

# ADE

## TEATRO

**PREMIO  
MARIA  
TERESA  
LEON**

Nº 35-36 ABRIL 1994

700 PTAS



# TEATRO DE CIEGOS

TEXTOS TEATRALES:  
"LOS CIEGOS"  
DE MAETERLINCK

"HUELGA EN EL PUERTO"  
DE MARIA TERESA LEON

## JUNTA DIRECTIVA

### **PRESIDENTE:**

Angel F. Montesinos

### **VICEPRESIDENTE:**

Josep Montanyès

### **SECRETARIO GENERAL:**

Juan Antonio Hormigón

### **TESORERO:**

Juanjo Granda

### **VOCALES:**

Guillermo Heras  
Agustín Iglesias  
Antonio Malonda  
Lucila Maquieira

### **SOCIOS**

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

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

### **ADHERIDOS**

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

### **DRAMATURGISTAS Y TEATROLOGOS**

Joan Abellán  
Andrés Amorós  
José Ramón Fernández  
Alberto Fernández Torres  
Manuel Lagos  
Eduardo Pérez-Rasilla  
Jorge Urrutia

### **SOCIOS HONORARIOS**

Alfonso Guerra  
Cayetano Luca de Tena  
Frederic Roda  
Salvador Salazar

### **FALLECIDOS**

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

### **GESTION**

#### **SECRETARIA EJECUTIVA:**

Inmaculada Alvear

#### **PROMOCION:**

Esperanza L. Tamayo

#### **PRENSA Y PUBLICACIONES:**

Carlos Rodríguez

#### **ASESOR JURIDICO:**

Juan Vázquez

## Aportaciones a la ADE

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

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

### **1.988**

Contribuyeron 28 asociados por un total de 36 montajes.

### **1.989**

Contribuyeron 30 asociados por un total de 42 montajes.

### **1.990**

Contribuyeron 45 asociados por un total de 63 montajes.

### **1.991**

Contribuyeron 39 asociados por un total de 43 montajes.

### **1.992**

Contribuyeron 37 asociados por un total de 45 montajes.

### **1.993**

#### **Del 1 al 30 de enero**

Contribuyeron 5 asociados por un total de 5 montajes.

#### **Del 1 de febrero al 31 de marzo**

Juanjo Granda	por	"Kiu"
Emilio Hernández	por	"La señorita Julia"
Hermann Bonnín	por	"El Sarau"
Ernesto Caballero	por	"La mirada del hombre oscuro"
Josep Montanyès	por	"El dol escau a Electra"
Antonio M <sup>o</sup> Thomas	por	"L'Hostal de la Gloria"
Maite Hernangomez	por	"La força del costum"
		"Esperando" y
		"Pervertimento y otros gestos para nada"
Adolfo D. Ezquerria	por	"La voz humana",
		"La coartada" y
		"El médico a palos"
Juan Pastor	por	"Cuento de invierno"
Jorge Eines	por	"La señorita Julia"

#### **Del 1 de abril al 31 de julio**

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

#### **Del 1 de agosto al 30 de octubre**

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

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

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

#### **Del 1 de febrero al 30 de abril de 1994**

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

#### **APORTACIONES EXTRAORDINARIAS**

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

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

# Sumario

*Foto Portada: "La morada de hielo",  
 de P.A. de Alarcón. Dirección: Adolfo Díez  
 Ezquerro. Agrupación Artística ONCE  
 "Sa Boira". (1993).*

## EDITORIAL

La falacia del informador/a.....	4
Encuentro en el Ministerio.....	5
Algunas notas sobre la situación teatral en España .....	6
El sentido actual del teatro, por <i>Juan Antonio Hormigón</i> .....	8
Decir que no, por <i>Santos Juliá</i> .....	10
El teatro y el símbolo, por <i>Alonso Zamora Vicente</i> .....	11

## CORREO

.....	12
-------	----

## TEATRO DE CIEGOS

Teatro de ciegos .....	14
Entrevista con Enrique Servando, por <i>J. A. Hormigón</i> y <i>C. Rodríguez</i> .....	16
Simulacro total, por <i>Jaume Melendres</i> .....	20
La mirada del sonido, por <i>Adolfo Simón</i> .....	24
Entrevista con Reyes Lluch, por <i>Carlos Rodríguez</i> .....	26
El movimiento teatral ONCE, por <i>Javier Navarrete</i> .....	30
Agrupaciones escénicas 1989-1993: Informe Evolución, por <i>Reyes Lluch</i> .....	32
Grupos de Teatro ONCE: Técnica, estética y diversidad, por <i>Javier Navarrete</i> .....	34
La elección del texto, por <i>Antonia Merchán</i> .....	36
Gestualidad actoral y voz, por <i>Gerardo Martín</i> .....	37
Movimiento, espacio escénico y objetos en el teatro con ciegos, por <i>Friedhelm Roth-Lange</i> .....	39
Relación actores-director durante un montaje, por <i>Mª Eugenia Ferrera de Castro</i> .....	41
Técnicas de aproximación al actor ciego, por <i>Mónica Carlevaro</i> .....	43
La ceguera como compañía teatral, por <i>Adolfo Díez Ezquerro</i> .....	44
Una investigación pendiente, por <i>Javier Navarrete</i> .....	45
El actor ciego, por <i>Adolfo Simón</i> .....	46
Rompiendo barreras, por <i>Ignacio Calvache</i> .....	48
El ciego como espectador, por <i>Felipe Ponce</i> .....	50
La mirada inmóvil, por <i>Fernando Doménech</i> .....	51
Tiresias, un ciego que ve, por <i>Inmaculada Alvear</i> .....	58

## TEXTO TEATRAL: «Los ciegos», de Maurice Maeterlinck

Introducción a «Los ciegos», por <i>Fernando Doménech</i> .....	64
Texto de «Los ciegos», por <i>Maurice Maeterlinck</i> .....	66

## DIRECTORAS DE ESCENA

Carme Portaceli: «El teatro es una manera de vivir», por <i>Adolfo Simón</i> .....	75
---	----

## PREMIO MARIA TERESA LEON

Entrevista con Marina Subirats, por <i>Rosa Briones</i> .....	79
Bases del premio «Mª Teresa León» .....	80
Convenio entre el Instituto de la Mujer y la ADE .....	83
Reflexión sobre el Ocho de Marzo, por <i>Lucila Maquieira</i> .....	84

## TEXTO TEATRAL: «Huelga en el puerto», de Mª Teresa León

Mª Teresa León y el teatro, por <i>Pilar Nieva de la Paz</i> .....	85
Texto de «Huelga en el puerto», por <i>Mª Teresa León</i> .....	86

## INFORMES

Quince años de Centro Dramático Nacional, por <i>Francisco López Gutiérrez</i> .....	90
Ocho óperas contemporáneas españolas, por <i>Guillermo Heras</i> .....	97
Sobre la autoría teatral, por <i>José Ramón Fernández</i> .....	100
El Centro Dramático Galego: dos años de andadura, por <i>Chema Paz Gago</i> .....	101

## CUESTIONES DE DRAMATURGIA

Necesidad y límites de la figura y la labor del dramaturgista, por <i>Eduardo Pérez-Rasilla</i> .....	103
Noticia acerca de la dramaturgia de radio al hilo de las tesis de Bertolt Brecht, por <i>César de Vicente Hernando</i> .....	106

## EFEMERIDES

Un telegrama de a peseta equivocado, por <i>Manuel Lagos</i> ..	108
Jean Louis Barrault fallece a los 83 años, por <i>Juancho Asenjo</i>	110
Reflexiones sobre la paradoja, por <i>Jean Louis Barrault</i> .....	110

## ENTREVISTA

Los ojos calientes de John Jesurun, por <i>Ronald Brouwer</i> ....	111
--	-----

## ARTICULOS

Los supervivientes del Teatro Italiano, por <i>Walter da Pozzo</i> .	115
Teatro contemporáneo y Universidad en busca de la alquimia, por <i>Ricardo Iniesta</i> .....	116
Sobre «La Celestina», por <i>Andrés García Madrid</i> .....	117
La risa: algo muy serio, por <i>Karla Barro</i> .....	119

## DOCUMENTOS

Guía de lectura de la «Dramaturgia de Hamburgo», por <i>Carmen Dólera</i> .....	120
«Dramaturgia de Hamburgo», por <i>Jaime Siles</i> .....	124
Una hazaña editorial, por <i>Alfonso Sastre</i> .....	125

## DICCIONARIO TECNICO (III)

.....	127
-------	-----

## LIBROS

.....	131
-------	-----

## BICENTENARIO GOLDONI

Clausura del Bicentenario Goldoni-España .....	136
Punto y aparte, por <i>Juan Antonio Hormigón</i> .....	137
Presentación de las Publicaciones Goldoni en Barcelona ....	139
De Goldoni poco más se sabe, por <i>Jorge Urrutia</i> .....	140

## NOTICIAS DE ASOCIADOS

.....	142
-------	-----

## NOTICIAS DE LA ADE

.....	143
-------	-----

# La falacia del informador/a

**H**ay periodistas que no dudan en repetir una y otra vez con cuidada retórica que se limitan a ser "testigos de la actualidad". Es una lástima que tan encomiable actitud encuentre, con no poca frecuencia, una equívoca aplicación: quienes más lo dicen suelen ser quienes más la tergiversan. Quizás la razón de todo estribe sencillamente en que el informador tiene conciencia de ser poder y se solaza con la idea. Poder que no emana indudablemente de su valer, sino del medio en el que zurce mal que bien sus frases estereotipadas. Hay cronistas de sociedad —explícitos o solapados— que son temidos por quienes configuran un determinado segmento social, y a los que se baila el agua, se adula o se complace en espera de una cita benévola o un elogio pueril.

No pocas veces hemos escrito desde estas páginas sobre la estructura de los medios de comunicación, sobre las fuerzas económicas que los sustentan, sobre su relación con la cultura y el teatro, etc. Hace unas semanas, el pasado 29 de marzo, apareció en el diario "El País" un artículo de Francisco Tomás y Valiente, catedrático de historia del derecho y antiguo presidente del Tribunal Constitucional que analiza de manera excepcional algunas cuestiones que se plantea el común de la ciudadanía mínimamente preocupada por el problema y que nosotros abordamos ya en alguno de nuestros editoriales.

Así comienza diciendo:

«Que la prensa (*lato sensu*) es un, o el, contrapoder es una tesis no por antigua incierta. Pero conviene precisar, primero, que un *contrapoder* es también poder y en cuanto tal alguien o algo debe actuar a su vez como su contrapoder o su freno».

El autor del artículo asegura después que dicho poder, cuando se dirige contra el Gobierno o los poderes públicos en una sociedad democrática, no puede ejercerse sólo como oposición sino como crítica. «Razón crítica o crítica razonada» que no debe empañar, sin embargo, «la posible alabanza ocasional del sujeto de acción política convertida en sujeto pasivo de enjuiciamiento».

**T**omás y Valiente pasa de inmediato a definir una cuestión fundamental cuyo desconocimiento supone una desvirtuación radical del juicio crítico. En definitiva, no es lo mismo ejercer la crítica desde un órgano de expresión sustentado por el accionariado popular, pongamos por caso, que desde el financiado por amplios sectores de la banca o, pongamos por caso también, de medios empresariales de extrema derecha. Que el ciudadano-lector pueda conocer estos datos se convierte en referencia insoslayable, que no aclara desde luego la rúbrica de «independiente» que preside la mayor parte de la prensa escrita española. ¿Independiente de quién, nos preguntamos con ironía mal disimulada?

«Quien critica o juzga, y, sobre todo, quien siempre censura en público y para en el público influir, debiera hacer transparentes o dar a conocer los principios, normas e intereses desde los cuales se ejerce, a veces de modo implacable o justiciero, su contrapoder. El ciudadano-lector debería tener información cierta, por ejemplo, acerca del mundo empresarial que se oculta tras la cabecera de cada periódico o los equivalentes símbolos identificadores de otros medios (...). El *who is who* de los medios de comunicación social dista mucho de estar tan claro, salvo cuando algún mayúsculo escándalo financiero proporciona la ocasión propicia y malévola, pero acaso tardía, de hacer públicos y concretos hechos y datos que antes sólo fueron rumores difusos. La información veraz que el ciudadano tiene derecho a recibir debe comenzar por ser información sobre el informante».

La conclusión a todo esto parece obvia: establecer un marco en el que la libertad de expresión esgrimida como exclusiva de unos

pocos, no vaya en detrimento de los derechos de otros muchos. Acabar con la falacia de quienes enarbolando la bandera de la libertad de expresión, se permiten mentir, difamar, calumniar, realizar su personal ajuste de cuentas con quien estimen oportuno. La perversión de un derecho fundamental como es la libertad de expresión, convertido en privilegio particular de quien detenta una parte del poder que le confiere escribir o perorar en un medio de expresión, es una cuestión lacerante que aqueja a nuestra democracia. Tomás y Valiente es conciso y claro al respecto:

«Contra todo poder, límites. Contra las libertades de expresión (también *lato sensu*) que corresponden a todos los ciudadanos, pero que día a día ejercen los profesionales del periodismo, límites jurídicos, límites que son derechos de otros. Tal afirmación es tan obvia como difícil de precisar. (...) Pero importa insistir en algo previo: cada periodista debe de tener conciencia de límite, de que su derecho-poder implica responsabilidades y límites, porque concurre con otros derechos de otros sujetos. Así de elemental y así de olvidado. Demasiados periodistas con demasiada frecuencia actúan como si su derecho-poder careciera, y debiera carecer, de frenos, límites o controles, o con la conciencia de que si éstos, de existir, actuaran, deberían ser contrarrestados y deslegitimados en aras de una primacía absoluta de la libertad de expresión de los periodistas (tal vez no de otros sujetos), sacralizando así como intocable lo que sólo puede ser una preferencia circunstancial y limitada, establecida en función y garantía de valores e intereses superiores.»

**L**as consecuencias jurídicas o el autocontrol profesional que de estas aseveraciones pudieran desprenderse, no resta un ápice al hecho de que es el más elemental sentido democrático quien las dicta. Ignorarlas provoca el desagradable espectáculo cotidiano de ciertos periodistas o colaboradores periodísticos exultantes de prepotencia, que trasgreden los más elementales derechos individuales para hurgar en vidas y privacidades, que se sitúan por encima del bien y del mal y se erigen en fiscales y jueces de todo y de todos, sin que nadie les haya nombrado, y sin tolerar el más mínimo juicio que sobre ellos pueda hacerse. A la postre todo es lo mismo, poder ligado al poder superior del medio en el que colaboran y al que los afectados tienen con frecuencia un miedo reverencial. No pocas veces los ministros más que nadie.

En el escalón más bajo de esta actitud se encontraría el informador/a situado a medio camino entre el cronista de sucesos y de sociedad, que se permite tergiversar los datos, alterar una simple enumeración de participantes, excluir la presencia de unos y magnificar la de otros en un acto o actividad concreta. Llevar el navajeo y el ajuste de cuentas a los niveles simples de la descripción, es verdaderamente falaz pero también miserable dada la nimiedad del procedimiento utilizado. El poder del medio es en ocasiones tan abusivo, que transforma la mentalidad del informador/a que se siente adulado y contemplado, sabiéndose en su fuero interno un mediocre y un ignorante sobre la materia que toca.

La información cultural en nuestro país ha sido, en los últimos años, coto no pocas veces para comportamientos de este tipo. Quien desee recordar ciertos hechos culturales durante el franquismo, no podrá dirigirse a la prensa diaria porque nunca los recogió. Lamentablemente, también en el período democrático se han dado situaciones parecidas, o se han producido omisiones deliberadas que para felicidad de todos, no son unánimes. A veces nos cuesta explicar a muchos colegas extranjeros, por qué en nuestro país hay medios periodísticos claramente conservadores o sensacionalistas que tienen, no obstante, una información cultural amplia y precisa, mientras que otros que aparentan empaque y seriedad carecen de ello o, lo que es peor, pueden utilizar imperturbables la falacia displicente. También en este caso, como señaló de forma impecable y oportuna Tomás y Valiente, estamos ante un problema de poder.



"Pasodoble",  
de Miguel Romero Esteo.  
Dirección: Alfonso Zurro.  
CAT, 1993.  
(Foto: Luis Castilla).

# Encuentro en el ministerio

**E**l pasado lunes 28 de marzo, la Ministra de Cultura doña Carmen Alborch, se reunió con diversas gentes del teatro español para pulsar la situación existente en este campo de expresión artística y valorar algunas vías de acción. Al encuentro asistieron responsables de las diferentes asociaciones profesionales y sindicatos existentes en el ámbito teatral, la ADE entre ellas, así como determinadas personalidades escénicas a título individual. La delegación de la ADE estuvo formada por Juan Antonio Hormigón, Juanjo Granda y Agustín Iglesias. Como miembros del Consejo de Teatro lo hicieron Josep Montanyès, María Ruiz, José Luis Castro y Santiago Sánchez; como responsables de teatros públicos, Adolfo Marsillach, José Carlos Plaza y Manuel Guede; como representante de las Salas Alternativas Luis Miguel Climent; como invitados Carme Portaceli, José Tamayo, José Luis Gómez, Jose Luis Alonso de Santos, etc. La sesión estuvo presidida por la Ministra a la que acompañaban el Subsecretario de Cultura D. Santiago Linde, el Director General de INAEM, Juan Francisco Marco y la Subdirectora del Departamento Dramático, M<sup>o</sup> Dolores Gavira.

Desde el punto de vista de las relaciones del Ministerio con la profesión teatral, la reunión fue sin duda un éxito. Pocas veces se había dado la oportunidad de que un numeroso grupo de sujetos de la actividad escénica pudieran departir abiertamente con el responsable ministerial, para intercambiar puntos de vista sobre el presente y futuro del teatro en España. En este sentido consideramos que Carmen Alborch tuvo un notable empeño porque se llevara a cabo la tenida y la fortuna y cordialidad acompañó sin duda sus buenos oficios. No obstante suponemos que la Ministra es igualmente consciente de que en la reunión eran casi todos los que estaban, pero sin duda faltaban muchos de los que eran.

**L**as diferentes asociaciones y sindicatos, Asociación de Autores de Teatro, Asociación de Productores y Propietarios de Salas, Asociación de Salas Alternativas, Unión de Actores, Asociación para la Infancia y la Juventud y la ADE, presentaron escritos de tono muy diferente que iban desde el planteamiento de puntos específicos de carácter estrictamente sectorial, hasta valoraciones globales del fenómeno teatral en España, propuestas como otros tantos puntos de reflexión y discusión. Las ponencias de Adolfo Marsillach y Antonio Albadalejo, intentaron igualmente abordar cuestiones generales para promover el debate posterior.

La reunión sirvió para que se produjeran intervenciones varias, muchas de ellas centradas en posturas estrictamente personales, formuladas como respuesta a problemas o preocupaciones vividos desde un plano individual y que difícilmente podían considerarse válidas para comprender los problemas globales de nuestro teatro y mucho menos abordar proyectos coherentes de futuro. Esperamos del buen juicio de la ministra que sea capaz de discernir entre la paja y el grano, entre las opiniones que emanan de sectores organizados del teatro español y las que se vierten a título personal, con el ojo puesto en el zapato que nos aprieta, que por muy legítimas que sean no dejan de ser estrictamente parciales. Establecer

esta distinción es fundamental incluso para dar sustancia real al debate. Quizás no siempre estemos hablando todos de lo mismo aunque todos nos remitamos de manera abstracta al teatro.

**E**l documento que la Junta Directiva de la ADE presentó y que reproducimos a continuación, señalaba algunos grandes temas que han sido objeto de análisis en muchos de nuestros congresos, seminarios, artículos y reuniones. Huye como de la quema de cualquier postulado gremial para sintetizar problemas globales que afectan al teatro español en toda su dimensión. Estamos convencidos de que sólo si lo sacamos adelante en su conjunto, saldremos adelante cada uno de los sectores. Nos parece iluso y reductor intentar resolver problemas concretos de cada uno al margen de los demás.

Asegurar genéricamente que nuestro teatro se encuentra en mala situación puede ser quizás un juicio apresurado, habida cuenta de que si observamos otro segmento del paisaje podemos afirmar lo contrario con idéntica impunidad. Tenemos urgencia por conocer de forma contrastada nuestra situación real. Pero además, las soluciones no vendrán nunca de ideas «brillantes» o de «descubrimientos repentinos» que a alguien se le puedan ocurrir. Llevamos muchos años debatiendo y proyectando cuestiones relacionadas con el teatro español, como para pensar que partimos de cero. Prescindir o ignorar dicho bagaje sería desde luego una frivolidad incomprensible.

En el escrito de la ADE se comenzaba reclamando seriedad en el tratamiento del teatro, lo cual equivaldría a exigir una voluntad política clara para conocer realmente nuestra situación mediante informes y documentación contrastada, estableciendo posteriormente las líneas maestras de una actuación, al menos a corto y medio plazo, consecuente con una política cultural emanada del propio ministerio y de las concepciones socio-políticas de un gobierno socialista.

**P**or todo ello pensamos que para que el debate progrese y alcance síntesis productivas, es necesario hacerlo a partir de documentos y propuestas que permitan abordar segmentos concretos de la globalidad, evitando picoteos conceptuales y generalizaciones que sabemos de sobra no conducen a nada. Así mismo es imprescindible que el Ministerio de Cultura defina un marco político cultural claro, preciso y coherente en el que podamos participar, cooperar y aportar nuestros conocimientos y experiencias. Pero la definición de ese marco político es intransferible y debe emanar del propio ministerio que es a quien compete en definitiva la capacidad y responsabilidad última al respecto. También estamos dispuestos a participar, si así se desea, en su elaboración, pero ello supone un tipo de trabajo de índole distinta, en el que la confianza y compromisos mutuos estén garantizados. En cualquier caso, sin la existencia de dicho marco político, consecuencia de la voluntad que antes enunciábamos, sólo pondremos parches coyunturales y no abordaremos los problemas de fondo ni trazaremos vías de solución consecuentes hacia un futuro que día a día se nos viene encima.

# Algunas notas sobre la situación teatral en España

**P**arece tarea imposible resumir en tres folios nuestras opiniones sobre la situación actual del teatro en España. No intentaremos afrontar tamaña aventura y nos limitaremos a exponer algunos puntos básicos a la consideración general:

**1.-** Durante años, las gentes de teatro nos hemos reunido, discutido y hablado y sólo unas pocas cosas de las que constituyeron nuestras esperanzas, se han logrado. Quizás quienes más callaron fueron quienes más consiguieron: iban a lo suyo. Con frecuencia hemos oído también declaraciones genéricas altisonantes respecto al valor e importancia de la cultura y el teatro. Las palabras no se correspondieron después casi nunca con hechos fehacientes. Lo cierto es que sólo confiamos ya en las palabras que se traducen y demuestran con hechos concretos en cuanto a la organización, la estructura, el impulso que se propone a nuestro teatro. Sólo eso nos libraría de una cierta desconfianza. En cualquier caso, peor es aún que los hechos se contrapongan brutalmente a las palabras.

**2.-** Como consecuencia inmediata de todo lo anterior, pedimos a las administraciones públicas y en particular al Ministerio de Cultura, que se tome el teatro en serio; que no se trata de una cuestión baladí, de un sector simplemente que administrar, sino de una apuesta específica por la defensa de un valor cultural propio, de una forma exclusiva e intransferible de exponer los conflictos y preocupaciones de los hombres y mujeres en sociedad, de proponer una manera de contemplar una historia mucho más aguda y compleja que la obviedad que proponen otros medios de comunicación de masas. Por todo ello cuando hablamos de tomarse el teatro con seriedad, nos referimos a conocer su esencia y sus mecanismos de producción artística y económica; a eludir toda tentación dirigista o de imposición de gustos particulares y a diseñar formas organizativas y de financiación que propicien y articulen la creatividad y la difusión teatral.

**3.-** En este sentido, consideramos imprescindible buscar una equiparación en lo que a nuestra estructura teatral se refiere, con la que existe en los países europeos similares al nuestro; conservando nuestra idiosincrasia —¿por qué no?—, pero conociendo e incorporando determinados aspectos de las formas de organización existentes, dado que es bien absurdo pretender inventar lo que hace tiempo ya lo está.

**4.-** Es fundamental que de una vez por todas se delimiten claramente el sector público, semi-público y de iniciativa privada con

ayuda pública, de la producción teatral. Que se establezcan los objetivos y responsabilidades de cada uno de ellos y se asuman consecuentemente por quienes en ellos trabajan. Que se acabe con las querellas inoperantes y el clima de disputa y confrontación que en ocasiones preside la relación entre unos y otros. Los profesionales deberíamos estar en condiciones de elegir en dónde trabajamos y lo que pretendemos, sin manejar criterios arbitrariamente intercambiables que pueden ser imprescindibles para unos y completamente absurdos para otros.

**5.-** El arte del teatro no puede vincularse mecánicamente a criterios de rentabilidad económica, el negocio teatral sí. En los amenes de este siglo, cuando los economistas han enunciado sobradamente la "ley de fatalidad de costos" del teatro, es un despropósito y una antigualla pretender cortar por el patrón de la rentabilidad económica todo el teatro que se hace, e intentar imponer dicho principio como norma suprema. Si esto hubiera sido así, seguramente muchos de los grandes escritores y acontecimientos teatrales a lo largo de la historia, no se hubieran producido. Quizás convenga recordar que Esquilo, Sófocles y Eurípides, sin ir más lejos, nunca dependieron de la rentabilidad económica sino de la rentabilidad social tal y como entonces podía concebirse. Es esa rentabilidad social la que invocamos como criterio fundamental que debe presidir la práctica del arte del teatro.

**6.-** En las circunstancias actuales, cuando se está sometiendo a debate la constitución de una nueva unidad de producción que reuna los ámbitos que ocupaban el Centro Dramático Nacional y el Centro de Nuevas Tendencias Escénicas, creemos que debe darse cumplida respuesta a las siguientes cuestiones:

a) Establecer consecuentemente las razones que han llevado a crear esta nueva unidad de producción.

b) Definir con claridad sus objetivos a corto y medio plazo.

c) Delimitar el carácter institucional de dicha unidad, preservándolo de cambios políticos o del natural relevo de los equipos de dirección. La institución funcionará porque las personas la hagan funcionar, pero no debe ponerse una institución al servicio de ninguna persona.

d) Garantizar la autonomía artística de dicha unidad de producción, estableciendo en el pliego de condiciones de quienes estén al frente de la misma, los mínimos que deben cumplir en cuanto a número de producciones, características del repertorio, actividades complementarias, captación y articulación del público espectador, etc. Así mismo deberá definirse su responsabilidad en los aspectos presupuestarios.



**Carmen Alborch, Ministra de Cultura, y Juan Francisco Marco, director general del INAEM, en la rueda de prensa celebrada tras el encuentro con los profesionales del teatro (28.3.94).**

e) Constituir una estructura organizativa que aune la eficacia en el funcionamiento con mecanismos internos de corresponsabilidad, ligados en la medida de lo posible a la sociedad civil. En este sentido hay que estudiar cuidadosamente la fórmula más idónea de las posibles que existen.

f) No quisiéramos dejar pasar la ocasión sin señalar que el objetivo prioritario debiera ser la optimización de los recursos para lograr el mayor número de producciones posibles y la mejor difusión en referencia a los sectores de público a los que puedan dirigirse.

Todas estas ideas básicas que hemos expuesto en repetidas ocasiones, consideramos que deben tener cumplida respuesta en los estatutos de la nueva unidad de producción y en las normas complementarias que puedan derivarse.

**7.-** En el marco de la Constitución española y como exigencia que de ella emana, corresponde al Ministerio de Cultura la tarea de coordinar la acción cultural en las diferentes Comunidades Autónomas. Ciertamente en este terreno, incluido el teatral, se ha avanzado poco, y no existe desde luego un proyecto articulador de una problemática tan acuciante. Las experiencias que se han intentado en este sentido, han chocado con la perspectiva ferozmente endogámica de algunas autonomías o con la indiferencia palmaria de otras.

Antes y ahora con mayor razón, debemos insistir en la necesidad de establecer planes concretos de coordinación en tareas teatrales entre las diferentes autonomías que configuran España. No sólo porque es imprescindible que se aunen esfuerzos y recursos para lograr una mayor productividad artística y económica, sino porque lo consideramos necesario como proyecto de Estado. Nos atreveríamos a asegurar que desde el punto de vista cultural éste es uno de los temas que seguimos teniendo pendientes de desarrollo específico.

**8.-** Además de estos puntos básicos, creemos que existen una serie de temas urgentes aunque repetitivos en su enunciado:

a) Invertir la tendencia a la baja en los presupuestos públicos destinados al teatro, logrando un crecimiento de los mismos y fundamentando el por qué no sólo al gobierno sino a la opinión pública.

b) Promover una serie de estudios que nos permitan salir del empirismo en que nos movemos y conocer la estructura de nuestro teatro, sobre todo en los apartados de infraestructura, producción y comportamiento del público, para definir consecuentemente vías de acción al respecto.

c) Estudiar igualmente la relación que existe entre las inversiones públicas en el teatro y las cantidades que revierten a la hacienda pública por la vía impositiva al concluir el proceso de producción y difusión. Los estudios realizados por el Consejo de Europa hace algunos años demuestran que las primeras eran inferiores a las segundas, pero ignoramos la situación concreta en España.

e) Consideramos urgente propiciar y definir los teatros semi-públicos y establecer pautas concretas para su paulatina constitución. Esta dinámica permitiría articular proyectos estables ligados a la iniciativa social.

f) Impulsar la profesionalidad cada vez más solvente de quienes hacen el teatro en España. Los diletantes disfrazados de profesionales son no pocas veces una grave herida abierta en nuestro teatro. Claro está que la responsabilidad no es sólo suya sino también de quienes eventualmente los nombran o los eligen para una determinada tarea.

**9.-** Volviendo al principio diré que estas notas apresuradas apenas constituyen un prontuario de temas básicos, muchos otros merecerían ser enunciados y sin duda están en la mente de todos. En cualquier caso diré para terminar que si queremos constituir una profesión responsable y alcanzar el prestigio social que el teatro merece y necesita, debemos trabajar para que los profesionales del teatro asuman conscientemente el compromiso que les corresponde en la consecución de los objetivos que la administración y los sujetos activos del teatro establezcamos de mutuo acuerdo.

# El sentido actual del teatro

Por Juan Antonio Hormigón

**¿P**or qué el teatro? ¿Qué razones existen para que el hecho escénico merezca ser discutido, analizada su situación presente, escrutado su porvenir? Si nos limitáramos a aceptar las opiniones genéricas que emanan de buena parte de los medios de comunicación, deberíamos convenir que el teatro muere, parece víctima de su propia condición, es una antigualla incapaz de sobrevivir y tener sentido en los tiempos que corren. Algunos «medios» se esfuerzan con particular denuedo en promover, adoctrinar y crear este estado de opinión. Algunos profesionales del teatro también, aunque en este caso sea sólo apariencia y filón coyuntural.

Por otra parte el sector teatral padece una crisis muy particular, acentuada por la existencia de elementos colaterales y síntomas, ciertos pero también aparentes, que le confieren tintes de extrema gravedad. La aplastante primacía de los medios audiovisuales y el paralelo descenso de franjas concretas de público, unidos a problemas intrínsecos de producción, ha provocado una evidente desazón entre la mayor parte de los sujetos del trabajo teatral.

Es igualmente necesario considerar que en los últimos diez años se han producido una serie de hechos contradictorios, que inciden de forma compleja y bastante negativa en la situación presente. Por un lado se incrementaron de forma paulatina las inversiones de las diferentes administraciones del Estado en los distintos apartados de la actividad teatral: la cifra de dieciocho mil millones de pesetas en 1991, es bastante elocuente y marcó el punto álgido de este proceso. No obstante, dicho crecimiento no se vio acompañado de un diseño de política teatral coherente y consecuente, que articulando sus propuestas desde el gobierno de la nación a los autonómicos, lograra estabilizar y definir la producción, ampliar el repertorio, conceder espacio a nuevos autores, consolidar y ampliar el público, dignificar y profundizar los oficios teatrales, modificar el sistema de valores propio del mercantilismo simplista sustituyéndolos por los de calidad artística e interés cultural y cívico, elevar el sentido del teatro como actividad ilustrada en una sociedad moderna, etc.

Dadas las circunstancias, el aumento de recursos económicos para el teatro no supuso el afianzamiento de estructuras y de la estabilidad profesional, sino que desembocó con frecuencia en dispendios gratuitos, apariencias grandilocuentes y pirotecnia banal que alcanzó su cénit perverso en el año 1992, tan estéril y absurdo para los intereses de nuestro teatro.

Sin embargo, dicho todo esto, la del teatro no es desde luego una cuestión banal y su problemática no es de cortas miras. Analizado globalmente, observamos una complejidad de estratos y facetas que no permiten liquidar el tema de manera sumaria. Considerado desde la perspectiva de lo que cuenta, cómo lo cuenta y qué relaciones establece con sus espectadores, observamos un vasto territorio abierto al debate y al análisis permanente. Por todo ello, creemos que existen una serie de evidencias que conviene recordar como alimento de reflexión pública:

1.- El teatro es un acontecimiento humano y social de extraordinaria complejidad respecto a sus mecanismos y motivaciones profundas, mediante el cual ciertos individuos adquieren la capacidad de desdoblarse y construir entidades de ficción, a las que denominamos personajes, cuyas vicisitudes, peripecias, acciones y decisiones son presentadas ante la colectividad que las contempla como ejemplos, modelos o formas de comportamiento que por su tipicidad son capaces de generar interés en quienes los observan.

Según esto, el teatro se convierte en un instrumento privilegiado de exploración de la vida de los hombres en sociedad, de sus ilusiones, fantasías, anhelos y fantasmas, también de sus miedos y esperanzas ante lo desconocido.

2.- Respecto a otras formas de expresión dramática como el cine o la televisión, lo específico de la teatralidad estriba en su carácter efímero e inmediato: cada acto teatral se produce en el mismo espacio y tiempo que los espectadores que lo contemplan. Todo ello le confiere la condición de obra única, irrepetible y marcadamente artesanal; imposibilita su reproducción mecánica o electrónica en tanto que tal, o se hará a costa de alterar su propia naturaleza.

3.- Con independencia del desarrollo técnico de los elementos escénicos, la producción teatral sigue siendo prioritaria y eminentemente artesanal. El hecho escénico ha admitido y admite la racionalización de los procesos de trabajo, pero en absoluto su industrialización en el estricto sentido que el término posee. Otra cosa bien distinta es la posible aplicación de criterios de mercado a la distribución.

4.- La conexión entre el hecho escénico en cualquiera de sus manifestaciones (teatro, ópera, danza, etc) y el espectador, supone, en la medida en que involucra a éste en el desarrollo del acto creativo de forma directa e inmediata, un complejo entramado de relaciones entre los sujetos de la peripecia y los espectadores, así como de éstos entre sí. Desde la empatía más alienante hasta la actitud radicalmente crítica, pueden describirse múltiples variantes al respecto que tanto la psicolingüística como la semiótica de la recepción, pero también la psicoacústica o la psicoóptica siguen estudiando y estableciendo propuestas causales más o menos esclarecedoras.

El espectador como individuo, asiste al espectáculo integrado a su vez en una colectividad. Ello produce interrelaciones enormemente versátiles que unidas a los referentes individuales y colectivos que el público maneja, consciente o inconscientemente, configuran un paisaje de marcada especificidad que sólo el teatro posee y proporciona.

Las investigaciones relativamente recientes de Laborit y Pradier, tienden a establecer el carácter del teatro como liberador de pulsiones negativas del individuo, que no pocas veces conducen a su autodestrucción por caminos diversos: suicidio, drogadicción, etc. En este sentido podríamos hablar de su valor como terapia sociocultural genérica, respecto a las pulsiones que no encuentran de forma natural la adecuada salida para convertirse en acción.





**Un ensayo de "Muelle oeste", de B.M. Koltés. Dirección: Carme Portaceli. (1993). (Foto: Ros Ribas).**

5.- A lo largo de su historia, el teatro ha sido siempre un vehículo de ideas. Si aceptamos el esquema propuesto por Tuñón de Lara (*Medio Siglo de Cultura Española*), las elaboraciones ideológicas de los grandes grupos y clases sociales encontrarían en el teatro en particular, así como en la literatura, la docencia, la prensa, el cinematógrafo, los «agentes de difusión» que divulgarían en la «base social» las ideas —nuevas o viejas, progresistas o reaccionarias, podríamos añadir— inicialmente formuladas, incidiendo así sobre su propia práctica. Por último, la base social por canales y procedimientos múltiples, generaría una presión o influencia sobre los elaboradores de ideología, lo que determinaría la necesidad de proponer renovadas respuestas, originando una estructura dialéctica en el proceso creación-difusión-recepción.

Este planteamiento que puede ser aceptado sin dificultad por ser fácilmente constatable, permite comprender el teatro como un espacio privilegiado en el que, a lo largo de la historia, se han permeabilizado las ideologías y debates ideológicos de cada época, poniéndolos en contacto, de forma directa e inmediata, con el público espectador. Las estructuras técnicas y formales que el teatro ha ido escogiendo, son la traducción a su medio específico de expresión de las ideas y debates que se pretendían transmitir.

6.- El teatro es en la actualidad una expresión artística dirigida a grandes minorías —como el cinematógrafo, por otra parte—. Su objetivo no puede ser nunca su emulación competitiva con la televisión, sino encontrar su público propio, tanto desde el punto de vista numérico como sociocultural.

7.- Observado desde el punto de vista de su historiografía intrínseca, lo que podríamos entender como repertorio universal, el teatro aparece como una gigantesca obra de cultura que recoge experiencias y transformaciones estéticas diversas, formas diferentes de instituir la textualidad dramática y de transformarla en escenificaciones configuradas mediante elementos de significación concretos, convenciones específicas, espacios escénico-escenográficos distintos, etc. El teatro es en consecuencia un testimonio activo del proceso cultural y civilizador de la humanidad, desde el periodo de consolidación de las ciudades-estado mediterráneas hasta la fecha, cuando menos, y sólo por ello sería merecedor de una actitud de conservación y estudio prioritarios.

8.- Pero el teatro en su dimensión estrictamente escénica, que es la que le corresponde y define, es un acontecimiento contemporáneo de los espectadores que lo contemplan. Dicha contemporaneidad transforma todos los materiales que en ella se integran, en elementos de significación que el imaginario referencial del espectador codifica como suyos y en tanto que tales promueven su interés o su rechazo. Todo ello nos propone una aproximación al teatro en la que la dimensión histórica —al contrario que en otras formas de expresión artística, el cine incluido—, queda inmersa en la contemporaneidad como elemento connotativo.

9.- Los costos de producción del teatro son muy bajos respecto a otras formas de expresión dramática que requieren soportes de fijación y mantenimiento. El tiempo de creación es también más corto. Merced a ello tiene la capacidad potencial de recoger

problemáticas cotidianas, reaccionar con rapidez ante acontecimientos próximos, promoviendo espectáculos a partir de textos de autores que los construyen como respuesta o reflejo del mundo circundante.

10.- El teatro propone al espectador una forma de ver y comprender la historia, por parte del espectador. Establece convenciones, síntesis temporales, estilización de comportamientos, sugerencias metafóricas, deslizamiento del sentido de los elementos de significación, etc, que incitan a quien lo contempla a establecer procesos mentales de mayor complejidad que lo que la común elementalidad y obviedad le exigen. En este sentido, el teatro se convierte en un procedimiento para captar los acontecimientos, sean cuales sean, y penetrar con mayor agudeza en las causas que los provocan.

### Corolario

La relación analítica que acabo de establecer, debería bastar por sí sola para erigirse en corolario denegador de la posible desaparición del teatro, de su falta de interés actual o su carencia de sentido en los tiempos que corren. Muy al contrario, parece evidente que el arte teatral sigue poseyendo una vitalidad intrínseca a los mecanismos humanos de autoexploración y autorreconocimiento que se atribuye y se instituye como su cometido fundamental.

No obstante, las aseveraciones anteriores nos confirman también que estamos ante un hecho complejo y globalmente muy amplio. Reducirlo a uno sólo de sus espacios de producción y existencia, supone cercenar las dimensiones reales que posee desde el punto de vista de su significado ideológico, cultural y su proyección en la sociedad. Limitarlo a una simple cuestión de mercancía que se compra y se vende, representa un reduccionismo

peligroso que, en este caso sí, podría determinar su desaparición como tal mercancía, pero no en las profundas implicaciones que la teatralidad tiene con los colectivos humanos.

Justamente lo que las sociedades desarrolladas han comprendido es el valor del teatro como actividad que explora, indaga o testimonia los más variados aspectos de la existencia humana. En consecuencia, se formula como un hecho cultural de extraordinaria profundidad y versatilidad, que establece los rasgos sustanciales de nuestra historia individual, proyectándolos sobre el presente en un constante proceso de invención y desvelamiento. El teatro aparece ligado a la identidad nacional de cada pueblo y a su dimensión universal: «un pueblo que no ayuda y fomenta su teatro, si no está muerto está moribundo», decía Lorca. Pero, además, como resultado y conjunción de todo lo anterior, se erige también en lugar privilegiado de reflexión sobre nuestra propia condición humana. En un espacio de liberación y revitalización capaz de provocarnos dudas e interrogantes sobre cualquiera de los variados aspectos que constituyen nuestra existencia. Una forma de vernos, de ironizarnos y entendernos. Según esto, no sería muy osado afirmar que el teatro está intrínsecamente unido a la salud mental de un pueblo y a la construcción y profundización de la democracia.

El apoyo de las instituciones públicas al teatro es una cuestión prioritaria en una sociedad democrática, no un acto de benevolencia, de maquillaje filantrópico y culturalista, de parcheo coyuntural para salir del paso. Adoptar estas actitudes representa una falta de convicción y voluntad política, que supone sin lugar a dudas el problema más grave que padecemos. Bastaría con participar auténticamente de la concepción del teatro como servicio público y bien de cultura, cuyo acceso potencial debe propiciarse al conjunto de la ciudadanía, para que muchos equívocos desaparecieran y pudiéramos debatir en torno a una política teatral consecuente con estos principios.

# Decir que no

Por Santos Juliá

**E**scribió Ortega hace más de 60 años: españoles, no tenéis Estado, reconstruidlo. Aleccionaba García Calvo hace unos meses: pueblo, tienes demasiado Estado, no te declares a él. Entre estas dos consignas ha girado en lo que va siglo la permanente sospecha de ilegitimidad que muchos de nuestros más ilustres intelectuales alientan frente al Estado. O bien: El Estado es deleznable y no merece la pena reforzarlo, hay que construir otro; o bien, el Estado es un monstruo de la historia y no merece la pena ocuparse de él; hay que vivir a sus espaldas.

De la primera actitud, y a costa de ser esquemático con el poderoso pensamiento de Ortega, resultó una práctica política que se redujo finalmente a la más célebre negación salida de la pluma del filósofo. Ortega, que había atraído como un fortísimo imán a las mejores cabezas de su propia generación y a los jóvenes que en 1930 acudían a él en busca de guía, no pudo pronunciar al final de un discurso político, iniciado con fuerza en 1914, más que una negación: no es eso, no es eso.

¿Qué hacen, 60 años después, los García Calvo? En una graciosa pirueta, identifican Estado y capital para definir luego, con otra acrobacia, la síntesis superior de su unidad como dinero. Y puesto que dinero es corrupción, la única conseja posible es alejarse de él como de la peste: nada que ver con Estado, nada que ver con capital y, sumo grado de renuncia, nada que ver con dinero. Tras esa maravillosa alquimia, los intelectuales pueden respirar tranquilos por haber cumplido la ingrata tarea de indicar al perezoso, pero en el fondo buen pueblo el camino de la sabiduría, que consiste en decir «no». Aranguren nos lo recuerda a cada rato: al poder hay que decirle que no.

No es eso; no os declaréis; decid no. Pero resulta que por su posición —objetiva como diría un materialista— en la sociedad, los intelectuales necesitan un vínculo con el Estado y con el capital para pronunciar esas palabras de supremo desprendimiento. Todas

las luces de bohemia se han extinguido; para hablar, y más aún para alcanzar a ser oído, el intelectual establece hoy, como cimiento desde el que construir su palabra, una relación funcional con el Estado y, como azotea desde la que pregonar su mercancía, algún vínculo salarial con el capital. ¿Cómo podrían decir que no a Estado y capital si Estado y capital no les pasaran la paga cada primeros de mes o los honorarios después de cada servicio? ¿Cómo harían oír su renuncia si no dispusieran de poderosos medios de comunicación desde los que pregonarla?

Cuando la máxima expresión de virtud intelectual consiste en decir no, se está prestando al poder un servicio muy sutil, los intelectuales del no es eso, del yo no voto, de todos son iguales, saben bien que no les faltan ofertas de conferencias, apariciones en televisión, tertulias radiofónicas, columnas de periódicos, escenarios variados para manifestar valientemente su negativa. Y una sociedad que mueve tantos recursos para que su *intelligentia* pueda decir no —y que todo el mundo se entere porque si no, de nada vale decirlo— es una sociedad que ha dinamitado el potencial subversivo del no y lo ha convertido en la suprema forma de autocomplacencia.

¿Decir, entonces, que sí? Pues tampoco. Entre el no como expresión de la buena conciencia y el sí como desestimiento, entre el revolucionario de salón y el portavoz orgánico, quizá todavía quede una tarea política propia del intelectual, que sería la del analista que investiga, libre de las disciplinas partidarias y sin pretender alzarse con su particular clientela, las patologías del sistema democrático y las expone al debate público sabiendo que él mismo carece de soluciones. Una actitud, como la democracia, nada excitante, pero tal vez la única que puede devolverle la incertidumbre propia del rigor y evitarle la impostura del no sin despeñarle en el organismo del sí.

EL PAIS 3-3-1994



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

# El teatro y el símbolo

Por Alonso Zamora Vicente\*

**E**l planto nacional por el Liceo barceloní sobrecoge. Nadie se atreverá a discutir que el teatro decimonónico era todo un símbolo. El plañir actual ha puntualizado, con cierto orgullo, que era el símbolo de la «burguesía catalana». Espero que se refieran a la creciente clase social que, a lo largo del siglo XIX, fue convirtiéndose, poco a poco, en casta directora, y no haya, en estas palabras, un recuerdo teñido de trasnochada lucha social. Quizá lo que más separaba al Liceo del Real era lo que el prestigio de la nobleza cortesana añadía al gran coliseo madrileño, cojo desde su inauguración (¡ya va siendo hora de que la cojera reciba el finiquito!), con su escolta ceremonio-

sa, perfumada, de una clase histórica que comenzaba a ser arqueología y dejaba hueco a una nueva aristocracia: la de los negocios, la del talento, la de los profesionales de todo tipo. Y la de los músicos, con frecuencia tan olvidados. Como ocurre casi siempre con esos teatros opulentos, todos son símbolos de algo lejano en el tiempo, y creo que no han sabido adaptarse a las nuevas formas culturales. Reconociendo la pompa colorista de vestuarios (¡colecciones de París, de Estocolmo, de Buenos Aires!), joyería, mobiliario y demás arrequives tan útiles para el público vea el argumento y no sólo se oiga (¿cómo dejar a Tosca sin cachivaches con que adornar el cantable ante el fiambre Scarpia? ¿Qué haría Manon sin pelucas? ¿Y el toreador de Bizet sin un traje de luces? ¿Cómo entristecer a conciencia el desván donde Mimí no acaba de enmu-

\*Miembro de la Real Academia Española.

decer?), la ópera exige una soterrada complicidad soñadora en el auditorio, complicidad que ayuda a desviar la atención, la separa del escenario y la conduce a mil coyunturas vecinas, las propias de tan «musical» público: los embrollos políticos, las finanzas revueltas, los chismorreos sociales... Todo se resolvía en los palcos, todo se trataba y maltrataba en los entreactos, humeantes de buen tabaco y charla a media voz. Mientras, la música...

El Liceo se calzó su propio símbolo en plena guerra civil. ¿1938, primavera arriba? El Gobierno decidió relanzar hábitos burgueses. Urgía lavarse la cara ante la curiosidad europea, que, conmisericordiosa y escandalizada, miraba, remilgosa, hacia la barbarie al sur del Pirineo. El Gobierno hizo sufrir lo indecible a las esposas de los personajes al aconsejar los tiros largos en fiestas y reuniones públicas. Hasta recomendó la exhumación del sombrero. Desgraciadas súbitamente todas, al ver que la naftalina no había podido conservar la fugaz frescura de la moda.

Un perfume ajado convirtió los trajes en máscaras poco originales. La gente de a pie, boquiabierto, volvió a ver por las esquinas de Barcelona entierros con cruz alzada: quién sabe de dónde salieron los clérigos, qué pensaban, qué grado de taquicardia les afligía. Y aquí viene lo importante: se preparó una minicampaña en el Liceo: *Sansón y Dalila, Manon Lescaut, Carmen, Louise*. Saint

Saëns, Puccini, Bizet, Charpentier. Cuatro regresos a la nostalgia, ayudados por la guardarrópia.

Mientras Sansón, ciego, da vueltas al molino, alarma aérea. Las explosiones bordaron el teatro, temblaba todo, brotaban nubes de polvo de las molduras. Los cantantes, franceses, a los que nada se les había perdido en nuestra azacaneada convivencia, tiraban su canguelo en el escenario, en el que unas velas encendidas disimulaban el pavor. La frontera entre la ficción (Sansón y su templo desplomado) y la verdad (el gruñido de las explosiones) se estuvo adelgazando un largo rato, interminable rato. El teatro, de pie y enardecido, cantaba «Els segadors»: una sola voz mandando de la oscuridad forzada. Quizá, por vez primera en su larga historia, aquella noche no estaba la burguesía catalana en la sala. Quizá también por eso no he visto recordada en sitio alguno aquella minicampaña, ahora, cuando las añoranzas y los recuentos se desparan en radios, televisiones, revistas ilustradas. Sí, habrá que rehacerle, el teatro, pero vigílese mucho con qué caudales y cómo. Hay, mundo adentro, ejemplos espléndidos de teatros nuevos, de ahora. El Liceo no es la catedral de Burgos. Menos oropeles, menos fanfarrias y purpurinas y más música, muchísima más música...

DIARIO 16, 11-2-199

## CORREO

D. Juan Antonio Hormigón

Sevilla, 18 de febrero de 1994

Querido amigo:

Le agradezco mucho los volúmenes con las traducciones de Goldoni que me viene enviando. Son unos trabajos excelentes y de gran utilidad: hasta ahora apenas podía recomendar traducciones a los alumnos que no leían italiano, pero con estas nuevas ediciones la cosa cambia notablemente. En cuestión de conmemoraciones, esto que queda bien hecho y bien impreso es siempre la mejor celebración.

Gracias por todo.

Manuel Carrera Díaz.  
Catedrático de Filología Italiana.  
Universidad de Sevilla

Barcelona, 10 de febrero de 1994

ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA DE ESPAÑA  
MADRID

Distinguidos señores:

Les agradezco sus amables palabras de colaboración y apoyo que han tenido para con el pueblo de Cataluña a raíz del incendio del Gran Teatro del Liceu.

Atentamente:

Jordi Pujol  
President de la  
GENERALITAT DE CATALUNYA

11 de febrero de 1994

ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA DE ESPAÑA  
MADRID

Apreciados señores:

Les agradezco sinceramente sus muestras de afecto y solidaridad a raíz del incendio del Gran Teatro del Liceo.

La destrucción del Liceo ha significado una gran pérdida tanto para el patrimonio arquitectónico de la ciudad como para la vida musical y cultural del país.

Una vez más, la ciudad y el país han estado a la altura de las circunstancias y han demostrado su gran espíritu de solidaridad.

Gracias a esta respuesta lograremos hacer que este gran desastre sea el inicio de una reconquista. El nuevo Liceo mantendrá el carácter emblemático y tradicional incorporando las condiciones de espacio, seguridad y tecnología que actualmente son necesarias para el buen funcionamiento del teatro.

Estoy seguro que lo reconstruiremos con rapidez y que muy pronto todos podremos disfrutar del nuevo Liceo.

Reciban un cordial saludo.

Pasqual Maragall  
EL ALCALDE DE BARCELONA

D. Juan Antonio Hormigón

15 de marzo de 1994

Querido amigo:

Te agradezco vivamente todas las espléndidas publicaciones hispano-goldonianas que me habéis mandado y —espero— continuaréis mandándome; y especialmente la aguda y divertida *A la sombra de las luces*, que me habría gustado ver en escena.

Gracias, y un afectuoso saludo

Franco Fido  
Harvard University

# TEATRO DE Cine Elegos





uando el teatro profesional de un país posee un alto nivel de desarrollo y de organización, suele contar siempre con un amplísimo y variado movimiento de teatro vocacional. Esta afirmación es fácilmente constatable si observamos nuestro entorno europeo y sencilla de apreciar si nos limitamos tan solo a conocer realmente, con datos ciertos y análisis solventes, lo que sucede más allá de nuestras fronteras. No es por tanto una aseveración fantasiosa sino basada en certidumbres concretas y específicas.

En España el movimiento de teatro vocacional es débil y escaso. El teatro universitario, el escolar, el promovido por asociaciones culturales, centros de producción o cuarteles, etc., que en otros países constituye un tejido denso en sus aportaciones escénicas y en la forma de confrontarse con la sociedad y sus contextos particulares, por parte de quienes lo realizan, apenas alcanza entre nosotros el grado de tentativa heroica o simplemente no existe. Hay sin duda sobradas razones explicativas de este fenómeno y no es la menos importante que

desde 1982, se decidiera conceder el estatuto genérico de "profesional" a todo aquel que deseara adoptarlo, dejando que el mercado —¡mito sacrosanto!— estableciera su propia selección. Gracias a esta actitud que sin duda respondía a necesidades políticas demostrativas de una gran expansión cultural, conseguimos que la condición profesional se degradara y desvaneciera peligrosamente y que, al mismo tiempo, muchos jóvenes se perdieran para el teatro en aras de la lucha desesperada por un profesionalismo del que carecían y por un mercado que se les negaba.

Entre las excepciones más coherentes que encontramos en este terreno, la acción promovida por la Organización Nacional de Ciegos de España (ONCE), posee un carácter ejemplar. Nacida al término de la guerra civil para encontrar acomodo a los generales y altos mandos militares del bando vencedor que habían sufrido total o parcialmente la pérdida de visión, gracias a su capacidad de autogobierno alcanzó con la transición democrática, una entidad propia y la elección democrática de sus cuadros dirigentes.

La acción cultural ocupa un lugar preferente entre las actividades que la ONCE promueve entre sus afiliados. La mayor parte se sitúa a medio camino entre la terapia personal y social de quienes han perdido el sentido de la vista y su realización específica como seres humanos. El teatro en este sentido no sólo no es una excepción sino que se convierte en instrumento preferencial en ambas direcciones. Al mismo tiempo, por la condición vocacional y la manera de abordar dicha tarea por quienes la realizan, se convierte en una aportación decisiva en el ámbito del teatro vocacional.

A lo largo de estos años la ONCE ha ido creando hasta 23 elencos distribuidos por toda la geografía española, que unen a su incipiente formación actoral la realización de espectáculos que responden a estéticas dispares, a temáticas diferentes pero que expresan siempre el deseo de superación de quienes participan en dichas aventuras. Son antes de nada y al margen de la calidad intrínseca que pueda darse, acontecimientos de extraordinario valor humano por lo que suponen de confrontación, en condiciones adversas, con un medio expresivo que en principio les es hostil y al que logran dominar, controlar y utilizarlo como expresión.

Estos 23 elencos constituyen sin lugar a dudas una sustancial aportación en el hecho teatral de nuestro país. Dirigidos en la mayor parte de los casos por directores con una formación profesional

media, expresan a las claras esa simbiosis de lo profesional con lo vocacional que está presente con tanta frecuencia en dicho movimiento. Las cortas miras que con frecuencia agobian a determinados profesionales del teatro en España y la ceguera conyuntural que domina en la información cultural, hace que la valoración de iniciativas de este tipo no sea ni lo adecuada ni lo justa que merece. Es más cómodo reducir el teatro español a unos cuantos nombres de directores, autores y actores y dejar en el silencio desertizado todo lo demás. Quienes así actúan no se dan cuenta de que si el teatro español fuera sólo eso, estaríamos en una situación límite de desolada carestía. Pero además, y eso es verdaderamente preocupante, el teatro español es algo bien distinto. Aunque de forma invertebrada y desestructurada en muchos casos, ofrece un panorama bastante más rico en cuanto a realizaciones variadas y a su difusión escalonada en el territorio y en los distintos ámbitos sociales de lo que se pretende mostrar. Insistiendo en unos cuantos nombres como compendio y cifra del teatro español, sólo se logra crear esa sensación de vacío que indudablemente interesa a algunos pero que falta, ¡ay!, a la verdad.

Porque pensamos que la riqueza teatral de un país se apoya decididamente en la amplitud de las diferentes franjas de producción y realización distribuidas en el mapa político nacional, pero también en los diferentes estratos o ámbitos que constituyen nuestra sociedad, consideramos de altísimo valor la experiencia emprendida y desarrollada por la ONCE en cuanto al teatro se refiere. Lo es por lo que supone en la integración de los ciegos a las tareas artísticas, colectivas y de comunicación social; lo es por lo que supone para la creación teatral en sí desde un ámbito social y vocacional definido y sin duda estimulante para todos.

Nuestra Revista ADE dedica en este número un amplio monográfico al análisis de este fenómeno casi totalmente desconocido para la sociedad española y para los profesionales de la escena: **el teatro de ciegos**. Hemos querido conocer el punto de vista y los planteamientos de los máximos dirigentes y de quienes promueven la acción cultural en dicha organización; nos hemos preguntado por las vicisitudes y recursos del actor ciego; hemos pedido a los directores que con ellos trabajan, cuáles son los problemas y los mecanismos que utilizan para llevar a cabo sus escenificaciones; nos hemos preocupado por los códigos que utiliza el ciego como espectador; hemos intentado, en fin, realizar un breve recorrido por la historia de la literatura dramática para descifrar al ciego como personaje dramático, incluso la obra que publicamos no es otra que **Los ciegos** del escritor franco-belga Maurice Maeterlinck, en la que todos quienes en ella intervienen están privados de la vista y perdidos en el campo con la impotencia que ello supone.

En ocasiones, la ONCE pasa por ser una institución de gran poder económico que ha conseguido notables mejoras laborales para sus afiliados y que ha invertido en diferentes actividades productivas con éxito casi siempre notable. Al margen de esas cuestiones en las que es complicado desbrozar no pocas veces la realidad y la fantasía del común, lo cierto es que no existe ningún país en el planeta en que los ciegos tengan las posibilidades de desarrollo personal y la dignificación de su condición que poseen en España. Lo que la ONCE ha promovido en el ámbito de la investigación, de la formación, de la acción social y cultural en torno a la ceguera y el mundo de los ciegos, es sin duda ejemplar. Suponemos que queda mucho por hacer pero lo realizado hasta aquí es realmente impresionante.

Observando la situación actual de los ciegos en España, su capacidad para dirigir empresas, hacer estudios universitarios, dedicarse a la economía o la investigación, etc., las imágenes de aquellos ciegos de nuestra niñez que pregonaban el cupón por las calles y mostraban una miseria mal disimulada, asemejan a gastados aguafuertes de una época lejanísima. Los propios personajes de Maeterlinck representan la evocación de un pasado que solo podemos contemplar como historia desde el punto de vista sociológico, confiriéndole la transcripción metafórica que consideremos oportuna. En definitiva, nuestro monográfico sobre **el teatro de ciegos** pretende mostrar un presente de constante actividad y realizaciones, sin olvidar de dónde se viene y deduciendo hacia dónde se camina.

## Enrique Servando:

# «La sociedad que no avanza en la inversión cultural, hace retrocesos geométricos»

Una entrevista de Juan Antonio Hormigón y Carlos Rodríguez

*Cultura, política, teatro, inversiones y experiencias personales son los temas que Enrique Servando, Director General de la ONCE aborda en esta charla-entrevista mantenida con Juan Antonio Hormigón y Carlos Rodríguez. Toda una declaración programática de intenciones, en una organización que ocupa, por derecho propio, un lugar preponderante en la realidad social española.*

**Carlos Rodríguez.-** Perdóneme por la obviedad de la primera pregunta, pero tal vez convenga empezar por lo más básico. Hay mucha gente que posee una visión de la ONCE en función de lo más notorio, que es la venta del cupón. Pero supongo que detrás de todo eso hay algo más. Y en ese sentido va la pregunta: ¿qué es la ONCE y cuáles son sus objetivos básicos?

**Enrique Servando.-** Dejando a un lado el asunto de que podríamos escribir un libro voluminoso sobre ese tema, vamos a intentar reducirlo a pocas palabras, y entendibles. La ONCE se plantea en su momento como una organización que dé solución a los problemas de integración social de los ciegos en nuestro país. Eso, claro, tiene muy distintas vertientes. Pero desde luego, una que yo considero primordial para el desarrollo social de cualquier colectivo, es que pueda comer, o sea que pueda resolver los problemas fundamentales y las necesidades básicas de su desenvolvimiento individual y familiar. Desde ese punto de vista se dotó a la ONCE con una actividad productiva que permitiera que las personas tuvieran ingresos económicos, que fueran susceptibles de

sostener estas necesidades básicas. Se establece, por tanto, una concesión administrativa de una lotería, el cupón, y a partir de los ingresos de esa lotería se cubren dos cuestiones: la primera que ya he citado, y otra parte de los beneficios que se destine al desarrollo del conjunto de los servicios sociales, amplísimo, que den solución a la integración social de los ciegos: eliminación de barreras de cualquier tipo, creación de un marco cultural, de ocio, educación, todo el conjunto de la formación, la acción social específica... En fin todo el conjunto de servicios sociales que al final componen los objetivos fundamentales de la ONCE. Y eso es lo que ha venido cumpliendo progresivamente, cada vez mejor en mi opinión, durante estos 55 años.

**C.R.-** Usted me habla de integración social. Supongo que a partir de ahí surge la promoción de una serie de actividades culturales. Me gustaría que comentase un poco este punto.

**E.S.-** Lo primero que habría que decir es porqué consideramos —y a mí como gestor de una institución como esta me interesa mu-

cho tenerlo siempre presente— que es importante que exista un marco de actividades culturales en el que participen los individuos, ciegos en este caso, aunque valga en general para cualquier colectivo. La respuesta es que me parece que la vida diaria, para que sea realmente productiva y se haga con alegría y satisfacción, hay que trascenderla. Y la manera de trascenderla es que además la gente avance en el conocimiento intelectual, en el desarrollo físico, avance en definitiva en la formación integral. Para que ello sea posible, el conjunto del desarrollo cultural es fundamental. A partir de ahí surgen todas las actividades en las que pueden participar los ciegos, que son muy amplias y susceptibles de predicar para cualquier otro colectivo.

De unos años a esta parte, nos hemos planteado que las personas de nuestro colectivo se muevan en aquellos aspectos culturales que más les atraigan y que de hecho más les sirvan para, como decía antes, trascender la vida diaria. Porque de nada valdría que colocáramos un escaparate de cosas muy alambicadas, fabricadas como en un laboratorio, y que luego no fuesen seguidas por nadie. Por eso el marco de la animación sociocultural que planteamos, abierto a la creatividad de la gente, a aquellas cuestiones que la idiosincrasia de cada sitio impulsa más fuertemente, da como resultado un enorme conjunto de actividades, en las que participaron, en este año pasado, hasta 80.000 personas. Pero lo fundamental no es si son más o menos actividades, si son de este tenor o del otro, sino que son las actividades que la gente quiere, las que les llenan y para las que la ONCE





**Enrique Servando, Director General de la ONCE, charla con Juan Antonio Hormigón.**

les pone el marco y los recursos. Desde ese punto de vista me parece fundamental este sentido participativo.

**Juan Antonio Hormigón.-** Hay algo que desearía plantear y que tiene que ver con la filosofía general de todo esto. La ONCE, dentro de las actividades culturales, dedica una particular atención al teatro. Y no digo solamente al acceso del ciego como espectador a través de los sistemas de audiodescripción que se están introduciendo, sino que hay una incorporación del ciego al trabajo teatral como actor. Incluso existe algún actor ciego que se ha incorporado al trabajo profesional. Ahora bien, tú como director general, ¿cómo sitúas esta especie de reto al que se somete el ciego al hacer un trabajo teatral, en el que en ocasiones busca incluso el más difícil todavía? ¿Eso tiene que ver con vuestra propia situación ante la vida?

**E.S.-** Antes que nada, tengo que dejar claro una cosa. Yo ahora me planteo este tipo de actividades como director general y tengo la responsabilidad de llevarlas a buen puerto y gestionarlas lo mejor posible, pero es que además me las he planteado como actor hace años. Cuando hemos hecho ahora la Muestra Estatal en el Teatro Lope

de Vega de Sevilla, recordaba con alguna gente que yo actué allí hace mucho tiempo. Y he podido plantearme todo esto durante años, porque además soy un loco del teatro. Me encanta como espectador, y como actor. Yo he trabajado cuando estaba en los colegios de la ONCE en cuadros escénicos que luego han actuado fuera, o han servido para el divertimento de los chavales a final de curso... Y he hecho también labor de selección de obras de teatro que pudieran adaptarse más a nuestras condiciones. O sea que he tenido la oportunidad de estar en ese lado del asunto, y creo que me ha servido para pensar ahora en estas cosas con mucha más dimensión.

Creo que ahí se dan dos cosas, al menos yo las he vivido así, que son de gran interés: primero, que los ciegos en general, porque no hemos contado, o no contamos con la visión, tenemos que hacer en ocasiones una función de abstracción muy grande. De hecho, creo que el actor tiene que hacer siempre una función de ese tipo, para meterse en la cabeza toda una serie de cosas que constituyen una obra de teatro, y sentirse un elemento de ese espectáculo, teniendo en cuenta la movilidad, el tono de voz o la preparación psicológica. Ese planteamiento de abstracción es algo que nosotros tenemos que hacer en la vida continuamen-

te, para cosas que no llegamos y tenemos que imaginar, y ese campo, a mí por lo menos, me ha servido para llegar mejor a meterme dentro de una obra de teatro. La segunda cuestión es la de la movilidad. A mí me costó bastante olvidarme de que tenía dificultades para controlar el espacio, moverme, entregar objetos a otra persona que tampoco veía, medir todo eso, sortear los obstáculos como si conociera muy bien el espacio, y adaptarme una vez a un escenario y otra vez a otro distinto. Eso nos proporciona un alto grado de dificultad, pero también unos resultados formativos absolutamente impresionantes para la movilidad en la vida. Creo que estos dos elementos son francamente fundamentales, te aportan una gran seguridad y te disponen ante la vida de otra manera.

**J.A.H.-** Es decir, que lo del teatro es un fenómeno perfectamente calculado y que forma parte tanto de un proceso de aprendizaje y superación como de una relación lúdica provocada por el propio teatro...

**E.S.-** Efectivamente.

**J.A.H.-** Aparte de la sorpresa que nos has dado con tu experiencia de actor y que me parece muy importante, porque ojalá el

contacto con el teatro lo tuvieran otras gentes en otros sitios, porque tendríamos menos problemas... Sobre todo si fueran el ministro de Hacienda o Solchaga... (Risas) Esto lo digo sin animosidad... Bueno, decía que la primera cuestión que podría sorprender al espectador vidente es esa sensación de riesgo permanente que emana del escenario por parte del actor ciego. Es un desafío respecto al espacio y la medida de las relaciones. Ya no hablo del aprendizaje de la gestualidad, sino de ese desafío, el salto de un actor de un taburete a otro, que verdaderamente te deja sorprendido...

**E.S.-** Claro. Y en el tema de la movilidad yo incluía el de los gestos. Para mí, y para los ciegos en general, es algo muy importante. Porque normalmente, los gestos que se adquieren por un aprendizaje de lo que ves, los ciegos no pueden tenerlos. Tienen que aprenderlo de otra manera, y yo recuerdo que en nuestros ensayos ese era un capítulo francamente complicado.

**C.R.-** Eso me lleva a una cuestión de carácter general e incluso un tanto obvia. Porque lo que le escucho me hace pensar que un ciego está siempre aprendiendo...

**E.S.-** Yo creo que en la vida estamos todos siempre aprendiendo, y si no más valdría que nos retiráramos, porque de lo contrario, no avanzaríamos. Pero yo creo que el tema del aprendizaje también es una actitud personal ante la vida de cada uno, sea o no ciego. Conozco a médicos que están siempre estudiando y a otros que no estudian nunca más. El resultado está muy claro: hay unos que están al día y otros que hacen recetas como churros. En los ciegos pasa lo mismo, aunque es cierto que las dificultades son mayores, y la atención al aprendizaje debe aumentar. Pero también hay ciegos que tienen una actitud totalmente pasiva y en los que su aprendizaje es lento, corto o muy difícil.

**J.A.H.-** La pregunta que yo quería hacerte ahora es otra vez de tipo institucional. Sin necesidad de hablar de cifras concretas, porque tampoco es nuestro objetivo... En el conjunto de inversiones en el ámbito de las actividades sociales de la ONCE, ¿qué espacio ocupa la cultura y el teatro? ¿Es un terreno que pensáis seguir reforzando?

**E.S.-** La cultura, en general, desde el punto de vista del esfuerzo económico, en la inversión que la ONCE hace, ocupa un papel muy importante dentro de los servicios sociales. Si lo situamos en términos relativos, que probablemente son los que más muestran ese esfuerzo, del conjunto de los servicios sociales de la ONCE, lo que se

**"El Teatro,  
a un ciego,  
le dispone  
ante la vida  
de otra  
manera".**



dedica a la cultura en general tiene una representación en torno al veintitantos por ciento. Lo que significa que mantenemos una dedicación importante, pero también que nos planteamos que debe seguir creciendo en el futuro, aún o por encima de las crisis. Ese es un tema sobre el que vengo insistiendo desde septiembre para acá. Y no me importa repetirlo donde sea, aunque me digan que soy machacón. Creo que si no somos capaces de crecer en este tipo de cuestiones que, como decía al principio, trascienden la vida diaria y dan otros elementos que sustentan y apuntalan el conjunto de las cosas que nos pasan, la verdad es que entonces retrocedemos gravísimamente. La sociedad que no avanza por ese lado, hace retrocesos geométricos. De eso estoy absolutamente convencido, por eso he hecho un esfuerzo enorme, y lo voy a seguir haciendo, en concienciar a nuestros directivos para que, mientras que las empresas, las administraciones públicas, cuando llegan los momentos de crisis, de lo primero que se olvidan es de la cultura, nosotros no podemos caer en ese tipo de cosas. Y tendremos que apretarnos el cinturón en temas de gestión pura, pero estas cosas no las podemos abandonar porque nos ha costado mucho empezar. Parece que ahora hay, por ejemplo hablando de teatro, veintidós agrupaciones, pero es que hace muy pocos años no eran más de cuatro o cinco. Es decir, que ese esfuerzo, si nos paramos ahora, frenaremos toda la velocidad de cruce que llevamos. Y en otros aspectos podríamos decir lo mismo. Por eso creo que el crecimiento en la cultura tiene que ser algo sostenido y permanente.(...)

En las grandes empresas hay una tendencia enorme a que se despilfarre porque la gente no es cuidadosa. Es decir, por encima de los objetivos finales, la gente se siente, desgraciadamente muchas veces, se siente importante si maneja mucho dinero. Pero les importan menos los resultados. Nosotros queremos crecer en nuestra inversión en cultura, pero en una inversión eficiente. Evidentemente perseguiré con el látigo a todo aquel que distraiga pesetas que no sean eficientes. Lo que importa es que crezcamos en recursos, pero sobre todo que crezcamos en realizaciones. Invertir más, pero para qué. Normalmente, cuando se preguntan este tipo de cosas, si la gente no tiene respuesta, suelen decir ante quien pregunta «no ama a la cultura». y yo a quien no amo es a los que no tiene ni idea de lo que deben hacer.

**J.A.H.-** Bueno, es que nosotros a veces sólo vemos, en la realidad pública cotidiana, lo que nos dejan ver los medios de comunicación, que funcionan o como portavoces de lo más crudamente económi-

co, o de lo más brutalmente frívolo. Pero no de los aspectos culturales básicos, es decir, los que van creando el tejido cultural. Porque, por ejemplo, la Institución Libre de Enseñanza no hubiera tenido ni una página de un periódico ahora, y creó un poso cultural sobre el que reposa una buena parte de la modernidad de este país.

**E.S.-** Claro, pero es que ahí se pone en juego otra cuestión. Los empresarios normalmente, lo que hacen es invertir para ganar dinero sin importarles el entorno. Nosotros hemos vivido una experiencia de inversión en medios de comunicación, y con lo que te encuentras es con un mercado que tiene unas apetencias determinadas y con una inversión que haces para que te dé beneficios. Y entonces lo más fácil, o al menos lo teóricamente sencillo, es decir «tengo que trabajar en la dirección de la mayoría, porque si no pierdo dinero». Otra cosa es la posición de las administraciones públicas y sus inversiones en medios, que deberían llevar otro cariz, y además ayudarían a crear un marco mucho más en esa dirección. Pero ese es un terreno complicadísimo.

**J.A.H.-** Bueno, todo esto que dices me sorprende muy agradablemente. Vivimos una realidad social, desde el punto de vista de la política general, en que justamente se está haciendo todo lo contrario. Y yo que tengo que estar en diversos consejos e instancias de este tipo no paro de repetir que me da un poco de vergüenza, por ejemplo, que desde el año 90 los presupuestos de teatro del INAEM del Ministerio de Cultura hayan descendido, y que este año lo hayan vuelto a hacer, respecto a las cantidades últimas del año pasado, otro 7 por ciento.

**E.S.-** Pero es que eso está en relación con una cuestión que es terrible. Y es que, en las sociedades en general, el grupo supues-



**Enrique Servando explora con sus dedos el vestuario y máscaras expuestas en la IV Muestra Estatal de Teatro ONCE.**

tamente de élite, no quiere nuevas incorporaciones. Es decir: que la gente piense, que la gente crezca intelectualmente, que la gente sea capaz de ser razonablemente crítica y lógica a la hora de tratar los temas en su trabajo... Todo eso, como crea problemas a los que dirigen, no es una cosa querida. Y sin embargo, creo que es una equivocación absoluta de los que no propician el conocimiento. Una de las cosas que digo con frecuencia es que normalmente se habla de personas eficientes, personas que trabajan más o menos... Y cuando me preguntan con qué grupo de gente querría trabajar, yo siempre suelo decir que con gente que tenga inteligencia lógica. Tenemos que

enseñar a la gente a ser capaz de relacionar de manera lógica las cosas. Y la cultura es magnífica para eso. Creo que las sociedades crecen si somos capaces de formar a la gente, y eso siempre es bueno. Siempre es bueno, si queremos que se crezca de verdad; si queremos obtener borregos en el futuro, entonces no es bueno.

**J.A.H.-** ¿Tú estarías entonces de acuerdo con que la cultura en general, y el teatro en particular, están intrínsecamente ligados al desarrollo democrático de una sociedad, verdad?

**E.S.-** Sin duda.

**El Corte Inglés**

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

# Simulacro total

Por Jaume Melendres

*Me doy cuenta, ahora, de que nunca he hablado con una persona ciega; ni siquiera (puesto que no practico deportes de azar) para comprar lotería. Y de repente, me rodean. ¿Cuántos son? ¿Ciento veinte, ciento cincuenta? Van y vienen por todas partes, se desplazan por el hall del hotel como cometas, siguiendo su propio y firme curso, indiferentes a mí, sorteando las farolas o los bancos que alguien puso aquí a efectos de diseño, sin pensar en ellos. Se apoderan de mí sensaciones encontradas. Por una parte, tengo la impresión de haber realizado el gran sueño infantil del hombre invisible, del voyeur absoluto: veo sin ser visto. Por otra, comprendo que tengo que volver a aprender todo desde el principio porque, aunque soy transparente, tengo un cuerpo duro. Cómo moverme, cómo hablar, me pregunto. Ellos saben comportarse frente a la luz invisible que yo reflejo; yo, en cambio, no sé moverme en la oscuridad que les acosa. Lo primero —supongo— es hablar, que adivinen por la voz dónde estás, tu sexo, tu talla, tu edad. Pero ¿es necesario sonreír?*

*Estamos en Sevilla, ciudad de grandes récords. En su catedral, una vitrina ostenta con orgullo el certificado Guinness donde se proclama que es la que cubre «the largest area» en el mundo. Desde hoy, Sevilla podrá añadir otro título de gloria a su palmarés: haber reunido bajo los auspicios de la ONCE —esta gran organización que gestiona la oscuridad de sus afiliados para hacerla rentable— el mayor número posible de personas empeñadas en realizar la tarea que en apariencia menos les conviene: teatro. Personas que no perciben imágenes y, en cambio, se dedican a crear belleza visual. Hay algo de desmesura en este empeño por cultivar flores que nunca podrán oler.*

**E**n el restaurante del hotel, contemplo a la actriz de rubios y cortos cabellos a quien anoche vi actuar, convertida en personaje de Goldoni. Recuerdo perfectamente que salió de entre cajas, avanzó en paralelo al proscenio, giró noventa grados, se ancló firmemente sobre las tablas y empezó a hablar. Dijo su texto (y muy bien, por cierto) sin desplazarse y, luego, un actor se acercó por detrás y la arrastró literalmente fuera del escenario, de modo que creí que era ciega total. Pero ahora, aquí, sentada a la mesa, alinea su ensalada con extrema precisión, ahora su tenedor se dirige sin dudar ni un instante hacia la alcachofa situada en la parte derecha del plato, sonríe, mira a quien le habla; después, su mano avanza hacia la copa, la encuentra enseguida, bebe, la devuelve exactamente —insisto: exactamente— al mismo lugar de antes. Algo no cuadra, pienso, tal vez en el escenario esta actriz de cortos y rubios cabellos fingía la ceguera para aumentar el mérito de su interpretación. De repente me asalta la duda: ¿y si se trata de falsos ciegos? ¿Y si soy víctima de una enorme superchería, de una maravillosa función dadá?

La duda, sin embargo, se desvanece cuando la actriz de cortos y rubios cabellos abandona el comedor, discretamente cogida del brazo de su acompañante. En efec-

to, tal como contará más tarde, sólo ve vagas sombras. En el escenario, dice, siente mucho miedo, miedo de caerse o tropezar. Pero en su casa no, añade. Allí transita a través de puertas y muebles sin el menor problema, conoce todas las cosas de cada lugar y el lugar de cada cosa. Y cuando come, aunque sea en un hotel desconocido, tampoco es verdaderamente ciega. La asisten, por así decir, las luces de su pasado vidente. En resumen, esta actriz de cortos y rubios cabellos es ciega y lúcida a la vez: *está habitada por la luz.*

Comprendo ahora que la ceguera es relativa porque, incluso cuando parece absoluta, depende del lugar en que uno está. Y además, si ciego significa «privado de visión» (así reza el diccionario), ¿acaso no lo somos todos, en alguna medida? ¿Acaso la visión de los llamados videntes no es también únicamente un *resto*? ¿No acudimos al oculista para que nos *gradúe* la vista, es decir, para que sitúe la potencia de nuestra mirada en una escala *continua* que va del todo a la nada? ¿No es cierto que incluso el ojo más poderoso (como por ejemplo el de Veronica Seider, nacida en 1953, capaz de identificar a una persona a más de una milla de distancia) es tan imperfecto que hemos tenido que inventar lentes artificiales (microscopios, rayos X, ecógrafos, telescopios) para ver, en palabras de José

Antonio Marina, «lo invisible, lo minúsculo y lo lejano, lo oculto y lo fugaz»?

Y, de todos modos, ¿qué importa que los actores ciegos no puedan ver lo que hacen? ¿Acaso se ven a sí mismos los actores videntes? ¿Acaso el teatro no es el único arte en que el artista no puede gozar de su propia obra, no puede contemplar el resultado de su trabajo? No, desde este punto de vista, no hay objeción posible. Sin ser sensible a la belleza visual, se puede crear belleza visual. Los ciegos, al fin y al cabo, ven exactamente igual como nosotros vemos las estrellas: ya no existen pero todavía están grabadas en la oscuridad del firmamento. Siempre vemos imágenes anteriores. La actriz de rubios y cortos cabellos «ve» su plato en la oscuridad del comedor porque, como el sordo Beethoven, capaz de oír sus partituras en el silencio, se apoya en el disco duro de la memoria: como todos los artistas, como todos los seres humanos; su único problema es que no puede refrescarla; pero si esta memoria es lo bastante potente, tal vez no sea necesario: también los videntes solemos actuar a partir imágenes de archivo que casi nunca contrastamos con la actualidad de nuestro presente. En realidad, lo único que me hace distinto de la actriz de cortos y rubios cabellos es que ella ha atravesado un punto crítico en la escala continua de la falta de visión, un punto que

la ONCE, por razones obvias, y para evitar intrusismos, tiene bien determinado y médicamente definido: cuando ella extiende su brazo no puede verlo con nitidez. O, dicho de otro modo, a esta distancia, ella se ve obligada a contar sus dedos con sus dedos, mientras que yo los cuento sin necesidad de tocarlos. A partir de este momento, al parecer, comienzan los problemas para transitar en un mundo construido para la mirada.

\* \* \*

**S**in embargo, algunos ciegos no sólo están situados en el punto cero de la escala visual, sino que *siempre lo han estado*. Nacieron así y, por ello, en sus cuerpos no hay ningún pósito de imágenes. Si el teatro es —en último término— el arte de la mimesis humana, ¿cómo pueden imitar lo que jamás vieron? ¿Sería concebible un Picasso ciego de nacimiento, un Beethoven nacido sordo? ¿Cómo es posible —pregunto— que, en la representación de *Motín de brujas*, un actor ciego de nacimiento interprete un papel femenino si nunca ha visto una mujer? ¿Cómo puede imitar, por ejemplo, su manera de andar?

Para responder a esta pregunta, se puede recurrir a Platón, a su teoría de la caverna (las imágenes ideales están en nuestra mente desde siempre), o a argumentos biológicos. Al parecer, los animales aprenden a realizar determinadas tareas no a través de la experiencia o de la observación de sus mayores, sino a través del sueño: allí ven escenas de búsqueda y captura a las que nunca han asistido y, así, dormidos, aprenden a cazar. Si esto es cierto, si existe una especie de «memoria genética» en los animales, tal vez también exista en los humanos: tal vez los ciegos de nacimiento también sueñan seres a los que nunca han visto pero que están inscritos en el sector heredado de la memoria. ¿No soñamos, acaso, que volamos sin haber volado nunca? ¿No participamos, gracias a Orfeo, en desenfrenadas orgías sexuales que al día siguiente ni siquiera osamos relatar a nuestros amigos más íntimos?

Pero Reyes Lluch, no se ampara en este tipo de discurso. Me mira desde la celeste transparencia de sus ojos y sonrío. «Basta —dice—, que el actor se coloque detrás de una mujer y ponga sus manos sobre sus caderas; entonces sabrá como andamos, y nos podrá imitar, sobre todo si además le pones unos zapatos de tacón alto». «¿Y la manera de mirar?», pregunto, «¿y el parpadeo de las pestañas?». «También, dice Reyes Lluch, todo se puede aprender, incluso un parpadeo». Y sin duda tiene razón. Demóstenes, al parecer, se convirtió en el mejor orador de su tiempo porque era



**Arriba: Un momento del proceso de maquillaje. Grupo "Sa Boira" de Baleares.**

**Abajo: "Los buenos días perdidos", de A. Gala. Dirección: Mónica Carlevaro. Grupo ONCE "La Luciérnaga" de Madrid. (1994).**

tartamudo. Tal vez la única diferencia sea que el aprendizaje del actor ciego es más laborioso y, al pasar por otros canales perceptivos, exige la invención de métodos distintos. Que además —pienso en seguida, egoístamente— pueden ser útiles para los actores videntes, del mismo modo que las sofisticadas técnicas automovilísticas ensayadas en las salvajes exigencias de la Fórmula Uno son aplicadas luego a los vehículos «domésticos». Yo mismo —recuerdo ahora— he sometido a los actores a pruebas similares, basadas en la amputación: he vendado sus ojos para acrecentar, así, el poder de su mirada, les he atado los brazos a la espalda para que redescubriesen de este modo la necesidad del gesto, les he llenado la boca de papel higiénico para que cada palabra adquiriese su sentido profundo en la dificultad elocutiva.

\* \* \*

**Y** sin embargo, ¿por qué hace teatro la mujer de cortos y rubios cabellos si —tal como confiesa— al espantoso pánico que siempre produce el escenario, se le añade, en su caso, el temor suplementario de un accidente? Aunque otro actor ciego, diga que él (¡oh, piadosa mentira!) se siente en escena «como en el salón de mi casa» y que, a fin de cuentas, «los escenarios sólo están a algo más de un metro del suelo, y no te pasa nada si te caes», parece evidente que una caída des-

de esta altura no sería agradable ni para el espectáculo, ni para su propia integridad física.

Pero hay algo todavía peor: un tropiezo involuntario, significaría el fracaso total de la operación. De la operación «simulación de la videncia». Porque, al parecer, de eso se trata. El objetivo de estos actores no es el teatro, la creación artística, sino lo que ahora llamamos «reinserción social». El miedo es el medio. Se trata de demostrarse —y demostrar al mundo— que nada les es ajeno, que no son distintos, que están insertos (o que deberían estarlo) en un mismo universo, en una misma condición humana. Una legítima aspiración, por supuesto. Si pueden hacer deporte, tal como quedó perfectamente demostrado en setiembre del 92, y con marcas cada día más cercanas a las de los videntes, ¿por qué no teatro?

Se trata de acercarse, en todos los frentes, a la «normalidad». En otras palabras, el teatro es, para los ciegos, sobre todo, una escuela de vida: el lugar de una terapia. El escenario se convierte en un laboratorio donde es posible llevar a cabo apasionantes experiencias de realidad virtual.

En el fondo, no hacen teatro, sino meta-teatro, teatro *dentro* del teatro: un teatro elevado a su máxima potencia. El actor ciego, sea cual sea su papel, tiene que empezar simulando la videncia: sólo a partir de esta ficción, innecesaria en el actor «normal», podrá llevar a cabo las restantes simulaciones, la de los sentimientos y emociones. Sólo él se ve obligado a una doble encarnación. Es el más *hipócrita* de todos (el más actor, de acuerdo con la acepción griega del término), es decir, el que más se aleja de su propia realidad para adoptar comportamientos ajenos.

\* \* \*

**E**ste teatro produce insospechados efectos estéticos. Es, en primer lugar, un teatro donde la utópica persecución de la «naturalidad», tan característica de la escena contemporánea, se acentúa hasta límites insospechados, casi obsesivos, porque lo natural es, ante todo, la videncia. El escenario tiende a convertirse en un gimnasio, en un estadio donde se alcanzan cotas de proeza

física. Este carácter de *performance* de la representación provoca en el espectador (especialmente en el vidente, verdadero destinatario del teatro de ciegos, puesto que sólo él puede dar la absolución) una extraña desconcentración dramática o, más exactamente, otro tipo de concentración. Propone sin cesar un perverso juego de adivinanzas, no exento de morbosidad, tal vez malsana pero sin duda inevitable: por ejemplo, ¿hasta qué punto son ciegos los dos actores que, en *Arlecchino, criado de dos amos*, se enfrentan con peligrosas armas en la mano? ¿Esgrimen realmente a ciegas? El *riesgo físico añadido* por la condición del actor que trabaja, por así decir, sin las redes visuales que amparan a los actores videntes, introduce en la representación un suspense suplementario, una tensión emocional ajena a la del drama pero sin duda todavía más «dramática», que me coloca en otro plano como espectador: dejo de preocuparme por el personaje, dejo de acechar su destino cierto (puesto que al fin y al cabo ya está escrito, y se repite cada noche) para volcarme por entero en la suerte incierta —ésta sí, literalmente— del actor, que me concierne mucho



"Los buenos días perdidos", de A. Gala. Dirección: Mónica Carlevaro. Grupo ONCE "La Luciérnaga" de Madrid. (1994).

más: él sí que puede morir, o sufrir un accidente grave —que viene a ser lo mismo.

En otras palabras, por el hecho mismo de ser interpretadas por actores ciegos, de ser éste un teatro de travestismo total, se produce una profunda transformación dramática de las obras, sobre todo de aquéllas que responden, en mayor o menor grado, al universo de la identificación aristotélica. La división maniquea entre buenos y malos, entre protagonista y antagonista (condición indispensable para la catarsis) se desvanece. Aunque en la *ficción dramática* dos personajes tengan objetivos contrapuestos, en la *realidad escénica* los actores que los encarnan comparten un mismo propósito: demostrar su «normalidad». Aunque sus máscaras, creadas o impuestas por autores videntes, luchan entre sí, cada uno de ellos lucha *contra sí mismo* y *a favor del otro*, y en contra de la sociedad que los ha marginado a ambos; por eso, como espectador, deseo intensamente que Othello (pongo por caso) mate a Desdémona, que el malvado triunfe en su empeño criminal. Más aún: espero que si las manos del actor Othello no se mueven en la buena dirección, la actriz Desdémona le facilite la tarea y preste de buen grado su cuello inocente al estrangulamiento, y se convierta en cómplice de su propio asesinato. De este modo, la identificación aristotélica se ve desplazada del personaje al actor, y luego desde el actor protagonista se derrama sobre el conjunto del elenco. Y entonces, aplaudo.

