

BOLETIN

NOVIEMBRE 1987

Z-589

TEATRO

COMPANIA NACIONAL

CLASICO



Director: Adolfo Marsillach

MINISTERIO DE CULTURA

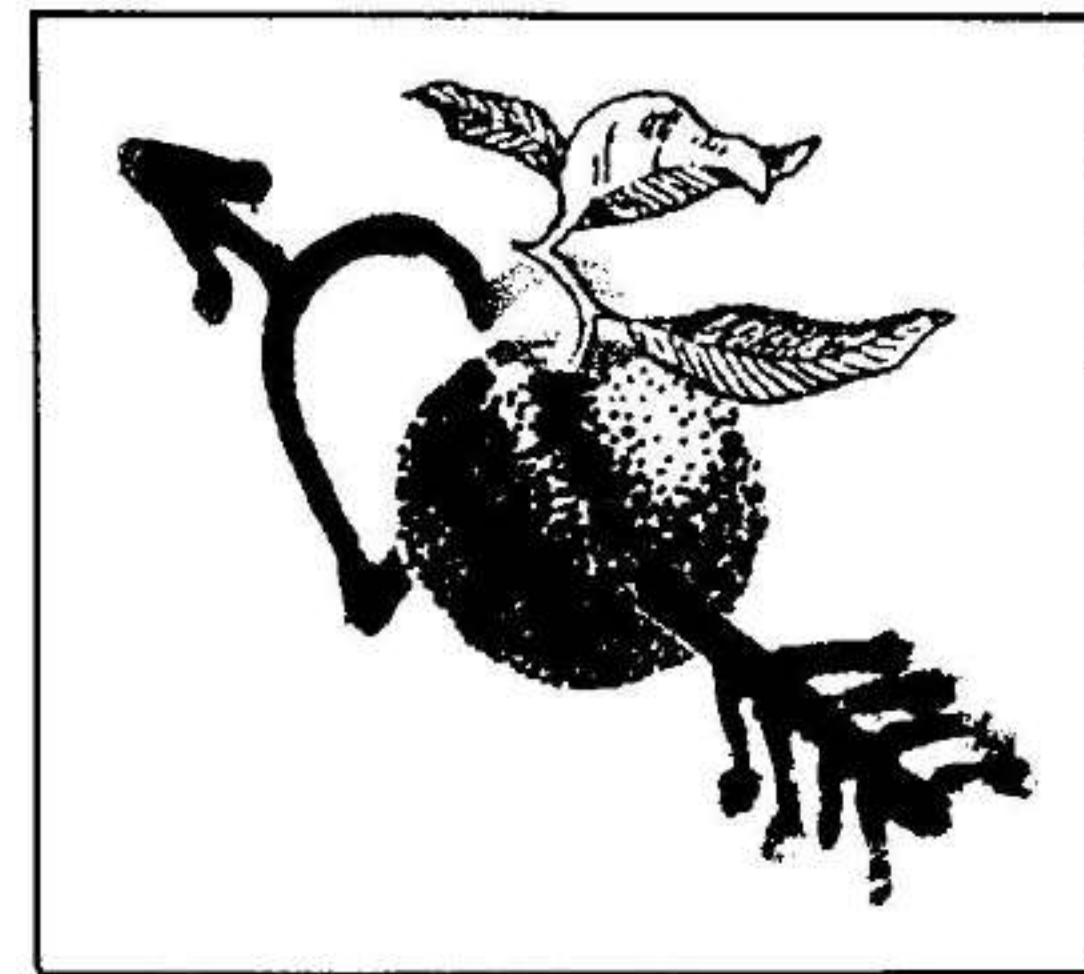
Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música

Este mes

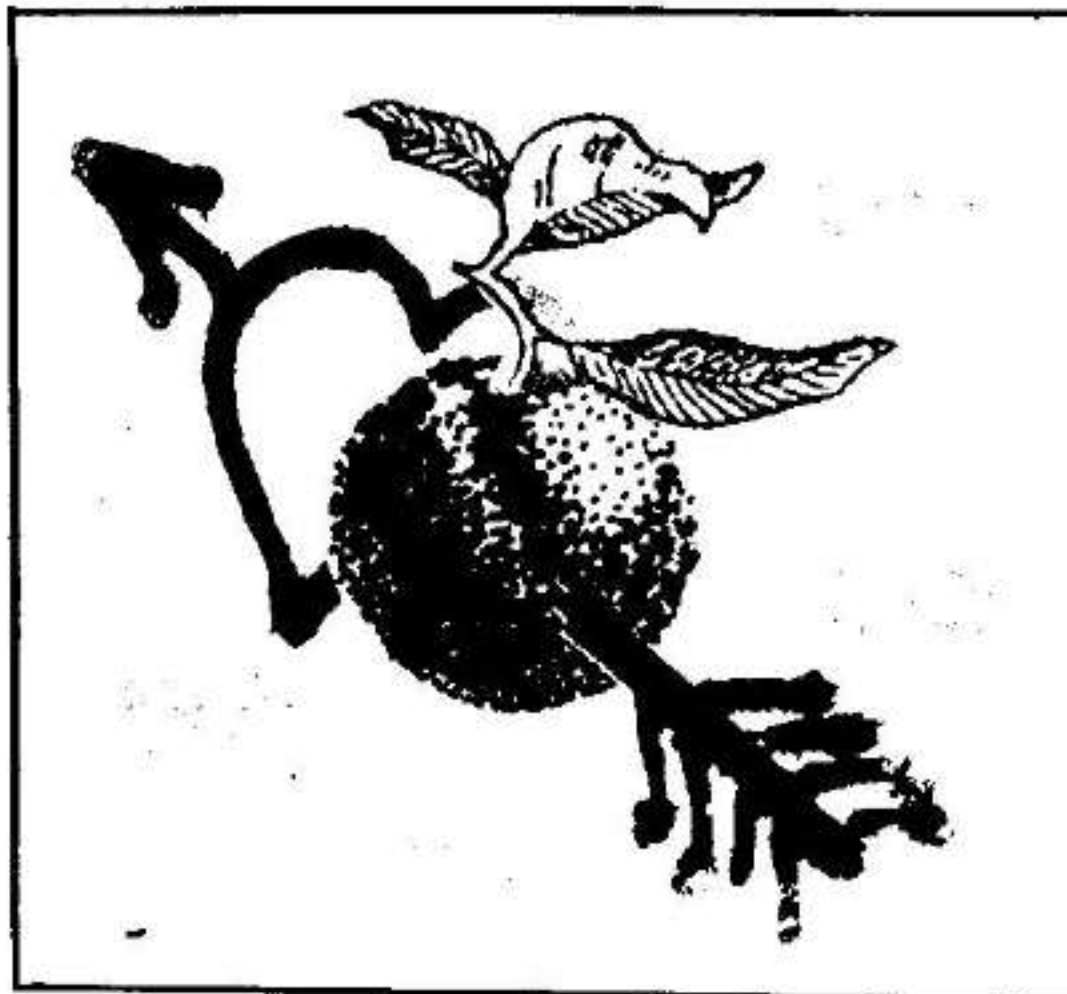
¡Triste de mí! ¿Qué he de hacer,
sin bien y con tanto daño,
sola en tal día y tal año,
pobre, desnuda y mujer?
¡Buena el ladrón me dejó!
Pero gran consuelo ha sido
robarme sólo el vestido;
que el honor no me robó.



"El celofán del caramelo" o la escenografía como algo más que un envoltorio, aunque una proporción desmesurada pueda ser decepcionante. De la pintura a la arquitectura, toda una transformación en el campo de la escenografía. Un trabajo de **Juanjo Guerenabarrena**.



