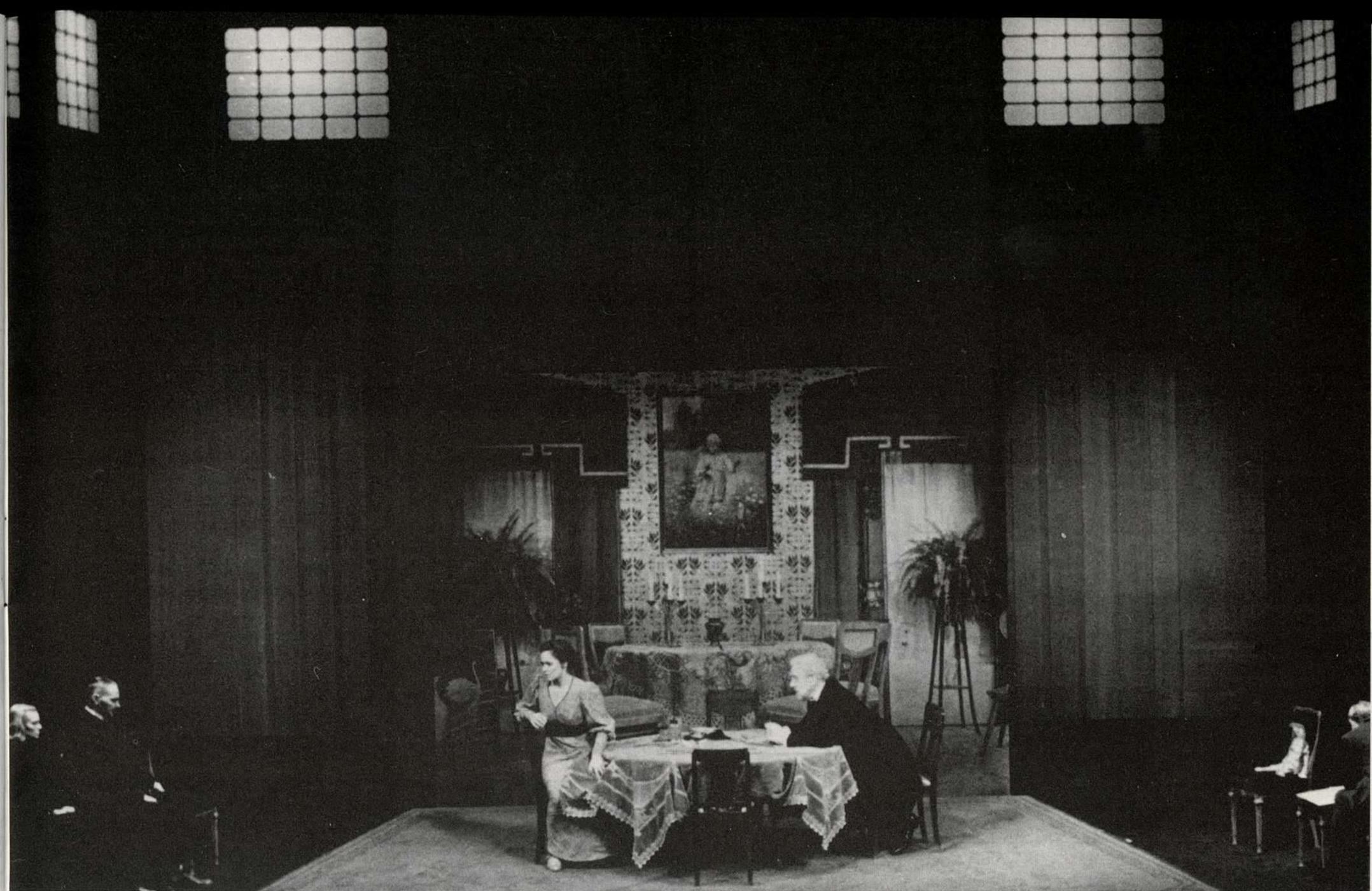


«Los últimos días de Emmanuel Kant...» de Alfonso Sastre. Centro Dramático Nacional.
Dirección: Josefina Molina. (Foto: Antonio de Benito.)

ATELIER (Aforo 578)	Popkins	Murray Shisgal	Danièle Chuteaux
ATHENEE SALLE LOUIS JOUVET (Aforo 700) Salle Christian Berard	L'Amie de leurs femmes	L. Pirandello	J.M. Rabeux
	Français encore un effort... si vous voulez être républicains	Donatien	Charles Tordjman
BASTILLE	Viva Valeque (ciclo de espectáculos sobre el tema del cuerpo y sus enfermedades)		E. Pommeret
	Ma mère musicienne est mort.	Louis Wolfson	Alain Neddam
	Les Mutilés	Herman Hungar	Marc François
BATACLAN	Match D'improvisation	(Improvisación)	
BATEAU THEATRE	Cinémastre Charlie Encor	Boris Vian Charlie Encor	Cía. Louise Rafale Charlie Encor
BOUFFES PARISIENS (Aforo 690)	Quelque part dans cette vie.	Israel Horovitz	Jean-Loup Dadabie
BOUFFON THEATRE	Un caprice	Alfred de Musset.	Christine Zeppenfeld
LE BOURVIL (Aforo 50)	Les noces de l'été	Basado en Camus	Claude Mercurio
CAFE DE LA GARE. (Aforo 350)	Marc Jolivet est au Café de la Gare.	Marc Jolivet	id.

CARTOUCHE- RIE T. de la Tempête	Le Clavecin oculaire	Diderot y Castel	Lisa Wurmser
T. du Chaudron	Fen Les pierres de Calamite	Caryl Churchill Gabriel Blondé	Paul Golub Patrick Vershueren
CASINO DE PARIS	Africa oyé! (Danza, canto, música)	Escrito y realizado: Michel Boudon y Mel Howard	Michel Boudon y Mel Howard
CENTRE POLONAIS	Une année sans été	Catherine Anne	Claire Rieussec
CINQ DIAMANTS	Les Justes	Albert Camus	Catherine Brioux
CITE INTERNATIO- NALE UNIVERSITAI- RE Grand théâtre	Monsieur Badin	Courteline	Gilles Rétoré
A la Resserre A la Galerie	La Passion Le distrait	Péguy Regnard	J.P. Billecocq D. Krellenstein
COMEDIE CAUMARTIN	C'est dingue Quinte Flush	S. Brussel y F. Brincourt	B. Danielou Gérard Dessalles
COMEDIE DES CHAMPS- ELYSEES (Aforo 680)	Le plaisir de rompre et le Pain de Ménage	Jules Renard	Bernard Murat
COMEDIE ITALIENNE (Aforo 100)	La Comédie de l'amour	Goldoni	Attilio Maggiulli (Dir. y adap.)

COMEDIE DE PARIS	Voltaire's folies	Realización de Jean-Granois Prévand	Jean-François Prévand	MADELEINE (Aforo 759)	Comme tu me veux Les 7 miracles de Jésus	Pirandello	Maurice Attias
CRYPTE SAINTE-AGNES	LA BIBLE	André Chouraqui	M. Normant	MAISON DES CULTURES DU MONDE	Voix de femmes russes	(Cantos de los exiliados rusos en Siberia)	
DAUNOU (Aforo 450)	Le Diamant Rose	M. Pertwee	Michel Roux	MARAIS (Aforo 80)	L'Avare	Molière	Jacques Mauclair
18 THEATRE (Aforo 200)	Spoutnick Love	Por la Cía.	Speddy Banana	MARIE STUART (Aforo 90)	Smooch Music Avec Cocteau (Poemas y música)	David Cale Anne Legrain	Robert Cordier
EDGAR (Aforo 100)	Les Babas cadres Nous on fait où on nous dit de faire. (Serie de sketches)	Chirstian Dob M. Bonnet F. Rondwasser	—No consta— —No consta—	MARIGNY (Aforo 1.000) Petit Marigny (Aforo 300)	Cyrano de Bergerac De Sacha... à Guitry ou l'honneur d'être vivant	E. Rostand Jean Piat	Robert Hossein Jacques Mauclair
EDOUARD VII Sacha Guitry (Aforo 720)	Les Maxibules	Marcel Aymé	Gérard Savoisien	MATHURINS (Aforo 485) Petits Mathurins (Aforo 100)	Les Palmes de M. Schutz Les choses auraient pu mal tourner	Jean-Noël Fenwick André Frere	Gérard Caillaud idem
ELDORADO (Aforo 1.000)	La Belle Otero (Opereta)	Francis López	Francis López	MICHEL (Aforo 350)	Vite une femme!	Daniel Prevost	Jean-Luc Moreau
ESPACE CARDIN	Piazza Italia	Creación coreográfica de Gigi Caciuleanu		MICHODIERE (Aforo 702)	Spectacle Piaf-Cocteau	Adaptación y Dir.	J.P. Quéret
ESPACE EUROPEEN (Aforo 450)	Nonna Eric Thomas	Marie Ruggeri (Sketches)	Hervé Dosnon Timbre Poste	MOGADOR	Bárbara (Recital)	Jacques Attali	
ESPACE MARAIS	Le jeu de l'amour et... La Mouette	Marivaux A. Chejov	Michel Boutier Sissia Buggy	MONTPARNA-SSE (Aforo 715) Petit Montparnasse (Aforo 150)	Le Souper Les hommes naissent tous Ego	J.C. Brisville Escrito y dirigido	J.P. Miquel J.C. Cotillard
ESSAION DE PARIS Salle I	Le Caillou blanc	Eric Westphal	Jean-Daniel Laval	NOUVEAU THEATRE MOUFFE-TARD (Aforo 250)	La Maison de Bernarda Alba	F.G. Lorca	Francis Sourbié
FONTAINE (Aforo 640)	Un Suédois ou rien	Laurence Jyl	Jean-Luc Moreau	NOUVEAU-TES (Afore 580)	Oui Patron! (comedia policial)	Jean Barbier	Gérard Savoisien
GAITE-MONTPARNA-SSE	Un oeil plus bleu que l'autre	Evelyne Grandjean	Annick Blancheteau	OE UVRE (Aforo 400)	Le Gardien	H. Pinter	Georges Wilson
GALERIE 55 Tearo inglés de París (Aforo 85)	Tudor Gates Who killed «Agatha» Christie? (en inglés) Dracula (para jóvenes)	Bram Stocker	Leslie Clack	PALAIS DES CONGRES	La Belle au Bois dormant (Ballet)	Tchaikovski (Música)	Marius Petipa
LE GRAND EDGAR (Aforo 470)	Histoire d'en rire Apostrophons-nous	Vincent Lagaf Danielle Ryan	Stéphane Hillel	PALAIS DES GLACES Grande Salle Petit Palais	Et pendant ce temps les japonais travaillent Un amour de théâtre	Chantal Peletier Alain Sachs	idem Bernard Suetan
GUICHET-MONTPARNASSE (Aforo 50)	Venise, rue de Grenelle Divague à l'âme Le Carcan Un petit douleur	Sobre las cartas de George Sand y A. de Musset M. Miramont Claude Carré H. Pinter	Madeleine Gaudiche Marie France de Coquereau Roland Lagache Britt Harnish	PALAIS DES SPORTS (Aforo 5.000)	Holiday on ice	Ted Shuffle	
GYMNASE (Aforo 800)	(Se alternan 2 espectáculos) La Madeleine Proust à Paris La Madeleine Proust en forme	Escrito y dirigido por Laurence Semonin		PALAIS ROYALE (Aforo 792)	Un Gil à la patte	G. Feydeau	Pierre Mondy
HEBERTOT (Aforo 650)	L'Idée fixe Poile de Carotte (en comedia musical)	Paul Valéry Jules Renard	Bernard Murat Jean-Jacques Dulon (Dir. y adaptación)	PARIS PLAINE (Aforo 266)	Pimpinone (Opera bufa)	Telemann (Música)	Jean-Marie Lehec
HUCHETTE (Aforo 100)	La Cantatrice chauve La Leçon Dialogues de sourds	Ionesco Ionesco R. Dubillard	Nicolás Bataille Marcel Cuvelier N. Bataille y Jacques Legré	PARIS VILLETE (Aforo 284)	Entrevue au Parloir	F. Seltz	Jean Bouchard
LA BRUYERE (Aforo 362)	Moi, Feuerbach	Tanked Dorst	Stephan Meldegg	PENICHE OPERA	Les lettres de la religieuse portugaise	Guileragues	Jean-Jacques Mutin
LIERRE THEATRE	Patio		Farid Paya	POCHE MONTPARNASSE (Aforo 110) Sala 2	Sala 1 Vingt-quatre heures de la vie d'une femme. Visite d'un père à son fils	Stefan Zweig J.L. Bourdon	Marion Bierry Georges Werler
				PORTE SAINT MARTIN (Aforo 1.000)	La Peste La farce de maître Pathelin Farce du cuvier	Albert Camus Molière N.N.	Francis Huster C. Grau-Stef Sylvain Lemarie



«Casa de muñecas» de Ibsen. Dramaten de Estocolmo.
Dirección: Igmarr Bergman. (Foto: Bengt Wanselius.)

