

## XV Muestra Internacional de Teatro de Valladolid

# Una reflexión práctica sobre los centros de producción teatral

por Javier Dámaso

**L**a decimoquinta edición de la Muestra Internacional de Teatro de Valladolid, celebrada del 16 al 27 de noviembre, ha supuesto la confirmación de una nueva andadura iniciada en 1993. Con la incorporación, el pasado año, de un modelo temático, haciendo girar cada edición en torno a una idea o un discurso central, "La Muestra" de Valladolid ha recibido un impulso, y ha ganado en coherencia como certamen, al hacer una aportación particular, desde sus modestas posibilidades, al panorama español. Aquí se demuestra que aunque los recursos sean escasos, cuando se administran con criterio, los resultados pueden multiplicarse. La presente edición se ha dedicado a los Centros de Producción Teatral. Acudieron seis espectáculos para presentarse sobre la escena como propuestas de trabajo, bien de Centros, propiamente dichos, o de creadores con una trayectoria vinculada a los Centros de Producción: La «Ópera de Pekín de Lu Kuang», el «Teatro Rustaveli» de Georgia, el «Odin Teatret», el «Centro para la Experimentación y la Investigación Teatral» (CSRT) de Pontedera, la última producción del «Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas», que coincidió afortunadamente con la concesión del Premio

Nacional de Teatro a Guillermo Heras, y «Producciones Andrea D'Odorico», con el último espectáculo de Miguel Narros.

Mario Pérez Tápanes, director del festival, decía en el programa de mano que era difícil realizar una Muestra que, en tan pocas sesiones, ofreciese una completa visión alrededor de los Centros de Producción. «La posibilidad que tenemos hoy es la de enfrentarnos a propuestas teatrales muy diferentes, en las cuales, de una u otra forma, ha existido o existe la concepción de CENTRO desde fundamentos tan distantes como en la realidad lo están los países representados por ellos.»

Los espectáculos han generado, de este modo, la línea de un discurso sobre los Centros de Producción teatral, cuyo eje principal se colocaba en torno a la experiencia del «Odin Teatret» y su director Eugénio Barba. Además de su espectáculo, Barba impartió un seminario para directores de escena y el «Odin» mostró cuatro propuestas escénicas en las que desmontaban, con la frescura del niño que rompe su juguete para mirar el interior, e infinita consciencia, su método de trabajo, exhibiendo la trastienda.

Colocada a mitad de festival, sólo una Mesa Redonda, que no pudo con-

tar con la intervención de todos los participantes en el certamen, al no coincidir juntos en el tiempo, trasladó el discurso práctico al debate teórico con presencia de público. En ella, moderada por Fernando Herrero, intervinieron Julia Varley, actriz del «Odin», Luca Dini, director de producción del Centro de Pontedera, Guillem Jordi Graells, del «Teatre Lliure», Ricardo Iniesta, director del «TNT» (Territorio de Nuevos Tiempos) y del «Teatro Atalaya», Antonia Arranz, directora-gerente del Teatro Juan Bravo de Segovia, y Fernando Urdiales, director del «Teatro Corsario». Enmarcados en este debate, transitaron los espectáculos, y únicamente desde esta perspectiva puede contarse lo que fue esta XV edición de "la Muestra" valisoletana.

## **La «Ópera de Pekín de Lu Kuang»: Una Sólida Tradición.**

El arte oriental ha sido uno de los puntos de mira de los grandes maestros del teatro moderno occidental. La presencia en Valladolid de la «Ópera de Pekín de Lu Kuang» suponía mostrar un referente en el que sobresalen dos rasgos característicos. Por un lado, la integración del arte escénico en un uni-





«Desorden en el paraíso», Lu Kuang Peking Opera Troupe. XV Muestra Internacional de Teatro de Valladolid. (1994). (Foto: C. Arranz).

verso cultural, el chino, desde el apego y el respeto a la tradición, pero reafirmando, con su mantenimiento por medio de la representación, su actualidad y perennidad. El otro rasgo, conectado con el anterior, consiste en la pervivencia de un signo teatral codificado que el actor debe reproducir como una partitura, insuflándole vida, al mismo tiempo.

Lu Kuang -miembro de una familia de actores y cantantes célebres, sus padres y abuelos lo fueron- inició su formación a los nueve años y estudió desde los diez hasta los dieciocho en la Escuela de la Ópera de Pekín.

La «Revolución Cultural» (1966-

1976) supuso la marginación y la exigencia de reeducación, e incluso de trabajos forzados, para muchos artistas del teatro tradicional. Entre ellos el propio Lu Kuang, que, pese a todo, continuó entrenándose en los pocos momentos de tiempo libre de que disponía. Tras huir a Taiwan, pudo reiniciar su carrera y crear su propio Centro. Su Ópera está entre las más tradicionales y originales que existen en China.

Llegaron a Valladolid de Viena y París, y es la primera vez que actúan en España.

*Desorden en el paraíso*, el espectáculo presentado, es un pasaje de un ro-

mance clásico chino, *Viaje hacia Occidente*. Nos muestra la historia del Rey de los Simios. Uno de los personajes más representativos de la mitología china; irreverente y temerario, ataca y bromea con el Estado, el cielo y los dioses. Según la historia, comerá un fruto prohibido, reservado a los dioses, y se convertirá en un «supermono», enfrentándose a ellos.

El resultado es un «espectáculo total», llamativo a los sentidos, lleno de ironías y sorpresas. Música, canto, juegos malabares, acrobacia, danza, artes marciales, teatro... Todo en una integración armoniosa y, en el sentido más co-



mún, espectacular, conducida por la música. La orquesta, con instrumentos de cuerda y percusión, impone el ritmo de la acción y predispone al espectador para cada escena.

Los actores llevan un fastuoso vestuario, con un significado preciso para la caracterización de sus personajes, que, lleno de colorido, genera un juego de tonalidades y contrastes al ponerse en movimiento. El signo teatral está codificado, pero la versión que se ofrece se ha seleccionado para que el espectador occidental se acerque sin necesitar un esfuerzo suplementario. Además, las influencias del teatro occidental, como los propios actores reconocieron, no están ausentes. Las delicadas escenas de amor se intercalan, en una trama sencilla de seguir, con juegos en que el Rey de los Simios da rienda suelta a su picardía, y con escenas de combates, en las que los actores despliegan sus dotes acrobáticas, de artes marciales y