El escenógrafo ante un texto clásico: renovación/reconstrucción o su resolución en una síntesis de forma y contenido. Un artículo de **Carlos Cytrynowski**, director técnico de la Compañía Nacional de Teatro Clásico.



Alfonso Sastre reflexiona mirando a los clásicos: del tatarabuelo ilustre que es Eurípides al abuelo Lope, a quien el autor se atrevería "a soltar cuatro cosas fuertes y quedarme tan tranquilo".



El pateo va dejando paso a un silencioso mutis hacia el vestíbulo (Bob Wilson). Mientras, proyectos y realidades muy próximos van cuajando más allá de la utopía. Segunda entrega del *Telón de Luces*, de **Fernando Bejarano**.

BOLETIN

de la Compañía Nacional de Teatro Clásico

(Director: Adolfo Marsillach)

Publicación mensual de divulgación cultural.

Coordinación: Enrique Centeno. **Promoción e imagen:** Sandra Rotondo.

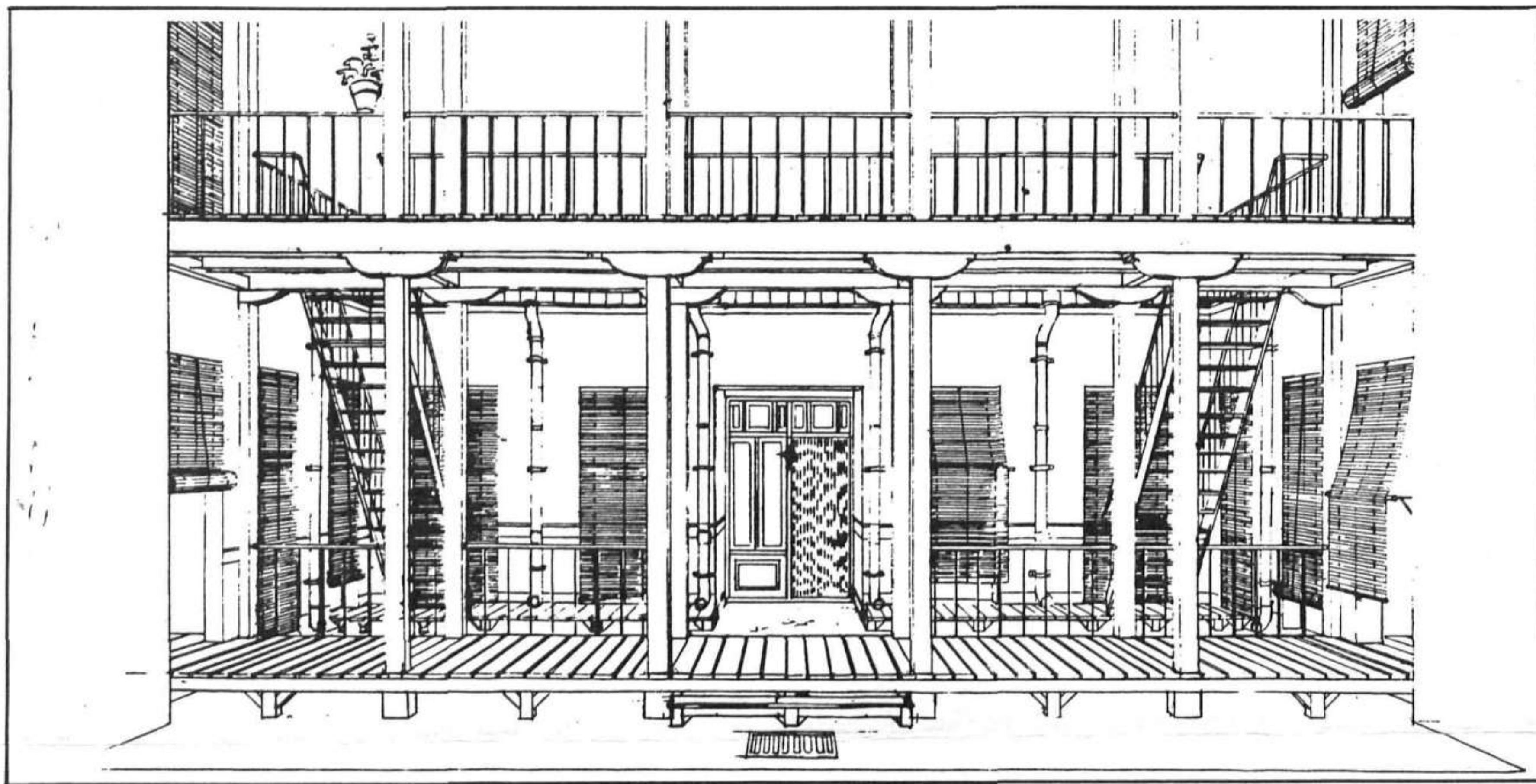
Diseño: José M.º Gorrís. **Fotografía:** Chicho. **Imprime:** J.V.H.

Redacción y Administración: C/. Príncipe, 14, 4.º izq. 28012 Madrid.

Dep. legal: M-29568-1987 NIP0 302-87-011-1

MONOLOGOS MON

De la arqueología a la escenografía



"LOS LOCOS DE VALENCIA" DE LOPE DE VEGA

Siempre que se habla de escenografía y su aplicación al Teatro Clásico, surge la pregunta inevitable: ¿Cuál es la diferencia entre un decorado para una obra que fue "escrita en una época en especial y cualquier otra de periodo más próximo"? Y la respuesta surge inmediatamente: no existe ninguna diferencia.

Para mí, y quiero suponer que para casi todos los creadores, el Teatro (escrito así, con mayúsculas) es sólo uno, y su abordaje es siempre igual, si se parte de la idea de que se trata de una expresión artística de entretenimiento, a veces con contenidos y otras como simples pasatiempos.

Una vez aceptada la idea de que el Teatro "entretiene" los sentidos y pone en marcha los sentimientos, podemos comenzar a reflexionar sobre cómo es cada obra en sí misma: qué nos cuenta, qué nos sugiere o qué nos quiere transmitir el autor; y luego, cómo resuena todo eso en el espectador de hoy. No olvidemos que una de las cualidades del Teatro, es su valor de expresión cotidiana: revive y existe a diario, y sólo en el momento en que se levanta el telón.

Pensemos por un momento en qué se asemejan las costumbres de los espectadores que asistían a los corrales, a los autos sacramentales, a los teatros en las ferias, a los de anfiteatros, o a los de la corte, con los espectadores de hoy, que, entre otras cosas, lo son también del cine y la televisión.

Realmente, no se parecen en nada: todo ha cambiado, lo que antes se hacía al aire libre con luz de día, ahora se presenta por la noche en ámbitos cerrados y dominando la luz con alta tecnología. Esto por mencionar uno de los tantos cambios sufridos.

Pero sin duda la reflexión más profunda necesaria que debemos hacernos es sobre *qué quiere* transmitirnos el autor. Sólo más tarde pensaremos sobre dónde sucede o en qué época. Claro que esto último hay que tenerlo en cuenta, pero no se puede estar encadenado a él. Se puede contar lo mismo por diversos caminos, a condición de guardar la mayor fidelidad posible a esas ideas del autor sobre las cuales hemos reflexionado.

Los espectáculos que la Compañía Nacional de Teatro Clásico lleva estrenados tienen como denominador común nuestra preocupación por huir de toda arqueología o historicismo posible; de aquel "color local" que puede distraer de lo esencial, y la inquietud de que el espectador se acostumbre a ver el Teatro Clásico con una mirada más actual, más próxima y menos museística.