Con un aplauso especial. Las palmas adquieren en Sevilla otro sentido (sobre todo las del público vidente) porque el éxito artístico de estos actores es, en definitiva, la prueba pública y *evidente* de su normalidad humana. En realidad, lo que celebro en las glorias finales no es exactamente una buena interpretación o un buen montaje, sino el éxito de un proceso de reinserción. Por esta razón, sin duda, ellos mismos tienden a auto-aplaudirse y a felicitarse mutua y desafortunadamente en las tertulias-debate que siguen a las representaciones sevillanas; a no formular nunca —al menos en voz alta— el menor reproche al trabajo de los demás: sería poner en duda un largo camino no hacia la noche —como dijo O'Neill— sino hacia el día.

\* \* \*

**E**n realidad, el teatro de ciegos nos devuelve a los orígenes: sigue siendo para ellos, los ciegos, aquello que hace tiempo dejó de ser para nosotros: un modelo de comportamiento(s), una escuela de vida(s). Y una gran escuela porque, ciertamente, produce efectos esplendorosos. Hace que sean mucho más conscientes del esquema corpo-

ral a que los obliga la ceguera y que, por tanto, puedan corregirlo; reduce o elimina crispaciones musculares que generalmente se concentran en las zonas cervicales; consigue que los cuerpos se reasomen al exterior y dejen —por así decir— de concentrarse en sí mismos, de autodevorarse en un diseño compacto tendente a reducir los contactos traumáticos con la realidad invisible y peligrosa; el gesto replegado se despliega de nuevo, se aprende a sonreír. El veredicto de los directores de los grupos (siempre profesionales videntes) es unánime. Gracias al teatro, por ejemplo, esta niña de siete años de la Agrupación de Almería aprendió a comunicarse con los demás, ha superado por siempre sus tendencias autistas. Desde el punto de vista de la terapia, los resultados justifican todo el esfuerzo individual e institucional. Es extraordinariamente útil para quienes carecen del principal órgano de captación y devoración de vida. Pero ¿tiene este teatro algún interés realmente teatral?

\* \* \*

**M**e inclinaría a pensar que no demasiado (la experiencia es muy joven todavía) si no hubiese asistido, en Sevilla, a la representación de «El casamiento de Sganarello» (una versión en gallego de *Le mariage forcé*, de Molière), por la Agrupación teatral de La Coruña. Creo que a Brecht le hubiese gustado verla. Es probablemente el mejor ejemplo de distanciamiento que he visto en mi vida. El actor protagonista es ciego total y no sólo no pretende ocultarlo sino que, además, aunque viste un traje de época, lleva —anacrónicamente— las gafas negras de un vendedor de cupones, que él no usa ni siquiera en su vida real. Interpreta a un viejo del siglo XVII enamorado de una joven muy hermosa cuyos encantos sólo visuales (nunca se deja tocar) le tienen seducido. La escena entre ambos, cuando Sganarello declara su amor, es realmente memorable. «Serás mía —le dice— de arriba a abajo, y seré el dueño de todo: de tus ojitos vivos, de tu *pícaro* naricilla, de tus labios *apetitosos*, de tus *deliciosas* orejitas, de tus *tetita redonditas*, de tu...».

Pronunciadas por un ciego «de verdad» —que no oculta su ceguera sino que, por el contrario, la subraya—, estos adjetivos «visuales» y los puntos suspensivos con que Molière los cierra cobran un nuevo sentido. Sganarello hace la descripción de una imagen que nunca ha visto pero que está en su imaginario: es exactamente lo mismo que hacemos los videntes cuando atribuimos a nuestros amores cualidades que no poseen. Precisamente porque Sganarello está «ciego de pasión», comprendo mejor qué significa la pasión.

En otras palabras, este montaje de ciegos me enseña a mí —vidente— que no sé mirar a una mujer sin colocar en su cuerpo —necesariamente imperfecto, un cuerpo al fin y al cabo— los atributos ideales de la mujer imaginaria. Pero además nos recuerda que no es verdad que «ojos que no ven, corazón que no siente». Este «viejo verde» nos dice que cuando un «hombre» encegado por el deseo describe en presente los encantos de la mujer a quien compra, está escribiendo en futuro su propia humillación. O algo que considera como tal.

Desde luego, Molière no escribió este personaje para un actor ciego, pero —tal vez— esta obra «menor» hubiese cobrado una dimensión mayor en el opus molieresco si lo hubiese hecho. En cualquier caso, Arturo López, el director del grupo gallego, ha sabido dar el necesario salto copernicano en el teatro de ciegos. Ya no se trata de disimular la invidencia, sino de aprovecharla con fines artísticos sin renunciar, por ello, a los inmediatos objetivos terapéuticos. Se trata de potenciar la mirada teatral del ciego. ¿Por qué no, por ejemplo, un actor ciego interpretando a Hamlet —capaz de ver fantasmas— o a un Edipo —condenado voluntariamente a la ceguera? ¿Por qué no un teatro basado en otras potencias humanas, en los olores, en los tactos y contactos, en las afinidades sensoriales? ¿Por qué si el teatro es terapia para ciegos, los ciegos no han de ser terapia para el teatro?

\* \* \*

**L**o que hoy ocurre con el teatro de ciegos es exactamente lo mismo que ha ocurrido en un pasado reciente con la llamada «literatura femenina». En una primera fase, se trataba de demostrar la igualdad de los sexos y de enmascarar la diferencia. Amandine Lucie Aurore Lupin (¡cuántos nombres de mujer!) adoptó, sin embargo, un nombre masculino —*George Sand*— para abrirse paso, y Víctor Català fue la máscara-pseudónimo con que Caterina Albert demostró que las mujeres podían escribir igual o mejor que los hombres siempre y cuando ocultasen su condición. Pero pronto quedó claro que, al proclamarla, la historia de la literatura y de la humanidad se enriquecía.

Este es a mi juicio el gran reto del teatro de la ONCE. Sin renunciar a sus fines sociales y terapéuticos, debería abordar una nueva etapa, avanzar un paso más. Constituir —por ejemplo— una compañía de ciegos verdaderamente profesional, consagrada a investigar para el arte dramático las todavía inexploradas relaciones entre las sombras y la luz: entre dos formas de saber, de pensar, de gozar. Es decir, de llenar el mundo de imágenes.

# «La mirada del sonido»

## IV MUESTRA DE TEATRO DE LA ONCE

Por Adolfo Simón\*

*Erase una vez un país sin luz donde los colores se reconocían a través de las yemas de los dedos. Sus habitantes, dispersos a lo largo del territorio, nunca se habían cruzado en el camino; pero un día, su fino oído les hizo descubrir que no estaban solos, que cerca había alguien que también miraba a través de los sonidos. Se encontraron las manos y hablaron largo y tendido. Uno tenía fuertes brazos y el otro pensaba tanto que creaba estructuras complejísimas en su cabeza. Juntos, uniendo fuerzas crearon un lugar donde la luz es la música y el color... la piel de sus manos. Todo estaba por hacer y no sería fácil, pero al fin construirían un espacio sin luz donde poder vivir dignamente.*

**H**e querido escribir esta breve introducción a modo de cuento para anotar metafóricamente qué les ha ocurrido a los ciegos de este país a lo largo de la última década. Creo que no existe un caso como el de la ONCE en ningún otro lugar. Han pasado, a base de esfuerzo, de ser un patito feo a convertirse en el más atractivo cisne. Cisnes que pueblan un país sin luz; un país, sí, porque la estructura de funcionamiento de la ONCE es casi la de un pequeño estado; según pude saber a través de Reyes Lluch, coordinadora del área de teatro, en la amenísima charla que me dedicó en Sevilla, en el ecuador de la IV MUESTRA DE TEATRO DE LA ONCE.

### La Muestra:

Dentro de la inmensa estructura que supone la ONCE, hay una gran zona dividida en varios bloques y destinada a ocupar el tiempo libre del ciego. En una de ellas existe el apartado: «Teatro»...

Es una de las actividades que lleva más tiempo funcionando y una de las que más aceptación ha tenido a lo largo de la última década de la historia de la organización, tiempo que coincide con una denominación: democratización de la ONCE. Actualmente hay tres niveles dentro del apartado «teatro». El primero supone la toma de contacto de un grupo de ciegos con la materia teatral, si el



Adolfo Marsillach durante la conferencia ofrecida en la IV Muestra Estatal de Teatro ONCE.

interés continua a lo largo de los meses se pasa a la puesta en escena de un montaje sencillo, este momento es, salvo excepciones, el nivel 1. La visión y selección de los trabajos desde el departamento de cultura en Madrid hacen que un grupo reducido, los de mayor interés, pasen al nivel 2. Con carácter bi-anual se les concentra a estos últimos en un punto del estado español y se muestran sus trabajos a todo tipo de público. En esta ocasión se celebraba la 4ª muestra. La organización no podía ser de mayor calidad, todo tenía las características de un gran evento: un hotel de cuatro estrellas situado en una colina desde la que se divisaba gran parte de la ciudad era el cuartel general, el centro de trabajo y el lugar donde se hospedaban todos los participantes venidos desde las diferentes autonomías españolas. Durante una semana Sevilla y sus calles se iban a convertir en el país sin luz, convertido en un gran teatro táctil.

### Las agrupaciones:

Actualmente hay 22 agrupaciones con el nivel 2, de las que en esta edición han participado 9...

- HOMERO de Sevilla con *Motín de brujas*, de Josep M<sup>o</sup> Benet i Jornet.
- ALAJU de Granada con *Arlequín, servidor de dos patronos*, de Carlo Goldoni.
- ANTIGONA de Las Palmas, con *La cinta dorada* de M<sup>o</sup> Manuela Reina.
- JARAPA de Almería, con *El zapatero filósofo* de Carlos Arniches y *El caso de las Petunias pisoteadas*, de Tennessee Williams.
- CARVAJAL de La Coruña con *La boda de esganarello* de Molière.
- LA LUCIERNAGA de Madrid, con *Los buenos días perdidos* de Antonio Gala.
- ANGEL GUIMERA de Tenerife, con *Monologomanía*. Varios.
- LA PERSEVERANCIA de Algeciras, con *Fuera de Quicio*, de José Luis Alonso de Santos.
- SA BOIRA de Baleares, con *La morada de hielo*. (Adaptación de *El amigo de la muerte* de Pedro Antonio de Alarcón).

Cabe destacar la siguientes agrupaciones por el trabajo y el riesgo planteado para desarrollar «lo teatral» en el mundo del ciego:

**GRANADA:** Esta agrupación de larga trayectoria tiene un gran interés en desarrollar el movimiento del ciego en escena, abordando obras que requieren que el ciego se atreva a perder el miedo al movimiento-peligro de la oscuridad desconocida. En

\* Enviado especial a la IV MUESTRA DE TEATRO DE LA ONCE. Sevilla, 1994.





**Pasacalles por Sevilla en la clausura de la IV Muestra Estatal ONCE.**

esta edición presentaban un Goldoni complejo en el movimiento y el diseño espacial.

**TENERIFE:** En esta ocasión, la elección de trabajos venía marcada por la forma del «monólogo», algo que de entrada evita la dificultad de hacer encontrarse a dos ciegos que por un momento pueden llegar a perder la noción del lugar donde se sitúa el otro. Pero cada monólogo tenía, además, la particularidad de estar tratado de un modo especial, contemporáneo, atrevido desde el punto de vista estético-interpretativo.

**PALMA DE MALLORCA.-** En esta agrupación destaca el interés desde el punto de vista de la dirección de actores y la elección de la obras. Suelen optar por elegir textos no teatrales que les permiten el ejercicio de la adaptación, con resultados muy interesantes, no sólo para el espectador, sino para el equipo de trabajo.

**LA CORUÑA.-** Este colectivo tuvo, según mi punto de vista, dos grandes aciertos en su presentación: por un lado llevar hasta Sevilla la obra en el idioma de la autonomía que provenía, o sea, el gallego, cosa que no gustó mucho a algunos espectadores, aunque parece ser que eran otras las razones a las que se aludía, por las que se quejaban con la excusa de «no entender» lo que decían. Y por otro, que en este caso era muy claro, y aparecía en pequeños signos evidentes, el resultado de la búsqueda de elementos escénicos que facilitarían el tránsito del ciego en escena.

El resto de las agrupaciones no desmerecen frente a las agrupaciones citadas antes, pero tanto la elección de obras como su tratamiento eran de corte más conservador.

### Los directores:

De todo hay en la viña del Señor... por un lado hay directores que habitualmente trabajan en el terreno profesional del teatro y que desarrollan su trabajo en la ONCE desde el interés por la investigación; otros son jóvenes o no tanto, que se acercan a estos colectivos para aprender o por el puro placer de hacer teatro como afición. No obstante y dado el interés que la ONCE tiene por elevar e igualar el nivel de los directores, cada año se celebran en septiembre unos encuentros de reciclaje y puesta al día sobre todo lo concerniente a trabajo de grupos y puesta en escena.

### Los actores:

De este tema hablaré más extensamente en otro artículo: *El actor ciego*, elaborado a partir de pequeñas conversaciones con diferentes ciegos participantes en la Muestra.

Sólo anticipar que normalmente son movidos hacia el teatro por la posibilidad que les ofrece de crecer y ampliar su capacidad de relación y expresión con el resto de los individuos.

### Los talleres:

A lo largo de cada mañana, tras el desayuno, se llevaban a cabo pequeños talleres de manualidades para ir confeccionando los trajes y los complementos necesarios para el disfraz que todos los ciegos congregados en Sevilla llevarían puesto el último día de la Muestra en un pasacalles que recorrería el centro de la ciudad. Los actores del grupo al que le tocaba representar su función al día siguiente, no participaban del taller, ya que en otra sala dedicaban este tiempo a ensayar y ultimar detalles del montaje.

### Las tertulias:

A parte de los encuentros de trabajo para exponer las demandas que desde los grupos se hacía a los cargos directivos de la ONCE, se daba otro tipo de encuentros: «las tertulias». Tras la espléndida comida de cada mediodía, se reunían en un salón y con café y pastas de por medio, opinaban sobre el montaje representado la noche anterior; lástima que prácticamente se resumía a «echar flores» y piropos a los compañeros.

### Las conferencias:

En el marco incomparable del Ateneo de Sevilla, dos hombres de teatro amenizaron un par de tardes del programa de la muestra: Adolfo Marsillach y Fermín Cabal. El director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, deleitó a los asistentes con una lucidísima conferencia sobre la consabida «crisis del teatro». Por otro lado Fermín Cabal habló largo y tendido sobre qué supone escribir teatro hoy en este país. Ambas charlas fueron de gran interés, aunque esta vez necesitaban de un público más conocedor de la materia.

### Las representaciones:

La guinda de cada día era la llegada en autocares que desplazaban continua-

mente a los participantes de un lado para otro; lo mismo se visitaba «La Cartuja» que el centro de Sevilla. Cada noche el punto final del recorrido era el Teatro Lope de Vega, el coliseo de la ciudad sevillana estaba totalmente dedicado a la IV MUESTRA DE TEATRO DE LA ONCE. Nada más llegar y antes de acceder al patio de butacas, se podía visitar una exposición con fotos, carteles, vestuario, elementos escénicos y proyección de videos de anteriores montajes de los grupos participantes de la muestra. Finalmente se accedía al teatro. Casi todas las funciones mostraban un aforo prácticamente lleno, no sólo de público de la muestra, también de aficionados sevillanos que, informados por todos los medios de comunicación volcados con entusiasmo a cada acontecimiento del certamen y del que se hacían eco más allá del ámbito andaluz. Una vez iniciada la representación, con las previas palabras de presentación del grupo, el espectador se encontraba con dos mecanismos novedosos en período de experimentación y con el fin de facilitar al ciego y sordo el disfrute de la obra. El audio-descriptor permite mediante un pequeño auricular accionado por infrarrojos que el ciego reciba información breve y concisa sobre detalles o movimiento que se dan en escena para seguir mejor la acción teatral. El otro mecanismo, tal vez más conocido, permite mediante el sistema de subtítulos que el sordo pueda seguir lo que se dialoga en escena. Este método, no obstante, necesita ser revisado ya que ha de tener un lenguaje de palabras o signos que el sordo pueda entender, pues su aprendizaje no es como el del resto de los individuos.

Muy poco tiempo para el ocio, aunque cada noche al volver al hotel se oían comentarios sobre en qué habitación sería la fiesta esa noche. Un programa apretado, pero no por ello decaía el ánimo al transcurrir los días, más bien el contrario, el buen humor y la participación fue la constante de la muestra...

...Y colorín, colorado... sobre el cielo gris de Sevilla brilló un fugaz rayo de luz.

**Reyes Lluch:**

«Los ciegos

españoles están por el teatro»



*Es la responsable de Acción Sociocultural y Promoción Artística, en el Área de Cultura de la ONCE. Y una de las máximas impulsoras de esa sorprendente experiencia que es el teatro realizado por ciegos. Reyes Lluch habla en esta entrevista del panorama teatral de la ONCE.*

**Una entrevista de Carlos Rodríguez**

**R**eyes Lluch me recibe en su despacho, un espacio de trabajo donde la actividad es constante, en una soleada mañana de Enero. Hace unos días que ha regresado de Sevilla, donde se celebró la IV Muestra Teatral de la ONCE. Y el entusiasmo del éxito conseguido se trasluce en todas sus palabras. Para mí, el teatro realizado por ciegos es un casi completo enigma. Así que le doy a la tecla del cassette y empiezo la conversación sin saber muy bien por donde tirar.

**— Esta entrevista versa sobre un fenómeno muy peculiar que es el teatro realizado por ciegos en España. ¿Existe un experiencia similar en otros países del mundo?**

— No con la misma implantación que en España, puesto que aquí tenemos ya 22 compañías estables. Como tampoco existe ninguna organización de ciegos en el mundo con las características de la española, ya que todos nuestros afiliados tienen pleno empleo. En otros países las organizaciones suelen subsistir con subvenciones del Estado o privadas, y es cierto que algunos ciegos tienen empleo, pero no en su totalidad como en España. Normalmente, los recursos son importantes para poner en marcha los servicios sociales y en otros países sí que hay alguna iniciativa respecto a la existencia de alguna pequeña compañía o algún grupo de música, pero de modo aislado.

**— Hagamos un poco de historia. ¿Cómo empezó todo esto, de quién surgió la idea...?**

— En el año 1938 se constituye la ONCE, y el Gobierno le da la potestad de vender el cupón para poderse financiar. A partir de ahí empiezan a surgir distintos servicios para ciegos: colegios, actividades culturales... Se empezaron a crear grupos de música y de teatro, que tuvieron una cierta evolución; pero a medida que el cupón, al ser de carácter provincial, iba quedando obsoleto y la ONCE iba perdiendo ingresos, se empezaron a dejar de apoyar las cosas que aparentemente son menos fundamentales para la subsistencia, como es la cultura. Así fueron muriendo este tipo de agrupaciones y fue a partir del año 82, cuando se democratizó la ONCE, y fundamentalmente a partir del 84, con la primera reforma del cupón y el paso del sorteo de

provincial a nacional, cuando se reimpulsaron los servicios sociales, y sobre todo los culturales. En los años 85-86 quedaban cuatro agrupaciones de teatro y cinco de música, y en el año 87 se planteó un nuevo impulso a través de un programa de animación sociocultural. Así, dentro de la amplia gama de actividades, y mediante unos profesionales, se empezaron a desarrollar los grupos de teatro y de música. Organizamos la primera muestra estatal en Valladolid, a la que asistieron, como he dicho antes, cuatro grupos de teatro. Y a partir de ahí se tuvieron reuniones con la gente que todavía participaba en las Agrupaciones de Música y Teatro. Se pidieron servicios a la ONCE de un asesor de teatro profesional y comenzamos a desarrollar todo un programa de teatro. Que es el que nos ha llevado al año 93, con 22 grupos de teatro, de los que 9 han participado en la muestra de Sevilla, que son los mejores.

**— ¿Cuales son las características de los grupos que forman el panorama teatral de la ONCE?**

— Desde el año 87, cuando se comenzó esta nueva etapa, acometimos diversas actuaciones. La primera fue dotar a todos los grupos de un director profesional, lo que es fundamental si se quiere conseguir o encaminarse a un resultado cada vez más profesional, aunque todo esto está incluido dentro de un programa de ocio y tiempo libre, puesto que nuestras agrupaciones no viven del teatro. Se les dotó también de un presupuesto y un proyecto anual, que está contemplado por la Dirección General, aunque cada Delegación tiene su agrupación y su proyecto. En ese proyecto se incluyen un plan de ensayos, un plan de formación, otro de difusión, de investigación y de actuaciones, lo que permite desarrollarse a cada una de las Agrupaciones. Por otra parte, la Dirección General tiene un plan de reciclaje, para lo que reúne a todos los directores una vez al año, donde se plantean estrategias, se intercambian experiencias, y se estudian los métodos de aprendizaje y enseñanza de las personas ciegas, con sus problemáticas y características propias. Durante diez días se trabaja con ellos temas de todo tipo: puesta en escena, voz, expresión corporal... Intentamos unificar un poco el programa y dar criterios generales y homogéneos para el trabajo. Con esto no

quiero decir que todas las compañías tengan que hacer el mismo tipo de teatro, sino que se trabaje en una línea profesional.

**— ¿Cuántas producciones se realizan al año?**

— Generalmente, una por grupo. A veces dos. Pero es que la gente ensaya de modo amateur, así que se reúnen dos o tres veces por semana, cuando terminan su trabajo, y tampoco hay más posibilidad de hacer más producciones al año. Siempre intentamos buscar montajes que sean sencillos, lo cual no quiere decir que sean simples o carentes de estética. Se trata de que sean escenografías fáciles de montar y de desmontar, que puedan instalarse en cualquier teatro, o en una sala que se considere que reúne las condiciones. Porque procuramos rentabilizar al máximo cada montaje, mostrándolo cuanto sea posible. Nuestras Agrupaciones hacen un mínimo de diez representaciones anuales, lo que significa una por mes hábil, ya que julio y agosto son meses sin actividad. Pero además tenemos Agrupaciones que hacen muchas representaciones, en torno a las veinte, e incluso el grupo de Madrid realizó 40 el año pasado, porque fue incluido en la red de Teatros de la Comunidad de Madrid, y actuó también en el Centro Cultural de la Villa y en el Teatro María Guerrero. Eso supone alcanzar cotas importantes de integración.

**— Por lo que tengo entendido, en los grupos hay personas con distintos grados de ceguera, e incluso algunos totalmente videntes...**

— Es que eso también forma parte de nuestro plan de integración. Nosotros tenemos un marco normativo general para todas las Agrupaciones de Música y de Teatro, consistente en que un mínimo del 50% de sus integrantes sean personas ciegas o deficientes visuales, y el otro 50 puede estar formado por personas videntes, que generalmente son compañeros de trabajo, familiares o amigos. Aunque en general, el porcentaje de personas ciegas está sobre el 70 u 80, y hasta el 90 por cien.

Reyes va conformando una especie de mosaico. De una idea surge la siguiente, y es tanta la información que pretende transmitirme, que a veces tenemos que recuperar algún hilo que hemos dejado suelto en la conversación. Como por ejemplo, el de ese plan de investigación que ha mencionado antes.

— Bueno, aparte del artículo específico sobre el tema que va acompañar estas páginas, tal vez lo más destacable sea que va destinado a conseguir más de un ciego en cuanto a movilidad, gestualidad... La ges-

tualidad, por ejemplo, normalmente se aprende por imitación, y un ciego, especialmente si lo es de nacimiento, jamás posee esa información visual. Un ciego no conoce cómo se dice que no o que sí con un movimiento de cabeza. Y cuando está en un escenario hay que intentar conseguir que se exprese gestualmente igual que una persona vidente, que su movilidad sea libre y conozca el espacio... Por otra parte, el ciego concibe el espacio que le rodea de una manera distinta al vidente. Es perceptible en el modo de andar: normalmente los pies están más cerca del suelo... Por eso el trabajo de expresión corporal, el trabajo de voz, actividades que son puramente de taller, han sido muy beneficiosas para los ciegos, y de hecho repercuten en su propia rehabilitación y en su autoestima.

Más tarde volverá sobre esa idea para apostillar: «Nos parece muy importante que el ciego desarrolle la movilidad de escena y la expresión corporal. Pero también pretendemos que desarrolle la relación, primero consigo mismo —su conocimiento de su propio cuerpo y de su espacio—, y con los demás compañeros».

### — Hablemos de esa Muestra Estatal. Me ha dicho usted que la primera se realizó en el 87...

— Sí, en el 87 en Valladolid. A partir de ahí se empezó a desarrollar realmente el proyecto de teatro, comenzaron a surgir un cierto número de agrupaciones a través de talleres de formación. A veces a iniciativa de los propios afiliados a la ONCE., o a la de los responsables de la dirección, formaban un pequeño grupo, para ver si la gente estaba interesada por el tema. Y el resultado es que se han constituido ya 22 grupos, como le digo. Lo que hicimos fue crear una normativa que amparase a estas Agrupaciones y dividir las en dos niveles de calidad artística... De un lado, están los talleres que pueden constituirse o no en agrupación, y del otro dos niveles de agrupación: las del Nivel 1, que cuentan con un monitor profesional, una estabilidad, ya han realizado algún montaje, y tienen un pequeño presupuesto para hacer alguna actuación; y las de Nivel 2, que llevan ya dos años de funcionamiento de modo estable, presentan una mayor calidad en sus montajes, tienen mayor número de representaciones y también un presupuesto más amplio. Estas son las que participan en la Muestra. Cada dos años se hace la Muestra de Teatro, porque se alterna con la de Música (las Agrupaciones de Música funcionan igual que las de Teatro). En el 89, se realizó la 2ª Muestra, en Granada; en el 91, la tercera, que fue en Baleares, y en el año 93, la cuarta Muestra, en el Teatro Lope de Vega de Se-

villa, que trasladamos a la segunda semana de Enero del 94 por motivos de programación del teatro.

### — ¿Hacia qué público va dirigida esta muestra?

— Tiene dos vertientes. Por un lado hacia la gente de la ONCE, fundamentalmente a quienes forman parte de las Agrupaciones, como un incentivo, porque realmente después del trabajo, participar en la Muestra es como un premio. Pasan nueve días de convivencia con los demás compañeros, donde se organizan otro tipo de actividades complementarias, talleres, conferencias, reuniones entre ellos para discutir temas que les preocupan... Además, los afiliados pertene-

**"Nuestros planteamientos son seguir profundizando en la profesionalización".**

cientes a la delegación que organiza la Muestra tienen la posibilidad de ver a otros compañeros y un montón de grupos de teatro a los que, de otra manera, no tendrían acceso. Y por otro lado, se dirige también al público en general, a cualquier persona de la propia ciudad que esté interesada en un tema artístico. De hecho, en Sevilla, más del 50% del público ha sido gente de la calle que ha ido a la ONCE a pedir entradas para asistir a las representaciones.

Una vez más el entusiasmo impregna sus palabras. Y, abundando en las actividades que tuvieron lugar en Sevilla, añade: «En la Muestra se desarrolló un taller de vestuario, para preparar un pasacalle basado en la Comedia del Arte. Hay que tener en cuenta que habitualmente las compañías hacen su propia producción, así que el hecho de que los actores ciegos puedan llegar a

colaborar en la confección de los vestidos, lo convierte en algo importante, ya que normalmente no se tiene la oportunidad de trabajar con gente profesional, como ocurrió en Sevilla. Allí estuvimos trabajando con un taller que se dedica a crear vestuario para teatro.»

Es evidente que ante tal organización y resultados, la ONCE presta gran importancia a sus actividades culturales. Y no sólo al teatro... Así que le pregunto a Reyes cómo se hace todo eso:

— La ONCE posee un gran departamento de Cultura estructurado en tres grandes áreas: la de deporte, donde se incluye el deporte de competición; la de coordinación bibliográfica, que contempla todo el servicio de copia de libros en Braille, la grabación de libros en cintas de cassette y los materiales en relieve; y por último el área de animación sociocultural y promoción artística, de la que yo soy responsable. En ella, el tema cultural lo tenemos planteado desde dos puntos de vista: el plan profesional, donde de momento están incluidos sobre todo artistas plásticos y músicos, que han alcanzado niveles importantes de cualificación y que viven profesionalmente de la música o del arte. Y por otra parte, la actividad de ocio y tiempo libre, donde se incluye el teatro, pero que está estructurada en cuatro grandes apartados: actividades recreativas (excursiones, encuentros, torneos de mesa, campamentos, fiestas...), actividades culturales (ciclos de conferencias, cursillos, visitas a museos o teatros...), actividades de deporte de base a modo de iniciación, y por último las actividades que denominamos formativas, en las que se incluyen todos los talleres, bien sean creativos (macramé, modelado), bien de la vida diaria (electricidad, automaquillaje, cocina...) y también este apartado incluye los talleres de música y de teatro en su iniciación.

En este sentido, en el año 88-89 nuestro volumen de actividad era de 175 actividades con 13.700 participantes. En el año 92, las cifras han subido a 1700 actividades y más de 50.000 participantes, y en el año 93 hemos contabilizado 2000 actividades y más de 80.000 participantes.

### — Hablando de cifras, ¿cuáles son los presupuestos mínimos y máximos con los que cuentan las Agrupaciones teatrales?

— Las Agrupaciones del Nivel 1, entre el millón y medio y los dos millones de pesetas, y las Agrupaciones del Nivel 2 entre los 4 y los 6 millones, dependiendo un poco de la calidad y del número de miembros que formen parte de la misma, ya que en este nivel existen unas pequeñas gratificaciones para transporte para los ensayos, y



también por las actuaciones. Siempre nos movemos en un terreno un tanto simbólico, ya que es una actividad de ocio. Pero sí se les dota de un presupuesto importante para poder formarse, para poder tener una difusión...

Existe una comisión técnica que evalúa a todos los grupos en noviembre de cada año, con respecto al proyecto que presentaron para el año: se analizan los montajes, las actividades, el cumplimiento de las previsiones, más el vídeo del trabajo realizado. Esa comisión técnica es la que asigna los niveles, por lo que las agrupaciones pueden bajar del nivel 2 al 1, o viceversa. La comisión está formada por el responsable del área de animación sociocultural y promoción artística, por el jefe del departamento de cultura de la ONCE, un asesor externo de teatro y un representante de las agrupaciones elegido por ellas, que se elige con carácter bienal en la muestra. La comisión sirve también como asesora en el plan de actividades para el año siguiente.

Hay asimismo un Plan Centralizado de Agrupaciones en el que la Dirección General dispone de un presupuesto para apoyar, dentro de las de nivel 2, a las que han conseguido una mayor calidad. Este plan se puso en marcha en el año 93, y se invitó a dos Agrupaciones a realizar el Primer encuentro Teatro y Música ONCE, que se desarrolló en Alcalá de Henares.

**— ¿Ustedes también tienen organizada la asistencia de los afiliados de la ONCE a espectáculos teatrales?**

— Sí, esta es una actividad que promovimos en todos los sentidos. Que los ciegos hagan teatro, que los ciegos que están haciendo teatro vayan al teatro, pero también que los ciegos no relacionados con el teatro empiecen a desarrollar una sensibilidad por los espectáculos teatrales. En ese aspecto, hemos establecido como experiencia piloto en Sevilla, y queremos ampliar esa posibilidad, un sistema de audiodescripción, que permite al espectador ciego acceder a la representación igual que una persona vidente, mediante una información suplementaria que recibe el ciego por auricular. Una experiencia similar se ha hecho también con sordos, puesto que la ONCE es una organización nacional de ciegos, pero solidaria con otro tipo de minusválidos. Para ello se creó en el año 89 la Fundación ONCE, que atiende programas para otros minusválidos.

**— Pero este sistema de audiodescripción, supongo que está aún muy poco implantado...**

— En España, la primera implantación fija ha sido en el Teatro Lope de Vega de Sevilla, mediante un convenio con la Fundación ONCE, la ONCE y el Ayuntamiento

de Sevilla. Ahora tenemos proyectos de ampliarlo a otros teatros. Este sistema está implantado de modo estable en el Théâtre Chaillot de París. En otros países ha habido algunos intentos, pero su mantenimiento es costoso, ya que hace falta un personal especializado y un trabajo previo al estreno de la obra...

**— ¿Cuáles son las perspectivas para la ONCE en torno al teatro?**

— Lo que tenemos claro es que no nos hemos puesto el techo, porque la verdad es que hemos tenido un desarrollo muy grande en muy pocos años. Lo cual quiere decir que los ciegos españoles están por la labor de hacer teatro, les gusta, y en ese sentido siempre que el colectivo de la ONCE demande un servicio, la ONCE se lo presta. Nuestros planteamientos son seguir profundizando en la profesionalización de los grupos de teatro y no sabemos si en algún caso se podrá llegar a una profesionalización al 100% de su trabajo. Pero ese es un tema que tendremos que ver según se vayan desarrollando los acontecimientos, porque tampoco en todas las Agrupaciones, todos los actores tienen la misma profesionalidad y no todos se lo toman con el mismo interés. Sí tenemos claro que vamos a seguir avanzando en la investigación, porque esa es la mejor forma de tener información y de poder aplicar mejor las técnicas de desarrollo de las Agrupaciones. Por eso tenemos un plan de formación para los directores, que nos ha dado muy buen resultado y que nos ha llevado a conseguir la calidad de los grupos que se han visto en el Lope de Vega.

Este año, hemos tenido un convenio con un teatro profesional de Barcelona, donde una actriz ciega ha trabajado con profesionales representando *El amante bilingüe* en el Teatreneu. Vamos a ver a dónde quieren llegar los ciegos, porque la profesionalidad tal vez sea un tema prematuro para plantearlo.

Y ya está. Casi nos despedimos. Al final de la entrevista sigo pensando que se sabe poco, muy poco de todo este fenómeno llamado movimiento teatral ONCE. Y me pregunto porqué. Se lo digo a Reyes, quien con una sonrisa me contesta: «Siempre que me preguntan eso, respondo que estamos en un país en el que lo noticiable parecen ser los grandes temas de la economía, los sucesos... Y los temas culturales o de carácter social son difícilmente noticiables. Tal vez por eso, cuesta más dar a conocer este tipo de actividades. Aunque creo que después de esta última Muestra de Sevilla sí que se está empezando a conocer un poco más cuál es nuestra actividad. Eso ha ido ocurriendo en todas las ciudades donde se ha realizado una muestra...»

## **El movimiento teatral ONCE:**

# «Las claves de un proyecto»

**Por Javier Navarrete**

Asesor de Teatro ONCE

**C**uando comencé a colaborar con la ONCE, en 1989, encontré un campo que estaba por entonces comenzando a definirse, buscando un cierto espacio y entidad propias. Había mucho por hacer, pero una palabra parecía ser la clave. Esa palabra era "integración". Para mí fue como un talismán que daba sentido e interés a mi colaboración: salir del teatro "de ciegos" y "para los ciegos" y comenzar un programa, un proyecto de integración. Integración en las metodologías, en los sistemas, y en los circuitos. Pude sentir que la Sección de Cultura apoyaba decididamente este enfoque y así se impulsó un proyecto que, en cinco años, ha multiplicado por cuatro el número de Agrupaciones, talleres teatrales y participantes; por seis el número de funciones realizadas y de público asistente; y, sin duda, se ha aumentado en parecido volumen los niveles de integración y la rentabilidad sociocultural de los recursos invertidos.

El programa está lleno de detalles y actividades a lo largo del año, pero sus puntos fundamentales son: una Comisión Técnica, un Curso de Reciclaje, un Plan Centralizado, una Muestra Estatal de Teatro y un Plan de Investigación.

Cada Agrupación Escénica fue dotada de un director contrata-

do, cuyo perfil se ha ido ajustando a la necesaria actualización de la dinámica teatral y grupal. El director es una figura fundamental en esta cadena, pues ha de cohesionar al grupo con su personalidad, estilo y dinámica. Igualmente es importante la presentación anual de un proyecto que incluye montajes que se proponen, funciones a realizar, plan de ensayos, plan de formación, plan de investigación, plan de difusión, y otras actividades paralelas, junto con el correspondiente presupuesto. Previamente, el grupo presenta un informe-evaluación de lo realizado durante el anterior ejercicio, así como toda la documentación significativa (vídeos, prensa, etc.). También pueden solicitar asignación o subida de nivel —hay tres niveles: taller teatral, nivel I y nivel II—.

La Comisión Técnica está compuesta por el Jefe de la Sección de Cultura, la Encargada del Área Cultural, el Asesor Externo de Teatro y el representante de los directores —elegido por éstos cada dos años—. Esta Comisión se reúne, estudia la documentación y decide los niveles asignados, realizando además una labor de seguimiento y apoyo de las actividades.

La homogeneización y puesta al día de los recursos técnico-teatrales es el objetivo central del Curso de Reciclaje, que viene celebrándose todos los veranos desde 1990. Técnicas de taller —voz, expresión corporal, dramatización, prácticas escénicas...— así como dirección de escena, producción y difusión teatral, son materias habituales de estos cursos, impartidos siempre por reconocidos profesionales. También se realizan durante el curso actividades de intercambio e información, conferencias, salidas al teatro y, más recientemente, propuestas de talleres abiertos o de investigación. Estos cursos proveen al movimiento teatral ONCE de un soporte ideológico imprescindible.

Cada grupo realiza su proyecto en su Delegación y utiliza los circuitos de su zona, donde lleva principalmente su actividad. Pero además existe un Plan Centralizado dotado con unos recursos destinados a organizar cierto número de funciones en circuitos de otras zonas alejadas, en teatros de prestigio y con el adecuado apoyo de difusión. Con ello se favorece el intercambio, la salida de la propia zona —siempre muy costosa, sobre todo para los in-



**Reyes Lluch despachando con Javier Navarrete, asesor de teatro ONCE.**



**Curso de reciclaje de Directores de Agrupaciones Escénicas. Taller de Investigación sobre Técnicas de Trabajo para el Actor Ciego. Conduce el ejercicio Beatriz Peña.**

sulares— y la motivación hacia una integración sin limitaciones apriorísticas. Estas salidas complementan la gran ceremonia que, cada dos años, se cumple con ocasión de la Muestra Estatal de Teatro ONCE. Para ello se elige una ciudad de tradición teatral y cultural, un teatro con el mejor prestigio posible, unos recursos especiales y un programa que entrecruza las funciones de los grupos de nivel II —en las mejores condiciones técnicas posibles— con una serie de actividades que van de los talleres —esta vez más lúdicos— a las tertulias teatrales, pasando por exposiciones, conferencias, pasacalles, etc. Todo ello con un especial apoyo de los medios locales y estatales. La asistencia de altos directivos de la ONCE —no sólo a los actos oficiales, sino también a las funciones y actividades— hace notar a los cerca de 200 participantes de los grupos, que la Institución apoya este movimiento teatral.

Todo esto, unido al plan de investigación, —objeto de otro artículo en este mismo número— y a otra serie de actividades de desarrollo, compone el soporte de un proyecto que, por sus especiales características, es quizá, único en el mundo.

Este complejo entramado de grupos, planes, acciones y actividades lo podemos visualizar de manera clara en los siguientes cuadros:

CUADRO I

GRUPOS DE TRABAJO TEATRAL	SOPORTE DE PROGRAMA
Taller Teatral	Monitor contratado
Agrupación de Nivel I	Director contratado Proyecto anual Dotación Presupuestaria Curso de Reciclaje Muestras locales (1)
Agrupación de Nivel II	Director contratado Proyecto anual Dotación Presupuestaria Curso de Reciclaje Plan Centralizado Muestra Estatal de Teatro

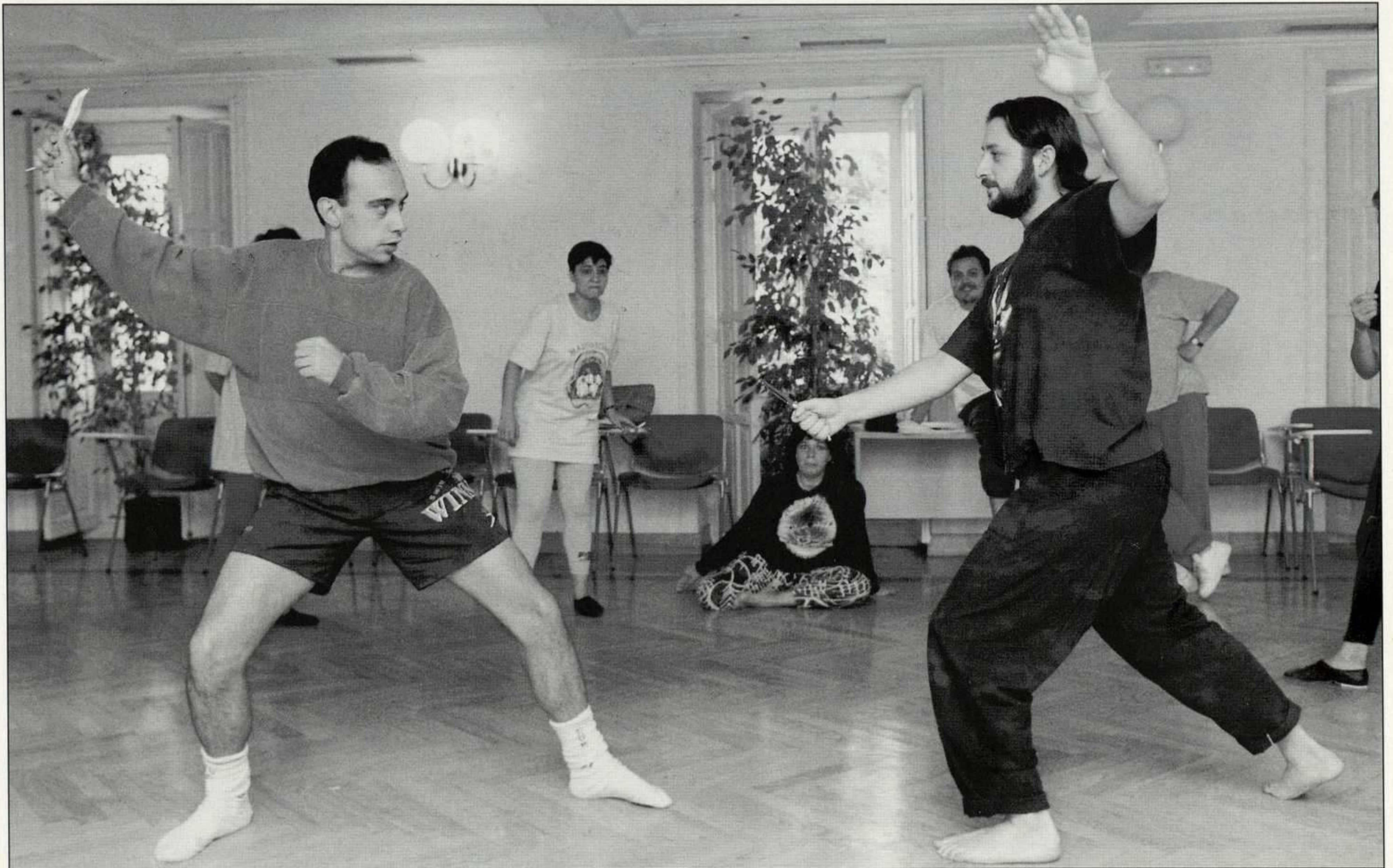
(1) De momento, sólo existe una Muestra Local en Castilla-La Mancha

CUADRO II

A.— ELEMENTOS ESTRUCTURALES	B.— INFRAESTRUCTURAS	C.— OTROS
Informe anual Proyecto anual Comisión Técnica Plan Centralizado Muestra Estatal de Teatro Convenios con salas de teatro Gestión de Campañas con Comunidades	Director Profesional contratado Dotación Presupuestaria Curso de reciclaje Plan de Investigación Asesoramiento Técnico Boletín interactivo (Dentro del boletín de Cultura)	NIÑOS: Plan de teatro infantil ESPECTADORES AFILIADOS: Plan de Audiodescripción (Audesc) PROFESIONALIZACION: Acciones de apoyo

Todo ello conforma un Plan de Actuación con las Agrupaciones Escénicas que está impulsando un auténtico movimiento teatral ON-

CE, dispuesto a conseguir que los campos de integración, en el teatro y a través del teatro, queden abiertos y disponibles.



Curso de Reciclaje 93. Taller de Prácticas Escénicas impartido por Zywila Pietrzak.

## Agrupaciones escénicas

# 1989-1993: Informe evolución

Por Reyes Lluch

Responsable de Acción Sociocultural y Promoción Artística ONCE

Las Agrupaciones Artísticas de Música y Teatro, formaron parte del patrimonio cultural de la ONCE, desde su fundación en 1938, por diversos motivos estas Agrupaciones tuvieron momentos de mayor o menor auge. En 1987, como consecuencia del nuevo impulso que la ONCE daba a los Servicios Sociales, observó que subsistían cuatro grupos de teatro y cinco de música, cuya situación era necesaria revisar y replantear para establecer unos criterios de actuación, que hicieran viable una estructura de organización y funcionamiento de dichos grupos y una dinamización de los mismos, para potenciar las actuaciones de los existentes y la aparición de otros nuevos.

Estos planteamientos preocuparon de modo especial a las personas responsables del Área de Cultura que procedieron a efectuar diversas actuaciones con los directores y actores. Se apostó por dar un impulso decidido y estable a este nuevo movimiento que surgía

con fuerza a partir de la Animación Sociocultural. En ese mismo año se convocó en el **Teatro Zorrilla** de Valladolid la I Muestra Estatal de Teatro, en la que participaron 5 grupos de Teatro, tuvo una duración de tres días y un presupuesto de cinco millones.

En 1989 se elaboró una normativa en materia de Agrupaciones Artísticas, que pretendía comenzar una nueva etapa de impulso a las Agrupaciones Artísticas, proveyendo una reglamentación y unos recursos para ello. En dicha normativa se expresaba además la pretensión de adaptar la dinámica de las Agrupaciones a las características de la evolución que la propia Sociedad estaba experimentando. Adaptación en cuanto a normas, personal, medios, programación, etc.

Acorde con ello iniciamos un plan de trabajo que, en tres años, ha hecho cambiar de forma radical el campo de las Agrupaciones. Las acciones emprendidas desde entonces por este Departamento



han sido cuantiosas y de ellas queda constancia en numerosos proyectos, informes y documentos, y los cambios son también objetivamente constatables, pero ciñéndose a las Agrupaciones de Teatro, podemos resumirlos o compendiarlos en dos tipos:

**A.- CAMBIOS CUANTITATIVOS:**

<b>Nº de Agrupaciones:</b>	Año 1989 ...	13
	Año 1992 ...	18 más dos talleres de Teatro.
	Año 1993 ...	22 más cinco talleres de Teatro.
<b>Nº de Participantes:</b>	Año 1989 ...	138
	Año 1992 ...	215
	Año 1993 ...	275
<b>Nº de Funciones Teatrales:</b>	Año 1989 ...	48
	Año 1992 ...	200
	Año 1993 ...	250
<b>Nº de Espectadores:</b>	Año 1989 ...	9.000
	Año 1992 ...	40.000
	Año 1993 ...	60.000
<b>Presupuesto:</b>	Año 1989 ...	19.000.000
	Año 1992 ...	36.000.000
	Año 1993 ...	51.000.000
<b>MUESTRAS:</b>	Año 1987 ...	5.000.000
	Año 1989 ...	16.000.000
	Año 1991 ...	20.000.000
	Año 1993 ...	30.000.000

Estos números aunque son aproximados manifiestan en cualquier caso un incremento del 250% en el número de Agrupaciones Teatrales, un aumento paralelo del número de miembros y un aumento de la actividad de estas en torno al 500% (léase número de espectáculos producidos, funciones realizadas y público beneficiado por ellas).

El hecho de que el índice de crecimiento de las funciones realizadas y nº de espectadores al que se llega sea superior al índice



*Pasacalles de los actores ONCE. Sevilla, Enero 1994.*

de crecimiento del nº de Agrupaciones, demuestra que no sólo se ha crecido en cantidad sino también en calidad.

La rentabilidad sociocultural de los recursos invertidos ha aumentado en torno a un 250% aproximadamente. Mientras el presupuesto por Agrupación se ha mantenido igual, la efectividad y rentabilidad cultural ha crecido en ese 250%.

**B.- CAMBIOS CUALITATIVOS**

**1.- Homogeneidad del nivel técnico:**

En 1989 sólo 4 de las Agrupaciones Escénicas contaban con un director cualificado. El resto eran aficionados voluntariosos. Hoy en día podemos decir que el 100% de ellos están realmente cualificados.

**2.- Puesta al día de técnicas:**

En una acción artística que conlleva elementos socioculturales y de integración como es esta, era muy importante poseer nociones técnicas de ortofonía, expresión corporal, dramatización y difusión cultural. Hoy día todas las Agrupaciones Escénicas poseen estos elementos y están sensibilizados en ese sentido. La mayoría incluye en sus programas, procesos de formación a lo largo del año, y un plan de difusión más o menos racionalizado dentro de su zona.

**3.- Elevación del nivel artístico:**

Este, que puede ser el elemento más difícil de computar, es sin embargo bastante evidente. La prueba está en las dos últimas Muestras de Teatro (cuyas grabaciones poseemos) y en la apreciación del trabajo realizado por los medios externos a la ONCE que han comenzado a incluir en sus circuitos a programar los espectáculos producidos por nuestras Agrupaciones Escénicas, campo que fue uno de nuestros objetivos de desarrollo para la integración.

**C.- ¿QUE HA MOTIVADO ESTOS CAMBIOS?**

Los puntos de acción en los que nos hemos apoyado para producir estos cambios han sido, fundamentalmente, tres:

**1.- El Curso de Reciclaje Anual:**

Este ha sido el punto básico generador de la nueva dinámica. Los directores, concentrados con nosotros durante una semana, han podido:

- a) Homogeneizar sus niveles técnicos.
- b) Actualizar sus conocimientos y recursos con profesores profesionales de primera línea.
- c) Establecer una dinámica de equipo y una mentalidad funcional y de rentabilidad sociocultural.
- d) Impulsar y controlar su motivación

**2.- La Muestra Estatal de Teatro:**

Sirve como catalizador de la motivación artística, y como evidencia del aprovechamiento de los Cursos de Reciclaje.

**3.- La Comisión Técnica:**

Controla los proyectos anuales, califica la memoria anual y analiza la documentación enviada sobre la actividad realizada durante el año. Teniendo en cuenta todo ello y, sobre todo, el comportamiento durante el Curso de reciclaje y la Muestra, asigna los niveles.

## Grupos de teatro ONCE:

# Técnica, estética y diversidad

Por Javier Navarrete

Asesor de Teatro ONCE

**Q**uizá lo primero que nos viene a la cabeza, lo más fácil e inmediato cuando nos hablan de un actor ciego, es la narración de historias. Es lógico, dada la tradición que ello tiene en nuestra cultura clásica. Pero asistiendo al montaje del grupo «Angel Guimerá» de la obra *La Marquesa de Larkspur Lotion*, de T. Williams, —noviembre de 1991, teatro Principal de Palma de Mallorca—, donde actrices y actores, la mayoría ciegos totales —maravillosa la interpretación de Antonia Santacruz—, toman los palcos del teatro y los convierten en habitaciones o apartamentos de un supuesto bloque de pisos, entonces nuestros esquemas previos sobre ese encajonamiento cultural al que queremos reducir las posibilidades de desarrollo teatral del actor ciego, quedan al menos en suspenso. ¿Hasta qué punto un ciego puede caracterizarse? ¿Hasta dónde puede llevar su movilidad escénica? ¿No tendríamos que reducirle a cierto tipo de obras y cierto estilo de montaje basado fundamentalmente en la palabra?

Puede que nos sirva de respuesta la interpretación de Esteban González, ciego total, caracterizado de hombre-mono y trepando por un atril-jaula de hierro, mientras representa *Informe para una academia* de Kafka, —enero 1994, teatro Lope de Vega, Sevilla— montaje presentado por la misma compañía antes citada, bajo la experta dirección de Gerardo Martín, un profesional con muchos años de recorrido.

Es cierto que algunas Agrupaciones ONCE apoyan su trabajo en una inteligente selección del texto. Textos donde la estructura dramática del diálogo es suficientemente coherente, expresiva y llena de matices. Antonia Merchán, directora del grupo «Antígona», de Las Palmas de Gran Canaria, tiene esa habilidad.

En *La cinta dorada*, de M<sup>a</sup> Manuela Reina, —enero 1994, teatro Lope de Vega, Sevilla— Antonia dirige a sus actores ciegos y deficientes visuales con la suficiente inteligencia y fluidez como para comunicar los diversos matices dramáticos de la obra. La palabra está allí en primer plano, pero también el soporte de una estructura grupal donde actores como Domingo Cabrera, efectivos y versátiles dotan a estas compañías de un soporte estable.

Pero apoyarse en la palabra puede parecer superficial en un trabajo escénico. Drama es suceso, acontecimiento. Por tanto, aunque la palabra sea el detonante, actores y actrices de la compañía *La Luciérnaga*, de Madrid, como son Nieves Ramos, Juan Rondán, Manuel Antón, Margarita Ramos..., actuando en *Los buenos días perdidos*, de Antonio Gala —Centro Cultural de la Villa, Madrid; teatro María Guerrero y campaña con la CAM— o en *La pereza*, de R. Talesnik, consiguen sacar a escena el mundo interior, rico y contradictorio de personajes y situaciones. Mónica Carlevaro, su directora, con amplísima experiencia y capacidad, sabe penetrar en esos universos y servirlos con exquisita sensibilidad.

La tensión entre texto y puesta en escena, interpretación y montaje, eterna discusión en el medio teatral, no está afortunadamente resuelta en detrimento de uno de los campos o tendencias, pues contamos con grupos ONCE que apoyan su trabajo en un sentido o en otro, o en la conexión de ambos, como es el caso de «Angel Guimerá» de Tenerife, que une la expresividad actoral y el manejo creativo del espacio escénico. Pero podríamos preguntarnos si el trabajo con actores ciegos plantea determinadas «renuncias» cuando queremos realizar montajes «visuales» o «plásticos», o cuando la movilidad escénica implica, no sólo al actor, sino también a los elementos escenográficos que entran, salen y se transforman. También aquí la respuesta hemos de buscarla en los resultados de Compañías ONCE, con es el caso de «Sa Boira», de Palma de Mallorca, cuyos montajes se apoyan en una plasticidad sencilla y efectiva en el diseño espacial, en los trajes, en la iluminación y en las voces. Sus textos son de corte épico, y el grupo es compacto y casi sin individualidad a modo de coro griego (con perdón de su maravillosa Carmen Guinnot); y no por ello descuida la interpretación dramática. Sus *Lysistrata* y *La locura del Decamerón* —junio 1992, Teatro Salón Cervantes, Alcalá de Henares— son demostrativos del estilo que su director Adolfo Díez, gran profesional y miembro de la Compañía Taula Redona, imprime con seguridad en este grupo.

Otro director, el alemán Friedhelm Roth-Lange, lleva a la Agrupación «Alajú», de Granada, con parecidos estilos de trabajo; aunque en este caso, los elementos socioculturales de las obras adquieren especial relevancia, sumándose a un trabajo de puesta en escena más barroco, con elementos escénicos móviles y transformadores. Montajes como *El Lazarillo de Tormes* —1991, teatro Principal de Palma de Mallorca— o *Arlequín, servidor de dos patronos* —1994, teatro Lope de Vega, Sevilla— muestran la habilidad y experiencia de este alemán, zambulléndose en las culturas latinas.

En esa línea, también podemos referirnos a unos casi recién llegados: Arturo López y su grupo «Valentín Lamas Carvajal», de La Coruña. Arturo es otro profesional del teatro que se incorpora al movimiento ONCE. Su montaje *La boda de Esganarello*, de Molière, nos muestra un concepto actual y efectivo: trajes, telón de fondo y espacio vacío. En cuanto a la interpretación: proyección en la voz y expresividad significativa en la gestualidad. Montaje sobrio y efectivo que nos lleva también a un tratamiento de toque épico o narrativo.

Hasta cierto punto Lola Díaz profesional sevillana que dirige el grupo «Homero», participa con sus actores de un intento interesante: una dramatización fluida, orgánica —aunque sin demasiadas pretensiones introspectivas—, trata de unirse a una escenografía y espacio escénicos de cierta complejidad y diseño. Desde el primer montaje que le vimos —Granada, 1989— hasta hoy, su intento ha recorrido un camino ascendente, logrando cohesionar la irregularidad dramática que, en principio, resultaba de la gran libertad que da a sus actores. En el teatro Lope de Vega de Sevilla hemos podi-

do asistir a su *Motín de Brujas*, de J. M<sup>o</sup> Benet y comprobar como avanza esa coherencia entre espacio escénico e interpretación.

Pero volvamos a la pregunta ¿Qué pasa con los actores —y también con los espectadores— ciegos y deficientes visuales, ante estos montajes en gran parte visuales? En el taller de un Curso de Reciclaje oí a Adolfo Díez hablar de ciertas «renuncias» que él, como director, se veía obligado a realizar a la hora de dirigir a actores ciegos (motivados por esa carencia visual). Pero yo creo que las renuncias a que se ve obligado Adolfo son distintas de las que pueda sentir, por ej., Mónica Carlevaro. De lo cual deduzco que no son renuncias absolutas, sino dificultades de ciertos campos que pueden venir determinadas por el estilo y método de cada director.

En un trabajo de grupo realizado en Sevilla con los actores de todas las Agrupaciones de Nivel II, éstos respondieron de manera generalizada que deseaban enfocar su trabajo hacia el público en

general (videntes e invidentes); que deseaban que el diseño, la iluminación y el sonido de la obra fuesen cuidados al máximo. Por supuesto añadieron también que se estudiaran los niveles de dificultad y que éstos se adecuasen a las capacidades. Pero la voluntad del actor afiliado es, en este sentido, muy clara. También el afiliado como público, se ha mostrado deseoso de asistir a las funciones sin establecer previos sobre la visualidad de las obras. En este punto hemos de subrayar la sensorialidad que emana de los montajes bien diseñados y bien ejecutados. Cómo un determinado espacio escénico puede transformar un montaje frontal y plano en una obra envolvente. Estos son para el espectador ciego elementos importantísimos. Todo ello independiente del tema de la audiodescripción que liberará al espectador afiliado en cuanto a sus decisiones y determinaciones a la hora de elegir la obra a la que quiere asistir.

No pretendo con esto vanalizar o disminuir el problema de la incapacidad visual, sobre todo en un arte que requiere incluso el virtuosismo. Pero sí afirmar que ello no implica dejar de plantearse cotas cada vez más altas: la realidad mostrará, en cada caso, donde están los techos.

Nos queda referirnos a otros tipos de teatro sin los cuales no puede decirse que exista auténtica variedad de géneros y estilos: la comedia, el sainete, la sátira social... «La Perseverancia», de Algeciras mostró siempre especial habilidad para estos géneros, y aunque en Palma de Mallorca presentaron un drama social —*El pagador de promesas*, de Alfredo Díaz Gómez—, su dinámica y su pulso más firme y la habilidad de sus actores se transmitió a través de obras como *Su desconsolada esposa* —Granada, 1989—, *La zapatera prodigiosa* y *Fuera de quicio*, de Alonso de Santos —Sevilla, 1994—. Se nota que su directora M<sup>o</sup> Eugenia Ferrera de Castro, lleva el teatro en los huesos y lo transmite.

Por su lado Angeles Puertas, directora del grupo «Jarapa», de Almería, nos ha mostrado en sus montajes una gran variedad de estilos —*Aquí no paga nadie*, de Fo —Palma de Mallorca—, *El caso de las petunias pisoteadas*, de T. Williams, e incluso un sainete de Arniches —*El zapatero filósofo*—. Por ser variada, su producción cuenta hasta con la primera experiencia de un mini montaje con Paula, niña ciega de 8 años, que sorprendió a todos en Sevilla y que fue indicativo de las posibilidades que presenta toda una línea de trabajo de teatro con niños y teatro para niños, que ahora se está iniciando y que tiene por delante un largo camino lleno de dificultades.



**"La boda de Esganarello", de Molière.  
Dirección: Arturo López.  
Grupo ONCE "Valentín Lamas Carvajal" de La Coruña. (1994).**

# La elección del texto

Por **Antonia Merchán**

Directora de «Antígona» de Las Palmas de Gran Canaria

**C**omparto la autorizada opinión de Clurman: *El texto no es toda la obra*. Pero es innegable que un buen texto es el primer soporte de esa compleja estructura que llamamos «Obra de teatro», frágil, delicada y enigmática cuando llega la noche del estreno.

La elección puede hacerse por distintos criterios y en todos ellos encontramos —la verdad siempre es relativa— aspectos positivos y negativos.

Dirijo la Agrupación «Antígona» (Las Palmas de Gran Canaria) de la O.N.C.E., que está formada por nueve actores de los cuales cinco son ciegos totales, tres conservan un pequeño resto visual y uno posee visión normal.

Para los que no han trabajado nunca con actores invidentes, puede parecer un condicionante severísimo a la hora de elegir un texto.

Mi experiencia personal, de casi seis años y la de los restantes compañeros que dirigen Agrupaciones de la O.N.C.E., viene demostrando que no es así.

En las Muestras Estatales que celebra la O.N.C.E. —recién terminada la IV (Sevilla, enero 1.994) se escribe este artículo— se presentan una variedad de estilos y autores que apoyan mi opinión (Goldoni, Gala, Alonso de Santos, Molière y un largo etc.).

Es evidente que existen obras que, por su dificultad para una persona carente de vista, desechamos en una primera selección. Pero no constituyen por su número un factor relevante que condicione de forma imperativa nuestro Teatro.

Toda obra es escrita para que la representen *actores*. La discapacidad visual añade unas dificultades específicas al ya complejo cometido de *ser actor*. Las técnicas de trabajo actoral no pueden ser —en parte— las usuales. Nuestro particular *Caballo de Troya* está en la gestualidad y en la coordinación de movimientos. A un actor «que ve» se le admite un pequeño traspies como parte del imprevisto cotidiano. En un actor ciego, tiene para el público otra connotación.

Hablaba de los distintos criterios en la elección de obra. Uno de los más comunes es la subjetividad del director que, instintivamente, se inclina por textos acordes con su propia personalidad, con sus inclinaciones artísticas. Esta identificación puede enriquecer el proceso creativo de una obra pero también puede conducir a una repetitividad que frustre todo elemento innovador y limite las posibilidades de los actores que dirige.

En el caso de una Agrupación de invidentes, puede resultar todavía más negativo. El director, inconscientemente, podría dejarse llevar por lo más fácil: textos de rico contenido pero que exijan poco esfuerzo en cuanto a movilidad (desplazamientos en el escenario, entradas, salidas, situaciones de tensión física entre dos personajes...).

Otro criterio —y sobre éste se ciernen las más encontradas opiniones— es elegir la obra en función del público a la que va dirigida.

Ya sé que enarbolar este criterio suscita las iras del *Sanedrín de los intelectuales del teatro* que apostarían siempre por una obra trascendente, de claros valores literarios, como elemento educador de una sociedad.

Pero no podemos ignorar la realidad. La teleología del Teatro es conquistar al espectador, integrarlo en la representación como un elemento vital.

Intento contar siempre en mi repertorio con algún texto de calidad pero de líneas sencillas, que pueda llegar a todos. Un Grupo modesto, como el mío, ha de ser un tanto ecléctico y saber adaptar su mensaje al gran teatro o al salón social de una pequeña localidad. Nuestra consigna es despertar la afición teatral y dar a conocer la integración del ciego en el arte de Talía.

Generalmente descarto —y lo hago porque tengo muy en cuenta la opinión de mis actores— aquellos textos en que el personaje sea ciego. Se resisten a este tipo de obra. Varias veces he propuesto montar *Las mariposas son libres* y siempre se ha quedado en el intento por una pasiva pero fuerte oposición.



"La cinta dorada", de M<sup>a</sup> Manuela Reina. Dirección: Antonia Merchán. Grupo ONCE "Antígona" de Las Palmas de Gran Canaria. (1994).

En ocasiones preparamos espectáculos con la vieja técnica del *Teatro dentro del teatro*. Un grupo de actores: «No saben qué hacer», pero están en el escenario con un público que aguarda. Es la ocasión de introducir textos cortos y variados, pequeñas piezas que van del humor al drama, con un ambiente «recreado» de pura improvisación. La experiencia es enriquecedora por la diversidad de temas y situaciones y existe, por parte de los actores, una dinámica grupal interesante ya que las frases de conexión entre las distintas piezas son de cosecha propia.

Y después de estas digresiones, parafraseando a un ilustre Nobel de Literatura que se preguntaba cómo se escribe una novela, retomo la pregunta. ¿Cómo se elige un texto teatral?

He encuestado a varios compañeros y todos coincidimos: Se elige el texto teniendo en cuenta los actores de que disponemos, los elementos humanos que pueden darle vida.

Mi proceso de trabajo sigue estas líneas:

— Un primer planteamiento para decidir si voy a inclinarme por un clásico o por un autor actual (los clásicos son siempre ese filón inagotable al que acudimos con la confianza de quien visita a un viejo amigo que no va a defraudarnos).

— Busco después obras que puedan adaptarse a las peculiaridades de la Agrupación, a las personas de las que dispongo. Selecciono un número razonable.

— Las leo con atención. Logan decía: *si encuentro una obra que pueda terminar de leer, la hago*. Pero yo, lamentablemente, no soy Logan y me las leo todas. Mentalmente voy «encajando» cada personaje en mis actores (al decir de todos ellos aquí acierto siempre. Pero no tiene mérito. Los conozco demasiado) y analizo «a priori» los posibles resultados.

— Efectúo una nueva selección de dos o tres y con toda la Agrupación presente se hace una lectura en que se discute, se expresan preferencias o rechazos. Siempre tengo libertad para la definitiva elección pero no desdeño observaciones acertadas que pueden modificar mi criterio.

— Una vez aceptado el texto, comienza la más dura batalla. El análisis psicológico de personajes y el lograr que cada uno de los actores tome tanto cariño al que le ha correspondido que sea capaz de defenderlo como propio en el escenario.

Después, si la elección resulta desafortunada, las cañas se vuelven lanzas ¡Siempre hay un director responsable al que decapitar!.



"La cinta dorada", de M<sup>a</sup> Manuela Reina. Dirección: Antonia Merchán. Grupo ONCE "Antígona" de Las Palmas de Gran Canaria. (1994).

# Gestualidad actoral y voz

Por Gerardo Martín

Director de «Ángel Guimerá» de Tenerife

**E**l primer problema del actor ciego no es desplazarse con soltura por el espacio escénico, sino la gestualidad y actitud corporal. Esto ocurre porque la gestualidad la aprendemos y socializamos por la vista, quedando el ciego excluido de los esquemas gestuales establecidos. Ello produce el típico rictus de ciego (que los actores tratan de imitar cuando representan un personaje invidente), rictus que viene determinado por la necesidad de utilizar su antena principal —el oído— que con frecuencia mueven de un lateral a otro como barriendo los 180 grados de su entorno. También el endurecimiento de las extremidades que pegan a su cuerpo como parachoques de imprevistos golpes. La rigidez de columna está probablemente provocada por la necesidad de mantener arriba su antena como no queriendo perder datos sonoros; el tronco echado ligeramente hacia atrás indica defensa de la cabeza.

Naturalmente estos problemas gestuales varían enormemente según se refieran a un ciego de nacimiento, a un ciego que vió en algún momento de su vida o a un deficiente visual —en cuyo caso los grados de visión son determinantes—. La generalización sobre la gestualidad del ciego nos puede llevar a sufrir grandes chascos. Pero está claro que un ciego de nacimiento planteará siempre enormes dificultades en el escenario, pues carece de las referencias gestuales que se adquieren por imitación a través de la vista.

En el desafío que supone para el ciego el dominio de la gestualidad están implicados, en principio el aprendizaje de un mundo de signos que sin poder recibir, —es casi imposible que se conviertan en receptores de estos signos— deberán emitir y además, por supuesto, el análisis para la comprensión e interpretación de los mensajes que representan este conjunto de signos.



**A la derecha: "La Puta en el Manicomio", de D. Fo y F. Rame, y a la izquierda: "Informe para una academia", de F. Kafka. Dirección Gerardo Martín. Grupo ONCE "Ángel Guimerá" de Tenerife. (1994).**

Para el actor ciego el contacto, en el amplio sentido del concepto, con los demás, es fundamental; ello aportará sentido de distancia y volumen. No obstante será mucho más efectivo si ese contacto empieza con el propio cuerpo, interno —en una introspección delimitadora de sensaciones— y externo —descubriendo aptitud y limitación— desarrollando un potencial, subestimado a priori, por la falsa creencia de una ineptitud educacional.

El trabajo con actores ciegos me ha permitido revitalizar el código *lingüístico* del cuerpo; he tenido que volver a revivir gestos, movimientos y posturas que empleamos a nivel inconsciente. Hemos analizado, conjuntamente, a través de ejercicios de diferentes técnicas el código gestual, en buena parte, repito, desconocido para ellos e ignorado, en su atención, por nosotros los videntes por su empleo instintivo. Creamos hábitos y descansamos en ellos. Podemos convertirnos involuntariamente en entes de comportamiento programado subestimando la creatividad.

En cuanto a la voz, su importancia para los invidentes radica en que apoyan su contacto con el mundo en los sonidos externos. La voz es una guía insustituible, no sólo para el reconocimiento de los demás sino para valorar su actitud en el momento del encuentro.

Al igual que el contacto, la voz les proporciona elementos de juicio para el descubrimiento de la distancia y el volumen, así como de la capacidad comunicativa de uno hacia los demás y viceversa definiendo su papel en un mundo plagado de mensajes. Potenciar la voz como estímulo transmisor de información posibilita su seguridad en la comprensión de la comunicación con los demás y ello, al tiempo, suma seguridad en el proceso de formación actoral, seguridad que trasladan al quehacer cotidiano desinhibiendo una personalidad por regla general tímida en correlación con una sociedad individualista donde tu valor estará en función de lo que puedas *hacer* y *aportar*.

# Movimiento, espacio escénico y objetos en el teatro con ciegos

Por Friedhelm Roth-Lange

Director de la Agrupación ALAJU de Granada

**S**i apostamos por un teatro corporal y de una máxima plasticidad, en el fondo no se trata de una cuestión estética, sino didáctica y metódica: cómo superar los obstáculos y bloqueos típicos de personas con deficiencias visuales, como son por ejemplo la rigidez muscular, el desplazamiento del centro de gravedad hacia atrás, la tendencia a perder el equilibrio y de proyectarse solamente por medio de la voz.

Mucho más difícil de explicar es el **COMO** del trabajo espacio-corporal con actores ciegos. Un análisis sistemático debería considerar al menos tres aspectos distintos:

- La preparación física
- El desarrollo de la creatividad corporal
- La práctica escénica

En el espacio limitado de esta publicación prefiero concentrarme en el último de estos aspectos y dar solamente unas pautas con respecto a los dos primeros.

La necesidad de una buena preparación física es elemental para todo actor. Pero en el caso de personas con deficiencias visuales, sobre todo cuando son de larga duración, este trabajo requiere una mayor atención (y mucho más intercambios de experiencias con expertos en el desarrollo de la motricidad). Naturalmente la preparación física no la entendemos en el sentido deportivo y competitivo, sino como algo lúdico, por estar bien relajado, concentrado y receptivo. Una de las mejores propuestas para desarrollar esta sensibilidad corporal y especialmente adecuados para el trabajo con actores ciegos son las de Moshe Feldenkrais. En su libro *Autoconciencia por el movimiento* nos da unas lecciones en aspectos básicos de la psicomotricidad que son fácilmente practicables. Tienen la gran ventaja, frente a otros manuales de entrenamiento físico adecuado o eficaz, de desarrollar la conciencia corporal del individuo tal cual.

En el entrenamiento continuo de la creatividad corporal empleamos la gran variedad de ejercicios y juegos que presentan los respectivos manuales para la formación actoral, por ejemplo, la de Tomás Motos y Francisco Tejido en sus «Prácticas de Dramatización» (Humanitas, Barcelona, 1987). Pero ¿Cómo realizar, por ejemplo, el ejercicio conocido de actuar entre parejas frente a frente como espejos, imitando uno al otro en sus movimientos? Pues, adaptándolo de tal forma que los actores lo practican con uno o dos puntos corporales en contacto continuo.

Una vez sensibilizado lo consiguen incluso sin tocarse. De hecho basta muchas veces con sustituir las informaciones o estímulos visuales por táctiles, para adaptar los ejercicios y practicarlos también con actores ciegos.

Pero lo sabemos todos: con lo útil y lo divertido que son estos juegos y ejercicios de entrenamiento corporal, a la hora de encontrarse en el escenario y de actuar mandan otros mecanismos y exis-



"Arlequín servidor de dos patrones", de C. Goldoni.  
Dirección: F. Roth-Lange. Grupo ONCE "Alajú" de Granada. (1994).

ten otras necesidades. Y nuestros actores tan bien preparados se bloquean y quedan en blanco.

El método que más me ha servido en las prácticas escénicas y la puesta en escena es algo muy extraño, porque a primera vista no tiene nada que ver con el mundo de Thalia: son técnicas que suelo practicar como monitor en cursillos de esquí.



"Arlequín servidor de dos patrones",  
de C. Goldoni. Dirección: F. Roth-Lange.  
Grupo ONCE "Alajú" de Granada. (1994).

Puede ser una experiencia muy personal y todavía queda mucho por investigar y aprender en este campo de la educación física, pero al menos como metáfora me parece convincente la analogía entre el principiante de esquí y el actor ciego: en ambos casos se trata de lanzarse a un terreno desconocido, atado a unas tablas que constantemente se le escapan del control y que impiden apoyarse en los habituales mecanismos de mantener el equilibrio y de no caer en lo ridículo. Mucho menos metafórico y desde luego muy recomendable para el trabajo escénico es la metodología de aquella enseñanza deportiva. Quiero apoyarme en el ejemplo de algunas de las reglas con las cuales conseguimos que en un par de días uno se atreva a bajar aquellas pistas vertiginosas para explicar el trabajo escénico.

**1.- Esquiar se aprende en la nieve y no en el gimnasio.** No es difícil traducir esta regla al trabajo en las tablas del teatro: hay que ensayar cuanto antes en condiciones auténticas, disponer de una sala con las dimensiones reales de un escenario, facilitar cuanto antes los elementos esenciales de la escenografía, los objetos, el vestuario y el calzado. Es muy importante ya para el actor vidente, pero mucho más para el invidente, familiarizarse durante mucho tiempo con todos los aspectos ambientales y espaciales del montaje.

Pero la regla también significa que todos los ejercicios corporales deben orientarse muy pronto en objetivos concretos del montaje. Y esto no sólo por razones de mayor eficacia sino también por las ventajas de una motivación concreta. ¿Es que el caso auténtico suele dar las mejores lecciones? Así que nos parece ideal un ensayo que desde los primeros juegos de calentamiento, de flexibilización y expresión corporal conduzca hacia la acción específica de alguna parte del montaje. El simple efecto del choque entre dos personas que se acercan por la espalda, requiere ya una serie de ejercicios de orientación, de sensibilidad espacio-corporal, de equilibrio y de estímulo-respuesta, que naturalmente son útiles para la preparación actoral de todo el grupo. Al mismo tiempo son más interesantes estos ejercicios cuando sirven para un efecto concreto dentro de una escena.

**2.- No sólo necesitamos buena nieve, los monitores también tenemos que buscar el terreno más adecuado para aprender y practicar las distintas técnicas y movimientos.** A la hora de saltar, por ejemplo, es muy recomendable un pequeño trampolín. La búsqueda, el diseño y la construcción de un paisaje escénico con este tipo de impulso exteriores del tipo trampolín, es la parte más importante de una puesta en escena con actores ciegos. En vez de explicaciones abstractas prefiero dar unos ejemplos: en el montaje de nuestra versión del *Lazarillo de Tormes* utilizamos un toldo grande cubriendo todo el espacio de la acción escénica. Este terreno insólito y a veces peligroso sirvió como impulso permanente para evitar las formas habituales de andar y correr y para acostumbrarse a unos movimientos controlados.

Para la puesta en escena del monólogo de Kafka *Informe para una academia* que requiere como escenografía sola-

mente un pupitre de tamaño y diseño normal, el director de la Agrupación Artística de Tenerife, Gerardo Martínez, construyó algo mucho más sugerente: un pupitre exageradamente grande a base de tubos metálicos con claras connotaciones de jaula, trapecio y aparato de gimnasia. La estructura le daba al actor invidente unas posibilidades infinitas de movimientos para presentarnos al hombre-mono y mono-hombre.

Así que resulta incluso estéticamente mucho más interesante la decisión de orientarse por las necesidades de los actores en vez de respetar las convenciones y costumbres teatrales, donde el salón siempre se presenta con un sofá en compañía de sillones, mesas y estanterías. ¿Por qué no hacerlo con un par de sillas, que se colocan de espalda a espalda o de frente a frente... según el

estado de ánimo entre los protagonistas, ampliando o reduciendo las distancias hasta los extremos?

Claro que estos no son elementos de un teatro realista, que nos obliga a aplicar siempre este lenguaje. Un lenguaje que, según mi experiencia, pocas veces favorece a nuestros actores. Así que la escenografía y el espacio escénico en el teatro con ciegos no lo entendemos como decorado, sino como trampolín. Del mismo modo hay que plantearse el tema del vestuario y de la iluminación. Son elementos funcionales para apoyar en primer lugar al actor en su caracterización física y en sus desplazamientos.

Que nadie diga que se trata de trucos engañosos que disminuyen el valor artístico de un espectáculo. El teatro siempre ha empleado estas técnicas, como por ejemplo el coturno de los griegos y en buena parte, era y sigue siendo el arte de trucar. Tampoco faltan ilustres ejemplos del concepto de trampolín en el teatro contemporáneo: la gigantesca lona elástica en la *Yerma* de Víctor García, el escenario cubierto con arena en *El Público* de Luis Pascual o las impresionantes cuerdas colgantes del penúltimo montaje de Els Comediants.

**3.- Todo va mucho mejor al compás de la música...** Es evidente la importancia de estímulos musicales en todas las actividades motóricas. Incluso para movimientos tan complejos como por ejemplo de un *slalom* no sirve mucho la fuerza física ni el dominio corporal si le falta al corredor la sensibilidad rítmica. Son éstas algunas de las funciones básicas que aporta la música al buen desarrollo de la expresión corporal: estimula y coordina los movimientos, ordena y apoya su ritmo, sintoniza y dinamiza la energía de una acción colectiva. En el fondo la música es otro tipo de trampolín y por lo tanto, demasiado importante — por no hablar de su belleza — para aprovecharlo solamente como decorado acústico. Además en el trabajo con actores ciegos todos los elementos acústicos pueden compensar en buena parte la falta de informaciones visuales y espaciales.

Si entendemos por *música* cualquier tipo de sonido ritmizado esta *banda sonora* no la podemos utilizar solamente para un pequeño baile o una canción acompañada de movimientos, sino también para dinamizar una disputa verbal, una pelea o el ritmo de toda una escena. Hemos comprobado las diversas y atractivas posibilidades de un apoyo musical y rítmico en el ya mencionado espectáculo



de *El Lazarillo de Tormes*, donde un percusionista acompañó a los actores durante los ensayos y también las representaciones, marcando con su instrumento, a veces, los pasos de los actores o dirigiendo el ritmo de todo un diálogo. Frente a las grabaciones musicales, la incorporación de un músico tiene la gran ventaja del contacto directo con la acción escénica y la adaptación inmediata al trabajo de los actores.

Aún queda mucho para descubrir e investigar en este campo de la colaboración con músicos. Pero la música, en el sentido más amplio de la palabra, es sin duda uno de los medios más adecua-

dos para saltar las arriba mencionadas barreras, romper bloqueos y agilizar los movimientos de nuestros actores.

No quiero terminar este breve resumen de algunas experiencias y experimentos de un trabajo espacio-corporal realizado con actores ciegos, sin mencionar la gran ventaja que significa la composición de nuestro grupo por actores de muy distintos niveles de deficiencias visuales. Siempre es el mejor apoyo y estímulo para un actor ciego, si puede trabajar junto con otros, que se oriente más o menos bien en el espacio. Pero aún así, uno tiene que elegir entre dos caminos bien distintos: uno hacia un teatro como si fuera para videntes, otro hacia un teatro con una estética propia, no limitada sino enriquecida por las vivencias y necesidades de actores ciegos.

# Relación actores-director durante un montaje

**Por M<sup>a</sup> Eugenia Ferrera de Castro**

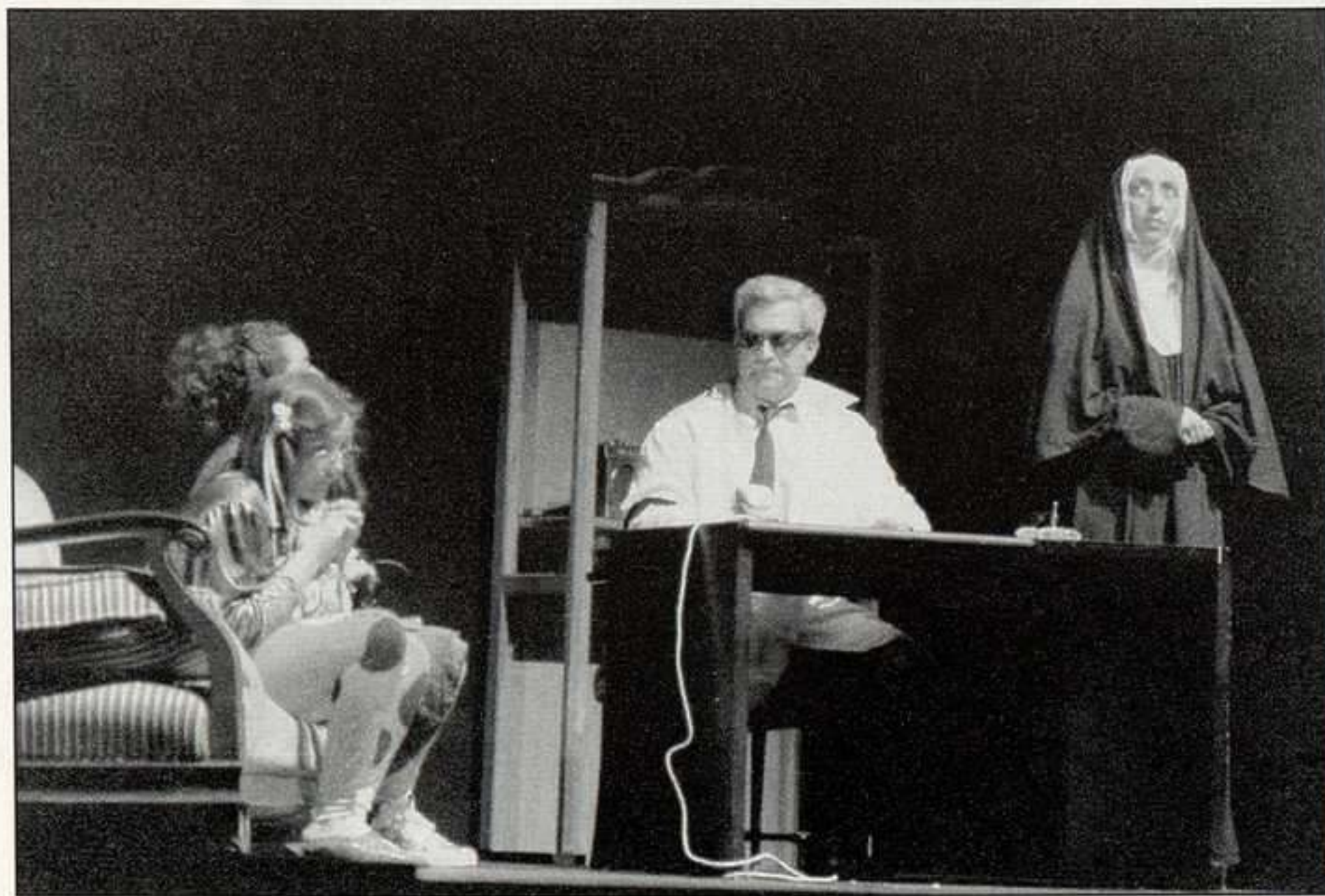
Directora de «La Perseverancia» de Algeciras

**A**l comenzar un Montaje, los directores, además de conocer perfectamente el texto que vamos a trabajar, por qué se eligió ese y no otro, los objetivos que perseguimos, cuál es el mensaje que queremos llegue al público, las dificultades, la realidad en cuanto al Grupo con el que contamos, las limitaciones como actores y como ciegos, si las hay, etc., necesitamos ser psicólogos y actores.

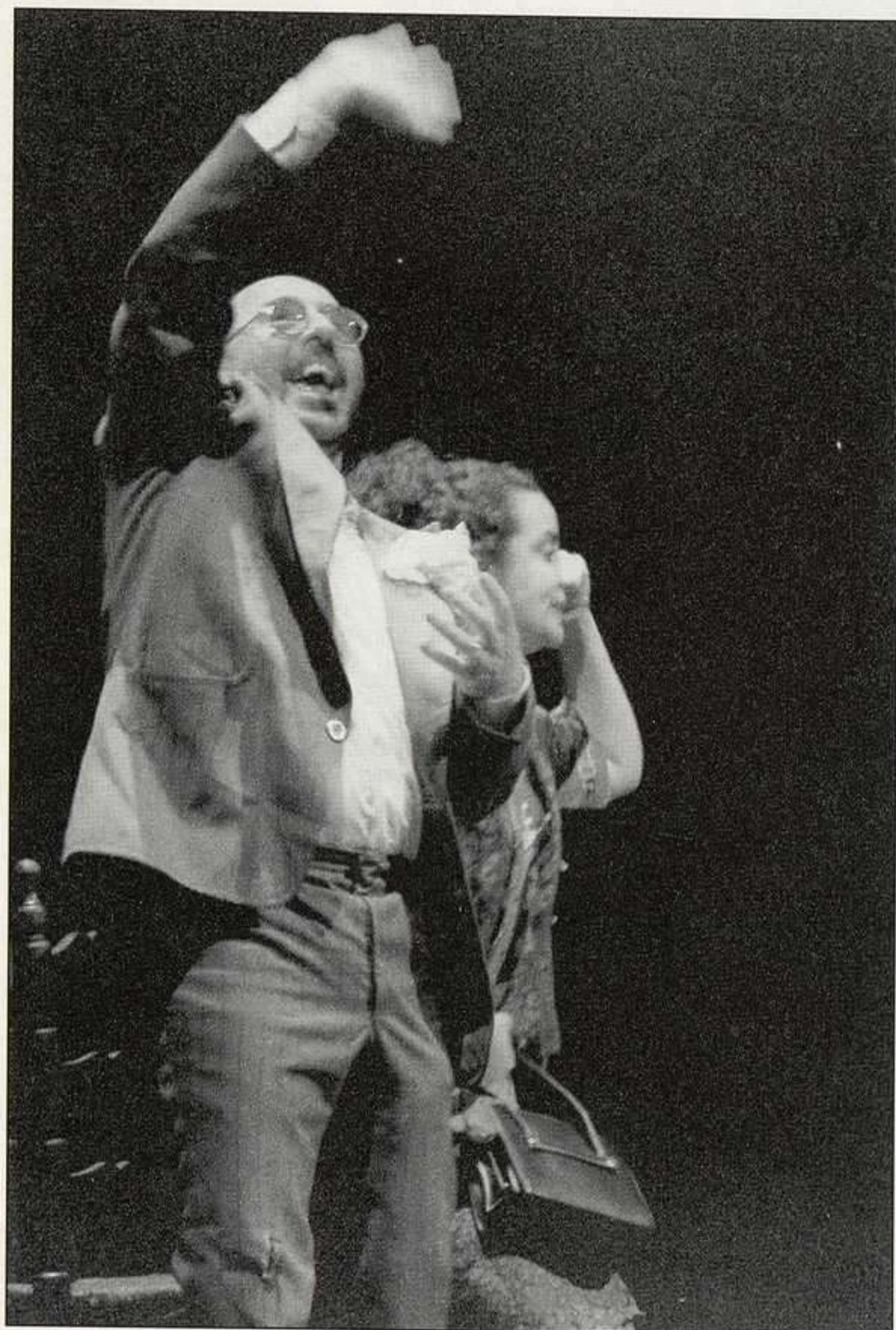
Es preciso haber sentido la satisfacción de una verdadera comunicación con un personaje para tratar de favorecerla en los demás; debemos ir modelando, dando forma a la creación personal de cada actor.

Para ello, trabajo individualmente cada binomio actor-personaje, ayudándoles en el estudio del personaje en sí mismo, hasta conseguir extraer las sensaciones, emociones y movimientos personales que nos sirvan y nos ayuden a actuar con la mayor naturalidad. Extraer la vida de la ficción para hacerla parecer más real. Esto ayuda a sentir el papel, a hacerlo más cercano a nosotros.