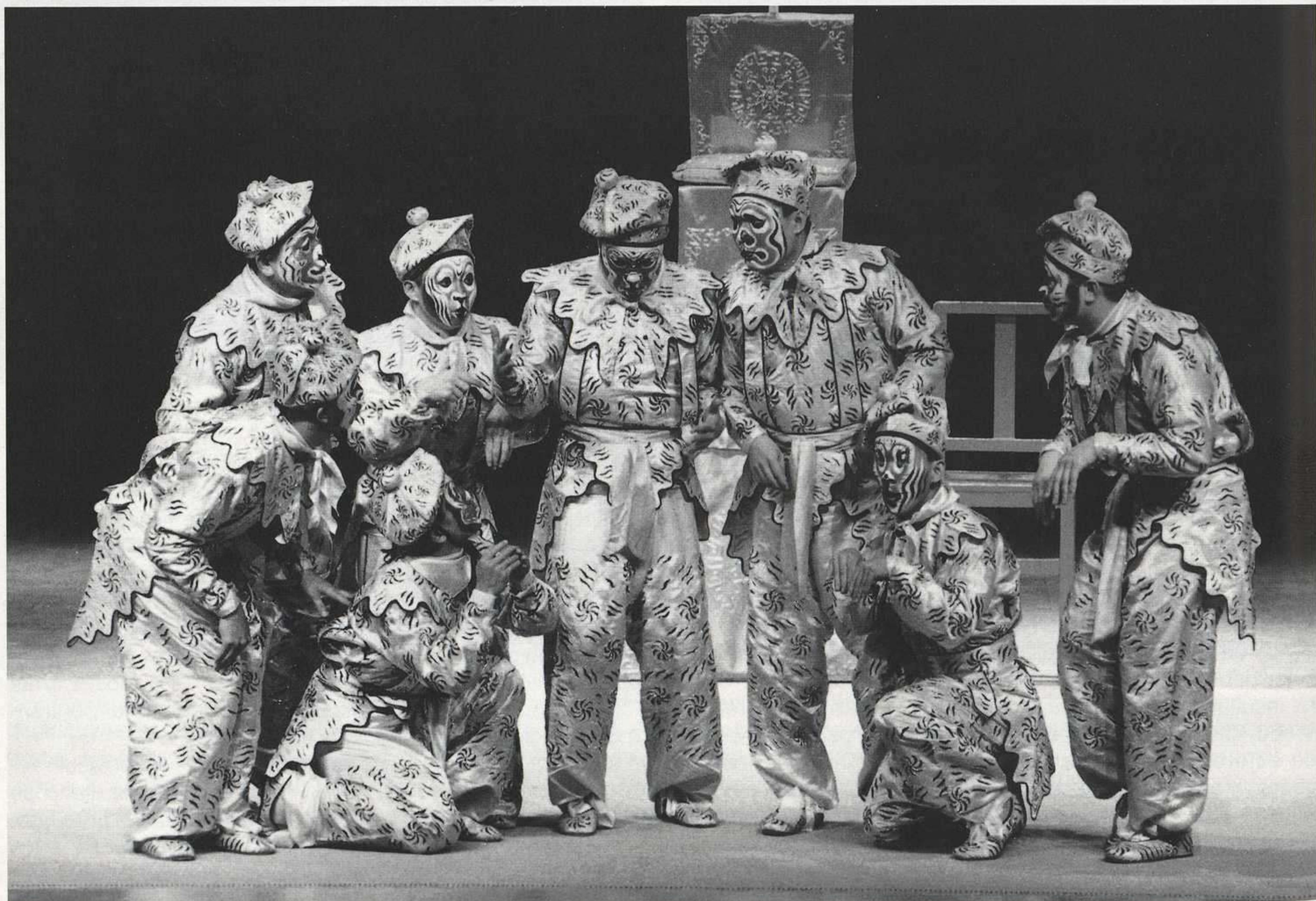


*"Desorden en el paraíso", Lu Kuang Peking Opera Troupe. XV Muestra Internacional de Teatro de Valladolid. (1994). (Foto: C. Arranz).*

malabares. Y siempre con el público como referente. En cada despliegue de acción se ejecuta una coreografía medida y magistral, y finaliza, especialmente en las acciones militares de la segunda mitad, con composiciones estáticas de los personajes sobre la escena.

Se trata de otra concepción del teatro; pero la preparación del actor, fruto de una exigente formación, su capacidad en el uso de los múltiples recursos actorales, hacen de la Ópera de Pekín un modelo. No para imitar, ni para mimetizar, sino para comprender que es posible una sólida y versátil base actoral sobre la que sustentar un teatro en nuestra propia tradición.

Sin duda, es difícil concebir en occidente una formación del actor que se inicie a los seis o nueve años. Pero, con todo, la Ópera de Pekín posee dos virtudes, a propósito del actor, extrañas a lo que es habitual en nuestro medio. Se tiene conciencia de que un actor no





se hace por un descubrimiento casual que le lanza espontáneamente a la fama. Es precisa una formación continuada durante todo el curso de su vida. La otra virtud está en el respeto a la persona anciana, en el reconocimiento del valor de la experiencia y la sabiduría. Sólo posible en el anciano que haya puesto en práctica la virtud anterior.

## «Teatro Rustaveli» de Georgia: El Teatro en los Tiempos Difíciles.

La quiebra de la URSS ha dejado al Este de Europa un rompecabezas de difícil composición, un grupo de pueblos en busca de rumbo y espacio en el mundo que se dice de comunicación y economía globalizadas. Las noticias que vienen del Este han llegado en los últimos años cargadas de sobresaltos. Georgia se debatía, no hace tantos meses, en una guerra civil abierta, con ejércitos en movimiento incluso sobre los mapas que mostraban nuestros medios de comunicación.

Antes, el mar ruso, bajo el manto soviético, ocultaba toda diferencia y, casi, toda identidad. Al menos para la mirada foránea. Del Cáucaso poco sabíamos, y algo por Brecht y un círculo de tiza que creíamos podía haber sido ubicado en cualquier lugar del mundo.

El «Teatro Rustaveli» tiene su sede en Tblisi, capital de Georgia. Recibe su nombre del poeta georgiano del siglo XII, Shola Rustaveli. Tiene más de cien años, aunque su actual concepción es fechada por los catálogos en 1921, año de la ocupación del país por el ejército soviético.

Cuentan sus penurias al llegar. El caos político y económico en que está sumido el país, sin luz ni gas. La prioridad fundamental de sobrevivir el invierno. Y el sueldo mensual de un actor que no da más que para una botella de vino. Trabajan por entusiasmo y por amor al teatro. Recuerdan la guerra en Georgia, la pérdida de vidas jóvenes. Las actuaciones matinales, una o dos veces a la semana, con las salas frías, pero llenas de gentes que sobrevivieron a las penalidades, gracias también a su amor por el arte y el teatro.

Actuaron recientemente en Moscú



«El círculo de tiza caucásico», de Bertolt Brecht. Dirección: Robert Sturua. Teatro Rustaveli de Georgia. XV Muestra Internacional de Teatro de Valladolid. (1994). (Foto: J.M. Lostav).

con la ayuda de mecenas moscovitas que les otorgaron el apoyo económico. Y vienen a España gracias a «la Muestra» de Valladolid y a la generosidad del presidente georgiano, Edward Sevarnadze, que les prestó el avión presidencial, como embajadores georgianos, pa-

ra que les acercara hasta París.

Pese a todas las penalidades, el «Rustaveli» sigue haciendo producciones; la última, *El alma buena de Se Chuan*. A «la Muestra» también trajeron un Brecht, precisamente *El Círculo de Tiza Caucásico*. Dicen que fue consi-





«El círculo de tiza caucasiano», de Bertolt Brecht. Dirección: Robert Sturua. Teatro Rustaveli de Georgia. XV Muestra Internacional de Teatro de Valladolid. (1994). (Foto: J.M. Lostav).

derado un espectáculo disidente en la época soviética, cuando lo creó su director, Robert Sturua.

El montaje está lleno de humor y sarcasmo. El juego brechtiano del cabaret como medio para generar el distanciamiento, utilizando un narrador-cantante que transita por el escenario con andar de zancuda y pantalón de campana (junto a un pianista que además toca un órgano electrónico), se ve reforzado por el uso del micrófono frente a la desnudez vocal de los actores de la trama. El contraste genera algún momento de sorpresa inesperada, como aquél, en medio de una escena trágica, en el que el narrador quiebra la regla y coloca el micrófono a la protagonista (Grushe). El instrumento intermedio provoca un efecto amplificador, sin duda no sólo en la voz, que recuerda de algún modo al del *reality*

*show* televisivo. Pero con los dos planos de «realidad» visibles para el espectador.