Pero, si se observa bien, en todos los casos, de una manera o de otra, acertadamente o no, hemos intentado partir de una idea generadora. Así, la planta escénica de "El Médico de su honra" recuerda los escenarios del Renacimiento con sus cinco puertas en fuga. "Los locos de Valencia" se inspira en los corrales de comedia, y "Antes que todo es mi dama" parte de la base misma de la más pura tramoya teatral (carras, trastos y forillos), aunque se mezcle una historia un tanto "cinematográfica" en medio de una comedia de capa y espada.

Después, a partir de cada una de esas ideas y en cada caso particular, nos fuimos sumergiendo en el mundo del clima y el color que nos sugiere la obra y urdiendo la trama de ese cañamazo que conforma un espectáculo teatral.

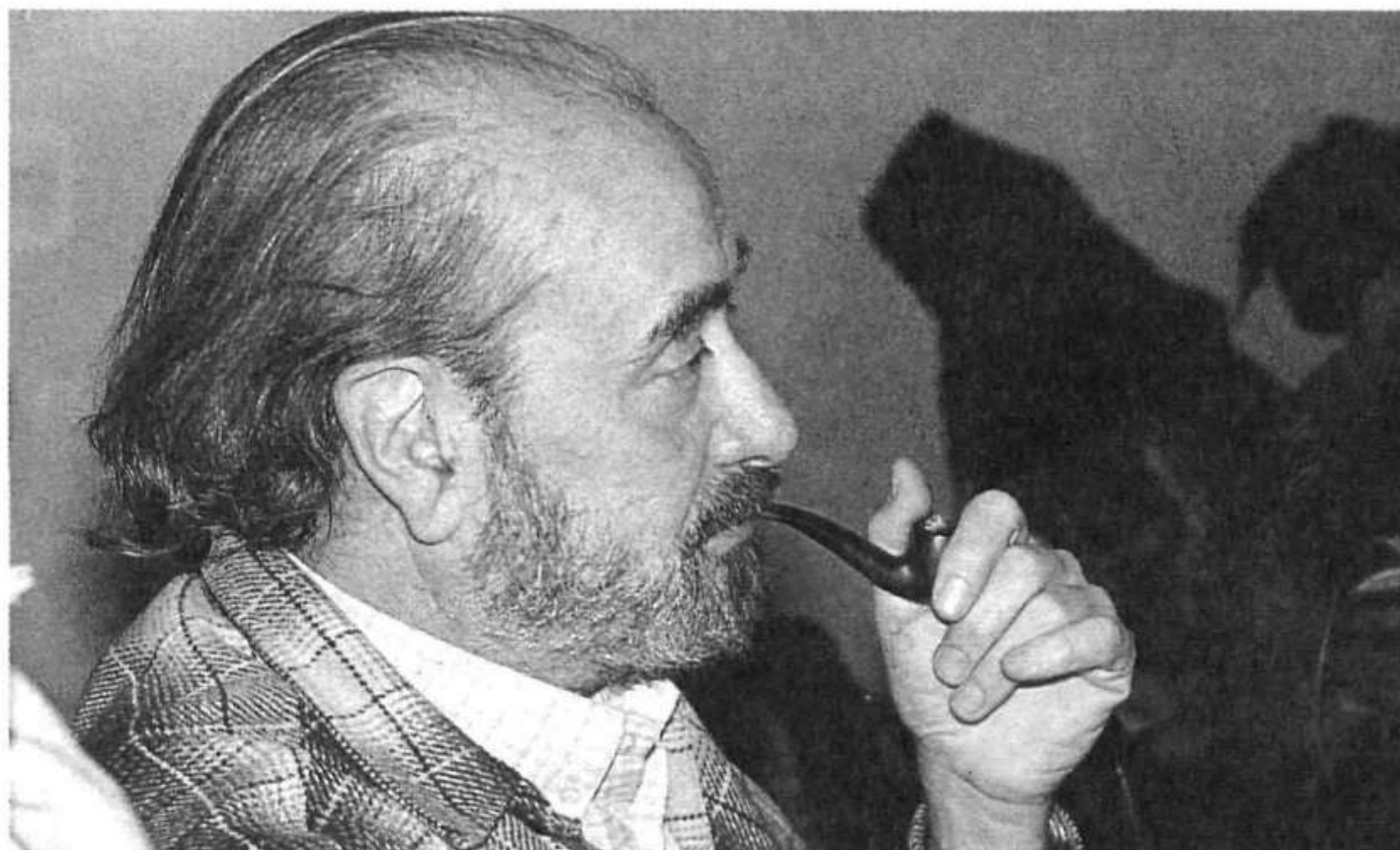
No se trata en ningún caso de actualizarlo todo a ultranza, sino de que los espectadores puedan encontrar una lectura de lo que están viendo y oyendo, más próxima a ellos mismos. Sin pasarla por la imagen que se tiene de cómo se hacía en otras épocas lejanas o reconstruyendo con afán científico unas arquitecturas de otros periodos históricos, puesto que lo que se busca es una ficción. Y como el Teatro es ficción, definiendo la libertad de que cada uno busque el camino que más se adecúe a su sensibilidad.

C. CYRYNOWSKI

Clásicos

Me piden un artículo los amigos de este BOLETIN y ya me cuelo de rondón en él para meterme en donde no me llaman, que es nada menos que en la programación posible de una compañía actual del teatro clásico... ¿español? Pues bueno: español. Si el programa pudiera ser más amplio, ¡oh!, entonces habría tantas cosas y tan

notabilísimas que incorporar en un repertorio que llegara a ser un reflejo vivo y actual de lo que ha sido y deviene ese fenómeno cultural concreto que nació en Grecia hace ya un montón de años, pero que no son tantos como para que pensemos en sus orígenes como situados poco menos que en la prehistoria del ser humano.



Pasando a los *clásicos*, si se toma un griego o un calderón y se lo destruye y se enchufa a las ruinas una multitud de ideas corporales y de más o menos graciosos o preciosos volatines, amén de ocultar las palabras del texto originario, o, en fin, las palabras que se hayan salvado del cruento lápiz "dramaturgo" que entró a caso en él, es evidente que aquello no puede presentarse para nada como un griego o como un calderón. Estará mejor quizá que muchos griegos y que muchos calderones que no se los salta ni un torero, pero, ¡dios mío!, ¿será mucho decir que *eso es otra cosa*?

Que hay que hacer otras cosas, me parece bastante claro, lo que quizá no esté tan claro es que haya que hacer clásicos. Uno apuesta por un sí, sobre esta base de lo que alguien llamó —me parece que fue Gabriel Marcel tratando de la lectura de los viejos libros sagrados— la "fidelidad creadora". Esta es una fidelidad paradójica, ¿y qué menos se puede pedir?, en la que el clásico es reconocido y extrañado, familiar y sorprendente. Esto es una buena línea porque ayuda a asumir la historia como un episodio relevante para nuestras opciones actuales. Venir de la nada es, entre otras cosas, una tontería. Y ahora es más preciso que nunca, cuando

la ofensiva contra la historia tiene tal envergadura desde las posiciones de la derecha, mirar con una mirada jocunda *de dónde venimos*.

No he cumplido el objeto del articulillo. Hablé de intervenir en una programación. ¡Está uno tan lejos de los lugares en los que se programan las cosas! Pero es que yo le he dicho más de una vez a Adolfo Marsillach que hay un Lope precioso y que nadie conoce y que dice mil cosas sobre la Historia de España y sus empresas imperiales, y que... Pero no me hace caso, y yo aprovecho para asomar la gaita por aquí y decirle que...

