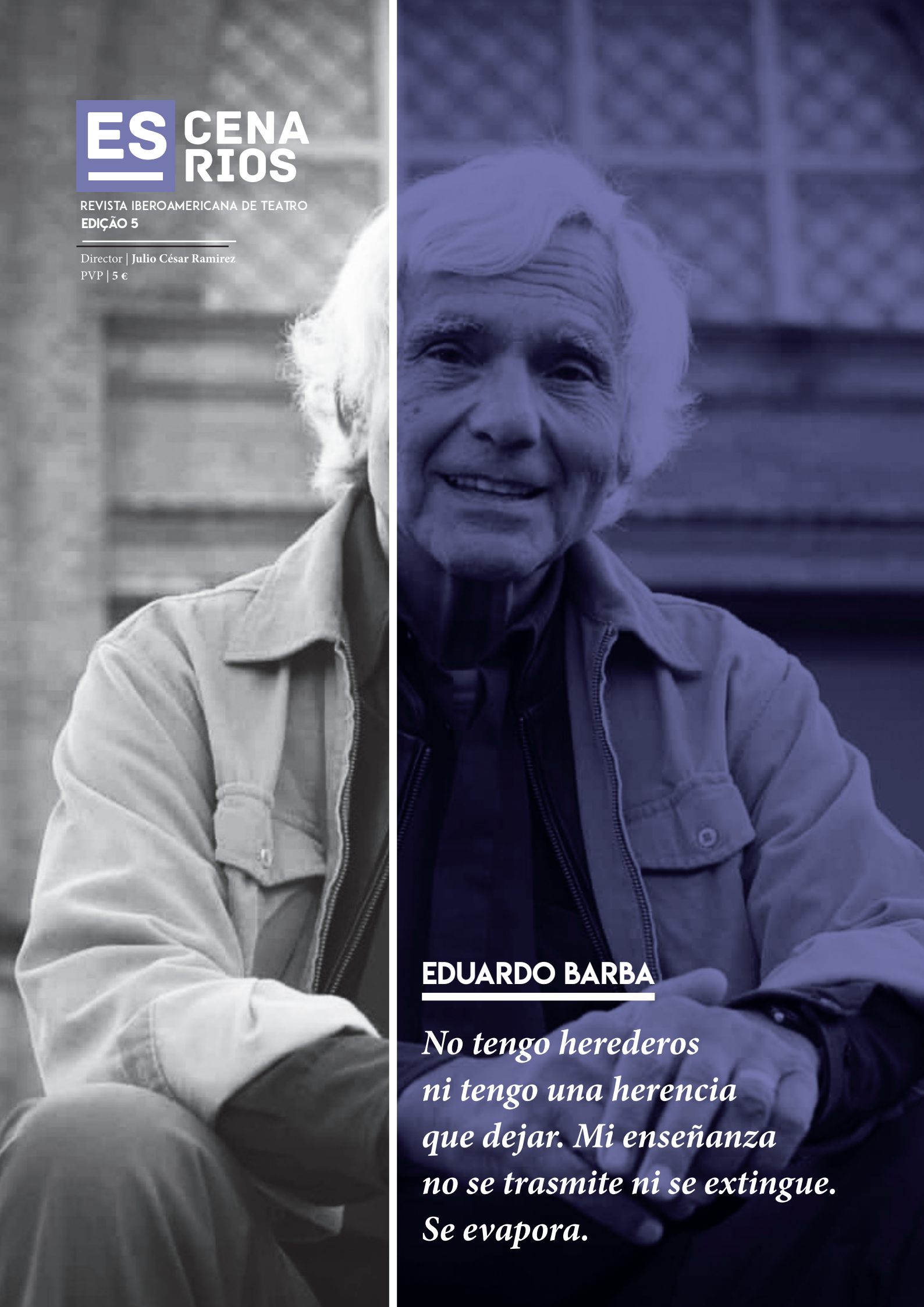
ESCENARIOS
REVISTA IBEROAMERICANA DE TEATRO
EDIÇÃO 5

Director | **Julio César Ramirez**
PVP | **5 €**



EDUARDO BARBA

No tengo herederos ni tengo una herencia que dejar. Mi enseñanza no se trasmite ni se extingue. Se evapora.

