



Tríptico holandés

por Adolfo Simón

Bajo este título quiero reunir las declaraciones de tres personalidades del teatro holandés que nos han visitado durante el otoño del 94.

Dragan Klaic, director del Instituto de Teatro de Holanda, visitó nuestra ciudad para ofrecernos una conferencia sobre la situación del teatro en Holanda y al tiempo presentar al grupo holandés «Suver Nuver» que ofrecía su obra Negeranstr (Temor de negro) en la Sala Triángulo dentro de la VI muestra alternativa internacional de teatro.

Gerardjan Rijnders es uno de los autores y directores más afamado e interesante actualmente en Holanda, dirige el «Toneelgroep Amsterdam» la compañía más importante de teatro en su país. Su visita coincidió con la muestra de dos textos suyos en el Festival de Otoño de Madrid: Amador, dirigida por él mismo en la Sala Olimpia y Cóctel, dirigida por María Ruiz en la Sala

Pradillo, también asistió a la presentación de la Antología de Teatro Holandés Contemporáneo editada por la Asociación de Directores de Escena y de la cual también participa nuestro último entrevistado.

Ad de Bont, autor y director dedicado prácticamente al público juvenil para el que busca constantemente renovar el lenguaje textual y escénico. Sus obras han sido traducidas a diferentes idiomas y dirige en la actualidad el «Theatergroep Wederzijds», algo así como la compañía nacional para los jóvenes. Durante el mes de noviembre acudió a nuestra ciudad para participar en el encuentro que sobre La Función Social del Teatro que se llevó a cabo en nuestra Comunidad organizada por la fundación «Olivar de Castillejo» en estas jornadas se estrenó la segunda parte de su exitosa Mirrad, un chico de Bosnia, anteriormente durante el Festival de Otoño se estrenó la primera parte en la Sala

Cuarta Pared. Quiero agradecer su colaboración desde aquí a Ronald Brouwer y a Carlos Laredo sin los cuales no habría podido realizar estas entrevistas.