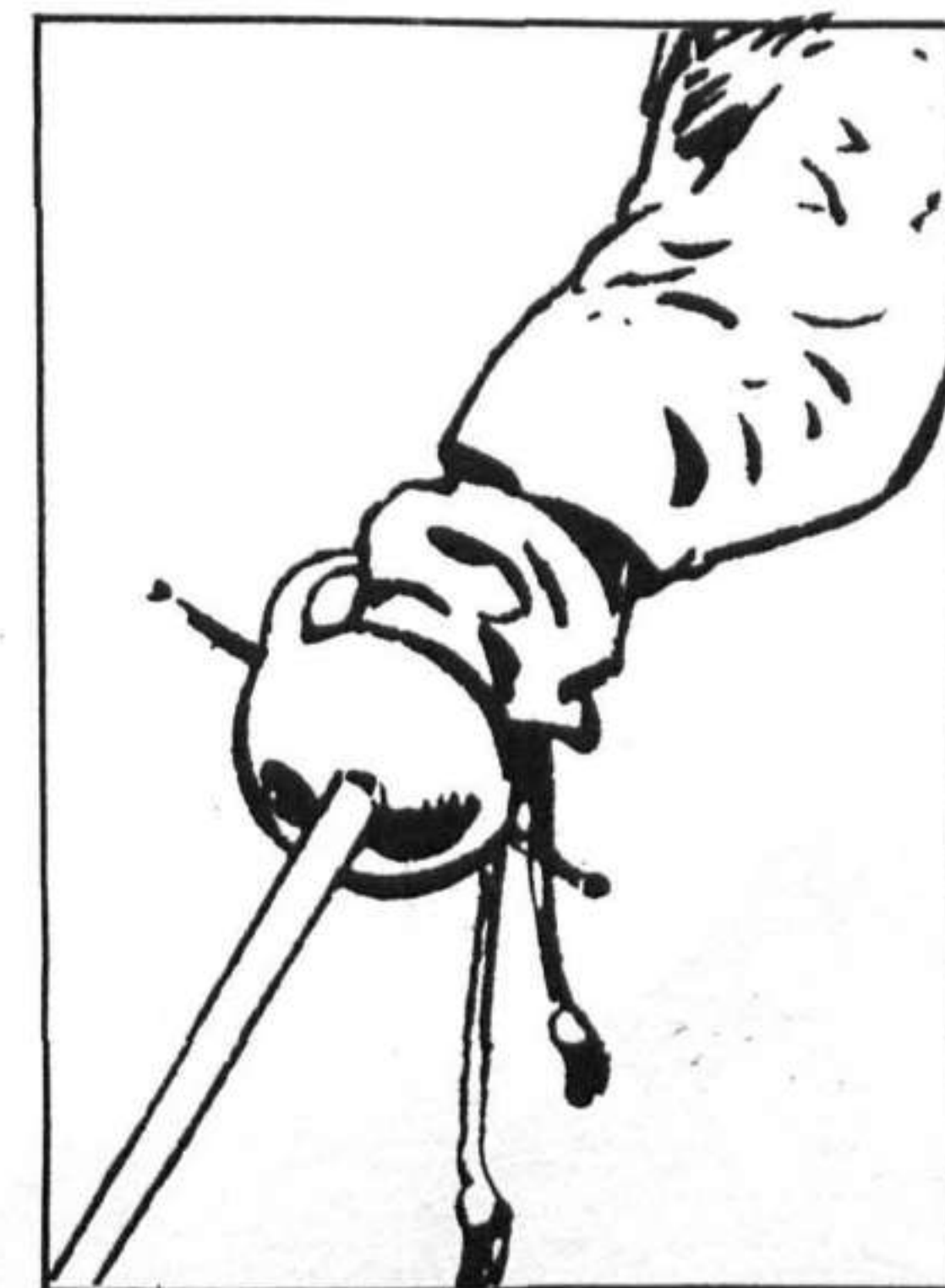
ALFONSO SASTRE



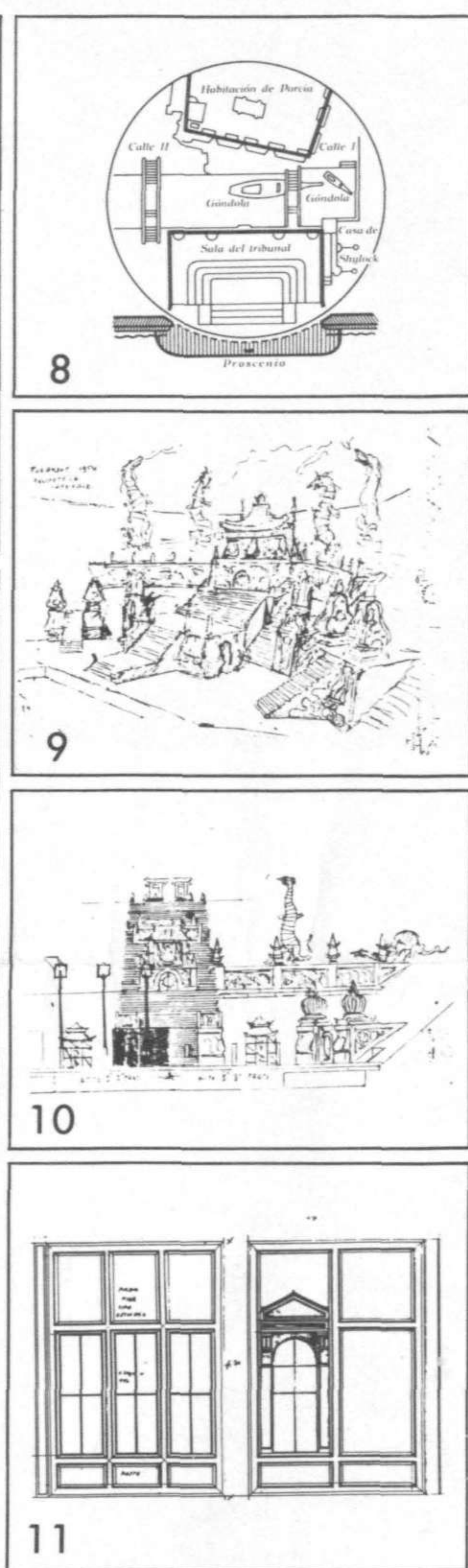
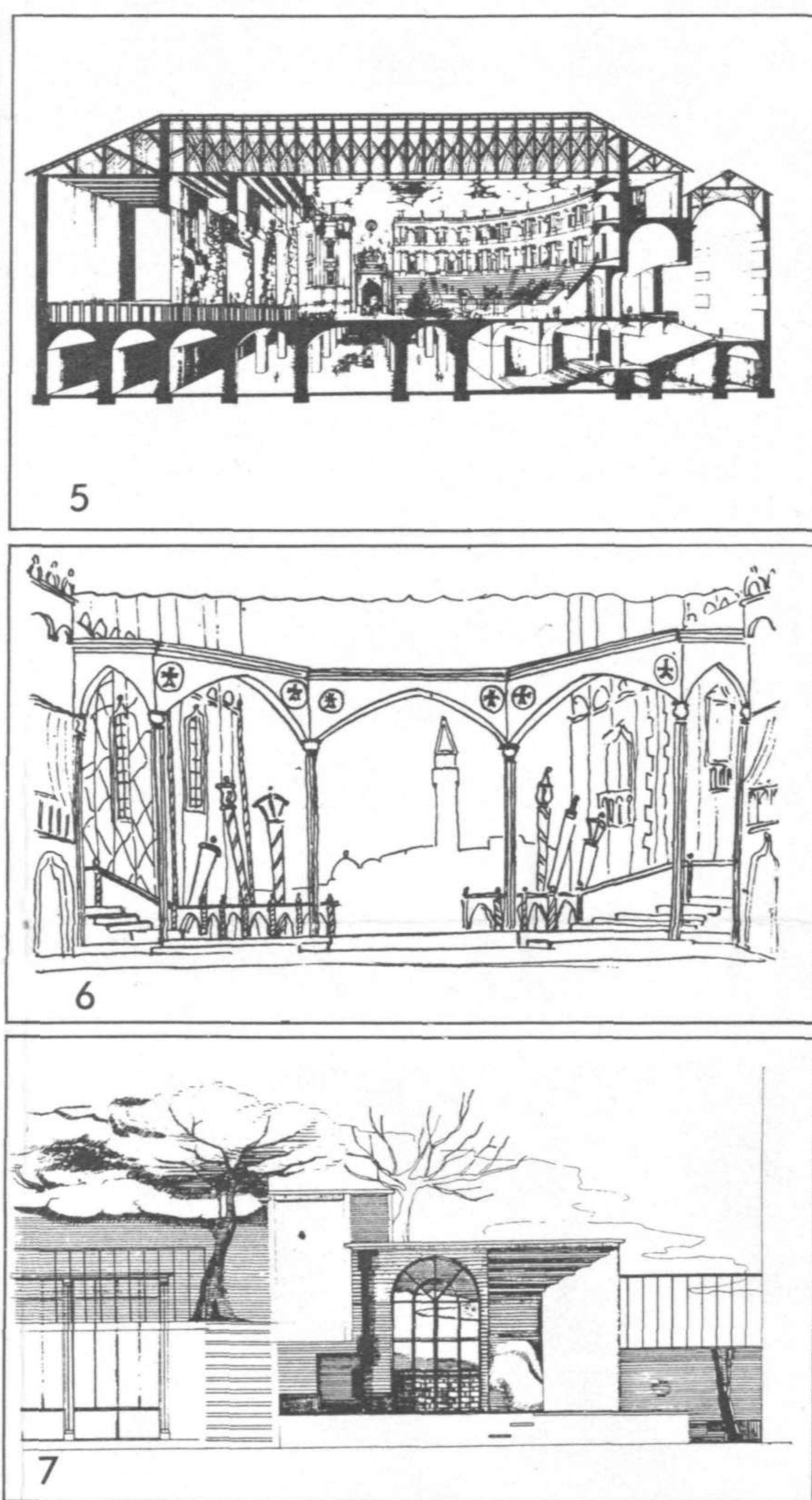
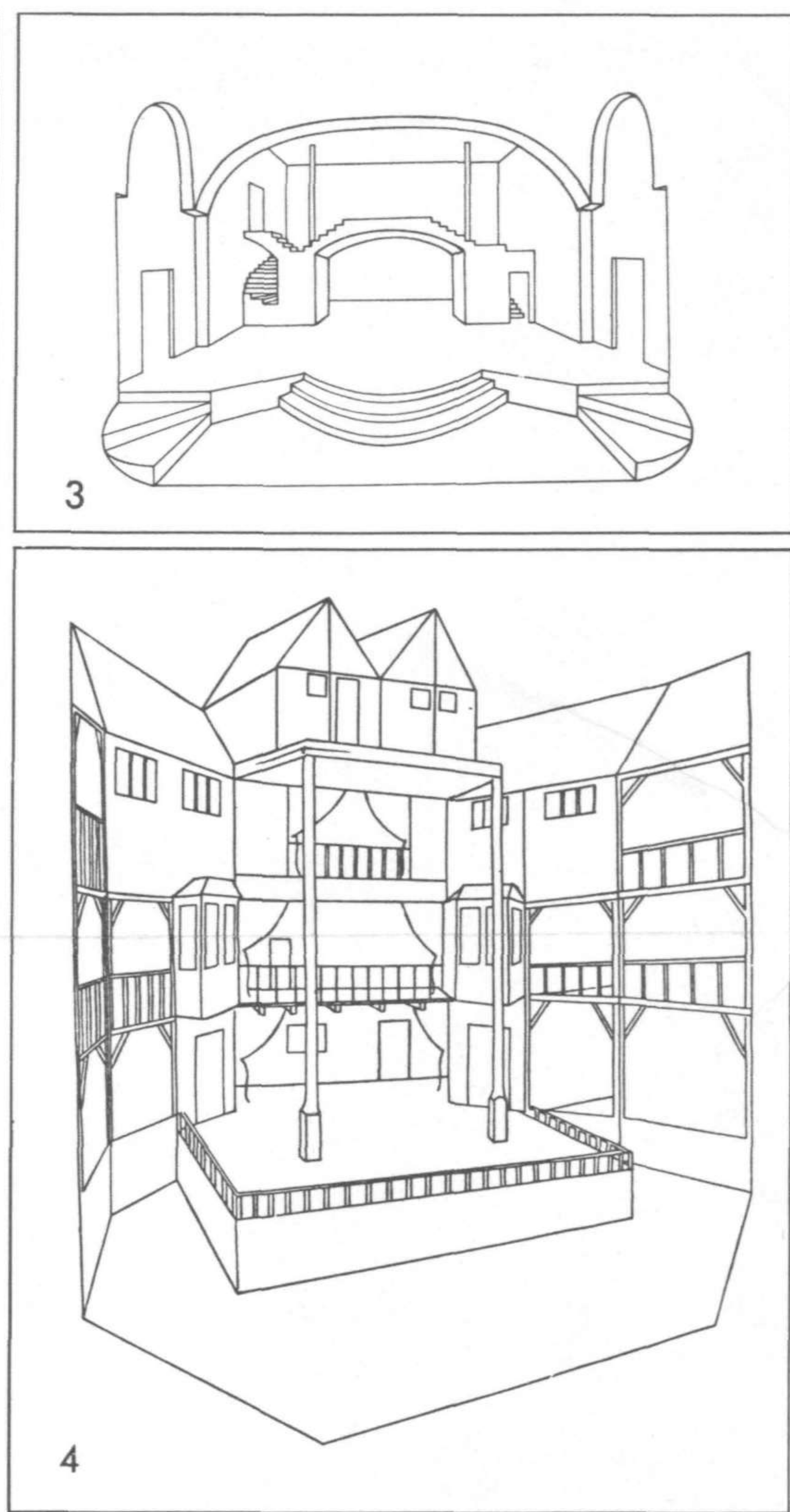
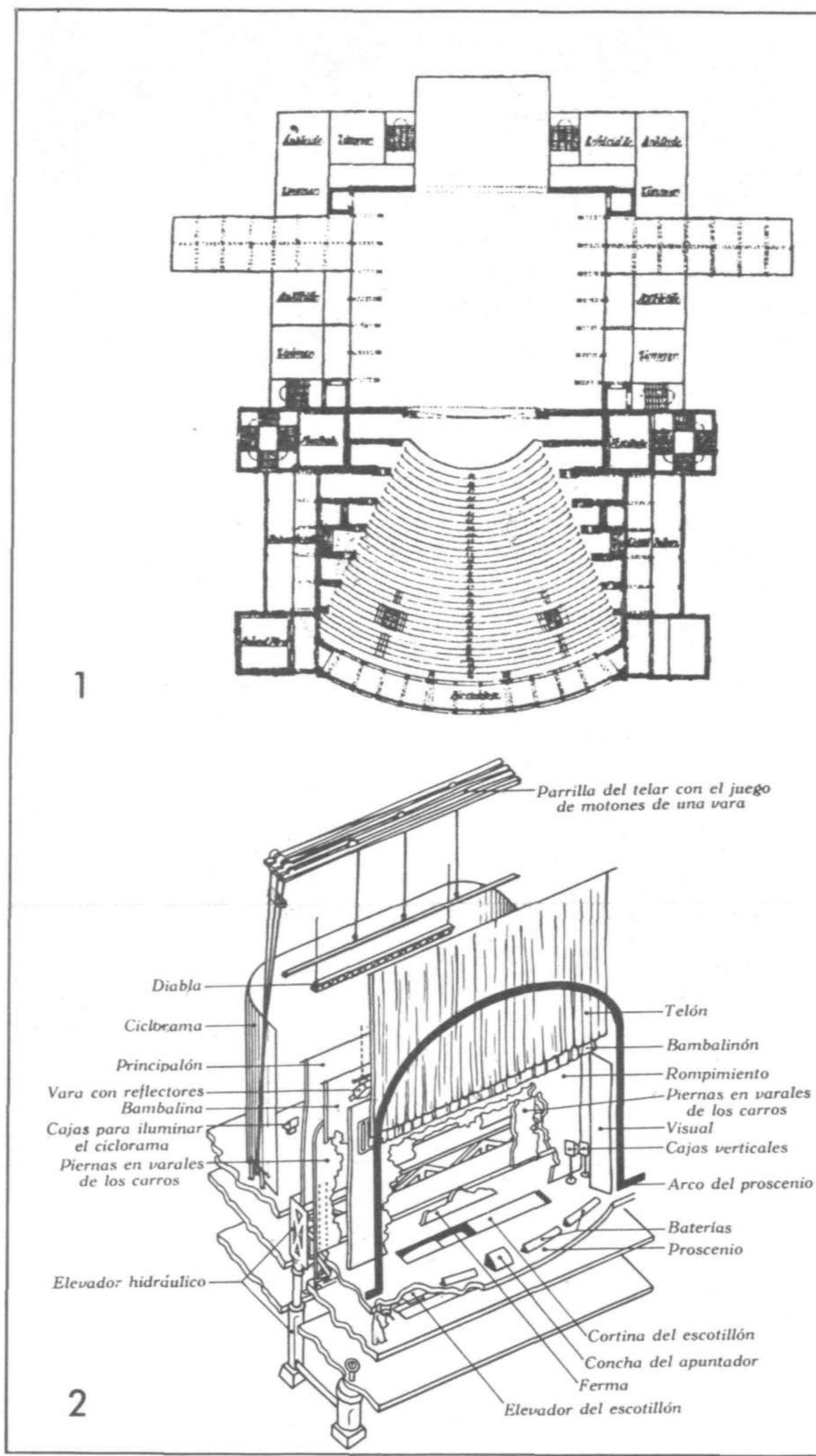
El teatro greco-latino es, comparándolo con otros fenómenos que se han producido en la existencia que hemos dado en llamar humana, una cosa que empezó a dar su propia guerra cultural poco más que anteayer. Eurípides es, entonces, algo así como un tatarabuelo ilustre, al menos para mí. Lo *familiar* en él es más importante que lo *extraño*, digámoslo así. Pero, ¿y si nos referimos a Lope de Vega? Por favor: está entre nuestros abuelos y no es el más admirable de todos, déjenmelo decir. A él le puedo yo soltar cuatro cosas fuertes y quedarme tan tranquilo. Esta relativa *contemporaneidad* de nuestros clásicos es, precisamente, lo que nos lleva a rechazar cualquier actitud reverencial ante ellos. Reverenciarlos es una cursilería que los franceses ejercen con

