

REVISTA TEATRAL DE LA ASOCIACION
DE DIRECTORES DE ESCENA DE ESPAÑA

N.º 21 MAYO 1991
250 PTAS.

ADE

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



IV Congreso

S I T G E S ' 9 1



JUNTA DIRECTIVA

PRESIDENTE:
Angel Fernández Montesinos
VICEPRESIDENTE:
Josep Montanyès
SECRETARIO GENERAL:
Juan Antonio Hormigón
TESORERO:
Juanjo Granda
VOCALES:
Antonio Amengual
Agustín Iglesias
Antonio Malonda
Lucila Maquieira

SOCIOS:
Matías Abraham
Juan Pedro de Aguilar
César M. Alario
Antoni Al-lés
José Luis Alonso de Santos
Angel Alonso Tomás
Carlos Alvarez-Novoa
Joaquín Alvarez
Juan Manuel Alvarez
Pedro Alvarez-Ossorio
Antonio Andrés
Vicente Aranda
José Bable
Joan Baixas
Damiá Barbany
Karla Barro
María Isabel Belastegui
Sergi Belbel
Rosabel Berrocal
Miguel Bilbatúa
Hermann Bonnin
Ernesto Caballero
Román Calleja
Eduardo Camacho
Maneul Canseco
Pep Cañellas
Joan Castells
José Luis Castro
Julio César Castronuovo
Cándido de Castro
Enrique Ciurana
Jesús Cracio
M.ª Angeles Cuña
Antonio Chic
Pedro Daussá
Antonio Díaz Zamora
Adolfo Díez Ezquerro
Jordi Doderó
Jorge Eines
Adela Escartín
Nuria Espert
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 M.ª Gual
Antonio Guirau
Serafín Guiscafré
Ignacio Guzmán
Carlos Herans
Guillermo Heras
Emilio Hernández
Maite Hernangómez
Ricardo Iniesta
Luis María Iturri
Antonio Joven
José Luis Karraskedo
Zulema Katz
Carlos Lasarte
William Layton
Eusebio Lázaro
Mercedes León
Ricardo Lucía
Gerardo Malla
Nicolás Mallo
Manuel Manzanque
Juan Margallo
Adolfo Marsillach
Máximo Martín Ferrer
Miguel Massip
Santiago Meléndez
Jaume Melendres
Jordi Mesalles
Josep M.ª Mestres
Joan Minguell
Marcos Miranda
Pau Montera
Alberto Morate
Miguel Narros
Francisco Nieva
Pere Noguera
César Oliva
Joan Ollé
Angel Alberto Omar
José Osuna
Santiago Paredes
Ramón Pareja
Lluís Pasqual
Juan Pastor
Carlos Patiño
Iago Pericot
Helena Pimenta
Pere Planella
José Carlos Plaza
Manuel Ponce
Carme Portaceli
Andrés Presumido
Juan Antonio Quintana

Consuelo Recio
Frederric 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
Juan Carlos Sánchez
José Sanchis Sinisterra
Diego Serrano
Vicente Soria Genovés
Santiago Sueiras
José Francisco Tamarit
José Tamayo
Salvador Távora
Antonio M.ª Thomas
Rafael Torán
Antonio Tordera
Fernando Urdiales
Edison Valls
Etelvino Vázquez
Manuel Vidal
Francisco Villegas

ADHERIDOS:
Violeta Albacete
Ignacio Calvache
Fernando Domenech
Julio Fraga
Javier Navarro
Borja Ortiz de Gondra
Carlos Rodríguez
Jorge Saura

SOCIOS HONORARIOS:
Alfonso Guerra
Cayetano Luca de Tena
Rafael Richart
Frederic Roda

FALLECIDOS:
José Luis Alonso Mañes
Luis Escobar
José Estruch

GESTION:
SECRETARIA EJECUTIVA:
Inmaculada Alvear

PROMOCION Y PRENSA:
Carlos Rodríguez

PRODUCCION DE PUBLICACIONES:
Juan Luis Asenjo

ASESOR JURIDICO:
Juan Vázquez

Sumario

| | |
|---|-----------|
| EDITORIAL: IV Congreso: punto y aparte .. | 3 |
| «La nueva alineación» por <i>Heleno Saña</i> .. | 4 |
| Mensaje del Día Mundial del Teatro por <i>Federico Mayor Zaragoza</i> .. | 5 |
| CRONOLOGIA DE LA ADE .. | 5 |
| IV CONGRESO: | |
| «Bienvenidos a vuestro Institut» por <i>Jordi Coca</i> .. | 10 |
| Entrevista con Joan Castells por <i>Carlos Rodríguez</i> .. | 11 |
| Programa del IV Congreso. | |
| Ponencias: | |
| Coreografía y dirección escénica por <i>Guillermo Heras</i> .. | 14 |
| «La coreografía como conciencia del movimiento» por <i>Cesc Gelabert</i> .. | 18 |
| «La institución creadora y el director dirigido por <i>Jordi Mesalles</i> .. | 19 |
| OTOMAR KREJCA: | |
| «El teatro no puede estar al servicio de la ideología»; una entrevista de <i>Carlos Rodríguez</i> .. | 22 |
| «Ética y coherencia (Reflexiones sobre el teatro) por <i>Otomar Krejca</i> .. | 24 |
| LA DANZA: | |
| «Pina Bausch: una mirada particular» por <i>Borja Ortiz de Gondra</i> .. | 28 |
| «La danza-teatro de Pina Bausch», por <i>Jordi Coca</i> .. | 31 |
| «Una caricia también puede ser como una danza», por <i>Raimund Hoghe</i> .. | 32 |
| «El lamento de la emperatriz», <i>Película de Pina Bausch</i> .. | 34 |
| EL ESPACIO: | |
| «Appia, la épica geométrica. Graig, la geometría trágica», por <i>Tatiana Israilievna Bachelis</i> .. | 36 |
| «El espacio multiforme: más allá de la caja negra», por <i>Fernando Doménech</i> .. | 46 |
| «Electra: la dialéctica del espacio», por <i>Inmaculada Alvear</i> .. | 48 |
| CREACION DEL ESPECTACULO: | |
| «Saber y poder: la puesta en escena», por <i>Jean-Marie Piemme</i> .. | 50 |
| «Lo que aprendí de Antoine Vitez», por <i>Patrice Pavis</i> .. | 60 |
| LIBROS , por <i>Juancho Asenjo</i> .. | 65 |
| REFLEXION Y SABER , por <i>Juan Antonio Hormigón</i> .. | 66 |

ADE

Revista de la Asociación de Directores de Escena

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

Diseño Gráfico: Curro Cadenas

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

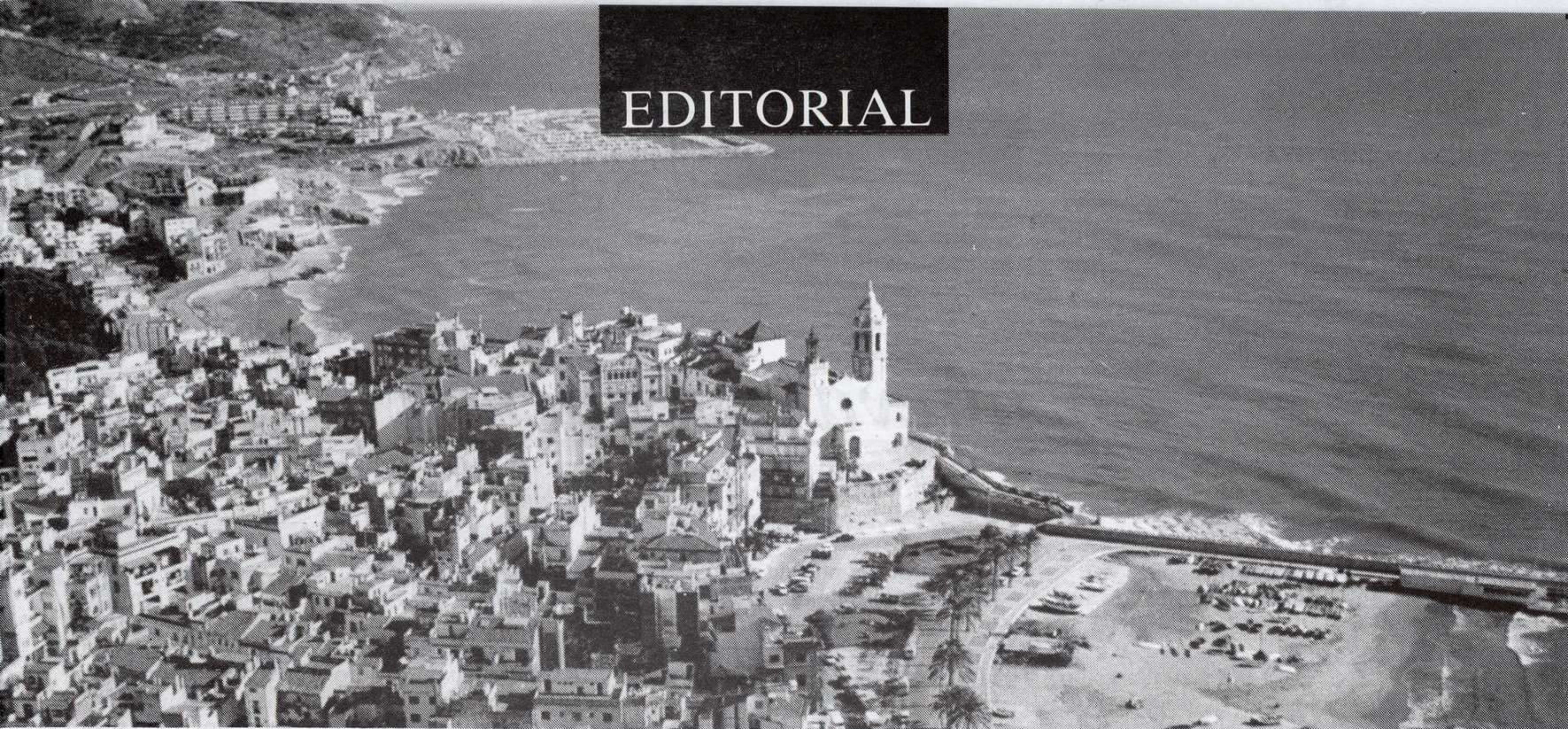
DEPOSITO LEGAL: M.15677-1985
Imprime: ALVARO CAMPOS E HIJOS

EL "Boletín" 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.

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

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

Portada:
«Las tres hermanas»,
de Chejov. Dirección:
Luca Ronconi.



Vista general de Sitges.

IV Congreso: punto y aparte

Hace tres años largos, en febrero de 1988, la ADE celebraba en el Teatro Principal de Palma de Mallorca su primer Congreso. Aquel hecho suponía la culminación de un largo período de seis años en el que nuestra Asociación hubo de realizar una larga travesía del desierto tras su fundación, un crecimiento lento y difícil, un desarrollo paulatino de su presencia y actividades, una expansión sostenida del número de miembros, la publicación de los siete primeros números de su «Boletín», la firma de sus primeros «Convenios» internacionales, etc.

Todo ello adobado además por el hecho de que hubo que comenzar la andadura a pecho descubierto, contando únicamente con los pocos recursos que podíamos generar, sin ningún tipo de ayuda pública y teniendo que conquistar credibilidad, definición, capacidad de gestión y formas específicas de acción. Hubo que crecer paso a paso, midiendo cada movimiento, superando incredulidades, venciendo escepticismos, demostrando que era posible hacer realidad el proyecto si éramos capaces de cooperar unidos a su consecución.

Por todo ello, aquel Primer Congreso representaba la culminación de este ciclo. Desde muy pronto quisimos celebrarlo, pero fue necesario que se dieran las condiciones favorables para que ello fuera posible. En este caso fue el Teatro Principal de Palma de Mallorca quien dio el paso al frente. Y justo es reconocer que fue un paso decisivo, que tenía el valor emblemático de romper el fuego y asumir un compromiso de inestimable importancia para nosotros. El Congreso se hizo y fue, como pretendíamos, un espacio para el encuentro y el debate; un éxito, si aceptamos que la palabra signifique eso mismo. Todo estuvo bien y a su tiempo. Imposible olvidar aquella cena de clausura en el escenario del Teatro Principal.

El Segundo, celebrado en Gijón, contó con la colaboración del Instituto del Teatro de Asturias. Todo marchó de manera más sencilla, más rodada, pero fue emocionante el esfuerzo y el tesón desplegado por nuestros compañeros asturianos para lograr que nuestra estancia en su tierra fuera fructífera, entrañable y placentera.

Era lógico que nuestro Tercer Congreso supusiera una cierta normalidad. Con la Asociación consolidada y la organización del Teatro Cervantes de Málaga —colaborador de la ADE en esta ocasión— bien engrasada y dispuesta, las sesiones transcurrieron según lo previsto y el programa se cumplió fielmente, sólo alterado por la meteorología. No obstante algo fue un poco distinto en este caso. Si en los dos primeros había predominado el encuentro entre compañeros, el conocimiento mutuo, el intercambio de opiniones, ahora estábamos en condiciones de generar

conjuntamente conciencia profesional, de sentirnos miembros de un colectivo teatral susceptible de dialogar y perfeccionarse.

Y estamos otra vez aquí, en los umbrales de nuestro Cuarto Congreso, cuyas sesiones se desarrollarán en un marco peculiar y al mismo tiempo de excepción: el Sitges Teatre Internacional. Desde hace un año trabajamos en ello con el Institut del Teatre de Barcelona, que es en este caso anfitrión y colaborador de la ADE. Las características de este congreso serán un poco diferentes a los anteriores: por primera vez hemos invitado a colegas europeos, lo que le confiere una cierta internacionalidad. Con ello queremos cerrar un primer período de Congresos anuales, que serán bianuales a partir de ahora, apuntando algunos caminos y perspectivas que deberemos seguir en los próximos años.

La temática que hemos diseñado se encuadra en las circunstancias descritas. Trataremos del director y el coreógrafo en la concepción del espectáculo, lo que responde tanto a la exploración de las tendencias escénicas del teatro-danza, como a la concepción del coreógrafo como creador de la puesta en escena dancística. Los directores-coreógrafos que forman parte de la ADE, tendrán por vez primera un espacio específico de intervención.

En segundo lugar abordaremos los problemas de producción como condicionantes de la puesta en escena. De sobra sabemos que las mejores concepciones escénicas pueden estrellarse ante las dificultades existentes para materializarlas y convertirlas en hecho escénico. Intentaremos definir las diferencias y agravios que pueden mediar entre lo público y lo privado en este campo.

Nuestra última sesión estará dedicada a especular sobre la construcción teatral europea de los 90. Hablamos deliberadamente de especulación porque no se trata de exponer un programa concreto o llegar a conclusiones sistemáticas, sino de proponer y dialogar en torno a aspectos varios de lo que puede ser el teatro continental en el tejido de legislaciones y nuevas realidades que se están configurando. Quisiéramos revisar desde las dramaturgias minoritarias a los planes concretos, de las iniciativas de intercambio al cuestionamiento de «qué hacer» y «para quién».

Nuestro Cuarto Congreso contará sin duda con una organización solvente, con un marco magnífico, por cuarta vez sesionaremos frente al mar, pero creemos que es tarea nuestra lograr el ahondamiento en la conciencia profesional, en el debate constructivo, en las propuestas que amplíen nuestro campo de acción, que han sido siempre patrimonio ético e intelectual de la ADE. En ello confiamos y a ello convocamos a todos los compañeros.

La nueva alienación

por Heleno Saña

Marx aplicó el concepto de alienación sobre todo a la situación material de la clase trabajadora, al pauperismo del proletariado industrial de su tiempo. Si abarcamos el mundo en su totalidad, el concepto marxiano de alienación no ha perdido esencialmente su vigencia, porque la miseria que padecen las masas famélicas de los países tercermundistas es muy parecida a la que sufrió el proletariado europeo del siglo XIX.

Los países económicamente desarrollados de Occidente no han logrado hasta ahora tampoco suprimir la pobreza y otras formas de discriminación social primaria, pero a pesar de ello, el proceso de alienación aparece en esas regiones privilegiadas del planeta no fundamentalmente como pauperismo, sino como fenómeno psíquico. Para decirlo con las palabras de la gran teóloga alemana Dorotea Sölle: «En los países ricos, la miseria física ha sido esencialmente superada, pero para ser sustituida por una miseria psíquica de nuevo cuño.»

La nueva alienación rebasa también cuantitativamente el ámbito tradicional de las clases asalariadas y abarca, en mayor o menor grado, a los demás sectores de la sociedad, incluidos los estratos medios y aun dirigentes. El proceso de cosificación capitalista-burgués ha alcanzado tales proporciones, que ningún grupo social o individuo está ya en condiciones de sustraerse completamente a su radio de acción. Todo está cosificado y objetualizado, todo sucumbe al yugo implacable de la facticidad ambiente. Ya en 1934, Simone Weil escribía: «Hay que preguntarse si existe todavía una esfera de la vida pública o privada cuyas fuentes no estén envenenadas por las condiciones de vida imperantes.»

Esta totalización de la alienación no ha eliminado, por supuesto, la dicotomía entre clases y pueblos dominados, pero más allá de esta problemática clásica, el endurecimiento y la deshumanización de las relaciones sociales e interhumanas afecta no sólo a los «condenados de la tierra» (Fanon), sino también a los sectores materialmente privilegiados. Los que están debajo y carecen de poder y de medios para defenderse de la injusticia sufren, sin duda, más directa y brutalmente las consecuencias del «statu quo», pero los que acaparan la riqueza y las funciones de mando tampoco pueden gozar ya impunemente de su paraíso terrenal.

Creer que es posible instalarse cómodamente en un mundo a la deriva como el nuestro es un puro espejismo. El estado de alienación general que se ha apoderado de la humanidad tiene dimensiones planetarias y no ofrece ningún escondrijo para nadie, tampoco para los ricos y poderosos de la tierra, aunque éstos, en su soberbia, se imaginen que pueden ponerse a cubierto de la alienación refugiándose en algún «bunker» de lujo.

El proceso de alienación afecta en primer lugar a los sectores sociales y a los pueblos oprimidos, pero lejos de detenerse ante la puerta de los poderosos, penetra también en sus moradas y despachos. Esto explica que los que mandan y monopolizan la riqueza estén hoy tan nerviosos e inquietos como los propios parias, o incluso más que ellos, por la sencilla razón de que tienen más cosas que perder y se mueven en ambientes donde la dureza, la falta de escrúpulos y la agresividad son más habituales que en los ámbitos humildes.

La nueva alienación ha conducido a una neurotización general de la sociedad, anticipada ya por Durkheim a finales de siglo en su obra «Le suicide» y confirmada por Freud 20 años después en su «Malestar en la cultura». Lo que en otras épocas espiritual y moralmente más estables quedaba limitado al ámbito reducido de la patología se ha convertido entre tanto en un fenómeno de masas, de manera que en los países económica y técnicamente desarrollados la desintegración psíquica del hombre juega desde hace tiempo un papel más importante que el hambre, la explotación física o el pauperismo en el sentido tradicional de la palabra.

El mecanismo invasor de la dinámica tecnológica y burguesa ha penetrado en las zonas más recónditas del ser humano y conducido a la destrucción paulatina de su identidad interior, de su unidad espiritual, moral e intelectual. De ahí que a pesar de las delicias materiales de la «affluent society» (Galbraith) y del «bienestar para todos» (Erhard), el hombre se haya convertido en la encarnación viva de la «conciencia desdichada» de Hegel. El hombre occidental ha logrado superar en gran parte la vieja plaga de la penuria material, pero hasta ahora ha sido incapaz de superar la esterilidad y el vacío del mode-

lo de vida creado por la sociedad de consumo. El ciudadano medio puede hoy permitirse un nivel de vida muy superior al de cualquier época precedente, pero a costa de haber perdido la plenitud interior y de llevar una existencia gris, unidimensional y carente de sentido profundo, como si su destino se hubiera convertido en un castigo, en un purgatorio de desesperanza y resignación.

El hombre ha conquistado el mundo pedestre del tener y vive rodeado de mercancías de toda clase, pero, de otro lado, ha sido despojado del reino del ser, de su dignidad humana y su autonomía espiritual, pasando a convertirse en siervo de unas condiciones existenciales y sociales dictadas y administradas por instancias ajenas a su voluntad. Los países occidentales han vendido su patrimonio espiritual por el plato de lentejas de su bienestar material, y es en nuestra sociedad de consumo donde la parábola bíblica ha alcanzado su más radical significado. Este es el resultado final del proceso de alienación puesto en marcha hace 200 años por la civilización industrial que Carlyle llamaba «the mechanical age».

Todo orden social o sistema de valores que por su carácter estructuralmente inhumano no es capaz de satisfacer las necesidades espirituales y afectivas del hombre —amor, amistad, comunicación, gratificación— está irremisiblemente condenado a engendrar una psicosis generalizada de agresividad y frustración, que son exactamente los rasgos centrales de la sociedad de consumo. Basta echar, en efecto, una mirada fugaz a la situación existencial del hombre de nuestros días para comprobar en seguida que se compone predominantemente de inseguridad interior, impotencia, ira acumulada y otros estados de ánimo surgidos de un profundo estado de alienación. Son síntomas de una civilización enferma y declinante que en contra de su triunfalismo verbal, sus alardes técnicos y sus espectaculares estadísticas de producción no ha sabido hasta ahora dar al hombre el fundamento moral que éste necesita para sentirse reconciliado consigo mismo y con el mundo. De ahí que el «mi ser es miedo» de Kafka se haya convertido en un fenómeno colectivo.

«El Independiente» 12-4-91.

Más que nunca, la humanidad se encuentra hoy en una encrucijada y debe optar, con audacia e imaginación, por la vía de la cooperación, la comprensión y la unidad.

Entrar en el escenario del próximo milenio por la puerta de la cultura y la creatividad, rasgos distintivos de la condición humana, liberar el inmenso impulso creador de todas las mujeres y de todos los hombres, forjar todos juntos un espacio de universalidad que, lejos de sofocar las identidades colectivas e individuales, les otorgue nuevas oportunidades de desarrollo y progreso en la paz: éstos son los grandes desafíos de nuestro tiempo.

El mundo ya no es el mismo. La iniciativa ha dejado de emanar de algunos centros privilegiados, surge en todas partes, en los Estados que empiezan a asumir su destino, en las comunidades espirituales y culturales que afinan su personalidad colectiva, en los individuos que reivindican sus libertades fundamentales. El futuro deberá tener cada vez más en cuenta esta exigencia de la diversidad creadora.

Para responder a ese desafío y satisfacer estas exigencias, resulta indispensable la movilización simultánea de los Estados, las organizaciones gubernamentales y no gubernamentales, los organismos privados, las fundaciones y los particulares que dará lugar a un nuevo estado de ánimo favorable al diálogo y a la acción concertada. Me complace seña-

lar, en este sentido, el papel que puede y debe desempeñar la comunidad teatral internacional.

De todas las ocupaciones, de todas las artes, el teatro es, probablemente, la única que no se puede distanciar de las miserias, los problemas y las inquietudes de su tiempo, la única que se dirige a todos porque a todos necesita para mantenerse en vida. La UNESCO, tribuna de las sensibilidades, las ideas y los impulsos creadores más diversos, es también el espejo de las realidades de nuestro mundo, en toda su complejidad y en cuanto tienen de contradictorio. Si la gran familia de la escena (autores, compositores, intérpretes, técnicos) reunida en el Instituto del Teatro se ha fijado el objetivo de «servir sin desmayo los ideales de la paz, el acercamiento y la comprensión mutua», la UNESCO es, en la familia de las Naciones Unidas, la única organización que tiene vocación explícita de ser ante todo el órgano de la cooperación intelectual internacional para «mantener y fortalecer la paz» mundial.

Así, la multiplicación y diversificación de los esfuerzos destinados a la gente de teatro, sobre todo la de las regiones menos favorecidas, se pueda reunir, intercambiar sus experiencias y enriquecer el patrimonio universal de conocimientos ha de permitirnos colaborar en el advenimiento de un mundo más creador y fraternal.

Federico MAYOR

Asociación de Directores de Escena de España

Cronología

1982

En la primavera de este año, un grupo de profesionales de la dirección de escena convocan una serie de reuniones en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, para crear una asociación que los agrupe y propicie la consecución de una serie de objetivos relacionados con su actividad artística.

Una Comisión Gestora integrada por Manuel Canseco, Guillermo Heras, Juan Antonio Hormigón y Angel F. Montesinos, se ocupa de preparar el anteproyecto de «Estatutos», a los que da forma jurídica el abogado Luis Larroque.

El 15 de junio, una Asamblea constituyente debate y aprueba los estatutos de la que en lo sucesivo se denominará ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA (ADE). A dicha Asamblea asisten como miembros fundadores, además de los componentes de la Comisión Gestora, José Luis Alonso, J. L. Alonso de Santos, A. Amengual, L. Balaguer, M. Collado Alvarez, M. Collado Sillero, J. Diamante, A. Facio, A. González Vergel, J. L. Gómez, J. Granda, A. Guirau, A. Iglesias, A. Joven, E. Lázaro, G. Malla, J. Margallo, A. Marsillach, A. Miralles, J. Osuna, J. C. Plaza, J. A. Quintana, J. M. Rodríguez Buzón, C. M. Suárez Radillo. Justificaron su imposibilidad de asistir, R. Gómez Ballesteros, F. Nieva y R. Salvat.

El 18 de junio, se celebran las primeras elecciones según los estatutos aprobados. La Junta Directiva está formada por: Angel F. Montesinos (Presidente), Juan Antonio Hormigón (Secretario General), Guillermo Heras (Tesorero) y como Vocales: Manuel Canseco, Manuel Collado, José Luis Gómez y Juan Antonio Quintana.

La primera reunión de la Junta Directiva celebrada en el Teatro María Guerrero esa misma noche, acuerda dar publicidad al nacimiento de la Asociación, diseñar un logotipo, carnets y demás elementos identificadores de la ADE.

El 23 de septiembre, la ADE presenta una ponencia en las «V Jornadas de Teatro Clásico Español de Almagro», con el título de «Bases de una política teatral para el trabajo con los clásicos».

El 8 de octubre se establece la sede social de la ADE en la Librería «La Avispa» de Madrid.

25 de octubre, la Junta Directiva aprueba elaborar una nota de protesta contra el cierre de teatros y en particular el «Espronceda».

15 de diciembre, se inaugura en el teatro Español de Madrid una exposición de 200 fotografías y 40 carteles, bajo el título de «Montajes de los directores de la ADE». Coincidiendo con este evento se lleva a cabo la presentación

pública de la Asociación a los medios de comunicación y al mundo teatral.

La ADE publica su primer «MANIFIESTO» en el que se afirma:

«La Asociación de Directores de escena nace como resultado de la voluntad de sus asociados, movidos por el afán común de crear una institución que sirva a la tarea de reflexión, dignificación y defensa de la condición de directores de escena. Que sea el lugar de encuentro y acción y fomente la conciencia profesional y la solidaridad entre sus miembros.»

En colaboración con el Aula de Teatro de la Universidad Complutense de Madrid, se celebra del 12 de noviembre al 3 de diciembre un seminario sobre «La puesta en escena en España», en el que intervienen: J. L. Alonso, M. Collado, J. L. Gómez, A. González Vergel, J. J. Granda, G. Heras, A. Marsillach, J. A. Hormigón, J. M. Morera, J. C. Plaza y F. Nieva. Al mismo son invitados el autor D. Miras y el actor O. Montllor.

Al finalizar el ejercicio la ADE cuenta con 38 asociados.

1983

22 de enero, en el teatro María Guerrero se organiza un seminario para los asociados sobre «Alternativas a la producción teatral».

A partir de febrero y durante dos años, la ADE envía un representante a la Comisión Programadora del Centro Cultural de la Villa de Madrid.

Julio Diamante representa a la ADE en la comisión sobre derechos de autor que debate la nueva Ley de Propiedad Intelectual. La Junta Directiva elabora en el mes de mayo un documento sobre «La autoría del espectáculo».

En otoño, la Junta Directiva mantiene un encuentro con el Director General de Teatro del Ministerio de Cultura, José Manuel Garrido, y con el Director del Centro Dramático Nacional, Lluís Pasqual, para discutir sus relaciones con nuestra Asociación.

1984

A mediados de este año, dimite Juan Antonio Hormigón como Secretario General de la ADE, siendo sustituido por Manuel Collado Sillero.

Del 13 de diciembre al 31 de enero de 1985, Juanjo Granda coordina un taller de la ADE sobre «Iniciación a la dirección escénica».

Intervienen: A. F. Montesinos, J. A. Hormigón, G. Heras, Miguel Narros y Alberto González Vergel.

1985

En las elecciones a Junta Directiva resultan elegidos: Angel F. Montesinos (Presidente), Manuel Collado Sillero (Secretario General), Guillermo Heras (Tesorero) y como vocales: Juan José Granda, Juan Antonio Hormigón, César Oliva y Adolfo Marsillach.

Participación en el «Congreso Internacional de Teatro» celebrado en Barcelona del 19 al 25 de mayo. El Presidente de la ADE, Angel F. Montesinos, forma parte del Comité de Honor.

El Presidente de la ADE representa a la Aso-



Figurines de Francisco Nieva.

ciación en el jurado del Premio Lope de Vega del Ayuntamiento de Madrid.

Durante el mes de junio, en colaboración con el Ateneo de Madrid, se celebran varias mesas redondas sobre: «Acceso a la profesión, historia y evolución del director», ponentes: Antonio Guirau, Angel F. Montesinos, José María Morera. «La autoría del director de escena. La consecución del espectáculo en relación con: autor, actor, diseñador, técnicos, etc.», ponentes: Juan José Granda, Juan Antonio Hormigón, Francisco Nieva. «Ética y estética de la puesta en escena», ponentes: Julio Diamante, Guillermo Heras, Alberto G. Vergel.

Se publica el número 1 del «Boletín de la ADE».

A propuesta de la Dirección General de Teatro del Ministerio de Cultura, la ADE acepta tener un representante en el Consejo de Teatro de dicho Ministerio.

Al finalizar el ejercicio la ADE cuenta con 46 asociados.

1986

Creación del puesto de Gestora de la ADE, para el que es contratada Karla Barro.

La Junta Directiva redacta un modelo de contrato para los directores de escena en el que se contienen los mínimos exigibles, con módulos diferenciados para la empresa pública, empresa privada y el Teatro de la Zarzuela.

A partir del 15 de abril, el abogado Juan Vázquez pasa a ser el Asesor Jurídico y Fiscal de la Asociación.

Ricardo Lucía, es designado como representante de la ADE en el jurado del Premio Lope de Vega.

Los días 14, 15 y 16 de mayo, en colaboración con el «Cincuentenario Valle Inclán» promovido por el INAEM del Ministerio de Cultura y la Sociedad General de Autores de España, se celebran en la sede de la misma tres mesas

redondas sobre «Valle Inclán: los directores y sus puestas en escena». Intervienen: Juan José Alonso Millán, Nuria Espert, Juan Antonio Hormigón, Francisco Nieva, José M.^a Rodríguez-Buzón, Lluís Pasqual, Manuel Collado, César Oliva y Juan Pedro de Aguilar.

A lo largo de este año se produce una total dejación de responsabilidades por parte del entonces Secretario General de la ADE. No se promueven actividades, ni reuniones internas, ni se convoca a la Junta Directiva. La atonía es de tal envergadura que la Asociación está a punto de disolverse. Finalmente la Junta Directiva insta al Sr. Collado Sillero a que dimita, eligiendo Secretario General hasta las próximas elecciones a Juanjo Granda. El sr. Collado abandona la Asociación.

Comunicación de la ADE a las Concejalías de Cultura de todas las grandes ciudades del país, proponiendo su colaboración en proyectos concretos.

En la Asamblea General del 15 de diciembre, se acuerda convocar el «Premio ADE de Dirección» y el «Segismundo, a una labor teatral significativa».

Al finalizar el año la ADE cuenta con 63 asociados.

Se publican los números 2 y 3 del «Boletín ADE».

1987

En las elecciones celebradas el 12 de enero son elegidos Angel F. Montesinos (Presidente), Juan Antonio Hormigón (Secretario General), Juan José Granda (Tesorero), y como vocales: Agustín Iglesias, Guillermo Heras, María Ruiz y Emilio Sagi.

En los meses de mayo y junio, se firma en Varsovia y en Madrid el «Convenio de Cooperación» con la «Asociación polaca de artistas de teatro, radio, televisión y cine» (ZASP).

Recepción de una delegación polaca, según «Convenio de Cooperación».

El 22 de junio se crea la modalidad de Socio de Honor de la ADE; ingresan en condición de tales: Cayetano Luca de Tena, Alfonso Guerra, Frederic Roda y Luis Escobar.

La ADE se adhiere al primer Congreso Luso-Español de Teatro, celebrado del 23 al 26 de septiembre en la Universidad de Coimbra. Su presidente forma parte del Comité de Honor. El Secretario General asume la responsabilidad del secretariado de la parte española del Congreso. En el mismo participan numerosos asociados entre los que figuran Ricard Salvat, Adolfo Marsillach, Antonio Andrés, Julio Castronuovo, Manuel Vidal, Miguel Massip, Juan Antonio Quintana, César Oliva, Enric Flores, Serafín Guiscafré, Guillermo Heras, Jaume Melendres, Karla Barro, Norma Rojas, Lucila Maquieira, etc.

1 de octubre, la ADE firma un Acuerdo con la Unión de Actores para crear un marco de relaciones e iniciativas conjuntas.

Alberto González Vergel forma parte del Jurado del Premio Lope de Vega, en representación de la ADE.

En noviembre, la ADE envía dos telegramas a Chile, uno al entonces Presidente, Augusto Pinochet, responsabilizándole de las amenazas de muerte a 78 actores chilenos, el otro al Sindicato chileno solidarizándose con ellos.

Del 11 al 13 de noviembre, el Secretario General asiste en La Habana al Segundo Foro In-

ternacional de las Artes Escénicas, organizado por la UNEAC, y mantiene conversaciones con directivos de dicha institución para la firma de un «Convenio de Cooperación».

El 23 de noviembre, concesión de los «Premios ADE». Adolfo Marsillach recibe el Premio ADE de Dirección y el Institut del Teatre de Barcelona el Premio SEGISMUNDO.

Al finalizar el ejercicio la ADE cuenta con 98 asociados.

En este año se publican los números 4, 5, 6 y 7 del «Boletín ADE».

1988

Enero

El 13, debido a problemas de índole profesional, Emilio Sagi, María Ruiz y Guillermo Heras abandonan la Junta Directiva, siendo sustituidos por Lucila Maquieira, Emilio Hernández y Antonio Amengual.

El 14, la Asamblea General Ordinaria decide la creación del cargo de Vicepresidente de



la ADE, recayendo el nombramiento en Josep Montanyés.

Participación en el «Homenaje a Brecht» en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, con ocasión de la exposición «Berlín en Madrid».

Febrero

El 22, firma del Convenio con el INAEM del Ministerio de Cultura.

Del 26 al 28, se celebra el Primer Congreso de la ADE en Palma de Mallorca, organizado en colaboración con el Teatre Principal. Se abordaron los siguientes temas:

— «La condición del director de escena: autoría, condición social y problemática laboral».

Ponentes: Angel Facio y Emilio Hernández.

— «Problemas estéticos y técnicos de la puesta en escena».

Ponentes: Jaume Melendres, Agustín Iglesias y Frederic Roda.

— «El director de escena ante la política teatral».

Ponentes: Antonio Andrés, Juan Antonio Hormigón, y Jordi Mesalles/Joan Ollé.

Mayo

Del 19 al 29, viaje a Polonia de una delegación formada por Antonio Malonda y José M.^a Rodríguez Buzón, en Aplicación del «Convenio de Cooperación».

21, el director Antoine Vitez visita la ADE y mantiene un encuentro con los asociados en el Centro Cultural de la Villa de Madrid.

El Presidente de la ADE interviene en una mesa redonda sobre «Locales Teatrales», organizada por la revista «Primer Acto» en el Círculo de Bellas Artes. Asisten además José Manuel Garrido (Director General del INAEM) y Ramón Herrero (Concejal de Cultura del Ayuntamiento de Madrid).

Del 26 de mayo al 6 de junio, el Vicepresidente y el Secretario General asisten al Festival de Novi Sad (Yugoeslavia).

Encuentro con el profesor Giorgio Barbieri Squarotti, de la Universidad de Turín, sobre la obra de Pirandello, a invitación del Instituto Italiano de Cultura de Madrid.

Junio/Octubre

El Congreso de profesionales del teatro gallego, invita a la ADE a presentar una ponencia que corre a cargo de Emilio Hernández.

Encuentro con Rine Leal, en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, en torno a la problemática actual del teatro cubano.

13 de junio, presentación de la ADE en Barcelona en «La Cuina» del Institut del Teatre.

A partir de julio se inicia la colaboración con el Ayuntamiento de Madrid en el programa de publicaciones y en la edición del «Boletín de la ADE».

23 de agosto, firma en Helsinki del «Convenio de Cooperación» con la Asociación Finlandesa de Directores (STOHL).

28 de septiembre, firma en Buenos Aires del «Convenio de Cooperación» con el CELCIT-Argentina.

6 de octubre, firma en Madrid del «Convenio de Cooperación» con la sección de Artes Escénicas de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC).

Del 26 de octubre al 3 de noviembre, una delegación de la ADE visita Praga y firma un «Convenio de Cooperación» con la Unión de Artistas Dramáticos Checoslovacos (SCSDU).

El Presidente de la ADE interviene en un programa monográfico en torno a la Asociación en Radio 3.

Noviembre

La Junta Directiva crea las «Tarascas de la ADE», destinadas a mostrar el público reconocimiento de la Asociación hacia quienes han contribuido de forma especial a su desarrollo y realización de actividades.

Julio César Castronuovo forma parte del jurado del Premio Lope de Vega, en representación de la ADE.

Participación en las Jornadas de Teatro de



la Comunidad de Madrid, en las que intervienen el INAEM del Ministerio de Cultura, el CEYAC de la Comunidad de Madrid y la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Madrid, junto a la Unión de Actores y representantes de partidos políticos (CDS, IU y PP como observadores).

Del 19 al 25, una delegación de la ADE visita Budapest y firma un «Convenio de Cooperación» con la Asociación de Artistas de Teatro de Hungría (AAT).

Recepción de delegaciones de Finlandia, Polonia y Checoslovaquia, según los «Convenios de Cooperación».

Segunda Edición de los Premios ADE en el Centro Cultural de la Villa de Madrid: Josep Montanyés, Premio ADE de Dirección y María Casares, Premio SEGISMUNDO. Las «Tarascas de la ADE» son entregadas a: Serafín Guiscafré, Tomás Adrián y Librería LA AVISPA.

Diciembre

Del 7 al 16, una delegación de la ADE visita Londres a invitación del British Council, para mantener conversaciones con la «Directors Guild» de Gran Bretaña.

Firma del «Convenio de Cooperación» con la Asociación de Creadores Teatrales de la República Democrática Alemana (VT).

La ADE pasa a ser miembro de pleno derecho en la nueva regulación del Consejo de Teatro de la Comunidad de Madrid.

17, la Asamblea General de la ADE aprueba una modificación al artículo 20 de los estatutos, por la que se prolonga el período de ejercicio de la Junta Directiva a tres años. Asimismo se modifican las bases de convocatoria de los «Premios ADE».

La ADE se adhiere al Documento de apoyo a la continuidad del Comité Conjunto Hispano-Norteamericano para la Cooperación Cultural.

Al finalizar el ejercicio, la ADE cuenta con 126 asociados.

En este año se publican los números 8, 9, 10 y 11 del «Boletín ADE».

1989

Enero/Febrero

En el mes de enero dimite Karla Barro como gestora y es sustituida por Inmaculada Alvear como Secretaria Ejecutiva.

La ADE abandona su sede de la Librería La Avispa y pasa a contar con una sede propia.

Envío de telegramas conjuntamente con la Unión de Actores y el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, al Presidente de Colombia y a su Ministro del Interior, protestando por el allanamiento de las sedes de la Corporación Colombiana de Teatro y de La Candelaria.

Viaje a Checoslovaquia de Jordi Mesalles, en aplicación al «Convenio de Cooperación».

Abril

Del 14 al 16, se celebra el Segundo Congreso de la ADE, en Gijón, organizado en colaboración con el Instituto del Teatro de Asturias. En él se abordaron los siguientes temas:

— «La condición jurídica del director de escena».

Ponentes: Juan Vázquez, Pau Monterde/José Montanyés.

— «Del texto al espectáculo».

Ponentes: Juan Antonio Hormigón, Jorge Eines, Etelvino Vázquez y Ricardo Iniesta.

— «El trabajo del director de escena con el actor».

Ponentes: José María Rodríguez-Buzón, Juanjo Granda, Jesús Cracio, Lucila Maquieira y Jorge Eines.

El Segundo Congreso remite un escrito al Ayuntamiento de Gijón instándole a que recupere el Teatro Jovellanos para el pueblo de Gijón.

Viaje a la RDA de una delegación formada por Agustín Iglesias y Santiago Sánchez, en aplicación del «Convenio de Cooperación».

Emilio Hernández abandona por motivos profesionales su puesto de vocal en la Junta Directiva, siendo sustituido por Antonio Malonda.

Mayo

Viaje a Polonia de Josep Montanyés y Julio Castronuovo, en aplicación al «Convenio de Cooperación».

La ADE se suma al documento que reclama la continuidad de las actividades teatrales del Círculo de Bellas Artes de Madrid.

Junio

Encuentro con Paul Weibel, responsable de Relaciones Internacionales de la Asociación Suiza de Creadores de Teatro, para discutir las cláusulas de un Convenio de Cooperación.

Envío de telegramas de apoyo a las reivindicaciones de la Associació d'Actors y Directors de Catalunya al Presidente de la Generalitat y al Director de TV3.

Junio/septiembre, aparecen los tres primeros títulos de la serie «Literatura dramática» de las «Publicaciones de la ADE».

Agosto

Viaje a Finlandia de una delegación formada por Pau Monterde y Santiago Sueiras, en aplicación del «Convenio de Cooperación».

Agustín Iglesias representa a la ADE en la Comisión de Información y Documentación del II Encuentro Iberoamericano de Publicaciones Teatrales, celebrado en Bogotá. El «Boletín ADE» se incorpora al Espacio Editorial Iberoamericano.

Septiembre

Del 5 al 12, viaje a Checoslovaquia de Vicente Aranda, en aplicación al «Convenio de Cooperación».

22, encuentro con el nuevo Concejal de Cultura del Ayuntamiento de Madrid, que ratifica su cooperación con la ADE.

Octubre

Del 7 al 14, viaje a Checoslovaquia de Adolfo Díaz Ezquerro, en aplicación al «Convenio de Cooperación».

16, presentación de las Publicaciones de la ADE en la Sociedad General de Autores de España.

Firma de un «Convenio» con el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz y participación en su IV edición, en donde se llevó a cabo la «Presentación de la ADE» a los teatreros latinoamericanos.

Recepción de los delegados de Cuba y Argentina.

Viaje a Cuba de Angel Fernández Montesinos, en aplicación al «Convenio de Cooperación», para asistir al Tercer Foro de las Artes Escénicas.



27, firma de un pre-acuerdo con la Sociedad Mexicana de Directores de Escena.

Del 30 de octubre al 2 de noviembre, en colaboración con el Centro Internacional de Investigación Teatral, seminario de Semiótica Teatral impartido por Fernando de Toro, en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Noviembre

Viaje a Hungría de una delegación formada por Ricardo Iniesta y Juan Pedro de Aguilar, en aplicación al «Convenio de Cooperación».

20, se celebra en el Teatro Albéniz la tercera edición de los «Premios ADE»: José Luis Alonso, Premio ADE de Dirección, y Fabiá Puigerver, Premio SEGISMUNDO. Las Tarascas de la ADE se concedieron a: Santiago Sueiras, Antonio Gallego y Angel Barutell, Director del Departamento de Relaciones Públicas de «El Corte Inglés».

En las elecciones a Junta Directiva resultan elegidos: Angel F. Montesinos (Presidente), Josep Montanyés (Vicepresidente), Juan Antonio Hormigón (Secretario General), Antonio Amengual (Tesorero), y como vocales: Juanjo Gran-

da, Agustín Iglesias, Antonio Malonda y Lucila Maquieira.

Encuentro con Luis Molina, Director del CELCIT-Caracas para establecer un marco de cooperación latinoamericana con la ADE.

Angel Fernández Montesinos forma parte del jurado del Premio Lope de Vega, en representación de la ADE.

Recepción de las delegaciones de Hungría, Polonia, Checoslovaquia y RDA.

Diciembre

Viaje a Argentina de Jesús Cracio, en aplicación del «Convenio de Cooperación».

El «Boletín» y «Publicaciones de la ADE» se distribuye a los centros docentes y bibliotecas teatrales más importantes de España y América Latina.

Al finalizar el ejercicio, la ADE cuenta con 132 asociados.

En este año se publican los números 12, 13, 14 y 15 del «Boletín ADE».

1990

3 de febrero, la Asamblea General acuerda ampliar los Premios de la ADE, creando el Premio ADE de Creación Coreográfica y el Premio Joseph Caudí de Escenografía.

Constitución del Comité Interprofesional para la Ordenación del Teatro (CIOT) integrado por la ADE, el Sindicato Nacional de Tramoyistas, Asociación de regidores y apuntadores, CC.OO., UGT, Asociación Española de Productores de Espectáculos Teatrales, Asociación de Empresas del Espectáculo de España y Federación de la Unión de Actores del Estado Español.

Abril

Del 6 al 15, participación en el «Diálogo Teatral España América Latina», celebrado en el marco del Festival Internacional de Teatro de Bogotá, y en el IV Encuentro de Publicaciones Iberoamericanas.

Del 27 al 29, se celebra el Tercer Congreso de la ADE en Málaga, en colaboración con el Teatro Cervantes. Se abordaron los siguientes temas:

— «El director de escena y las fronteras del 93».

Ponentes: Juan Vázquez, Juanjo Granda.

— «Espacio escénico y puesta en escena».

Ponentes: Antonio Malonda, Simón Suárez, Santiago Sueiras/Etelvino Vázquez.

— «La puesta en escena de ópera y zarzuela».

Ponentes: Angel F. Montesinos, Emilio Sagi.

Comisión de Conclusiones: Antonio Andrés, Antonio Joven y Pau Monterde.

La ADE organiza la exposición «El trabajo teatral de Bertolt Brecht», en el Teatro Cervantes de Málaga.

A partir del número 16, correspondiente al mes de abril, el «Boletín ADE» se convierte en «ADE»-Revista Trimestral de la Asociación de Directores de Escena.

El día 28, la Asamblea Extraordinaria de la ADE celebrada en el Teatro Cervantes de Málaga, aprueba la reforma de «Estatutos».

Mayo

20, reunión con Ricardo Pais, director de Publicaciones del Teatro María II de Lisboa.



21 y 22, encuentro en la ADE con una delegación danesa formada por el director Jesper de Neergaard, miembro de la Asociación danesa de directores, y la actriz Bodil Lassen.

31, presentación de la ADE en Valencia en el Teatro Rialto, sede del Centre Dramatic de la Generalitat Valenciana.

Junio

A partir del n.º 17, la «Revista ADE» cuenta con un Consejo de redacción formado por: Inmaculada Alvear, Laura Zubiarain, Juancho Asenjo, Fernando Domenech, Alejandro Alonso y Pau Eguizabal. Carlos Rodríguez se convierte en Redactor jefe y Juan Antonio Hormigón es el Director.

Del 1 al 10 de junio, Lucila Maquieira representa a la ADE en el XIII Festival Internacional de Teatro de Expresión Ibérica (FITEI), celebrado en Oporto.

5, reunión con Ramiro Osorio, director de los Festivales de Bogotá y de la Ciudad de México.

15 al 17, seminario sobre «Escenografía y puesta en escena» en el Castillo de la Mota.

Intervenciones: Juan Antonio Hormigón, Javier Navarro, Juanjo Granda, Guillermo Heras, Iago Pericot, Juan Antonio Quintana e Isidre Prunes.

19, encuentro con José Luis Ardisson, director del Teatro Arlequín de Asunción (Paraguay) y del Festival e Teatro de dicha ciudad.

24, reunión con Derby Vilas, responsable de Relaciones Internacionales de El Galpón de Montevideo (Uruguay).

Agosto

Participación de Antonio Andrés en un seminario organizado por la Asociación Suiza de Creadores de Teatro, en la ciudad de Boswil, en representación de la ADE.

Octubre

Viaje a Hungría de Angel Facio y Etelvino Vázquez, según «Convenio de Cooperación».

Encuentro en Montevideo del Secretario General de la ADE con la Junta Directiva de El Galpón.

Del 20 al 23, jornadas de trabajo con el escritor teatral norteamericano Barrie Stavis.

Del 26 al 28 se celebra el Primer Encuentro Iberoamericano de Directores de Escena organizado por el CELCIT y la ADE, en el marco de V Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz. Los temas tratados fueron:

— «La formación del director teatral».

Ponentes: Jaume Melendres (ADE), Héctor Quintero (UNEAC-Cuba).

— «Necesidad y posibilidades de cooperación e intercambio».

Ponentes: Juan Antonio Hormigón (ADE), Luis de Tavira (S.M.D.E.-México), Carlos Ianni (CELCIT-Argentina).

Comisión de Conclusiones: Claudio di Girolamo (Chile), Rubén Yáñez (Uruguay) y Santiago Sánchez (ADE). La ADE propone al Encuentro manifestar su público homenaje al director uruguayo Atahualpa del Cioppo, que es aceptado por unanimidad.

Directoras de la ADE participan en el Foro sobre «La presencia de la mujer en el teatro iberoamericano», que se desarrolla en el citado Festival. Asisten por parte de la ADE, Lucila Maquieira, Zulema Kaltz, María Angeles Cuña, María Ruiz y Helena Pimenta.

La ADE organiza la exposición «El trabajo teatral de Bertolt Brecht», en el edificio de la antigua Tabacalera de Cádiz, durante el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz.

Recepción de los delegados de Cuba y Argentina según «Convenio de Cooperación».

Por motivos profesionales, Antonio Amengual abandona el puesto de Tesorero pasando a ser vocal, Juanjo Granda ocupará este puesto.

29, debate público en el Teatro María Guerrero con los teatristas cubanos Héctor Quintero y Humberto Arenal, organizado en colaboración con el Centro Dramático Nacional.

Noviembre

Del 20 al 30, recepción de las delegaciones de Hungría y Finlandia, según «Convenio de Cooperación».

26, encuentro con Joao de Almeida Santos, director de la revista portuguesa «Adagio», del Centro Dramático de Evora.

IV Edición de los Premios ADE en el Teatro Albéniz de Madrid: Jordi Milán, Premio ADE de Dirección; Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, Premio SEGISMUNDO; Iago Pericot, Premio Joseph Caudí de Escenografía; Sabine Dahnendorf/Alfonso Ordóñez, Premio ADE de creación Coreográfica. Las Tarascas de la ADE se concedieron a: Teresa Vico, Marco Miele (Director del Instituto Italiano de Cultura), Car-

los de Mesa (Director del Teatro Cervantes de Málaga) y José Hernández.

Diciembre

Viaje a Cuba de Jaume Melendres en aplicación del «Convenio de Cooperación».

Del 1 al 9, viaje informativo a Londres de Juanjo Granda, según «Convenio».

A lo largo del año aparecieron:

— 12 volúmenes de la serie «Literatura dramática» de las Publicaciones de la ADE. Asimismo los dos primeros títulos de las series «Literatura dramática iberoamericana» y «Debates», que incluyen las ponencias y debates de nuestros dos primeros congresos. También los números 16, 17, 18 y 19 de la «Revista ADE», que mantiene intercambios con 14 revistas teatrales españolas y 24 extranjeras.

Al finalizar el ejercicio la ADE cuenta con 145 asociados.

1991

26 de enero, presentación en el Palacio de Sástago de la Diputación de Zaragoza, del libro de Mor de Fuentes aparecido en las Publicaciones de la ADE.

La ADE se adhiere a la organización del Homenaje a José Luis Alonso.

15 de marzo, debate público sobre «Espacios y públicos alternativos» en la sala Ensayo 100 de Madrid, con intervenciones de Juan Antonio Hormigón y Jorge Eines.

29 de abril, presentación en el Instituto Italiano de Cultura de Madrid de los textos italianos aparecidos en las «Publicaciones de la ADE». Intervienen Marco Miele, Andrés Amorós, Mauricio Scaparro y J. A. Hormigón.

Del 10 al 12 de mayo, seminario sobre «El trabajo del director de escena con el actor», en el Castillo de la Mota.

Intervenciones: Emilio Gutiérrez Caba, Jorge Eines, Emilio Hernández, Juanjo Granda, Jaume Melendres, Muntsa Alcañiz, Emiliano Redondo y Carlos Alvarez-Novoa.

Del 17 al 27 de mayo, viaje a Hungría de una delegación formada por M.^a Angeles Cuña y Ernesto Caballero, según «Convenio de Cooperación».

Hasta el mes de mayo aparecieron seis volúmenes de la serie «literatura dramática» de las Publicaciones de la ADE, dos de «Literatura dramática iberoamericana» y uno de la colección «Debates». Se inicia la publicación de la colección «Teoría y práctica del teatro», con la edición de sus dos primeros títulos.

Aparecen los números 20 y 21 de la «Revista ADE».

Del 6 al 10 de junio, IV Congreso de la ADE.



Bienvenidos a

Jordi Coca

Director del Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona

El Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona nunca ha sido sólo un conjunto de escuelas en las que se imparte, con más o menos acierto, unas disciplinas. Para nosotros sería como decir que la Universidad es un lugar donde ciertos profesores cuentan lo que saben a un conjunto de alumnos. La Universidad tiene que ser otras muchas cosas: un centro de investigación, el motor del intercambio de conocimientos, un lugar donde la documentación especializada tenga las atenciones que necesita, el máximo nivel de preparación previo a la vida profesional, una casa común de la docencia y el mundo laboral... En caso de no ser algo

parecido a esto, o como mínimo de aspirar a serlo, un país está atentando contra su futuro.