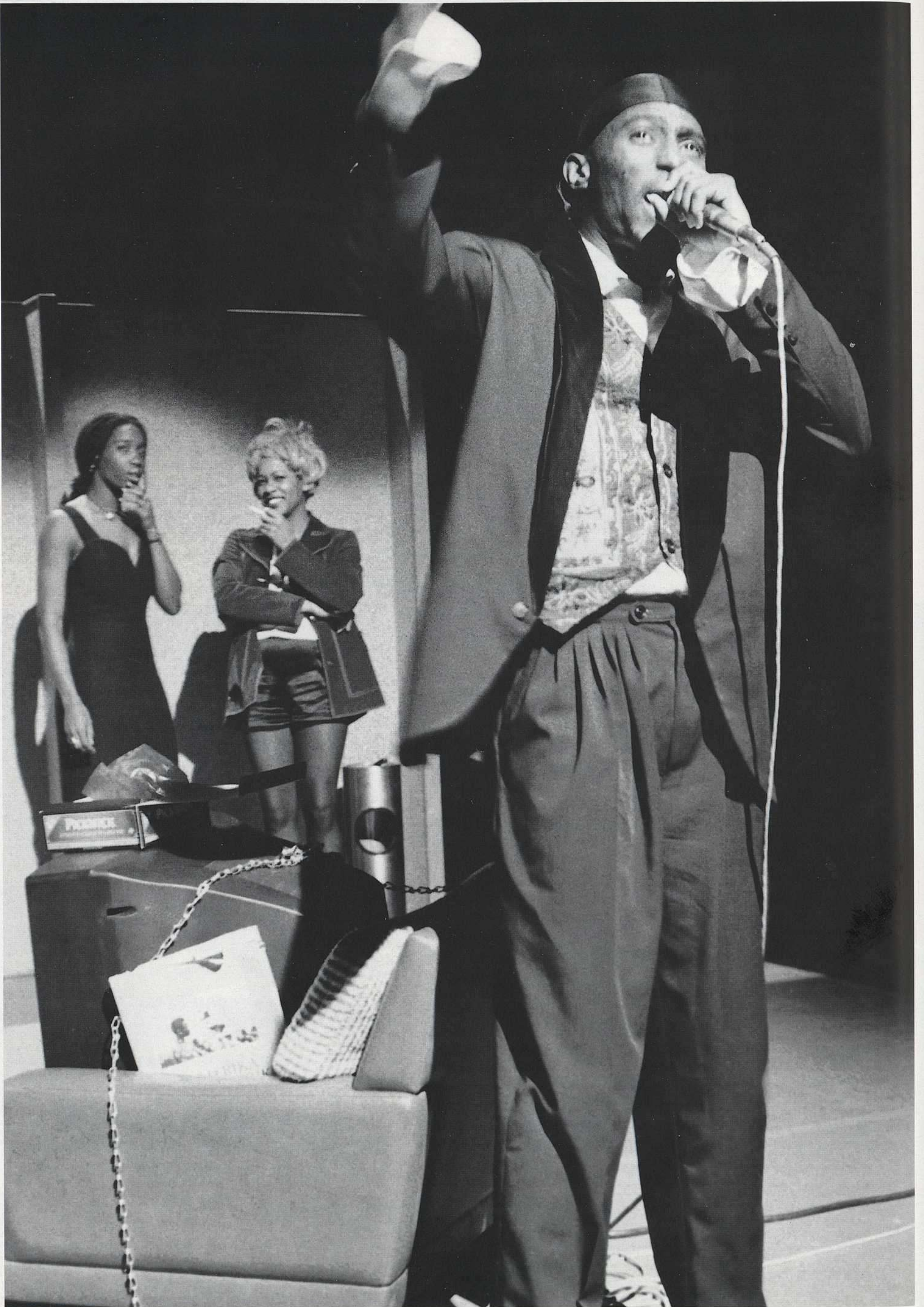
1.- Dragan Klaic: La época del tomate

¿Qué ha pasado en Holanda antes y después del famoso "68" y denominada allí la época del «tomate»?...

El cambio fundamental es que el Gobierno empezó a subvencionar no sólo a compañías oficiales sino también a grupos marginales que se planteaban un teatro innovador.

¿Cuál es la situación ahora?...

Tenemos una gran cantidad de compañías de muy distintos estilos artísticos y las que son elegidas se subvencionan



"Temor en negro". Dirección: Ton Kas. Suver Nuver. (1993) (Foto: Reyn van Koolwijk).

durante cuatro años. El problema está para las pequeñas compañías que cada año han de encontrar dinero para sus producciones y no hay tantos sitios donde conseguir estas subvenciones. Pueden acudir a fundaciones privadas, a ciudades que tengan su propia política cultural a fundaciones que apoyan las artes escénicas como la que yo dirijo. Dos veces al año se consultan los proyectos que se presentan, pero si hay veinte interesantes nunca tenemos dinero suficiente para todos. Así se suele cubrir un 25%. Aun y todo se suelen hacer unas 1,200 producciones que a pesar de no recibir dinero todas, consiguen al menos ayudas a nivel espacial, o son programadas en los ayuntamientos. Así distinguiríamos entre las subvencionadas a cuatro años que también son programadas en gira y los que sólo tienen la opción de ser contratados. Lo que no existen son teatros nacionales. Para los programadores suelen tener preferencia las compañías subvencionadas. Cuando incluyen un grupo que no tiene una producción segura suelen ofrecerle por una actuación un pequeño caché o una taquilla garantizada de alrededor de 150.000 ptas. En las grandes ciudades suelen programar más de una función.

¿Qué otros apoyos tienen los jóvenes?...

Hay salas pequeñas que también son apoyadas, espacios de 300 ó 400 butacas. Durante el año suelen hacer programación cada noche de todo tipo de teatro, aunque con preferencia por el tipo de «divertimento». Han de demostrar que hacen taquilla, pero de vez en cuando han de mostrar cosas innovadoras. El cabaret suele ser popular; luego hacen funciones familiares, varias noches de danza contemporánea, suele haber una gran variedad donde elegir. En marzo se suele hacer la programación del año siguiente, en abril se imprimen los programas y en mayo todo el público sabe lo que habrá en la inmediata temporada. Hay posibilidad de abonarse o comprar sólo una entrada.