Corneille o Racine; allá ellos. En este sentido, me parece muy bien que hoy se trate a estos clásicos con esa libertad familiar que acredita seguramente la legitimidad de comportamientos llamados libres y también irrespetuosos, como al parecer son los de la Compañía Nacional de Teatro Clásico.

Lo importante es, sin duda, que *a propósito de algo no se haga absolutamente otra cosa*. Esta frase última es un tanto enrevesada quizá, pero atención a ella porque ahí está seguramente la clave del asunto, se trate o no de un texto clásico. Si algún director toma una obra mía —pongamos ese atípico ejemplo— y hace absolutamente otra cosa, no digo yo que haga mal, pero sí afirmo que está haciendo otra cosa, que es lo menos que se puede decir en ese caso.



El celofán del caramelo



Los niños, que son buenos espectadores, reconocen los buenos caramelos con un simple vistazo al envoltorio. Lo malo es que algunos carameleros perversos introducen caramelos malos en celofanes buenos. Algunos se dan cuenta, pero esa gente que nunca tiene razón asegura que

los "adictos" se reclutan cuando, de niños, se dejan prender en las redes de los niveles dulzores; justo lo contrario de las cajas de música. Con el fervor del teatro, hablamos, claro está, de escenografía.

El capítulo IV de la *Poética*, de Aristóteles, habla ya de escenografía; el arquitecto Vitruvio la definió como "tratado en profundidad". La historia del teatro ha visto evolucionar el dibujo, el decorado. Esta era la primitiva profundidad, y lo fue durante muchos siglos.

Pero llegó la electricidad y se incorporó a la iluminación teatral. Este avance supuso la destrucción del efecto (ilusión) del decorado pintado y comenzó a exigir plasticidad escénica. Hasta ese momento se habían acercado al teatro los pintores, pero llegó el turno también de los arquitectos. Se comenzó a hablar de volúmenes. Las fructíferas reflexiones del período XIX-XX, con Adolphe Appia y Gordon Craig pusieron en la palestra una contradicción que permanece sin solucionar por completo: decorado o escenografía; decorador o escenógrafo.

Las controversias sobre el espacio escénico son también búsquedas de ese espacio vital del teatro, en las que estamos inmersos todos los que, desde diferentes atalayas degustamos aún el acto único e irrepetible, la fugacidad intensa. En esa actividad estamos hoy, ya sea desde el dominio arquitectónico, ya desde la sobriedad llena de significados de Peter Brook: "Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral." Esto también es, como ha dicho en alguna ocasión Carlos Celyrnowski, escenografía.

que la de los pintores, pero ha generado cambios mayores. Robert Wilson, Andrea D'Odorico o Javier Navarro, por poner ejemplos cercanos, pertenecen a ese mundo, pero la mayor parte de los escenógrafos contemporáneos han introducido también claramente la palabra "arquitectura" en sus discursos.

El trabajo desde estos nuevos conceptos está abriendo otra polémica que sumar a la del decorado/escenografía. Es la polémica de las prioridades, de los dominios de una disciplina sobre otra dentro de un montaje. Dirección escénica y escenografía entran a veces en conflicto y se cargan más las tintas en uno u otro de los aspectos de un mismo acto creador. Por eso, a veces, se regalan caramelos malos en celofanes buenos, y viceversa. Lo curioso es que, habitualmente, sólo se registra el abuso cuando procede del apartado escenográfico. En el fondo de la cuestión lo que se debate es la búsqueda de una solución a aquella vieja contradicción que plantea Borges: "La sensibilidad es simultánea; la expresión es consecutiva." Por muy bien que se tengan afinados los aparatos receptores, llega el problema del resultado, de la comunicación. Ahí aparecen las primicias, los celofanes buenos y los falsos caramelos.

EL ESTADO DE LA CUESTION

A. Appia: "La puesta en escena es el arte de proyectar en el espacio aquello que el dramaturgo no ha podido proyectar sino en el tiempo." Podría ser suficiente esta definición para zanjar todo asunto de sospecha. Pero dada la desmesura de algunas empresas teatrales en cuanto a predominio del aspecto visual, es conveniente citar otra sentencia que pueda cercar los elementos de la discusión. Diez-Borque, en *Semiología del teatro*, afirma: "La escenografía construye la realidad visible del texto, lo enmarca convirtiéndolo en teatro." Quien haya visto, por ejemplo, *El público*, aceptará rápidamente esta afirmación del filólogo, al margen del juicio de valor que le sugiera el espectáculo. Otro tanto de lo mismo sucede si nos acordamos de *El jardín de las cerezas* o de *El sueño de una noche de verano*, sin olvidar el gran éxito que supuso la puesta en escena de *Wozzeck*, con escenografía de Gerardo Vera.