LE PROLOGUE	Mona Chérie	Dorothy Parker	
RANELAGH (Aforo 338)	<i>Les Marionnettes de Salzbourg</i> Alternando: — les Noces de Figaro — la Flûte enchantée — la chauve-Souris y — les Contes d'Hoffmann		
RENAISSANCE (Aforo 740)	Le Misanthrope	Molière	Pierre Pradinas
RENAUD-BARRAULT Grande Salle (Aforo 920)	Le chemin solitaire	A. Schnitzler	Luc Bondy
Petite Salle (Aforo 150)	Bing	S. Beckett	Martine Fontanille
Maison Internationale du théâtre	Table ronde «mémoires et journaux intimes»		
ROSEAU THEATRE (Aforo 100)	Céline ou l'extraordinaire épopée de Ferdinand Bardamu	L.F. Céline	Marie Françoise y J.C. Broche
	Une étoile dans l'oeil de mon frère. (15h45 sábados) La Timbale (sketches, canciones)	Moussa Lebdiri	Jean-Paul Rolin
SAINTGEORGES (Aforo 498)	Et moi... et moi!	María Pacôme	Jean-Luc Moreau
SPLENDID	Ged Marlon est au «Splendid» Evidemment		Jean Michel Ribes
STUDIO DES CHAMPS-ELYSEES (Aforo 240)	Le Banc	A. Guelman	Saskia Cohen-Tanugi
TAC STUDIO	La Nuit verticale	Parviz Khazrai	idem.
THEATRE DU BERRY	Voyage au bout de la nuit.	Céline	
THEATRE DES CHAMPS-ELYSEES (Aforo 1.900)	Le Prince Igor. (Opera)	Borodine	
THEATRE DES DEUX PORTES (Aforo 150)	L'Hiver chapitre 1	Louis-Charles	Sirjacq
THEATRE DE L'EST PARISIEN	Turcaret Ruy Blas	A.R. Lesage Victor Hugo	Pierre Barrat Jacques Rosner
THEATRE DE LA MAINATE	Le Perchoir	(sin datos)	
THEATRE DE LA MAIN D'OPR BELLE DE MAI Salle Arene (Aforo 100)	Congo-Océan	B. Anberée y D. Paquet	Patrick Simon
Salle Belle de Mai (Aforo 120)	La Famille	L. de Boer	J.C. Grinevald

THEATRE MODERNE (Aforo 300)	Bouliquemont Monty Python	M. Python	
THEATRE MONTOR-GUEIL	Une demande en mariage La Petite Phédre (Basado en Racine)	A. Chejov Jean Canolle	Nicolás Roméas André Nadier
THEATRE DE NESLE	Le Fétichiste	M. Tournier	Marie-Noël
THEATRE DE PARIS (Aforo 1.200)	Cats (Comedia musical)	T.S. Eliot	—
THEATRE 14 JEAN-MARIE SERRAU	Un fils de notre temps	Odön von Horvath	Pierre-Etienne Heymann
THEATRE DU TAMBOUR ROYAL (Aforo 100)	Un coeur simple Miramar	Flaubert Hugues Leroy	Pascale Lievyn Cía. Mascarel
THEATRE 13	Le voyage	H. Bernstein	Robert Cantarella
THEATRE DE L'UNION	Un ciel sans horizon	L. Argueyrolles	C. Rouzaud
T.L.D. LES DECHAR-GEURS	David Mathel	Serge Ganzl	Antonio Gauchois
T.L.P. DEJAZET	Font el Val Le Sunscène	— Animado por René Guedj.	—
TOURTOUR (Aforo 120)	A demain, Modigliani François Silvant et ses dames...	V. Olmi	F. Lázaro
TRISTAN BERNARD (Aforo 400)	La Drague Les 36 ans de «36 chandelles»	Alain Krief Dominique Nohain	José Paul idem.
UTOPIA-NOCTAMBULES	Le Dimanche et la vie	R. Quénu	Guy Faucon
VARIETES (Aforo 924)	La Présidente	M. Hennequin y Pierre Veber	Pierrer Mondy
VIELLE GRILLE	Encore un p'tit vers.	de y con Philippe Seurin	

VALORACION

Lo que podría denominarse el «Gran París», esto es, toda el área metropolitana, ocupa una superficie de 479 km² y su población se aproxima a los 8,5 millones de personas. La ciudad propiamente dicha, es la que queda enmarcada por la carretera de circunvalación conocida como Péripherique. Cortada en dos por el Sena, ocupa tan sólo 106 km² y en ella viven poco más de 2 milles y cuarto de personas.

La cartelera teatral tomada como muestra sólo tiene en cuenta esta zona.

Se ha tomado como «muestra» los espectáculos realizados durante la semana que va desde el 7 de marzo al 13 de marzo de 1990.

Total de espectáculos: 156

Salas funcionando: 119

- No se han tenido en cuenta los teatros fuera de París.
- No se ha tenido en cuenta, pero es muy importante, la lista de obras de teatro para la juventud. Un total de 50 espectáculos en todo París.
- Un dato interesante: por cada directora teatral hay 10 directores hombres. En esta lista se observa que de 100 directores hay 10 directoras.
- El 60 por 100 de repertorio son de autores franceses.
- El 40 por 100 corresponde al gran repertorio Universal.
- En esta cartelera, España está representada por «La casa de Bernarda Alba» de Federico García Lorca, como autor, y un director español dirige una obra en la Comédie Française, pero una obra de un clásico inglés.

Ronconi pasó por el Centro Dramático Nacional

Por Antonio Joven

En el teatro María Guerrero, sede del Centro Dramático Nacional, y dentro del marco del Festival Italia-España 1990 que se ha venido desarrollando en diversas ciudades españolas, el pasado mes de enero ha llegado a Madrid uno de los últimos montajes del conocido director italiano Luca Ronconi, «Las tres hermanas», de Chejov, texto clásico que retrata el hastío de la sociedad

«Las tres hermanas» de A. Chejov, por la Compañía Audac Teatro. Dirección: Luca Ronconi, fotografía de la derecha.



rusa casi en el límite de los grandes cambios sociales y políticos que esta nación iba a conocer a principios de siglo.

Luca Ronconi empezó su aventura teatral en 1953, siendo sus principios en el teatro como actor, y así continua diez años. Abandona la interpretación, según él mismo dijo durante la rueda de prensa que dio con motivo de la representación de su montaje en el CDN, porque no le interesaba el teatro que se le ofrecía como actor en aquella época y decide dedicarse a la dirección escénica.

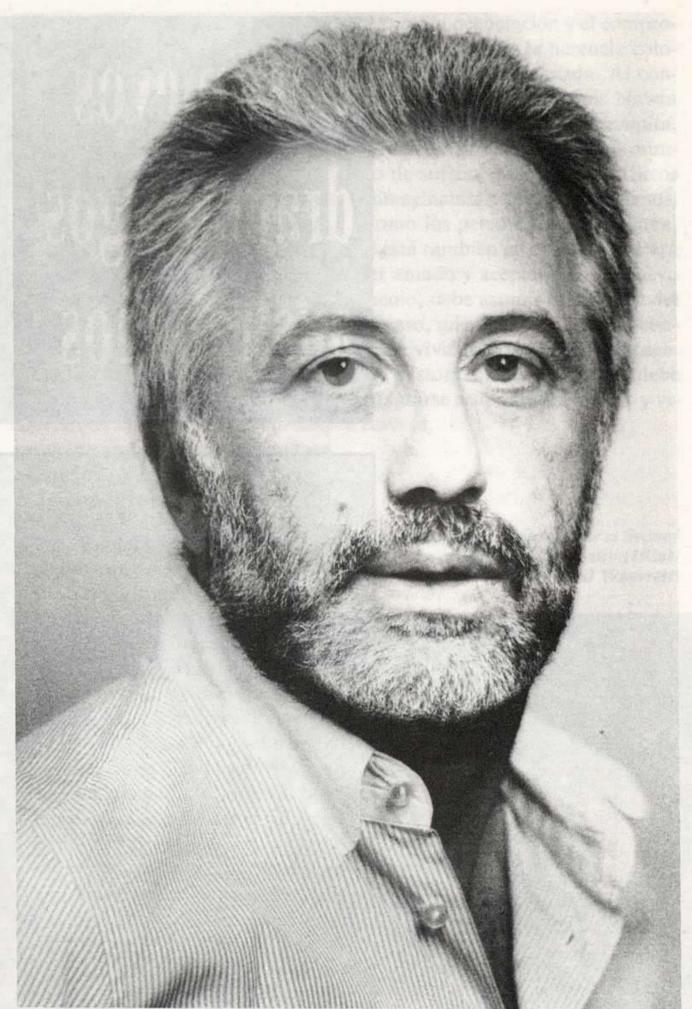
Su primer trabajo fue «La buona moglie», de Goldoni; pero su primer éxito se produce con «Los lunáticos», de Middleton y Rowley, en el año 1966. Este trabajo de Ronconi ya hace predecir que estamos ante un inteligente y nuevo director escénico que no cesa en su lucha por experimentar sobre el espacio escénico. Esta lucha culminará en 1969 con el montaje de «Orlando furioso» sobre textos de Ariosto, poeta nacido en Reggio en 1474 y que entre sus obras más conocidas cuenta

con cuatro comedias imitadoras de Plauto y Terencio, tituladas «Cassaria», «Suppositi», «Negromante» y «La Lena». Lógicamente ningún contemporáneo suyo podía haberse imaginado que el poema «Orlando furioso» llegaría a representarse con el éxito que alcanzó en el montaje de Ronconi.

En 1970 fue cuando los españoles, tan poco acostumbrados en aquellos años a presenciar espectáculos de esta categoría, pudimos ver este montaje tan espectacular de Luca Ronconi. Fue para nosotros como la entrada de un aire nuevo que iba a significar tanto en nuestra vida teatral.

Siguieron más tarde los trabajos de Ronconi sobre «La Orestíada», en 1972; «Utopía», de Aristófanes, en 1975 y «Las Bacantes», en 1977.

Después de casi veinte años de ausencia entre nuestro público, regresa Ronconi a nuestro país con «La serva amorosa», de Goldoni. Libre de sus aparatosos montajes y con una escenografía sencilla, este montaje «pobre», con muebles sencillos y auténticos, nos trae el her-



moso juego de Goldoni. En esta ocasión aprovechando la comedia del arte, profundiza, despojándolo de sus máscaras, para acercarnos a sus personajes y proponernos un juego naturalista.

Tampoco es posible olvidar su actividad como director de los más importantes teatros líricos de Europa, en los que ha contribuido a la renovación de los montajes operísticos de los últimos años. No olvidemos el gran escándalo en la Scala con su revolucionario montaje de «Walkiria», de Wagner.

Ahora con su primer Chejov, nada más lejos de querer ofrecernos un espectáculo revolucionario. Ronconi nos presenta ese drama realista en torno a las relaciones humanas sobre el amor y el desamor. Olga, Mascia e Irina, encerradas en el ambiente sórdido de la provinciana ciudad en donde viven, esperan algo que las libere de la cruda realidad. Sólo será un sueño. Volverán a retornar a la situación inicial. Quedarán en nuestros oídos esas patéticas palabras «¡A Mosca, a Mosca, a Mosca!».

Paralelamente a estas representaciones de «Las tres Hermanas», se celebró en la Sala Margarita Xirgu del Teatro María Guerrero, el Seminario-Conferencia «Ronconi

en moviola». En ella nos quiso mostrar el nacimiento de una experiencia de fraccionamientos/análisis críticos realizados en video y tomados en los ensayos y representaciones de la obra. Es una actividad didáctica que pretende dar a los espectadores instrumentos de crítica con el objeto de contribuir, cada vez más, a lograr la mejor formación del público.

Así, ante un numeroso público formado por profesionales de la escena, entre los que se encontraban un gran número de nuestros asociados, el primer día se dedicó el Seminario llevado magistralmente por Ronconi el cual contestó y aclaró las numerosas intervenciones de los asistentes; el siguiente día y de la mano de Sergio Ragni, ayudador de Ronconi, fueron visionadas y discutidas las distintas escenas de la obra grabadas con enfoques cinematográficos. El disfrute de la contemplación del video después de haber presenciado la representación, puede, según Ronconi, ser algo parecido a la relación entre disco y concierto en la música.

Después de estos días de verdadero teatro sólo nos queda esperar que el regreso de Ronconi con un nuevo montaje no se haga esperar.

(I)

Los nuevos dramaturgos australianos

Por Verónica Kelly

En el curso de estos diez últimos años, la dramaturgia australiana ha estallado en una profusión de estilos y de temas de gran diversidad. A menudo un breve resumen es simplificador y se corre el riesgo de excluir ciertas obras mayores e innovadoras. La concesión de subvenciones a las compañías teatrales, el papel del Australia Council en favor de los autores, así como el número creciente de teatros y talleres de «comunidades», han permitido crear una infraestructura más segura (incluso a veces más conservadora) para el repertorio australiano que la engendrada por la energía de los pioneros de los años 1970. El teatro australiano ha ganado así en diversidad y en novedad afinando del todo su conciencia del papel de Australia en el mundo, así como la de nuestras tragedias pasadas y presentes.

La importancia dada a la teatralización y la abundancia de alusio-

nes inter-textuales al repertorio clásico europeo, constituyen los elementos significativos de la dramaturgia de estos últimos años, y se trata tal vez de los primeros signos de una sofisticación estilística creciente (o bien de un repliegue estético en el reino apolítico de «el arte»). En un mundo donde el imperialismo cultural y político puede cambiar de rostro con una rapidez sorprendente, las culturas pos-coloniales deben tomar una vía estrecha. Toda estrategia clara de transferencia de poderes corre también el riesgo de convertirse en una meta regresiva. El teatro de los años ochenta, ampliamente retrospectivo en su conjunto, se entrega a un análisis profundo del pasado porque está vivo, mientras que los problemas contemporáneos se recogen bajo la forma de acontecimientos pasados. De ahí la reciente utilización del mito, de la fábula y de los paralelismos entre la tragedia clásica y las preocupaciones actuales de la sociedad australiana.

La sensibilidad sobre los temas del país ha estado siempre viva en nuestro universo artístico, y sobre todo en los dominios del espectáculo. La extensión y la naturaleza del territorio han estimulado, a menudo, la imaginación visual, mientras que el «mito del bush» (1), gran aportador de material temático para todos los autores —de Louis Esson en los años veinte a Lawler y «Summer of the Seventeenth Doll» (1955)—, domina todavía la pequeña y gran pantalla. Por el contrario, el teatro ha modificado recientemente esta idea del «país», que ya no se limita al territorio en sí mismo, sino que representa el lugar geopolítico de Australia en la región del Pacífico sur. Es esencial exorcizar el pasado y afrontar la tinieblas del presente e, igualmente, del futuro.