El fundador del Institut, Adrià Gual, y sus sucesivos directores, y especialmente los dos últimos, Hermann Bonín y Josep Montanyés, han tenido muy claro que en el panorama del teatro en lengua catalana el Institut debía jugar un papel central en lo referente a la formación, la investigación, las publicaciones, la difusión, la documentación, la organización de encuentros a niveles distintos... Por encima de todo debía ser un centro vivo, relacionado cotidianamente con el hecho teatral visto de la manera más completa posible. Con sólo repasar la lista de los

Joan Castells:

Una entrevista de Carlos Rodríguez

Sitges parece dispuesto a recuperar su Festival en el tono de sus mejores épocas. Para ello su Patronato ha designado al Institut del Teatre de Barcelona como diseñador del Sitges Teatre Internacional. Joan Castells, subdirector del Institut y Comisario del Festival, habla en esta entrevista de los proyectos del mismo y del IV Congreso de la ADE, que tendrá lugar dentro de sus actividades.

Ante un café, que Joan Castells toma solo y sin azúcar, tiene lugar nuestra conversación. Tiene algo familiar y amable en su trato, algo que en el ambiente de la entrevista se torna relajado y presta calidez a la charla. Como si en sus palabras se anticipase la brisa de la costa mediterránea.

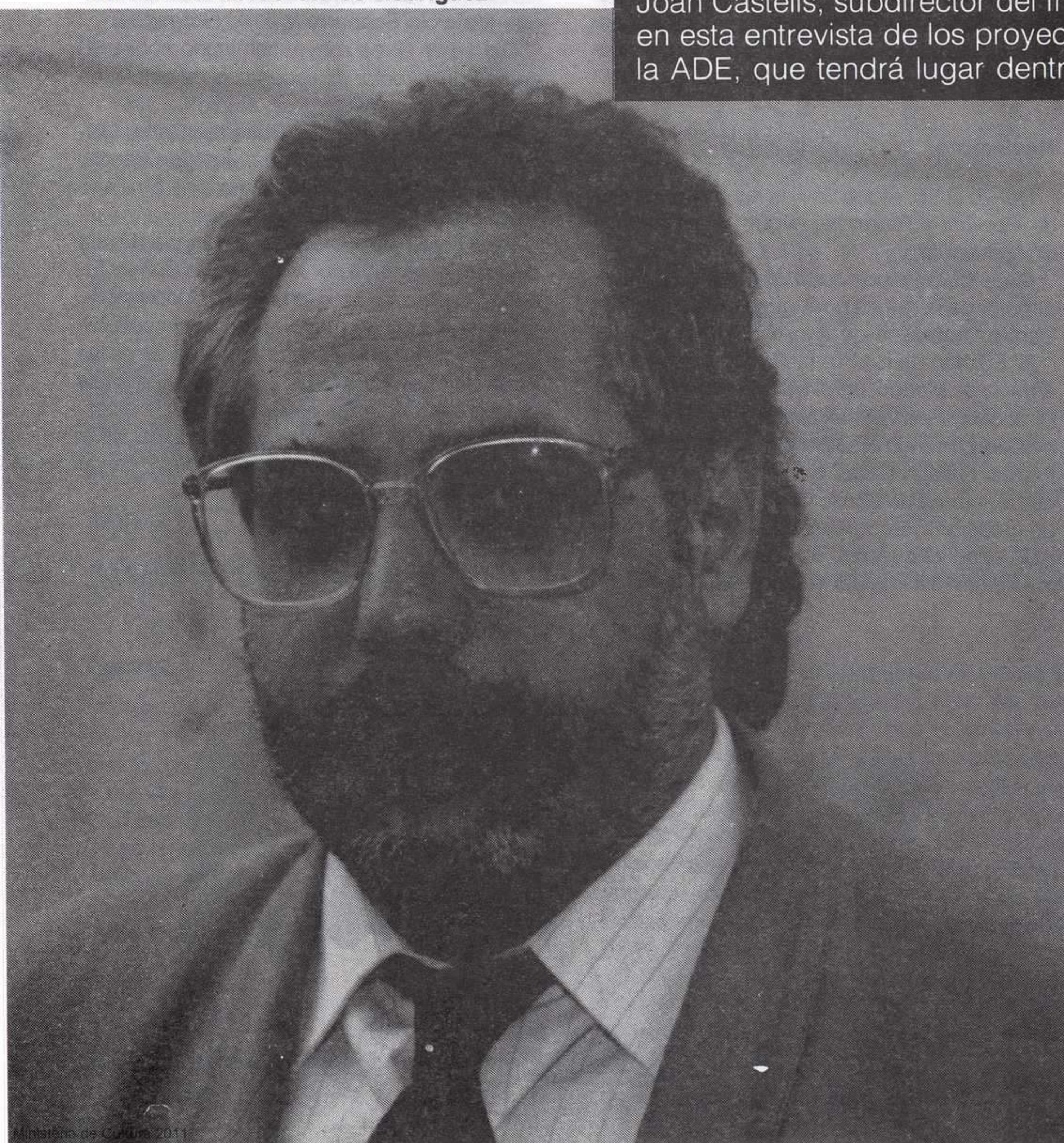
—¿Este es el primer año que el Institut del Teatre organiza el Festival de Sitges?

—«Sí. El Festival depende de un Patronato, creado expresamente para llevarlo a cabo, compuesto por la Generalitat, el INAEM, el Ayuntamiento de Sitges y la Diputación de Barcelona. Así que todo lo que es la gestión y programación no se hace desde el Institut, sino desde una estructura paralela, en Sitges y con su propio equipo, que yo encabezo.»

Fue el Patronato quien encargó al Institut el diseño del Festival por una convocatoria de tres años, es decir, hasta 1993.

«Al principio el tema nos asustó —declara Castells— porque es un Festival que estaba un poco quemado, y tenía mala prensa... Es curioso, porque es difícil tener tan mala prensa en un festival. Pero no ha sido culpa del anterior director, Toni Cots, sino una serie de circunstancias que hicieron que la ciudad de Sitges le diera la espalda al Festival y que a él acudiera muy poca gente. En esta situación, la idea nos daba un poco de temor...»

No obstante, y dados los años de los que se trataba —alrededor de las Olimpiadas—,



vuestro Institut

profesores del Institut nos damos cuenta de ello.

En este sentido el convertirnos en anfitriones del IV Congreso de la Asociación de Directores de Escena de España nos pareció de una lógica aplastante. Queremos tener en casa, por unos días, a los amigos directores de todo el Estado, poder hablar con ellos de teatro, de danza, de coreografía, del futuro... La ADE tiene, además, muchos otros proyectos coincidentes con el Institut; por ejemplo, su vocación internacional, su concepción abierta y mestiza del mundo.

Coincide que este año de mil novecientos noventa y uno es el primero en el que el Institut se hace cargo de

la organización del festival «Sitges Teatre Internacional», acuerdo al que se ha llegado con el Patronato Municipal de Sitges en base a un proyecto para tres años que tratará los temas «L'Espai Escènic de la Dansa» (1991), «Les Fonts Tradicionals de l'Espectacle» (1992) i «La Veu Humana i el Teatre» (1993). Con el Congreso de la ADE va, pues, este modesto y veterano festival que empieza una singladura más.

Yo creo que en la voluntad de tener el Congreso de la ADE con nosotros, con el Institut y con Sitges Teatre Internacional, debe verse esa voluntad de diálogo que decía antes y, también, una clara voluntad de coincidencia.

«Sitges pondrá todo el énfasis en el creador»

con la gran oferta cultural que se producirá en Cataluña hasta el 92, y la crisis (para Castells, segura) que surgirá en el 93 —«será imposible mantener las expectativas del 91 y el 92»—, el Institut decidió afrontar el reto.

«Nos pareció muy importante que Sitges no fuese un festival parecido a los que se presentarán en Barcelona durante estos dos años. No podía ser un supermercado de espectáculos, una muestra de grandes montajes. Pensamos que, una de las alternativas de Sitges para este período, era poner todo el énfasis en el creador. Esto quiere decir que no pretendemos que haya miles de personas hasta la madrugada en la playa, sino que haya un número importante de creadores que, durante cuatro días estén en Sitges, viendo lo que les ofrece el Festival y conversando en torno a su actividad.»

Una oferta distinta

Para organizar temáticamente esta convocatoria hacia los creadores, el Sitges Teatre Internacional ha distribuido sus próximas ediciones bajo tres aspectos diferentes.

«Es necesario que Sitges no sea solamente un festival de teatro, sino que se ocupe del conjunto de las artes escénicas, y que lo haga durante estos tres años por sectores. Así nos ha parecido correcto empezar un primer

año relacionándolo básicamente con la danza; el segundo año, el 92, estará dedicado a las fuentes tradicionales del espectáculo y se programarán espectáculos genuinos y muy conectados con lo sagrado; para el 93, cerraremos el ciclo dedicándolo a la voz humana y el teatro, con espectáculos en los que la voz tenga gran importancia y organizaremos en torno al Festival un simposio sobre el tema.»

Está claro que Castells y su equipo han pensado bien el desarrollo de su cometido. Supongo que ésa es una de las características del Institut. Como también lo es avanzar más o menos en vanguardia de la enseñanza teatral de este país.

—¿Esta vinculación con el Instituto, le va a dar al festival también un cierto aire innovador, como de «nuevas tendencias»?

«No, no es uno de los objetivos del festival tener esta etiqueta. Lo que pretendemos es, por ejemplo, este año, con el subtítulo "el espacio escénico de la danza", tener criterios de selección de espectáculos. La relación de la música y la danza se ha estudiado bastante, pero no la de la danza y el espacio escénico. Nos parece un tema fundamental, y aunque esto no quiere decir que vayamos a hacer discusiones teóricas sobre ello, todo lo que la gente podrá ver en Sitges representa una aportación desde este punto de vista. Así pues no pretendemos que sea de vanguardia. Pero naturalmente todos serán espectáculos es-

trictamente contemporáneos, y algunos están creados o se verán por vez primera en Sitges.»

El Festival se desarrollará del 6 al 9 de junio, y contará además con tres seminarios en torno al lema propuesto en esta edición, cuyo presupuesto global asciende a 44 millones de pesetas. «Un presupuesto ridículo —apostilla Castells—. Cuando aceptamos el festival, ya sabíamos que se trataba de un festival pequeño, así que tampoco puedo decir que sea insuficiente, aunque cualquier presupuesto lo es. No obstante creo que ha quedado una programación bastante interesante. Lo importante de Sitges es dar una oferta distinta a la de otros festivales, e interesante en sí misma. Y para eso no hace falta ser un festival grande.»

El Congreso de la ADE

Lo que sí es grandes es la ilusión que han puesto todos los que organizan este Sitges Teatre Internacional en una de las actividades paralelas, que ocupa un lugar destacado: el IV Congreso de la ADE. «Como comprenderás —me dice— si pretendemos que haya creadores en el Festival, que venga la ADE nos parece de maravilla, porque quiere decir que habrá un buen número de directores de escena, que son eminentemente creadores, que van a participar en él.»

La idea de realizar este IV Congreso en Barcelona había nacido el año pasado del propio Institut, siguiendo la línea de integrar tal entidad con la vida profesional.

«A raíz de la posibilidad de hacerlo coincidir con las fechas de Sitges, nos pareció una buena idea trasladarlo de Barcelona hasta allí, porque el sitio es precioso, y la gente tendrá toda la oferta del Festival que podrán seguir por la tarde y la noche. Además, el domingo los congresistas se trasladarán a Tarrasa, donde el Institut del Teatre tiene un centro y una escuela, el Centre Dramàtic del Vallés, que es interesante de ver porque es la reconversión de una fábrica, pensada especialmente para escuela de arte dramático.»

—¿Qué repercusión esperas que tenga el

Congreso dentro del Festival?

—«Bueno, nosotros hemos subtitulado el Festival de los tres años como «Un mirador de las artes escénicas», porque nos parece que Sitges, que fue una de las sedes del Modernismo, permite o invita a mirar. Queremos que sea un sitio donde se contemple lo que el Festival ofrece y se converse, casi en plan informal. Esperamos que en el Congreso de la ADE, todos los directores tengan la generosidad de participar en ese proceso de contemplar lo que sucede en el Festival. Seguiremos con mucho interés las sesiones de trabajo y confiamos en que por la tarde y la noche todos paseen por nuestra oferta de espectáculos.»

Le pido que me comente un poco la temática del Congreso, especialmente esa tercera sesión dedicada al espacio teatral europeo, por aquello de la vocación europeísta de Cataluña, y casi con pudor, me dice:

«Tú sabes que los temas del Congreso los elige la propia directiva de la ADE, y en todo caso tenemos que agradecerle que haya dedicado una sesión al tema del Festival, que es la danza.

Pero, desde un punto de vista personal, me parece muy interesante esa tercera sesión. Lo más importante es ver qué es Europa, que se pueda reflexionar durante estos días sobre qué realidad europea, desde el punto de vista teatral, interesa contrastar con nuestra realidad. Porque, como todos sabemos, Europa es ya muy distinta. Y en ese sentido, creo que lo importante es no ser el furgón de cola de la Comunidad Europea, sino ponernos a la cabeza de una nueva realidad teatral. Y desde el Estado español, es posible contactar con ello, porque también tenemos algunas características, como minorías culturales distintas, que nos hacen tener la capacidad de comprender mejor esa nueva Europa.»

Para terminar, sugerí a Castells que esbozase algo así como unas palabras de bienvenida a todos los socios de la ADE que acudirán a Sitges y a este IV Congreso. Me miró, casi sin saber qué decir, se lo pensó un momento. Un silencio. Al final:

«Yo les diría que paseen por los espectáculos que el Festival ha puesto en los distintos espacios de Sitges, y que cuando se encuentren varios creadores comenten, hablen de eso que es tan complicado, que son las artes escénicas. Nada más.»

Pues eso haremos, Joan. A poder ser, delante de otro café y charlando contigo.

PROGRAMA

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

Día 6

Llegada de los participantes.
18.00 Espectáculo (según programa).
20.30 Cena.
22.00 Espectáculo (s.p.).

Día 7

09.30 Acto de Apertura del IV Congreso ADE.
10.00 I Sesión de trabajo:
«El director de escena y el coreógrafo en la concepción del espectáculo».
Moderador: Frederic Roda.
Ponentes: Guillermo Heras: «Coreografía y dirección escénica». Cesc Gelabert: «La coreografía como conciencia del movimiento». Gloria Picazo: «El espacio y el cuerpo en la confluencia de las artes».
11.30 Descanso.
11.45 Debate.
14.00 Fin de la I Sesión de trabajo.
14.30 Comida.
18.00 Espectáculo (s.p.).
20.30 Cena.
22.00 Espectáculo (s.p.).

Día 8

10.00 II Sesión: «La puesta en escena en su relación con la producción».
Moderador: César Oliva.
Ponentes: Agustín Iglesias: «Energía creativa y sociedades anónimas». Jordi Mesalles: «La institución creadora y el director dirigido». Pedro Alvarez-Ossorio: «Producción pública/Producción privada».
Comunicaciones confirmadas: Angel F. Montesinos.

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

Día 9

10.00 III Sesión: «La construcción teatral europea en los 90».
Moderador: Jaume Melendres.
Ponentes: Jordi Coca: «Europa y Liliput». Maurizio Scaparro: «Disyuntiva del director de escena europeo en los 90». Juan Antonio Hormigón: «Goldoni europeo». Mario Barradas (Portugal): Arto af Hällström (Finlandia).
Ponente de Hungría.
11.30 Descanso.
12.45 Debate.
14.00 Clausura del IV Congreso ADE.
14.30 Comida de Clausura.
16.00 Desplazamiento a Terrassa.
18.30 Espectáculo: «Els aprendents de bruixot». (Los aprendices de brujo.)
Lugar: Teatre Alegria.
Producción: Centre Dramàtic del Vallès.
Dirección: Josep Montanyés.
20.00 Visita a la sede del Institut del Teatre en Terrassa y al Centre Dramàtic del Vallès, institución que dirige Pau Monterde.
21.00 Cena.
22.00 Desplazamiento desde Terrassa en autobús al aeropuerto de Barcelona o a Sitges, según la decisión que adopte cada participante.

PRECISIONES

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

Suscripción a la Revista ADE

D. _____

DIRECCION _____

CIUDAD _____

C.P. _____

Suscripción para España y Latinoamérica

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

Resto del mundo

- 4 números (15\$)
 8 números (30\$)

A partir del número: _____

Formas de pago:

- Talón nominal
 Giro postal



CENTRO ANDALUZ DE TEATRO
UNIDAD DE PRODUCCION

| PRODUCCION | DIRECCION | ESTRENO | TIPO DE PRODUCCION |
|--|------------------------------|------------------------|--|
| Memorias del tiempo «Hace ya tanto tiempo» «Príncipe Azul» | Ignacio Retes Omar Grasso | 23/8/1990 México | En colaboración Festival de México Festival de Cádiz |
| Viento contra viento Sobre textos de R. Alberti | Ramón Pareja | 1/2/1991 Sevilla | En colaboración Fundación R. Alberti de Cádiz. |
| Las de Caín De los Hnos. Alvarez Quintero | Miguel Narros | 18/1/1991 Sevilla | Producción propia |
| Sueño Terral De José Heredia Maya | José Heredia Maya | 10/9/1990 Granada | Coproducción con CIA. Aliatar |
| Crónica de una muerte anunciada De Gabriel García Márquez | Salvador Tavora | 1/8/1990 Nueva York | Coproducción con CIA. La Cuadra |
| Quimera y amor de D. Perlimplín con Belisa en su Jardín De Federico García Lorca | José Luis Gómez | 15/10/1990 Madrid | Coproducción con Teatro La Plaza |
| Voces de Gesta De Valle Inclán | Emilio Hernández | 9/1/1991 Valencia | Coproducción con C.D.G.C. C.D.G.V. |

**PROGRAMA
DE ACTIVIDADES
1990/1991**

| PRODUCCION | DIRECCION | ESTRENO | TIPO DE PRODUCCION |
|---|-------------------------------------|---------------------|--|
| A contratiempo Danza flamenca/contemporánea | Manolo Marín Pilar Pérez Calvete | 20/4/1991 Huelva | Coproducción con CIA. Manolo Marín |
| Trans Marionetas | Enrique Lanz Fabiola Garrido | En montaje | Coproducción con CIA. Etcétera |
| Espejismos De José Manuel Olivero | Ricardo Iniesta | 24/4/1991 Madrid | Coproducción con CIA. Atalaya |
| El último gallo de Atlanta | Sara Molina | En montaje | Coproducción con CIA. Teatro para un instante |
| Invictos Sobre textos de E. Hemingway | Jan Lauwers | En-montaje | Producción propia con Kaaitheater Theater am Turm Wiener Fest- wochen |

JUNTA DE ANDALUCIA

**COMPAÑIA
LIRICA
ESPAÑOLA**



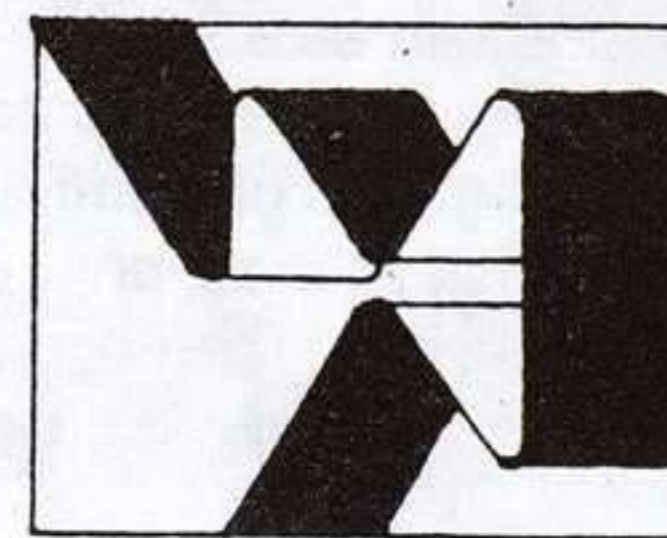
**DIRECCION:
ANTONIO AMENGUAL**

REPERTORIO

| | |
|--|-------------------------------|
| LA PARRANDA | LA CALESERA |
| AGUA, AZUCARILLOS Y AGUARDIENTE | LA CANCION DEL OLVIDO |
| LA DOLOROSA | LUISA FERNANDA |
| KATIUSKA | LA DEL SOTO DEL PARRAL |
| | LA CHULAPONA |

LA LEYENDA DEL BESO

*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

Coreografía y dirección escénica

Territorios poéticos compartidos

Coreografía y dirección de escena: hacia una poética de síntesis

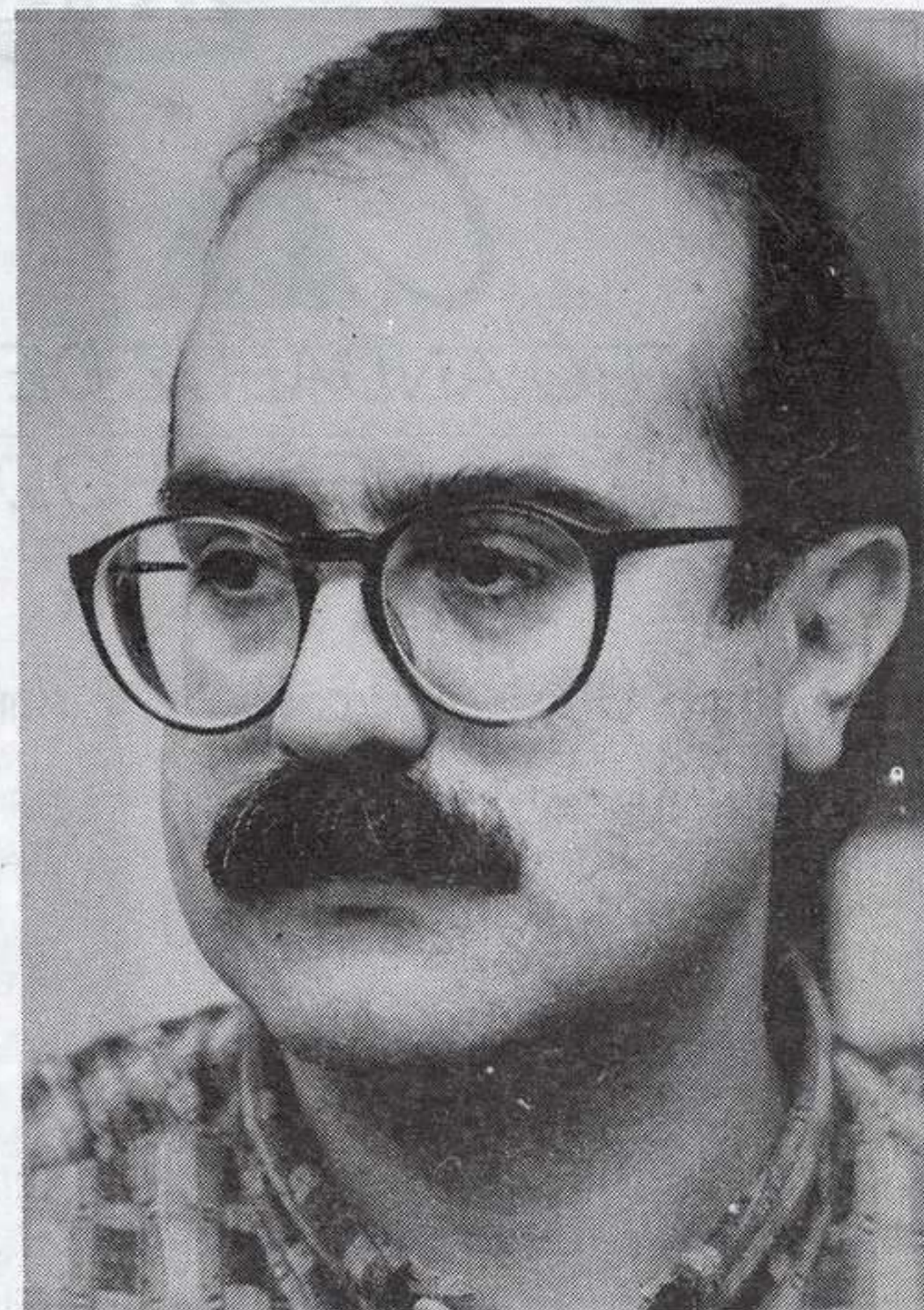
Teatro y danza han caminado a lo largo de la historia en una serie de encuentros y desencuentros, muy similar a la absurda batalla que muchos han querido establecer entre teatro textual y teatro de la imagen. Aunque sea reiterativo el tema, aún hoy se siguen produciendo auténticas escaramuzas verbales cada vez que en un congreso, cuya composición sea claramente universitaria o profesoral, un profesional de la escena interviene para insistir en que tan teatro es una fiesta antropológica como la Patum de Verga, los carnavales gaditanos, «Dimonis» de comediantes y las danzas balinesas, como los montajes de textos de Lope, Shakespeare, Ibsen o Müller. La cuestión es muy simple, para nosotros está muy claro qué es la literatura dramática a diferencia de la escritura escénica, mientras que para cierto pensamiento paleontológico del hecho teatral sólo es teatro el texto escrito. Sin embargo, y más allá de retóricas eruditas, de lo que no puede haber duda es de que el hecho escénico nace de dos acciones fundamentales: el movimiento y la narración de una historia relacionándose en el espacio con el imaginario mítico, cultural, social o político del entorno donde se desarrolla la propuesta concreta.

Por ejemplo, Leon Chancerel en «El teatro y los comediantes» dice: «... el poeta es quien los instruye. Y a menudo es el protagonista, el intérprete del primer papel: Esquilo es autor, compositor, decorador, encargado del vestuario, maestro de baile, director y actor. Vigila todo hasta los menores detalles: altura de un coturno, escultura y pintura de las máscaras, vestidos de los actores; en una representación todo cuenta: la justa cadencia de un paso o el color de un vestido son tan importantes para la armonía general como las palabras del poema».

Esta referencia histórica realizada en un libro que en castellano cuenta ya con cerca de 30 años (apareció en 1963) parece que no tuvo mucho efecto a la hora de seguir considerando por parte de un gran segmento de críticos y profesores que las artes escénicas son un trabajo de síntesis y que reinterpretar su historia es indagar en la de todos los elementos creativos que la han hecho posible. Para muchos ortodoxos será difícil hacerles entender que Esquilo podía realizar labores de coreografía, pero al margen de la posible hipótesis, lo que sí resulta factible es comprobar el modo que se tenía de entender en aquel momento el teatro como globalidad o, por emplear un concepto actual, interdisciplinariedad, algo que hoy sigue levantando roncadas en algunos pensamientos dominantes, en medios de comunicación distinguidos y avalados por pruritos de modernos en algunas de sus secciones culturales, aunque no, claro está, en las de teatro.

Otros historiadores, Kenneth Macgowan y William Helnitz, dicen en el comienzo de su libro «Las edades de oro del teatro»: «Cuando observamos las danzas del hombre primitivo en un filme y estudiamos los mitos y rituales, vemos el nacimiento del teatro».

Otras dos palabras mágicas que se unen a la danza y al teatro:



por Guillermo Heras

mito y rito. Son tantas las aportaciones que en este territorio se han realizado que insistir podría ser redundante. No obstante sí sería importante reflexionar como una de las crisis actuales de la comunicación de determinada literatura dramática y su posterior concepción ritual. Por eso la danza contemporánea y sus grandes creadores han recuperado una parte del pulso catártico que se había perdido dominados por un teatro retórico y adocenado.

La falta de estudio y análisis nos somete con excesiva frecuencia a una carencia de discurso ante la que no estaría mal la autocrítica y la vuelta a la lectura de los grandes textos teóricos del siglo XX para comprobar como muchas veces se pretende descubrir «pólvoras» que hace mucho tiempo que han sido descubiertas. En este terreno de la relación de coreografía y puesta en escena, y sobre todo, en lo que podríamos intuir como territorio de unas artes escénicas sin fronteras entresaco algunos párrafos de un espléndido trabajo de Antonin Artaud titulado «La puesta en escena y la metafísica» de su libro «El teatro y su doble», y unas líneas de «El dominio del movimiento» de ese gran pionero de la sintaxis dancística y teatral que fue Rudolf Laban.

«Ese lenguaje, que evoca en el espíritu imágenes de una intensa poesía natural (o espiritual) nos ayuda a entender lo que podría ser para el teatro una poesía en el espacio independiente del lenguaje hablado.»

Cualquiera sea la forma de este lenguaje y su poesía, he notado que en nuestro teatro, que vive bajo la dictadura exclusiva de la palabra, ese lenguaje de signos y de mímica, esa pantomima silenciosa, esas actitudes, esos ademanes, esas entonaciones objetivas, en suma, todo cuanto hay de específicamente teatral en el teatro, todos esos elementos, cuando existen fuera del texto, son para todo el mundo la parte inferior del teatro; se los llama "oficio" negligentemente, y se los confunde con lo que se entiende por puesta en escena o "realización", y hasta podemos considerarnos afortunados cuando la expresión "puesta en escena" no se emplea para designar esa suntuosidad artística y exterior que corresponde exclusivamente a los trajes, a las luces y al decorado.

Y oponiéndome a este punto de vista, que me parece enteramente occidental, o mejor latino, es decir limitado, diré que en tanto ese lenguaje nazca de la escena, en tanto derive su eficacia de una creación espontánea en escena, en tanto luce directamente con la escena sin pasar por las palabras (y por qué no habríamos de imaginar una pieza compuesta directamente en escena, realizada en escena), la puesta en escena es entonces teatro mucho más que la pieza escrita y hablada.»

ANTONIN ARTAUD

Mientras que Laban en su obra «The Mastery of movement», de dudosa traducción realizada en nuestro idioma, sugiere temas de interrelación entre arte coreográfico y teatral de un modo más directo:

«Por su naturaleza el teatro es un espejo y no una institución de

enjuiciamiento moral. El valor mismo del teatro no consiste en proclamar las reglas de comportamiento humano, sino en despertar la responsabilidad personal y la libertad de acción, por medio de su forma de reflejar la vida.

El arte teatral usa movimientos del cuerpo y de los órganos emisores de la voz para reflejar la tendencia que surge de ahí para adelante hacia valores y conflictos. Ese apremio por valores lo revela el artista en el escenario por medio de su movimiento expresivo, lo que significa movimiento del cuerpo y movimiento de la mente.

Lo que tiene que aclararse a través del movimiento es:

- a) Temperamento y carácter de las personas representadas.
- b) La clase de valores que persiguen.
- c) Las situaciones que se desarrollan a partir de su lucha.»

«Los personajes de un drama son gente común que exhiben combinaciones de movimientos de una forma específica. El choque de caracteres, y el despliegue de las distintas soluciones trágicas o cómicas de los conflictos, que es el material básico del arte dramático, se hacen visibles en el comportamiento de cambiantes movimientos; y a veces estos cambios pueden contar una historia sin diálogo, ni explicación verbal alguna. El baile, en donde los movimientos se coordinan a menudo con el ritmo de la música, es diferente, porque el baile no necesita contenido dramático. No obstante, también en el baile no dramático hay una gran cantidad de cambio de características en el comportamiento de movimientos. Los bailes históricos, folklóricos y nacionales, que no tienen contenido dramático se usan con frecuencia en la representación dramática para remarcar el estilo de la época de la obra. A menudo también esto se toma como la base de un dominio ordenado del movimiento en la actuación dramática. Los bailes no se incluyen en el argumento o la historia, como forma especial de entretenimiento; el movimiento del baile da color a la acción vital de la obra, y determina su estilo de movimiento. Por ejemplo, la presentación shakespereana fue influenciada en gran medida por los movimientos de los bailes cortesanos isabelinos de origen español o francés, y por la entonces contemporánea y popular giga que penetró en el espíritu de casi toda la escena cómica.»

RUDOLF LABAN

A lo largo del siglo XX creo que los creadores coreográficos han aportado dos elementos esenciales para la renovación del hecho escénico:

1) Una comprensión de la práctica dramática basada, no en el referente narrativo o meramente naturalista, sino en un imaginario poético, mucho más abierto y por tanto con nuevas posibilidades a la imaginación escénica.

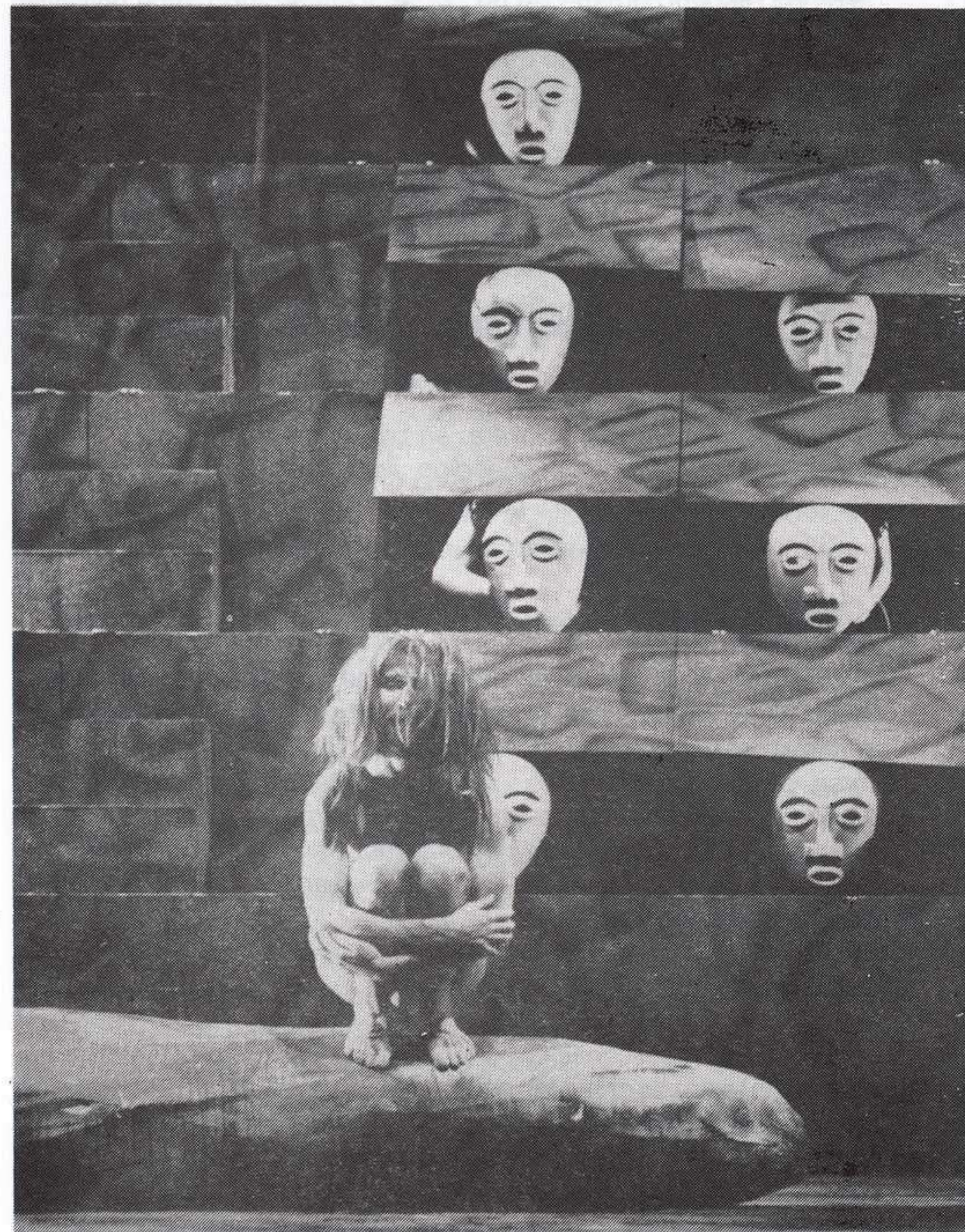
2) Una utilización específica del espacio escénico, dado que al proponer un discurso dramático diferente al del teatro convencional la relación con el espacio (y por tanto con la escenografía, el vestuario, el atrezzo, la iluminación...) ofrece características propias de gran interés al poder ser aplicadas al discurso teatral basado en el texto dramático.

A partir de estas dos reflexiones es de donde pienso que ha surgido la gran fascinación de una parte de los directores de escena de todo el mundo para acercarse de una manera apasionada y atenta al mundo de la creación escenográfica. Para nada se trata en estos casos de desequilibrar la balanza, como en viejas rencillas, entre los defensores de una alternativa exclusivamente basada en la literatura dramática o en el otro lado los que creen en una estética surgida sólo en las imágenes o el movimiento. Cada espectáculo tiene su especificidad autónoma, su aventura creacional puede surcar muy diferentes territorios de la imaginación y por tanto, cercenar cualquier posibilidad escénica es renunciar a seguir luchando por la teatralidad como un arte contemporáneo, polémico, vital para la supervivencia de nuestra memoria colectiva.

Esta fascinación de los creadores teatrales por el mundo de la danza contemporánea es un fenómeno interesante y basado en territorios de análisis tan diferentes como los que van del puramente pulsional a otros más definidos que tienen que ver con el diseño, la teoría del movimiento o la fantasía espacial. Conceptos como fisicidad o fisicalidad provienen de un terreno fronterizo desarrollado por coreógrafos interesados por la teatralidad o por directores de escena atraídos por la concepción coreográfica. Señalar a Anne Therese de Keersmaeker, Jan Fabre o Jan Lawers, es sólo nombrar a los más relevantes de una larga nómina de ceradores de los años 80. Pero este fenómeno, como tantos otros, no nacen por generación espontánea, sino, que hunden sus raíces en una tradición que aunque poco conocida en nuestra danza no lo es en otros lugares del mundo.

La nueva danza, o los inicios del teatro-danza, no aparece brusca-mente con Pina Bausch, sino que ésta pertenece a esa larga tradición del expresionismo alemán donde Kurt Jooss o Mary Wigman marcan una auténtica ruptura con los conceptos del «ballet» convencional. No podemos dejar de mencionar el gran trabajo fronterizo que realizó a lo largo de su vida Rudolf Laban, tarea que hoy se continua en el «Laban Centre for Movement and Dance» en Londres. Tampoco podemos olvidar, al hablar de danza experimental europea, las experiencias realizadas por la Bauhaus, sobre todo el «Ballet Triádico» de Oskar Schelemer, las experiencias cubistas de Henri Laurens (Le train bleu) de 1924, las alternativas constructivas de Pavel Tchelitchev, muchas de las auténticas locuras creativas de los ballets de Diaghilev o las interesantes propuestas del coreógrafo Jean Börlin.

Los ballets suecos fueron una experiencia absolutamente vanguardista desde el ballet «Dansgille» de 1921, hasta «El hombre y su deseo» de Andrée Parr en el que los bailarines representaban un instrumento musical o las enloquecidas «Les Mariés de la Tour Eiffel» realizado a petición de Cocteau, «Relache» (1924) auténtico ballet dadaísta o el ballet creado por Jean Börlin «La creación del mundo» con



Moses Pendleton en «Tutugurí», «Poème dansé» según Antonin Artaud. Opera del Estado, Berlín. (Foto: Buhs/Remmler.)

música de Milhaud y decorador y vestuario de Leger y libreto de Blaise Cendrars. Analizando la iconografía de esta propuesta de Börlin podemos afirmar como su concepción se adelanta a tanto diseño vacío que el movimiento posmoderno de los años ochenta intentó vendernos como original.

Jean Börlin es un coreógrafo que teatralmente sería necesario estudiar a fondo. Su propuesta a partir de los cuadros de El Greco realizada en 1920 supone toda una premonición del posterior interés por la utilización de la iconografía de los pintores, tanto desde el punto de vista escenográfico como del movimiento interior.

En 1933 tenemos otro ejemplo de la fructífera colaboración entre hombres del teatro y la danza. George Balanchine, una de las referencias obligadas de la concepción coreográfica monta «Los siete pecados capitales», obra de Bertolt Brecht con música de Kurt Weill. La pieza se estrenó en París, el 7 de junio en el Teatro de los Campos

Elíseos y el papel de la protagonista se desdoblaba entre Lotte Lenya y Tilly Losch. El mismo Balanchine tiene un escrito en el que pormenoriza su concepción del ballet a partir de la propuesta dramática de Brecht de reflexionar sobre los llamados siete pecados capitales. El trabajo fue comisionado por los famosos «Les Ballets 1933» con los que Balanchine realizaría varios trabajos coreográficos.

Investigar en los códigos de la danza expresionista de Kurt Jooss sería también una tarea imprescindible de realizar para entender el legado que la fusión de lenguajes ha proporcionado a los nuevos creadores.

En este momento que personalmente estoy realizando una experiencia concreta en el territorio de la búsqueda de posibilidades de trabajo en común, en concreto con el coreógrafo Francesc Bravo, es cuando más me doy cuenta de lo necesario que resulta el estudio de los maestros para huir de pretendidas actitudes de «descubrimiento». El hecho de que en España exista cada vez más un interés por determinados directores de escena para acercarse a la danza, pensemos en Miguel Narros, Edison Valls, Salvador Távora, Sergi Belbel, entre otros, no hace más que revelar las grandes posibilidades que esta travesía escénica contiene en su propia esencialidad. Por eso cuando releo las reflexiones que Raimund Hoghe recoge en su libro sobre Pina Bausch, es cuando más me reafirmo en la idea de como somos artesanos del pensamiento que a partir de la memoria emotiva o artística construimos discursos que seguramente ya han sido imaginados en otro tiempo y en otro lugar.

Esta reflexión quizá un tanto anárquica me ha llevado a contraponer incluso textos de artistas tan diferentes como Leonardo da Vinci y Pina Bausch.

DE COMO FINGIR LAS DIECIOCHO OPERACIONES DEL HOMBRE

Reposo, movimiento, carrera; en pie, apoyado, sentado, inclinado, de rodillas, yacente, suspendido; llevar, ser llevado, empujar, tirar, golpear, ser golpeado, cargar y levantar.

LEONARDO DA VINCI

«CAFE MULLER»

Asociaciones

Una queja de amor. Recordar, moverse, tocarse. Adoptar poses. Desnudarse, permanecer cara a cara, zafarse del prójimo. Buscar lo perdido, proximidad. Llevarse en brazos. Correr contra la pared, lanzarse, chocar. Desplomarse y levantarse. Repetir lo que se ha visto. Atenerse a patrones. Querer ser uno. Ser desmontado a piezas. Abrazarse He is gone. Con los ojos cerrados. Caminar hacia el prójimo. Sentirse. Bailar. Querer herir. Proteger. Salvar obstáculos. Dar espacio a las personas. Amar.

PINA BAUSCH

Otra de las cuestiones importantes que deberíamos aprender las gentes del teatro es como los códigos de la danza en su parte técnica son de una gran precisión, sobre todo porque no olvidemos que el ballet clásico ha desarrollado un lenguaje de entendimiento entre sus practicantes muy claro, muy concreto, incluso muy riguroso, pero que a la vez permite una comunicación entre sus ejecutantes más allá de la lengua que hable cada uno de ellos. Esto que puede parecer una anécdota desde un punto de vista creativo no lo es en absoluto, pues permite que las compañías tengan una integración de creadores más allá del país al que pertenezcan y, por tanto, la danza puede generar más fácilmente que el teatro un lenguaje interior de integración de culturas, de pulsiones diferenciadas y de referentes muy distintos para elaborar un mestizaje estático e incluso ético que considero muy interesante en el momento actual para evolucionar, en todos los sentidos, conceptos como lenguaje escénico o la misma historia de las Artes Escénicas.

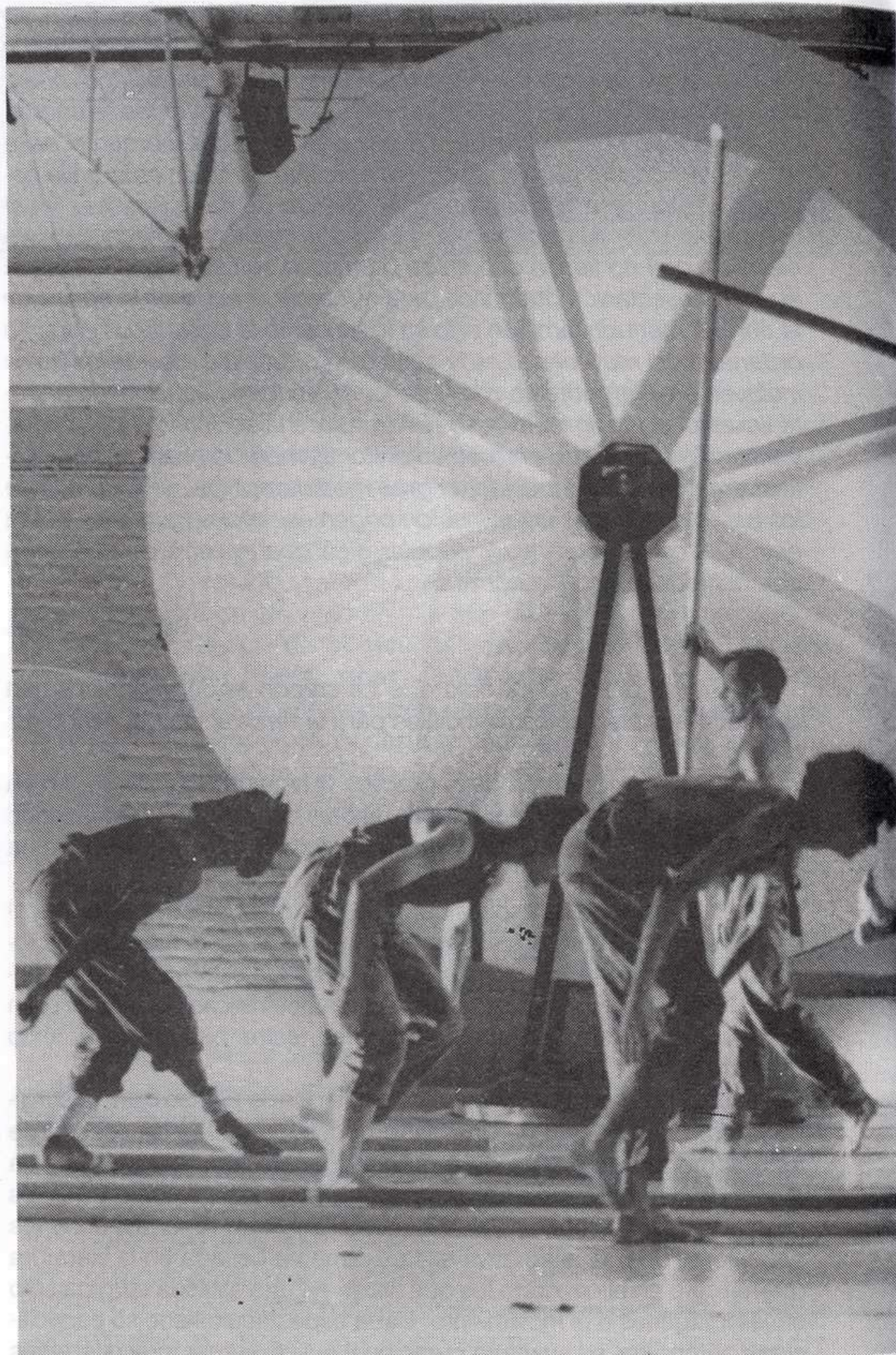
Los trabajos del coreógrafo y del director de escena no son intercambiables, salvo en ocasiones, sino que son compatibles, e incluso diría que dialécticos en el resultado final de un espectáculo. Ciertamente que ambos realizan tareas de creación poética, ordenación formal y coordinación de todos los elementos artísticos y técnicos que intervienen en un montaje, pero partiendo de la base de que el hecho escénico es en su esencia colectivo la complementación viene dada por los diferentes territorios que ambos deberán abordar a lo largo de la elaboración de un espectáculo. Ciertamente que actualmente existen también crea-

dores totales que compatibilizan las dos facetas, pero esto no hace sino corroborar la necesidad de plantearse la danza y el teatro como lenguajes escénicos afines. Pensemos, en este terreno, en el memorable espectáculo de Jean Fabre «El poder de las locuras del teatro» o su reciente «Das Glas im Kopt wird von Glas».

Otro de los grandes renovadores del «ballet» para acercarlo a la expresión de escena total es William Forsythe que desde su irrupción en el mundo coreográfico no ha parado de buscar nuevas formas de globalidad en sus códigos de representación.

El mismo declara:

«Yo uso la danza de la misma manera que el lenguaje. Lo que he aprendido sobre el lenguaje se lo debo a mis experiencias de manipulación del lenguaje de la danza. En la mayor parte de los casos,



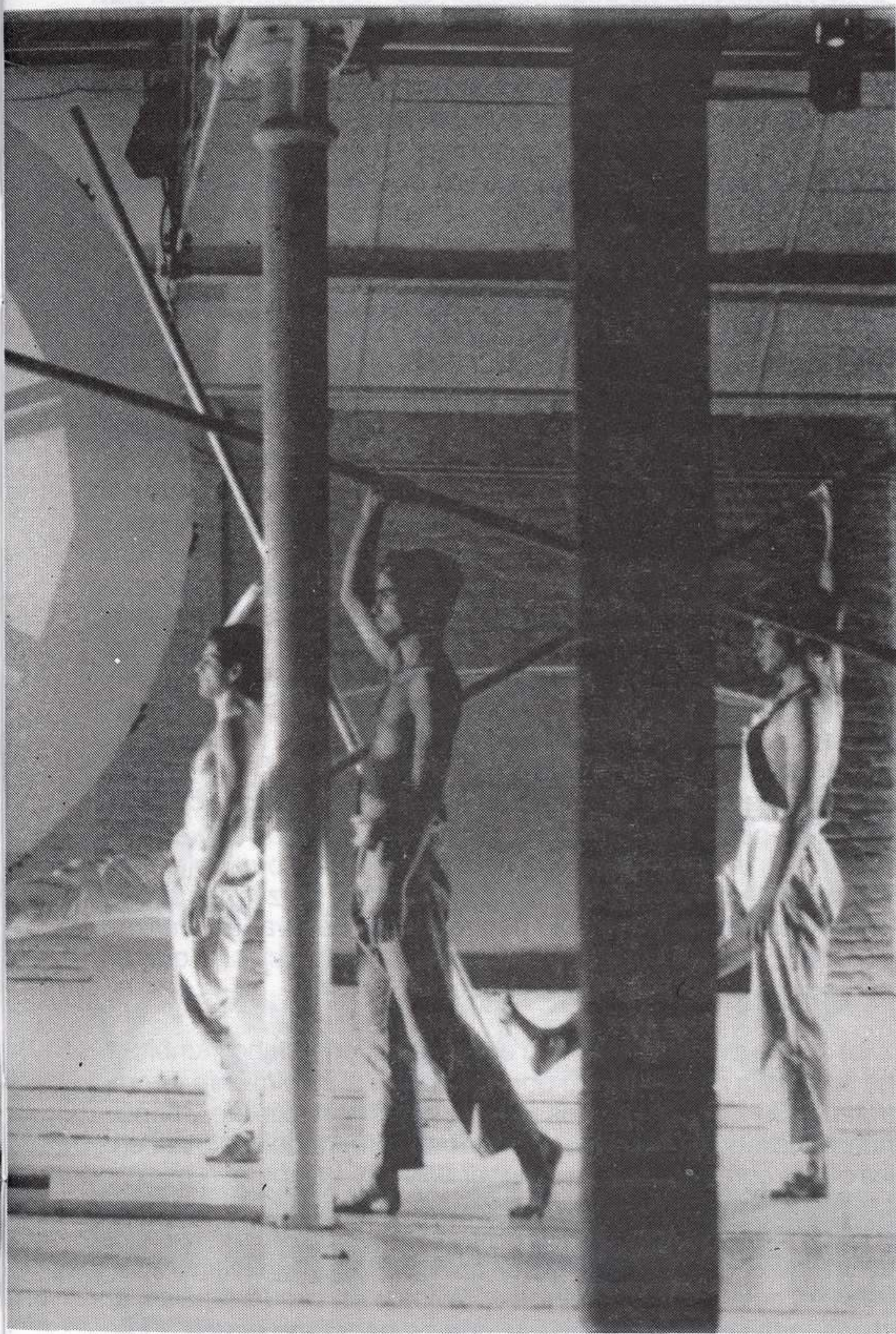
«La caída de Icaro», Plan K. Dirección: Fabrizio Plesci.

el lenguaje de mis piezas hay que clasificarlo en el ámbito de la poesía. Tengo a menudo la sensación de que la palabra es un acompañamiento igualmente bueno para la danza como para la música. La palabra posee ritmo, timbre, color.»