FICHA TÉCNICA | EQUIPO DE DIRECCIÓN

Escenarios é uma publicação da | **Escenarios** es una publicación de la
Associação Lendias D´Encantar de Beja, Portugal.
Presidente | Presidente // **António Revez**
Director | Director // **Julio César Ramírez**
Editor | Edición // **João de Mello Alvim** y **Yerandy Fleites**
Design Gráfico | Diseño Gráfico // **Ana Rodrigues**
Produção | Producción // **Susana Paixão**
Morada em Portugal | Dirección postal en Portugal // **Rua Luís de Camões, Casa da Cultura de Beja, Portugal**
Morada em Cuba | Dirección en Cuba // **Teatro Raquel Revuelta Línea esquina B, Vedado**

COLABORADORES | COLABORADORES

Investigador e Director | Investigador y Director Teatral // **Eugenio Barba**
Jornalista | Periodista // **Feranando Ricardio**
Director | Director Teatral // **Juan Antonio Hormigón**
Director Centro Dramático de Évora | Director do Centro Dramático de Évora // **José Russo**
Dramaturgo, Director | Dramaturgo y Director teatral// **Carlos Gil Zamora**
Actor | Actor // **Ruben Sicilia**
Jornalista | Periodista // **Juan Carlos Castellanos**
Jornalista | Periodista // **Javiel Vallejo**
Jornalista | Periodista // **Rocío García**
Fotografia Capa | Fotografia Portada // **MarianAdreani**

E-mail | Correo electrónico // **mail.escenarios@gmail.com**
Telefone | Teléfono // **+351 96 93 91 904**
Depósito Legal // **443585/18**
Publicação trimestral // **Publicación trimestral**
Tiragem // **Tirada 1000 exemplares**

ÍNDICE

02. Editorial

ENSAYO Y PENSAMIENTO

05. Carta de Despedida de Eugenio Barba
[Eugenio Barba]

07. Peter Brook, Prémio Princesa de Asturias de Las Artes
[Fernando Ricardo]

09. Cambio de Mentalidad
[Juan Antonio Hormigón]

PANORAMA

12. BIME, seis años despues
[José Russo]

15. Almada, donde el Paradigma es Tangible
[Carlos Gil Zamora]

20. Modelos de Produção Teatral
[Carlos Gil Zamora]

PROTAGONISTAS

24. Entre Vicente Revuelta e Jerzy Grotowski
[Ruben Sicilia]

35. Juan Antonio Hormigón, A Utopia Prática
[Javier Vallejo]

37. A Cultura Não é um Luxo Burguês
[Juan Carlos Castellanos]

ATAJOS

40. Visiones de una Poética
[Ruben Sicilia]

DE LA CRITICA

52. O Regresso de Nora
[Javier Vallejo]

53. Retornar à origem de uma forma de fazer teatro
[Rocío García]

DIDASCALIAS

56. Peter Brook, En Pie y Brillando
[Marco Ordóñez]

EDITORIAL

La escena iberoamericana cuenta con el aporte de personalidades de otras latitudes que se han distinguido a lo largo de la historia y que constituyen puntos de giro en la escena contemporánea. El siglo XX abriga varios exponentes en ese sentido. En esta edición de Escenarios queremos detenernos en dos nombres, no iberoamericanos, pero que su obra ha intervenido de manera directa en el desarrollo de nuestro teatro. Peter Brook y Eugenio Barba.

Peter Brook considerado por muchos como el mejor director teatral del siglo xx y uno de los renovadores del teatro contemporáneo, acaba de recibir en Madrid el premio princesa de Asturias un galardón esencial para las letras el arte y la cultura española, que cada año se ofrece a una personalidad descollante en el panorama cultural mundial. Queremos comentar en esta oportunidad sobre este hombre y su presencia en nuestro ámbito, sus aportes y capacidad para mantenerse vivo con una obra renovadora y deslumbrante dado su alto compromiso estético y social hacia el teatro. Ha sido además un creador que a nivel internacional contribuyó o contribuye de manera decisiva en el intercambio de conocimientos entre las diversas culturas.

Eugenio Barba ha anunciado recientemente que para el 2020 no continuará llevando la dirección del Nordisk Teaterlaboratorium en Holstebro, ese laboratorio de la escena internacional que se distingue por su alto valor creativo y por sus aportes a la escena contemporánea. Su recorrido iberoamericano ha sido permanente. Los estrenos del Odín, han formado parte de la programación de festivales latinoamericanos y temporadas en España y Portugal.

Por otra parte, es meritorio resaltar el aporte académico de Eugenio Barba al teatro de nuestra región con el auspicio y la realización de infinidad de talleres en distintos países de Latinoamérica. Nuestra publicación se honra con este breve acercamiento a dos nombres indiscutibles del teatro del siglo XX y XXI.

Desde este escenario damos la bienvenida y recibimos con un fuerte aplauso a dos maestros de generaciones de artistas y público. Se escucha la tercera campanada y abrimos telón. ■

La escena iberoamericana cuenta con el aporte de personalidades de otras latitudes que se han distinguido a lo largo de la historia y que constituyen puntos de giro en la escena contemporánea. El siglo XX abriga varios exponentes en ese sentido. En esta edición de Escenarios queremos detenernos en dos nombres, no iberoamericanos, pero que su obra ha intervenido de manera directa en el desarrollo de nuestro teatro. Peter Brook y Eugenio Barba.