La relación del director con los actores durante este proceso de trabajo es la misma entre un Grupo de Teatro en el que algunos componentes son ciegos o deficientes visuales que en cualquier otro grupo. Tal vez en principio la mayor diferencia se dé en la dirección de movimientos, en los que tendamos a imponer más los



Dos imágenes de "Fuera de quicio", de J.L. Alonso de Santos. Dirección: M<sup>a</sup> Eugenia Ferrera. Grupo ONCE "La perseverancia" de Algeciras. (1994).



Tres imágenes de "Fuera de quicio", de J.L. Alonso de Santos. Dirección: M<sup>a</sup> Eugenia Ferrera. Grupo ONCE "La perseverancia" de Algeciras. (1994).

nuestros que los del propio actor, pero con el tiempo aprendes a respetar y encauzar los suyos, no a imponerlos. Un ciego, no tiene por qué demostrar lo bien que se mueve, «como si viera». No, un ciego es un actor completo que tiene derecho a su propia y completa creación, y que sólo a veces tiene que explicar o hacer ver algo de distinta manera que a un actor que ve.

Es para mí muy importante como directora, conseguir un ambiente relajado en el grupo, una comunicación de los componentes entre sí y conmigo. Porque creo que es en este ambiente donde se puede desarrollar mejor una labor creativa. Que todos trabajen en armonía, como en una orquesta, porque si algún instrumento desafina, el conjunto se arruina.

Disfruto conociendo y queriendo a mi gente, y propiciando que esto ocurra entre todos. Estamos muchas horas juntos y en tensión, muchas veces por el trabajo en sí. Si a esto añadimos tensiones ajenas al hecho teatral, todo es más difícil y más lento.

Ya que tengo la suerte de dirigir durante años al mismo grupo de actores, me veo en la necesidad, dentro de mis posibilidades, de ayudarles a crecer como personas, a sentir la realidad de su entorno, a ser analíticos y al mismo tiempo comprensivos con todos, porque esta comprensión de lo que les rodea, este enriquecimiento como persona, les hará enriquecerse también artísticamente. Si sentimos, comunicamos sentimientos.

Toda labor creativa conlleva muchas horas de trabajo, mucha disciplina, nunca fácil de conseguir, mucha técnica, muchas tensiones, que no nos dejan hasta que la obra está en pie. Por eso considero importantísima esa atmósfera relajada en la que sentimos que a pesar de todo, DISFRUTAMOS haciendo Teatro.

# Técnicas de aproximación al actor ciego

Por **Mónica Carlevaro**

Directora de «La Luciérnaga» de Madrid

**P**lantearse un método de estudio dirigido al actor no vidente, implica necesariamente la adaptación de la técnica interpretativa elegida para que el alumno ciego pueda obtener resultados similares al vidente. Esta adaptación obliga a indagar en los efectos de los distintos tipos de ceguera.

No es lo mismo aquella persona que ha nacido ciega, a otra que lo padece a raíz de un accidente o enfermedad cuando es joven o adulto. En el segundo caso, nos encontramos que el individuo posee una memoria visual de la que carece el primero. Esta diferencia puede —sobre todo para aquellos que están ajenos a la problemática del ciego— no ser importante; solemos hacer tabla rasa con estas diferenciaciones, sin embargo los comportamientos son distintos. Lo mismo podemos decir —obviamente— de aquellos que poseen un resto de visión o diferencian luz y bultos. En síntesis: Nos encontramos con diferentes tipos de ceguera que condicionan el comportamiento psíquico y físico de quienes los padecen.

Tanto el alumno ciego como el que no lo es, deben superar al principio determinadas barreras para posteriormente, poder acceder a la técnica interpretativa. Pero en el caso del alumno ciego estas barreras son mayores.

Por eso, en la primera etapa debe indagar y conocer sus inhibiciones para intentar vencerlas y avanzar. No poder ver lo que hace ni lo que hacen los demás, genera una sensación de aislamiento tremendamente perjudicial para el teatro. Es más, este sentimiento lleva a la convicción de que el ciego no puede acceder a la interpretación dramática, no sólo por parte de quienes ven sino también, de quienes padecen la ceguera.

El músico se expresa a través de instrumentos musicales; el pintor de sus pinceles, el escritor con la pluma, etc., pero el actor, es todo él su propio instrumento. Por eso es tan importante que el actor se conozca a sí mismo. El tomar conciencia de todo aquello que le impida expresarse libremente. Es este momento quizá, en el actor ciego, el más importante y delicado de su desarrollo. Al subir a un escenario habrá de enfrentarse con que debe dejar su bastón o lazarillo; con el miedo a los obstáculos; con el rictus físico que caracteriza a los no videntes, que no es más que un estado de alerta corporal —como le ocurre a un vidente que camina por una habitación a oscuras— y que genera tensiones y contracturas musculares; el espacio, las distancias, etc. No es lo mismo emitir la voz hacia un punto que percibimos que si no podemos verlo. Por eso cuando



**"Los buenos días perdidos", de A. Gala. Dirección: Mónica Carlevaro. Grupo ONCE "La Luciérnaga" de Madrid. (1994).**

toma conciencia de su cuerpo en el espacio, esto le provoca una apertura física y mental.

Al llegar a este nivel, se encara la comunicación emocional para un actor vidente. Esta comunicación no entraña ninguna dificultad. Su compañero no habla pero él ve su expresión. En cambio el actor ciego queda remitido a la soledad. Con diferentes ejercicios de concentración, adaptación, energía, —adaptados para él— logra desarrollar un nivel profundo de intercambio emocional. No hace falta la palabra. Comprende que el silencio no es sinónimo de vacío y toma conciencia del valor teatral del mismo.

En esta etapa de acercamiento a la actuación, el alumno ejercita la imaginación, velocidad de reflejos, memoria emotiva, concentración, adaptación. Cabe destacar la importancia de materias como expresión corporal y foniatría para lograr una preparación integral.

Todo este proceso, requiere una capacidad de entrega muy intensa por parte del alumno, el desarrollo de su voluntad y la comprensión de que, a pesar de las dificultades, pueda hallar su medio de expresión como actor y ser humano.

# La ceguera como compañía teatral

Por Adolfo Díez Ezquerro

Director de «Sa Boira» de Palma de Mallorca

La Agrupación Teatral de la ONCE de Baleares, SA BOIRA, estrenó en 1988, la *Electra* de Eurípides, donde el personaje Orestes, cada vez que habla se dirige a su amigo Píldes, que en la historia narrativa le ha acompañado durante todo su exilio; incluso en las acotaciones se indica la forma en que frecuentemente Orestes se apoya, sujeta o va cogido de su hombro.

La hora larga en que este personaje se encuentra en escena es el deambular de dos figuras: una de ellas en su función de acompañante y saco donde el protagonista descarga todo su pensamiento, de esta forma queda justificado que el discurso en voz alta no sea un monólogo dirigido al público, sino un diálogo con un personaje sin más función que la de escuchar cómo un espectador más, y así estos son informados de como se desarrollan las peripecias.

Hasta aquí el relato de un truco dramático fácil para justificar cierta naturalidad escénica. Lo importante de esta anécdota es la relación directa entre la actitud de las figuras y el desplazamiento de un ciego (actor que interpretaba a Orestes) ayudado por un lazarillo (actor que interpretaba a Píldes, acompañante del protagonista).

Un espectador no conocedor de la obra podría interpretar la gestualidad de los dos actores como un truco escénico específico para resolver las dificultades creadas por la ceguera total de uno de ellos, cuando en realidad era un signo teatral propio de la obra y dramáticamente esperaba una relación entre personajes.

Esa identificación o confusión, generalizable a partir de esta anécdota, entre característica de la ceguera (acompañamiento del

ciego por un lazarillo vidente) y expresión teatralizada de un comportamiento (apoyarse físicamente en el hombro o brazo del amigo en solicitud de comprensión y ayuda) es, en principio, una clave para plantearse el trabajo de montaje de una obra de teatro con ciegos, ya que de la libertad creadora de la compañía (actores y dirección) van surgiendo signos teatrales completamente identificados con la ceguera. Los otros signos teatrales, los que surgen en cualquier representación, adquieren un doble valor: por una parte como signo de sí mismo, por otra en relación a los signos específicos expresados anteriormente.

Por supuesto es una hipótesis, (creo que totalizadora y por lo tanto capaz de aceptar matices e incluso desviaciones de la misma), pero la importancia, a mi forma de ver, que tiene este doble juego de códigos, sentidos y signos que surgen de cualquier representación de una compañía de ciegos podría residir en la aportación de elementos de juicio, nuevos e innovadores, al estudio de la percepción de los signos escénicos por parte del espectador, así como a la creación de los códigos escénicos específicos de cada montaje en las propuestas creativas de las compañías teatrales.

La elaboración de estos códigos escénicos debe estar totalmente ligada a las características específicas de cada compañía (al margen de que sean profesionales o no, reunida para un único montaje o como compañía estable, etc. etc.), mucho más que el estilo del texto dramático del que se va a realizar la puesta en escena. Por eso, se podría considerar como un gran error para las compañías de teatro de ciegos intentar hacer un teatro de actores no-ciegos, en vez de desarrollar una línea de trabajo única, capaz de aportar y enriquecer desde una nueva perspectiva el campo tea-



Dos momentos del proceso de maquillaje y vestuario. Grupo "Sa Boira" de Baleares.

tral. Como también es un error el querer realizar montajes de obras sin tener en cuenta las limitaciones de cualquier compañía, ya que las limitaciones no tienen porqué ser las físicas de los actores, sino que puede haberlas *estructurales* (escenografías que sólo caben en 4 ó 5 teatros), *económicas* (exigiendo sacrificios personales en muchas compañías de carácter profesional, que repercute en el resultado artístico), *artísticas* (los actores no tienen obligación de ser perfectos y ser idóneos al 100% con todos los personajes, sino que se debe aprovechar al 100% al actor que se tiene y por ello trabajar con sus códigos creados libremente, que es lo exigible a todo actor), etc.

El lenguaje escénico creado y desarrollado no queda exclusivamente marcado por las representaciones teatrales, sino que son uno de los polos de la actividad global de estas compañías, afortunadamente, *tan especiales*. El otro polo es el mundo de relaciones personales. Observando el trabajo con perspectiva, se puede decir que en un 90% el paso de las situaciones personales al producto artístico es casi inmediato: en la libre creación de escenas los personajes mantienen vínculos muy próximos a la realidad, ya que las necesidades de *ayuda mutua*, obligada por la falta de visión, crea estrechos lazos, en muchos momentos tensos y cargados de una emotividad superior.

El espacio es *conquistado* en conjunto y elaborado según las distancias y los desplazamientos de los sonidos de toda la compañía (voces, toses, arrastrar de pies o de objetos, etc) y no es asumido de un solo golpe de vista como en el teatro de actores con visión. *Es la compañía entera y no los actores los que están siem-*

*pre en escena*. Ello hace que la representación cobre intensidades de intimidad, pues no es *a la vista* del espectador donde surge el *hecho teatral*, sino en la *ceguera* de los actores y estos juegan y crean en su IMAGINACION, el espacio, los objetos, el lugar que ocupa cada personaje-compañero, etc, etc.

La IMAGINACION aparece no sólo para poder lograr un resultado artístico concreto, sino como elemento imprescindible, previo a la realización de cualquier gesto por más cotidiano o sencillo que parezca. La ceguera, característica propia de estas compañías, que hasta ahora ha sido considerada como limitación para la práctica teatral, desde esta perspectiva pasa a convertirse en un motor liberador de todas las fuerzas creadoras que tengan la IMAGINACION como material de trabajo.

Soy consciente de la carencia de elementos de profundización en este artículo, ya que son instituciones provocadas por la seguridad de que, en este mundo de oscuridad, hay un tesoro encerrado para el *arte teatral en su conjunto*, que la historia de estas compañías es breve en cuanto a una visión profesional de su trabajo y que un seguimiento en cualquiera de los puntos, superficialmente nombrados, es una labor de tiempo, continuidad e interés en caminar entre dudas, avances y retrocesos.

Animo a todos los profesionales, especialmente a los socios de la A.D.E, que tengan la posibilidad de conocer la labor de alguno de estos colectivos, se acerque a compartir sin prejuicios previos; por mi parte nada más, brindarme a compartir inseguridades sobre estos artistas creadores en la oscuridad y en los que la ceguera forma compañía teatral.

# Una investigación pendiente

Por Javier Navarrete

Asesor de Teatro ONCE

**C**uando, hace unos cuatro años, se inició en la ONCE una nueva etapa con las Agrupaciones Artísticas, recabamos la posible documentación existente sobre el tema del ciego en el teatro. Pudimos comprobar que aunque ya había una historia de grupos y montajes, sin embargo no existía nada recogido, ni mínimamente sistematizado, acerca de las experiencias habidas, ni en España ni, al parecer, fuera de ella. A partir de ahí comenzamos a plantear la necesidad de un plan de investigación y recogida de datos.

Había dos campos importantes que cubrir: uno el de la experiencia diaria obtenida por los directores a lo largo de los montajes y talleres internos de cada grupo. Otro el campo más metodológico de investigación de laboratorio, realizada con los oportunos controles y convenientemente documentada.

El primer campo comenzó a cubrirse a partir de varias iniciativas: por un lado creando en el proyecto anual de cada grupo, un espacio dedicado a la investigación cuyos resultados se les solicita incluir en el informe de fin de ejercicio; por otro lado entregándoles, en ciertas ocasiones, cuestionarios que incluyen dichos temas. También creando en el Curso de Reciclaje, un espacio para posibilitar esta investigación. Finalmente, existe el Boletín de Cultura, con una Sección dedicada a los grupos teatrales, donde los directores pueden publicar artículos y comunicaciones sobre el tema.

En las sesiones dedicadas a ello durante el último Curso de Reciclaje, pudimos recoger algunas conclusiones interesantes:

- a) Los actores ciegos y deficientes visuales antes de comenzar cualquier trabajo, necesitan realizar un reconocimiento espacial profundo. Hay que controlar que cada elemento escénico está en su sitio y que el espacio de trabajo no varíe caprichosamente.
- b) Tienden a apelotonarse y superponerse como buscando un apoyo o cercanía corporal.
- c) Tienen problemas con la colocación, y dirección espacial. También con la dirección en la voz.
- d) Las acciones y movimientos son directos y rígidos, no indirectos y flexibles.
- e) Trabajan hacia adentro, no abren de dentro a afuera.
- f) Hay que crearles una serie de referencias (espaciales, sonoras, táctiles, etc), que sirven de apoyo e incluso guía en los ejercicios.
- g) Hay que trabajar la respuesta corporal a la voz, frecuentemente inhibida en los ciegos.
- h) Trabajar interacción: el "contact" está muy inhibido en ellos.
- i) Trabajar *la sensación de volumen del propio cuerpo*, se reveló como muy interesante para el actor ciego.
- j) De una manera general hay que decir que adquiere gran importancia el trabajo con el esquema corporal y con la coreografía de acciones físicas.
- k) Es muy rica en ellos la memoria espacial, la sensorial y la emotiva.

- l) Para entrar en el tema de la dramatización pareció muy importante realizar un diagnóstico previo de los problemas motores y sonoros.

La lista de notas y conclusiones (¡más bien son preguntas o hipótesis!), sería muy larga. Por ello se hace preciso complementar este trabajo con otro tipo de enfoque.

El otro campo de investigación, es más metodológico y controlado; llevado paso a paso partiendo de las bases técnicas más sencillas aplicadas al actor ciego, tratando de buscar una adaptación para cada problema surgido, y finalizar en una reelaboración metodológica.

En este momento existe un proyecto en marcha que está enfocado de esa manera. Tres técnicos teatrales —voz, expresión corporal y dramatización—, junto con un grupo de voluntarios ciegos y deficientes visuales están realizando la experiencia, de cuyos resultados podrá disponerse probablemente a fin de año.

El proceso —un tanto academicista por exigencia de los técnicos sociólogos encargados de su control— se compone de los pasos siguientes:

- 1º.- Conseguir un equipo de voluntarios tipo, que se presten a la aplicación del proceso experimental. Evaluar y describir el estado de este grupo antes de comenzar el proceso.
- 2º.- Tras aplicar a este equipo cada ejercicio paso a paso, anotar las respuestas erróneas y su consiguiente propuesta de adaptación.

- 3º.- Recoger en ordenador las tablas aplicadas, las reacciones obtenidas y las adaptaciones propuestas.
- 4º.- Recoger en vídeo y audio los ejercicios clave para su análisis comparativo.
- 5º.- Calibrar y describir los comportamientos individuales y los genéricos dentro del grupo.
- 6º.- Reelaborar el lenguaje técnico según el resultado de la aplicación.
- 7º.- Confeccionar una hipótesis de adaptación metodológica.
- 8º.- Conseguir un segundo equipo de voluntarios de la misma tipología que el primero.
- 9º.- Aplicar a este segundo grupo la hipótesis metodológica, con el fin de comprobar su funcionamiento.
- 10º.- Recoger los resultados de manera sistematizada, comentada y documentada, en un informe final.

Ambos tipos de investigación expuestos —y ya en marcha— son complementarios y básicos. Sería un error apoyar sólo a uno de ellos de manera excluyente, pues lo metodológico podría quedar como mera lectura de biblioteca, mientras que la investigación dentro de la labor grupal podría ser excesivamente subjetiva o anecdótica, y la suma de ellas dar un resultado caótico y poco útil.

En cualquier caso, el tema está abierto y cualquier director de agrupación —o profesional de teatro en general— puede plantear un proyecto viable en alguno de los sentidos. Tenemos la seguridad de que, en un par de años, existirá un cuerpo documental sobre estos temas.

# El actor ciego

**Por Adolfo Simón**

**E**l material más interesante que conseguí a lo largo de la IV MUESTRA DE TEATRO DE LA ONCE en Sevilla fue la grabación de unas conversaciones mantenidas con cuatro participantes ciegos en la muestra. Viven el teatro de una forma apasionada porque gracias a él han dado vuelo a su vida, no importa cómo ni cuándo pero encuentran el tiempo para aprender el texto mientras venden el cupón o para ensayar tras el trabajo aunque estén rotos de cansancio.

Carmen Guinnot de 58 años y con resto visual (pérdida progresiva de la vista) es una de los dieciséis componentes del grupo «Saboira» (Niebla) de Baleares. Esta agrupación se formó en 1986. Carmen es una mujer dulce y tranquila, de pelo y tez blancos; por esto dice que se la eligió en la última obra para hacer de La Muerte. Recordó como de joven tenía que dejarse acompañar de su hermano y pagarle cinco duros para poder ir a ver teatro, le gustaba mucho, pero nunca se planteó la idea de ser actriz. Fue por pura casualidad que se encontró con el escenario; a quien verdaderamente le gusta actuar es al marido de Carmen, y acompañando a éste a uno de los ensayos se dio la ocasión de incorporarse al grupo. En un principio era para dar más cuerpo al coro de Electra, obra que por aquel entonces ensayaban; asintió finalmente y ya todo vino rodado. Cada vez se le han encomendado personajes de más envergadura y ella los ha resuelto porque cumple todo aquello de lo que se responsabiliza, pero espera dejar pronto el grupo, nunca ha conseguido sentirse cómoda en escena, le da verdadero

pánico, lo pasa mal. El teatro le gusta desde la barrera, como en los toros. Cuando termina la función sólo desea que caiga el telón, oye los aplausos y piensa que no son merecidos. Seguramente si no tuviera que salir a escena, seguiría, pues tanto el proceso de puesta en pie de la obra, el estudio del texto o la relación con el director le resultan interesantes. Sabe que de esta forma adquiere cultura y mayor expresividad, antes del teatro no se habría atrevido a hacer esta pequeña entrevista. Espero que siga haciendo siempre teatro porque en algún lugar tendrá que depositar toda la sensibilidad que emana esta mujer.

Manuel Nabeira de 64 años, ciego total, pertenece a la agrupación de La Coruña, formada en 1988. El caso de este hombre es la cara opuesta de Carmen. Ya a principios de los cincuenta montó *Sindo el Tonto* con unos compañeros de las clases de Braille, durante dos años llevaron la función por pueblos. Aquello terminó y tuvieron que pasar casi cuarenta años para que volviera a un escenario. Cuando se enteró de la formación del grupo de La Coruña no se lo pensó dos veces y se convirtió en uno de los trece componentes de la formación. Al principio todo consistía en ejercicios de vocalización, expresión corporal, relajación... pasado el tiempo, cuando ya se habían preparado, escenificaron la obra *Romería a las cuevas del demonio*, de Manuel Lourenzo. En todas sus obras se ha tratado de forma sencilla el espacio, utilizando recursos del títere que tanto arraigo tiene en Galicia. Otra cosa que junto al director han buscado han sido fórmulas escenográficas que ayudaran a la



movilidad en escena. Manuel siente una satisfacción muy grande haciendo teatro, le parece curioso que algo que nace como tertulia termine sirviendo para contar historias propias a través de la improvisación. Como espectador también prefiere el teatro al cine; piensa que en escena el actor ya no puede rectificar lo que ha hecho un momento antes y por eso ha de prestar más atención. ¿Que cómo puede un ciego total ser espectador?... A esto Manuel contestó de un hermosa forma... «El ciego cerebralmente ve, lo importante es sensibilizarse y ver por dentro». Me comentó que un ciego sensible sabe y entiende cuándo hay cambios en escena por los tonos o matices de la voz de los actores. Por esto último estaba algo molesto, no entendía porqué los ciegos habían sido tan intransigentes ante el hecho de que la obra presentada por ellos fuera en idioma gallego, sobre todo porque la elección se refrendó en Madrid.

María Jesús Ferrer, de 21 años, prácticamente sin visión, de Granada y estudiante de tercero de derecho, pertenece a la agrupación de dicha ciudad andaluza desde su creación en 1988. Todo surgió a partir de un taller de máscaras que hicieron para los carnavales de ese año; acto seguido deciden poner en pie una obra y escenifican *El retablillo de D. Cristóbal* de Lorca. Más que esta obra o las siguientes recuerda el placer que sentía en ir a los dos ensayos semanales, para ella era maravilloso todo el trabajo de vocalización, improvisación, control de movimiento para evitar el balanceo o la torpeza del gesto en las manos. Todo esto se ha ido perdiendo para dedicarse a poner en pie la obra elegida en cada momento para la muestra de teatro. Como además hay mucho interés desde la dirección por trabajar el movimiento, pero no tienen un espacio adecuado de trabajo, terminar por improvisarlo en las fechas previas al estreno o machacando horas y horas en el propio terreno el día de la función. A María Jesús le gustaría recuperar el cuidado del proceso en el montaje, pero encuentra que otros compañeros creen que es una pérdida de tiempo. Este es el mayor problema de una composición tan dispar en edades y modos de entender el teatro por parte de los componentes del grupo. Otra dificultad la encuentra en las constantes incorporaciones de actores que si bien no crean problemas a nivel personal lo crean a nivel trabajo, aunque lo que más desestructura el trabajo es el cambio de director: cada vez que han cambiado ha supuesto un parón en la evolución del grupo. Pero no dejaría nunca de hacer teatro por muchos problemas que hubiera... Le ha dado mucha independencia, antes no salía de casa, tenía pánico a salir a la calle, a hablar. Ahora no sólo ha resuelto los problemas de la escena sino que las soluciones han llegado al día a día. Le encanta ver todo tipo de teatro y si estuviera en Madrid sería... «La reina de Saba porque podría hacer más cosas de teatro, sobre todo de carácter experimental. Ahora vamos a montar unos textos de Sanchís Sinistera y de Javier Tomeo, algunos del grupo piensan que no tiene sentido pero a mí me hace mucha ilusión...».

Eulogio Rueda, gaditano, de 22 años, hace cuatro que perdió totalmente la visión; ya en el teatro de la escuela de la ONCE hizo sus pinitos como actor al montar *El mercader de Venecia*. Desde



**De izquierda a derecha y de arriba a abajo: Carmen Guinnot, Eulogio Rueda, Manuel Nabeira y Mª Jesús Ferrer, actores ONCE entrevistados por Adolfo Simón.**

hace un año forma parte de la agrupación de Sevilla y lo que más le ha interesado del trabajo con este grupo ha sido la construcción del personaje; se divierte mucho inventando la historia que tiene que interpretar. No obstante las obras son leídas y elegidas por todo el grupo. Otra cosa en la que ponen mucha atención es en cómo mantener a un personaje dos horas en escena en movimiento para que sobre todo no se aburran ellos a la hora de actuar. Si hace falta inventan acciones que no vengan indicadas en la obra. Lo que no intenta Eulogio en escena es disimular su ceguera, sabe que el ciego tiene sus limitaciones pero aunque en escena puede moverse como un vidente, no trata de forzar sus comportamiento. Su interés, no obstante, estriba en la forma clásica de la representación. No cree interesante buscar un tipo de teatro particularmente del ciego. También ha sido muy importante esta experiencia para Eulogio, pero sobre todo, le gusta la posibilidad de relacionarse con sus compañeros, salir juntos, tener la ocasión de «ver» cómo se comportan los demás, como se tratan entre ellos y poder tener una idea más clara de cómo son.

De este muchacho gaditano hubo una cosa que me interesó mucho: me habló de dos tipos de ciegos; por un lado estarían los que se quedan quietos y sumidos en la queja y por otro los que no se sienten inferiores por ser ciegos y tratan de superarse día a día. Sin duda alguna todos los que se atreven con el vértigo del escenario pertenecen a estos últimos.



Dos imágenes de "Farsa y licencia de la reina castilla", de Valle Inclán. Dirección: I. Calvache y J.R. Sarasti. Grupo ONCE "Alajú" de Granada. (1990).

# Rompiendo barreras

Por Ignacio Calvache

**E**n coherencia con su espíritu integrador y con el objetivo de acrecentar la afición por las actividades artísticas, la ONCE elaboró una normativa que ha permitido una auténtica explosión en el crecimiento teatral de dicha organización durante los últimos cinco años.

La circular que regula las Agrupaciones Artísticas es un baluarte sin precedentes, que ha provocado el afloramiento por toda la geografía española de decenas de grupos de teatro.

La ONCE permite que el 50% de los integrantes de cada grupo puedan ser no afiliados a la entidad, e incluso excepcionalmente un mayor porcentaje. Ello nos da idea del interés que para la comunidad teatral debería despertar semejante iniciativa, por su carácter abierto y bien fundamentado.

Cualquier profesional del teatro alabaría que las instituciones escénicas realizaran, por fin, una auténtica labor de base para la formación de los artistas y la producción de los espectáculos.

Estaríamos encantados si se facilitara la creación de talleres de trabajo grupal, donde se iniciara a sus integrantes en las materias teatrales básicas. Una vez consolidado este taller creativo, los responsables oficiales posibilitarían su conversión en grupo, con un proyecto de trabajo y un presupuesto anual, que sería elaborado por los propios interesados ajustándose a las posibilidades reales de la entidad. Este grupo produciría espectáculos, que tendrían acceso a un circuito que abarcara todas las ciudades españolas. Tras años de práctica real y continuada, algunas de las Agrupaciones tal vez tomaran la decisión de dedicarse exclusivamente al teatro. Entonces, si el trabajo demostrado hasta el momento indicara una firmeza en la decisión y una viabilidad de futuro, los respon-

sables del área artística de la institución podrían acogerlas, promocionarlas, dándole un salario a sus componentes, un local de trabajo y una infraestructura decente, sin ostentaciones.

Esta utopía existe actualmente en la ONCE. Los profesionales debemos conocerla y apoyarla pues beneficia a la colectividad.

Pero no todo el monte es orégano. El ambicioso plan, trazado desde las altas instancias de la Dirección General, todavía es joven, necesita mucho tiempo para su adecuada maduración e implantación. Los problemas, como es lógico ante lo novedoso, se descubren avanzando, tropezando.

Al igual que en el conjunto de la sociedad española, en la ONCE es preciso recorrer una ardua fase de concienciación, de motivación de las bases hacia el hecho teatral. Que los ciegos descubran que ir al teatro puede ser interesante y divertido, también para ellos, no es fácil. Tampoco que acepten la práctica teatral como herramienta de primera magnitud para su desarrollo personal.

Tengamos en cuenta que los ciegos han sido durante muchos años marginados de cualquier actividad, que no fuera la venta del cupón, incluso por sus propias familias. Que un invidente se interesara por la cultura, el deporte, o por el desarrollo adecuado de su expresividad corporal, era un asunto disparatado, fuera de la órbita convencional de la prepotencia ante el disminuido y del mal entendido afán de protección hacia el débil.

Hoy en día las cosas han cambiado, pero el lastre es pesado. Nuestra es la responsabilidad para dinamizar el proceso.

Imaginemos una mujer de cincuenta años, con siete hijos, vendedora de cupones, con vecinos, con compañeros de trabajo anquilosados, con un marido chapado a la antigua. Y con la valentía



suficiente para descubrir que su cara no pertenece a una esfinge de piedra, que su cuerpo no es un muñeco oxidado y que su voz, aparte de cantar coplas, también sabe decir emociones encima de un escenario. Esta mujer será bien recibida en una Agrupación de la ONCE, donde podrá sacar perlas de su interior que no imaginaba. Tardará años tal vez, no importa porque afortunadamente no existe una presión comercial. Si el director está en la onda, conseguirá de ella personajes a su medida, que resulten atractivos para cualquier público. Conseguirá de ella que sepa estar en su papel más allá de la dignidad, en el terreno de la creatividad y el interés social.

Otro tema es que el nivel interpretativo general de los actores afiliados es aún muy elemental. Hace falta más tiempo y más compromiso. Llegará sin duda el día en que una compañía de la ONCE se halle en primera línea del panorama teatral absoluto, y en que los actores ciegos estén presentes con normalidad en los elencos habituales de los diversos géneros teatrales. Ello será saludable.

Mientras tanto, los actores que se integren en estos grupos deben saber las condiciones especiales que allí encontrarán. Lo cual no supone una coartación, ni un descenso de nivel, sino la consciencia de entrar en un territorio nuevo, la capacidad de apertura y el desarrollo de otras vías de la percepción y la comunicación. Perspectivas que a una persona motivada pueden resultarle apasionantes.

La presencia de monitores-directores altamente cualificados al frente de las agrupaciones, es una condición a exigir que no siempre se cumple. No hay otra opción para sostener rectamente una estructura que asciende con celeridad. Resultaría inaceptable que los grupos engendraran montajes sin haber realizado antes unos talleres formativos suficientemente bien orientados. Resultaría execrable ver sobre el escenario actores estatua, por no forzar a un invidente hacia el uso corporal. O peor aún, contemplar como un actor vidente ayuda a desplazarse, en plena acción escénica, a un compañero ciego.

Estas circunstancias indicarían una no comprensión del espíritu con que debe planificarse y afrontarse un trabajo-reto de características muy delicadas. Sé que desde la Dirección de la ONCE se está desarrollando un encomiable esfuerzo en este asunto, a través de los cursos de formación y reciclaje para monitores, y a través de los intentos múltiples de coordinación entre las distintas agrupaciones. Pero una vez más, harán falta años hasta que este país cuente con suficientes profesionales especializados en teatro para la integración de deficientes visuales o, simplemente, en un teatro con ciegos. No en vano estamos ante un territorio virgen, somos el primer país del mundo que vive semejante experiencia y vamos descubriendo poco a poco vías de expansión.

Mi etapa como fundador y director, desde 1987 a 1990, de la Agrupación Artística Alajú de la ONCE en Granada, la recuerdo como un ejercicio permanente de eliminar barreras, propias y ajenas. Los límites artísticos los marcamos nosotros, actores y directores, y por ello debemos tomar la iniciativa de ampliarlos con responsabilidad.

Existen conceptos que se pueden ir superando hasta el infinito. Un ciego dispone de algo más que su voz para comunicarse. El aspecto físico de un ciego no hay por qué ocultarlo, al contrario, es un recurso tan interesante como en cualquier persona. Un ciego puede desplazarse por el escenario con agilidad felina, si tiene suficientes puntos de referencia.

Los ciegos hacen teatro para todos, por ello la iluminación, el color, el maquillaje, el vestuario, son aspectos de primer orden que no es lícito tratar de una manera superflua. Un ciego, salvo excepciones, no tiene por qué fingir su déficit visual a la hora de encarar un personaje. Lo positivo es basarse en su propia personalidad, en sus condiciones naturales y a partir de ahí trabajar en la línea deseada. A un actor ciego hay que, en primer lugar, darle confianza en

sus posibilidades, luego motivarle, orientarle, exigirle, pero nunca tratar de protegerle más de la cuenta.

Antiguamente, en las representaciones se colocaba una cuerda, de lado a lado del proscenio, a la altura aproximada de los muslos, para evitar que los intérpretes cayesen accidentalmente al patio de butacas. Este símbolo-barrera de la separación entre dos mundos, esa cuarta pared palpable, está cayendo al fin. Hoy, basta con diseñar un espacio escénico adecuado, donde el invidente sea capaz de percibir referentes que eviten su desorientación. Para mayor seguridad se dejan 1'5 o 2 metros de escenario libres, sin el suelo propio del espectáculo, así el actor al pisar tablas desnudas sabrá rectificar su trayectoria y anulará el peligro de caída de manera autónoma.

El director o monitor de estos grupos encontrará abundantes dificultades. Por ejemplo: una enorme heterogeneidad de los integrantes en cuanto a edad, agudeza visual, nivel cultural, disponibilidad, motivación, problemas familiares y condicionamientos sociales. Sólo una labor tenaz y sería conseguirá decantar y consolidar al grupo lo suficiente como para que el avance sea factible, de lo contrario nos quedaríamos en un mero entretenimiento más o menos teatral.

Otros retos técnicos serán: el dominio del equilibrio, generalmente deteriorado en los invidentes. Es fundamental también el correcto conocimiento del esquema corporal. Parece obvio pedir que conozcamos cuál es nuestro volumen, dónde está situada cada parte de nuestro cuerpo, cómo se mueve y hasta dónde llega. Esto tan simple, es un problema en nuestra sociedad actual para personas que ven, con mayor motivo para los invidentes.

El rostro es el espejo del alma, dice el saber popular. Muchos ciegos, especialmente los de nacimiento, no son conscientes de sus expresiones faciales. Han fijado cuatro gestos con los cuales se sienten cómodos y resuelven su vida cotidiana. Existe seguramente una reticencia a utilizar la cara por miedo a descontrolarla. En el grupo de teatro habrá que dejar caer las máscaras, reblandecer con paciencia los músculos rígidos y ejercitar los movimientos ignorados con extremada delicadeza.

Conviene mencionar el tema de las indicaciones. Es otro asunto en apariencia banal pero en realidad básico. El director debe de ser muy preciso a la hora de enviar una indicación a un compañero ciego en escena. Es de cajón, pero no resulta fácil, evitar palabras ambiguas como aquí, allá, así, aquel, eso, tú, ... Tampoco es factible, afortunadamente, emplear el recurso mimético que utilizan algunos directores para hacer entender al actor lo que se pretende conseguir de él: fijate, hazlo como yo. Por eso la claridad, la capacidad para describir y para despertar la imaginación con la palabra, resultan trascendentes.

La disciplina del silencio es una batalla a ganar. Cualquier ruido o voz ajena es una intervención molesta, e incluso peligrosa, que podría desorientar al actor. Nunca olvidaré un ensayo, en el cual a una actriz se le cayó un objeto al suelo y lo buscaba palpando a su alrededor, un espectador fortuito gritó con buena voluntad: "más adelante". En otro punto del escenario, yo, ajeno a la anterior circunstancia, daba indicaciones a otra actriz que al oír el dichoso "más adelante" lo confundió con una orden mía, comenzó a caminar hacia el vacío y a punto estuvo de producirse una desgracia que por suerte pudimos evitar. Lo simple, lo obvio, lo elemental es siempre importante.

Podríamos entrar más a fondo en las cuestiones planteadas, pero basten las reflexiones previas para admitir lo complejo y apasionante de esta especialidad teatral, en la cual casi todo está por hacer, investigar y escribir. Como antes comenté, somos pioneros a nivel mundial, gracias al aval de una organización que ha sabido compaginar el afán comercial con el social y cultural.

Por último deseo dejar constancia del cariño con que recuerdo aquella etapa, aquellas gentes. Nunca olvidaré sus nombres, ni sus rostros, ni su espíritu alegre y valiente.

# El ciego como espectador

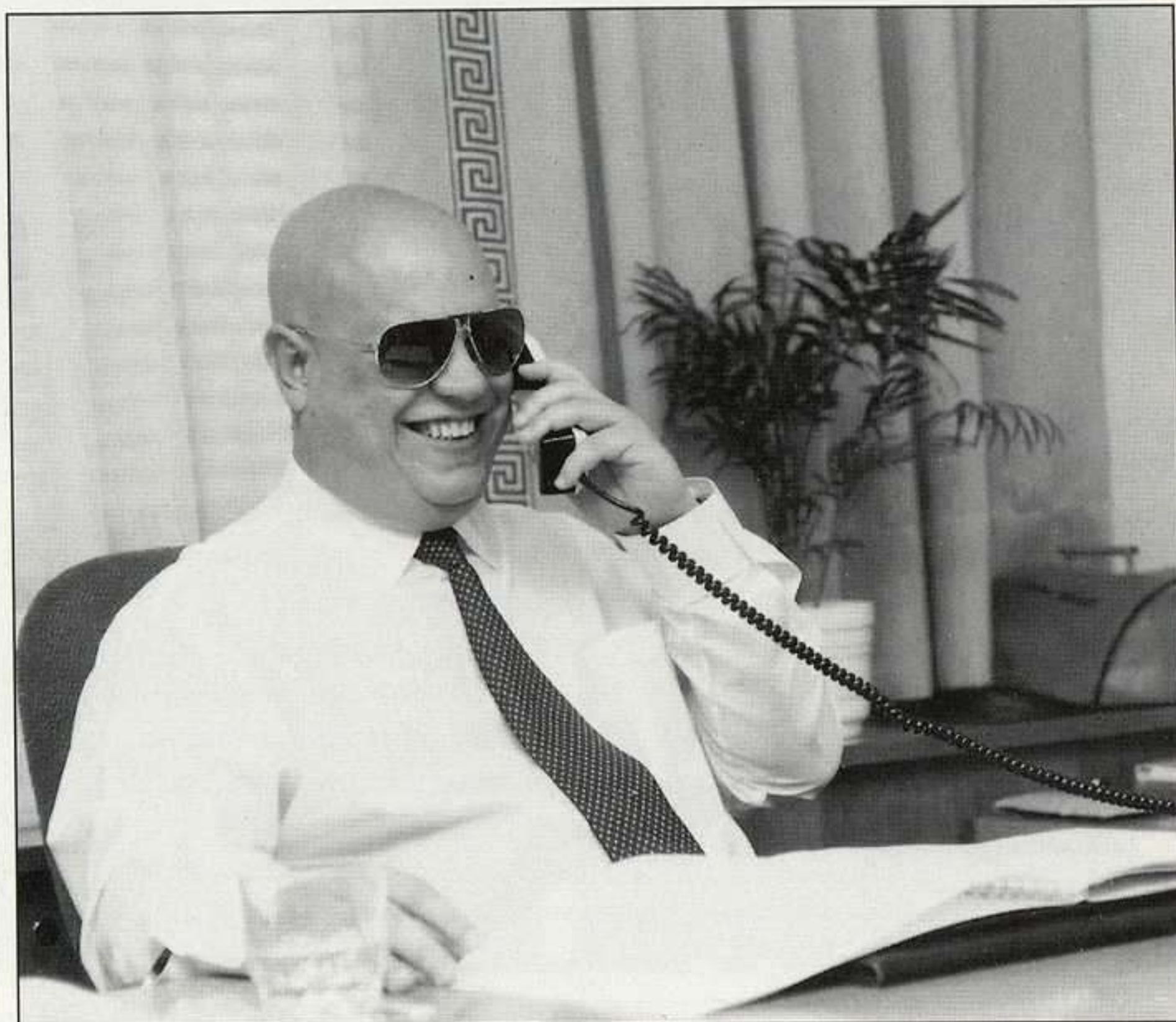
Por Felipe Ponce Rodríguez

Director de Cultura de la ONCE

**E**n nuestros días, cuando vemos a un ciego sentándose en la sala de un cinematógrafo, ante un escenario de teatro, o frente a la pantalla de un televisor, no podemos pensar que asistimos tan sólo a un acto de participación cotidiana en la actividad social o en el consumo cultural que, optimistamente, podemos entender como imprescindibles para la civilización y para el hombre. Esta imagen de los deficientes visuales zambulléndose en el flujo de la vida común, pertenece más bien al mundo del rito, de la pugna siempre repetida, del esfuerzo ininterrumpido por acceder al tejido substantivo de la Cultura, es decir, por llegar a alcanzar la suficiente dosis de información sobre la realidad como para poder interpretarla, usufructuarla y establecer canales de comunicación normalizados.

Con frecuencia, nadie se para a pensar en que para el ciego el mundo extraindividual llega secuenciado informativamente, es más, la limitación total o parcial de la vista propende, inexorablemente, a utilizar canales receptivos que son secundarios para los que ven, lo cual obliga por una parte a una especialización interpretativa, por otra, a habilitar nuevos instrumentos o canales auxiliares, que ayuden a completar la parcialidad del conocimiento recibido. De esta manera, podemos entender que en primer término, los ciegos se ven obligados a traducir interpretativamente lo que acaece ante sí, buscando obtener un producto cognoscitivo y expresivo lo más aproximado posible a las mentefacturas que pueden ser calificadas de usuales en nuestro mundo, pero además, y ante el hecho artístico, la traducción se hace doble: una realidad entre las realidades, una ficción entre todas las ficciones, una obra de arte a comprender, a completar informativamente entre todos los espectáculos que el ingenio humano puede crear. Es una especie de corolario del esfuerzo intelectual del hombre, que, de manera paralela a la situación de nuestra especie ante la Naturaleza, intenta suplir con trabajo y con herramientas de todo tipo, lo limitado o tal vez deficiente de nuestra confección, siempre ansiosa de superarse a partir de lo defectuoso del diseño.

El ciego como espectador es un individuo indudablemente especial. Por una parte, requiere de complementos añadidos no usados por el resto de los colectivos consumidores de arte, por otro lado, su especialización en otras vías de conocimiento, su capacidad traductora, sus notables dotes de creatividad que le permiten llenar huecos de la realidad faltos de datos para él, hacen de este público unos excelentes consumidores de arte en cualquier manifestación accesible, a la par que dan lugar a figuras de críticos concienzudos y originales que basan sus opiniones, además de en lo comúnmente visto, en aspectos no bien percibidos para el resto, o subyacentes y por tanto ocultos para la mayoría. La sensibilidad, las sensaciones percibidas y producidas son notablemente diferentes a las de cualquier público del mundo: para el ciego, por ejem-



Felipe Ponce, Director de Cultura de la ONCE.

plo, el personaje no es un actor, una gesticulación, una expresión facial, un vestuario y un texto, es únicamente una voz, algunos ruidos y un discurso, si a esto le añadimos la información suplementaria que actualmente puede proporcionar la audiodescripción y alguna pequeña información más, obtenemos resultantes comunicables, opinables en lo intelectual, pero de ninguna manera puede hablarse de identidad en los sentimientos proyectados y obtenidos y mucho menos de igualdad en lo que podríamos llamar la veta fina del Arte, del artista y del espectador comprometido.

Cabría preguntarnos ahora, sobre cuál es el significado auténtico de que esta minoría de la población acuda al cine, vaya al teatro o asista a conciertos. Tal vez, la respuesta no pueda cifrarse únicamente en que los bloques sociales, los colectivos, necesitan permanentemente para autovalorarse un cierto sentimiento de evolución cultural. Acaso tampoco sea explicación suficiente el que la normalización para los disminuidos deba ser una obligación de la sociedad, que si bien nunca concluirá, debe contar con realizaciones que impidan afirmar, como ya está ocurriendo, que estos procesos no son otra cosa que la utilización del "texto como pretexto", por parte de aquellos que viven holgadamente y peroran sin fin sobre estos temas, sin saber, sin querer o sin poder, pasar de lo teórico de las palabras y de las ideas, a lo práctico de la vida y de sus necesidades. Probablemente lo que está más próximo a la verdad social y cultural de nuestro tiempo, es la idea de que cada vez existen más ciudadanos y más instituciones que creen firmemente en que la integración de los minusválidos, de los ciegos en este caso, es absolutamente imprescindible, si no queremos que desde el fondo de la sociedad y de los proyectos históricos de la humanidad, siga levantándose un chirrido demasiado estridente, demasiado cruel, como para que nuestras conciencias puedan acallarlos u olvidarse. La integración no debe de ser un concepto vacío, debe ser una realidad múltiple y reconfortante, que haga posible no sólo que los deficientes visuales sean espectadores de la vida y del arte, sino también que las realidades artísticas como cuerpos y almas vivos, y que el mundo en general como conjunto aglutinador de la mismidad de todos, bajen al patio de butacas y entiendan que éstos y otros espectadores, hasta ahora semiolvidados, tienen pleno derecho a su asiento.

Madrid, 2 de febrero de 1994

# La mirada inmóvil

## El personaje del ciego en la literatura dramática

Por Fernando Doménech

### 1.- Literatura y ceguera

La literatura es una invención de ciegos. Al menos eso es lo que los orígenes míticos (e históricos) de las literaturas occidentales nos muestran con una constancia digna de reflexión. Pues Homero, según todas las leyendas que nos hablan de él, era ciego. Y si no lo era, o hemos de considerarlo un personaje legendario, él mismo nos habla de un cantor ciego, el aedo Demódoco, que canta en el palacio de Alcinoos, rey de los feacios:

«Llamad al divino aedo Demódoco, a quien la divinidad ha otorgado el canto para deleitar siempre que su ánimo lo empuja a cantar...

Y se acercó el heraldo con el deseable aedo a quien Musa amó mucho y le había dado lo bueno y lo malo: le privó de los ojos, pero le concedió el dulce canto.»<sup>1</sup>

Es evidente que los griegos vieron en esta imagen del cantor ciego, amado por la Musa, que le había dado a la vez la ceguera y la facultad de crear hermosos cantos, la del propio Homero, y que la consideraban la más apropiada para el hombre que había creado toda su literatura.

Pero no es legendario, sino plenamente histórico, el creador de la literatura latina, Apio Claudio el Ciego, censor en el 312 a.C., cónsul en el 307 y el 296 a.C. y constructor de la vía Apia. Es cierto que Apio Claudio no fue ciego toda su vida, sino en su vejez (lo que no le impidió seguir interviniendo en política), pero no deja de ser chocante su paralelismo con Homero.

Como lo es que, en medio de las nieblas que ocultan el nacimiento de las literaturas romances en la Edad Media, vuelva a aparecer un ciego: Muccádam ben Muaffa, el Ciego de Cabra, inventor de la moaxaja, probable enlace entre la lírica árabe y la mozárabe.

Tiene bastante lógica que en literaturas orales, como debían de ser todas las citadas en sus primeros momentos, los ciegos hayan tenido una gran importancia en la creación y difusión de canciones y relatos. No están tan lejanos los «romances de ciego», que éstos han difundido por toda la España rural hasta nuestro siglo, aun cuando no fuesen de su cosecha. Es más que probable que, en el momento de convertirse en literaturas escritas, hubiese más de un ciego recitando poemas en Grecia, en Roma, en la España musulmana. Pero un mito de los orígenes no sólo ha de tener una base histórica. Debe poseer suficientes elementos simbólicos como para convertirse en explicación definitiva, clara y concluyente de por qué empieza algo. Al menos Homero no es ciego por casualidad.

### 2.- Los ciegos de la tragedia clásica

Los griegos mantuvieron una actitud ambigua con respecto a la ceguera. Por un lado la consideraban una mutilación, una falta de

algo fundamental en el ser humano, y por tanto una imperfección que suscitaba rechazo o repulsa, pero también compasión. Por otro lado, la ceguera se veía a menudo como signo de que la persona ciega había sido «tocada» por un dios, lo que la convertía en un ser maldito, pero también sagrado, que suscitaba los sentimientos de respeto y temor, respeto porque llevaba la marca del dios, temor porque la maldición divina podía infectar a otro ser humano, a una familia o a todo un país. En cualquier caso, el ciego es siempre un ser excepcional, al que se trata con deferencia y miedo.

Estas actitudes, como veremos, se repiten constantemente a lo largo de toda la historia de la literatura occidental, pero tuvieron ya su primera formulación en la tragedia griega, en donde aparecen dos personajes fundamentales para el teatro posterior y aun para toda la cultura europea: Tiresias y Edipo. Personajes ambos del ciclo tebano, enfrentados en ocasiones, independientes otras, son personajes de enorme similitud en su fondo, pero muy diferentes en su historia personal.

Tiresias es uno de los personajes míticos más significativos en el tema de la ceguera, ya que ejemplifica muy bien la concepción del ciego como hombre tocado por la divinidad, y en él aparece por primera vez el tema de la «otra visión» que caracteriza a la figura del ciego hasta nuestros días.

Aunque son varias las leyendas sobre el origen de la ceguera y la capacidad profética de Tiresias, todas dan como causa la venganza de un dios. Según unos fue la castísima diosa Atenea, a quien Tiresias vio bañándose desnuda en compañía de su madre, la ninfa Cariclo: la diosa, enojada con el atrevido mortal, lo cegó, pero ante las súplicas de su madre, le dio a cambio el don de la profecía.

La versión más conocida es más compleja y mucho más curiosa. Según ésta, Tiresias, siendo un hombre, había visto dos serpientes copulando. Las golpeó con su bastón y al instante quedó convertido en mujer, situación en que vivió siete años hasta que, al cabo de ellos, volvió a ver a dos serpientes en los mismos menesteres. Las separó otra vez y recuperó su condición varonil. Esta circunstancia de haber sido varón y mujer (que Apollinaire recogió en su obra teatral *Les mamelles de Tiresias*) fue la causante de su ceguera: surgió entre Zeus y su esposa Hera la discusión sobre quién gozaba más en el acto sexual, el varón o la mujer. Zeus sostenía que era la mujer, mientras que su esposa mantenía lo contrario. Tiresias, lógicamente, era el más indicado para resolver tan espinosa cuestión: su sentencia fue que, de diez partes del placer sexual, nueve las gozaba la mujer y una sola el hombre. Hera, indignada, cegó a Tiresias y fue Zeus quien, en compensación, le concedió el don profético, que no perdería ni en el infierno<sup>2</sup>, y una longevidad que le permitió vivir durante siete generaciones<sup>3</sup>.

Como viejo, adivino y ciego, aparece en las tragedias del ciclo tebano, especialmente en *Edipo rey* y *Antígona*, de Sófocles. En ambas su papel es semejante. Conocedor, por su don profético, de los terribles designios del destino sobre la familia real tebana, sus verdades se estrellan contra las razones de los poderosos, incapaces de «ver» lo que les revela el ciego. Si Creonte se niega a



**M<sup>a</sup> Angeles Cebollero, actriz ciega en el montaje profesional de "El amante bilingüe", de Juan Marsé, dirigido en Barcelona por J. P. Peyró. (1993).**

creerlo con el pretexto de que está pagado por alguien (la eterna teoría del «oro de Moscú»), Edipo es más duro con el viejo adivino:

**EDIPO.-** ...Eres ciego de oído, de razón y de vista.

**TIRESIAS.-** Y tú un desventurado, al echarme en cara algo que en breve todos te echarán en cara a ti.

**EDIPO.-** Vives en noche perpetua, de modo que ni a mí ni a cualquier otro que vea la luz le podrías perjudicar jamás.

(...)

**TIRESIAS.-** ...Puesto que me echaste en cara mi ceguera, he aquí lo que te digo: tú, aunque tienes vista, no ves en qué punto estás de males, ni dónde habitas, ni con quiénes compartes la morada... El doble golpe de una maldición, la de tu madre y tu padre, en su incansable caminar, te arrojará un día de esta tierra, a ti, que ahora ves bien y después verás tinieblas...»<sup>4</sup>

En esta escena, que prefigura no sólo el final de la tragedia, sino otra posterior del mismo Sófocles, *Edipo en Colono*, aparece ya el tema que se repetirá después insistentemente: el ciego que «ve» la verdad enfrentado a un vidente que, precisamente por serlo, es incapaz de verla. Edipo está dominado por el prejuicio, por las

verdades del poder, por las conveniencias de su elevada posición, por la apariencia, en suma. Sólo el ciego, en su mundo de tinieblas, desligado de la apariencia, puede reconocer la verdad. El desarrollo del drama consistirá, pues, en ir desvelando esa verdad, en ir quitando los velos que impiden la visión, en un proceso de reconocimiento (la «anagnórisis» de Aristóteles) que conduce a Edipo a ver de frente la verdad, a verse por primera vez a sí mismo como quien es en realidad.

Como es bien sabido, la terrible predicción de Tiresias se cumple: el horror de la verdad es tal que Edipo, incapaz de soportarla, se revienta los ojos con el broche de Yocasta, que se había suicidado ahorcándose. El camino de la luz es, para Edipo, el camino de las tinieblas.

Mucho más tarde, ya cerca de la muerte, escribió Sófocles *Edipo en Colono*, melancólica elegía en donde Edipo, viejo, ciego y errante, acompañado sólo de su hija Antígona, llega a Colono, aldea de Atenas (y patria chica de Sófocles) para encontrar la muerte. No es ya el Edipo arrogante que se cree en posesión de la verdad, sino un hombre cargado de amargura, de horror y de compasión hacia sí mismo que busca un lugar donde reposar para siempre. Su aspecto terrible provoca la repulsión de los habitantes de Colono, que ven en él al maldito de los dioses, pero Edipo ya ha acabado de sufrir la terrible venganza de éstos, que en adelan-

te sufrirán sus hijos. Desde la serenidad que le da esa certidumbre y el saber que ha alcanzado su último lugar, Edipo se alza con toda la fuerza moral para rechazar las embajadas de Creonte y Polinices, que tratan de convencerlo de que se deje llevar con uno de los bandos que ahora luchan por el trono de Tebas. Edipo, ciego, sin embargo, ya «ve» sin que le nublen los sofisticados argumentos de la pasión política. Ha alcanzado, con la ceguera, la comprensión de su historia y conoce las máscaras de todos los que le rodean. Tiene ya la «otra visión», la misma que tenía Tiresias, aquel a quien reprochó vivir en tinieblas. La muerte, en forma de impresionante teofanía, lo arranca del mundo sin que aparezca su cuerpo. La purificación, favorecida por la ceguera, ha sido completa. Edipo ha pasado al mundo de los dioses.

Las tragedias de Sófocles, con las figuras de Edipo y de Tiresias, han marcado toda la literatura dramática posterior. No hace falta repetir que Aristóteles consideraba *Edipo Rey* la tragedia más perfecta, ni lo que ha influido *Antígona* hasta nuestros días. También en el planteamiento de la ceguera como «otra visión» ha tenido una larga descendencia.

Nada añade en este aspecto *Las fenicias*, la tragedia que Eurípides dedicó a las desdichas de la familia de Edipo. Su intento de hacer una obra de amplitud épica lo lleva a incluir en la obra a todos los personajes que aparecen en las tragedias de Esquilo y Sófocles, sin que ninguno tenga un papel protagonista. Tiresias, en su papel de adivino, aparece sólo para profetizar horrores a Creonte: si quiere salvar la ciudad, debe sacrificar a su hijo Meneceo. En cuanto a Edipo, en contra de la tradición sofocleana, vive aún en el palacio y sólo al final sale para comprobar la muerte de sus hijos y ser expulsado de la ciudad por Creonte. Algunas notas episódicas nos hablan de la ceguera de los dos, que no tiene ninguna importancia en el desarrollo del drama ni en la caracterización de los personajes.

Tampoco aporta ninguna novedad Séneca, que trató el tema tebano en *Edipo* y *Las fenicias*, repitiendo los modelos griegos.

### 3.- La tradición cristiana

En contraste con la riqueza de la herencia clásica, la tradición cristiana apenas ofrece arquetipos literarios en lo que toca a la ceguera. En la Biblia apenas aparecen los ciegos sino para ser curados como prueba del poder de Dios: así, los ciegos sanados por Jesucristo<sup>5</sup>, o Tobías, en el libro del mismo nombre. Este último merece la gracia especialísima de que el arcángel Rafael acompañe a su hijo en su largo viaje y acabe curándole la ceguera a causa de su fidelidad a la ley de Yavé. Pero las virtudes de Tobías son anteriores a su ceguera, causada por un accidente del que no se puede sospechar intervención divina; y la pérdida de la vista no lo hace más sabio, sino patéticamente torpe, hasta el punto de acusar a su mujer de un robo que ella, inocente, no ha cometido.

También queda ciego Sansón<sup>6</sup> como consecuencia de la terrible venganza de los filisteos, que, sacándole los ojos, creen inutilizarlo como enemigo. Ejemplo de mutilación que no dejó de utilizarse a lo largo de la historia.

En conjunto, por tanto, la ceguera aparece en la Biblia como una desgracia, una mutilación comparable a otras enfermedades, sin ninguna significación especial. Así que, cuando se establecen las sociedades cristianas en la Edad Media europea, los ciegos son simplemente un grupo dentro de la clase de los pobres, los tullidos, los mendigos que viven de la caridad. Dignos de ser socorridos, ya que Cristo se apiadó de ellos, la figura del ciego mendicante aparece muy pronto en la literatura medieval<sup>7</sup>. Y como tal pasa a la literatura del Renacimiento, época en la que, en España al menos, se asoma al teatro con singular poca fortuna.

### 4.- El ciego como personaje cómico

El ciego por excelencia en la literatura del Renacimiento en España es el ciego del Lazarillo de Tormes. Mendicante, gran reza-dor y hombre de astucia excepcional, nos ofrece la primera visión del ciego citado de mayor penetración que los videntes sólo por causas naturales: su inteligencia, su capacidad de observación y su malicia. Ello no le impide ser burlado cruelmente por su mozo y acabar en el arroyo con la cabeza quebrada, en una escena que, por más que hiera la sensibilidad actual, es cómica.

Esta misma comicidad brutal es el que aparece en los entremeses donde se utiliza la figura del ciego. Juan de Timoneda es autor de, al menos, dos de ellos, *Entremés de un ciego, un mozo y un pobre* y *Paso de dos ciegos y un mozo muy gracioso para la noche de Navidad*. Conviene fijarse en lo de «muy gracioso», que adjetiva, sin duda, al paso y no al mozo, y confrontarlo con el resumen de la obrita que ofrece Moratín<sup>8</sup>.

«Palillos, mozo travieso y apicarado, desearía aplicarse a algún oficio, para lo cual refiere al auditorio sus buenas cualidades, y entre ellas cuenta haber robado ciertos dineros a un ciego, de quien había sido lazarrillo: Martín Alvarez, ciego, sale por un lado pregonando sus oraciones, y por otro Pedro Gómez, ciego también, sale anunciando las suyas; saludanse entrambos, y creyendo que están solos hablan con entera confianza; Alvarez cuenta al otro que su lazarrillo le robó seis ducados que tenía escondidos, y escapó con ellos; Gómez le aconseja que en adelante lleve el dinero encima de sí, como él lo hace, y en prueba de ello le dice que lleva cosidos alrededor del bonete los ducados que va recogiendo, y así está seguro de que nadie se los quite; esto dicho, Palillos, que todo lo ha estado oyendo, le arrebató el bonete de la cabeza y echa a correr; Gómez cree que es Martín Alvarez el que le ha hecho aquella burla, y le pide el bonete; el otro, que ignora lo que ha sucedido, no sabe qué decirle, ni halla manera de justificarse; enfádanse los dos, y se sacuden una gran paliza».

A palos termina igualmente el otro entremés, como es norma general de todos ellos, sean o no de ciegos. Y la idea debió de gozar de cierta fortuna, pues todavía en el siglo XVIII encontramos un *Entremés de los ciegos apaleados*.

Es el entremés un mundo cercano a la picaresca (Palillos y Lazarrillo son primos hermanos). La misma falta de sensibilidad que permite a Quevedo hacer burlas sobre el padre ahorcado y descuartizado de Pablos, o a Estebanillo González celebrar sus «bromas» como sacamuelas, está en la base de estos entremeses crueles, desdichado comienzo de la figura del ciego en el teatro español.

### 5.- Shakespeare y la recuperación de la tragedia

En contraste con esta imagen cómica y costumbrista, la vuelta a la visión trágica permite a Shakespeare trazar uno de los cuadros más lúgubres, pero más intensos y más rico en significados de la historia del teatro: la figura de Gloucester en *El rey Lear*.

Gloucester pierde la vista de la forma bárbara que ya conocemos en Sansón y en otros personajes históricos<sup>9</sup>: Cornwall le saca los ojos por ayudar al anciano Lear. Así cegado, es expulsado de su casa y vaga errante en busca de quien le acompañe a Dover para suicidarse lanzándose desde lo alto del acantilado. Afortunadamente para él, encuentra a su hijo Edgar, disfrazado como el loco Tom, quien lo engaña, llevándolo ante un pequeño terraplén. El suicidio, pues, no tiene efecto, pero eso no evita que Gloucester muera poco después, con el corazón agotado.

Gloucester es una contrafigura de Lear. Ambos son ingratos con los hijos que los quieren y recompensan a los hipócritas que sólo tienen buenas palabras. Su error será terrible: Lear se ve despojado y arrojado a la intemperie en una noche de tormenta y acaba loco. Gloucester es entregado por su hijo a sus enemigos, que le infligen las terribles torturas que hemos citado.

Pero en esta situación de horror, desesperanza y sufrimiento, el loco Lear y el ciego Gloucester adquieren una lucidez que les faltó cuando veían y estaban cuerdos. Reconocen por fin en cuál de sus hijos estaba el amor y la lealtad; comprenden la medida de la ingratitud; descubren, en fin, la verdadera naturaleza del mundo en que han vivido, y que ellos han contribuido a crear, un mundo dominado por la violencia, la ingratitud y el engaño:

«Yo vi anoche, durante la tormenta, a un hombre así que me hizo pensar que es un gusano el hombre... Después aprendí más: somos para los dioses lo que las moscas son para los niños, nos matan para su diversión».<sup>10</sup>

La sombra de Edipo está presente en estas amargas reflexiones de Gloucester, las más negativas dentro de la concepción trágica del hombre como juguete del destino. Pero hay más amargura en Shakespeare que en Sófocles: esos dioses ya no tienen nombre, no son ya los dioses paganos, a los que retóricamente se refiere, ni es el dios cristiano, a quien, evidentemente, no se podría referir en esos términos sin acabar peor que sus personajes. No hay ya nadie a quien preguntar por el dolor del mundo. La ceguera lleva aparejada la lucidez, pero es una lucidez que sólo muestra desnudo el horror. No en vano la ceguera está aquí unida a la locura:

«Es el mal de estos tiempos: los locos guían a los ciegos»<sup>11</sup>

Estos tiempos que sólo pueden comprenderse desde la ceguera y la locura son los tiempos del hombre, ese gusano, esas moscas que los dioses matan para su diversión. Esa es la gran verdad que la apariencia, el engaño a los ojos, nos oculta con sus imágenes de orden, de felicidad, de justicia. La verdad se alcanza sólo al perder la apariencia. Y es una verdad tan cegadora que sólo lleva a la muerte.

## 6.- Una laguna de trescientos años

Una visión tan radicalmente desesperanzada sobre el destino del hombre difícilmente podía mantenerse en la sociedad cristiana del barroco y en el mundo optimista de la Ilustración. Y, en efecto, los ciegos parecen desaparecer del teatro durante los siglos XVII, XVIII y XIX. Y no es que el problema de la ceguera fuese indiferente a los ilustrados: muy al contrario, las especulaciones de éstos sobre el origen del conocimiento a partir de las sensaciones hacían que el estudio de la ceguera adquiriese una importancia inusitada. Es lo que hace Diderot, en su famosa *Carta sobre los ciegos para uso de los que ven*. A Diderot, por supuesto, le interesan poco las posibilidades de que la ceguera cause una revelación interior que les permita comprender el mundo; le preocupa más bien la diferencia entre las percepciones de los ciegos y las de los videntes desde un punto de vista científico y filosófico. Por otro lado, su punto de vista cambia hasta en la elección del personaje: si hasta este momento hemos hablado de hombres con visión que la pierden, el ciego de Puisieux lo es de nacimiento y adquiere la vista gracias a una operación médica.

Este nuevo personaje, el ciego que adquiere o recupera la visión gracias a la ciencia, es el personaje de la nueva era, ilustrada, humanitaria y optimista con respecto a las posibilidades de que el ser humano, gracias al progreso y al avance científico, supe-

re sus limitaciones. Pero, curiosamente, nada de eso llega al teatro, aunque tiene una dignísima presencia en la novela.

Ningún ejemplo puede ser mejor que el de Galdós, ciego él mismo al final de su vida e interesado a lo largo de toda su producción por el problema de la ceguera. A veces ésta puede ser incidental, como es la prosaica ceguera de don Francisco Bringas en *La de Bringas*, pero otras veces adquiere un innegable protagonismo. Es el caso de *Marianela*. Esta admirable novela nos presenta el caso de un joven ciego, Pablo, curado por el médico progresista Teodoro Golfín. Hay en ello un evidente rasgo positivo, y Galdós no deja de afirmar las ventajas de la ciencia y el progreso. Pero este avance de la Humanidad arrolla en su paso algunas pequeñas víctimas, a la desgraciada Marianela, muchacha fea, desgarbada y raquítica que servía de lazarillo a Pablo. Entre los dos había surgido un inocente amor que Pablo olvida al ver a su encantadora prima Florentina. Marianela enferma y muere de celos, vergüenza y horror al ser reconocida por su antiguo amor, en una patética escena que recreará Chaplin en la secuencia final de *Lucas de la ciudad*.

Joaquín Casaldueño interpretó la novela como la representación simbólica de la concepción comtiana de la vida del hombre: Marianela representa la edad teológica, Pablo la edad metafísica, Golfín, la edad positiva. Pero otros críticos, aun aceptando que hay simbolismo en la obra, consideran que es un simbolismo más complejo y, sobre todo, ambiguo. Pablo es, desde luego, la razón pura sin contacto con la realidad, y Galdós cree que esta razón debe dar un paso adelante y confrontar sus ideas con el mundo exterior. Eso es un triunfo del ser humano. Pero en ese proceso se pierde algo, y quizás algo importante: Pablo, al amar a Marianela, no estaba tan equivocado, veía en la escuchimizada muchacha lo que nadie era capaz de ver, lo que él mismo ya no vio cuando tuvo vista. Hay un profundo desasosiego, que recuerda a la perspectiva trágica, en la defensa del realismo progresista del autor.

Con mayor claridad se comprueba eso mismo en *Misericordia*, novela escrita cuando ya Galdós ha elaborado una visión más compleja de las relaciones entre fantasía y realidad y empieza a decantarse por el espiritualismo. El ciego Almudena, compañero de mendicidad de Benina, siente por ella el mismo amor platónico que había entre Marianela y Pablo, y vive en un mundo de sueño, donde el fantástico rey Samdai vendrá a llenarlos de riquezas. Y, a pesar del ambiente opresivo de la novela, en ésta triunfa el espíritu capaz de crear otra realidad con su fantasía y, por una vez, los sueños de Almudena y las mentiras de Benina se hacen realidad. Aun sin decantarse, ya Galdós está muy cerca de volver a la antigua concepción trágica: el ciego ve mejor que el vidente.

Si Galdós no se decantó, quien lo hizo fue Clarín, que en su cuento *Cambio de luz* presenta a un sabio que pierde la vista por el estudio y encuentra una luz interior que le permite ver la esencia de las cosas.

Estas y otras narrativas (Gide publicó en 1919 *La Symphonie pastorale*, que recuerda extraordinariamente a *Marianela*) trataron en el siglo XIX el problema de la ceguera con una riqueza de planteamientos que no se conocían antes. ¿Por qué no lo hizo el teatro? Probablemente estemos ante un problema de «decoro escénico» en una época en que la gazmoñería burguesa se adueñó de la escena y expulsó a la violencia trágica de Edipo, la desesperanza de Shakespeare y la riqueza de perspectivas de Galdós. Debió de haber entre el público, ante los ciegos, la misma sensación de incómodo rechazo que expresa Baudelaire en *Les aveugles*.

Y sin embargo las novelas de Galdós son profundamente teatrales. Tanto *Marianela* como *Misericordia* han gozado de adaptaciones a la escena, alguna de ellas en vida del mismo Galdós<sup>12</sup>, pero ya siempre en el siglo XX. Y es que nuestro siglo ha supuesto la vuelta de los ciegos al teatro, y ha explorado sus posibilidades escénicas con mayor riqueza que nunca.



"El amante bilingüe", de Juan Marsé. Dirección: J.P. Peyró. (1993). El montaje contó con la participación de una actriz ciega, M<sup>ra</sup> Angeles Cebollero. (Foto: Jaume Biarnés).

## 7.- Los ciegos de Valle Inclán

El denostador de «Don Benito el garbancero» tuvo al menos tanta preocupación por los ciegos como el denostado, y los utilizó con mucha más constancia, con verdadera profusión. Hay ciegos en su teatro y en su novela, tanto en sus primeras obras como en los «esperpentos»<sup>13</sup>. Son, por lo general, personajes costumbristas, mendigos o músicos ambulantes, como el ciego Velones de *Tirano Banderas* o el ciego que canta el romance heroico-burlesco de don Friolera ante los enchironados don Manolito y don Estrafalario al final de *Los cuernos de don Friolera*.

Con todo, es en las obras de ambiente galaico donde los ciegos aparecen con más frecuencia, destacando sobre la masa de mendicantes que pululan en todas ellas. Y entre todos ellos, el que adquiere verdadera entidad como personaje es Electus, el Ciego de Gondar, que aparece por vez primera en *Flor de santidad*, y posteriormente en *Cara de plata*, *El marqués de Bradomín*, *Romance de lobos* y *El embrujado*. Electus es un heredero del ciego del lazarrillo, astuto y resabiado como aquél, pero más sensual y vividor. Más que la oración del Justo Juez dice «añejos decires de los jocundos arciprestes aficionados al vino, a las serranas y a rimar las coplas» (transparente alusión al arcipreste de Hita, que compuso cantares para ciegos). Sus cantares maliciosos serán causa de pendencia en *El embrujado*, pero su habilidad siempre lo saca adelante. Incluso con las mujeres tiene suerte: lleva siempre una moza como lazarrillo, a veces quitándosela a otro ciego (también en *El*

*embrujado* asistimos a la pelea entre Electus y el Ciego de Flavia por la Virula, que abandonó al segundo por el Ciego de Gondar). Alegre, mujeriego y buen decidor, tiene también algo misterioso, que parece sobrepasar su extrema agudeza para entrar dentro de lo profético:

**«EL CIEGO.-** ¡Dejad al ciego que recoja su pan por los caminos! ¡En esta noche oscura no puede ver ni la mano que le daña, ni la que le concede el bien de caridad!

**LA NAVORA.-** ¡Anda, gran enredador! Dormido ves tú como las liebres, ¡cuanto más, espabilado!»<sup>14</sup>.

Electus tiene algo de adivino arcaico, de Tiresias gallego, o incluso algo más: «Trae los ojos abiertos, inmóviles, semejantes a un dios primitivo, aldeano y jovial».

Con todo, el ciego por excelencia de Valle Inclán es Max Estrella, el protagonista de su obra cumbre *Luces de bohemia*. En él Valle Inclán reunió rasgos que lo emparentan con los grandes ciegos de la tragedia que ya hemos visto: como Tiresias, ha recibido la ceguera de los dioses:

«Es el regalo de Venus».<sup>15</sup>

Su peripecia por Madrid hasta acabar en la muerte recuerda a *Edipo en Colono*, pero también al Gloucester de *El rey Lear*, con quien le une la idea de suicidarse lanzándose al vacío desde el acantilado:

«Latino... llévame al Viaducto. Te invito a regenerarte en un vuelo». <sup>16</sup>

Y como todos ellos, Max Estrella tiene en su ceguera la visión que les falta a los demás:

**«EL PRESO.-** Tiene usted luces que no todos tienen». <sup>17</sup>

En Max Estrella recupera Valle Inclán el motivo trágico de la «otra visión» que permite al ciego comprender el mundo mucho mejor que los que lo acompañan, empeñados en la mera apariencia de las cosas. «Vate», en el doble sentido de poeta y adivino, tiene, como el Ciego de Gondar, algo de divino:

«Su cabeza rizada y ciega, de un gran carácter clásico-arcaico, recuerda los Hermes.» <sup>18</sup>

Valle Inclán no sólo acumuló símbolos sobre sus personajes de ciego, sino que, con palabras que son un eco de las anteriores, explicó el significado de estos símbolos en *La lámpara maravillosa*:

«Estos mis ojos de tierra están tristes de mirar y de amar. Yo, sin embargo, cuando evoco las imágenes desvanecidas a lo largo del camino, siempre procuro olvidarme de que con los ojos las ha visto...»

Son de tierra los ojos, y son menguadas sus certezas. Cada mirada apenas tiende un camino de conocimiento a través de la esfera que se cierra en torno de todas las cosas, y que en infinitos círculos guarda la posibilidad de las infinitas conciencias. La unidad del mundo se quiebra en los ojos, como la

unidad de la luz en el prisma triangular de cristal.. Las pupilas ciegas de los dioses en los mármoles griegos simbolizan esta suprema visión que aprisiona en un círculo todo cuanto mira...

Los pueblos son círculos de almas con la mirada ciega de los dioses, la mira eternamente quieta, llena de símbolo». <sup>19</sup>

La mirada de la eternidad. La esencia de las cosas captada por la mirada inmóvil. Esas son las luces de la ceguera, las misteriosas luces del Ciego de Gondar, las luces de bohemia de Max Estrella. Con ellas Valle Inclán introduce, quizás por primera vez en España, la perspectiva trágica de toda su pureza.

### 8.- Buero Vallejo, o el optimismo trágico

Después de Valle Inclán, ha sido precisamente otro autor trágico quien ha tratado el tema de la ceguera con mayor profundidad y con una innegable originalidad. En efecto, Buero Vallejo, en las dos obras dedicadas a ello, *En la ardiente oscuridad* y *El concierto de San Ovidio*, parte de un principio absolutamente nuevo: no cuenta la peripecia particular de un ciego en un mundo de videntes, sino la historia de una comunidad de ciegos, con sus aspiraciones, sus desesperanzas, sus amores y sus rencillas. Es decir, por primera vez en el teatro se ve el mundo de los ciegos desde dentro, y no sólo en relación con el mundo de los que ven. Eso no quiere decir que no se produzcan comparaciones, enfrentamientos entre los dos mundos. Todo lo contrario, la dialéctica entre ellos es constante. Pero ya no se ve al ciego sólo desde el punto de vista del vidente, sino también a éste desde la perspectiva del ciego.



Otra imagen de M<sup>a</sup> Angeles Cebo-llero, actriz ciega en el montaje profesional de "El amante bilingüe".



Buero Vallejo no idealiza la ceguera. No es para él, como era para Valle Inclán, otra visión más perfecta. Al contrario, «la ceguera es una limitación del hombre, algo que se opone a su libre desarrollo. Representa por ello, de modo muy claro, el fondo de cualquier problema dramático o trágico, que es siempre el de la lucha del hombre, con sus limitaciones, por la libertad.»<sup>20</sup>

Este punto de partida, progresista e ilustrado, emparenta a Buero con Galdós: sus ciegos no se instalan en la ceguera, sino que tienen siempre la aspiración de ver, o al menos, de superar las limitaciones que la naturaleza y la sociedad les imponen. Y aquí está la otra novedad de Buero Vallejo: la ceguera es un problema social, no sólo metafísico o psicológico. De ahí que sus dramas entronquen con la realidad del mundo de los ciegos mucho más que las de otros autores. Porque el problema de la ceguera no es sólo el de no ver, sino la marginación que impone la sociedad al que no ve. Y ése no es un problema metafísico, sino social y político, y, por tanto, solucionable por los medios humanos.

*El concierto de San Ovidio* presenta las distintas actitudes sociales ante la ceguera: los que siguen creyendo que los ciegos sólo sirven para rezar (la vieja solución de la caridad cristiana), los que los utilizan para explotarlos (Valindin) y los que se esfuerzan por remediar su situación (Valentín Haüy). Y en medio, los ciegos como sujetos pacientes de su drama, debatiéndose entre la esperanza y la impotencia.

No le faltan a Buero Vallejo connotaciones simbólicas, más evidentes en la otra obra citada, *En la ardiente oscuridad*. En ella la ceguera «ha sido interpretada como un símbolo de la oscuridad, de la incertidumbre y de las limitaciones inherentes al ser humano, y el sentido de la obra como una invitación a asumir la trágica condición del hombre y su verdad, sin intentar escamotearla, enmascararla o convencionalizarla, pues sólo en la verdad puede trascender la criatura sus limitaciones y ser libre, aunque ser libre conlleve, como la pulpa el hueso, el dolor. Frente a la pedagogía de la felicidad a toda costa, la pedagogía de la verdad, cueste lo que cueste».<sup>21</sup>

Así es, Buero no ha utilizado sólo la ceguera en este sentido, sino también la sordera (*Hoy es fiesta*, *El sueño de la razón*) y la locura (*El tragaluz*). Y en todos los casos los ciegos, los sordos son imagen de todo el género humano, marcado por el dolor, la incapacidad de superar sus límites y la aspiración constante de hacerlo. En esta lucha está la gloria y la tragedia del hombre. Sus tragedias, con todo el fracaso, el dolor y la muerte que llevan apa-

rejadas sus historias. Son siempre un alegato en favor de la esperanza. Son -y no es paradoja- las más optimistas de las tragedias.

## 9.- Samuel Beckett, o la desesperanza

Un punto de vista completamente distinto es el del gran trágico de nuestro siglo, Samuel Beckett. El ciego es también un personaje habitual en su obra, como lo son los lisiados, (Hamm, Molloy), los moribundos (Malone) y, en general, todos los personajes en que destaque la miseria humana, en perfecta consonancia con el mundo desolado, opresivo, arrasado, en que transcurren sus fábulas, el aterrador paisaje del vacío.

En este mundo la ceguera no implica otra visión, una especial comprensión del mundo o de la naturaleza humana. Es simplemente oscuridad sin paliativos, incapacidad, soledad absoluta:

«**HAMM.**- Un día te quedarás ciego. Como yo. Estarás sentado en cualquier lugar, pequeña plenitud perdida en el vacío, para siempre, en la oscuridad. ...Mirarás un rato a la pared y luego te dirás: quiero cerrar los ojos, quizá duerma un poco, luego todo irá mejor, y los cerrarás. Y cuando los vuelvas a abrir la pared habrá dejado de existir. La infinitud del vacío te rodeará, los muertos de todos los tiempos, resucitados, no lo llenarán, y serán como una piedrecita en medio de la estepa».<sup>22</sup>

Por supuesto que para Beckett, como para Buero Vallejo, los ciegos representan a todo el género humano, y la ceguera no es sino la expresión de la incapacidad del hombre para entender nada del mundo que lo rodea. Precisamente por eso abundan los ciegos en sus obras: Pozzo, en *Esperando a Godot*, Hamm en *Fin de partida*, Billy en *Fragmento de teatro I*. A eso se une la invalidez (Hamm) o la dependencia de otro (Hamm de Clov, Pozzo de Lucky), dependencia que supone la relación amo/esclavo, la desconfianza mutua, la incompreensión total y el odio sin límite.

Inmersos en la desesperanza metafísica, los ciegos de Samuel Beckett enlazan con los personajes más sombríos de la tradición trágica europea, pero los superan en intensidad. Sucede que los autores antiguos no habían vivido el siglo XX. La oscuridad, el vacío, el silencio son las coordenadas del mundo de Beckett. Hay que sospechar que pueden ser también las coordenadas de nuestro mundo, aparentemente dominado por las luces, las superabundancia, las voces y los gritos.

## NOTAS

<sup>1</sup> *Odisea*, canto VIII.

<sup>2</sup> Odiseo invoca a su sombra para que, saliendo del Hades, le revele su porvenir. *Odisea*, canto XI.

<sup>3</sup> Antonio Ruíz de Elvira. *Mitología clásica*. Madrid, Gredos, 1988. pp. 147-150.

<sup>4</sup> Sófocles. *Edipo rey*, en la edición de Luis Gil. Madrid, Guadarrama, 1969 (pp. 127-129).

<sup>5</sup> Mateo, 20, 29-34; Marcos, 10, 46-52; Lucas, 18, 35-43.

<sup>6</sup> Libro de los Jueces, 16, 21.

<sup>7</sup> Por ejemplo, en *Barlaam y Josafat*. Vid. Edición de Pedro Bádenas de la Peña, Madrid, Ed. Siruela, 1993.

<sup>8</sup> Leandro Fernández de Moratín. *Obras completas*, en BAE, nº2.

<sup>9</sup> Así, la santa emperatriz Irene, de Bizancio, restauradora del culto a las imágenes, mandó sacar los ojos a su hijo, el emperador Constantino VI para que no se le ocurriera volver a ocupar el trono.

<sup>10</sup> Shakespeare. *El rey Lear*. Ed. del Instituto Shakespeare dirigida por Manuel Angel Conejero. Madrid, Cátedra, 1986. p. 201.

<sup>11</sup> Id. pág. 202.

<sup>12</sup> La versión de *Marianela* que pudo oír Galdós (ya estaba ciego) es la de los hermanos Quintero. Vid. también la versión de Eduardo Camacho publicada por la ADE en su colección Literatura Dramática Iberoamericana, nº 4, Madrid, 1991. *Misericordia* tiene una versión teatral de Alfredo Mañas, Madrid, Escélicer, 1972.

<sup>13</sup> Vid. el estudio *Los ciegos de Valle Inclán*, de Enrique Segura Covarsi.

<sup>14</sup> *El embrujado*, Jornada Primera, en Ramón del Valle Inclán. *Obras escogidas*. Tomo I. Madrid, Aguilar, 1976. Pág. 723.

<sup>15</sup> *Luces de bohemia*, escena octava, en Ramón del Valle Inclán. *Obras escogidas*. Tomo II. Madrid, Aguilar, 1976. Pág. 1227.

<sup>16</sup> Id., escena undécima. Pág. 1244.

<sup>17</sup> Id., escena sexta. Pág. 1214.

<sup>18</sup> Id., escena primera. Pág. 1188.

<sup>19</sup> *La lámpara maravillosa*, en Ramón del Valle Inclán. *Obras escogidas*. Tomo I. Págs. 571-572.

<sup>20</sup> Citado por Francisco Ruíz Ramón. *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid, Cátedra, 1977. Pág. 364.

<sup>21</sup> Francisco Ruíz Ramón. Id. Pág. 345.

<sup>22</sup> Samuel Beckett. *Fin de partida*. Barcelona, Barral, 1970. Págs. 128-129.

# Tiresias, un ciego que ve

Por Inmaculada Alvear

**A**riba los dioses, abajo los hombres. Los dioses vigilando lo que hacen los hombres, los hombres preguntándose que hacen los dioses y cómo pueden llegar a ser como ellos. Los dioses interviniendo en la vida del hombre, marcando su destino como si de muñecos se tratase -Apolo instigando a Orestes para que mate a su madre, o Agamenón obligado a sacrificar a su hija Ifigenia para que el ejército griego consiga su victoria sobre Troya-, pero también uniéndose ellos, estableciendo linajes en común. Rompiendo las distancias entre cielo y tierra, dioses y hombres se unen creando determinadas sagas que van a favorecer la comunicación entre unos y otros. Las fiestas y los ritos que cada «polis» celebra en honor de su dios protector, que se realizan a fin de atraer y favorecer a la ciudad y a sus habitantes con la gracia especial de esa divinidad, no calma toda la curiosidad que el hombre siente por ese otro mundo desconocido. De ahí que se interrogue también sobre su futuro, ese futuro al que la divinidad sí tiene acceso. De esta inquietud y este deseo de saber qué es lo que pasará frente a determinados acontecimientos, surge la figura del profeta o el adivino. Un intermediario entre lo que se desconoce y la divinidad, cuya técnica se basaba en el descubrimiento de «unos signos que eran descifrados conforme ciertas reglas tradicionales. Mediante el procedimiento de revelar dichos "signos" se podía conocer el futuro (...) se lograba "dominar" el tiempo, pues se preveían ciertos acontecimientos que iban a suceder en un corto lapso de tiempo» (1). Estos procedimientos ya eran conocidos en Mesopotamia, y el método más elaborado consistía en la extirpación de las vísceras de los animales sacrificados. Grecia recogerá y desarrollará estas técnicas junto con otras como la interpretación del vuelo de las aves.

Tiresias es por lo tanto uno de esos predilectos de la divinidad que ha accedido a la posibilidad de predecir el futuro del hombre, mediante el conocimiento de una técnica que le permite revelar lo que sucederá. Procede de un linaje muy especial: es hijo de Eures -descendiente de uno de los primeros pobladores de la ciudad de Tebas- y de Cariclo, una ninfa muy apreciada por la diosa Atenea. Al igual que los otros adivinos, Tiresias es hijo de una ninfa. Por su ascendencia materna, según Carlos García Gual (2), pudo haber heredado de su madre cierta conexión con la naturaleza y un cierto grado de inspiración.

Sin embargo Tiresias no fue siempre ciego, sino que su ceguera fue consecuencia del castigo caprichoso de una diosa -según las dos tradiciones conservadas: Hera, al no gustarle la respuesta que le dio; Atenea, al ser sorprendida bañándose (ver artículo de Fernando Doménech: "El personaje del ciego en la literatura dramática", en esta misma revista)-, aunque en compensación por esa «oscuridad» física, se le indemnizó con el don de la adivinación y la longevidad. Así su ciudad natal, Tebas, le reconoce como uno de los hombres más sabios, y los poetas trágicos se servirán además de su larga vida para que esté presente a lo largo de diferentes reinos del ciclo tebano: Cadmo, Penteo, Edipo y Creonte serán testigos directos del poder y extrema sinceridad de este hombre.

Sin embargo los dioses nunca abandonaron a Tiresias y aunque no alcanza la inmortalidad -uno de los deseos más perseguidos por el ser humano-, se le permite que después de muerto, en el

Hades, siga poseyendo sus poderes de augur. Gracias a esta concesión, le visita Odiseo con la única inquietud de conocer si podrá algún día volver a su querida Itaca:

*«Circe nos ha indicado que hemos de hacer un viaje a la morada del Hades y de la venerable Perséfone para consultar el alma del tebano Tiresias»*

(*Odisea*, X 490 ss)

Y con éste propósito le ofrece en sacrificio un carnero especial, igualándole a los dioses, a los que se inmola un animal como ofrenda, para que le escuche y le favorezca. El venerable Tiresias aparece en esta ocasión empuñando «un áureo cetro», símbolo, cómo señala García Gual, de la santidad (3). Sin embargo en este pasaje no queda muy claro si Tiresias es ciego o no, ya que reconoce inmediatamente a Odiseo sin nadie que se lo indique.

Los poetas trágicos no podían olvidarse de un personaje tan singular como Tiresias, un hombre castigado con la pérdida de uno de los más importantes sentidos, la vista, y que recibe a su vez como dones el poder de la profecía y la longevidad. Estas características permitían introducir un personaje capaz de predecir las consecuencias de ciertas actitudes de los héroes, que provocarían el enfrentamiento entre dos posturas radicalmente opuestas, entre dos maneras de pensar que producirían la desestabilización.

Sin embargo Esquilo, en la única tragedia de la supuesta trilogía que nos ha llegado sobre el tema de la dinastía de los Cadmeos, *Siete contra Tebas*, no se acuerda de este adivino. Ningún augur es requerido para conocer el destino que iba a sufrir la ciudad si se producía el enfrentamiento entre los dos hermanos, los hijos de Edipo, por el dominio de la misma; Eurípides por el contrario en *Fenicias*, tragedia que trata el mismo tema, se sirve de este personaje en el momento de más grave peligro para la ciudad.

En líneas generales, Tiresias aparece en todas las tragedias rodeado de un gran respeto, quizás porque su figura es la de un anciano honorable y seguro, que no vacila nunca ante las respuestas que como adivino se le exigen, sabe lo que dice y las consecuencias que producirá en el ánimo y el espíritu de los héroes a los que van dirigidas; por eso a veces duda y prefiere no descubrir sus vaticinios por temor a que no sean comprendidos. A pesar de ello, no duda en enfrentarse a todos los reyes, desde Edipo a Creonte y también a Penteo, cuando éstos se muestran incrédulos e intentan aparecer, por su cargo, como poseedores de la única verdad:

*«Así que ¡hazme caso, Penteo! No te ufanes de que tu autoridad te da poder sobre los hombres (...).»*

(*Bacantes*, 310v)

Excepto en *Bacantes*, donde Tiresias apoya con entusiasmo la religión báquica, en las demás tragedias es un personaje ajeno por completo al conflicto. Su vida transcurre probablemente fuera de la ciudad, desde donde podía observar con tranquilidad el vuelo de los pájaros en compañía de su ayudante que le informa de ellos y sólo acude a palacio cuando se le llama.



**Exposición de Material Escénico confeccionado por los actores ciegos y deficientes visuales en el Taller de la III Muestra Estatal de Teatro ONCE (Palma de Mallorca, 1991).**

2

Con *Edipo rey*, la primera de las tragedias que incluye al personaje del adivino, Tiresias se incorpora al carro de Téspis para llegar hasta nuestros días.