WILLIAM FORSYTHE

De cualquier forma no estaría de más recordar que el teatro y la danza de finales del XX no pueden ocupar de una manera mimética el papel que cubrieron a lo largo de la historia. La velocidad de la emisión de todo tipo de información y cómo llega a cualquier lugar del planeta, la aparición de los códigos artísticos impulsados por el cine, la radio o la televisión, la rapidez con que son consumidos determinados productos espectaculares como los video-clips, la masificación de

experiencias musicales como el «rock», el «pop» o los grandes conciertos de ópera, la tecnología de luz y sonido aplicadas a los mismos, la estandarización de los códigos de comprensión de las imágenes, el empobrecimiento del lenguaje hablado y escrito, sustituido muchas veces por fórmulas meramente polisémicas, la aparición de una nueva élite cultural diferente a la burguesía que llenaba los teatros hasta hace muy poco tiempo y los evidentes cambios sociopolíticos y culturales que el, llamado por algunos, «nuevo orden mundial» está imponiendo, hace que más allá de la reflexión técnica o específica de la práctica escénica, nos debamos adentrar también en los procelosos mares de la significación histórica. Una nueva situación geopolítica puede condicionar muchas cosas, entre ellas la manera de situar nuestro arte ancestral en el crepúsculo del siglo. Discursos meramente auto-



complacientes o alternativas puramente sectoriales, por no decir gremialistas, pueden convertir los escenarios en auténticos museos de un arte académico cuando no en mero pasto de productos de consumo comercial. Por ello una reflexión global, autocrítica, positiva y pasional, es absolutamente necesaria para acercarnos entre sí los diferentes profesionales de la escena y lograr un frente común de respuesta ante tanto sepulcero escénico como circula a través de páginas impresas. Una escena sin fronteras es una escena del futuro, por ello la interrelación de mundos creativos es más allá de cualquier factor basado en la moda, una necesidad histórica para dejar de soñar con la utopía del teatro total y poder hacerlo realidad en un gran número de propuestas que sin entrar en disquisiciones acerca de la especificidad textual o coreográfica, quieran unirse en proyectos de búsqueda e investigación de ese maravilloso territorio que posibilita su

síntesis. Contra todo dogmatismo, contra toda ortodoxia, pero también respetando cualquier alternativa cuyo objetivo se encamine en una sola dirección. El escenario del futuro será un espacio libre donde cada uno elija su discurso estético y de producción, situado los temas de confrontación en los límites poéticos y por tanto de todos los significantes que de ellos emanen. Lo que considero un error es polemizar sobre cuestión de estilos, de escuelas o de métodos. Si algo nos debe haber enseñado la evolución de las prácticas artísticas es que éstas no pueden estar sometidas a leyes de contención, sino a factores que emanando de la situación concreta de cada creación se concretizan entre pulsiones tan dispares como la imaginación, los fantasmas interiores o el amplio repertorio de frustraciones y hechos sublimados que, precisamente, la conservadora sociedad actual parece sólo permitir resolver a través del arte. Así pues, la escena como resultado de síntesis, desde la fisicidad primaria del actor o del bailarín, pasando por la utilización de la voz, la música, los códigos de las artes plásticas o los recursos cinematográficos y audiovisuales, hasta llegar al empleo de nuevas tecnologías que, en lugar de ser un freno, proyecten con más contundencia nuestro imaginario creador y por tanto el de los espectadores. Por ello, y ahora más que nunca, nuestro discurso dialéctico entre coreografía y puesta en escena no quedará completado sin esa relación profunda, y por tanto absolutamente creativa, que implique al espectador como sujeto activo, pensador y recreador del imaginario escénico puesto para, de ese modo, unir tradición y modernidad.

Esta búsqueda constante se refleja tanto en los directores de escena como en los coreógrafos y su discurso actual cada día está más cercano. En una entrevista publicada en este mismo año en el diario «EL PAIS» expresaba Cesc Gelabert:

Para mí la danza es un conjunto diverso de elementos entre los que hay cuatro niveles: una parte física, en la que están los materiales, el movimiento, el cuerpo; otra parte intermedia en la que se encontrarían las emociones, los sentimientos, lo que en otras palabras sería la energía vital; un tercer nivel en el que estarían las ideas y la mente; y, por último, un cuarto nivel en el que se sitúa el espíritu, la parte más metafísica. Como bailarían me interesa conocer estos cuatro niveles dentro de unas coordenadas actuales y unas circunstancias concretas.»

Reflexiones estas que me parece sintetizan toda una alternativa interior y exterior ante el proceso de la creación coreográfica que de alguna manera me llevan a entresacar otras líneas escritas por Antonin Artaud y con las que me gustaría acabar estas primeras consideraciones acerca de un tema al que en el futuro tendremos que seguir dando muchas vueltas para aproximar, desarrollar y complementar nuestros respectivos trabajos escénicos.

Todo, en esa manera poética y activa de considerar la expresión en escena nos lleva a abandonar el significado humano, actual y psicológico del teatro, y reencontrar el significado religioso y místico que nuestro teatro ha perdido completamente.

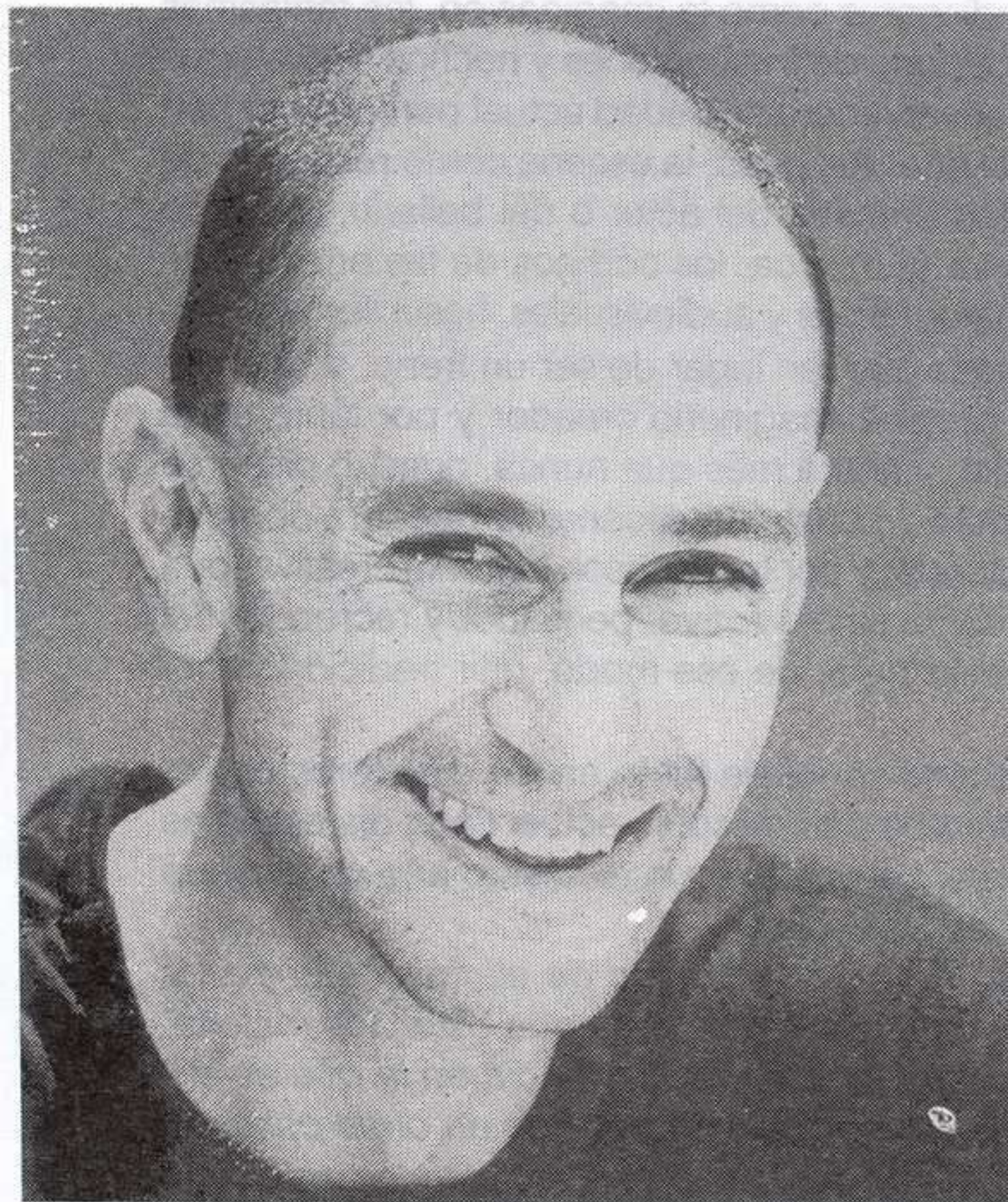
Si por otra parte, basta con pronunciar las palabras religioso y místico para que lo confundan a uno con un sacristán, o con un bonzo budista profundamente superficial e iletrado, que sólo sirve para hacer girar las ruedas de las oraciones, esto demuestra simplemente que somos incapaces de sacar de una palabra todas sus consecuencias, y que nada sabemos del espíritu y de analogía. Decía esto Artaud hace ya mucho tiempo, y sin embargo como tantos resistentes culturales de la actualidad me parece que en sus palabras se encierran muchos de los conceptos que hoy deberíamos seguir reivindicando para nuestra práctica escénica: militancia, compromiso, filosofía, metafísica, espíritu, pasión, mito, rito y, como no, una gran cantidad de mística laica.

Abril 1991

BIBLIOGRAFIA

- Antonin Artaud. «El teatro y su doble». Ed. Sudamericana. 1971.
- Rudolf Laban. «El dominio del movimiento». Ed. Fundamentos. 1987.
- Susan An. «Ballet and modern dance». Ed. Thames and Hudson. 1988.
- Raimund Hoghe. «Pina Bausch». Ed. Ultramar. 1988.
- K. Macgowan. W. Melnitz. «Las edades de oro del teatro». Fondo de Cultura Económica. 1985.
- Leon Chancerel. «El teatro y los comediantes». Ed. Universitaria de Buenos Aires. 1963.
- Diario EL PAIS. 5 de enero de 1991.
- Revista EL PUBLICO. N.º 76. Especial Danza.
- Archivo de Roger Salas.

La coreografía como conciencia del movimiento



(Fotos: Ros Ribas)

por
Cesc Gelabert

a) El coreógrafo cuando hace un espectáculo de danza tiene que ser, es al mismo tiempo, un director de escena.

b) El coreógrafo cuando trabaja para un director de escena es un especialista al servicio de una idea.

c) Todo lo que sucede en una escena tiene movimiento. Todo lo que personas hacen en una escena tiene movimiento, externo e interno o los dos. Esté o no coreografiado.

La coreografía empieza cuando hay conciencia del movimiento Director-coreógrafo o director y coreógrafo, los bailarines y/o actores, y el público han de intuir comúnmente, compartir lo que es coreografía.

a) En un tiempo en que los límites de la coreografía y de lo que se considera como un espectáculo de danza se han ampliado mucho, hemos de ampliar consecuentemente los límites del coreógrafo, del bailarín, del público de danza y el de todas las personas que trabajan en su entorno.

Esto que es fácil de decir, en la práctica es muy difícil de poseer y más aún colectiva y armónicamente.

Si me concreto en el caso del coreógrafo surge la afirmación de que el coreógrafo tiene que ser un director de escena. En realidad siempre lo ha sido, pero dentro de una concepción particular de la escena que era la danza en cada período. No creo que la palabra coreógrafo haya significado siempre lo mismo. En estos momentos, en general, se utiliza para designar a una persona que se dedica a poner pasos de baile en orden. Si aún generalizamos más vemos que la gente limita los pasos de baile o salón, incluso desaparecería detrás del bailarín; el coreógrafo es algo enigmático disociado de la danza como un escenógrafo. Sucede como en el fútbol que el público sabe juzgar muy bien un regate, pero muy mal cualquier movimiento táctico. Deshaciendo el camino hacia los profesionales, al fin y al cabo esta conferencia se incluye dentro del marco de la A.D.E., pienso que es útil la reflexión de que el coreógrafo es un director de escena.

Hoy en día, el coreógrafo, tiene que adecuar su espectro al campo del teatro y del vídeo inevitablemente y, en menor medida, a todo hecho audiovisual. En una década quizás debamos decir que tiene que ser un vídeo-artista.

Sigo llamándome coreógrafo porque a través de esta disciplina es como me he adentrado por los meandros del espectáculo, pero es útil utilizar, incorporar, los conceptos asociados a la palabra director de escena. Particularmente en un contexto donde no existen escuelas ni caminos para aprender, he utilizado el sistema de coreografiar para teatro, ópera, cabaret, music-hall, cine, vídeo-arte, y «romperme los cascos» intentando adaptarme y sintetizar.

Cuando miro a mis compañeros de profesión veo sobre esto mucha confusión y diversidad de situaciones. Cuando miro a los bailarines, el público, los críticos, empresarios y demás estamentos de la danza veo gente acogidos a verdades y caminos muy diversos, con mucha confusión en los cruces y zonas situados fuera de su reino.

Entre los directores de escena siempre me he sentido muy cómodo, aunque pienso que entienden muy bien el trabajo de ciertos coreógrafos tipo Pina Bausch, pero no tanto el de los otros coreógrafos menos teatrales que yo considero grandes directores de escena; por ejemplo y para que se me entienda, Merce Cunningham.

Concluyendo diría que el coreógrafo, cuando hace un espectáculo de danza tiene que ver las cosas desde una globalidad, que la danza se produce mayoritariamente en escenarios, se vende con la ayuda de vídeos, se aprecia comparándola con los anuncios de la televisión y conceptualmente aún sigue mayoritariamente asociada al Lago de los Cisnes y Fred Astaire o en moderno a Michel Jackson.

La danza es por sí misma una forma de arte escénico, con historia y posibilidades; no es tan sólo unos pasos que acompañan una música. Soy miembro de la ADE pero probablemente pocos de sus miembros son coreógrafos, quizás por eso y en un congreso de la ADE dentro de un Festival de Danza, «Dansa i Espai escenic», he querido empezar diciendo que el coreógrafo es un director de escena.

b) A partir de la explosión audiovisual, en muchos ámbitos ha surgido la necesidad de poner atención al movimiento y controlarlo. De hecho ya en los últimos siglos han existido y continúan existiendo formas de arte escénico, fuera de la danza, en las que la coreografía tiene un lugar definido. La ópera, el music-hall fundamentalmente. Pero en el demoníaco proceso actual, cada vez se filtran más en los apetitos y las imaginaciones de cualquier rama del arte escénico. Ello nos obliga a tener que trabajar, colaborar sin métodos previos o en circunstancias, a veces, nuevas. Por ello pienso que es necesario acudir a los conceptos básicos para hallar la manera de hacerlo. El coreógrafo es un especialista del movimiento al servicio de una idea «espectacular», de un espectáculo. En los años 70 y principios de los 80 en la colaboración con los directores, las relaciones eran muy «naifs» pero abiertas, actualmente son mucho más precisas, pero pienso que no hemos definido una forma de colaboración.

Cada caso funciona por sus propias reglas y diría que se tiende a volver a terrenos conocidos, seguros. Por ejemplo: el movimiento del actor se intentaba coreografiar, actualmente se está volviendo a la intuición del actor. Eso sí, con un poco más de preparación corporal.

Me parece que hay que buscar el encuentro de ideas, que como decía el movimiento es fundamental en nuestros días y que es bueno que hallemos las fórmulas de colaborar para que sea usado artísticamente.

c) Al estudiar las reacciones de los aficionados al fútbol, siempre me ha sorprendido lo que aprecian como buen fútbol. En estos momentos, por ejemplo, en general, no se comprende lo difícil y acertado que es un pase al primer toque, en diagonal y hacia atrás de un jugador como Baquero, en el esquema de juego del Barcelona. El público entiende muy bien la calidad de un regate o un disparo, pero aún no sabe apreciar el valor de dejar el balón a los pies de un compañero, que puede mirar hacia la puerta contraria, y diez o quince metros más adelante que anteriormente. En baloncesto, en cambio, sí se aprecia el valor de una asistencia. Dedico mi reflexión a estos ámbitos, intentando la búsqueda de sentido común, pues realmente si miro en mi mundo, la danza, veo que es algo que se concibe y percibe de maneras muy diversas y en estos momentos casi caóticas.

Todo lo que sucede en escena tiene un movimiento. Todo lo que las personas hacen y producen en una escena tiene un movimiento, externo o interno o ambos, esté coreografiado o no. Para mí, la coreografía empieza cuando hay conciencia del movimiento. Para mí, una persona baila mejor que otra en cuanto es capaz de ser consciente de más cualidades en un movimiento que produce o ejecuta y en un intervalo de tiempo menor. En el caso del coreógrafo, sería lo mismo pero sin la necesidad de ejecutarlo él mismo, pudiendo hacerlo a través de otro u otros. Detrás de lo que acabo de decir están las claves de mi búsqueda en la danza.

Gran parte de la dificultad y de la atracción, estriba que al hablar del movimiento, lo estamos haciendo de algo muy intangible y difícil de definir. Recuerdo un caso en que hice la coreografía de la ópera «Salomé», en un montaje de Jorge Lavelli; la danza de los velos era concebida como un trío medio bailado, medio teatralizado, entre Salomé, Herodes y Herodías. Era un trabajo sumamente complejo. El tenor, que sólo hablaba alemán, comprendía rapidísimamente la coreografía y la ejecutaba con gran claridad y facilidad, sin dejar el hilo narrativo marcado por Lavelli ni salirse de la música y el decorado. La soprano, en cambio, que sí hablaba inglés (yo sé hablar inglés pero no alemán), tenía grandes dificultades para entender-

me y le suponía gran esfuerzo ejecutar el movimiento correctamente, y lo que para mí era aún más difícil de entender, dentro de la música. Su movimiento sólo adquiriría sentido cuando cantaba, o cuando cantaba y ejecutaba cierto tipo de interpretación. Prácticamente en cada obra que he coreografiado me he encontrado en circunstancias diversas. No creo que haya un sistema mejor que otro, sí creo que director-coreógrafo o director y coreógrafo, bailarines y/o actores, y público han de intuir, compartir, en cada caso concreto, lo que es coreografía. La cuestión sería cómo llegar a lograrlo. La respuesta es muy difícil.

Hay que encontrar cultura compartida. Esto repito una vez más, es muy difícil en nuestros días, pero hay que lograrlo aunque forzosamente como una sofisticación dentro de una diversidad. El punto clave para mí, pasaría por el estreno en el conocimiento, lo más a fondo posible, de varios sistemas. Por el saber de la existencia de otros y tener la capacidad de sintetizar y dialogar dentro de la complejidad.

Haciendo una similitud podríamos decir, que habría que saber un mínimo de tres idiomas y estar acostumbrados a viajar, a encontrarte en todo tipo de situaciones. Quizás en el futuro alguien podrá vivir en un entorno que básicamente habla el mismo idioma, en el futuro inmediato me parece imposible.



La institución creadora y el director dirigido

Por Jordi Mesalles

(Reflexiones para un debate sobre la puesta en escena y la producción)

Después de un estreno, la temporada pasada, se me acercó un empleado de una oficina de distribución y producción teatral y con sonrisa seca y autosuficiente me felicitó por mi puesta en escena, para a continuación advertirme de que aunque mi trabajo era «bueno» al espectáculo le sobraba media hora para que fuera COMERCIAL Y VENDIBLE. Me costó contener el estupor y mantuve el tipo, porque ese individuo, según me habían dicho, nos podía ayudar a vender el espectáculo. Reprimí los exabruptos que saltaban ya por la punta de mi lengua, razonándole que ya habíamos hecho un trabajo de dramaturgia y adaptación a las posibilidades actorales del grupo y que ya había cortado lo que creía superfluo, pero que de ninguna manera podía seguir cortando —me es inconcebible que se pueda plantear la venta del teatro a metros, pero cada vez las cosas funcionan más así— sin traicionar la intencionalidad del autor y la claridad de la historia que estábamos contando. Luego reflexioné sobre el perfil de mi antagonista, para po-

dre coger una cierta distancia, un extrañamiento reflexivo... Ese sujeto que sin ningún tipo de pudor se atrevía a cuestionarnos el metraje del espectáculo, por otra parte excelentemente recibido por el público y la crítica locales, hacía menos de tres años que formaba parte del grupo que me había encargado el montaje. Era un actor seguramente con muy poco talento para actuar, pero con las dosis adecuadas de exhibicionismo para vender. Desde que trabajaba en la productora-distribuidora su «look» cambió y la confianza en sí mismo había ido en aumento. No son necesarias grandes capacidades hermenéuticas para leer subtextualmente la relación que este sujeto establecía con el grupo y conmigo. Su «Burberry Trench Coat» contrastaba con las trenzas de ropavejero de sus antiguos compañeros. Había pasado de la hamburguesa con patatas al pato a la naranja y eso le adjudicaba unos efectos de saber, que no un saber, donde podía discernir sobre lo humano y lo divino, matar o dar vida, como si fuera un sheriff de una novela de Jim Thompson. Nerviosos, acom-

plejados sus excolegas de grupo y yo, debatíamos la posibilidad de empezar a cortar a troche y moche, para transformar el espectáculo en COMERCIAL Y VENDIBLE. Al final ganó la ética, el amor al teatro y el respeto al espectador y la obra continuó con la duración que tenía, a costa seguramente de que el empleado de la productora-distribuidora pasara absolutamente de él y el grupo tuviera un menor número de funciones. El espectáculo duraba dos horas, y en nombre del sentido común, la experiencia y la lógica dependencia al signo de los tiempos hicieron que mi siguiente espectáculo durara setenta minutos, una hora y diez. Seguramente una trampa favorable del inconsciente para evitarme sofocos, represión y evacuaciones progresivas de adrenalina, como las que tuve que pasar con el Eduardo Manostijeras de la productora distribuidora. Esta anécdota tan trivial nos sitúa en un estado de cosas en el cual me imagino que entre los aquí presentes yo no seré la única víctima. Sé que los mitos son formaciones irracionales pero dotadas de una lógica interna sorprendente y que después del desmoronamiento de los mitos de la izquierda se alza la ausencia de escrúpulos como manera de exhibir un estilo post-moderno, donde antes que en los valores específicos del teatro se piensa en los valores del mercado.

Normalmente los productores distribuidores Manostijeras no están faltados de razón. La falta de una tradición sólida, la deficiente preparación técnica de nuestros actores, de nuestros dramaturgos y por supuesto, de nosotros mismos, hace que se elija en el postfranquismo una vía, *la del formalismo*, como solución chapucera para esconder, bloquear o desviar nuestras deficiencias. La vía formalista representa la preocupación por la renovación de las formas e incluso por la aparente búsqueda de nuevos lenguajes, pero se preocupa básicamente de impresionar. A partir de aquí se empiezan a manejar desde las instituciones costosos presupuestos y desde la llamada búsqueda de nuevas tendencias el enganche al mimetismo de las modas y la búsqueda de la inspiración (agotada ya hasta la saciedad) en el Carnaval, la tradición Medieval, el Circo, la Verbena, el Music-hall y el trabajo fisiologista, llegándose a caer en el monologismo vacío de las formas. Esto incluso se lleva al límite, para demostrarnos que la mejor opción de teatro popular son las batallas y las ejecuciones públicas o los fastos fascistas o las premoniciones de un mundo de zombies y androides, que viene a ser lo mismo. Los Manostijeras son los que propician escribir la segunda parte de aquel librito emblemático de José Monleón: «Cuarenta años de teatro de derechas». Ahora el tresillo de cretona es un polimórfico sofá de diseño, pero los contenidos no dejan de ser los mismos. Los Manostijeras no se cansan de repetir con sus diplomas de animadores culturales y sus cursos acelerados de marketing verdades tan inútiles como que la buena salida del producto está en relación con una buena preproducción, pensando que los directores en nuestros obnubilados limbos no nos enteramos de lo que vale un peine. Sabemos de la importancia de la preproducción, sabemos o deberíamos saber de la importancia de un «casting» o de un buen reparto, sabemos de la necesidad de un tiempo racional de preparación y ensayos, etc., etc., y sabemos también que tal como acostumbran a estar organizadas las cosas en nuestro contexto, donde se propicia la operación puntual y la estrategia del prestigio inmediato, difícilmente escaparemos del teatro de tresillo o quizá de otro sucedáneo, un poco más arriesgado, el teatro «de monólogo». A los Manostijeras les preocupa la búsqueda compulsiva del éxito y esto nos lleva a repetir fórmulas anquilosantes, que a veces incluso nos alejan del teatro para acercarse al telefilm, al concurso televisivo, al videoclip o a la verbena, o como ya hemos dicho, a montar auténticos campos de batalla o ejecuciones públicas... No nos quedemos como «los artistas bajo la capa del circo, perplejos» de aquel memorable film de Alexander Kluge, donde Leni Peickert, la hija de un artista que ha perdido su vida en el circo, quiere transformar el circo porque lo ama y Kluge, humorista brechtiano, no se cansa de decir que el amor es una tendencia conservadora. Leni Peickert llega a ser empresaria porque sólo como capitalista podrá cambiar lo que existe. Compra animales, contrata empleados, contrae deudas y llega a la conclusión de que si el capitalista hace lo que a él le gusta y no lo que es útil, no será apoyado por lo que existe. Antes de que empiece la temporada y que se pueda abrir su circo tiene que hacer su declaración de insolvencia. Después empieza a dedicarse a la televisión e incluso llega a soñar en dedicarse a ser «Subsecretaria del Ministerio de Asuntos Exteriores». Un colega que no para de dirigir exitosos musicales, cuando se pone melancólico, dice que a él lo que le gustaría dirigir es «Romeo y Julieta», pero que su empresa no se lo permite. Y casos como el de Leni Peickert que empezó queriendo cambiar el circo porque lo amaba y acaba soñando en ser diplomática, como ustedes sabrán los

tenemos a montones. Como dice un compañero, «la sensación que dan nuestros gestores culturales es que eran de casa pobre y ahora son nuevos ricos. Han olvidado su pasado. dicen «voy en avión a ver teatro fuera y las cosas de aquí no me interesan». Una parte del problema viene de que los gestores culturales no distinguen entre las responsabilidades públicas y sus gustos personales... Delante de cada institución acostumbra a haber un ex-teatrero o un ex-filósofo que se ha cansado de su oficio y acostumbra a filosofar sobre los otros y lo único que acostumbra a apreciar es la docilidad. Los sueños de Leni Peickert han pasado a formar parte de la realidad y entre Manostijeras y Peickerts, no nos toca otra cosa que esconder nuestras batutas, ir de esclavos libres y aceptar que somos directores dirigidos. Para fraseando a Manuel Vázquez Montalbán, quizá soñábamos que con la democracia los nuestros podían ser unos teatros más libres y ahora nos vamos dando cuenta que compartimos un teatro de mercado, una cultura de mercado, unos políticos culturales de mercado, unos actores de mercado, unos gacetilleros de mercado, unos escenógrafos de mercado, unos técnicos de mercado y nosotros mismos somos unos directores de mercado. Exhibidos y expuestos como odaliscas, dependerá de nuestra gracia en maquillarnos o de nuestras estrategias de seducción. Quizá gustemos al sultán o al mandarín de turno y podamos montar nuestros sueños más recónditos. Aquel Shakespeare que llevábamos años y años relejendo e imaginando, con el que nos llegaremos a sentir émulo de Brook, Bergman o Chéreau. O quizá, incluso, aquel autor de misteriosa poética que está tan de moda en el extranjero y que quizá sólo nosotros sabremos clarificar. Realizaremos nuestros ensueños aunque los payasos de la tele, truco aprendido de los festivales de circo, tengan que hacer de Othello o de Lear y una tonadillera desparpajada y vehemente protagonice nuestra señorita Julia o Lady Macbeth. Haremos así, quizá, nuestro espectáculo rentable e hipotéticamente al gusto de todos los públicos. Podremos rendir cuentas ante el sultán de turno y aunque no quiera declaradamente monises si se querrá adjudicar nuestros polifónicos teatros integrales para sus particulares campañas de soborno libidinal electoralista. La diferencia de gusto entre «los vendedores y compradores del teatro a metros» y los productores institucionales acostumbra a ser mínima. En todo caso, los dos están poseídos, como dice David Mamet, por el Fantasma del Espectador Teatral de Clase Media: «El productor postula la existencia del denominado *Espectador Teatral de Clase Media* y se pregunta, siquiera sea de modo subconsciente: ¿esta obra ofrece una solución (complace) a ese individuo? Pero el espectador Teatral de Clase Media sólo existe en la mente del productor.

Nadie cuestionaría, por citar nombres conocidos, que Brook, Bergman, Ronconi, Stein, Mnouchkine, Chéreau o Langhoff puedan hacer un espectáculo de más de una hora y media, ni nadie cuestionaría que los espectadores de los países donde estos directores hacen sus creaciones no tengan la preparación y la predisposición para aguantar lo que seguramente el productor que se erige en representante del Espectador Teatral de Clase Media, clasificaría, al menos de cara a la galería, como una IMPRESIONANTE VIVENCIA TEATRAL. Como decíamos ya en el *Primer Congreso* con mi compañero Joan Ollé, la mayoría de estos colegas extranjeros no hubieran llegado a la pertinencia que caracteriza sus prácticas si no hubiesen recibido apoyos institucionales y sus productos y su explotación posterior no fueran mimados y promocionados por políticas teatrales con voluntad de velar por la tradición teatral y su evolución. El provincianismo tercermundista disfrazado de cosmopolitismo hacen que los promotores institucionales creen delirantes propuestas como ofrecer zarzuelas a Peter Brook y otros colosalismos no menos demenciales que se nos ofrecerán próximamente. No quisiera parecer terruñero o gremialista y poner en duda el rigor y el saber de nuestros colegas extranjeros, siempre y cuando esas operaciones populistas no excluyeran o asfixiaran políticas teatrales razonadas y razonables, pensadas a medio y largo plazo que posibilitaran esa envidiable continuidad de trabajo que sería el único medio que transformaría el listón teatral del país.

Seguiré citando a David Mamet; acabo de montar una obra de él y lo tengo fresco. Sus reflexiones sobre la producción me parecen óptimas y, tomando las debidas distancias, pueden ser aplicables a nuestra coyuntura teatral y le vienen como anillo al dedo al tema que estamos tratando: «A pesar del teatro que se hace en Broadway, la mejor producción es la menor producción. La mejor producción tiene lugar en la mente del espectador. Nosotros, el público, estamos mucho mejor con un letrero que diga UN PARAMO MARCHITO que con los efectos más brillantes del mundo. Decir «Unos efectos brillantes» es como decir «hizo que los trenes llegaran puntualmente». Y como testimonio,



«Crónica de una muerte anunciada». La Cuadra de Sevilla. Dirección: Salvador Tavora. (Foto: Chicho.)

ahí tenemos la tendencia más bien fascista del cine en el último decenio.

P. ¿Qué te ha parecido la película? R. Unos fantásticos. Sí, bueno, ¿y qué? Hitler tenía unos efectos fantásticos. La pregunta que ya no formulamos es: ¿A qué servían estos efectos brillantes o fantásticos? Del mismo modo en que los efectos fantásticos han sido la muerte del cine estadounidense, la producción ha sido la muerte del teatro estadounidense. «Producción» o «valores de producción» son expresiones en clave que significan prescindamos de la historia. «Los valores de producción es un término acuñado por los que recibían el nombre de «Angeles» cuando se dedicaban al teatro para salir con las coristas y ahora reciben el nombre de «productores», y sabe Dios por qué se dedican al teatro... Vivimos en una época opresiva. En cuanto a nación, nos hemos convertido en nuestra propia policía del pensamiento, pero en vez de llamar «censura» al proceso mediante el cual restringimos la expresión de nuestras dudas y disensiones, lo llamamos preocupación por «la viabilidad comercial»... Como quiera que se llame es una censura. Es una forma de coartar la libertad de expresión y de imaginación y, como dice Tolstoi, esta opresión, como de costumbre, se comete en nombre de la tranquilidad pública. ¿Qué diferencia hay entre decir «provocaría agitación en el pueblo» y decir «no se venderá, nadie querrá comprarlo»? Creo que debemos aprovechar estos encuentros para reflexionar y apoyarnos en los problemas que sugerimos, intentando encontrar nuevos puntos de vista y nuevas maneras de concebir nuestras producciones, más allá de la visión obscura y tópica que pueden tener tanto los productores privados como los institucionales. Creo que no es el teatro el que está en crisis, sino la sociedad. Y hacer percatar de ello a la sociedad puede ser uno de los objetivos más hermosos de nuestra profesión. No creo que la manera sea obsesionarnos en llevar a la gente al teatro, a base de convertir los teatros en tebeotecas, en una exhibición videoclípera o en hacer que los payasos, los futbolistas y las folklóricas aprendan a escanciar a Shakespeare. Todo hubiese podido ser de otra manera. En el *Primer Congreso*, en nuestra ponencia «*Por un teatro del presente*» apuntábamos algunas ideas. En este país, en Teatro y en tantas otras cosas parece que añoremos los tiempos del dictador, cuando todo era a favor o en contra y la elección resultaba facilísima. En el merca-

do teatral reina la confusión y cada cual se las tiene que arreglar con los criterios establecidos en tensión con los suyos propios. Desgraciadamente, la tendencia humana a ser esclavo, a dejar que otros piensen por nosotros, es la más difícil de erradicar. Quizá podamos empezar a intentarlo desde aquí. Como decía Godard, «*un travelling es cuestión de moral*». Como creo que amamos el teatro, o lo odiamos, pero el odio es también una forma de amor, sería mejor que pensáramos que hacer un Lorca, un Shakespeare, teatro tebeo o teatro minimalista o teatro-concurso también lo es. Y más allá de los Manostijeras que nos envuelven, más acá de productores privados o de los institucionales, habría que plantearse cómo y por qué se hace y por qué las instituciones producen y promocionan uno y no otro, o por qué los programadores programan esto y no lo otro. Así quizá lleguemos a procurarnos, algún día o en algún sueño, un teatro verdaderamente democrático. Si no seguiremos siendo ingenuos, tontos útiles o graciosillos regadores regados.



Librería especializada
en temas del espectáculo

Teatro
Danza
Cine/TV/Vídeo
Animación
Artes del Circo
Opera/Music-Hall
Revistas técnicas
Materiales para el
actor y la escena
Pedagogía del
Espectáculo



Venta en la Librería
y por Correo

Ramón y Cajal, 87 - (08024) Barcelona • tel. 213 40 98

Metro: Joanic - Línea IV

«El teatro no puede estar al servicio de la ideología»

Una entrevista de Carlos Rodríguez

Durante el pasado Festival Internacional de Teatro de Madrid, tuvimos la oportunidad de asistir a las representaciones que ofreció el Teatro Za Branou de su más reciente montaje, «El jardín de los cerezos». Su director, Otomar Krejca, está considerado como uno de los nombres fundamentales de la dirección escénica europea. Su peripecia, una de las más insólitas del panorama mundial

El Za Branou fue fundado en Praga en 1965. Durante siete años, Krejca y su compañía (en la que han figurado nombres tan prestigiosos como los del escenógrafo Joseph Svoboda, o el dramaturgista Karel Kraus) desarrollaron una labor que lo convirtió en uno de los grupos más importantes del teatro europeo. En 1972, las autoridades checoslovacas imponen el cierre de su teatro y la disolución de la compañía, con la expresa prohibición para Krejca de volver a dirigir en su país. De nada sirvieron las protestas internacionales encabezadas por Jean Louis Barrault, Peter Brook, Claude Olivier o Ariane Mnouchkine, entre otros. Otomar Krejca hubo de abandonar Checoslovaquia para poder continuar ejerciendo su profesión y durante dieciocho años recorre toda Europa (París, Bruselas, Düsseldorf, Berlín, Oslo, Milán, Viena) montando a Shakespeare, Nestroy, Oscar Wilde, Beckett, Gorki y, especialmente, Chejov, su autor predilecto.

En 1990, tras la llamada «revolución de terciopelo», Krejca regresa a Praga para refundar el Za Branou, con el apoyo institucional del Ministerio de Cultura checo. «El jardín de los cerezos» ha sido el primer montaje de esta nueva etapa.

A punto estuve de no poder realizar la entrevista. Un resfriado inoportuno del director checo, que en un principio se creyó más grave, obligó a postergarla hasta casi el último

día de su estancia en Madrid. En una recepción ofrecida por su embajada, y en poco más de media hora, pudimos mantener nuestra conversación, en la que también estuvo presente Karel Kraus, principal colaborador de Otomar Krejca.

—En primer lugar, me gustaría felicitarle por la recuperación del Za Branou, y por la representación que he podido contemplar.

—«Se lo agradezco. Lo cierto es que nuestra recuperación, como ha dicho usted, no ha sido sólo un acontecimiento de carácter local, sino que desde muchos lugares de Europa hemos oído palabras de felicitación y valoración de este hecho, que realmente es un fenómeno bastante excepcional.»

—¿Por qué ha elegido un Chejov, y concretamente «El jardín de los cerezos», para reiniciar su actividad en Checoslovaquia?

—«En primer lugar, jamás había montado esta obra en Praga. Sí la hice en el exterior, pero en Praga no. Por otra parte, en vista del elenco de actores de que dispongo, pensé que podían satisfacerse muy bien los requisitos de esta obra.»

Chejov y Shakespeare

—Usted ha declarado en alguna ocasión que quería limitarse a montar casi exclusivamente a Chejov y a Shakespeare. ¿Por qué esa limitación dentro del repertorio universal?

—«Si lo he hecho así, o me han entendido así los periodistas, no lo sé. Pero naturalmente no podemos tomarlo al pie de la letra. Aunque creo que la explicación de estas palabras puede ser muy clara. Si tomamos en consideración toda la literatura dramática mundial, desde el punto de vista de su estilización, dicho muy esquemáticamente, está limitada por dos figuras claves: por un lado, están los contornos fuertes de Shakespeare y por otro, ese teatro moderno de Chejov. En lo que se refiere a la presentación del mundo y del hombre son dos polos extremos. De forma que lo que a usted le parece una limitación, yo creo que se trata de todo lo contrario: la máxima amplitud que he podido elegir.»

En este momento, interviene Karel Kraus para aclarar que, en contra de lo publicado por algunos medios de comunicación españoles, Krejca ha montado también algunos clásicos de nuestro país. El propio Krejca se encarga de completarlo:

—«Ya como actor, en los primeros tiempos, al iniciar mi carrera profesional en las compañías ambulantes, interpreté «Fuenteovejuna», de Lope de Vega, que volví a hacer algunos años después. Podría citar otras cosas, pero lo más importante es que, en Suecia, hace tres años, volví a poner en escena «La vida es sueño», de Calderón, que de hecho, es también un mundo shakesperiano.»

—Volvamos a Chejov, si le parece. Observo que en su montaje no se dan las formas

típicas de eso que se ha dado en llamar el «chejovianismo»...

—(Sonrisa). «Esa forma de interpretación a la que usted se refiere no puede existir por una simple razón: nosotros leemos el texto. Eso quiere decir que es esta lectura la que luego tratamos de trasladar al escenario. Y eso tiene cierta ventaja: no podemos ensuciarnos —ni posiblemente tampoco elevarnos— siguiendo diferentes modas. Podríamos hablar de ello durante mucho tiempo, pero ésta me parece la expresión más simple. Es algo sencillo, pero poco usual, que nos suele causar grandes dificultades, especialmente con la crítica y los teóricos del teatro. Me alegro mucho de que usted comprenda que no trabajamos con esos moldes usuales.»

(Interviene de nuevo Karel Kraus). «Esa forma de "chejovianismo" a que usted se refiere es una moda en ciertos círculos occidentales. Recurren a un cierto exotismo o buscan un asunto puramente folklórico en la interpretación de Chejov. Ven en sus héroes sólo a hombres melancólicos, frustrados, etc. y, naturalmente, todo esto es muy superficial. Nosotros, en estos protagonistas, vemos algo muy parecido a lo que hay en los de las obras de Shakespeare. Aunque luchan por cosas incomparables con las que persiguen los personajes shakespearianos cosas que a primera vista pueden parecer pequeñas, de hecho sus esfuerzos o su vida son iguales. Su lucha es equiparable.»

Teatro y política

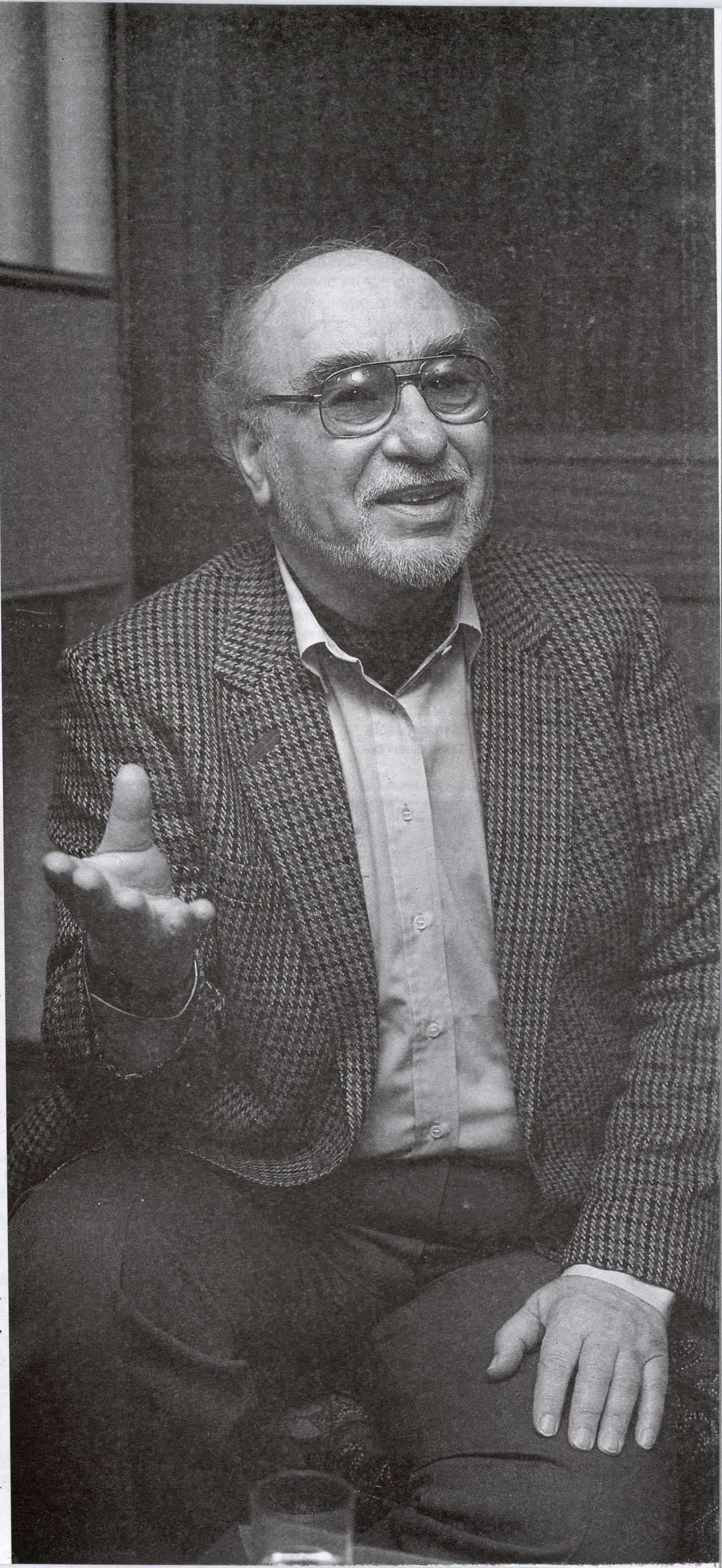
Retoma la palabra Otomar Krejka, que ha escuchado muy atentamente a Kraus:

«El rasgo principal de nuestro teatro es el teatro como tal, y el ser humano como su objeto principal. Hace ya veinte años, subrayamos que tener un teatro sólo como un instrumento político sería demasiado pobre. Además la política no es el objetivo del teatro. Pero, justamente por eso, ocurre lo de siempre: por ser un teatro, digamos dramático, nos hemos convertido en algo mucho más político que si hubiéramos querido representar cuestiones de esa índole, y por lo tanto hemos sido mucho más peligrosos para el régimen. Por esa razón fuimos el único teatro checoslovaco que se cerró, a pesar de ser completamente apolíticos. Por eso mismo también este Chejov se ha convertido en algo, por su esencia, político.»

—Ese es uno de los temas sobre los que quería que hablásemos. Porque, a pesar de que usted se declara apolítico, todo teatro trasluce una ideología en su puesta en escena. ¿No está usted de acuerdo?

—«Sí, lo estoy. Pero le corregiría un poco. No se trata de una ideología, porque esto es algo siempre deducido. Se trataría más bien de una filosofía, que equivale a mi opinión sobre la vida. Naturalmente, a partir de ahí, queda claro que el teatro no puede ser apolítico, y su función política está relacionada con su misma esencia, ya que muestra la vida en estos momentos de nuestras vidas. Se trata, pues, del nivel de la expresión de lo que queremos decir. El teatro no puede estar al servicio de la ideología o de la política, sino al de la antropología, al de la Humanidad. Evidentemente, todo lo que se monta, lo que se

(Foto: Gustavo Cuevas/Epoca.)



ha escrito, trata siempre del hombre, del ser humano y su lugar en la vida. Como ha dicho el señor Kraus, todas las grandes obras tratan del mismo tema: la lucha del hombre por la felicidad. Y si esta lucha la realizamos con ayuda de los medios contemporáneos, eliminando todas las modas, todas las poéticas efímeras, tiene que convertirse en algo peligrosamente político.»

Ensayos permanentes

Krejca se ha distinguido siempre por su defensa del actor como eje fundamental del teatro. De formación staliniana, Krejca supe- dita cualquier elemento dramático al trabajo interpretativo, y esa característica se ha convertido en una especie de sello personal en sus montajes.

—¿Cuál es el tiempo de ensayos que dedican a un espectáculo y la forma de trabajo empleada?

—«Tratamos de ensayar todo el tiempo necesario. Suele ser de tres o cuatro meses, que es el tiempo en que seguramente cada actor llega al techo de sus posibilidades. En cuanto a mi trabajo con los actores, se trata de algo, una vez más, muy simple: el principio fundamental es la confianza mutua en una obra común. ¿Qué quiere decir esto? Somos todos "partenaires". Cada actor tiene su propia responsabilidad con el personaje que está encarnando. Lógicamente, él ve la obra, el todo, a través de su figura. Ahí surge la responsabilidad del director de la obra, que es quien organiza el conjunto.»

«De hecho —dice Karel Kraus— los ensayos son permanentes. El señor Krejca está presente en todas las representaciones, y tras ellas vuelve a sentarse con los actores para dar correcciones.»

«Pero este trabajo ininterrumpido —continúa Krejca— no tiene nada que ver con la calidad

de los actores. Es otro de los principios fundamentales de nuestro trabajo. No queremos que las representaciones se repitan mecánicamente, como las de un circo, o como trabajan las estrellas de la televisión. Queremos que el rendimiento de cada actor sea algo permanentemente abierto. Eso es lo que le da la tonalidad de siempre vivo, que es lo sustancial.»

Krejca rechaza la existencia de maestros en el Za Branou.

«Cuando afrontamos un nuevo montaje —dice— todos tienen que olvidar prácticamente lo anterior. Naturalmente, no se puede olvidar todo, pero pretendemos que nada de lo anterior influya en su concepción de la obra. Una vez, Picasso dijo que se sentía como un eterno aficionado. Eso es lo que nosotros pretendemos, empezar siempre de nuevo. Por eso precisamente, también estamos convencidos de que la mayor amenaza para el teatro actual nace de la concepción moderna de la interpretación como tal. Quiero decir que hoy día, bajo la presión de los medios audiovisuales, los actores no desempeñan el papel, sino la comprensión de la interpretación. De hecho, es una analfabetización de los actores, de la forma de interpretar. Jamás habíamos llegado tan bajo en el nivel de la interpretación teatral, jamás nos hemos sentido tan indefensos como actualmente. Los grandes actores abusan de los grandes autores dramáticos para poder presentar con su ayuda sus estrechas concepciones. Es también el caso del cine, donde cualquier hombre llegado de la calle, con ese "talento natural", como se le suele llamar, interpreta una película. Todo depende finalmente del montaje. Y puede resultar un gran drama. Ese es el arte que subraya y eleva la época excelente que vivimos.»

La dirección conceptual

Me avisan de que el tiempo se acaba. Esti-

ro un poco el reloj y me introduzco en otra pregunta: ¿Qué opina del protagonismo que han tomado algunos directores de escena en los últimos años?

—«Yo he dicho públicamente en otras ocasiones que el protagonismo de la dirección conceptual es el mayor criminal y causante de la situación en que vemos ahora el teatro, como un organismo enfermo e indefenso. Jamás el teatro ha sido tan infame. Estoy convencido de que las ideas y las grandes figuras siguen estando vivas. Estamos volviendo a Segismundo, a los personajes de hace trescientos o cuatrocientos años y que siguen vivos. Nuestro deber es retomar aquellas figuras y aquel mundo y presentarlo tal como es, tal como vive, y no darle nuestra explicación, nuestra concepción. Es como si bailáramos sobre las espaldas de algo que consideramos cadáver, y que sin embargo sigue siendo un organismo vivo.»

—Finalmente, y para terminar, ¿hacia dónde considera que se encamina el teatro en este final de siglo?

—«Hacia donde va la Humanidad, la civilización planetaria. Hemos inventado algo magnífico, que es la sociedad de consumo, y el consumo como meta principal. Hay una historia que me gusta mucho: Platón, al llegar a Siracusa, cuya cultura había sido superior a la griega, se asustó al comprobar que allí se comía dos veces al día y dijo: "Esto, el mundo no puede resistirlo. Esto tiene que acabar mal." Y tuvo razón, puesto que cada uno debería comer sólo lo que realmente necesite. Nuestra época ha inventado el consumo. Y lo que consumimos hoy, mañana se convertirá en basura, algo maloliente. La Humanidad trabaja a favor de que tengamos toda esa basura. Es el mismo ciclo que repite también el teatro.»

Entonces descubrí que Otomar Krejca tenía también entre sus dones un fino sentido del humor.

El teatro, una búsqueda

- Todo teatro tiene que estar fundado en una ética porque la esencia del arte no reside en sus formas exteriores sino en su contenido espiritual. Nunca he montado una obra de tesis —ya sea de Bertold Brecht o de Jean-Paul Sartre— porque la función primera del teatro no puede ser política. Su función primera es la de provocar emociones, de tener una función propiamente teatral. Como está creado por personas que viven, la función social o ideológica llegará automáticamente. Pero pienso que no se debe jamás poner el arte al servicio de la política. No pienso que el teatro tenga un verdadero poder de educación, que pueda cambiar o destruir un sistema político o transformar la conciencia de las personas. Pero sí puede seguramente ejercer una influencia «mística» muy profunda.
- El teatro es un texto que se convierte en evento en un momento dado para los espectadores presentes y gracias a los esfuerzos de actores vivos: es el fenómeno «hic y nunc». Este texto que se inscribe sobre el escenario es siempre un poema. El material sobre el cual se construye el teatro.

Ética y coherencia

(Reflexiones sobre el teatro)

Por Otomar Krejca

Es la humanidad y debemos ante todo buscar esta humanidad: los personajes no son cuadros abstractos sino que están unidos a la vida. Debemos expresarnos en cuanto a los hombres de hoy y de nuestra época porque el teatro es un enclave donde se pueden crear las condiciones para vivir como seres humanos razonables. Entonces, no utilicemos más que un solo método: el método humano.

- No hay que creer nunca en una teoría: el teatro debe seguir siendo un perpetuo descubrimiento, un hobby permanente. En los colegios se pierden en teorías falsas, como el «Teatro del Absurdo» o «el Teatro de la Crueldad», pero ya no enseñan el arte del actor. Esta derivación hacia la imitación de los objetivos y los medios que utilizan los mass media conlleva un empobrecimiento de los valores estéticos. Hoy en día, el actor se convierte en una mercancía y el consumo cultural reemplaza la búsqueda de la verdad. Pero los grandes poetas no se «consumen». La política, la filosofía, la ciencia, han sido traicionadas. Entonces, si no se puede vivir como un ser humano, hay que vivir con una moral propia. El actor debe salvarse él mismo porque, sobre el escenario, él es el creador.

El director de escena, un mediador

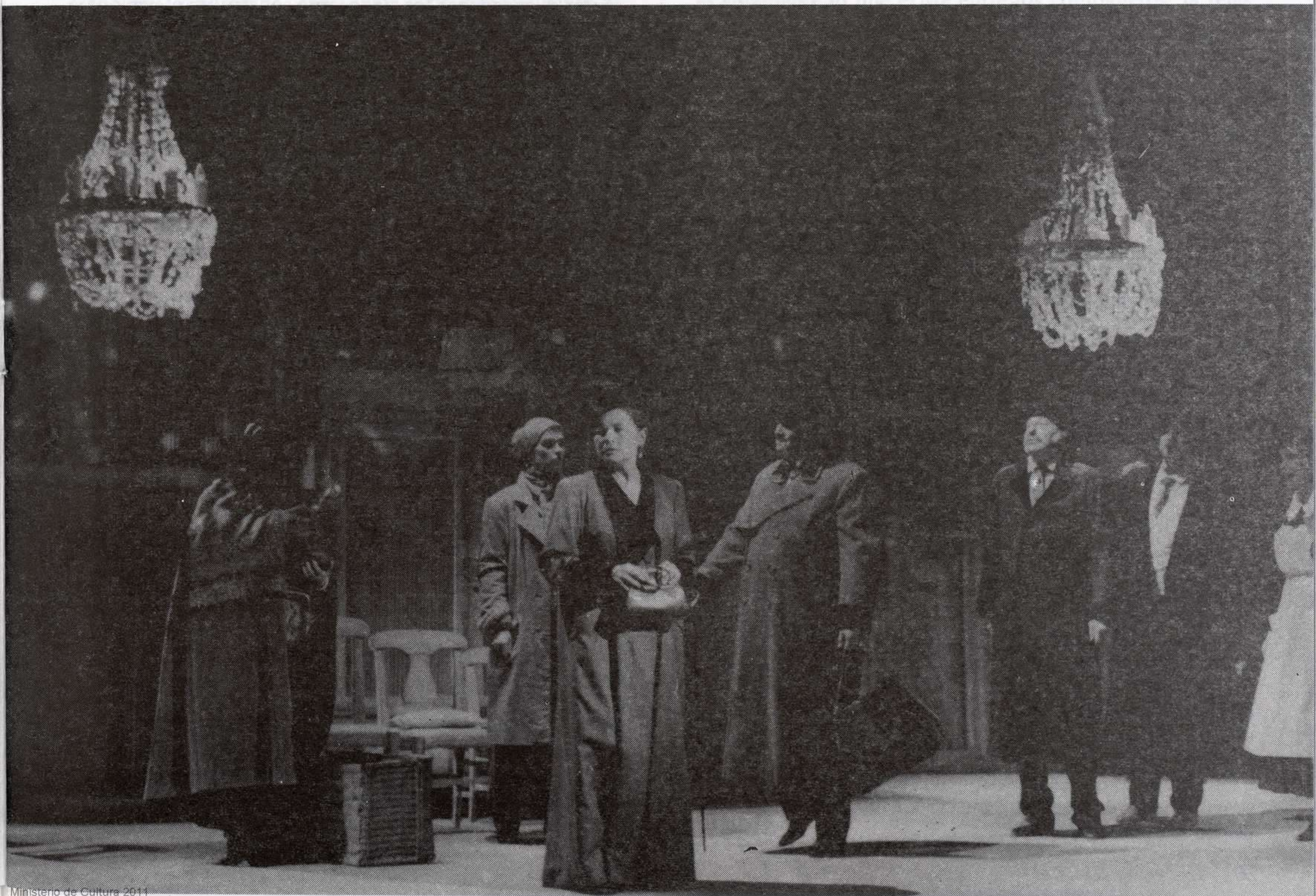
- El director de escena es el autor de la «obra escénica», de la cual asume la responsabilidad. En este sentido, es un mediador que garantiza la coherencia sobre el escenario.