Todos los actores, sin excepción, realizan una interpretación magistral. Aunque la elección de alguno, como el que representa al soldado Simón Chachava, con el que se promete Grushe, no parezca muy afortunada con la edad previsible del personaje. Pero es una apreciación menor. Tampoco sabemos cuáles han sido los efectos de la guerra sobre el elenco de actores más jóvenes del «Rustaveli».

La potenciación de las escenas se realiza, en no pocas ocasiones, utilizando plurales tipos humanos, que se perciben tan sólo por su gestualización y vestuario, y que permiten contextualizar la acción central, enriqueciéndola. Ello tiene especial incidencia en que la ausencia de la escenografía original, que

no pudo llegar por problemas fronterizos, no perjudicase el disfrute del espectáculo. El espacio casi vacío era dominado por los actores, ya con un tempo acelerado, casi circense, que la música y el presentador suscitaban; ya con un tempo pausado en el que la acción adquiría un tono clásico, con evocaciones a Shakespeare, en lo conceptual, y a Stanislavsky, en lo interpretativo.

La aparición de Ramaz Chjikvabze, como Azdak, el juez borracho, socarrón y cobarde, conduce al espectáculo hacia este último terreno, con una interpretación histriónica, a la manera de un Rey Lear sin juicio y, desde su sinrazón, terriblemente lúcido al mismo tiempo -opción particular pero radicalmente coherente con el personaje y la intención de Brecht-. En su desvarío imparte la más estricta de las justicias, la que



desenmascara a su vez el sinsentido del orden establecido.

Chjivabze, un actor excepcional, premio estatal de la URSS y, en 1981, artista del pueblo de la URSS, fue calificado por la crítica británica como el «Laurence Oliver del Cáucaso», y tiene más de setenta obras en su haber.

En definitiva un espectáculo sorprendente, que al decir de sus actores, tiene la vitalidad del carácter de las gentes que habitan el espacio donde Brecht colocó la acción: el Cáucaso. Tres horas de goce dramático con un Centro de Producción que prosigue su actividad pese a las dificultades inmensas por las que atraviesa el país y que nos muestra hasta qué punto un Centro estable puede preservar la continuidad del teatro, incluso en los tiempos más terribles.

Y una cuestión final, quizá imposible de dilucidar, pero inevitable, que plantea el interrogante de cómo los acontecimientos vividos en Georgia habrán influido y cambiado un espectáculo inicialmente construido y concebido antes de la *perestroika*. Un teatro tan lleno de vida no puede dejar de alimentarse de la experiencia inmediata.

## El «Odin Teatret»: Una Indagación en el Misterio del Teatro.

Eugénio Barba no necesita presentación. Es el artífice de una de las experiencias más ricas y sólidas del teatro occidental en esta segunda mitad de siglo: el Odin Teatret y el Nordisk Teaterlaboratorium. Es la primera vez que acompaña al «Odin» a España y el grupo hacía once años que no representaba en nuestro país.

Tras pasar tres años de estudio con Grotowski en Polonia, en 1964, se trasladó a Noruega y se unió con varios aspirantes a actores que habían sido rechazados por la Escuela Estatal de Teatro. Les propuso crear su propia escuela, centrando el interés en la comunicación con el espectador, y así se fundó el «Odin».

Al decir de Barba, en la década de los 60 toda Europa vivía con la idea de un teatro basado en el edificio. No existían grupos ni compañías. Su propuesta era en aquel momento una aventura

contra corriente. Desde su fundación, el «Odin» se ha caracterizado por llevar a la práctica un trabajo autodidacta y autónomo de las tendencias teatrales dominantes.

En 1966, en una gira por Dinamarca, la municipalidad de Holstebro, buscando alternativas para intentar paliar el declive económico de la zona, les ofreció establecerse allí. Se trasladaron pues a Dinamarca y crearon en esa localidad el «Nordisk Teaterlaboratorium», donde llegaron actores de diferentes nacionalidades. Este cambio geográfico, perdiendo los matices del lenguaje, y la participación de actores con lenguas maternas diferentes, les exigieron plantearse el idioma de los espectáculos como problema, y tratar de mitigar la barrera lingüística por medio del desarrollo de otros recursos actorales, como acciones, movimientos o la sugestión por la voz. De modo que lo que parecía una limitación lograron transformarlo en un reto que les permitía recorrer nuevos caminos. Así, para cada espectáculo deciden qué idioma o idiomas utilizar. Desde lenguas muertas en su montaje de *El Evangelio de Oxyrhincus* («la lengua de la ideología es

una lengua muerta»), en 1985; hasta idiomas diversos en el espectáculo que han traído a «La Muestra», *Kaosmos*, una representación sobre las aldeas multiétnicas de la Europa Central, donde cada cual utilizaba su idioma pero todos se sentían unidos.

El Teatro Calderón acogió las actuaciones. El espacio escénico fue colocado sobre el escenario, los espectadores también. Dos planos verticales de tela blanca fijaban, desde los lados estrechos, un rectángulo, donde transcurría la acción. En los laterales más largos del rectángulo, sobre sendas estructuras, con tres gradas, se sentaban los escasos espectadores. Butacas vacías, palcos sin sentido. Sólo el escenario sostenía el hecho teatral.

La acción ha sido construida en torno al *Ritual o Ceremonia de la Puerta*, con la que, cada primavera, los grupos étnicos sellaban su relación. Se trata de la historia del hombre -o mujer- que quiere entrar en el «Reino de la Felicidad», pero un guardián, al pie de la puerta, le obliga a esperar. Esperará toda su vida, convirtiéndose en la representación de la fiesta y del derroche de la existencia. Se incorporan también la



«El círculo de tiza caucásico», de Bertolt Brecht. Dirección: Robert Sturua. Teatro Rustaveli de Georgia. XV Muestra Internacional de Teatro de Valladolid. (1994). (Foto: J.M. Lostav).



*Historia de la madre que busca a su hijo raptado por la Muerte y la Historia del hombre-que-no-quería-morir*, dos narraciones o representaciones tradicionales centroeuropeas, vinculadas a la *Ceremonia de la Puerta*, y recogidas con ésta en Transilvania.

Los textos utilizados son adaptaciones de escritos de Kafka, quien en *El Proceso* incluye una versión del *Ritual de la Puerta* bajo el título *Ante la Ley*; de H.C. Andersen; del poeta húngaro Attila Jozsef; y de materiales folklóricos recogidos por Ferenc Gombai. Este último proporcionó a Barba, en su ensayo *Teatro de la montaña y Ritual de la Puerta*, la idea base del espectáculo, al provocar su interés por estas historias del teatro folklórico centroeuropeo.

Nueve actores, para nueve personajes, ponen en marcha un espectáculo que se desarrolla con una acción cadenciosa, entre su canto, el sonido de los instrumentos, bien musicales, bien adaptados a tal fin, y un uso melódico de la palabra que surge en inglés, danés e italiano. La interpretación está ritualizada. Cada signo escénico, medido, acotado. La puerta cerrada, como superobjetivo, danza con los actores de un lado a otro de la escena. Y se convierte en carga, en barco, en féretro...