Sófocles sabía por qué cerca de Edipo, al que engaña la vida a cada momento, al que a cada paso que da hacia la grandeza y el poder más se hunde en la desgracia y el horror, tenía que haber un adivino que conociera su pasado y su futuro, que se intentara escabullir de la verdad porque ve más allá de las limitadas paredes de Tebas y mira con espanto en su corazón la terrible desgracia que se cierne sobre la familia de los Labdácidas. Espanto al recordar aquel cruce de caminos en el que Edipo y Layo se encuentran, padre e hijo sin saberlo, y el padre muere a manos del hijo; horror al evocar como se casa con su madre Yocasta, por ser el adivino del enigma de la Esfinge; el tiempo deja de tener lógica en la vida de Edipo, pues cada acto que realiza significa a la vez el encumbramiento y el hundimiento, el poder y la inferioridad. El tiempo estaba medido ya de antemano, sin que Edipo pudiera escaparse de sus garras y con él toda la ciudad de Tebas se sume a este sinsentido. Edipo comprende en la cumbre de su éxito que debe nuevamente salvar a la ciudad y se lanza a la búsqueda del asesino de Layo, el antiguo rey, es decir al encuentro de sí mismo, al conocimiento de que él es el verdadero heredero del trono...

A la llamada de Edipo, Tiresias acude comprendiendo que el silencio en este caso será su mejor aliado, sin embargo las pala-

bras de Edipo le confunden entre su deseo de pronunciar la verdad y sus consecuencias:

*«Aunque no ves comprendes, sin embargo, de qué mal es víctima la ciudad. A tí te reconocemos como único defensor y salvador de ella»*

*(Edipo, 304-305 v.)*

Son estas mismas palabras las que pronunciará Creonte en *Antígona*, ya que también reconoce en los consejos de Tiresias el mejor aliado para conducir con prudencia la ciudad.

La estructura de la obra escrita por Sófocles proyecta la contraposición entre la ceguera física de Tiresias y la ceguera mental de Edipo, que le impide unir y armar todos los signos que se le van presentando para desvelar su propio enigma, su oscuro pasado. Mira, pero no ve, así se lo dice Tiresias:

*«(...) aunque tienes vista, no ves en qué grado de desgracia te encuentras, ni dónde habitas ni con quiénes transcurre tu vida (...) Eres, sin darte cuenta, odioso para los tuyos, tanto para los de allí abajo como para los que están en la tierra, y la maldición que por los dos lados te golpea, de tu madre y de tu padre, con paso terrible te arrojará, algún día, de esta tierra, y tú que ahora ves claramente, entonces estarás en la oscuridad.»*

*(Edipo, 414-420 v.)*

La ceguera en la que vive Edipo hace que el adivino desgarre con sus palabras la tranquilidad del rey, y suenen como grito profundo de tanto haberlas ocultado:

*«Afirmo que tú eres el asesino del hombre acerca del cual están investigando....»*

*(Edipo, 363 v.)*

Las duras palabras de Tiresias pronunciadas en el calor de un intenso enfrentamiento entre lo que ya han dispuesto los dioses y la ceguera del que quiere no ver la verdad, desencadena la rápida caída antes augurada como si el tiempo hubiera dado la vuelta y se mostrase con su faz más cruel y violenta.

Edipo acusa a Tiresias de decir «necedades», de haber urdido un complot contra él, de ser un charlatán engañoso que sólo «ve» las ganancias. El, solamente él, que nada sabía cuando llegó a la ciudad, fue capaz de acallar a la esfinge con su habilidad.... pero a pesar de su obstinación y la defensa que hace en su favor, la duda se ha instalado en su corazón y los acontecimientos se precipitan sin que nadie los pueda ya detener (4).

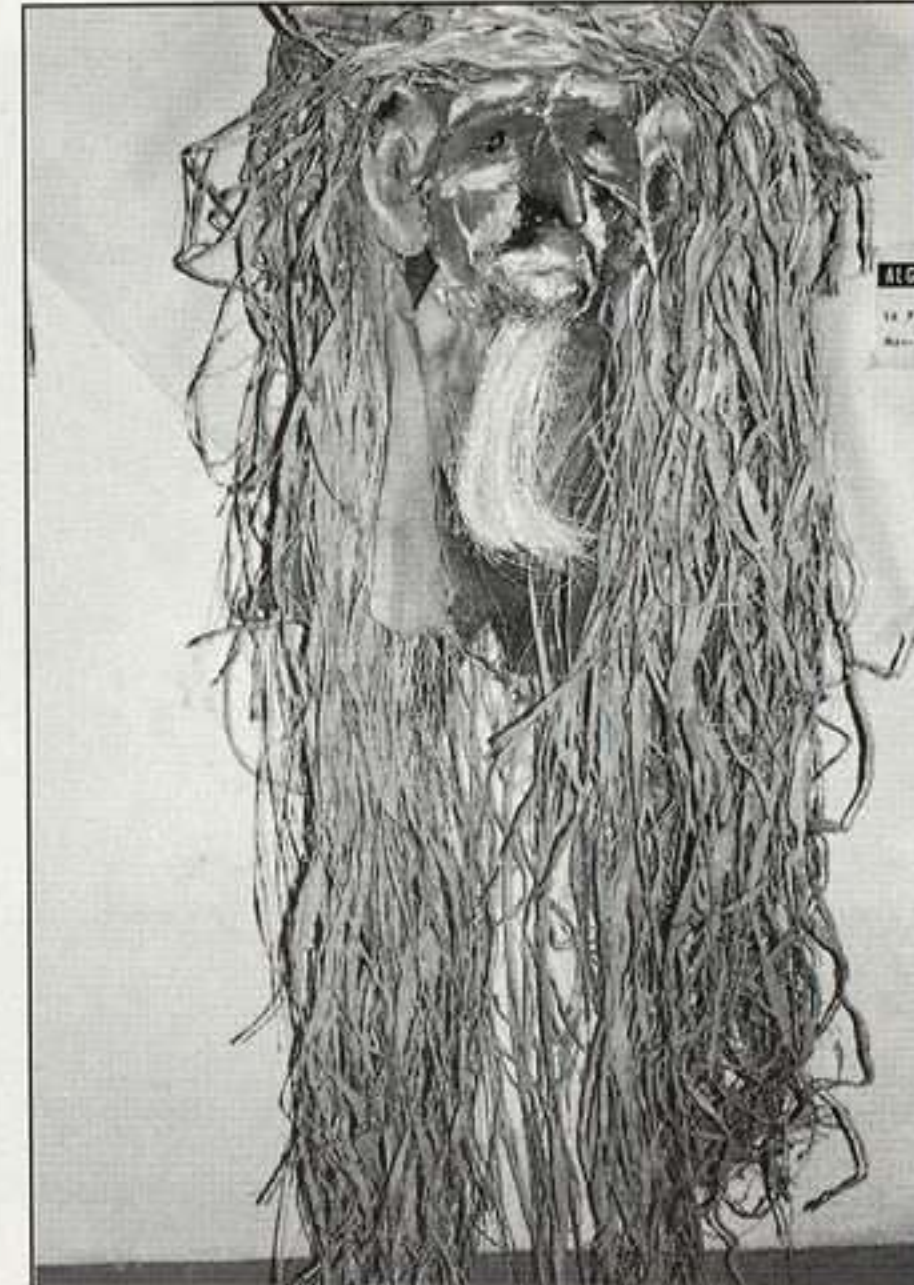
El delirio se va apoderando del corazón de Edipo y las profecías de Tiresias van confeccionando una trama a su alrededor. El oráculo de Loxias, aquel que había predecido que el hijo de Layo mataría a su padre y se casaría con su madre, sale a borbotones de la boca de Yocasta como un negro presentimiento del que ya es imposible desprenderse. Homicida y adúltero, ha convertido a la esposa en madre, los hijos en hermanos y el asesinado en padre, pero en realidad ¿qué son?... (5)

Las contradicciones estallan. La luz que ha salido de una mirada velada, alumbra la visión confundida del rey más poderoso. Edipo, «¡el mejor de los mortales!» (6), el salvador de la ciudad, tendrá que ser expulsado de Tebas al haberla contaminado, pues es el causante de su epidemia (7). Y al contemplarse, su ira se vuelve contra sí mismo y «lanzando imprecaciones una y otra vez, se va golpeando los ojos con los broches. Las pupilas ensangrentadas tiñen las mejillas y no destilan gotas chorreantes de sangre, sino que todo se moja con una lluvia negra» (8), tan negra como su desdichado destino. Esta mutilación significa la ceguera en la que durante tanto tiempo ha vivido, ya que el sentido de la vista ha sido engañoso, incapaz de discernir entre la verdad y la mentira, la razón y la obstinación. Edipo se ciega porque no quiere ver la oscuridad en la que se ha sumido su vida y el miedo a no ser nada. Y lejos de su ciudad intentará rehacer su vida para alejar toda posibilidad de contagio a su familia.

3

La obra euripídea *Fenicias* (9), narra los acontecimientos posteriores a la automutilación de Edipo. Es la única tragedia en la que aparecen juntos todos los miembros de la familia; esto es debido a que algunos de los acontecimientos que nos había transmitido Sófocles, son remodelados por dicho autor. Yocasta no se suicida, sino que es una anciana sacudida por el dolor y el sufrimiento de las muchas desgracias vividas; Edipo, ciego, es encerrado por sus hijos, que intentan de esta manera ocultar al causante de sus desdichas. A la oscuridad de su vista se le ha añadido el oscurecimiento de su corazón y vive con el espanto permanente de su destino. A esto se agrega el ansia de poder que ha provocado el enfrentamiento entre ambos hermanos, Eteocles y Polinices, por la posesión de la ciudad y éste segundo la ha rodeado al mando del ejército argivo. Un ambiente de guerra y destrucción domina toda la obra, quizás también como dominaba la vida de los atenienses que se encuentran en estos momentos en plena contienda con la ciudad de Esparta (10).

Las últimas palabras de Eteocles antes de ir al combate son para que se consulte al adivino Tiresias y para que «el cadáver de Po-



linices jamás sea sepultado en suelo tebano, y quien trate de enterrarlo perezca, aunque sea alguno de nuestros allegados» (11).

Tiresias es llamado por Creonte para que guíe nuevamente la ciudad con su sabiduría, y esta vez aparece acompañado de su hija Manto.

La estructura del diálogo entre Tiresias y Creonte es muy parecido al que mantuvo con Edipo. Primeramente hay una negativa de Tiresias a no revelar su augurio, ya que sabe que causará dolor. Ello provoca en Creonte unas terribles ansias de conocer lo que no quiere decir el adivino. Incitándole, Tiresias habla:

*«Escucha entonces (...) Debes sacrificar (12) a este Meneceo en favor de la patria, a tu hijo, ya que tú eres quien invoca al destino»*

*(Fenicias, 912-914)*

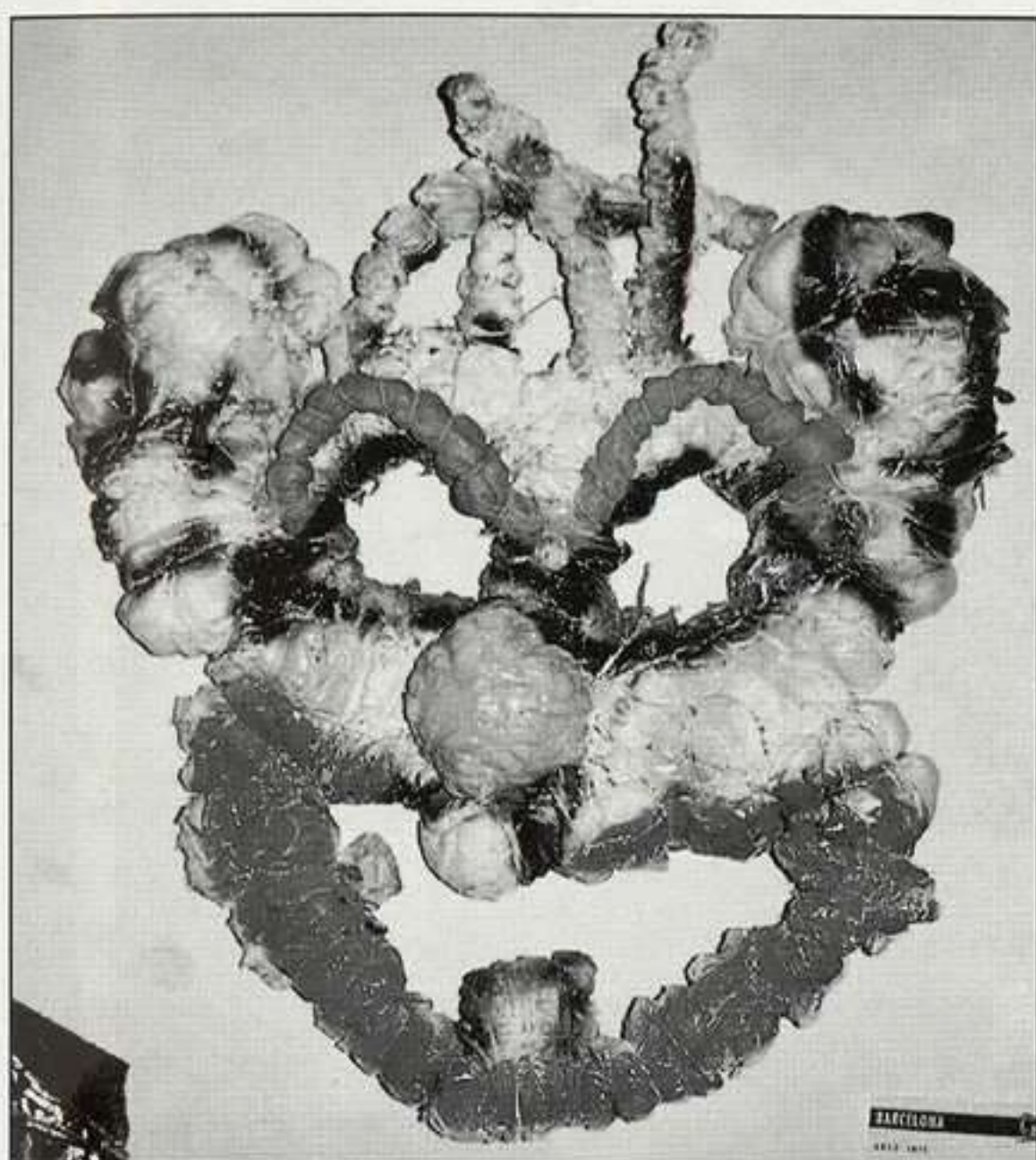
La sentencia que pronuncia el anciano levanta un terrible dolor y rechazo en Creonte, que lanza sus insultos contra el adivino. Con estas terribles palabras, Tiresias deja a Creonte herido de rabia y desesperación:

*«Cerca anda la propia muerte (...) Numerosos cadáveres caídos en montón sobre cadáveres, en la confusión dardos argivos y cadmeos, procurarán amargos sollozos a la tierra tebana. Y tú ¡infeliz ciudad! serás devastada a no ser que alguien se deje persuadir por mis palabras»*

*(880-885)*

En contra de los deseos de Creonte, que ruega a Meneceo que huya de Tebas, éste que ha escuchado las palabras de Tiresias, se suicida.

Para Vellacot (13), Tiresias se pronuncia a favor de Ares, la guerra y la destrucción, en vez de hacerlo por Dioniso. Momentos antes el coro ha dedicado en el estásimo segundo un bello canto a la desdicha de la ciudad «que se sumerge en sangre y muerte, marginando las fiestas de Bromio» (14), en las que entre los hermosos coros coronados de las jóvenes muchachas, despliega Baco su melena al son de las flautas. Ares, que significa el sacrificio de Meneceo en una guerra fratricida, está en conexión con la sentencia que el adivino ha emitido el día anterior en la tierra de los Erecteidas, en la que también era necesario el sacrificio de las hijas de Erecteo para impedir que se perdiera una guerra. Para convencer a Creonte del éxito de su empresa, se presenta con una corona de oro como primicia sobre el botín enemigo (15). En contra de Vellacot que ve en el suicidio de Meneceo un sacrificio absurdo y sinsentido, García Gual (16) piensa que es un ofrecimiento por el bien de la patria y un antídoto contra el egoísmo de los demás.



**Materiales Escénicos confeccionados por actores invidentes en el Taller de la III Muestra Estatal de Teatro ONCE (Palma de Mallorca, 1991).**

Efectivamente, con el suicidio de Meneceo la ciudad se salva. No hay destrucción, no hay asalto. Eteocles y Polinices mueren uno a manos del otro, Yocasta se suicida entre los cuerpos de sus hijos. La mano negra de Apolo vuelve a extender su sombra sobre la saga de los Labdácidas, una maldición imparables que sólo se detendrá con el exterminio.

Y Edipo sabe que él significa exterminio. Por eso debe partir al destierro acompañado de su soledad y de las muertes que su *moira* ha desatado.

4

**CREONTE.-** Este hombre (por Polinices), para que lo sepas, quedará insepulto.

**ANTIGONA.-** Yo lo enterraré, aunque lo prohíba la ciudad.

**CREONTE.-** Entonces te enterrarás a ti misma junto al muerto.

**ANTIGONA.-** Glorioso es, en verdad, que dos seres queridos reposen uno junto al otro.

(*Fenicias*, 1655-1660 v.)

Este diálogo que tiene lugar nada más morir Polinices, puede perfectamente enlazar con la obra sofoclea, *Antígona*, aunque esta última estuviera escrita casi cuarenta años antes.

La expulsión de Edipo y la muerte de Yocasta dejan a la ciudad cadmea en manos de Creonte, hermano de esta última; pero la maldición ya se ha extendido con todos sus tentáculos y aprisiona a toda su descendencia.

Con Antígona termina la maldición de una familia. El decreto ordenado por Eteocles (como hemos visto en *Fenicias*) ha despertado la ira de esta heroína que no está dispuesta a deshonrar su cadáver. Creonte, como nuevo rey, ordena que debe cumplirse por encima de todo: Polinices deberá quedar insepulto por haber querido destruir la ciudad, su ciudad.

Indudablemente el conflicto estado/familia no es nuevo para el espectador griego, sobre todo cuando el siglo V a.C. es una época plagada de transformaciones políticas en este sentido: leyes humanas frente a leyes divinas, leyes escritas frente a leyes orales. Lo que sí es cierto es que en este conflicto además actúa el determinismo, porque la familia está ya marcada por un terrible oráculo y el enfrentamiento lleva siempre indefectiblemente a la «tragedia».

Creonte no ha calculado hasta qué punto produce rechazo este decreto, por eso necesita consultar a Tiresias sobre la validez de su acción, quiere tener una aprobación especial y el adivino puede dársele.

Tiresias llega a palacio después de la conversación que ha tenido el rey con Hemón, futuro marido de Antígona. Un diálogo entre padre e hijo cargado de consejos, acusaciones, amenazas y

casi insultos; el honorable adivino le ofrece enseguida su primer consejo: «Sé consciente de que estás andando sobre el filo del destino» (17)

Tiresias le describe los «indicios de su arte» para que confíe en sus predicciones y analice su postura. Narra primeramente cómo sentado en su observatorio escuchaba el sonido indescifrable de los pájaros, un sonido como si se estuvieran despedazando. Desconfiando de ese mal presagio que había escuchado, decide probar con los sacrificios, pero «de la ofrendas no salía el resplandor de Hefesto, sino que la grasa de los muslos (...) se llenaba de humo y salpicaba» (18). Por ello, Tiresias le aconseja que recapacite y le insta a que cambie su opinión como una apuesta por la sabiduría y la justicia.

Sin embargo para defender su postura ha insultado a Tiresias, se ha amparado en el ataque y la injuria («Toda la raza de los adivinos está pegada al dinero») sin razonar ante las evidencias que el adivino le mostraba.

Como un vómito lanza Tiresias su vaticinio, las desgracias que provocará la muerte de Antígona, las desdichas que traerá para la ciudad, su familia y para él mismo:

«Por ello, las destructoras y vengadoras Erinias del Hades y de los dioses te acecharán para prenderte en estos mismos infortunios»

(*Antígona*, 1075-1079 v.)

En todas las tragedias hasta ahora analizadas se resalta la ceguera mental de los héroes, obstinados, poco flexibles, que defienden ante todo su poder personal; frente a la ceguera de Tiresias, iluminada, precisa y acertada, de la que necesitan para poder conducir la ciudad con sabiduría. Así lo reconoce Tiresias: al igual que él necesita de su guía, la ciudad necesita de sus presagios y conocimientos sobre el futuro. (19)

Para Creonte, es difícil reconocer que la duda se ha instalado en su corazón. Sólo cuando haya salido de escena Tiresias, interroga al coro sobre lo que piensa que debe hacer. Porque ya no está convencido de que esa ley promulgada sea reconocida como buena. A pesar de su cambio todo se ha precipitado de manera vertiginosa sin que el tiempo juegue a su favor; porque el tiempo se ha aliado con el oráculo: las consecuencias son abominables, la muerte de Antígona provoca el suicidio de su amado Hemón y con él arrastra a su madre, Eurídice. Y ahora, mudo de dolor, sí es capaz de comprender la locura que siente Edipo en su corazón, y por qué esos pájaros se estaban despedazando y por qué el oráculo tenía razón. Y en su rostro sólo podrá dibujarse el espanto de una *Moira* que lo previno.

5

La última tragedia que escribió Eurípides, ya fuera de Atenas, fue *Bacantes*. Una de las obras más singulares de dicho autor, en la que también aparece nuestro venerable adivino.

Con los últimos versos de la primera intervención del coro invocando a las bacantes «a que canten a Dioniso al son de los panderos (...) festejando al dios del evohé, entre los gritos y aclamaciones frías» (20), aparece Tiresias con la nébride, el tirso y la corona de yedra, es decir vestido de bacante; añade además Eurípides que llega al palacio de Cadmo, solo (siempre ha aparecido acompañado de un muchacho o de su hija Manto) y ciego, lo que significa que conocía perfectamente el camino y que no necesitaba compañía.

Por sus palabras parece algo excitado y con prisa, pues va a ir con Cadmo(21) a danzar en honor al dios Baco.

Cadmo sale de palacio animado por el mismo espíritu que Tiresias, y ambos se sienten rejuvenidos al pensar en pasar toda la noche en los bosques cantando y bailando sin tener en cuenta su edad.

Dispuestos están los dos ancianos a partir para su fiesta cuando aparece Penteo, nieto de Cadmo y rey en estos momentos, enfurecido por la penetración tan virulenta que se ha producido del culto a Baco y del enorme éxito que causa entre las mujeres (22), pero se queda perplejo al ver a su abuelo y a Tiresias vestidos con los atributos del coro báquico, y a este último le acusa de instigador y de haber sido sobornado por Dioniso para enredar a Cadmo. Es la tercera vez que se acusa al adivino de haberse dejado comprar, ya que Creonte y Edipo también lo sugieren.

Aquí se produce el primer enfrentamiento entre dos posturas radicalmente antagónicas. Una la de Penteo, el joven rey, que intenta imponer una disciplina férrea, que ha encarcelado a todas las mujeres que están participando en las bacanales, representante por tanto de una moral tradicional defensora de controlar cualquier movimiento que pueda traer el caos y la anarquía; la otra postura representada por Tiresias, con un discurso impetuoso en el que defiende a Baco como creador del vino, líquido que sirve para apagar las penas y no como fuente de desorden, afirmando también que «la cordura depende, en todas las cosas, de la propia naturaleza» (23), y no hay que extraer generalizaciones sobre determinadas conductas. Las cosas no son buenas o malas en sí, sino que depende del uso que se haga de ellas.

Un discurso pensado para convencer a Penteo del peligro que entraña su postura y de la necesidad de que acepte esta tradición ya consolidada.

En esta tragedia nos encontramos un Tiresias que parece más humano, que se identifica con una manera muy pasional de entender la vida, frente al distante y lejano adivino, cuyas profecías no hacían mella en él.

Sin embargo otro tipo de locura y no la provocada por los cantos y bailes báquicos se ha apoderado de Penteo, una locura tiránica ante todo aquel que no quiere seguir sus órdenes, y así manda que destruyan el lugar desde el cual Tiresias observa el movimiento de las aves y desentraña los acontecimientos futuros. Una actuación injusta para imponer su verdad.

Tiresias no profetiza, no interpreta augurios, sin embargo predice que la postura en la que se ha instalado Penteo le traerá muchos disgustos.

Estas dos opciones sobre las que tanto se ha escrito, y con las que se ha querido identificar a Eurípides dependiendo de lo que se pensaba que defendía, no son contrarias sino que de su síntesis puede extraerse un cierto equilibrio. Como afirma García Gual (24), «cualquier enfrentamiento entre los valores defendidos por ambos bandos, pone en entredicho cualquier concepción limitada de la vida en sociedad».

Pero Dioniso ya ha envuelto a Penteo y prepara su venganza; un vestido de mujer, un tirso y una corona serán su próximo atuendo para ir a espiar a las bacantes, sobre las que tanto ha protestado; su curiosidad será el arma que maneje Baco, como una honda asesina que siempre vuelve. Es verdad que Eurípides nos presenta la faz alegre, desenfadada y lúdica de Dioniso, pero también su faz terrible y sangrienta: Penteo muere despedazado por Agave y sus hermanas, en pleno éxtasis báquico. Su cabeza coronará un tirso como trofeo y castigo por fisgar. La condena no es sólo para Penteo sino para toda la familia, ya que es su madre, Agave, la que toma la iniciativa del descuartizamiento del cuerpo de su propio hijo. Ambas posturas quedan, por lo tanto, en entredicho. Ninguna tiene la verdad absoluta, tampoco se anulan, sino que ambas poseen valores positivos que pueden ser objeto de reflexión.

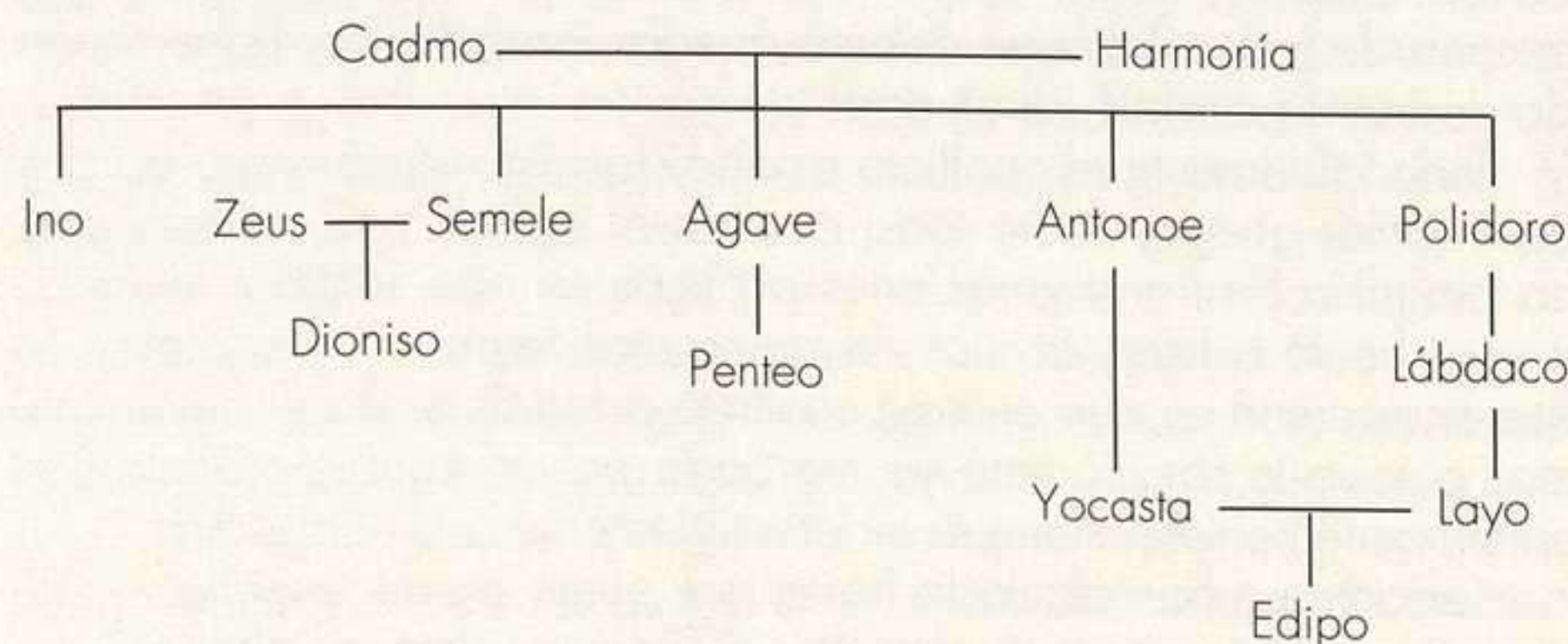
\* \* \*

Los dioses arriba, los héroes abajo tratando de alcanzar a los dioses, y Tiresias, el adivino, a media altura, transmitiendo aquello que le permiten los dioses, avisando con medias palabras, con toneladas de metáforas, un futuro que a veces es mejor no conocer. A pesar de todo, de las predicciones, de los sacrificios, de las sagas comunes, y los ritos y fiestas... los dioses siguen arriba y los héroes abajo.

**NOTAS**

- (1) ELIADE, M.- *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*. vol.1, pg. 99-100
- (2) GARCIA GUAL, C.- *Tiresias o el adivino como mediador*, pág 117
- (3) *Opus Cit.* pág. 113
- (4) Su mujer, Yocasta, intenta convencerlo para que no siga adelante en su investigación (1055-1061 v)
- (5) El cegamiento de Edipo ya aparece en algunos escritos anteriores. Por ejemplo, en Homero, Yocasta se suicida, pero no se le atribuyen hijos con Edipo. Para más información acerca de este tema consúltese BERMEJO.- *Mito y parentesco en la Grecia arcaica*. págs 104-119.
- (6) 46 v.
- (7) VERNANT en su artículo «Ambiguïté et renversement sur la structure énigmatique d'*Oedipe roi*», incluido en el libro *Myth et tragédie en Grèce ancienne*, vol. II, pág 115-118, realiza una magnífica exposición al unir el destierro de Edipo con las fiestas de expulsión del «pharmakós», que se realizaban para purificar la ciudad.
- (8) 1275-77 v.
- (9) La fecha probable de estreno es el 408 a.C.
- (10) Según VELLACOT en su libro *Ironic Drama*, Eurípides escribe esta tragedia para mostrar a los atenienses las consecuencias de la guerra.
- (11) v.778-779. Esta prohibición será el conflicto central en la *Antígona* de Sófocles.
- (12) Así mismo Vellacot analiza cuál es el posible significado de estos sacrificios en la obra eurípidea pag. 178 ss
- (13) VELLACOT, *Opus cit.*, pág. 172-173.

- (14) Bromio es otro de los nombres con el que se conoce a Dioniso, dios que ha nacido en Tebas.
- (15) Fen. 853-858 y nota 37 a la edición de García Gual de la editorial Gredos.
- (16) Nota 39 a la edición de Gredos.
- (17) Ant.997 v.
- (18) Ant. 1008-1009 v.
- (19) Ant. 1013-1014 v.
- (20) Bac. 155-168 v.
- (21) Genealogía de la familia Cadmea:



- (22) Al estar la mujer sometida a un tipo de vida estrictamente familiar y poco participativo, sin que se le reconociera ningún derecho, estas religiones se presentaban como válvulas de escape para su existencia.
- (23) Bac. 316-17 v.
- (24) Prólogo a *Bacantes* de la edición de Gredos, pg. 334

TEXTO TEATRAL

LOS  
CIEGOS

DE  
MAURICE MAETERLINCK

# Introducción a «Los ciegos»

Por Fernando Doménech

## Maurice Maeterlinck: Vida y obra

Maurice Maeterlinck nació en Gante en 1862. Estudió Derecho en su ciudad natal, pero apenas ejerció la abogacía, pues un viaje a París en 1887, ocasión en que conoció a los escritores simbolistas y trabó amistad con Villiers de l'Isle-Adam, lo movió a dedicarse a la literatura.

En 1889 publica sus primeras obras en francés, lengua que elegiría siempre para sus creaciones: el libro de poesías *Serres chaudes* y el drama en verso *La Princesse Maleine*. Esta obra tuvo gran éxito en Bélgica y en París, y lo consagró como uno de los nuevos valores del teatro simbolista, consagración que se vio confirmada por los dramas publicados en los años siguientes, *L'intruse* (*La intrusa*), *Les aveugles* (*Los ciegos*), ambas de 1890, y *Pelléas et Mélisandre*, de 1892. (Esta última constituyó uno de sus mayores éxitos, repetido en 1903 al reestrenarse con la música de C. Debussy).

Entre sus obras de teatro posteriores, siempre de tendencia simbolista, pero menos dominadas por la fatalidad, destacan *Monna Vanna*, de 1902, y *L'Oiseau Bleu* (*El pájaro azul*) de 1908.

Sin embargo, para el gran público su faceta de autor teatral quedó eclipsada por el éxito de sus ensayos sobre la naturaleza y la vida humana, de los que el más famoso es el primero, *La Vie des abeilles* (*La vida de las abejas*), de 1901, y al que siguieron *La inteligencia de las flores* (1907), *La vida de las termitas* (1926) y *La vida de las hormigas* (1930).

Murió en Niza en 1949.

## El mundo dramático de Maeterlinck: un oscuro presentimiento

El mundo de los dramas de Maeterlinck, especialmente de los primeros dramas simbolistas de 1890-1892, está dominado siempre por la idea del enigma, del misterio que rodea al hombre, misterio que podemos presentir, intuir, pero nunca comprender de forma racional y mucho menos expresar con los medios del lenguaje normal. En esto Maeterlinck sigue fielmente a sus maestros simbolistas, que buscan esa otra realidad, la auténtica, en el desarreglo de los sentidos, en la alucinación, en la intuición de las correspondencias entre el hombre y el universo. Pero es mérito de Maeterlinck el haber expresado en el teatro lo que Baudelaire, Rimbaud o Mallarmé descubrieron en su obra poética.

En sus dramas, de una engañosa cotidianidad, los personajes viven dominados por oscuros presentimientos, por inexplicables angustias que se imponen igualmente al espectador. La fatalidad está presente en la vida diaria, no en forma de las contundentes revelaciones de la tragedia clásica, sino en forma de intangibles presencias que a veces toman la forma de fenómenos naturales, a veces de sucesos fortuitos que acaban creando una

imagen de onírica irrealidad. El mayor mérito de Maeterlinck está en haber detenido su pluma en este punto, sin intentar aclarar ese misterio, sin pasar del presentimiento a la concreción de las oscuras fuerzas que atentan al hombre en forma de Dios, destino o cualquier especie de lo sobrenatural. Como quería Verlaine, («nunca el color, siempre el matiz»), lo impreciso, la vaguedad de contornos, crea un ambiente de malestar subconsciente mucho más eficaz de cualquier fantasía de ultratumba.

## Una desoladora imagen de la Humanidad

*Los ciegos*, una de las primeras obras de Maeterlinck, es una de las que mejor expresan este mundo marcado por el misterio a la fatalidad.

Un grupo de ciegos, perdidos en un bosque, esperan a que vuelva el sacerdote que los guía para devolverlos al asilo. El tiempo va pasando, la naturaleza empieza a volverse amenazadora, y los ciegos descubren que el sacerdote está entre ellos, muerto. En medio de la desolación, alguien llega. ¿Quién?

Esta terrible anécdota es un evidente símbolo de una Humanidad perdida en un mundo incomprensible, del que apenas nos llegan señales que nos sirvan para orientarnos en la inquietante oscuridad: no sólo los personajes son ciegos, sino que en la escena «está extraordinariamente oscuro, a pesar de la luz de la luna, que aquí y allí se esfuerza por apartar un momento las tinieblas de los follajes.» En esta miserable situación la naturaleza rodea y domina al hombre con su inmensidad: todo sucede en una Isla amenazada por la inminente llegada de los temporales que pueden anegarla, y los ciegos se encuentran en un «antiquísimo bosque septentrional, de aspecto eterno, bajo un cielo profundamente estrellado», imagen de una naturaleza imponente, eterna, anterior e indiferente al hombre. Cuando las fuerzas de ésta se desaten aplastarán al hombre sin sentirlo siguiera. El descubrimiento del sacerdote muerto está unido al comienzo de la tormenta que llevará a los ciegos a la muerte, «el mar muge de pronto y violentamente contra el acantilado próximo», empieza a nevar...

Esta naturaleza de hierática serenidad está llena de símbolos de muerte: «grandes árboles funerarios, sauces llorones, cipreses, les cubren con sus sombras fieles. Una mata de grandes asfódelos enfermizos florece, no lejos del sacerdote, en la noche». La ciega joven, al tocarse con estas flores, las reconoce:

«Creo que es la flor de los muertos...»

Hubo una vez una guía para la Humanidad, la religión. Pero la religión, como el sacerdote que la representa, está muerta, o encerrada en sí misma, como las monjas que no se atreverán a salir en la noche del asilo para buscar a los ciegos. Estos habían dejado de escuchar al sacerdote desde hacía tiempo, mucho antes de que los sacara al bosque. No les queda a los ciegos sino una reli-



giosidad vacía, representada en las tres viejas que no dejan de mascullar oraciones que en nada pueden ayudarlos. Una Humanidad que ha perdido la religión, pero también una religión envejecida, inútil, incapaz de señalar el camino de los hombres y, al final, la muerte.

El hombre ha quedado solo ante el misterio, rodeado de signos que no comprende, dominado por una naturaleza indiferente y abocado a la muerte sin remedio. La fatalidad adquiere en esta obra los tintes sombríos que, rompiendo con la tradición optimista de la Ilustración, preludian el siglo XX. Sólo Samuel Beckett dará aún una vuelta de tuerca a esta visión desolada, utilizando precisamente la metáfora de la ceguera (véase el artículo *La mirada inmóvil*, en este mismo número).

## Los ciegos de Maeterlinck

Como símbolos del desvalimiento humano, los ciegos de Maeterlinck no gozan de la «otra visión» que es característica de los ciegos en el teatro anterior a él o en el de autores de su propia época (vid. el artículo citado más arriba). Sus ciegos son la viva imagen de la incapacidad: «Todos parecen haber perdido la costumbre del gesto inútil y no vuelven ya la cabeza a los rumores ahogados e inquietos de la Isla».

Incluso, en contra de cualquier asomo de verosimilitud, el resto de sus sentidos no parecen haberse afinado. Oyen los ruidos sin ser capaces de discernir bien de qué se trata, tocan sin descubrir lo que están tocando...:

«(Una ráfaga de viento conmueve el bosque, y las hojas caen en masas sombrías).

**EL QUINTO CIEGO.-** ¿Qué es lo que me ha tocado las manos?

**PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.-** ¡Algo que cae en derredor nuestro!

**EL CIEGO MAS VIEJO.-** Viene de arriba; no sé lo que es...»

Hay una inverosimilitud especial en el hecho de que ninguno se dé cuenta de que el sacerdote ha muerto a unos pasos de ellos sin que ningún sonido lo haya delatado, sin que lo hayan oído sentarse, sin que ninguno se percatara de que sus pasos no se alejaban, como les había dicho.

El simbolismo impone sus leyes sobre la observación realista en estos detalles, imprescindibles para el efecto dramático. Como se impone en la impotencia para relacionarse que tienen estos ciegos:

«**EL CIEGO MAS VIEJO.-** No nos hemos visto nunca unos a otros. Nos preguntamos y nos respondemos; vivimos juntos, estamos siempre juntos, pero no sabemos lo que somos... Por mucho que nos toquemos con las dos manos... los ojos saben más que las manos...»

**LA CIEGA MAS JOVEN.-** ¡Ya van años y años que estamos juntos, y no nos hemos visto nunca! ¡Diríase que estamos siempre solos...! ¡Hay que ver para quererse!»

Para Maeterlinck, en efecto, el hombre está solo. Su relación con los demás es una relación imposible, en todo caso superficial, falta de una verdadera capacidad de conocerse a sí mismo y conocer, por tanto, a los demás. Esta concepción metafísica, sin embargo, lo lleva a esas afirmaciones inaceptables desde un punto de vista real de que los ciegos son incapaces de quererse.

Maeterlinck ha creado, con sus ciegos, un mundo de un simbolismo cerrado y perfecto. Sus personajes son la imagen misma de la condición desvalida del hombre. Además de ciegos son, en su mayor parte, viejos; hay un ciego que es también sordo; otra ciega está loca... Todo es signo de invalidez. Solos, incapaces de relación, forman una simple acumulación de seres, no una sociedad. Los detalles que distinguen a unos y a otros (un ciego más viejo, la ciega joven, el ciego que vio alguna vez, el ciego que aún ve sombras) son simples variantes creadas para un eficaz contraste dramático, no suponen intención de ahondar en el carácter individual, en el problema concreto de cada ciego. Todos son por igual desvalidos. Todos son, por encima de todo, ciegos; es decir, por encima de todo, hombres.

## Dramaturgia del misterio

*Los ciegos* es una obra de incontestable eficacia dramática, de innegable patetismo a pesar de esa carga simbólica que lleva a la suspensión de toda verosimilitud. El drama no es una simple exposición de ideas metafísicas descarnadas, sino una tragedia de desarrollo impecable, una bomba de relojería tan precisa como *Otelo* que cuenta, además, con la participación del espectador en una serie de efectos propios ya del teatro moderno.

Señalemos, en primer lugar, el secreto a voces de la muerte del sacerdote, cuya figura se ofrece al espectador desde el primer momento del drama. El «secreto» conocido por el espectador y desconocido por el personaje es un efecto tradicional en el teatro cómico, el espectador sufre una suspensión patética de la emoción trágica que sufrirán los ciegos al descubrir la muerte de su guía. O puede sufrirla, porque el espectador no sabe tampoco quién es la figura inmóvil en el centro de la escena. Podría ser otro de los ciegos, un anciano agotado que se ha dormido, que quizás ha muerto, pero ¿es el sacerdote del que hablan los ciegos? Sin duda, poco a poco la atmósfera enrarecida del drama lleva al espectador a sospechar, quizás a descubrir, la terrible verdad. La incertidumbre, la angustia de sospechar que puede ser cierto lo peor, la esperanza de que no lo sea, crea en el espectador la sensación de inútil expectativa que lo identifica con los ciegos.

Más dramático aún es el «efecto de inmersión» que culmina el drama. (Utilizo la terminología de Ricardo Doménech al referirse a estos efectos en la obra de Buero Vallejo).

Descubierto el cadáver del sacerdote, desatada la furia de los elementos, seguros ya de su próximo fin, los ciegos oyen unos pasos que se acercan. La expectación es tremenda. Para acentuarla, el niño vidente de la ciega loca (un niño de pecho, que no puede hablar) rompe a llorar desesperadamente. Los ciegos adivinan que el niño ve a quien se acerca. Se oye el crujir de las hojas secas, el roce de un vestido contra las ramas, los pasos son cada vez más audibles... Finalmente, los ciegos oyen a quien llega detenerse en medio de ellos. El espectador lo ha oído todo perfectamente. Pero tampoco ve nada. Está tan ciego como los ciegos. El niño llora desesperadamente.

Este extraordinario final abierto consigue una inigualable atmósfera de misterio. El espectador queda captado por sus propias esperanzas y penetra en el terreno de la inseguridad, identificado con los más desvalidos de los hombres en su incapacidad para comprender cuál es el destino de todos. Destruída la distancia entre el personaje y el espectador, éste penetra en la dramaturgia del misterio.

# LOS CIEGOS

de  
Maurice Maeterlinck

Traducción de María Martínez Sierra

## PERSONAJES

El sacerdote  
Tres Ciegos de Nacimiento  
El Ciego mas Viejo  
El Quinto Ciego  
El Sexto Ciego  
Tres Viejas, en oración  
La Ciega mas Vieja  
Una Ciega Joven  
Una Ciega Loca

## ACTO UNICO

*Antiquísimo bosque septentrional, de aspecto eterno, bajo un cielo profundamente estrellado. En medio, hacia el fondo de la noche, está sentado un Sacerdote muy anciano, envuelto en ancha capa negra. El busto y la cabeza, ligeramente inclinados y mortalmente inmóviles, se apoyan contra el tronco de una encina enorme y cavernosa. El rostro es de inmutable lividez de cera, y en él se entreabren los labios violeta. Los ojos, mudos y fijos, no miran ya del lado visible de la eternidad, y parecen ensangrentados bajo gran número de dolores inmemoriales y de lágrimas. Los cabellos, de blancura muy grave, caen en mechones rígidos y escasos sobre el rostro, más iluminado y más cansado que todo cuanto le rodea en el silencio atento del hosco bosque. Las manos, enflaquecidas, están rígidamente juntas sobre los muslos. A la derecha, seis ancianos están sentados sobre piedras, troncos y hojas secas. A la izquierda, y separadas de ellos por un árbol descuajado y pedazos de roca, seis mujeres, también ciegas, están sentadas frente a los ancianos. Tres de ellas rezan y se lamentan con voz sorda y sin interrupción. Otra es muy vieja. La quinta, en actitud de muda demencia, tiene en las rodillas a un niño dormido. La sexta es deslumbradora de juventud, y su cabellera inunda todo su ser. Llevan, como los ancianos, vestiduras amplias, sombrías y uniformes. La mayor parte de ellos esperan, con los codos sobre las rodillas y el rostro entre las manos; y todos parecen haber perdido la costumbre del gesto inútil y no vuelven ya la cabeza a los rumores ahogados e inquietos de la Isla. Grandes árboles funerarios, sauces llorones, cipreses, les cubren con sus sombras fieles. Una mata de grandes asfódelos enfermizos florece, no lejos del Sacerdote, en la noche. Está extraordinariamente oscuro, a pesar de la luz de la luna, que aquí y allá se esfuerza por apartar un momento las tinieblas de los follajes.*

**PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.-** ¿Aún no vuelve?  
**SEGUNDO CIEGO DE NACIMIENTO.-** ¡Me habéis despertado!

**TERCER CIEGO DE NACIMIENTO.-** ¡Yo también dormía!

**PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.-** ¿Aún no vuelve?  
**SEGUNDO CIEGO DE NACIMIENTO.-** No oigo venir nada.

**TERCER CIEGO DE NACIMIENTO.-** Ya es tiempo de volver al asilo.

**PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.-** Sería preciso saber dónde estamos.

**SEGUNDO CIEGO DE NACIMIENTO.-** Hace frío desde que se ha marchado.

**EL CIEGO MAS VIEJO.-** ¿Alguno sabe dónde estamos?

**LA CIEGA MAS VIEJA.-** Hemos estado andando mucho tiempo; debemos de estar muy lejos del asilo.

**PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.-** ¡Ah! ¿Las mujeres están frente de nosotros?

**LA CIEGA MAS VIEJA.-** Estamos sentadas enfrente de vosotros.

**PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.-** Esperad. Voy a vuestro lado. *(Se levanta y tantea)* ¿Dónde estáis? Hablad, que oiga yo dónde estáis.

**LA CIEGA MAS VIEJA.-** Aquí; estamos sentadas sobre piedras.

**PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.-** *(Adelanta y tropieza contra el tronco del árbol y los pedazos de roca).* Hay algo entre nosotros...

**SEGUNDO CIEGO DE NACIMIENTO.-** Vale más estarse quietos.

**TERCER CIEGO DE NACIMIENTO.-** ¿Dónde estáis sentadas? ¿Queréis venir a nuestro lado?

**LA CIEGA MAS VIEJA.-** ¡No nos atrevemos a levantarlos!

**TERCER CIEGO DE NACIMIENTO.-** ¿Por qué nos ha separado?

**PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.-** Oigo rezar a las mujeres.

**SEGUNDO CIEGO DE NACIMIENTO.-** Sí; son tres viejas que están rezando.

**PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.-** ¡No es hora de rezar!

**SEGUNDO CIEGO DE NACIMIENTO.-** ¡Luego rezaréis en el dormitorio! *(Las tres viejas continúan rezando.)*

**TERCER CIEGO DE NACIMIENTO.-** Quisiera saber al lado de quién estoy sentado.

**SEGUNDO CIEGO DE NACIMIENTO.-** Creo que estoy a vuestro lado. *(Tantean en derredor.)*

**TERCER CIEGO DE NACIMIENTO.-** ¡No podemos tocarnos!

**PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.-** Sin embargo, no estamos lejos unos de otros. *(Tantea en torno y tropieza con el bastón al Quinto ciego, que gime sordamente).* El que no oye está a nuestro lado.

**SEGUNDO CIEGO DE NACIMIENTO.-** ¡No oigo a todo el mundo; éramos seis hace un momento!

**PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.-** Empiezo a darme cuenta. Preguntemos también a las mujeres, es preciso saber a qué atenerse. Sigo oyendo rezar a las tres viejas; ¿es que están juntas?

**LA CIEGA MAS VIEJA.-** Están sentadas a mi lado, en una roca.

**PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.-** ¡Yo estoy sentado sobre hojas secas!

**TERCER CIEGO DE NACIMIENTO.-** ¿Y la hermosa ciega, dónde está?

**LA CIEGA MAS VIEJA.-** Está al lado de las que rezan.

**SEGUNDO CIEGO DE NACIMIENTO.-** ¡Oh! ¡Qué lejos estáis de nosotros! ¡Creí que os tenía enfrente!

**TERCER CIEGO DE NACIMIENTO.-** Sabemos, sobre poco más o menos, todo lo que es preciso saber; hablemos un poco, esperando a que vuelva el sacerdote.

**LA CIEGA MAS VIEJA.-** Nos ha dicho que le espere- mos en silencio.

**TERCER CIEGO DE NACIMIENTO.-** No estamos en ninguna iglesia.

**LA CIEGA MAS VIEJA.-** No sabéis dónde estamos.

**SEGUNDO CIEGO DE NACIMIENTO.-** Yo, cuando no hablo, tengo miedo.

**PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.-** ¿Sabéis dónde ha ido el sacerdote?

**TERCER CIEGO DE NACIMIENTO.-** Me parece que nos abandona demasiado tiempo.

**PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.-** Se está haciendo demasiado viejo. Parece que también ve poco desde hace algún tiempo. No quiere confesarlo por temor a que venga otro a ocupar su puesto entre nosotros; pero sospecho que ya casi no ve. Necesitaríamos otro guía; ya no nos escucha y somos demasiado numerosos. No hay más que las tres religiosas y él que vean en la casa, ¡y son todos más viejos que nosotros! Estoy seguro de que nos ha perdido y anda buscando el camino. ¿Dónde ha ido? No tiene derecho a dejarnos aquí...

**LA CIEGA MAS VIEJA.-** Ha ido muy lejos; creo que ha hablado seriamente a las mujeres.

**PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.-** ¡Ya no habla más que a las mujeres! ¿Es que nosotros no existimos? ¡Habría que acabar por quejarse!

**EL CIEGO MAS VIEJO.-** ¿A quién os váis a quejar?

**PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.-** No lo sé todavía; ya veremos, ya veremos. Pero ¿dónde ha ido? Se lo pregunto a las mujeres.

**LA CIEGA MAS VIEJA.-** Estaba cansado de haber andado tanto tiempo. Creo que se ha sentado un momento en medio de nosotros. Está muy triste y muy débil desde hace algunos días. Desde que el médico ha muerto, tiene miedo. Está solo. Ya casi no habla. No sé qué ha sucedido. Quería a toda

costa salir hoy. Decía que quería ver la Isla, por última vez, al sol, antes del invierno. Parece que el invierno va a ser muy largo y muy frío, y que ya vienen del Norte los hielos. Estaba muy inquieto; dicen que las tormentas de estos días pasados han henchido el río y que todos los diques están resentidos. Decía también que el mar le asustaba; parece que se agita sin motivo y que los acantilados de la Isla no son bastante altos. Quería ver, pero no nos ha dicho lo que ha visto. Ahora creo que ha ido a buscar pan y agua para la loca. Dijo que tendría que ir muy lejos... Es preciso esperar.

**LA CIEGA MAS JOVEN.-** Al marcharse me ha estrechado las manos, y las suyas temblaban como si tuviese miedo. Después me ha besado...

**PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.-** ¡Oh! ¡Oh!

**LA CIEGA MAS JOVEN.-** Le he preguntado qué había sucedido. Me ha dicho que no lo sabía. Me ha dicho que el reinado de los ancianos iba a terminar, acaso.

**PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.-** ¿Qué quería decir con eso?

**LA CIEGA MAS JOVEN.-** No lo he comprendido. Me ha dicho que iba hacia el faro.

**PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.-** ¿Hay un faro?

**LA CIEGA MAS JOVEN.-** Sí, al norte de la Isla. Creo que no estamos muy lejos de él. Decía que veía la claridad de la lámpara hasta aquí, en las hojas. Nunca me ha parecido más triste que hoy, y creo que lloraba desde hace algunos días. No sé por qué yo también lloraba sin verle. No le he sentido marcharse. No le he preguntado más. Le oía sonreír demasiado gravemente; oía que cerraba los ojos y quería callarse...

**PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.-** No nos ha dicho nada de todo eso.

**LA CIEGA JOVEN.-** ¡No le hacéis caso cuando habla!

**LA CIEGA MAS VIEJA.-** ¡Cuando habla él, murmuráis todos!

**SEGUNDO CIEGO DE NACIMIENTO.-** Nos ha dicho sencillamente «Buenas noches» al marcharse.

**TERCER CIEGO DE NACIMIENTO.-** Debe de ser muy tarde.

**PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.-** Ha dicho dos o tres veces «Buenas noches», al marcharse, como si se fuera a dormir. Oía que me miraba al decir: «¡Buenas noches, buenas noches!» La voz cambia cuando se mira a alguien fijamente.

**EL QUINTO CIEGO.-** ¡Tened compasión de los que no ven!

**PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.-** ¿Quién habla así, sin razón?

**SEGUNDO CIEGO DE NACIMIENTO.-** Creo que es el que no oye.

**PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.-** ¡Callad! ¡Ahora no es ocasión de mendigar!

**TERCER CIEGO DE NACIMIENTO.-** ¿Dónde iba a buscar el pan y el agua?

**LA CIEGA MAS VIEJA.-** Ha ido hacia el mar.

**TERCER CIEGO DE NACIMIENTO.-** ¡A su edad no se acerca uno al mar!

**SEGUNDO CIEGO DE NACIMIENTO.-** ¿Estamos cerca del mar?

**LA CIEGA MAS VIEJA.-** Sí; callad un instante y le oiréis. *(Murmullo de un mar cercano y muy tranquilo contra el acantilado.)*

- SEGUNDO CIEGO DE NACIMIENTO.**- No oigo más que a las viejas que rezan.
- LA CIEGA MAS VIEJA.**- Escuchad bien y le oiréis a través de sus oraciones.
- SEGUNDO CIEGO DE NACIMIENTO.**- Sí; oigo algo que no está lejos de nosotros.
- EL CIEGO MAS VIEJO.**- Estaba dormido; diríase que se despierta.
- PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.**- Ha hecho mal en traernos aquí; no me gusta oír este ruido.
- EL CIEGO MAS VIEJO.**- Ya sabéis que la Isla no es grande, y que se oye en cuanto se sale del cercado del asilo.
- SEGUNDO CIEGO DE NACIMIENTO.**- No lo he oído nunca.
- TERCER CIEGO DE NACIMIENTO.**- Me parece que hoy está a nuestro lado; no me gusta oírle de cerca.
- SEGUNDO CIEGO DE NACIMIENTO.**- A mí tampoco; además, no pedimos salir del asilo.
- TERCER CIEGO DE NACIMIENTO.**- Nunca hemos venido hasta aquí; era inútil traernos tan lejos.
- LA CIEGA MAS VIEJA.**- Hacía muy buen tiempo esta mañana; ha querido que gozásemos de los últimos días de sol, antes de encerrarnos todo el invierno en el asilo.
- PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.**- ¡Yo prefiero quedarme en el asilo!
- LA CIEGA MAS VIEJA.**- Decía también que nos era preciso conocer un poco la Isla en que estamos. El mismo no la ha recorrido nunca del todo; hay una montaña a la cual no ha subido nadie, valles a los cuales no gusta bajar, y grutas en que nadie ha penetrado hasta ahora. Decía que es preciso no esperar siempre el sol bajo las bóvedas del dormitorio, quería llevarnos hasta la orilla del mar. Ha ido solo.
- EL CIEGO MAS VIEJO.**- Tiene razón; hay que pensar en vivir.
- PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.**- Pero ¡si fuera no hay nada que ver!
- SEGUNDO CIEGO DE NACIMIENTO.**- ¿Estamos al sol en este momento?
- EL SEXTO CIEGO.**- No creo; me parece que es muy tarde.
- SEGUNDO CIEGO DE NACIMIENTO.**- ¿Qué hora es?
- LOS OTROS CIEGOS.**- No lo sabemos. Nadie lo sabe.
- SEGUNDO CIEGO DE NACIMIENTO.**- ¿Es aún de día? (*Al sexto ciego*) ¿Dónde estáis? Veamos; ¡vos, que veis un poco, veamos!
- EL SEXTO CIEGO.**- Creo que está muy oscuro; cuando hace sol veo una línea azul bajo los párpados; he visto una hace largo tiempo, pero ahora ya no veo nada.
- PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.**- Yo sé que es tarde cuando tengo hambre; y tengo hambre.
- TERCER CIEGO DE NACIMIENTO.**- Pero mirad al cielo: acaso veréis algo. (*Todos levantan la cabeza al cielo, excepto los Tres ciegos de nacimiento, que continúan mirando al suelo*).
- EL SEXTO CIEGO.**- No sé si estamos bajo el cielo.
- PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.**- La voz resuena como si estuviésemos en una gruta.
- EL CIEGO MAS VIEJO.**- Creo más bien que resuena así porque es de noche.
- EL CIEGO JOVEN.**- Me parece que siento en las manos la luz de la luna.
- LA CIEGA MAS VIEJA.**- Creo que hay estrellas; las oigo.
- LA CIEGA JOVEN.**- Yo también.
- PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.**- Yo no oigo ruido ninguno.
- SEGUNDO CIEGO DE NACIMIENTO.**- ¡Yo no oigo más ruido que el de nuestro aliento!
- EL CIEGO MAS VIEJO.**- Creo que las mujeres tienen razón.
- PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.**- Nunca he oído las estrellas.
- LOS OTROS DOS CIEGOS DE NACIMIENTO.**- Nosotros tampoco. (*Un enjambre de pájaros nocturnos se precipita bruscamente entre las hojas*).
- SEGUNDO CIEGO DE NACIMIENTO.**- ¡Escuchad! ¡Escuchad! ¿Qué hay sobre nosotros? ¿Oís?
- EL CIEGO MAS VIEJO.**- ¡Algo ha pasado entre el ciego y nosotros.
- PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.**- No conozco la naturaleza de ese ruido. Quisiera volver al asilo.
- SEGUNDO CIEGO DE NACIMIENTO.**- ¡Habría que saber dónde estamos!
- EL SEXTO CIEGO.**- He intentado levantarme; no hay más que espinas en derredor mío; no me atrevo a extender las manos.
- TERCER CIEGO DE NACIMIENTO.**- ¡Habría que saber dónde estamos!
- EL CIEGO MAS VIEJO.**- ¡No podemos saberlo!
- EL SEXTO CIEGO.**- Debemos de estar muy lejos de casa. No comprendo ninguno de los ruidos.
- TERCER CIEGO DE NACIMIENTO.**- Desde hace tiempo estoy sintiendo el olor de las hojas muertas.
- EL SEXTO CIEGO.**- ¿Alguien ha visto la Isla en otro tiempo y puede decirnos dónde estamos?
- LA CIEGA MAS VIEJA.**- Eramos todos ciegos al llegar aquí.
- PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.**- No hemos visto nunca.
- SEGUNDO CIEGO DE NACIMIENTO.**- No nos inquietemos en balde: pronto volverá; esperemos aún; pero de aquí en adelante no saldremos con él.
- EL CIEGO MAS VIEJO.**- No podemos salir solos.
- PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.**- No saldremos; prefiero no salir.
- SEGUNDO CIEGO DE NACIMIENTO.**- No teníamos gana de salir; nadie lo había pedido.
- LA CIEGA MAS VIEJA.**- Era día de fiesta en la Isla; salimos siempre los días de fiesta.
- TERCER CIEGO DE NACIMIENTO.**- Ha venido a darme en el hombro cuando aún estaba yo dormido, y me ha dicho: «Levantaos, levantaos, ya es hora; el sol está muy alto» ¿Era verdad? No me he enterado. Nunca he visto el sol.
- EL CIEGO MAS VIEJO.**- Yo he visto el sol cuando era muy joven.
- LA CIEGA MAS VIEJA.**- Yo también, hace años, cuando era niña; pero casi no recuerdo.
- TERCER CIEGO DE NACIMIENTO.**- ¿Por qué quiere que salgamos siempre que hace sol? ¿Quién se enterará? Yo no sé si paseo a mediodía o a medianoche.
- EL SEXTO CIEGO.**- Yo prefiero salir a mediodía, sospecho entonces grandes claridades, y mis ojos hacen grandes esfuerzos por abrirse.
- TERCER CIEGO DE NACIMIENTO.**- Yo prefiero quedarme en el refectorio, cerca de una buena lumbrera de hulla; había buena lumbrera esta mañana.

**SEGUNDO CIEGO DE NACIMIENTO.**- Podía llevarnos al sol en el patio; está uno al amparo de las murallas; no puede uno salir; no hay nada que temer cuando la puerta está cerrada; yo la cierro siempre. ¿Por qué me tocáis el codo izquierdo?

**PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.**- No os he tocado; no puedo alcanzarlos.

**SEGUNDO CIEGO DE NACIMIENTO.**- ¡Os digo que alguien me ha tocado el codo!

**PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.**- No es uno de nosotros.

**LA CIEGA MAS VIEJA.**- ¡Dios mío! ¡Dios mío! ¡Decidnos dónde estamos!

**PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.**- ¡No podemos estar esperando eternamente! (*Un reloj muy lejano da doce campanadas muy lentas.*)

**LA CIEGA MAS VIEJA.**- ¡Oh, qué lejos estamos del asilo!

**EL CIEGO MAS VIEJO.**- ¡Es medianoche!

**SEGUNDO CIEGO DE NACIMIENTO.**- ¡Es mediodía! ¿Lo sabe alguien? ¡Hablad!

**EL SEXTO CIEGO.**- No lo sé, pero creo que estamos a la sombra.

**PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.**- No sé; hemos dormido demasiado tiempo.

**SEGUNDO CIEGO DE NACIMIENTO.**- ¡Tengo hambre!

**LOS OTROS CIEGOS.**- Tenemos hambre y sed.

**SEGUNDO CIEGO DE NACIMIENTO.**- ¿Hace mucho tiempo que estamos aquí?

**LA CIEGA MAS VIEJA.**- ¡Me parece que estoy aquí desde hace siglos!

**EL SEXTO CIEGO.**- Empiezo a comprender dónde estamos...

**TERCER CIEGO DE NACIMIENTO.**- Habría que ir hacia el lado donde han dado las doce... (*Todos los pájaros nocturnos se alegran súbitamente en la oscuridad.*)

**PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.**- ¿Oís? ¿Oís?

**SEGUNDO CIEGO DE NACIMIENTO.**- ¡No estamos solos aquí!...

**TERCER CIEGO DE NACIMIENTO.**- Hace mucho tiempo que sospecho algo; nos escuchan. ¿Ha vuelto?

**PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.**- No sé lo que es. Está encima de nosotros.

**SEGUNDO CIEGO DE NACIMIENTO.**- ¿Los demás no han oído nada? ¡Siempre calláis!

**EL CIEGO MAS VIEJO.**- Estamos escuchando todavía.

**LA CIEGA JOVEN.**- ¡Oigo alas en derredor mío!

**LA CIEGA MAS VIEJA.**- ¡Dios mío! ¡Dios mío! ¡Decidnos dónde estamos!

**EL SEXTO CIEGO.**- Empiezo a comprender dónde estamos... El asilo está al otro lado del río; hemos pasado por el puente viejo. Nos ha conducido al norte de la Isla. No estamos lejos del río, y acaso le oiríamos si escuchásemos un momento... Será preciso que vayamos hasta la orilla del agua, si no vuelve... Pasan por allí de día y de noche grandes navíos, y los marineros nos verán en las orillas. Puede que estemos en el bosque que rodea el faro; pero no conozco la salida... ¿Alguien quiere seguirme?

**PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.**- ¡Quedémonos sentados! Esperemos, esperemos; no sabemos la dirección del río, y hay pantanos en derredor del

asilo; esperemos, esperemos... Volverá... ¡Es preciso que vuelva!

**EL SEXTO CIEGO.**- ¿Alguno sabe por dónde hemos venido? Nos lo ha explicado mientras andábamos.

**PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.**- Yo no he puesto atención.

**EL SEXTO CIEGO.**- ¿Alguno ha escuchado?

**TERCER CIEGO DE NACIMIENTO.**- De aquí en adelante hay que escucharle.

**EL SEXTO CIEGO.**- ¿Alguno de nosotros ha nacido en la Isla?

**EL CIEGO MAS VIEJO.**- De sobra sabéis que venimos de otra parte.

**LA CIEGA MAS VIEJA.**- Venimos del otro lado del mar.

**PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.**- Creí morir durante la travesía.

**SEGUNDO CIEGO DE NACIMIENTO.**- Yo también; vinimos juntos.

**TERCER CIEGO DE NACIMIENTO.**- Somos los tres de la misma parroquia.

**PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.**- Dicen que se puede ver desde aquí cuando está el tiempo claro; hacia el Norte. No tiene campanario.

**TERCER CIEGO DE NACIMIENTO.**- Hemos abordado por azar.

**LA CIEGA MAS VIEJA.**- Yo vengo de otra parte...

**SEGUNDO CIEGO DE NACIMIENTO.**- ¿De dónde venís?

**LA CIEGA MAS VIEJA.**- No me atrevo ya ni a pensarlo... Ya casi no recuerdo cuando hablo de ello... Hace demasiado tiempo... Hacía más frío que aquí.

**LA CIEGA JOVEN.**- Yo vengo de muy lejos.

**PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.**- Pero ¿de dónde venís?

**LA CIEGA JOVEN.**- No sabría decirlo. ¿Cómo queréis que os lo explique? Es demasiado lejos de aquí, más allá de los mares. Vengo de un gran país... No podría indicarle más que por señas; pero ya no vemos... He andando errante mucho tiempo... Pero he visto el sol y el agua y el fuego, montañas, rostros y flores extrañas... No las hay parecidas en esta Isla; hace demasiado frío y es demasiado sombría... No he reconocido su perfume desde que no veo... Pero he visto a mis padres y a mis hermanas... Era demasiado pequeña entonces para saber dónde estaba... Jugaba todavía a la orilla del mar... Pero ¡cómo me acuerdo de haber visto!... Un día estaba mirando la nieve que había en lo alto de una montaña... Empezaba a distinguir a los que han de ser desdichados...

**PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.**- ¿Qué queréis decir?

**LA CIEGA JOVEN.**- Los distingo aún ahora en la voz... a veces... Tengo recuerdos que son más claros cuando no pienso en ellos.

**PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.**- Yo no tengo recuerdos. (*Una bandada de grandes aves de paso atraviesa con ruido por encima de las frondas.*)

**EL CIEGO MAS VIEJO.**- ¡Algo vuelve a pasar bajo el cielo!

**SEGUNDO CIEGO DE NACIMIENTO.**- ¿Por qué habéis venido aquí?

**EL CIEGO MAS VIEJO.**- ¿A quién preguntáis eso?

**SEGUNDO CIEGO DE NACIMIENTO.**- A nuestra hermana joven.

- LA CIEGA JOVEN.-** Me habían dicho que él sabría curarme. Me ha dicho que verá algún día; entonces podré salir de la Isla.
- PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.-** ¡Todos quisiéramos salir de la Isla!
- SEGUNDO CIEGO DE NACIMIENTO.-** ¡Siempre estaremos aquí!
- TERCER CIEGO DE NACIMIENTO.-** Es demasiado viejo. No tendrá tiempo de curarnos.
- LA CIEGA JOVEN.-** ¡Tengo los párpados cerrados, pero siento que mis ojos viven!
- PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.-** ¡Los míos están abiertos!
- SEGUNDO CIEGO DE NACIMIENTO.-** Yo duermo con los ojos abiertos.
- TERCER CIEGO DE NACIMIENTO.-** ¡No hablemos de los ojos!
- SEGUNDO CIEGO DE NACIMIENTO.-** ¿Hace mucho tiempo que estáis aquí?
- EL CIEGO MAS VIEJO.-** Oí una noche, durante la oración, del lado de las mujeres, una voz que no conocía, y comprendí en vuestra voz que érais muy joven... Hubiera querido veros después de haberos oído.
- PRIMER CIEGO.-** Yo no me di cuenta.
- SEGUNDO CIEGO DE NACIMIENTO.-** ¡No nos avisa nunca!
- EL SEXTO CIEGO.-** Dicen que sois hermosa como una mujer que viene de muy lejos.
- LA CIEGA JOVEN.-** No me he visto nunca.
- EL CIEGO MAS VIEJO.-** No nos hemos visto nunca unos a otros. Nos preguntamos y nos respondemos; vivimos juntos, estamos siempre juntos, pero no sabemos lo que somos... Por mucho que nos toquemos con las dos manos... los ojos saben más que las manos...
- EL SEXTO CIEGO.-** Yo, a veces, veo sombras cuando estáis al sol.
- EL CIEGO MAS VIEJO.-** No hemos visto nunca la casa en que vivimos; ¡por mucho que toquemos los muros y las ventanas, no sabemos dónde vivimos!
- LA CIEGA MAS VIEJA.-** Dicen que es un castillo viejo, muy sombrío y muy miserable; no se ve nunca luz, a no ser en la torre, donde se encuentra la habitación del sacerdote.
- PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.-** Los que no ven no necesitan luz.
- EL SEXTO CIEGO.-** Cuando guardo el rebaño, en los alrededores del asilo, las ovejas vuelven a casa solas, al ver, por la noche, esa luz de la torre... Nunca se han perdido.
- LA CIEGA MAS JOVEN.-** ¡Ya van años y años que estamos juntos, y no nos hemos visto nunca! ¡Diríase que estamos siempre solos...! ¡Hay que ver para quererse!
- LA CIEGA MAS VIEJA.-** Yo algunas veces sueño que veo.
- EL CIEGO MAS VIEJO.-** Yo no veo más que cuando sueño...
- PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.-** Yo no sueño, generalmente, más que a medianoche. *(Una ráfaga de viento conmueve el bosque, y las hojas caen en masas sombrías).*
- EL QUINTO CIEGO.-** ¿Qué es lo que me ha tocado las manos?
- PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.-** ¡Algo que cae en derredor nuestro!
- EL CIEGO MAS VIEJO.-** Viene de arriba; no sé lo que es...
- EL QUINTO CIEGO.-** ¿Qué es lo que me ha tocado las manos? ¡Me había dormido! ¡Dejadme dormir!
- EL CIEGO MAS VIEJO.-** Nadie os ha tocado las manos.
- EL QUINTO CIEGO.-** ¿Quién me ha cogido las manos? Responded en voz alta; tengo el oído un poco duro...
- EL CIEGO MAS VIEJO.-** Ni nosotros mismos lo sabemos.
- EL QUINTO CIEGO.-** ¿Han venido a avisarnos?
- PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.-** Es inútil responder; no oye nada.
- TERCER CIEGO DE NACIMIENTO.-** ¡Hay que confesar que los sordos son bien desgraciados!
- EL CIEGO MAS VIEJO.-** Me canso de estar sentado.
- EL SEXTO CIEGO.-** ¡Me canso de estar aquí!
- SEGUNDO CIEGO DE NACIMIENTO.-** Me parece que estamos muy lejos unos de otros... Intentemos acercarnos un poco; empieza a hacer frío.
- TERCER CIEGO DE NACIMIENTO.-** No me atrevo a levantarme; más vale que nos quedemos en nuestro sitio.
- EL CIEGO MAS VIEJO.-** No se sabe lo que puede haber entre nosotros.
- EL SEXTO CIEGO.-** Creo que tengo sangre en las manos; ha intentado ponerme en pie.
- TERCER CIEGO DE NACIMIENTO.-** Oigo que os inclináis hacia mí. *(La Ciega loca, se restriega los ojos violentamente, gimiendo y volviéndose obstinadamente hacia el Sacerdote, inmóvil).*
- PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.-** Oigo, además, otro ruido.
- LA CIEGA MAS VIEJA.-** Creo que es nuestra pobre hermana que se restriega los ojos.
- SEGUNDA CIEGA.-** Nunca hace otra cosa; la oigo todas las noches.
- TERCER CIEGO DE NACIMIENTO.-** Está loca; nunca dice nada.
- LA CIEGA MAS VIEJA.-** No ha vuelto a hablar desde que ha tenido el niño... parece que siempre tiene miedo.
- EL CIEGO MAS VIEJO.-** ¿No tenéis miedo aquí?
- PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.-** ¿Quién?
- EL CIEGO MAS VIEJO.-** Todos.
- LA CIEGA MAS VIEJA.-** ¡Sí, sí, tenemos miedo!
- LA CIEGA JOVEN.-** ¡Tenemos miedo desde hace mucho tiempo!
- PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.-** ¿Por qué preguntáis eso?
- EL CIEGO MAS VIEJO.-** ¡No sé por qué lo pregunto!... ¡Me parece que, de repente, oigo llorar entre nosotros!...
- PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.-** No hay que tener miedo. Creo que es la loca...
- EL CIEGO MAS VIEJO.-** Hay, además, otra cosa... Estoy seguro de que hay además otra cosa... No es sólo de eso de lo que tengo miedo...
- LA CIEGA MAS VIEJA.-** Lloro siempre cuando va a dar de mamar al niño.
- PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.-** ¡Nadie llora como ella!
- LA CIEGA MAS VIEJA.-** Dice que aún ve en algunos momentos...
- PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.-** No se oye llorar a los demás...
- EL CIEGO MAS VIEJO.-** Para llorar hay que ver...

**LA CIEGA JOVEN.-** Percibo olor a flores en derredor nuestro...

**PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.-** ¡Yo no percibo más que olor a tierra!

**LA CIEGA JOVEN.-** ¡Hay flores, hay flores en derredor nuestro!

**SEGUNDO CIEGO DE NACIMIENTO.-** ¡No siento más que olor a tierra!

**LA CIEGA JOVEN.-** He sentido olor a flores en el viento...

**TERCER CIEGO DE NACIMIENTO.-** ¡Yo no siento más que olor a tierra!

**EL CIEGO MAS VIEJO.-** Creo que tienen razón.

**EL SEXTO CIEGO.-** ¿Dónde están? Iré a cogerlas.

**LA CIEGA JOVEN.-** A vuestra derecha. Levantaos. *(El Sexto ciego se levanta lentamente y adelanta a tientas, tropezando con las zarzas y con los árboles, hacia los asfodelos, que troncha y aplasta a su paso.)*

**LA CIEGA JOVEN.-** ¡Oigo que rompéis ramas verdes! ¡Deteneos! ¡Deteneos!

**PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.-** ¡No os ocupéis de las flores, sino pensad en la vuelta!

**EL SEXTO CIEGO.-** No me atrevo a volver atrás.

**LA CIEGA JOVEN.-** ¡No hay que volver! Esperad. *(Se levanta)* ¡Oh! ¡Qué fría está la tierra! Va a helar. *(Avanza sin vacilación hacia los extraños y pálidos asfodelos; pero el árbol caído y los pedazos de roca que hay en derredor de las flores la detienen.)* ¡Están aquí! No puedo alcanzarlas. Están a vuestro lado.

**EL SEXTO CIEGO.-** Creo que las alcanzo. *(Coge a tientas las flores que han quedado y se las ofrece; los pájaros nocturnos levantan el vuelo.)*

**LA CIEGA JOVEN.-** Me parece que he visto estas flores en otro tiempo... Ya no sé su nombre... Pero ¿que enfermas están y qué blando en su tallo? Casi no las reconozco... Creo que es la flor de los muertos... *(Se prende asfodelos en los cabellos.)*

**EL CIEGO MAS VIEJO.-** Oigo el ruido de vuestros cabellos.

**LA CIEGA JOVEN.-** Son las flores.

**EL CIEGO MAS VIEJO.-** No os veremos...

**LA CIEGA JOVEN.-** Yo tampoco me veré... Tengo frío. *(En este momento el viento se levanta en el bosque, y el mar muge de pronto y violentamente contra el acantilado próximo.)*

**EL CIEGO DE NACIMIENTO.-** ¡Truena!

**SEGUNDO CIEGO DE NACIMIENTO.-** Creo que se levanta tormenta.

**LA CIEGA MAS VIEJA.-** Creo que es el mar.

**PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.-** ¿El mar? ¿Es el mar? Pero ¡si está a dos pasos de nosotros! ¡Está a nuestro lado! ¡Le oigo en derredor mío! ¡Es preciso que sea otra cosa!

**LA CIEGA JOVEN.-** Oigo a mis pies el ruido de las olas.

**PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.-** Creo que es el viento en las hojas secas.

**EL CIEGO MAS VIEJO.-** Creo que las mujeres tienen razón.

**TERCER CIEGO DE NACIMIENTO.-** ¡Va a llegar hasta aquí!

**PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.-** ¿De dónde viene el viento?

**SEGUNDO CIEGO DE NACIMIENTO.-** Viene del mar.

**EL CIEGO MAS VIEJO.-** Viene siempre del lado del mar; nos rodea por todas partes. No puede venir de otro lado.

**PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.-** ¡No pensemos en el mar!

**SEGUNDO CIEGO DE NACIMIENTO.-** ¡Hay que pensar en él, puesto que va a alcanzarnos!

**PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.-** ¡No sabéis si es el mar!

**SEGUNDO CIEGO DE NACIMIENTO.-** ¡Oigo las olas como si fuera a sumergir en ellas las dos manos! ¡No podemos quedarnos aquí! ¡Acaso están en derredor nuestro!

**EL CIEGO MAS VIEJO.-** ¿Dónde queréis ir?

**SEGUNDO CIEGO DE NACIMIENTO.-** ¡A cualquier parte! ¡A cualquier parte! ¡No quiero oír más el ruido del agua! ¡Vámonos! ¡Vámonos!

**TERCER CIEGO DE NACIMIENTO.-** Me parece que oído además otra cosa. ¡Escuchad! *(Se oye en las hojas secas ruido de pasos precipitados y lejanos.)*

**PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.-** ¡Algo se acerca!

**SEGUNDO CIEGO DE NACIMIENTO.-** ¡Viene! ¡Viene! Es él que vuelve.

**TERCER CIEGO DE NACIMIENTO.-** Viene a pasos menunos, como un niño pequeño...

**SEGUNDO CIEGO DE NACIMIENTO.-** ¡No le hagamos reproches hoy!

**LA CIEGA MAS VIEJA.-** Creo que no son pasos de hombre. *(Un perro grande entra en el bosque y pasa por delante de los ciegos. Pausa.)*

**PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.-** ¿Quién está ahí? ¿Quién sois? ¡Tened piedad de nosotros! ¡Estamos esperando hace tanto tiempo...! *(El perro se detiene y viene a poner las patas de delante sobre las rodillas del ciego.)* ¡Ah! ¡Ah! ¿Qué habéis puesto sobre mis rodillas? ¿Qué es? ¿Es un animal? Creo que es un perro... ¡Oh! ¡Oh! ¡Es un perro! ¡Es el perro del asilo!

**LOS OTROS CIEGOS.-** ¡Ven aquí! ¡Ven aquí!

**PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.-** Viene a libertarnos. Ha seguido nuestras huellas hasta aquí. Me lame las manos, como si me volviese a encontrar después de un siglo.

**LOS OTROS CIEGOS.-** ¡Ven aquí! ¡Ven aquí!

**EL CIEGO MAS VIEJO.-** Acaso viene precediendo a alguien...

**PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.-** No, no, está solo. No oigo venir nada. No necesitamos otro guía; no le hay mejor. Nos guiará dónde queremos ir; nos obedecerá...

**LA CIEGA MAS VIEJA.-** Yo no me atrevo a seguirle.

**LA CIEGA JOVEN.-** Yo tampoco.

**PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.-** ¿Por qué? Ve mejor que nosotros.

**SEGUNDO CIEGO DE NACIMIENTO.-** No hagamos caso a las mujeres.

**TERCER CIEGO DE NACIMIENTO.-** Algo ha cambiado en el cielo; respiro libremente. Ahora el aire es puro...

**LA CIEGA MAS VIEJA.-** Es el viento del mar que pasa en derredor nuestro.

**EL SEXTO CIEGO.-** Me parece que va avanzando; creo que sale el sol...

**LA CIEGA MAS VIEJA.-** Creo que va a hacer frío...

**PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.-** Volveremos a encontrar nuestro camino. ¡Me arrastra!... ¡Me arrastra! ¡Está borracho de alegría! ¡No puedo detenerle!... ¡Seguidme, seguidme! ¡Volvamos a casa! *(Se levanta arrastrado por el perro, que le lleva hacia el Sacerdote inmóvil, y se detiene.)*

**LOS OTROS CIEGOS.-** ¿Dónde estáis? ¿Dónde estáis?  
¿Dónde váis? ¡Tened cuidado!

**PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.-** ¡Esperad! ¡Esperad!  
¡No me sigáis aún! Volveré... Se detiene...  
¿Qué le pasa? ¡Ah! ¡Ah! ¡He tocado algo muy frío!

**SEGUNDO CIEGO DE NACIMIENTO.-** ¿Qué decís?  
¡Casi no se oye vuestra voz!

**PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.-** ¡He tocado!...  
¡Creo que he tocado una cara!

**TERCER CIEGO DE NACIMIENTO.-** ¿Qué decís? Casi  
no se os entiende. ¿Qué tenéis? ¿Dónde estáis?  
¿Estáis ya tan lejos de nosotros?

**PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.-** ¡Oh! ¡Oh! ¡Oh!  
Aún no sé lo que es... ¡Hay un muerto en medio  
de nosotros!

**LOS OTROS CIEGOS.-** ¿Un muerto en medio de noso-  
tros? ¿Dónde estáis?

**PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.-** ¡Hay un muerto  
entre nosotros, os digo! ¡Oh! ¡Oh! ¡He tocado la ca-  
ra de un muerto! ¡Estáis sentados junto a un muer-  
to! ¡Sin duda, uno de nosotros ha muerto de  
repente! ¡Pero hablad, que yo sepa quiénes son los  
que viven! ¿Dónde estáis? ¡Responded! ¡Respon-  
ded todos a la vez! (*Los ciegos responden sucesiva-  
mente, excepto la Ciega loca y el Ciego sordo; las Tres  
viejas han dejado de rezar.*) Ya no distingo vuestras  
voces!... ¿Habláis todos lo mismo? ¡Todos tiemblan!

**TERCER CIEGO DE NACIMIENTO.-** Hay dos que no  
han respondido... ¿Dónde están? (*Toca con el bas-  
tón al Quinto ciego*)

**QUINTO CIEGO.-** ¡Oh! ¡Oh! ¡Estaba dormido! ¡Dejadme  
dormir!

**EL SEXTO CIEGO.-** No es él. ¿Será la loca?

**LA CIEGA MAS VIEJA.-** Está sentada a mi lado; la oigo  
vivir.

**PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.-** Creo... Creo que es  
el sacerdote. ¡Está en pie! ¡Venid! ¡Venid! ¡Venid!

**SEGUNDO CIEGO DE NACIMIENTO.-** ¡Entonces no  
está muerto!

**EL CIEGO MAS VIEJO.-** ¿Dónde está?

**EL SEXTO CIEGO.-** ¡Vamos a ver!... (*Se levantan todos,  
excepto la Loca y el Quinto ciego, y avanzan, a tientas,  
hacia el muerto*)

**SEGUNDO CIEGO DE NACIMIENTO.-** ¡Está aquí! ¡Es  
él!

**TERCER CIEGO DE NACIMIENTO.-** Sí, sí, le reconoz-  
co.

**PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.-** ¡Dios mío! ¡Dios  
mío! ¿Qué va a ser de nosotros?

**LA CIEGA MAS VIEJA.-** ¡Padre mío! ¡Padre mío! ¿Sois  
vos, padre mío? ¿Qué ha sucedido? ¿Qué tenéis?  
¡Respondednos! ¡Estamos todos en derredor  
vuestro!

**EL CIEGO MAS VIEJO.-** Traed agua. Acaso vive toda-  
vía...

**SEGUNDO CIEGO DE NACIMIENTO.-** Probemos...  
Acaso pueda volvernos a llevar al asilo.

**TERCER CIEGO DE NACIMIENTO.-** Es inútil; yo no le  
oigo el corazón. Está frío...

**PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.-** ¡Ha muerto sin  
decir nada!

**TERCER CIEGO DE NACIMIENTO.-** ¡Hubiera debido  
avisarnos!

**SEGUNDO CIEGO DE NACIMIENTO.-** ¡Oh! ¡Qué vie-  
jo era!... Es la primera vez que toco su cara...

**TERCER CIEGO DE NACIMIENTO.-** (*Palpando el cadá-  
ver*) ¡Es más alto que nosotros!

**SEGUNDO CIEGO DE NACIMIENTO.-** Tiene los ojos  
abiertos de par en par; ha muerto con las manos  
juntas...

**PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.-** Ha muerto así,  
sin motivo...

**SEGUNDO CIEGO DE NACIMIENTO.-** No está en  
pie; está sentado en una piedra...

**LA CIEGA MAS VIEJA.-** ¡Dios mío! ¡Dios mío! ¡Yo no  
sabía todo esto!... ¡Todo esto!... Estaba enfermo  
desde hace tanto tiempo... ¡Lo que ha debido su-  
frir hoy!... No se quejaba sino estrechándonos las  
manos... No siempre se comprende... ¡No se com-  
prende nunca! ¡Vamos a rezar en derredor suyo;  
poneos de rodillas! (*Las mujeres se arrodillan, gi-  
miendo.*)

**PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.-** No me atrevo a  
ponerme de rodillas...

**SEGUNDO CIEGO DE NACIMIENTO.-** No sabe uno  
sobre qué se arrodilla...

**TERCER CIEGO DE NACIMIENTO.-** ¿Estaba enfer-  
mo?... No nos lo ha dicho...

**SEGUNDO CIEGO DE NACIMIENTO.-** He oído que  
hablaba en voz baja al marcharse... Creí que ha-  
blaba a nuestra hermana joven; ¿qué ha dicho?

**PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.-** No quiere res-  
ponder nada.

**SEGUNDO CIEGO DE NACIMIENTO.-** ¿No queréis  
respondernos? ¿Dónde estáis? ¡Hablad!

**LA CIEGA MAS VIEJA.-** Le habéis hecho sufrir dema-  
siado; le habéis hecho morir...; no queríais an-  
dar más; queríais sentaros en las piedras del  
camino para comer; os habéis pasado el día  
murmurando... Yo le oía suspirar... Ha perdido  
el ánimo...

**PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.-** ¿Estaba enfer-  
mo? ¿Lo sabíais?

**LA CIEGA MAS VIEJA.-** No sabíamos nada... No le he-  
mos visto nunca... ¿Cuándo hemos sabido algo  
bajo nuestros pobres ojos muertos?... No se queja-  
ba... Ahora es demasiado tarde... ¡He visto morir  
a tres, pero así, nunca! Ahora nos toca a noso-  
tros...

**PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.-** Yo no soy el que  
le ha hecho sufrir... Yo no he dicho nada...

**SEGUNDO CIEGO DE NACIMIENTO.-** Yo tampoco;  
le hemos seguido sin decir palabra...

**TERCER CIEGO DE NACIMIENTO.-** Ha muerto yen-  
do a buscar agua para la loca...

**PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.-** ¿Qué vamos a  
hacer? ¿Dónde iremos?

**TERCER CIEGO DE NACIMIENTO.-** ¿Dónde está el  
perro?

**PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.-** Aquí; no quiere  
separarse del muerto.

**TERCER CIEGO DE NACIMIENTO.-** ¡Arrastradle! ¡Se-  
paradle! ¡Separadle!

**PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.-** ¡No quiere dejar  
al muerto!

**SEGUNDO CIEGO DE NACIMIENTO.-** ¡No podemos  
estar esperando junto a un muerto!... ¡No pode-  
mos morir aquí en la oscuridad!

**TERCER CIEGO DE NACIMIENTO.-** Estemos todos  
juntos; no nos separemos unos de otros; démonos  
la mano; sentémonos todos sobre esta piedra...  
¿Dónde están los otros?... ¡Venid aquí! ¡Venid!  
¡Venid!

**EL CIEGO MAS VIEJO.-** ¿Dónde estáis?



**TERCER CIEGO DE NACIMIENTO.**- Aquí; estoy aquí.  
¿Estamos todos reunidos? Venid más cerca de mí.  
¿Dónde están vuestras manos? Hace mucho frío.