Tanto por su estilo como por su tema, «The Floating World», escrita por John Romeril en 1975, fue la precursora de las obras teatrales en tratar la lucha entre Australia y el imperio japonés durante la segunda Guerra Mundial. Este «mundo que flota» es un navío que transporta a los personajes principales en crucero por Tokyo (Women's Weekly Cherry Blossom Cruise) y representa a Australia, isla blanca perdida en un océano asiático. Les, el héroe, revive sus años de cautiverio en Shangai, y, mientras el navío se aproxima a las costas niponas, su pasado, que siempre se resistió a afrontar, resurge para atraparlo nuevamente, pero esta vez en la locura. Si bien «The Floating World» constituye una alusión sin rodeos a nuestro papel en la guerra de Vietnam, es cierto que aborda, por primera vez, el problema de la presencia japonesa en nuestra región.

Las obras que oscilan entre el pasado y el presente son típicas de nuestra reciente dramaturgia, y el tema japonés ofrece unas técnicas teatrales muy fuertes, semejantes al Kabuki o el Bunraku, que pueden ser aprovechadas. «Shimada» (1987), de Jill Shearer, vuelve a unir el pasado traumático de otro prisionero de guerra con el presente y con las adquisiciones masivas de terrenos por los japoneses en el norte de Australia: el viejo prisionero reconoce en Shimada, anodino industrial japonés, a su torturador sádico de hace cuarenta y cinco años.

Mientras que Shearer, en su obra, intenta borrar las viejas culpas, «The Fall of Singapore» (1987) de Nigel Trifitt, especie de fantasía



«Summer of the Seventeenth Doll» de Ray Lawler por el Theatre of the Sydney Opera House (1985). Dirección: Rodney Fisher.

(1) «Bush» designa una realidad tanto geográfica como mitológica referente a Australia, es el campo que se conserva en un estado más o menos natural, con su rudeza y salvajismo, por oposición a la ciudad, a las tierras cultivadas o a la orilla del mar.



«Capricornia» de Louis Nowra. Belvoir St. Theatre (1988).

donde se mezclan pantomima, marionetas, danza y una extensa parte de improvisación, constituye un testimonio emocionante de los dolores espantosos sufridos, en 1942, por las tropas australianas capturadas en el conflicto entre el viejo y el nuevo Imperio. En ella el nivel de teatralización es tan sobrecogedor que permite transformar la historia de su dura prueba en un relato épico comparable al teatro sacro asiático.

Mientras que el modelo impuesto por el Imperio británico es en la actualidad sistemáticamente desechado y el modelo asiático (con sus formas teatrales seductoras y radicales) recoge todos los votos, la identificación específica con la hegemonía cultural americana, parece por comparación, muy débil. ¿Es que esta cultura americana es electrónicamente tan invasora, tan tiránica, que se vuelve transparente? ¿La aprehendemos nosotros, estéticamente, como realzamiento de un pos-modernismo generalizado, como «cultura» que se vuelve maquinal, sin prolongaciones políticas? La dominación americana sobre nuestra vida política y cultural no cesa, sin embargo, de extenderse desde 1983, debido a la sumisión del nuevo gobierno laborista, muy diferente del gobierno reformador Whitlam caído en 1975, y permanece en estado de metáfora en la periferia de nuestra escritura, sin ser,

realmente, objeto de análisis, excepción hecha de John Romeril y Stephen Sewell. Una de las más inquietantes denuncias del imperialismo americano se encuentra, curiosamente, bajo forma alusiva, en «Cho Cho San» de Daniel Keene (1987), una obra que re-interpreta la historia de Madame Butterfly a través de la música, las marionetas, el cabaret y las influencias de las técnicas del teatro asiático. El choque de culturas es un tema recurrente en una Australia multi-cultural (el teatro de Louis Nowra lo explora con minuciosidad). En la obra de Keene, el americano utiliza y destruye al japonés para finalmente, no conseguir más que una victoria sin consistencia. «Cho Cho San», se convirtió en el acontecimiento teatral más asombroso de la temporada 1987. La puesta en escena tenía la gracia y el rigor de una ópera, de tal forma que el tema anti-imperialista casi podía parecer accesorio en este desarrollo ceremonial de tragedia lírica. Por el contrario, Stephen Sewell aborda más directamente los problemas planteados por el capitalismo mundial y la hegemonía monetaria norteamericana.

En cuanto a los personajes de Alex Buzo, derivan sin objetivo a las fronteras de Asia y del Pacífico. En «Makassar Reef» (1978) los expatriados australianos y otros se niegan a afrontar sus destinos mientras

que los asiáticos proceden con determinación y responsabilidad. «Marginal Farm» (1983) describe el fin de la influencia económica australiana en las Fidji y la ascensión de una burguesía india de cuadros superiores. El tema gira alrededor del aprendizaje de la madurez en el plano nacional e individual y la heroína australiana termina por aceptar, sin amargura, el vivir al margen. Los últimos acontecimientos políticos en las Fidji han confirmado la precisión del análisis hecho por Buzo. La obra «The Eyes of the Whites» de Tony Strachan, es el testimonio de los trastornos culturales, resultado del racismo paternalista australiano en nuestra vieja colonia de Papua-Niugini, que provoca los trágicos equívocos entre una joven blanca y su madre adoptiva de raza Chimbu. El «culto al carguero» (2),

aceptar la negociación y el compromiso a fin de que la herencia colonial pueda ser preservada. Al contrario, «Sunrise» de Louis Nowra muestra un emigrante vietnamita, refugiado proveniente de un mundo de sufrimientos y de conflictos inimaginables para los australianos. Como los personajes de Strachan, él está también en transición. Para ser amado y aceptado en su nuevo medio, debe asumir la máscara del payaso, mientras en su cabeza continúa viviendo un mundo de tragedia histórica. Su nuevo país debe adaptarse a su mundo interior y viceversa.

* * *

«Hedda Gabler» de Ibsen, por el Sydney Theatre Company (1986).
Dirección: Richard Wherrett.



resultado híbrido de la influencia occidental sobre la cultura tribal, guía irónicamente las reacciones inocentes de los individuos, con las consecuencias inevitables pero imprevisibles. Todas las partes deben

(2) Variante de los cultos milenaristas que adopta la forma de adoración, para las poblaciones asiáticas y africanas, de los aviones americanos que lanzaban víveres en paracaídas en el marco del programa de ayuda al desarrollo económico, después de la Segunda Guerra Mundial.

Los debates sobre la culpabilidad del blanco y los desplazamientos históricos de poblaciones han sido retomados en las obras recientes de los aborígenes o por los autores blancos que se sienten a favor de nuestra larga e indisoluble historia común. «The Cake Man» de Robert Merrit (1975) predicaba ya la reconciliación y mayor comprensión por parte del hombre blanco: el «paste-

lero» aceptará finalmente vender sus pasteles tanto a los niños aborígenes como a los niños blancos, y aparecerá como un «hombre nuevo». Mezclando la profecía con el realismo documental, el pasado con el presente, esta obra, escrita por un aborigen, fue la primera en ser aceptada por un público de blancos y aplaudida a lo largo de su gira por los Estados Unidos. (La obra memorable de Kevin Gilbert, «The Cherry Pickers», ha sido publicada recientemente a pesar de haber sido estrenada en 1971). Jack Davis es uno de nuestros autores aborígenes contemporáneos más conocidos. Su trilogía «The first Born» (en el orden de la narración: «No Sugar» [1985], «The Dreamers» [1983] y «Barungin» [1988]) cuenta la vida de una familia de aborígenes, la represión cotidiana y la lucha por la supervivencia durante más de sesenta años, hasta el período actual del Bicentenario. Se le ha reprochado a Davis no haberse atrevido a afrontar riesgos estilísticos en su obra, pero él considera que su estilo realista y documental es la mejor forma de comunicación adaptada al público de blancos al que desea llegar y que constituye la manera más honesta de relatar la historia de su gente. El pasaje del pasado al presente (el mundo interior del mito y de la continuidad, y el presente hecho de fragmentos y de pérdidas) se representa en escena mediante la música tradicional y la danza.

Davis comparte con los dramaturgos blancos esta particularidad estilística de una estructura fundada sobre el desdoblamiento del tiempo: es la marca de un objetivo común.

Los dramaturgos blancos abordan ahora mucho mejor el problema de las relaciones entre blancos y aborígenes, tema que en 1988 se hizo más explosivo que nunca, con la cuestión de la reivindicación de las tierras ancestrales y el tratado oficial de compensación que permanece como tema candente. La pieza naturalista de Gordon Francis, «God's Best Country» (1987) apasionó al público por su contenido: una familia de blancos, criadores de ganado en las Tierras del Norte desde hace un centenar de años, es expulsada por el nuevo poder aborigen, determinado a rescatar sus tierras ancestrales. El espectáculo de la aniquilación total y la humillación sufrida por estos blancos racistas, causó algunos escalofríos ambiguos cuando se representó a sala llena, en los teatros de las grandes ciudades. Tal vez estamos más habituados a los reproches menos agresivos (Merritt) o a las manifestaciones de dignidad y de voluntad de supervivencia destinadas a calmar la cólera (Davis). «State of Shock» (1986) de Tony Strachan es,

por el contrario, una obra más moderna a pesar de su tema: la degradación psíquica y la violencia que de ella resulta, así como la automutilación de los Aborígenes del Northern Queensland, sumariamente expulsados a sus tierras por las compañías mineras. Escrita para los actores negros que interpretan la obra, «State of Shock» ha sido objeto de una nueva búsqueda documental activa y de numerosos testimonios personales. La obra evita la confrontación brutal para refugiarse en la ironía, pero por ello no constituye menos un panfleto poderoso contra el trastorno de vidas, y un elogio de la resistencia de las mujeres negras, origen principal de la resistencia aborigen. El recuerdo traumático de las masacres del pasado está íntimamente imbricado en los infortunios del presente, porque este dolor no desaparecerá en tanto que las injusticias continúen.

La adaptación realizada en 1988, por Louis Nowra, de la gran novela de Xavier Herbert «Capricornia», consagrada a las relaciones entre blancos y negros en el Territorio del Norte durante los años treinta, transforma la narración brillante del novelista en una pieza teatral no menos épica que cuenta como Norman, el personaje central, encuentra su verdadera identidad asumiendo la parte aborigen de su personalidad y sus relaciones con su tierra y su gente. La comedia negra y la farsa ácida que caracterizan la literatura del Territorio son, de hecho, acentuadas por Nowra, conforme a sus propias tendencias.

Una de mis obras preferidas, pero que ha llamado poco la atención, analiza el choque entre culturas materialistas y espirituales. Se trata de «Bullie's House» (1980), de Thomas Keneally, cuya acción se desarrolla en una misión, en una isla de los Territorios del Norte en que la magia opera en un universo inaccesible a la racionalización de los blancos y desemboca en el fracaso de la comunicación y el aniquilamiento de los sentimientos más nobles. Bullie, en la esperanza de establecer una mutua comprensión, decide mostrar a los blancos los objetos sagrados de su pueblo, el centro de su mundo espiritual. Por supuesto, los blancos no tienen nada espiritual que ofrecer a cambio, y la tentativa quimérica de conciliación de Bullie le conducirá a la muerte y precipitará la decadencia de su pueblo. Tal como en «Golden Age» de Louis Nowra (1985), esta obra explora el papel de la sexualidad, de la magia y de las fuerzas de vida no materialista, con un respeto poco frecuente en el teatro australiano.

* * *



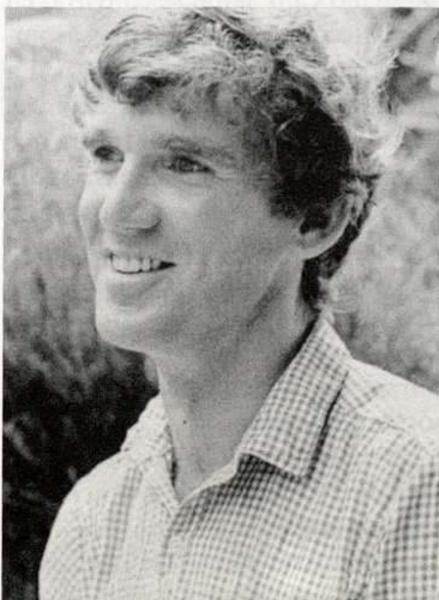
En el centro del grupo Patrick White, Premio Nobel australiano de 1973.

Las obras que tratan de la corrupción de la vida pública, forman un proyecto teatral significativo de los años ochenta. Los críticos están muy divididos en lo que se refiere a este género que yo llamo «State of Australia» («estado de las cosas» en Australia) y las obras han sido acogidas con un entusiasmo desbordante o con una viva hostilidad. De una envergadura épica, son a menudo estratégicamente «épicas» en el sentido de que construyen un proyecto de desmitificación brechtiano. Sin embargo, la visión esclarecida del proceso histórico que constituía el objetivo de Brecht, es amenudo enmascarado por una estructura mítica y onírica. La historia puede ser percibida tanto como una pesadilla interior que como el resultado exterior de las acciones humanas. Parece que el cierre político debido a la recesión mundial haya reducido las posibilidades de optimismo fácil, y que los fantasmas de la fatalidad y de la impotencia han resurgido furtivamente de las tinieblas.