Con todo lo dicho, extraño que, a pesar de que es muy difícil contemplar un espectáculo actual sin sentirse afectado por el componente escenográfico, tanto el público como la crítica periodística tienden a no referirse a este apartado o a hacerlo de pasado, casi como suelen hacer los de la "filanquía por favor" con la fotografía de las películas. La razón probablemente haya que buscarla en la división de opiniones existente en torno a este asunto.

La revista *Insula* publicó en 1984 un número dedicado al teatro español. Allí Eduardo

Haro Tecglen contestaba a una pregunta sobre el actual estado del teatro en España: "(...) La escenografía, el figurin, la iluminación, con una introducción de la música en su sentido secundario —como fondo, o subrayado, o énfasis— han suplantado la palabra, su sentido de exorcismo, invocación, comunicación, catarsis, (...) Es una modernización, que ha ido por el camino equivocado."

Por su parte, Francisco Nieva, en unas declaraciones a la revista *El Público*, afirmaba: "La escenografía española ha ido tan a la zaga en todo, tan retrasada, que cuando una cosa

se empezaba a caer de puro antigua, se podía comenzar a levantar de puro moderna (...).

A la técnica moderna, realmente moderna, de la escenografía no hemos aportado nada, cuatro imitaciones hábiles de lo que se hace mucho más en serio por ahí. "Es muy posible que tanto una afirmación como la otra resulten sorprendentes. Es también posible que tengan razón, cada una desde su perspectiva. Pero, teniendo en cuenta todo lo dicho anteriormente, se echa de menos un análisis más completo de la situación. El teatro es cada vez más una actividad multidisciplinaria.

Una propuesta en escena es un trabajo en el que confluyen tres responsables: actor, director y escenógrafo. Esta parece ser la situación mínima actual. El crítico y el espectador pueden estar en condiciones de ver con ojos nuevos. Poco debe importar que el público se encuentre frente a un espacio imprevisto cuando llega a una sala. Lo importante es saber hasta qué punto se produce la adecuación imprescindible entre el conflicto

dramático propuesto por un autor y el espacio creado por el escenógrafo. Los versos del Tenorio pueden sonar en un retrete, siempre y cuando la dirección y la interpretación tengan resuelto el cómo en ese espacio y solamente en ese. Para poder trabajar en ese sentido son necesarias unas condiciones mínimas, poder contar con la escenografía y el vestuario desde el principio de los ensayos. Esa o cualquier otra solución que asegure que

el actor y el entorno no resulten ser enemigos irreconciliables. Es necesario que desde todos los lugares del teatro (creación, público, crítica, información) se colabore en un intento: conseguir que, siempre, a celofán bueno, caramelo bueno, porque no hay uno sin el otro..., y al diablo con los caramelos perversos.

JUANJO GUERENABARRENA

TELON DE LUCES



FERNANDO BEJARANO

Los toros enseñan casi todo, suelen decir los buenos aficionados. Seguramente, tienen razón. En la pasada Feria de Otoño de Las Ventas —nada que ver con el Festival de Otoño— un aficionado cabal exclamó a mi lado: "Esto parece el *Un, dos, tres*". El motivo de su irritación no era otro que la sucesión de aplausos dispensada a la competición de mantazos que se estaba desarrollando en el albero. Me vino este recuerdo la noche en que adoramos el *Kabuki*. Todos allí, cejijuntos, en silencio, apuntalando en ocasiones la nuca para no desmocharnos en una cabezada, admirando la belleza inimitable de este tradicional teatro japonés. La quietud sólo era rota —aparte de por el golpeo uniforme del marcador de escena que además de servir a los actores cumplía la doble misión de sacar a algunos ilustres espectadores de las garras de Morfeo— por las entusiastas ovaciones de un grupo de orientales: ellos entendían el texto y además gozaban con cada efecto teatral. O sea, que están acostumbrados a emocionarse con su teatro, aunque sea clásico. Vamos, como aquí, que sólo nos regocijamos con el *Un, dos, tres*.



Bob Wilson

En el primer número de este BOLETIN anunciaba para mediados de octubre la reapertura del Teatro Alfal. Las obras de reforma han retrasado dicho acontecimiento, que ahora se anuncia para mediados de noviembre (no me comprometo a nada). Albert Vidal seguirá siendo el ofiicante, pero le ha cambiado el título al espectáculo, completamente anticonvencional, que presentará: Ya no se llamará *Danza del guerrero*, sino *Alma de serpiente*, que responde mejor a la concepción de la "performance": el actor se enterrará y, tras permanecer alejado unas horas, se desenterrará para bailar el retorno al teatro en libertad. Por lo menos el espectáculo no ha cambiado.



Bob Wilson

Compruebo descorazonado que la Asociación de Espectadores para la Recuperación del Pateo (AERP), que anunciaba su constitución en la página de contactos del pasado BOLETIN, no se ha puesto aún en marcha. ¡Qué excelente oportunidad perdida de presentarse en sociedad en el primer día de representación del *Hamletmachine* de Bob Wilson, espectáculo calificado por un dignísimo académico como "una cagarrita". ¡Qué gran cantidad de indignación desaprovechada en comentarios en el vestíbulo, tras silenciosa salida a mitad de función! ¡A qué extremos ha llegado nuestro europeísmo! Lo hemos conseguido. Hace nada asilvestrados y ahora podemos extender certificados de civismo y urbanidad. Aunque asistamos, como se ha dicho, al espectáculo más aburrido del mundo. A mí me gustó. De nada, Pilar.



Buero Vallejo

Sin alharacas. Sin subvenciones. Con pasión, como decía Lope. Así funciona la *Cuarta Pared*, asociación cultural que ha hecho de las enseñanzas teatrales una práctica profesional. A partir de talleres de interpretación y dirección, impartidos por Angel Ruggiero, se ha creado una pequeña formación de actores y directores que ya han puesto en escena varios espectáculos. Ahora representan, en su local de Olivar, 7, viernes y sábados *Chejoviana/87*, y *Chejov + Williams*, los domingos. El trabajo de la *Cuarta Pared* ha tenido, faltaría más, mayor trascendencia en medios extranjeros que en esta capital que se enorgullece de ser la ciudad europea de moda. *Chejoviana/87*, montaje experimental de Ruggiero sobre el mundo de Chejov, ha sido invitado al Festival de Caracas, marzo del 88, al Festival de Torino, julio, y al Festival Latino de Nueva York, agosto del-88.



Chejoviana/87

Mérida, en julio, como habrá podido constatar quien haya ido regularmente al Festival del Teatro Romano, es como una metáfora de este pueblo que llamamos España. Un aire abrasivo se troca sin avisar en un relente que provoca malas ideas. La aridez del paisaje da paso de repente a una especie de vergel. El carácter de la

LIBROS



Paloma Pedrero: *Besos de Luna. Invierno de luna alegre*. Espiral/Fundamentos. Madrid, 1987.

La Escritura de Paloma Pedrero sorprendió hace un par de años, cuando estrenó, en el Centro Cultural de la Villa, *La llamada de Lauren*, en la que ella misma interpretaba una de las personajes. Los dos textos que ahora publica tienen en común la marginalidad, la poética siempre estremecedora de unos personajes que se precipitan por un inevitable fracaso.