**LA JOVEN CIEGA DE NACIMIENTO.**- ¡Oh, qué frías tenéis las manos!

**TERCER CIEGO DE NACIMIENTO.**- ¡Qué hacéis!

**LA JOVEN CIEGA.**- Me ponía las manos sobre los ojos; creí que iba a ver de pronto...

**PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.**- ¿Quién llora así?

**LA CIEGA MAS VIEJA.**- Es la loca, que solloza.

**PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.**- ¿No sabe la verdad?

**EL CIEGO MAS VIEJO.**- Creo que vamos a morir aquí...

**LA CIEGA MAS VIEJA.**- Puede que venga alguien.

**PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.**- Creo que las religiosas saldrán del asilo...

**LA CIEGA MAS VIEJA.**- No salen nunca de noche.

**LA CIEGA JOVEN.**- No salen nunca.

**SEGUNDO CIEGO DE NACIMIENTO.**- Creo que los hombres del faro nos verán.

**LA CIEGA MAS VIEJA.**- No bajan de su torre.

**TERCER CIEGO DE NACIMIENTO.**- Puede que nos vean...

**LA CIEGA MAS VIEJA.**- Miran siempre hacia el mar.

**TERCER CIEGO DE NACIMIENTO.**- ¡Hace frío!

**EL CIEGO MAS VIEJO.**- ¡Escuchad las hojas secas; creo que hiela!...

**LA CIEGA JOVEN.**- ¡Oh, qué dura está la tierra!

**TERCER CIEGO DE NACIMIENTO.**- Oigo a la izquierda un ruido que no comprendo...

**EL CIEGO MAS VIEJO.**- Es el mar, que gime contra las rocas.

**TERCER CIEGO DE NACIMIENTO.**- Creí que eran las mujeres.

**LA CIEGA MAS VIEJA.**- Oigo los témpanos de hielo romperse bajo las olas...

**PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.**- ¿Quién tiritita así? ¡Nos hace temblar a todos sobre la piedra!

**SEGUNDO CIEGO DE NACIMIENTO.**- No puedo ya abrir las manos.

**EL CIEGO MAS VIEJO.**- Oigo otro ruido que no comprendo...

**PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.**- ¿Quién tiritita así entre nosotros? ¡Hace temblar la piedra!

**EL CIEGO MAS VIEJO.**- Creo que es una mujer.

**LA CIEGA MAS VIEJA.**- Creo que la que tiembla más fuerte es la loca.

**TERCER CIEGO DE NACIMIENTO.**- No oigo al niño.

**LA CIEGA MAS VIEJA.**- Creo que está mamando todavía.

**EL CIEGO MAS VIEJO.**- ¡Es el único que puede ver dónde estamos!

**PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.**- Oigo el viento del Norte.

**LA SEXTA CIEGA.**- Creo que ya no hay estrellas. Va a nevar.

**TERCER CIEGO DE NACIMIENTO.**- Si alguno de nosotros se duerme, hay que despertarle.

**EL CIEGO MAS VIEJO.**- Yo, sin embargo, tengo sueño. *(Una ráfaga de viento hace revolotear las hojas secas.)*

**LA CIEGA JOVEN.**- ¿Oís las hojas secas? Creo que alguien viene hacia nosotros...

**SEGUNDO CIEGO DE NACIMIENTO.**- Es el viento: ¡oíd!

**TERCER CIEGO DE NACIMIENTO.**- ¡No vendrá nadie!

**EL CIEGO MAS VIEJO.**- Los grandes fríos van a llegar...

**LA CIEGA JOVEN.**- Oigo andar a lo lejos.

**PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.**- No oigo más que las hojas secas.

**LA CIEGA JOVEN.**- ¡Oigo andar muy lejos de nosotros!

**SEGUNDO CIEGO DE NACIMIENTO.**- ¡No oigo más que el viento del Norte!

**LA CIEGA JOVEN.**- ¡Digo que alguien viene hacia nosotros!

**LA CIEGA MAS VIEJA.**- Oigo un ruido de pasos muy lentos...

**EL CIEGO MAS VIEJO.**- ¡Creo que las mujeres tienen razón! *(Empiezan a caer grandes copos de nieve.)*

**PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.**- ¡Oh! ¡Oh! ¿Qué es este frío que cae sobre mis manos?

**EL SEXTO CIEGO.**- ¡Nieva!

**PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.**- ¡Apretémonos unos contra otros!

**LA CIEGA JOVEN.**- Pero ¡escuchad el ruido de pasos!

**LA CIEGA MAS VIEJA.**- ¡Por Dios! ¡Un momento de silencio!

**LA CIEGA JOVEN.**- ¡Se acercan! ¡Se acercan! ¡Escuchad! *(Aquí el Niño de la Ciega loca se echa a llorar súbitamente en la oscuridad.)*

**EL CIEGO MAS VIEJO.**- ¿Llora el niño?

**LA CIEGA JOVEN.**- ¡Ve! ¡Ve! ¡Puesto que llora, es que ve algo! *(Coge en brazos al Niño y avanza en la dirección de donde parece venir el ruido de pasos; las otras mujeres la siguen ansiosamente y la rodean.)* Voy a su encuentro.

**EL CIEGO MAS VIEJO.**- ¡Tened cuidado!

**LA CIEGA JOVEN.**- ¡Oh! ¡Cómo llora! ¿Qué tiene? No llores. No tengas miedo; no hay que nada que temer; estamos aquí; estamos en derredor tuyo. ¿Qué ves? No temas nada. ¡No llores así! ¿Qué ves? Di, ¿qué ves tú?

**LA CIEGA MAS VIEJA.**- El ruido de pasos se acerca por aquí. ¡Escuchad! ¡Escuchad!

**EL CIEGO MAS VIEJO.**- Oigo el roce de un vestido contra las hojas secas.

**EL SEXTO CIEGO.**- ¿Es una mujer?

**EL CIEGO MAS VIEJO.**- ¡Es ruido de pasos!

**PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.**- ¿Será acaso el ruido del mar en las hojas secas?

**LA CIEGA JOVEN.**- ¡No, no! ¡Son pasos! ¡Son pasos! ¡Son pasos!

**LA CIEGA MAS VIEJA.**- Vamos a saberlo; escuchad las hojas muertas.

**LA CIEGA JOVEN.**- ¡Los oigo, los oigo casi a nuestro lado! ¡Oíd! ¡Oíd! ¿Qué ves tú? ¿Qué ves tú?

**LA CIEGA MAS VIEJA.**- ¿Hacia qué lado mira?

**LA CIEGA JOVEN.**- ¡Sigue el ruido de los pasos! ¡Mirad! ¡Mirad! Cuando le vuelvo del otro lado, se vuelve para ver... ¡Ve! ¡Ve! ¡Ve! ¡Es seguro que ve algo extraño!...

**LA CIEGA MAS VIEJA.**- *(Se adelanta)* Levantadle por encima de nosotros para que pueda ver.

**LA CIEGA JOVEN.**- ¡Apartaos! ¡Apartaos! *(Levanta al Niño por encima del grupo de ciegos.)* ¡Los pasos se han detenido entre nosotros!...

**LA CIEGA MAS VIEJA.**- ¡Están aquí! ¡Están en medio de nosotros!

**LA CIEGA JOVEN.**- ¿Quién sois? *(Silencio.)*

**LA CIEGA MAS VIEJA.**- ¡Tened piedad de nosotros! *(Silencio. El Niño llora desesperadamente.)*

FIN DE  
«LOS CIEGOS»

# tablas

revista de artes escénicas



- Críticas y ensayos
- Un libreto inédito en cada entrega
- Ficheros de repertorio
- Entrevistas, reseñas sobre libros teatrales, noticias
- Fotos y datos biográficos de populares actores.

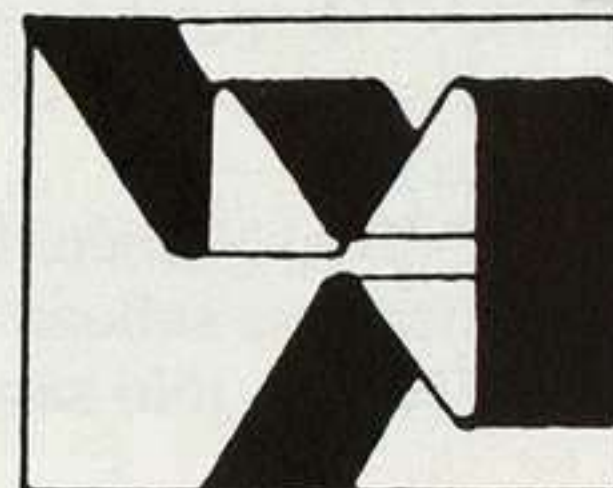
**CUATRO REVISTAS AL AÑO  
A CUALQUIER PARTE DEL MUNDO**

América		
del Norte	del Sur	Otros países:
22.00USD	20. USD	24. USD

Envíe su solicitud de suscripción a:

EDICIONES CUBANAS Obispo 527 esq. a Bernaza —  
 Apartado Postal 605 Habana  
 o a la siguiente dirección: 10100  
 REVISTA TABLAS San Ignacio 166 e/Obispo y Obrapía —

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

## LABORATORIOS Y CURSOS DE LA RESAD (Tercer Trimestre)

**DENIS RAFTER.** Teatro isabelino. Shakespeare y otros dramaturgos ingleses.  
**JUAN MANUEL SANCHEZ.** Escenografías sin drama. Valores teatrales de los lenguajes artísticos actuales.  
**SAUL.** Técnicas de Acrobacia Teatral. Prácticas de acrobacia. El uso del cuerpo y su expresividad escénica.

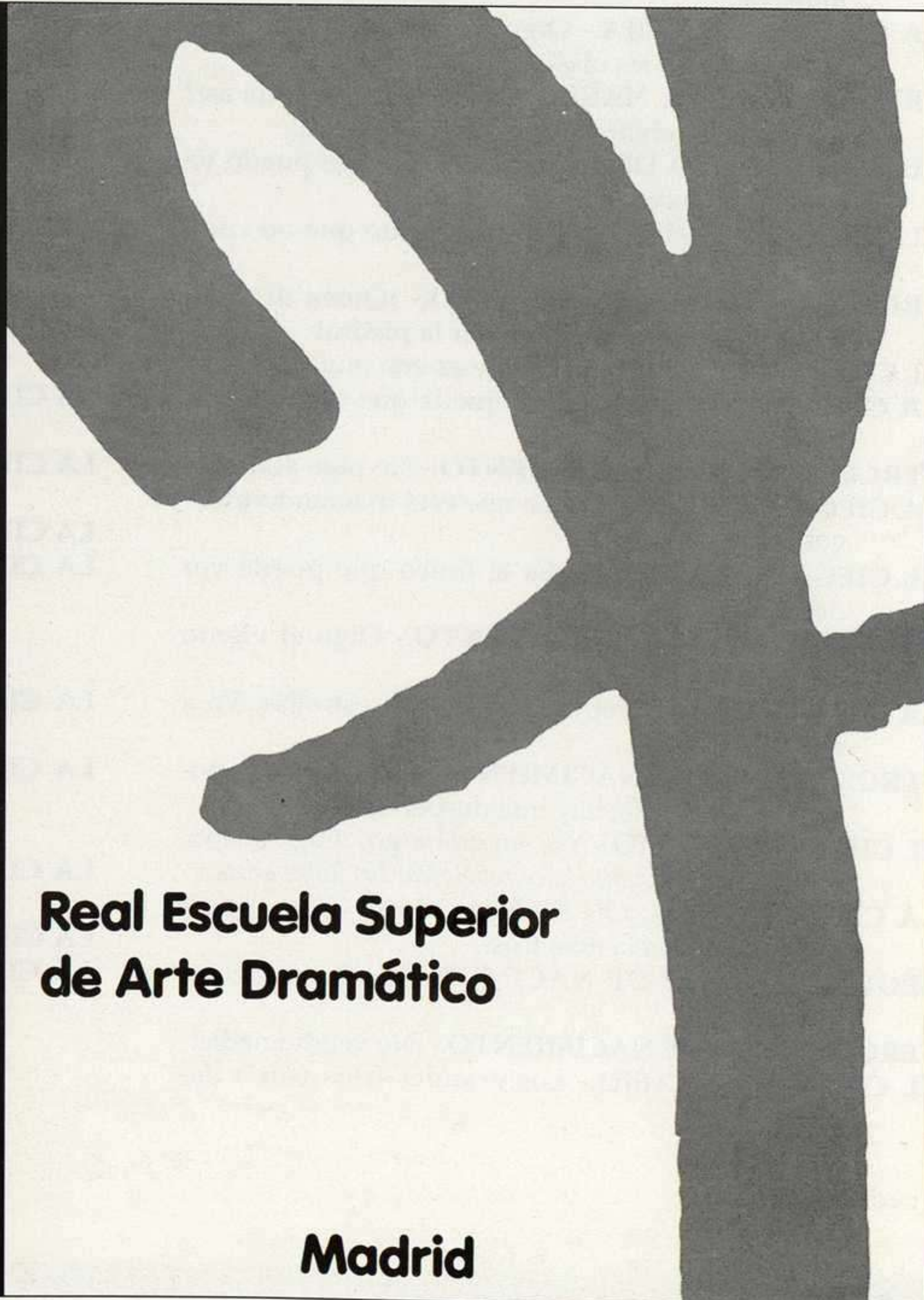
## CONTINUAN LOS LABORATORIOS

**CARMEN ROMERO:** La expresión del flamenco en el actor.  
**MIGUEL MEDINA:** Los géneros dramáticos en el Teatro Moderno y Contemporáneo.  
**ENRIQUE SILVA:** El Verso y su mundo sonoro.  
**DINA ROTH:** Taller de Canto para un espectáculo Poético Musical.  
 Coordinadora: CONCHA DOÑAQUE.  
**JOSE LUIS TUTOR:** Curso de Producción Teatral.  
**ANGEL MARTINEZ ROGER.** Vanguardias históricas del siglo XX.

## PROGRAMACION SALA GALILEO

**NO HAY BURLAS CON CALDERON.**  
 (Taller RESAD 1994). Versión y dirección: Angel Facio.  
 (Del 21 de Abril al 8 de Mayo).  
**ANTIGONA de SOFOCLES con el prólogo ANTIGONA o LA ELECCION.**  
 De Marguerite Yourcenar. Dir. Charo Amador. (Del 10 al 19 de Junio).  
 Muestra de tercer curso de la RESAD.  
**MARAT-SADE.**  
 De Peter Weiss. Versión y dirección: Antonio Malonda.  
 Muestra de tercer curso. (Del 20 al 30 de Junio).

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



**Real Escuela Superior  
de Arte Dramático**

**Madrid**

# DIRECTORAS DE ESCENA

Carme Portaceli  
con su equipo  
en un ensayo. (Foto:  
Ros Ribas).



## CARME PORTACELI:

**N**uestra entrevista duró aproximadamente una hora, pero sólo en dos momentos pude entrever cómo deber ser Carme más allá de ensayos, estrenos, giras y entrevistas... «una de las cosas que me apasiona es irme con mi perra a un parque y pasarme allí horas con ella», casi se le escapó. O cuando al salir el teatro Albéniz donde conversamos me dijo levantando la vista... «ahí hay un apartamento que no está mal de precio...» El resto del tiempo me dio la sensación de estar cumplimentando un trámite por el que tenía que pasar aunque no fuera plato de su gusto. De todas formas fue un placer hablar con esta rebelde, parca en palabras pero que responde antes de terminar las preguntas, casi a la defensiva...

«... Llegué a Barcelona el año en que murió Franco, la idea inicial era estudiar Historia del Arte, pero entré en contacto con el Institut del Teatre, me picó el «virus» y me dediqué a esto como una loca...»

**¿Pero dónde se produce el paso definitivo hacia el campo profesional del teatro?** «... En el Lliure y junto a Fabià Puigserver... Un año después de mi llegada a Barcelona se crea el Lliure. Todos íbamos allí como a ese lugar soñado como

«El teatro  
es una  
manera  
de vivir»

Por Adolfo Simón

teatro, pero allí era una realidad, una manera de vivir. Un día me atrevo a pedir a Fabià ser ayudante suya... debió pensar... «esta nena ¿qué querrá?»..., nunca había tenido ayudantes. Por esa época yo había montado una pequeña cosa en el Institut del Teatre y le invité a verla; aquel trabajo no tenía nada de presupuesto pero tenía su gracia. Fabià debía ir a Canadá para el diseño de unos figurines y decorados para un ballet y se tenía que ausentar tres semanas durante el montaje de *Fulgor y mort de Joaquín Murieta*... Me llamó y me propuso probar la experiencia de trabajar juntos, casi me da un ataque y dije que sí... la verdad es que entonces lo viví como si no fuera real, no me lo podía creer. Después me llamó para otras obras y estuvimos colaborando cinco años, al tiempo presente en el Lliure cosas dirigidas por mí... no obstante, lo más importante profesionalmente hablando, ha sido trabajar con Fabià...»

**Es mucho más que admiración lo que expresa al hablar de Fabià...** «Lo más importante era esa gran pasión por lo que hacía, esa enorme fe... tenía las cosas tan claras... dudaba, claro, pero... para él el teatro era una manera de vivir, y esa fue la gran lección que aprendía a su lado. Era un artista con mayúsculas, de verdad... un artista es muchas cosas, pero



**Carme Portaceli ensayando "El Parc", de Botho Strauss. (Foto: Ros Ribas).**

también es tocar, vivir, ver... y sobre todo observar.»

**Después de la relación con Fabià ¿cuáles han sido los momentos claves en tu evolución como directora?...** «El primer montaje con subvención y producción, aunque fuera pequeña, fue un texto que le pedí a María Aurelia Campmany sobre el personaje mallorquín *Anselm Tourmeda*, una figura fantástica, sin ética ni moral, supermoderno... Después cometí un sacrilegio, cuando nadie de fuera montaba en el Lliure, llega una *nena valenciana* y se atreve a hacerlo en el Sancta Sanctorum... Fue *Los hijos del sol* de Gorki y la respuesta de la crítica fue brutal, casi me asesinaron, fue muy duro, llegué a enfermar... No había aprendido lo suficiente e hice el trabajo de fuera a adentro y me equivoqué... Fui a verlo después del estreno y no me reconocía en el trabajo, había querido ser una buena alumna, pero sin ser maestro es un error. Pedí una beca y me fui un año a París, iba buscando «mi manera de hacer». Antoine Vitez me dio la posibilidad de trabajar con él pero lo habría hecho con cualquiera. Luego tomé contacto con Koltés...»

**A menudo responde demasiado brevemente a las preguntas, he de insistir para que ronde un poco más sobre el tema, ¿Qué te pasó en París?...** «Experimenté un cambio en

mi manera de ver el teatro pero no en mi manera de hacer. Fabià siempre decía... «Esto es como la cocina, al final uno aprende a poner la sal y la pimienta pero lo importante es lo que hay dentro», y es verdad. Lo importante es lo que quieres contar y para ello son necesarios «los actores», me apasiona dirigir actores, creo que en mis espectáculos se nota, para mí son importantes... El 90% de una obra es el texto y los actores, el resto es para el espacio, la música...»

**No duda ni un momento al responder a ¿qué te mueve a la hora de elegir un texto?...** «Llegar a entenderlo humanamente, no tanto para explicarlo... como decía mi maestro «Valverde»: «Cuando uno entiende sabe explicar», pero cuando no sabes que te pasa no puedes contarlo. Después de París, al volver otra vez a Barcelona hago *El Montaplats* de Pinter, lo elegí porque lo entendía en el alma, con éste tuve buenas críticas, luego dirigí *Combate de negro* y *perros* de Koltés... *La misión* de Heiner Müller en el Mercat de les Flors fue otro trabajo que sentí conectado con mi manera de hacer, no tuvo mucha repercusión pero a mí me satisfizo... Esas mujeres que hacían de hombres, aunque esto no fuera lo más importante, sino ese ser humano que en un momento toca fondo y ha de volver a salir para vivir. *Mrs. Muerta* también fue interesante por el discurso que había por debajo.»

**¿Te suelen encargar los trabajos?...** «No. Como soy muy apasionada cuando me encargan algo, que ha sido las menos veces, siempre busco algo mío en esa propuesta, de otro modo no podría hacerlo como encargo, de verdad. Por otro lado, creo que los hábitos de uno hacen que te elijan o eliges siempre lo mismo, sólo que te pilla en otro momento de tu vida. Cuando eliges algo en lo que «no estás», cuesta mucho, hay un tira y afloja entre el autor y el director, cada uno quiere contar una cosa diferente. En *El parc* de Botho Strauss me pasó que no entendí ni la mitad de lo que él planteaba o que estaba más optimista y no llegué a ese planteamiento tan terrible que él sugiere.»

**¿Te ha elegido o has sido tú la que has tenido la idea de poner en pie de nuevo a Koltés?...** «Soy un poco francotiradora en el teatro y creo que debería serlo menos, desarrollar más la astucia. Ya montando *Combate*... pensé: «tenía que haber montado *Muelle oeste*... Es la más difícil, tiene la estructura más complicada, empieza con tres monólogos y cuando vas a seguir a un personaje te lo hace desaparecer entre las otras cuatro historias. En esta función, siendo a la italiana, que es la forma más anti-Koltés que hay, se complican mucho las entradas y salidas de los personajes, me obliga a utilizar recursos de oscuros y músicas, y esto nunca me ha gustado... Hubiera querido levantar las butacas, pero no me podía arriesgar a no poderlo llevar de gira.»

**¿Qué orden de importancia das a cada parte o pieza de la puesta en escena?...** «La adaptación ha sido algo que he descubierto en este montaje y me ha gustado mucho, nunca pensé que me interesaría tanto trabajar sobre el lenguaje... El espacio, para todo el que ha trabajado

cerca de Fabià, se vuelve el mundo donde ocurre la historia, el universo sugerido más allá de lo descrito en la obra... Koltés dice: «un hangar abandonado», y apáñatelas como puedas para recrear eso, para cada uno tendrá una forma diferente... con la luz, en el caso de *Muelle Oeste* por ejemplo, era como conseguir el clima que tiene ese lugar a donde no llega la vida... y los actores, como te decía antes, son la base. Me gusta mucho trabajar con gente que se apaña y va creando un lenguaje común... y el texto... la única forma de llegar a él es entender lo que dice cada palabra y también lo que no se dice con ellas.»

**Tengo curiosidad por saber... ¿Cómo te sientes como mujer en esta profesión?...** «No siento una especial marginación, salvo detalles no siento diferencias. Sólo ocurre algo curioso y es que nunca me llaman o piensan en mí a la primera para hacer un curso o una obra de teatro; siempre me llaman cuando otros han dicho antes no. Por otro lado, cuando hacen recuento sobre el trabajo siempre se olvidan de mí, no se porqué es pero pasa así... ¡Ah! Y si has hecho tres cosas bien y una mal sólo recuerdan el error.

**¿Cómo es para ti esa abstracción llamada «público»?...** «Para mí no puede quedarse como un elemento pasivo frente a la obra... Ha de ser una partida de ping-pong a muchas manos. Lo extraño es que un texto tan próximo a nosotros como *Muelle Oeste* no conecte con la gente... Tal vez lo siente como una losa y huye de



**"Muelle Oeste", de B.M. Koltés. Dirección: Carme Portaceli. (1993). (Foto: Ros Ribas).**

**"El Parc", de B. Strauss. Dirección: Carme Portaceli. (1991). (Foto: Ros Ribas)**

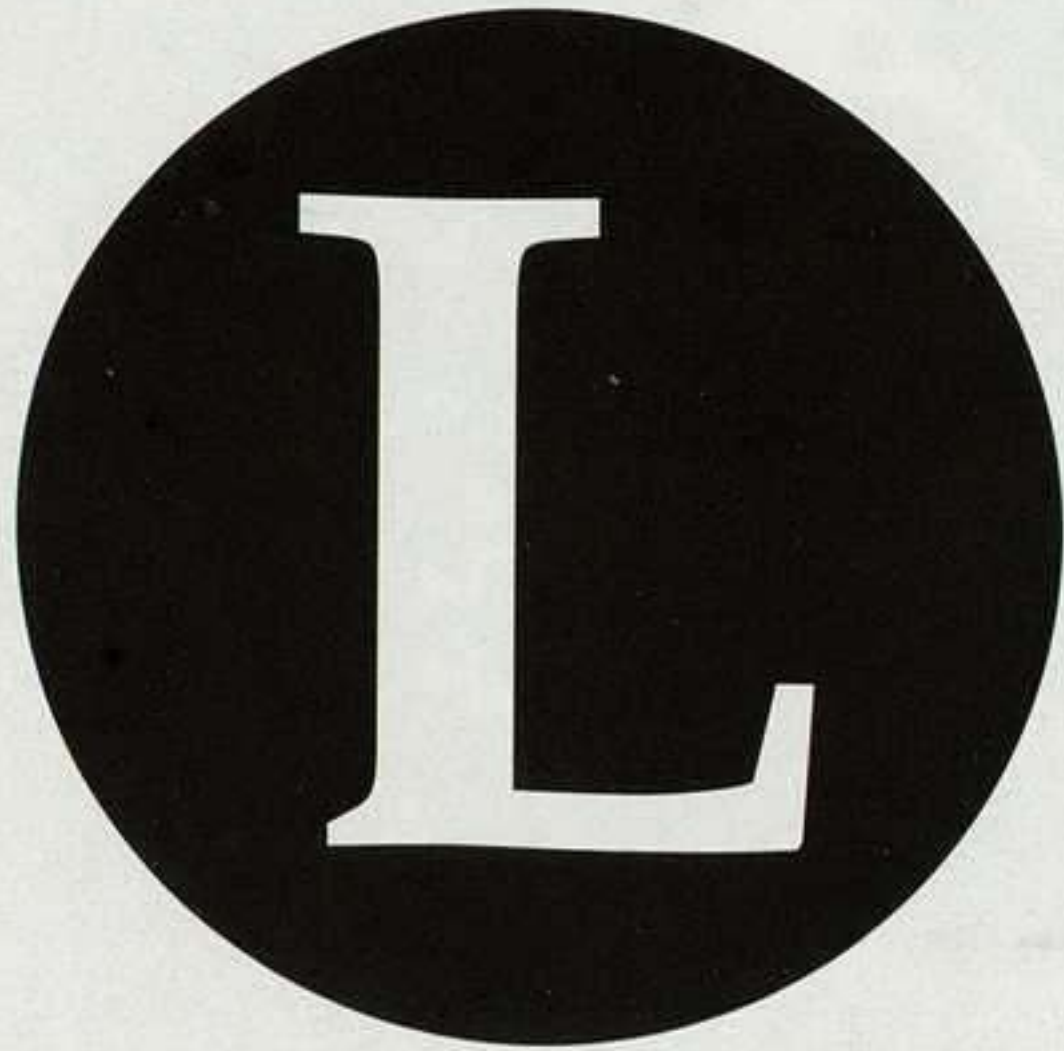


él... Pero Shakespeare tampoco es fácil, puede ser fácil si lo lees superficialmente, pero puede ser todo si lo desentrañas, para esto necesitas un público atento. No sé que estamos haciendo ahora con el teatro, sobre todo aquí en Madrid, antes había un público para Beckett y ahora no, creo que hay tanta afición al teatro de boulevard que no permite co-existir otras formas.»

**¿Qué opinión te merece la crítica?...** «No juzgo a los críticos, me parece bien que existan pero... fíjate, cuando fuimos con *Los gatos* a Buenos Aires, donde hay un público y un teatro de nivel, tuvimos todas las críticas de la ciudad, pero críticas sobre la obra, sobre cada integrante del equipo. Casi nunca he visto esto aquí, lo que suele hacerse es hablar de otras cosas, de dónde cenaron aquella noche, de si llovía o nevaba, pero poco sobre la obra, como mucho dicen: «Los actores fatal» o «maravillosos», pero ¿cuál? y ¿por qué?... Falta rigor, menos bla, bla, bla y más rigor.»

**¿El teatro se ha convertido en tu vida?...** «Este oficio es artesano, como lo era Fabià... no entiendo a los individuos que no aceptan una sustitución y en cambio se van a la escuela a hacer *training*, no entiendo estas cosas raras cuando el trabajo es la mejor escuela. Pero contestando a la pregunta... En mi vida hay otras cosas, eso también ha cambiado, al principio me decía Fabià... «¿Y si no hicieras teatro?», Yo le respondía: ¡Me moriría!; ¡Fatal! Me decía. Pasado el tiempo me lo volvió a preguntar y le dije: ¡Muchas cosas!, me contestó: «Ahora vamos bien, ahora está mejor». No sé, el teatro es una forma de vida pero que no está ligada a todo. El teatro tiene el sentido de siempre, es la vida. La realidad del teatro te hace quedarte en el patio de butacas... Es la caja de los sueños, donde se puede ver lo que uno desearía. El teatro es el lugar donde se pueden meter los sueños, reflexionar... debió nacer para poder explicar los problemas en público.»

# PREMIO MARIA TERESA LEON



La Asociación de Directores de Escena de España y el Instituto de la Mujer del Ministerio de Asuntos Sociales han firmado un convenio de cooperación para desarrollar proyectos de interés mutuo para ambas instituciones. Entre ellos se incluyen un amplio programa de investigación sobre las escritoras dramáticas en la historia del teatro español, la publicación de la obra de determinadas escritoras y la creación del **Premio M<sup>a</sup> Teresa León para autoras dramáticas**.

En las páginas que siguen recogemos las bases del Premio y el texto del convenio, así como una entrevista con Marina Subirats, Directora General del Instituto de la Mujer, y un artículo de Lucila Maquieira sobre la participación de la mujer en tareas culturales.

Para completar este bloque temático incluimos una reseña en torno a la personalidad teatral de M<sup>a</sup> Teresa León, notable escritora y mujer de teatro, así como el texto de la única de sus obras originales que conocemos hasta el

momento, *Huelga en el puerto*, extraordinariamente significativa tanto en el aspecto de la renovación formal como en sus planteamientos ideológicos. Con todo ello intentamos recoger los aspectos sustantivos de la colaboración entre la ADE y el Instituto de la Mujer que esperamos sea larga y fructífera.



Marina Subirats, Directora General del Instituto de la Mujer, y Juan Antonio Hormigón, Secretario General de la ADE, en la firma del Convenio entre ambas instituciones.



(Foto: Rosa Briones).

## MARINA SUBIRATS

# No hay nada peor que tratar igual a los desiguales

Por Rosa Briones

«**N**o hay nada peor que tratar igual a los desiguales». Me imagino que Aristóteles estaba muy lejos de adivinar que su frase se encontraría recogida en los labios de uno de esos seres de inferior categoría, a los que él jamás atribuyó un alma: una mujer. Pero no nos vamos a remontar tan lejos en la historia, ni vamos a criticar a ésta el pequeño y ligero, «casi insignificante olvido» de apenas incluirnos en su memoria para encuadrar esta entrevista.

Empezaremos en 1983, año en que se funda el Instituto de la mujer, organismo autónomo inicialmente situado en el Ministerio de Cultura, actualmente situado en el de

Asuntos Sociales. Estamos con Marina Subirats, cuarta mujer que ocupa el cargo directivo. Hace un breve repaso por lo que han sido 10 años de trabajo empeñados fundamentalmente en:

— El impulso de una serie de medidas políticas para eliminar la desigualdad, la discriminación, inscrita en sus orígenes a nivel legal.

— La creación del 1er plan de igualdad de oportunidades (1983-1990) en pro del cual se adoptan medidas políticas de cambio legal, de acción positiva en educación, empleo etc., consistentes en fijar una serie de criterios por los cuales se debe contemplar la inclusión del colectivo femenino, en aquellos ámbitos donde existe una desigualdad real.

— En 1993 comienza a desarrollarse del 2º plan de igualdad de oportunidades

(previsto para desarrollar en tres años), en el cual entre una multiplicidad de medidas se recogen: El desarrollo del programa N.A.O. de las Comunidades Europeas directamente orientado al empleo y la obtención de formación ocupacional. Continuar incidiendo sobre la coeducación (no escuela mixta) que potencia las formas culturales características de las mujeres. Desarrollar acciones concretas que incidan sobre la utilización que de la imagen de la mujer se hace en los medios de comunicación, en la publicidad. Con el fin de frenar, acabar con el aspecto sexista que en éstos se ofrece de ella, se ha creado un consejo asesor de imagen encargado de: recoger, hacer un estudio valorativo y tomar las consecuentes medidas con respecto a aquellas denuncias que en este sentido se reciban. y un largo etc.

**Marina Subirats.-** «Estamos interesadas en ofrecer a la sociedad todo lo que están haciendo las mujeres que no corresponde al cliché clásico para romper con una imagen que si bien es cierta, no es exclusiva. El perfil de las mujeres que todavía está en la cultura, en la cabeza de las personas (hombres y mujeres) en los medios de comunicación es antigua, seguimos reflejando la madre; se obvia todo lo que de creativo están aportando las mujeres profesionales en los diversos campos: jurídico, médico, económico, científico, político, etc... Estamos en una etapa a mitad de camino, en el cual hemos conseguido que se acepte como normal que las mujeres podamos desarrollarnos en ámbitos que supuestamente no nos pertenecían. Se han conseguido objetivos, se ha avanzado, pero todavía somos un colectivo discriminado».

### ¿Podrías explicarnos cómo surge y en qué consiste el convenio que ha firmado recientemente el Instituto de la Mujer con la Asociación de Directores de Escena?

«El convenio surge al comprobar que efectivamente un ámbito como el teatral, en el que las mujeres han estado bastante presentes, ha sido casi el único en el que una mujer podía ser conocida sin que fuera un dechado de virtud y estuviera toda la vida martirizándose (Reinas, Santas), ha dado un margen para que salieran de lo que era estrictamente el reducto doméstico, tuvieran una personalidad y una sensibilidad. Sin embargo vemos que éste se refiere casi exclusivamente a las actrices, apenas conocemos escritoras, directoras teatrales... Pensamos que el premio *M<sup>a</sup> Teresa de León* para Autoras Dramáticas que recientemente hemos creado, puede ser un estímulo útil...»

«La labor del Instituto se dirige no a ayudar a las mujeres por concebirlas como seres débiles, sino a compensar allí donde está la desigualdad. Cuando están en igual-

dad o bastante en igualdad de condiciones (poesía, novela etc.) no creemos que tengamos que hacer una labor específica. El premio lo hemos diseñado para que se puedan presentar textos escritos en todas las lenguas que son en este momento oficiales en el Estado por una cuestión de justicia comparativa; a él también pueden optar mujeres de América Latina.

«Otro aspecto del convenio se circunscribe en torno al desconocimiento de escritoras de teatro en el pasado, no porque no haya habido, sino porque muchas de sus obras se han perdido, no se les ha hecho caso, han quedado enterradas por quién sabe qué cúmulo de circunstancias. Tras un encuentro con J.A. Hormigón, consideramos interesante desarrollar un trabajo de investigación, financiado desde el instituto, con la finalidad de recopilar los más que se puedan de estos textos, catalogarlos, estudiarlos, poderlos incorporar a la historia del teatro, hacer constar que ha habido autoras.

«Un tercer aspecto es el de las publicaciones. Este año además de publicar el texto ganador del *Premio M<sup>a</sup> Teresa de León*, vamos a publicar otra obra de una autora desconocida hasta el momento».

La conversación va siendo fluida, la totalidad de la información que esta mujer posee en torno a temas relacionados con su género, podría llevarnos muchas páginas, pero... a partir de este momento, sin, por supuesto, dejar el tema de lado, comenzamos a movernos entre candilejas; por ahí escondido aparece sorprendiéndola el personaje de la *Celestina*, que en algún momento le hubiera gustado representar. El teatro se convierte en la interrogante de nuestra conversación, donde con un cuidadoso respeto, Marina Subirats, en esta ocasión más socióloga que directora, comienza a danzar.

«No soy una experta en teatro, soy una espectadora, no podría dar un valoración

global... a menudo salgo insatisfecha del teatro», esta opinión hay que interpretarla entre muchas comillas, porque es muy de aficionada. «A mí me parece que el teatro está pasado un momento de cierta desorientación globalmente, y esto no responde únicamente al teatro, responde a que ideológicamente estamos en ese mismo punto, en el cual ciertas verdades de un época se han hundido y nos encontramos revisando y criticando muchos de los valores fuertes del pasado que hay que remodelar. Estamos en una época muy ecléctica en la que todo es posible, en ese sentido muy esperanzadora, pero carente de referentes fuertes que sirvan de modelo... El teatro a diferencia de otros ámbitos culturales no ha acabado de definirse. En el terreno de la moral de las relaciones, tema que el teatro trata mucho, el cambio de modelo está siendo muy rápido y la actitud todavía no cristaliza en que el teatro encuentre la función que ha tenido en otros momentos, de proponer modelos o de expresar la ética de un grupo social dominante. De cualquier forma cuando se está inmerso en un período de cambio es muy difícil apreciar éste...»

«A menudo ha progresado más la capacidad técnica que el discurso; existe un cierto desequilibrio entre el contenido y el continente. Los temas no ofrecen nada nuevo; ha habido intentos a este respecto, pero no han tenido mucho sentido; sobre todo me estoy refiriendo al teatro de Barcelona; en Madrid he ido poco, no puedo hacer una valoración seria... Hace tiempo realicé unas encuestas para un estudio sobre formas de vida, en ellas preguntaba:

¿Usted ha ido al teatro?

¿Qué espectáculo ha visto?

Los resultados de éstas indicaban que, así como la música está perfectamente estratificada entre grupos sociales (cada uno tiene su música), el asistir al Liceo o al Palacio de la Música manifestaba una connotación social clara. En el teatro este aspecto no es-

## PREMIO MARIA TERESA LEON PARA AUTORAS DRAMATICAS

Con el fin de propiciar y favorecer la escritura de obras literario dramáticas por parte de mujeres, el Instituto de la Mujer del Ministerio de Asuntos Sociales de España y la Asociación de Directores de Escena, convocan el **Premio María Teresa León para Autoras Dramáticas**, con arreglo a las siguientes:

### BASES

1.- Podrán concurrir todas las mujeres escritoras de textos literarios dramáticos.

2.- Las obras podrán estar escritas en castellano, catalán gallego o euskera y deberán tener una extensión equivalente a la duración normal de un espectáculo. El género, estilo, estructura y temática serán de libre elección por parte de cada escritora.

3.- Los originales deberán ser inéditos y no estrenados, irán firmados con un lema y acompañados de un sobre cerrado en cuyo exterior se hará constar: "Para el Premio María Teresa León para Autoras Dramáticas", junto al lema y el título de la obra. En el interior se incluirá en una hoja el nombre y apellidos de la autora, nacionalidad, dirección completa, teléfono, fax y un curriculum personal.

4.- Los originales, por triplicado, deberán enviarse a la Asociación de Directores de Escena de España, Costanilla de Los Angeles, 13, bajo, izq., 28013 Madrid, España; indicando en el sobre: "Para el Premio María Teresa León".





"Ladies must deject", de T. Williams, A. Wesker y F. Rame.  
"The White Light Theatre Company". 2ª Semana de las Mujeres. (1994).

tá tan definido; el asistir al Romea se daba más por afición que por participar en una ceremonia de tu grupo social. No digo que sea el teatro en general el que ha perdido carácter; en Londres lo sigue teniendo, pero en nuestro país y sobre todo en Barcelona, lugar donde lo he estudiado, no tiene el carácter simbólico de consumo de lujo, de participación en una ceremonia de clase alta o clase culta que tiene en otros públicos. En París, por ejemplo, el ir a la Comédie Française era un ritual de clase, de acercamiento a la cultura y era manifiesto que quien no acudiera, no podría participar nunca en ceremonias importantes culturalmente hablando...

»...Es cierto que hace unos veinte años, en determinadas salas de teatro en nuestro país pudo tener un carácter simbólico de participación en ritos progresistas, contraculturales, antifranquistas, pero después no ha llegado a tener un simbolismo claro...»

**Hablamos antes de la comunicación como poder; ¿qué puede hacer el teatro como medio de comunicación y expresión con respecto al tema mujer?**

«El teatro puede hacer muchísimo; piensa en el tiempo que ha pasado desde *Casa de Muñecas* y aún sigue siendo punto de referencia, imagina el impacto que produjo en aquel momento la obra de Ibsen, que mostraba como se estaba generando otra sensibilidad respecto al tema de las mujeres.

»El teatro es un espejo de la sociedad, un espejo en el cual la sociedad puede verse reflejada en su pasado, presente o futuro. Depende de lo que esté proyectando puede arrastrarnos hacia el pasado, remachando una serie de relaciones ya anticuadas, absolutamente caducas que mantienen a la sociedad anclada, o bien puede explorar los caminos del futuro, es evidente que la ciencia ficción, quizá más en la lite-

5.- La fecha final de recepción de originales será el 15 de septiembre de 1994.

6.- El Jurado estará formado por destacadas personalidades del mundo teatral, cuya composición se realizará de mutuo acuerdo entre el Instituto de la Mujer y la ADE. El Jurado podrá recurrir a informes documentados de otros especialistas siempre que los estime oportuno.

7.- El premio consistirá en la entrega de un certificado acreditativo, una estatuilla realizada por el pintor y escultor José Hernández y contará con una dotación económica de un millón (1.000.000) de pesetas.

8.- El premio no podrá declararse desierto. El jurado, caso de que lo estime oportuno, podrá dividirlo en dos accésits, otorgándose en tal caso un certificado de dichas características, sin estatuilla. En este caso la ADE decidirá cual de las obras es publicada en sus colecciones.

9.- La obra premiada será publicada en la colección **Literatura Dramática Iberoamericana** de las Publicaciones de la ADE, para la que la escritora que haya resultado ganadora hará cesión de los derechos de publicación por espacio de dos años a partir de la fecha de proclamación del premio. La autora proporcionará a la editorial los materiales complementarios para la edición que dicha editorial estime oportunos.

10.- La autora premiada cederá igualmente por espacio de un año, la exclusiva de representación en el territorio español de la obra premiada, a la Asociación de Directores de Escena, que buscará en dicho plazo los medios para que la obra se estrene.

Si la obra no se estrenase en el año siguiente a la fecha de entrega del Premio, la autora recuperará la plenitud de los derechos de representación. La autora y la ADE pueden establecer en este sentido acuerdos bilaterales, caso de que ambas partes así lo convengan.

11.- El fallo del **Premio María Teresa León para Autoras Dramáticas** se hará público la última semana de noviembre, en el Acto Anual de Entrega de Premios de la ADE.

12.- La presentación de originales, supone por parte de la autora la aceptación de las presentes bases. Caso de que se detecten anomalías demostrables, se procederá a la eliminación automática de dichas obras. Si el premio hubiera sido ya entregado, la autora deberá proceder a su devolución.

13.- El Jurado no mantendrá ninguna relación con las autoras sobre las obras presentadas. Los originales podrán ser recuperados en la sede de la ADE durante los tres meses siguientes a la fecha de entrega del Premio. Los originales que no sean reclamados pasarán a engrosar los fondos de las bibliotecas teatrales y centros de documentación.

Madrid, 15 de enero de 1994

ratura o en el cine que en el teatro, ha representado un camino muy interesante para la mujer. El problema está en que la cultura suele esconder los modelos de mujer que no sean el tradicional, es como si siempre estuviésemos empezando de nuevo. Todo lo que tienda a abrir otros horizontes es bueno; por lo tanto el teatro puede cumplir esa función, espero que la cumpla el día que haya más mujeres escribiendo y dirigiendo, porque difícilmente considero que sean los hombres los que lo hagan; claro está que no basta con la presencia de las mujeres, esas mujeres tienen que darnos evidentemente ciertos mensajes.»

**"Perigosas Peruas", escrita y dirigida por Angela Rebello y Rosa Da Silva. "Teamu P.A." 2ª Semana de las Mujeres. (1994).**

**Decías que el teatro es un espejo donde se refleja al sociedad, y sin embargo hoy en día parece que no hay mucha gente dispuesta**



**a sentarse en el patio de butacas. ¿A qué crees que es debido este distanciamiento? ¿Quizá ese reflejo no corresponda a la realidad que se desea?**

«Lo que han sido las formas de teatro exitosas, como formas artísticas exitosas de cualquier etapa, son generalmente el producto del momento de un grupo social que está estructurándose (siguiendo un proceso de ascenso), ya consolidado o bien en proceso de desintegración. Nunca las formas artísticas y estéticas se dan en vacío, siempre están muy vinculados a un proceso de cambio social; yo creo que en el fondo son estos grupos los que van definiendo e imponiendo sus formas éticas y estéticas; por diferentes circunstancias esta simbiosis no siempre ocurre con todos los medios expresivos. Hoy sucede que estos grupos encuentran más su camino de expresión y reflexión sobre sí mismos a través de medios como la televisión o la técnica. Nuestra civilización en este momento no está especialmente abocada a la autorreflexión, al autoanálisis, a la especulación sobre los elementos éticos: está mucho más abocada a la investigación, a la innovación tecnológica».

»Tras reconocer la dificultad de precisar en este momento (quizá a posteriori) el por qué no se genera esa química sociedad-teatro en nuestra geografía, volvemos de nuevo a vincular el tema mujer-teatro.»

**¿Crees que el teatro cambiaría si aumentara el número de mujeres dirigiendo?**

«Por supuesto, pero no porque sean mujeres; en la medida en que las mujeres somos un grupo social ascendente hoy, que estamos pasando de una situación de presión a una situación de querer ganar, querer modificar, en la medida que las mujeres sean portadoras de mensajes. El hecho de ser mujer te hace más proclive a determinados mensajes, pero no te asegura de una manera mecánica; yo pienso que puede haber muchos hombres que se incorporen a este cambio y que sin embargo haya mujeres que sigan prefiriendo permanecer al margen. Aunque sí es cierto que en la medida que se incorporen mujeres, se tenderá a bascular el criterio, a configurarse desde una posición más vinculada a lo que podríamos llamar feminismo.»

**Para acabar, hay un tema que siempre que se plantea genera polémica, es el correspondiente a la diferenciación que se establece entre la creatividad femenina y masculina, ¿cuál es tu opinión al respecto?**

«En el vacío no tiene por qué haber diferencias, las diferencias son sexuales y están referidas a los papeles en la reproducción.»

»Lo que realmente nos configura no es tanto lo físico como lo cultural; tenemos experiencias históricas distintas para hombres y mujeres; en esa medida, la creatividad también será distinta; hoy se están empezando a acercar las experiencias, todavía son muy diversas, todavía nos podemos encontrar diferencias sustanciales en la forma de plantear la creatividad como las encontramos en las formas de abordar el conocimiento científico; pero a medida que nuestras diferencias se vayan acercando, las formas de creación serán más similares, puesto que partiremos de experiencias históricas y de referencias más comunes».



"Todos somos compañeras", de J. Armiñán. "Sección de Picas". 2ª Semana de las Mujeres. (1994).

## CONVENIO MARCO DE COLABORACION ENTRE EL INSTITUTO DE LA MUJER Y LA ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA

En Madrid, a 6 de abril de 1994

### SE REUNEN

*DE UNA PARTE:* la Ilma. Sra. D<sup>a</sup>. Marina Subirats Martori, Directora General del Instituto de la Mujer, Organismo Autónomo dependiente del Ministerio de Asuntos Sociales, nombrada por el Real Decreto 1549/1993 de 3 de septiembre, en representación del citado Organismo.

*DE OTRA:* El Ilmo. Sr. D. Juan Antonio Hormigón Blánquez, D.N.I.: 17.098.199, Secretario General de la Asociación de Directores de Escena, con domicilio en la calle Costanilla de los Angeles, 13, bajo izquierda. 28013 Madrid,

### MANIFIESTAN

*Primero:* Que el Instituto de la Mujer tiene como tarea prioritaria la promoción y desarrollo profesional, social y cultural de las mujeres, así como impulsar actuaciones que den a conocer la labor de las mujeres en los diversos campos de actividad tradicionalmente reservados por la sociedad a los varones.

*Segundo:* Que la Asociación de Directores de Escena agrupa en su seno a la mayor parte de los profesionales de la dirección escénica, siendo un excelente instrumento por su acreditada profesionalidad para la ejecución de los programas a los que se hace mención en el anterior exponiendo.

*Tercero:* Que ambas partes consideran beneficiosa la realización de proyectos conjuntos en el ámbito teatral, tendentes a propiciar la actividad de las mujeres en este campo; recuperar la memoria histórica de las autoras, directoras, actrices, etc; investigar y difundir temáticas específicas relacionadas con todo ello, así como desarrollar aquellas líneas de trabajo que se estimen oportunas para complementarlas, profundizarlas o articularlas.

*Cuarto:* Que a la vista de estas actuaciones, el Instituto de la Mujer y la Asociación de Directores de Escena estiman conveniente desarrollar una relación de colaboración que facilite el logro de objetivos de interés común a través de la ejecución de programas conjuntos y del intercambio de información, formalizándose mediante el presente Convenio con arreglo a las siguientes

### CLAUSULAS

*Primera:* El presente convenio tiene por objeto establecer el marco de colaboración entre el Instituto de la Mujer y la Asociación de Directores de Escena, a través del desarrollo de actuaciones conjuntas y del intercambio de información.

*Segunda:* Programas de actuación.

Las partes firmantes, en el marco de sus respectivas competencias y a iniciativa de cualquiera de las dos, colaborarán de forma permanente en las actividades dirigidas a promover la participación de las mujeres en el ámbito de la creación teatral.

El contenido de estas actividades se fijará de común acuerdo en Addendas anuales al presente Convenio en las que, de conformidad con la propuesta, se especificarán los objetivos de las mismas, las actividades previstas para atenderlas y la aportación de recursos financieros que cada parte compromete para el desarrollo de tales actuaciones.

El contenido de las actuaciones podrá revisarse por acuerdo de ambas partes, comunicándose, al menos con un mes de antelación a la finalización del ejercicio presupuestario, las modificaciones que se estimen precisas para un mejor cumplimiento de los mismos.

*Tercera:* Intercambio de información.

Ambas partes se comprometen a suministrar-se regularmente la información de interés mutuo sobre los programas desarrollados en el ámbito de sus respectivas competencias.

En el intercambio de información se observarán las limitaciones que resultan de la legislación vigente, tanto en materia de secreto estadístico como de protección de las personas con respecto al tratamiento automático de datos de carácter personal.

*Cuarta:* Comisión de seguimiento.

Se constituirá una Comisión de Seguimiento que estará formada por:

- La Directora General del Instituto de la Mujer o persona en quien delegue.
- La Subdirectora de Estudios y Documentación del Instituto de la Mujer.
- El Secretario General de la Asociación de Directores de Escena.
- Un representante del equipo de gestión de la Asociación de Directores de Escena designado por el Secretario General.

Sus objetivos serán velar por el cumplimiento de las cláusulas de este Convenio, así como proponer y realizar el seguimiento de las actuaciones para las Addendas anuales.

Para dar cumplimiento a estos objetivos se celebrarán las reuniones que sean consideradas necesarias por cualquiera de sus componentes para la consecución de los fines marcados.

*Quinta:* El presente Convenio surtirá efectos a partir de su firma y su vigencia es indefinida, salvo que cualquiera de las partes efectúe, con un preaviso de dos meses, la denuncia del mismo.

POR EL INSTITUTO DE LA MUJER

Fdo.: Marina Subirats Martori

POR LA ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA

Fdo.: Juan Antonio Hormigón

# Reflexión sobre el ocho de marzo

Por Lucila Maquieira

**O**cho de Marzo de 1994. Es una fiesta. Es la fiesta de las mujeres.

Miles, millones de mujeres de todo el mundo la celebramos y la celebramos cada año con más hombres que, lenta pero imparablemente van entendiendo que la lucha por la igualdad de oportunidades de las mujeres no es para «quitarles o excluirles», sino para crear un mundo más justo, solidario, creativo..., un mundo más compartido.

Pero la fiesta actual tiene una Historia, una Tragedia antecedente que la motiva y aún hoy la justifica: son los sucesos ocurridos en 1909.

En la fábrica de Cotton en Nueva York, 129 obreras textiles mueren quemadas dentro de su lugar de trabajo. El dueño de la fábrica cerró las puertas para evitar que las trabajadoras pudieran comunicarse con otras mujeres, sindicalistas, que se manifestaban fuera, unas y otras con la misma lucha: reivindicar mayor seguridad y salubridad en el trabajo, protestar por los bajos salarios, denunciar los abusos de los dueños.

Las mujeres, apoyadas por las sufragistas y las feministas logran mejoras salariales, pero el Sindicato no les reconoce sus derechos y sus reivindicaciones no llegan a hacerse realidad hasta mucho más tarde.

En 1910 se celebra la segunda Conferencia Internacional Femenina en Copenhague, bajo la iniciativa de Clara Zetkin, se declara el 8 de Marzo el Día Internacional de la Mujer Trabajadora. Con esta fecha celebramos la solidaridad entre las mujeres y recordamos la necesidad de seguir luchando por nuestros derechos.

Conmemorar aquellos hechos e incluir en la celebración el recuerdo de los grandes pasos históricos y de las pequeñas laboriosas e imprescindibles conquistas cotidianas, individuales y colectivas significa, por un lado, no perder la memoria histórica, por otro, mantener vivo, abierto y esperanzado el horizonte de lo por conquistar y, además, transformar en fiesta y alegría la semilla de vida que cada sufrimiento femenino, anónimo o conocido nos ha legado en fértil, imparable maternaje creador.

Por eso, las celebraciones del Día de la Mujer incluyen siempre el recuerdo, la reflexión y la fiesta, como tres elementos nutrientes del empeño de las mujeres en transformar los modelos públicos y los desenvolvimientos privados de los seres humanos.

Las formas en que cada año y en cada lugar se concreta la fiesta son múltiples, cual corresponde a las causas que la motivan, manifestaciones, bailes, comidas, juegos, charlas, pintura-colectiva, conferencias... y el Teatro.

Así, desde mi condición de mujer y de mujer entregada al Teatro, he tenido el placer de celebrar varios años ya, la fiesta de esta unidad: Mujer y Teatro. Colectivos y Asociaciones de mujeres, en su trayectoria de acción cultural, reflexiva, creativa..., se han topado con las posibilidades de la acción teatral y ahí nos hemos encontrado, habiendo podido plasmar en diversas formas nuestras distintas modalidades.

Así, hemos podido realizar tareas bidireccionales, interactivas de plurales objetivos: Que las mujeres vean y vivan el Teatro como algo propio, a través del cual puedan expresarse y han sido contempladas; que el

teatro se difunda también entre las mujeres de todas las capas sociales y estas contemplen la posibilidad de incorporarse más numerosamente a los diferentes quehaceres teatrales (no solo la interpretación), que a partir de textos teatrales se promueva el diálogo, la reflexión, el coloquio en que se plasme el hecho comunicativo.

Autores y textos de diferentes épocas y culturas han proporcionado personajes femeninos y contextos desde donde «oírlos».

*Electra, Antígona, Las Troyanas* nos han visitado en la voz de mujeres de hoy. Shakespeare y el Siglo de Oro español han entrado a formar parte del bagaje cultural consciente de otros colectivos de mujeres. Tomamos de Ibsen su gran aportación de Nora en *Casa de Muñecas*. Alfonso Vallejo nos propició reflexiones con su *Tobby después*. Con Gala también accedimos a ficciones que son historia propia y compartida. De Lorca y su poliédrica visión de la mujer, sus intensos personajes femeninos fueron desfilando ante miradas y oídos abiertos a contemplar-se.

El asociacionismo de las mujeres en España ha conocido un desarrollo importante en estos últimos años y, de entre sus fines, la búsqueda cultural como elementos para la autorealización, está presente en la mayoría de los grupos que ya tienen vida propia y perspectivas ilimitables.

Citar algunas de estas Asociaciones ilustrará mejor cuanto vengo comentando, ya que con ellas vivimos estas experiencias.

«Manuela Malasaña» da nombre a mujeres asociadas en Azuqueca (Guadalajara). «Las Madroñeras» se mueven, trabajan, luchan en Vicálvaro (Madrid). «Mujer y Progreso» convoca a otras que se juntan en la Dehesa de la Villa de Madrid. «Azalea» reúne a mujeres de Pedrezuela (Madrid).

Con todas ellas trabajamos sobre la base de que el Teatro, como elemento cultural puede ser un instrumento privilegiado que propicie la reflexión de las mujeres sobre sí mismas aquí, ahora y en la Historia. Porque es importante no olvidar que las mujeres también hemos hecho la Historia y, a la vez, que tenemos nuestra propia Historia.

Por eso y como decía al principio, es también momento de recordar en breves rasgos situaciones que han configurado nuestro momento actual.

En 1931 las mujeres obtenemos el derecho a voto en España, con la instauración de la República y la reivindicación ardorosa de la igualdad por parte de Clara Campoamor. En 1919 Margarite Nelken, realiza un severísimo análisis de la situación del trabajo femenino y denuncia: los partos en las fábricas, la esclavitud del trabajo a domicilio, la falta de respeto a las leyes aprobadas. En este período se reconoce el matrimonio civil, se instaura el divorcio, se declara la igualdad de los sexos, se otorgan los mismos derechos a los hijos legítimos y a los no legítimos...

Estas mujeres, otras como: María Martínez Sierra, Federica Montseny, Dolores Ibarruri, Victoria Kent, María Teresa León... y tantas otras que lucharon en el anonimato, fueron silenciadas, así como las conquistas obtenidas.

Pero, el Siglo XX es el siglo en el cual las mujeres tomamos la palabra, rompemos con los estereotipos y abrimos múltiples vías de realización personal.

Hemos de participar y ser agentes activas en la transformación de nuestro entorno.

"Las siamesas del puerto", de A. Lima. Grupo "Riesgo". 2ª Semana de las Mujeres. (1994).



# MARIA TERESA LEON Y EL TEATRO

Por Pilar Nieva de la Paz

**E**l contexto de agitación política que vive España durante los años 30 explica el renovado interés por el drama social, que tantos éxitos cosechó a fines del siglo XIX con autores como Gaspar o Dicenta. Dejando de un lado el insólito drama social de orientación ultra-conservadora de Alicia Davins (Antonia Pujol y Simón) titulado *La vorágine* (1935), concebido para el adoctrinamiento católico obrero, nos encontramos ante unas obras que se adscriben a las corrientes renovadoras bien por las interesantes aportaciones que consiguen en el aspecto técnico y formal (el drama de M<sup>ra</sup> Teresa León), bien por su difícil combinación de un tema conflictivo y crítico con un lenguaje teñido de una gran sensibilidad poética (la pieza de Matilde Ras) (1).

Muy ajustada en el fondo y forma resulta la creación de M<sup>ra</sup> Teresa León (Logroño 1903-Madrid 1988) (2) *Huelga en el puerto* (1933), sin denominación genérica alguna, que ha sido incluida en la conocida antología editada por Miguel Bilbatúa *Teatro de agitación política: 1933-1939*. El citado editor la considera ejemplo de «teatro del pueblo» en oposición a las opciones pensadas «para el pueblo» (opciones reformistas como Misiones Pedagógicas, La Barraca, etc.) (3). Se percibe en ella el reciente aprendizaje de las más modernas teorías teatrales por parte de la escritora (Brecht, Meyerhold, Piscator, Toller...) (4). Pieza sintética —en un acto—, coexisten en ella numerosos personajes sin nombre, enfrentados al capital opresor (representado «teatralmente» en forma de grandes cabezudos de grotescos rasgos) con otros tomados de hechos históricos reales (Adame, Núñez, etc.) El telegrafista, narrador aparentemente imparcial de los hechos que funciona como hilo conductor de la acción dramática a través de sus concentrados mensajes sobre el desarrollo de la huelga mantenida por los trabajadores del puerto fluvial sevillano, es a la vez reflejo y origen del entrecortado y lacónico tono general que caracteriza al conjunto de diálogos, en verso, de la pieza. Un estilo de versificación que responde plenamente a la situación de tensión dinámica, de ritmo vertiginoso y violencia desbordante que quiere plasmarse. Las sentencias cortas, muy adecuadas en momentos de especial efervescencia en los que se entrecruzan varias voces monologantes, alternan con otros momentos de un cierto remanso lírico. La rápida yuxtaposición de las escenas, verdaderos «flashes» que reflejan la evolución de la huelga, tiene lugar en medio de un escenario esquemático, en el que se aprovecha la luz y el sonido para crear ambientes. Las acotaciones apuntan, por otra parte, hacia una instantánea y fácil representación de la idea, mediante una plástica realización de la misma:

(Del ángulo opuesto al telegrafista, con la escena iluminada, avanzan hacia las cajas del fondo grupos de esquirols protegidos por fuerzas de asalto. Llevarán visibles las altas botas de

cuero bajo el traje azul del proletario. Unos cuernecitos apuntarán en su frente) (p.23)

La mujer trabajadora, mantenida al margen por sus compañeros, es la que finalmente consigue reagrupar las fuerzas proletarias exhaustas sacrificando para ello la vida: «(Como la fatalidad, las mujeres siguen avanzando, seguras, tensas de odio. Un toque agudo de atención y una descarga. Una madre cae. Silencio infinito)» (p.24). La muerte de esta madre simbólica, luchando valientemente por el pan de sus hijos, reagrupa a los obreros que convocan entonces una movilización general. Tal y como transcurren los hechos, los obreros sevillanos triunfarán al conseguir promover la huelga general. El «ajeno» narrador-telegrafista acabará por sumarse a los obreros en huelga: «Se ha declarado la huelga general en toda España en solidaridad con los heroicos trabajadores del Puerto de Sevilla... (Se arranca los auriculares y los tira al suelo) ¡Huelga! Yo también soy de los vuestros» (p.24).

En su análisis sobre la obra cuentística y teatral de M<sup>ra</sup> Teresa León, G. Torres Nebrera afirma que *Huelga en el puerto* surge como primer fruto del viaje de la escritora por Europa (1932) para estudiar el teatro vigente y, especialmente, el soviético (5). Según el citado profesor, la pieza tiene su fundamento histórico en los hechos acontecidos en Sevilla en 1931, cuando enfrentamientos sindicales entre CNT y el Sindicato de Transportes de la Unión Sindical (vinculado al Partido Comunista) acarrearón una huelga en el puerto fluvial, huelga que se vio contrarrestada por una dura represión y por la presencia de esquirols, que al parecer pertenecían a la CNT, y que la autora, para evitar susceptibilidades, convierte en guardias de asalto disfrazados de trabajadores del puerto. Torres Nebrera coincide con la valoración de la obra defendida aquí al afirmar que evita la construcción pobre de otras piezas de este talante por esos años e intenta aunar calidad estética con una dosis amplia de declarado interés de partido.

La actividad de M<sup>ra</sup> Teresa León en relación con el teatro no termina con la escritura de esta obra. Gran amante del género, estuvo muy vinculada a la creación de «Guiñol Octubre», más tarde rebautizado con el nombre de «Guiñol la Tarumba» (1934) (6), ocupándose posteriormente de organizar y dirigir varios proyectos teatrales durante la guerra («Nueva escena», «Teatro de Arte y Propaganda» y «Guerrillas del Teatro»). Para estos grupos M<sup>ra</sup> Teresa León dirigió montajes y llevó a cabo una labor menos destacada pero no menos significativa, como adaptadora y actriz. Resultan también de gran interés sus artículos sobre la necesaria creación de un nuevo teatro, acorde con las circunstancias, aparecidos en diversos boletines durante la Guerra Civil (7).

(Del libro *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936*, pág 177-179).

## NOTAS

(1) En la línea de teatro proletario cultivada por M<sup>ra</sup> Teresa León se inscribe el drama en un acto de Carlota O'Neill *Al rojo*, que retrata «la vida trágica de las modistas» (*La Libertad*). Fue estrenado por el «Grupo Teatral Nosotros» en el Teatro Proletario de la calle Alcalá 193 (Madrid) que dirigía César Falcón (12-02-1933). Carlota O'Neill escribió por estos años otra obra, en colaboración con Juan G. Olmedilla, titulada *El caso extraordinario de Elisa Wilman*, que abordaba otro conflictivo asunto: el tráfico de estupefacientes («Los Teatros», *El Liberal*, 8-11-1935, p. 8). En el registro de derechos dramáticos de la Sociedad General de Autores aparecen registradas como de esta autora *Al Rojo*, *Viernes santo*, y una adaptación de *Anna Christie* realizada en colaboración.

(2) Imprescindible información biográfica sobre la autora facilitan sus libros *la historia tiene la palabra* (1955), *Sonrie China* (1958) y *Memorias de la melancolía* (1970). Vid. una apretada revisión general en G. Torres Nebrera, «María Teresa León, esbozo a tres tintas (Memorias, biografías, novelas)» en AA.VV., *M<sup>ra</sup> Teresa León*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1987, pp. 27-40. (En este mismo volumen se incluye una completa biografía final) Véase igualmente Antonina Rodrigo, *Mujeres españolas*, pp. 207-224; Janet Pérez, *Contemporary Women Writers of Spain*, Boston, Twayne, 1988, pp. 45-49, y Angela E. Bordonada, *Novelas breves de escritoras españolas* (1900-1936), Madrid, Castalia-Instituto de la Mujer, 1990, pp. 391-393.

(3) Para una mejor comprensión de los conceptos «teatro popular», «teatro político» y «teatro proletario» en el período, consúltese el libro de Jacinto Benavente, *El teatro del pueblo* (Madrid, Librería de Fernando Fé, 1909) y el de Ramón J. Sender, *Teatro de masas* (Valencia, Orto, s.a. 1931)

(4) M<sup>ra</sup> Teresa León, *Memorias de la melancolía*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1987 (1<sup>ra</sup> edición 1970), pp. 49.

(5) G. Torres Nebrera, «La obra literaria de María Teresa León (Cuentos y Teatro)», *Anuario de Estudios Filológicos*, VII (1984), p. 379: «Becada por la Junta de Ampliación de Estudios, y en compañía de Rafael Alberti (...) M<sup>ra</sup> Teresa León viaja en 1932 por Europa para estudiar el teatro vigente en aquel momento, especialmente el soviético, el mejor ejemplo a la sazón de un teatro político y revolucionario es el momento de autores como Maiakovski y su *Tragedia bufa*, o Vichnevski y su *Tragedia optimista*, o Meyerhold y su *Octubre teatral*, o las piezas presentadas por la Comedia popular de Moscú (...). Un primer fruto de estos contactos (...) fue la pieza revolucionaria —en coyuntura de sangrientos enfrentamientos de clase que acabarían en la revolución del 34— *Huelga en el puerto*».

(6) Francisco Mundi Pedret, *El teatro de la guerra civil*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1987, p. 17: «"Guiñol Octubre", que tomó el nombre de la revista Octubre de Rafael Alberti y María Teresa León, estuvo dirigido por Miguel Prieto.

Inauguró sus actividades en 1934, y fue rebautizado con el nombre de «Tarumba», por Pablo Neruda. Fue un guiñol de oposición durante el bienio negro, que se dedicó a visitar aldeas. Posteriormente estuvo al servicio de la propaganda republicana de guerra». En la reedición de *Memorias de melancolía* publicada por el Círculo de Lectores aparece una bella fotografía en la que M<sup>ra</sup> Teresa y Rafael manejan los muñecos del «Guiñol la Tarumba» en su casa madrileña ante unos atentos niños que contemplan la representación.

(7) Tal vez el más famoso sea el titulado «Gato por liebre», aparecido en *El mono azul*, 36 (14-10-1937) y recogido en Robert Marrast, *El teatro durante la Guerra Civil Española*, pp. 289-290. Reproduzco tan sólo un fragmento, ya clásico, de este artículo, muestra perfecta de la profunda preocupación de la escritora e intelectual por el teatro. «¿Para qué sirve un teatro? Pues para educar, propagar, adiestrar, distraer, convencer, animar, llevar al espíritu de los hombres ideas nuevas, sentidos diversos de la vida, hacer a los hombres mejores. Para ello el teatro ha de seguir vivo con la vida de su tiempo, buscar afinidades con el teatro antiguo, y para cumplir con nuestro deber estrictamente revolucionario deberíamos evitar que pasasen gato por liebre, llamando teatro a la basura inmundas» (p. 290). Más información sobre las actividades culturales de M<sup>ra</sup> Teresa León durante la Guerra Civil en M<sup>ra</sup> Inmaculada Monforte, «La labor cultural de María Teresa León», en *Las mujeres y la Guerra Civil Española*, Instituto de la Mujer-Dirección de Archivos estatales, 1991, pp. 148-151.

# HUELGA EN EL PUERTO

de María Teresa León

*La escena está en sombras. En la mesa del telegrafista, colocada a la derecha del espectador, se enciende una luz. Contra la mesa, sentados en el suelo, dos guardias civiles dormitan.*

**EL TELEGRAFISTA.**- *(Después de pulsar un momento el morse)* Huelga.- Entiendo.- Huelga 24 horas.- Entiendo.- 7.500 obreros.- Entiendo.- Entiendo.- Entiendo...

*(Se apaga la luz. En el ángulo izquierdo, muy brillante, aparece la esquina de un mercado callejero).*

**LA CRIADA.**- Berenjenas... Las berenjenas son sanas al estómago. Deme tres. A mi señorito le gustan las berenjenas, y mi señorita...

**LA MUJER DEL CAPACHO.**- *(Dándole un empujón).* ¡Ya podías retirar la cesta! ¿No la has encontrado más grande? ¡Y la llevarás llena de pimientos verdes! Yo ya no bajo más que pan y penas.

**LA FRUTERA.**- ¿Y a ti qué te puede importar el tamaño de la cesta?

**LA CRIADA.**- Es una imbécil. Ya el otro día se fijó que llevaba zapatos de tacón alto.

**LA MUJER DEL CAPACHO.**- Una cesta para meter langostas, una cesta tan grande como una barriga. Yo tengo un capacho remendado con tela azul, que recogí en un basurero.

**LA VENDEDORA DE RABANOS.**- Dejadme andar por la acera. ¡Rabanitos, rábanooooos!

*(Suena un organillo).*

**LA CRIADA.**- ¡Envidia, envidia que cría tiña! *(Risas).*

**LA MUJER DEL CAPACHO.**- ¿Yo?

**LA FRUTERA.**- ¡Pues claro, mujer!

**LA MUJER DEL CAPACHO.**- *(Agresiva).* ¿Yo?

**LA CRIADA.**- ¡Pues claro, porque no tienes donde reposar tu vientre, siempre con recuerdos de alguno!

**LA MUJER DEL CAPACHO.**- *(Desconcertada).* ¿Yo?

**LA FRUTERA.**- ¡Naturalmente! Tu marido no trabaja y tú pares.

**LA MUJER DEL CAPACHO.**- *(Enloquecida).* Y vosotras vivís de chupar sangre. Tú, de vendernos

lo que nadie quiere: las peras podridas, las ciruelas llenas de gusanos. ¿Para qué tirarlas? Aquí están los estómagos ordinarios de los obreros. Para nosotros ¿qué importan unos gusanillos o que el sol se haya comido el jugo? Somos obreros parados, esto es, no sabemos dónde llevar los brazos y las piernas. Y el médico: «Que los niños tomen naranjas.» ¿De dónde las sacaremos? En cambio, tú... *(Dirigiéndose agresiva a la criada).*

**LA CRIADA.**- Yo estoy en una casa decente, con unos amos buenísimos.

*(Se han acercado un señor y un hombre del otro puesto.)*

**LA MUJER DEL CAPACHO.**- ¡Putas! ¡Con unos amos buenísimos! ¡Putas! ¡Con unos amos buenísimos!

*(Un hombre se acerca, agarra algo en la cesta de fruta y echa a correr, volcándola).*

**EL SEÑOR.**- ¿Quién ha robado así?

*(Las otras gritan: «¡Ladrones, sinvergüenzas!»).*

**LA MUJER DEL CAPACHO.**- Uno que tenía hambre.

**LA PORTERA.**- *(Apareciendo con su escoba).* ¡Cochinos!

**EL VENDEDOR.**- ¡Hambre!

**LA MUJER DEL CAPACHO.**- Un día todos tendréis hambre. Se acabarán las cestas grandes y los insultos. Se acabarán los amos buenos, las casas buenas. Se acabarán las amenazas y...

**EL SEÑOR.**- ¿Y quién podrá conmovier así el mundo, mujer?

**LA MUJER DEL CAPACHO.**- ¡Nosotros!

*(Silencio. Oscuridad).*

**EL TELEGRAFISTA.**- *(Con su lucecita encendida, recibiendo un mensaje).* Mañana no entrarán los obreros al trabajo... Solidaridad.- Se concentran fuerzas de la Guardia Civil. *(Los guardias civiles se incorporan apuntando con sus fusiles).* El Gober-

nador ha dado seguridades.- Es un hombre entero que ha dado seguridades.- La huelga se reduce al Puerto...

*(Se enciende el fondo del escenario. Los obreros cantan y se lanzan, rítmicamente, cajas de mercancías.)*

Sevilla la roja,  
revolucionaria.  
Llegan a Sevilla  
los barcos de carga.  
Por el río suben,  
por el río bajan.  
Si estamos en huelga,  
nos sigue hasta el agua.  
Nos los carga nadie,  
nadie los descarga.

*(Alguien silba.)*

¡Viva Carlos Núñez  
y viva Barneto!  
Puerto de Sevilla,  
¡vivan tus obreros!

*(La sirena angustiada, insistente, de un barco. Aparece una mujer.)*

**LA MUJER.-** ¡Juan! *(El canto no se interrumpe)*. Mira, Juan. *(Le enseña un papel)*. Me han mandado para que os cuente. *(Sirena, elevando la voz)*. Somos las obreras de la fábrica de aceituna. *(Dos mujeres se acercan. Luego, poco a poco los hombres dejan el trabajo y escuchan)*. Hacemos el envase. Todos dicen que la aceituna hace la fama de Sevilla. ¿Qué sabemos nosotras de eso? Apenas si nos da para comer. Primero, los que la recogen por los olivares viejos, están doblados de vear la oliva y de recoger a uña las que se salen de las mantas. ¡Gloria de Andalucía! ¡Pena, digo yo! Los olivares no son nuestros. Unos van hacia las fábricas de aceite, otros hacia las de aceituna. ¡Aceituna sevillana, fama de Sevilla! Allí envasamos las mujeres, allí se nos hiere el rostro, allí se hacen barriles y barriles que ruedan por el mundo.

**MUJER DOS.-** Llevando a los mares la fama de Sevilla.

**MUJER TRES.-** ¿Y nosotras? No podemos comprar ni pan ni aceituna. Ahora quieren rebajarnos el salario: la empresa debe ganar más.

**MUJER UNA.-** La empresa no quiere ganar menos.

*(Dos viejas entran. Los hombres han dejado el trabajo.)*

**UNA VIEJA.-** No las hagáis caso, chiquillos, a trabajar. ¡Qué os importa que las rebajen medio real! ¿Os acordáis cuando os daban siete pesetas por cargar barcos? ¡Qué ingratitud más grande! Vosotros que sabéis el color de las naciones por la carga que os anuncian, dejad a las aceituneras.

**UN HOMBRE.-** *(Atraviesa jadeante y quiere interrumpir)*. ¡Camaradas!...

**EL HOMBRE A QUIEN LLAMAN JUAN.-** Tú, luego. *(Contando)*. Dos reales y seis pesetas... *(Se rasca la cabeza)*.

**UN TRABAJADOR.-** Menos ganábamos antes los hombres.

**EL HOMBRE A QUIEN LLAMAN JUAN.-** Dos reales y seis pesetas... El pan a 70 el kilo, la carne a 4...

**MUJER DOS.-** A 4,60.

**LA VIEJA.-** ¡Qué más da!

**EL HOMBRE A QUIEN LLAMAN JUAN.-** ¿Decís que os echan?

**LAS MUJERES.-** *(A coro)*. Nos echan.

**EL HOMBRE JADEANTE.-** A nosotros también. ¡No carguéis la madera que os envían vuestros patronos! Detened los brazos, camaradas. Si vosotros ayudáis, ganamos nuestra huelga.

**LAS MUJERES.-** Y la nuestra.

**LAS VIEJAS.-** No oigáis. ¿Qué será de nuestros nietos y de los viejos de nuestras casas? ¿No veis que quieren destruirnos lo ganado?

**EL HOMBRE A QUIEN LLAMAN JUAN.-** ¡A callar!

**LA MUJER.-** Tú cambiaste mi mantón roto por otro nuevo.

**EL HOMBRE A QUIEN LLAMAN JUAN.-** Era para limpiar con él las vasijas de aceite.

**MUJER DOS.-** Vosotros me ayudasteis cuando no me ayudaba nadie.

**LOS TRABAJADORES DEL PUERTO.-** *(Riendo y alejándose)*. Callaros. Chist. Se acabó.

**UN TRABAJADOR.-** Ya hablaremos en la reunión de esta tarde. Marchaos. En el Puerto de Sevilla sólo se permiten hombres.

*(Se van. La vieja, al desaparecer, dicen insistentes: «Ya veréis, ya veréis.» Sirena larga. Oscuridad. Se enciende la luz del telegrafista.)*

**EL TELEGRAFISTA.-** *(Pulsando el telégrafo)*. Los obreros del Puerto de Sevilla se niegan a cargar madera y barriles de aceituna.- Se cree que se dominará la huelga.- El Gobernador, hombre enérgico, ha prometido a la patronal acabar con las organizaciones obreras que no le convenzan.- Es tenaz: se llama Mallol. *(Sobre el telegrafista, recortadas en cartones, cabezas grandes, grotescas, representando:)*

**CARA Y VOZ DEL PATRONO.-** ¡Imposible, imposible! Un pedido de 200 barricas para la Argentina, y sin poderlo servir. ¡Con lo mal que estoy! ¡Con lo que me duele el estómago! ¡Teniendo que ir a Vichy con Ivonette!

**CARA Y VOZ DEL CAPITALISMO.-** Explosivos, Potasas de Suria, Alicante, Nortes, Minas del Rif, Chades...

**CARA Y VOZ DEL MINISTRO.-** Es necesario marcar mi paso por el ministerio con algo que ayude a la desdichada clase trabajadora. Voy a disolver la organización obrera del Puerto de Sevilla y hacer que todos ingresen donde yo pueda protegerlos y dominarlos. *(Llamando.)* ¡Adame, Adame!

*(En el ángulo opuesto, iluminada sólo su figura, un hombre.)*

**ADAME.-** ¿Qué señor?

**VOZ DEL MINISTRO.-** Amigo mío, tú que tan hábil eres, ¿no podrías terminarme esa huelguilla planteada en el Puerto, que para nada nos sirve? Hay allí viejos amigos tuyos a quienes tendrás gusto en volver a ver. ¿Y si te dieras una vueltecita por allá?

**ADAME.-** *(La escena se ilumina más. Aparece una mesa y el hombre arregla los picos del tapete)*. Estoy ocupadísimo arreglando esto. No acabarán de caer bien las puntas. He de limpiar aún tres o cuatro pares de botas.

**LA VOZ DEL CAPITALISMO.-** Mejor sería lo del Puertecito.

**ADAME.-** *(Echando mano al bolsillo de la pistola).* A mí nadie me manda. Si hago esto es porque se me antoja.

**VOZ DEL PATRONO.-** Pero allí podrás arreglar algunas rabias que dejaste. En cuanto a sueldo, dínos si no estás bastante reconocido a nosotros.

**ADAME.-** En el matadero no es muy sano estar.

**VOZ DEL PATRONO.-** Por eso te recomiendo aires marineros. Al Puerto, al Puerto. Empezaremos por allí y terminaremos cantando misa.

*(Se ilumina más el ángulo y aparecen varios patronos sentados alrededor de la mesa. ADAME, de pie).*

**PATRONO UNO.-** Manuel, ¿has oído? Me parece que llaman.

*(MANUEL sale.)*

**OTRO PATRONO.-** ¡Huelga!

**OTRO PATRONO MAS.-** Hay que machacarlos. Nuestras mujeres ya no pueden salir a la calle, y nuestros hijos...

**PATRONO UNO.-** ¡Manuel nos ayudará! ¡Es tan buen chico! Parece mentira que haya estado en Rusia.

**OTRO PATRONO.-** En aquel desgraciadísimo país de la ordinariez y el hambre.

**EL GOBERNADOR.-** Manuel.

**ADAME.-** *(Entrando).* Señor.

**EL GOBERNADOR.-** Tú nos ayudarás. Tendrás policía, guardias de asalto, lo que quieras para proteger a los obreros libres.

**ADAME.-** Los esquiro... *(mordiéndose la lengua)* ... los obreros libres hay que pagarlos caros. Sería mejor que enpezásemos con los de asalto para hacer las descargas.

**PATRONO UNO.-** Como tú quieras. Pero tenemos que proteger la producción nacional. ¿Qué sería de España sin los capitales que la imprimen vida? Yo ya sé que nuestros hijos o nuestros nietos van a encontrarse desembocados en el socialismo, pero por ahora hay que proteger, sea como sea, el libre uso de las riquezas del capitalismo individual.

**ADAME.-** Así es, la evolución...

**OTRO PATRONO MAS.-** *(Distraído).* El saxofón... Eso es, el saxofón entretendría mucho a los guardias de asalto mientras la descarga. *(Van saliendo).*

**EL GOBERNADOR.-** Confíen, confíen en nosotros. Somos la ley.

**PATRONO UNO.-** Voy a buscar a mi suegra a las clarisas. Ya sé que tú eres un incrédulo. ¡Pícaro! *(Da un golpecito en el vientre a ADAME).*

**EL GOBERNADOR.-** Pórtate como quien eres. *(Salen todos).*

**ADAME.-** *(Echando mano al bolsillo del pantalón, gesticulando rabioso, escupe tres veces en el suelo queriendo rebelarse).* ¡Reviento, reviento! *(Se tranquiliza y... Oscuridad. Vuelve a iluminarse la lucecita del telegrafista).*

**EL TELEGRAFISTA.-** *(Recibiendo una comunicación).* Hemos dominado la huelga.- Más de 500 obreros libres trabajan en el Puerto de Sevilla.- Hemos dominado la huelga.

*(Del ángulo opuesto al telegrafista, con la escena toda iluminada, avanzan hacia las cajas del fondo grupos de esquiroles protegidos por fuerzas de asalto. Llevarán visibles las altas botas de cuero bajo el traje azul del proletario. Unos cuernecitos apuntarán en su frente. Música para animarlos. Obreros del puerto los mirarán venir).*

**UN OBRERO.-** Hay para morir. ¡Pues no son los de asalto!

**OBRERO MAS JOVEN.-** Qué buena paliza tienen.

**OBRERO VIEJO.-** Déjalos. ¿La única vez que van a trabajar en su vida y no quieres verlos?

**OTRO OBRERO.-** ¡Qué triste es ser guardia! Saliendo con miedo de casa todos los días, con la conciencia como los haces del trigo, apretada con un cordel. Debe saberles la boca a hieles cuando disparan, porque ellos tienen familia entre los obreros. Están engendrados por la misma sangre proletaria. No se dan cuenta que van asesinando, deshaciendo a balazos la vida de sus hijos y que sus hijos les maldecirán.

**LAS VIEJAS.-** *(Entrando).* Huíd. Mirad que hay nubes por todas partes. Tiroteo en la Macarena, en Triana. Tiroteo y muertos.

*(Se oyen maldiciones en inglés).*

**UNA VOZ.-** El barco no puede desatracar.

*(Los esquiroles se sientan desalentados, después del trabajo inútil y fatigoso que han hecho durante la escena anterior).*

**UNA VOZ.-** El barco no puede seguir su viaje porque las mercancías están mal colocadas en las bodegas.

*(Entra un pobre y se sienta junto a un esquiro).*

**EL POBRE.-** Se ten ven las botas. Buen granuja estás hecho. ¿Dónde las robaste tan nuevecitas?

*(El esquiro se lanza sobre el pobre. Los obreros se precipitan sobre él. Oscuridad).*

**EL TELEGRAFISTA.-** *(Monótono).* Hemos dominado la huelga.

*(Se ilumina el lado derecho. Reunión del Comité de huelga).*

**UN OBRERO.-** Camaradas: el planteamiento de la huelga obedeció al principio revolucionario de la solidaridad. ¿Junto a quién estáis, nos preguntan? A vuestro lado siempre, clase trabajadora, ayudándoos en esta marcha hacia adelante, interceptada por cárceles y muerte, que es la revolución proletaria.

**UN OBRERO VIEJO.-** Los jóvenes dicen que si deben seguir dando palizas a los esquiroles.

**UN OBRERO JOVEN.-** Las mujeres quieren ir a ver al Gobernador.

**UN OBRERO JOVEN.-** Te buscan para matarte.

**OTRO OBRERO.-** Diez días de huelga y tanto sol...

**OTRO OBRERO.-** Los sindicatos tienen que decidirse a la huelga general.

**UN OBRERO.-** La cárcel está llena. El Gobernador busca sólo dividir a los trabajadores aprovechándose de las diferentes tácticas que han prendido entre nosotros. Para destruir nuestra influencia ha decidido suprimir el sindicato del



Puerto. ¿Nos dejaremos vencer? ¿Nos entregaremos a los que guardan en servidumbre a los campesinos, a los que comercian con nuestra hambre, a los señoritos que humillan a nuestras hermanas, a los que nos pueden recoger y tirar, como objetos inservibles, a la calle? ¿Será posible que estemos tan muertos que no comprendamos lo que quieren de nuestra lucha de partidos? Camaradas: ¡A los sindicatos! ¡No hay que dejarles avanzar con la mano abierta hacia nuestras mejillas! ¡Cerrad los puños! ¡Huelga general, camaradas!

*(Una piedra rompe el cristal donde se supone la ventana. Gesto de sorpresa. El silbido de la policía. Oscuridad. Se enciende la luz del telegrafista).*

**EL TELEGRAFISTA.-** Hemos dominado la huelga.- Hemos dominado la huelga.- *(Cansado)* Hemos dominado la huelga...

*(Angulo frente a él. Grupo de mujeres hablan. Sus delantales grises las uniforman).*

**MUJER UNA.-** Tienen hambre.

**MUJER DOS.-** Los han trasladado al presidio del Puerto de Santa María. Allí les dan golpes hasta que sangran.

**MUJER TRES.-** Mis viejos no podrán volver a comer y mis hijos...

**MUJER CUATRO.-** ¡Dios mío! ¡Dios mío!

**MUJER CINCO.-** Déjanos en paz con Dios. Nada nos ha dado, pues no necesitamos acordarnos de él.

**MUJER UNA.-** *(Volviéndose en todas direcciones).* ¿Hacia dónde está?

**MUJER DOS.-** *(Señalándose el estómago).* Aquí, y hoy no he comido.

**MUJER TRES.-** Mi hijo se pone morado por la noche y me da miedo.

**MUJER CUATRO.-** ¡Entre tiros! ¡Qué miseria!

**MUJER CINCO.-** Cállate. No habléis así a los hombres.

**MUJER SEIS.-** ¿No debemos hablarles? Ellos están en sus cosas, lejos, ni saben lo que ocurre entre las cuatro pareces de su casa. Siempre solas, pensando que nuestros hijos también se irán. «Cállate, tú qué entiendes de eso.» Y los hijos se marcharán al mar, a la mina o al puerto. Me da miedo que crezca, que mire los geráneos del patio. Se irá, aunque venga a comer por las noches.

**MUJER SIETE.-** Pero yo te digo que no tienes razón. Escúchame. Yo soy obrera. Hay que saber ser la mujer del obrero, la madre del obrero. Los hombres luchan, pero no para guardar lo que consigan, eso será para vosotras. Para todos, se acabará el hambre. Los niños descalzos. Tendremos escuelas, derecho a andar con la cabeza erguida por las calles. Nadie se apartará de los carboneros porque manchan, ni de los leñadores porque tienen hachas, ni de los campesinos porque estén sudorosos. La fatiga tendrá un premio. Una vida mejor está en el horizonte. ¿No iremos hacia ella los que tenemos hambre? Tenéis que ayudar a los hombres.

**MUJERES EN CORO.-** *(Sin acertar a dar expresión a su deseo).* Sí, tenemos que ayudarles.

**UNA MUJER.-** *(Levantando los brazos).* ¡Mi hijo tiene hambre!

*(En aquel momento hacen su entrada por la butacas un montón de niños corriendo y gritando a dos voces: «¡Madre!» «¡Madre!»). Las mujeres no atienden. En el fondo del escenario, sobre las cajas que figuraron el Puerto, se instalan el Gobernador y varios guardias civiles. Las mujeres avanzan hacia ellos. Los niños suben al escenario y forman dos grupos laterales de brazos tendidos, suplicantes. Como la fatalidad, las mujeres siguen avanzando, seguras, tensas de odio. Los guardias civiles y el Gobernador estarán inmóviles. Un toque agudo de atención y una descarga. Una madre cae. Silencio infinito).*

**EL TELEGRAFISTA.-** *(Monótono)* Hemos dominado la huelga. *(Las mujeres se vuelven hacia el público y forman un grupo central con la muerta en el suelo. El Gobernador y los guardias civiles huyen. Poco a poco, un rumor se aproxima. Son los hombres que llegan. Entran en escena atropelladamente. Se suben en las cajas. Reaccionan con un gran grito: «¡Cobardes!» La voz de los niños: «¡Cobardes!»).*

**UN OBRERO.-** ¡Camaradas!: que mi voz llegue a los obreros, haga parar a todos los obreros de España, del norte, sur, del este y el oeste. Que mi voz corra a las aldeas, a los pobres trigales y los grandes cortijos, despertando a sus hombres, poniéndolos de pie, tendiéndoles la mano a los obreros rojos del Puerto de Sevilla. ¡Camaradas!: que los ferrocarriles no circulen, que se paren los barcos frías sus calderas, que las ciudades teman detenidas y los burgueses tiemblen escondidos, mudos en los sótanos o revienten de angustia ante las puertas que aprisionan las cajas de los bancos. Mirad la sangre de sus crímenes, sangre obrera salpicando los rostros de los niños, provocando la ira de los trabajadores, llamando a gritos a la lucha, al frente único de todos los obreros de España, del norte, sur, del este y del oeste. ¡Huelga! La sangre pide huelga, ¡Huelga! ¡Camaradas: por solidaridad con los obreros rojos del Puerto de Sevilla!