Sin embargo, las mejores de estas obras, como aquéllas, no naturalistas de Stephen Sewell, no manifiestan ninguna necesidad de alimentarse en la complacencia bur-

guesa por los temas de la impotencia del individuo y de la locura de la acción colectiva. Esta dramaturgia contempla lo peor para rechazarlo. Pero este rechazo público de los fantasmas de la impotencia puede así mismo constituir un gesto cargado de contenido político, como lo atestigua la respuesta histérica de la prensa cotidiana frente a la mayor parte de las obras de Sewell. Conviene señalar que las últimas piezas de David Williamson son mucho más socorridas para el público de las clases medias porque se fundan sobre un individualismo filosófico y una psicología que «prueba», por citar «Apocalypse Now», que «cada uno puede obtener aquello que quiere»; se deduce que las estructuras políticas pueden permanecer al abrigo de toda puesta en duda. Es esta seguridad lo que la «generación» busca en el teatro. La pieza de suspense político-cómico de Williamson, «Sons of Cain» (1985), trata, como Sewell, los temas de la corrupción pública masiva (largamente comprobada por la numerosas encuestas públicas y periodísticas, y las Comisiones Reales), pero alivia al espectador permitiéndole identificarse con el «pequeño hombre», representado en este caso por un periodista incorruptible y tenaz. Salimos el teatro después de haber asegurado nuestra honestidad «absoluta», cualquiera que sea el nivel de indecencia del mundo político.

Desde la óptica de 1988, está claro que el antepasado del género es la comedia de costumbres de Patrick White, «Big Toys» (1977). En principio juzgada injustamente por numerosas personas, incluida la autora de este artículo, como una comedia fracasada sobre un tema demasiado profundo por su mediocre provocación superficial, «Big Toys» resurge ahora como una obra pionera en lo que debía convertirse algunos años más tarde en uno de los más importantes temas dramá-



David Williamson.

ricos, recogido hoy día por ciertos escritores nuevos en un estilo considerado como más «serio». White sitúa la acción en la élite frívola pero elegante de Sydney y sus juegos de poder sexual y político. La clase obrera radical y la burguesía soñadora son corrompidas igualmente por los «grandes juguetes» de la riqueza y el poder que recompensan las ganancias en una sociedad de nuevos ricos. Pero las apuestas son mucho más importantes de lo que deja sugerir la elegancia del salón, porque el último «gran juguete» es la potencia atómica. La envoltura brillante del poder no encierra de hecho más que un vacío espiritual, y White marca con intención los contornos bien lisos de la comedia sexual burguesa con una fuerte condena moral. Sydney resplandeciente y atractiva, más bella que un sueño, rica, plena de vida y corrupción se vuelve una presencia visual y temática central. Los escritores que siguieron este camino debían tomar este símbolo carismático y profundizar en él.

«Dreams in an Empty City» de Sewell (1986) retoma una escena clave de la pieza de White: Wilson, un magnate corrupto, quiere tentar a Chris (figura de Cristo) mostrándole Sydney, encarnación de la riqueza y del poder como última recompensa. Chris rechaza esta tentación y debe afrontar la pasión y la muerte. Pocos dramaturgos contemporáneos han igualado la profundidad de Sewell y su compromiso político. Entre los escritores británicos solamente Caryl Churchill y Howard Barker, el anarquista, lograron mantener el dinamismo de los años sesenta. Los trazos más interesantes de Sewell son la energía y el análisis marxista tras la fábula mítica. Los mundos dramáticos que describe estallan bajo las fuerzas centrífugas de la historia capitalista reciente, y tanto la estructura escénica como el personaje están a punto de reventar en mil pedazos. «Dreams» imagina la caída del capitalismo occidental a partir de la bolsa de valores de Sydney, donde la red internacional de mercados financieros se desploma como un castillo de naipes. Sewell quiere situar a Australia en el seno del imperialismo monetario internacional y subrayar las probables consecuencias de esta situación. A causa del crac bursátil de Wall Street, en 1987, la visión apocalíptica de «futuro» de Sewell, parece ahora más próxima al documental de actualidad.

«Esmeralda City» (1987) comedia de éxito de David Williamson, intenta poner de relieve los sentimientos de culpabilidad social de los futuros ricos y de los poderosos, únicamente para apaciguarlos. El problema de saber si la integridad personal es estructuralmente posible en

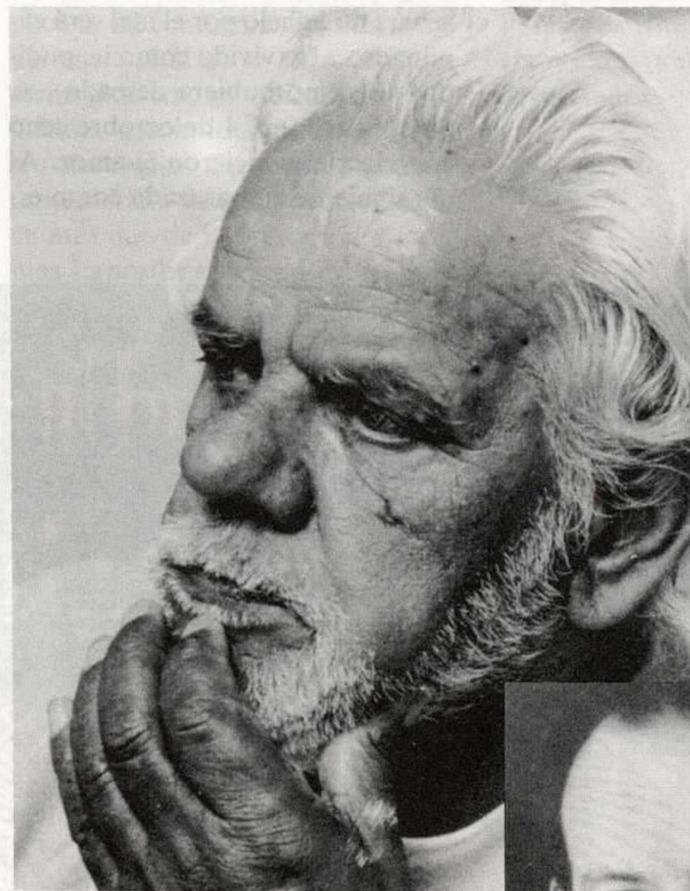
un régimen capitalista —problema que Sewell analiza en su obra con un espíritu visionario completamente alucinante— no está colocado aquí más que para ser, de inmediato, cómodamente eludido. Sydney, símbolo de la última recompensa, es descrito en «Esmeralda City» simplemente como un puerto prestigioso y suntuoso. No responde a la dimensión visionaria que White y Sewell le habían atribuido (la ciudad en tanto que comunidad moral). Sin embargo, la obra conoció un extraordinario éxito, prueba de la inteligencia y de la habilidad del autor para cercar las preocupaciones actuales de cantidad de espectadores.

En la dramaturgia de Sewell, la caída del gobierno Whitlam y el destino de Chile y América Central son indisociables, aparece esto último como la imagen de un posible futuro de Australia, en tanto que cliente de un imperio financiero americano despiadado. Su primera obra, «The Father we Loved on a Beach by the Sea» (1978), creaba ya el mismo género de visión apocalíptica de Australia después de un golpe de estado seguido de una feroz represión, obligando a toda la oposición política a refugiarse en la clandestinidad. Este «futuro» está entrecortado por escenas del «pasado» (nuestro presente), en las que nadie quiere tomar en serio los signos reveladores de un fascismo latente. Lo personal y lo político están indisociablemente ligados en las obras de Sewell y articulan problemas dolorosos e insolubles de relaciones de poder sexual, de clase y familiar en una sociedad patriarcal. «Traitors» (1979) explora la agresiva política reaccionaria de los años Fraser, a través de la historia de la oposición de la izquierda soviética a Stalin en los años veinte. «Welcome the Bright World» (1982), probablemente la pieza más radical y centrífuga de este autor, por su estructura y estilo, se desarrolla en el Berlín de los años setenta con las Brigadas Rojas y la ascensión del terrorismo de Estado. Los personajes principales, los artistas y científicos judíos, se niegan a ver su propia complicidad en el mal que les tortura y son destruidos, así como sus hijos, por los conflictos políticos y sexuales, demasiados pesados para que puedan superarlos. La obra resuena con ecos de dolor y desesperanza de los personajes, porque la desesperanza, en su sentido teológico, es el problema principal de Sewell. En «The Blind Giant is Dancing» (1983) el personaje principal se abandona a la desesperanza del nihilismo y se transforma, finalmente, en una verdadera encarnación del imperialismo en todo lo que tiene de cinismo destructor y de energía bruta, despiadada. La caída de Allen, viejo socialista, simbo-

liza también la caída de Australia. Vendiendo nuestras industrias manufactureras a los norteamericanos, revela el diabólico menosprecio de sí mismo en el que cayó, mientras que, en contrapartida, su hermano y sus viejos camaradas retoman los ideales que él ha abandonado. «Blind Giant» es una de las obras más fuertes y más estimulantes de nuestra época, dedicada con toda justicia a Salvador Allende. Para Sewell, como declara David Hare, «el juicio es el corazón del teatro».

Otros autores tratan estos temas de manera mucho más alusiva que Sewell y en un estilo más lírico. «Netherwood» (1983), de White, sigue la corriente apocalíptica de la dramaturgia de estos últimos años: describe una comunidad de parias

«Netherwood», «Sunrise» despliega una trama cómica tranquila y casi chejoviana, bajo la cual las terríficas fuerzas históricas dirigen su poder hacia una catástrofe. La obra «1841» (1988) de Michael Gow, muy contestataria, es un ejemplo reciente de tragedia histórica oficial inspirada en la dramaturgia alemana del Sturm und Drang, mal que pese a todo ha sido acogida. No hay lugar para el espíritu de las revoluciones europeas (Aurora) en la Australia que esta obra describe. La corrupción de los inocentes y la complicidad con la brutalidad son las características del retrato que Gow traza de la Australia colonial, donde la voz del idealismo y la resistencia son ahogadas por el materialismo inherente a una colonia peniten-



Jack Davis.



Michael Gow.

rechazados por la sociedad australiana, mutilados, heridos, marginados o desviados sexuales, que se hacen masacrar al final de la obra. Una frontera movidiza entre los personajes y sus barreras sexuales, y secuencias de sueño/fantasma caracterizan la fuerte tendencia onírica de numerosas piezas de teatro contemporáneas. La presión del mundo interior sobre la Historia y viceversa, es explorada en «Sunrise» de Louis Nowra (1983), que termina con una imagen horrorosa de la amenaza nuclear (nuestras ventas de uranio a Europa y las pruebas atómicas francesas en el Pacífico son las fuentes continuas de irritación y de temor) (3). Al igual que

ciaria, el primer campo de trabajos forzados: el goulag europeo, como lo ha proclamado recientemente Robert Hughes en «The Fatal Shore» (1987). Esta es la pieza más salvajemente pesimista del género, y su ideología, considerada reaccionaria, es siempre muy controvertida.

En este año del Bicentenario, parece que todas las visiones pesimistas no serán bienvenidas a la escena, pero sólo el tiempo podrá confirmar si el violento rechazo de «1841» es irremediable.

(3) Nowra hace referencia a los ensayos nucleares británicos de Marlinga en los años cincuenta, de los que también trata el film australiano «Ground Zero» (tierras prohibidas) de Michael Pattison.

— Continuará —

Traducción: Estela Mieres

Strindberg empezó a escribir «Un sueño» en septiembre de 1901 y lo terminó sobre el 20 de noviembre del mismo año. El prólogo fue añadido cinco años después. Fue su obra favorita y en agosto de 1906 confesó a su editor Karl-Otto Bonnier que era la obra que más valoraba entre todas las suyas. Así también en abril de 1907 escribió a su traductor alemán, Emil Shering, «... mi más querida obra, hija de mi mayor dolor...». Lo que es evidente es que la materia y forma de la obra fluyó directamente de su tercer, último y tumultoso matrimonio con Harriet Bosse.

Había pensado en el suicidio aquel Otoño. «El impulso por darme la muerte se hace cada vez más fuerte...», escribía el 25 de septiembre. «Pronto será irresistible... Mi sangre espigará mi pasado, y con mi sangre mi anhelo por el mal será eliminado... He vivido como he podido, no como hubiera deseado...». Sin embargo, el 4 de octubre cenó con Harriet e hicieron el amor. Al día siguiente embarazada como es-

cuento ya en octubre retomó la obra con el título «El Castillo Creciente».

En una pequeña introducción a la obra, Strindberg escribió:

«En esta obra sobre sueños, el autor ha intentado, como en su anterior comedia onírica, «Hacia Damasco», imitar la forma inconsecuente, aunque transparentemente lógica de un sueño. Todo puede suceder, todo es posible y probable. No existen ni el tiempo ni el sitio; sobre una base insignificante de realidad, la imaginación teje, entrelazando nuevas formas; mezcla de recuerdos, experiencias fantasías libres, incongruencias e improvisaciones. Los personajes se dividen, se desdoblán, se multiplican, se evaporan, se condensan, se dispersan, se reúnen. Pero una conciencia los gobierna a todos, la de la persona que sueña; para él no hay secretos, ni cosas ilógicas, ni escrúpulos, ni leyes. Ni absuelve ni condena, sino que meramente se limita a relatar. Y de igual forma que un sueño es con mayor frecuencia más doloroso que alegre, así una voz oculta,

alguna forma ya practicada en «Camino a Dámascos», donde no se puede saber a ciencia cierta qué es real y qué es imaginario.

Quizá por todas estas razones, igual que sucedió con «Peer Gynt» de Ibsen cuyo cuarto acto es igualmente materia de sueños, su publicación fue vista como irrepresentable y no se pudo estrenar hasta cinco años más tarde, en abril de 1907 con el doble protagonismo de Harriet en los papeles de la Hija de Indra y Agnes. En 1921 Max Reinhard, pionero en las obras de Strindberg, la estrena en Estocolmo teniendo una regular aceptación. Hubo que esperar, realmente, para su total éxito, el estreno que Olaf Molander efectuó en 1935 en el que subrayó el realismo de la obra con localizaciones concretas de Estocolmo cercanas a la acotaciones de dirección marcadas por Strindberg. Ya en 1970 Bergman, después de hacerlo para la televisión sueca, la monta en el Teatro Real de Estocolmo con un tratamiento muy diferente. Para empezar, la estrenó en el auditorio pequeño del teatro con sólo trescientas localidades. Hizo varios cortes y eliminó el descanso, por lo que el espectáculo apenas duraba dos horas. Simplificó al máximo la escenografía e hizo mucho énfasis en la relación personal entre actores y público, ofreciendo, más que una representación espectacular, una obra para teatro de cámara, siendo el resultado extraordinario. De alguna forma siguió el consejo que Strindberg, ya en 1887 dio a su director del Teatro Intimo, Augus Falck: «Corta más si lo deseas! En los ensayos notarás lo que no sirve».