«El jardín de los cerezos», de Chejov. Teatro Za Branou. Dirección: Otomar Krejca.
(Foto: Pilar Cembrero.)

No aporta más de lo que está escrito. Hace propuestas, recomendaciones pero el actor no está obligado a interpretar la dirección. Toda propuesta puede ser aceptada o rechazada. Se dice a veces que mi método constituye una esclavitud. Es falso. Yo construyo la plataforma y a partir de aquí el actor elige. Le digo de lo que estoy seguro y le dejo hacer. Quiero que el actor sea responsable, que no se limite a una buena ejecución siendo una marioneta viviente sino que haga intentos audaces. Por lo tanto, la puesta en escena no se hace en detrimento del actor, no disminuye sus posibilidades, sino que por el contrario las multiplica. Si el actor sabe elegir, puede subir al cielo como un globo.

- El trabajo comienza con una lectura empírica. Después, se traza un itinerario a través de la obra, analizando todos los detalles. Es como con un cuadro: cuanto más se miran los pequeños detalles, mejor es el cuadro. Hacemos una primera criba. Después volvemos a estudiar la obra y se descubren nuevos detalles. Nueva criba. Podemos recomenzar así de cinco a seis veces. Y cada vez, se añade algo: frase tras frase, instante tras instante, mirada tras mirada.

- Todo, en el teatro, debe crearse en colaboración, en su sentido original, arquetípico del término. Cada uno hace el mismo trabajo: consiste esencialmente en concretar la vida del espíritu humano, en materializar lo espiritual. En esta colaboración, el actor no debe creer en el director de escena como en un ídolo y, a cambio, el director de escena no debe burlarse del actor o exigir de él lo que será incapaz de realizar. Así se establecerán verdaderas relaciones, así se creará la amistad en el trabajo.



El autor, un poeta

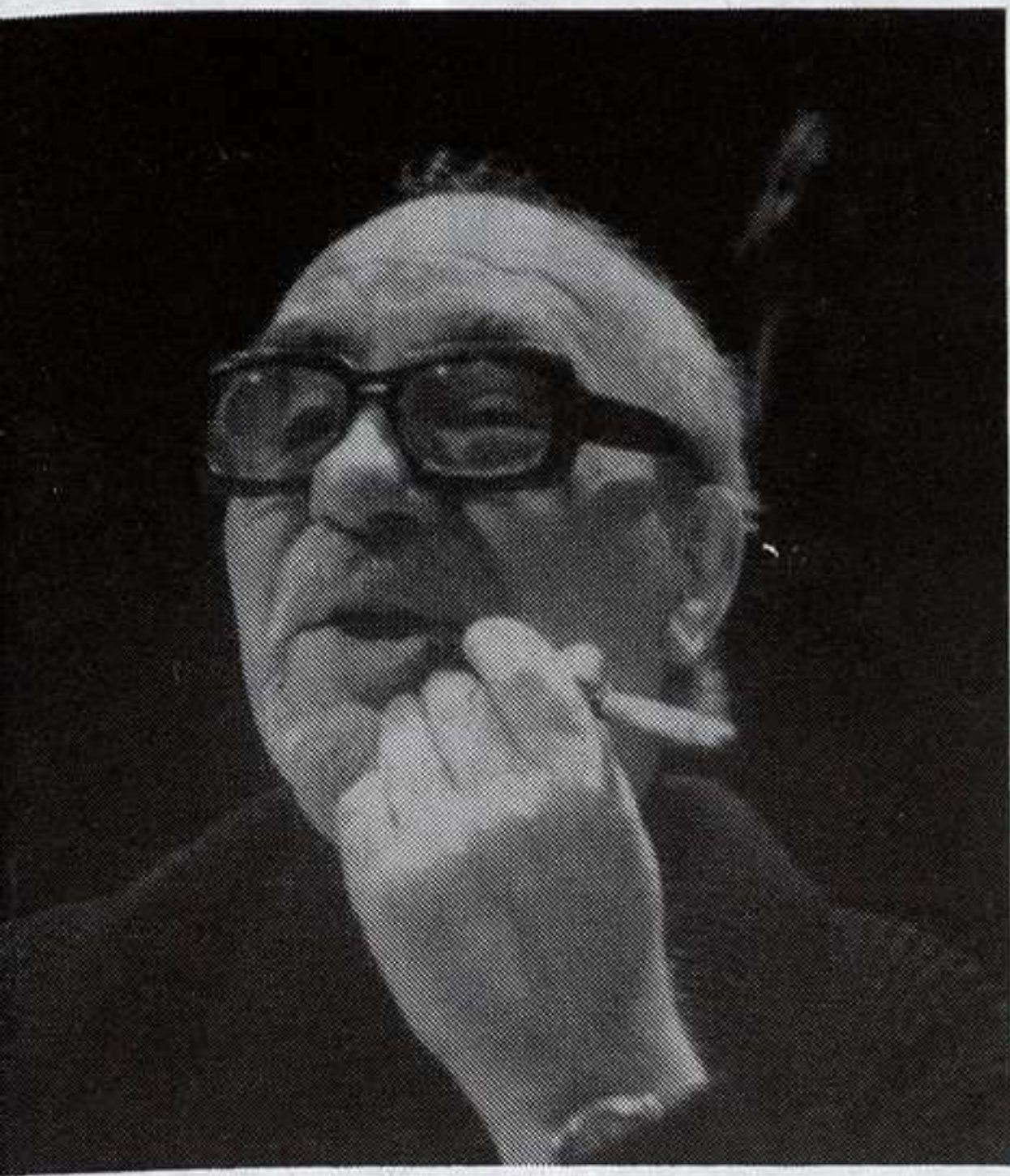
- El gran autor es un poeta, él es la llave y la fuente fundamental del teatro. Escogí a Chejov porque él fue el primero en llevar a escena situaciones banales, cotidianas. Sus personajes no son únicos sino gente mediana. Saben que morirán un día y no se ocupan más que de esto, hablan de la muerte, del amor, del aburrimiento, del sueño, de todo lo que es fundamental en la vida de cada uno. Hay que desconfiar de las traducciones que transforman a menudo las obras de Chejov en «obras de conversación». Cuando se interpreta bien, Chejov es una verdadera máquina infernal. Un silencio insoportable se instala en la sala. En ciertos momentos los hombres miran a las mujeres y en otros momentos, las mujeres miran a los hombres. Se ríe uno, a menudo para no llorar. La obra nos acusa y, por lo tanto, Chejov muestra al hombre tal como es, sin transformarlo en mejor o peor.
- Cuando se lee a Chejov se tiene una impresión de belleza extraordinaria. Entonces uno se hace la pregunta: ¿Cómo dar vida a esta belleza en el escenario? Siempre es el diálogo creado por el autor dramático lo que es el eje y el resultado de la cooperación de todos los elementos escénicos. No se trata de saber lo que el autor pensaba personalmente porque su talento va siempre más allá que sus propios sentimientos. Es como en toda obra de arte: si la obra sobrepasa lo que dice, es que es buena.
- Cuando me preguntan si hay que actualizar a Chejov, respondo que yo lo hago, ya que trabajo con actores de hoy. Nunca he establecido una división entre lo que es histórico y lo que es actual. Tenemos que hacer un trabajo de artistas, no de arqueólogos, de historiadores o de psicólogos. A fin de cuentas, lo que me parece más moderno es la parte eterna de los personajes. En la superficie las cosas cambian, los vestidos son diferentes, pero los problemas interiores siguen siendo los mismos. Esto significa que el texto sigue siendo contemporáneo.
- El objetivo del teatro es el de transmitir los mensajes de los grandes clásicos, lo que no morirá nunca en ellos, lo que conmoverá eternamente el corazón de los hombres.

El actor y la construcción del personaje

- El material fundamental del teatro es el actor que debe su- birse al escenario, sin maquillaje, sin estilización, tal como es realmente, pero con un deseo profundo de conocer, de aprender, de saber: por el estómago, el corazón, por el sexo. Es un gran error pensar que existe un físico tipo. El actor no debe dudar de la elección del director de escena: «Si he sido elegido por el director de escena, debo creer que el papel ha sido escrito para mí, que yo soy el personaje.»
- El actor debe interpretar el «texto de la puesta en escena», es decir, el texto de la obra, aumentado con una explicación escénica concreta. De todas maneras, sigue siendo responsable y libre en cuanto al proyecto de puesta en escena. No solamente se trata de ejecutar directrices, sino de realizar lo mejor posible lo que el director de escena propone. Cuando el modelo propuesto ha sido objeto de un acuerdo, el actor puede disponer libremente del personaje. No pienso que sea bueno que el actor lea el texto solo, en su casa, porque no será él quien lo lea sino su deseo egoísta. Cuando está solo, busca su propio sueño. Guiado por el director de escena, el actor lee el texto. Saber leer un texto, es saber justificar todas las indicaciones dadas por el autor y el director de escena. No hay que solamente comprender e interpretar lo que está escrito en el texto, sino preocuparse igualmente del subtexto, buscar las motivaciones secretas de los personajes.

Ejemplo: cuando Lioubov Andréevna declara: «Ayer, tenía mucho dinero, y he aquí que ya no me queda casi nada. Mi pobre Varia ahorrando, no nos sirve mas que sopas de leche, los viejos no tienen mas que garbanzos en la cocina, y yo, despilfarro, despilfarro...» Ella deja caer piezas de oro, Iacha se precipita a recogerlas. ¿Por qué? No por ansia del dinero, sino para mostrar que es un criado ejemplar. (*El jardín de los cerezos*, acto II).

- El juego, es en primer lugar la unión que se establece entre el actor y el personaje, el proceso de coger, de acaparar, de tocar, de asimilar. El actor está para satisfacer al personaje y debe rogar para que éste le acepte. No hay que dar un solo paso sin motivación.
 - Interpretar es, ante todo, actuar. Actuar es dirigir los músculos en una cierta dirección, es despertar la motricidad, porque el cuerpo va siempre unido a lo que se quiere, a lo que se piensa.
 - Sólo lo que el actor concreta sobre el escenario se vuelve vivo, lo que no es concretado no existe. Desde el momento en que se sube al escenario hasta el momento en que se va, debe estar tomado, a cada instante, por una actividad. Con la concentración de las cosas concretas surge el diamante. Cada una de estas acciones debe encontrar una justificación interior.
 - El actor no debe querer interpretarlo todo inmediatamente: trabajo hoy sobre lo que he aprendido, lo hago hasta que sea capaz de mostrarlo, hasta el momento en que se ha vuelto «automático», hasta que ya no tenga que pensar en lo que hago. Pero atención, interpretar automáticamente no significa para nada interpretar mecánicamente, es decir contentarse con repetir lo que se ha encontrado sin ponerle ninguna emoción. El juego «automático» es humano y natural. La naturalidad sobre el escenario es la verdad, es decir, la coincidencia entre el personaje y el actor. Interpretar es encadenar los signos que construyen el personaje unos detrás de otros, es desarrollar la cinta de su vida.
 - El actor debe solidarizarse siempre con el personaje: si es malvado, debe buscar su parte buena. Debe evitar juzgarlo. Sólo el poeta podría hacerlo y él precisamente no lo hace porque sabe que sólo los imbéciles juzgan. Ejemplo: La réplica de Lioubov Andréevna en *El jardín de los cerezos* de Chejov: «Oh mis pecados... siempre he despilfarrado el dinero sin ahorrar, como una loca, y me he casado con un hombre que no hacía más que tener deudas. Es el champán el que ha matado a mi marido, se emborrachaba de una manera... Y yo, por desgracia, me enamoré de otro, me convertí en su amante... ¡Señor, señor, sed misericordioso, perdóname mis pecados! ¡No me castigues más!» ¿De qué pecado se trata? ¿Verdaderamente ha cometido una falta al seguir al hombre que amaba? Es necesario que la actriz aparte cualquier sospecha en cuanto al comportamiento del personaje, que no plantee ningún obstáculo entre éste y ella: todo debe ser comprensión y no juicio.
 - No os limitéis a interpretar el instante presente del personaje porque este instante presente constituye el punto entre lo que existía antes y lo que existirá después. Igual que no se borra ni el antes ni el después, hay que interpretar el instante en retención y en «pretención».
 - Una regla de hierro consiste en que cada nota, cada recomendación, cada análisis dado, deben pensarse por medios de expresión interiores. El tono debe seguir esta orientación interior porque toda demostración exterior sería convencional si no corresponde a una razón interior.
- Por ejemplo: ¿cómo construir un personaje aristocrático? Comprendiendo primero que Chejov no describe la aristocracia según Marx, Lenin, Stalin o Marchais, sino como la clase de más altos valores espirituales. No la describe como una forma de vida sino como una manera de vivir.



Otomar Krejca. A la derecha, «Esperando a Godot», de S. Beckett. Dirección: Otomar Krejca.



Contrariamente al pequeño burgués, el aristócrata sabe que la riqueza crea problemas, que no se es más feliz por comer quinientos gramos de cerdo, ya que ciento cincuenta son suficientes.

Liubov Andréevna Ranevskaja sabe que siguiendo al amor, ella realizaba algo grande y que seguía siendo fiel a los valores más altos de su clase social. El movimiento social hizo culpables a los aristócratas mientras que, sin ellos, el universo de hoy no existiría. Chejov describe la muerte de esta clase social.

- Hay que cuidar todos los detalles concertos, trabajar como el albañil con su piedra, ser tan preciso como él. Mantened el aspecto físico del personaje, no abandonéis jamás su porte corporal fundamental.

Ejemplo: Lopajin, el comerciante, no debe ejecutar un verdadero número de cabaret. Debe seguir siendo un comerciante que trata, bien o mal, de ejecutar un número.

- No mostrar más que lo que es necesario: ninguna risa o sonrisa inútil, ninguna escoria. Saber encontrar los gestos, las miradas, los objetos que concretan el arte: eso se llama la inteligencia de la profesión. Pero ser solamente inteligente no es suficiente: también hay que ser sensible, es decir trabajar con las sensaciones, abrir los sentidos, escuchar, ver saborear; saber también liberarse, destruir las órdenes intelectuales que tenemos en la cabeza para dejar lugar a la espontaneidad y no volverse esclavo de la teoría de la interpretación.

- Poner la voz no es suficiente. hace falta una base emocional: dejad que vuestra voz suene tal y como es. La voz tiene una envergadura de una media octava y, al cambiarla, hacemos que retrocedan sus posibilidades de expresión. No os mostréis satisfechos de «decir» un texto, de mostrar que lo conocéis bien. No ocuparos de la «forma», seguid el pensamiento del personaje y la «forma» vendrá a lo mejor. O quizás no venga.

- No juguéis tampoco con la «atmósfera». Ella nacerá si interpretáis la dirección con precisión. Si estáis enfrentados a un monólogo, sabed que el momento más importante de la actuación es el momento en que se anuncia este

monólogo, cuando se ha tomado la decisión de confesarse. Es más importante interpretar ese instante que todo el monólogo.

- ¿Qué es la relación entre los diferentes personajes? No es solamente lo que existe entre los compañeros, la relación física, las miradas. También hay que interpretar la historia de esta relación, y es entonces cuando se establece un verdadero contacto, un verdadero intercambio. No hacéis «falsos contratos» entre vosotros. Debéis conocer los papeles de vuestros compañeros mejor que los vuestros. Levinas decía: «En la vida, todo lo que hace debe ser dirigido hacia el otro.» El silencio también es el resultado de la actividad de los personajes, no se establece él solo, hay que llegar a él progresivamente.

- Los ensayos consisten en buscar, buscar y buscar. No venzáis «mostrando» lo que habéis preparado porque entonces no buscar. Dejad el arte en casa y venid vírgenes, abiertos a todo lo que pueda pasar. Y si no encontráis nada hoy, no mostréis nada. No hay que mentir, porque después será muy difícil salir de vuestra mentira. En los ensayos puede uno equivocarse, porque si se busca, se equivoca. Después de cada ensayo, escribid una carta al personaje, del estilo: «todavía no he comprendido, pero prometo hacerlo mejor mañana».

- Cuando llega la representación, el actor no debe ponerse en el lugar del espectador, porque hay dos realidades bien diferentes, la del escenario y la del espectador. El actor no podrá jamás correr tan deprisa en la sala para verse en el escenario. Debe interpretar la realidad del escenario y permitir al espectador que se haga su propia realidad ofreciéndole todos los signos que le permitan soñar.

- Los grandes papeles no ofrecen más que cinco o seis instantes que permiten al actor mostrar el «temperamento desnudo» del personaje. Cuando llegan esos momentos, ya no se trata de pensar, sino de saltar en el vacío como el acróbata. Entonces, «se quita la manta». En el resto del recorrido, el actor es como un «mueble bajo un metal». Todo se obtiene con el trabajo. Chejov decía: «El talento es el trabajo.»

Pina Bausch

por Borja Ortiz de Gondra



Pina Bausch trabajó en la creación de su último espectáculo durante el mes de enero de 1991 en Madrid. Quien esto escribe participó en el proyecto, que se estrenará en la capital el próximo mes de noviembre, dentro del Festival de Otoño. He aquí algunas impresiones sobre la labor de la coreógrafa alemana, tanto más parciales y subjetivas cuanto que vistas desde dentro.

una mirada particular

El método de creación

Pina lo divide en dos etapas bien diferenciadas, iguales para todas sus obras.

En un primer período, que puede oscilar entre tres y siete semanas (y que es el que en esta ocasión se realizó en España), propone dos o tres preguntas al día a los bailarines, que han de contestar mediante improvisaciones. Gozan para ello de la más absoluta libertad: pueden hablar, bailar, moverse, etc., y hacerlo solos o en compañía de otros. Nadie está obligado a responder, ni a hacerlo en el momento. Cada uno piensa su contestación, y cuando la siente madura, la presenta a los demás. Este proceso puede llevar desde unos minutos hasta, en ocasiones, varios días. Puede suceder incluso que un bailarín no responda a una cuestión; rara vez no lo hacen, pero Pina respeta su decisión. En Madrid, uno de los miembros de la compañía que atravesaba una crisis personal permaneció sentado en su silla durante dos semanas. Cuando por fin se levantó e hizo algo, Pina se limitó a mirarle con una sonrisa aprobatoria. Le consulté sobre este hecho, y me dijo: «El ha estado trabajando tan duramente o más que los otros. A mí me interesan las personalidades, y trabajo sobre la subjetividad de los bailarines. Cada uno se tiene que dar absolutamente cuando hace algo, y para ello es preciso que tenga claro qué es y qué está haciendo.» Pina les pide que observen continuamente, que aprendan a mirar con ojos nuevos, sorprendiéndose como niños. Algunos, para ello, en vez de venir al teatro se perdían por la ciudad; ningún problema: «Cuando vuelvan, si han aprovechado el tiempo, tendrán algo nuevo que decir.»

Las preguntas que hace Pina, o mejor di-

cho, los «temas» que propone, son de todo tipo. En ocasiones, es algo muy específico de la danza (por ejemplo: «rápido, muy fuerte y periférico», o «vertical y horizontal»), pero en ocasiones no tiene mucho que ver con el movimiento, pudiendo ser algo intelectual («choque cultural», «un signo para el fin»), algo muy concreto («burro», «Eva») o algo abstracto y poético («zumo de limón al amanecer», «hacia el corazón», «sin rodeos»). Más ejemplos, tomados también de los ensayos de Madrid, que comenzaron con una cuestión tan sorprendente como «el último pan»: «barroco», «un pájaro», «rojo y negro», «oveja», «cantar»...

¿A qué responden estas preguntas? «Nunca me trazo un plan muy concreto» —dice Pina— «Durante mis primeros años de coreógrafa, sí que construía a priori un esquema muy riguroso de trabajo. Poco a poco, sin embargo, iban surgiendo cosas que no tenían nada que ver con ese plan previo, pero sí mucho con mi idea general del espectáculo. ¿Qué hacer entonces: seguir el plan trazado o atender a lo que iba saliendo? Finalmente, acabé por tomar la decisión de no continuar con un plan rígido... Creo que fue a partir de "Blaubart" ("Barbazul")... y es una opción que exige mucha valentía. Así que tengo una idea vaga y general de adónde quiero llegar, pero en el camino concreto y durante esta primera fase estoy muy abierta a lo que me rodea y pregunto a los demás cosas que me obsesionan de lo que veo o siento a mi alrededor, limitándome a anotar lo que ellos hacen. En ocasiones, puedo pedirles que lo repitan, a fin de que sean más precisos en sus contestaciones, pero nunca intervengo sobre ellas. Eso lo dejo para la segunda etapa.»

Efectivamente durante ésta, que siempre tiene lugar en Wuppertal, de esa masa de res-

puestas obtenidas de los bailarines que componen un todo fragmentario, Pina comienza a elegir, uniendo movimientos, gestos, etc., hasta que, poco a poco, se van obteniendo pequeñas secuencias... Es el trabajo más duro, ya que de todo lo que había sólo permanece aquello que encaja en la idea que Pina quiere expresar, y los bailarines se ven obligados a repetir, alterar o contemplar que otros encarnen cosas que han salido de su intimidad personal. Pina junta fragmentos, los separa, los une a otros haciéndoles cambiar de significación, los repite, rompe la secuencia, la vuelve a crear, establece conexiones... hasta que poco a poco va surgiendo la estructura de la obra. «Hay que abandonarse y confiar en Pina» —dice Beatrice Libonati, una de las bailarinas—. «Ella sabe adónde quiere llegar, aunque a veces demos muchísimas vueltas para encontrar la forma. Casi nada se conserva como salió en la improvisación.» Acerca de este sistema de trabajo, Dominique Mercy, otro miembro de la compañía, opinaba: «Es diferente, y supone una experiencia fantástica para un bailarín: después de haber estado trabajando siempre para traducir un sentimiento en movimiento, es fascinante recorrer el camino inverso y expresarse antes de darle forma.»

Para dar una idea de su manera de crear, Pina dice que sus espectáculos no surgen de un principio hacia un fin, sino del interior hacia el exterior.

Los temas

El sentido de crear nuevas producciones fuera de Wuppertal, la ciudad alemana sede de su compañía (en Roma, en Palermo, o aho-

«Nelken». Dirección
Pina Bausch.
1982-83.



ra en Madrid) no reside en hablar de esas ciudades, sino de los temas recurrentes que obsesionan a Pina, universales, pero dejándose impregnar por las pulsiones que recibe de esas sociedades: «Lo que me influye sobre todo es la experiencia de la vida cotidiana. Me interesa por encima de todo la gente: cómo habla, cómo se mueve, cómo gesticula por la calle... Cuando estoy trabajando en una nueva obra nunca voy a ver un espectáculo. Temó que me influyan sus imágenes. En cambio, observo cuanto puedo todos los ámbitos de la vida.» Quien esto suscribe puede dar buena fe de ello: en el mes que permaneció en Madrid y fuera de las seis horas diarias que dedicaba al trabajo con la compañía, la infatigable Bausch empleaba toda la jornada en recorrer la ciudad y conocer todos sus ambientes, con preferencia por los más deprimidos. Con ella visitamos estudios de danza cochambrosos que se alquilan por horas, barriadas de chabolas, salones de baile para jubilados o peñas flamencas. Y siempre un mismo objetivo en su mirada escrutadora, en su inagotable curiosidad: «Intento hablar de la vida. Lo que me

interesa es la humanidad, las relaciones entre los seres humanos. Lo que determina mi proceso creativo son los hechos exteriores, las cosas que me ocurren o que veo que ocurren. Mi influencia es la vida. No hay más que salir a la calle y mirar, pero con una mirada libre de esquemas previos, casi como un niño que se pregunta el por qué de todo. De repente, algo me emociona, penetra en mí; ignoro dónde irá a parar, y no sé qué será capaz de estimular, de engendrar. Sin embargo, siento que es importante...» Un ejemplo: entre las mesas de una peña flamenca, sin que nadie reparara en ella, una niña de unos tres años, sola, bailaba casi sin darse cuenta, marcando el compás de la música ambiente. Pina quedó fascinada por esta imagen, y la fuerza que de ella emanaba. «De este tipo de experiencias proviene mi inspiración: la vida; está ahí.» Esa es, a mi juicio, la gran lección de Pina Bausch: enseñarnos a abrir los ojos para ver lo cotidiano de otra forma, mantener una ingenuidad en la mirada que le lleva a cuestionarse lo habitual, lo banal, hasta descubrirnos los secretos que encierra.

Un intento de clasificación

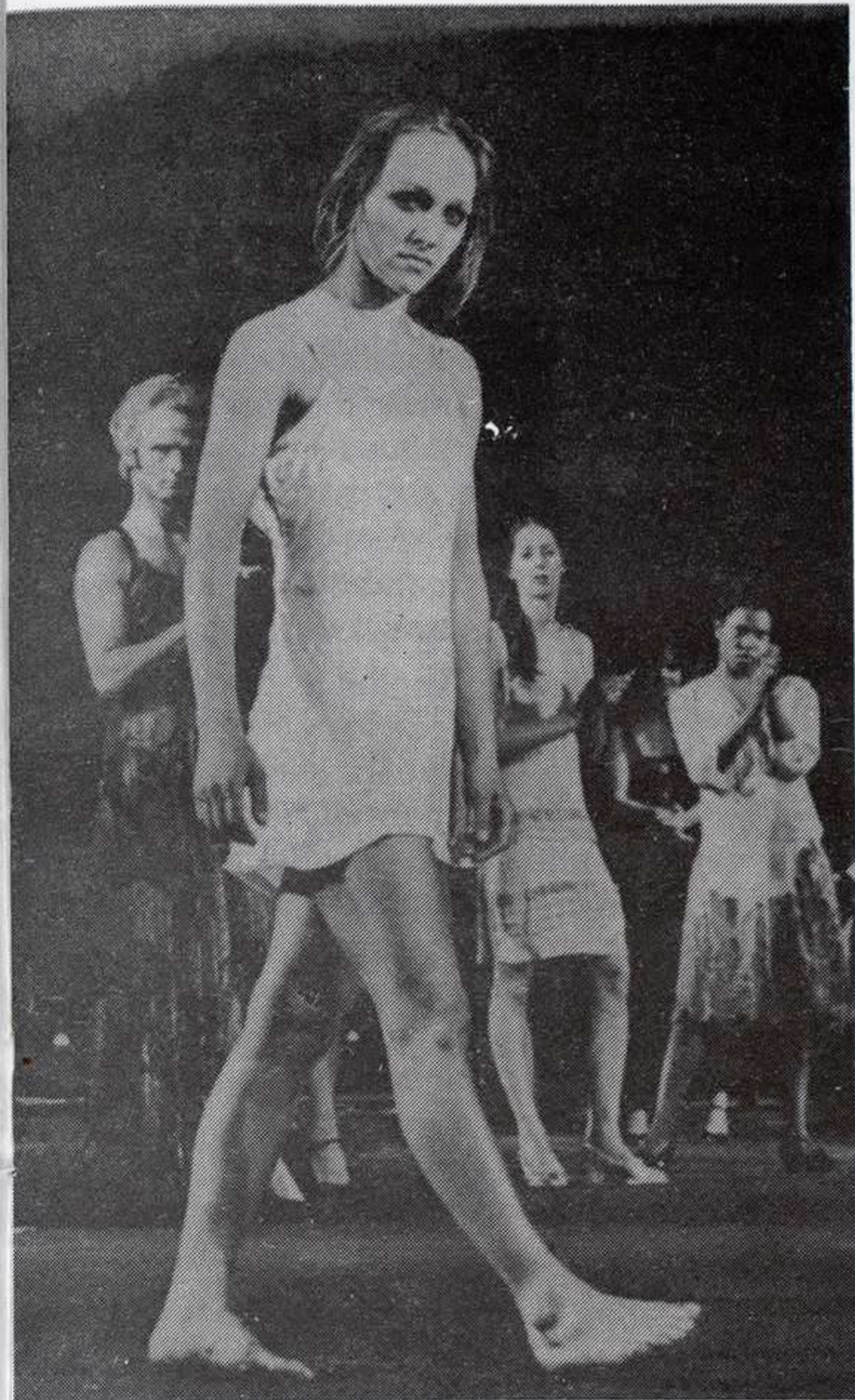
Podría hablarse en ella de un «teatro de la experiencia». Sin embargo, Pina rechaza cualquier etiqueta: «¡Me han colocado ya tantas! Han dicho de mí que era neoexpresionista, influida por Kurt Joos y Mary Wigman. ¿Cómo puede haberme influido una mujer a la que no he visto más que en fotos? En cuanto a Joos, sí, fue mi maestro, pero quien le conoció sabe que su objetivo era abrir la imaginación de cada uno de sus alumnos, y evitar que le copiaran. Si tenemos algo en común es lo que aprendí de él: un modo de trabajo que tiene en cuenta la personalidad de cada bailarín, su carácter, su naturaleza, la voluntad de trabajar siempre sobre la subjetividad... También se ha dicho que soy una feminista radical. ¡Dios mío! Intento hablar tanto de los hombres como de las mujeres. No podría contemplar la existencia desde un solo punto de vista... Lo que me interesa es el ser humano, hombres y mujeres.»

Sobre una polémica, ya vieja, acerca de si sus espectáculos son danza o teatro, ella responde que hay en ellos mucha más danza de lo que opinan los críticos. «Esa es una cuestión que yo no me planteo. Intento hablar de la vida, de nosotros, de lo que se mueve... Y ésas son cosas de las que no es posible hablar respetando una determinada tradición de danza. La realidad no siempre puede ser bailada. No sería eficaz ni creíble. En mis obras intento conciliar la danza con lo que siento que quiero expresar, lo cual no siempre es posible. Durante los ensayos con los bailarines, hay propuestas tuyas que me convencen, y me olvido de la danza. Eso me hace preguntarme: ¿por qué entonces hacerles bailar en ese momento? Si no es necesario, si no es natural, ¿por qué hacerlo? Siento un enorme respeto por la danza, y por esa razón la empleo moderadamente. Simplemente, busco una forma de expresar lo que siento, y a veces encuentro movimientos tan simples que desde fuera se puede pensar que no son danza. Para mí, en cambio, es todo lo contrario. Creo que en la gente que trabaja conmigo hay siempre una enorme cantidad de danza aun cuando apenas se muevan, y sólo personalidades fantásticas como ellos son capaces de obtener grandes resultados con muy poco movimiento.»

¿Qué opinan de ese tema los miembros de la compañía? «Somos bailarines, no actores, y de una formación rigurosa. Todos los días tenemos dos horas de ballet clásico con Hans Zullig. Y lo que hacemos sobre el escenario es bailar, aunque no de una forma ortodoxa» (Ed Kortland). «Soy bailarina, no cabe duda, pero Pina me permite expresarme con muchos



«Das Palermo Stück». Wuppertal Tanztheater.
Dirección: Pina Bausch.



«Die sieben Todsünder». Dirección: Pina Bausch. 1976.

Q

La danza-teatro de Pina Bausch

por Jordi Coca

Quien descubra ahora el teatro de Pina Bausch notará de inmediato que en todos sus espectáculos se respira un aparente aire de improvisación, especialmente en lo que refiere a los pequeños gestos de los actores-bailarines, y que, al mismo tiempo «todo» el entramado escénico descansa en una poderosa estructura interna que fija la pieza sin por ello dejar de ser lo suficientemente elástica. Debido a los movimientos aparentemente erróneos de los bailarines, a las sonrisas inesperadas, a la acomodación instintiva de la ropa al cuerpo, etc., el espectáculo se llena de una espontánea y refrescante naturalidad. Pero si volvemos a ver otra representación de la pieza advertiremos que todo, desde la ubicación de un actor en un punto determinado del escenario, hasta el gesto más «insignificante», ha sido predeterminado, ensayado y fijado, y que cada nueva función es idéntica a la anterior.

Los episodios que se desarrollan en las obras de Pina Bausch —como digo buscando la imperfección que el gesto tiene en la vida cotidiana, como a veces en los textos teatrales se busca el mismo efecto con las repeticiones de palabras, los puntos suspensivos y una voluntaria imprecisión— son significativos y nos llevan a reconstruir, por la vía del collage y no a través de historias y hilos argumentales, un mundo que no se construye con grandilocuencias y gestos heroicos, sino con caricias que se mudan en peleas, con dulces o perversas evocaciones de la infancia, con concursos de piernas bonitas, con improvisaciones verbales sobre el tema «dinosaurio», y con tantísimas situaciones que sería imposible enumerar ni siquiera entresacando las más significativas de la producción ya inmensa de Pina. Si estos fragmentos a los que me refiero se alargan un poco y toman la forma de momentos hipernaturalistas, se convierten en extraños a aquello que representan y se transforman en algo parecido a un *objet trouvé* debido especialmente a la ausencia de la descripción continua a la manera de Zola. Nada tiene precedente en las situaciones anteriores, nada casa con el espacio donde se produce y nada de lo que vendrá a continuación nos completará la información que tenemos en este momento. Los abrazos, el hecho trivial de morder una manzana, etc., son al mismo tiempo gesto y esencia; los reconocemos y nos sorprenden; nos son familiares y extraños; pertenecen a nuestra cultura y son exóticos. Todo lo que vemos en el escenario, la escenografía incluida (por cierto muy a menudo reducida a un suelo/escenario de agua, de polvo, de claveles o de hierba) es simbólico y real o, si se quiere, acaba siendo simbólico por el hecho de ser tan poderosamente real en un contexto distinto. El conjunto nos ilumina sobre una idea, creo que de Blanchot, según la cual la existencia siempre es significativa, aunque no demuestre nada.

Estas características, tan brevemente resumidas, de la obra de la coreógrafa alemana se han desarrollado muy lentamente desde 1973, cuando asumió la dirección del teatro de Wuppertal, y han empezado a concretarse especialmente desde el año 1977. Pero sin duda no deberíamos olvidar el período de formación con Kurt Jooss y la estancia de más de tres años en Nueva York a principios de los sesenta. Es decir, cuando el neodadaísmo norteamericano, con los happenings, el grupo Fluxus, el minimal y el arte de la acción, se esforzaban, más que en cualquier otra cosa, en suavizar la división entre las artes y en activar las capacidades emotivo-sensoriales de los espectadores. Muy a menudo en estas propuestas artísticas se hacía y se hace difícil diferenciar el teatro y el body-art, por poner un ejemplo, y sigue siendo de un alto interés teórico determinar si un performance determinado tiene un origen musical, teatral o bien pertenece al arte de los media.

Con la ayuda inestimable de los escenógrafos Rolf Borzik, en primer lugar, y Peter Pabs algo más tarde, Pina ha construido un universo móvil, a medio camino de la danza y del teatro donde, como ya se ha dicho, no se explican historias, sino que se apuesta con firmeza por la presentación de las emociones humanas, indisolublemente vinculadas a la memoria. Así, cada ac-

más recursos que en una compañía de danza convencional» (Julie Ann Stanzak). De hecho, la compañía tiene clases de danza, pero no de voz, que también se emplea en los espectáculos, y esto es una imposición de su directora, que quiere que cada uno conserve su voz natural, su forma de hablar propia.

Por otra parte, Pina no se plantea sustituir el trabajo con bailarines por otro con actores; explica que busca la simplicidad en la expresión, el ser «directo», y ello viene dado por la relación que se establece entre la persona y su cuerpo, que es diferente en actores y bailarines. «Los bailarines saben lo que quiere decir estar físicamente agotado, y cuando lo estás de verdad comprendes mejor lo que significa ser simple, natural. Los actores casi nunca lo son, puesto que siempre se les pide que produzcan algo hacia el exterior, fuera de sí mismos, que se «proyecten». Hay una diferencia muy clara, y que yo busco, entre «ser uno mismo» y «proyectarse hacia afuera».

Otra crítica que se le ha formulado es que sus últimos espectáculos se están volviendo repetitivos. Es un comentario que enciende sus iras: «¡Me llevan diciendo lo mismo desde mis comienzos! Ese "repetirme" no es otra cosa que la repetición, de maneras siempre diferentes, de un único y mismo tema: el amor. ¿Es que no buscamos todos y en todo momento ser amados? No hay nada de qué hablar que pueda ser más importante. Todo gira en torno a él. Los que me acusan de repetirme no comprenden nada.»

¿Y la guerra? Durante su estancia en España estalló el conflicto de Irak. A mi pregunta de si tiene sentido seguir haciendo arte mientras el mundo se mata, me miró fijamente abriendo mucho sus ojos y contestó: «En el campo, la hierba sigue creciendo.»

tor bailarín será, en principio, él mismo y no un intérprete. Ahora bien, el producto acabado se concibe para ser *representado* delante del público porque, efectivamente, las piezas de Pina Bausch no son nada sin el espectador (y de ahí su atención por los *coups de théâtre*): el teatro es exhibición, con todo lo que esto tiene de descarnado, de brutal y de catártico. Descarnado, brutal y catártico, además, porque la visión del mundo que Pina nos ofrece se concentra en un hombre determinado por la muerte, que es víctima y agente de la violencia, que vive perpetuamente alterado por pequeñas ilusiones y bajo el peso de la soledad y de los recuerdos, recuerdos y angustias que, en el fondo, lo hacen humano. Es una existencia en la cual quizá logremos divertirnos con algunos juegos de sociedad, pero en la que difícilmente seremos felices, y en especial las mujeres, lamentablemente sometidas a las situaciones más duras y ridículas.

El gesto abstracto, tradicional en la danza, ha sido arrinconado en la danza-teatro y se han incorporado para sustituirlo una cierta utilización de técnicas de procedencia cinematográfica. Una sería el primer plano, la capacidad que tiene Pina Bausch de hacernos pasar súbitamente de una visión general del escenario a la cara o a las manos del actor; otra sería la utilización que hace del tiempo. El tiempo, Pina, lo alarga o lo acorta y, como si se tratara del montaje de un film, consigue mostrárnoslo desde un punto de vista funcional y, al mismo tiempo, como una poderosa determinación objetiva y subjetiva.

Todavía podríamos añadir que en alguna de sus obras hay rastros de la raíz expresionista de su profesor Jooss; que la música y el vestuario los utiliza para ubicar las acciones de los actores-bailarines en una vaga temporalidad... Sin embargo lo que verdaderamente cuenta es la fuerza con que se llevan a cabo todas estas cosas; cuenta, también, que las situaciones, los planteamientos o las coreografías, nunca resultan esquemáticas y que más allá de las disquisiciones teóricas o de ciertas opiniones encontradas, Pina Bausch representa, hoy, una verdadera bisagra entre el teatro y la danza y, al mismo tiempo, una de las aportaciones más sólidas al teatro de nuestro tiempo.

por Raimund Hoghe

E

n el teatro de Pina Bausch la imagen es un estorbo, los cuerpos escriben un texto que se niega a ser publicado y a que lo encierren en la cárcel del sentido», comenta Heiner Müller en *Blut im Schuh* («Sangre en el zapato»)

texto sobre Pina Bausch. Todavía resulta fácil hacer una lista de los temas recurrentes de sus obras: el amor, la ternura, la violencia, la niñez y el miedo, la tristeza, la añoranza y el deseo de ser amado. Las imágenes que se muestran en el escenario lo hacen más difícil aún, se sustraen a la explicación general, se refieren a la biografía propia y permiten adoptar diversas ópticas. Con el tiempo se observa también que cuanto más a menudo ve uno las obras de Pina Bausch, tanto más claras y a la vez más inexplicables se le hacen. En una de sus obras de teatro escribe Federico García Lorca: «Las cosas, si no se cubren con mucho cuidado y mucho tiento, no se descubren.»

Lo suyo no son las palabras, afirmó Pina Bausch en una entrevista. Palabras que impiden flotar, frases que no ofrecen asidero: su teatro niega tales anclas de salvación y no quiere pasar textos para lectura al otro lado de la frontera, ya rebasada, que separa al teatro del ballet y del género musical. En sus obras, las palabras suelen tener algo de fugaz, fragmentario y difuminado. Muy pocas veces están al servicio de la comprensión y del acuerdo, sólo en casos excepcionales alcanzan a otros seres humanos.

«He perdido el sosiego, el dolor me oprime el corazón, no encuentro la calma y no la encontraré»: en *Arien* («Arias»), una muchacha sentada en el agua recita fragmentos del monólogo de Margarita, del *Fausto*, y resulta tan difícil de entender como la pareja sobreexcitada que lee entre carcajadas un libro sobre la vida amorosa de los insectos. En un momento determinado, y sin espectacularidad, se interrumpen sus manifestaciones... como tantas cosas en este teatro de fragmentos, de retazos que se refieren a la realidad presente y que iluminan, amplían y permiten reconocer partes de ella. Algo de este principio muestra Jan Minarik en una escena de *Kontakthof* («Patio de burdel»): con un micrófono en la mano se acerca a los hombres y mujeres sentados de cara a la platea y se mezcla en sus ¿monólogos? ¿diálogos?, en sus triviales historias de amor y de la vida de cada día, que ellos siguen desgranando cuando él ya se ha retirado.

Las obras, compuestas a base de muchas historias, de Pina Bausch, nacida en 1940 en una familia de hosteleros de Solingen: no definidas por una acción que las recorra, sino por fragmentos individuales que a menudo se superponen, se interpenetran, se pierden y reaparecen en otro lugar. Lo aparentemente contrapuesto se complementa: comicidad y tristeza, canciones de éxito de los años 30 y música clásica, momentos de ruido y de silencio, imágenes claras y oscuras. Las historias se desarrollan, se extienden, se transforman y se convierten en algo muy distinto de lo que se creía al principio.

«Lo he querido así», afirma Pina Bausch refiriéndose a la génesis de una escena, para corregir de inmediato: «En fin, querido... De algún modo ha salido así». Sus piezas no nacen de bosquejos teóricos. El trabajo en torno de ellas es una búsqueda y un acorralamiento de algo preciso pero no mencionado, de algo manejado con la mayor delicadeza. «En algún lugar hay un punto de arranque. Y a dónde lleva es cosa que se desarrolla en los ensayos. No es casual, pero tampoco es resultado de un plan. Sencillamente, surge de todos nosotros juntos. Tiene mucho que ver con la composición del grupo, con lo que hemos vivido o con lo que alguien quería probar.»

El punto de arranque se transforma durante los ensayos, cre-

primer acto No. 237
 CHAMBERNOS DE INVESTIGACIÓN TEATRAL
 TEATROS ARABES
 Texto de
 CRÓNICA DE UNA MUERTE ANUNCIADA
 García Márquez / Tavora
 LOS CLÁSICOS GRIEGOS HOY

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

«Una caricia también puede ser como una danza»

ce, describe círculos, se ensancha, se vuelve dudoso... como el punto de arranque «ternura» en *Kontakthof*: «Ternura. ¿Y eso qué es? ¿Qué se hace con eso? ¿A dónde lleva, y hasta dónde? ¿Cuándo se acaba? ¿O acaso queda siempre un poco?» Las preguntas que Pina Bausch formula una y otra vez son como un delecto, como un intento de volver a empezar desde el principio, de descubrir el mundo como lo haría un niño y abrir unas puertas que permanecían cerradas, de alcanzar a fuerza de preguntas la claridad y nuevas definiciones: de sí mismo, de los sentimientos, de las relaciones, de la realidad... y también una nueva definición de lo que podría ser la danza. Una vez, durante un ensayo, Pina Bausch dijo: «Una caricia también puede ser como una danza.»

La actividad del *Tanztheater* de Wuppertal se inició en 1973. Las obras surgidas en los últimos años son obras casi sin danza, pero no contra la danza. «Pero ante todo quisiera dejar intacta la belleza que descubro en ellas, las cosas importantes y valiosas que contienen... dejarlas intactas porque me parecen importantes», afirma Pina Bausch. «Yo creo que primero hay que volver a aprender a bailar, o aprender a hacer otra cosa... tal vez entonces se puede volver a bailar.»

«Frente a la realidad, todo esto no es nada», opina Pina Bausch acerca de su intento —pequeño intento, dice— de reflejarla. «Muchas veces me dicen que lo que se ve en nuestros montajes no existe, no es normal, no es verdad: cómo actúan en escena, lo que hacen... Pero si se mira bien a las personas que pasan por la calle... Si las hiciéramos pasar por un escenario, normales y corrientes como la vida de cada día, sin absurdos, simplemente una detrás de otra, así... el público no se lo creería. Lo que hay por ahí, eso sí es increíble. Frente a eso, lo que nosotros hacemos es una menudencia.»

El teatro de Pina Bausch hace profesión de duda y eleva a principio la inseguridad, los filos y las aristas con las que uno puede golpearse y abrir viejas heridas de las que brota lo reprimido. «Yo me niego a redondear las cosas» para, por ejemplo, «transmitir un mensaje». «Tampoco podría.» Sus obras suscitan preguntas; las respuestas quedan abiertas. Darlas «sería presunción. Yo no puedo decir que las cosas son así o asá y punto», dice Pina Bausch, que tampoco quiere ser juez para juzgar y condenar. «A veces, mirando hacia atrás, observo que, en cierto modo, en todos los montajes soy una especie de defensora: siempre adopto una postura defensiva. Cuando oigo que dicen que algo es desagradable o equivocado o qué sé yo qué cosas, lo que yo hago es tratar de comprender por qué. Comprender por qué las cosas son así. Y en ese momento ya soy una defensora, cuando trato de entender cómo es posible que las personas se comporten de una forma determinada.»



«El lamento de la emperatriz»

Película de Pina Bausch

El lamento de la Emperatriz («Die Klage der Kaiserin»): una película de Pina Bausch rodada entre octubre de 1987 y abril de 1988. Una película sobre tres estaciones. La hojarasca en otoño. La nieve en invierno. La hierba en primavera. Sobre el cielo en transformación. Las nubes. El Sol. Sobre árboles numerados y bosques oscuros. Sobre aguas que fluyen y frutos extraños. Sobre la Naturaleza y los seres humanos que viven en ella. La tierra, la luz y los colores. Sobre el miedo a la muerte.

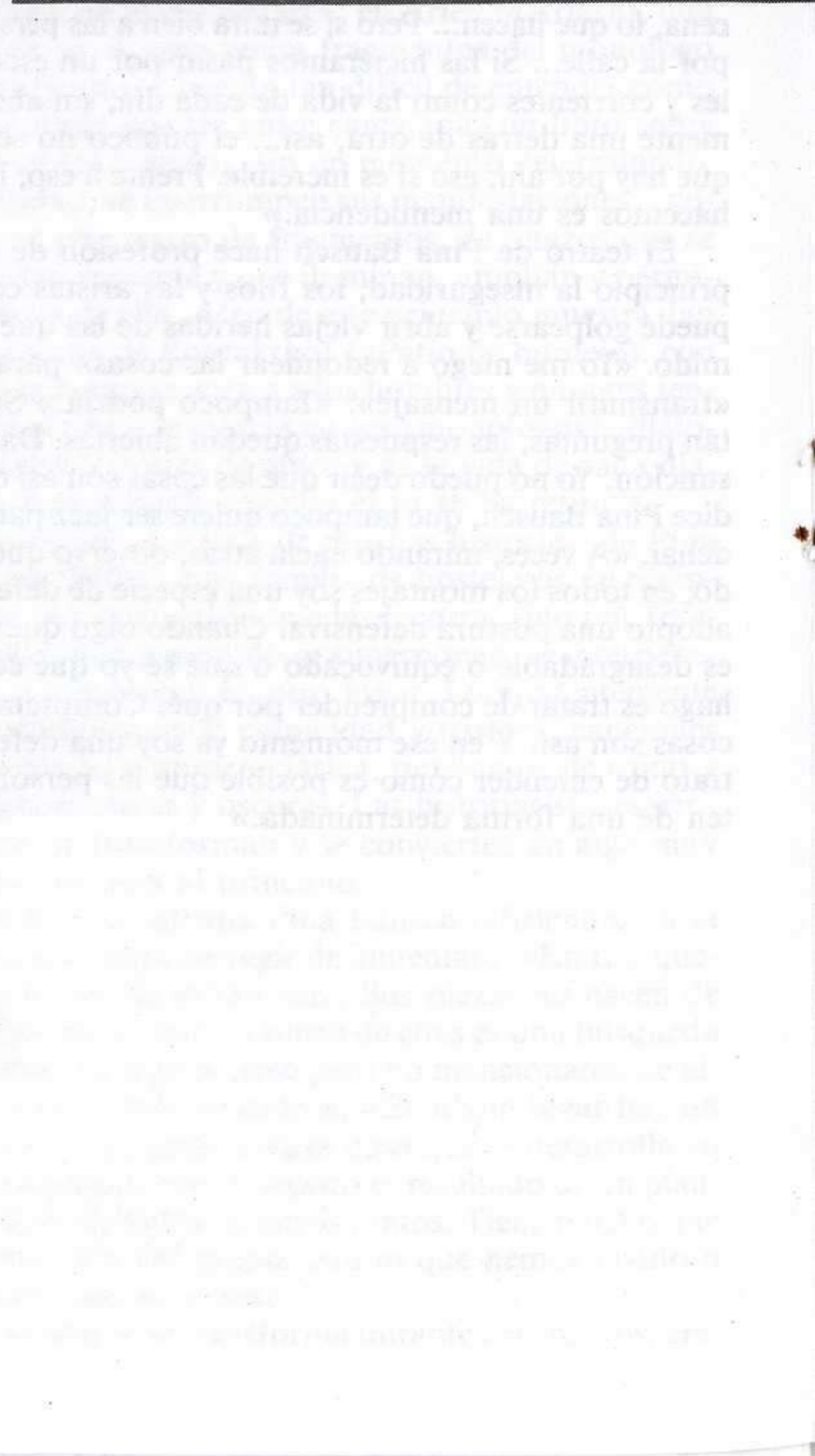
El lamento de la Emperatriz: una película con la compañía del *Tanztheater* de Wuppertal y artistas invitados. Con señores mayores y con niños. Con un hombre que toca el contrabajo y con una anciana que no deja de bailar, ensimismada. Con un joven latinoamericano que encuentra a los hombres del Norte y que aprende: «Cantadme y acariciadme hasta que muera, / arrancadme del pecho la vida a fuerza de besos...» Con una actriz y con bailarines procedentes de Francia, Irlanda, Escocia y Japón, de Suiza, Bélgica, Marruecos, Costa Rica, los Países Bajos, Checoslovaquia, Italia, la República Federal de Alemania y los Estados Unidos.

El lamento de la Emperatriz: una película sobre cantos populares y sobre los habitantes de una ciudad del Bergisches Land. Sobre hombres y mujeres entre abetos y en la espesura, en horizontes abiertos y en espacios cerrados, en el invernadero y en el ferrocarril aéreo, entre estrellas de Navidad y calles asfaltadas, en el campo de labor y en el bar a orillas del Wupper. Sobre sus encuentros con mastines, ovejas y pájaros. Sobre intentos de salvación y luchas por la supervivencia. Sobre las historias escritas en las apariencias de las cosas. Y una pregunta: «¿Hacia dónde?»

El lamento de la Emperatriz: una película sobre una chica de revista vestida de negro que penetra en un sembrado. Sobre un ángel bajo la nieve, una pareja bajo la lluvia, una mujer con un silbato, un punk con falda escocesa, una danzarina bajo el agua, un gnomo entre flores, mujeres solas en un bosque que en ocasiones se muestra tan lleno de amenazas como los de los cuentos. «Mi niño ¿dónde estará? / y ¿dónde mi cervatillo? / Quiero ver una vez más / a mi ciervo, que es mi niño.» Sobre mujeres con vestidos livianos que no sólo desprecian el frío. Sobre intentos de percibir algo de uno mismo y seguir el camino. De caminar sin huir. Tentativas de danza bajo la lluvia y entre remolinos de nieve. Pasos de tango. Ejercicios. «Open your eyes.»

El lamento de la Emperatriz: una película sobre seres humanos que entierran algo y seres humanos que excavan con las manos en la tierra, como si en ella pudieran encontrar lo que buscan, lo que les falta. «Oh uno, ninguno, oh nadie, oh tú: / ¿adónde se fue lo que nunca se ha ido? / Tú cavas, yo cavo, buscando la luz / y en tu mano y la mía despierta el anillo.»

El lamento de la Emperatriz: una película sobre las huellas de la historia propia y la ajena. Sobre la nostalgia y la privación. Sobre el deseo de ser amado. Sobre la espera y la búsqueda de lo desconocido. Sobre la belleza y sobre la pena de que nada sea como podría ser. Una ensoñación amorosa. Ternura. Proximidad. Sueños de vida. Relatos interrumpidos. Imágenes aisladas. Los indios dicen: «Escucha cuando no haya nada que oír. Y mira cuando no haya nada que ver.»