*(Al terminar el orador, se empiezan a oír los compases de la Internacional. Los hombres se acercan y, levantando como en triunfo el cuerpo de la obrera muerta, van lentamente hacia el fondo).*

**UNA VOZ.-** ¡Huelga general por solidaridad proletaria!

**TODOS A UNA.-** ¡Huelga!

**EL TELEGRAFISTA.-** Se ha declarado la huelga general en toda España en solidaridad con los heroicos trabajadores del Puerto de Sevilla... *(Se arranca los auriculares y los tira al suelo).* ¡Huelga! Yo también soy de los vuestros.

*(La Internacional se alarga por las filas de los espectadores de un solo frente de esperanza y combate).*

## Quince años de Centro Dramático Nacional

Por Francisco López Gutiérrez

*Este estudio es, en su origen, el resultado de un trabajo realizado en el marco del Master de Gestión Cultural de la Universidad Complutense de Madrid, organizado por el ICMU.*

*Sus pretensiones no iban más allá de presentar una radiografía sucinta de lo que ha sido la actividad del Centro Dramático Nacional (CDN) desde su creación hasta febrero de 1993, a través del análisis no exhaustivo de unos datos —creo que en parte incompletos— suministrados por el propio Ente.*

*Nació sin afán alguno de comparecencia pública. Hemos creído, no obstante, Alberto Fernández Torres —profesor de la asignatura para la que se realizó este trabajo— y yo mismo que, en el momento actual, con el debate abierto para la creación del Centro Español de Teatro, podrían resultar de algún interés los contenidos de este informe, que se publica tal cual se realizó en su momento, sin ampliarlo a otras reflexiones de circunstancialidad temporal, ni revisarlo o escorarlo a la luz de acontecimientos recientes.*

### 1. Algo de historia

El Centro Dramático Nacional se crea en 1978, bajo el gobierno apenas estrenado de la Unión de Centro Democrático. Su puesta en marcha se encarga a Adolfo Marsillach, encomendándosele unos objetivos bastantes genéricos, que se concretan en:

- Presencia en la escena de las obras más importantes de nuestro teatro y de las más significativas del teatro universal.
- Programación de obras contemporáneas (extranjeras y españolas).

El CDN ha tenido cinco direcciones desde su fundación (véase el CUADRO 1): el ya citado Marsillach, la tripleta N. Espert, J.L. Gómez-J. Tamayo, J.L. Alonso, Ll. Pasqual y J.C. Plaza.

Durante las quince temporadas de existencia, el CDN ha producido directamente y programado un total de 58 títulos, de los cuales 37 han tenido como soprote dramáti-

co textos en castellano. Indicar, asimismo, que 27 obras estrenadas lo eran de autores vivos.

### Momentos significativos en su trayectoria han sido:

En la Temporada 1979-80:

— Llega la primera compañía invitada (el Teatre Lliure, con cinco títulos), abriendo una línea de programación (la de programación ajena) cuya importancia (en el número de títulos y de días ocupados) se ha ido acentuando considerablemente. Así, en la Temporada 90/91, las compañías invitadas ocuparon 38 días (sobre un total de 202), mientras que en la 91/92 han sido 124 días (sobre 302).

— Se incorpora, transitoriamente, el Teatro Bellas Artes como segunda sala de exhibición.

— Se presenta a la primera compañía extranjera invitada (la Old Vic Co.).

En la Temporada 1.980-81: Primera gira de una producción del CDN, con *La hija del aire*.

En la Temporada 1982-83: Incorporación de la Sala Olimpia como espacio alternativo de programación complementaria. Permanece dependiente del CDN, hasta la creación del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas.

En la Temporada 1983-84: Se van consolidando dos líneas básicas de programación, a saber:

— Importante presencia de programación ajena (compañías invitadas).

— Si implanta la secuencia «Menos producciones nuevas» = «Más días de programación» + «Reposiciones».

En la temporada 1987-88: «Giras» con los espectáculos más exitosos y paradigmáticos de la «línea Pasqual»: *Luces de bohemia* es el ejemplo que luego se seguirá.

El diseño global de los centros nacionales de producción teatral (CDN, CNTC, CNNTE) queda cerrado y configurado tal y como llega hasta 1993.

### 2. El CDN: Crónica de una trayectoria

La trayectoria completa de los quince años del CDN aparece sintetizada en el CUADRO 2. En él se recogen los datos relativos a los distintos responsables del Centro y los estrenos habidos, con especificación de títulos, autores y directores. Veámosla.

#### 2.1. LA ETAPA MARSILLACH

Breve (una sola temporada), significa el intento de configuración de un modelo de urgencia que viniese a solucionar una carencia histórica: la de un ente público dedicado al teatro nacional.

Marsillach programa seis estrenos de amplio espectro: imprescindibles recupera-



"Luces de Bohemia", de Valle Inclán. Dirección: Lluís Pasqual. C.D.N., 1984. (Foto: Ros Ribas).

ciones unos (Alberti, Rodríguez Méndez); respuesta a algo del teatro más inmediato, otros (Riaza, Weiss, Wesker); además del ineludible compromiso con nuestros clásicos (Rojas Zorrilla).

La componente ético-política del teatro se alza por encima de los principios estéticos o experimentales en este primer momento. Destacar, también, como notas significativas, la abrumadora presencia de autores vivos (cinco/uno) y la nómina de directores no «especializados» profesionalmente en el género teatral (Gutiérrez Aragón, Fernán Gómez, Salvat).

## 2.2. EL TRIUNVIRATO

Durante la dos temporadas que el CDN abordó bajo la dirección colegiada de N.Espert, J.L. Gómez y J. Tamayo, el Centro produjo un total de ocho títulos, seis de los cuales eran de autores españoles. La nómina de autores estrenados acoge a dos clásicos españoles (Calderón y Cervantes, si bien con textos no paradigmáticos), otros cuatro del siglo XX (que van desde Lorca a Matilla, pasando por Azaña (¿?) o Benet i Jornet) y dos extranjeros, un imprescindible (Gorki) y otro al que puede considerarse como «menor» (Sternheim).

Se percibe en todo el período una confusión-coincidencia entre el proyecto personal («Doña Rosita» -Espert-Lavelli, Azaña-Gómez,...) y los objetivos previsibles del CDN. También llama la atención la apuesta por textos de autores muertos (seis de los ocho) y las primeras experiencias del modelo «espectáculo CDN» que acabaría imponiéndose con el tiempo: autor «seguro»

clásico (Lorca, Calderón) + director ético-esteticista a lo Strehler (Pasqual, Lavelli), + «estrella» a la cabeza del reparto (Ana Belén, la propia Nuria Espert) + superproducción escénica.

Decir, finalmente, que (todavía durante esta etapa y la siguiente), el CDN mantendrá como suyos objetivos de programación que, más adelante, serán traspasados a otros centros estatales de producción teatral: la presentación de clásicos y de autores de «últimas tendencias» (Matilla, García Pintado...).

## 2.3. DE LA UCD AL PSOE

Durante la etapa José Luis Alonso, (dos temporadas, nueve producciones propias), se recupera el interés por los dramaturgos españoles (ocho sobre nueve) y por los autores vivos (seis frente a tres). Es el momento de apuesta decidida por el teatro español contemporáneo (desde Mihura a los más

actuales: Arrabal, García Pintado, Cabal, Alonso de Santos), apuesta que luego nunca más volvería a repetirse, con lo que el objetivo de incentivar la existencia de una nueva dramaturgia nacional quedaba en el camino a las primeras de cambio.

La etapa de José Luis Alonso —la más a cuerpo, la más arriesgada de las habidas y de cuantas vendrían a continuación— ha quedado como modelo aproximado de lo que debería ser irrenunciable para un centro de producción público: la construcción y consolidación de una dramaturgia nacional, no sustentada en el estrellato ni la superproducción, sino en el trabajo riguroso y en el proyecto a medio-largo plazo.

## 2.4. II. PASQUAL: LA DEFINICION DE UN MODELO

Durante las seis temporadas que Lluís Pasqual estuvo al frente del CDN dejó configurado prácticamente en su totalidad su modelo

CUADRO 1  
LAS ETAPAS DEL CDN  
(1978-1993)

Directores	Temporadas	Autores estrenados			
		Españoles		No españoles	
		Vivos	Muertos	Vivos	Muertos
1. A. Marsillach	1	2	1	2	—
2. N. Espert/ Gómez / Tamayo	2	2	4	—	2
3. J.L. Alonso	2	6	2	—	1
4. Ll. Pasqual	6	5	10	—	6
5. J.C. Plaza	4	3	1	6	4
<b>TOTALES</b>	<b>15</b>	<b>19</b>	<b>18</b>	<b>8</b>	<b>13</b>

**CUADRO 2**  
**EL CDN, TEMPORADA A TEMPORADA**  
**(1978-1993)**

Temporada	Director CDN	Tot. estrenos	Autores	Obras	Directores
78 / 79	A. Marsillach	6	R. Méndez R. Alberti Rojas Zorrilla P. Weiss L. Riaza A. Wesker	Bodas que fueron... Noche de guerra... Abre el ojo El proceso Retrato de dama... Sopa de pollo...	J. L. Gómez R. Salvat Fernán Gómez Gutiérrez Aragón M. Narros J. M. Segarra
79 / 80 80 / 81	N. Espert / J. L. Gómez / J. Tamayo	8	M. Gorki* Cervantes C. Sternheim* Benet i Jornet L. Matilla * Lorca M. Azaña Calderón	Veraneantes Los baños de A. Las bragas Motín de brujas Ejercicios... Doña Rosita La velada... La hija del aire	C. Gandolfo F. Nieva A. Facio J. Molina J. Margallo J. Lavelli J. L. Gómez Ll. Pasqual
81 / 82 82 / 83	J. L. Alonso	9	H. Ibsen Sanchís / Joyce F. Nieva A. García P. A. de Santos F. Cabal Lope de Vega M. Mihura F. Arrabal	El pato silvestre La noche de M. Bloon Coronada y el toro El taxidermista El álbum... Vade retro La Dorotea Tres sombreros... El rey de S.	J. L. Alonso Sanchís S. F. Nieva J. Mesalles A. de Santos A. Ruggiero A. Larreta J. L. Alonso M. Narros
83 / 84 84 / 85 85 / 86 86 / 87 87 / 88 88 / 89	Ll. Pasqual	21	García Lorca  Valle Inclán  B. Brecht  R. Sirera Ch. Marlowe M. Aub F. Melgares Jardiel P. A. Chejov  I. García May A. del Amo Shakespeare Azaña C. Fuentes F. Dürrenmatt	5 Lorcas 5  El público Los caminos... El retablillo... Comedia sin título Luces de bohemia La enamorada... La ópera de perra... Madre Coraje El veneno del Teatro Eduardo II La gallina ciega Anselmo B. Eloísa está... El Jardín de los...  Alesio Motor Julio Cesar Azaña, una pasión... Orquídeas... Frank V	L. Kemp, J.L. Castro J. Baixas, Ll. Pasqual, J. L. Alonso Ll. Pasqual Ll. Pasqual J. L. Alonso Ll. Pasqual Ll. Pasqual J. L. Alonso M. Gas Ll. Pasqual E. Hernández Ll. Pasqual J. C. Plaza A. Marsillach J. C. Plaza W. Layton J. C. Plaza P. Planella G. Heras Ll. Pasqual J. L. Gómez M. Ruiz / G. Heras M. Gas
89 / 90 90 / 91 91 / 92 92 / 93	J. C. Plaza	14	W. Shakespeare  Valle Inclán Esquilo A. Sastre M. Gutiérrez Aragón B. M. Koltés I. Martínez ** H. Müller ** E. Albee D. Mamet E. Rohmer S. Beckett Bob Wilson	Hamlet El mercader Comedias Bárbaras La Orestíada Los últimos días... Morirás de otra... Combate negro... El filo de unos... Filoctetes Historia del zoo... Edmond El trío en mí... Beckettiana Don Juan último	J. C. Plaza J. C. Plaza J. C. Plaza J. C. Plaza J. Molina M. Gutiérrez M. Narros E. Fuentes J. Guerenabarrena W. Layton M. Ruíz F. Trueba A. del Amo B. Wilson

(\* ) Estrenadas en el Teatro Bellas Artes

(\*\* ) Estrenadas en la Sala Margarita Xirgu.

Los datos de las Temporadas de 1991-92 y 1992-93 pueden estar incompletos.

actual de programación y producción. La fidelidad a unos autores clásicos que, sociológicamente, se han convertido en un «seguro» de éxito en España (Lorca, Valle, Shakespere), la nómina mantenida de actores y directores de la casa (entre los que destacan por su frecuencia, el propio Pasqual, la escuela del Método -Plaza, Layton,...- y la «cuadra» joven catalana -Gas, Planella, Baixas-), la elección de la superproducción como mascarón de proa de los nuevos tiempos y de la

homologación europea, la disminución en el número de nuevas producciones en favor de las reposiciones de los éxitos de temporadas anteriores, la atención circunstancial dedicada a las giras por el territorio nacional y la mínima presencia de autores vivos en la programación (cinco frente a dieciséis en el período) son los datos más significativos del modelo esclerotizado, a la francesa, del CDN que armó Pasqual y que, con mínimos cambios, ha llegado hasta 1993.

## 2.5. EL CONTINUISMO CRÍTICO: JOSE CARLOS PLAZA

Como de continuismo crítico hay que definir las cuatro temporadas en que el CDN ha estado dirigido por Plaza. De un lado, los modelos de programación y «producto» son los heredados de la etapa anterior. Ha sido el propio Plaza el que se ha apuntado los grandes éxitos del período (con Valle Inclán y Shakespeare, al estar el

filón Lorca prácticamente agotado). Pero, por otro lado, hay que identificar algunas novedades. Así, la presencia significativa de otras dramaturgias no españolas (Beckett, Koltés, Albee, Mamet, Wilson), con la pátina de modernidad que ello conlleva. Además se ha apostado (de manera claramente insuficiente, pero regular) por mostrar las producciones de más éxito fuera de Madrid (Barcelona, y los eventos al caso han sido los destinos habituales).

Señalar, por último, que durante esta etapa, los estrenos de autores extranjeros han duplicado de largo a los nacionales (diez frente a cuatro).

### 3. Los «Hit-Parade» del CDN

#### 3.1. LOS AUTORES

La nómina de autores estrenados por el CDN desde 1978 aparece relacionada en el CUADRO 3, bajo tres epígrafes distintos: obras originariamente escritas en castellano, obras de autores españoles en lengua no castellana y textos de autores extranjeros. Dentro de ellos, los autores han sido ordenados cronológicamente, lo que nos permite enfocar más fácilmente los posibles criterios de selección.

Entre los autores españoles, los que escriben en castellano están en absoluta mayoría frente a los de las otras lenguas del Estado: treinta y cinco títulos por dos. En el primer puesto de títulos estrenados está Lorca, con seis (cinco de ellos en la etapa Pasqual), seguido de Valle-Inclán, con tres si



"El público", de F.G. Lorca. Dirección: Lluís Pasqual. C.D.N., 1986. (Foto: Ros Ribas).

bien uno de ellos (las *Comedias Bárbaras*) son, en realidad tres obras. Curiosamente(?), el tercer autor más estrenado, con dos textos, es Manuel Azaña(!). Los otros veinticuatro autores han estado presentes en la programación con un único título.

Los autores representados nos transmiten una visión sesgada del teatro español de todos los tiempos. El teatro del XVII está presente con sus autores más significativos, aunque con textos en absoluto paradigmáticos. Falta toda la producción nacional de los siglos XVIII y XIX (sin entrar a valorar la oportunidad

o no de su programación; ni la competencia que, en este campo, haya significado el Teatro Español). Nunca han sido elegidos Benavente, Arniches, Casona, Buero, Martín Recuerda, Gala, Romero Esteo, ... Autores como Mihura, Jardiel, Sastre o Arrabal han sido presentados en una sola ocasión.

En este panorama, es difícil hallar otros criterios que no sean el gusto o el proyecto personal y la seguridad que da la «tríada mágica del éxito»: Lorca-Valle-Shakespeare.

Porque es Shakespeare, lógicamente, el autor más representado de entre los extran-

"Marat-Sade", de P. Weiss. Dirección: Miguel Narros. C.D.N., 1994. (Foto: Chicho).



**CUADRO 3**  
**AUTORES ESTRENADOS POR EL CDN**  
**(1978-1993)**

1. CON OBRAS ESCRITAS ORIGINALMENTE EN CASTELLANO	
Autor	Estrenos
01. Lope de Vega	1
02. Calderón	1
03. Rojas Zorrilla	1
04. Cervantes	1
05. Valle-Inclán	3
06. Lorca	6
07. R. Alberti	1
08. M. Azaña	2
09. Max Aub	1
10. M. Mihura	1
11. Jardiel Poncela	1
12. José M. Rodríguez Méndez	1
13. A. Sastre	1
14. F. Arrabal	1
15. F. Nieva	1
16. L. Riaza	1
17. L. Matilla	1
18. A. García Pintado	1
19. J. Sanchís Sinisterra	1
20. J. L. Alonso de Santos	1
21. F. Cabal	1
22. F. Melgares	1
23. I. García May	1
24. A. del Amo	1
25. I. Martínez de Pisón	1
26. C. Fuentes	1
27. M. Gutiérrez Aragón	1

2. AUTORES ESPAÑOLES EN LENGUA NO CASTELLANA	
Autor	Estrenos
01. J. M. Benet i Jornet	1
02. R. Sirera	1

3. CON OBRAS NO ESCRITAS ORIGINALMENTE EN CASTELLANO	
Autor	Estrenos
01. Esquilo	1
02. Ch. Marlowe	1
03. W. Shakespeare	3
04. M. Gorki	1
05. A. Chejov	1
06. H. Ibsen	1
07. C. Sternheim	1
08. B. Brecht	2
09. F. Dürrenmatt	1
10. P. Weiss	1
11. A. Wesker	1
12. S. Beckett	1
13. B. M. Koltés	1
14. B. Wilson	1
15. E. Rohmer	1
16. D. Mamet	1
17. H. Müller	1
18. E. Albee	1

**CUADRO 4**  
**LOS DIRECTORES DE LOS ESPECTACULOS DEL CDN**  
**(1978-1993)**

Directores	Funciones	Autores estrenados			
		Españoles		No españoles	
		Vivos	Muertos	Vivos	Muertos
01. Ll. Pasqual	9		6		3
02. J. C. Plaza	7		3		4
03. J. L. Alonso	4		3		1
04. M. Narros	3	2			1
05. J. L. Gómez	3	1	2		
06. F. Nieva	2	1	1		
07. J. Molina	2	2			
08. M. Gas	2				2
09. R. Salvat	1	1			
10. F. Fernán Gómez	1		1		
11. A. Marsillach	1	1			
12. A. Facio *	1				1
13. J. Margallo *	1	1			
14. J. Sanchís Sinisterra	1	1			
15. J. L. A. de Santos	1	1			
16. G. Heras	1	1			
17. G. Heras / M. Ruíz	1	1			
18. M. Ruíz	1			1	
19. E. Hernández	1	1			
20. J. L. Castro	1		1		
21. M. Gutiérrez Aragón	2	1		1	
22. F. Trueba	1			1	
23. A. del Amo	1			1	
24. E. Fuentes **	1	1			
25. J. Guerenabarrena **	1			1	
26. J. M. Segarra	1			1	
27. J. Mesalles	1	1			
28. J. Baixas	1		1		
29. P. Planella	1	1			
30. C. Gandolfo *	1				1
31. J. Lavelli	1		1		
32. A. Ruggiero	1	1			
33. A. Larreta	1		1		
34. L. Kemp	1		1		
35. B. Wilson	1			1	
36. W. Layton	1			1	

(\* ) Estrenos realizados en el Teatro Bellas Artes  
(\*\* ) Estrenos en la Sala Margarita Xirgu.



*"La Orestíada", de Esquilo. Dirección: José Carlos Plaza. C.D.N., 1990. (Foto: Antonio de Benito).*



*Dos imágenes de "La hija del aire", de Calderón de la Barca. Dirección: Lluís Pasqual. C.D.N., 1991. (Fotos: Manuel Martínez).*

jeros, con tres presencias. Le sigue Brecht, con dos, en consecuencia con la «línea catalana» pasada por Strehler y el Lliure. También en este ámbito la selección de los otros dieciséis autores estrenados es altamente singular, lo que lleva a que no estén Molière, Goldoni, Strindberg, Pirandello, Sartre, Ionesco, Williams o Miller, por citar algunos ejemplos.

Es cierto que las compañías invitadas han tapado algunos de estos huecos escandalosos; lo cual no obvia que la selección del CDN haya sido una, frente a otras posibles que incluyese a los nombres citados, imprescindibles en cualquier repertorio que se precie de serlo.

### 3.2. LOS DIRECTORES

Las producciones del CDN han sido encomendadas a los treinta y seis directores que aparecen en el CUADRO 4. Veinte de ellas han sido asumidas personalmente por tres de los directores de la entidad: Pasqual

(nueve), Plaza (siete) y José L. Alonso (cuatro); todas ellas, curiosamente(?), sobre textos de autores ya fallecidos. Con tres direcciones figuran José L. Gómez (también corresponsable de la «casa» en su segunda etapa) y Miguel Narros (llamado en tres épocas distintas). Dos direcciones han tenido Nieva, Josefina Molina, Mario Gas, Manuel Gutiérrez Aragón (el director de cine) y el tandem María Ruíz-Guillermo Heras; mientras que los veintitrés directores restantes han sido convocados un sola vez.

En esta «selección» de directores escénicos, pueden observarse las siguientes tendencias:

— Un progresivo acaparamiento de direcciones por parte de los responsables del CDN, especialmente a partir de la etapa Pasqual. Este proceso ha significado, de hecho, una separación entre producciones «estrella» (con autores de la «tríada del éxito», gran reparto y medios escénicos importantes), asumidas directamente por los directo-

res del Centro; y producciones «de riesgo» (autores nuevos o de vanguardia, reparto y medios escénicos más limitados) encomendadas a directores invitados.

— Una preferencia por directores institucionales, es decir, aquéllos que desarrollan su trabajo habitual con recursos (directos o indirectos) de las distintas Administraciones Públicas.

— La escasísima presencia de directores extranjeros excepción hecha de los latinoamericanos. En realidad, sólo la muy reciente comparecencia de Bob Wilson establece una excepción en la norma.

### 4. El modelo de programación

La documentación (más desglosada) sobre la etapa Plaza (véase el CUADRO 5, como resumen de la misma) permite hacer un acercamiento al modelo de programación más reciente del Centro, tanto en lo

**CUADRO 5**  
**LA ETAPA J. C. PLAZA EN CIFRAS**  
**(1989-1993)**

Temporada	Espectáculo	E / R	MADRID		GIRA		
			Días	Especta.	Funciones	Plazas	
89 / 90	Comedia sin título	R	23	10,244			
	Hamlet	E	77	39,179			
	Las tres hermanas *		4	1,945			
	Azaña	R	5	2,432			
	Los últimos días	E	42	15,182	4	1	
	Valle x 3 *		5	1,906			
	Combate de negros...	E	51	4,033			
	El filo de unos ojos (x)	E	15	411			
	Filoctetes (x)	E	16	537			
	La Orestíada	E	38	12,596	6	2	
	Dancing *		11	2,672			
90 / 91	Hamlet	R	66	27.556	10	5	
	Homenaje a «La Argentinita»	E	3	1.656			
	King Lear / Richard III *		6	3.360			
	Edmond	E	27	5.001	11	1	
	El Trío en Mi Bemol	E	27	5.663			
	Beckettiana	E	28	2.293			
	Voces de gesta *		17	5.493			
	Cuarteto para 4 actores		15	502			
	Una llamada para P. (x)		15	609			
	91 / 92	Ara que els ametllers... *		3	1,094		
		Doña Rosita la soltera *		6	2,910		
La señorita de Trevélez *			18	6,639			
Exiliados *			12	3,700			
El viaje de Kant...		E	9	1,321			
Comedias bárbaras		E	64	26,609			
Historia del zoo		E	27	3,824			
Lope de Aguirre *			23	5,964			
De noche justo antes... *			21	1,601			
Lazarillo de Tormes *			24	8,948			
Morirás de otra cosa		E	38	5,707			
Don Quijote *			17	8,993			
Hamlet		R			29	8	
Comedias bárbaras		R			22	3	
Historia del zoo		R			2	1	
92 / 93 (incompleta)	La casa de B. Alba *		8	4,006			
	Don Juan último	E	35	7,091			
	Los gatos *		14	4,849			

(\* ) Espectáculos invitados E = Estreno R = Reposición x = Sala Margarita Xirgu

que afecta a su sede habitual como a sus salidas a otras ciudades españolas.

#### 4.1. LA PROGRAMACION DEL MARIA GUERRERO

Son observables las siguientes tendencias:

— Una paulatina decantación del CDN como espacio de programación, que va sustituyendo de modo progresivo el originario objetivo de centro de producción. Así, en la Temporada 91-92, han sido siete las producciones invitadas con ciento veinticuatro días de función (sobre doscientos cincuenta y tres, en total).

A la vista de los espectáculos invitados, no es posible buscar la explicación de esta tendencia en el interés de las producciones.

— Complementariamente a esta tendencia, y en el mismo sentido, se observa las reposiciones en temporadas sucesivas de títulos con éxito de público, con lo que su tiempo de explotación se alarga considerablemente (en perjuicio de las producciones nuevas). De esta «programación de repertorio» participan títulos como *Hamlet* (143 días en Madrid, en dos temporadas), las *Comedias Bárbaras* o *El mercader de Venecia*,

títulos dirigidos todos por José Carlos Plaza.

— En contraste, el número de estrenos se reduce cada temporada: no tanto en el número de títulos como en los días y recursos destinados a las producciones no estelares. Lo normal es que estos trabajos estén en cartelera por no más de treinta días (*Combate de negros* y *perros* fue una excepción, no ligada al éxito de público: 80 espectadores/día).

— La medias de asistencia son:

- 380 espectadores a las producciones grandes.
- 130 espectadores a las demás producciones.
- 35 espectadores a las producciones de la Sala Margarita Xirgu.

#### 4.2. EL CENTRO DRAMATICO, ¿NACIONAL?

A la vista de los datos manejados, puede concluirse que el ámbito «nacional» al que alude la denominación del CDN hace referencia a la procedencia de los fondos recaudados con que se financia su existencia y no a la vocación itinerante del Centro.

Partiendo de la base de que en los presupuestos del CDN no se contempla una partida de gastos que permita llevar sus producciones al resto de España en las mismas condiciones (artísticas y de costes) con que

éstas se presentan en Madrid, debe añadirse que hay que esperar hasta *Luces de bohemia* para encontrar algo que pueda llamarse gira en la programación del Centro. Desde entonces, en cualquier caso, se han mantenido las salidas como hecho excepcional, vinculándose éstas a cubrir políticamente Barcelona y determinados acontecimientos que tienen participación del Ministerio de Cultura (festivales, eventos especiales, etc.). *Hamlet* (con trece ciudades en dos temporadas) o, más recientemente, *El Mercader de Venecia* rompen circunstancialmente esta dinámica centralista.

Señalar que, lógicamente, las producciones «en gira» han estado dirigidas por los responsables del CDN.

### 5. Retrato de sombras (a modo de conclusión)

El paseo por los quince años de existencia del CDN permite anotar algunas tendencias como rasgos identificadores del Centro: desde la observación de lo implícito, ya que el CDN no se ha caracterizado precisamente por la pública teorización sobre sus cometidos, ni sobre la reflexión crítica de su práctica.

Destacan:

— La ausencia explícita y práctica de un proyecto que significase la apuesta decidida por la recuperación de nuestro bagaje dramático; así como el apoyo para la creación y consolidación de la nueva dramaturgia española.

— La presencia, por el contrario, de un personalismo casi absoluto, ligado a la figura de sus directores. De ellos, de sus gustos y posibilidades artísticas propias, han dependido los títulos, el reparto y dirección de las producciones nuevas y complementariamente, la programación de la temporada.

— La sacralización del éxito de público, intrumentalizado sobre «proyectos estrella» dirigidos por los responsables del CDN y con la tríada mágica (Shakespeare-Valle-Lorca) como seguro a todo riesgo. El modelo, diseñado por Lluís Pasqual como espléndido escaparate del socialismo europeo, ha significado grandes renunciaciones y, sobre todo, la consagración de un modelo de programación cuestionable en profundidad.

— El «modelo de programación CDN» vigente plantea las temporadas según está secuencia:

- Una/dos producciones grandes (en concepción y recursos), asumidos por el Director del Centro.
- Varias producciones (tres/cuatro) de menor formato y alto riesgo.
- Reposiciones de títulos de éxito.
- Compañías invitadas.

— La gira no es un contenido real en este modelo de programación (ni temporal ni presupuestariamente hablando). En realidad, el CDN se plantea como un teatro institucional de Madrid.

— La imposibilidad de explicar ausencias incomprensibles. Que autores como Buero, Molière o Pirandello no formen parte del repertorio del Centro o que magníficos actores y actrices (tema este en el que no he podido entrar) como Mari Carrillo no hayan pisado las tablas del CDN son datos que vienen a abundar en la ausencia de proyecto ya apuntada.





"El cristal de agua fría", de M. Manchado/R. Montero. Dirección escénica: Guillermo Heras. CNTE-CDMC-T. Zarzuela, 1994. (Foto: Chicho).

# Ocho óperas contemporáneas españolas

Por Guillermo Heras

**C**uando en el año 1986 sostuvimos un encuentro de trabajo José Antonio Campos, por entonces sobreintendente del Teatro de la Zarzuela, Tomás Marco, Director del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea y el autor de estas líneas para discutir el proyecto de realizar un encargo que llevaría consigo producir el estreno de una ópera actual, no podíamos imaginar del todo que ese comienzo sería el origen y desarrollo de un proceso que ha contado con la producción de ocho encargos, y por tanto, ocho estrenos absolutos. Y digo que no lo podíamos imaginar porque en España hablar de gestión cultural a largo plazo es como creer en el sexo de los ángeles. Como personalmente sí creo que todos los ángeles tienen sexo, la continuidad en el proyecto se ha realizado gracias a la obstinación de los socios del proyecto y a varios hechos que, tal vez, dejen de producirse en el futuro y desde luego pienso que no serían deseables. Entre ellos destacamos la sucesiva estabilidad en la Dirección General del INAEM que permitió una gran libertad de decisión a los directores de las unidades de producción para decidir

artísticamente las líneas a seguir, un momento de utopía socialdemócrata, que no miraba los proyectos sólo por el número de asistentes a los mismos, sino que lejos del delirio neoliberal al que parece nos acercamos, apostaba por la experimentación, la búsqueda y la renovación como valores tan sólidos como la propia tradición; unos deseos en una parte de espectadores de sacudirse la modorra cotidiana de la escena siempre vista y oída, convencional y acartonada, que mostraba un cierto interés por las aportaciones de nuevos creadores: músicos, autores teatrales, coreógrafos, actores, bailarines, etc.; los ejemplos que se producían en otros países con estrenos de nuevas óperas que acaparaban la atención de determinados sectores de público y crítica; la aparición de una generación de músicos españoles de gran calidad, y por tanto, capacitados para encarar el siempre difícil reto de componer una ópera.

Con estos mimbres y unas apasionadas ganas de enfrentarnos al reto, iniciamos la aventura con algunos condicionantes, que luego la propia práctica nos fue aconsejando modificar, por ejemplo el que el título encargado tuviera que ver con alguno de los estrena-



**CURSOS INTERNACIONALES DE LAS ARTES TRADICIONALES DEL ACTOR**

Arganda del Rey (Madrid)  
3 a 21 de Octubre de 1994

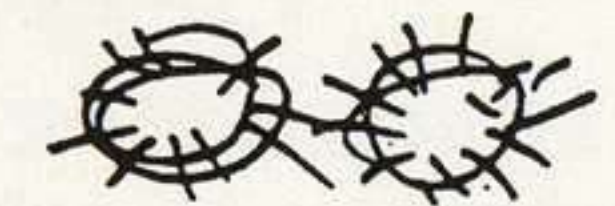
## "EL ACTOR QUE DANZA"

Indagación en las raíces del hecho teatral  
en Oriente y Occidente  
con dos de sus más importantes maestros.

- **INDIA** - Kathakali  
*Karunakaran Nair.*
- **GRECIA** - Drama antiguo  
*Aspasía Papatanassiou.*

Cursos especializados dirigidos  
a actores, bailarines y directores.

### ORGANIZA:



**BiscuteR**  
INTERNACIONAL, S.L.

y **TEATRO GUIRIGAI**

### COLABORAN:

- COMUNIDAD DE MADRID.
- AYUNTAMIENTO DE ARGANDA DEL REY.
- R.E.S.A.D. (Real Escuela Superior de Arte Dramático).
- A.D.E. (Asociación de Directores de Escena de España).

Fermín Domínguez Ortiz 2, bajo - 28017 MADRID  
Télf: (91) 367 15 45 - Fax (91) 377 23 30

dos esa temporada por la Zarzuela o que el número de cantantes y la propia orquesta estuvieran limitados dadas las posibilidades presupuestarias.

Los costes de la producción se repartirían entre el Teatro Lírico Nacional La Zarzuela, el C.D.M.C. y el C.N.N.T.E., si bien es cierto que el gran peso económico de las diferentes producciones ha recaído todos los años sobre el Teatro de la Zarzuela; el espíritu democrático, primero de José Antonio Campos y luego de Emilio Sagi, ha permitido que las decisiones y criterios hayan sido compartidas por partes iguales entre las tres unidades de producción.

El criterio del encargo ha tenido siempre como eje fundamental la elección del compositor, el cual una vez aceptada la propuesta escogía a su vez el autor del libreto que considerara idóneo para su composición. El único condicionante que siempre pusimos es que al igual que nuestra elección sería siempre encaminada hacia los músicos españoles, ellos a su vez trabajarán con un escritor español. También en el apartado de la puesta en escena debería suceder lo mismo. Esto no se ha debido a una cuestión chovinista o limitativa sino que pensábamos que en una primera fase del proyecto la idea primordial era ampliar el repertorio de óperas españolas del siglo XX, y que por tanto era fundamental apostar firmemente por nuestros creadores. Lógicamente si este proyecto continuara en el futuro habría que ser muy sensible a la apertura hacia la nueva Europa, ya que además de fomentar la creación intercultural, podríamos abrir los mercados a través de formas de coproducción y exhibición compartidas, lo que ayudaría a dar a conocer este repertorio contemporáneo en un mayor número de ciudades, y por tanto, a un mayor número de espectadores.

Revisando ahora, poco antes del octavo estreno de este ciclo, la experiencia y con el riesgo del apasionamiento que produce haber sido protagonista activo, creo firmemente que la travesía ha merecido la pena. Ciertamente hemos tenido muchas críticas a lo inadecuado del espacio en la Sala Olimpia. Sin embargo me sigue pareciendo idóneo para producciones del modelo que productivamente queríamos conseguir. Por otro lado recuerdo experiencias europeas que han gozado de un gran prestigio, como por ejemplo una ópera de Michael Nyman en el ICA de Londres, espacio mucho peor dotado que la Sala Olimpia y que sin embargo ni una sola de las críticas hablaba de ese condicionante sino de la calidad o deficiencias de la propia ópera. Otra cosa es que en el futuro con el funcionamiento del Teatro Real puedan plantearse otras estrategias para estas óperas contemporáneas, pero en esta década pasada ¿hay alguien que crea que esta experiencia podría haberse hecho lejos del marco de la Olimpia? Recordemos que cuando *Fígaro* dio su gran éxito en la Olimpia y luego en Lisboa fue repuesta en el Teatro de la Zarzuela, no tuvo la misma acogida, ya que el factor público, y en ese sentido especialmente el madrileño, por lo general tremendamente conservador, no entendió el sentido de la excelente propuesta de José Ramón Encinar. Así pues, y admitiendo que siempre lo ideal sería otra cosa, lo cierto es que la obstinación con que año tras año hemos mantenido el proyecto que en su inicio podría parecer efímero, ha permitido que hoy existan ocho composiciones operísticas actuales, que junto a otros encargos y estrenos en Cataluña, Mallorca, Alicante, Valencia y Madrid pueden dar un panorama sorprendente en relación a otros países con mucha más tradición, teatros y presupuestos para el género lírico que el nuestro.

Quizá una de las frustraciones más grandes que hemos tenido haya sido el no poder llevar a otras ciudades estas producciones y que excluyendo *Fígaro* no hayamos podido reponer ninguno de los otros títulos. Ciertamente una ópera si no se revisa queda como algo puntual, como algo incompleto, ya que lo deseable sería su pase al repertorio estable aunque fuera como título minoritario. Quizás la perspectiva que da el tiempo permita que todos o parte de los títulos estrenados entre 1987 y 1994 sean vueltos a contemplar sobre un escenario en otras lecturas escénicas, en otra relación con espectadores diferentes, con situaciones sociales también diferentes. Esto podría permitir analizar con más objetividad la auténtica valía de músicas y libretos y colocarían con un cierto margen de fiabilidad, la experiencia desarrollada en un punto valorativo ecuánime.

De lo que no tengo duda es de que a pesar de los cantos de sirenas de los que predicaban el fin, o al menos el ocaso del género operístico, me ha permitido comprobar que la ópera es un género artístico mágico, seductor, sin fronteras temporales y por tanto un arte futuro. Desde Monteverdi a Adams el recorrido por claves estilísticas, técnicas y productivas ha sido complejo y sobre todo polémico. La siempre conflictiva razón de que la ópera es una práctica artística burguesa tiene mucho más que ver con la desmesurada desproporción de los costes que una producción ha ido adquiriendo a lo largo del tiempo, que por una cuestión de esencialidad en su concepción. La ópera como la literatura, la pintura, el teatro o el cine puede aspi-



**"Luz de oscura llama", de E. Pérez Maseda/C. Janés. Dirección escénica: Juanjo Granda. CNNTE-CDMC-T. Zarzuela, 1991. (Foto: Chicho).**

rar a ser una propuesta masiva o un proyecto experimental para minorías, pero el hecho de su especificidad como lenguaje de fusión de artes produce precisamente su grandeza y su miseria.

Una ópera es cara económicamente porque su único sentido se adquiere con la representación en vivo, con una orquesta, unos cantantes, un coro, un director musical, un director de escena y toda la complicada nómina de técnicos que hoy son necesarios para realizar un espectáculo. Una ópera no es sólo una partitura y un libreto, y esta obviedad es la que hace que se hayan confundido muchas veces las posibilidades populares que el género pueda tener con el precio al que hay que poner las entradas para pagar una parte del coste de producción. Pero ¿ha sido siempre así? ¿no podríamos reflexionar y hacer una política de gestión sensata y coherente entre gastos reales, ingresos y disfrute social? Porque al igual que el teatro o la danza, para mí la ópera es un bien público, una magnífica y sugerente forma de ocio y cultura, sin altisonancias ni pedanterías, y por tanto digna de ser protegida y subvencionada por el Estado y las instituciones públicas y privadas.

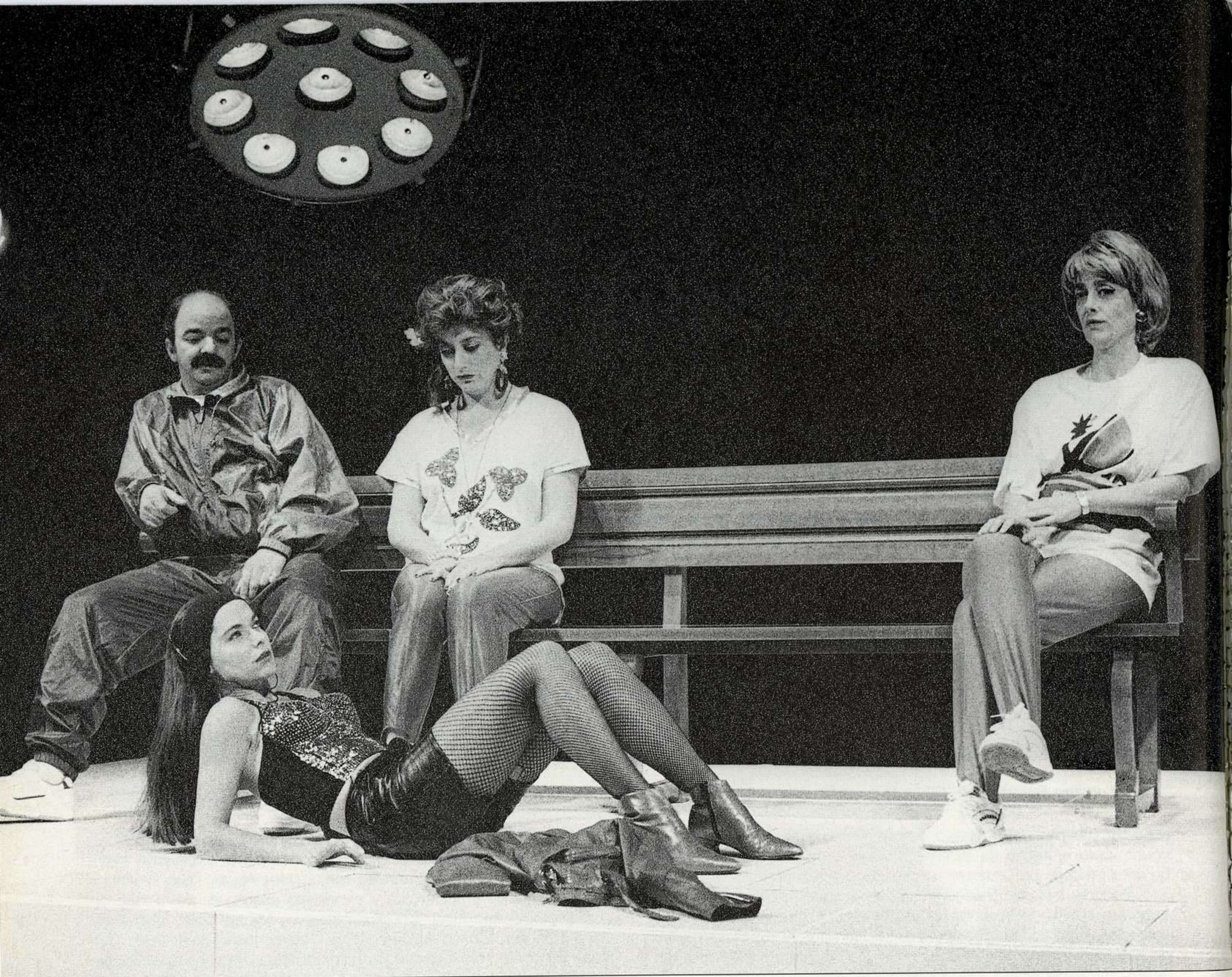
Eso no tiene nada que ver con dislates económicos producidos por un fomento de la política de divos, las escenografías faraónicas o los delirios de puesta en escena. La ópera hoy puede ser fascinante sin ser colosal y basta con reflexionar sobre las propuestas de Peter Brook y otros muchos para poder intuir donde se puede producir el equilibrio. Ese equilibrio que continuamente los socios de este ciclo de ocho óperas hemos buscado año tras año.

La primera ópera encargada y por tanto con la que se inició el estreno anual correspondió a Jorge Fernández Guerra, que puso música al libreto de Leopoldo Alas *Sin demonio no hay fortuna*. El estreno absoluto tuvo lugar en el año 1987, correspondiendo la dirección musical y escénica a dos creadores que posteriormente han estado muy vinculados a las sucesivas producciones, José Ramón Encinar y Simón Suárez. Posteriormente han ido estrenándose *Figaro* (1988), música y libro de José Ramón Encinar; *Francesca o el infierno de los enamorados*, (1989), de Alfredo Aracil y Luis Martínez de Merlo; *El bosque de Diana* (1990), de José García Román y Antón Muñoz Molina; *Luz de oscura llama* (1991), de Eduardo Pérez Maseda y Clara Janés; *Timón de Atenas* (1992), de Jacobo Durán-Loriga y Luis Carandell; *El secreto enamorado* (1993), de Manuel Balboa y Ana Rossetti/Jorge Díaz, y por último la propuesta de este año será *El cristal de agua fría*, de Marisa Manchado y Rosa Montero, que verá la luz escénica el 12 de abril de 1994. También han colaborado de una manera decisiva otros directores musicales y escénicos tales como José Luis Temes, Angel

Gil, María Ruiz, Juanjo Granda, José Luis Sáiz, Carlos Fernández de Castro, escenógrafos y figurinistas como Javier Carrascal, Yvonne Blake, José María Fernández Isla, Carlos Abad, Rosa García y Alvaro Aguado y numerosos y excelentes intérpretes de la talla de Luis Álvarez, Ana Ricci, Douglas Nasrawi, Miguel Sola, Miguel López Galindo, Carlos Álvarez, Joan Calero, Itxaro Menchaca, M<sup>º</sup> José Sánchez, Lola Casariego, Paloma Pérez-Iñigo, Enrique Baquerizo, Juan Pedro García-Marqués, Francesc Garrigosa, Manuel Bermúdez, Teresa Verdura, Virginia Correa-Dupuy, Julián García León, Beatriz Lanza, Linda Miraval, Iñaki Bengoa, Pilar Jurado, Carmen González o Manuel Cid entre otros, sin olvidar la inestimable participación de los equipos técnicos de los propios teatros.

Con la próxima reorganización que se anuncia para las unidades de producción del INAEM, de momento no hay encargo para la próxima temporada. El horizonte del nuevo teatro de ópera para Madrid y el análisis sosegado del material acumulado en estos años debería abrir un nuevo horizonte para la ópera contemporánea española. Sin duda que el ciclo de óperas representadas en la Olimpia ha tenido mucho de posibilista, pero todos sabemos que en este país si no se cimentan los proyectos con resultados concretos todo queda en bonitos manifiestos de intenciones que luego se quedan sin sustancia práctica al dormitar en papeles de mucha enjundia teórica y poca realidad escénica. Todos los que impulsamos la idea de dar salida a un discurso de óperas actuales éramos y somos conscientes de que no hemos alcanzado ningún Eldorado, sino que hemos intentado sembrar las raíces para que con el tiempo se pueda hablar de un auténtico repertorio operístico de la España de finales del siglo XX.

Con frecuencia vemos como en nuestro país se arrasa la memoria histórica destruyendo cimientos para construir nuevos edificios con apariencia exterior de renovación, cuando en realidad lo único que se renuevan son los logotipos y los nombres del proyecto, para a continuación hacer lo que decía un clásico de nuestros días: «experimentos con gaseosa». Ojalá no ocurra en este caso así y en el momento adecuado, con toda la crítica y la autocrítica que sea necesaria, se convoque a una discusión global a gestores, creadores y críticos, tanto de los que hayan participado del proceso anterior o aquellos que tengan un auténtico interés por seguir manteniendo el discurso operístico como un lenguaje comprometido con nuestro tiempo y no un museo anacrónico para deleite de una sociedad vacía, en la que el oropel de las lentejuelas de la diva suele devolverle el espectro de su propia artificiosidad y no un compromiso con un arte vital y arriesgado.



"Auto". Autor y director: Ernesto Caballero. (1993).

# Sobre la autoría teatral

Por José Ramón Fernández

**D**urante este último año hemos podido asistir a la resurrección de un tema cuya muerte era asumida por muchas personas cercanas al hecho teatral: todo eso de los directores como enemigos de los dramaturgos, ya saben ustedes. Es un tema que viene y va, a veces se diría que depende de las temperaturas o el grado de humedad del aire, no se sabe; creo que a menudo lo revive la falta de distancia a la hora de mirar las cosas —mi tutor me enseñó a sacar consecuencias sólo después de compilar los datos— cuando no la ignorancia; no imagino que pueda inspirarlo la mala fe, no entiendo de qué serviría.

Un número redondo me ha devuelto a esa reflexión: esta primavera el ciclo «Teatro Español Contemporáneo» ha llevado seis obras de autores vivos a la Sala Olimpia de Madrid; con estas son ya setenta las obras de autores españoles vivos exhibidas en este teatro desde la creación del C.N.N.T.E. No voy a insistir en que ese solo dato pone en su sitio ese argumento imbécil de que no hay autores en España. Prefiero referirme a algo que ofrecerá al lector una idea bastante concreta de hasta qué punto se encuentran imbricadas las labores de dramaturgo y director de escena en la creación de la obra de teatro.

He mencionado una cifra, setenta obras; no pudo sustraerme a mencionar los nombres de esos autores: Carlos Marquerie (dos obras), Jaime Melendres, Camilo José Cela, Antonia Bueno y Agustín Iglesias (dos obras), Ernesto Caballero (cinco obras), Luis Riaza,

Leopoldo Alas (dos obras), Alvaro del Amo (dos obras), Angel García Pintado, Nancho Novo, Francisco Taxes, Vicente Molina Foix, Pedro Casablanc, Francisco Nieva (tres obras), Joan Casas (dos obras), Jesús Alviz, Antón Reixa, Marisa Ares, Sergi Belbel (cinco obras), Lluís Sola, Miguel Murillo, Javier Maqua, Alfonso Vallejo, Alfonso Armada, Luis Olmos, Alfonso Plou (dos obras), Miguel Gorriz, Julián Egea, Esteve Graset (tres obras), Roberto Lerici, Rafael González y Francisco Sanguino (dos obras), Javier Tomeo, Antonio Fernández Lera, Etelvino Vázquez, Ignacio Amestoy (dos obras), Rodolf Sirera, Agustín Gómez Arcos, José Manuel Olivero, Ignacio García May, Rafael Magano, Carlos Marco, Joan Baixas, José Sanchís Sinisterra, Ignacio del Moral (dos obras), Juan Antonio Hormigón (dos obras) y Fernando Doménech, Lluís Cunillé, Roberto Vidal Bolaño, Antonio Alamo, Rodrigo García, Manuel Romero, Miguel Romero Esteo y Juan Dolores Caballero.

Cuento hasta una treintena de obras cuyos autores además dirigen, bien sus obras, bien las de otros. La proporción es elocuente, supongo; al menos, lo suficiente como para repensar con serenidad esa idea de las «directaduras» de las que —no entiendo bien por qué— viene hablando últimamente Francisco Nieva. No es, pues, imprescindible pensar en Shakespeare o en Molière al hablar de autores que dirigen sus obras. Algunos de los nombres que he mencionado pueden resultar extraños en una lista de autores teatrales; pienso en Baixas, Graset, Marquerie: tienen en la frente el mar-



"Pasodoble",  
de Miguel Ro-  
mero Esteo. Di-  
rección:  
Alfonso Zurro.  
CAT, 1993. (Fo-  
to: Luis Casti-  
lla).

bete de «director de escena», y sus espectáculos pasan por venir de la nada al escenario. Si esta es la común de las opiniones, no es culpa suya, sino de esa apreciación que la Filología suele hacer de la literatura teatral como una cosa bastarda, una literatura manchada de no se sabe qué.

Sueño con un futuro en el que se escribirán Historias de la Escena, libros que hablarán de este arte desde el concepto inevitable

de interdisciplinariedad, textos que hablarán de palabras imágenes y sonidos.

Quiero decir sencillamente, una cosa: el escritor de teatro es tan a menudo director de escena, el director de escena es tan a menudo escritor de teatro, que no puede existir entre ambas actividades otra cosa que el entendimiento. Estamos hablando, me parece, de una pasión con dos manos y dos ojos.

# El Centro Dramático Galego: Dos años de andadura

Por Chema Paz Gago

**E**l Centro Dramático Galego ha alcanzado su velocidad de crucero. Después de un par de años a la deriva, el buque insignia del Teatro en Galicia ha iniciado un rumbo seguro y decidido, capitaneado con entusiasmo, rigor y dedicación por Manuel Guede, su director desde agosto de 1991.

Lo conseguido en estos dos años y medio justifica sobradamente el párrafo anterior: se han llevado a cabo cinco producciones propias, alcanzándose con *Un sueño de verán* (1992) el mayor éxito de público en la historia teatral de la Comunidad Autónoma Gallega; se ha iniciado, con *Saxo Tenor*, la fórmula de las coproducciones y se acaba de poner en marcha un ambicioso programa de Concertaciones bianuales con Compañías profesionales; se ha puesto en marcha además la publicación de varias colecciones con los textos y cuadernos de dirección de los diversos montajes, guías pedagógicas para los estudiantes de bachillerato, y coediciones de ensayos sobre diferentes temas teatrales.

Después de algunos espectáculos poco afortunados, y un *Incerto Señor don Hamlet* de Cunqueiro, discutible pero bien esbozado

por Ricard Salvat, en mayo de 1992 comenzaba con buen pie esta nueva etapa del teatro gallego con la versión que de *A Midsummer Night's Dream* realizaron el propio Guede y Eduardo Alonso. Este último dirigió una puesta en escena que funcionó muy satisfactoriamente construyendo una brillante y divertida comedia que se convirtió en un éxito de público y crítica sin precedentes en Galicia.

Este primer paso sería decisivo para lograr el objetivo esencial del nuevo equipo responsable del Teatro Público en Galicia: reconciliar al público gallego con su teatro, con su teatro en general y especialmente con su Teatro institucional que fue dirigido en diez años por seis personas diferentes.

Cuatro meses más tarde se estrenaba en el Pazo de Trasalba (Ourense) *A Lagarada*, de Ramón Otero Pedrayo. De nuevo, el equipo del CDG (Manuel Guede y Francisco Oti, esencialmente) demostraba su opción valiente por la imaginación y la innovación al recuperar para la escena una curiosa reliquia, fundamental en la exigua historia del teatro gallego, mediante una solución muy brookiana: convertir en espacio escénico un espacio arquitectónico y



"Electra", de Eurípides. Dirección: Manuel Lourenzo. E.D.G.-U.V.E.G.A. (1994). (Foto: Arturo López).

natural preexistentes, un caserón de Trasalba con frustrada vocación de Pazo en el que vivió y escribió Don Ramón. Aunque la ficción escénica no esté necesariamente vinculada a las circunstancias vitales del autor, no dejaba de ser adecuado aquel marco solariego para poner en escena un drama rural de fuerte sabor nacional.

La dirección de *A Lagarada* confiada a Pere Planella, poco versado en tan rancios vestigios de la literatura gallega, no resultó del todo convincente a pesar —o posiblemente a consecuencia— de la asistencia de Camilo Valdeorras. Los aspectos más controvertidos de este montaje del CDG surgieron precisamente de la acción muy subjetiva de Valdeorras, presentado como responsable de la dramaturgia, sobre el texto y sobre ciertos aspectos de su representación. De todos modos, esta puesta en escena traducida con claridad la opción audaz y arriesgada de nuestra Compañía Institucional.

Dos montajes importantes coincidían en el tiempo, a principios de 1993: *Historia do soldado*, dirigida por Manuel Guede, y *Un refaixo para Celestina*, de Eduardo Blanco Amor, a cargo de Antonio Simón.

Texto y espectáculo concebido sin grandes pretensiones, la *Historia* escrita por Ramuz y Strawinsky constituyó una nueva *première*: en un país de personalismos devastadores, Guede conseguía hacer realidad la colaboración de dos Instituciones integradas en el mismo Ente oficial, el Instituto Galego Das Artes Escénicas e Musicais (IGAEM) que acababa de ser creado. De este modo, la Xoven Orquesta de Galicia, dirigida por Joam Trillo, ilustraba espléndidamente los pasajes musicales de la obra que, con ayuda de escenografía e iluminación efectistas acabó teniendo un fuerte impacto popular.

Entre los mejores montajes de la Historia del Teatro Público Gallego habrá que situar la peculiarísima puesta en escena de *Un refaixo para Celestina*, en homenaje al escritor orensano Eduardo Blanco Amor. Hábilmente, uno de nuestros mejores profesionales de la dirección escénica, Antonio F. Simón, convertía una pieza breve de un dramaturgo circunstancial en un gran espectáculo teatral al ofrecer cinco versiones muy distintas en concepción estética y dramática de la misma farsa: además del texto celestinesco original, se representa una versión en clave vanguardista, de tragedia

clásica, sombras chinescas y, finalmente, en la clave actual del *vo-devil*.

Otra consigna de los responsables de la Unidad de Producción Teatral de Galicia —como a ellos les gusta que se defina al CDG— cobraba vida en enero de 1993, fecha en que nacía otra nueva experiencia: una ambiciosa campaña de coproducciones, que inauguraba el estreno de *Saxo Tenor* de Roberto Vidal Bolaño.

Gracias a la aportación del Ente Teatral, esta puesta en escena del autor se convertía en el montaje más caro del teatro privado gallego, abriendo nuevas y fecundas perspectivas para la colaboración entre Compañías privadas y la Compañía Institucional.

En este fin de siglo invadido por escepticismos intelectuales y por —inevitable término!— una crisis generalizada, el lector se sorprenderá de la buena marcha y de los continuados éxitos cosechados en estos dos últimos años por el Teatro Público dependiente de la Xunta de Galicia.

El último estreno del CDG, bajo la dirección de Anxeles Cuña Bóveda, ha sido *Leoncio e Helena*, de Georg Büchner. Para quienes el teatro es compromiso —si no ya político, sí compromiso social, intelectual o estético— poco aporta esta comedia romántica sin gran transcendencia. Sin embargo, la elección sirve para cerrar un ciclo cronológico significativo, la primera década de existencia del Teatro institucional gallego. Efectivamente, el ente autonómico inauguraba su actividad en 1984, precisamente con *Woyzek*, ese magnífico texto fragmentario de Büchner que tanta importancia tendrá para el teatro europeo, anunciando no sólo el naturalismo sino también el expresionismo.

Esta puesta en escena ha servido para recuperar a Gabriel Lis-te, joven escenógrafo gallego en el exilio que ha estudiado Arquitectura y Escenografía en Venezuela. Dos artistas consagrados de la talla de Emilio Cao y Xaime Quessada han repetido experiencia realizando el diseño de la música y los figurines respectivamente.

La trayectoria de este joven Teatro Autonómico da muestras de una vitalidad y unos recursos —tanto humanos como materiales— envidiables. En la intensa programación que han concebido sus responsables ya está anunciado el próximo estreno: *A fiestra valdeira* de Rafael Dieste, otro de los pilares de la historia de nuestra dramaturgia, dirigida por un gran profesional, Xulio Lago.

## Necesidad y límites de la figura y la labor del dramaturgista

### Notas para una reflexión

*En un país en el que la acritud de las polémicas se utiliza como termómetro del interés por los fenómenos culturales, éstas resultan cuando menos significativas. Las adaptaciones y versiones de textos teatrales, clásicos fundamentalmente, han provocado discusiones tan exacerbadas como inútiles, tal vez porque ha faltado en ellas el análisis racional y han sobrado los personalismos y la visceralidad. Por ello quizás sea éste un buen momento para reflexionar serenamente sobre una cuestión que carece aún de la mínima configuración teórica y formal y, sin embargo, afecta de plano a la realidad teatral cotidiana. Estas líneas se proponen esbozar unas notas en torno a la necesidad y los problemas de la figura y la labor del dramaturgista.*

Por Eduardo Pérez-Rasilla

#### En busca de una denominación

Como sucedió en su momento con los términos *novela* y *novelista*, el castellano tiene problemas léxicos para designar nuevos aspectos del quehacer teatral. Si en el siglo XVI la palabra *romance* que adoptaban otras lenguas europeas para designar a una narración extensa estaba ocupada ya por un género literario específico, ocurre hoy algo semejante con la palabra *dramaturgo* y ha de recurrirse al neologismo *dramaturgista*, procedente del alemán *Dramaturg*, aún no admitida en el Diccionario de la Academia Española ni recogida en los glosarios compilados en España. Tan sólo Pavis explica que *con este término designamos la nueva figura del consejero literario y teatral vinculado a una compañía, a un director o a un responsable de la preparación de un espectáculo*. En el mundo teatral el término comparte uso con el más aséptico, y tal vez no exactamente sinónimo, *asesor literario*.

#### No hay teatro sin dramaturgista

Pero la denominación sería un aspecto accesorio del problema si las cuestiones principales estuviesen resueltas, tanto en la vertiente teórica como en la práctica. Pero son éstas todavía algunas de las asignaturas pendientes de nuestro teatro. Por un lado

carecemos de bibliografía que recoja los principios básicos de la labor del dramaturgista o que al menos exponga unas reflexiones más o menos profundas sobre el asunto y faltan también soluciones efectivas a los problemas que rodean a su posible labor. Por ello no está de más retomar el problema y analizar, aunque sea de forma somera, los supuestos de la labor de dramaturgia —entendida en este sentido— y sus posibilidades en el marco del teatro español.

Es evidente que siempre ha existido una labor —implícita o explícita— de dramaturgia. Alguien —empresario, primer actor, director, autor, etc.— se ha encargado de seleccionar un texto y, tal vez para escándalo y contradicción de puristas, de adaptarlo, cortarlo o adecuarlo a las condiciones de la representación teatral concreta. La labor del dramaturgista es congénita a la propia actividad teatral. Traducciones, adaptaciones, versiones, etc. han sido y son constantes en la historia del teatro sin que, habitualmente, hayan causado preocupaciones excesivas.

Ocurre, sin embargo, algo semejante a lo que sucedió con la aparición del director de escena. Mientras se encargaron de su tarea el empresario, el primer actor o el propio dramaturgo, se admitió pacíficamente su labor. Pero cuando, debido a la creciente complejidad de los espectáculos, se hace precisa la especialización, el director se convierte en el punto de mira del mundo teatral y los ecos de la polémica que genera la aparición de su figura todavía pueden

oírse en España, tan sensible a toda novedad.

Los inevitables cambios que se producen en toda actividad humana —y no se olvide que el teatro es una de las más antiguas y esenciales de la especie humana— provocan a su vez una cadena de transformaciones que mantienen viva esa actividad. Es más, son signos precisamente de esa vitalidad intemporal de los fenómenos más profundamente humanos, pese a que no falten tampoco en nuestra época las voces agoreras que anuncien irremediables finales.

En este contexto a nadie debiera escárparsele la complejidad creciente del hecho teatral, como a nadie le extraña que, dadas las características de su forma de producción, el cine cuente con amplios equipos en los que no falta el guionista que reelabora un material específicamente cinematográfico a partir de un texto anterior. No tiene por qué haber en este apartado demasiadas diferencias con el teatro y no se ven razones para que no exista la figura de un especialista en la selección y preparación de los materiales para su montaje, un intermediario entre el texto y la puesta en escena.

Muchas son las razones que lo aconsejan. Entre ellas, el creciente interés por los textos clásicos, las dificultades del programación, la necesidad de conocer nuevos textos dramáticos en una época de aparente penuria y, sobre todo, no se olvide, el mayor nivel de exigencia de calidad de las funciones.

## Dificultades para la consolidación de la figura del dramaturgista

Con la prudencia con la que han de hacerse las generalizaciones, cabría agrupar bajo el epígrafe del purismo los argumentos o las posibles objeciones que se hacen o pudieran hacerse desde un punto de vista teórico a la consolidación de la figura del dramaturgista. Este purismo cubre dos vertientes: la de la autoría y la de la crítica filológica o literaria.

Sin ánimo de abrir viejas heridas y sin tomar partido por unos o por otros, cabe recordar respecto a la primera vertiente el lamentable escándalo —uno más— que se produjo con motivo del fallido intento de *Los despojos del invicto señor*, uno de los pocos premios Lope de Vega de los últimos años que pudo haber conocido el honor del estreno.

Respecto a la segunda, los ejemplos son abundantes y están en la mente de todos. Por un lado se advierte en determinados personajes de la intelectualidad o de la crítica una actitud contraria a cualquier alteración del texto, actitud no siempre desinteresada y

nacida a veces de discutibles criterios personales. Por otro lado, tal vez un exceso de celo filológico sigue confundiendo su nobilísima tarea de fijar los textos clásicos con la mayor nitidez posible con el hecho de poner en pie un texto teatral.

Frente a estas actitudes cabría afirmar un poco provocativamente que teatro es dramaturgia. El género dramático es posiblemente el único género literario en el que secularmente está admitido lo que en otros se consideraría plagio.

Basta recordar a los propios clásicos. Entre los griegos la materia común de las tragedias procede casi exclusivamente de Homero y de la épica. Esquilo, Sófocles y Eurípides elaboran una y otra vez versiones sobre los mismos motivos. Orestes, Electra, Fedra o Hipólito son personajes comunes sin que por ello quepa hablar de plagio. En la cultura latina, Séneca revisa los grandes motivos de la tragedia y los rescribe. Medea o Fedra, por ejemplo, retornan, si no a los escenarios, porque parece que la tragedia de Séneca no se representó, sí a la literatura dramática. La vuelta a los grandes mitos de la literatura griega a lo largo de la historia no ha hecho sino confirmar las ina-

gotables posibilidades que ofrecen unos temas eternos y sería ridículo pensar que sólo son válidas las primeras versiones de estos temas.

Las versiones —casi traducciones— que Plauto y Terencio realizaron de las comedias griegas salvaron del olvido las obras de Menandro y nadie parece asombrarse de esta singular dramaturgia o apropiación de textos ajenos, ni siquiera cuando combinaban materiales de varias comedias diferentes y las refundían en una sola, práctica frecuente en la escritura teatral romana.

Si consideramos la situación del teatro clásico español, nos encontramos con prácticas muy ajenas a ese exceso de respeto al texto del autor considerado como algo fijo e intocable. Como sucede con el teatro griego, en muchas ocasiones los grandes dramaturgos volvieron sobre los temas de sus compañeros. *El alcalde de Zalamea* o *La niña de Gómez Arias* son ejemplos suficientemente significativos. Abundan además las obras escritas en colaboración y también lo que la crítica anglosajona llama el fenómeno del autoplagio: versiones distintas del mismo tema realizadas por los mismos dramaturgos.

El origen de las historias utilizadas en las piezas hay que buscarlo en la tradición, en la literatura bíblica, en la narrativa italiana, en la lírica popular, en la épica medieval española o en la historia tal como la reflejan las crónicas, materiales sobre los que los poetas realizaron una auténtica labor de dramaturgia y una adaptación a su tiempo, lugar y costumbres de los temas y motivos procedentes de otras culturas. Por lo demás, las protestas de los dramaturgos ante las ediciones piratas o carentes de rigor, a las que no fueron ajenos los portentosos «memoriales» capaces de recordar comedias enteras para trasladarlas al papel, ponen de manifiesto una cierta promiscuidad en el tratamiento de los textos que hace difícil —imposible, de hecho— la restitución del texto originario, si es que éste existió alguna vez en realidad, puesto que ninguno de los dramaturgos perdió nunca de vista que sus comedias no se representarían al pie de la letra: problemas de memorización o hasta de exceso de popularidad de sus creadores y la falta de conciencia de esa intangibilidad del texto lo impedían.

Ya en fechas mucho más próximas, no está de más aducir, a título de ejemplo, cómo un dramaturgo tan purista y celoso de la exactitud de sus propias palabras, como es Buero Vallejo, ha admitido cortes en sus textos y no por razones ideológicas o de censura sino por la necesidad de ajustar la duración del espectáculo a unos límites tan rigurosos como convencionales. Si nos remontamos unos años atrás, podemos recordar cómo Mihura o Jardiel, entre otros muchos, escribían y reformaban los desenlaces y las escenas fundamentales de sus comedias, siguiendo las sugerencias de los actores o sus propias impresiones ante la marcha de los ensayos, o si los estrenos fracasaban, cortaban de acuerdo con el empresario, los pasajes más protestados.

## La necesidad de una labor de dramaturgia sobre los textos del siglo de Oro

Si las representaciones de textos del siglo de Oro español son las que han provo-



"*Alicia en el país de las maravillas*", de L. Carroll; adaptación J.C. Rodríguez Ibarra y D. Rafter. Dirección: Denis Rafter. (1993). (Foto: José Luis Huelves).





"Sueño de una noche de verano", de W. Shakespeare. Dirección: Denis Rafter. (1993).

cado mayores discusiones sobre la necesidad o no de seguir fielmente un texto, son precisamente éstas las que ponen de relieve la conveniencia de una labor de dramaturgia sobre sus textos. Paradójicamente resultan en ocasiones más frescos, más próximos, más inteligibles los textos de clásicos extranjeros —Molière, Shakespeare— que los españoles, precisamente por las posibilidades que tienen aquellos de apartarse del rígido corsé del texto.

Con ocasión de unas Jornadas sobre Teatro que organizó la Fundación Juan March en el año 76, José Luis Gómez decía: *pienso que entre críticos y escritores hay un trauma con el verso. Y yo creo que es importantísimo un día coger, a lo mejor la vida es sueño y dejar la mitad en prosa.* No se trata de una afirmación iconoclasta, ni esta actitud es incompatible con otros montajes más respetuosos con el texto admitido como auténtico. Son precisas algunas aventuras que reaviven a los clásicos y que muestren las posibilidades y los límites de esta labor de experimentación.

Por lo demás, es patente cómo puede alterarse un texto mucho más desde la puesta en escena que desde los cambios textuales. Algunos de los últimos espectáculos de la CNTC o del CDN son una buena prueba de ello. El miedo reverencial a los cambios de texto tiene mucho de la irracionalidad de todos los miedos. En este

sentido parece revelador que a raíz de un espectáculo interesante, pero con aspectos discutibles, como fue el *Hamlet*, del CDN, la discusión se centrara sobre la traducción del célebre *To be or not to be, that is the question*, como *Ser o no ser, esta es la opción*. Parece una discusión desproporcionada y banal. De nuevo la preocupación casi supersticiosa por la letra superó a la interpretación de conjunto de lo que se presentaba en escena.

### Los límites de la labor del dramaturgista

No puede discutirse, sin embargo, que la labor del dramaturgista presenta algunos problemas previos. Básicamente podrían agruparse en dos: los límites entre autoría y dramaturgia y la fidelidad al sentido originario del texto. A ellos habría que añadir los problemas *a posteriori* de carácter técnico.

Los dos primeros resultan difíciles de solucionar, pero requieren indudablemente una reflexión, que en cualquier caso no puede separarse de otra reflexión aún pendiente, al menos en parte, y que atañe a la lectura que el director escénico hace del texto. Es cierto que será el resultado del trabajo el que autorizará o desautorizará esa dramaturgia o esa lectura que supone el monta-

je, pero no lo es menos que las cuestiones que estos problemas plantean son previas a las tareas mismas y sería conveniente una discusión teórica previa sobre ellas.

En lo que se refiere a las cuestiones técnicas propiamente dichas, faltan también los planteamientos sistemáticos, aunque existen abundantes estudios parciales sobre la configuración de las diferentes estudios parciales sobre la configuración de las diferentes dramaturgias. A este respecto puede recordarse la complejidad de las fórmulas estructurales de los textos clásicos, pese a su sencillez aparente. Y es que se ha dado con frecuencia una explicación demasiado simplista de los clásicos españoles. Estos no se limitaron a romper con las normas horaciano-aristotélicas como si pretendieran liberarse de unos criterios que les impidiesen un desarrollo anárquico y desordenado de la materia teatral, sino que sobre todo en el caso de Calderón, la construcción de las comedias áureas obedece a una sólida arquitectura que hay que estudiar con detenimiento. Es verdad que se prescinde del uso convencional de las célebres unidades, pero no lo es menos que éstas se observan de otra manera. Por ejemplo, habría que prestar atención a los elementos «temporizadores» que justifican los saltos temporales o a los engarces precisos de las piezas que la componen. Pero esto es materia de otro trabajo.

# Noticia acerca de la dramaturgia de radio al hilo de las tesis de Bertolt Brecht

Por César de Vicente Hernando

Las cuestiones planteadas por la dramaturgia de radio no son diferentes a las que aparecen cuando se analiza el estatuto artístico, es decir la especificidad de una nueva forma estética, que algunos otorgan, por ejemplo, a la fotografía (respecto de la pintura) o al vídeo (respecto del cine). En esta perspectiva estaríamos en lo que Walter Benjamin llamó el problema de la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Se trataría de encontrar, según esta línea, los elementos de una poética propia de la radio en la que pudiera desarrollarse la obra teatral, lo que constituiría la forma «radioteatro». La clave, desde esta concepción teórica, estaría pues en el *medio*, en la radio (como en los otros casos en la cámara, o en el videograbador). El asunto es aparentemente simple. Se reduciría a un trasvase de los elementos y signos propios del teatro desde un escenario físico a un escenario imaginario, mental, únicamente sonoro. En el camino se quedaría la escenografía, el decorado, los gestos y acciones del actor, etc. y se trataría entonces de suplir, de *compensar* la pérdida potenciando los efectos de sonido, la caracterización vocal y cuidando extremadamente las asociaciones entre elementos. En esta línea están trabajos como el de Pedro Barea, que

sintetiza las tesis en este camino definidas por Gabriel Germinet y Pierre Cusy en *Théâtre Radiophonique, mode nouveau d'expression artistique*, Paris, 1926; de Samuel Beckett, de Bernhard Rübennach, o de Alfonso Sastre<sup>1</sup>. En este mismo sentido, esta poética o teoría de una dramaturgia de radio trataría de diferenciarse tanto de la forma estética «teatro» como de la otra forma estética de la que toma parte de su técnica (la banda sonora): el «cine». En todos estos casos estaríamos definiendo, insisto, la dramaturgia de radio a partir de las condiciones técnicas del medio (de su sonoridad y de la supuesta individualidad del oyente). Una parte de la producción de textos teatrales para la radio (diferente evidentemente a la mera transmisión de obras teatrales desde una sala —ésta fue la prehistoria, según todos estos críticos, del radioteatro—) justifican su especificidad precisamente en la solución técnica, tal es el caso de obras como *Cascando* de Beckett (1963), en la identificación del conflicto con la invisibilidad inherente al drama de radio (una mina sin luz, el terror de la oscuridad, lo oculto, secuencias en la noche, etc), como ocurre en *Detrás de la puerta* de Wolfgang Borchert o en *A Comedy of Danger* de Richard Hughes, o en la confluencia de lo sonoro (incluida la palabra) con la mente, el

inconsciente, el sueño, etc, como en *Marathon* de Naoya Uchimura<sup>2</sup>.

Ahora bien plantear el problema de radioteatro en estos términos es confundir las reglas de su práctica efectiva con una forma dramática, es decir, el medio/método/técnica con el objeto del teatro. Estamos en el campo de la ideología, de una representación de la relación falsa entre los individuos y sus condiciones de existencia, que nos impide un conocimiento verdadero de lo que supone una dramaturgia de radio, ya que el problema no está en el medio —la radio— sino en la teoría.

Las notas, sugerencias y comentarios que se dispersan en los textos que Brecht escribió entre 1927 y 1932 acerca de la radio constituyen una radical interpretación del problema además de constituir un conocimiento científico<sup>3</sup> del mismo. Sus trabajos aparecen en un periodo de su producción caracterizado por un intento de transformación funcional de las formas del arte (las bases de sus *Lehrstück* —obra didáctica—) y la liquidación de la estética burguesa (y consiguientemente de toda la problemática generada por ésta).

La primera de estas tesis de Brecht está propuesta a partir de una paradoja: «de repente se tuvo la posibilidad de decirlo todo a todos, pero, bien mirado, no se tenía na-



"La sangre de Macbeth". Dirección: Francisco Valcarce. La Machina Teatro. (1994). (Foto: Belén Pereda).

da que decir» (Brecht:88), esto es, el triunfo colosal de la técnica, como lo denomina, que ofrecía posibilidades no producía nada ya que no era más que un medio distribuidor. Así pues, lo que dirá o no la radio está antes de su invención. Este medio (posibilidades técnicas) no produce ni estructura el discurso dramático (la problemática de la forma teatral estaba planteada antes) sino que especifica las condiciones en que este puede presentarse (formato, límites, etc). Podríamos decir con Althusser que un vacío teórico es, en la dramaturgia de radio, un lleno ideológico. Brecht traslada toda la lucha teórica y su práctica teatral del drama épico/didáctico al medio radiofónico. De esta manera, la tesis de la democratización de la radio (categoría nada técnica, por cierto) no es un problema del medio (o sea de la posibilidad de instalar un pequeño escenario en cada casa) sino una vez más, de aquello que constituye el discurso teatral, aquel que nos ayude «a comprender la causalidad social». Siguiendo esta línea nos damos cuenta de que la dramaturgia de radio que propone Brecht no parte de la invisibilidad de la obra sino de dos proyecciones teóricas que cuestionan cualquier obra (lo que hace que muchos críticos no entiendan qué tiene *Vuelo transoceánico* de radioteatro): a) el problema del escenario de la memoria y la imaginación (el problema del sujeto social) y b) cómo actuar contra el ORDEN político impuesto (en el caso de la pieza de radio dónde llega su emisión). El primer planteamiento niega pues el ilusionismo naturalista («imaginación reproductora» que diría Sastre) y lleva a Brecht a categorías como «Verfremdung», «Episches Theater»,

«Parabel», etc. (distanciamiento, teatro épico, parábola) pues, como explica Boal, «la memoria y la imaginación proyectan sobre —y en— el espacio estético las dimensiones subjetivas que están ausentes del espacio físico» (Boal: 31). Esto desarticula la tesis de la compensación propuesta desde la ideología tecnológica, que hemos apuntado más atrás. El segundo de los problemas, va ligado a la tesis de la democratización. Señala que el lugar de la dramaturgia de radio está en el interior de las casas y de los individuos a los que no llega el teatro. Se trata de utilizar todos los soportes técnicos que puedan trasladar «lo político». Así, la radio es un elemento fundamental para perturbar la «habitación sin huellas» (cf. Benjamin), esto es, la tranquilidad del orden, pues entra en el centro de uno de los aparatos ideológicos del Estado burgués: la familia (cf. Brecht: 89). Una dramaturgia de radio, desde las tesis de Brecht, tendría que dejar «huellas», marcas discursivas, señales aprehensibles que demuestren que estamos ante una producción humana. Su idea de un oyente-productor y de una proyección imaginaria solidaria y colectiva contrasta con la tesis de

Rübenach acerca del proceso de recepción radiofónico como productor de un efecto individualizador.

La ideología empirista considera que la producción de un teatro de radio (también otras) sería la consecuencia del nuevo medio. Para Brecht el problema era radicalmente distinto. Su advertencia de lo subversivo que podría resultar una utilización del medio en la línea descrita por sus tesis y no como «amenizador de nuestra vida» o como mecanismo de información (¿quién la produce?) explica que en 1927, un decreto real estableciera «la British Broadcasting Corporation como una asociación pública independiente, con derecho de monopolios» (Williams: 29).

Las tesis de Brecht determinan una compleja red de propuestas para un teatro de radio cuya paradoja final podría definirse así: «por más que el ver quede eliminado esto no quiere decir que no se vea nada, sino precisamente que se ve tan bien que se ve una infinidad de cosas, "tantas como se quiera"». Y cuya condición sería que «estos resultados tendrían naturalmente que quedar en la superficie acústica» (Brecht: 85).

#### NOTAS

<sup>1</sup> Para un informe general sobre el teatro de radio pueden verse por una parte la obra colectiva, Cuaderno número 37 de *El Público* «Escenarios de la radio», Noviembre, 1988 y César de Vicente Hernando.- «Escenarios de la memoria/En Oscuro» en *Espacio vacío*, número 2, pp. 1-15, 1991; para lo referente a Brecht en *El compromiso en literatura y arte*, Barcelona, 1984. Las demás referencias: Benjamin.- *Discur-*

*sos interrumpidos*, I, Madrid, 1990; Boal.- *Méthode Boal de théâtre et de thérapie*, París, 1990; Sastre.- *Crítica de la imaginación*, Bilbao, 1993, y Williams.- *Los medios de comunicación social*, Barcelona, 1972.

<sup>2</sup> Una experiencia de teatro invisible sobre un escenario físico fue desarrollada por el Grupo Dramático Alcores en 1992 con *En Oscuro* (*Investigaciones sobre una escena sin luz*).

<sup>3</sup> Propongo el término «científico» o verdadera representación en teoría estética en oposición al de «ideología» o falsa representación.

FORMA  
CULTURA

Enrique Cornejo

## ESTAMOS PREPARANDO DOS GRANDES PRODUCCIONES TEATRALES:

- "*Las Trampas del azar*" (dos tiempos de una crónica), de Antonio Buero Vallejo. Dirección: Joaquín Vida.
- "*Cristal de bohemia*", una obra escrita y dirigida por Ana Diosdado.

FORMA Y CULTURA, S.L.

Juan Ramón Jiménez, 8 28036 MADRID

Telf.: 345 45 50 Fax: 345 85 75

# Un telegrama de a peseta equivocado

(Cien años de «La verbena de la Paloma»)

“Mi querido Bretón: me congratulo de poder rendir un homenaje al talento de los músicos españoles, tan poco conocidos en Francia, y que merecen tanto serlo; desde el ilustre Gaztambide, hasta usted, querido Bretón, hay toda una pléyade que merece despertar un gran interés: en ninguna otra parte se encontrará una tal abundancia melódica, exaltada por esos ritmos fuertes y pintorescos de los cuales su patria tiene la exclusiva. Hace veinte años, viajando por España en busca de la salud, descubrí esa mina de oro de la “zarzuela”, que casi me era desconocida. Era en el momento del triunfo de *Certamen Nacional*, *La marcha de Cádiz*, *De Madrid a París*, *Chateau-Margaux*, *Cómo está la sociedad*, *Los lobos marinos*, *El dúo de la Africana* y tantas otras. Un poco más tarde llegó su maravillosa *Verbena de la Paloma*.  
¡Una obra maestra!”

Camille Saint-Saens.  
París, 13 de junio de 1913.

Por Manuel Lagos

**R**icardo de la Vega, legítimo heredero del arte de Ramón de la Cruz e hijo de Ventura de la Vega, recibía todas las noches en su casa a un cajista que enviaba la imprenta donde sus sainetes se imprimían para corregir las galeradas, pues dado lo ilegible de su letra los errores eran muchos. Cierta día el cajista llegó sombrío y don Ricardo, curioso, supo de cómo cierta muchacha le daba celos con un viejo verde amenazándole con irse con él a la verbena; un pedazo de vida callejera, “une tranche de vie”, que del barrio de la Fuentecilla pasó a las tablas como nunca lo había hecho el alma popular, como acaso no lo haga jamás.

El texto lo entregó el afamado libretista a la empresa del Teatro Apolo y ésta puso en manos de Ruperto Chapí el reto de musicarlo. El estreno fue anunciado para los primeros días de 1894, pero el día 10 de enero “La Correspondencia” publicó: “Un popular músico ha retirado del teatro Apolo todas las obras de que es autor”. Parece ser que Chapí no se entendía en ese momento tan bien como en otros tiempos con Arregui y Arruej —empresarios de Apolo— y marchó con sus pentagramas a Eslava. De estas desavenencias de Chapí con Apolo nacería la Sociedad de Autores.

A pesar de lo simple del suceso, un rumor popular aseguraba que don Ruperto Chapí había puesto una música tal a la obra que había disgustado a su libretista hasta el punto de retirar el texto de sus manos. No obstante Chapí nunca llegó a escribir una nota para el sainete de Ricardo de

la Vega, por mucho que la partitura de *El tambor de granaderos* fuera estrenada el mismo año y se dé la coincidencia de que algunos versos de Ricardo de la Vega se adaptan en ella como en un guante, como en un mal guante. El ejemplo siempre reiterado como justificación de la leyenda expone que los versos de Sánchez Pastor para *El Tambor...*:

“¡Yo ni beso ni juro esa infamia de la patria ignominia y baldón”

Venían a llenar el hueco musical que habían dejado los de Ricardo de la Vega:

“¿Dónde vas con mantón de manila?  
¿Dónde vas con vestido chiné?”

Pero ¿dónde cabe creer que el autor de *La revoltosa*, *La bruja* y tantas otras hubiera estado tan desafortunado en la recreación de un ambiente musical?

\* \* \*

Pasaba Ricardo de la Vega grandes ratos con Barbieri, colaborador de su padre Ventura en títulos tales como *Jugar con fuego* y suyo, pues las últimas notas de Barbieri fueron para un sainete de don Ricardo: *El señor Luis el Tumbón o el despacho de huevos frescos*. Y cierto día...

— ¿Cómo titulas el sainete, Ricardito?  
— *La verbena de la Paloma o El boticario y las chulapas* y *Celos mal reprimidos*.  
— Tú siempre aficionado a los títulos

inacabables. Y, por fin, ¿Quién le pone música?

— Tomás Bretón.

— ¡Pero Ricardito! ¡Bretón musicando un sainete! ¿Estás en tus cabales? ¿Cómo no se lo has dado a Chueca?

— Lo intenté, pero no quiso por tiquis miquis de compañerismo. Teme que se enfada de Chapí.

— ¡Vaya por Dios! ¡Música sabia en un sainete tuyo!

— Pues no crea usted; a mí me gusta lo que lleva hecho. Claro que el público, no sé... Ya veremos...

— Nada, nada: Bretón no tié ropa.”

El día 15 de Enero de 1894 “El Liberal” publicó en su sección “Entre bastidores” lo siguiente: “Bretón lleva muy adelantada la música del sainete de Vega *El boticario y las chulapas*. La obra tendrá tres decoraciones nuevas con mutaciones a la vista y exigirá el concurso de toda la compañía del teatro Apolo y de numerosa comparsa.” Diecinueve días tardó Bretón en componer la partitura.

La expectación que levantó su estreno fue tal que cinco días antes ya no quedaba por vender ni una sola entrada. El domingo 11 de febrero había muerto el Maestro Arrieta, autor de la ópera *Marina*; la cartelera madrileña tenía sus éxitos más resonantes en *Zaragüeta* y *La de San Quintín* que se estaban representando en Lara y la Comedia. En política se celebraba la mejoría de Sagasta y la reunión de republicanos en el café Inglés. En los mercados se hablaba de los duendes aparecidos en la calle del Mediodía Chica y en las tabernas se lloraba la retirada del “Guerra”.

Ricardo de la Vega llegó a las puertas de Apolo del brazo de Ramos Carrión, el libretista de *Agua*, *azucarillos* y *aguardiente*, la noche del 17 de febrero de 1894. Aquella noche de sábado corrían chuscos comentarios sobre el título —*La verbena de la Paloma o el boticario y las chulapas* y *celos mal reprimidos*— que constaba de quince palabras como los telegramas de a peseta. En butacas se agolpaba la intelectualidad, Peña y Goñi, Menéndez Pelayo, Blasco, Chueca, Vital Aza, Celso Lucio, Clarín... En palcos se asomaba la Pardo Bazán, Echeagaray, Luceño, Dicenta, Pérez y González, Moret...

A las diez menos cuarto el maestro Bretón apareció ante el atril, miró al primer violín y le espetó:

— ¡Me parece que en esta ocasión me he equivocado!”

El Preludio hubo de ser repetido. Madrid se vio retratado y lo agradeció, pues desde el 18 de diciembre de 1874 fecha del estreno de *El barberillo de Lavapiés*, no habían sonado aires tan hondamente populares en el Teatro. Quizá y al contrario de lo que él pensaba fuera esta la única vez

que había acertado don Tomás Bretón, un músico de altos vuelos, afamado entre los técnicos del pentagrama y los "dilettanti"; él, tan clasicista y serio, recogió el alma de Madrid en su partitura perfilando los sentimientos de cada personaje o de la colectividad -el coro- pero reflejando el estado de ánimo de cada uno de sus componentes, como así percibimos en el concertante que resuelve el famoso dúo: "¿Dónde vas con mantón de Manila?". O en el segundo cuadro de la obra, donde al jadeante sollozo de la "soleá" andaluza contesta la socarrona risa de la canción madrileña, enlazándose posteriormente y fundiéndose en lo que Ixart llamó "Un compuesto raro de la eterna amargura y la penetrante ironía de la música popular española".

La noche del estreno contó con escenografías de Bussato y Amalio Fernández. El reparto contó con las primeras figuras del momento en género chico, destacándose en héroe de la jornada Emilio Mesejo, pues el público sintió suyo al "Julián" un "honrado cajista" —el mismo oficio, como ha visto Andrés Amorós, que tenía Pablo Iglesias— cuyo pequeño drama es llevado a la universalidad:

"También la gente del pueblo  
tiene su corazoncito ..."

Y que hace rodar la chistera del boticario por el suelo, símbolo de la jerarquía social que cae bajo la mano ofendida del hijo del pueblo.

Los demás personajes contaron con el siguiente reparto:

Don Hilarión...	Manuel Rodríguez.
Don Sebastián...	Melchor Ramiro.
Señá Rita...	Leocadia Alba.
Susana...	Luisa Campos.
Casta...	Irene Alba.
Tía Antonia...	Pilar Vidal.
Cantaora...	"La llanos".
Tabernero...	José Mesejo.
Doña Severiana...	Sra. Rodríguez.
Doña Mariquita...	Sra. Palmer.
Coro y comparsas.	