El principio de «Un Sueño» es materia de «Alicia en el País de las Maravillas», absurdo en el sentido popular de la palabra. Contra un telón de fondo pintado con gigantes malvas y alrededor de un castillo con cúpula dorada, coronado por un crisantemo en capullo, una hija pregunta a su padre cuánto ha crecido el edificio en un año. Esta es la Hija del prólogo a quien no se le da inmediatamente el estatus de diosa o de hija de un dios, incluso permanece ambiguo a lo largo de casi toda la obra. No es una redentora sino una observadora compadecida del hombre repentinamente atrapada en la acción. Es posible verla como una figura del alma. Su peregrinación a través del mundo da a la obra su hilo conductor. Empieza como Inés la hija del vidriero, que queda perplejo con su pregunta; pero rápidamente recoge su pie e improvisa una fantasía que le sobrepasa a ella. «Ha crecido..., ocho pies, pero es que lo han abonado...». Entonces ella tiene el capricho de entrar al castillo pintado, seguramente para encontrar a un pri-

Una versión de «Un Sueño» de Strindberg para la RESAD

Por Juan Pastor

taba de tres meses y medio volvió a vivir con él.

Sobre ese fondo y durante las seis semanas y media siguientes, Strindberg escribió «Un sueño», basándose en una sencilla obra que tenía esbozada con el título de «El Drama del Corredor». En ella un compositor ha estado esperando siete años para que su ópera puede estrenarse y casarse. Ahora su obra ha sido aceptada, se ha comprometido y está esperando en el corredor del teatro a su prometida, una cantante que ha alcanzado juntamente con su ópera el éxito. Como consecuencia de ello se van a casar y viajar al sur. Pero ella no viene, el verano pasa, las rosas se mustian y al final se entera de que se ha marchado sola al extranjero. El compositor muere y la portera del teatro esparce las rosas sobre su cadáver.

Strindberg paralizó la obra cuando Harriet le dejó en Junio y la volvió a tomar, de acuerdo con su diario, el 22 de agosto, unas pocas horas antes de que recibiera una carta de ella contándole que le abandonaba. Finalmente después de su reen-

melancólica y piadosa hacia todos los seres humanos, acompaña a este relato vacilante».

Strindberg había estado durante mucho tiempo preocupado por los sueños, fascinado por Poe e impresionado por «El país de los Sueños» de Kipling, «La Tempestad» de Shakespeare o «La Vida es Sueño» de Calderón, su preocupación se había intensificado desde que conoció a Harriet. Entonces sentía que se movía como en un mundo de sueños. «En qué país de sueños estoy viviendo no lo sé, pero tengo miedo descender otra vez a la realidad». Esto lo escribió una semana después de su boda con Harriet el 13 de marzo de 1901, y el 2 de noviembre del mismo año, escribe al pintor Carl Larsson, «La vida me parece más y más como un sueño inexplicable. Quizá la muerte sea realmente el despertar».

La técnica del sueño con sus rápidos cambios en apariencia irrelevantes, sus saltos de una escena inacabada a otra, en apariencia independientes entre sí como componentes de un mosaico multicolor, fue de

sionero de sí mismo, a quien poder rescatar y así convertirse en un hada buena y el drama se traslada con su pensamiento. Aquí se ofrece un ejemplo de los conocimientos científicos que Strindberg tenía sobre los sueños. El escenario muestra una selva de gigantescas flores de resplandecientes colores, después puede verse la cúpula dorada del Castillo Creciente. Esta escena introductora es bien conocida por los analistas científicos del sueño. Exhibe las características típicas de la llamada imagen-escena y que precede inmediatamente al momento en que el sujeto se duerme. En ese momento el soñador ha visto plantas estilizadas de colores resplandecientes, al principio son imágenes solamente; pero entonces el contacto con el ego, cuya mitad está fuera como observador, se pierde y repentinamente estamos dentro del extraño paisaje que habíamos observado.

El Oficial descubierto en su habitación desnuda, se comporta como un niño chico con traje de soldado, golpeando con su sable sobre la mesa, y su queja de injusticia es contestada por un flash-back en una escena con sus padres que le recuerdan cómo de niño escondió un libro que había estropeado y permitió que su hermano fuera injustamente castigado por una falta que no cometió. Estas escenas introductoras establecen una imagen de hombres y mujeres como niños que permanecen como parte integrante de la personalidad del adulto toda la vida. La tragi-comedia del cartelero en su decepción sobre la red que absorbió sus deseos infantiles tan poco diferentes a los de su madurez. Desde aquí son constantes las variaciones de tono entre la curiosidad o melancolía infantil y el anhelo y la angustia adulta.

Desde el principio y con un toque luminoso, Strindberg predispone a su público para aceptar un juego libre, de fantasía, arrastrado por el sueño del consciente y receptivo a los cambios de forma, como si escuchara música. Y en esa tesitura le siguen un caleidoscopio de personajes, de muchos personajes en numerosas situaciones claramente definidas pero brevemente vislumbradas, con sus diferentes historias comprimidas en motivos.

El realismo es trascendido en la presentación de trocitos de la vida cotidiana como parte de un panorama universal con una fluidez bastante extraña en un espectáculo que en palabras de Anton Kaes «está profundamente enraizado en la tradición del simbolismo estético, busca la esencia de la experiencia humana e intenta comunicarla directamente por el paso del intelecto y los diferentes sentidos a través de una síntesis de diferentes artes». La

forma de Strindberg de Teatro Total es bastante diferente de la de Wagner. Este usaba la historia del mito como un concepto tradicional para mantener la atención del público y la estructura del leit-motiv para traer valores conceptuales a la música, Strindberg disuelve lógica y argumento narrativo dentro de una aproximación a la forma sinfónica. Así mismo el conflicto, que dio el dinamismo a sus obras naturalistas, es solamente incidental y ocasional en «Un Sueño» y esto lo mantendrá en sus últimas obras, en las escritas para el Teatro Intimo. Los conflictos parecen como ecos de antiguas batallas, espasmos finales de un impulso agonizante. La energía está ahora difundida a través de muy diferentes ritmos dramáticos. En lugar de una intensa excitación, «Un sueño» induce a una más contemplativa respuesta con su propia clase de profundidad.

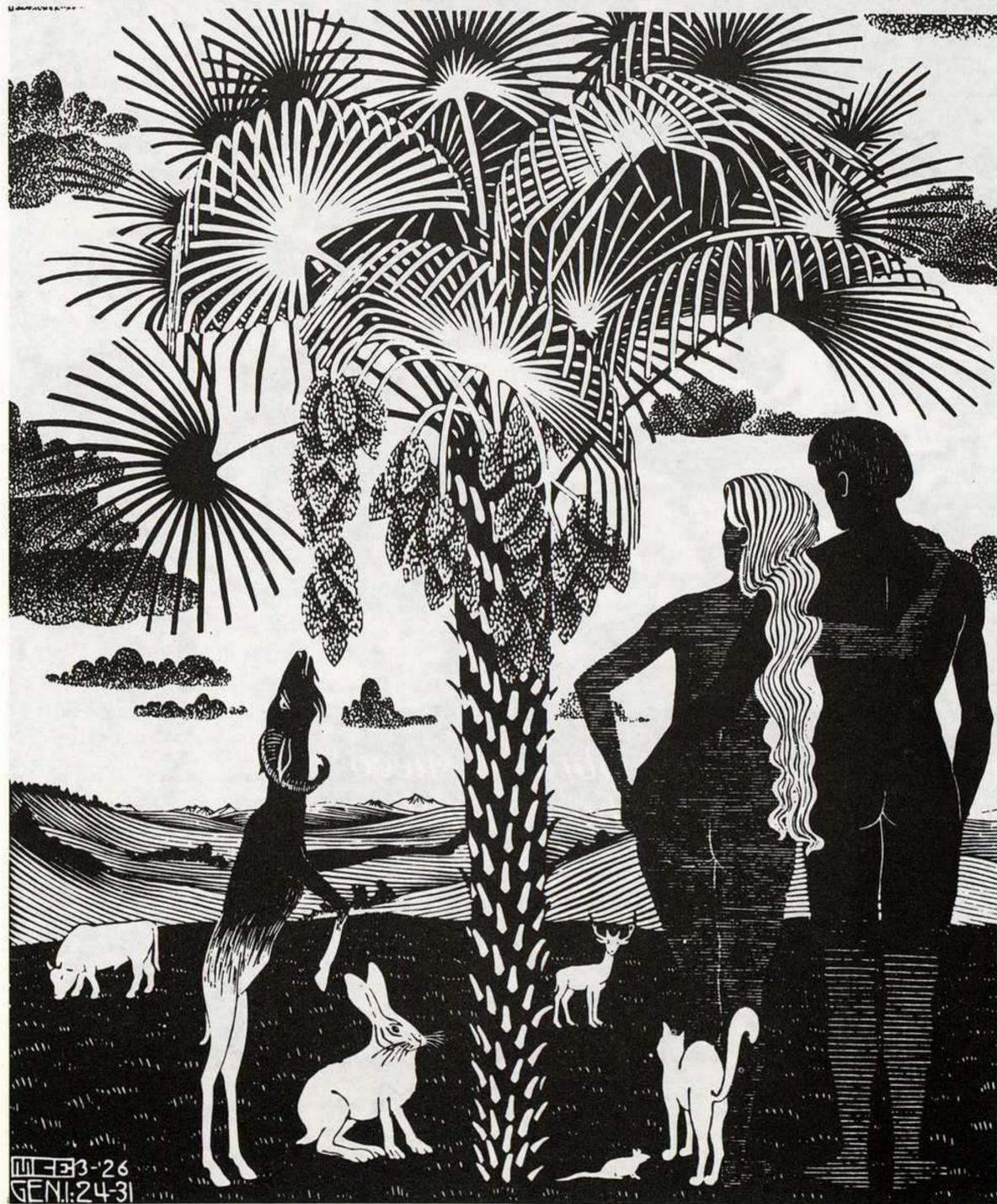
En la versión de «Un Sueño» y acercándonos a la interpretación que en 1970 Bergman hizo de la obra, todo sucede en la mente del poeta, que en esta versión titulada *Ensueño* es una poetisa. Todo sucede en su imaginación creadora. La Hija de Indra, encarnada en Inés en la Tierra y representada por tres actrices diferentes (con ello comuni-

camos las etapas de la vida humana de esta diosa), es un símbolo a través del que la Poetisa se expresa y hace decible el significado oculto de la vida. Con esta excusa asistimos a una reflexión sobre la realidad humana con sus dos caras de la vida (la amorosa flor tiene sus raíces en el sucio suelo, el deseo despidiendo el barco a las profundidades...) y sobre la misma existencia del ser humano, como ilusión. Por esta razón todos los personajes que participarán en el encuentro con la vida de Inés, son como sombras de la realidad o fantasmas de la memoria que representan sus papeles en el teatro de la vida donde va a parar la Hija de Indra en su aterrizaje a la Tierra. Por eso, en la versión su caída se representa en un escenario de un teatro poblado por fantasmas ocultos entre el mobiliario y el atrezzo. Con dicho material poco a poco se irá conformando toda la experiencia vital de la Hija de Indra sumergida en un ambiente de ensoñación, con la idea de teatro dentro del teatro. En dicho ambiente onírico fruto de una poética escénica más que de la pretensión de climas imposibles de conseguir, Inés descubrirá con su visión distanciadora de diosa (que debe encauzar al espectador) la extraña realidad del

ser humano y de su tránsito por la vida. No obstante el dolor y el terror se diluyen en lo sorprendente e inquietante de una forma lúdica, el sentido de piedad, cariño y ternura por ese ser que sufre, el hombre, está por encima de la amargura y el pesimismo que muchos han querido ver en la obra de Strindberg. En esta versión, la dolorosa experiencia del hombre debe producirnos una todavía más amplia sonrisa de conmiseración.

La versión, musicada con canciones y con bailes, insiste en no mostrarlo o «explicarlo» todo, sino en sugerir para impulsar la imaginación del espectador, pues el auténtico espectáculo debe transcurrir en sus cabezas. El espectador ha de contribuir con «algo» y al hacerlo ha de pensar que ese «algo» lo pone en el escenario. Como decía Schopenhauer: «La obra de arte sólo puede influir mediante la fantasía. Constantemente debe ser despertada».

Bibliografía de: «August Strindberg» Margery Morgan
«Strindberg» Michael Meyer
«Strindberg. Plays: Two» Michael Meyer.



Dibujo de Escher.

Análisis de los signos escénicos en Casa de Muñecas, de IBSEN, dirigida por Ingmar Bergman

Por Fernando Domenech

La representación, dentro del X Festival de Teatro de Madrid, de la obra que cito en el título, nos ha deparado un hecho que muchos pueden calificar de misterioso: el seguimiento intenso y emocionado de una obra larga y discursiva por parte de un público que, en su mayoría, no entendía el idioma. ¿Fue el espíritu del Arte? ¿Una corriente impalpable de energía?

Yo prefiero pensar que, dado que una representación es algo más que un serial radiofónico, está llena de signos que comunican tanto, y a veces más, como el texto. Y la obra de Bergman me parece especialmente rica y especialmente coherente en el uso de estos signos escénicos.

Empecemos por el texto. (Parto de un espectador con la cultura suficiente para conocer una obra tan

clásica). El espectáculo nos ofrece un texto depurado, de perfiles más netos, más sencillo y concentrado que en las ediciones normales: han desaparecido la criada y el ama de Nora; y, lo que es más importante, los niños se han reducido a una sola, que aparece, enmarcando la obra, al principio y al final. Todo ello revela una voluntad de estilización que iremos encontrando constantemente.