ARGENTINA) ESPACIO

COLOMBIA) ACTUEMOS

CUBA) CONJUNTO
TABLAS

CHILE) APUNTES DE TEATRO

ESPAÑA) ADE
EL PÚBLICO
PRIMER ACTO

ESTADOS UNIDOS) DIÓGENES
GESTOS
LATIN AMERICAN THEATRE REVIEW

MÉXICO) MÁSCARA
TRAMOYA

ESPACIO
EDITORIAL
DEL TEATRO
IBEROAMERICANO



Appia

La épica geométrica

Craig

La geometría trágica

A partir de 1902, Craig se dedica a estudiar cuidadosamente el tratado de Sebastián Serlio, aparecido a mediados del siglo XVI y dedicado principalmente a la teoría arquitectónica. En el segundo tomo del tratado de Serlio aparece una minuciosa descripción del edificio, de la escena, de los decorados y de la iluminación del teatro italiano del Renacimiento. Craig reprodujo posteriormente, en su revista *Mask*, los dibujos de Serlio que representaban los decorados típicos para la tragedia, la comedia y el drama pastoral (1). En los tres casos, los decorados siguen rigurosamente las leyes de la perspectiva y se ubican uniformemente a derecha e izquierda del eje central de simetría. Estas construcciones sirvieron posteriormente, en los siglos XVII a XIX, como modelos de la escena-caja y de sus decorados tipo para «calle» y «jardín». Por consiguiente, Craig se encontró, al ojear el libro de Serlio, en el punto de partida de la evolución que había sufrido la escena durante más de tres siglos. Frente a él tenía la fuente. Varios decenios de transformaciones, mejoras y complicaciones no habían aportado, en principio, nada nuevo. La escena «caja» que Craig iba a cuestionar, había solamente completa-

do el desarrollo del teatro italiano del Renacimiento.

Conviene aquí anotar que Craig iniciaba sus búsquedas a partir de una realidad específica, puramente teatral: de la separación del teatro en dos partes. A diferencia de otros innovadores, nunca intentó asimilar al espectador a la acción, introducirlos en el «juego». La idea de «fundir la escena y la sala» le parecía innecesaria. Craig tampoco intentó construir un nuevo edificio teatral, ni siquiera pensarlo, ni imaginárselo.

Pero si recordamos lo que hizo en 1900 en el Conservatorio de Hamstead, con sus plataformas y escaleras, reconoceremos claramente

una de las paradojas de su actividad. Craig en forma tan sorprendente montó, iluminó y explotó los numerosos elementos constructivos, que resulta difícil, casi imposible, comprender los primeros esbozos de dicha construcción. Los practicables, apenas Craig los tocaba, se transformaban como por arte de encantamiento. Su edificio teatral, el propio, el imaginado, lo construyó dentro de los viejos edificios, sin destruirlos ni reconstruyéndolos, sino transformándolos.

Pero Craig preparó cuidadosa y gradualmente este tipo de transformación. Craig hacía sus dibujos, que habrían de ser contemplados por sus contemporáneos en forma

irrealizada, y que superaban con creces las posibilidades de la técnica escénica existente, sin ignorar estas posibilidades, por el contrario, a veces sometiéndose a ellas conscientemente y al mismo tiempo logrando su ampliación. Quería obligar a la vieja técnica a trabajar en forma distinta, someterla a metas estéticas nuevas.

La idea que perseguía Craig era de gran simplicidad: había decidido empezar desde el «alfabeto», el prototipo, había decidido introducir en el sistema de Serlio correcciones radicales, sin salir de los límites de la «caja» y sin romperla. Serlio dibuja en el piso de la escena cuadrados de iguales dimensiones. Craig

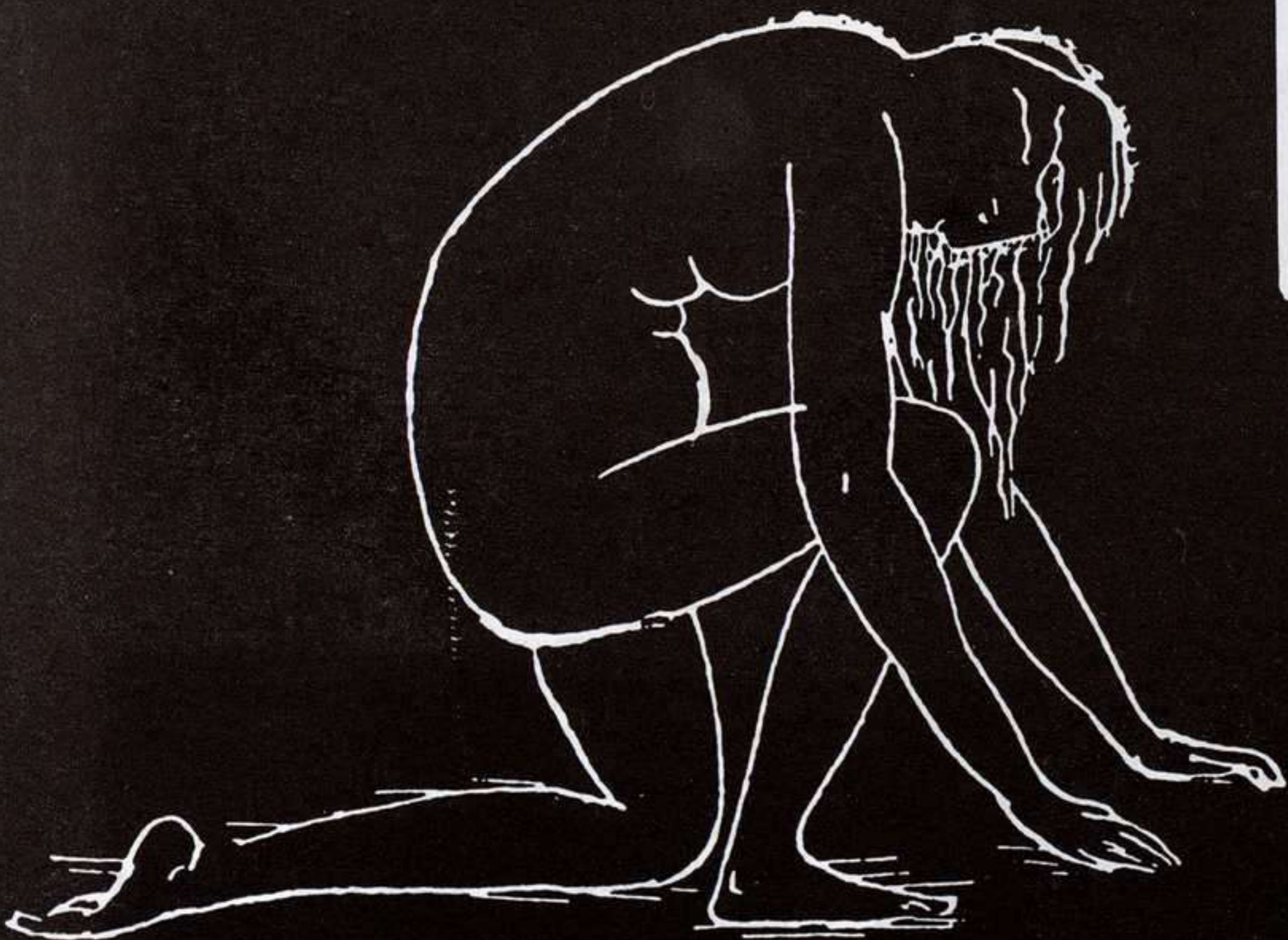
no atenta contra esta «planimetría», por el contrario, la conserva y se basa en ella. Pero uno los cuadrados de Serlio en diversas configuraciones rectangulares y eleva imaginariamente a partir de sus perímetros diferentes paralelepípedos. Sobre la superficie de la escena levanta construcciones tridimensionales, dentro de la «caja» escénica distribuye elementos arquitectónicos de estructura radicalmente distinta, en lugar de los decorados dibujados de Serlio. Donde Serlio trazaba minuciosamente casas, columnas, pilastras, capiteles, escalones, arcos, etc., en la imaginación de Craig surgían ahora poderosos volúmenes verticales.

Bablet tenía razón al escribir que los dibujos de Serlio «lo habían repentinamente inspirado y sugerido tal organización de la escena como Serlio no lo había soñado». Pero el mismo Bablet no es exacto al anotar que Craig quería «reemplazar con arquitectura» (2) los decorados pintados en forma tradicional. Dichos decorados «arquitectónicos», construidos, se habían ya utilizado anteriormente. Irving, incluso, había hecho uso de ellos.

La verdadera novedad de las ideas de Craig residía en que, a diferencia de Irving y de todos los otros predecesores, no reproducía formas arquitectónicas de uno u otro período, no imitaba motivos característicos de la arquitectura de cierta época histórica, sino que crea-



Dibujos de Adolphe Appia.



ba nuevas formas en el espacio escénico. Pensaba como arquitecto: operaba con volúmenes simples, jugaba con los elementos primarios de la arquitectura.

Los cuadrados geoméricamente claros de Serlio se convirtieron en la base, geoméricamente clara, de la arquitectura de Craig, le sugirieron las rectas de los poderosos volúmenes verticales, que recuerdan los rascacielos de Manhattan.

Pudiera ser que la fantasía de Craig hubiera sido alimentada en cierta medida por los proyectos de sus nuevos amigos, los arquitectos Josef Hoffman y Andri Van de Velde, con quienes había entablado cercana amistad en Weimar. Los historiadores de la arquitectura estudian sus trabajos en el contexto del movimiento desde el «art nouveau» al constructivismo. Pero entonces nadie se había atrevido, como Craig, a pensar siquiera en elevar volúmenes simples, constructivamente precisos, en los tablados, y a obligar a la arquitectura rectangular a funcionar en un espacio de tragedia.

Se ha conservado un dibujo de 1906 donde se observa cómo crecen de los cuadrados de Serlio los paralelepípedos de Craig.

Adelantándonos un año, diremos que a Craig se le ocurrió luego otra osada idea: llegó a la conclusión de que los volúmenes verticales deberían ponerse en movimiento. En cuanto empezaron a moverse, todo el teatro cambió. Por ahora detengámonos en este momento de las búsquedas de Craig e intentemos comprender qué significaba, y para qué era necesaria, la arquitectura simple geoméricamente, propuesta por Craig, en lugar de los decorados dibujos de Serlio.

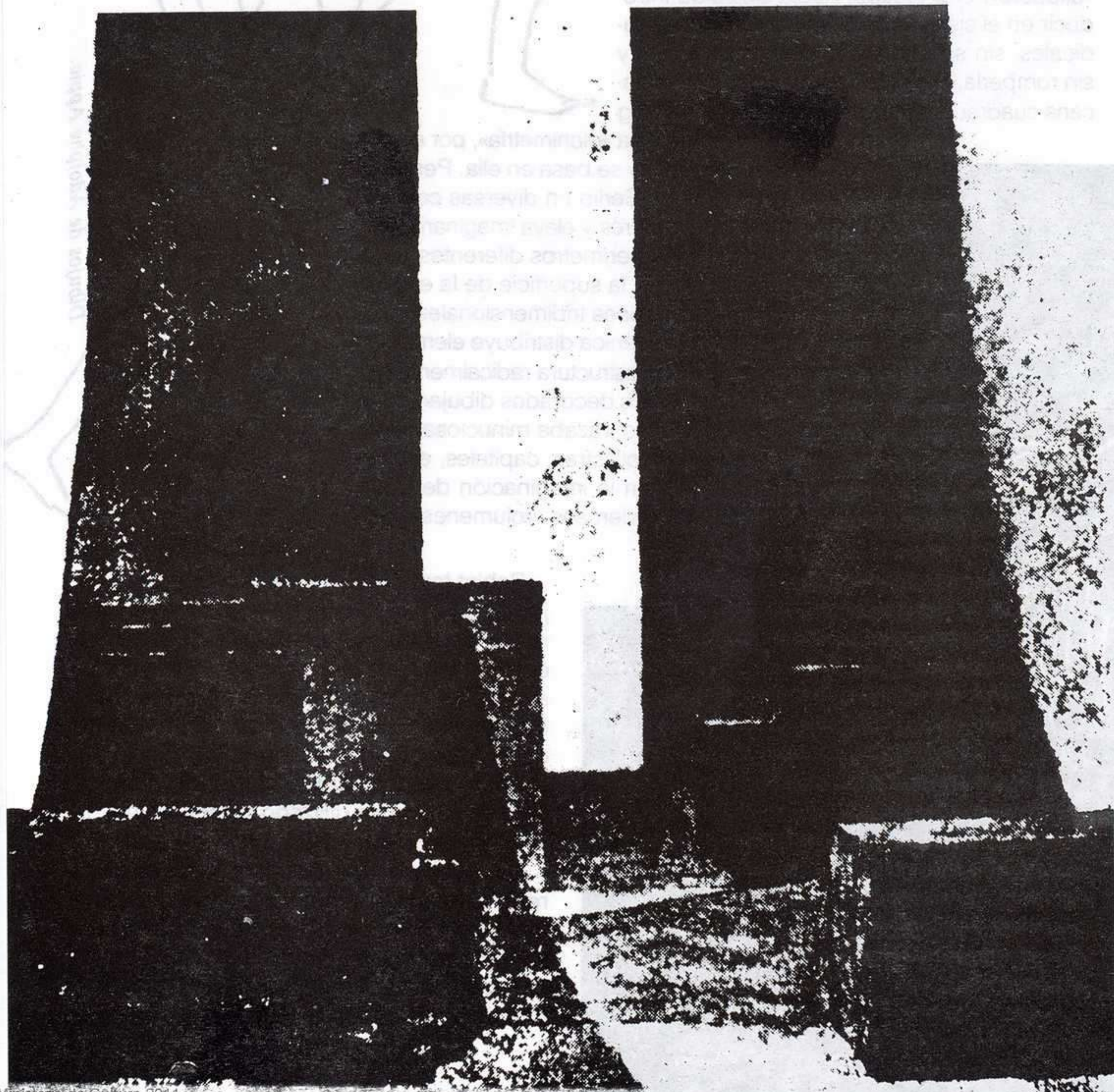
Más de una vez se ha formulado la hipótesis de que el sistema de Craig de volúmenes simplificados y esquematizados está íntimamente emparentado con las composiciones espaciales de Cezanne (3). Y aunque no disponemos de testimonios concretos acerca de cómo valoraba Craig la pintura de Cezanne, y no sabemos siquiera si a comienzos del 1900 ya la conocía, se siente realmente cierta similitud y es indiscutible lo común de sus búsquedas. Tanto a Cezanne como a Craig les es igualmente inherente el «amor a la geometría», y para ambos la simplicidad geométrica de los volúmenes sirve de forma y medio de creación de un nuevo cuadro del mundo, radicalmente distinto. La geometría sirve tanto al pintor como al director teatral como fuerza abstractiva, como instrumento para un pensamiento generalizador. Esta voluntad de abstracción, de captación de lo esencial, liberado de su cáscara engañosa, conduce a Cézanne fuera de los límites estilísticos del impresionismo, y a Craig, más allá de las fronteras estilísticas del simbolismo.

«Al descubrir, bajo la superficie, la estructura rica en matices», Cezanne, como lo anota John Reval, «llegó conscientemente más allá de la apariencia exterior del objeto, que satisfacía, por ejemplo a Monet» (4). Sin embargo «la apariencia exterior» conservaba sus antiguos derechos. El Cezanne-paisajista como que palpaba la construcción escondida tras los caprichosos pliegues y quiebros de la superficie, en la que vibraban brillos de color y luz. Lo definido de los volúmenes simples y la monumentalidad de la composición no resaltaban de la totalidad, la impresión de generalización se producía gradualmente, surgía involuntariamente durante el proceso de contemplación del lienzo. Cezanne declaraba: «En la naturaleza todo se forma sobre la base de la esfera, el cono y el cilindro. El pintor debe aprender a dibujar con base en estas figuras simples... (5)» Pero en la pintura de Cezanne estas «figuras simples» están escondidas, veladas.

La atención de Cezanne está dirigida, por supuesto, a la materia de la naturaleza viva, a las leyes que intenta descubrir bajo la cubierta de la imagen aparente del mundo. En el arte de Craig, hombre de teatro, el centro de gravedad de manera igualmente natural se desplaza a la idea: el mundo material le interesa sólo porque contiene el mundo de las esencias espirituales (interiores). Lo espiritual, lo ideal está presente, aunque invisible, en las estructuras materiales de Cezanne. Craig arranca lo espiritual de la materia, lo saca a la superficie.

Cronológicamente la «arquitectura» de Craig aparece cuando ya se han completado los descubrimientos de Cezanne, cuando son conocidos por muchos, aunque comprensibles a pocos. Craig, al pensar en una radical reconstrucción del teatro (el dibujo, donde de la red de cuadrados de Serlio se desprenden volúmenes verticales, data de 1906, año de la muerte de Cezanne) actuaba, no sobre el lienzo, sino sobre una escena imaginaria con una medida espacio-temporal, donde expuso a la vista la estructura desnuda, el esquema. Sus «figuras simples» —prismas y paralelepípedos— debían ser claramente visibles. A la monumentalidad de estas figuras geométricas abstractas debían corresponder los movimientos de los actores.

Adolphe Appia: «Die Walküre», de R. Wagner. 1924.



Hay todavía un aspecto que nos permite hablar de la cercanía íntima de percepción del espacio de ambos maestros. En el libro *Post-impresionismo*, Valeri Prokofiev cita las interesantes reflexiones de la investigadora francesa Lilian Guerri sobre los principios de composición de Cezanne. «La visión del espacio en Cezanne —escribe—, corresponde a un campo esférico móvil, pareciera que el espacio gira, esta impresión surge de las curvaturas de las líneas que conforman la base de la composición... Aparece la impresión del balanceo del espacio alrededor de un eje central... Generalmente el movimiento surge desde la zona central iluminada, que obliga a la parte central del cuadro a sobresalir, haciendo retroceder a un segundo plano, oscuro, los bordes y márgenes.» (6)

Estas palabras podrían servir de exacto comentario al dibujo de la escena «La ratonera»*. Craig había propuesto como fondo, en lugar de un telón plano común, una semiesfera negra, o sea precisamente un espacio «esférico», en el centro del cual, más claramente que en las composiciones de Cezanne, se señalaba la zona central iluminada: un refulgente semicírculo donde se ubicaban el rey y la reina, y un gran círculo iluminado en la arena donde caminaba el mimo. El espacio de Craig, al igual que el de Cezanne, se balanceaba alrededor de un eje central. El efecto de balanceo se lograba en parte al ubicar al mismo a la derecha del eje de simetría. El largo paso del mimo como que inclinaba toda la escena.

El investigador Valeri Prokofiev, en un intento por aclarar las transformaciones fundamentales que realizaron en la pintura los impresionistas y los post-impresionistas, y por determinar las innovaciones radicales introducidas en relación con la tradición renacentista, anotaba que en lugar de «una concepción del mundo material-espacial más o menos estable», estos pintores fueron los primeros que empezaron a «actuar en la esfera de una concepción espacio-temporal inestable». En lugar del principio «de existencia estable del objeto en el espacio» (característico de la tradición renacentista), ellos se inclinaron por «el fluir de su existencia en el tiempo». La pintura, que hasta entonces se planteaba como arte espacial, empezó a asimilar el concepto de tiempo. Los primeros intentos de detener un instante efímero de hecho expresaban la intención de captar y fijar en el lienzo el paso de tiempo. El ojo humano demostró que es capaz de ver el instante; o sea, de observar el incesante proceso del correr de los segundos, minutos y horas. De aquí muchas de las características del impresionismo: lo inestable, lo tembloroso, la movilidad aparente de la pincelada, la vibración de los brillos de color y luz.

Como se sabe, la siguiente etapa de desarrollo del nuevo sistema la realizaron Cezanne y Van Gogh. Como escribe V. Prokofiev, ellos dirigieron la pintura «hacia una sensación del mundo como un proceso dramático, una arena de acción de "grandes fuerzas", que necesitaban para su manifestación un tiempo distinto al tiempo fugaz de los impresionistas.» (7)



Edward Gordon Craig: «Estudio de escena». 1908.

La revisión radical de la tradición renacentista se dio en el teatro en forma diferente, por la sencilla razón que el arte escénico operó siempre con los conceptos de espacio y tiempo. Para la escena son obligatorios y usuales desde la antigüedad estos dos sistemas de coordenadas. Sin embargo, también en el teatro, los esfuerzos de los innovadores se dirigieron a encontrar una nueva solución a los problemas espacio-temporales. Ya que la correlación entre el espacio y el tiempo está planteada en el arte teatral como una contradicción permanente.

El tiempo se movía en un espacio inmóvil.

En los teatros construidos de acuerdo con los cánones italianos del Renacimiento, se reemplazaba un espacio inmóvil por otro (otro decorado), solamente en los entreactos.

La escena isabelina, al confiar la escenografía del espectáculo a la fantasía del espectador y proponerle imaginar, por ejemplo, «un castillo», «un bosque», o «un campo de batalla», de hecho fijaba también un cuadro inmóvil a lo largo de todo un episodio. Mientras no se reemplazara un letrero por otro, el espec-

tador «mantenía in mente» una imagen espacial determinada, a través de la cual corría el tiempo, en cuyo interior se desarrollaba la acción.

El sistema clásico de las tres unidades, de acción, de tiempo y de lugar, al proponer un solo decorado para todo el espectáculo, elevaba a ley general la antinomia radical del teatro. La permanencia del lugar de acción contrastaba con la rápida carrera del tiempo. Todo lo que la tragedia exige debía transcurrir en un corto lapso, sólo 24 horas. El no cambiar los decorados servía de garantía del rápido suceder de los acontecimientos: el lugar de la acción no cambiaba porque no había tiempo para hacerlo.

La dinámica del tiempo se manifestaba en el arte del actor, lo estático del espacio, en el trabajo del escenógrafo-decorador.

Con la aparición de la dirección teatral profesional, a partir de los espectáculos de Charles Kean y Henrix Laube, se van introduciendo nuevas correcciones a este sistema. Con el fin de dotar al espacio de flexibilidad y movilidad, el teatro del Duque de Meiningen gus-

* Se refiere a la escena de *Hamlet*, donde éste presenta a Claudio, la pantomima y «El asesinato de Gonzaga». N. del T.

taba de cambios de cuadro más rápidos, de trazos diagonales, de efectos luminosos cada vez más complicados.

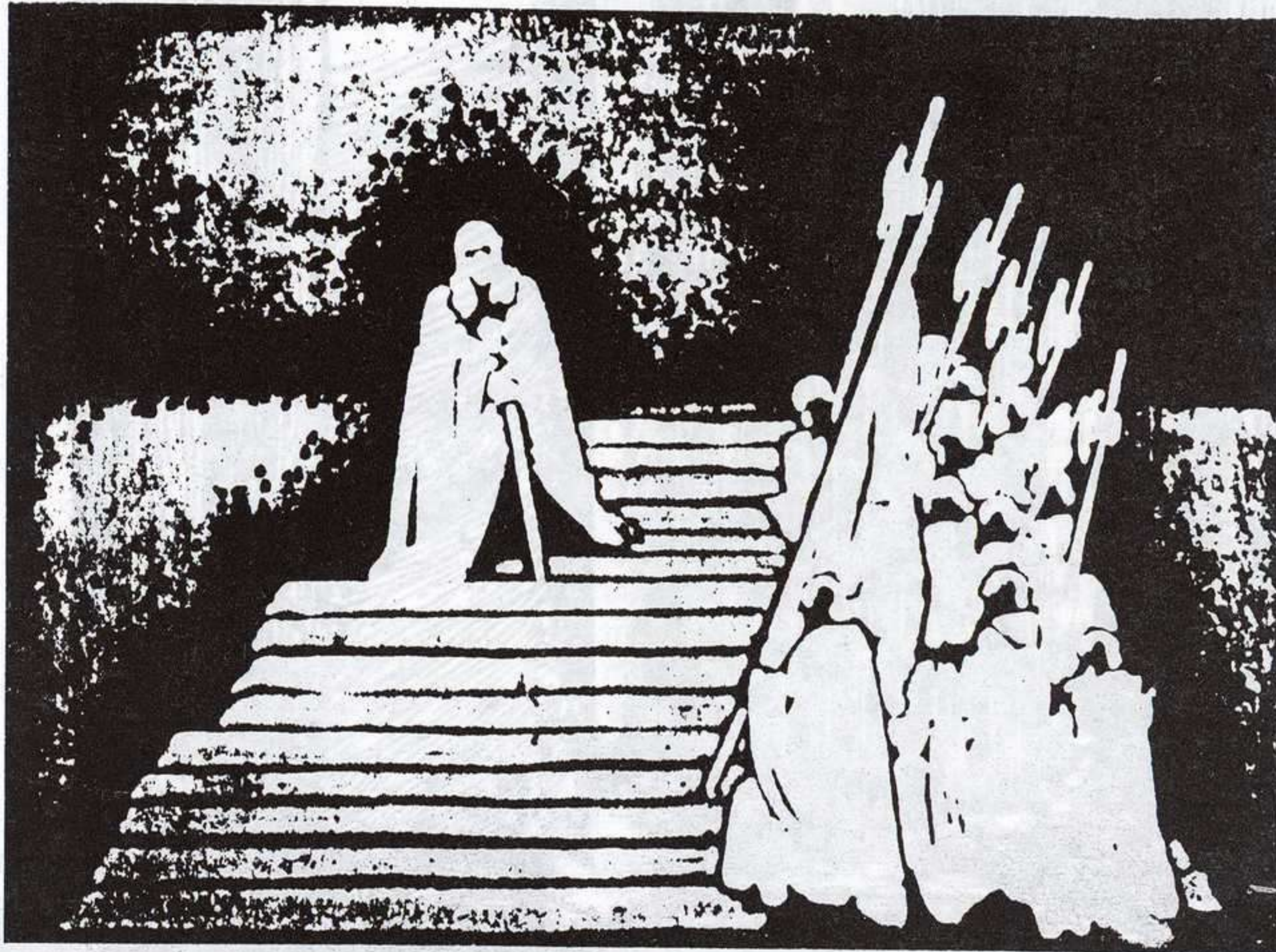
Dichos esfuerzos fueron coronados con resultados notables, pero, en principio, el viejo sistema seguía conservando la estabilidad en las coordenadas espaciales y la movilidad, en las temporales. Los decorados se dibujaban o construían según las reglas de la perspectiva, cuyo fin era crear un espacio ilusorio. Pero el actor no se sometía a estas leyes. El actor se paseaba por la escena en toda su estatura natural y humana, no concordaba con la perspectiva y obligaba a los espectadores a percibir cualquier ilusión espacial como una convención inevitable.

Los directores innovadores de fines del si-

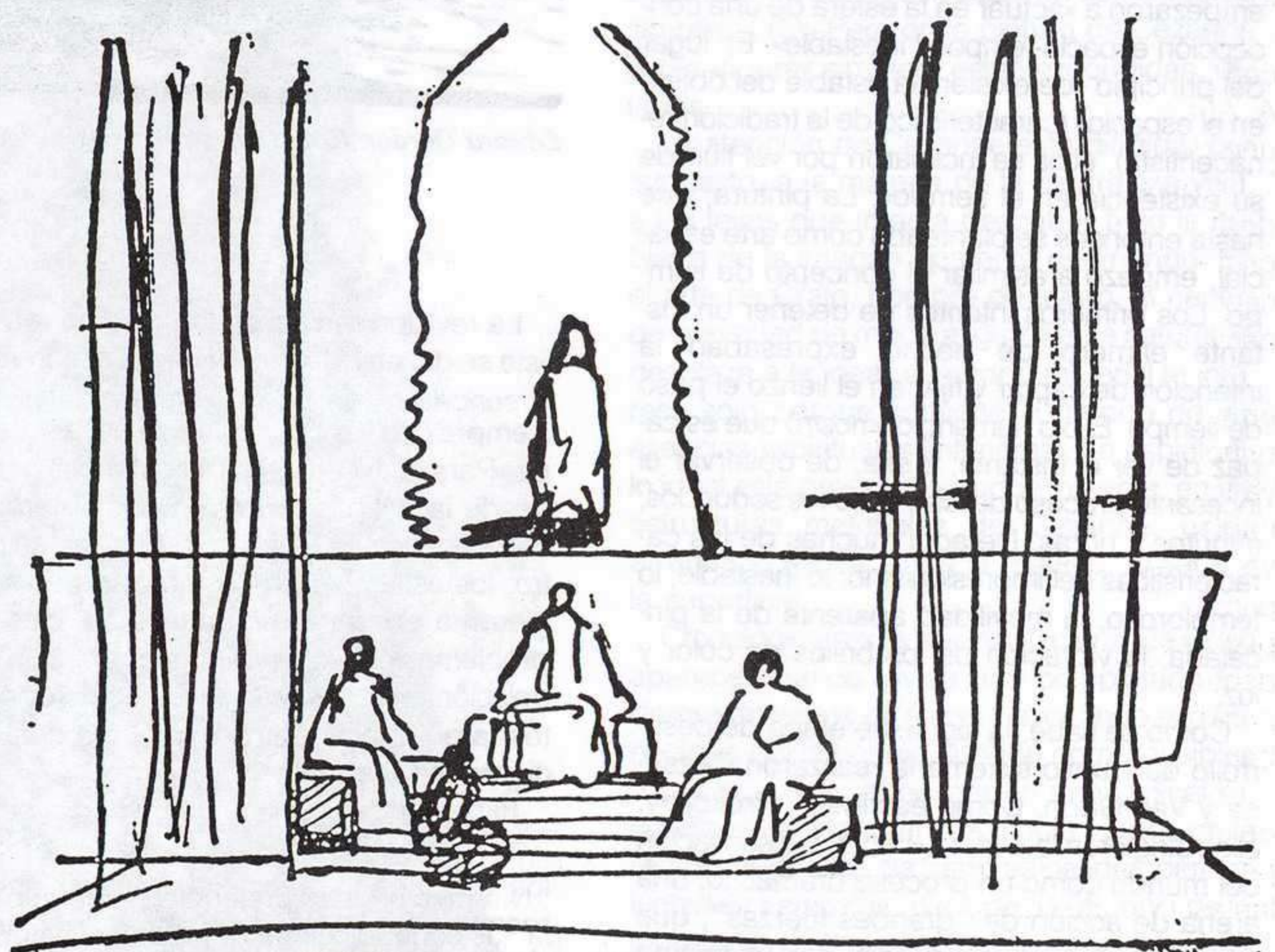
glo XIX, y principios del XX, forzaron esta contradicción al máximo. En el teatro de Antoine, y después en el de Stanislavsky, la acción generalmente se desarrollaba en interiores contemporáneos habituales y «vivos». El tiempo y el espacio escénicos se percibían como los adecuados al tiempo y al espacio vital. En los dramas de Ibsen, Hauptman y Chéjov, resultaba alcanzable la buscada ilusión de vida; para triunfo de los directores de entonces, a quienes se llamaba naturalistas: tenían razones fundamentales para creer que el eterno convencionalismo del teatro había sido finalmente superado y abolido por la «fuerza vital de la realidad».

En los teatros simbolistas (tales como el teatro de Arte de Paul Fort en París, el teatro de Georg Fuchs de Munich, el teatro peterburgués de Meyerhold de la calle Oficerskaia) el problema se resolvía en forma diferente. Los directores-simbolistas querían encantar al mundo, envolver la acción dramática con un velo de misterio. La inmovilidad del espacio les era estéticamente favorable, e intentaron, si no detener el tiempo, por lo menos ralentarlo. El tiempo se petrificaba en una mística «espera de Godot»: la espera del fin o de un milagro redentor. La acción del actor se desarrollaba en forma grandilocuente al borde del proscenio, teniendo como fondo los paneles pintados ya sea de Maurice Denis, o Felix Wallotone, de Nicolás Sapunov, o de Serguei Sudeikin. Las palabras, de acuerdo con la conocida fórmula de Meyerhold «caían como gotas en un profundo pozo» (8) El «cuadro», encerrado en el marco escénico, se veía irreal, lo convencional no se superaba, por el contrario, sobresalía, el tiempo mismo se tornaba aquí convencional.

El naturalismo y el simbolismo, en sus extremos, negándose mutuamente, coincidían en un punto: en ambos casos el sistema se

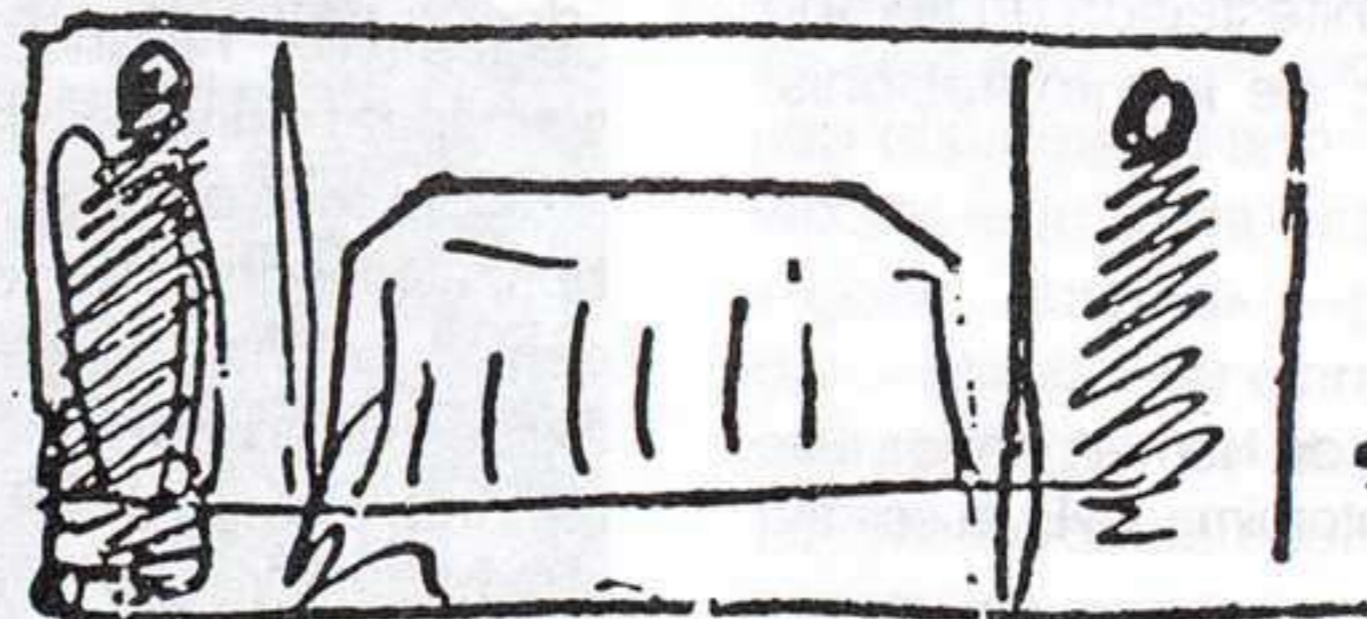


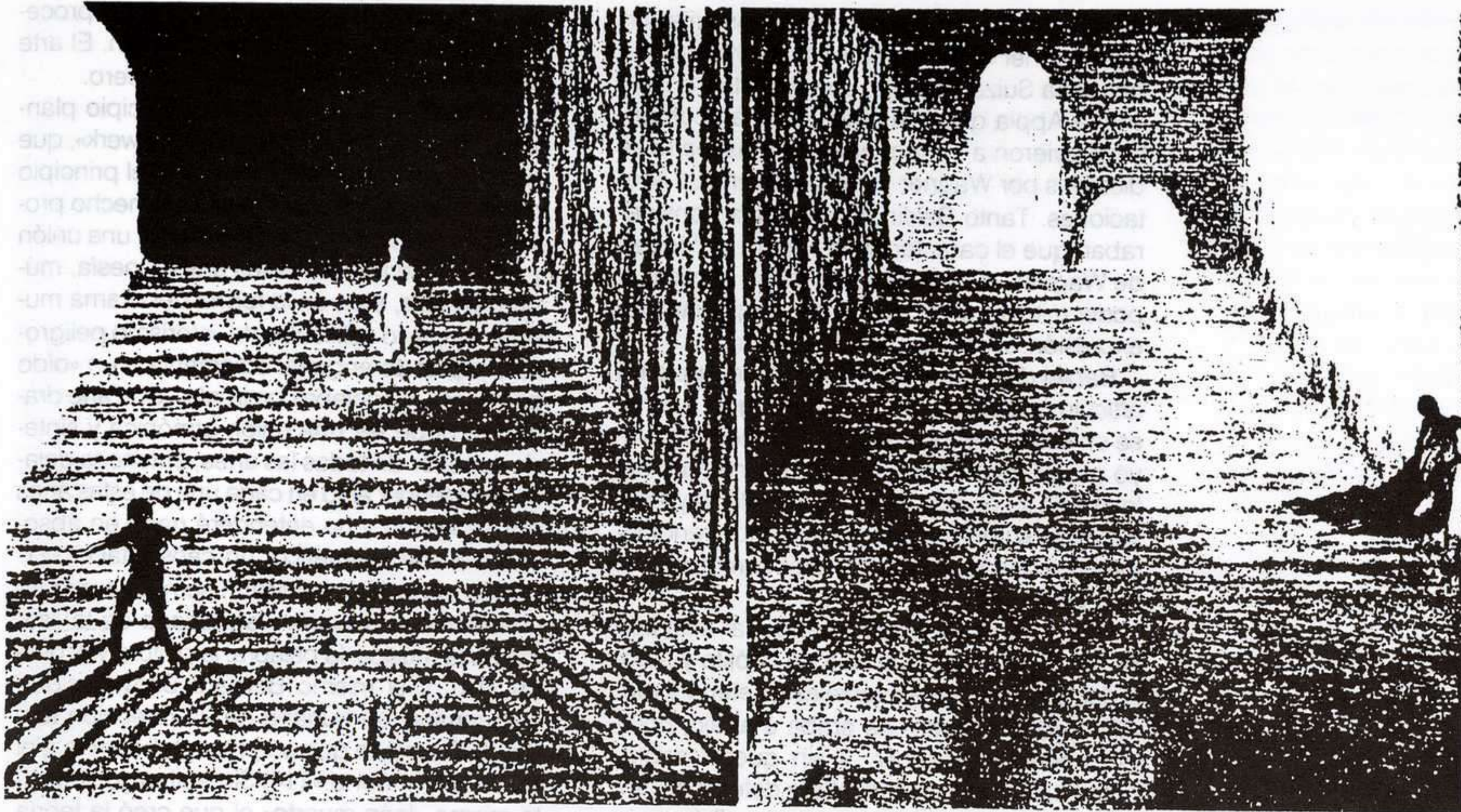
«Ricardo III», dirección de Léopold Jessner. 1920.



«La Anunciación a María», de Paul Claudel. Boceto de escenografía de A. Salzmann. 1913.

2)





Craig: «La escalera», tercer y cuarto estado de ánimo. 1905.

ordenaba y reducía a un común denominador a cuenta de los personajes. En el teatro de ilusión de la vida los personajes se sometían totalmente al medio ambiente terrenal, se asimilaban a éste y no podían (o no querían, como en Chéjov) contraponer a éste su voluntad. En el teatro de ilusión irreal el personaje dependía en igual medida del poder del destino extraterreno.

Muy pronto quedó en claro que ambas posibilidades no son universales, cada una sirve a determinado tipo de drama moderno, pero no funcionan para la dramaturgia clásica, donde la voluntad, la acción, el acto del héroe dictaban el desarrollo de los acontecimientos.

Las ideas teatrales más radicales en relación con la tradición renacentista las plantearon A. Appia y G. Craig, en forma independiente uno de otro y sin coincidir en mucho.

Lo que Craig intentaba fundamentalmente destruir, y que de hecho destruyó a partir del primer dibujo para *Hamlet* en 1899, era la concepción renacentista antropocéntrica del espacio escénico.

Craig debía, a fin de realizar sus ideas, abolir en primer término la perspectiva, conquista principal del Renacimiento. Para ser exactos, ya los naturalistas, con Antoine a la cabeza, habían liquidado los decorados en perspectiva. Sin embargo, Craig habría de suprimir el principio fundamental y meta última de la perspectiva: la creación de la ilusión. Ya que los decorados en perspectiva encerraban el espacio en los límites de lo visible, y transformaban lo visible en ilusión de realidad.

Craig quería ampliar estas fronteras, liberar de una vez la escena y la imaginación del espectador, abrir el espacio, desencadenar la fantasía y darle acceso al panorama móvil de la vida del «alma de la tragedia», ajeno a lo cotidiano y lo individual.

El sistema renacentista antropocéntrico de visión y comprensión del mundo, que ubicaba al hombre, al individuo, y no a fuerzas supraindividuales, en el centro de la sociedad, del cosmos, armado de los descubrimientos de la ciencia, entre ellos, de las leyes de la perspectiva, que suponía como objeto de

todo arte el mundo visible, accesible al ojo humano, impuso también a la pintura el carácter estereoscópico. La perspectiva recta correspondía a un punto de vista subjetivo e inmóvil. Y por lo mismo tanto en la escena como en el lienzo del pintor, la perspectiva suponía límites racionales a todo lo representado. Gracias a su ritmo equilibrado y geoméricamente preciso, la mirada del receptor se orientaba al objetivo.

Los inmutables «decorados en perspectiva» del espectáculo cortesano italiano del siglo XVI representaban un cuadro rítmico abstracto. Las leyes de la perspectiva son un descubrimiento y una manifestación de la razón humana; por consiguiente, los «decorados en perspectiva» en el teatro ayudaban a concentrar la atención en la coherencia, lógica y el sentido del texto dicho en escena. Ayudaban a introducir el trabajo de la conciencia en determinados marcos, defendía a la razón, en el proceso de percepción artística, de la ingerencia de fuerzas irracionales. El típico fondo convencional de los espectáculos clásicos y renacentistas era equilibradamente tranquilo y neutral en relación con la acción. Cedía la escena a los actores y organizaba clara y racionalmente el espacio donde sonarían los monólogos y diálogos. Y en este sentido correspondía espléndidamente a sus fines.

Craig desplegó el espacio frente a los espectadores del siglo XX, a fin de ver cuál tenía una significación trágica. Entrar y sentir un peculiar escalofrío en ese espacio vacío: el frío de la trágica libertad de la voluntad del héroe shakespeariano.

La perspectiva recta perdía todo sentido en el espacio de Craig. Appia tampoco la necesitaba.

Ni Appia ni Craig pretendían superar o ahogar las contradicciones esenciales, naturales, del teatro como arte. Por el contrario, ambos se inspiraban en el deseo de liberar la naturaleza del teatro del poder de otras artes. Ambos, al insistir en la independencia del arte escénico y al intentar devolver al teatro su propia expresividad primaria, comprendían que solamente los caminos más simples los llevarían a la meta (Craig expresó posteriormente esta

idea con gran exactitud: «Pienso, escribe en 1923, que la propia naturaleza del teatro exige simplificación».) (9) Appia y Craig buscaban y encontraron métodos arquitectónicos de asimilación del espacio escénico. Aunque existían diferencias radicales de concepción, condicionadas por la diversidad de las premisas de sus búsquedas y experimentos. Los esfuerzos de Craig se inspiraban en su sueño de crear un espectáculo moderno con base en una tragedia de Shakespeare. Los intentos de Appia soñaban con la realización escénica ideal para el drama musical de Wagner.

En 1882, todavía en vida de Wagner, un suizo de veinte años, de sólida educación musical, aunque lejano al teatro, habiendo visitado Bayreuth, presenciado allí la ópera *Parsifal*, con decorados de Max Bruckner. El camino al castillo, donde se guardaba el Santo Grial, aparecía a la vista como un cúmulo de rocas apoyadas en gruesas e imponentes columnas. El fantástico castillo de Munsalvesh recibía a los viajeros con arcadas semicirculares de múltiples columnas, distribuidas simétricamente alrededor del Grial, el cáliz que contenía la sangre de Cristo. Los decorados del bosque recordaban un abigarrado ramo de flores. Appia quedó pasmado y estupefacto. En forma categórica, como corresponde a un diletante sin idea de la técnica teatral, ni del complejo proceso de producción de un espectáculo operístico, declaró que todo eso no sería, que los recursos de montaje del drama musical que utilizaba Wagner no expresaban de ninguna manera su música. Que éste, como poeta (él mismo escribía sus propios libretos) y compositor, se había adelantado a su tiempo, pero que como director escénico estaba atrasado, empantanado en una estética desde tiempo atrás envejecida.

Antes que Appia, Arnold Beklin había expresado ya juicios semejantes. A Wagner le habían gustado los lienzos del pintor suizo y suponía que éste, de buen grado, aceptaría decorar sus espectáculos. Pero dicha colaboración no se llevó a cabo, pues el primer esbozo que presentó Beklin echó definitivamente por tierra las ideas de Wagner respecto a cómo debía verse la escenografía de sus ópe-

ras. Beklin comentaba más tarde con irritación que Wagner no entendía nada de pintura. La pequeña Suiza produjo, uno tras otro, a Beklin y a Appia que, sin tener nada en común, se atrevieron a impugnar las formas teatrales dictadas por Wagner y prefijadas en sus acotaciones. Tanto Beklin como Appia consideraban que el carácter de la «ópera sinfónica» de Wagner, el espíritu épico de su música, el poder mitológico de sus héroes, requerían una expresión escénica nueva y distinta.

Bablet descubrió en el archivo de Appia un artículo no publicado «Richard Wagner y la mise en scène», donde se lee: «El maestro incluyó sus propias creaciones en los marcos del teatro de su época, y si en la sala de Bayreuth se siente su genio, esto sucede independientemente del montaje y en total contradicción con éste» (10).

Appia había decidido transformar este tipo de montaje. En su posición de neófito y autodidacta había ciertas ventajas: pretendía modificar todo el teatro de arriba a abajo, completamente, sin saber, y sin querer saber, cómo estaba construido. Nada detenía su fantasía, sus concepciones se desarrollaban sin ver los obstáculos. Aunque, justamente por esto, se mantuvieron mucho tiempo alejadas de la práctica teatral. Si Appia la ignoraba, la prác-

supone una distancia temporal entre el proceso de creación y el de su percepción. El arte del actor reduce esta distancia a cero.

A Appia no lo convencía el principio planteado por Wagner de «Gesamtkunstwerk», que se entiende corrientemente como el principio de «síntesis de las artes», y que de hecho propone no tanto una «síntesis», cuanto una unión y reunión de las diferentes artes: poesía, música, pintura, etc., en la forma del drama musical. Appia lo calificaba de «aforismo peligroso», capaz de engañar solamente a un «oído perezoso», y anotaba con ironía: «Si el arte dramático debe ser una unión armónica y síntesis superior de todas las artes, entonces dejaré de entender algo en cada una de estas artes por separado y no entenderé nada en absoluto del arte dramático; un caos total.» (12)

Más tarde Thomas Mann se refería con incredulidad a la teoría wagneriana de la «suma de la música, la palabra, la pintura y el gesto» (13), y el mismo Bernard Shaw, asiduo wagneriano, se burlaría de «la dirección teatral de Bayreuth que se presentaba en la piel de un león muerto.» (14) Sin embargo, fue este mismo «león muerto» el que creó la teoría de la «suma» que en Bayreuth transformaron en canon y ley. El conocido teatrólogo alemán K. Hageman aseguraba al igual que Appia: «La contradicción fundamental residía en que, habiendo abierto nuevos derroteros al crear el drama musical, Wagner intentaba plasmarlo utilizando las formas del viejo teatro de ópera, contra el cual luchaba.» (15)

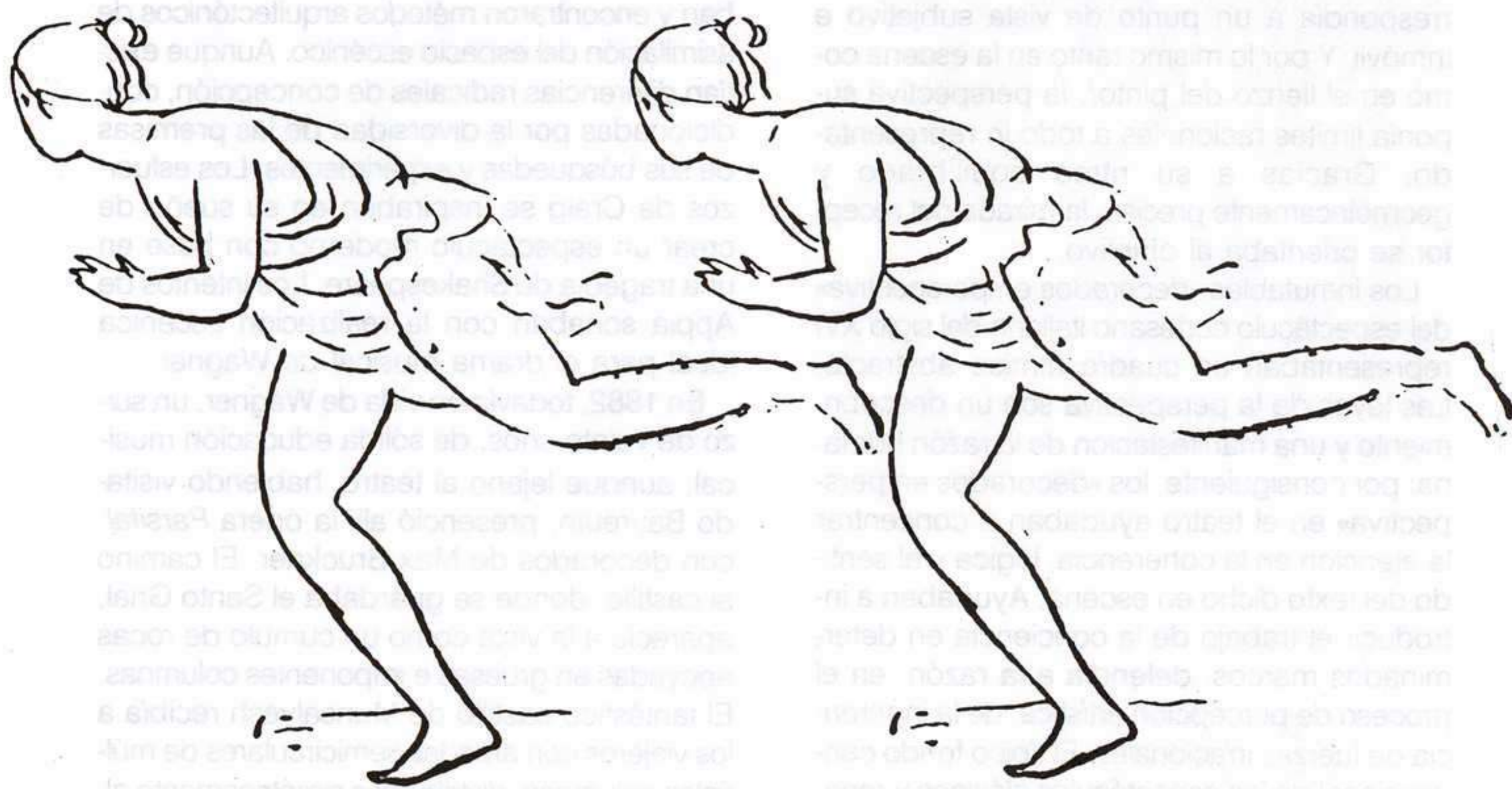
En lugar del sistema nivelador wagneriano de artes que se complementan y se autoapoyan, Appia elaboró un sistema jerárquicamente orgánico de interacción de «elementos» en el arte escénico.

De acuerdo con la jerarquía de Appia, el primer lugar correspondía al actor; el segundo al espacio; el tercero a la luz; y solamente el cuarto al color (específicamente al color y no a la pintura).

Al igual que Craig, Appia, en sus numerosos esbozos, centraba su atención en la búsqueda de soluciones espaciales. Sin embargo, en los dibujos de Craig se ven siempre figuras humanas, está siempre presente el héroe, sus composiciones escénicas desde su misma concepción están referidas a la plástica del actor. Los esbozos de Appia nos muestran generalmente una construcción escénica vacía donde no aparece el actor. Son muy raras las excepciones a esta regla (por ejemplo su dibujo para *Las Valkirias*, 1892) y, en tales casos, el diseño se torna vago, confuso, lo que no es característico de Appia, por principio él tiende a una gran precisión de la forma propuesta.

El pensamiento de Appia es más bien el de un pintor que el de un director. El transformaba en su imaginación no el teatro como tal, sino más bien los decorados.

Craig, por el contrario, pensaba en términos de mise en scène, sus esbozos son trazos de dirección. Conduce simultáneamente su búsqueda de una estructura espacial con la búsqueda de las mise en scène. El momento de visión de una forma general de montaje coincide con el de planteamiento de un proyecto de mises en scène. El espacio esculpe la puesta en escena, la acompaña y subraya; ésta, al insertarse en los límites espaciales, los condiciona. La ubicación de los actores, sus interrelaciones, entre sí y con aquellos volúmenes que la fantasía del director despliega en la es-



tica teatral a su vez ignoró sus ideas. Los primeros bocetos de Appia datan de 1892. Habrían de pasar dos decenios antes que fueran concretados los intentos de plasmar escénicamente sus concepciones.

Una de las principales críticas que Appia formulaba a Wagner consistía en que las acotaciones de éste fijaban la inútil contradicción entre la figura real tridimensional del actor y los decorados bidimensionales pintados en un plano. «El principio mismo de la pintura —escribe Appia en 1921— es contrario a la escena. El arte dramático no es arte en el sentido estrecho y literal de la palabra, por eso la escena rechaza la pintura. Para ella éste es un problema de vida o muerte.» (11)

Al hablar de un arte «en el sentido estrecho y literal de la palabra», Appia tenía en cuenta aquellas formas artísticas que son percibidas por el hombre desde fuera (como espectador, lector o «escucha») y que han sido creadas con anterioridad y no en el momento, con el cuerpo, gesto y voz del ser humano. «El arte en el sentido estrecho y literal de la palabra» pre-

cena, sus movimientos en profundidad o hacia el borde del proscenio en diagonal o paralelos a la boca del escenario, sus detenciones, por último, expresan el curso de la acción trágica: del nudo al clímax y del clímax al desenlace. Según Craig, ésta es la única forma posible de pensamiento para un director teatral. El lenguaje de las escenificaciones constituye el medio expresivo fundamental del director. La partitura de dirección, al determinar el flujo continuo y el cambio incesante de la mise en scène, en íntima conexión con la forma espacial, logra crear una correlación de imagen, del montaje

tamente una importancia capital, Bablet escribe que, de acuerdo con las ideas de Appia, los decorados deberán ser «volúmenes arquitectónicos que se combinen armónicamente con lo escultural del actor» (16). No cabe duda. El problema reside en qué tipo de «armonía» se pensaba.