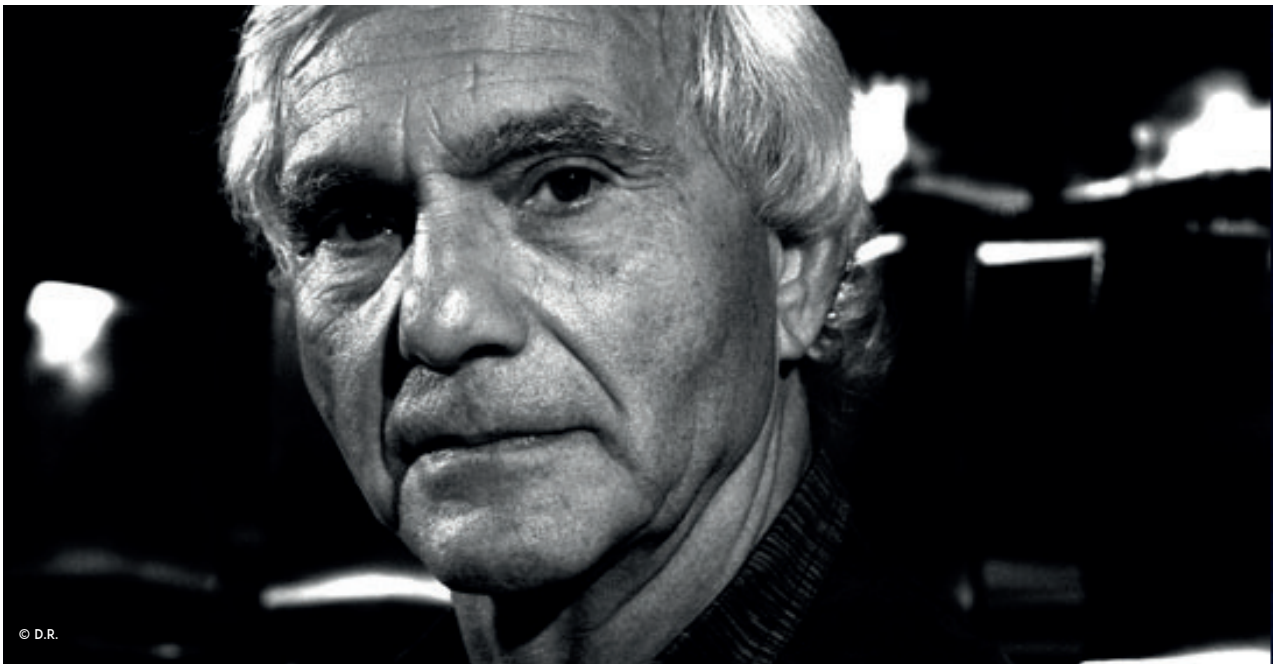
Peter Brook considerado por muchos como el mejor director teatral del siglo xx y uno de los renovadores del teatro contemporáneo, acaba de recibir en Madrid el premio princesa de Asturias un galardón esencial para las letras el arte y la cultura española, que cada año se ofrece a una personalidad descollante en el panorama cultural mundial. Queremos comentar en esta oportunidad sobre este hombre y su presencia en nuestro ámbito, sus aportes y capacidad para mantenerse vivo con una obra renovadora y deslumbrante dado su alto compromiso estético y social hacia el teatro. Ha sido además un creador que a nivel internacional contribuyó o contribuye de manera decisiva en el intercambio de conocimientos entre las diversas culturas.

Eugenio Barba ha anunciado recientemente que para el 2020 no continuará llevando la dirección del Nordisk Teaterlaboratorium en Holstebro, ese laboratorio de la escena internacional que se distingue por su alto valor creativo y por sus aportes a la escena contemporánea. Su recorrido iberoamericano ha sido permanente. Los estrenos del Odín, han formado parte de la programación de festivales latinoamericanos y temporadas en España y Portugal.

Por otra parte, es meritorio resaltar el aporte académico de Eugenio Barba al teatro de nuestra región con el auspicio y la realización de infinidad de talleres en distintos países de Latinoamérica. Nuestra publicación se honra con este breve acercamiento a dos nombres indiscutibles del teatro del siglo XX y XXI.

Desde este escenario damos la bienvenida y recibimos con un fuerte aplauso a dos maestros de generaciones de artistas y público. Se escucha la tercera campanada y abrimos telón. ■

01
ensayo y pensamiento


© D.R.

CARTA DE DESPEDIA DE EUGENIO BARBA

[Eugenio Barba]

El 31 de diciembre del 2020 dejaré definitivamente mi puesto de director del Nordisk Teaterlaboratorium en Holstebro. El cargo de coordinador artístico será asumido por Julia Varley y desde el 1 de enero del 2021 la responsabilidad general quedará en las manos de un nuevo director que será elegido por el consejo de administración.