Especialmente importante me parece la creación del Acto IV con la consiguiente inclusión de una escena que siendo evidente, no se ve: la utilización de Nora como juguete sexual por un Torvald tranquilizado, y que añade la humillación física a las ya sufridas por Nora.

En cuanto al espacio escénico, todo él está cerrado por un muro de color oscuro que crea una caja negra y queda sólo abierto en unas

ventanas altas con rejas. Nadie puede escapar de ese espacio, y de hecho todos los personajes están incluidos en él. Cuando Nora quiera salir de ese mundo cerrado utilizará el patio de butacas, que, de pronto, adquiere la categoría de espacio escénico. Ese espacio cerrado nos da ya el clima de un drama de interiores humanos. Y sin embargo, las luces que cambian en las ventanas nos indican que existe un mundo exterior, y que en él no existe la helada inmovilidad del interior.

Los personajes están sentados en sillas, a la vista del público, rodeando el tablado central donde se desarrolla la acción: al salir de escena vuelven a esa situación. Esta diferenciación de espacios es marcadamente anti-ilusionista: recuerda al espectador que no está viendo «un trozo de realidad», sino una obra de teatro. Sin embargo, el director no ha remarcado el carácter convencional, haciendo que los actores abandonen su relación con la acción al salir de escena, sino que, de una forma u otra, siguen involucrados en lo que ocurre en el tablado central; recordemos: un lugar cerrado del que no se puede salir.

El tablado central nos lleva a la más pura convención teatral, en refuerzo del anti-ilusionismo. Pero además, con su fondo de fotografía, su reducción del espacio, recrea una auténtica «casa de muñecas» en donde todos pueden jugar con su muñeca favorita: Nora. Esta impresión se confirma con el telón que cae entre acto y acto: es la fachada de la casa de muñecas. Tanto en ella, como en los decorados como en los muebles reales podemos ver un estilo finisecular sugerido, no recreado.

Las fotografías de fondo que hacen el papel de decorado parecen, en principio, tender al realismo: la sala del Acto I, el comedor del Acto II y III se corresponden con el mobiliario de la acción. Pero esto se rompe en el Acto IV, en donde el fondo no representa un dormitorio, como debería hacerlo si conservase su carácter ilustrativo, sino que combina los dos fondos anteriores: sala y comedor. El signo es claro: es toda la casa, y, por tanto, todo lo que ha ocurrido en esos lugares, lo que está presente en la despedida de Nora. Los tres primeros actos, vivos en el recuerdo de Nora, se hacen visibles para nosotros en esa superposición de decorados.

Es escasa, pero significativa, la utilización de la música: oímos una cajita de música (con sugerencia de una bailarina u otro muñequito mecánico) al principio de cada acto y, dentro de la acción, durante la declaración del Dr. Rank. ¿Por qué sólo entonces? Creo que se trata de una advertencia: a pesar de su bondad, el Dr. no es diferente, jue-



(O cómo diablos entender una obra en sueco sin saber una palabra en dicho idioma)

ga con Nora lo mismo que Torvald.

Tampoco parece muy relevante la luz, que no cambia dentro de los actos, pero precisamente tal inmutabilidad es signo del mundo quieto en que viven los personajes, sobre todo si tenemos en cuenta, como señalé más arriba, que la luz del exterior sí cambia. Hay, además, una utilización de la luz para resaltar un elemento: el buzón, en el acto II.

Esta tendencia a la impasibilidad de lo exterior se transmite al ritmo del espectáculo, en donde predomina la secuencia larga, muy discursiva, muy matizada, sin cortes ni sorpresas: prácticamente cada acto se convierte en una sola escena. Este ritmo lento expresa la inmovilidad exterior que contrasta con la tormenta que se va generando en los interiores.

De entre los elementos escénicos hay uno que me parece especialmente significativo: la muñeca. Aparece al comienzo en brazos de la niña para ocupar luego durante los tres primeros actos su lugar en una silla, entre los demás personajes no activos y desaparecer en el Acto IV, donde aparece de nuevo en brazos de la niña. No me cabe duda de que representa a Nora en su papel de muñeca y por ello debe desaparecer cuando ésta decide ser persona, pero su aparición final resulta inquietante: ¿la niña asumirá, en manos de su padre, el papel de una nueva Nora y todo volverá a empezar? En este caso el signo es más abierto y la interpretación menos unívoca.

Ya he hablado de la voluntad evocadora, no arqueológica, de algunos elementos. Esto es especialmente claro en el vestuario, y especialmente en el colorido de éste: predominan los grises oscuros y el negro como expresión de la sequedad y la tristeza puritanas en que viven los personajes, enfundados en sus trajes como en un corsé. Sólo en el acto III aparecen los rojos como signo de las pasiones que afloran (Torvald está borracho, el Dr. convencido de su próxima muerte).

En medio de este ambiente, Nora aparece, sólo por su forma de vestir, como un personaje excepcional: está libre, sin corsé y con un colorido muy distinto: comienza con el verde de la naturalidad y la inocencia para pasar en el acto II al ocre otoñal de la inquietud, al negro, rojo y blanco del acto III como expresión de la lucha de contrarios que se está desarrollando en su interior, y para terminar con el gris oscuro que expresa su ingreso en el mundo de la madurez y de la infelicidad.

Muy significativamente, existe una armonía de colores entre Nora y el decorado en los dos primeros actos: verde y ocre respectivamente. Nora, entonces, es un elemento más del mobiliario.

No menos importante es el desnudo final de Torvald: él es un hombre que consiste sobre todo en su posición social. Sin su traje es un ser incapaz hasta de moverse, sin argumentos ante una Nora vestida con los atributos de la madurez.

Pero los personajes no están sólo definidos desde fuera: sus movimientos nos los definen con gran precisión.

Hay, en primer lugar, un uso muy preciso de las distancias con tendencia a la distancia de cortesía, más bien larga. Por eso toda aproximación es significativa. Especialmente el Acto IV es un juego de distancias: Nora empieza a hablar desde un extremo, lugar al que vuelve siempre que necesita reforzar su decisión de irse, mientras que todas sus dudas se revelan en los constantes acercamientos a la cama de Torvald.

Los movimientos de los personajes (excepto Nora) están marcados por la contención como norma de la sociedad puritana. Pero esta contención tiene matices: en Kristine la extrema rigidez expresa el sufrimiento de una vida infeliz; los movimientos incompletos del Dr. Rank nos expresa sus deseos reprimidos; en Krogstad vemos la crispación (que explota en un momento) detrás de sus gestos contenidos. En Torvald la contención es hipocresía, gestualidad de posición social, que pierde cuando está borracho y siempre que abraza a Nora con marcada risosidad.

Nora aparece siempre, desde el primer momento, como un personaje excepcional: sus movimientos en el Acto I son de una naturalidad y una alegría hasta excesivas (ardillita, pajarito la llama Torvald). Esta movilidad se va transformando, de acuerdo con el proceso que va siguiendo Nora: en el Acto II se combinan grandes fases de inmovilidad con movimientos bruscos, extemporáneos (ensayo de la tarantela). En el Acto III Nora entra en una inmovilidad casi total, un absoluto embotamiento emocional. En el Acto IV ha adquirido los movimientos lentos, cansados, de su nuevo papel. En todo este proceso, sin embargo, Nora mantiene algo que la diferencia de los demás: es la única que toca a los otros y que se toca a sí misma, lo que la convierte en el único personaje cálido, humano: incluso al final, antes de irse, acariciará y pegará a Torvald, lo que él ha sido siempre incapaz de hacer si no es con esa lúbrica hipocresía que lo caracteriza.

En conjunto, por tanto, estamos ante un espectáculo donde ni un sólo elemento está dejado a la casualidad, donde todo está medido con precisión y voluntad comunicativa: de aquí surgen los milagros.

La tragedia como expresión de la Polis

Por Inmaculada Alvear

En el número anterior nos referimos al desarrollo del teatro griego a partir de las fiestas agrarias que, como manifestación de la comunicación entre hombre, divinidad y naturaleza, tenían lugar dentro de las diferentes ciudades griegas. Aunque cada una guardaba sus propias particularidades. Pero en todas existía un coro y un corifeo que mimbaban algún acontecimiento de la vida del héroe o del dios.

Por tanto, la danza y la música serán la más perfecta forma de expresión que utilizará el griego. En la fiesta se iban a condensar todas las manifestaciones del hombre respecto a la vida tanto en el sentido religioso, como en el político, el social y, por supuesto, el de divertimento. Y todas expresadas a través de un coro que bailaba y cantaba. En algunas fiestas ya aparece un atisbo de diálogo entre un coro y un corifeo del que se desgajará más adelante el diálogo de la tragedia, que primero será entre un corifeo y un coro pero que luego se ampliará al héroe con los demás personajes y también con el coro.

De todas las culturas que se estaban desarrollando en estos momentos, Grecia será la única que sepa conjugar todos estos elementos en provecho de una forma diferente de comunicación social.

De la lectura de La Poética (1449 a 10) de Aristóteles los especialistas teorizaron acerca del nacimiento de la tragedia y de la comedia. Las primeras teorías investigaron la aparición de ambos géneros como si provinieran de rituales diferentes, uno serio y otro que no era serio, según palabras del propio Estagirita. La tragedia, del ditirambo, canto en honor al dios Dionisos y la comedia de los coros fálicos. Sin embargo, el avance de los estudios en este campo permitieron un acercamiento distinto a la materia, porque la teoría de Aristóteles dejaba muchos puntos oscuros que impedían nuevos estudios. Uno de ellos era como se había desarrollado el diálogo en el teatro, teniendo en cuenta que en el ditirambo no había indicios de este elemento, al igual que la introducción de la epopeya como

tema literario, pues el personaje de Dionisos sólo aparecía en la última tragedia que escribió Eurípides ya exiliado de la ciudad de Atenas, Las Bacantes. Este desconocimiento obligó al investigador a plantearse nuevos caminos en el estudio del origen del teatro, centrándose en estos aspectos que en un principio no se había tenido en cuenta.

Ya vimos que la fiesta, al ser una manifestación de toda la sociedad, incluía expresiones de todas las facetas de la vida humana, la comunicación con la divinidad y lo que significaba éste para la comunidad, la comunicación con la naturaleza y su relación con el hombre, la posición del ser humano ante las cosas, la necesidad de evasión, etc. El historiador comprendió que el griego no separaba en sus celebraciones lo lúdico de lo trágico e incluso de lo religioso y político, ya que todas eran manifestaciones del hombre con respecto a sus vivencias. El ditirambo y los coros de sátiros era una base demasiado pequeña de la que hacer provenir al teatro. Desde este presupuesto se comenzó a analizar el origen tanto de la tragedia como de la comedia de los mismos rituales y las mismas fiestas agrarias, desglosándose luego los elementos trágicos y cómicos que primarían sobre los demás en cada género, en la tragedia lo trágico y en la comedia lo cómico. Esto supuso un cambio total en la orientación de las investigaciones del teatro porque éste aparecía como un todo que se había ido configurando, frente a las anteriores posturas que limitaban al teatro a unos determinados presupuestos.

Dentro de uno de los festivales más importantes de la ciudad antes de que se iban a encuadrar los concursos trágicos que comenzarían hacia el año 534 a. C. con la victoria de Téspis. La mayor parte de las obras que concursaron desde finales del siglo VI a. C. hasta finales del siglo V a. C., no han llegado hasta nosotros. De algunos autores, así como también de muchas de las obras que escribieron, tenemos noticias por fuentes indirectas, como Aristóteles que nombra a varios autores o trozos de textos que hemos podido conservar; las obras



«Hamlet» de Shakespeare. Dirección: Andrei Wajda.

que conservamos, que son una mínima parte, han sido una selección que intelectuales de siglos posteriores hicieron.

Desde mediados del siglo VI a. C., la escritura comenzaría muy lentamente a expandirse por toda Grecia. Primero con la plasmación escrita de leyes y normas, para luego trasladarse a todos los demás campos. Sin embargo, todavía en el siglo V a. C. primaba una cultura de transición de una cultura a otra, por lo que tendrá elementos propios de ambas formas de expresión. La comunicación oral condicionaba un lenguaje que fuese apto para memorizar y transmitirse fácilmente de generación en generación, así era como se habían transmitido las leyendas heroicas (de estos elementos menmónicas que caracterizan este estadio en una cultura, tenemos muchos ejemplos cercanos en canciones populares que hemos aprendido de nuestros padres que a la vez aprendieron de los suyos, etc. y tie-

nen ciertos «estribillos que se repiten muy amenudo y un ritmo muy diferente al de la lengua escrita). Por otra parte, la escritura iba a abrir nuevas vías de expresión para el autor. Así la utilización de la lengua será menos rígida, aunque exigirá un cuidado mayor en su expresión, y además favorecerá la plasmación de la opinión personal del autor, de sus pensamientos y sus sentimientos acerca de lo que está viviendo. Esta apertura hacia unas posibilidades desconocidas hasta entonces, sí que será de suma importancia para el posterior desarrollo de la tragedia y del teatro en general. El poeta aprende a utilizar su imaginación, a escribir desde un plano más personal que permitirá que el mito y la epopeya se integren en la vida de la polis y del demos ateniense con una enorme consistencia. El mito pasará a formar parte de la vida del trágico para influir en la manera de concebir la tragedia. Los antiguos recitados de poemas

que tenían lugar en banquetes o en los concursos que se celebraban por toda Grecia, aunque si permitían una elaboración personal de la epopeya por parte del poeta, no llegaba a la transformación que sufrirán con los trágicos. Los héroes adquieren rasgos personales, sentimientos intrasferibles que hacen de un mismo personaje diferente según lo trate un autor u otro. Además, es gracias a las posibilidades de conservar una representación lo que favorece que el mito pueda ser utilizado por los trágicos. Aparecen personajes de los que no tenemos noticia en Homero, como es, por ejemplo, Electra; o bien se cambian algunas acciones. En la Odisea es Egisto quien mata a Agameón, cosa que no sucede en ninguno de las tragedias conservadas, en la obra de Esquilo es Clitemnestra quien realiza este acto; también Edipo tiene variaciones en su relato, ya que para Homero este héroe muere en el trono de Tebas a pesar de los hechos acaecidos, sin embargo, Sófocles le da un final mucho más trágico al sacarse Edipo los ojos y salir desterrado de la ciudad como un perseguido. A pesar de estas variaciones que son introducidas por los poetas trágicos, las categorías básicas del mito, que son las importantes, se siguen manteniendo, incluso con Eurípides que es el máximo exponente del cambio que pueden sufrir la epopeya en su narración.