¿Cuál es el cometido de su organización?...

El instituto del teatro de Holanda es

una organización de carácter internacional dirigida al ciudadano medio y a los profesionales del teatro. No programamos, no producimos... Somos intermediarios entre el teatro en Holanda y el que se hace internacionalmente. Pagamos viajes a los artistas para que puedan salir. Estimulamos la investigación y el debate, desarrollamos la profesionalidad de los integrantes del teatro. Tenemos una colección museológica, un centro de documentación del teatro contemporáneo con un centro informático de todas las producciones que se hacen, hacemos simposiums, congresos en Holanda y en el extranjero, proyectos de investigación, seminarios; publicamos libros y revistas, exposiciones y hacemos cada año presentaciones internacionales de teatro holandés, como ésta que se ha hecho aquí en el festival de otoño. Somos una organización sin ánimo de lucro, independiente. Nuestro presupuesto anual es de 444 millones de pesetas; de esta cantidad el estado aporta un 75% y cada cuatro años nos renuevan el apoyo. Nuestro equipo esta formado por sesenta personas cuyo trabajo consiste en preservar el pasado del teatro holandés, estimular su desarrollo en el presente y anticipar el futuro.

¿Holanda es un país abierto a quien viene de fuera a trabajar?...

Soy un buen ejemplo de ello, no hay muchos países en Europa que lo hagan. Siempre hay una gran apertura para salir al extranjero y recibir a un tiempo gente que llega a este país.

¿Quiere añadir algo?...

Creo que en España el teatro está muy influenciado por la política. En Holanda no ocurre lo mismo; no importa quién esté al frente del gobierno, no influye en nuestro trabajo.

2.- Gerardjan Rijnders: «Me cuesta mucho expresar directamente lo que siento»

¿Cómo fueron tus principios en el teatro?

Al principio quería estudiar dramaturgia o ciencia de teatro en la universidad,

pero necesitaba idiomas para hacerlo; empecé a estudiar noruego y allí descubrí que había una carrera donde directamente podía estudiar dirección de escena; así llegue a la escuela de teatro, allí estuve durante cuatro años hasta que conseguí la titulación; después hice ayudantías de dirección y finalmente terminé dirigiendo en 1974. Desde siempre quise dirigir, la dramaturgia vino más tarde.

También has actuado, ¿te ha servido a la hora de dirigir?...

Me sirvió para descubrir buenas claves de dirección que hay que dar a los actores; no tiene mucho sentido decirle a un actor... «Estás enfadado»; hay que ser más concreto. En el proyecto que estoy dirigiendo ahora hay mucha polémica entre los actores y les digo: «Me da lo mismo lo que estéis interpretando con tal de que consigáis el efecto que quiero». Es algo inherente al teatro que al subir a un escenario hay que buscar el camino necesario para llegar al efecto que deseas provocar. Curiosamente una actriz del presente proyecto, en el que doy mucha importancia a la voz, me dijo: «En la escuela estudié la técnica de relinchar en el prado»; yo no sabía que quería decir con este término, pero era justo lo que yo quería.

¿Qué criterio utilizas para elegir los textos?...

Lo primero que dirigí fue una adaptación de *La dama de las camelias*; me gustaba mucho y había sido poco representada. Después

dirigí un montaje a partir de improvisaciones con los actores. Luego vino una adaptación de *Antígona*, un texto de Copi: *La homosexualidad o la dificultad de expresarse* y más...

Parece que la dramaturgia o la adaptación ya están desde el principio...

No, la escritura llega realmente en un momento muy determinado. Había pedido una subvención para montar *La compañía de caza* de Thomas Bernhard y me la habían prometido; es una obra con un gran reparto; dos semanas antes de empezar a ensayar me avisaron de que no me la iban a conceder. Estaba tan

enfadado que durante una noche escribí una obra para los cuatro actores con los que podía contar seguro sin tener presupuesto y así nació mi primer texto.