En 1964 éramos cinco, cuatro jóvenes rechazados de la Escuela de teatro estatal de Oslo y yo, en Noruega. Entre ellos Torgeir Wethal y Else Marie Laukvik que desde el inicio han permanecido junto a mí. Fundamos una sociedad y nos dividimos las acciones entre nosotros porque la tierra pertenece a quien la trabaja. Nos pusimos el nombre de un dios nórdico, Odin, que desata sus fuerzas oscuras para destruir o infundir conocimiento. Éramos un pequeño grupo de diletantes curiosos e ingenuos. Amábamos viajar en el reino de los muertos – la historia del teatro. Estábamos convencidos que debíamos pagar de nuestro bolsillo para realizar el teatro que deseábamos. En silencio, con un rigor como el de los trapestes, realizamos los primeros pasos de autodidactas hacia un conocimiento que también fue la conquista de nuestra diferencia.

En 1966 nuestro grupo se transfirió a Holstebro, Dinamarca. Sus políticos acogieron a estos jóvenes y desconocidos actores extranjeros y -como una excepción en la historia de Europa- lo siguieron apoyando generación tras generación, aun si en los primeros años la población se mostró hostil hacia nuestro extraño modo de realizar teatro. Holstebro se convirtió en nuestra patria; aquí nacieron nuestros hijos, aquí están sepultados algunos de nosotros, aquí crecieron nuestras alas.

Con los años nos transformamos en Nordisk Teaterlaboratorium, un ambiente internacional de iniciativas en el campo de la técnica actoral y del uso del oficio en la comunidad. El teatro no se puede reducir simplemente a un espectáculo que se compra con una entrada. Nuestro oficio posee una dimensión cuyo valor es imponderable, pero deja huellas profundas: la calidad de las relaciones, el desarrollo de una micro-cultura, una práctica de laboratorio social en continua búsqueda, una obstinación cotidiana que es empeño espiritual y político, la capacidad de nutrir una fuerza de ánimo contra la despiadada indiferencia de la rutina y de la época.

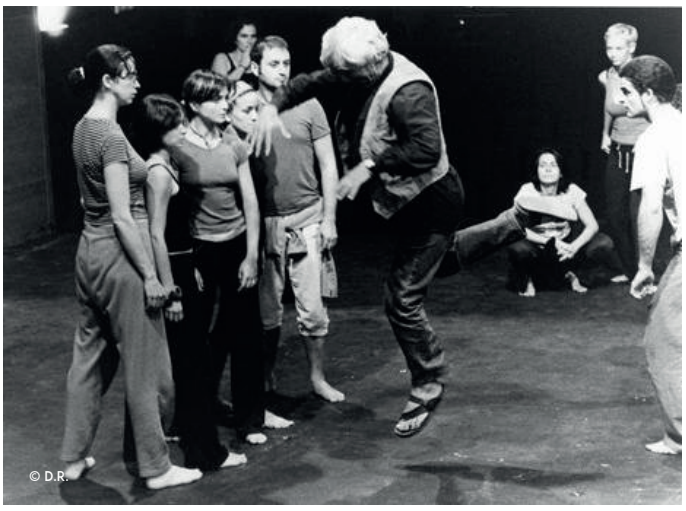
Nuestro laboratorio abrió camino a numerosas actividades: espectáculos en sitios no convencionales y en las calles, pedagogía alternativa e investigación pura, estudios sociológicos, publicaciones de revistas y libros, producción de films, encuentro e intercambios regulares con grupos teatrales de todo el mundo, colaboración con maestros de tradiciones asiáticas y latinoamericanas y de la cultura afrobrasileña. Nuestros actores se convirtieron en directores, guías de generaciones, forjadores de aventuras: *"El puente de los vientos"* de Iben Nagel Rasmussen, Transit Festival y el Magdalena Project de Julia Varley y de las otras mujeres de la profesión, la Odin Week Festival de Roberta Carreri, el Aldea laboratorio de Kai Bredholt y Per Kap Jensen, la ISTA – International School of Theatre Anthropology, los Archivos vivientes del Odin Teatret, la práctica del teatro como trueque cultural, la Festuge –semana de fiesta- que teatraliza y devela la variedad de las subculturas de Holstebro.