Para Appia estaba claro que el espectáculo musical debe ser construido según leyes distintas al espectáculo dramático, y que el movimiento de los artistas en un «espacio musical» se debe regir sólo por criterios dancísticos. La danza es el punto de partida del montaje del drama musical y el cuerpo humano está obli-

reográficas del director, en espera de ellas y, que, en cierto modo, las sugieren. Como Appia se orientaba bien en la ópera wagneriana, en su sinfonismo específico y en la fuerza mitológica de sus imágenes, se suponía lógicamente una grandiosidad de movimientos, se pensaba en un lenguaje coreográfico que debía expresar plásticamente tanto las repeticiones de los motivos wagnerianos cuanto la amplitud épica del estilo operístico de Wagner. Era para las imágenes de la antigua epopeya germana, sus héroes y sus dioses, para quienes Appia liberaba la energía espacial.

De aquí surgen todas las particularidades del diseño arquitectónico para la escena de Appia. C. Volkonsky en su artículo «Appia y Craig», de 1912, determinó con gran precisión la diferencia fundamental entre las dos concepciones espaciales: «Craig se proyecta en altura, es vertical. Appia, en amplitud, es horizontal.» (17)

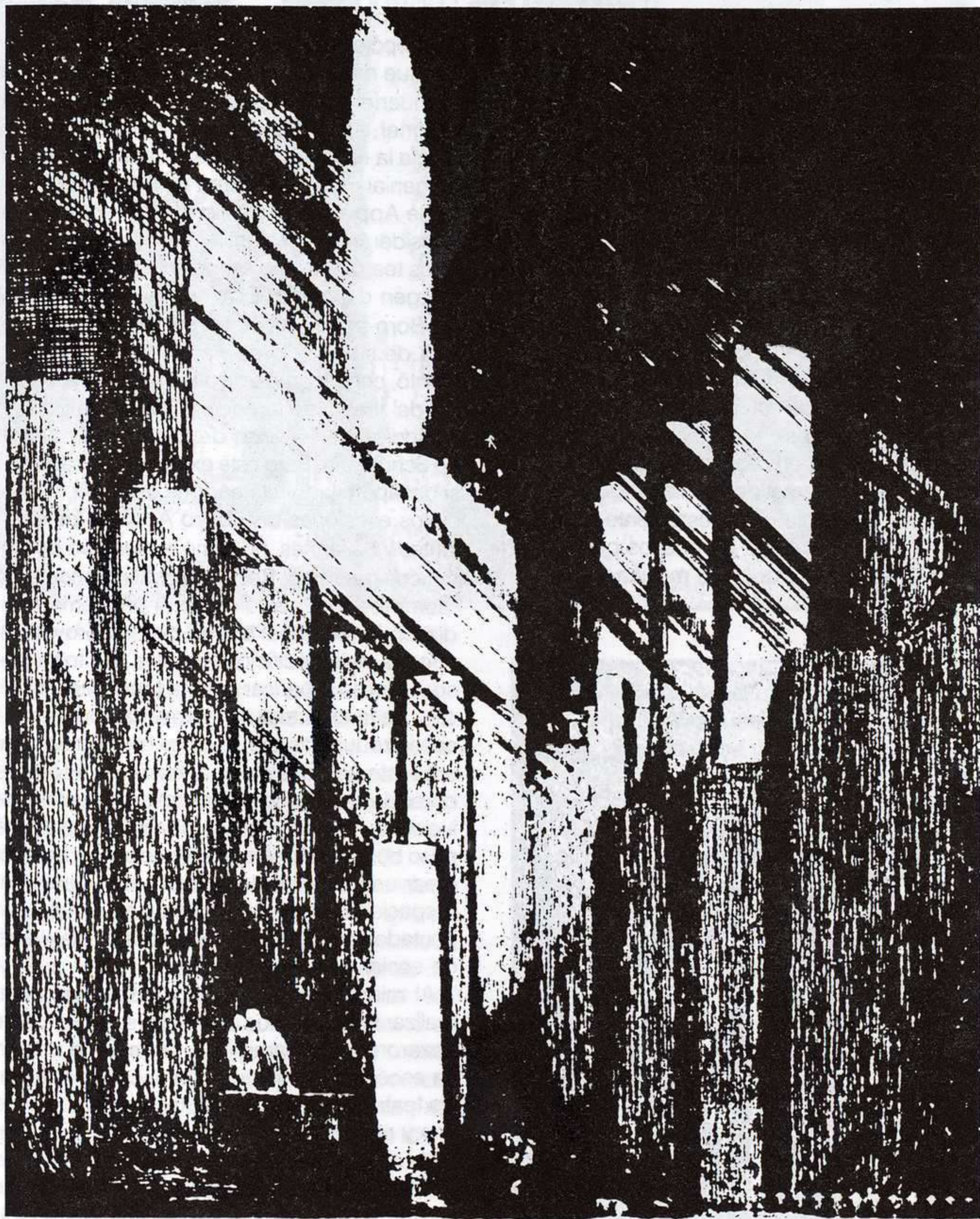
El predominio de la horizontal en los dibujos de Appia nos dice que su diseño arquitectónico está en función de la coreografía. Un tablado, una plataforma inmóvil es el elemento estructural básico. Los componentes (Appia los llamaba «secciones») están calculados de modo que se puedan ubicar sobre el piso, pero siempre paralelos a éste: terrazas, escaleras, pedestales, etc.

La innovadora concepción espacial de Appia, a fin de cuentas, viene siendo una metamorfosis de la escena tradicional de la ópera o del ballet con su piso plano característico para la comodidad y libertad de los bailarines y cantantes. La metamorfosis es sorprendente. La primera impresión es como si toda la energía de Appia estuviera dirigida a romper ese piso liso, a aniquilar la escena plana, a proponer, en lugar de su suavidad impasible de antes, formas más activas y poderosas. Esto era lo que Appia quería. Sin embargo sus nuevas formas, al guardar fidelidad a los viejos principios operísticos, también se extienden a lo ancho, en un plano horizontal.

Las verticales están, en los dibujos de Appia, a veces marcadas, pero «no funcionan», simplemente subrayan por contraste la energía de las horizontales. Son verticales sus columnas ubicadas al fondo o a los lados, lo son algunos volúmenes que coronan las formas o indican su centro. Pero todas estas líneas o macizos verticales no participan, son neutrales en relación con las supuestas evoluciones (y emociones) de los solistas, cantantes del coro o bailarines del cuerpo de baile. Incluso un diseño bastante poco corriente de Appia como el que hizo para *Parsifal* en 1896, donde todo el espacio escénico está atravesado por verticales abstractas (que pudieran percibirse como columnas o como troncos desnudos) está definitivamente limitado arriba y abajo por poderosas líneas horizontales y se desenvuelve longitudinalmente de derecha a izquierda.

El espacio de Appia ansía mayor amplitud. La estructura en su totalidad se despliega frontalmente con facilidad. Hacia arriba se mueve sin ganas, con evidente cuidado y los movimientos en diagonal no le placen.

Appia comprendía que sus composiciones frontales poseían un ritmo, aunque oculto, pero claramente tranquilizador. Intentaba entonces destruir el equilibrio con ayuda de efectos luminosos inquietantes y bruscos. «Los rostros de los solistas y comparsas, de los cantantes del coro y de los artistas del cuerpo de baile



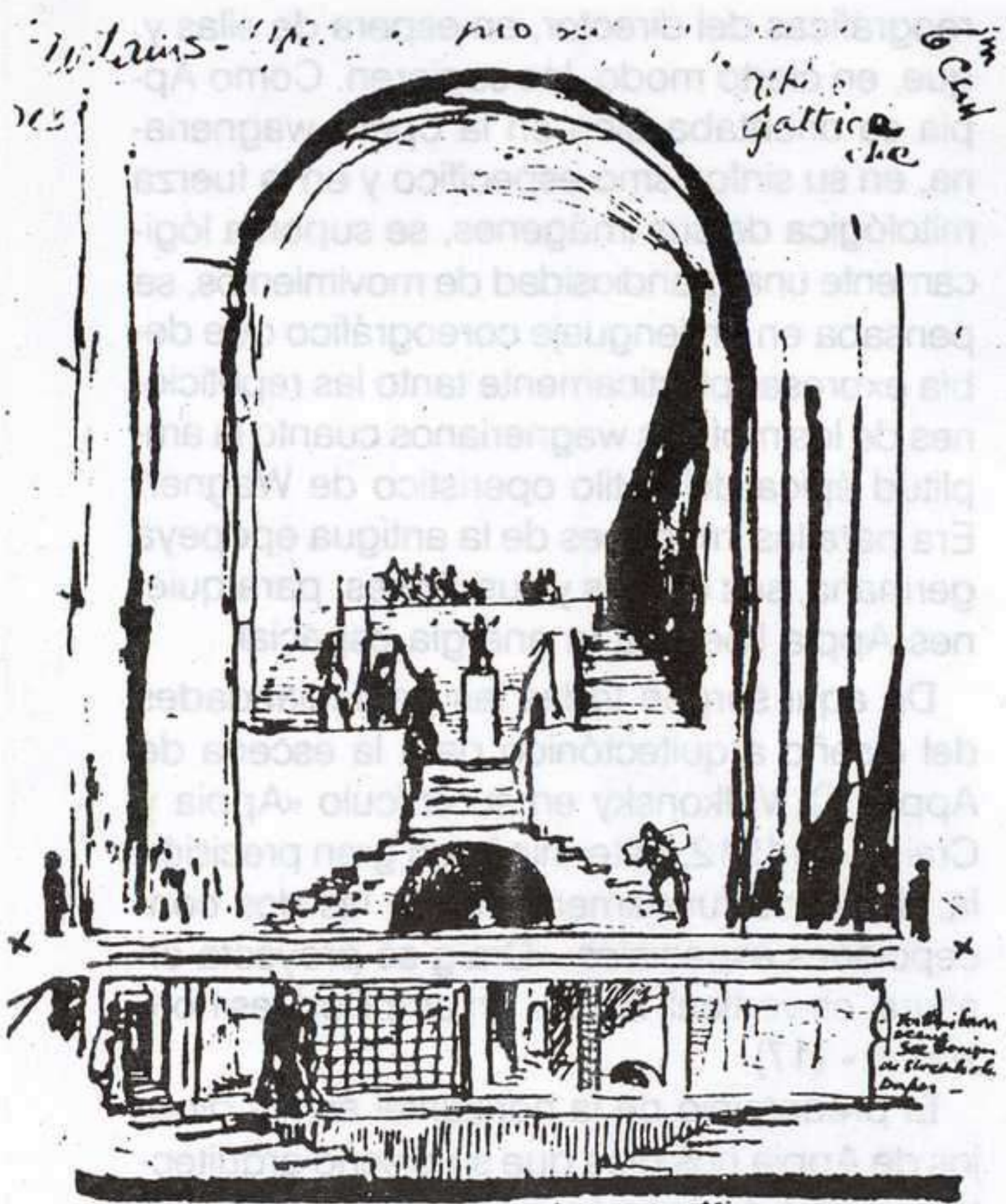
Craig: Disposición de «Screens», Londres, 1922.

con cada inflexión del pensamiento del poeta trágico.

Por supuesto que también Appia tenía en mente las principales mise en scène cuando trabajaba sobre sus proyectos de montaje de obras de Wagner. Pero Appia, al insistir en la prioridad del «actor», pensaba, no en el artista del drama, sino en el cantante, en el solista de ópera. Extrañamente, los historiadores del teatro se empeñan en no prestar atención a esta circunstancia elemental. Aunque tiene jus-

gado a obedecer su ritmo. Por consiguiente, el director deberá someter a todos los intérpretes al desarrollo del dibujo coreográfico de la acción.

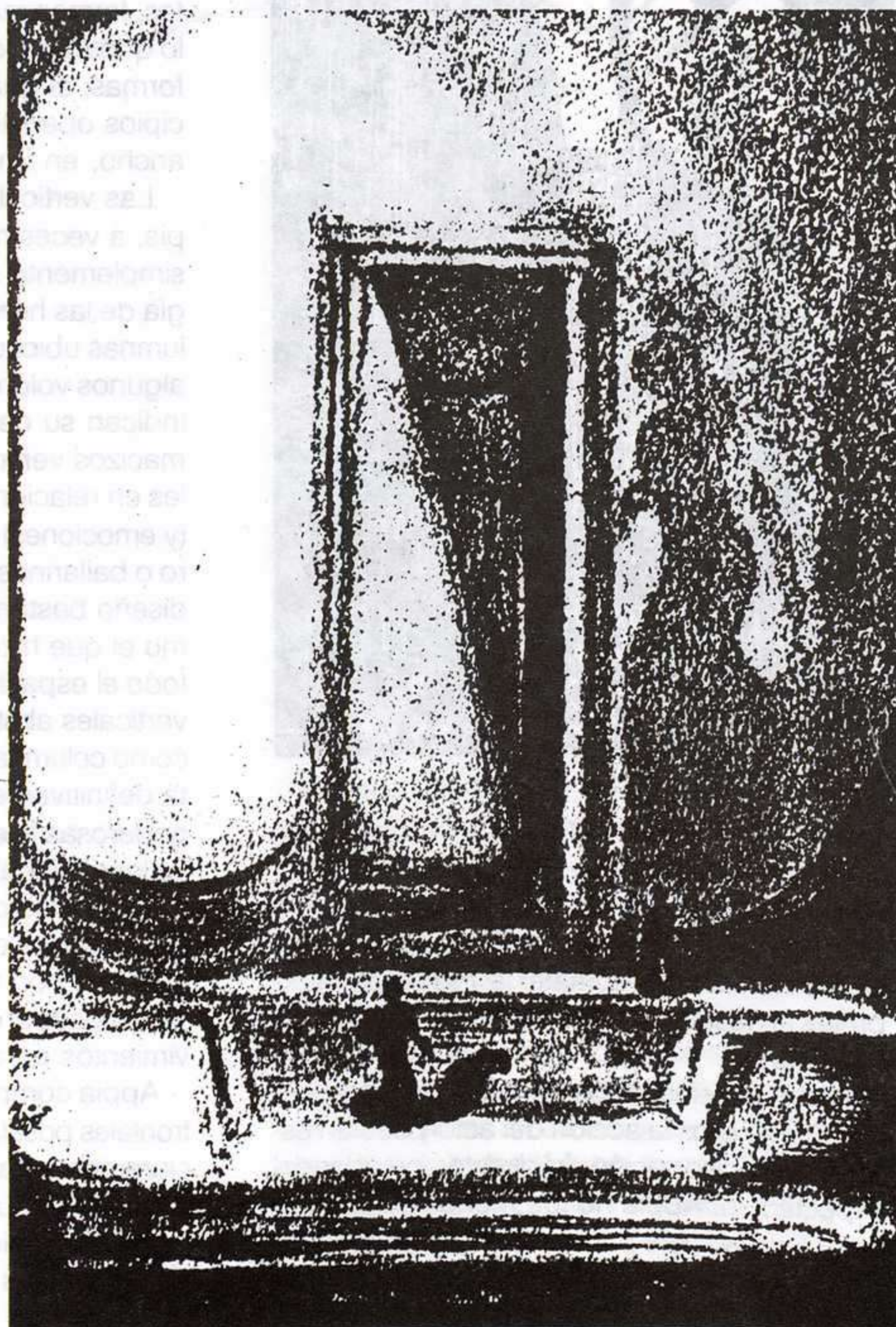
Todos los elementos de la estructura escénica (entre ellos la acción del actor) debían estar a plena disposición del director, creador del espectáculo. Appia no fue menos categórico que Craig en este punto. Hay que considerar sus bocetos como, en cierto sentido, hipótesis espaciales dedicadas a composiciones co-



Craig: «La Pasión según San Mateo»,
de J. S. Bach.

—escribía— adquieren verdadera expresividad si los ilumina una luz que vaya resbalando, en movimiento.» Al igual que Paul Fort y Lugné-Poe, Appia proponía renunciar a la iluminación de candilejas y dirigir la luz desde arriba en forma directa o transversal. Al mismo tiempo le confería gran importancia a las sombras. Confiaba en que éstas prestarían movilidad a sus construcciones. Los volúmenes verticales, al proyectar sombras transversales sobre las plataformas horizontales, deberían romper los ritmos uniformes y medios. Y, al igual que Craig, confiaba grandemente en las proyecciones: si anteriormente, pensaba Appia, con ayuda de pistas se representaban, en la escena de ópera, sólo «fuego, nubes y agua», ahora servirían a un fin más importante: «desmaterializar todo lo que tocan».

Appia consideraba que los trajes de los artistas deberían ser de tonos apagados, sin abigarramiento, que su color «debía ir de acuerdo con el material del que estuvieran hechos los decorados» (18). En general, el color, aunque Appia le había destinado un lugar especial en su jerarquía de «elementos», en sus composiciones de hecho casi no participaba. Se podría decir que es característico de las visiones de Appia cierta insensibilidad al color; es lógico si consideramos que sus bocetos están bañados por la música, que es ésta la que asume el «colorido» emocional. El que en su lista de «elementos» no se mencione la música, significa que en realidad los cuatro «elementos» están sometidos a ella. Todo el pensamiento de Appia parte justamente de este punto: de la búsqueda de nuevos principios de montaje adecuados a la música de Wagner.

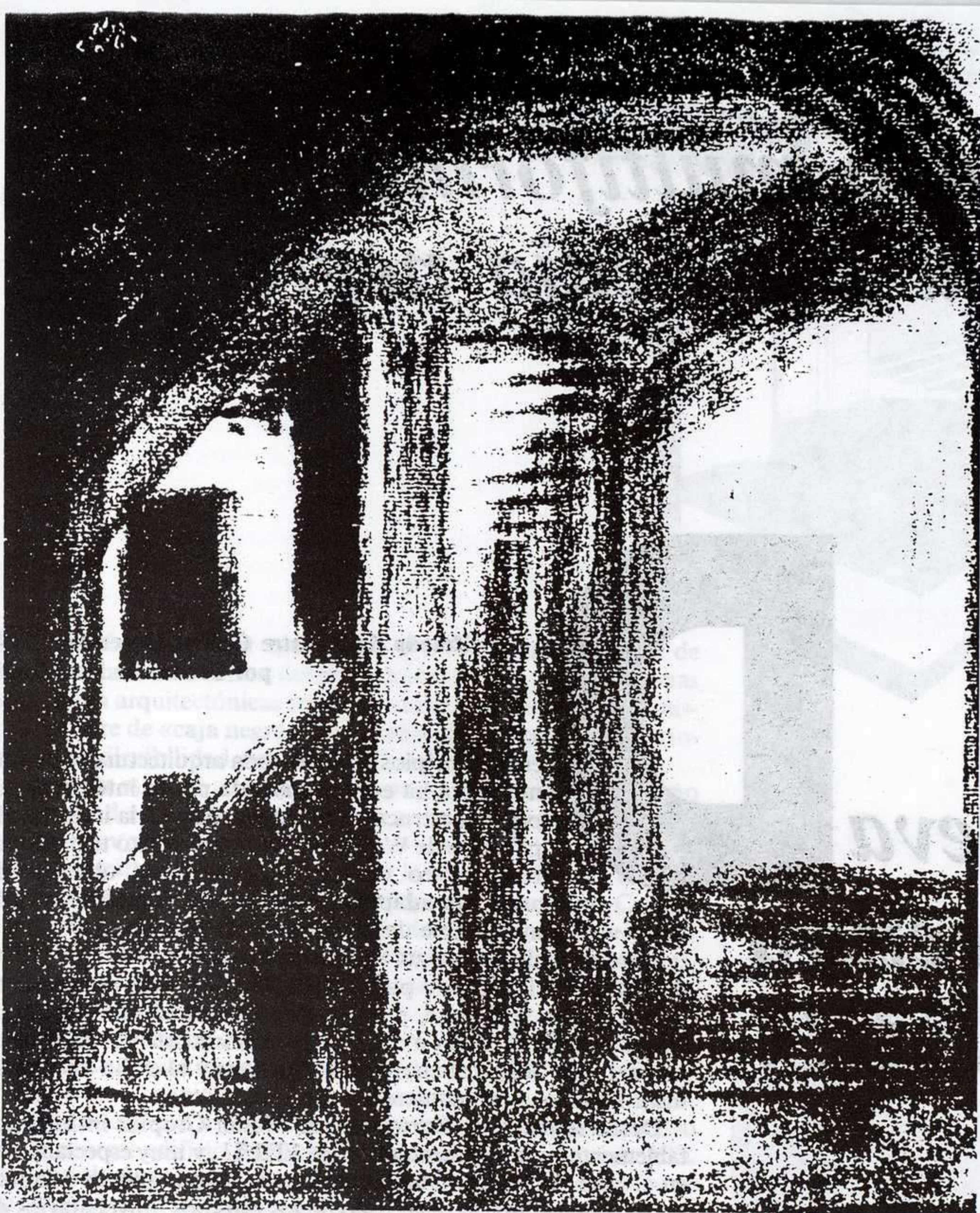


Craig: «Electra»,
de H. von
Hoffmansthal,
1905.

En los tratados de Appia se confiere poca atención a los practicables que proponía ubicar, donde fuera necesario, paralela o perpendicularmente a la línea de los principales volúmenes, de modo que sirvieran de apoyos cómodos para los solistas o coros. Es significativo, sin embargo, que Appia evitaba dibujarlos. Igualmente, a menudo pensaba en cortinajes, cortinas de tul o lienzos capaces de completar «la imagen escénica». Pero tales colgajos aparecen en los dibujos de Appia mucho más tarde, solamente en 1926, cuando proyectó *Lohengrin*. Más bien su disposición a estos «complementos» expresaba su deseo de encontrar un compromiso aceptable entre el nuevo concepto arquitectónico y la vieja práctica teatral.

Es obvio que Appia confiaba en que sus concepciones serían recibidas con interés antes que nada en Bayreuth. Pero, después de la muerte del compositor, su viuda, Cosima Wagner, asumió la dirección del teatro. Y ella exigía la realización fiel de las acotaciones de su genial esposo. Cosima rechazó el proyecto de Appia para *El anillo de los nibelungos*, considerándolo «infantil». Lo mismo hicieron otros teatros. Como siempre, Appia seguía al margen del teatro. Es cierto que la condesa de Born puso una vez a su disposición una sala de su palacio de París, donde en 1903 montó, con un grupo de aficionados, fragmentos del II acto de la ópera *Carmen* de Bizet y episodios de *Manfred* de Byron con música de Schumann. Pero este experimento pasó casi desapercibido y la enorme escalera, sobre cuyos escalones distribuyó Appia a los cantantes y bailarines, no llamó la atención de los críticos parisinos. Por lo visto, al no encontrar comprensión, decidió que el problema residía en la incompatibilidad de sus proyectos con los viejos edificios teatrales. En todo caso, empezó a pensar en una total reconstrucción de la arquitectura teatral. Las innovaciones introducidas por Wagner en Bayreuth (la orquesta oculta a las miradas de los espectadores, la sala como anfiteatro), le parecían soluciones a medias, de compromiso. Appia propuso borrar la división entre la escena y la sala, crear una especie de «templo del futuro», un «espacio musical» que abarcara a artistas y espectadores y que así ennobleciera toda «la vida social y artística» (19).

Al mismo tiempo, aunque nadie intentara realizar los proyectos de Appia, sus ideas empezaron paulatinamente a permear la práctica escénica y a influir en la escenografía de los teatros de escena a la italiana más comunes y antiguos. En la Opera de Viena, cuando la dirigía Gustav Mahler, fue montada *Tristán e Isolda* con decorados de Alfred Roller, que recuerdan claramente los dibujos de Appia. La misma ópera con decorados similares se montó en Colonia y *Parsifal*, en Leipzig. Se produjo una especie de filiación de ideas. Los libros de Fuchs *La escena del futuro* de 1904, y *La revolución del teatro* de 1909, director que trabajaba en Munich, a unos 300 kilómetros de Ginebra, que no sabía nada de las ideas del teórico suizo y de quien ni siquiera había oído hablar, son elocuente testimonio. Algunas aseveraciones de Fuchs concuerdan casi literalmente con las de Appia. En particular, en lo que se refiere al actor dramático, y no al solista de ópera. Fuchs consideraba también que la plástica del actor debe acercarse al «ritmo continuo de los movimientos dancís-



Craig: «A Palace, a Slum and a Stairway», 1907.

«La luz —escribe— tiene el poder de disolver la esencia material de los objetos, de modo que si lanzamos una luz brillante sobre un lienzo, éste se transforma en una especie de espectro de profundidad desconocida.» (20)

Appia sufría al darse cuenta que sus ideas habían penetrado en forma anónima y que se divulgaban desvirtuadas por todo el mundo. Mas cuando había perdido la esperanza de demostrar su innovadora concepción del teatro, tuvo lugar un hecho que lo sacó del anonimato. Se produjo un encuentro en su misma Ginebra con Emile Jacques-Dalcroze, creador de la famosa escuela de música y ritmo, entusiasta promotor de la «gimnasia rítmica». De inmediato ambos encontraron un idioma común: el «espacio rítmico» de Dalcroze dispuesto a fundirse con el «espacio musical» de Appia. Este último, al penetrar en las ideas de Dalcroze, reafirmó su opinión de que el movimiento escénico adquiere su verdadera expresividad sólo cuando «contradice violentamente la plástica de los elementos decorativos» (21), cuando surgen fuertes contrastes entre los cuerpos humanos, por una parte, y las formas arquitectónicas, convenientemente iluminadas, por otra. A la petición de colaboración formulada por Dalcroze, Appia respondió con una serie de bocetos para el *Prometeo* de Esquilo (1909), que combinaba volúmenes abstractos en forma de cubos y paralelepípedos, planos inclinados, amplios escalones. Este proyecto no se realizó, pero

cuando Dalcroze construyó en Hellerau, cerca de Dresden, un nuevo edificio para su escuela, donde la escena y la sala conformaban un espacio único, indivisible, fue realizado por primera vez, sin compromisos ni deformaciones, uno de los proyectos más exitosos de Appia: en 1913 Dalcroze montó con decorados de éste la ópera de Gluck, *Orfeo y Euridice*. Antes del año Dalcroze monta el drama de Claudel *La Anunciación*, para el cual Appia creó la forma exterior del espectáculo.

Al poco tiempo uno de los bocetos de Appia fue a dar al escritorio de Craig. Hasta 1914 ninguno sabía de la existencia del otro. La primera exposición internacional de escenografía, realizada en Zurich, los puso en contacto. Los organizadores de la exposición prestaron a ambos la debida atención: se dedicaron tres salas a cada uno. Los dos innovadores pudieron apreciarse mutuamente en su valía y surgió entre ambos gran simpatía.

Craig escribe a Appia en relación con el boceto para Orfeo: «Mientras más lo miro, más hermoso me parece.» (22)

La exposición de Zurich permitió comparar los trabajos de Appia y de Craig. Saltaba a la vista la comunidad de sus ideas. Tanto uno como otro proponían una arquitectura abstracta en lugar de los métodos anteriores de organización del espacio. Las diferencias, radicales por lo demás, residían en que el modelo arquitectónico de Appia, junto a su severidad y dolor, tendía a un equilibrio interior y a ritmos medidos, a un estatismo; al mismo tiempo que el modelo arquitectónico de Craig, de gran tensión emocional, de violentos cambios de ritmo, de irrupción a las alturas, encerraba una voluntad de dinamismo.

La epopeya geométrica de Appia.

La geometría trágica de Craig.

He aquí las fórmulas de dos concepciones espaciales que se formaron al mismo tiempo de manera independiente.

Casi todos los bocetos de Appia para *El oro del Rin*, *Tristán e Isolda*, *Las Valkirias*, *Parsifal*, *Orfeo* y *Euridice*, son imágenes de un mundo detenido en un espasmo post-mortem. El espacio shakespeariano en Appia es estable, se asemeja a un monumento mortuario compuesto de pesadas planchas rectangulares de granito. La composición se desenvuelve frontalmente a lo largo de la boca escena. Todo está petrificado, el tiempo se detuvo para siempre.

Las composiciones de Craig, por el contrario, están electrizadas al máximo. No es un mundo después de la catástrofe, sino antes de ella. El espacio de Craig es atravesado por invisibles relámpagos. Es un espacio sediento de movimiento, que deberá expresar un alma atormentada, una razón agitada, las relaciones del héroe trágico —Hamlet o Macbeth— con la eternidad y el destino.

- (1) *The Mask*, vol. I, 1908, N. 1, pp. 16-18.
- (2) Bablet D., *Esthétique générale du décor du théâtre de 1870 à 1914*. Paris, 1965, pp. 315, 317.
- (3) Hevitt B., *Gordon Craig and post-impressionism*. The Quarterly Journal of Speech, 1944, N. 2, pp. 75-80.
- (4) Reval J., *Historia del impresionismo*. L.; M.; 1959, p. 362.
- (5) Cezanne Paul, *Correspondencia. Recuerdos de sus contemporáneos*. M.; 1972, p. 191.
- (6) Prokofiev V., *Post-impresionismo*. M.; 1973, p. 19.
- (7) Idem. pp. 13, 16.
- (8) Meyerhold V., *Sobre el teatro*, p. 42.
- (9) Craig E. G. *Scene*. Oxford, 1923, p. 15.
- (10) Bablet D. *Esthétique générale du Décor de Theatre de 1870 à 1914*. Paris, 1965, p. 243.
- (11) Appia L. *L'Oeuvre d'art vivant*. Geneve-P., 1921, p. 50.
- (12) Idem. p. 16.
- (13) Mann T. *Obras completas en 10 tomos*. T. 10. Moscú, p. 114.

- (14) Pearson J. *Bernard Shaw*. Moscú. 1977, p. 121.
- (15) Hageman K. *Der Kunst der Buhne*. Stuttgart-B., 1922, p. 2.
- (16) Bablet D. Obra citada, p. 254.
- (17) Volkonsky S. *Judoshestbiennie*. otkliki. SPb. 1912. p. 119.
- (18) Appia A. Obra citada, p. 48.
- (19) Appia A. *Acteur, espace, lumière, peinture*. — Théâtre populaire, 1954, No. I, p. 40.
- (20) Fuchs G. *Revolutsia teatra*. SPb., 1911, p. 93, 140, 141.
- (21) Kindermann, Bd VIII, p. 774.
- (22) Cita del catálogo de la exposición: Adolphe Appia, 1862-1928. Zurich, 1979, p. 19.

Tatiana Israilievna Bachelis, *Shakespeare y Craig*. Instituto de Investigaciones Artísticas del Ministerio de Cultura de la URSS, Academia de Ciencias de la URSS. Editorial *Ciencia*, Moscú, 1983.

El espacio multiforme: más allá de la caja negra

(Reseña de Theatre Crafts, December, 1990,
por Fernando Doménech)

La nueva arquitectura teatral en EE.UU.

D

Desde principios de siglo, toda arquitectura teatral renovadora ha estado marcada por el intento de superar la estructura rígida del teatro a la italiana. En palabras de W. Gropius, «el arquitecto teatral contemporáneo debería proponerse el objetivo de crear... un espacio tan adaptable que pudiera responder a cualquier visión imaginable de un director de escena».

Gropius mismo creó un teatro de estas características en 1926, el Teatro Total diseñado para Erwin Piscator. Pero ese proyecto nunca llegó a realizarse, primero por las dificultades económicas de Alemania en los años 20 y posteriormente por la amenaza nazi, que obligó al cierre de la Bauhaus y al exilio del comunista Piscator y el izquierdista Gropius.

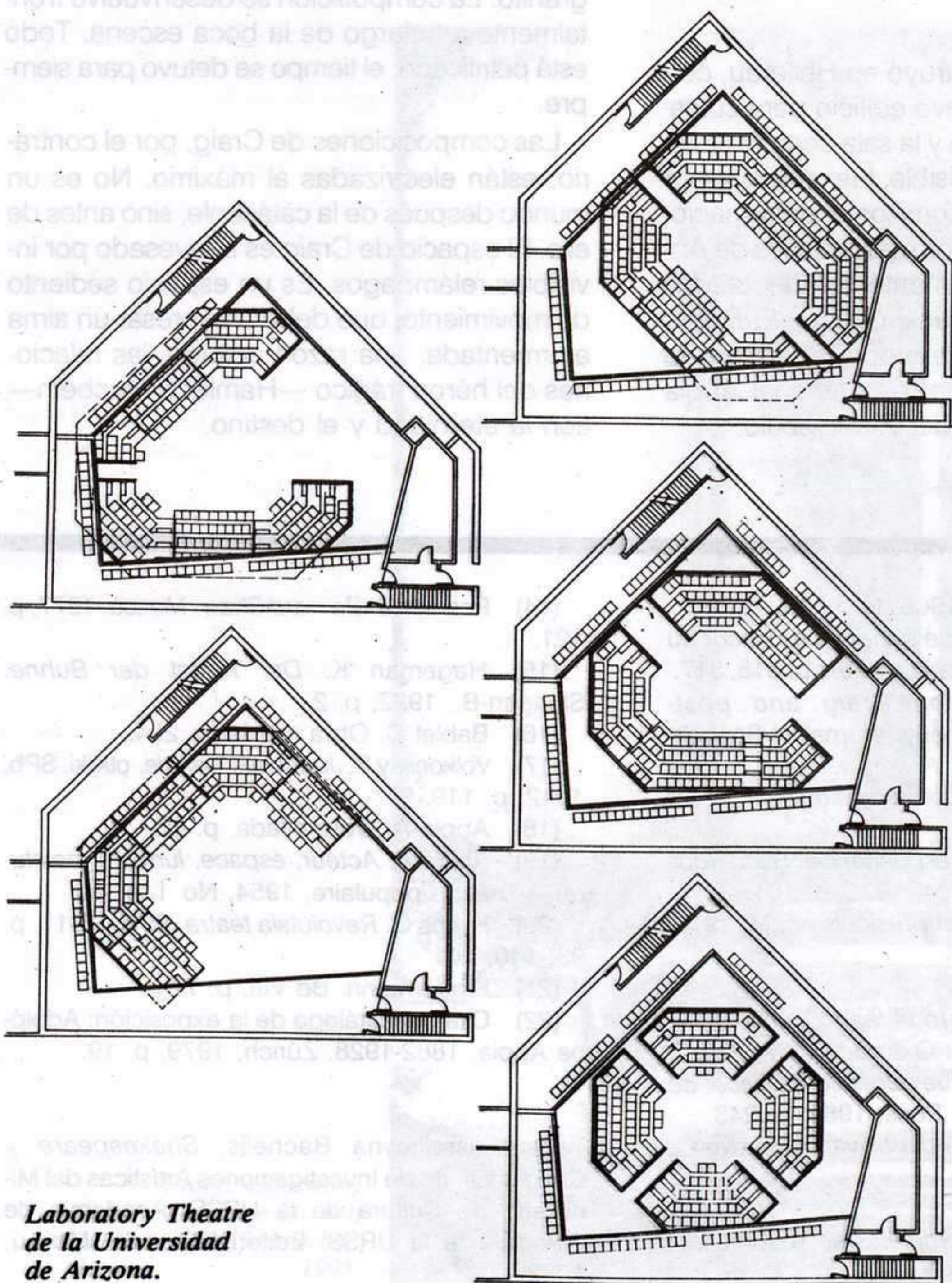
Desde su exilio en Norteamérica, Walter Gropius influyó notablemente en la arquitectura de los EE.UU., y muy especialmente en el caso del teatro. Una circunstancia vino a apoyar esta teoría: el extraordinario desarrollo de los estudios universitarios de teatro, y el consiguiente interés de las autoridades académicas por conseguir espacios teatrales sin necesidad de construir nuevos edificios con las características del teatro a la italiana. Así surgieron teatros en las aulas de usos múltiples, en gimnasios, garajes y almacenes. Estos espacios no reunían las condiciones de audición y visibilidad propias de los teatros tradicionales, pero tenían la versatilidad que Gropius pedía para los nuevos teatros: podían adoptar cualquier forma que el director de escena pudiese sugerir. Para cada espectáculo el director es libre de explorar y establecer de nuevo las relaciones entre la audiencia y los actores. Había nacido la «caja negra».

Esta era, a menudo, negra para hacer más neutro el espacio en que se desenvuelven tanto actores como público. Estaba dotada de un sistema de luces dispuesto en el telar y poco más: no establecía un espacio determinado para el público y para la escena, ni prejuzgaba una colocación de los elementos, etc...

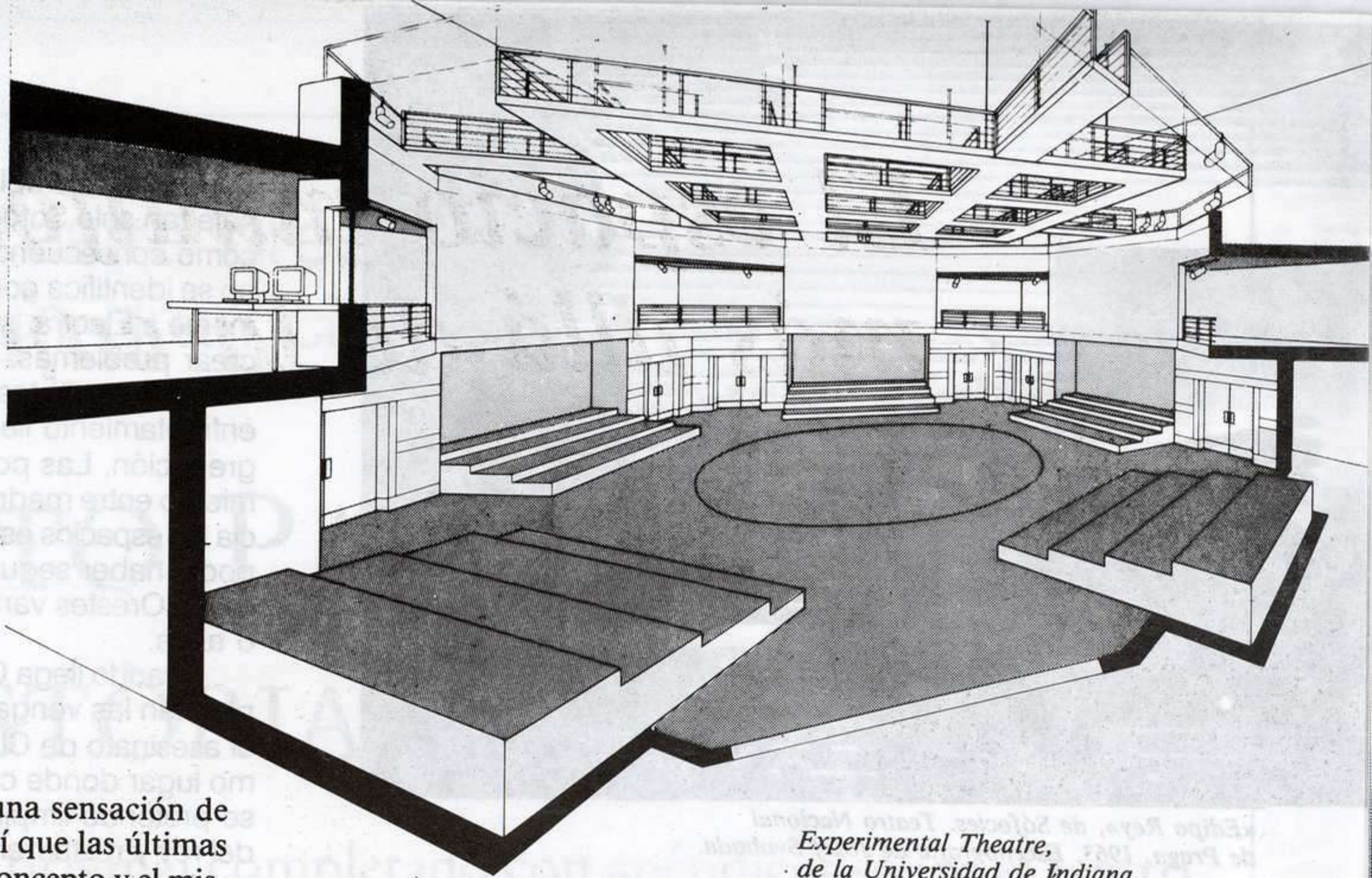
Un buen ejemplo de «caja negra» y uno de los primeros en construirse (1968) es el Powerhouse (Pabellón de Energía) del Vassar College. El edificio era una antigua planta de producción de energía eléctrica en desuso (de ahí su nombre actual). Al margen de los espacios de servicio, el local propiamente teatral es un rectángulo completamente diáfano, con una instalación de luces muy flexible capaz para 600 aparatos y un foso en el centro. Treinta y cuatro plataformas móviles ofrecen asiento a 134 espectadores, que pueden colocarse de todas las formas imaginables.

Este tipo de espacio, a la vez sencillo y dotado de grandes posibilidades de adaptación, se ha desarrollado tanto dentro como fuera de EE.UU., y no sólo en teatros universitarios. En Europa, la Schaubühne de Berlín parte de este principio, aunque añadiendo una gran cantidad de variables, como la posibilidad de dividir el espacio total mediante grandes puertas insonorizadas o la de graduar la elevación de los grandes podiums que forman el suelo y crear distintas alturas en la sala.

Sin embargo, el modelo empieza a dar muestras de agotamiento: una «caja negra» no es válida para más de 300-350 espectadores. Por otra parte, frente a sus pretensiones de flexibili-



Laboratory Theatre
de la Universidad
de Arizona.



*Experimental Theatre,
de la Universidad de Indiana.*

dad, su mismo carácter neutro tiende a crear una sensación de uniformidad en el ánimo del espectador. De ahí que las últimas tendencias arquitectónicas traten de superar el concepto y el mismo nombre de «caja negra», aun manteniendo los mismos principios de flexibilidad del espacio teatral.

Así, en muchas ocasiones, el espacio flexible aparece como un «segundo espacio» teatral, apto para todo tipo de experimentación, junto a un «primer espacio» tradicional, más amplio, creado según el modelo del teatro a la italiana. Este es el caso, por ejemplo, del Center for the Performing Artes de la Cornell University, en New York, que incluye dentro del mismo complejo un teatro tradicional, con capacidad para 456 espectadores, un teatro flexible de plata cuadrada con capacidad para 100-150 y otros espacios menores aptos para teatro, danza y cine.

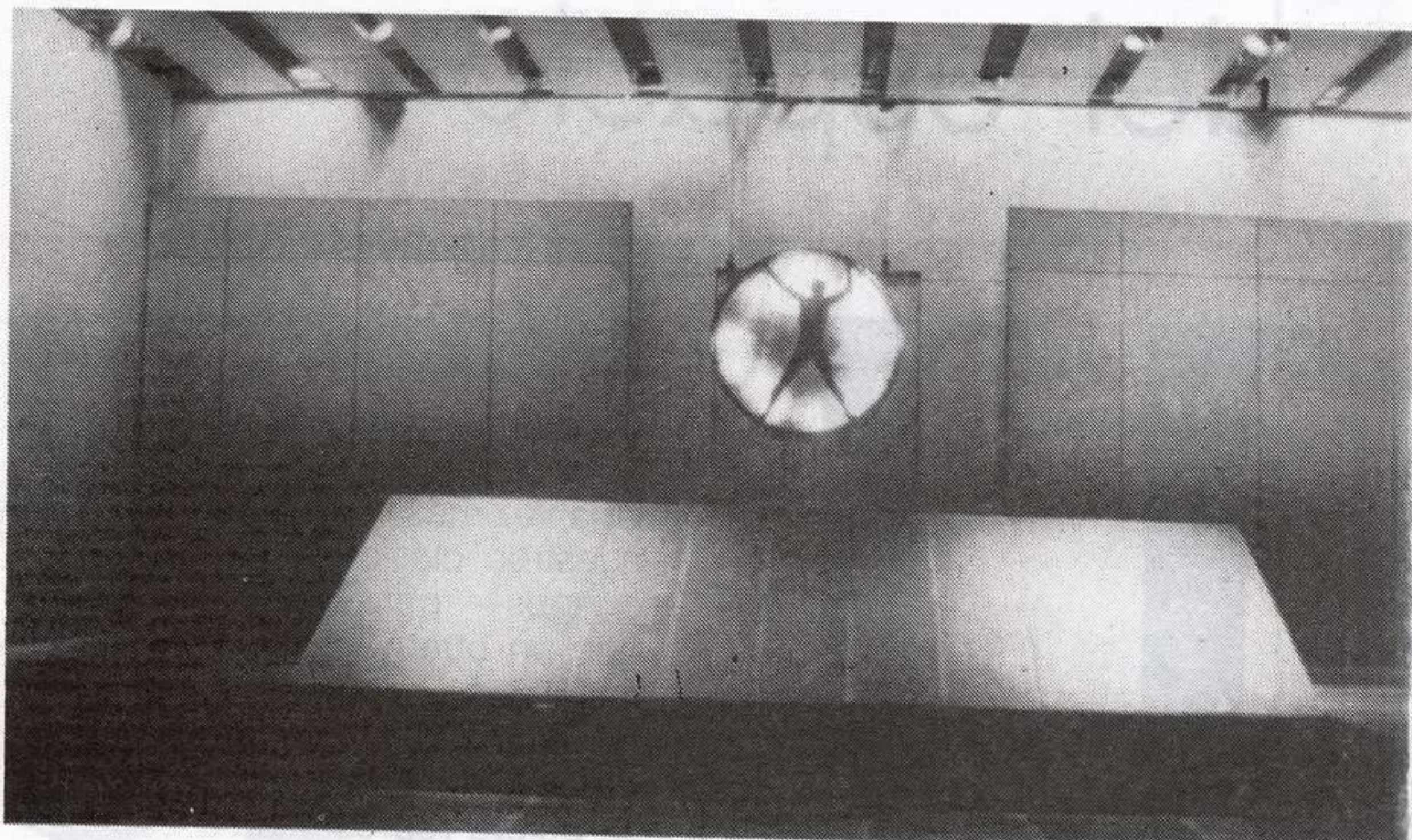
Nacido también de la idea de crear un segundo espacio, el nuevo teatro del Center Stage, de Baltimore, renuncia, sin embargo, a la indefinición de la «caja negra» y opta por la integración en el espacio histórico en que se inserta. Instalado dentro de un enorme edificio de ladrillo, de líneas clásicas, del siglo XIX construido para seminario de Jesuítas, el nuevo teatro consta de un espacio diáfano conseguido mediante el vaciado de los dos últimos pisos del antiguo seminario: sin embargo, tanto el entramado de madera del tejado a dos aguas, como los ventanales de la fachada, que se conservan en el nuevo teatro, contribuyen a conferirle un carácter propio, acorde con todo el edificio y muy lejano de la «caja negra». La versatilidad de este espacio, que es prácticamente infinita, se consigue mediante la utilización de grandes galerías móviles de dos pisos (al estilo de pequeños palcos móviles) con capacidad para 12 espectadores cada uno, que tratan de crear una cierta atmósfera de teatro isabelino. La movilidad de estas galerías permite conseguir, dentro del gran espacio rectangular de la sala, distintos espacios de representación de las formas más variadas.

Otra novedad interesante ofrece la aparición de plantas no ortogonales, abandonando el cuadrado y el rectángulo típico de la «caja negra». Dos nuevos teatros, en la Universidad de Arizona y en la Universidad de Indiana, experimentan con una forma pentagonal.

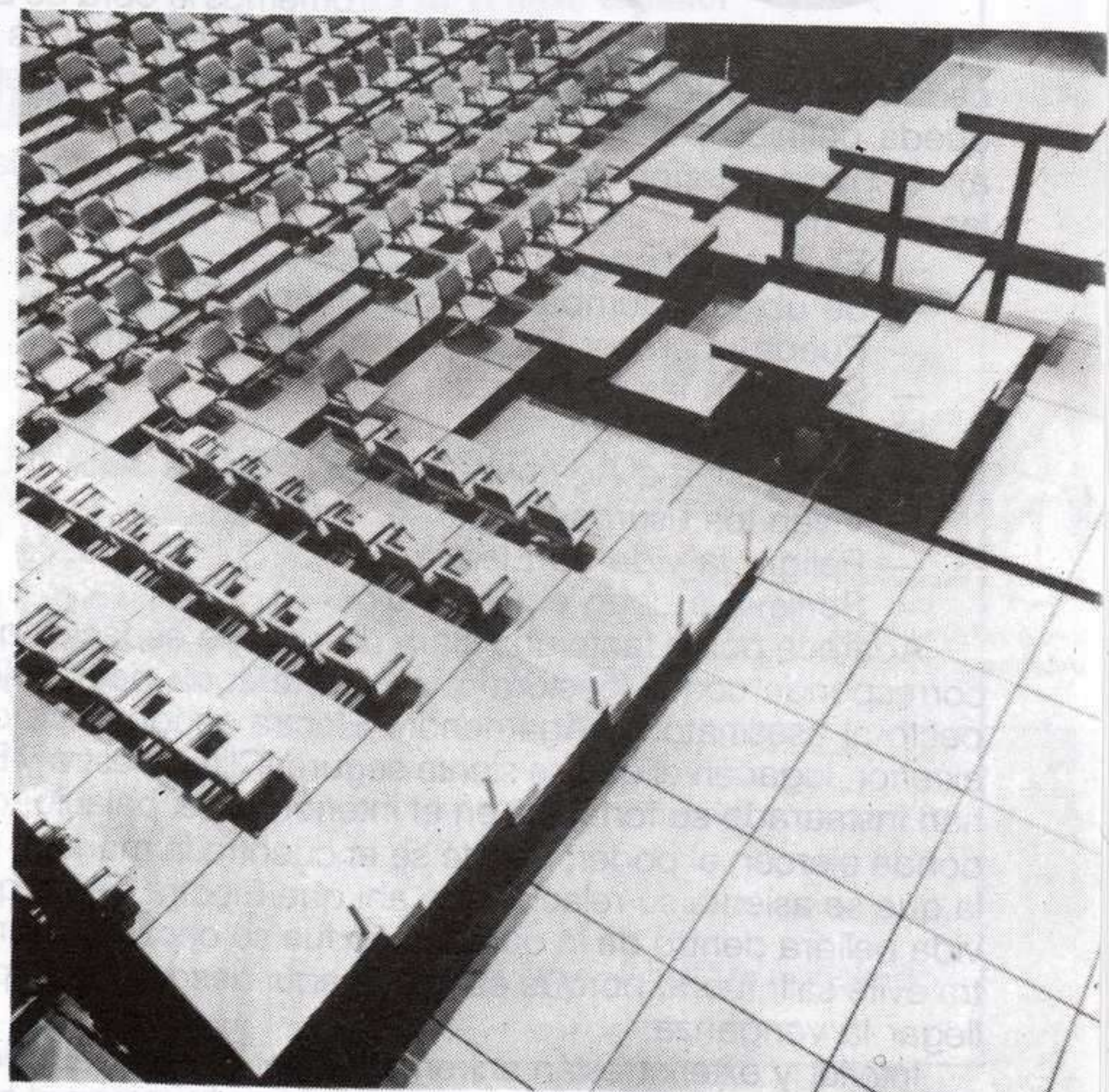
Concebido como un «segundo espacio» experimental, el teatro de la Universidad de Indiana en Bloomington es un pentágono regular en cuyo centro se encuentra un gran escenario circular rotatorio. Cinco plataformas escalonadas, que apoyan en los lados del pentágono, proporcionan lugar para los espectadores, junto a cinco palcos o galerías que se abren en el piso superior. Cinco entradas, en los ángulos del polígono, se abren a un corredor asimétrico que rodea el teatro.

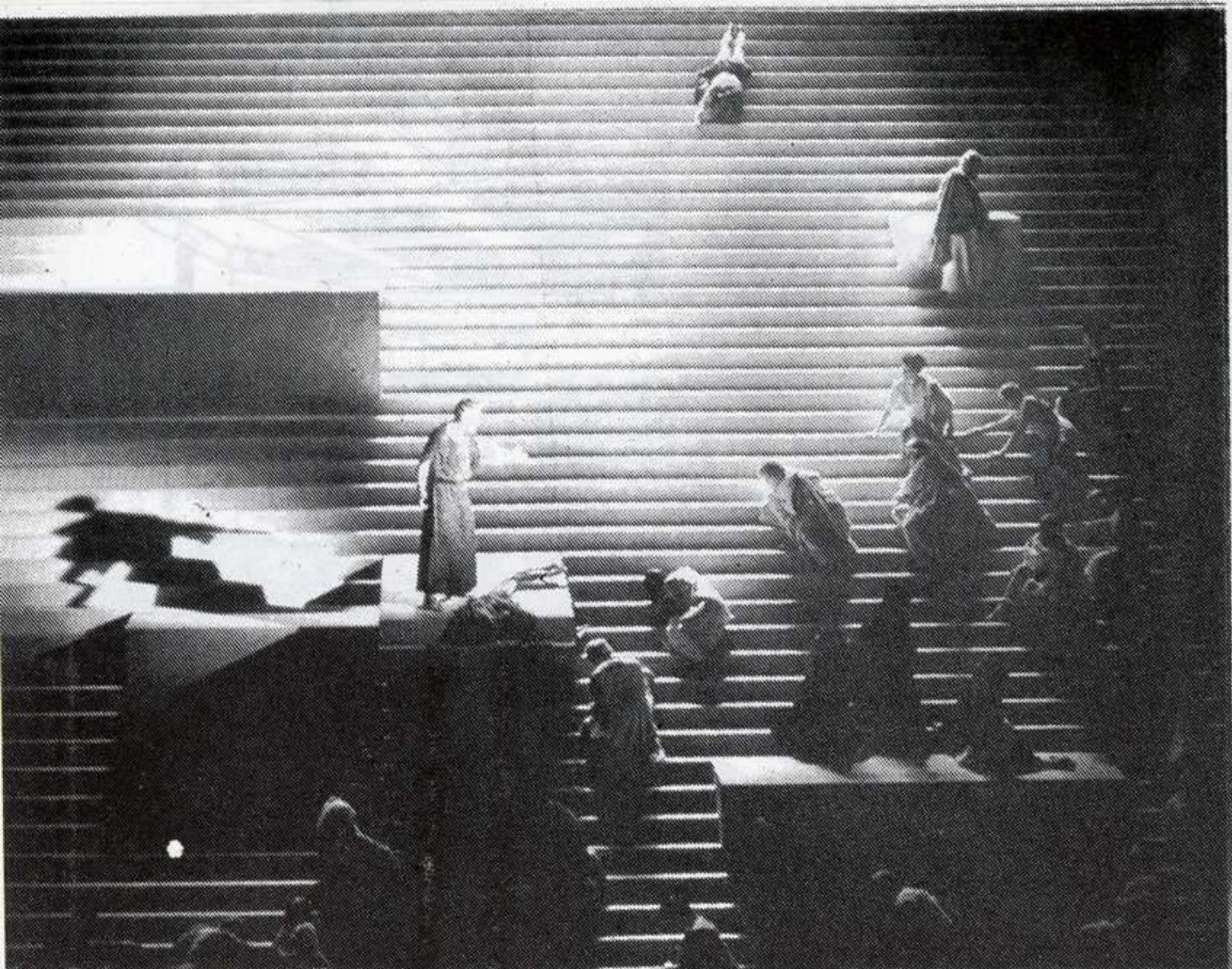
El Laboratory Theatre, de Tucson (Universidad de Arizona) es, por el contrario, un pentágono irregular, también de dos pisos, con un sistema de 90 paneles móviles que permiten variar el espacio no sólo por la colocación de los asientos, también móviles, sino por el cambio de los mismos muros del teatro.