Pero el tratamiento sobre el texto ya estaba antes...

Sí, el dramaturgo ya estaba rondando... En *La dama de las camelias* necesitaba transformarla para que fuera menos sentimental y más cínica; finalmente utilicé una traducción contemporánea pero reducida. Me gusta mucho escribir y por eso he seguido haciéndolo, aunque todas mis obras tienen un modelo debajo, me cuesta mucho expresar directamente lo que siento, siempre necesito un pretexto a partir de un texto existente... *Cóctel* surgió a partir de *The Cocktail Party* de T.S.Eliot, *Amador* lo fue a partir de *El creador de teatro* de Thomas Bernhard; ideé *Ballet* gracias al *Orfeo y Eurídice*, etc... Diríamos que lo que tomo es la estructura y a ésta acoplo material que ya he escrito en otros momentos... Monólogos, diálogos... Siempre estoy escribiendo y luego trato de ordenarlo en una idea concreta, es casi una escritura automática.

¿Te interesa el lenguaje poético?...

Sí, mucho.

Háblame de *Amador*...

Fue un encargo de una compañía, este grupo estaba representando una obra y fui a verles; la reacción que tuve fue... «¿porqué hacemos teatro?» Estaba enfadado y decidí que iba a escribir una obra donde un crítico hace balance al final de temporada. Como ves escribo sobre mí mismo pero con un modelo extraído de los clásicos.

¿Qué autor te ha interesado más en cuanto a estructura?...

Kleist me gustó muchísimo por su caos, por su falta de estructura. De Thomas Bernhard sin embargo sí que me interesó su estructura, Racine... Son los más coherentes, los más estrictos.

¿Cómo son los procesos de tus puestas en escena?...

En *Ballet*, por ejemplo, había una serie de textos y durante los ensayos había que seleccionarlos y ordenarlos; algo parecido me ocurre ahora con el montaje que estoy dirigiendo sobre *Las lamentaciones de Jeremías*; son unas veinte páginas de texto y el proceso del primer mes consiste en «cómo» y «cuando» decir estos textos.

¿Escribes y ordenas en casa o también durante los ensayos?...

Generalmente tengo escrito todo antes de los ensayos, sólo hay que encontrar el orden; si hace falta un monólogo o algún texto lo hago, pero cuando empiezan las representaciones ya no escribo más. En el caso de *Amador* tenía escritos los textos y algunas acciones, pero los rasgos del comportamiento neurótico del personaje de la madre surgieron durante los ensayos, a partir del trabajo con la actriz. Aunque en realidad con cada texto hay que emplear una técnica para ponerlo en pie. Algo que suele ayudarme es documentarme sobre el autor, la idea...

¿Te interesa lo que opinan los críticos sobre tu trabajo?...

Siempre me interesa mucho lo que dicen.

¿Cómo funciona el teatro en Holanda?...

Hay cuarenta compañías subvencionadas por el estado. De estas cuarenta, hay tres grandes en La Haya, Rotterdam y Amsterdam. Entre todas hacen un teatro muy diverso y eso me gusta. Se montan y adaptan textos muy diferentes; «teatro» es el término que en general se utiliza para denominar opera, ballet, danza contemporánea, títeres e incluso circo. «Tonnel» es el que se utiliza para el teatro de texto de cualquier estilo. A este término es al que corresponden las cuarenta compañías de las que te hablaba antes. También hay diez compañías de danza subvencionadas...

¿Hay alternativas allí?...

Sí, por supuesto y no se les distingue del resto del teatro; el público se suele interesar incluso más por este ti-

po de teatro.

¿Por qué teatro?...

También he hecho cine, radio... Pero creo que me gusta trabajar con actores... Ensayar una obra me resulta una buena forma de vivir. Los actores se atreven a enfrentarse a tantas emociones que yo no me atrevería...

¿Qué te ha parecido el montaje español de *Cóctel*?...

Creo que lo han interpretado al pie de la letra. En Holanda podría haber sido así, pero quien lo dirigió lo hizo en un teatro estatal y buscó llegar a más público.