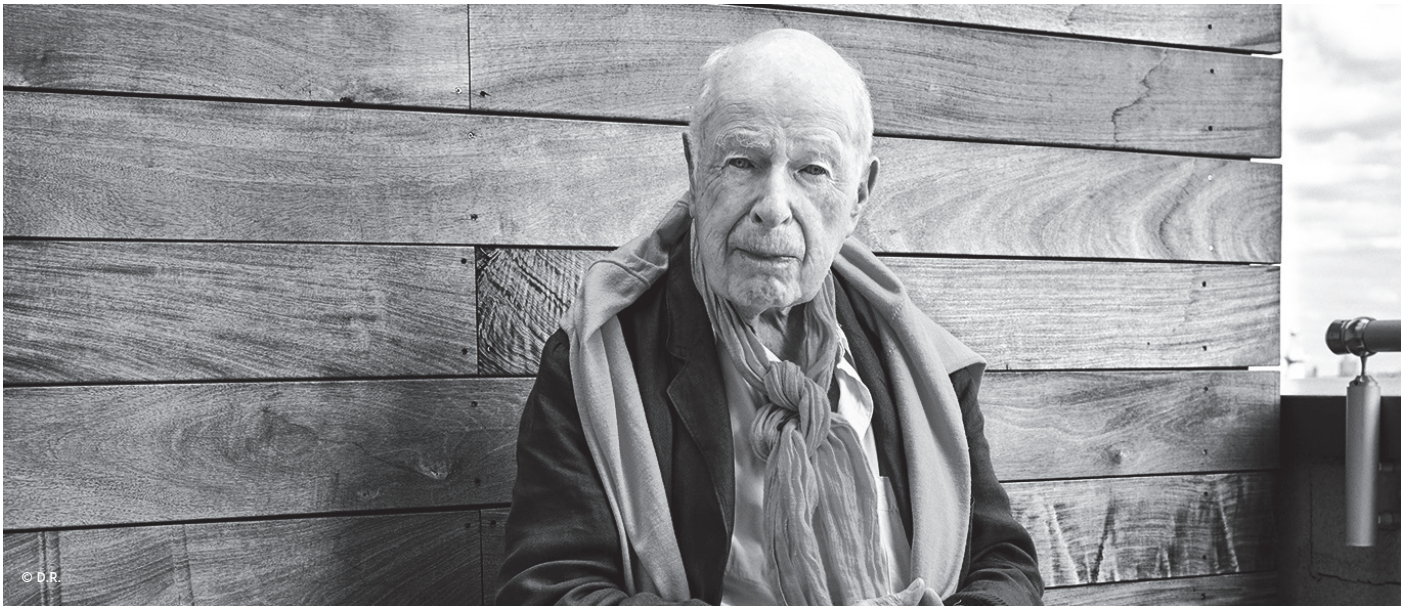
El Nordisk Teaterlaboratorium está hoy profundamente radicado en la historia y en los desafíos del presente de Holstebro. Su ambiente comprende numerosos núcleos independientes dirigidos por artistas de teatro, estudiosos y emprendedores que se encuadran en la mentalidad y modo de proceder del *"laboratorio"*: explorar, a través del arte del actor, nuevas relaciones y condiciones para lograr que suceda lo imprevisto.

Es hora de que entregue el comando, la responsabilidad y el peso de las 101 decisiones diarias, a quienes sabrán conservar en vida lo esencial, que mis compañeros y yo hemos destilado durante estos 56 años. He sido director de un teatro que quiso intervenir en la realidad que lo circundaba. He seguido la estrategia de los círculos en el agua. He arrojado una piedra que sabía cómo y dónde arrojarla. Los círculos se agrandan, desplazan las cosas cercanas, producen minúsculas corrientes invisibles. Pero yo que arrojé la piedra, no puedo ni pretendo determinar su futuro.

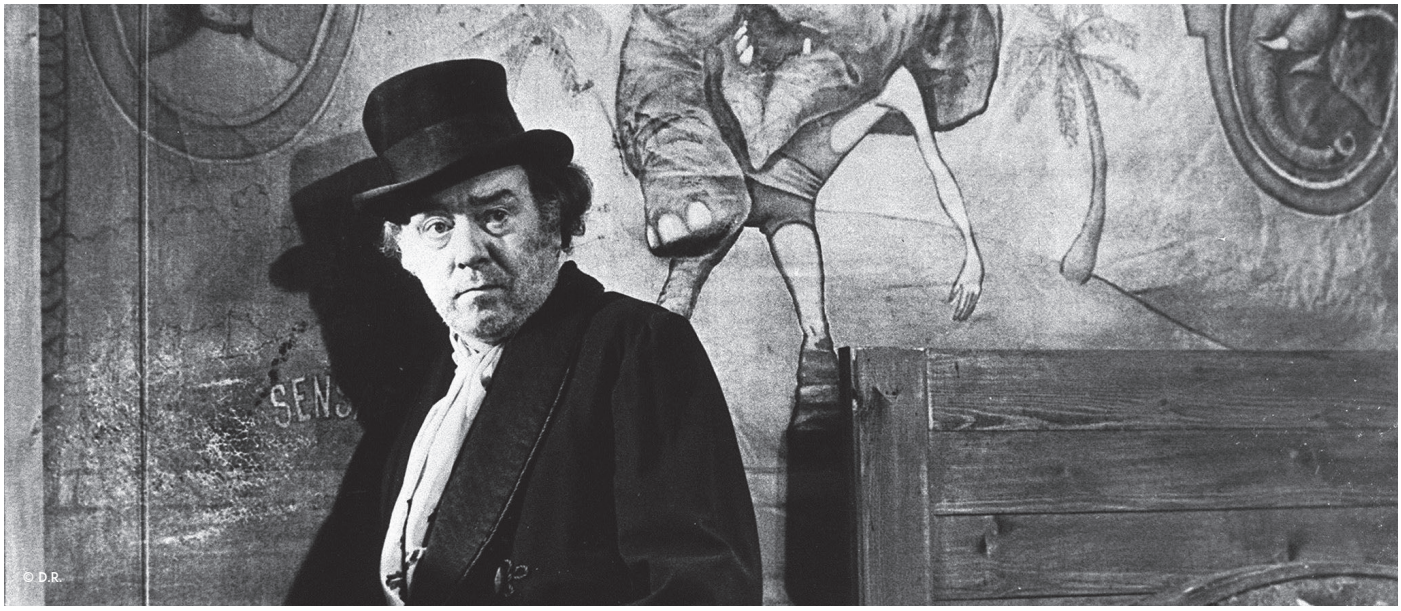
Continuo como una nube mi viaje. Estoy ensayando dos espectáculos nuevos con mis actores del Odin. Continuaré encontrándome con grupos del Tercer Teatro. No interrumpiré mis estudios sobre la transición desde el espacio interior del actor a su primer gesto perceptible en el espacio compartido con el espectador.