Cada personaje impone su acción, su movimiento predeterminado, empujado por la música, el canto, por el necesario avance de la cadencia hasta el final. Un guardián protege con su pala sonora -instrumento de cuerda y vibraciones metálicas sostenidas al aire- el paso. Una campesina pretende atravesar la puerta y halla un libro sagrado dentro de otro libro sagrado. Lee. Espera. Los pañuelos se transforman en mariposas en manos de doña Música. El dolor de la madre corre tras un hijo-charango que cubre con su música la escena, y se lo lleva la muerte. Un lago-bandeja donde quedarán los ojos de la madre, que cubre su rostro con una mariposa negra. El hijo desheredado del diablo, sombra chinesca tras las telas del lateral, somete la acción al sonido de su violín. El hombre-que-no- quiere-morir atravesando su calvario, como un cristo que no es Cristo... La hermana gemela del guardián con implacable certeza ejecuta su danza de torturas...

Imágenes. Un derroche de interpre-



*"Kaosmos". Dramaturgia y dirección: Eugenio Barba. Odin Teatret. XV Muestra Internacional de Teatro de Valladolid. (1994). (Foto: Fiora Bempoard).*

tación actoral. Convenciones lejos de lo convencional. Signos, danza, música, movimiento, canción. Continuación del derroche. Cuerpos, melodías, instrumentos, voz, en una asombrosa armonía. Y una precisión a la que no se está

acostumbrado en el teatro occidental.

La obra finaliza con el asalto de la modernidad. El tiempo moderno, el presente y el futuro atraviesan la puerta de la aldea, y se produce la transformación. De la variedad y la sacralidad de



la tradición al travestismo de la tiranía del sueño del progreso. Látigos y percusión de cinturones bajo la marcha marcial arrasando la memoria. Hasta entonces las gentes habían vivido desarrollando experiencias arcaicas. Ya no será posible. El violinista marca el final. Surge de las telas que proyectaban sus sombras, con el rostro oculto tras un haz de espigas, como una aparición terrible que cruza inquietante la escena. Y los actores salen del teatro por el pasillo del patio de butacas, mientras en el escenario los espectadores aplauden, al espacio vacío, la riqueza sensual que les embarga.

El misterio se crea por la más absoluta de las materializaciones. No con ninguna mistificación evanescente, ni por un medio técnico que permita «epatar» al público. Se crea mediante el dominio por los actores de sus recursos, por el conocimiento de que el teatro es, en su materialidad, una relación física entre personas -actores y espectadores- y con la consciencia de que fundamentarse en la tradición cultural -en su sentido más amplio, pero también más estricto, en cuanto tradición teatral- impide el desarraigo y dota de una memoria y una identidad. Esto, inevitablemente, acerca el trabajo y la vida del «Odin» al proceder de las culturas tradicionales y lo enfrenta al de la cultura actualmente dominante, la de la sociedad de consumo; donde la venta de un nuevo producto sólo se obtiene con la generación de una necesidad que debe ser colmada y que anula toda experiencia anterior. Su reivindicación de la memoria se coloca, pues, singularmente en las antípodas de la sociedad tecnificada y de consumo.

La estética del «Odin» puede o no ser compartida. Su singularidad les hace inimitables. Pero el dominio por los actores de sus cuerpos, del espacio, de la voz, de la música, del sentido sagrado de la escena,... su profesionalidad más allá de lo que hoy se entiende por profesional, hace de este colectivo *un referente ineludible del teatro de final de siglo*.

Las cuatro propuestas escénicas que presentaron en la sala Ambigú, como demostración del trabajo actoral que realizan, confirman la afirmación anterior. Una cita de Meyerhold, utiliza-

da en la primera de las propuestas, expresa bien la premisa que les guía: «El arte del actor está basado en la organización de sus materiales. Y el actor debe tener un conocimiento correcto de los medios expresivos de su cuerpo».

*Huellas en la Nieve* es un espectáculo/demostración en el que Roberta Carreri expone las fases por las que ha pasado como miembro del «Odin». Los trabajos iniciales de dominio corporal, tomando consciencia de la utilización de los distintos músculos del cuerpo. Su puesta en práctica sobre la escena con una muestra de movimientos a ralentí, bajando al suelo, girando sobre sí misma, cabeza abajo, y ascendiendo, sin cambios bruscos ni variar en momento alguno la velocidad ralentizada de su desplazamiento. Su segunda fase, buscando la inspiración en instantáneas fotográficas para reproducir escenas dinámicas en las que paraliza la acción en el instante, y así controlar las fuerzas que genera. Una tercera fase, trabajando con partes del cuerpo bajo el criterio de la segmentación. El dominio de la voz y su proyección desde distintos resonadores corporales. Conjugando las demostraciones técnicas con su plasmación práctica en fragmentos de espectáculos en los que ha participado con el «Odin», como un espectáculo de calle, o el monólogo de Judith. El título de la propuesta escénica responde a la imagen del trabajo teatral como una escalera cubierta por la nieve, donde la demostración, al igual que las huellas, permitirían ver levemente parte del material de los peldaños.

Julia Varley realizó dos demostraciones, *El Eco del Silencio* y *El Hermano Muerto*, con un planteamiento idéntico al de Roberta, presentando un proceso y conjugando explicaciones, demostraciones técnicas y práctica de fragmentos dramatizados. En la primera mostraba la manera de trabajar la voz por una actriz que tiene problemas con ella. Debe buscar el modo de reconocerla, y al mismo tiempo, medios con los que suplir y superar sus deficiencias congénitas. «Son precisamente los actores que tienen problemas los que más pueden enseñar cómo dominar un recurso actoral».

En *El Hermano Muerto* se recorría el proceso de construcción de un espectá-

culo del «Odin». La idea del actor como la persona que hace acciones, si se toma como referencia a sí mismo, o la persona que hace ver cosas que no están, si se toma como referencia al espectador. El procedimiento de crear secuencias de acciones como partitura con la que poder reproducirlas de nuevo, de igual modo, o con variaciones en la velocidad, la fuerza, la amplitud, la intensidad... La concepción radicalmente rigurosa de la acción como la oposición entre un inicio y un final, en cuyo transcurso se ha producido una modificación, algo ha cambiado y hace cambiar como consecuencia la percepción del espectador. El uso de un poema como base de construcción de las acciones de un espectáculo, generando acciones y secuencias de acciones inspiradas en su contenido. La utilización de la música o de canciones como subtexto que soporta el ritmo de la recitación, una vez suprimida la melodía. Y así se elabora el espectáculo con secuencias de acciones que surgen de un texto, textos que se superponen a las acciones, depuraciones de la acción por Barba, propuestas de modificación del vestuario, indagación en busca de un sentido global al espectáculo, partiendo de un método que no rechaza la intuición.

La última Propuesta, *Las Sendas del Pensamiento*, se trataba de una conferencia en la que el actor Torgeir Wental explicaba el modo de utilizar la improvisación por los actores del «Odin». Sin partir de textos prefijados, se improvisa sobre una idea inicial, y construyen acciones y secuencias de acciones que reiteran como una partitura. Realizó varias demostraciones prácticas de sus trabajos internos en el «Odin» y de espectáculos anteriores, como *Cenizas de Brecht*.

Un modelo teatral. Una apuesta por un teatro vivo, fundado en el actor, que busca desde la máxima autoexigencia del rigor, y que sólo ha podido sostenerse y pervivir gracias a la existencia de un Centro de Producción Teatral como marco de trabajo.