Sin embargo la verdadera e indiscutible protagonista del sainete es la verbena. Aún cuando la verbena de la virgen de la Paloma no hubiera tenido tanto arraigo en Madrid, esta se habría popularizado gracias al sainete de Ricardo de la Vega, de tal forma que hoy no es posible hablar de dicha fiesta sin hacer mención de esta obra. Los ambientes recreados en tabernas, buñolerías, boticas, trastiendas, plazuelas, recovecos de calles en silencio —el "Nocturno"— y las gentes que van a la verbena se erigen en un microcosmos de diversas tonalidades, reflejos de una cotidianidad hiperrealista. De este reflejo nace esa gama de frases hechas, frases que hoy ya son del acervo popular y que se han instaurado entre nosotros como si de refranes se tratara. Frases que se escuchan cada vez menos pero que no se han perdido. Y si no díganlo:

- "Hoy las ciencias adelantan que es una barbaridad."
- "¡Maldita sea la..."
- "¡Julián, que tiés madre!"
- "Una morena y una rubia, hijas del pueblo de Madrid."
- "¿Dónde vas con mantón de Manila? ¿Dónde vas con vestido chiné?"

— "Por ser la virgen  
de la Paloma,  
un mantón de la China-na,  
China-na te voy a regalar."

La mañana del 18 de febrero Ricardo de la Vega se pasó por casa de Barbieri:

- ¿Qué tal anoche, Ricardito?
- ¡Una apoteosis, maestro! Algo inaudito, increíble. Estamos asustados.
- Pero..., ¿la música también?
- ¡La música, la música! Es formidable, magnífica, un modelo de ambiente, de madrileñismo. No cabe más.
- Pues hijo, con el alma me alegro; pero nunca lo hubiera creído; porque ya sabe: para mí, Bretón no tié ropa."

El 19 moría Francisco Asenjo Barbieri, llevado a enterrar en el mismo coche fúnebre que condujo a Zorrilla. Días después el éxito como reguero de pólvora se extendió por toda España y trascendió a América donde en Buenos Aires llegó a representarse en cinco teatros a la vez. Rápidamente López Marín, Gabaldón y Pérez Zúñiga escribieron el "presentimiento cómico-lírico y casi bufo en prosa y verso titulado *La romería del halcón o el alquimista y las villanas y desdenes mal fingidos*, con música de Luis Arnedo y Teodoro San José. Parodia en la línea de las que solían realizarse con óperas o comedias de éxito. Cuando en 1929 se cerró Apolo, eligió para bajar su último telón las notas de *La verbena*.

\* \* \*

Esta obrita representa en todo el mundo al teatro musical español. Nunca hay una referencia cultural a nuestro país que no la incluya, ella ha situado a sus autores en la misma lista que se encuentran Cervantes, Calderón, Velázquez, Goya, Albéniz, Falla, Picasso, etc. Supo abrirse camino en el mundo del cine en varias ocasiones, logrando de la mano de Benito Perojo —con Selica Pérez Carpio, Raquel Rodrigo y Miguel Ligerio entre otros— crear el único film español conformado como un musical. A lo largo de estos cien años que celebramos ha conseguido múltiples puestas en escena entre las que destacan la de José Tamayo para La Corrala en los años cincuenta y la más reciente de José Luis Alonso para el Teatro de la Zarzuela, con José Bódalo en el papel de "Don Hilarión". No hay Compañía Lírica que no la lleve en repertorio y es junto al *Don Juan Tenorio* de Zorrilla la obra del teatro español que más veces ha pisado las tablas.

Madrid —palabra que no aparece en las acotaciones del libreto— ha inspirado quizá sin proponerselo la única obra de teatro absolutamente nacida del pueblo para el pueblo y con el pueblo. Hoy, cien años después, nuestro homenaje más sincero a don Tomás y a don Ricardo porque seguimos teniendo "...corazoncito y lágrimas en los ojos".

Madrid, 17 de febrero de 1994.



Dúo de Julián y Susana de "La Verbena de la Paloma".

#### BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- Deleito y Piñuela, José: *Origen y apogeo del género chico*, "Revista de Occidente", Madrid, 1949.
- Martínez Olmedilla, Augusto: *El maestro Barbieri y su tiempo*, Ediciones Españolas, S.A., Madrid, 1941.
- Ruíz Albéniz, V. ("Chispero"): *Teatro Apolo, 1873-1929*, Prensa Castellana, Madrid.

Zurita, Marciano: *Historia del género chico*, Ed. Prensa Popular, Madrid, 1920.

#### Edición utilizada del libreto:

Vega, Ricardo de la: *La verbena de la Paloma o El boticario y las chulapas y Celos mal reprimidos*, "La novela cómica", Madrid.

# Jean-Louis Barrault fallece a los 83 años

Por Juancho Asenjo

**N**acido en 1.910 en Le Voisinet, alumno de Charles Dullin, con el que inicia su carrera dirigiendo *Volpone* de Ben Jonson (1.930). Mimo, actor, autor, director de escena, hombre de cine... Medio siglo de teatro francés se refleja en él.

Estudió mimo junto a Etienne Decroux, trabajó con Antonin Artaud con quien mantuvo una tortuosa relación.

En 1.940 se casó con la actriz de la Comedie Française, Madeleine Renaud. Con ella fundó, tras la liberación de París por los aliados, la Compañía Renaud-Barrault.

Durante dos décadas, desde el teatro Marigny, la pareja alternará el estreno de grandes clásicos junto con obras contemporáneas: Ionesco, Sartre, Anouilh, Montherland... Tradición y vanguardia fueron sus máximas a lo largo de su carrera teatral.

Su pensamiento y actividad quedaron plasmadas en sus libros teóricos: *Mi vida en el teatro*, *Reflexiones sobre el teatro*, *Nuevas reflexiones sobre el teatro*, *Yo soy un hombre de teatro*, *Sentir el presente*. Así como sus libros de puesta en escena: *La Fedra* de Racine, *Rabelais* sobre la obra de Rabelais o *Sur la Butte* de Jarry.

## Reflexiones sobre la paradoja

Por Jean Louis Barrault

**A** menudo nos sucede tener que dar nuestra opinión acerca de la famosa «Paradoja del Comediante» de Diderot. No hay cuestión más molesta para un comediante. Ante todo, porque la «Paradoja» de Diderot es exclusivamente una opinión del espectador. A esas preguntas, nueve veces de cada diez, no queriendo quedar atrás nos forzamos e imaginamos respuestas. Pero hablando francamente no creo que un actor verdadero haya tenido nunca idea de situar su oficio bajo el signo de una paradoja.

Creo que para nosotros, actores, no hay "paradoja".

¿Por qué?

El hombre es doble. Por lo menos así se cree. "Hay en mí dos hombres..." dice Racine. En realidad todo el mundo lo cree. No volvamos pues sobre el problema del hombre y de su doble. Sirvámonos de ello como de un dato. Hay pues en el hombre una doble posición. Una real, de presencia visible, palpable: la primera. Y la otra impalpable, presentida solamente, presente, en verdad, pero de una presencia invisible: es la posición doble.

Sin embargo ese doble sometido a una observación tensa y obstinada, acaba por revelarse realmente en dos lugares o mejor dicho, de dos maneras. Primeramente en el ojo.

Cuando se mira fijamente con atención a un ser humano se acaba por ver una especie de animal, probablemente blando, bien encastrado en su concavidad ósea y que sólo se revela por los ojos. Nada de ese animal es visible salvo sus ojos. Cada ojo está asomado a su propia ventana. Su órbita-ventana. Mira hacia arriba, hacia abajo, gira voluptuosamente. De pronto nos mira fijamente de soslayo con una inmovilidad aterradora. Luego, se oculta apenas, pudoroso. Desaparece finalmente, detrás del *store* que acaba de correr.

Uno tiene la sensación de que con un tenedor de caracoles, bruscamente plantado en el ojo, se podría extraer entero de su caparazón óseo a ese animal interior, de pesadilla. Lo mismo que sucedería con un molusco. Extraído o no, animal blando o no, es verdad que el ojo del hombre nos mira como "quien tiene dos".

El doble se revela en segundo lugar por la voz. Frente a sí, uno está en presencia de un hombre de altura mediana, de apariencia común, de un modelo por decirlo así "en serie" y he aquí que de ese hombre ordinario, sale una voz sonora, autoritaria, noble, inteligente, deslumbradora, de dicción escogida, exacta y elegante. Como los ojos cerrados sólo perciben ese hombre por la voz, parecería habérmolas con un hombre de elevada corpulencia, elegante y vigoroso a la vez, casi de una raza escogida. Se abren los ojos y se cree ver a otro. Por la revelación de la voz son dos.

Otra vez, de un contorno atlético, hermoso como el antiguo, saldrá una voz blanca, como de chiquilla y así al infinito.

Así por la voz y por el ojo puede percibirse el doble.

El Teatro utiliza esa dualidad del hombre no sólo en la manera con que recrea la vida, sino también su propia existencia. El Teatro no se conforma con traducir en el escenario los caracteres que son dobles, sino que es por sí mismo un juego doble.

El ser humano que hace vivir en el escenario es "doble como el que más". La doble posición de ese ser humano lleva un nombre cada una: la primera, la que es palpable, real, de una presencia visible, se llama: "el Personaje". La segunda, la que disimula en ese caparazón óseo y se revela lo menos posible, se llama: "el Actor".

Como en «El jugador de ajedrez de Maelzel», de que habla Edgar Poe, es el "actor", en el interior, el que dirige la partida, que el "personaje" presente exteriormente parece jugar de verdad.

Para que la credibilidad sea perfecta, es pues indispensable que el personaje sea "sincero"; pero no es obligatorio que el actor lo sea interiormente. Si la partida es fácil, el actor podrá abandonarse a la sinceridad, su personaje entonces será tanto más auténtico; pero si la partida es ardua, será necesario que el actor domine y escatime su sinceridad para estar listo a superar todos los obstáculos o sencillamente para economizar sus fuerzas, porque si el actor no está obligado a ser sincero, le es necesario asegurar un "control permanente"; él es quien conduce el personaje.

Un actor trágico cuyo juego sea estilizado al máximo: que habla en alejandrinos, que evoluciona en una situación cristalizada, complicada pero simétrica, que obedece en su cuerpo y en su voz a un ritmo aritmético, debe adquirir la facultad de controlar, sin la cual será incapaz de llevar a cabo su personaje.

Más grandes son las dificultades, y más el actor, detrás de su personaje, ha de economizar su sinceridad. Y tanto más ese personaje corre el riesgo de que le sorprendan en falta de autenticidad.

El problema del actor se resuelve pues en la adquisición del "control de una sinceridad". Y no es una paradoja ya que el hombre es doble. Es tal vez una apuesta.

Con el actor, el teatro ha construido todo un arte partiendo del "hombre y su doble"; es el actor y su Personaje.

¿Y ahora, por qué no hablaríamos de la paradoja del espectador? ¿Ese espectador que sería un monstruo si aplaudiera a Nerón, si no fuese porque él también está compuesto del hombre y su doble? ¿No es acaso porque el espectador es un hombre doble, que escandalizado por Nerón, aplaude a de Max?

## Los ojos calientes de John Jesurun

Por Ronald Brouwer

En 1992 el americano John Jesurun hizo con actores murcianos su versión española de *Shatterhand massacre - Riderless horse*, cuyo original se pudo ver seis años antes en Valladolid. En 1993 dirigió otro espectáculo en Murcia, *Ojo caliente* (producido por Unidad Móvil), que en Marzo de este año se representará en Bogotá. Y a finales de año vendrá a Madrid para impartir un curso/taller en la Real Escuela Superior de Arte Dramático en colaboración con el Círculo de Bellas Artes. Va siendo hora de presentarlo al teatro español, en una entrevista sobre arte y ciencia, la imagen y la palabra, América y Europa, y - ¿cómo no? - sobre su teatro.

**D**icha obra, que en castellano se llamó *Masacre a guantazos - Caballo desbocado*, se trataba del regreso de un chaval americano a su casa familiar después de abandonarla o después de haber sido rechazado de ella, hace muchos años, al matar todas las plantas y animales del rancho, ya que debe de ser un hombre-lobo o ha sido criado entre lobos. Jesurun suele dar al mismo tiempo varias versiones de un argumento, proveyendo al espectador de una verdad abierta, múltiple. Sus personajes suelen estar en plena búsqueda de ella, quieren denominarla, dominarla con la palabra. Por consecuencia, sus textos son laberínticos, elípticos, repetitivos, rebosando de alusiones a canciones pop o a la Biblia y mezclando diversos idiomas. Por ejemplo el título, en castellano, *Ojo caliente* ya apareció hace años en otro texto de Jesurun, en inglés. ('It means hot eye in Spanish.')

*Ojo caliente* relató cómo unas emisoras piratas, aisladas, solitarias, al verse amenazadas por la Autoridad, llegaban a luchar entre ellas hasta que, con escasa base de concordia, se juntaron las manos, o más bien: las voces y los micros. Aquí se ve otro tema que recorre toda la obra de Jesurun: la comunicación, la incomunicación, la comunicación de masas. En términos técnicos *Ojo caliente* consiste en dos vías de comunicación: con micrófono abierto o cerrado; y eso es sobrio, comparado con otros montajes suyos que son en gran parte determinados por los medios audiovisuales. Desde un ángulo más del contenido, se ven el abuso comunicativo (la perversa diplomacia), la imposibilidad de alcanzar el diálogo, y la tensión entre la realidad y lo virtual.

### Puerta trasera

Todo montaje de John Jesurun, que se crió en el babel puertorriqueño/estadounidense y que se formó en Bellas Artes, es, a pesar de la densidad del texto, altamente visual. Al teatro ha entrado a través del cam-



John Jesurun.

po televisivo, a partir de la escultura. (A propósito: *Ojo caliente* es también el título de una instalación de vídeo que realizó hace unos años en Nueva York.)

«Mi escultura fue una construcción con el espacio en vez de dentro de él. Se veía el espacio como vacío, dentro del que había unos objetos muy particulares, por ejemplo pájaros muertos, que compré en el mercado, y en casa los disequé. Los colgué en posición de vuelo, pero también sentados como si fueran personas, y en formas casi humanas. Eran como personajes. Estaban dentro de este espacio en blanco, conectados entre ellos por hilos, haciendo un dibujo geométrico. Todo se veía un poco surrealista. Y muy *minimal*.

»Desde mi adolescencia, mis artistas preferidos fueron Picasso y Buñuel, y éstos se han quedado muchos años en mi cabeza. Ya de joven vi que eso era algo muy

profundo, ya que lo entendí más fácilmente que mis amigos más puros-americanos, tal vez por tener una conexión con pasiones diferentes, o por la Iglesia, el sufrimiento, la sangre, cosas que me resultaban muy cercanas. Durante mi carrera universitaria, artistas como Richard Serra y Bruce Nauman me han impresionado mucho. Y en cine: Bergman, Fellini, aunque también algunos americanos. A veces pensé que a uno no le pueden gustar tantas cosas a la vez.

»Por el deseo de ver mis esculturas enteras, también desde abajo y desde arriba, descubrí la cámara. Me puse a grabar mis esculturas desde varios ángulos, y con diferentes clases de luz, de modo que estaba acudiendo a la noción del Tiempo. Me iban interesando más y más cosas diferentes: televisión, cine, espacio, artes plásticas, actores, voces; y todas éstas se han juntado en mi trabajo. No podía seguir mi rumbo en una dirección sola.

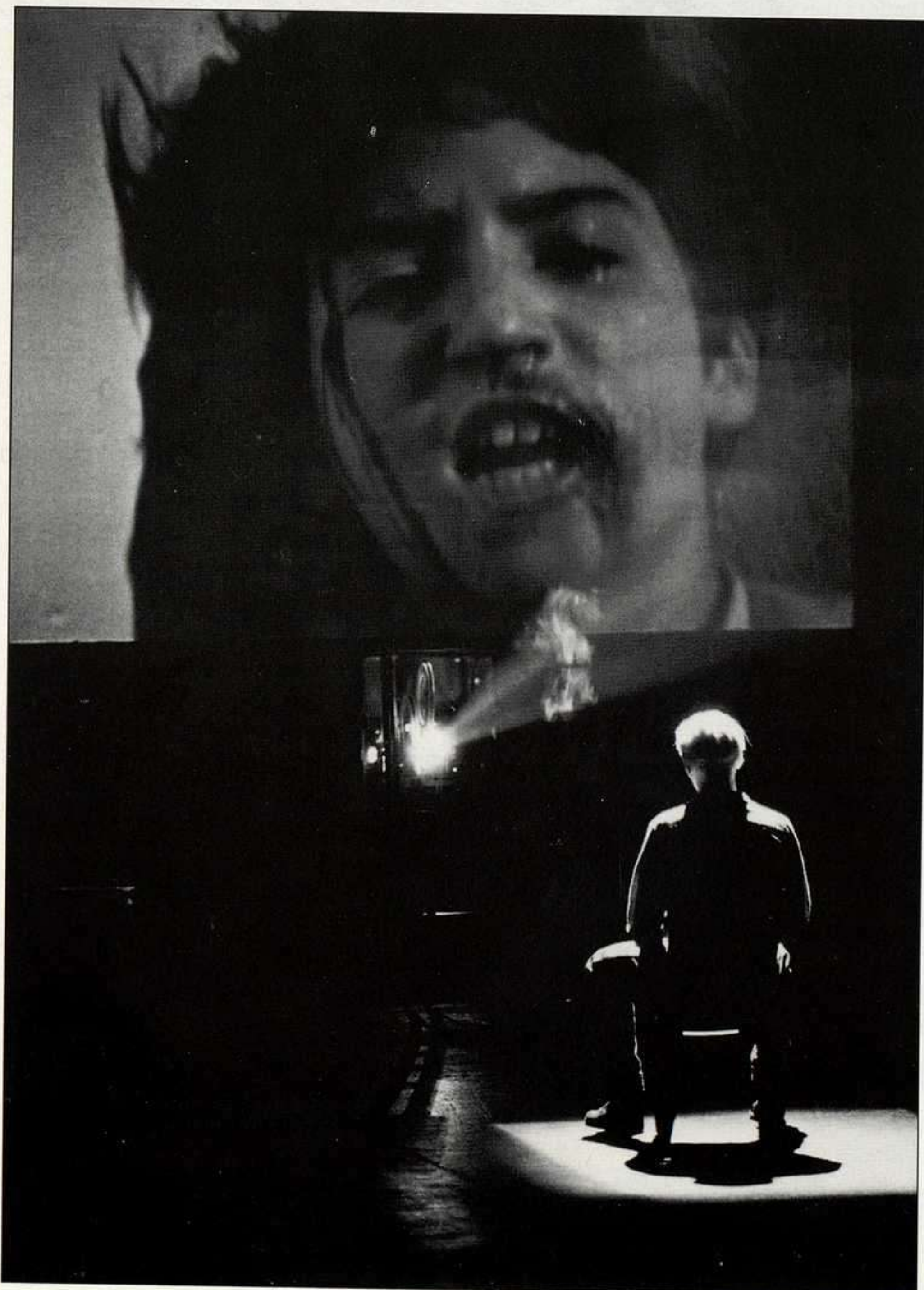
»Al hacer estos cortometrajes, dejé la escultura bastante, aunque a veces sigo haciendo instalaciones - en Enero hice una en Pennsylvania, donde también expuse las maquetas de mis escenografías. Ya que, según entré en el teatro, mi escultura se transformó en mis diseños escenográficos, siendo lo mismo, pero más grande, y con gente. El paso al teatro era algo muy práctico. Tenía todo lo que necesitaba para hacer una película, pero me faltaba el dinero para rodarla. Así que se me ocurrió: hacemos un filme sin filmarlo. El público será la cámara. Gustaba a la gente y me decían que esto era teatro; aunque yo mantuve que era película, una película viva. Fue todo como una broma. No conocí a nadie que pudiera escribir los diálogos, por lo cual me puse yo mismo; nunca he tenido aspiraciones de ser autor. Entré en el teatro por la puerta de atrás.»

### Y sólo es voz

*Chang in a void moon* era su primera obra y terminó siendo algo de dos años de



"Ojo caliente". Autor y director: John Jesurun. (1993).



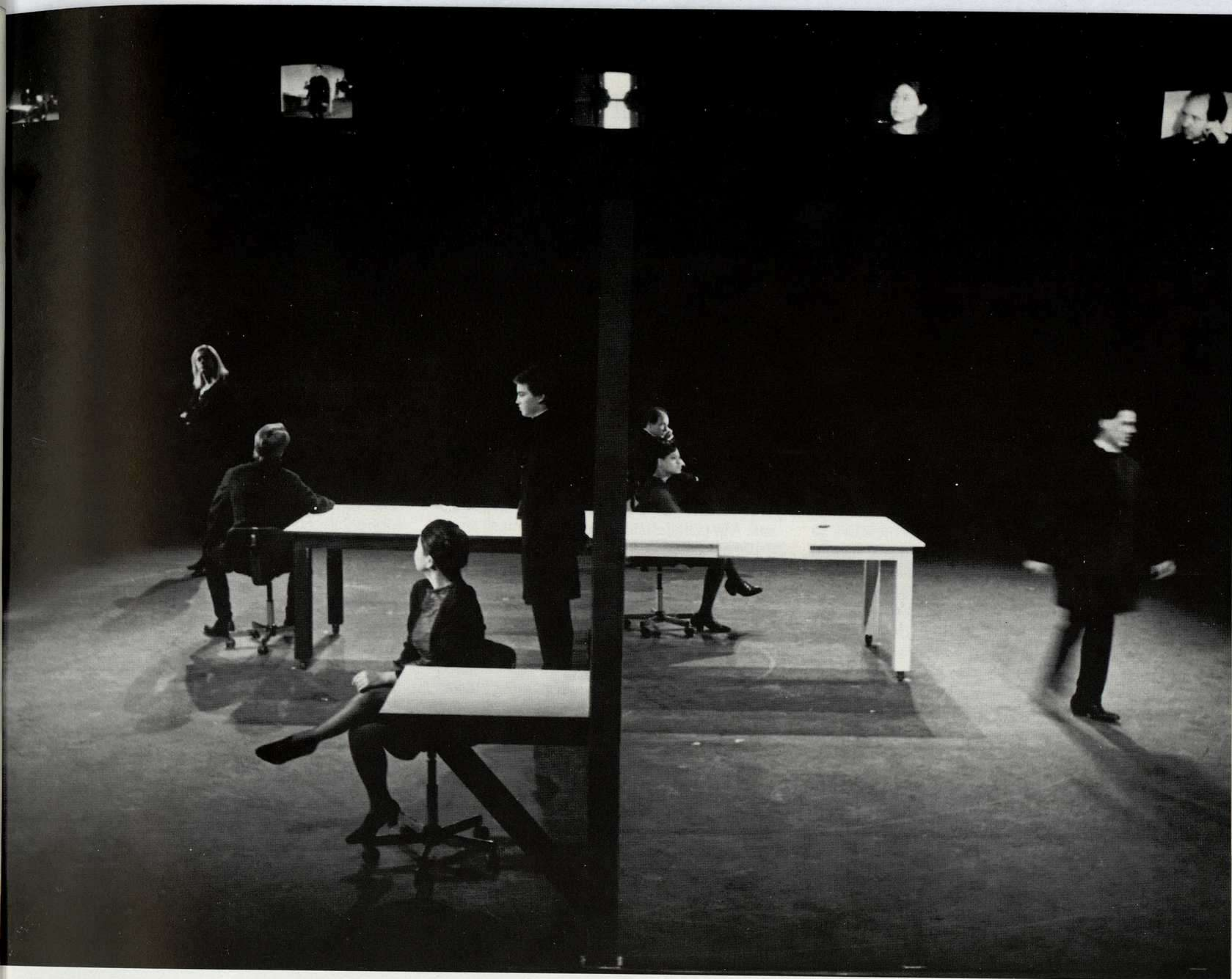
"Deep Sleep".  
Autor y director: John Jesurun. (1986)  
(Foto: M. Agus).

duración: era una serie de la que se representó, cada lunes en un club neoyorkino, un capítulo de media hora. A partir del código cinematográfico y con gran ingeniosidad técnica (incluyendo efectos especiales), se desarrolló un culebrón de lo más inverosímil, siguiendo su propia lógica. Por ejemplo, el protagonista Chang a veces era interpretado por un hombre, a veces por una mujer, a veces por ambos, y otro personaje era representado por una silla vacía, al ser tan pequeño que no se veía.

Después de esta serie, Jesurun ha hecho unos trece montajes, en los cuales la pantalla cinematográfica o televisiva suele ocupar un papel preponderante. En *Deep sleep*, el público estaba a dos lados del escenario, teniendo a su extrema derecha y a su extrema izquierda una pantalla; los actores en el medio dialogaban directamente, a un ritmo veloz, con los «proyectados». Terminó la obra absorbiendo la película a los personajes vivos, «reales». *Everything that rises must converge* colocó de nuevo el público a dos lados del espacio, pero los dos grupos se encontraron separados por una pared lisa, que luego resultó giratoria. Lo que veía una parte del público en vivo, la otra lo veía por monitores. Aprovechando estos medios tecnológicos, Jesurun juega con el comportamiento del espectador, con la selección intencional o involuntaria de las imágenes recibidas.

«Suelo empezar por una estructura conceptual: por ejemplo tengo tres personas, tengo un espacio, y dispongo de tantas cámaras y pantallas. Voy haciendo dibujos conceptuales, casi matemáticos, en los que se juntan todos los elementos, mientras va





"Everything that rises must converge". Autor y Director: John Jesurun. (1990). (Foto: Paula Court).

surgiendo la idea más profunda de la que se va a tratar la obra. La propia escritura se hace en una noche, una noche loca, a veces dos, o como máximo una semana. A eso me acostumbré cuando hice mi obra en capítulos semanales: sólo me sobraba una noche para escribirlo.

»Me gusta trabajar de forma muy intensiva. Mis periodos de ensayos no superan las cinco semanas. Una vez escrito el texto, al comenzar los ensayos mi planteamiento está bastante cerrado, aunque siempre dejo ventanas y puertas abiertas. Me junto con los actores y pasamos una semana sólo leyendo, para que se oigan las palabras, su sonido, y sólo es voz. Las palabras se transfieren del papel al actor, y después son las palabras de él, es como si ya no fueran mías. Ahora se las aprenden, rápidamente, puesto que no me gusta ensayar sin que los actores sepan el texto. Tienen que tenerlo en sus cabezas, ya que eso les abre el campo a su propia creatividad, porque lo tienen en la cabeza y no lo pueden perder.

»Paralelamente a los ensayos, se realiza la grabación de las imágenes cinematográficas, lo cual por una parte es un lío, pero por otra es un huracán de excitación, de ideas y energías que se juntan en un periodo comprimido. Lo cual se refleja en el montaje; me gusta que en el resultado se vea la intensidad del proceso. Es difícil; es como equilibrismo sobre la cuerda floja, se puede

hacer o no se puede hacer. Sabemos que si falla algo, todo se caerá al suelo, y será un desastre. Pero si lo puedes hacer, es buenísimo.»

### Científicos son artistas

Jesurun une, de manera más orgánica, dos mundos que habitualmente se consideran contrarios: ciencia y tecnología por un lado, y por otro una metafísica difusa. Ya que, entre sus diálogos acelerados, entre las citas de Lou Reed o de Jimi Hendrix, entre la alta dinámica de los audiovisuales, su obra contiene una cierta mística sin ser exactamente religiosa. Por ejemplo ese sugerente «ojo caliente». En el montaje murciano es «simplemente» el nombre de una de las emisoras piratas, invisibles de por sí. En *Deep sleep* es una palabra pronunciada por un muñeco de madera que se ve matado por los seres humanos «proyectados». Se dice: «Hot eye, the eye that sees it all.» «It sees everything every way».

«Busco algo detrás de lo que veo. Siempre he creído que quizás haya algo más. De niño, te presentan la Cruz y Dios, pero sólo son unos símbolos, no la simbología. Busco, en todas direcciones, lo que hay detrás, o más arriba, o más abajo. Por eso también me interesa la ciencia, en la que veo cosas muy místicas y también muy artís-

ticas. A veces me parece que los científicos tienen más creatividad que los artistas, porque con sus mentes y corazones tienen que crear ideas que sobrepasen otras ideas. Van cada vez más hacia el espacio interior, y también hacia el espacio exterior, que son dos direcciones que quizás en un punto se juntan. Me interesa cómo el corazón manda la mente, la manda a buscar».

### La tele nos come

No sólo debido al reto técnico o a su interés metafísico-filosófico, abundan las pantallas y cámaras en la obra de Jesurun, sino que es algo que procede de su seria preocupación respecto a la posición actual de la televisión en la sociedad. Los dos años que ha trabajado en la estación CBS, observando y analizando los programas emitidos, aunque fue un trabajo que hizo por pura necesidad económica, parecen haber sido una época decisiva para su desarrollo artístico.

«Podía ver día tras día la construcción de los programas televisivos, así como la estructura más grande en la que se halla cada *show*: la noche, la semana, el mes, el año, la empresa de CBS, y la posición de CBS en los *mass media* en conjunto. Cómo se trabaja. Cómo se manda desde una habitación en un rascacielos, lo que ven millones

de personas cada noche. Aparentemente hay que ser inteligente también para hacer los programas más estúpidos. Y por otra parte vi cómo funcionan las cosas *dentro* de estos programas: la violencia y los papeles masculinos-femeninos. Se podía ver: así han escrito esto. Esta noche el hombre es el tonto. Y todas las noches se ve cómo el hombre es el que manda y la mujer la que sirve. Fue una experiencia rarísima: volver a ver lo mismo, y otra vez, y otra vez. De cara a la violencia, tenía que apuntar por ejemplo: esta matanza dura cinco minutos, se realiza con una pistola o con cuchillo, se ve sangre sí o no, cosas así. También en programas infantiles, de muñequitos, cuya violencia es increíble. Y yo sentado allí, contando...

»Comento cosas así en mi teatro. La locura de la televisión, que nunca se para. El poder que tienen las imágenes. Y la comunicación, o mejor dicho: la falta de comunicación. Porque generalmente en la tele no se comunica, sólo se comunica para vender cosas o para impulsar ideas anticuadas y rígidas. Cada noche la familia se sienta delante del televisor, y traga lo que ven, y de hecho no pueden elegir. Poco a poco la televisión se come a la gente. Ya no es que la gente consume televisión, sino al revés.

»Sin embargo la televisión me interesa como medio; por lo menos puedo hacer algo diferente. En el futuro creo que me voy a dedicar más a la televisión. Se nota que en los Estados Unidos se está cambiando algo, que la televisión se está abriendo un poco a gente con ideas nuevas. Mientras el teatro

se está encerrando cada día más. Se ve que los mejores autores y actores se están yendo todos a la televisión y al cine, sabiendo que en el teatro, que es tan convencional, no hay espacio para lo que quieren hacer.»

### Optimismo en tiempo de crisis

»Quizá con Clinton las relaciones entre el Estado y el arte se vayan mejorando, en el sentido de más respeto hacia los artistas. Porque más dinero no va a haber. Se dice que por los recortes se va a morir el arte y se van a morir los artistas, pero lo que veo que sucede es lo contrario. Hay mucha más energía, en comparación con hace algunos años; la gente no tiene ni un duro, pero trabajan como animales para realizar sus cosas. Me parece una cosa buena.

»En Nueva York acaban de nombrar a un alcalde republicano y creo que eso no es bueno para la cultura. El anterior se planteó impulsar Nueva York como ciudad de cultura, mientras al nuevo alcalde por lo visto le da lo mismo. A pesar de sus previsibles recortes económicos, las fuerzas culturales en Nueva York son tan potentes que la gente trabaja sin dinero, sin espacio, y nadie les puede parar. Yo lo veo bastante optimista.

»En cambio, en Europa me parece que los artistas se resignan más a la crisis. Los americanos siempre hemos tenido un siste-

ma más en contra de la cultura, por lo cual trabajamos como sea, con o sin dinero, con o sin espacio. Porque de hecho casi no hay presupuesto en los Estados Unidos. Quizás en España los artistas estén un poco atrapados en su sistema: si no me dan nada, no puedo trabajar. En los Estados Unidos el no tener medios les provoca más la energía. Por lo cual hay más salas independientes.

»Antes la vanguardia americana podía sobrevivir gracias a Europa. Si los festivales e instituciones europeas no hubiesen apoyado a artistas como Philip Glass o Bob Wilson, nunca hubieran podido conseguir la posición que tienen ahora. Ese ha sido el caso durante unos veinte años. Pero ahora se ve que hay menos dinero para los extranjeros, porque hay menos dinero. O sea, que el dinero europeo se queda más en Europa. Antes era muy importante que tantos americanos pudieran trabajar (es decir: *co-branding*) en Europa, cosa que, por supuesto, hemos usado en los Estados Unidos para avergonzar a nuestros Ministerios. Pero ya desde hace tres o cuatro años se ve que se cortó este dinero europeo, y aparentemente la gente sigue adelante.»

De momento el propio John Jesurun no tiene por qué quejarse: allí la neoyorkina Foundation for Contemporary Performance Arts acaba de concederle un gran premio, aquí ha dirigido *Ojo caliente*, y en Bruselas está por estrenar un texto suyo, *Filoctetes*, que por cierto es el primero que escribe para otro director. Parece que por fin empieza a obtener el reconocimiento que se merece.



"Ojo caliente". Autor y director: John Jesurun. (1993).

# Los supervivientes del teatro italiano

Por Walter da Pozzo\*

27 de enero, huelga general, por algunas horas la sangre española ha dejado de fluir, cansada de correr en vano y con el deseo de pararse a pensar, reflexionar sobre la situación actual del país, sobre la crisis, sobre el paro.

Un italiano cualquiera por las calles de Madrid —con ganas de conocer una nueva cultura, un nuevo modo de ver la vida, las cosas y los valores fundamentales de este país— pasea medio alucinado observando todas las tiendas cerradas, mirando a la gente que exige sus propios derechos: jóvenes enfadados por la rabia que produce el paro, mujeres llenas de coraje que transmiten su propia opinión, y acaba siendo literalmente sacudido por la reacción general de la gente. Un pueblo que en un solo día de lucha ha sabido unirse para protestar de una forma civilizada e inteligente.

De repente, casi como por encanto, pasa por delante de un teatro, pregunta qué es lo que está sucediendo ahí dentro y es invitado a entrar. La gente del arte está reunida en asamblea permanente, allí se razona, se habla sobre las cosas que hay que hacer. Se formulan propuestas, se intenta vivir el drama de la huelga de forma activa y coherente. Y así, en este rebullir de ánimos, de energía, el italiano, artista también, se remonta a su propia nación y a lo que ocurre allí.

Italia, tierra de arte, de gente con el valor de expresar sus ideales, no vive ciertamente un buen período histórico. Durante años, la bota ha sido gobernada de forma algo turbia y picaresca, favoreciendo una floreciente crisis económica en todos los sectores. Y, como siempre ocurre, si la economía del país tiene una avería, el arte recibe la peor parte. Hacer teatro en Italia se ha convertido en un *hobby* que sólo gente con dinero o hijos del arte sin arte pueden permitirse. No hay fondos, y no existe, sobre todo, un ministerio capaz de alimentar al teatro en cada una de sus formas de vida. Ciertamente existen actores, gran-

des actores con compañías propias que desde hace años giran por península con distintas comedias, pero que siempre representan el mismo personaje. Hoy son los abonados, los señores y las señoras con abrigos de piel, quienes, desde hace tiempo, siguen la trayectoria de estos primeros actores para hacer algo distinto por una noche y que, al finalizar el espectáculo, aplauden sin saber por qué.

La figura del primer actor está ciertamente muy unida a la Comedia del Arte que en Italia, con el paso del tiempo, no ha sabido modernizarse, auto-criticarse, crecer y sobre todo crear.

Hace algunos años, las subvenciones ministeriales se concedían casi siempre a los grandes teatros nacionales, donde acampaban libremente la mayoría de los grandes actores con afinidad ideológica a uno u otro color político. Así, disfrutaron durante años de unos presupuestos generosos, que dañaron enormemente el teatro naciente, aquel teatro joven, lleno de nuevas ideas y de color creativo. Los Dario Fo, de Filippo, Ronconi, Strehler, que en los años sesenta habían escrito páginas fundamentales del teatro italiano, para nosotros, jóvenes de los ochenta, eran sólo ejemplos a no seguir.

En los últimos años, con la corrupción y la crisis económica, es el auténtico caos. Los grandes artistas de siempre siguen como tales, del dominio público, y el resto sólo es aire. En Italia se puede ver fácilmente cualquier obra espectacular de Strehler o de Ronconi, pero éstos son los únicos acontecimientos teatrales de interés que, por otra parte, no cuentan con ningún eco entre la juventud. Este delirante anquilosamiento se debe, sin duda, a una mala educación empresarial y a una desbordante prepotencia del ente televisivo que, cual producción industrial, manufactura en cadena argumentos de una total mediocridad sin dejar espacio a cualquier respiro teatral de indudable valor.

Otra de las grandes causas que dañan en gran parte el teatro italiano es seguramente la absoluta inexistencia de un sindicato o de un colectivo presente, preparado para hacer valer los derechos de un trabajador del teatro. En la Italia de los últimos años, nunca he visto ninguna asamblea de artistas como la del 27 de enero en Madrid. Hay una gran dispersión, soledad y sobre todo, una fuerte apatía hacia el problema del actor. En el momento en que se alza el telón, se encienden las luces y la gente en platea deja de toser, se da inicio a un trabajo que ciertamente no es la cadena de montaje de Fiat o el despacho de un gran abogado en el centro de Milán, pero no por ello deja de ser un trabajo, que debe ser indudablemente defendido.

Hay demasiadas diferencias entre el primer actor y los otros actores de la compañía. El primer actor, el de renombre, el que atrae a los abonados y llena teatros, está extra-pagado. El actor secundario es aquel que tiene serias dificultades para pagar el alquiler de un piso de la periferia, es tratado como un mentecato con la sola utilidad de llenar el escenario y está, en consecuencia, mal pagado. Pero les aseguro que del primer actor escucharán casi siempre una parte aprendida de memoria, llena de entonaciones repetitivas y carente de todo arrojo. Y del actor mal pagado una inventiva en el gesto, en la respiración, en la lógica que trasciende al texto. También es cierto que existen distintas vías para combatir esta fuerte apatía y una es seguramente la presencia de buenas escuelas de actores, como la Academia Nacional de Arte Dramático «Silvio D'Amico», dirigida por un hombre abierto y de gran cultura como es Luigi Maria Musati y la escuela del «Piccolo di Milano» que Strehler dirige con gran pasión desde hace años.

En una gran ciudad, como Roma, donde se encuentran varios de los teatros nacionales más importantes, difícilmente podrán presenciar una obra digna del precio de su entrada. Cuanto más cara sea la entrada, más se le paga al primer actor, más aburrido es el espectáculo y más aplauden los abonados. Para asistir a una obra de teatro que merezca ese nombre hay que ir a los teatros «off» del centro o de la periferia, donde jóvenes actores para nada pagados, endeudados hasta el cuello, que se traen la escenografía de su casa, representan sus brillantes espectáculos llenos de humilde creatividad y con entonaciones muy novedosas en el lenguaje teatral italiano.

Los supervivientes del teatro italiano, sí, así se les llamará a estos jóvenes. Aquellos que durante decenios tendrán el valor de resistir y de continuar combatiendo en primera línea, sin esperar nada del Ministerio del Espectáculo o de cualquier organismo privado, esperando que, antes o después, el primer actor, cansado de recitar su papel de memoria, deje el puesto a quien es capaz de decir el guión pensándolo.

\* Walter da Pozzo es actor.



**"Pièce Noire", de Enzo Moscato. Dirección: Cherif. (1987). (Foto: Piero Casadei). En la imagen: Erio Masina y Marisa Fabbri.**

Laboratorio de Teatro Contemporáneo

# Teatro Contemporáneo y Universidad en busca de la alquimia

Por Ricardo Iniesta

*La Universidad de Málaga, a través de su aula de teatro, ha puesto en marcha por segundo año consecutivo el Laboratorio de Teatro Contemporáneo. Una experiencia única en los «campus» de nuestro país, que va más allá de la enseñanza o los debates. Ricardo Iniesta dirige el Laboratorio, cuyo ciclo de conferencias se ha inaugurado con el tema «Nuevas dramaturgias contemporáneas» a cargo de Juan Antonio Hormigón.*

**E**n los años sesenta y comienzos de los setenta se dio un fenómeno importante para la Universidad y para el Teatro. Un elevado número de grupos teatrales y de salas donde se programaban espectáculos proliferaron en los «campus» españoles. Casi todos los colectivos de teatro existentes entonces desfilaron por los circuitos universitarios, que incluso llegaron a convertirse en el único lugar donde podían representarse montajes amenazados por la censura. Se trataba entonces, sobre todo, de comunicar un mensaje. Predominaba un contenido político contra un régimen dictatorial. Teatro y Universidad hacían un frente común contra la falta de libertad de expresión.

Hoy los tiempos han cambiado, ahora el teatro que se basa sólo en el contenido del mensaje ya no es suficiente. Es crucial profundizar en el teatro como un arte vivo.

Tampoco la Universidad es ya el foro de debate cultural e ideológico que fuera en aquellos años. Ni desde

luego lo es de contestación al sistema. No son ajenos a los medios universitarios la indolencia y conservadurismo que se le presupone a la juventud actual —según todas las encuestas y estadísticas que han recogido todos los medios de comunicación—.

Sin embargo el Teatro y la Universidad vuelven a protagonizar un cierto flirteo, más allá del teatro universitario entendido como una actividad extraescolar más —al igual que la tuna o el rugby por decir un caso—.

A la labor teórica que ha venido protagonizando desde hace muchos años César Oliva desde su cátedra de Murcia, se han unido diversas experiencias con diferentes objetivos en otras universidades de todo el Estado.

En Salamanca, Alberto Martín, ha contrarrestado la escasa atención que prestaba el ayuntamiento a la programación teatral. Por allí han desfilado en las últimas temporadas casi todas las compañías de teatro contemporáneo españolas. E incluso ha promovido algunas coproducciones en el terreno de la danza.

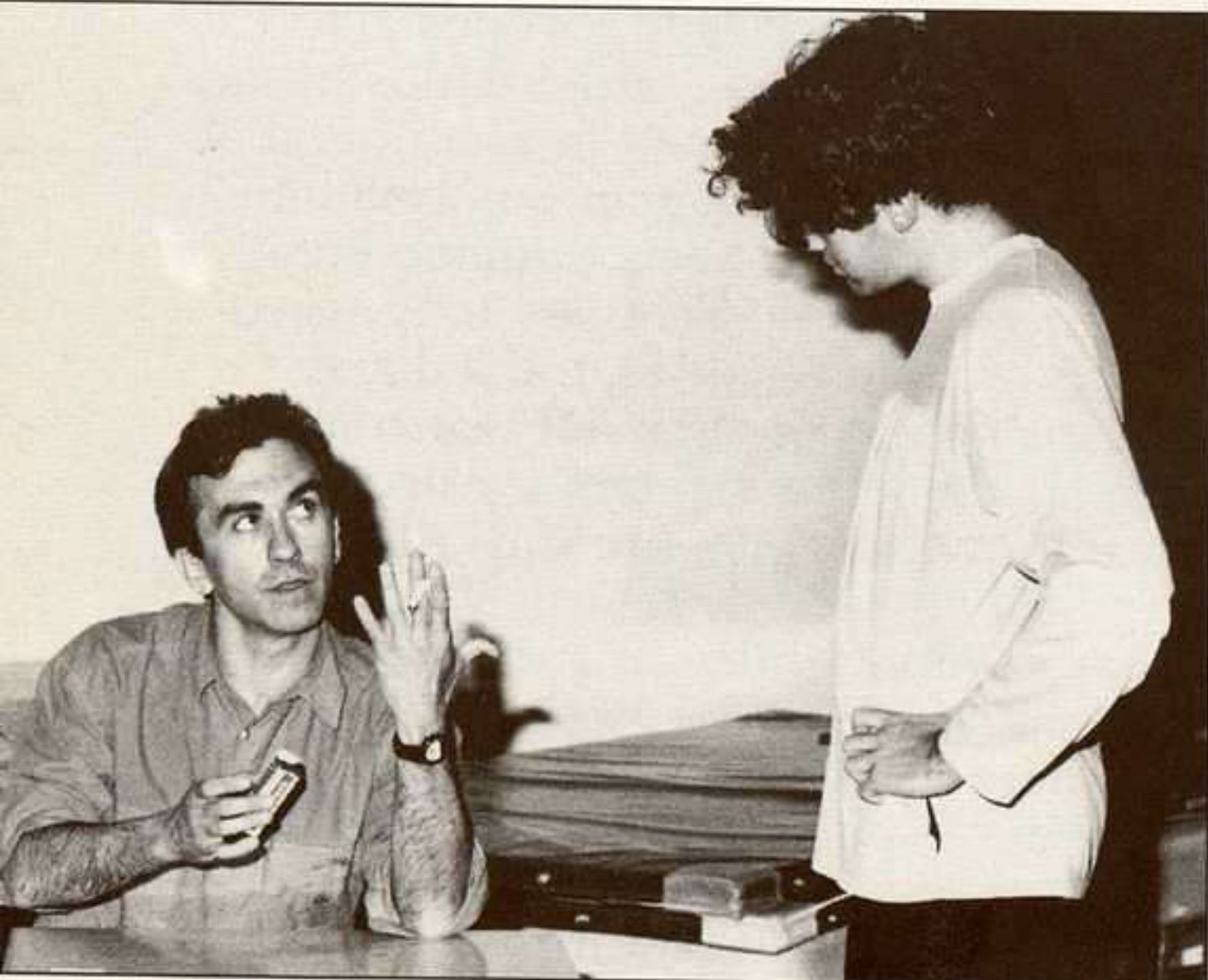
En Santander, Paco Valcarce, ha lanzado la muestra de teatro contemporáneo español que ha acogido en sus ya seis ediciones a un buen número de compañías de todo el país. Además de la continuidad de talleres impartidos por directores teatrales.

En La Laguna, Alberto Omar, contra viento y marea, intenta dar continuidad a otra muestra de teatro contemporáneo.

En Bilbao, Pedro Barea, ha dado vida a un nuevo proyecto del Aula de Teatro, contemplando ciclos de conferencias, talleres y exhibición de espectáculos.

En Castellón, Córdoba, Valencia, Alcalá de Henares... existen o han existido recientemente diferentes experiencias que contemplan al teatro contemporáneo como un punto de referencia.

Pero quizás haya sido la Universidad de Málaga, a través de su Aula de Teatro, que dirige Francisco Corpas, la que ha ido más lejos en su apuesta. En los últimos años la Sala ubicada en el campus de El Egido, ha programado un buen número de espectáculos de teatro, no sólo andaluces sino de todo el Estado. La Sala está concertada con el Centro Andaluz de Teatro. En 1991 se me propuso la dirección de un Laboratorio de Teatro Contemporáneo, que fuera más allá del funcionamiento de talleres o de conferencias, que tuviera una filosofía propia, orientada a la enseñanza es-



Dos momentos del Laboratorio de Teatro Contemporáneo dirigido por Ricardo Iniesta.



pecializada y difusión de unas técnicas determinadas, pero con un denominador común de investigación. Esta es la diferencia fundamental entre los muchos talleres que se imparten por todo el país y este Laboratorio, que está más emparentado con la alquimia que con la farmacología, porque el teatro tiene más de magia, que de cataplasma.

En el pasado curso el Laboratorio fue ya una realidad; conferencias, mesas redondas, talleres y un espectáculo demostración —con texto de Maiakovski, para conmemorar su centenario— sentaron las bases para que este año se afrontara con mayor perspectiva y reto en todos los apartados.

En la presente edición las conferencias se han venido realizando entre enero y marzo, destacando entre los conferenciantes, Juan Antonio

Hormigón, Rodolfo Frómata —director del Laboratorio de Estudios Teatrales de La Habana— y Marianne Van Kerkhoveen —dramaturga del Kaaitheater de Bruselas—. Paralelamente se han impartido talleres a cargo de pedagogos de diversos países, que han abordado el entrenamiento del cuerpo, la voz, procesos creativos para el espectáculo, creación musical para el actor, nuevas tecnologías al servicio del montaje e interpretación. Por último se realizará un espectáculo-demostración, y una mesa redonda a la que están invitados entre otros Guillermo Heras y Manuel Llanes —director del Centro Andaluz de Teatro—.

El sentido de este Laboratorio está muy unido en realidad a la labor que se desarrolla en la Universidad, y quizás sea el marco más idóneo para

llevar a cabo un proceso de investigación, artística en este caso.

En otros países europeos o americanos, las Universidades atienden esa faceta del campo teatral, al tiempo que funcionan circuitos con espectáculos de un alto nivel. Quizás ahora que llega la crisis a las arcas municipales —abastecedoras de primer orden de muchas de las compañías teatrales— haya que volver la vista a las Universidades y alentar esas iniciativas que son ya realidades palpables en muchas de ellas. Posiblemente los medios económicos sean menores, pero compense saber que el teatro en la Universidad puede ayudar a cultivar un poco más a un público tan tecnificado y falto de inquietudes —en muchos de los casos—, a imbuir un poco de sentido crítico y de rebeldía a unas generaciones un tanto indolentes y acomodaticias.

## Sobre La Celestina

Por Andrés García Madrid

Más de una vez he sentido la tentación de meterme en el alma de Calisto para traducir «en vivo» aquella poderosa pasión que le obligaba a encontrar el remedio para su ardoroso amor a través de las vieja Celestina, una astuta mujer del arrabal, por su capacidad de arreglar todas las cuitas y curar todos los males. Esas palabras con que inicia Fernando de Rojas, en boca de Calisto, la tragicomedia: «¿Quién vio en esta vida cuerpo glorificado de ningún hombre, como agora el mío?... Si Dios me diese en el cielo la silla sobre sus santos, no lo tendría por tanta felicidad», son el claro espíritu de aquel que considera como valor absoluto el amor ¿o el amor de Melibea?, hasta la idolatría, que no repara en manifestar «Melibeo soy, en Melibea creo». Por ella, Calisto daría hasta la vida.

La sociedad de entonces luchaba por vivir con dignidad, es decir, como Dios les daba a entender. Esto suponía conseguir y repartirse recaudos y divertimentos: «Ganemos todos, partamos todos, holguemos todos», dice Celestina, lo que podría conducir a la avaricia: «Ninguna cosa hace al pobre avaro sino la riqueza. ¡Oh dios, y cómo crece la necesidad con la abundancia!», dice Sempronio. Criados, ramerías y rufianas, de alguna forma, engañándose mutuamente, tratan de conseguir cada quien el placer o la riqueza, cuando no ambas cosas. Si bien es posible que la posesión económica posibilite la libertad, esto se traduce a final de cuentas en puro egoísmo, que no es otra cosa que el anhelo por lograr la supervivencia.



"La Celestina", de F. de Rojas. Dirección: Agustín Iglesias. Guirigai, 1994.

Decía al principio aquello de meterme en alma de Calisto para sentirlo. Pues he tenido la oportunidad de hacerlo, si no en «vivo» sí en directo, porque he presenciado una puesta en escena que me ha hecho reflexionar y sentir aquellos deseos internos. Teatro Guirigai ha puesto en pie la obra de Fernando de Rojas que, desde mi punto de vista, reúne las condiciones

suficientes como para manifestar que se trata de una propuesta de gran valor teatral.

No voy a tratar aquí ni mucho menos de hacer una crítica de la obra, pero sí meditar sobre lo que he visto en relación a mis propósitos. Es bueno depositar confianza en aquellos profesionales que reiteradamente hacen un buen trabajo. Como dice un



"La Celestina", de F. de Rojas. Dirección: Agustín Iglesias. Guirigai, 1994.

conocido programador: «En mi Teatro siempre inaugura el Grupo Equis, porque la seguridad que me da su trayectoria me permite confiar, cuando menos, en que este nuevo espectáculo estará bien hecho». Pero si además ocurre, como ahora, que el desarrollo de este empeño es nada más y nada menos que escenificar *La Celestina* de Fernando de Rojas, a mí, personalmente me parece aún más arriesgado, teniendo en cuenta que se trata de un clásico que no está escrito expresamente para el teatro y que encierra tantas posibilidades como páginas tiene el libro. En esa amplitud, lo más fácil es ahogarse.

Teatro Guirigai no sólo ha sabido nadar vigorosamente en las procelosas aguas de Rojas, sino que me ha rescatado de aquel sueño que *La Ce-*

*lestina* me dejó en el desván de la memoria.

Yo no iba muy convencido, más bien diría yo, que iba predispuesto a ver, oír y callar, porque suponía que aquello no iba a decirme nada nuevo. Me equivoqué, y de qué modo. Ya de entrada llama la atención la escenografía, que nada tiene que ver con lo que yo me imaginaba de aquellos tiempos del medievo, situándome en la sensibilidad contemporánea. El escenario limpio, sencillo, sin muebles ni torres almenadas ni adornos florentinos.

Tras el apagón del inicio comienza la música, que con sabiduría y acierto ha compuesto para esta obra Fernando Ortiz, miembro del extraordinario conjunto castellano *El Nuevo Mester de Juglaría*.

La primera escena me indica que la cosa va en serio, muy en serio. Con un frenético impulso de gran velocidad interna, que sólo la imagen ralentiza, el encuentro-prólogo entre Melibea y Calisto es la antesala poética de lo que se avecina. Sigue después, con agradable sorpresa, un movimiento escénico donde en sucesivos enfoques van alternándose las diversas situaciones con delicadeza, acritud y sinceridad. Señores, truhanes, prostitutas y criados, siempre con ingenio inusitado, van hilvanando el encaje magistral de la obra, basada, a mi modo de ver, en tres escenas claves que, a pesar de ser tan distintas entre sí, tienen un encanto y un valor suficiente como para que la obra merezca ser vista. Y si a eso añadimos la guinda del final, miel sobre hojuelas. Me estoy refiriendo al conjuro, al acto sublime de amor y a la cena en casa de Celestina. La primera es una ceremonia que Celestina realiza en el suelo, sin apenas nada: dos orzas humeantes elevan al cielo (¿o al infierno?) esa acidez poética que Fernando de Rojas se deja en el tintero. La segunda, la fusión amorosa de Calisto y Melibea, en un derroche de amor capaz de lo inesperado. La tercera, una última cena pagana donde, por obra y gracia de los apóstoles celestinescos, criados y prostitutas, en el burdel de Celestina son transfigurados a los altares de la gula y la lujuria el pernil de tocino y el vino de Monviedro.

El texto de Rojas está sustentado por un equipo actoral compacto y contundente que consigue dar vida a todos los matices y la densidad que los personajes requieren.

Tres horas, que se pasan en un vuelo, dura la puesta en escena donde las pasiones humanas llenas de intrigas, misterios y amores alcanzan bajo una dirección muy lograda una gran altura.

**Suscripción a  
la Revista ADE**

D. ....  
DIRECCION .....  
CIUDAD .....  
TELEFONO .....  
C. P. .... PAIS .....

**SUSCRIPCION PARA ESPAÑA Y LATINOAMERICA**

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

**RESTO DEL MUNDO**

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

**FORMA DE PAGO**

- Talón nominal
- Giro Postal

A partir del número .....

# «La risa: algo muy serio»

(Esencia de lo cómico y sus formas principales)

Por Karla Barro

Cuando contemplamos un fenómeno de la vida humana o percibimos su exposición artística y sentimos a la par su fealdad, bajeza, vanidad, superficialidad, en fin, su contradicción con el ideal (en el sentido de ideal de la conducta humana) y reímos sobre ello, aniquilándolo con nuestra risa, ironía y sarcasmo, o quizás sólo con una sonrisa, se convierte este fenómeno en algo *cómico*.

Debemos aclarar que lo *cómico* y lo *risible* son fenómenos de distinta naturaleza. Lo *risible* es un fenómeno psicofisiológico, mientras que lo *cómico* es un fenómeno estético.

La capacidad de comprender lo *cómico* es precisamente un indudable privilegio del ser humano. La capacidad de *reír* es propia no sólo de los seres humanos, sino también de los monos.

La esencia estética de lo *cómico* consiste, independientemente de sus formas emocionales de expresión, en el conflicto de lo *real* con lo *ideal*, en que lo real, desde las posiciones de lo ideal, es negado, comprometido, enjuiciado, desenmascarado, rechazado o criticado.

Las formas de lo *cómico* son múltiples, podríamos decir que casi infinitas: desde la broma benévola hasta el sarcasmo furioso; desde el humor bonachón hasta la sátira mordaz; desde la caricatura amigable hasta la aniquiladora; desde la farsa ridiculizadora hasta el grotesco más terrible y feroz.

Lo *cómico* es determinado por dos factores:

a) la medida *objetiva* de la desarmonía y discordancia de la realidad negativa con el ideal de los hombres.

b) la medida *subjetiva* de este rechazo. De ahí procede el enfoque que tienen los hombres sobre este fenómeno negativo.

Objeto de la broma son las debilidades y pequeñas faltas de un buen hombre (buen ser humano), que sin embargo, tiene determinadas características que no corresponden al ideal. Un enfoque sarcástico, por el contrario, es provocado en nosotros mediante lo bajo y lo vicioso en los seres humanos. El fenómeno en este caso, no sólo no corresponde al ideal, sino que le amenaza, le es peligroso.

De ahí resulta también la diferencia entre el aspecto subjetivo de la broma y del sarcasmo: la broma es amigable, benévola, puede ser alegre o triste, pero nunca es hiriente ni vejaminosa, a diferencia del destructivo sarcasmo.

Cuando la *broma* y el *sarcasmo* son expresados por medios artísticos,

tenemos el *humor* y la *sátira*. Por tanto, la diferencia entre el humor y la sátira es la misma que la existente entre la broma y el sarcasmo.

En las artes plásticas, en particular en la gráfica, a veces se le llama glosa a la exposición humorística de los seres humanos; a la satírica, por el contrario, siempre se la denomina caricatura.

La *ironía* se halla entre la broma y el sarcasmo, entre el humor y la sátira.

La literatura, el teatro y el cine, son los tipos de arte que poseen los mejores supuestos, las mejores bases, para el desarrollo de todas las formas de lo *cómico*. Lo *cómico* domina aquí una serie de géneros especiales desde el epigrama hasta la comedia y penetra todos los géneros restantes. Las condiciones propicias que tiene lo *cómico* en los tipos y géneros señalados, se deben a las posibilidades que ofrecen las *palabras* y los *gestos* del actor en la escena para presentar la vida humana, la esfera fundamental de lo *cómico*, a plenitud.

Es notable que se sirva habitualmente de la ayuda de la palabra en estas manifestaciones artísticas (teatro, cine, literatura), mientras los géneros cómicos de la gráfica utilizarán la caricatura, el dibujo humorístico, el dibujo festivo, el cartel satírico, etc.

Las posibilidades que los géneros literarios narrativos ofrecen a lo *cómico*, explica el frenético desarrollo de la novela y el cuento en el arte del realismo crítico.

Consideramos el arte de hacer reír más difícil que el de emocionar. Pue-

de parecer una paradoja, pero realmente es así. Provocar la reacción fisiológica de la risa es bastante fácil; lo difícil es descubrir lo risible en el propio objeto que ha de ridiculizarse. El arte de hacer reír tiene sus «secretos». Uno de estos secretos estriba en que cuanto más se esfuerza el artista por hacer risible su creación, tanto menor es el efecto cómico en el espectador. Cuando un actor trata de resultar chistoso, no lo logra. Sin embargo, cuando toma *en serio* sus acciones, la comicidad se manifiesta de inmediato. Lo risible parece más risible cuanto mayor es la *seriedad* con que se transmite. Un actor no debe tratar de «hacer reír», sino descubrir los aspectos «risibles» de los fenómenos. Por ejemplo, en sus creaciones fílmicas Charles Chaplin no intenta especialmente hacer reír; su inagotable humor, su inextinguible caudal de ironía y su estremecedor sarcasmo siempre se derivan de la *lógica* de la imagen. Recordemos *Tiempos modernos*, *La quimera del oro* y *El gran dictador*. Su risa resulta dramática, trágica, elevada y expresión de la alegría humana habitual; parece que no hay ninguna faceta de lo *cómico* que no domine este artista.

El arte del comediógrafo, del satírico y del caricaturista es uno de los más dinámicos y honrosos. Pero naturalmente también es un arma de dos filos. El célebre médico Paracelso dijo que todo es veneno y todo es medicina, según la *dosis* en que se administre.

También en el arte lo *cómico* puede ser *veneno* y *medicina*. Artistas... ¡cuidad la dosis!

«El Chalet de Madame Renard», de M. Mihura. Dirección: Diego Serrano. Compañía Elisa Ramírez. (1993).



# GUIA DE LECTURA

---

## DE LA DRAMATURGIA DE

---

# HAMBURGO

---

Ilustraciones de Manuel Tramulles (Barcelona, 1715-1791).

**E**n el momento actual, es incuestionable la importancia de Lessing y de su *Dramaturgia de Hamburgo*. Desde la praxis y desde el pensamiento contemporáneo, podría parecer estéril seguir ahondando en ella, pero la experiencia nos demuestra una y otra vez, que es material imprescindible para entender el teatro de la Ilustración, y la evolución de algunos conceptos enunciados por Lessing que son objeto de investigación, aún en nuestros días.

Durante tres meses, en las clases de segundo de Dirección y Dramaturgia, hemos analizado con Juan Antonio Hormigón, las páginas a menudo complicadas del libro. Hemos debatido, a veces acaloradamente, sobre los conceptos implícitos o simplemente vislumbrados por Lessing; y finalmente, hemos llegado a conclusiones más o menos acertadas.

De los trabajos que se hicieron para una mejor comprensión del libro, fui tejiendo, gracias a la aportación valiosa de mis compañeros, una serie de conceptos, emanados de la *Dramaturgia de Hamburgo*\*

El criterio es variado; he recogido en distintos apartados (escritores; actores; músicos; traductores; críticos), las claves que por su contemporaneidad, eran más susceptibles de aplicarse a nuestro momento, pero no he podido evitar que el valor histórico, la curiosidad, o mi subjetividad, hayan incorporado otras.

He intentado huir, en la medida de lo posible, de parafrasear a través de Lessing, a Aristóteles, Voltaire o Diderot, pero ha sido inevitable. En el capítulo de la música he mantenido las ideas de Scheibe que el autor recogió del "KRITISCHER MUSIKUS", y con las que Lessing se identifica.

Espero que este trabajo facilite el acercamiento a un material, que sin tener las características de una preceptiva estricta, aporta al trabajo de los profesionales de teatro claves para profundizar en el conocimiento de nuestra realidad escénica.

Carmen Dólera Gil

\* G.E. Lessing: *Dramaturgia de Hamburgo*; Madrid, Publicaciones de la ADE, 1993

## A LOS ESCRITORES

1.- El poeta no debe prodigar en exceso los sentimientos heroicos, porque lo que vemos con frecuencia y en varias personas, deja de admirarnos. (CAP. I-Pag. 82-Parf.4º).

2.- El buen escritor, sea cual fuere su género, si no escribe sencillamente para mostrar su ingenio y erudición, tiene siempre presentes los elementos mejores y más esclarecidos de su tiempo y de su país, y sólo se digna a escribir lo que puede gustar y conmover a los mismos. (CAP. I-Pag. 82-Parf. Fin.).

3.- El poeta dramático, al condescender con la plebe, sólo desciende hasta ella para iluminarla y mejorarla; pero nunca para afianzarla en sus prejuicios, en su mentalidad carente de nobleza. (CAP. I-Pag. 82-Parf. fin.).

4.- Todo lo que pertenece al carácter de los personajes debe surgir de las causas más naturales. (CAP. II-Pag. 83-Parf. 1º).

5.- El teatro no debe escandalizar a nadie, sea quien sea; y yo desearía que pudiera y quisiera prevenir cualquier tipo de escándalo. (CAP. II-Pag. 84-Parf. 1º)

6.- En el drama, las convicciones deben corresponder al carácter adoptado por el personaje que las expresa; no pueden tener por tanto, el sello de la verdad absoluta; basta con que sean poéticamente veraces, si hemos de admitir que tal carácter, en tal situación, con tal pasión, no habría podido juzgar de un modo distinto. (CAP. II-Pag. 86-Parf. 3º).

7.- Deseo que entre nosotros, tampoco sean representadas nuevas piezas originales sin una introducción y una despedida ante el público acordes con nuestro carácter germánico. (CAP. VII-Pag. 110-Parf. 1º).

8.- En el escenario queremos ver quiénes son los seres humanos, y sólo podemos verlo por sus hechos. (CAP. IX-Pag. 116-Parf.3º).

9.- El poeta dramático no es un historiador; no relata lo que antiguamente se creía que sucedía, sino que lo hace suceder nuevamente ante nuestros ojos. (CAP. XI-Pag. 125-Parf. 1º).

10.- Todo lo que no fomenta la ilusión, obstaculiza la ilusión. (CAP. XI-Pag. 127-Parf. 1º)

11.- Los fantasmas deben ser verdaderos personajes de la acción, por cuyo destino nos interesamos; nos provocan horror pero también compasión. (CAP. XII-Pag. 128-Parf. 1º).

12.- La duración excesiva de una pieza no se resuelve con simples supresiones y no alcanzo a entender como puede recortarse una escena sin alterar toda la coherencia del diálogo. (CAP. XIII-Pag. 136-Parf. 5º).

13.- Los nombres de príncipes y reyes pueden dar pompa y majestad a una pieza



teatral, pero en nada contribuyen a la emoción. (CAP. XIV-Pag. 138-Parf. 2º).

14.- La única falta imperdonable de un poeta trágico, es dejarnos fríos. (CAP. XVI-Pag. 151-Parf. 1º).

15.- No hace falta que el título sea indicativo del contenido, ni lo agote, pero tampoco debería inducir a error. (CAP. XVII-Pag. 155-Parf. 1º).

16.- La belleza de una obra debe ser verdadera y universal. (CAP. XVII-Pag. 156-Parf. 1º).

17.- El poeta trágico debe preocuparse de la verdad histórica, sólo en la medida en que dicha verdad es parecida a un argumento, bien combinado, al que el artista puede ajustar sus intenciones. (CAP. XIX-Pag. 162-Parf. 2º).

18.- El poeta no necesita una historia porque haya ocurrido realmente, sino porque ha ocurrido de tal forma que difícilmente podría inventar una mejor a sus fines. (CAP. XIX-Pag. 163-Parf. 1º).

19.- Lo primero que hace creíble una historia, es su veracidad íntima. (CAP. XIX-Pag. 163-Parf. 1º).

20.- El fin de la tragedia es mucho más filosófico que el de la historia; y significaría rebajar su dignidad el hecho de convertirla en un simple panegírico de hombres famosos, o de abusar de ella para alimentar el orgullo nacional. (CAP. XIX-Pag. 163-Parf. 2º).

21.- Un título, cuanto menos revele del contenido, mejor será como título. (CAP. XXI-Pag. 172-Parf. 1º).

22.- El poeta debe embellecer los personajes necios y estafalarios, debe conferirles gracia e inteligencia, ser capaz de encubrir lo mísero de sus estulticias, tiene que darles la ambición de querer brillar con ellas. (CAP. XXII-Pag. 177-Parf. 1º).

23.- Una comedia puede tener un título doble, pero se da por supuesto que cada uno de dichos títulos ha de decir algo distinto. (CAP. XXII-Pag. 178-Parf. 4º).

24.- El poeta puede desviarse de la verdad histórica cuanto desee en todo lo que no afecte a los caracteres. Sólo los caracteres son para él sagrados. (CAP. XXIII-Pag. 184-Parf. 4º).

25.- La tragedia no es historia dialogada. Para la tragedia la historia no es más que un repertorio de nombres con los que solemos relacionar determinados caracteres. (CAP. XXIV-Pag. 186-Parf. 4º).



26.- Hay que evitar la duplicación de caracteres en una misma obra. (CAP. XXV-Pag. 192-Parf. 3º).

27.- Tratándose de la tragedia es más conveniente que los personajes, en sus estados de ánimo, crezcan en lugar de decaer. (CAP. XXV-Pag. 192-Parf. 4º).

28.- La poesía no deja que perdamos jamás el hilo de nuestros sentimientos; aquí no sólo sabemos lo que tenemos que sentir, sino también la razón de que debemos sentirlo, y esta razón hace que las más bruscas transiciones sean no sólo soportables, sino agradables. (CAP. XXVII-Pag. 199-Parf. fin.).

29.- Todo absurdo, todo contraste entre el defecto y la realidad son ridículos. Pero «reír» y «reírse de» son dos cosas bien distintas. (CAP. XXVIII-Pag. 206-Parf. 3º).

30.- La comedia quiere corregir a través de la risa, no a través de la burla. (CAP. XXIX-Pag. 207-Parf. 1º).

31.- Ningún escritor, y menos aún un poeta debe considerar ignorantes a sus lectores o espectadores. (CAP. XXIX-Pag. 210-Parf. fin.).

32.- Es genial todo aquello que aparentemente está escrito siguiendo su curso natural, con hechos que se fundamentan unos a otros. (CAP. XXX-Pag. 212-Parf. 2º).

33.- Es ingenioso: entrelazar, combinar y confundir con un hilo conductor para ligar

los hechos que no tienen nada en común. (CAP. XXX-Pag. 212-Parf. 2º).

34.- Nada es grande que no sea verdadero. (CAP. XXX-Pag. 214-Parf. 2º).

35.- Los hechos pueden ser comunes a varios personajes, los caracteres deben ser peculiares a cada uno. (CAP. XXXIII-Pag. 228-Parf. 1º).

36.- Los caracteres no deben contradecirse, tienen que mantenerse uniformes, siempre iguales a sí mismos. (CAP. XXXIV-Pag. 230-Parf. 3º).

37.- Hacer poesía, imitar con intencionalidad es lo que distingue al genio de los artistas mediocres. (CAP. XXXIV-Pag. 231-Parf. 3º).

38.- La verdadera obra maestra nos llena tanto por sí misma, que nos hace olvidar a su creador, no la consideramos producto de un ser individual sino de la naturaleza toda. (CAP. XXXVI-Pag. 240-Parf. 1º).

39.- Los hechos trágicos deben ocurrir entre amigos, y ello debe producirse con o sin conciencia y premeditación, es decir, el acto puede ser consumado o no consumado. (CAP. XXXVII-Pag. 244-Parf. 1º).

40.- Es la fábula lo que hace principalmente que un poeta sea poeta. (CAP. XXXVIII-Pag. 248-Parf. 3º).

41.- La verborrea no puede disculparse aludiendo a la diferencia del gusto entre distintos pueblos cultivados. En tales casos, el gusto será forzosamente el mismo en todas partes. (CAP. XLI-Pag. 263-Parf. 1º).

42.- Las metáforas excesivamente proliferas difícilmente podrán hallar un lugar adecuado en la tragedia. (CAP. XLI-Pag. 264-Parf. 1º).

43.- El poeta debe evitar a los espectadores todo lo que pueda recordarles que viven una ilusión escénica; ya que, tan pronto como se les recuerda, dicha ilusión se pierde. (CAP. XLII-Pag. 269-Parf. 1º).

44.- Para la risa, no se requiere el mismo grado de ilusión que la compasión exige. (CAP. XLII-Pag. 269-Parf. 1º).

45.- Nos disgusta el poeta que sabe ser caprichoso como la casualidad, pero no tan imprevisible como ella. (CAP. XLIII-Pag. 273-Parf. 1º).

46.- No basta que un personaje diga para qué viene; es preciso ver también la conexión de hechos que le obliga a presentarse en ese preciso momento. No basta que diga por qué se va, la sucesión de hechos tiene que hacernos ver que tenía real-



mente motivos para marcharse. (CAP. XLV-Pag. 283-Parf. 2º).

47.- Una cosa es estar de acuerdo con las reglas y otra, observarlas realmente. (CAP. XLVI-Pag. 285-Parf. 1º).

48.- La más severa regularidad no puede compensar el más insignificante error en los caracteres. (CAP. XLVI-Pag. 286-Parf. 4º).

49.- No es necesario esconder el desenlace a los espectadores. (CAP. XLVIII-Pag. 295-Parf. 1º).

50.- Los caracteres más variados pueden hallarse en situaciones análogas. (CAP. LI-Pag. 309-Parf. 2º).

51.- Hecha con más o menos arte, la narración es siempre narración, y nosotros queremos ver en el teatro acciones reales. (CAP. LIII-Pag. 320-Parf. 3º).

52.- En un lenguaje rebuscado, exquisito, ampuloso, jamás puede haber sentimiento. (CAP. LIX-Pag. 345-Parf. 3º).

53.- El héroe de la tragedia no debe ser ni un hombre totalmente virtuoso, ni un mal-

vado absoluto. (CAP. LXXIV-Pag. 411-Parf. 3º).

54.- Todos los géneros de la poesía tienen que mejorarnos; es deplorable tenerlo que demostrar, pero es todavía más deplorable que haya poetas que lo pongan en duda. (CAP. LXXVII-Pag. 426-Parf. 1º).

55.- Puede que un poeta haya hecho mucho, pero no por ello habrá hecho todo lo que le correspondería hacer. (CAP. LXXIX-Pag. 434-Parf. 4º).



## A LOS ACTORES

1.- En toda ocasión, el actor ha de pensar como el poeta, y cuando el poeta, como ser humano, haya cometido algún error, ha de pensar por él. (PRESENTACION-Pag. 78-Parf. 2º).

2.- Hay que darse por satisfechos con la representación de una obra, cuando, entre cuatro o cinco actores, algunos han actuado perfectamente y los demás lo han hecho de un modo correcto. (CAP. II-Pag. 85-Parf. 3º).

3.- El actor puede hacer lo que quiera de un papel; en los detalles más insignificantes se reconoce al primer actor, y uno lamenta no poder verle representar al mismo tiempo los restantes papeles. (CAP. II-Pag. 86-Parf. 1º).

4.- Los pasajes morales deben estar particularmente bien aprendidos. (CAP. III-Pag. 88-Parf. 3º).

5.- El actor debe tener el tono justo y seguro, para convencernos de que ha penetrado en todo el sentido de las palabras. (CAP. III-Pag. 88-Parf. 4º).

6.- El sentimiento es siempre, por encima de todo, el más controvertido de los ta-

lentos de un actor. Puede existir donde no lo reconocemos, y podemos creer que lo reconocemos donde no existe. Porque el sentimiento es algo interno, de lo que tan sólo podemos juzgar por sus características externas. (CAP. III-Pag. 89-Parf. 1º).

7.- Cuando está fuera de lugar, la gracia se vuelve afectación y exageración grotesca, y esa misma gracia, repetida demasiado a menudo, se vuelve fría y a la larga repulsiva. (CAP. IV-Pag. 93-Parf. 4º).

8.- La declamación debe ser precisa y sin falsos acentos. (CAP. IV-Pag. 95-Parf. 3º).

9.- Nunca deben sentirse ofendidos nuestros ojos ni nuestros oídos. (CAP. V-Pag. 99-Parf. 2º).

10.- La ausencia total de acentos intensivos genera monotonía. (CAP. VIII-Pag. 112-Parf. 3º).

11.- En las acciones más pequeñas se puede plasmar un carácter. (CAP. IX-Pag. 117-Parf. 1º).

12.- Un actor tiene que pasar de un estado de ánimo a otro y, con un juego mudo, debe saber efectuar dicha transición de

un modo lo bastante natural para que el espectador sea arrastrado sin notar un salto brusco, sino una gradación que será evidentemente rápida, pero siempre creíble. (CAP. XVI-Pag. 15-Parf. 2º).

13.- El actor ha de contar ineludiblemente con la memoria más fiel, la voz más preparada y la gesticulación más suelta y directa. (CAP. XIX-Pag. 165-Parf. 2º).

14.- Raras veces una obra maestra será representada tan magistralmente como ha sido escrita; la mediocridad les conviene mucho más a los actores. (CAP. XXV-Pag. 190-Parf. 1º).

15.- El verdadero virtuoso no creerá que hemos advertido ni sentido su perfección, por mucho que la proclamemos, si antes no advierte que tenemos sensibilidad y ojos para sus defectos. (CAP. XXV-Pag. 191-Parf. 3º).

16.- Por amor a su arte, el actor puede tolerar incluso pequeñas ofensas. (CAP. LVI-Pag. 332-Parf. 2º).

17.- Un actor no puede ruborizarse a voluntad, pero el autor puede prescribirle que lo haga. (CAP. LVI-Pag. 332-Parf. 2º).

## A LOS TRADUCTORES

1.- Traducir buenos versos, en buena prosa requiere algo más que exactitud; o por mejor decirlo, requiere algo distinto. (CAP. VIII-Pag. 112-Parf. 2º).

2.- Una fidelidad excesivamente puntual hace que cualquier traducción resulte envarada; porque es imposible que lo que resulta natural para una lengua sea

natural en otra. (CAP. VIII-Pag. 112-Parf. 2º).

3.- El traductor puede tomarse licencias para que la obra adquiera sentido. (CAP. VIII-Pag. 112-Parf. 2º).

4.- El lenguaje del corazón tiene sus propias reglas y se pierde completamente en cuanto las ignoramos, en cuanto sometemos

dicho lenguaje a las reglas de la gramática y queremos darle toda la fría perfección, toda la precisión aburrida que exigimos de una proposición lógica. (CAP. XX-Pag. 166-Parf. 1º).

5.- Para traducir bien a algunos buenos poetas, hay que saber hacer mejores versos que ellos mismos. (CAP. XXXII-Pag. 223-Parf. 1º).



## A LOS MUSICOS

1.- La música interpretada antes, después y en el transcurso de la representación debe tener conexión con la obra. (CAP. XXVI-Pag. 194-Parf. 1º).

2.- La emoción del espectador no debe interrumpirse de modo desagradable. (CAP. XXVI-Pag. 194-Parf. 1º).

3.- Cada espectáculo exige su acompañamiento musical propio. (CAP. XXVI-Pag. 194-Parf. 1º).

4.- Las sinfonías compuestas para un espectáculo deben tener relación con su contenido y su estructura. (CAP. XXVI-Pag. 194-Parf. 2º).

5.- En la medida que las comedias y las tragedias son distintas entre sí, deberá serlo también la música que les corresponda. (CAP. XXVI-Pag. 194-Parf. 2º).

6.- La música intervendrá antes del primer acto (obertura), en los entreactos y al fi-

nalizar la obra. (CAP. XXVI- Pag. 194-parf. 2º).

7.- Para las tragedias, las sinfonías deben ser fogosas, solemnes y llenas de espiritualidad. (CAP. XXVI- Pag. 194-Parf. 3º).

8.- Para las comedias las sinfonías deben ser libres y fluidas y a veces jocosas. (CAP. XXVI-Pag. 195- Parf. 2º).

9.- La sinfonía de obertura debe referirse a la totalidad de la obra. Puede constar de dos o tres tiempos. (CAP: XXVI. Pag. 195-Parf. 3º).

10.- Las sinfonías de los entreactos podrán articularse en dos tiempos que correspondan a la finalización de uno y al inicio del otro. (CAP. XXV-Pag. 195-Parf. 3º).

11.- La música de los entreactos debe durar lo que duren los cambios de escena. (CAP. XXVI-Pag. 195-Parf. 3º).

12.- La sinfonía final debe ajustarse a la

conclusión de la obra, para resaltar los hechos con más fuerza. (CAP. XXVI-Pag. 196-Parf. 1º).

13.- Resulta necesario cambiar de instrumentos en las distintas partes, para que la música sea más agradable al oído del espectador. Es fundamental que los cambios se hagan en las diferentes partes de la obra, para no distraer. (CAP. XXVI-Pag. 196-Parf. 2º).

14.- El artista tendrá que emplear todo su esfuerzo; entre las distintas sucesiones de sonidos que pueden expresar un sentimiento, escogerá sólo aquellas que lo expresen con mayor claridad. (CAP. XXVI-Pag. 197-Parf. 1º).

15.- La música no ha de estropearle nada al poeta. (CAP. XXVII-Pag. 199-Parf. 2º).

16.- Darse cuenta de las intenciones de un compositor supone reconocer que las ha materializado. (CAP. XXVII-Pag. 201-Parf. 5º).



## A LOS CRITICOS

1.- No tenemos gusto, si tenemos tan sólo un gusto parcial, pero a menudo somos tanto más partidistas. El verdadero gusto es el general, que se extiende sobre bellezas de todas las especies, pero de ninguna espera más placer ni más atractivo del que pueden proporcionar según su especie. (PRESENTACION.Pag. 77. parf. 1º).

2.- Quien promete demasiado y quien espera demasiado se perjudican a sí mismos. (PRESENTACION.Pag. 78-Parf. 3º).

3.- La máxima sutileza de un crítico dramático se demuestra cuando, en cada situación de placer o de disgusto, sabe distinguir infaliblemente lo que de ella hay que atri-

buir al poeta o al actor, y en qué medida. Censurar al uno por un error del otro, supone dañar a ambos. (PRESENTACION. Pág. 77. Parf. 5º)

4.- No todos los críticos son genios, pero todos los genios son críticos natos. (CAP. XCVI-Pag. 503-Parf. 2º).

# DE CARACTER GENERAL

1.- Cuando un hombre como Aristóteles, incurre en una contradicción manifiesta, prefiero desconfiar más de mi intelecto que del suyo. (CAP. XXXVIII-Pag. 247-Parf. 2º).

2.- Los términos "fidelidad" y "embellecer", aplicados a la imitación y a la naturaleza, como objeto de imitación, pueden dar lugar a muchos malentendidos. (CAP. LXX-Pag. 393-Parf. 2º).

3.- El arte selecciona realmente lo que, en la naturaleza, seleccionamos o desea-

mos seleccionar en nuestro pensamiento de un objeto o de una combinación de diversos objetos, sea según el espacio o según el tiempo, y nos presenta tal objeto o tal combinación de diversos objetos con toda la nitidez y la concisión que permite el sentimiento que han de provocar.

(CAP. LXX-Pag. 394-Parf. 4º).

4.- Casi todos, y casi siempre, vamos al teatro por curiosidad, por seguir la moda, por aburrimiento, para relacionarnos, por el

deseo de ver y hacernos ver; son bien pocos, y esos pocos sólo raras veces, los que van con alguna otra intención. (CAP. LXXX-Pag. 435-Parf. 4º).

5.- Afirmar que las reglas y la crítica pueden oprimir al genio supondría afirmar, en otras palabras, que también pueden oprimirlo los ejemplos y el ejercicio, significaría limitar al genio no sólo a sí mismo, sino reducirlo a su primera tentativa. (CAP. XCVI-Pag. 503-Parf. 3º).



## DRAMATURGIA DE HAMBURGO

Por Jaime Siles

**M**ás que un punto reflejado de manera distinta en muchos mapas, Lessing es un mapa recogido, de manera diversa, en muchos puntos: en tantos que hay un sinfín de ideas, de constelaciones de ideas, que proceden, directa o indirectamente de él — bien porque supo encontrarles la exacta definición de su concepto, bien porque, sin descubrirlas ni acuñarlas, de algún modo las reformuló. La *Dramaturgia de Hamburgo* —«la obra teatrológica más importante del período ilustrado», como la define, con justicia y acierto, Juan Antonio Hormigón— es un absoluto teórico en que la exposición de la doctrina estética cede su sitio a la brillantez del ejemplo citado o a la precisa maquinaria hermenéutica con que su autor levanta el sólido andamiaje de un pensamiento que es siempre razonada creación.

Lessing se revuelve contra quienes sostienen que las reglas y los preceptos sofocan la inspiración. Por eso les espeta: «¡Ah los sabiondos! Cuando han de juzgar unos ejemplos, he aquí que prefieren las reglas; y cuando sería preciso juzgar las reglas, reclaman los ejemplos (...). Quien razona con rectitud, también crea, y quien quiere crear ha de saber razonar. Sólo los incapaces de ambas creen posible separar una de la otra». El Lessing teórico y teorizador insiste en que no pretende hacer «un tratado sistemático de dramaturgia» y afirma que su único propósito es «esparcir *fermenta cognitionis*» y ofrecer materia para la reflexión. Lo que no impide que su *Hamburgische Dramaturgie*, fiel al espíritu de la Ilustración dieciochesca, aluda a cuantas disciplinas tienen con la dramaturgia alguna relación, aunque sólo sea con función instrumental o subalterna. Sin embargo, su interés

radica en que sus observaciones constituyen una contribución definitiva a la teoría e historia del espectáculo y, a la vez, son un monumento de la crítica literaria.

Lessing supone un esfuerzo por mejorar la formación técnica de los actores, elevar el tono de las obras y convertir al público en sujeto activo de la representación. La «proteiformidad» o capacidad de transcurrir entre los más distintos caracteres es, para él, el rasgo distintivo de los grandes intérpretes. Se interesa por el «Sprechdrama» (el drama hablado) y por el personaje, cuyo significado se explica sólo en su instancia social y en su lenguaje. El lenguaje del sentimiento no puede ser, pues, ni «preciosista ni redundante ni rebuscado», porque «un lenguaje así no viene al corazón y no puede, por tanto, conmoerlo»: su idioma es, más bien, la lengua familiar, la expresión sencilla y el habla común. En consonancia



con ello, recomienda el «tono medio» que él identifica con la lengua de la burguesía, la clase social llamada a dirigir cultural y moralmente la nación. Escribe: «Yo no soy actor ni poeta. En realidad a veces se me hace el honor de considerarme poeta dramático. Pero solamente porque se me conoce mal. No se deberían extraer conclusiones apresuradas de algunos intentos que he hecho en el campo teatral. No se puede llamar pintor a quien toma un pincel y extiende colores sobre una tela. Las primeras tentativas las escribía a una edad en la que el gusto y la facilidad de componer a menudo se confunden con el genio. En cuanto a las más recientes, sé muy bien que lo que en ellas pueda haber de aceptable se lo debo sólo a la crítica: no siento en mí el manantial que fluye por su íntima fuerza (...) sino que todo lo debo extraer con esfuerzo mediante bombas y tuberías. Sería muy pobre, frío y miope si no hubiese aprendido en cierta medida a extraer discretamente de los tesoros de los demás, a calentarme con la llama de los otros y a reforzar con las lentes del arte mi débil vista.

Siempre que leo u oigo juicios negativos sobre la crítica, siento vergüenza y enojo. Se dice que sofoca al genio y, sin embargo, yo me precio de haber sacado de ella algo muy similar al genio. ¡Soy un tullido que nunca se mostrará demasiado confortado por las calumnias que se escriben contra las muletas!». Para él el crítico «no sigue las reglas de su propio gusto sino que amolda su propio gusto a las reglas que la naturaleza de las cosas reclame». Lessing es un aristotélico y Aristóteles es una ecuación: «Aristóteles = principios de geometría euclidiana». Por eso contrapone la *Poética* aristotélica a las ideas de Diderot: «Todos los personajes de la mimesis poética —sostiene— deben hablar y actuar (...) como pudiera y debiera hacerlo cualquiera que tuviera un carácter análogo y se encontrase en las mismas circunstancias».

Subraya que, dado que «el poeta no es un historiador», «los caracteres deben ser para él mucho más sagrados de los hechos». Los caracteres son «el elemento fundamental de la comedia», mientras que, en la tragedia, lo es la situación. Para Lessing,

la finalidad del dramaturgo es la resolución del problema ético, que, en el caso de la comedia es «enseñar por medio de la risa», que es su utilidad porque pone en movimiento nuestra capacidad «para captar el ridículo». La tragedia, en cambio, es «una composición poética que suscita piedad»: piedad aplicada a nosotros mismos. Pues bien, si se me preguntara cuál ha sido el hecho teatral más relevante acaecido en 1993 en España, tendría que responder que la traducción al español de la *Dramaturgia de Hamburgo* de Lessing. Yo no he visto ni he leído otra cosa que diga más sobre el teatro, que lo eleve a problema y que lo convierta en espacio y materia de interminable reflexión. Lessing o la teoría del teatro: Lessing o el problema de la poética, los géneros y la teorización. Más allá o más acá de ellos esa interrogación del espectáculo, la escenografía, el texto y el actor. El teatro, ese espejo del otro que es el mismo.

Blanco y Negro 19-9-93



# UNA HAZAÑA EDITORIAL

Por Alfonso Sastre

**C**uando hablo de una hazaña editorial en este caso, me refiero desde luego a la edición de esta magna obra de Lessing, aportación muy importante a la teoría del drama —uno de los textos clásicos de esta especialidad—, hasta ahora inasequible a los lectores de lengua española, pero también a la empresa editorial acometida por la Asociación de Directores de Escena de España (ADE), que, bajo la dirección en-

tusiasta y documentada —quizá demasiado visible— de Juan Antonio Hormigón ya ha puesto en las manos de las gentes del teatro y de los aficionados a la literatura y a las artes escénicas una revista de teatro de muy buena presencia y vario y excelente contenido, y unas colecciones de libros, ya de textos dramáticos, ya teóricos, ya documentales (las actas de sus congresos). Yo les felicito y me lamento de que sus libros no encuentren una mayor resonancia

en las menguadas páginas de crítica que aparecen en la prensa periódica. (Por cierto, la revista de ADE tampoco parece dedicar muy especial atención a las publicaciones que otros hacen, o hacemos).