No tengo herederos ni tengo una herencia que dejar. Mi enseñanza no se trasmite ni se extingue. Se evapora. Y cae como una lluvia sobre la cabeza de quien menos lo espera. ■





PETER BROOK, PRÉMIO PRINCESA DAS ASTURIAS



[Fernando Ricardo]

Aunque Peter Brook también hizo cine, en ocasiones partiendo de sus producciones teatrales, su reino ha sido la escena. Cercano ya a sus 95 años, sigue en pie cultivándola.

En medio de un mundo cuyas cotas civilizatorias parecieran agotadas e individuos y colectividades marchan enceguecidos tras las falsas luces intermitentes sembradas en el imaginario social por la maquinaria del capital, se abre paso la noticia de la entrega del Premio Princesa de Asturias de las Artes al gran director teatral británico Peter Brook.

Contrario deslizamiento de la balanza en lo simbólico, pero equilibrio al fin. Brook no necesita ningún premio, pero satisface el reconocimiento por el ápice de justicia que queda ante lo *"invisible"*, ante lo *"pequeño"*. El importante galardón lo visibiliza, lo pone frente a muchos que no lo conocían y podrán interesarse en él. En realidad, el premio es Él. Su productiva existencia, excepcional en el cultivo del arte del teatro. Aunque también hizo cine, en ocasiones partiendo de sus producciones teatrales, su reino ha sido la escena. Cercano ya a sus 95 años, sigue en pie cultivándola.

Como algún reporte ha señalado a propósito del premio, su viaje ha sido hacia lo duradero ante la paradoja efímera del teatro. Su libro clásico El espacio vacío recoge con perenne actualidad el enorme potencial del teatro desde la "nada", desde la proyección de los recursos expresivos del actor en un diálogo real con el espectador. Con sencillez inigualable, en esas pocas páginas yacen más de cuatro grandes verdades sobre la práctica del teatro, la base de su saber y de su experiencia pedagógica.

Por eso citamos a Brook como si hubiéramos participado de una clase suya, como si lo hubiéramos conocido en persona, privilegio que nunca pude tener. Aunque sí vi un espectáculo suyo en un frío Bouffes du Nord, su desvencijado refugio en París que nunca quiso devolver al glamour de las exultantes salas de la capital francesa, donde ha desarrollado parte fundamental de su obra, como en otras siete esquinas del planeta. Cuentan que de la mano de Jack Lang, gran ministro de cultura de Francia, escogió aquel viejo cascarón, más bien en las márgenes de la ciudad y tiempo atrás devorado por el fuego. Y cuando le propusieron restaurarlo, exclamó que lo quería tal cual, con esas marcas de ceniza en la pared del fondo, seguramente como realidad de un tiempo vivido, transcurrido.