## **Un Debate en el Espacio y el Tiempo.**

La Mesa Redonda que se celebró a mitad de festival, y a la que se hace





*"Kaosmos".  
Dramaturgia y  
dirección:  
Eugenio Barba.  
Odin Teatret.  
XV Muestra  
Internacional de  
Teatro de  
Valladolid.  
(1994). (Foto:  
Jan Rűsz).*





Mesa redonda sobre los Centros de Producción en la XV Muestra Internacional de Teatro de Valladolid. (1994). De izquierda a derecha: Ricardo Iniesta, Luca Dini, Julia Varley, Fernando Herrero, Guillem Jordi Graells, Antonia Arranz y Fernando Urdiales. (Foto: Felipe Fernández).

inicialmente referencia, pretendía llevar a cabo un debate que permitiese una reflexión teórica a propósito de los Centros. En ella estaba prevista la presencia de Guillermo Heras, que finalmente no pudo asistir al estar desarrollando un trabajo en Argentina. Su reseña junto a los espectáculos permite integrar en un mismo hilo conductor, el discurso práctico y el debate teórico, como probablemente le sucedió a cualquier espectador o participante del certamen.

Julia Varley, por el «Odin», explicó que desde la perspectiva del actor lo que importa es el presente, pero que es importante tener un medio que le diga de dónde viene y que le permita dejar una herencia, como el propio «Odin», para ella. El «Odin» decidió organizar seminarios para ganar dinero, cuando ya tenía un cierto peso en el medio teatral de Dinamarca. Comenzaron a publicar una revista teatral y emprendieron también la edición de libros,

con lo que adquirieron mayor peso en su país y les permitía también conseguir dinero para continuar su trabajo. En un momento de su trayectoria, por una lógica de necesidades centrífugas, los actores precisaron realizar salidas para aprender fuera del colectivo. Crearon entonces el «Nordisk Teaterlaboratorium», para mantener en vida el grupo de base que ya existía. En el Centro se incorporaron nuevos grupos, dirigidos por antiguos miembros del «Odin», y esto permitía nuevas experiencias. El Centro les ha permitido también una determinada relación con el medio donde se ubica. En 1989, a los veinticinco años del «Odin», organizaron un festival, como agradecimiento a la localidad de Holstebro por su hospitalidad. Lo dedicaron a la cultura danesa hecha por extranjeros, ya que el «Odin» está formado mayoritariamente por extranjeros. Y en él hicieron participar a bomberos locales, policías, militares,... Tejieron una red de comunica-

ción en la ciudad. Porque el teatro es lo que puede dar, un encuentro entre personas, a diferencia de otros medios que utilizan la técnica, como la televisión. Por último, expresó que en todo proceso de un colectivo teatral, como el suyo, o el de Pontedera, existe un subtexto fundamental: cómo un teatro llega a ser realmente independiente. Lo que se persigue es la independencia en todos los planos: económico, creador, artístico...

Por el Centro de Pontedera, Luca Dini contó que el nacimiento del grupo inicial, el Piccolo Teatro di Pontedera, surgió de un encuentro casual con el «Odin», hace veinte años. Este grupo inicial desapareció y se plantearon la idea de realizar un centro de producción teatral. No nació de ideas políticas sino de la necesidad de la gente que hacía teatro por seguir haciéndolo. Hoy existe una ley en Italia que se refiere a los Centros de Producción Teatral y se habla de homologación. Se pretenden



establecer reglas, cuando en el teatro no existen reglas que sirvan para todos. Cada uno tiene su proceso artístico, que es un proceso definido. Luego vienen las reglas económicas que también pretenden imponerse. Lo que se plantea es, precisamente, cómo mantener la independencia y cómo hacer teatro sin un grupo, sin una compañía fija; cómo crear una relación compleja, una política de relación entre centros teatrales, ya que existen centros teatrales que no coinciden con las reglas que marca el Estado; y están vivos, son jóvenes, pero no son reconocidos por el Estado. Se plantean también cómo trabajar en un ambiente teatral, con diversos actores, diversos directores, pero aparentemente sin una única dirección. En 1984-85 atravesaron un momento difícil, cuando Roberto Bacci comenzó con proyectos de cinco o diez espectadores al día, que no eran reconocidos por gente de fuera. Se inició una fórmula de colaboración con gente extranjera, que duró sólo dos o tres años. Pero no más. Si no lo hacían así corrían el riesgo de convertirse en *showbusiness*, porque cualquier representación artística tiene su ritmo. En cualquier caso, un Centro de Producción, frente a una Compañía, puede dar una posibilidad de crecimiento al actor que de otro modo no puede tener si debe buscar trabajo, más pendiente de la llamada de teléfono de los directores que de su formación. Ha habido un hecho muy positivo, dado por las posibilidades económicas, la llegada de Grotowski a Pontedera, dándole la posibilidad de trabajar y vivir allí, sin pedirle nada; que haga su proyecto artístico. El problema de Grotowski era que allí donde le acogieran ponía una sola condición, que no acepta quebrar, se la debía dar dinero sin obtener nada a cambio. El Centro de Pontedera se hace cargo también del Festival de Volterra, lo que entienden imprescindible para un Centro de Producción, pues les permite quemar en una semana muchísima energía, que puede destilarse durante todo el año.

Guillem Jordi Graells, director adjunto de la Fundación Teatre Lliure, y subdirector del Institute del Teatre, planteó que el Lliure, que ya tiene 18 años, apostó desde 1976 por una vía de salida a una nueva etapa en la historia del

teatro; en el convencimiento de que el teatro debía reciclarse de una determinada herencia ideológica y artística. Salvo escasas excepciones la institucionalización del teatro en nuestro país, dice, no fue dar herramientas a lo que ya existía, sino crear una estructura artificial, colocando al frente a un señor, de modo que se establecía con absoluta dependencia del poder político. El Lliure ha realizado una propuesta propia, apostando por un teatro de textos, de repertorio, con una base fija, y asumiendo todo el proceso de producción. Eso les ha exigido bajar costes, al contar con limitaciones económicas, y realizar un trabajo artesanal en todo el proceso de producción. Según Graells la política teatral está dividida en tres capítulos: la recuperación de infraestructuras (locales, especialmente), el apoyo a las compañías ya existentes o nuevas, y la creación por las administraciones de «tinglados» propios. Se produce una confrontación entre el teatro público, dirigido por personas con una fecha de caducidad determinada, y la enorme diversidad del resto del teatro, que aparece en una mezcla, el teatro comercial (el peor sainete y el peor bodevil) junto al teatro experimental... El Lliure tiene vocación pública y gestión privada. Son una Fundación privada y persiguen que cada institución dé su apoyo. Ahora están buscando un local con mejor equipamiento, y tienen una Orquesta de Cámara y una Compañía de Danza.

Ricardo Iniesta, director del TNT (Territorio de Nuevos Tiempos) y del Teatro Atalaya, cuenta que tras once años de andadura de Atalaya -los primeros ocho fueron grupo y luego, los últimos dos o tres, Compañía- han tenido una pérdida de funcionamiento, y necesitan más búsqueda, más investigación. Denuncia la desidia, la transformación de los actores en la profesión del mínimo esfuerzo y el máximo éxito. Y que han sentido como una necesidad poner un medio para la formación de los actores, como está sucediendo en el resto del país; José Luis Gómez, con La Abadía, en Madrid, o el Moma Teatre en Valencia. Se hace imprescindible un instrumento para la formación para poder luego producir. La mala formación del actor es uno de los problemas más acuciantes, que no se ha resuelto

con las Escuelas de Teatro. Por lo tanto, entiende, hoy un Centro de investigación debe ir vinculado a la formación. El TNT no es sólo un Centro de Producción Teatral, también realiza espectáculos de danza, de video. El problema está en la exhibición, por lo que tienen también una sala y se plantean además encuentros e intercambios. El proyecto más ambicioso del TNT es el denominado Teatro a Través de los Tiempos, con una previsión de producciones con las que pretenden hacer un recorrido, durante varios años, a la historia del teatro. Hoy en España es necesario un teatro de la palabra frente al *zapping*.