Todas estas posibilidades muestran hasta qué punto sigue vivo el «ideal platónico» expresado por Gropius de un teatro abierto a todas las posibilidades de la moderna dirección de escena.



*Dos imágenes de la Schaubühne
de Berlín.*





«Edipo Rey», de Sófocles. Teatro Nacional de Praga, 1963. Escenografía de Josef Svoboda.

ELECTRA: La diálectica del espacio

por Inmaculada Alvear

U

na pregunta imprescindible a la hora de una puesta en escena es como se configura el espacio.

Una vez más me remitiré a nuestros clásicos —a los griegos— para incidir en que un buen análisis dramático nos puede dar la clave de cómo configurar y dar sentido al espacio que se quiere representar.

Tomemos la obra de Esquilo, la de Sófocles y en algunos aspectos la de Eurípides dedicada al personaje de Electra, en las tres tragedias el espacio queda definido por dos realidades contrapuestas:

a) Espacio exterior, donde se desarrollan la casi totalidad de las acciones:

- Espacio de seguridad de Electra.
- Se ubica la tumba de Agamenón.
- Puede aparecer Orestes en cualquier momento.
- Se urden las venganzas.

b) Espacio interior:

- Se asesina a Agamenón.
- Viven los usurpadores.
- Peligra la vida de Electra.
- Se lleva a cabo el matricidio.

Aparece por lo tanto una clara división de espacios que se corresponde con la postura que adopte cada personaje respecto al asesinato de Agamenón. Electra se identifica con el exterior, lugar en el que se siente segura. Clitemnestra y Egisto han instaurado su fortaleza en el interior, en el palacio, desde donde ejercen el poder, donde se encuentra la mancha sobre la que se asienta su relación, de ahí que Electra sienta que su vida peligra dentro de la que antaño fue su casa, y Clitemnestra evite salir fuera, porque es desde aquí desde donde puede llegar la venganza.

Interior y exterior están enfrentados por el asesinato del rey, el equilibrio no se restaurará hasta que no se imponga el orden.

Así por ejemplo la hermana de Electra, Crisótemis, personaje tan sólo Sofócleo, siente inseguridad en ambos espacios como consecuencia de la ambigüedad de su actitud, ya que no se identifica con ninguna de las posturas, no apoya abiertamente a Electra, sino que se limita a pasar desapercibida y no crear problemas.

Los tres poetas trágicos nos presentan la acción cuando este enfrentamiento llega al punto más álgido en cuanto a su disgregación. Las posturas están más radicalizadas, el enfrentamiento entre madre e hija llega casi al odio y como consecuencia los espacios están más separados; aunque este desequilibrio podía haber seguido así durante mucho tiempo, sólo la llegada de Orestes variaría esta situación, pero podía tardar meses o años.

Cuando llega Orestes es en el exterior de palacio donde se planean las venganzas, pero es en el interior donde se realiza el asesinato de Clitemnestra, en Esquilo y Sófocles, en el mismo lugar donde cayó el cuerpo de Agamenón. De este modo se pretende limpiar la mancha que produjo el aniquilamiento del rey y restaurar ese equilibrio espacial que desde entonces había quedado alterado.

Por supuesto depende luego de la lectura dramática que haya realizado el director de escena o el autor, para que esta configuración espacial que hemos señalado, marque o no las pautas de la acción. Indudablemente esta confrontación canaliza la postura de los personajes. Orestes puede regresar en cualquier momento por lo que la tensión entre ambas realidades es patente a lo largo de todo el desarrollo de la acción. Por eso Electra espera siempre que su hermano aparezca, otea una y otra vez en el horizonte anhelando su regreso. Por el contrario, Clitemnestra tiene miedo de ese exterior por donde puede llegar la mano que vengue la herida abierta, el puñal que termine con su vida —así se lo anuncian los repetidos sueños que desvelan la poca tranquilidad que tiene.

Así por ejemplo, en la última adaptación de la Orestíada de Esquilo que vi en el CDN, esta dialéctica interior exterior había desaparecido por dos causas:

a) Se asesina a Agamenón en el exterior (1). Por ello, al producirse el asesinato fuera de palacio desaparecía la relación espacial de este hecho con la usurpación que se producía desde el interior por parte de los asesinos. Electra vive también más fuera que dentro de la que fue su casa, pero en ninguno de los dos espacios puede encontrar ahora su seguridad. El exterior ha dejado de significar «lugar protector» para Electra y también se convierte en hostil.

b) Clitemnestra sin embargo es asesinada en el interior, al igual que en las obras esquilea y sofóclea, y así mismo Electra permanece en el exterior animando, de una manera brutal en la obra de Sófocles, a su hermano en la venganza. Pero mientras que la significación en los dos poetas trágicos tiene relación con el deseo de conseguir ese equilibrio espacial, al que nos hemos referido, ya que Orestes asesina a su madre en el lugar donde murió su padre; en esta adaptación ya no hay relación espacial, porque ambas venganzas se realizan en lugares diferentes y no aparece un indicio claro de por qué se llevan a cabo en un lugar o en otro. El asesinato de Clitemnestra en el interior del palacio, es el paso que marca el principio del equilibrio que viene a instaurar el hijo de Agamenón en donde hay confrontación espacial, si no existe este enfrentamiento interior/exterior, el matricidio es un asesinato más en la cadena de muertes que se han estado produciendo durante generaciones, y no tiene ese claro significado de limpiar una mancha que se produjo con la muerte de Agamenón y de restaurar ese equilibrio entre espacial del que hemos hablado.

Por lo tanto en algunas obras en las que existe una confrontación, no sólo entre personajes, sino que ésta se alarga a espacios concretos con los que éstos se identifican, un buen análisis dramático nos puede ayudar a definirlos con más precisión y a dar un sentido a esa acción.

(1) No era costumbre entre los griegos que se representasen en la escena ningún tipo de muerte, por lo que indudablemente no es solamente la confrontación espacial lo que condiciona que las venganzas sean dentro de palacio. Vemos que no es sólo una razón sino un conjunto de ellos que definen toda la acción.

El Institut del Teatre presenta
la edición de un gran clásico:

VITO PANDOLFI

HISTÒRIA DEL TEATRE

Texto original completado con apéndices sobre el teatro
castellano, catalán, gallego y vasco.



**Institut
del Teatre**

Diputació
de Barcelona

VOLUMEN I Y II EN VENTA. PROXIMA APARICION VOL. III

INFORMACION: INSTITUT DEL TEATRE

CIDD-Palau Güell
Nou de la Rambla, 3
08001 Barcelona

Preparamos la
30ª edición



CINEGUIA

Anuario Español del Espectáculo y Audiovisuales

El directorio español
más consultado dentro y fuera
de nuestras fronteras

Todos los profesionales y empresas del mundo del teatro y del espectáculo
tienen cabida en CINEGUIA, el anuario más completo del sector.
Envíe sus datos (nombre, dirección y teléfono) a nuestras oficinas antes del 30 de
junio y su referencia figurará, de forma gratuita, en la próxima edición.

Capitán Haya, 47
28020 Madrid

☎ (91) 571 40 72

P.V.P. ej. 29ª edic. 4.500 IVA incluido



Saber y poder:

por Jean Marie Piemme
Traducción: Inmaculada Alvear

«Hamletmaschine»,
de H. Müller.
Dirección: Heiner
Müller.

1. La actividad crítica y la escenificación

En Francia, se tiene la costumbre de fechar el advenimiento de la puesta en escena con Antoine y la fundación del Teatro libre en 1887. No es que la palabra y el hecho hayan aparecido bruscamente como un magistral rayo en el cielo sereno del teatro. Para ser exactos los especialistas recuerdan que este término se empleaba en la primera mitad del siglo XIX y que el contenido de la noción no ha cesado, desde ese momento, de elaborarse. Por lo tanto este acontecimiento debe leerse como la ruptura con la tradición teatral pasada: la aparición de la escenificación y del director de escena inaugura una «época» teatral que permanece hasta nuestros días. Especialistas y practicantes se han puesto en esto de acuerdo para confirmar la diferencia que separa lo que se ha llamado, con una extraña ingenuidad, «el teatro contemporáneo» de las formas teatrales pasadas.

La irrupción y el desarrollo de una nueva función están ahí, son hechos irrefutables. Pero es más sencillo comprobar su testimonio que explicarlo. Porque, ¿cómo dar cuenta de esta conmoción, cómo delimitar lo que en un momento histórico dado ha permitido esa ruptura, cómo remontar desde la admirable presencia del director de escena a sus condiciones de posibilidad? El final del siglo XIX nos pone en presencia de una función nueva y de un hombre nuevo; lo que sabemos actualmente del modo de aparición de este acontecimiento en el curso de la historia, prohíbe pensar en esta novedad como una anécdota donde se confinan todavía tantas explicaciones tentativas. Es inútil, pues, contar la maravillosa historia del padre Antoine, que había sido precedido por el duque Meiningen que, no se sabe bien por qué, se interesó mucho por la historia y tuvo gran influencia en la segunda mitad del siglo XIX. Son estas historias, maravillosas, pero sus poderes explicativos son nulos. Evidentemente, no hay por qué negar que los Meiningen ejercieron una influencia sobre Antoine, pero esta filiación es impropia para expresar la profunda discontinuidad en la que se inaugura un gesto nuevo. Entonces, ¿habrá que anticipar algún argumento de orden técnico?, ¿será necesario decir con Copeau que la complejidad del teatro ha producido la aparición obligatoria de un especialista?

Dort, en un texto ya antiguo, hizo una objeción a estas hipótesis:

la puesta en escena

si no es sin interés y sin pertinencia, el argumento técnico es no obstante débil respecto a una explicación de tipo puramente sociológico (1). Resultado de las conmociones sociales producidas por la industrialización de Francia y por su desarrollo capitalista, el público de teatro se convirtió en un conjunto heterogéneo que no se encontraba al mismo nivel con la imagen que le proponían en escena. La escenificación, el director de escena permiten un divorcio entre la sala y la escena para proponerse luego como mediadores. La función nueva va a jugar con la distanciamiento entre una espera heterogénea y una imagen ineficaz para satisfacerla, bien tomando la distanciamiento» como objeto de trabajo —línea brehtiana— bien que se trabaje llenando la distancia para restaurar una participación perdida —línea del teatro como comunicación.

La hipótesis es pertinente, pero amplia y, paradójicamente, en su extensión, ésta no da cuenta más que del aspecto puramente estético de la escenificación. Es justamente por esto que Dort escribe: «No hay aquí solamente la creación de una nueva actividad técnica, la del director de escena, por la diferenciación con las funciones anteriores (decorador, director, actor principal...); hay aquí también una toma de conciencia de la significación estética de esta nueva actividad. Paso de la cantidad a la calidad. Un salto dialéctico (2)». Verdaderamente es un salto dialéctico, pero para medir su amplitud, hay que esforzarse en comprender no solamente qué exige la situación teatral a la nueva función, sino también en qué lo no teatral sobredetermina un momento dado de la práctica teatral, hasta el punto de imponer la aparición de una función nueva. Ya que la mayoría de las explicaciones relativas al surgimiento de la escenificación, curiosamente, encierran el fenómeno sobre él mismo, le asignan únicamente elementos del campo teatral como posibilidad de existencia. O también se evocan un

abanico de circunstancias económico-político-culturales que tienen ciertamente valor, pero cuyo nivel de generalidad es tal que proyectan sobre este acontecimiento más un panorama contextual que una luz explicativa. Constatar que la escenificación se desarrolla en una Francia que acaba de industrializarse es a la vez importante y poco preciso.

Partamos de otra constatación que no tiene nada de teatral. El final del siglo XIX no vio solamente el advenimiento de la escenificación y del director de escena. Algunos años antes, vio aparecer una función nueva y un hombre nuevo: la crítica y el crítico, ellos mismos consecutivos de una profunda mutación en las formaciones discursivas del final del siglo XVIII y principios de XIX (3). Uno de los efectos más visibles de esta mutación está constituido por la aparición de la literatura en el sentido moderno en el que nosotros lo entendemos. Hasta ese momento se habían escrito textos —historia, arte dramático, poesía elocuente, novela— en los que la diversidad estaba subsumida por la noción de «bellas lettres». A partir del final del siglo XVIII, esta categoría se desarticula y se realizan o se perfilan escisiones que, redistribuyendo los límites internos del campo discursivo, quieren hacer aparecer un espacio nuevo, el de la literatura. Corolariamente al nacimiento de la literatura nace también el autor. Por supuesto, en el tiempo de las «belles lettres», encontramos personas que escriben textos y, si insistimos aquí acerca del nacimiento del autor, no es en contra de la idea —absurda, después de todo— que antes de este período la creación había sido colectiva. Pero sólo un abuso de lenguaje —y más precisamente una proyección retrospectiva de nuestras categorías modernas sobre una sociedad pasada— ha podido designar a los productores de textos como escritores o autores. Estos, como fenómenos sociológicos, se caracterizan a la vez como especialistas y como profesionales de un dominio. El escritor de la época moderna no es el polígrafo de la época clásica, mantenidos por el mecenazgo y el poder, sino un profesional en su disciplina, cuyos libros son comprados por un público. «Toda esta evolución se hace entre, por una parte, Molière, Racine y La Bruyère, los últimos escritores protegidos» y, por otra, por Balzac, el autor de «Carta a los escritores franceses del siglo XIX» e inspirador de la Sociedad de gentes de letras (4). Por otra parte, con el siglo XIX nace también una noción fundamental, la de historicidad. Que una sociedad se enmarque dentro de un devenir, que tenga un pasado, un presente y un futuro, que exista un interés por reencontrar otro tiempo, que exista el placer de hacer revivir otra época, que haya enseñanzas que se extraen de la vida de siglos pasados, es aquí donde se testimonia claramente el desarrollo de la novela histórica, los sucesos de los libros de historia, el culto romántico de la ruina, etc. Y se sabe que con el desarrollo industrial, es propiamente la historia la que va a hacer una entrada estrepitosa en el campo ideológico. De Balzac a Zola, de Karl Marx a Lanson, de la filología a la arqueología, hay todo un espacio mental que se crea don-

de la actividad crítica podrá expandirse mucho, gracias a que las necesidades de desarrollo del capital han creado un amplio público de lectores distribuyéndose ampliamente los beneficios de la alfabetización.

La actividad crítica nace en este contexto general, pero la profesionalización de la crítica se explica de manera más precisa todavía por otra característica. Al rehusar el discurso del gusto y del impresionismo, la crítica se profesionaliza, ligando indefectiblemente su actividad al ejercicio del saber. Puesto que la crítica se institucionaliza como actividad autónoma, la doctrina positivista reina como maestra. Esta doctrina domina entonces la historia que prácticamente se constituye como disciplina científica: le da los fundamentos a partir de los que rechazar la ambivalencia literaria donde la retenía todavía un Michelet. Y es al lado del positivismo histórico que la crítica, consagrada por la Universidad con el reconocimiento de la historia literaria como disciplina científica, va a buscar sus títulos de legitimidad. Hablar de una obra no es decir no importa qué, es articular sobre ella un saber. Vamos a ver cómo la puesta en escena procede exactamente del mismo modo.

Podemos encontrar más de un parentesco entre la actividad crítica y la escenificación, y particularmente, teniendo en cuenta lo más superficial, pero no necesariamente lo menos significativo, en lo siguiente: sobre estas dos prácticas fluctúa un mismo discurso —común o sofisticado— que quiere que tanto el crítico como el director de teatro sean los intermediarios entre la obra y el público. ¿No decimos que tanto uno como el otro tienen como «tarea» interpretar las obras? ¿no tienen los dos como primera premisa «respetar lo mejor de su talento» el sacrosanto dogma de la fidelidad al texto? La «doxa» así lo quiere, que busca sin descanso encontrar un día el sentido exacto. Y, en este caso, la precisión de miles de objetos como soporte. El sentido exacto puede ser lo que el autor haya querido decir, lo que él ha dicho objetivamente, lo que hubiera querido decir detrás de lo que él ha dicho es, en todo caso, lo que el crítico tenga por tarea revelar y el director de escena ilustrar. El crítico teatral —ese hombre situado en el cruce de caminos de la crítica y la escena— tiene, además, tradicionalmente por función verificar si, de la revelación del sentido a la ilustración, el público no ha perdido nada en el cambio. O, por decirlo de otra manera, él verifica la diferencia de producto entre dos saberes: el de la escenificación y el de la «ciencia» del texto.

Pues si hay un gran parentesco entre la crítica (no hablo solamente de la crítica teatral) y la puesta en escena, es claramente porque ambos dos están constituidos por un saber. La cosa está clara para la crítica, es menos evidente para la escenificación. En efecto, cuando en la historia de la escenificación y todavía hoy directores de escena ejercen su práctica en la más furiosa negación, se comprende que exista un interés en no dejar sin pruebas esta afirmación.



«La Terre», de Emile Zola. Dirección: André Antoine. París, 1902.

«Coriolano» de
Shakespeare /
Brecht. Berliner
Ensemble. Dirección:
Wokworth /
Tenschert.



2. La escenificación: el saber

A sí pues una hipótesis: el saber es constitutivo de la escenificación. Sin la intrusión del saber en el campo teatral, no sabemos cómo podríamos explicar la aparición de la escenificación como no sea por puro azar, un accidente histórico que podría haberse producido un siglo antes o un siglo después. Pero si pensamos que la aparición no fue fortuita, que estaba ligada a la modificación de las prácticas discursivas que se opera durante el siglo XIX, es necesario aceptar, en contra de las ilusiones espontaneistas de la creación, contra la falsa oposición de intelectuales y de artistas, contra la mitificación de la ignorancia salvadora y la virginidad productiva, que no hay acto de escenificación sin el ejercicio (consciente o no, frontal o lateral, nodal o periférico, reconocido o negado) del saber. El saber penetra en el teatro. Esta es la definición que Zola, después de haberla formulado para la literatura novelesca y para la crítica, reafirmó para el teatro. Leyendo a través de Zola las huellas de un saber constitutivo del proyecto novelesco de «Rougon-Macquart» y de la voluntad de transformación teatral que requiere el escritor, Antoine, cristalizando la función de la escenifica-

ción, introducirá el saber teatral como modalidad ordinaria de funcionamiento. Las huellas de este fenómeno son patentes, particularmente por la importancia concedida al trabajo de documentación previo al espectáculo. Ya no es cosa de contentarse con una tela pintada intercambiable en un espacio abstracto. Cada obra tiene su especificidad que debe ser mostrada y reconocida *como lo real manifestándose*. Y este algo real, para restituirlo bien, es necesario conocerlo, bien indirectamente por medio de libros o del archivo, bien directamente por el cauce de una observación sin complacencia. Esto es paralelo al papel del actor. «En lui enloignant» de representar «lo natural», Antoine no quiere que el actor encuentre milagrosamente un estado natural delante de las convenciones teatrales, sino llegar al conocimiento de la vida, de esos miles de pequeños gestos que la hacen, de aportar su grano más original y de hacer así la base de su trabajo.

Aceptamos la sabiduría de Antoine: es verdad que él ha inaugurado la era de la escenificación en un clima de ciencia experimental y de observación. Pero ese momento ideológico tan particular, ese cientifismo que encierra Antoine en el espacio de un mito, ¿no es totalmente específico del fundador del Teatro libre? Este saber es un bien constitutivo del trabajo de la puesta en escena naturalista pero, una vez superado el naturalismo, costaría trabajo encontrar un director de escena que respaldase su escritura con el método experimental tal y

como lo concebían en este final del siglo XIX. Bien es verdad, que no es sin abusar del lenguaje que se dice el saber constitutivo de la puesta en escena. Al menos habrá que hablar de los saberes que constituyen la escenificación, insistiendo primeramente acerca de su pluralidad. Al lado del cientifismo naturalista, habrá que hablar del saber ético de la puesta en escena simbolista, del saber «letrado» de Cartel, del saber marxista del brechtismo, del saber de las ciencias humanas que marcan actualmente tantas prácticas. Sería totalmente deseable asumir la caracterización de estos saberes por lo que ésta es: una etiqueta un poco cómoda para designar algo infinitamente más complejo. Esto sería tarea de un trabajo histórico de larga duración ver cómo los saberes imbuyen cada corriente de puesta en escena, de qué modo lo hacen, con qué efectos descontados o imprevistos. Iniciaremos aquí el análisis de un caso, quizás el menos evidente, el de Copeau.

El caso de Copeau es ejemplar por más de una razón. En los fundamentos de esta ejemplaridad, existe un fabuloso fenómeno de denegación: Copeau anuncia sin cesar su saber y sin cesar lo niega. Su denegación tiene, además, todavía muchos seguidores en la profesión —directores de escena, comediantes, críticos teatrales o espectadores— que piensan que se hace teatro como se respira, que lo importante es tener el fuego sagrado y que no hay arte verdadero más que en la espontaneidad. La denegación en Copeau se realiza a través de la doble exigencia de la humildad y la sinceridad.

Tomemos este texto: «...nosotros reconocemos el valor de un texto dramático por lo que nos plantea en el sentido de la fidelidad, lo poco de libertad que nos deja, las órdenes que nos da, la servidumbre que nos impone. Y es trabajando en estos límites, y debatiéndonos en estos vínculos que encontramos la confianza del misterio y el secreto de la vida. ¿A través de qué operación? Esto es lo que es difícil de decir. No me voy a meter en consideraciones técnicas. Lo que me interesa aquí, es la actitud de un intérprete excelso cara a cara con una obra suprema. Yo definiría esta actitud, por el uso de atributos intelectuales como la inteligencia y la fuerza de atención, pero sobre todo por las cualidades morales más raras, más precisas que son la simplicidad y la humildad. Estos atributos, estas cualidades, iluminadas por el estudio y fortificadas por el trabajo, producen en nosotros lo que se designa con una palabra que hace falta entender bien, pues dice todo: la sinceridad. Es la sinceridad la que nos introduce en el conocimiento profundo. Pero este conocimiento sigue siendo casi indefinible. El no es completamente del orden del conocimiento intelectual y no se obtiene ni por las cualidades de la erudicción, ni por los juicios lógicos, ni incluso por la aplicación de métodos especiales. Es una facultad de contacto, una intuición natural, una revelación de la que me atrevería a decir que es de esencia musical (5)».

Vemos aquí el mejor Copeau, el de la comunión, «el argángel» del texto, el santo de la escena, el peregrino de Beaune: es verdad que este Copeau tenía una realidad sagrada. Pero existe otro Copeau también real, el que habla, por ejemplo, del siglo XVII y de Molière. Sobre Molière, Copeau ha escrito cientos de hojas; ha propuesto diversos análisis de sus obras, le ha emplazado de nuevo en su tiempo, en resumen ha realizado sobre él una actividad intelectual que no tiene como verdadero resorte la gracia o el don, sino más bien materialmente, lo que yo llamaría el saber del «diecisiete». Existe más de una similitud reveladora entre el discurso de la Universidad sobre Molière y lo que ha escrito Copeau. El recoge incluso de las mismas ideologías literarias: el sentido único, la verdad de la obra, la confusión de lo biográfico y lo literario, las hipótesis sobre el hombre en general, el sometimiento anecdótico-empírico de la literatura, la creencia del carácter intemporal y, como consecuencia, esta profunda aptitud de reducir al escritor y su obra a un gran catálogo de ejemplos morales. No hay nada de esto que no sea el hilo conductor de la «ciencia» literaria que ha reinado en la Universidad francesa durante el período de entre guerras. Además, para relacionar completamente a Copeau al saber literario de su tiempo, podemos añadir su profunda erudicción. Se puede juzgar a través de las notas a pie de página que siembran los textos sobre Molière: de Donneau de Visé a Pierre Roulé, pasando por Gustave Michaut y Paul Mesnard, de Brossette a Bourdaloue pasando por Carrington Lancaster y Georges Couton, encontraremos pocos nombres que no sean familiares a los oídos de los únicos sagaces del XVII. Amén, dirán ustedes. Pero el mérito de Copeau ha sido el de trascender su erudicción y su saber, de olvidar qué sabía para reencontrar su inocencia creadora. Y es este juego de manos el que se ha llamado hasta ahora «denegación». Encerrado en su humanismo moralizador, no puede ver que su exigencia de volver a la verdad del texto y a su concepción instrumental de la escenificación son producto del saber de su tiempo. Sólo esta mezcla particular de ideologías, de eru-

dicción, de conocimientos históricos, de «teorías» que es el saber literario pueden explicar la concepción de la escenificación que tiene Copeau. En cuanto a las explicaciones respecto a la sinceridad, la simplicidad y la humildad, son más reveladoras a la luz de lo que Copeau realiza sobre su actividad que en su funcionamiento real.

3. La escenificación: Poder

El director de escena es quien detenta el poder: así mismo es quien detenta el saber. Si también la escenificación modifica profundamente el hecho teatral, es porque el saber correspondiente a la práctica de la escenificación se acompaña de la constitución de una habilidad nueva, la del director de escena.

Hasta aquí dominado por el director de teatro o por el actor, se decía que la escena era un lugar de enorme confusión. Entre el decorado, los objetos, la actuación, el texto y los actores, parece ser que había algunos conflictos. Aun así no es muy fácil hablar de ellos. En efecto, muchos de los comentarios ceden con facilidad a la ilusión del progreso del arte, pareciendo como si, con la escenificación, el teatro se convirtiera por último en algo superior. Si subrayamos el enorme desorden anterior de la escenificación, es precisamente para afirmar que la escenificación que le sigue está considerada como el orden. Encontramos aquí una ilusión parecida a la que ha mantenido entretenidos a ciertos especialistas del teatro de la Edad Media. Así, por ejemplo, Gustave Cohen nunca ha podido medir el objeto de su estudio si no es por el patrón del teatro raciniano, considerado como la cumbre en la evolución del teatro occidental. Teniendo en cuenta estas consideraciones, podremos decir que, para algunos, la escenificación es para la «no maestría» escénica precedente lo que el teatro raciniano en los «balbuces» del teatro medieval: una superación gracias al cual se inaugura el reinado de la madurez —del texto con Racine y de la puesta en escena con Antoine. Hará falta un siglo fructífero para que el modelo raciniano aparezca como una forma históricamente señalada en la escritura teatral. La escenificación es muy viva, pero no se puede dejar de sostener la hipótesis de que también ella es solamente un momento de la escritura escénica. La era de la escenificación no es el resultado de una plenitud teatral que durante mucho tiempo fue buscada. Habrá que considerarla histórica, es decir perecedera.

Sea como sea, después de un siglo vivimos la escenificación como un fenómeno importante, y si mucha gente descalifica la profesión de director de escena (aunque evidentemente no por idénticas razones), sin embargo ésta es insoslayable. Ella ha colocado al autor en una curiosa posición, a la vez capital e insignificante, y habrá que hacer algún día la historia de esta relación y las consecuencias que ha podido tener sobre la escritura dramática. Pero este tema es excesivamente amplio para abordarlo aquí: es de otro aspecto de la profesión al que nos referiremos —el que se realiza en la dirección de la representación y de los actores.

El advenimiento de la escenificación revuelve la jerarquía teatral, redistribuye el orden de precesiones y señala cada uno de los nuevos espacios de intervención. En lo sucesivo, el actor no dominará más la escena. Es el final de un cierto «star system». La exigencia de homogeneidad en la representación está a la orden del día e, indefectiblemente, obliga al actor a ser «un mero instrumento en mano del poeta o del director de escena» (Antoine). Pero, ¿por qué demonios hace falta que el actor sea por ello conducido? Evidentemente la respuesta no está en buscar el lado elemental de la psicología del director de escena que dominaría porque es autoritario y es autoritario porque le gusta dominar. Está muy bien emplazado en el teatro como para no saber qué poco sería es la opinión según la cual el opio hace dormir porque tiene virtudes dormitivas. La respuesta se puede encontrar en ese saber que se ha dicho constitutivo de la escenificación. Antes de ser habilidad del actor, la escenificación es magisterio de un proyec-



«Boris Godunov», de Pushkin. Teatro La Taganka. Dirección: Yuri Liubimov.
(Foto: Alberto Barrientos.)

to. Y éste encuentra su legitimidad en el hecho de que está fundado no sobre un propósito subjetivo, no sobre una palabra que sea de la exclusiva voluntad del que habla, sino sobre un discurso que siempre excede al locutor y le instala de un discurso distinto a él mismo. «Hablo de un saber, dice el director de escena, y en su nombre os pido que hagais las cosas del tal o tal manera.» Pero se alza una voz que pregunta: «¿Para qué nos sirve este saber?» Y el director de escena responde: «Para encontrar la verdad.» Es en nombre de la verdad que habla Antoine. El texto teatral se ha convertido en algo exangüe en el batiborrillo de la escena del Segundo Imperio y de principios de la

Tercera República: El «star system» la ha reducido a un papel indigno. Esto es en substancia lo que pensaba Antoine y contra lo que él lucha. Puesto que en él saber y poder se conjugan para restaurar la verdad en el teatro. Pero, para que esta restauración se produzca, hace falta *reestructurar* la jerarquía teatral dando al texto la posición dominante. Con la escenificación, se pone en claro que el texto es el primero, que el director de escena tiene como función servirle que, para asegurar este servicio, es necesario que el actor se convierta en instrumento. Saber y poder son constitutivos de la escenificación, pero el modo de relacionarse es profundamente histórico. En el caso de

El Corte Inglés

Colabora en las actividades de la
Asociación de Directores de Escena



«Karlos», de Tankred Dorst. Stück
des Bühner-Preisträgers, 1990.
(Foto: Oda Sternberg.)

Antoine, opera sobre la determinación de una ideología de servicio. Ciertamente, Antoine no tendrá jamás la misma concepción de servicio que Copeau, por ejemplo, la verdad del uno no será la verdad del otro. Pero uno y otro se vinculan a una misma concepción de escenificación donde el saber y el poder aumentan sus efectos en la persona del director de escena-servidor de la obra.

Si no hay escenificación sin saber ni poder, sin embargo no se deduce que la unión saber-poder se efectúe sobre modalidades idénticas. Por ejemplo Brecht. ¿Cómo se ordena en su pensamiento teórico la relación director de escena/actor? Y ¿qué rendimiento encierra esta relación con el saber? Una primera observación: el saber sobre el que Brecht se apoya tiene algo de particular porque emite un cierto número de hipótesis sobre la función social de un teatro determinado en una sociedad determinada, y sobre la significación político-ideológica del acto de la representación. Antes de ser un saber sobre la obra, sobre el autor, sobre el lugar de la acción, sobre la época, sobre la circunstancia, es un saber sobre la función del teatro «hic et nunc». Por añadidura es un saber que reivindica firmemente su importancia en la elaboración de la práctica. Todo lo opuesto a un Copeau en el que la denegación ostensible del saber es la condición primera de su funcionamiento, el saber brechtiano no cesa de afirmar y anunciar la necesidad de su existencia. Una segunda observación: no encontramos en ninguna parte de la obra de Brecht la idea de un actor instrumento. Entre otras encontramos esta cita: «Para nosotros, el director de escena no entra en el teatro con su "idea" o su "visión", un "plano de movimientos de lugar" y de "decorados acabados". Su deseo no es "realizar" una idea. Su labor consiste en organizar y despertar la actividad productiva de los actores (músicos, pintores, etc.). Para él, ensayar no significa hacer creer por la fuerza alguna concepción establecida a priori en su cabeza, sino ponerla a prueba (6)». Si queremos conocer las modalidades de relación entre saber y poder en la teoría brechtiana, nos hace falta, en efecto, articular las dos observaciones precedentes y mostrar los puntos de conexión que hay entre ellos.

En la línea de escenificación inaugurada por Antoine, saber y poder se repiten en una persona que concreta en la escritura la ideología del servicio. El director de escena está al servicio del texto porque está al servicio de la verdad, es decir, según los casos, el hombre social del naturalismo, el hombre esencial del simbolismo, el hombre transcultural de Copeau, etc. En el caso Brecht, nada sobre la problemática de la verdad y su corolario, el servicio. En su lugar, encontramos una interrogación acerca de lo «justo» comprendido no como sumisión al derecho, a la ley o al dogma, sino como el ajuste a una situación dada, así como una concepción del texto como objeto a cuestionar. Poner en escena es para Brecht, como dice él mismo, poner a prueba.

¿Poner a prueba qué? comportamientos, formas, preguntas, respuestas, pero también el saber constitutivo de la escenificación. Es ésta precisamente la especificidad de Brecht. El saber no es solamente gracias a lo cual nos preguntamos, sino también qué preguntamos. Y, de la práctica al comentario, es el saber y su doble estatuto lo que se inscribe: a la vez medio y objeto. Este doble estatuto del saber impide que el director de escena sea el detentor de una palabra que otros tendrían la tarea de realizar. Desde el momento en el que cuestionamos el saber interrogándonos a través de la triada texto/sociedad/representación, el director de escena no tiene ninguna prelación sobre los actores. Con ellos, él se plantea preguntas y con ellos, busca las respuestas. Así el poder no está monopolizado por una persona, sino compartido según el grado de las intervenciones y de su productividad. Pero esta circulación del poder, para ser efectiva, supone una condición sine qua non: que el saber, en este caso como medio, está también presente en el actor. Todavía hace falta precisar que ésta es una condición necesaria, pero no insuficiente. La cuestión de la circulación del poder no depende solamente de la disposición del saber. Hay un buen número de aspectos ideológicos y otras disposiciones contractuales explícitas e implícitas. Si insistimos aquí sobre el saber, es a pesar de la poca importancia en que se le tiene en la práctica del actor. Será necesario que un día se retome esta cuestión del saber y del poder desde el punto de vista del actor y mostrar, a través del análisis de la enseñanza del teatro desde principios de siglo, como el actor ha sido entrenado sobre todo a no pensar en la relación entre saber y la representación, dejando así el campo libre a la palabra magistral del director de escena. Es verdad, que el saber no significa forzosamente una buena representación, y hay buenas representaciones en las cuales no se ve a priori la relación con el saber. Pero esta constatación hay que tomarla como es: un problema hoy

por hoy sin resolver, un problema ciertamente muy mal planteado, pero no una objeción redibitoria de la tesis según la cual, como hay representación, hay saber. Podemos añadir, y es de gran importancia, que un saber no tiene porque exhibirse forzosamente en un discurso teórico riguroso. La escena es primeramente un lugar de trabajo físico y no un pretexto para una enorme palabra en donde cada uno rivalizará por un saber. Este saber que estamos cuestionando aquí puede ser verbalizado (y, aunque digo dramaturgia, no está reservado solamente a los dramaturgos) sin embargo puede concretarse en una propuesta de representación. Que se vea o no se vea, que se sepa o no se sepa, una propuesta de representación es siempre un saber en acción. No es que sólo sea saber en acción —el pensamiento volvería a despreciar la relación de la representación al deseo y la máquina deseosa del actor— pero, mal que les pese a muchos, es también «saber en acción».

4. Puesta en escena magistral, puesta en escena dialéctica

Puesta en escena magistral, puesta en escena dialéctica: dos lógicas divergentes. La primera se acomoda bastante bien a toda la mitología de la creación que nos viene del siglo XIX, incluso si no se confunde con ella; la segunda cambia de terreno, no niega la importancia de la creación, pero se burla de la gran figura romántica del creador. En la primera, es el director de escena al que le corresponde someterse a la prueba de la magistralidad; en la segunda, es a todos aquellos que están dentro del proceso de producción a los que les corresponde someterse a la prueba de la existencia de otro tipo de creación. Baste decir que, tanto en un caso como en otro, nada está jugado de antemano. Cuando la primera lo logra, es un hombre quien se impone; cuando la segunda produce algunos resultados, es una relación social la que se ha modificado. Si sólo nos quedamos en el nivel de producto terminado, si sólo encaramos el problema de la calidad del espectáculo, seguramente podemos afirmar que los dos pasos pueden ser paralelamente generadores de un trabajo cimentado, de una escritura motivada, de una lectura productiva. Pero donde estas dos vías se oponen fundamentalmente es, sobre la cuestión de la socialización de la producción. A través de la calidad del producto final, la primera reactiva las viejas relaciones de subordinación, mientras que la segunda trata de anularlas. Por otro lado, la puesta en escena dialéctica no significa la libertad de decir todo lo que se quiera sin responsabilidad, tampoco es un hábil escamoteo de relaciones de poder que siempre existen en un grupo, es más una tentativa —que cada vez debe pasar su prueba y valorar su rendimiento— que una forma de gestión de las relaciones de poder entre los diferentes polos de la producción. Y es en esta dificultad, en el riesgo a equivocarse, en la angustia de la impotencia y no en la seguridad ilusoria y engañosa de una palabra colectiva siempre fácil de obtener, que es la que genera las viejas relaciones de subordinación. Está fuera de lugar entonar un himno a la gloria de la producción ecuménica. Sí es necesario romper con los antiguos modos de subordinación, no es sin ocultar las contradicciones a las que se llegará, pero afrontándolas. Desde la dificultad, el riesgo a equivocarse y la angustia de la impotencia.

Dentro de la óptica de un teatro que tiende a constituirse en el seno de una sociedad dada como una intervención política socialmente orientada hacia la transformación de lo que existe, la cuestión de la socialización de la producción, entendida como la negación de las relaciones de instrumentalidad que prolonga la división del trabajo entre concepción y ejecución, me parece casi tan importante como el del carácter cimentado de una escritura. Muy a menudo, en efecto, vemos cómo una cuestión sirve de coartada a la otra, y o bien privilegia-

mos la calidad del espectáculo enviando a calendas griegas la cuestión de la división del trabajo en el seno de los grupos de producción, o por el contrario canalizamos las energías sobre el problema de la socialización y al final terminamos realizando espectáculos sin palabras, o lo que es peor aún, francamente regresivos en el plano del trabajo formal. Indudablemente, en nuestra realidad, es muy difícil de alcanzar la consecución de una socialización de la producción y de la calidad del espectáculo final. Por ello, para muchos proyectos culturales, el funcionamiento de la institución en el plano político general, las incoherencias —cuando éstas no son tremendamente reaccionarias— en la política teatral de creación, las dificultades de existencia de un teatro de creación, la situación de *competencia* generalizada de los productores hacen que las exigencias de la socialización sean generalmente sacrificadas o, hablando en términos menos intencionados rechazados en beneficio de una necesaria producción estética del espectáculo. Por lo que, al menos, vemos que la lucha por una mejora en la socialización de la producción es indisoluble de una lucha por la transformación del aparato de la producción en el sentido más general. Si hace falta dar pruebas hace falta protegerse también del voluntarismo que consiste en crear que solamente con la vigilancia de todos la socialización de la producción no sería más que un viejo problema en el seno de los equipos. Esto sería despreciar las estructuras institucionales que diseñan el marco de posibilidades donde los individuos pueden intervenir, despreciar asimismo las limitaciones ideológicas, la desigualdad de los niveles políticos.

El problema de la socialización es importante: si no se hace nada por conseguirlo, corremos el riesgo de reducir las prácticas teatrales al rango de simples productos de consumo por un público relativamente progresista. Sabemos que la lógica de un sistema donde el valor de uso de un producto está recubierto por su valor de intercambio y de funcionamiento, como lo ha denominado Baudrillard en una obra ya antigua, como la PPDM. La menor diferencia marginal (7): Es importante comprender de una vez por todas esta lógica social de la diferenciación como fundamental en el análisis, y que es justamente en la relegación del valor de uso (y de las necesidades que se desprenden) que se instituye la explotación de los objetos como *diferenciado-*

«Event in Goga Town», de Slavko Grum. Teatro Nacional de Eslovenia, Ljubljana, 1987. Dirección: Meta Hocevar.



res, como signos, nivel que sólo define específicamente el consumo» (8). Ciertamente, Baudrillard habla aquí de consumo en el sentido estricto del término o de consumo de cultura de masas. Pero nada prohíbe extender su análisis a la producción y consumo de objetos culturales de alto nivel. ¿Quién osaría a jurar que la escenificación no tiene nada que ver con la lógica de la diferenciación descrita más arriba? Hoy en día muchas de las prácticas teatrales no son más que productos de esto: productos de la diferencia y, si es posible, acompañando su trabajo de un comentario donde se explique porque lo que han hecho es mucho más revolucionario que lo que han hecho anteriormente. Los clásicos han sido y son todavía un soporte privilegiado para la producción de una diferencia semiológicamente remarcable: ofrecen buenas garantías como punto de referencia de la nueva lectura. Para que se abra delante suyo el camino del reconocimiento y de la legitimidad a ser lo que se es, los directores de escena, como los que hacen las tesis deben aportar su piedra al edificio, deben añadir un nivel a la hojaldrada pasta cultural.

Todo esto no quiere decir que trabajar sobre los clásicos no tenga interés y que cada nueva lectura equivalga a otra en la gran lógica de signos que se intercambian. Esto sería un razonamiento de escasa solidez que impediría pensar que existen diferencias sociales, políticas y estéticamente más productivas que otras. Hay también diferencias que tienen apuestas más estratégicas que otras. Pero, adquirido esto, queda que en el horizonte de la producción de una diferencia, que sea también interesante y fecunda, reverbere dulcemente e inexorablemente la lógica de la diferenciación; esta lógica donde el valor de uso del producto desaparece bajo el valor de cambio, donde la alteridad radical de una diferencia fundada termina por no ser más que un juego de distancias (descartado) siempre declarado inocente de ser un simple juego intracultural. Vayamos más lejos: *las condiciones de producción siendo lo que ellas son en el sistema de estrellato* donde se ha visto que, toda ruptura real no puede ser más que temporal. Rápidamente interviene la lógica de la diferenciación que reduce la ruptura reemplazándola en el gran patrimonio del espíritu. Es, sin que él lo viera, a lo que llegó Brecht. Es lo que nos ha sucedido, lo que nos sucede o lo que nos sucederá sin que lo veamos.

En este proceso, la socialización de la producción puede constituir un punto de resistencia. Evidentemente no es un milagro, no es más que una solución. Pero, seguramente, es un punto de resistencia. Implica que el producto es también valor de uso para los que la producen, y no el hecho de ser simplemente el material de un valor de intercambio que se está construyendo. Los trabajadores del espectáculo (e incluso aquí al director de escena) deberían ser los primeros que utilizaran el objeto que producen. Pero no sabrían hacerlo más que eliminando los efectos de la división entre concepción y realización. Serán los utilizadores del objeto que creen si su producción conduce a un cuestionamiento, pone en marcha los procesos de transformación del trabajo, aporta elementos de respuestas, o en todo caso de debate, perturba las costumbres, hace caer o suscita resistencias ideológicas, cosas que no pueden suceder más que en una escala pequeña o no pueden ocurrir donde las tareas de concepción están netamente separadas de las de ejecución. El consumo inerte de la menor diferencia no es más que la otra cara de una producción dividida entre el que la concibe y la realiza. Si tomamos esta división, en el seno mismo del proceso de producción, ponemos en duda el modelo dominante de consumo.

Las dificultades objetivas que encuentra el teatro en un sistema económico como el nuestro, las condiciones materiales (fuertes desigualdades de salarios, paro, inseguridad de empleo, estrellato, etc.) que son hechos para los trabajadores del espectáculo, con un sistema de formación —por aprendizaje sobre el montón o a través de escuelas— débil y desigual para encontrar la cuestión de la socialización de la producción, el estado ideológico de la profesión y la persistencia de mitologías y creencias ligadas a la condición de artista como profesión liberal, el inigualable desarrollo entre los trabajadores del espectáculo de la idea del teatro como acto social, el reconocimiento y desconocimiento con el que las relaciones del saber y del poder son aprehendidas en la vida cotidiana de los equipos, he aquí muchas razones que hacen de la puesta en escena dialéctica una apuesta. Otra manera de producir del teatro es hoy en día posible (vemos aquí y allá funcionar desde lo nuevo a pesar de la unidad de lo antiguo): no es seguro que sea hoy en día totalmente realizable sin contraefectos profundos. No es seguro que un día no sea realizado sin que, previamente, se haya transformado: toda prueba de responsabilidad comienza necesariamente por trastocar los términos de la cuestión. Al menos hace falta intentar, si esto parece un poco prematuro con respecto a

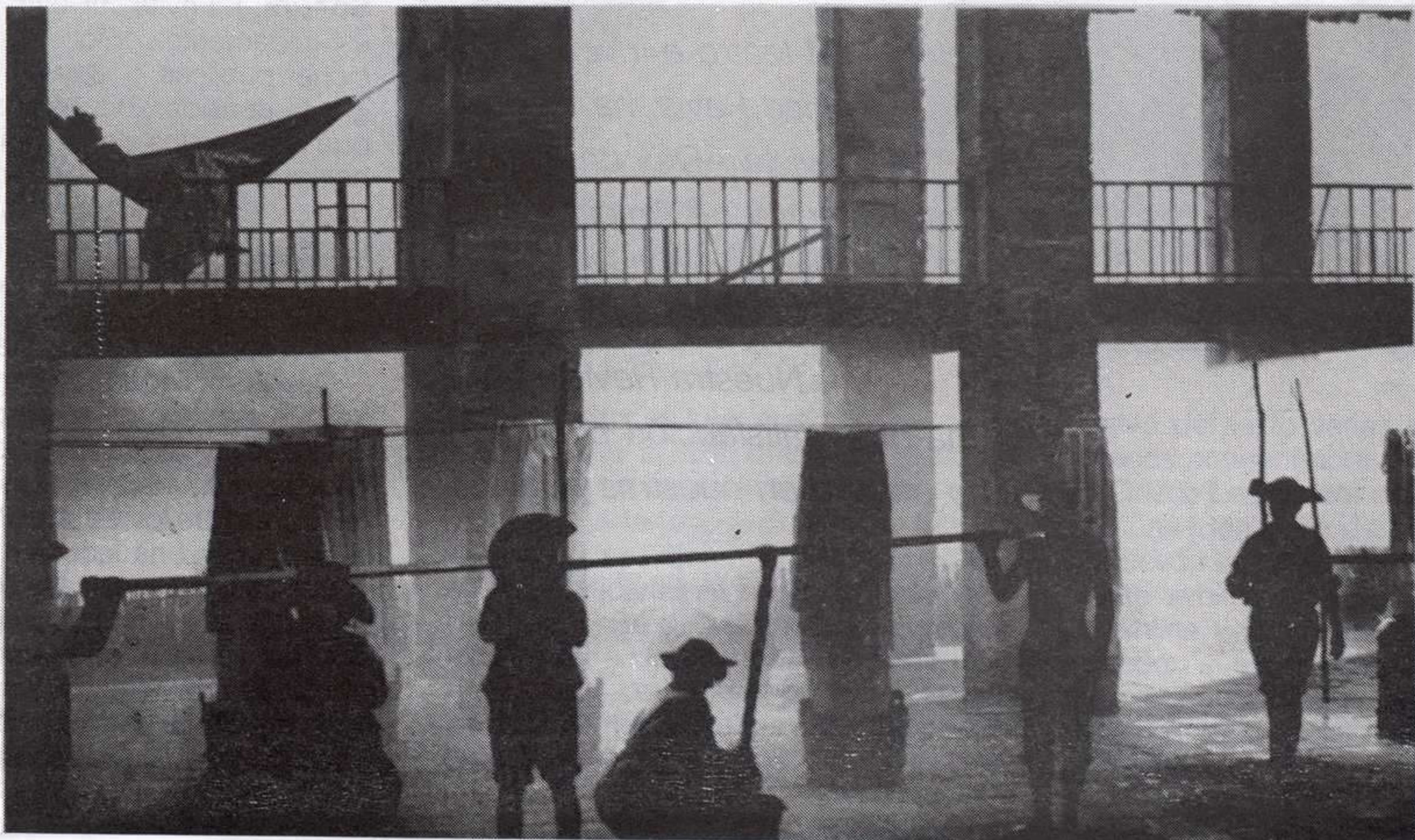


Studio Hinderik. Dirección: Hinderik de Groot. (Foto: A. Louwes.)

lo que es, plantearla con fuerza aquí y ahora. Como ha escrito Jean-Toussaint Desati: Es bueno que en este punto la utopía alimente y refuerce el rigor crítico. Utopía con el advenimiento de un hombre filosófico, capaz de desplegar, de mostrar, de un único fondo y sin experiencia, su propio y vital cuestionamiento. Utopía hoy. ¿Pero quién nos impedirá soñar y preparar este mundo donde las relaciones pedagógicas sean trastocadas y donde cada uno, a la vista de las dudas que guarda en su corazón, podrá volverse su propio experto? Para esto, lo sabemos, hace falta todavía trastocar las relaciones sociales y las políticas. No es para mañana, visto el presente. Esperando, falta la crítica, la desconfianza, la duda, sean estas las evidencias más enraizadas y las creencias más consoladoras. Que nadie quede en reposo y que, a falta de nuestra sociedad, al menos se agite y se desestabilice el universo fijado de nuestras palabras» (9).

NOTAS:

- (1) Bernard Dort, «Condition sociologique de la mise en scène théâtrale» en THEATRE REEL, ESSAIS DE CRITIQUE. 1967-1970, col. «Pierres vives» Le Seuil Paris, 1971, pp. 51-66.
- (2) DORT. Op. cit., p. 56.
- (3) Gerard DELFAU y Anne ROCHE, Histoire, littérature, Le Seuil, Paris, 1977. Que lo han resumido en un detallado análisis.
- (4) DELFAU y ROCHE, op. cit. p. 23.
- (5) Jacques COPEAU, Appels, Gallimard, Paris, 1974, pp. 200-201.
- (6) Bertolt BRECHT, Ecrits sur le théâtre, I, L'Arche, Paris, 1972, p. 405.
- (7) Jean BAUDRILLARD, La société de consommation, S.G.P.P., Paris, 1970.
- (8) BAUDRILLARD, op. cit. p. 139.
- (9) Le Monde, 8 de marzo de 1978.



«Georges Dandin», de Molière. TNP. Dirección: Roger Planchon.



Lo que aprendí de ANTOINE VITEZ

Por Patrice Pavis

Traducción: Almudena Fernández

N

unca he podido ver un espectáculo de Antoine Vitez sin dejar de conmoverme y sorprenderme al descubrir en él una nueva enseñanza sobre el arte del teatro. Tanto he aprendido asistiendo a sus montajes, que su desaparición, aparte del dolor por la pérdida de un ser humano excepcional, bueno y generoso, me afecta personalmente como si, en lo sucesivo, me estuviese prohibido el progreso y la superación de algunas de mis ideas heredadas.

Sin embargo, nunca conocí en persona a Antoine Vitez, aunque mantuvimos un contacto epistolar con ocasión de su

traducción y de mi edición de **La Mouette** y de nuestro proyecto de **Trois Soeurs**. Lo evité, incluso, concienzuda y estúpidamente con ocasión de manifestaciones públicas, pues no me atrevía a alargar la considerable cola de esa cometa que surcaba los cielos parisinos. Siempre he apreciado el hecho, no muy común, de que este artista no menospreciara a los intelectuales, que además fuera uno de ellos, inquieto y exigente, y que admitiera que también se pueda investigar en teatro como teórico e historiador.

Desde mi llegada a París en 1976, he visto la mayoría de sus montajes. Y al incluirlos sistemáticamente en el programa de mi seminario de análisis de espectáculos, sabía que los estudiantes y yo mismo, recibiríamos una lección grata y sutil sobre dirección escénica, y puedo decir que jamás nos sentimos decepcionados, aunque no siempre todos quedáramos convencidos y conquistados. Actualmente, soy consciente de que he hecho más muchas de sus visiones sobre el trabajo es-

El semiólogo del teatro e investigador Patrice Pavis, ha remitido a la «Revista ADE» un estudio sobre el trabajo teatral de Antoine Vitez, que se publicará simultáneamente en la revista «Forum Modernes Theater».

Nuestra Revista tiene una gran satisfacción por incluir dicho ensayo en nuestras páginas.