¿Te gusta que te sean fiel o infiel como autor?...

Sobre todo me gusta que me sorprendan y si esto ocurre siéndome infiel...

3.- Ad de Bont: «Hay que recuperar el rito»

Empezamos por el momento actual... ¿Qué significan estas jornadas y cómo ha sido tu participación en ellas?...

Esta invitación para este simposium sobre el teatro social ha sido muy interesante. En Holanda se han dado movimientos de fuerte contenido social y bajo nivel artístico. Luego ocurrió todo lo contrario. En este momento deberían conjugarse ambos.

¿Cómo crees que deben combinarse ambas cuestiones?...

Deberían tener una armonía perfecta, como lo hizo el «Théâtre du Soleil» en París con *Sihanuk*, lo resolvió con una obra bien escrita, bien dirigida, bien actuada y con un contenido muy bueno.

¿No hay que ir al teatro sólo a divertirse?...

No lo creo, me parece bien que haya gente que quiera divertirse en el tea-



"Cóctel", de G. Rijnders. Dirección: María Ruiz. Teatro Pradillo. (1994). (Foto: Nekane Santamaría).

tro, pero no es ése el teatro que yo quiero hacer. Me gustaría hacer un teatro del tipo de *West side story*, entretenido pero con profundidad.

¿Existe en Holanda un público para este teatro social?...

Por un lado hay un teatro comercial y por otro el subvencionado, el comercial quiere entretener a la gente, aunque de vez en cuando haya una obra algo más seria; dentro del teatro apoyado, hay una diferencia clara en-

tre el teatro para adultos y el teatro para jóvenes; en este último hay un intento de acercar a los chavales a temas reales, no sólo temas basados en la intimidad del individuo, sino también basados en la sociedad.

¿Porqué elige el público adulto un teatro u otro? ¿por lo que le han enseñado o porque hay gustos para todos?...

No creo que se pueda formar al público ni siquiera desde jóvenes. Van al teatro un 5% del público potencial,

siempre ha sido así y siempre lo será. Eso no quita que queramos hacer un buen espectáculo, no sólo transmitir una idea. Con los jóvenes hay mayor aceptación de un teatro que vaya más allá de la forma, pero la mayoría de ese 5% quiere ir a divertirse.

¿Qué influencia tiene la publicidad y el marketing, para acercar al público?...

Influye mucho: una campaña publicitaria de mucho dinero genera una actitud de ir al teatro.



"Mirrad, un chico de Bosnia", de Ad de Bont. Dirección: Artur Trias. (1994). (Foto: Jesús Atienza).

¿El teatro social interesa a las instituciones y al teatro privado?...

El problema es el mismo en todas partes. Las empresas grandes de teatro no se preocupan tanto de qué podría significar el teatro hoy, sino que hacen un teatro para adultos que se mira a sí mismo, dejando de lado la colectividad, la pertenencia a una sociedad, el desprecio hacia el público. Por eso me interesa tanto este simposium. En los últimos diez años en Holanda ha tenido una función individual.

Así entre el público no había una experiencia colectiva sino más bien individual. Lo que hay que recuperar es el rito, el momento en que reímos y lloramos juntos. En el caso de *Mirrad* creo que se consigue sin importar qué tipo de público lo ve; comprendo no obstante que haya otro tipo de público, mas hay pocos ejemplos de compañías privadas que se atrevan a hacer obras como *Sihanuk*, todos se limitan a trabajar sobre sus «ideitas».

¿De qué tienen miedo las institucio-

nes a la hora de apoyar estas iniciativas?...

En Holanda tiene que ver con el desarrollo de los años ochenta; en los setenta había un gran compromiso con todo tipo de público pero desde el criterio artístico tenían poco nivel. Nos metimos en un callejón que representaría la época del «yo» y todavía vivimos bajo esas normas.

¿Cómo trazas tu camino para buscar este tipo de teatro?...