La directora-gerente del Teatro Juan Bravo de Segovia, Antonia Arranz, confundió los Centros de Producción Teatral con los Centros Dramáticos Nacionales o de Comunidad Autónoma, sin entrar en ningún momento en el debate propuesto. Dijo que ella era gerente de un teatro de Segovia, y que los montajes de los Centros Nacionales no cabían en su teatro. Que a ella todo lo que se hiciera por la formación de actores, directores, tramoyistas, escenógrafos, le parecía magnífico, pero que los ciudadanos de Segovia también pagaban impuestos y querían ver esas producciones que se pagaban con su dinero. A mi entender, y me permito una valoración subjetiva, poner a la misma altura la cuestión de la formación de los tramoyistas con la de los actores, obviar los problemas sobre esta última, y el papel que los Centros, públicos y privados, no sólo los mastodontes de las administraciones, puedan desempeñar al respecto; obviar todo, decía, es buena muestra de un mal de muchos responsables institucionales, que miden el teatro y la cultura cuantitativamente; y son inconscientes de los problemas, de forma deliberada o, a veces, por una escandalosa falta de preparación.

En último lugar, Fernando Urdiales, del Teatro Corsario de Valladolid, dijo que él no tenía nada que contar, que aquí no existía experiencia, y que en Castilla y León hay que crear todavía el contexto. Hasta 1987, las Compañías de Teatro tenían la misma consideración que los grupos ciclistas o de «marmacramé», y no se consideraba la existencia de profesionales del teatro. A partir de 1987 se establecieron las ayudas a





“A. de Agatha”, de Marguerite Duras. Dirección: Thierry Salmon. C.S.R.T. de Pontedera. XV Muestra Internacional de Teatro de Valladolid. (1994).

la producción teatral. Desde hace dos años se ha creado la *Red de Teatros de Castilla y León*, pero ello no ha supuesto una mayor actividad ni mayor seriedad en la producción y distribución. En el presente año la *Red de Teatros* sólo ha estado presupuestada por la Junta de Castilla y León medio ejercicio. Para el segundo semestre no existía presupuesto. Antes de la Red, las Compañías de la región tenían seis *funcioncillas* generadas por la administración regional. En 1994 esa cifra no se ha superado. La «Sociedad Pública V Centenario del Tratado de Tordesillas» utilizó dineros para actividades teatrales al margen de todas las instituciones regionales de cultura, seleccionando con criterios subjetivos, de presunto renombre, y sin transpa-

rencia las Compañías beneficiarias. Existe, no obstante, una novedad, que es la realización por el Consejo Asesor de Teatro, en el que está el propio Urdiales, de un borrador de Instituto de Artes Escénicas de Castilla y León, (con sede propuesta en el Teatro Calderón de Valladolid) que no pretende ser un Centro Dramático Regional, sino un medio para racionalizar en la región la producción y la distribución de los espectáculos. Aunque no pudiera descartarse la realización de producciones propias, y sin duda debería estar al servicio de las compañías regionales. El problema, según Urdiales, está en que no existe una verdadera voluntad política de llevarlo adelante. Sí en el Consejero de Cultura, pero no en su equipo ni en los responsables políticos que debe-

rán adoptar la decisión.

Una mesa redonda donde se ve que las coordinadas espacio y tiempo modifican los resultados, cambian la actuación de las administraciones, y condicionan la confianza en el éxito de las nuevas propuestas, y en las posibilidades de futuro.

### ***El Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera: La Consolidación de una Cultura Teatral Recuperada.***

En 1983, el programa de la “5ª Muestra Internacional de Teatro de Valladolid” sintetizaba la trayectoria del «Piccolo Teatro di Pontedera» en una frase: «en busca de la cultura teatral



perdida». Se refería al grupo como el más maduro «política, organizativa y lingüísticamente» de la escena italiana; que había dado lugar a un Centro de Experimentación (el CSRT), al que consideraba como «la única gran institución del nuevo teatro en Italia, quizá la única realidad que organiza y estudia teatro más allá de la pura lógica de la distribución y de la producción de espectáculos».

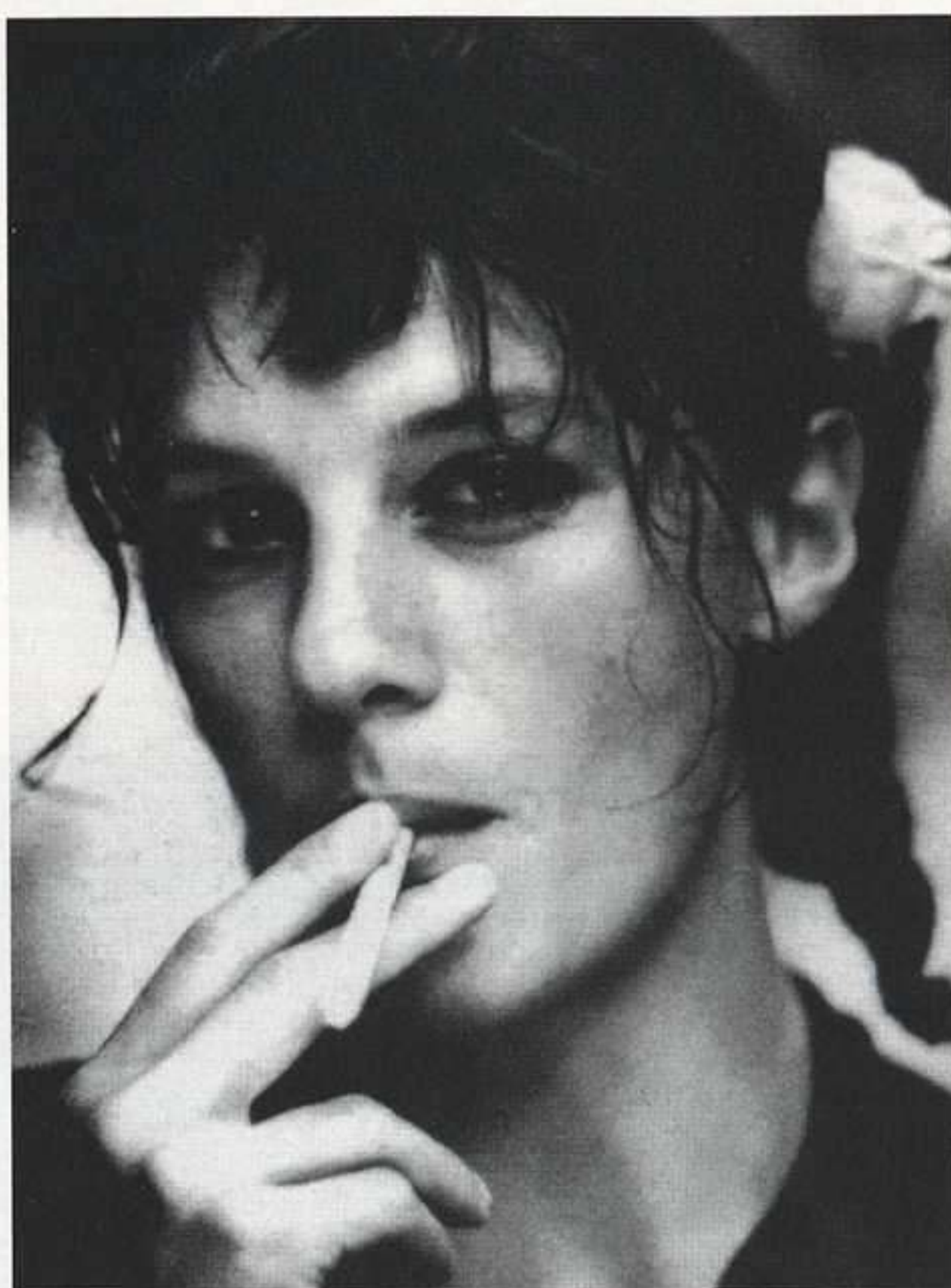
Once años después, cuando el colectivo de Pontedera es uno de los más habituales de «la Muestra» de Valladolid, donde han ido trayendo gran parte de sus exquisitos trabajos teatrales, representa, al decir de Eugenio Barba, el resultado de todo un período de eclosión teatral en Italia. Un resultado que se concreta en un Centro ya consolidado, con una trayectoria impresionante en la tarea de recuperación de la cultura teatral.