Todas estas posibilidades que se están emergiendo con la tragedia no se producen aisladas, sino que se desarrollan en la más íntima relación con la ciudad que evolucionaba a pasos agigantados hacia un nuevo sistema político que exigía la participación del ciudadano en todos los aspectos de la vida social. Esto hace que el teatro no sea un espectáculo para una minoría de la población, sino que al igual que surge de las representaciones populares, será también el «órgano» al que asista todo el demos (1). Sí, el teatro se configura como un «órgano político», ya que el ciudadano recibía un pago por asistencia a las representaciones. De esta manera se iguala a los demás órganos públicos que forman parte de la democracia, como la Asamblea y los jurados populares, en los que también se recibía un dinero por su participación. Por ello el teatro está en íntima conexión con la evolución de la ciudad, porque surge de ella y representa en muchas ocasiones el sentir del ciudadano ante el proceso político que siguió la ciudad ateniense hasta su derrota final en el 404 a. C.

(1) El demos estaba integrado por aquellos que tenían el derecho de ciudadanía.

El proyecto

Por Alejandro Alonso

Parece que, de vez en cuando, las voces que claman en el desierto son oídas en las alturas. Y entonces las «alturas» hacen algo. En este caso, el Ministerio de Educación respecto a la enseñanza del Arte Dramático.

Hace algo más de siglo y medio que Larra ironizaba amargamente en sus artículos sobre la situación del teatro en nuestro país y la falta de preparación de quienes lo ejercían. Y aunque en ese tiempo —sobre todo en los últimos años— las escuelas de Arte Dramático han ido tomando carta de naturaleza, la imagen de aquel patán que irrumpía en el despacho de Fígaro con el oscuro propósito de ser cómico no ha sido desterrada de la realidad española. Si actualmente alguien se tomase la molestia de hacer un sondeo de opinión sobre la necesidad de los estudios teatrales, es más que probable que los resultados mostrasen una abrumadora mayoría que los calificase de inútiles, porque «para eso no hace falta estudiar». Una larga tradición de desprecio —en algunos casos, ganada a pulso— se cierne sobre los cómicos de este país.

Por otra parte, los teatreros no siempre han sabido reivindicar sus derechos y su prestigio. Todavía hoy, alguna jovencita —y jovencito— que se autotitula «actriz» va paseándose por esta piel de toro, presumiendo de su intuición divina, de no tener ni las más generales nociones de técnica interpre-

ERWIN Piscator

Edición de Paolo Chiarini
 Officina Edizioni Roma
 Roma 1978. 210 páginas
 con numerosas fotos

Catálogo de la Muestra.

Entre los meses de noviembre de 1978 y enero del 79, se celebró en Milán una gran exposición sobre la magna figura del director y teórico del teatro alemán Erwin Piscator, auspiciada por la «Akademie der Künste» de Berlín. En esta importante muestra se trató de hacer justicia con uno de los más importantes e influyentes hombres del teatro del siglo XX, ya que su figura intentó ser ignorada por las autoridades en vida del autor. Esta exposición se realizó en un momento importante para proyectar a Pesca-

tativa y de no querer tenerlas. Luego se suben al escenario y no saben ni moverse, ni hablar, ni nada. (Hablo de los actores porque, por su oficio, se les ve más, pero lo mismo podría aplicarse al resto de las profesiones teatrales. Como ejemplo, hace poco pude escuchar a una «directora» que, tras haber montado un espectáculo millonario en su presupuesto, reconocía en público su escasa formación teatral... El resultado fue más que criticable.) Tales sujetos están haciendo del teatro una merienda de negros, aprovechando la confusión de parámetros y la permisividad del público. Han hecho de la chapuza una norma de trabajo. Venden una cara bonita, la fama adquirida en el cine o la televisión... Venden cualquier cosa menos arte. Lo malo es que, por oscuras razones que nadie va a desvelar, les sigan contratando. Pero eso es otra historia...

El caso es que, por una vez, la situación tiene visos de cambiar. El pasado mes de febrero, el Ministerio de Educación aprobó el proyecto de reforma de las enseñanzas artísticas. Dentro de los estudios de Arte Dramático, la reforma contempla la creación de tres especialidades —interpretación, escenografía y dirección de escena—, y los considera como estudios de grado superior con una duración de cuatro años. Es decir, que al fin el teatro en este país puede empezar a tener rango universitario, y por ende, a elevar su consideración social. Con ello comenzaremos a ponernos

a la altura de la gran mayoría de los países europeos en materia de educación teatral.

Dicho así, todo puede parecer muy bonito. Pero que nadie eche todavía las campanas al vuelo, porque a partir de ahora tendrán que surgir nuevos interrogantes. En primer lugar, el proyecto deberá seguir todavía los diversos trámites de aprobación por el Parlamento, que pueden retrasar su entrada en vigor un tiempo imprevisible. En segundo lugar, nadie ha aclarado aún de dónde va a salir el profesorado con la titulación necesaria —lógicamente, de grado superior— para impartir dichos estudios. Y en tercero, nada obliga a suponer que estos cambios vayan a influir en una elevación de la calidad, o una exigencia de titulación, en el ámbito estrictamente profesional, al menos de forma inmediata.

O sea que podemos encontrarnos con la curiosa paradoja de que, una vez promulgada la ley, el nivel real de los estudios teatrales siga como hasta ahora —o peor— por falta de personal docente, y de que algunos escenarios continúen mostrando patanes y caras bonitas mientras las listas de paro se engrosan con una nueva modalidad de licenciados.

Tal vez sería conveniente empezar a cuestionarse por qué, si para construir un edificio es necesario un arquitecto, para poner una consulta médica hace falta un título de Medicina, o para bailar «El lago de los cisnes» se exige una técnica corporal sumamente desarrollada, para hacer teatro en este país lo único que parece imprescindible es un poco de «morro» y unas cuantas influencias. Más allá de la titulitis que azota nuestra sociedad, lo exigible sería una auténtica preparación.

De lo contrario este proyecto será papel mojado, y el desprecio, un justo pago a la mediocridad.



Dibujo de Francisco Nieva para «El baile de los ardientes».

LIBROS

Por Juan Asenjo

tor hacia el lugar que le corresponde en el teatro del siglo XX y comprobar la influencia que realmente ha ejercido en las generaciones posteriores.

El catálogo se compone de artículos sobre la personalidad, la vida y la obra de Piscator durante los muchos años que ejerció para gloria del teatro alemán y europeo. Escriben especialistas en su obra como el italiano Massimo Castri, los alemanes Heinar Kipparth, Günther Rühle... La tendencia predominante en estos artículos es hacernos ver la gran influencia y la deuda contraída por Brecht con uno de sus maestros. Tam-

bién se analiza la labor que desarrolló Piscator en la Volksbühne.

La segunda parte del catálogo está compuesta por abundante material gráfico sobre sus montajes. Se completa con unas notas biográficas y, al final del libro, la ficha de la exposición de forma cronológica, desde sus comienzos en el año 1893 hasta su muerte en 1966.

La primera etapa de Piscator la conocemos por su libro «El Teatro Político» Ed. Ayuso, pero nos encontramos con un gran vacío acerca de sus trabajos posteriores, sobre la evolución de sus teorías y sus escritos

hasta su muerte, cómo evolucionó sus concepción del teatro y hasta dónde llegó, todo esto es una incógnita para nosotros.

Esperemos que en fechas no muy lejanas podamos contemplar en nuestro país esta excepcional muestra que ya ha recorrido muchos países de nuestro entorno.

«Notas para la historia científica de la puesta en escena»

De Francisco Javier
Ed. Leviatán. Buenos Aires 1984
121 páginas.

Francisco Javier es un director, articulista y ensayista argentino, colaborador del CEL-

CIT bonaerense, con muchos montajes tras de sí. En este breve ensayo nos propone una metodología para situar el hecho teatral en su totalidad. El análisis que aborda le sirve para poner las bases de una historia científica de la puesta en escena. Francisco Javier define la Ciencia como «todo aquello que se realiza con un método propio de investigación y puede integrarse en un cuerpo ordenado de doctrina, y el estudio de los fenómenos culturales puede ser tan sistemático y riguroso como el de la biología o las matemáticas».

La segunda parte del libro se compone de un análisis del teatro de vanguardia desde tres puntos de vista diferentes:

1. El espacio escénico.
2. La gestualidad del actor.
3. El discurso vocal del actor.

Explora en dos espectáculos, en dos ejem-

plos de puesta en escena, que son a la vez renovadoras y distintas, teniendo un gran eco en el teatro europeo de nuestros días: «La clase muerta» del polaco Tadeusz Kantor y el «Tartufo» de Moliere visto por el francés Roger Planchon.

La última parte del libro es un capítulo dedicado a la presencia de América en el teatro actual.

A lo largo de estas breves páginas nos plantea el autor la necesidad de la reflexión como única forma posible de evolución del teatro.

«El personaje dramático»

Varios autores

Coordinación de Luciano García

Lorenzo

Ed. Taurus. Colección Persiles

núm. 151

Madrid 1985. 316 páginas.

Este libro recoge las ponencias presentadas en las VII Jornadas de Teatro Clásico Español de Almagro celebradas en el año 1983 sobre el tema «El personaje dramático».

El asunto abordado estaba candente en toda Europa por esas fechas, manifestado en diversas publicaciones y artículos.

En estas jornadas participaron diversos especialistas y profesionales del teatro: teóricos como André Helbo, directores de la categoría del alemán del este Joaquim Tenschert y del británico Michael Bogdanov, además de Guillermo Heras. Autores como Domingo Mirtas y José Sanchis Sinisterra, profesores y estudiosos como Ruiz Ramón, Jorge Urrutia, Domingo Ynduráin, Manuel Ángel Conejero, Díez-Borque, Ricard Salvat, Juan Antonio Hormigón, Sito Alba y O. Musso.

En la primera jornada, Olimpio Musso desarrolló su ponencia «Protagonista-Antagonista», llegando a la conclusión de que para que exista drama «tiene que existir contraste, y esto se concreta cuando hay un antagonista, el cual, ya sea representado por el deuteragonista o por el tritagonista, pasa a ser el catalizador de la acción». Joaquim Tenschert habló sobre el «personaje colectivo» utilizando tres textos: «La Tragedia optimista» de Vischnewski, «Los días de la comuna» de Brecht y el «Coriolano» de Shakespeare en adaptación de Brecht. Los tres montajes fueron realizados por el Berliner Ensemble, para desarrollar sus tesis que nos muestran cómo el hombre se convierte en sujeto de la historia. También intervino el profesor Ynduráin con una ponencia titulada «Personaje y abstracción» donde llega a la conclusión de que el teatro español hay una tendencia muy extendida «sustituir las personas por tipos y por representaciones de grupos definidos de antemano, mediante un proceso de abstracción de lo que la clase social representa, no como realidad real, no como realidad inmediata que existe en la sociedad, sino como propuesta ideal de una utopía».

En la segunda sesión de la primera jornada hablaron: el profesor Díez-Borque y el actor-autor-director argentino Juan Carlos Gené.

En la segunda jornada se expusieron ponencias bajo los títulos: «Actante y personajes» de J. Urrutia, «Personaje y acción dramática» por Sanchis Sinisterra, «La palabra; el personaje» de M.A. Conejero y Helbo con «El personaje corneliano».

Las dos últimas jornadas estuvieron dedicadas a la relación del personaje con el director y la dirección escénica. Juan Antonio Hormigón tituló su ponencia «El personaje y el director de escena» en la que estudia las distintas fases de la puesta en escena como proceso de construcción del espectáculo para ser mostrado como una unidad. Por otra parte, el papel del director como «elemento impulsor», dinamizador de quien nacen las opciones estéticas globales y la conjunción de diferentes prácticas significantes que integran el hecho teatral.

El autor Domingo Miras escarbó en las raíces de la relación «héroe-personaje». Ruiz Ramón habló de la relación que existe entre el personaje y el mito en el teatro clásico español. Ricard Salvat defendió la idea de la Commedia dell'Arte como ejemplo de ciertos personajes fijos que llegan a tipificar algunos estrados de la sociedad.

Después de cada jornada se incluyen los debates correspondientes a las ponencias expuestas. Al final del libro hay una serie de notas biográficas sobre cada uno de los participantes en estas jornadas.

El Teatro del absurdo

De Martin Esslin

Ed. Seix Barral. Barcelona 1966

348 páginas

Martin Esslin, húngaro de nacimiento, ha trabajado la mayor parte de su vida en Inglaterra como director, guionista e investigador teatral.

El libro consta de una Introducción y siete capítulos, además de una amplia bibliografía en las últimas páginas.

En la Introducción Esslin define lo que entienden por absurdo los autores que propugnan este tipo de teatro. Ionesco, por ejemplo, dice: «Es lo desprovisto de propósito... Separado de sus raíces religiosas, metafísicas y trascendentales, el hombre está perdido, todas las acciones se transforman en algo falto de sentido, absurdo, inútil».