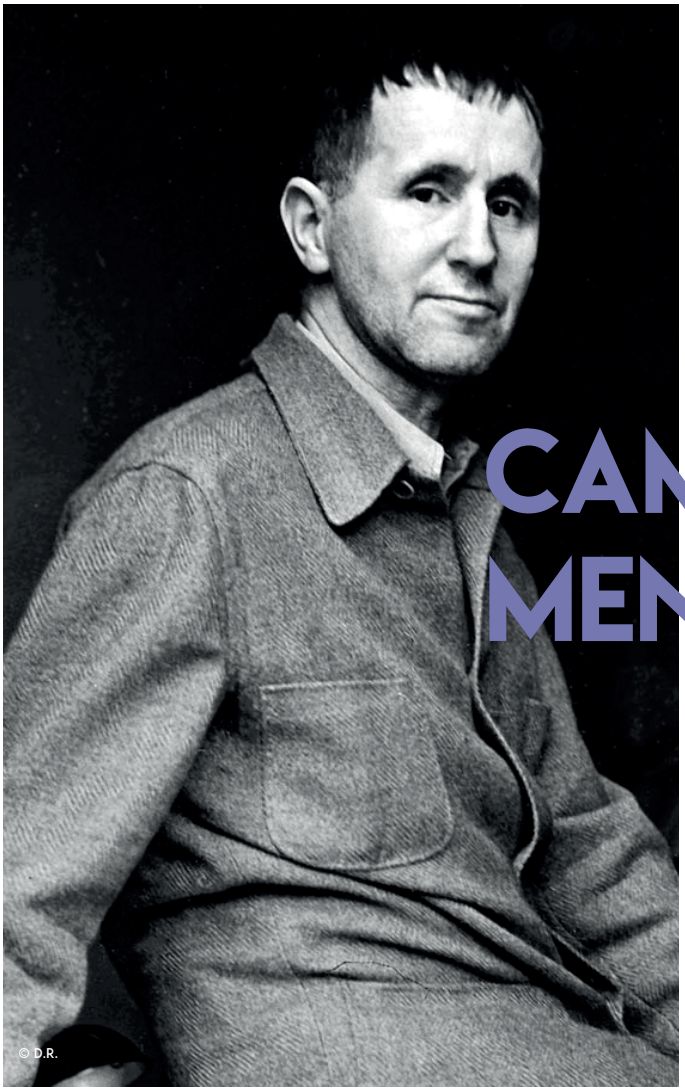
La misma marca a la que nos podemos asomar, escudriñando las interioridades de su creación en proceso, gracias al memorable documental de su hijo SimonBrook, proyectado hace algunos años aquí durante un Festival de Teatro de La Habana. El funambulistaregistra toda la maestría de Brook a partir del sencillo ejercicio para actores de atravesar una cuerda floja irreal, solo trazada en una alfombra sobre el escenario de trabajo. Desde ese simple punto de partida se revela toda su sabiduría que pasa por el esfuerzo individual, el estímulo colectivo, la ética de trabajo y comportamiento del teatro, el valor del arte. Al final, sacamos en cuenta que ese empuje de Sísifo, una y otra vez, para alcanzar un punto desde otro es metáfora de vida. Ese es el poderoso alumbramiento de Brook desde el teatro.

Qué contrapeso ante el desfile de saturadas imágenes de tanto videoclip, no importa el género musical que relate, como lenguaje dominante de la actualidad. La vida allí son autos, cuando no helicópteros y aviones, mujeres, alcoholes, oro y dinero. ¡Vivir la vida! El mortífero cigarrillo ya no basta, viene la droga, el sexo individual tampoco, ahora debe ser en grupo, el alcohol en ríos y el dinero el símbolo máximo de todo poderío. Como en el viaje ciego del protagonista de No es país para viejos, de los hermanos Coen, nadie cejará hasta atrapar el objetivo, el money. *"Lo que mata no es la bala, mata la velocidad"*, propone en justa balanza Pedro Luis Ferrer.

Las decisiones y la retórica de cabeza anaranjada saca del closet las peores ideas de la humanidad, contra sí. Parte del mundo se entrega desaforadamente a extremos, incluida la violencia más irracional, amparada, sin embargo, en toda clase de injusticias históricas y actuales que se posponen en función de combatir las consecuencias.

La centralidad humana, el respeto e integración de varias culturas, el trabajo con personas de todas partes del planeta, la inmensa valoración del papel del receptor, el intercambio y la capacidad de la metáfora desde lo esencial, destacan en el legado humanista de la premiada obra y trayectoria de Peter Brook, un «pequeño» mentís al estado del mundo. ■

CAMBIO DE MENTALIDAD +


© D.R.

[Juan Antonio Hormigón]

Hace pocos días en una cadena de televisión española, me encontré con la presencia de un competente economista, de los no mediáticos, a quien uno de los interlocutores que le rodeaban le preguntó frontalmente: *"¿El neoliberalismo está muerto?"* Con una cautela quizá excesiva, el interpelado respondió*: "Eso es difícil de precisar. Lo que sí le digo es que el sistema tal y como existe hoy, está fracasado"*.

No vamos a llorar precisamente porque ese vaticinio sea cierto y esté en fase de cumplimiento. Pero este largo periodo en que ha ejercido como verdad revelada para sufrimiento de las mayorías e ilusión fugaz de unos cuantos, ha determinado hasta extremos risibles las formas de comportamiento, y generado una mentalidad en los individuos que no va a cambiar en breve; más aún: va a ser difícil cambiarla. Una mentalidad que no afecta sólo a las clases dominantes y agentes intermedios, incluidos los logreros que buscan siempre sacar cacho sean cuales sean las circunstancias. Con relativa frecuencia descubrimos que ha afectado de forma transversal al conjunto de la sociedad, e incluso llega a segmentos numerosos de las clases populares. Ya hablaba Brecht en la Primera noche de su Messingkauf, de que son muchos los que ignoran las causas de sus *"padecimientos y peligros"* en el plano de la vida social. Desconocimiento de quienes, en definitiva, son responsables de que no puedan tener una existencia digna y su legítima cuota de felicidad.