Hoy, tras largos años de producciones paralelas, de diferentes directores y de numerosos espectáculos, dicen haber reencontrado su identidad con su último montaje, *A. de Agatha*, bajo la dirección de Thierry Salmon, que les ha permitido recobrar valores perdidos y la unidad como colectivo.

En él llevan a la escena un texto de Marguerite Duras sobre dos hermanos, él y ella (Agatha) -interpretados por las actrices Luisa y Silvia Pasello, hermanas gemelas-, que se encuentran en el caserón familiar, «Villa Agatha», ocho meses después de la muerte de la madre.

El espacio escénico de un teatro a la italiana, el Teatro Calderón de Valladolid, se ha ampliado al patio de butacas y a sus accesos inmediatos. La ubicación del público se limita a los palcos, anfiteatro y galería. Se transforma, así, la totalidad del Teatro en «Villa Agatha», donde los dos hermanos/as (con perdón, pero creo está totalmente justificada la grafía en el caso) preparan la villa para su cierre definitivo.

Él y ella hacen un retorno al pasado, empujados por el gramófono que reproduce un disco con la grabación de la madre donde narra la historia de sus hijos. La voz de la madre impone por última vez la autoridad que había dado cobijo a su amor incestuoso. Con la madre muerta nada es lo mismo, y el amor y la atracción de los hermanos se



«A. de Agatha», de Marguerite Duras. Dirección: Thierry Salmon. C.S.R.T. de Pontedera. XV Muestra Internacional de Teatro de Valladolid. (1994).

funde con un inevitable rechazo, una exasperante repulsión. Es su último encuentro, balance y despedida.

La acción física de desalojo del mobiliario de la villa se representa por el traslado de grandes paneles, que llevan impreso el texto de la Duras, desde el escenario o las butacas delanteras hasta la escalinata de entrada a la platea. El dominio por las hermanas Pasello de la enorme escena en que se convierte el Calderón, con uso incluido de algunos palcos, les permite transformarlo en un axfisiante espacio del pasado.

Un mismo rostro, duplicado en dos sexos distintos, dos vestimentas diferenciadas. El parecido físico de las gemelas, el uso del vestuario, de la voz y la construcción orgánica de la comunicación no verbal de cada personaje lo permiten. Y ello se refuerza por los cuadros que cuelgan de los muros del teatro, con idéntico retrato de cualquiera de las actrices, retocado, modificando sexo y edad, como un repaso fotográfico por la vida de los hermanos.

Las telas con que van cubriendo fila a fila las butacas de la mitad posterior de la platea generan una escenografía en la que se desarrolla una de las escenas plásticamente más bellas del espectáculo. En la semidesnudez de los cuerpos, los hermanos/as se deslizan por encima del mar blanco de butacas cubiertas persiguiendo un encuentro físico anhelado y repudiado; y generan una ambigüedad deliberada al intercambiar entre casi susurros sus voces, masculina y femenina, y al reducir su expresión a una búsqueda intersexual. El contacto lo consiguen finalmente generando una imagen aterradora en la que los dedos de cada cual enganchan la boca del otro acercándolas hasta su fusión.

La ruptura final del disco de la madre,

tras un *crescendo* en la tensión por la inevitabilidad de la separación, quiebra ya todo lazo entre los hermanos, cuando la acción de desalojo ha concluido.

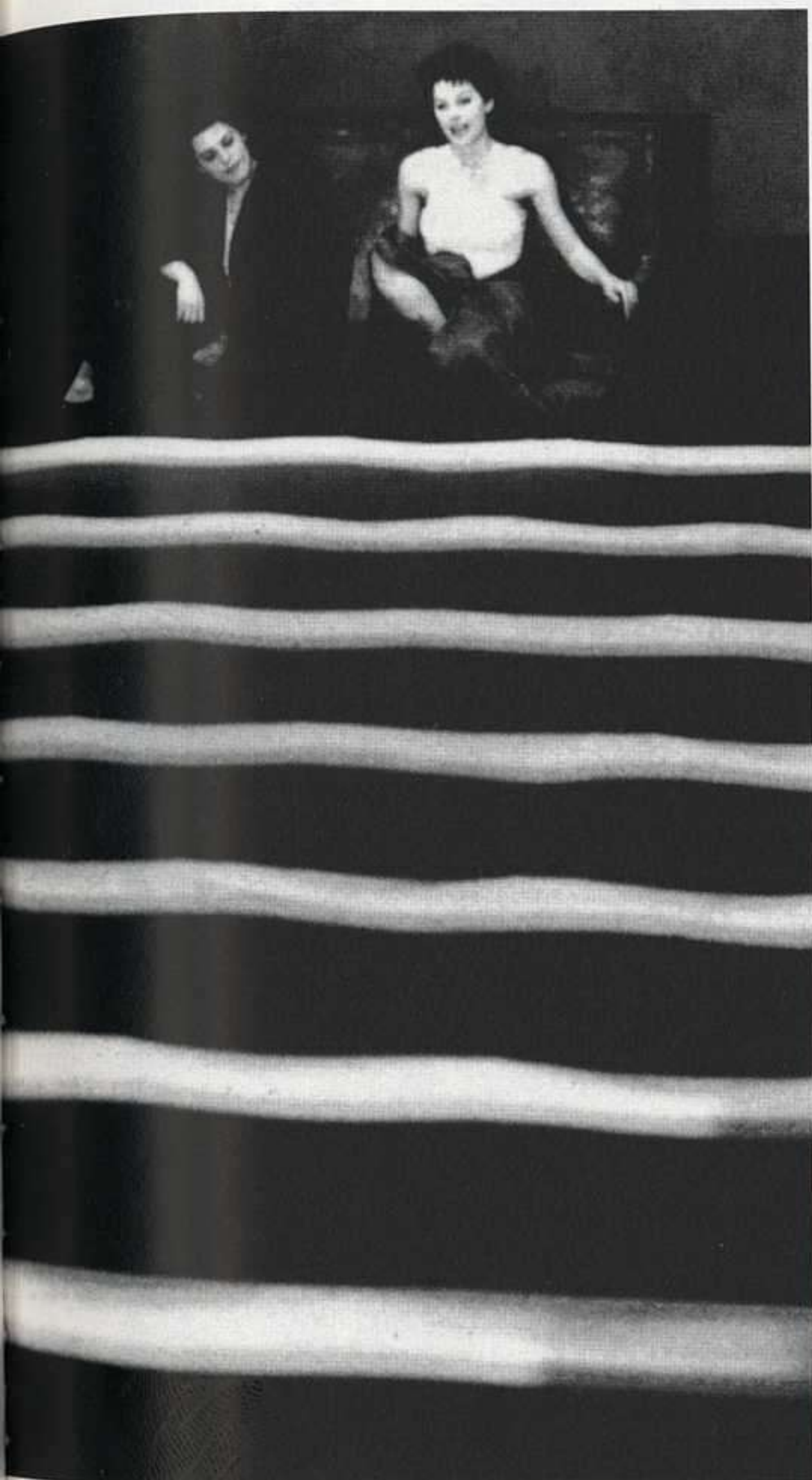
Desde una búsqueda teatral centrada en el actor y en el despliegue más autoexigente de sus recursos, esta propuesta quiebra moldes, no haciendo ninguna concesión a la gratuidad, conscientes de que sólo la más estricta de las causalidades logra que los medios utilizados sirvan para potenciar la acción y no para distraerla. Una demostración de lo que un Centro de Producción tenaz y constante es capaz de obtener desde la conciencia de su oficio y de la negación del «todo vale».