Esslin opina que «estos autores presentan la irracionalidad de la condición humana con un razonamiento altamente lúcido y construido con toda lógica, mientras el teatro del absurdo hace lo posible por presentarnos esta misma idea y lo inadecuado de los mecanismos racionales, mediante el abandono sistemático de las convenciones tradicionales y el razonamiento discursivo». Intenta demostrar el individualismo que caracteriza a estos autores y la inexistencia de una escuela homogénea.

El primer capítulo está dedicado a Samuel Beckett. Esslin dice de él: «Las obras de Beckett, en mayor medida que el restante teatro del absurdo, carecen de trama. En lugar de un desarrollo lineal nos presentan la

intuición del autor sobre la condición humana mediante un método esencialmente polifónico». Hace un recorrido profundo por toda su obra dramática, para terminar con unas páginas dedicadas al lenguaje beckettiano.

El segundo capítulo está dedicado al armenio, naturalizado francés, Arthur Adamov. Para este autor la solución social posible es el comunismo. Comienza el estudio con el análisis de la obra «La Parodie» para finalizar con «Paolo Paoli»; el resumen que hace Esslin es: «o teatro como instrumento de expresión de las oscuras pesadillas y ansiedades individuales o teatro como expresión de una ideología política y una acción social colectiva». Este es el dilema en el que se bate el teatro de Adamov.

En el tercer capítulo el protagonista es el rumano, residente en París, Eugene Ionesco; su filosofía dramática se puede resumir con sus propias palabras «un autor dramático escribe simplemente su obra, ésta es un testimonio, no un mensaje didáctico... Cualquier obra de arte que fuese ideológica y nada más sería roma..., una obra ideológica no puede ser más que la vulgarización de una ideología». La mayor aportación de Ionesco al teatro del absurdo es el lenguaje. «Hay que romper con el lenguaje de la sociedad actual, el cual no es más que clichés, fórmulas vacías y slogans... He intentado ampliar el lenguaje del teatro... ¿Es esto un motivo de condena?». Acaba con una crítica dirigida a los socialistas considerándolos incapaces de profundidad alguna, siendo sus obras pobres por no prestar atención a los medios formales.

Esslin reflexiona sobre la evolución que registra el teatro de Ionesco desde «La cantante calva» y «Las sillas» hasta «El Rincón ronte». Al final del capítulo Esslin pone en boca de Ionesco lo que éste entiende por teatro: «En teatro todo está permitido, dar vida a los personajes, pero materializar también los estados de ansiedad, las presencias internas. Por tanto, no sólo está permitido sino que es conveniente unir el atrezzo a la acción, dar vida a los objetos, animar el decorado, concretizar los símbolos...».

El cuarto capítulo tiene como protagonista a Jean Genet. Afirma Esslin que es imprescindible conocer la época de juventud del autor para poder comprender su obra, ya que los hechos que marcaron esta época de su vida van a ser una constante de toda su obra. El teatro de Genet es un mundo donde existe el ser, pero sólo como nostalgia de vida en un mundo de sueño y fantasía. Esslin reconoce que hay falta de coherencia y de construcción teatral en sus obras, aunque esto se compensa con la autenticidad psicológica que contienen.

En el quinto capítulo se analiza la obra de un numeroso grupo de autores, entre los que se encuentran el catalán Manuel de Pedrolo y Fernando Arrabal. Aquí examina a escritores de la talla de Pinter, Grass, Max Frisch, Albee,...

Los dos últimos capítulos «Tradición del absurdo» y «El significado de absurdo» sirven a Esslin para reflexionar minuciosamente sobre el teatro del absurdo. Piensa que es una vuelta a viejas tradiciones y su novedad reside en la combinación de tres antecedentes:

1. Teatro puro. Efectos escénicos abstractos, corrientes en el circo, la revista, los acróbatas, bufones, mimos...

2. Payasadas y salidas cómicas. Diálogos sin sentido, juegos de palabras...

3. Literatura onírica y fantástica.

Esslin desciende a los antiguos «mimos», a los bufones y payasos de las cortes, a la Commedia dell'Arte, a las piezas de «music-hall» y a los vaudevilles americanos para mostrarlos como antecedentes de este teatro.

En el siglo XIX menciona como antecedentes a: Nestroy, Büchner, Grabbe, Carroll..., y de nuestro siglo a Tzara, Goll, Jarry, Kafka, Apollinaire..., hasta llegar a Artaud.

El libro termina con una reflexión en voz alta. ¿Tiene eficacia, validez auténtica, el teatro del absurdo? El cree que sí y da tres razones: la profundidad, la originalidad de inventiva y la verdad psicológica.

El autor no se pregunta por el futuro de este teatro.

«De la tradición teatral»

De Jean Vilar

Traducción de Lucila Gibaja

Ediciones Leviatán. Buenos Aires 1956

159 páginas.

Jean Vilar (1912-71), hombre de teatro francés, fue discípulo de Charles Dullin con el que trabajó en el Théâtre de L'Atelier como actor y director. En 1943 dirigió su propia compañía en el Théâtre de Poche. Creador del Festival de Avignon en 1947, es a partir de 1951, cuando se hizo cargo del Théâtre National Populaire, el momento en que intentó reafirmar sus teorías de un teatro popular moderno, dirigiéndose a un público de trabajadores.

«De la tradición teatral» recoge las experiencias de muchos años de trabajo: la relación obra dramática-director de escena, su trabajo con obras cumbres de la literatura dramática universal, el teatro de su época... son algunos de los problemas que desarrolla Vilar a lo largo del libro. Una pregunta clave es: ¿A quién debe ir dirigido el teatro? La respuesta es clara para Vilar, el destinatario debe ser el pueblo trabajador.

La tesis central, alrededor de la cual se cimienta todo el libro, es la de la tradición teatral como un arte que, en función de la realidad, encuentra siempre los elementos más apropiados para su desarrollo. Pero Vilar no habla como teórico sino como director cuyas conclusiones emanan del trabajo como teórico diario con actores, técnicos, autores, obras..., es decir, de sus propias experiencias.

Vilar acaba haciendo un análisis del teatro y las masas populares, de las razones que llevan a este público a no asistir al teatro y cómo se les ha intentado alejar de las salas pero, a pesar de todo, nunca ha perdido el interés. Así hay que arbitrar medidas para acercar los espectáculos teatrales a las masas: éstas pueden ser de tipo económico, publicitario y técnico.



«La cabeza del Bautista».

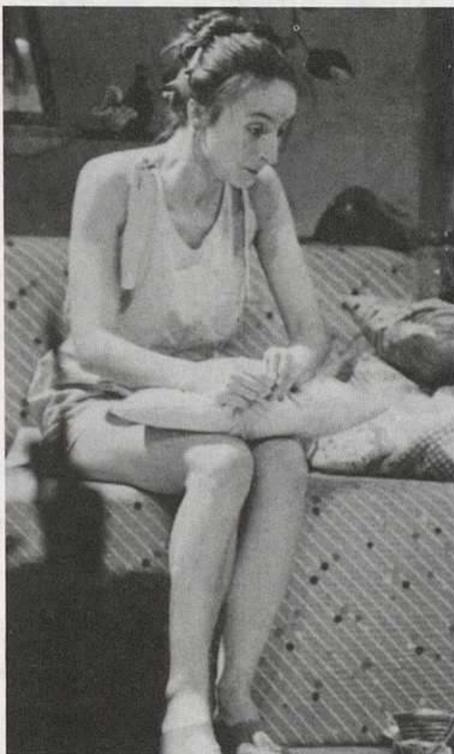
En el Teatro Lope de Vega de Sevilla producido por el Centro Andaluz de Teatro (CAT), se ha estrenado el espectáculo VALLE X 3 que incluye tres obras de insigne escritor: «La cabeza del Bautista», dirigida por **José M.º Rodríguez Buzón**; «Ligazón» dirigida por **José Luis Castro** y «La Rosa de Papel» dirigida por **Antonio Andrés Lapeña**.

Con motivo del décimo aniversario del Centre de formació i investigació teatral LA CASONA, se han programado en el Centro una serie de actividades durante todo este curso. Los seminarios que se han organizado estarán impartidos por diferentes profesionales, la mayoría de ellos extranjeros. Paralelamente se realizarán mesas redondas y conferencias en torno siempre a la problemática teatral.

Nuestro compañero **Pedro Álvarez-Ossorio**, ha estrenado

«El hombre que murió en la guerra» de Antonio y Manuel Machado. En la producción participan además del Centro Andaluz de Teatro (CAT), La Fundación Española de Antonio Machado y la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

En la sala Beckett, sede de el Teatro Fronterizo que dirige nuestro compañero **José Sanchís Sinisterra**, **Sergi Belbel** ha estrenado un montaje compuesto por las obras «¿Aquí?» de Pilar Alba y «La Fageda» de José M.º Benet i Jornet. Han coproducido este montaje el INAEM del Ministerio de Cultura, la Generalitat de Catalunya y el Ajuntament de Barcelona.



«Viure de Malibú».

La obra de Ignacio del Moral «Viure a Malibú» (Vivir en Malibú) ha sido llevada a escena por **Frederic Roda Fábregas**. La obra se estrenó en el Centre Dramàtic del Vallés con la colaboración de varias instituciones catalanas.

El mes de febrero se presentó en el Centro Cultural de la Villa de Madrid el libro «¡Viva San Martín!, danzas de matanza», que publica Teoro Guirigai que dirige nuestro compañero **Agustín Iglesias**, editado con la colaboración del Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, y el INAEM del Ministerio de Cultura. El libro se basa en el montaje de la obra del mismo nombre que está realizando este grupo. Días después se estrenaba este espectáculo y «La Parranda» en la Sala Galileo.

La Sala Beckett, que dirige nuestro compañero **Pepe Sanchís Sinisterra**, ha recibido el Premio Ciudad de Barcelona por los doce años de intenso trabajo teatral que han llevado a cabo.

Maite Hernangómez ha estrenado en colaboración con la Exma. Diputación de Segovia la obra «Popoff vuela a los árboles» de Janosch, dentro de la II Campaña Escolar de Teatro Infantil. Esta campaña durará hasta junio de 1990. Así mismo cada último viernes de mes el Taller Municipal de Teatro abre las puertas de la Iglesia de San Nicolás, sede del taller, para todos aquellos que quieran disfrutar de deliciosas veladas artísticas.



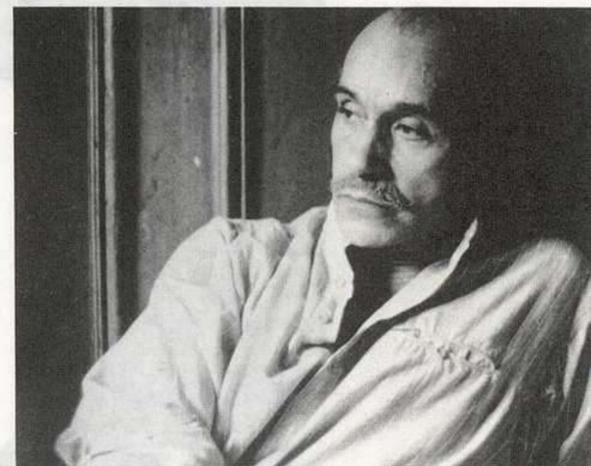
«La cabeza del dragón».

En proyecto queda «Ligazón» y «La cabeza del Bautista» de Valle Inclán, que Maite piensa estrenar el próximo otoño en el remodelado teatro Juan Bravo, también en colaboración con La Diputación de Segovia.

Como consecuencia del viaje de **Jordi Mesalles** a Checoslova-

quia, dentro del marco de intercambios que viene realizando la ADE con asociaciones homólogas, ha visitado Barcelona la compañía «Cinoherni Klub» con dos obras del autor O'Casey.

Dentro del Festival Internacional de Teatro que organiza la Comunidad y el Ayuntamiento de Ma-



drid, se ha estrenado en el Teatro Albéniz, «El baile de los ardientes», que ha escrito y dirigido nuestro compañero **Francisco Nieva**.

Desde el 10 del pasado mes de marzo y hasta el día 7 de abril, **Antonio Joven** ha impartido un curso sobre «Interpretación Teatral». Este curso ha estado dirigido a los actores del grupo de Teatro del Ateneo de Madrid.

Del 2 al 6 de abril de 1990 se celebrará en Las Palmas de Gran Canaria el IV CONGRESO INTERNACIONAL GALDOSIANO, al que asistirán los más prestigiosos investigadores internacionales galdosistas. Su organización corre a cargo de el Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria y la Casa Museo de «Pérez Galdós». En él, nuestro compañero **Eduardo Camacho**, rector de la Universidad de La Laguna, inaugurará el mismo día 2 de abril una exposición plástica-escenográfica sobre «Marianela». La muestra la componen 25 dibujos (boceto escenográfico, figurines y obra de creación) sobre esta novela de Galdós y estará ambientada con música y efectos.

Así mismo, **Eduardo Camacho** ha realizado con motivo de este evento una adaptación de esta obra de Galdós. El texto de la adaptación de «Marianela», será entregado a la organización del Congreso.

Por otro lado, **Eduardo Camacho** impartirá a partir del 8 de abril un Seminario Plástico-escenográfico sobre «Mitología cubana» en el (ISA) Instituto Superior de Arte de Cuba, con alumnos de Artes Plásticas, Teatro y Música.



«El hombre que murió en la guerra». (Foto: Carlos Ortega.)

«UNA EMPRESA PARA EUROPA»

SERVICIO
24 HORAS

Cuidamos el brillo de sus "estrellas."



Una iluminación sin problemas.

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

Proyectos de iluminación con Fibra Óptica.

Plantillas para diseños de luz. Gobos.

Iluminación de fachadas.

Proyectores Baja Tensión.

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

Filtros de color.
en polyester
polycarbonato
y dichroicos

Pintor Josep Pinos, 36
08031 BARCELONA
Tels. 427 64 68
427 11 21

FAX 4285027



Condesa de Venadito, 6
28027 MADRID
Tels. 404 88 55
405 06 94

FAX 4050962