Soy director artístico de una compañía juvenil, tenemos subvenciones de la provincia y del ayuntamiento. Como nosotros existen diez compañías más, pero somos los únicos que no queremos actuar en teatros, sino hacerlo en escuelas y gimnasios; tenemos dos razones para ello: la primera es que el teatro es un espacio muerto, un lugar lleno de convencionalismos y queremos ir donde está la gente. Así hicimos *La lección*, de Ionesco. Me excita mucho más vivir una experiencia teatral así que no en una sala convencional, es una elección artística, puedes poner al público como quieres. El segundo motivo es que una escuela es una comunidad viva donde los individuos trabajan con niños... así nosotros vamos de visita, te presentas como eres, el trabajo es directo, no vas de «actor». La función social se da de un modo natural así.

¿Cómo conseguirías esto con un público adulto?...

Haciendo teatro en los cafés... Ahora vamos a montar una obra sobre refugiados y la vamos a hacer en estos lugares. Sé que todo esto está algo pasado de moda, es como de los sesenta, pero me interesa.

¿Eliges las obras de acuerdo a dónde las mostráis?...

En parte sí. Con *Mirrad*... buscaba un tema que pudiera llevarlo a todas partes.

¿Por que escribes?...

Porque no encuentro las obras que quiero montar.

¿Escribes solo o improvisas en los ensayos?...

Escribo solo en casa, antes escribía durante los ensayos pero ya no me gusta; el escritor ha de conocer el lenguaje, la estructura dramática y estas cosas no se pueden manejar en las improvisaciones.

¿El profesional en Holanda se toma igual el teatro para jóvenes que el de adultos?...

Antes era muy similar a lo que vosotros contáis que pasa aquí, pero las co-

sas están cambiando, ya que este tipo de teatro para jóvenes está muy valorado cuando sale al extranjero; aunque aún se le considera un trabajo menor, cada vez hay más gente que apoya y defiende este teatro.

¿La fórmula del teatro para jóvenes no es acaso una copia del de adultos?...

No; tenemos un estilo propio, estamos obligados a contactar con el público joven, no nos dejamos llevar por nuestro egocentrismo; estamos constantemente en proceso, probando cómo funciona lo que escribimos para ellos.

¿Qué hiciste antes de esta etapa?...

Primero hice la escuela, luego trabajé cinco años de actor y es cuando descubrí el teatro juvenil. Descubrí sensaciones diferentes, pasar de estar frente a un público de adultos a uno joven, muy fresco, que te deja hacer lo que quieres; es un contacto mucho más intenso. En la etapa inicial no teníamos textos y los escribíamos colectivamente, pero como era yo el que escribía más, terminé haciéndolo yo solo. La escritura colectiva es muy difícil porque todos quieren influir y es imposible mantener todas las ideas,

¿Qué tipo de actuación planteas para tener esa relación directa con el público?...

No pienso que se vaya a hacer para niños; lo planteo como a mí me gusta,

pruebo a ver si funciona con los niños y entonces descubro que hay que modificar cosas, pero eso es parte del trabajo; el ritmo, el texto... Hay que reajustarlo constantemente.

¿Qué haría que una obra pudiera llegar a todo tipo de público?...

«Cómo» hacerla... es también por eso por lo que me gusta trabajar con niños, ellos no ponen impedimento.

¿Qué sentido tiene el teatro hoy?...

En primer lugar tiene mucho sentido para los que lo hacemos y supones que para los otros también lo tiene. Sigo creyendo en la fuerza ritual del teatro. Nos unimos unas cuantas personas para asistir a una obra, como los griegos, como en la iglesia católica. Estamos viviendo en una sociedad que se desintegra, en Holanda cada cual vive en su rincón, todo está desmembrado y me da la sensación como individuo de que estamos perdidos en el universo. Antes la gente reunía a la gente, ya no lo hace; ahora sólo la televisión y el fútbol lo hacen.

¿Qué impresión te llevas del teatro hecho en España?...

Por lo que me cuentan, vive una situación difícil. Hasta la muerte de Franco tenía una función social; después perdió esta base pero no ha surgido un desarrollo artístico; además, parece ser que el apoyo es menor que en Holanda.



Charla-coloquio con Ad de Bont en la Sala Cuarta Pared. Noviembre, 1994.