## **El Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas y Miguel Narros: El Caso Español.**

La presencia en «la Muestra» de la última producción de Guillermo Heras bajo el marco del CNNTE, cuando ya éste había desaparecido como tal y antes de la concesión del Premio Nacional de Teatro, era, no me cabe duda, una decisión deliberada del certamen vallisoletano. Además, *Caricias* de Sergi Belbel no ha venido ya con el respaldo institucional, sino que los propios actores han debido constituirse como grupo de producción, como cooperativa, para realizar la gira. Su entusiasmo con la obra y con el trabajo de Guillermo Heras les impulsó a esta aventura que les exige hacer también todo el trabajo de trastienda. Tenían ya realizada la producción, el Ministerio les cedió los derechos, y ello les ha posibilitado llevar adelante una gira que creían necesaria, y que les reporta entusiasmo y satisfacción, aunque no demasiado dinero. Es, creo, de agradecer, por la significación que posee que se vea fuera de Madrid el último montaje del CNNTE.

No voy a entrar a hacer la crítica del espectáculo, porque creo que tiene -al igual que la propuesta escénica de «Producciones Andrea D'Orico», de la que hablaré después- una singularidad propia, al margen del festival de Valladolid. Pero sí quiero decir que a veces es difícil comprender por qué un espectáculo decae, pierde fuerza con el tiempo o en un espacio diferente. De la vita-





"A. de Agatha", de Marguerite Duras. Dirección: Thierry Salmon. C.S.R.T. de Pontedera. XV Muestra Internacional de Teatro de Valladolid. (1994).

lidad y frescura que destilaba en Madrid, cuando lo ví a finales de junio pasado, a su presencia en Valladolid, había cierta distancia.

Sí que es imprescindible hablar del trabajo del CNTE y de su desaparición como entidad. La labor de Guillermo Heras en la recuperación de autores, en la puesta en escena de textos que no se habían montado en España, en la indagación de lenguajes escénicos, es un hecho. Todo lo discutible que se quiera, mas un hecho. Las personas pasan, pero lo que parece asombroso es la ausencia de estabilidad en el diseño de las estructuras sobre las que se asienta una política teatral. Uno no entiende por qué en este país es tan difícil que se consoliden estructuras culturales más allá de los vaivenes políticos. El CNTE respondía a una determinada opción: la de crear un

marco destinado expresamente a posibilitar el montaje de propuestas nuevas con textos no convencionales, y de obras de autores jóvenes, con medios que permitiesen su estreno con dignidad. Y no es que se hayan explicado insuficientemente los motivos de la remodelación, sino que no se han explicado en absoluto.

Creo que en cuestiones de producción y promoción cultural la estabilidad y la constancia son una virtud que produce frutos inimaginables con la acumulación de la experiencia y, como diría Eugenio Barba, con la creación de una tradición. Los ejemplos del «Rustaveli», del «Odin» o del Centro de Pontedera, sin irse fuera de esta Muestra de Valladolid, lo prueban. El problema está en que la mayor parte de los políticos de nuestro país sólo tienen visión de alcance para las convocatorias cuatrienales de las urnas. Una pena.

El cierre de "la Muestra", y temporalmente del histórico Teatro Calderón que se despide por varios años para rehabilitarse y evitar su deterioro, lo puso «Producciones Andrea D'Orico» con *Seis Personajes en Busca de Autor*, de Pirandello, dirigido por Miguel Narros. Narros es leyenda viva del teatro español (y del Teatro Español), y del teatro público español, si se me permiten todas las redundancias. En el Español realizó algunas de sus más impresionantes propuestas escénicas, que no voy a venir a descubrir a estas alturas, aunque pudiesen no caber en un teatro de Segovia. Ha sufrido también los efectos de los cambios políticos. En el espectáculo que ha traído a Valladolid, estrenado en Valencia, la producción se ha realizado por una Compañía que lleva el nombre de Andrea D'Orico -el escenógrafo y figurinista que más ha trabajado con Narros- en colaboración con el INAEM y la Comunidad de Madrid. Un Compañía privada con colaboración pública.

En nuestro medio los Centros de Producción Teatral precisan inevitablemente del apoyo institucional, en cualquiera de sus variantes.

Para concluir, quisiera decir que los «modelos» como el «Odin» o el Centro de Pontedera sólo sirven relativamente como tales. Su impulso surgió de un momento histórico concreto, los

años sesenta y setenta, durante los que existía una determinada ansiedad de conocimiento y una concepción optimista, positiva, del mundo y de la cultura. Ello, que quede claro, no significa que el teatro que hoy realizan sea, en el peor sentido, producto de aquellos años. Pero sin duda sí es **deudor** de los impulsos (o estímulos) que lo pusieron en movimiento en ese momento histórico concreto. Quienes pertenecemos a generaciones más jóvenes que quisimos contagiarnos de su entusiasmo, lo hemos experimentado en nuestras carnes. El mundo no es el que les permitió a ellos, unos jóvenes emprendedores que debían ganarse el reconocimiento, iniciar un proyecto de investigación sobre bases teatrales exigentes, lejos de los vaivenes que impone el mercado «cultural». La efervescencia de los sesenta/setenta, de la que el «Odin» o el «C.S.R.T. di Pontedera» no se sienten herederos, se llevó por delante la imaginación optimista y juvenil y dejó paso al mercado de la imaginación. Es lógico que ellos no se sientan herederos, porque han echado raíces en la tierra más fértil que entonces se fraguó, la de la reflexión sobre la tradición; y han sabido mirar más allá de los cantos rebeldes y de los adoquines. No sirve afirmar, como hacen los del «Odin», que miremos a Latinoamérica, donde las gentes tiene necesidad de hacer teatro y lo hacen porque se les impone vitalmente. Allí no ha llegado como aquí el imperio de mercado de consumo, universalizándose.

No obstante, es imprescindible buscar un modo de implicar a las instituciones públicas que permita -desde las nuevas variables históricas, los nuevos «impulsos»- crear y consolidar Centros de Producción, donde los creadores gocen de total y absoluta independencia. Eso que les gusta tan poco que otros tengan a los responsables políticos regionales, acostumbrados al «clientelismo», en esta ciudad brumosa a orillas del Pisuega.

Una "Muestra", en fin, excepcional, por la que hay que felicitar al Ayuntamiento de Valladolid y a los mecenas privados que han copatrocinado algún espectáculo, y una "Muestra" que ha dado muchos motivos para la reflexión, el goce, e incluso el entusiasmo teatrales.