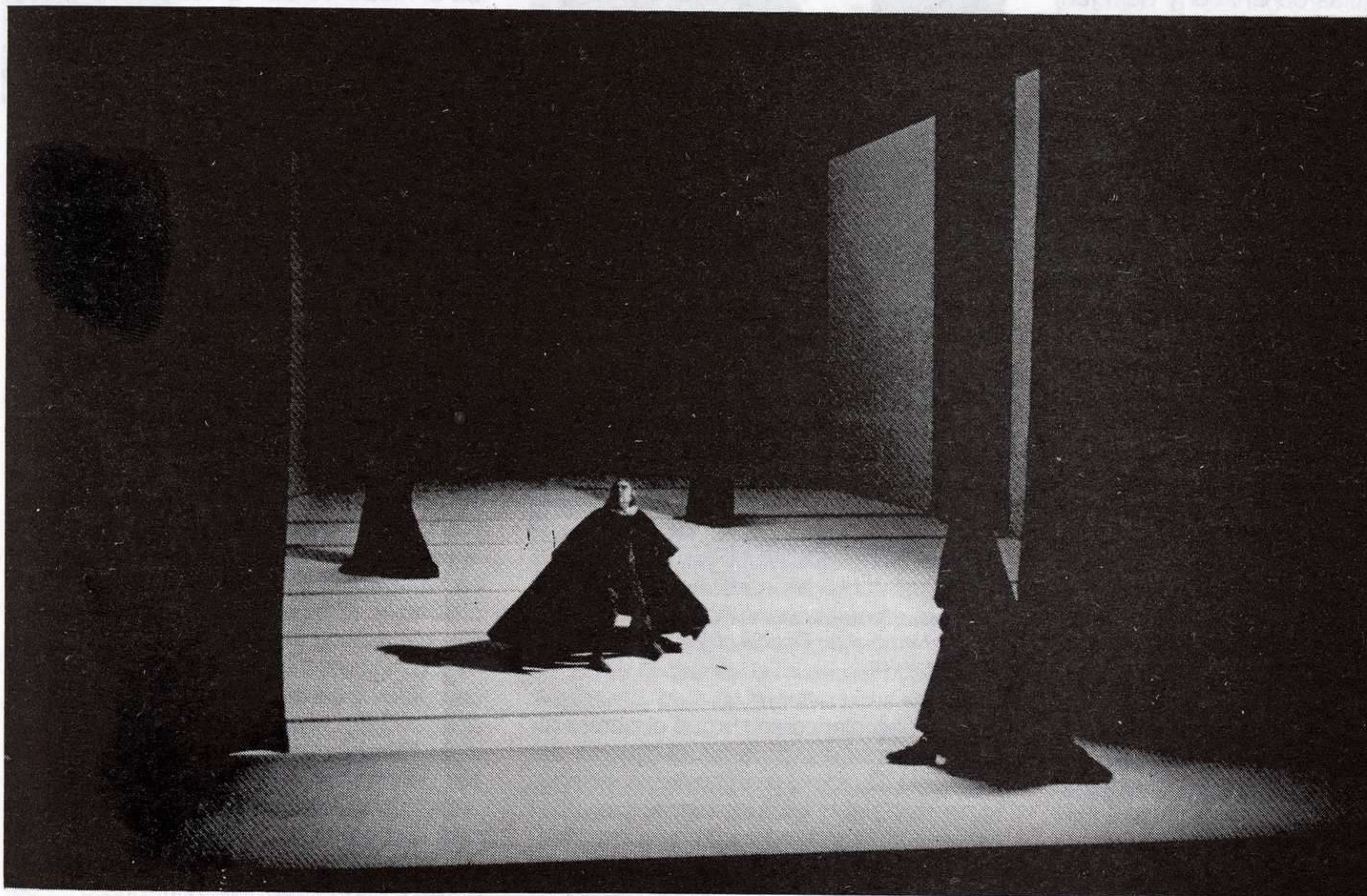
cénico y sobre la ética teatral, hasta el punto de que soy incapaz de hacer una anamnesis, incluso cuando presiento que en mi interior todo está listo para ser analizado. ¿Qué queda de esos bellos días, de nuestros amores, de todos esos espectáculos devorados? Algunos detalles irrisorios, algunos recuerdos insignificantes que se anclaron en mí sin razón aparente. Pero no se los debe menospreciar, pues son ellos los que nos conectan a la realidad. Me acuerdo. Y en lo más lejos que logro acordarme, desde mis primeras reflexiones sobre teatro, siempre hallo un montaje de Vitez.

En **Iphigénie-Hotel** de Vinaver (1977), los actores entraban y salían empujando puertas que se cerraban solas, y lanzando algunas frases anodinas. Nada estaba quieto: el maestresala (el añorado Gilbert Vilhon) daba órdenes chasqueando los dedos; las dos sirvientas se desternillaban de risa; se masajaban los pies la una a la otra; la sopa se servía, aparentemente hirviendo, en una sopera hueca. Los cómicos manejaban formas invisibles con convicción naturalista, poniendo en juego todas las fuerzas de su cuerpo. Lo cotidiano y lo mítico se mezclaban de forma inex-

en el espacio, no sólo mediante el diálogo, sino con la imprecación, la invocación, el lirismo. Claudel y su **Partage de Midi** me parecieron al fin soportables gracias al alto nivel de la frase. Nunca los matices ahogaban el movimiento, nunca el detalle psicológico enmascaraba la construcción de la frase. Parece que estoy viendo ese sillón de mimbre, quizás de mecedora, sobre el puente de la embarcación donde vacilaban Mesa (Patrice Kerbrat) e Ysé (Ludmilla Mikaël), donde todo se derrumbaba bajo sus pies: los sentimientos, los anhelos, las palabras. Sólo les quedaba la curva y el lirismo de la frase. Ya entonces, los cómicos del Francés ponían su técnica impecable, libre de escorias empáticas, al servicio de una frase y de un pensamiento visual trazado como un diagrama, chasqueante como un latigazo.

Les Burgraves (1977) alcanzaban otra cima en la locura del texto, salvado **in extremis** por la mecánica del alejandrino y el aplomo de su pronunciación. Si reflexionamos a fondo, los versos de Hugo no eran muy comprensibles pero, gracias a la inmensa escalera sobre la cual brincaban alegremente los viejos con pelucas, el alejandrino salía siempre bien parado.

El ciclo de los Molière (**L'Ecole des femmes, Tartuffe, Dom Juan, Le Misanthrope**, 1978) lo confirmaría. Una panda de jóvenes cómicos, con la complicidad de los más veteranos y del propio Vitez, se divertían como colegiales y jugaban con las manos vacías, teniendo como único decorado una tela de fondo, como único accesorio un bastón y como único mobiliario una mesa. El sistema intertextual de las permutaciones de actores de una obra a otra nos invitaba a reconsiderar las obras, a preguntarnos sobre la tradición del juego y sus contra-utilizaciones. Un viejecito encantador me dijo en el descanso, que Tartufo no debería haber sido encarnado por Richard Fontana pues, según el texto, es «gordo y grasiento, con la tez colorada y los labios rojos». No se equivocaba al extrañarse del encanto de ese Tartufo, y me costó mucho explicarle (pues ni yo mismo estaba muy convencido) el por qué a Vitez le gustaba hacer funcionar su pequeño mundo a contra-pelo, y como la visión de los actores era importante para la comprensión del texto. Vitez prefería no desvelar el enigma de esta ficción, desestabilizando nuestras percepciones e ideas recibidas, al ensayar sobre el



«Hamlet», de Shakespeare.
Dirección: Antoine Vitez.
Escenografía: Yannis Kokkos.

tricable, como solía hacer Vitez cuando leía a Vinaver, Racine o Chéjov. El espectador aprendía rápidamente a construir el universo más complejo partiendo de escasos signos, a captar al vuelo la frase en todo su trazado e impulso, a no fiarse del sentido del reposo o del personaje en ese estado.

La mayoría de los actores de Vitez —y eso se aprecia muy bien en su **Partage de Midi** (1977)— sabían trazar sus frases

Desde entonces tuve que admitir, no sin esfuerzo, que el texto dramático, desde el punto en que se profiere sobre un escenario, no pertenece exclusivamente al orden de lo semántico y de la **ratio**, sino que existe plásticamente como decorado verbal y depende del uso que de él haga la escena. Se acabaron los clásicos releídos, revisados y corregidos por dramaturgos pesadamente instalados en archivos y bibliotecas.

polvo del texto varias soluciones más o menos concentradas.

Desde **Le Revizor** de Gogol (1980), tengo una idea clara de lo que debió ser lo grotesco en Meyerhold, que asocio, bastante arbitrariamente, con la visión de Bakhtine. Los espejos deformantes que rodeaban el espacio escénico devolvían al público una imagen poco halagüeña; el esperpento tallaba los rostros caracterizados, las pelucas delirantes, los trajes cu-

biertos de medallas como si de un general soviético se tratara.

Casi simultáneamente con **Berénice** (1980), Vitez podía cambiar de registro, destacarse en el patetismo, y desempeñar él mismo el papel de Antiochus. Esta obra, y el recuerdo de la interpretación de Vitez, me emocionan más que ninguna otra; nunca antes habría creído que fuera posible una identificación tal con Antiochus. Vitez representaba a un hombre entrado en años que amaba sin esperanza y sin el conocimiento de los demás, incluyendo a la interesada; interpretaba de forma desfaseada, como falsa, enroscando sus frases con laboriosidad, como si representara su escena y su propia comedia, a semejanza de ese teatro sobre el teatro que creó la escenógrafa Claude Lemaire. La intención se materializaba en pleno centro del escenario y del texto, islas flotantes adquirían una dimensión simbólica inusitada. El amor sacrificado era la flor, tirada al suelo con un gesto seco, a los pies del otro, como reproche y ofrenda, pedazo de naturaleza perecedera en el estéril espacio de la representación teatral y política. Decididamente, la edad madura que revive las penas de amor de la adolescencia, siempre tiene algo de lamentable.

Cuando pienso en la entrada de Vitez a las altas jerarquías de Chaillot y del Francés, cosa que apenas data de 10 años atrás, parece que lo vuelvo a ver saliendo desnudo como un gusano de un baúl situado en pleno centro del escenario, como al comienzo de **Fausto**, que inauguraba su dirección en Chaillot (1981). Así, entregado a las miradas de todos, su cuerpo delgado e inerte implora benevolencia, casi según la costumbre del director de teatro al declamar el prólogo de la obra. Se viste lentamente con un traje blanco: es Fausto y ya no parará de buscar. Y nosotros, como espectadores incondicionales, deberemos acostumbrarnos a verlo al frente de una gran institución nacional. Hemos aquí en un terreno resbaladizo en lo sucesivo, donde incluso el espacio puede cambiar de estructura en el transcurso del espectáculo mismo: frontal y mimético a lo lejos, en perspectiva; central y lúdico cerca de nosotros. Tal es, en efecto el estatuto del juego vitezino, el actor modifica sin cesar su distancia con respecto al personaje y la ficción; trabaja tanto en lo familiar como en lo que le es ajeno.

Britannicus (1981), representado también en el mismo decorado, adopta la misma estrategia de lo cercano y lo lejano. La monstruosidad repugnante se codea con la proximidad angélica. Las piernas de los actores adoptan una nueva forma mediante un extraño maquillaje, parecido al del rostro. El cuerpo y la voz se encuentran desnudos bajo la toga romana y el alejandrino de Racine. El cuerpo, sin saberlo, está constreñido por una camisa de fuerza, la toga no es un mero símbolo de lo romano, nos hace sentir la opacidad de los cuerpos ofrecidos a la vista, impenetrables pues se encuentran ceñidos por el deseo, la retórica y la etiqueta. En Vitez, la referencia al cuerpo siempre es reconocible como nexo con la lengua, sobre todo en la versificación: en 1981 ya no se trata de la referencia a una

lengua cantada, como en **Phédre** (1975), sino a un texto en donde se alternan a menudo el formalismo estetizante y la deformación monstruosa, quedando así instaurada una delicada coexistencia entre literatura y realidad.

Y es porque Vitez se propuso un día utilizar cualquier objeto encontrado, arrancado de lo real, para «hacer teatro de todo» y llevarlo hasta la representación escénica, ya fuese una novela (**Les Cloches de Bâle** de Aragón para **Catherine** (1975)) o un documento sin refinar, como aquel testimonio, tan emotivo en su simplicidad, de un obrero inmigrante algerino, que fue publicado tal cual por Tahar Ben Jelloun en **Le Monde** y posteriormente retomado como monólogo por Jean-Marie Windling: **Entretien avec M. Said Hammadi, ouvrier algerien** (1982).



«El zapato de raso», de Paul Claudel.
Teatro Nacional de Chaillot. Dirección:
Antoine Vitez.

En un cubo blanco se yergue el obrero algerino, respondiendo a las preguntas del periodista situado al margen del monólogo. El hombre habla de sus alegrías y sus penas sin autocompasión; enumera impresiones y observaciones. De pronto, habla de su edad, baja la cabeza, y señala con la mano izquierda su coronilla con calvicie incipiente. Esta fragilidad reconocida y aceptada, me emociona mucho más que un largo discurso acusador o lastimero; ahí, a flor de piel, pero inefables, veo el cansancio, la usura y el sufrimiento del emigrante, del extranjero en mi país. A menudo he vuelto sobre esta imagen, cuando me creía un **Gastarbeiter** de lujo («ein **Luxusgastarbeiter**») durante mis estancias como profesor invitado en las universidades alemanas.

Mas cuando pienso en algún espectácu-

lo vitezino con menos conexión con lo real, y donde la inteligencia se alíe con la belleza plástica, vislumbro las sombras gigantes de Hamlet proyectadas sobre una escenografía de pantallas que acogen las mínimas emociones de los personajes, agrandándolas y multiplicándolas hasta el infinito. Todo se aleja en el olvido y la locura, nada se resuelve, todo repercute, las voces taladran la penumbra. Vitez provoca y entabla con valor el combate entre una escenografía desmesurada que aplasta al hombre al marcarle a distancia, y el juego vocal y gestual del actor que manifiesta en ese instante la inflexión, la presencia humana. Con la complicidad de su fiel escenógrafo; Iannis Kokkos, confronta el espacio y la voz: su dispositivo escenográfico en la tradición monumental de Appia, grandiosa y fría geometría, es atravesado por destellos de humanidad, destellos de voz, manchas de colores sensuales (el rojo y el azul de los vestidos de Gertrude y el rey) que contrastan con la locura depresiva del Hamlet en blanco y negro.

Claro cambio de decorado y ambiente con **Le prince travesti**. Tras las brumas dadas, la luz de Barcelona. ¡Gracias a este espectáculo me desprendí de Marivaux, que me había obsesionado durante siete años! Estaba terminando mi tesis y buscaba el medio de salir airoso de un autor y un tema (los montajes de Marivaux) evidentemente demasiado sutiles para mí, y que me estaban resultando, quizás por este motivo, muy pesados. Me convencí definitivamente de que era imposible resolver los enigmas de tales obras, al constatar que Vitez, una vez más, no pretendía releer a los clásicos ni intentaba, a diferencia de sus predecesores Planchon, Chéreau, Lassalle o Mesguich, sacar a la luz una zona escondida del texto o revelar triunfalmente las motivaciones secretas de los personajes. Con una escuela tan buena y, además, literalmente deslumbrado por esa figuración radiante, yo renunciaba sin remordimientos a insistir sobre las sutilezas de los diálogos; dejaba atrás una parte de mí mismo, como si fuese la piel de una boa: me sentía físicamente aliviado. Los sentimientos de los personajes de Vitez eran complejos, pero nunca tenían medias tintas. Con seguridad el claroscuro le aburría, él era claro y tajante por naturaleza, de una claridad valeriana, exactamente como esa escenografía blanca, geométrica, de clasicismo ateniense, y aristas vivas, con el solo adorno de un manzano transplantado desde el jardín de las Hespérides.

La misma claridad de trazado encontramos en **La mouette** (1984), a pesar de toda la tradición agobiante de las interpretaciones post-stanislavskianas. Los personajes, las siluetas de los paneles del decorado de cartón piedra, el trazado de la frase y los conflictos y trayectorias de los personajes, estaban diseñados sin el más mínimo **sfumato**, destacando las nervaduras del texto, rechazando el más o menos y el no sé qué. Abrían para mí la vía de captación global de Chéjov, de los mecanismos lingüísticos de los estereotipos, de los trayectos del inconsciente de los personajes en el espacio escénico. En mis comentarios de **La Mouette** para la edición de bolsillo,



«La gaviota», de Chejov.
Dirección:
Antoine Vitez.

intuí que había que buscar la voz de Chéjov, la factura retórica del texto, el entramado de lo que no se dice, las grandes figuras míticas. En su montaje de **La Mouette** y **Le Heron** (1984) que tenía el comentario apoyado y distanciado por Axionov, Vitez me abría los ojos sobre un asunto que yo daba por incomprendido para siempre (la «pequeña música» chéjoviana y la imprecisión de los análisis) y me invitaba a ver cómo el lenguaje se inscribía en el espacio-tiempo de los personajes. Desde entonces, quasi-obsesivamente, siempre busco en escena las trayectorias del inconsciente de los personajes; creo que el actor y el director proyectan en el escenario un trayecto donde figura icónicamente el irrepresentable inconsciente.

Por supuesto, a menudo las cosas eran más prosaicas en los montajes de Vitez: se trataba, ante todo, de divertirse y se degustaba el placer del juego. Como en **Ubu Roi** (1985): Madame Ubu (Dominique Valladié), elegantemente vestida de noche, lanza petits suisses contra las paredes de su distinguida morada. La actriz pone tanto entusiasmo, que uno de los proyectiles sale del marco escénico y va a parar al patio de butacas. ¡Qué placer verla «romper la baraja» de ese modo, atreverse con la explanada del Trocadero que escenifica el decorado, ensañándose tanto con el Chaillot de cartón piedra como con el verdadero Chaillot! Fiel al principio meyerholdiano de la composición paradójica, Vitez muestra primero la imagen invertida de la violencia escatológica de los Ubus: la elegancia snob e indolente del comportamiento burgués. El mensaje de la obra está encubierto o incluso invertido: es la burguesía la que, a pe-

sar de las apariencias, es vulgar y escatológica, no el pueblo y sus tiranos.

Pasan los años, siempre con tan abundante variedad en la elección de los autores: Hugo, Martine Drai, Sófocles, Maeterlinck, Claudel, Verdi, Metelo, Molière, Kleberg. De todos estos espectáculos, es **Le soulier de Satin**, del que guardo mi más bello recuerdo de Vitez y de Avignon. Evelyne reservó las entradas; llegado expresamente desde Grasse, vi el espectáculo sin interrupción antes de volver la mañana siguiente al redil, agotado pero feliz. Al final de la mañana, Vitez ya no mira por nosotros el cuarto día de la obra, más bien floja y decepcionante después de los vuelos líricos de la noche. Afortunadamente, nuestro guía de hombres tenía todo previsto: tras los esfuerzos nocturnos la mitad del público está dormida, pero no importa, pues así ya está reviviendo las sublimes escenas de amor de los primeros actos. Claudel, que ha habido sido magníficamente ofrecido en los montajes del **Partage de Midi** y de **L'échange** (1986), y cuya dramaturgia casa idealmente con la corte de los Papas, es un galeón desencallado por Ludmila Mikaël y Didier Sandre sobre el inmenso mar azul del escenario.

Dos años más tarde, con **La Celestina** (1989), se esperaba casi la continuación del **Soulier**. Reencuentros emotivos y gestados en la corte de los Papas; las golondrinas abren el espacio antes de la representación. Y, de pronto, el palacio, la sala, la audiencia cobran forma; también las almas se rozan; incluso sin motivo. No obstante, hay un problema: ¿No ha condescendido Vitez con la moda de utilizar actores cinematográficos

para el teatro? ¿No interpreta Jeanne Moreau con demasiada seguridad su personaje y sus tics vocales? A fuerza de efectos de actor, se pierde de vista el trazado de la dramaturgia; cuesta hacer coincidir el recorrido espacial, coherente en extremo y fundado sobre la oposición entre verticalidad y horizontalidad, con una lectura de la fábula de Rojas. Surge una llama y muere, pero ¿qué pasa? Estallidos de voz, gestos desordenados, imposible seguir todas las intenciones que afloran en la superficie del texto y aprehender su dirección. ¡Mi reino por un poco de dramaturgia! Me siento desorientado como al principio.

El último espectáculo de Antoine Vitez, **La vie de Galilée**, me devuelve los puntos de referencia, pero es eso mismo lo que me desorienta aún más. Me encuentro con un Galileo redondo y jovial (Roland Bertin) según me imagino a Laughton al crear el papel; valoro la luminosidad de la interpretación, la claridad de la dirección escénica, pero me siento incapaz de establecer un lazo metafórico con la realidad externa, pues ésta cambia demasiado rápidamente. La Europa del Este post-stalinista, el país de la inquisición y de la censura al cual se refieren aparentemente los trajes y la arquitectura, ya no existen para acoger las alusiones del montaje. Resulta algo ridículo perseguir la realidad con elementos teatrales, hacer girar una tierra que tiende hacia la inmovilidad o, más exactamente, hacia el movimiento imprevisible. Y si, a pesar de todo, acaba girando, es un poco en el vacío y creo comprender el por qué Vitez, como Galileo, decidió encerrarse en su despacho de trabajo, en su Comédie Française, que fue el resultado lógico de su camino por nuestra lengua y nuestros teatros nacionales, por qué se dedicó a una investigación artesanal del gesto y del verbo transmitiéndolos a las generaciones futuras, por qué desea que las instituciones le sobrevivan.

¿Muerte de lo político con la caída de muros de todo tipo?

Saliendo de la sala Richelieu, espero la próxima etapa de Vitez y confío en su segundo aliento militante, en su conquista reformista de las instituciones. Frente a una **middle-class** despolitizada, ¿se atreverá a desarrollar una ideología política, como antaño, antes que las instituciones y los honores?

Y hoy, en este otoño parisino, en esta estación en la que mueren los que me eran más queridos, pienso en nuestra cita fallida con **Trois Soeurs**. Vitez me había prometido traducir la obra y yo lo esperaba para hacer la edición crítica del libro de bolsillo. Imaginaba que él, a su manera, me ayudaría a cerrar el ciclo de las obras de Chéjov, a comprender mejor lo que podemos hacer hoy en día. Esperé en vano.

No acabar nunca, desgastados y envilecidos, como todos esos personajes de Chéjov que se difuminan en el otoño; sobre todo, nunca morir como ellos. Vitez me enseñó la perseverancia y me dio ánimos para ejercer mi juicio sobre todas las cuestiones relacionadas con la dirección escénica, para replantearme periódicamente mis certezas.

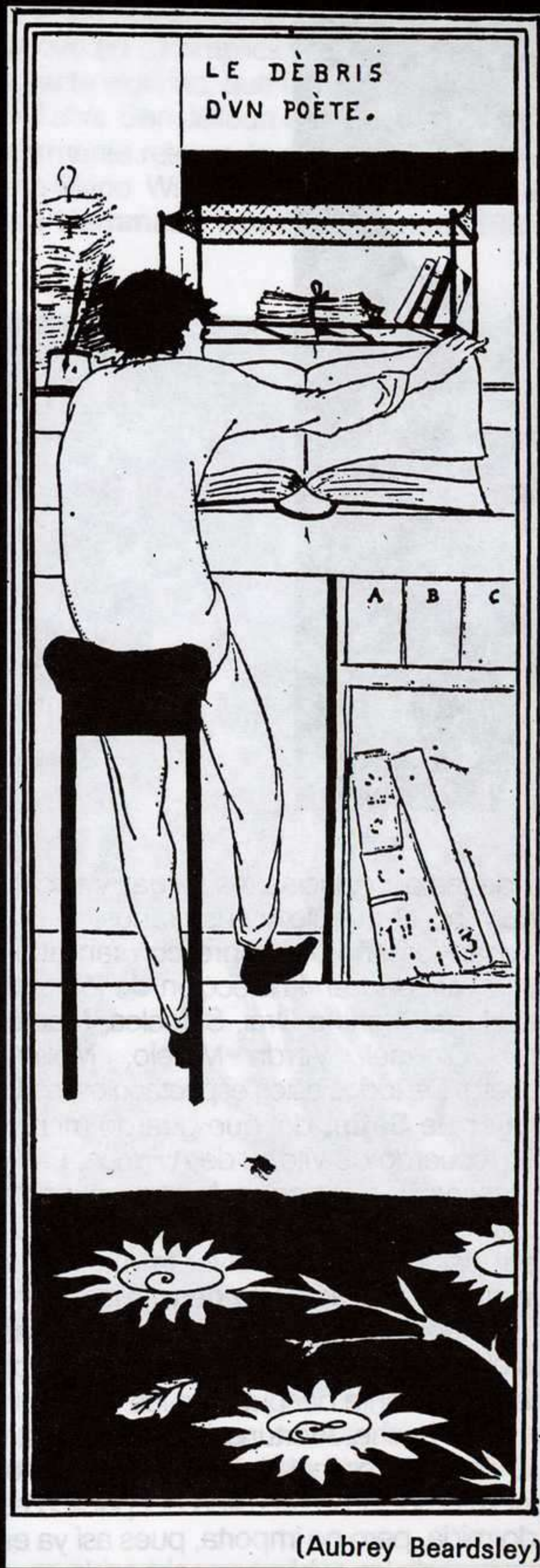
Y hoy, antes de empezar un largo trabajo sobre Chéjov, pongo de manifiesto esa voluntad de llevar a cabo todo lo que él supo comunicarme.

PUBLICACIONES

DE LA ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA

■ Serie: Literatura dramática

- N.º 1** LA VERDADERA HISTORIA DE Ah Q
de Christoph Hein (traducción de Jorge Riechmann)
- N.º 2** LA DICTADURA DE LA CONCIENCIA
de Mijail Shatrov (traducción de Ana Varela)
- N.º 3** CAMINO DE VOLOKOLAMSK y LA MISION
de Heiner Müller (traducción de Jorge Riechmann)
- N.º 4** LAS PERSONAS DECENTES
de Enrique Gaspar
- N.º 5** LA GRAN PAZ
de Volker Braun (traducción de Jorge Riechmann)
- N.º 6** LA ISLA y EL CAMINO DE LA MECA
de Athol Fugard (traducción de José Luis Bello y Carlos Rodríguez)
- N.º 7** PINTAHIERROS
de Heinrich Henkel (traducción Feliú Formosa)
- N.º 8** MEMORANDUM y EL ERROR
de Vaclav Havel (traducción de Borja Ortiz de Gondra y Juan Antonio Hormigón)
- N.º 9** LA CALANDRIA
de Bibbiena (traducción de Margarita García)
- N.º 10** JUEGO DE GATAS
de Istvan Orkeny (traducción de Brigida Alexander)
- N.º 11** LOS DESTRUCTORES DE MAQUINAS y HINKEMANN
de Ernst Toller (traducción de Rodolfo Halffter)
- N.º 12** COMEDIAS
de Ruzante (traducción de A. Malinghero, Juan A. Hormigón, A. de Monreal)
- N.º 13** LA FONDA DE PARIS y EL EGOISTA
de José Mor de Fuentes
- N.º 14** EL ARTE DE LA COMEDIA
de Eduardo de Filippo (traducción de Luigia Perotto)
- N.º 15** POST-HAMLET
de Giovanni Testori (traducción de Luigia Perotto)
- N.º 16** LA SOLEDAD RUIDOSA
de Bohumil Hrabal (traducción de Jaroslava Cajová)
- N.º 17** EL HIJO MAYOR e HISTORIA CON COMPAGINADOR
de Aleksandr Vampilov (traducción de Jorge Saura)
- N.º 18** YO, FEUERBACH
de Tankred Dorst (traducción de Jorge Hacker)
- N.º 19** DIOSES Y HOMBRES (Gilgamesh)
de Orhan Asena (Traducción de Mukader Yaygioglu)
- N.º 20** CEMENTO, LA BATALLA y CAMINO DE VOLOKOLAMSK
de Heiner Müller (Traducción de Pedro Galarza, Víctor Contreras y Jorge Reichmann)
- N.º 21** EL CRUDO FILO DE LA VICTORIA
de Barrie Stavis (Traducción de Carlos Rodríguez)



■ Serie: Literatura dramática Iberoamericana

- N.º 1** AIRE FRIO
de Virgilio Piñera
- N.º 2** EXCLUIDA DEL PARAISO
de Juan Antonio Hormigón
- N.º 3** LA PASION DE PENTESILEA
de Luis de Tavira
- N.º 4** MARIANELA
Adaptación de Eduardo Camacho de la novela de B. P. Galdós

■ Serie: Debate

- N.º 1** PRIMER CONGRESO DE LA ADE
Ponencias, debates, documentos y artículos.
Mallorca, 1988.
- N.º 2** SEGUNDO CONGRESO DE LA ADE
Ponencias, debates, documentos y artículos.
Gijón 1989
- N.º 3** TERCER CONGRESO DE LA ADE
Ponencias, debates, documentos y artículos.
Málaga 1990.

■ Serie: Teoría y práctica del teatro

- N.º 1** EL ARTE DE LA DIRECCION ESCENICA
de Curtis Canfield
- N.º 2** TRABAJO DRAMATURGICO Y PUESTA EN ESCENA
de Juan Antonio Hormigón
- N.º 3** LA OBRA DE ARTE VIVIENTE
de Adolphe Appia
- N.º 4** TEATRO DE CADA DIA
Escritos sobre el teatro de José Luis Alonso
Edición de Juan Antonio Hormigón

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

SUSCRIPCIONES

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

EJEMPLARES SUELTOS

Las «Publicaciones de la ADE» pueden adquirirse actualmente en las librerías «La Avispa», «El corral de Almagro» y «La casa del Libro» de Madrid. «Libres i utils de L'espectacle» y «Milla» de Barcelona y «Calamo» en el Palacio de Sástago de Zaragoza.

LIBROS

Por Juancho Asenjo

Juego de gatas

Por István Orkeny. Traducción de Brigida Alexander. Versión de J. A. Hormigón. Publicaciones de la A.D.E. Serie: Literatura dramática n.º 10. Madrid 1991. 110 páginas.

El teatro húngaro contemporáneo es prácticamente desconocido en nuestro país, a excepción de algunas representaciones que se dieron hace años de «La familia Tot» de Orkeny y los espectáculos ofrecidos por el Teatro Katona Jozsef de Budapest en diversas ciudades de nuestra geografía.

«Juego de gatas» fue publicada por vez primera en 1966 como novela corta y un año después se convirtió en obra teatral. La verdadera estructura dramática de la pieza son los monólogos de los dos personajes centrales del drama. Orkeny se vale de llamadas telefónicas, cartas... De esta forma el autor va ahondando en la condición humana de las dos mujeres, en sus comportamientos, reacciones en el amor, la amistad, en el tiempo pasado... La personalidad tanto de Lisa como de su hermana Gisela chocan; las formas de vida son muy diferentes, la concepción del mundo no se asemeja, las ilusiones y expectativas difieren. Todo esto hace que tenga algún sentido la existencia de las dos damas: sus deseos, aspiraciones, etc...

La edición de la obra se complementa con un detalladísimo censo de las principales puestas en escena de «Juego de gatas», que ha sido estrenada en casi todos los países civilizados excepto en España y con una relación de las obras más importantes de la dramaturgia húngara contemporánea.

Los destructores de máquinas y Hinkeman

Por Ernst Toller. Traducción de Rodolfo Halffter. Edición de Juancho Asenjo. Publicaciones de la A.D.E. Serie: Literatura dramática n.º 11. Madrid 1991. 172 páginas.

Pocas biografías de escritores han marcado tanto su obra como en el caso de Ernst Toller. Hijo de un pequeño comerciante judío estudió en Francia y Alemania. Participó en la 1.ª Guerra Mundial y, acabada la guerra, militó en el Partido Socialista Independiente, participando en la proclamación de la República de los Consejos en Munich, ocupando puestos de gran responsabilidad. Al fracasar la Revolución fue condenado a cinco años de cárcel. Una vez liberado colaboró —entre otros— con Piscator. Con la llegada al poder de Hi-

ler se exilió en los Estados Unidos donde terminó suicidándose.

Toda su obra se desarrolla durante el período de entreguerras. Ciertamente es un escritor maldito pues la decepción es la constante principal de su vida, la continua lucha sin desmayo por unos ideales en los que creía y que nunca se pudieron cumplir, ya fuera por unos u otros motivos.

Toller fue uno de los escritores expresionistas más representativos de su época de plenitud junto a Kaiser, Trakl, Sternheim...

En todo el teatro de Toller subyace la idea de la renovación, pero existe una honda contradicción en esta idea. Toller maneja conceptos abstractos: amor, humanidad, hermandad, comprensión... y adolece de un sentimentalismo incompatible con la violencia que toda revolución exige si busca su eficacia.

Los personajes de los dramas de Toller son los obreros y los dirigentes. Profundiza en los conflictos entre el individuo y la masa y en la traición como resultado del manejo al que están sometidos los trabajadores.

Los dos textos que figuran en este volumen son muy representativos dentro del teatro de Toller.

En «Los destructores de máquinas» —escrita en la cárcel entre 1920 y 1921— expone la lucha entre el hombre y la máquina —recientemente aparecida entonces— y los problemas que surgen por ese enfrentamiento: desempleo, división del trabajo, disensiones entre los obreros... También plantea una tesis de gran importancia: el desacuerdo existente entre los propios trabajadores y sus representantes.

«Hinkemann» —también escrita en prisión entre 1921 y 1922— pretende describir un drama social sobre la miseria del proletariado alemán durante el período de entreguerras, aunque el eje central de la obra es la alegoría sobre la Alemania que emerge al término de la 1.ª Guerra Mundial.

Comedias

Por Ruzante. Traducción de A. Malinghero, J. A. Hormigón y A. de Monreal. Edición de J. A. Hormigón. Publicaciones de la A.D.E. Serie: Literatura dramática n.º 12. Madrid 1991. 152 páginas.

Angelo Beolco —Ruzante— es uno de los personajes más significativos del teatro renacentista italiano. No continuó ninguna de las tendencias teatrales de la época; por una parte el teatro pastoril que daba los últimos coletazos; y por otra, el teatro cortesano tan en boga por entonces.

Otra diferencia respecto a sus coetáneos es la del idioma. Mientras la lengua estándar era el toscano, Ruzante escribe en paduano.

El teatro de Ruzante resulta magnífico para conocer la vida cotidiana a comienzos del «cin-

quecento». Crea un mundo popular donde sus motivos principales son: el amor, los celos, la fama, el temor, la guerra... La refinada cultura literaria de Ruzante se hace patente en todas sus obras. El protagonista de su teatro es el campesino, al que la guerra le aleja de sus tierras y de sus mujeres, que logra sobrevivir por su propio ingenio y al regreso encuentra a su mujer en brazos de otro, situación a la que ha sido llevada por el hambre y la miseria y por el instinto de sobrevivir. Ruzante refleja el mundo de guerras en que estaba inmiscuido el pueblo italiano y el único perdedor de este caos era el campesino.

Buena edición de J. A. Hormigón que nos acerca al autor, a su teatro y a la época.

La soledad ruidosa

Por Bohumil Hrabal. Traducción de Jaroslava Cajová. Revisión del texto de J. A. Hormigón. Publicaciones de la A.D.E. Serie: Literatura dramática n.º 16. Madrid 1991. 139 páginas.

Bohumil Hrabal es uno de los más grandes escritores checoslovacos del siglo XX. Conocido en España por varias de sus novelas: «Trenes rigurosamente vigilados», «Una soledad demasiado ruidosa» o «Yo que he servido al rey de Inglaterra» y por la excelente versión cinematográfica que filmó Jiri Menzel en 1966 de «Trenes rigurosamente vigilados».

Antes de dedicarse a la escritura desempeñó oficios tan dispares como oficinista, ferroviario, jornalero, viajante de comercio, obrero siderúrgico o tramoyista.

«La soledad ruidosa» está basada en la novela «Una soledad demasiado ruidosa» de la que dice su propio autor: «Este texto dice más que lo que aparece en la superficie de su discurso horizontal, es un texto en el que están presentes las respuestas a las preguntas que me plantean los periodistas y mis lectores...»

Es una obra extraña, con ciertas influencias del teatro de lo absurdo; donde se mezclan el mundo hostil al que se enfrenta Hanta —personaje central de la obra— con las frustraciones del pasado y las esperanzas del futuro. El texto resulta difícil, enigmático pero, al mismo tiempo, sugestivo e interesante.

El hijo mayor e Historia con compaginador

Por Aleksandr Vampílov. Traducción de Jorge Saura. Artículos varios. Publicaciones de la A.D.E. Serie: Literatura dramática n.º 17. Madrid 1991. 160 páginas.

Aleksandr Vampílov pertenece junto a Shatrov, Guelman o Roshin a una generación de autores soviéticos que tratan temas y personajes censurados bajo el gobierno de Stalin. Son hijos de la nueva etapa donde existe una mayor libertad de expresión.

Reflexión y saber

Por Juan Antonio Hormigón

En su diseño inicial las «Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España», incluían la serie «Literatura Dramática» y la de «Teoría y Práctica del Teatro»; más tarde incorporamos las de «Literatura Dramática Iberoamericana» y «Debates». De tres de ellas, la primera y las dos últimas, se han publicado hasta la fecha más de veinticinco títulos. La dedicada a «Teoría y Práctica del Teatro» será la postrera en aparecer habida cuenta que por su formato, la envergadura de sus títulos y la complejidad de su diseño y financiación más problemas presentaba y mayor número de dificultades era preciso superar para ponerla en pie.

Desde el inicio de nuestras publicaciones argumentamos sobre la necesidad de ofrecer textos de la literatura dramática mundial nunca traducidos al castellano, o recuperar otros totalmente inaccesibles. Asimismo planteamos el carácter imprescindible que para nosotros tenía abrir una nueva línea de edición que incluyera estudios en torno al sentido del teatro, o a su práctica en sus diversos apartados. Textos que abordaron diferentes aspectos de la teoría teatral o de la práctica escénica —de una y otra en ocasiones, articulando una reflexión que ayude a comprender su carácter indisociable—, relativas al trabajo del director de escena, su profesión, su metodología, su condición, sus procedimientos, sus medios expresivos, etc. Porque en definitiva, ¿qué saber escénico, artístico, social o simplemente humano, es ajeno al director de escena para crear un espectáculo? Ninguno, pensamos, aunque utilice en mayor medida unos que otros y no todos al mismo tiempo.

Fieles a estos principios, iniciamos nuestro proyecto con la publicación de la obra de Curtis Canfield *El arte de la dirección escénica*, que constituye en cierto modo el santo y seña del camino que deseamos transitar. La obra de este profesor de la universidad de Harvard une a su condición de manual, ser compendio y balance crítico de las diferentes posturas que coexisten en el proceso de puesta en escena. Pensamos que se trata de un texto claro, preciso y útil. Alejado del sectarismo de ciertas cofradías teatrales norteamericanas, y abierto por el contrario a la exposición de procesos y procedimientos guiados por el afán de hallar sentido a la práctica concreta para alcanzar el objetivo previsto, que no es otro que la creación del espectáculo.

Al libro de Canfield seguirán otros. En primer lugar uno mío titulado *Trabajo dramático y puesta en escena*, que a partir de la amplitud y características que el concepto de «dramaturgia» ha alcanzado en la actualidad, plantea cuestiones metodológicas en su aplicación a la práctica escénica del director. Seguirán después dos obras capitales de uno de los grandes renovadores del teatro contemporáneo, el director y pedagogo suizo Adolphe Appia. Hemos escogido *La música y la puesta en escena* y *La obra de arte viviente*, dos de los títulos más significativos de su extensa producción, nunca traducidos al castellano, para efectuar una primera aproximación a este creador que abrió perspectivas nuevas al concepto de espacio y plástica escénicas, el ritmo actoral, la música como principio de la acción dramática, etc.

Dentro del capítulo de recuperaciones, la más importante será sin duda para nosotros la preparación de un volumen que recoja el pensamiento y reflexiones sobre el teatro de José Luis Alonso Mañes. Trágicamente desaparecido hace algunos meses, José Luis Alonso ha sido durante años no sólo uno de los más importantes directores de escena de nuestro país, sino un maestro para muchos de los que hacen teatro en España en la actualidad.

Aunque no dejó textos amplios y sistemáticos sobre su forma de trabajo, su sentido del teatro, su valoración del actor, etc., es posible rescatar «notas sobre el montaje» de muchos de sus espectáculos, reflexiones vertidas en los programas de mano, entrevistas y otros documentos que revelan en buena medida sus gustos, sus propósitos y las vías mediante las cuales realizaba su labor. Este volumen va a exigirnos una investigación minuciosa y exhaustiva, nada fácil de llevar a cabo aquí y ahora en donde tantos documentos, fotografías, bocetos, etc., de nuestra reciente historial teatral se han volatilizado. Nuestro propósito es hacer un balance y dejar un testimonio para conocimiento y consulta de quienes hacen y harán teatro en el futuro.

Nuestra colección de «Teoría y práctica del Teatro», programará en el futuro una obra capital como es *La Dramaturgia de Hamburgo* de Lessing; un formidable estudio sobre la evolución del personaje en la literatura dramática desde el barroco, *La crisis del personaje en el teatro moderno*, de Robert Abirached; una antología de textos sobre el teatro del director ruso Vajtangov, etc. Con todo ello deseamos contribuir al desarrollo de la bibliografía teatral y dotar a quienes crean el hecho escénico en España de instrumentos valiosos de reflexión y saber.

La producción dramática de Vampilov es corta, puesto que murió antes de cumplir los 35 años.

«Historia con compaginador» junto con «Veinte minutos con un ángel» componen las «Anécdotas provincianas». Ambas tienen en común el lugar en el que se desarrolla la acción: el hotel Taiga en algún lugar de Siberia. «Historia...» tiene bastantes aspectos que recuerdan al teatro de Gogol, en especial «El inspector». El protagonista es un hombre de escasa importancia social, pero se comporta como un cacique, como si el poder que tuviera fuera ilimitado. Tiene poco poder pero se extralimita en su utilización. El autor denuncia la corrupción que ha alcanzado no sólo a las altas instancias sino también a las personas que no tienen una entidad ni son significativas en la sociedad y detentan escaso poder pero lo ejecutan de forma tiránica.

«El hijo mayor» (1968) habla del fracaso, de las ilusiones no cumplidas. Los personajes aparecen bajo un manto que no es el suyo. La profesión del padre no es la que nos cuenta y la personalidad del hijo mayor ha sido usurpada por otro. La frase de Bulgakov, citada por Jorge Saura en el prólogo, en que considera «el teatro como un enmascaramiento» define con certeza el sentido de esta obra.

Con anterioridad apareció en el n.º 17 de la revista A.D.E. la pieza breve «El éxito». Esperemos que no sea el último autor soviético publicado en esta colección.

Yo, Feuerbach

Por Tankred Dorst. Traducción de Jorge Hacker. Revisión del texto y edición de Juancho Asenjo. Publicaciones de la A.D.E. Serie: Literatura dramática n.º 18. Madrid 1991. 104 páginas.

Tankred Dorst es uno de los más significativos e interesantes escritores teatrales alemanes de las últimas décadas. En España es poco conocido, únicamente fue publicada «La curva» en la primera época de la revista PRIMER ACTO y «Gran denuncia delante de las murallas de la ciudad» y «Toller» que han sido editadas por el Institut del Teatre de Barcelona en su magnífica Biblioteca Teatral.

Dorst es un hombre comprometido con su tiempo y —por encima de todo— con su país. Su teatro es un reflejo de la Alemania que surge tras la II Guerra Mundial con sus grandes problemas y profundas contradicciones.

«Yo, Feuerbach» es un homenaje al teatro y a las personas que lo hacen posible. Se sirve de él para mostrarnos las relaciones entre el individuo y el poder, el teatro como meta y realización del artista, la frustración ante el fracaso. Dorst apuesta por los perdedores, por los desheredados, por los poseedores de falsas vocaciones...

La obra es un monólogo con «dos voces». Hay que resaltar la idea de Dorst que piensa que el actor es el eje sobre el que gira todo el teatro y, al mismo tiempo, hace una ácida crítica hacia la labor que desarrollan los críticos, a los que considera parte fundamental en el hundimiento del teatro.

L'Institut del Teatre (1913-1988) Historia gràfica

Por Guillem-Jordi Graells. Institut del Teatre. Diputació de Barcelona. Barcelona 1990. 235 pàgines.

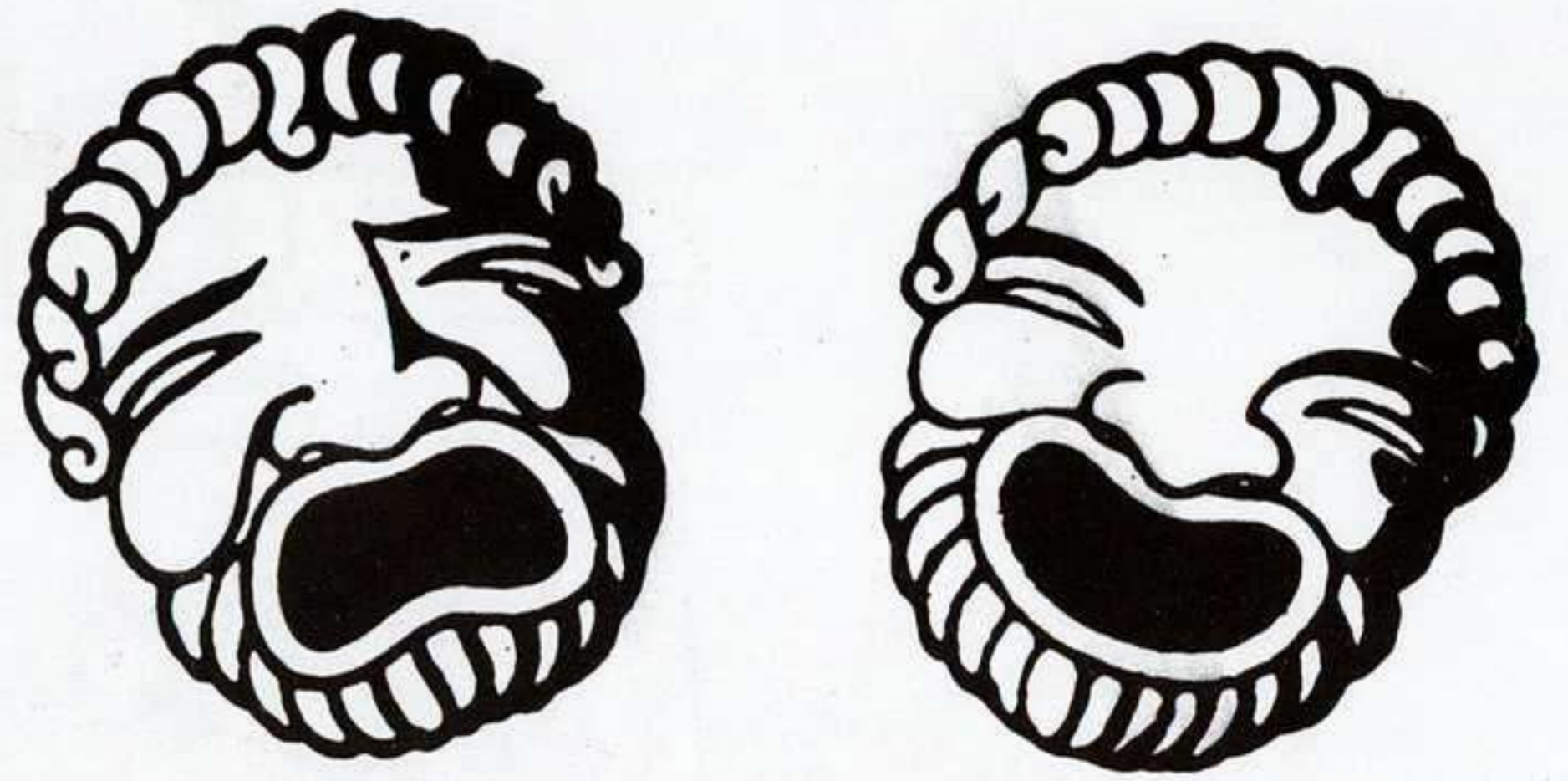
El Institut del Teatre ha editado un magnífico libro para conmemorar el 75 aniversario de su creación. A lo largo de sus páginas se analiza su actividad en los ámbitos docente, científico y de divulgación. Además de la aportación a la cultura catalana.

El libro está dividido en diversos apartados que sirven para encuadrar la labor del Institut. Els anys fundacionals (1913-1923), De la dictadura a la dimissió de Gual (1923-1934), Cinc anys trasbalsats (1934-39), Sota el primer franquisme (1939-55), Dels grups experimentals a la crisi (1955-70), La dècada Bonnin (1970-80) y Els darrers anys (1980-88).

Cada etapa está profusamente documentada con material gráfico tanto en blanco y negro como en color. Además de un texto que sirve como introducción a cada apartado.

La significación del Institute dentro del panorama teatral español es una isla en medio del mar. No podemos olvidar las excelentes colecciones de teatro que edita y los variados servicios que presta al mundo teatral catalán.

Deseamos de corazón que los próximos 75 años sean, como poco, tan productivos como los que se celebran.



MILLA LLIBRERIA EDITORIAL ARXIU-TEATRAL I DE L'ESPECTACLE



TELÈFON 318 62 36

CARRER DE SANT PAU, 21
08001 BARCELONA

Reparto por orden alfabético

| | |
|--------------------|-------------------------------|
| OLALLA AGUIRRE | CHEMA MUÑOZ |
| ALICIA AGUT | JOAQUIN NOTARIO |
| PILAR BAYONA | PACA OJEA |
| MARUJA BOLDOBA | JOSU ORMAETXE |
| MONICA CANO | AMPARO PASCUAL |
| TONI CANTO | RAUL PAZOS |
| JOSE PEDRO CARRION | JOSE LUIS PELLICENA |
| JOSE CLEMENTE | en don Juan Manuel Montenegro |
| FERNANDO CHINARRO | JUANJO PEREZ YUSTE |
| ALBERTO DE MIGUEL | MARI CARMEN PRENDES |
| CHEMA DEL RIO | BERTA RIAZA |
| MAR DIEZ | YOLANDA ROBLES |
| ROBERTO ENRIQUEZ | JORGE ROELAS |
| ANTONIA GARCIA | FERNANDO SANSEGUNDO |
| LUIS GARCIA | DORA SANTACREU |
| ALFONSO GODA | ANA MARIA VENTURA |
| AMPARO GOMEZ RAMOS | VICTOR VILLATE |
| MARIANO GRACIA | |
| CARLOS HIPOLITO | |
| ANTONIO JIRANZO | |
| ANA LABORDETA | |
| CARLOS LUCENA | |
| CESAR MARTINEZ | |
| FRANCISCO MERINO | |
| MAYTE MERINO | |
| RESU MORALES | |

**CARA DE PLATA
AGUILA DE BLASON
ROMANCE DE LOBOS**

de VALLE-INCLAN

Dirección:
JOSE CARLOS PLAZA

Vestuario:
PEDRO MORENO

Música:
MARIANO DIAZ

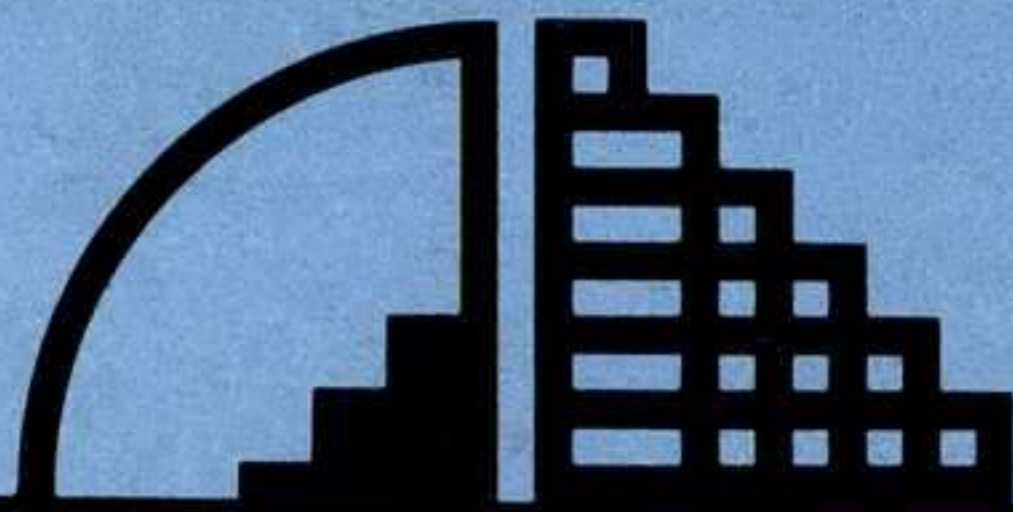
Espacio Escénico:
JOSE CARLOS PLAZA

COMEDIAS BARBARAS

CENTRO DRAMATICO NACIONAL

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

Teatro María Guerrero



CENTRO CULTURAL DE LA VILLA

Ayuntamiento de Madrid

Director: Antonio Guirau

Compagnia dell'Opera Italiana

dirección: Francesco Stochino Weiss

improrrogable 4.16 de junio

6.8.11.13.15 de junio a las 7 y 10,30

Il Barbieri di Siviglia

di Gioacchino Rossini

CON

BRUNO LAZZARETTI O PATRIZIO SAUDELLI
MAITE ARRABARRUENA, GIOVANNI GUERINI,
ADRIANO TOMMAELLO, MAURIZIO MURARO,
ELISABETTA BATTAGLIA

5.9.16 de junio a las 10,30 - 7 y 14 de junio a las 7 y 10,30

Così fan tutte

de Wolfgang Amadeus Mozart

CON

ANNA CATERINA ANTONACCI

Michela Remor

Bruno Lazzareti, Filippo Piccolo, Cinzia de Mola,
Lucia Sciannimanico, Inaki Fresan, Enzo de Matteo,
Paola Antonucci.

ORQUESTA Y CORO

STAATS OPER DE BUDAPEST

director concertador

ELISABETTA MASCHIO

FABRIO PIRONA

decorado y figurines:

Giuseppe Ranchetti - Rosalba Trevisan

dirección de escena:

ROSALBA TREVISAN

Realización escenográfica: La Bottega Veneziana

Vestuario: Atelier de Teatro La Fenice Venezia



Ayuntamiento de Madrid

Concejalía de Cultura