**Por fin, en España**

Sea como sea, ¡por fin entre nosotros la *Dramaturgia de Hamburgo*! Y en una tra-

ducción garantizada por la personalidad y la ejecutoria intelectual de Feliú Formosa, que ha sido desde hace ya muchos años una ventana abierta y sensible a los mensajes culturales procedentes de ese área tan inquietante que es la cultura alemana. También es elogiable la introducción de Paolo Chiarini, que sitúa la obra de Lessing de manera que cualquier lector puede emprender su lectura confortablemente sabiéndose informado sobre la entidad y la genealogía del texto que tiene entre las manos.

«Esta *Dramaturgia* —escribió Lessing en su presentación— debe efectuar un registro crítico de todas las piezas teatrales que se

representen, y habrá de acompañar cada paso que aquí dé el arte, tanto del poeta como del actor». Lessing había sido nombrado «dramaturgo» —según la noción que hoy se considera «alemana» de ese término— del Teatro Nacional de Hamburgo, una institución que se había llamado «Theater am Gänsemarkt» dos años antes, cuando se fundó (1765), y se había propuesto esta tarea de registrar los hechos que se produjeran en un medio en que el teatro se hallaba en trance de nacimiento. Su propósito de establecer, como dijo, un «registro crítico» situó su tarea de un campo teórico, a resguardo, en la medida de lo posible, de los

dictados del «gusto» y de la moda. Los hechos de cada día se convierten en materia de seria reflexión teórica, y por ello hoy es posible leer esta *Dramaturgia* con mayor interés que el que tendría —que también sería mucho— como crónica del teatro alemán en aquella segunda mitad del siglo XVIII.

Una dificultad de su lectura puede resultar, en un lector de hoy, del hecho de que las reflexiones se hagan sobre un material en gran parte desconocido —aquellas obras que allí se representaban— y desconocido en su totalidad en lo que se refiere a los aspectos propiamente teatrales, la actuación y la puesta en escena, que sólo es posible conocer hoy por referencias literarias, también escasas e insuficientes.

Sin embargo, esta dificultad es superable en muchos casos. Por ejemplo, entre las páginas más estimulantes están aquellas en las que Lessing dialoga con Aristóteles y con Corneille a propósito de la tragedia y de sus afectos propios según Aristóteles (compasión y temor) y sus efectos también propios (catarsis).

### Monstruo

Tales afectos y efectos parecen imposibles, según Aristóteles, cuando los personajes son «muy malos» (monstruos) o «muy buenos» (mártires, por ejemplo). Entonces, ¿no puede considerarse un personaje trágico Ricardo III? El tema se plantea porque cierto autor alemán, Christian Felix Weisse, había estrenado un *Ricardo III*, que nosotros desconocemos; pero nada nos impide que leamos estas reflexiones teniendo en la memoria un *Ricardo III* que sí conocemos o podemos conocer, el de Shakespeare.

El *Ricardo III* de Weisse «es sin discusión —dice Lessing— el monstruo más abominable que jamás ha pisado la escena». A nosotros nos vale, para entender esto, el de Shakespeare, que tampoco es manco.

No trato de seleccionar ningún pasaje, pero personalmente encuentro de una gran densidad teórica los capítulos que van desde el LXXIV en adelante.

## ESPACIO EDITORIAL DE LA COMUNIDAD IBEROAMERICANA DE TEATRO

ARGENTINA ESPACIO  
TEATRO 2  
TEATRO-CELCIT

CUBA CONJUNTO  
TABLAS

ESPAÑA ADE  
ENTREACTE  
PRIMER ACTO  
PUCK

ESTADOS UNIDOS GESTOS  
LATIN AMERICAN REVIEW  
OLLANTAY

MEXICO MASCARA  
REPERTORIO

PORTUGAL CUADERNOS



**ESPACIO DE CRITICA E INVESTIGACION TEATRAL** fundada en 1986 periodicidad variable Responsable: Eduardo Rovner Dirección: Aquero, 1775 - 2º piso «E» (1425) Capital - Argentina Teléfono: (541) 826-4255 Fax: (541) 3317353 Promedio Pág/ ejemplar: 110 Precio: 6 USDS

**TEATRO 2** fundada en 1967 Semestral Editor: Teatro Municipal General San Martín Responsable: Eduardo Rovner Dirección: Corrientes 1530 (1042) Cap. Fed. Argentina Teléfono: (541) 469377 Fax: (541) 3317353 Promedio Pág/ ejemplar: 96 Precio: 8 USDS

**TEATRO-CELCIT** fundada en 1990 Semestral Editor: CELCIT Responsable: Carlos Ianni Dirección: Bolívar, 827 (1066) Buenos Aires - Argentina Teléfono: (541) 369.83.58 Fax: (541) 331.73.53 Promedio Pág/ ejemplar: 80 Precio: 10 USDS

**CONJUNTO** fundada en 1964 Trimestral Editor: Departamento de Teatro - Casa de las Américas Responsable: Rosa Ileana Boudet Dirección: Departamento de Teatro - Casa de las Américas. 3ra. y G. Vedado La Habana, Cuba Teléfono: (537) 32.35.87 al 89 Fax: (537) 32.72.72 Promedio Pág/ ejemplar: 120 Precio: 3 USDS

**TABLAS** fundada en 1982 Trimestral Editor: Consejo Nacional de las Artes Escénicas Responsable: Yana Elsa Brugal Dirección: San Ignacio, 166 entre Obispo y Obrapia Habana Vieja - La Habana, Cuba Teléfono: (537) 628760 Fax: (537) 333461 Promedio Pág/ ejemplar: 80 Precio: 6 USDS

**ADE** fundada en 1985 Trimestral Editor: Asociación de Directores de Escena - ADE - de España Responsable de la edición: Juan Antonio Hormigón Dirección: Costanilla de los Angeles, 13 - Madrid Teléfono: (91) 5591246 Fax: (91) 5483012 Precio: 4 USD S

**ENTREACTE** fundada en 1967 Bimensual Editor: Asociación de Actores y Directores de Cataluña. Responsable: Jaume Nadal. Dirección: Ronda de la Universidad nº 12 1º 08007 Barcelona Teléfono: (93) 4425842 Fax: (93) 4124645 Promedio Pág/ ejemplar: 60 Precio: 4 USD S

**PRIMER ACTO** fundada en 1957 Bimensual Editor-Director: José Monleón Dirección: Calle Cervantes, 21, 1º 3º 28014 - Madrid, España Teléfono: (91) 3555867 Fax: (91) 726.37.11 Promedio Pág/ ejemplar: 144 Precio: 7 USDS

**PUCK** fundada en 1991 Semestral Editor: Centro de Documentación de Títeres de Bilbao Responsable: Concha de la Casa Dirección: Ayuntamiento de Bilbao. Calle Circo Amateur del Club Deportivo 2 48004 - Bilbao Teléfono: (94) 4127451 Fax: (94) 4242550 Promedio Pág/ ejemplar: 120 Precio por ejemplar: 12,50 USDS

**GESTOS** fundada en 1981 Semestral Editor: Universidad de California Responsable: Juan Villegas Dirección: Dept. of Spanish and Portuguese, University of California, Irvine C.A. 92717 - USA Teléfono: (714) 8566902 Fax: (714) 7252379 Promedio Pág/ ejemplar: 100 Precio: individuales: 7,50 USDS Instituciones: 15 USDS

**LATIN AMERICAN THEATRE REVIEW** fundada en 1967 Semestral Editor: Universidad de Kansas Responsable: George Woodyard Dirección: Center of Latin American Studies, University of Kansas, Lawrence, KS 66045 USA Teléfono: (913) 864.11.41 Fax: (913) 864.45.55 Promedio Pág/ ejemplar: 200 Precio: individuales: 7,50 USDS Instituciones: 15 USDS

**OLLANTAY** fundada en 1993 Semestral Editor: Ollantay Center for the Artes Responsable de la edición: Pedro R. Monge-Rafuls Dirección: 30-40 88 st. East Elmhurst NY 11369 USA Teléfono: (718) 565.64.99 Fax: (718) 446-78.06 Promedio Pág/ ejemplar: 125 Precio: 9 USDS

**MASCARA** fundada en 1989 Trimestral Editor: Grupo Editorial Gaceta Responsable de la edición: Edgar Ceballos Dirección: Sur - 109 A Nº 260 Col. Héroes de Churubusco - Del. Ixtapalapa 09090 - México D.f. - México Teléfono: (525) 5814998 Fax: (525) 5816567 Promedio Pág/ ejemplar: 160 Precio: 12,50 USD S

**REPERTORIO** fundada en 1981 Trimestral Editor: Universidad Autónoma de Querétaro Responsable: Rodolfo Obregón R. Dirección: 16 de septiembre, número 63, Centro Querétaro 76000 México Teléfono: (5242) 12.51.82 Fax: (5242) 14.06.86/ 16.49.17 Promedio Pág/ ejemplar: 76 Precio: 7,50 USDS

**CUADERNOS** fundada en 1993 Editor: Teatro de Almada Responsable: Joaquim Benite Dirección: Rua Conde Ferreira, 2800 Almada, Portugal Teléfono: 864.11.41 Promedio Pág/ ejemplar: 120 Precio: 10 USD S

LISTADO DE VOCABLOS UTILIZADOS  
INTERNACIONALMENTE EN ESCRITOS PROFESIONALES  
SOBRE ILUMINACION EN TEATRO, CINE, TELEVISION.

# DICCIONARIO TECNICO

(III)

## LADDER (Escalera)

Montaje de focos en los bastidores del teatro de forma escalonada a menudo con una caja de cables de salida.

## LAM (Lámpara)

Se refiere a la unidad completa, incluyendo el filamento o los electrodos, base y otros componentes. En el teatro, es a veces utilizada para instrumentos de iluminación especialmente un foco.

## LAMP DIP

Una laca translúcida o de color transparente utilizada en lámparas incandescentes en aquellas instalaciones donde no es posible poner medios de color delante del equipo. No puede utilizarse en lámparas tungsteno-halógenas por la alta temperatura de la pared de la bombilla.

## LD

En televisión, el Director de Iluminación. Ver LIGHTING DESIGNER.

## LEFT STAGE

A la izquierda del actor cuando este está cara al público.

## LEKO

Originalmente, una abreviación para Le-kolite, un tipo de foco fabricado por Century Lighting, Inc. A menudo es usado como término genérico para un foco reflector elipsoidal.

## LENS APERTURE (Apertura de lente)

Ver f-NUMBER.

## LENS PROJECTOR (Proyector de lente)

En iluminación de teatro, un proyector de alto watiage de diapositivas escénicas, normalmente, de una cobertura de ángulo

ancho y a veces con motor para mover una banda de película.

## LENS SIZE (Tamaño de lente)

En iluminación de teatro, se refiere a los focos: es la especificación de diámetro y longitud focal, e.g. 6" x 9" PC sería 6" diámetro y 9" longitud focal, lente plano-convexa.

## LENS SPEED (Velocidad de lente)

Ver f-NUMBER.

## LENS SPOTLIGHT (Foco de lente)

Un foco incluyendo una lámpara y una lente simple, sin o con reflector, que tiene ángulos de campo y haz variables, obtenidos a través del cambio del espacio entre la lámpara y la lente.

## LIFE

Ver RATED LIFE y SERVICE LIFE.

## LIGHT CENTRE LENGTH (LCL)

La distancia entre el centro de una lámpara incandescente (filamento) y una arbitraria, pero standard, punto de la base de la lámpara.

## LIGHTING BATTEN

Un conjunto de tubos y cables suspendido por otros cables con colas receptoras de suministro eléctrico y que sirve también de soporte.

## LIGHT LIFT

Un pantógrafo u otro aparato de altura ajustable para soportar focos desde la parrilla.

## LIGHT PLOT

Un plano completo del equipo de iluminación y sus aplicaciones en una producción.

## LIGHTING CONTROL CONSOLE (Consola de control de iluminación)

Panel de tipo mesa utilizado para contener los controles requeridos para ajustar la iluminación de la producción, como dimmers y otros elementos de control.

## LIGHTING DESIGNER (Diseñador de iluminación)

La persona que planea las composiciones de la iluminación. El que dirige el enfoque de las unidades de iluminación y determina las varias intensidades, colores y señales requeridos en una producción. El término para TV. es: LD.

## LIGHTING GRID (Parrilla de iluminación)

Una estructura fija de aluminio o acero localizada encima del suelo del estudio para soportar focos y salidas eléctricas.

## LIMBO

Un fondo sin detalles detectables. Para teatro y televisión: negro. Para cine: blanco.

## LINNEBACH

Un proyector sin lente formado por una caja pintada de negro por dentro conteniendo una fuente de luz «punta» como una lámpara incandescente de filamento pequeño. Un gobo o transparencia (a menudo pintado en vidrio) es posicionado en el lado abierto de la caja. El proyector Linnebach produce imágenes difusas y suaves.

## LOADER (Cargador)

Normalmente un foco plano-convexo, sin lente, utilizado como una carga fantasma.

## LOUVERS

Bandas delgadas y paralelas localizadas delante de un reflector para reducir so-

breluz o luz directa que cae fuera del haz principal, normalmente de acabado negro.

## LOW KEY LIGHTING

Un tipo de iluminación que, aplicada a una escena, tiene intención de producir una imagen con graduaciones desde un gris medio hasta negro con áreas comparativas limitadas de gris claro y blanco.

## LOW NOISE LAMPS (Lámparas de bajo ruido)

Lámparas incandescentes con una construcción especial para minimizar la generación de ruido-audio cuando operan en circuitos AC y especialmente en dimmers que distorsionan la onda.

## LUMEN

Unidad de (luz) flux.

## LUMEN PER SQUARE FOOT (Lumen por pie cuadrado)

El número de lúmenes producidos por una fuente luminosa por cada watio de energía eléctrica suministrada a la fuente. Ver también EFFICACY.

## LUMINAIRE

Una unidad completa de iluminación compuesta de una lámpara/s junta/s con las partes diseñadas para distribuir la luz, para posicionar y proteger las lámparas y para conectar las lámparas a la fuente de suministro eléctrico foco.

## LUMINANCE (Luminaria)

Una medida de luz (flux) por unidad saliendo de una superficie en una dirección particular. La unidad es el footlambert. Esta cantidad anteriormente se denominaba «brillo».

## LUMINOUS

Un adjetivo para indicar la producción de luz, e.g. fuente luminosa para distinguirlo de fuentes eléctricas, etc. A veces utilizado antes de «intensidad» o «flux».

## LUX

La unidad de iluminación utilizada predominantemente en Europa; igual a un lumen por metro cuadrado. 10 lux son aproximadamente iguales a 1 footcandle.

## MAGNETIC AMPLIFIER (Amplificador magnético)

Un dimmer de serie de tipo inductor en donde el circuito de control cambia las pro-

iedades magnéticas del corazón del inductor.

## MANUAL DIMMER

Un dimmer que sólo tiene conexiones mecánicas entre el manillar de control de la unidad y el contacto móvil eléctrico que conduce el suministro eléctrico a la carga del luminaire.

## MARTINGALE

Ver TWOFER.

## MASK (Máscara)

Para esconder un instrumento de iluminación del público; cortar parte de un haz de luz.

## MASTER

Interruptor o dimmer usado para controlar otros interruptores o dimmers para circuitos individuales. Un gran master controla todos los interruptores y dimmers mientras un grupo master controla solamente un grupo de interruptores o dimmers.

## MAT o MATTE

Cuando es utilizado para descubrir una superficie, quiere decir apagado o sin brillo o difusa, en oposición a una superficie reflectante de espejo. Una superficie difusa reflectante, algo que refleja la luz uniformemente en todas las direcciones, una superficie plana en el sentido de pintura plana. Este término es también usado para implicar «luz suave». También cualquier aparato añadido a la parte frontal de un instrumento para moderar la luz.

## MAXIMUM OVERALL LENGTH (Longitud general máxima)

La dimensión máxima de una lámpara de base a base para lámparas de doble terminación o desde la base hasta el extremo de la lámpara para elementos electrónicos.

## MEMORY (Memoria)

Aparato para el almacenamiento de información manejado por potenciómetros o elementos electrónicos.

## MEMORY SYSTEM (Sistema de memoria)

Un aparato automático utilizando controles como por ejemplo cinta magnética o tarjetas impresas para registrar el fijamiento sucesivo de dimmers o sistemas de conexión cruzada.

## MIDGET

Ver INKY.

## MIRROR BALL (Esfera de espejo)

Una bola aproximadamente esférica cuya superficie está cubierta de espejos pequeños y planos. Cuando se dirige un foco hacia esta y se gira, puntos múltiples móviles de luz se expansionan por las superficies alrededor.

## MODELLING LIGHT

La iluminación que revela la profundidad, forma y textura de un sujeto. Luz llave, luz cruzada, counter-key, luz lateral, luz de fondo y eye-light son todos tipos de modelling light.

## MOLL

Ver MAXIMUM OVERALL LIGHT.

## MULTI-MEDIA

El uso de dos o más proyectores de tipo distinto; e.g. películas de cine y diapositivas, en una presentación multi-imagen.

## MULTIPLEXOR

En televisión, el sistema óptico usado para canalizar múltiples imágenes proyectadas.

## NEUTRAL DENSITY FILTER (Filtro de densidad neutro)

Un filtro que reduce la energía en todas las ondas por igual, entonces reduciendo la luz sin afectar la calidad de color.

## NON-DIM CIRCUIT

Un circuito suministrando energía eléctrica a una fuente de luz a través de un interruptor para permitir una función directa en vez de una función dimmer.

## NON-LENS SPOTLIGHT (Foco sin lente)

Una fuente de luz con sólo una lámpara y un reflector que tiene varios ángulos de campo y obtiene el haz de luz deseado variando el recorrido entre la lámpara y el reflector.

## OBJECTIVE LENS (Lente objetivo)

Ver PROJECTION LENS.

## OFFSTAGE (Fuera del escenario)

Fuera de la vista del público, fuera del centro del escenario.

## OPAQUE (Opaco)

No transmite luz.



## **OLIVETTE**

Un tipo de foco flood antiguo con un envoltorio de tipo caja y una superficie de pintura reflectante.

## **ONE-K**

Ver ACE.

## **ONSTAGE (En el escenario)**

A la vista del público, hacia el centro del escenario.

## **OPAQUE PROJECTOR (Proyector opaco)**

Un aparato que proyectará una imagen de material opaco.

## **OVERHEAD PROJECTOR**

Un aparato que proyectará la imagen de transparencia horizontal a una pantalla vertical. La transparencia puede ser una copia de material impresa, ilustraciones, etc. o puede ser escritura hecha con un bolígrafo especial escrita directamente en el material transparente en el aparato de proyección.

## **PACKAGE DIMMER**

Unidades modulares conteniendo varios circuitos de dimmers, las unidades pueden arreglarse en varias combinaciones y números.

## **PADDLE**

Ver STAGE PLUG.

## **PANTOGRAPH**

Ver LIGHT LIFT.

## **PARABOLIC SPOTLIGHT**

Ver BEAM PROJECTOR.

## **PAR LIGHT**

Un foco utilizando una lámpara PAR. Las características del haz dependen de la lámpara PAR en uso.

## **PARALLEL**

Ver BED.

## **PATCH (Parche)**

Hacer conexiones en el papel.

## **PATCH PANEL**

Un sistema de conexión cruzada utilizando un enchufe y un jack.

## **PATTERN SPOTLIGHT**

Un foco reflector elipsoidal, especial-

mente uno que tiene una apertura para un gobo en el punto focal de la unidad para permitir la inserción de gobos o patrones para proyección.

## **PEDESTAL**

Se refiere al nivel en información de imagen en televisión, establece la escala gris.

## **PHANTOM LOAD (Carga fantasma)**

Una carga «off-stage» aplicada a dimmers de tipo de residencia cuando la carga en funcionamiento es menos que el mínimo del dimmer. Esto es necesario porque los dimmers de residencia no se reducirán suficientemente a no ser que el total de la carga conectada llegue al alcance del dimmer.

## **PIANO BOARD**

Piano Box originalmente, un dimmer de residencia portátil (panel) en una caja de madera vertical y utilizado como un ROAD BOARD. Ahora el término es usado para otros tipos de paneles portátiles de dimmers.

## **PIGTAIL (Coleta)**

La cuerda corta con conector que sale de un aparato como por ejemplo un instrumento de iluminación.

## **PILE-ON**

Sobrepasar un fijamiento con otro más alto.

## **PIN PLUG OR CONNECTOR**

Un conector eléctrico utilizando pins redondos de sección cruzada.

## **PIPE**

Ver BATTERN.

## **PIPE CLAMP**

Un aparato que engancha un instrumento de iluminación a un batten o boomerang.

## **PLANOCONVEX LENS (Lente plano-convexo)**

Una lente simple con un lado convexo y otro plano.

## **PLANOCONVEX SPOTLIGHT (Foco plano-convexo)**

Un roco de forma antigua similar a un foco Fresnel pero utilizando una lente plano-convexa que produce un haz menos uniforme y un filo más definido.

## **PLATE (Plano)**

Una unidad simple de dimmers de resistencia. Ahora, por analogía, aplicado a otros tipos.

## **PLOT**

El plan de iluminación.

## **PLUGGING BOX**

Una caja portátil con un suministro eléctrico y salidas para dos o más circuitos. A menudo contiene fusibles.

## **POCKET (Bolsillo)**

Salidas individuales o en grupos para circuitos de escenarios, a menudo localizado debajo de una puerta secreta, e.g. bolsillo de suelo, de pared, etc.

## **PRACTICAL**

Puede ser utilizada por el actor e.g. una lámpara que pueda estar encendida o apagada por él.

## **PRESET**

Un juego de niveles de iluminación pre-determinados que pueden estar fijados mecánica o electrónicamente para el uso que más convenga al iluminador.

## **PRE SET CONTROL**

El control normalmente un potenciómetro localizado en la consola de control de la iluminación, utilizado para programar la salida de un dimmer y a su vez, la salida al foco o focos, conectado al dimmer.

## **PROFILE SOPLIGHT**

Ver ELLIPSOIDAL REFLECTOR SPOTLIGHT.

## **PROGRAMME**

Meter información a un panel de memoria de iluminación.

## **PROJECTION LENS (Lente de proyección)**

Aquella lente en un sistema de proyección que da imagen a la diapositiva en la pantalla.

## **PROXIMITY REFLECTOR (Reflector de proximidad)**

Un reflector pequeño no enfocable dentro de una lámpara y ontado inmediatamente detrás del filamento. Ver también INTERNAL REFLECTOR.

De COMLUX informe nº 3  
(Continuará)

# PUBLICACIONES

DE LA ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA

Serie: <<Literatura dramática>>

**Nº 1 LA VERDADERA HISTORIA DE Ah Q**

de Christoph Hein (traducción de Jorge Riechmann)  
(agotado)

**Nº 2 LA DICTADURA DE LA CONCIENCIA**

de Mijail Shatrov (traducción de Ana Varela)  
(agotado)

**Nº 3 CAMINO DE VOLOKOLAMSK y LA MISION**

de Heiner Müller (traducción de Jorge Riechmann)  
(agotado)

**Nº 4 LAS PERSONAS DECENTES**

de Enrique Gaspar  
Edición de Juan Antonio Hormigón.

**Nº 5 LA GRAN PAZ**

de Volker Braun (traducción de Jorge Riechmann)

**Nº 6 LA ISLA y EL CAMINO DE LA MECA**

de Athol Fugard (traducción de José Luis Bello y  
Carlos Rodríguez)

**Nº 7 PINTAHIERROS**

de Heinrich Henkel (traducción Feliú Formosa)

**Nº 8 MEMORANDUM y EL ERROR**

de Vaclav Havel (traducción de Borja Ortiz de Gondra  
y Juan Antonio Hormigón).

**Nº 9 LA CALANDRIA**

de Bibbiena (traducción de Margarita García)

**Nº 10 JUEGO DE GATAS**

de Istvan Orkeny (traducción de Brigida Alexander)

**Nº 11 LOS DESTRUCTORES DE MAQUINAS y HINKEMANN**

de Ernst Toller (traducción de Rodolfo Halffter)  
Edición de Juancho Asenjo.

**Nº 12 COMEDIAS**

de Ruzante (traducción de A. Malinghero,  
Juan A. Hormigón, A. de Monreal)  
Edición de Juan Antonio Hormigón.

**Nº 13 LA FONDA DE PARIS y EL EGOISTA**

de José Mor de Fuentes.  
Edición de Juan A. Hormigón y Fernando Doménech.

**Nº 14 EL ARTE DE LA COMEDIA**

de Eduardo de Filippo (traducción de Luigia Perotto)  
(agotado)

**Nº 15 POST-HAMLET**

de Giovanni Testori (traducción de Luigia Perotto)

**Nº 16 LA SOLEDAD RUIDOSA**

de Bohumil Hrabal (traducción de Jaroslava Cajová)



**Nº 17 EL HIJO MAYOR e HISTORIA CON COMPAGINADOR**  
de Aleksandr Vampilov (traducción de Jorge Saura)

**Nº 18 YO, FEUERBACH**

de Tankred Dorst (traducción de Jorge Hacker)

**Nº 19 DIOS Y HOMBRES (GILGAMESH)**

de Orhan Asena (Traducción de Mukader Yaygioglu)

**Nº 20 CEMENTO, LA BATALLA y CAMINO DE VOLOKOLAMSK**

de Heiner Müller (Traducción de Pedro Galarza, Víctor  
Contreras y Jorge Reichmann)

**Nº 21 EL CRUDO FILO DE LA VICTORIA**

de Barrie Stavis (Traducción de Carlos Rodríguez)

**Nº 22 DON QUIJOTE**

Adaptación de Rafael Azcona y Maurizio Scaparro.

**Nº 23 DON QUIJOTE**

De M. A. Bulgákov (traducción de Jorge Saura)

**Nº 24 DON QUIJOTE**

Guión cinematográfico de Orson Welles (traducción de  
Juan Cobos)

**Nº 25 EL BUFON y EL PAJARO GIBOSO (escena II)**

de Muhammad Al-Magut (Traducción de Jesús Riosalido)

**Nº 26 EUROPA y AIDA VENCIDA**

de René Kalisky (Traducciones de Carmen Giralt y  
Edith Le Bel, María Muñoz y Adelaida Porras).

**Nº 27 LOS DESVARIOS POR EL VERANEO y  
LAS AVENTURAS DEL VERANEO**

de Carlo Goldoni (Traducción de Luigia Perotto)

**Nº 28 EL RETORNO DEL VERANEO y DON JUAN TENORIO**

de Carlo Goldoni (Traducciones de Luigia Perotto, Jorge Urrutia y  
Leopoldo de Luis).

**Nº 29 EL ADULADOR y LA PLAZUELA**

de Carlo Goldoni (Traducciones de Margarita García, Luigia Perotto  
y Juan Antonio Hormigón).

**Nº 30 LA CRIADA AMOROSA y LA GUERRA**

de Carlo Goldoni (Traducciones de Jaume Melendres y  
Joan Casas).

**Nº 31 LA CASA NUEVA y UNA DE LAS ULTIMAS TARDES  
DE CARNAVAL**

de Carlo Goldoni (Traducciones de Luigia Perotto).

**Nº 32 POR UN SI O POR UN NO**

de Nathalie Sarraute (Traducción de Juan E. d'Ors).

Las publicaciones de la ADE pueden adquirirse actualmente en las librerías "La Avispa", "La Casa del Libro" y "FNAC" de Madrid; "Millá" de Barcelona; "Padilla" de Sevilla; "Margen" de Valladolid y "Embat" de Palma de Mallorca. Están distribuidas en Galicia por "Galaxia", y en Canarias por "Lemus".

**Tercer Congreso de la Asociación de Directores de Escena de España.**  
Ponencias, debates, documentos y artículos. Edición de Juan Antonio Hormigón. Madrid, ADE, 1993. (Serie «Debates», nº 3).

Con el ligero retraso que es habitual en la mitad de las actas de los congresos de todo tipo que se celebran en el mundo (la otra mitad, por razones misteriosas, nunca ve la luz) se publican en libro las ponencias y debates del Tercer Congreso de la ADE, celebrado en Málaga del 26 al 29 de Abril de 1990.

Aunque las ponencias ya habían sido publicadas en la revista ADE, el libro tiene enorme interés, no sólo por recoger todas ellas en una sola publicación, sino porque se acompañan de los debates a que dieron lugar aquellas ponencias, debates que amplían, corroboran, contradicen, polemizan, completan, y en definitiva, enriquecen a éstas. Son los debates la expresión misma de la vida de la ADE, con sus encontrados puntos de vista, sus contradicciones, sus peleas... y la posibilidad de expresarlas en el ámbito de un apasionado debate sobre el teatro.

Tres fueron los temas sobre los que se trató en el Congreso. La primera sesión versó sobre «El Director de Escena ante la apertura de fronteras del 93», y contó con las ponencias de Juan Vázquez, Asesor Jurídico de la ADE, «Ante la apertura de fronteras del 93», y de Juanjo Granda, «Futuro del Director en el teatro de la Europa sin fronteras».

La segunda sesión abordó el tema del «Espacio escénico y puesta en escena», dentro del cual expusieron sus ponencias Antonio Malonda, «Construir para el espacio escénico», Simón Suárez, «Dadme una metáfora matemáticamente exacta», y, al alimón, Santiago Sueiras y Etelvino Vázquez, «Espacio escénico y puesta en escena».

En la tercera sesión, bajo el lema «La puesta en escena de Opera y Zarzuela», fueron ponentes Angel Fernández Montesinos, con «La puesta en escena de la zarzuela», y Emilio Sagi, con «La puesta en escena de ópera».

En todas las sesiones hubo animadísimo debates que se transcriben íntegramente (cuando no fallaron los medios técnicos), en donde participaron la práctica totalidad

de los directores asistentes. Se completa esta parte del libro con las Conclusiones del Congreso y la transcripción de la Sesión de Clausura, con las palabras dirigidas a los asistentes por los cargos electos de la ADE y por el entonces Director General del INAEM, Adolfo Marsillach.

El libro, sin embargo, no se agota ahí. Se añaden hasta tres apartados más: «Después del Congreso», «Revista de prensa», y «Entrevistas y artículos paralelos», que acaban de dar una visión panorámica de lo que supuso el evento dentro y fuera de la ADE, y añaden nuevos elementos de debate y reflexión sobre los temas que se trataron en él.

Como triste, pero necesario, colofón, se incluye, bajo el epígrafe «In memoriam», una serie de artículos en recuerdo de dos compañeros de profesión desaparecidos por aquellas fechas, José Estruch y José Luis Alonso. Junto a los artículos dedicados a los dos por la Revista ADE, aparecen los escritos por Francisco Nieva, Juan Antonio Hormigón y Antonio Gala.

En resumen, pues, un libro amplio, lleno de sugerencias, que no ha perdido nada de su actualidad pese a los tres años transcurridos.

**Fernando Doménech**

**Marco Antonio de la Parra.**  
Para un joven dramaturgo.  
(Sobre Creatividad y Dramaturgia). Madrid, CNNTE, 1993. (Col. Teoría Escénica, nº 3).

Cuidado con este libro. Tiene la diabólica intención de incomodar, de remover certezas, de provocar ardientes entusiasmos y rechazos despreciativos. O sea, de seducir.

Digamos que está formado por dos partes, complementarias pero muy diferentes. La primera, «La dramaturgia como sacrificio» (Fragmentos de cartas a un joven dramaturgo), es el texto escrito para los jóvenes autores integrantes del taller organizado por el CNNTE en Madrid en los años 1992 y 1993.

La segunda parte, «Creatividad y angustia», es un trabajo leído en 1991 en un Curso de Verano de la Universidad Complutense en El Escorial. Dos ocasiones para un verdadero «encuentro entre dos mundos», el mundo personalísimo del autor chileno y el no menos particular mundillo teatral español.

Como muy bien apunta Guillermo Heras en su introducción, es éste un libro «mezcla de literatura epistolar del siglo XIX —por lo tanto, alegoría romántica— y crónica psicoanalítica de ferocidad contemporánea —es decir, de alegoría racionalista—...» Marco Antonio de la Parra es un minucioso analista del teatro contemporáneo y, sobre todo, del papel del dramaturgo dentro de él (utilizamos «dramaturgo», en el sentido tradicional de «escritor dramático», como lo hace el autor). Pero este análisis está dominado por la pasión más arrebatada, atravesada por la visión del creador como equilibrista en el filo de lo imposible, siempre a punto de caer al cielo o al infierno. Es un alegato sin concesiones a la comercialidad, a la facilidad del comediógrafo, en favor de una literatura dramática que hurgue en los más negros agujeros de la conciencia para hacer saltar chispas que, con su brevísimo resplandor, iluminen la condición humana.

En esta lucha titánica el escritor es su única arma y su mayor enemigo: es una lucha consigo mismo, contra sus rutinas, contra sus miedos, contra sus incapacidades y —mayor peligro aún— sus capacidades y sus éxitos. Lucha a muerte, que exige un sacrificio: la víctima, el escritor.

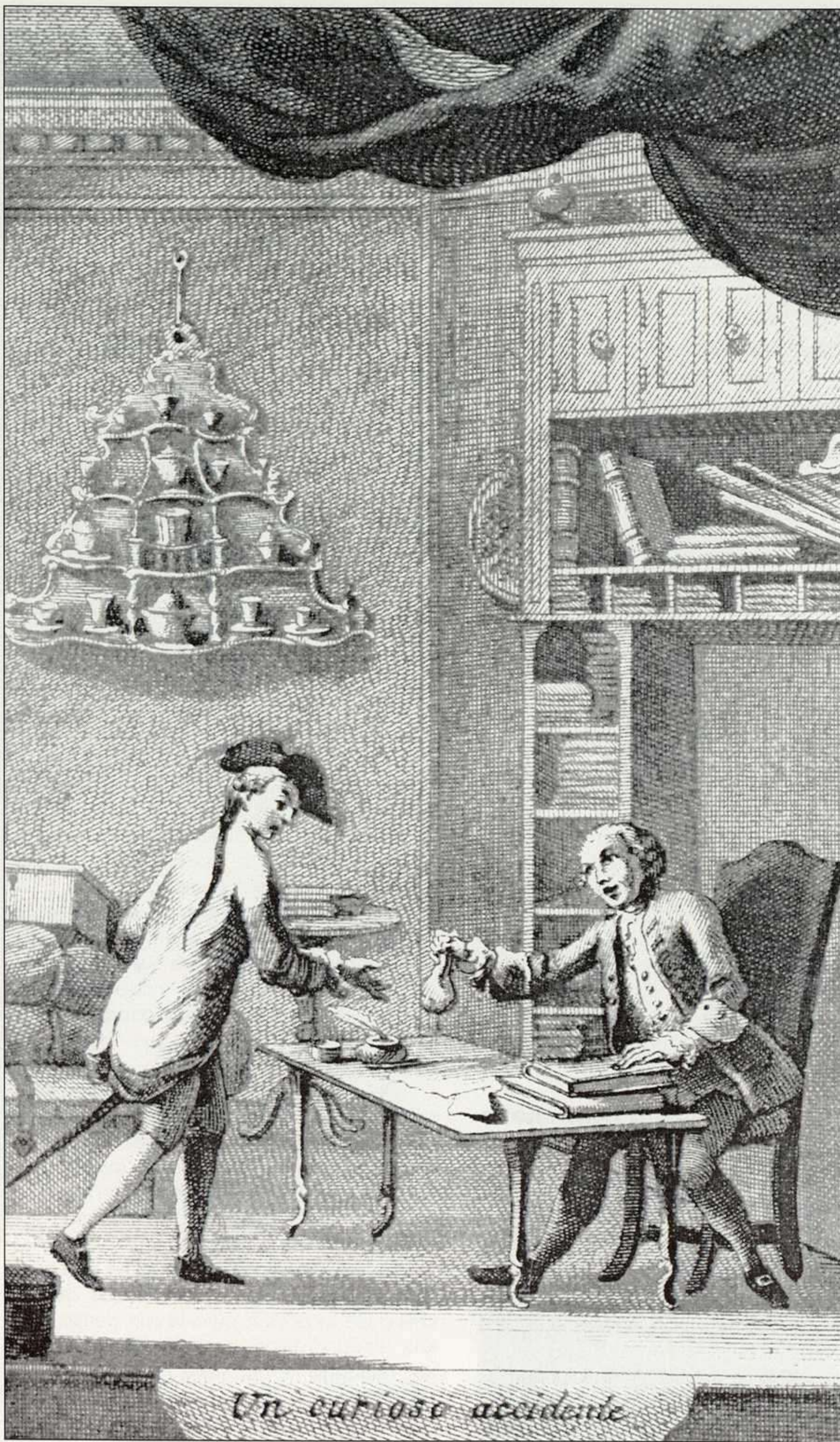
De ahí que este proceso esté dominado por la angustia: angustia de no ser capaz de crear, angustia de no haber creado lo que se proponía, angustia de que la obra no resista la confrontación con el público, angustia, en fin, ante la obra terminada y la perspectiva de escribir otra nueva.

Marco Antonio de la Parra ha escrito un libro imprescindible. Estos retazos de una crítica de la pasión pura llevan dentro toda una teoría dramática dispuesta a explotar. Cuidado, lector. Este libro te atrapará sin remedio.

**F. D.**

**Goldoni, Carlo: *La criada amorosa* y *La guerra*.** Serie Literatura Dramática, Nº 30. Publicaciones A.D.E. Madrid, 1994.

Dentro de las publicaciones destinadas a celebrar el Bicentenario Goldoni llegamos a esta quinta entrega de textos dramáticos —incluido *El teatro cómico* dado en el número especial de la revista—. Logrando un número de diez títulos (está anunciado un número 31 con dos títulos más) gracias a los cuales se puede tener una visión clara y personalizada del corpus dramático de Goldoni, sin tener que recurrir al «yo he visto» o



Un curioso accidente

«me han contado» a los que nos abocaba la ausencia de traducciones en las librerías españolas.

Aparte de los títulos aparecidos en portada: *La criada amorosa* y *La guerra* encontramos en su interior una obrita más, titulada *La hostería de la Posta*; acompañan a los textos —amén de unos ensayos a modo de introducción de Ginette Herry, Marie-France Sidet y Giuseppe Ortolani— una introducción de Juan Antonio Hormigón, una interesante «Conversación entre G. Herry y Luca Ronconi a propósito de *La serva amorosa*» y unas sugestivas notas de Jaume Melendres acerca del trabajo de traducción inclinado —como es lógico dada la naturaleza de la Asociación editora— «más por la viabilidad escénica que por la traslación exacta y erudita». En este campo conviene felicitar al citado Jaume Melendres, a Joan Casas y a Alejandro Alonso por la espléndida labor

de transmitir el espíritu goldoniano de las comedias citadas.

*La serva amorosa*, estrenada en la primavera de 1752 en Bolonia, forma parte de la serie de comedias cuyo personaje central es «Corallina», personaje recreado por y para Maddalena Marliani, Soubrette. En sus *Memorias* Goldoni recuerda como una «sensación singular» la que le produjo a los catorce años la Soubrette de una compañía de teatro. Desde ese momento reconoce haber sentido siempre «debilidad» por ellas. Una debilidad algo cara si tenemos en cuenta las inconveniencias que le acarrearán con la primera actriz de la compañía Teodora Medebach y la —siempre enojosa— mezcla de vida y teatro. Algo que Goldoni deja claro en la introducción: «No obsta que esta criada es superior en muchas cosas al talento femenino; es una mujer más aguda que la mayoría, exacta-

mente igual que la Actriz que ha representado el personaje».

Distinta postura vemos en *La guerra* donde su declarado pacifismo le lleva a distanciarse del campo de la guerra y situar a la obra en un juego de azar, estupenda metáfora del combate donde «puede vivir el más cobarde y morir el más valeroso».

*La hostería de la Posta* es quizá la obra más curiosa de esta triple entrega por las relaciones que debemos establecer entre la localización de *La hostería* y de *El sí de las niñas* moratiniano.

Las tres comedias ofrecen el juego de enlaces goldonianos y el encuentro con su resolución a veces en criadas cariñosas y otras en prometidas sagaces. El siglo donde la mujer empezó a sentir su peso y la importancia de su trabajo y opinión, tiene en Goldoni un fiel servidor que sin exagerar la nota social perpetúa el papel de mujer que soluciona los problemas que no siempre ha provocado ella. Una especie de nuevo y sofisticado *Deus ex machina*.

**Manuel Lagos**

LA CASA NUEVA/ UNA DE LAS ÚLTIMAS TARDES DE CARNAVAL/ EL HIJO DE ARLEQUIN PERDIDO Y HALLADO de Carlo Goldoni.

Artículos de Bonino, Hormigón, Ortolani, Geron y Cuppone. Publicaciones de la A.D.E. Serie: *Literatura Dramática* n. 31. Madrid. 1994. 356 págs.

*La casa nueva* (1760) y *Una de las últimas tardes de Carnaval* (1762) forman parte de las comedias conocidas como del «adiós a Venecia», pues son de las últimas que escribió Goldoni en Venecia antes de su partida.

Es curiosa la mayor acidez de estas comedias, la visión negativa de los vicios de la burguesía después del optimismo con que se recibieron sus intentos de reforma.

*La Casa nueva* es la comedia de una crisis económica; detrás de la anécdota de una mudanza, de unos excesos, de un desalojo, vemos el despilfarro de un patrimonio y las falsedades sobre una posición social. Hoy la llamaríamos el quiero y no puedo. Los dos personajes principales Anzoleto y Cecilia son representantes de la nueva burguesía urbana, son jóvenes frente a otro personaje representante de lo que podríamos llamar la vieja burguesía: Checca.

Otro personaje de este mismo cariz es su tío Cristofolo. Hombre de costumbres, rigor de comportamiento, rechazo a las ceremonias, severidad en el vestuario, hombre discreto, intachable en el plano moral.

Los problemas que surgen en la obra parten de la falta de educación tanto moral como cívica.

Presenciamos la crisis de una burguesía que se preocupa por todo lo accesorio queriéndose emparentar con la nobleza.

La acción escasa, prácticamente inexistente. La construcción, su estructura, sus personajes están magistralmente concebidos. Estamos ante un drama moderno.

*Ultimas tardes de carnaval* (1762) es la última comedia de Goldoni en Venecia. La despedida está presente a lo largo de toda la obra. La tristeza que siente Goldoni por su próximo adiós a la ciudad donde había nacido y tenido grandes éxitos y fracasos.

Como señala Hormigón en el prólogo, el autor en sus *Memorias* destaca su condición autobiográfica: «El grupo de fabricantes representaba a la compañía de comediantes, el dibujante era yo».

Una de las características principales de la obra es la falta de asunto, realmente no hay argumento, sólo un conjunto de anécdotas. Pero los personajes, las situaciones, el lenguaje hacen que la obra sea un ejemplo de maestría.

Hace años pudimos asistir a la representación de *Una de las últimas tardes de Carnaval*, realizada por el tandem Pasqual-Puigserver con un resultado bastante positivo.

*El hijo del Arlequín perdido y hallado* es un canovaccio de los muchos que escribió Goldoni para la commedia dell'arte.

La traducción de Luigia Perotto resalta la belleza del lenguaje, un riquísimo veneciano.

## Juancho Asenjo

HISTORIA DE LOS TEATROS  
NACIONALES (1936-1962).  
Centro de Documentación Teatral. Madrid, 1993. 408 pags.

El Centro de Documentación Teatral, que dirige Andrés Peláez, ha realizado un magnífico trabajo de recuperación, no sólo de la historia de nuestros teatros nacionales sino del teatro español en sí. Y uno se pregunta al tenerlo entre sus manos, cómo hemos esperado tanto tiempo a realizar una investigación de éstas características y hemos estado viviendo de los recuerdos y escritos dispersos que sobre este tema había.

Quizás tenga razón Andrés Peláez cuando dice en su prólogo que ha querido contar "con un equipo de investigadores muy joven que pusiesen la pasión necesaria en el tema y hubiese la suficiente distancia temporal para acometer el estudio con suficiente objetividad con la que debemos acercarnos a este hecho teatral".

La primera parte, que cuenta con estudios de investigación de varios autores, se centra principalmente en la evolución, asentamiento y desarrollo de los primeros teatros nacionales. A pesar de que el título del libro reza de "1939 a 1962", los dos primeros artículos, de Juan Aguilera Sastre, se centran en rescatar los primeros proyectos de intervención estatal en el campo teatral. 1931 es el año en el que se realiza el primer proyecto de éstas características con la creación de un Teatro Lírico Nacional, que aunque no dejó muy buen sabor de boca tanto a intelectuales como a políticos, no apagó la necesidad de "devolver al teatro el decoro literario y la belleza espectacular de que hoy carece, resucitar el gusto del público huido; crear al actor nuevo, disciplinado y consciente y abrir el escenario al autor desconocido". Palabras como éstas de Rivas Cherif y de otros muchos se dejaron escuchar defendiendo ideas y proyectos que no llegaron a cuajar. Sin embargo, ya encontramos en dichos proyectos las bases de lo que hoy defendemos como teatros públicos. Quizás les sorprenda a nuestros autores dramáticos saber que también por estos días se les quería estrenar y promocionar.

Buenos propósitos no faltaron y Rivas junto a Margarita Xirgu consiguen fundar un teatro escuela de arte, desde el que pretendía crear las bases de un Teatro Dramático Nacional, sito en el Teatro María Guerrero.

"El Estado debe cuidar los valores incipientes, ha de alentar las nuevas teorías escénicas; está obligado a estimular las vocaciones y a favorecer las posibilidades". Con estas hermosas palabras de Felipe Lluch, colaborador y amigo incondicional de Rivas Cherif, se terminaba una época de buenos propósitos y grandes ideas respecto al teatro. La guerra y el alzamiento se encargaron de truncarlo. Aunque desde el Movimiento de Intelectuales Antifascistas se siguió defendiendo el teatro con la creación de pequeños grupos impulsados por María Teresa León, Felipe Lluch o Alberti.

Nuevos proyectos vuelven a forjarse de la mano de Felipe Lluch cuando termina la guerra civil. Distinto era el marco político, distintas también las palabras y las ideas que se defienden para la creación de un teatro nacional: "Creemos en un teatro nacional, religioso y popular; nacional sin patriotismo, religioso sin ñoñez, popular sin chabacanería. Creemos en un teatro de España, para España y para el mundo"

Los siguientes estudios están dedicados a la labor realizada por los primeros direc-

tores de los teatros nacionales: Felipe Lluch y más tarde Cayetano Luca de Tena, en el Español; y Luis Escobar con Huberto Pérez de la Ossa con el Teatro Nacional de la Fala, en el Teatro María Guerrero. Durante los años cincuenta y después de múltiples problemas serían José Tamayo, en el Español y Claudio de la Torre, en el María Guerrero los que asumirían las funciones de directores. Indudablemente fue gracias a la firmeza de estos hombres, que se empezaron a asentar las bases de un teatro moderno. Por supuesto se encontraron con muchos más problemas que en la época republicana, primero con una censura machacona y despiada que les impedía poner en marcha determinados proyectos y una diferente voluntad por parte de los políticos, que a veces no comprendían la verdadera labor de un teatro nacional.

Sin embargo podemos recoger numerosos éxitos, sin duda el más relevante por su significado social fue *Historia de una escalera*, de un autor por aquel entonces totalmente desconocido, Antonio Buero Vallejo. Y podemos recoger también un sinfín de nombres que participaron de este impulso que se quiso dar al teatro español: Emilio Burgos, Burmann, Guillermo Marin, María Jesús Valdés, Ana Mariscal, Ricardo Calvo, Elvira Noriega, José María Rodero, Adolfo Marsillach, Agustín González, y un largo etcétera...

Han pasado más de treinta años desde que se empezaron a plantear las diferentes maneras de acometer la dirección de un teatro nacional; es indudable que no es sólo cuestión de normativas, leyes o proyectos, parece que algunos de los problemas que tantas veces hemos escuchado en estos últimos tiempos, se repetían también hacia los años 50: críticas de algunos sectores por la competencia desleal que hacían los teatros oficiales a las compañías privadas, con el estreno de autores famosos que eran mejor montadas con las subvenciones oficiales; también el que no se estrenase a más autores noveles, aunque vivos se estrenaron muchos: Buero, Benavente, Marquina, Tono-Mihura, Torrente Ballester, Ignacio Luca de Tena, etc.

Esta primera parte se cierra con un ensayo sobre los teatros de cámara, una apuesta firme por un teatro más arriesgado en época franquista. Puedo imaginarme, por las dificultades que nos encontramos al tratar de reconstruir este período teatral de la vida de José Luis Alonso, los problemas, dudas y sinsabores, pero también el gozo de estar contribuyendo a la recuperación de una página de la historia teatral española, que habrá tenido José Ramón Fernández.

Es de agradecer a todos los investigadores la cantidad de fuentes consultadas, así como la inclusión de documentos y textos originales que nos aproximan con más exactitud a las ideas de la época, y nos permiten conocer de una forma más directa

su pensamiento. Así mismo es de gran importancia el abundante, curioso y magnífico material fotográfico que ilustra esta edición.

La segunda parte del libro recoge la ficha completa de todos los estrenos de las diferentes temporadas desde 1939. Incluye autor, director, intérpretes, día de estreno y diarios que recogen crítica o información.

Por último comentar la gran utilidad que tienen los diferentes índices que se han realizado: índice alfabético, índice de las producciones, índice de títulos e índice general de producciones.

*Historia de los teatros nacionales* es un ingente trabajo lleno de respeto hacia todas aquellas personas que estuvieron ligadas al teatro durante estos años, lleno de deseo de contribuir a que conozcamos mejor nuestra historia teatral y lleno de un trabajo concienzudo y profundo de todos los que han colaborado en la edición de este libro.

**Inmaculada Alvear**

Jorge Urrutia: *Sobre Teatro y Comunicación*; Col. Cuadernos teatrales del Centro Andaluz de Teatro; Sevilla, 1992. 48 pags.

Uno de los temas que más vienen interesando a los teóricos y estudiosos del teatro en las últimas décadas es, precisamente, éste que aparece indicado en el título del «Cuaderno» al que nos referimos. Áreas como la semiótica y la semiología, o la crítica de la recepción, dedican grandes espacios

de su campo de trabajo a la investigación de los signos y procesos que se producen tanto en el escenario como en el espectador, y que establecen y condicionan un fenómeno tan complejo como es el comunicativo.

Siguiendo con esa línea de investigación, de la que es notable y reconocido experto, Jorge Urrutia presenta este pequeño ensayo centrado no sólo en algunas reflexiones semiológicas, a partir de las recientes teorías del proceso de comunicación teatral, sino también en la influencia que los medios de comunicación y las nuevas tecnologías han ejercido sobre la escena.

El opúsculo, estructurado en tres partes que responden a cada uno de esos puntos, posee más un carácter de punto de partida que de llegada. Se advierte en él una voluntad de síntesis, al mismo tiempo que una incursión en temas de alto interés y candente actualidad que podría dar pie —y esperamos que así sea— a un libro de más amplio contenido en el futuro.

Cabe destacar, en ese sentido, la tercera parte del ensayo, titulada «Teatro y nue-

vas tecnologías», en la que Urrutia abandona sutilmente el plano filológico-semiótico, para esbozar algunos conceptos cercanos a la sociología: «En la sociedad de la comunicación tecnológica, el teatro no entra tanto a competir con otro tipo de espectáculo, como con un concepto de lo que es la vida» (pag. 42); y en la que es posible hallar incluso algunas ideas de carácter filosófico: «Los medios de comunicación de masas difunden un concepto de realidad con una capacidad de convencimiento y un alcance como nunca se había dado antes. Sabemos que el lenguaje de los medios de masas es siempre aseverativo. Por ello pelagra la capacidad del individuo para construir sus propios modelos mentales y resistirse a los que se le quiere imponer. Esto es lo mismo que decir que pelagra constantemente la libertad, que es difícil que sea posible manifestar la propia personalidad» (pags. 43-44)

Y es que hablar hoy de teatro y comunicación implica necesariamente una toma de postura ante la vida y la condición humana.

**Federico Martínez Moll**

Gestos, nº 15. Abril 1993. 192 pags.

Revista editada por el Departamento de español y portugués de la Universidad de California. Tiene como subtítulo *Teoría y Práctica del Teatro Hispánico*.

Incluye diversos trabajos sobre la realidad teatral de los países de habla hispana y las comunidades estadounidenses donde tiene importancia el español.

En este número, son objeto de artículos y reflexiones el teatro en Nicaragua, el discurso feminista radical, la obra *Noches de amor efímero* de Paloma Pedrero, la relación filmico-teatral en *Orquídeas a*

*la luz de la luna* de Carlos Fuentes...

Siempre publica un texto, en este caso la obra del chileno Sergio Arrau: *Mi Vallejo: París...y los caminos*.

Otros artículos son: La relación de García Lorca y el New York Theatre 1929-1930, el Festival Mundial Teatro de las Naciones III, el Fitei 93...

Es importante destacar que los artículos publicados son indistintamente en inglés o en español.

**Juancho Asenjo**



# PUBLICACIONES

DE LA ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA

Serie: <<Teoría y práctica del teatro>>

**Nº 1 EL ARTE DE LA DIRECCION ESCENICA**

de Curtis Canfield.  
(agotado)

**Nº 2 TRABAJO DRAMATURGICO Y PUESTA EN ESCENA**

de Juan Antonio Hormigón

**Nº 3 MEMORIAS**

de Carlo Goldoni (traducción de Borja Ortiz de Gondra)

**Nº 4 TEATRO DE CADA DIA**

Escritos sobre el teatro de José Luis Alonso  
Edición de Juan Antonio Hormigón.

**Nº 5 LA DRAMATURGIA DE HAMBURGO**

de G.E. Lessing (traducción de Feliu Formosa)  
Prólogo de Paolo Chiarini (traducción de Luigia Perotto)

**Nº 6 FABIA PUIGSERVER: UN HOMBRE DE TEATRO**

Recopilación de escritos y entrevistas de Fabiá Puigserver, con estudios de Isidre Bravo, Joan Abellán, Guillem Jordi Graells, Jaume Melendres, etc. Edición de G. J. Graells y J. A. Hormigón

**Nº 7 V.S. MEYERHOLD: TEXTOS TEORICOS**

Edición de Juan Antonio Hormigón

**Nº 8 LA CRISIS DEL PERSONAJE EN EL TEATRO MODERNO**

de Robert Abirached (traducción de Borja Ortiz de Gondra)  
(pendiente de publicación)

**Nº 9 TEORIA Y TECNICA DE LA ESCRITURA DE OBRAS TEATRALES**

de John Howard Lawson  
(pendiente de publicación)

Las publicaciones de la ADE pueden adquirirse actualmente en las librerías "La Avispa" y "La Casa del Libro" de Madrid; "Millá" de Barcelona; "Padilla" de Sevilla; "Margen" de Valladolid. Están distribuidas en Galicia por "Galaxia", y en Canarias por "Lemus".

ESTRUCTURAS DE ALUMINIO

PLATAFORMAS - ESCENARIOS

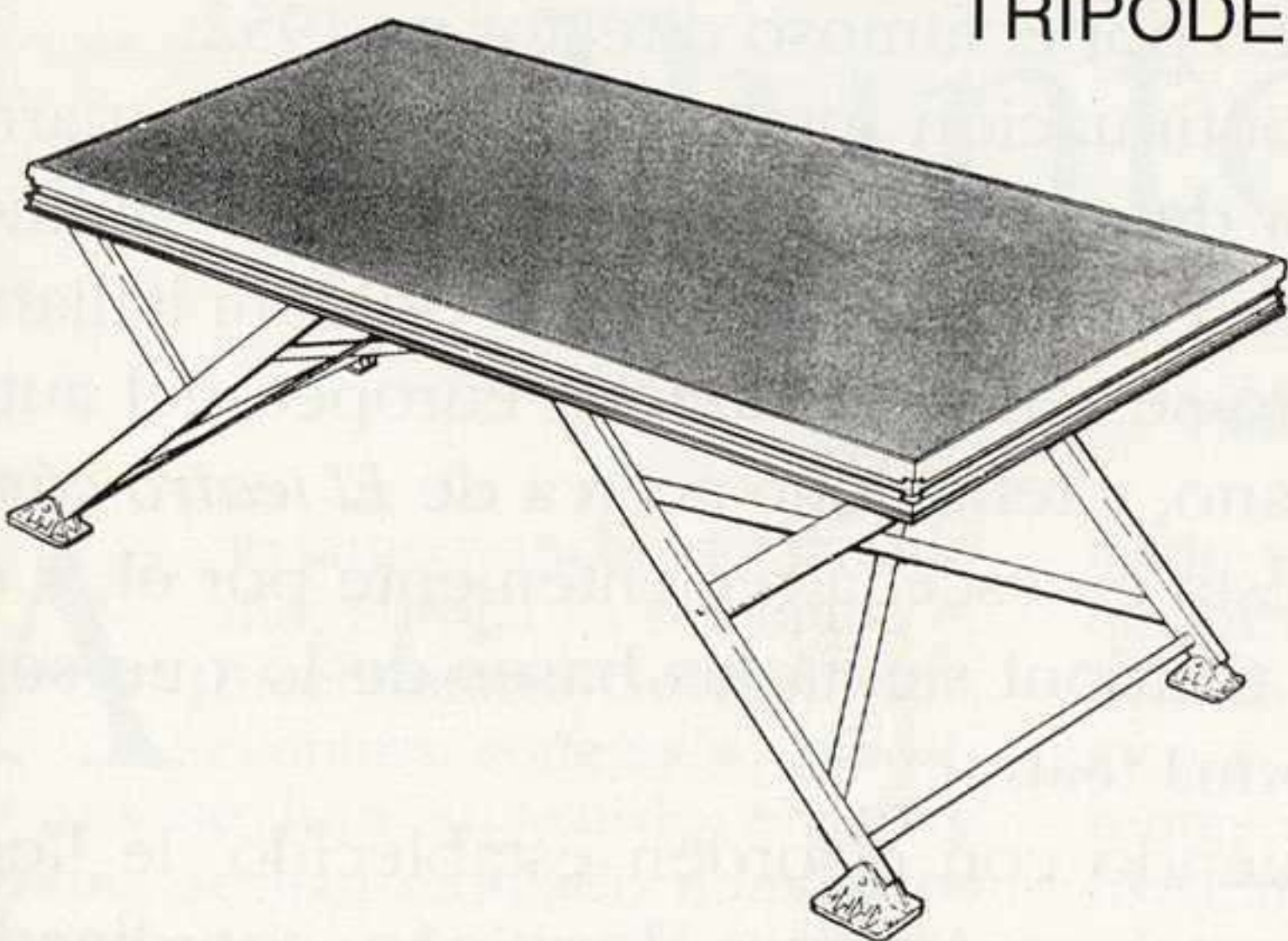
MOTORES - SISTEMAS DE ELEVACION

TRIPODES - TORRES

GROUND SUPPORT

CUBIERTA PARA ESCENARIO

CON CAPACIDAD DE CARGA



FABRICACION

VENTA - ALQUILER

EQUIPAMIENTO PARA EL ESPECTACULO

**MAXLITE**

**POWER DRIVE**  
ENGLAND

**KLEU**

**CM**

**LODESTAR®**

**ANY**

tronics

**SyE**

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



# Clausura del Bicentenario Goldoni-España

**E**l pasado 7 de abril tuvo lugar, en el Instituto Italiano de Cultura, la clausura del Bicentenario Goldoni-España. El acto, que congregó a un numeroso público, contó con diversas intervenciones que fueron reseñando la importancia del trabajo realizado a lo largo del año anterior.

Tomó la palabra en primer lugar Vito Grasso, director del Instituto Italiano, quien agradeció la asistencia de los presentes y se congratuló por la colaboración del Instituto y los resultados obtenidos, especialmente reflejados en las traducciones de seis obras de Goldoni, así como en la Exposición «*La Locandiera* de Visconti» que se inauguraba ese mismo día, en la que se recogí-

an valiosos documentos fotográficos del montaje realizado por el famoso director en 1952.

A continuación intervino Maurizio Scaparro, director de escena bien conocido por el público español, y miembro del comité Goldoni italiano. Scaparro se refirió al carácter europeo del autor veneciano, y reflexionó acerca de *El teatro cómico*, puesta en escena recientemente por él, y en la que Goldoni sienta las bases de lo que sería su reforma teatral.

Siguiendo con el orden establecido, le llegó el turno a Juan Antonio Hormigón, coordinador general del Bicentenario Goldoni-España, quien recordó sucintamente la historia y avatares del camino recorrido. Destacó la importancia de las publicaciones realizadas —un total de nueve— que contribuyen a superar algunas de las enormes lagunas existentes en nuestro país con res-



pecto a la obra de Goldoni. Conviene recordar que se han traducido y editado trece obras así como numerosos artículos y estudios. Después de agradecer a todas las instituciones y al equipo de colaboradores y traductores la labor realizada, Hormigón presentó, como una pequeña sorpresa, la que sería la última publicación de este período: las *Memorias*, de Goldoni.

Pau Monterde, director del Institut del Teatre de Barcelona, hizo a su vez un sucinto balance de las publicaciones y actos realizados en Cataluña. A continuación intervino Jorge Urrutia, quien en una alocución con grandes dosis de humor, destacó la importancia de las publicacio-

nes realizadas, dado el escaso conocimiento que de Goldoni existe en nuestro país.

Por último, cerró el acto Juan Francisco Marco, Director General del INAEM, quien con palabras emotivas, agradeció a todos los colaboradores, y en especial a Juan Antonio Hormigón como Coordinador general, el esfuerzo y la labor llevada a cabo en este Bicentenario Goldoni. Marco aprovechó la ocasión para realizar una reflexión de carácter político cultural, analizando el sentido de proyectos como el que ahora finalizaba, y expresó su decidido apoyo a otros similares que pudieran desarrollarse en el futuro.



Juan Francisco Marco, Director General del INAEM, Maurizio Scaparro, Juan Antonio Hormigón, Coordinador del Bicentenario Goldoni-España, y Vito Grasso, Director del Instituto Italiano durante la clausura del Bicentenario Goldoni-España.

## Punto y aparte

Por Juan Antonio Hormigón

**A** lo largo y ancho del pasado año, Europa ha celebrado el Bicentenario Goldoni. Encuentros, congresos, exposiciones se han sucedido en este tiempo, se han montado numerosos espectáculos, se han realizado cuantiosas publicaciones. Con ello se quería celebrar la memoria de este escritor que desde su Venecia natal y su París de adopción, contribuyó decisivamente al desarrollo del teatro europeo, de la ilustración convertida en arte escénico.

Italia y Francia, países en los que

nació y murió, han sido con mucho quienes han realizado mayor número de actividades en este sentido. Era lógico y consecuente. En España diferentes instituciones pilotadas por el INAEM del Ministerio de Cultura, constituyeron un Comité de Honor y un Comité Ejecutivo al respecto. Creemos que el esfuerzo realizado no ha sido baldío y que con los recursos que contábamos hemos conseguido recuperar un perfil goldoniano bastante desvaído entre nosotros, profundizar en su conocimiento, enriquecer su bibliografía y promover estudios e

investigaciones en torno a su obra que servirán sin duda en el futuro para renovadas pesquisas.

Cierto es que en el campo específico de las escenificaciones nos hemos quedado muy cortos y que me invade una sensación melancólica cuando pienso que todas las iniciativas realizadas al respecto fracasaron. Faltaron quizás recursos específicos para ese apartado concreto pero justo es decir también, que la situación del teatro español, sus objetivos dominantes, sus carencias y circunstancias, no facilitaron precisamente la tarea.



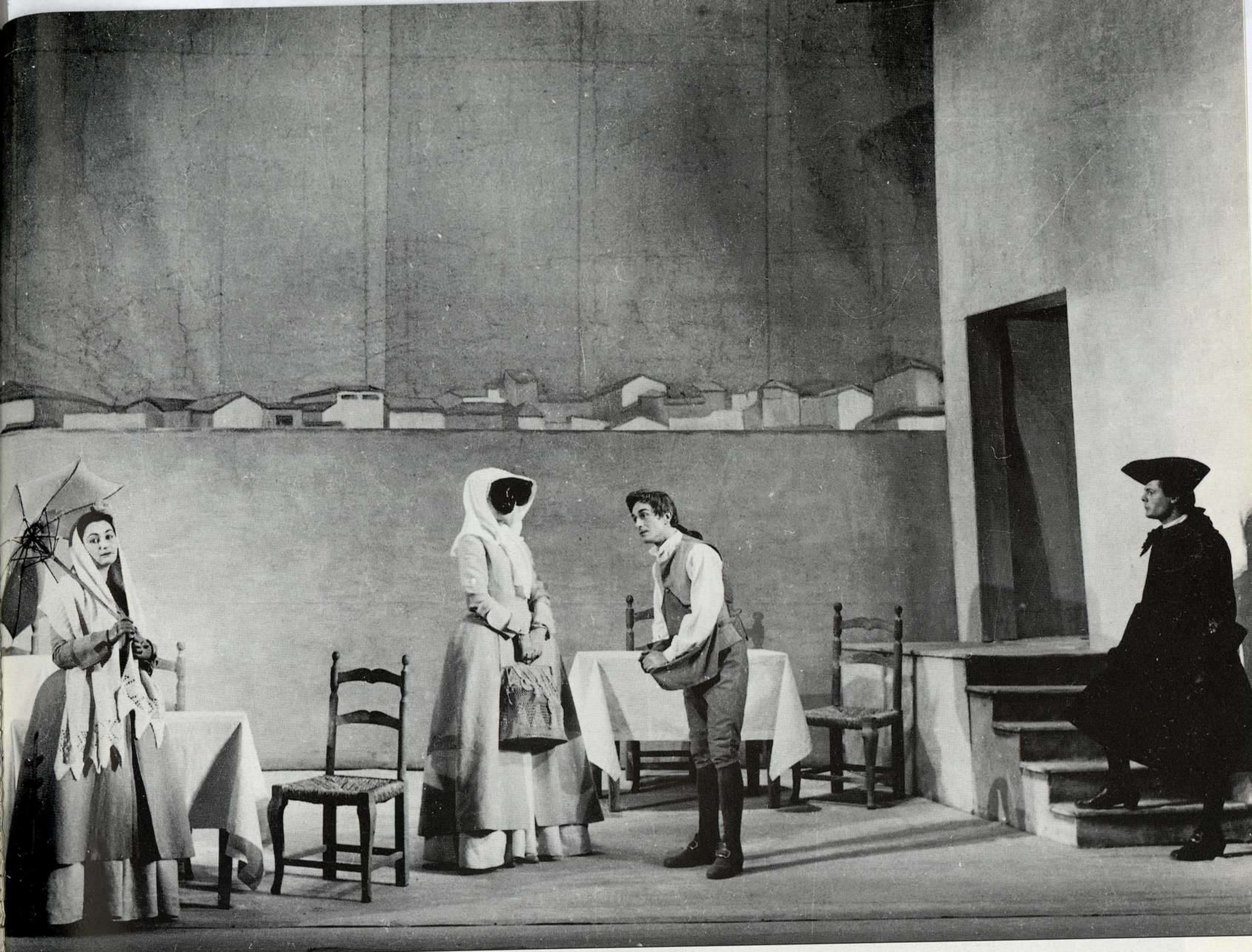
*"La Locandiera", de C. Goldoni. Dirección: Luchino Visconti. (1952). Cívico Museo Biblioteca dell'Attore-Génova. (Fondo: Gastone Bosio).*

Con todo, debo decir con cierta satisfacción que la labor realizada ha sido ardua y prolija, llevada a cabo además en un tiempo escaso y con menudeo de dificultades. Ha sido por otra parte una labor articulada en una voluntad de que algo quede y no en efímeras pirotecnias espectaculares. En este sentido nuestros objetivos se han cumplido sobradamente.

Al encontrarnos hoy en este acto de clausura oficial del Bicentenario, que sólo pretende erigirse en balance, en punto y aparte respecto a una tarea que pensamos proseguir, quiero agradecer a Juan Francisco Marco,

Director General del INAEM, su decidida voluntad de que este proyecto se llevara a cabo y la celebración del Bicentenario Goldoni en España tuviera el ámbito y las condiciones dignas que la ocasión merecía. Su tesón fue imprescindible para que el entramado de colaboraciones necesarias pudiera llevarse a efecto. Quisiera recordar igualmente la contribución de instituciones como la Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, el Institut del Teatre de Barcelona, el Instituto das Artes Escénicas e Musicais de la Xunta de Galicia y el Instituto Italiano de

Cultura de Madrid, que han contribuido con su apoyo a que este proyecto se llevara a cabo y hallara eficaz difusión. También a todos aquellos que con sus traducciones, estudios, investigaciones, diseños gráficos, etc. han enriquecido los diferentes materiales producidos con ocasión de este Bicentenario. A todos ellos mi gratitud y reconocimiento por un trabajo bien hecho. Nuestro mayor orgullo será poder decir con fundamento que hoy conocemos un poco mejor a aquel que fue notable escritor de comedias llamado Carlo Goldoni.



"La Locandiera", de C. Goldoni. Dirección: Luchino Visconti. (1952). Cívico Museo Biblioteca dell'Attore-Génova. (Fondo: Gastone Bosio).

## Presentación de las Publicaciones del Bicentenario Goldoni en Barcelona

El pasado 21 de febrero tuvo lugar en el Institut del Teatre el acto de presentación en Barcelona de las publicaciones realizadas por dicha institución y la ADE con motivo del Bicentenario Goldoni. Pau Monterde, director del Institut, abrió la sesión subrayando la importancia de este programa editorial (4 textos en catalán, 11 en castellano, la versión castellana y catalana de las *Memorias*, el texto dramático *A la sombra de las luces* de F. Doménech y J.A. Hormigón, el volumen *Goldoni: Mundo y Teatro* y el número especial de nuestra revista dedicado al autor veneciano), que viene a paliar el enorme vacío existente hasta hoy en las lenguas peninsulares alrededor de una obra tan decisiva en el nacimiento del teatro moderno.

Partiendo de la idea de que, lejos de ser inmortales —tal como suele creerse—, los grandes artistas, se caracterizan por su capacidad de morir y resucitar repetidas veces, Jaume Melendres trazó la historia de las intermitentes apariciones de Goldoni

en la escena catalana del siglo XX, señalando el hecho de que éstas coinciden con asombrosa exactitud con los momentos más dinámicos y progresistas de la vida política y cultural del país. Las dictaduras —afirmó Melendres— comprendieron muy bien la «peligrosidad ideológica» de Goldoni, capaz de rehuir los planteamientos maniqueístas sobre los que se basa la opresión; de tratar con la misma crudeza a amos y criados (aunque inventando para éstos un lenguaje mucho más poético y vivo que la encorsetada retórica de la burguesía) y de apostar decididamente por las mujeres creando personajes femeninos que «dibujaban la mujer real diseñando la mujer futura».

Melendres terminó su intervención señalando que también los profesionales del teatro habían contribuido al olvido de Goldoni a partir del momento en que lo habían excluido de la nómina del gran teatro realista precisamente porque había introducido en sus «dramas» las vertiginosas dimensiones de la comicidad.



"Un dels últims vespres de Carnaval", de C. Goldoni.  
Direcció: Lluís Pasqual. (1985-1991). (Foto: Ros Ribas).

## De Goldoni poco más se sabe

**H**abéis de saber que, regresando el emperador Otón III de Roma, donde el Sumo Pontífice Gregorio V hubo de ceñirle con solemnísima pompa la corona imperial, hizo parada en esta ciudad nuestra, cuando aún toda la Toscana dependía del Imperio, siendo gobernada por Hugo, marqués brandeburguense, primo del nombrado emperador y hombre de singular justicia, muy estimado de todos sus pueblos.

Se preguntarán tal vez ustedes a qué viene este párrafo de Mateo Bandello, pero es que yo de Goldoni no sé nada y, ya que tengo que hablar esta tarde, he decidido hacerlo de Bandello.

Saben ustedes que, en la novelita sobre Otón III, el Emperador, mientras oye misa en la iglesia de San Juan Bautista, se entretiene contemplando a los feligreses y

descubre a una muchacha de singularísima belleza que resultó ser hija del modesto maese Bellincione. Llama el Emperador al padre, le declara su sentimiento y le pide que se la entregue como amante. El padre, dándose cuenta de que la fortuna empieza a rondarle, intenta convencer a la hija, pero ésta le responde: —¡Qué, padre mío! ¿Queréis, pues, antes hacermé ramera que casada?

El Emperador, al conocer la respuesta, comprende la hermosa virtud de la joven y decide entregarla como esposa, con dote propia de su gran generosidad, a su camarero Guido. Luego, le armó caballero, le otorgó varios castillos en el valle del Arno, besó a la novia en la frente y le dijo que no quería verla más.

Es una moral, hermosa y metafórica historia de Mateo Bandello que pudiera ilustrarnos sobre el compor-

tamiento de nuestra emperatriz, la Literatura Española, enamorada a su paso por el Renacimiento florentino de la Literatura Italiana. Envía a Garcilaso para que traiga a su presencia al padre Petrarca y se la solicita en amancebamiento. Sin embargo, la Literatura Italiana le pide a la española que la unión sea plena y la Española prescinda de las aventuras, la lanza en astillero, la adarga antigua, el rocín flaco, la olla con más vaca que carnero, los duelos y los quebrantos (aunque tal vez pudiera conservar, porque es mejor plato, el palomino de los domingos). La literatura Española, que procuraba no casarse, salvo con Dios y el romancero, le entregó la Literatura Italiana al bueno y siempre leal Miguel de Cervantes y declaró que no quería ver más a la ingrata.

Y ahora comprenderán por qué de Goldoni yo no sé

nada. La Literatura Italiana deja de existir para España desde el Renacimiento. Algunos escarceos hubo, es verdad, que las tropas del Emperador permanecieron en aquella península del Este y más de una visita tuvieron que hacer a Roma, con saco o sin él. De Goldoni poco más se sabe, a parte de que fuera un «abogado veneciano» y de que tres o cuatro comedias pudieran haberse estrenado a finales del siglo XVIII y principios del XIX, en traducciones infieles y con nombre oculto. Y llega el bicentenario.

Juan Antonio Hormigón, al frente de una tropa de cómicos convenientemente disfrazados, y que alguna vez descansaron en cierta posada de Mirandolina para conversar con otro cómico que paseó por Italia, el Marqués de Bradomín, se decide a emprender la tarea de importar, poco a poco, unas comedias. Ya que España es un país de vacaciones, empieza con la *trilogía del verano*, sigue con *Don Juan Tenorio*, que es así como de casa, se ayuda como buen *adulador*, descansa en la *plazuela*, engaña a la *criada amorosa*, se repone en la *hostería de la posta*, se prepara para una *guerra* y ésta llega a la victoria con el impresionante volumen *Goldoni, mundo y teatro* y la traducción de *El teatro cómico*. Una de las últimas tardes de carnaval hemos podido, pues, construir la casa nueva para el hijo de Arlequín perdido y hallado en el templo de las Memorias. Todo queda así para la memoria, no para el recuerdo.

Llegado aquí, ya no sé si Juan Antonio Hormigón, aconsejado por Luigia Perotto, Margarita García, Jaume Melendres, Joan Casas y Angel Chiclana, intérpretes finos y exactos, animado por Fernando Doménech y convencido por Maurizio Scaparro, siempre tercero para lances de amor, no se haya también enamorado de la bellísima hija de maese Bellincione.

A él y a la ADE, con las traducciones, estudios y números de revista, les debemos los españoles un esfuerzo y una obra importantísimos. Y los italianos, un consulado honorario de las artes. Por primera vez rompemos figuras y esquemas, definiciones que no definen, palabras que dejan de estar vacías. Lo mismo que Carlo Goldoni hizo con el teatro de la época.

Permítanme que incluya dos agradecimientos personales. Primero a Maurizio Scaparro, con quien tuve ocasión de trabajar estrechamente a lo largo de varios años, con motivo de su labor en la Exposición Universal de Sevilla. En España, en Italia o en América, el maestro Scaparro me guió sabiamente por los senderos mágicos de la concepción moderna del teatro. Su enseñanza impuso penitencia: me forzó a otro trabajo gozoso: traducir el *Don Giovanni*. Ahora la ADE ha publicado la segunda versión, en endecasílabos, que concluí con Leopoldo de Luis. Pero hubo un primer ensayo que quedó allí, escondido en las ruinas de la Expo, y que se realizó con la ayuda de mi alumna y colaboradora Lola Luna. Nada hay más hermoso para un profesor que aprender de los que fueron sus alumnos. Hoy hace una semana que Lola Luna falleció en un accidente de tráfico. Quisiera, en homenaje y recuerdo, dedicarle estas palabras de agradecimiento.

Nada más. Una llamada de atención. Traicionar o no cumplir los deseos del Emperador es peligroso. Los descendientes de los casados —no sé si enamorados—, la hija hermosísima de Florencia y el fiel Guido, fueron desterrados de la Toscana, tuvieron que huir a Rumanía y, aunque poseyeron numerosos castillos en el Condado de Casena, no pudieron volver.

Espero que Juan Antonio Hormigón y la ADE mantengan los castillos de sus libros y permanezcan entre nosotros. Y espero que leamos al mágico abogado de Venecia. Pero ya les dije que yo, de Goldoni, sé muy poco. Si quieren, podemos seguir hablando de Mateo Bandello.

## ASAMBLEA GENERAL ORDINARIA

El día 12 de febrero se celebró la Asamblea General Ordinaria de la ADE en la nueva sede de la Asociación de Costanilla de los Angeles.

El Presidente de la ADE, Angel Fernández Montesinos, inauguró la sesión, pero se disculpó ya que por motivos de trabajo tenía que marcharse nada más empezar la Asamblea.

Primeramente el Secretario General realizó el informe sobre la gestión del año 93, haciendo hincapié en varios apartados: Celebración del Bicentenario Goldoni, Creación de la sección de Teatrólogos, Convenio con la Consejería de Cultura de la Comunidad de

Madrid, etc., y resaltó el cambio que se había producido con el traslado a la nueva sede.

Así mismo Juanjo Granda, Tesorero de la ADE, informó sobre el estado de cuentas del 93 y los gastos producidos durante ese año. Tanto el informe de gestión como el económico fueron aprobados por unanimidad.

A continuación nuevamente el Secretario General precisó las actividades que ya desde el 93 se estaban programando con vistas al nuevo año, entre las que figuran: el Convenio con el Instituto de la Mujer, Colaboración con la ONCE, con la Dirección General del Libro de Francia, los cursos de especialización que se piensan organizar en colaboración con la Comunidad de Madrid y entre la ADE y el Festival de Camagüey (Cuba).

Seguidamente el Tesorero hizo una previsión de gastos e

ingresos para el 94, y aunque ambos están bastante equiparados, la Junta Directiva volvió a proponer que se mantuvieran las cuotas por cuarto año consecutivo, propuesta que se aprobó por unanimidad.

Algunos compañeros alabaron la gestión del secretario General por los magníficos resultados que se están consiguiendo.

Se aprobaron por unanimidad los proyectos de gestión y económico para el año 94.

Por último en ruegos y preguntas, se evaluó la posibilidad de contar con la colaboración de la Asociación de Profesionales de la Danza para el premio de Creación Coreográfica y que adquiriera así más sentido.

Nuestra Revista ADE-TEATRO y la Asociación de Directores de Escena de España como su entidad editora, han firmado el protocolo de adhesión al proyecto CEDRO, sobre derechos de propiedad intelectual respecto a reprografía y fotocopias. Así mismo seguiremos distribuyendo a través de ARCE nuestra revista en aquellos puntos que la citada asociación ha conseguido establecer.

## CURSO SOBRE LA PUESTA EN ESCENA DE OPERA

Desde comienzos de marzo se sigue impartiendo el curso sobre *La puesta en escena de ópera*, organizado por la ADE en colaboración con la Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid y el apoyo de la Universidad Carlos III, el Teatro Lírico Nacional de La Zarzuela, La Embajada de Francia y el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea. Su dirección corre a cargo de Simón Suárez y han participado hasta ahora como profesores Luis Álvarez, Miguel Sola, Miguel López Galindo, Eveline Andréani, Javier del Prado, Itziar Álvarez, Santiago Jericó, María José Sánchez, Luis de Pablo, Andrés Peláez, Juanjo Granda, Manel Valdivieso, José Luis Tellez y Emilio Sagi. En los trabajos prácticos han colaborado: Juan Carlos de Mulder, Itziar Álvarez, Asunción Sánchez, Francisco José Segovia, Teresa Verdura y María Villa.

Las sesiones de trabajo tienen lugar en el Teatro de La Zarzuela de Madrid. El curso de carácter especializado, cuenta con la asistencia de treinta alumnos, entre los que hay asociados de la ADE, estudiantes de dirección y especialistas en temas operísticos. Conviene subrayar el alto nivel alcanzado por las diferentes intervenciones lo que nos permite pensar en que el curso obtendrá los resultados previstos.

## ASAMBLEA ANUAL DE ARCE

Los pasados días 8 y 9 de abril, se celebró en el Centro de Arte Moderno de Las Palmas de Gran Canaria, la Asamblea General de la Asociación de Revistas Culturales de España (ARCE). Nuestra Revista ADE-TEATRO, pertenece a la citada asociación desde junio de 1993, y en representación de la misma asistió al citado encuentro su director.

A lo largo de tres amplias jornadas de trabajo, la asamblea pasó revista a cuestiones como la relación con el Ministerio de Cultura y otras instituciones autonómicas, la captación de recursos a cambio de publicidad en las revistas asociadas, la distribución en América Latina, la participación en ferias del libro, etc.

La asamblea acordó igualmente modificar los estatutos actualmente vigentes para reforzar el concepto de revista cultural y planteó la necesidad de llevar a cabo una revisión completa de los mismos, para adecuarlos a las necesidades actuales y a la nueva situación que se ha creado con la amplia incorporación de numerosas revistas.

**primer acto**  
CUADERNOS DE INVESTIGACIÓN TEATRAL

Nº 252  
1/1994  
SEGUNDA EPOCA  
700 ptas.

**DEBATE:**  
La seguridad en las salas de espectáculos.

REENCUENTRO CON  
EL TEATRO DE  
CERVANTES

LA ZARANDA

KOLTÉS

MUELLE ORSTEE

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

# NOTICIAS DE ASOCIADOS

En versión y dirección de **Manuel Lourenzo**, se estrenó en la Estación Marítima de La Coruña, **Electra**. La producción de este espectáculo ha contado con la colaboración de las compañías Escola Dramática Galega y Uvegá Teatro, y del Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais (IGAEM).

\* \* \*

Teatro Casona estrenó en el Ateneo de La Calzada de Gijón, bajo la dirección de **Andrés Presumido**, la obra **Les Llinguateres** o **Dios nos llibre d'un llenvatu** (Las Lenguateras o Dios nos libre de algunas hembras). El espectáculo cuenta con la colaboración del Principado de Asturias.

\* \* \*

Nuestros compañeros de la Sala Candilejas de Madrid, **Ninneto y Absurdino**, siguen con su habitual oferta variada de espectáculos de jueves a domingo. Durante el mes de marzo ofrecieron **El condenado a muerte** y **Johnny Guitar**.

\* \* \*

La Machina Teatro, compañía concertada con la Universidad de Cantabria y que dirige **Francisco Valcarce**, estrenó en el Palacio de Festivales de Cantabria, **La sangre de Macbeth**, basado en la obra de W. Shakespeare.

\* \* \*



"Las lenguateras", de E. Palacios. Dirección: Andrés Presumido. La Casona (1994).

La compañía Joven Escena, dirigida por **Juan Pastor**, estrenó en el Teatro de la Comedia de Madrid, **Don Juan** de Molière. El espectá-

culo cuenta con la colaboración del INAEM del Ministerio de Cultura así como del Centro de Tecnología del espectáculo.

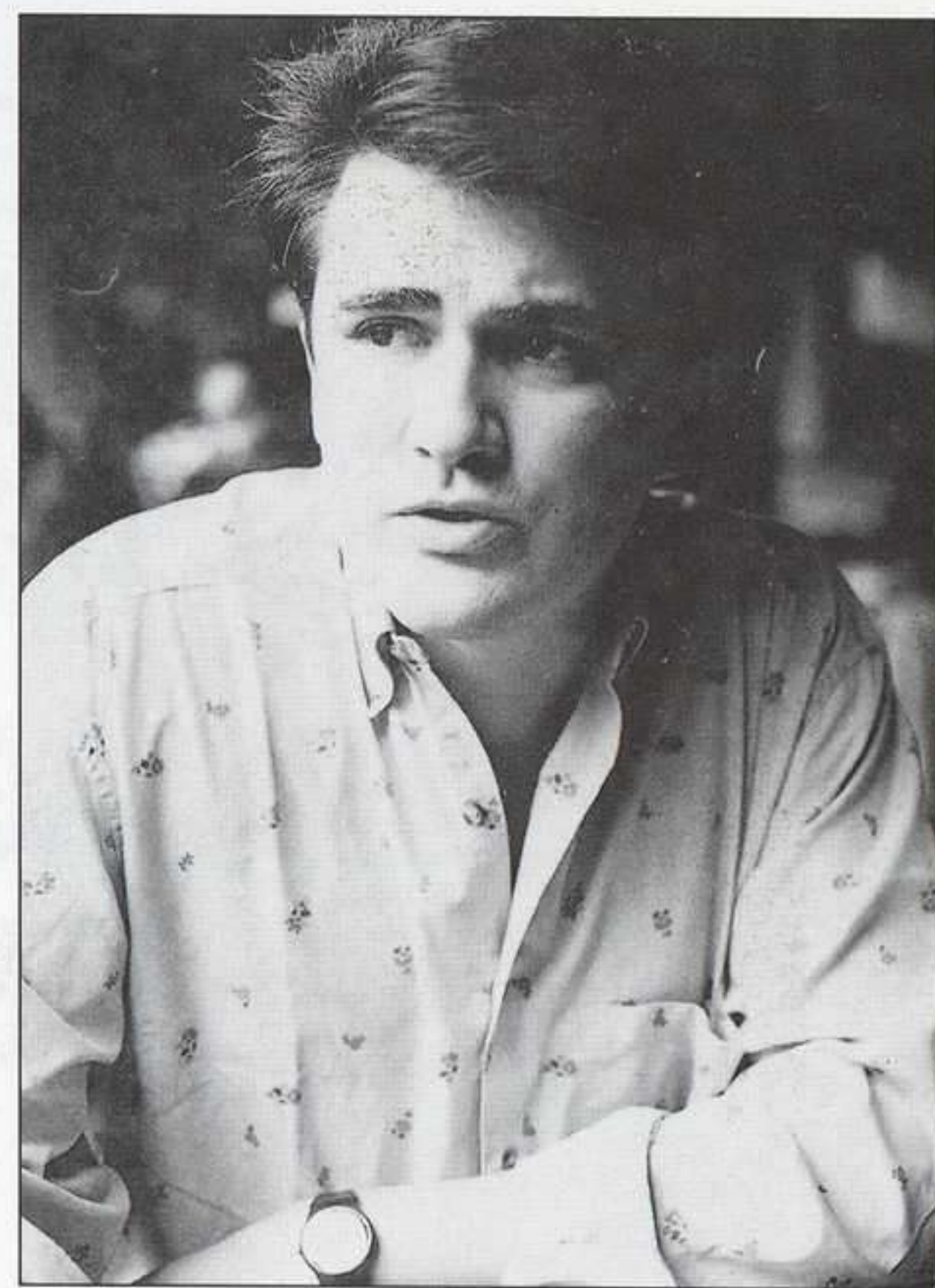


José Russo, Pedro Alvarez-Ossorio, Juan Antonio Hormigón y Mario Barradas en el debate celebrado en el CENDREV.

## Encuentro sobre Valle Inclán en Evora

El pasado día 19 de febrero tuvo lugar en el Teatro García Resende, organizado por el Centro Dramático de Évora (Portugal), un encuentro en torno al teatro de Valle Inclán, coincidiendo con las representaciones de **Los cuernos de Don Friolera**, producción del CENDREV realizada por Pedro Alvarez Ossorio. Intervinieron el Director de dicha institución, Mario Barradas, Juan Antonio Hormigón y el director del espectáculo, Alvarez-Ossorio. Seguidamente se produjo un animado debate en el que participaron diferentes actores y colaboradores del CENDREV.

**Los cuernos de Don Friolera** en la excelente puesta en escena de Alvarez-Ossorio ha permanecido en cartel durante más de un mes. En su producción ha colaborado el Centro Andaluz de Teatro (CAT)



## Premio Calderón Para José Ramón Fernández

Nuestro amigo y compañero José Ramón Fernández, Jefe de prensa del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (CNNTE), reciente asociado de la ADE en la sección de Teatrólogos y Dramaturgistas, ha obtenido el **Premio Calderón de la Barca** del Ministerio de Cultura, por su obra **Para quemar la memoria**. Desde estas páginas no sólo queremos hacernos eco de la noticia sino deseárselo los mayores éxitos en sus realizaciones profesionales futuras.



## **TEATRO ~ CINE ~ TELEVISION**

- ▶ Lámparas.
- ▶ Filtros de Color.
- ▶ Proyectores y Regulación.
- ▶ Accesorios.
- ▶ Fibra Optica.

## **SERVICIO 24 HORAS**

BARCELONA 93- 427 11 21  
MADRID 91-303 00 32  
SEVILLA 95-422 37 85  
PALMA DE MALLORCA 971-75 80 27