Mito clásico y pensamiento contemporáneo. Un libro estructurado y dirigido por José Montleón. Colección del Centro de Documentación del Festival de Mérida. Badajoz, 1987.

Apenas terminado el último festival emeritense de teatro aparece este libro en el que su director incluye diversas reflexiones en torno a los clásicos y a los festivales en general. Se ofrece, además de la programación de 1986 y 1987, la transcripción de seminarios y documentos varios aparecidos en los medios de comunicación.

LIBRERIAS ESPECIALIZADAS.

- La Avispa. C/ San Mateo, 30. 28004 Madrid.
- La Caletina. C/ Huertas, 21. 28014 Madrid.
- El Corral de Almagro. C/ Almagro, 13. 28010 Madrid.
- Millá. Carrer de San Pau, 21. 08001 Barcelona.
- Padilla. C/ Laraña, 2. 41003 Sevilla.

UNA LARGA POLEMICA

Desde que Wagner lanzó su idea de la "Gesamtkunstwerk" (obra de arte común), se persigue ese lugar escondido o ese espacio vacío donde diversas lecturas de una misma propuesta se funden para dar un producto nuevo. También Gropius proyecta el Teatro Total en colaboración con Piscator, aunque no fuera sino en una maqueta expuesta en París, en 1930. Los años sesenta, Grotowski, el Off-off, consiguen hacer triunfar —fugaz triunfo— la conquista de nuevos espacios, de nuevas disposiciones del público. En todos ellos late la convicción de que el espacio escénico es algo más que mero decorado, que simple ilustración.

Otras disciplinas del arte, las teóricas, apoyan este punto de vista. Umberto Eco ha dicho: "El teatro es también ficción sólo porque es, sobre todo, signo". Por su parte, Octavio Paz precisa que "Una obra es una máquina de significar". La escenografía es, debe ser, significativa. De lo contrario, se queda en puro adorno o en megalomanía. Cuando el celofán guarda una proporción desmesurada con el caramelo, el resultado es siempre decepcionante.

Comentábamos antes la querencia de los arquitectos por el teatro. No es mayor

Si desea recibir nuestro Boletín...

NOMBRE _____
DIRECCION _____
CIUDAD _____ D. P. _____

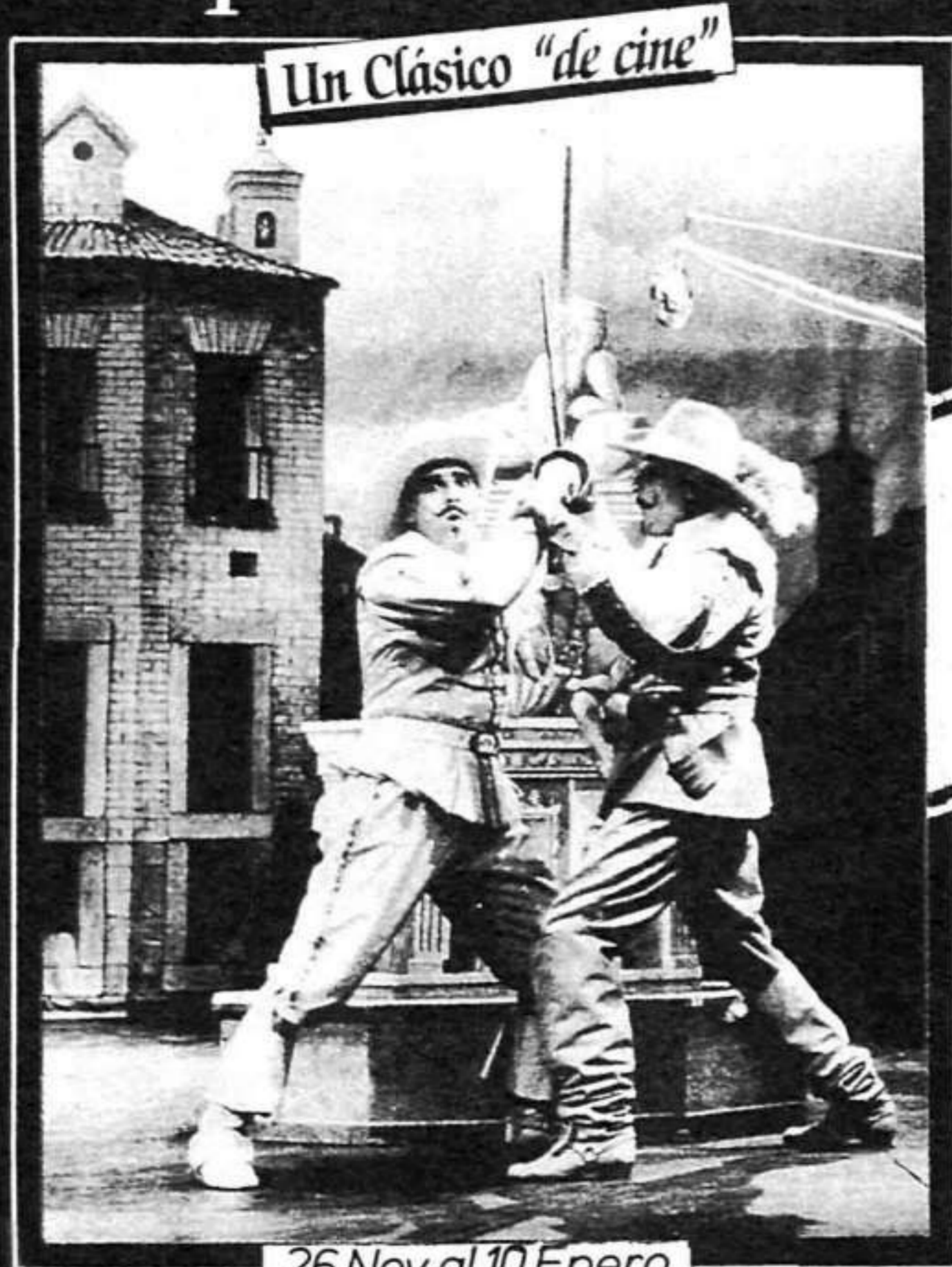
Por favor, envíelo (respetando el formato) a: C/ Príncipe, 14, 4.º izda. 28012 Madrid

Lo malo es que mañana seremos clásicos



No diga "Conozco a mis Clásicos"; mejor, venga a verlos.

Calderón de la Barca
Antes que Todo es mi Dama



Un Clásico "de cine"

26 Nov. al 10 Enero.

Lope de Vega
Los Locos de Valencia



El Amor como Locura

6 al 22 Noviembre

Teatro
de la Comedia
 FUNCION UNICA 8 TARDE

Adaptación del texto:
Rafael Pérez Sierra
 Música:
Francisco Guerrero

Adaptación del Texto:
Juan Germán Schroeder
 Música:
José Nieto

Escenografía y Vestuario:
Carlos Cytrynowski
 Dirección Escénica:
Adolfo Marsillach

Intérpretes

Por Orden Alfabético
 Estela Alcaraz
 Fermín Aldaz
 Carlos Almansa

Fidel Almansa
 Ángel de Andrés López
 José E. Camacho
 Antonio Canal
 José Caride

Vicente Cuesta
 Modesto Fernández
 Eduardo García
 Carmen Gran
 Ana Hurtado

Francisco Lahoz
 Ana Latorre
 Pilar Massa
 M.^a Luisa Merlo
 Francisco Portes

Mamuel Rochel
 Yolanda Ríos
 Daniel Sarasola
 M.^a Jesús Sirvent
 Aitor Tejada

Rafael Villanueva
 Silvia Vivo
 José Manuel Yanes