La mentalidad engendrada por el neoliberalismo lo ha emponzoñado casi todo: la acción política, los hechos y producciones culturales, la sanidad, la enseñanza, el sentido del saber e investigación científicos, todas las intervenciones de índole social en diversos campos, etc., reduciéndolos a la pertinaz consideración de mercancías. La consecuencia es que todas son tratadas como simples productos sometidos a los rigores del mercado, y regidos por la sórdida pretensión de obtener beneficio a cualquier precio y de forma inmediata. Esto ha sido interiorizado no sólo por quienes lo ejecutan sino por quienes lo padecen, sólo así es posible comprender algunos comportamientos en la vida social de muchos compatriotas.

¿Qué puede acaecer en el futuro? La tentación de la clase do-

© JENINFER GLASS

© ARIELA BUENO

minante casi nunca es de retroceso, mucho menos de pérdida de la presa. Posiblemente sus propósitos fueran redescubrir un esclavismo funcional de la población, aunque sin darle de comer: sale demasiado caro. Entonces quizás refloten la propuesta de Jonathan Swift en su opúsculo Una modesta proposición (1729), en donde el gran satírico sugería, para impedir que los hijos de los pobres de Irlanda fueran una carga, que los padres vendieran sus hijos a los terratenientes ricos para que se los comieran. Algunos se los tomaron en serio entonces y tildaron al autor de *"mal gusto"*. Quienes han mantenido unos conceptos inhumanos e injustos en el campo económico y laboral, pueden hacerlo también si sólo corren el riesgo de que los tilden de tener mal gusto. Ya tienen sus plumíferos mercenarios para que digan lo que les convenga.

Brecht propuso en su día algo muy distinto, que constituía además uno de sus objetivos para el teatro: mostrar las causas que producen los padecimientos y quiénes son sus responsables, pero a su vez hacer propuestas de vías que conduzcan a su liberación. En la Primera Noche antes citada, proponía por boca del Filósofo: *"No son tantos los que ven con claridad los métodos con que se puede suprimir a los verdugos. Los verdugos sólo podrán suprimirse cuando haya bastantes hombres que conozcan las causas de sus propios padecimientos y de los peligros que corren, que conozcan con exactitud el proceso, que conozcan los métodos para suprimir a los verdugos. Por consiguiente, lo importante es transmitir sus conocimientos a muchos hombres. No es fácil, sea cual fuere la forma en que se intente hacerlo"*.

En este proceso si fuéramos capaces de articularlo, quizá comprobemos con sorpresa que algunos en el teatro que pasan por ser muy transgresores, se encuentran en el lado de los verdugos. Ese principio enigmático de *"nada es lo que parece"*, suele repetirse en ciertos comportamientos y actitudes: la trasgresión es sólo apariencia necesaria para la conservación del sistema tal y como existe. Puede que en muchos casos sean los más responsables de la impunidad con que han actuado los neoliberales. ■

02
panorama

© CAROLINA LECOQ

© CAROLINA LECOQ

BIME, SEIS AÑOS DESPUES

[José Russo - Director Artístico do CENDREV]

A BIME - Bienal Internacional de Marionetas de Évora é um acontecimento marcante para a história da cultura na cidade de Évora e contribuiu para a construção de um modo de viver e fazer cultura na região. Desde 1987, ano da sua primeira edição, a BIME é um ponto de encontro para companhias, artistas e marionetas vindos de diversas partes do mundo. A programação dedica especial atenção às expressões tradicionais, à salvaguarda e divulgação desse importante património que são as representações populares de marionetas do mundo inteiro. É importante sublinhar que os Bonecos de Santo Aleixo são os verdadeiros anfitriões da Bienal. Os Bonecos de Santo Aleixo são um património com grande relevância regional, nacional e internacional que importa manter vivo, nas ruas, nos teatros, nos cafés. Fazem parte da identidade regional, foram transmitidos de geração em geração e partilham o seu tempo, a sua existência connosco. É o projecto artístico que o Cendrev desenvolve em torno dos Bonecos de Santo Aleixo que dá forma e impulso a esta Bienal Internacional de Marionetas.

A BIME é a ocasião em que nos juntamos para celebrar o que resiste à passagem do tempo, em que celebramos o passado e o futuro das expressões tradicionais de todo o mundo e os modos de transmitir e viver a cultura, para lá das convenções mais ou menos eruditas e dos espaços consagrados para o efeito. O centro histórico de Évora tem condições excepcionais. É um grande palco ao ar livre. Na tradição popular, os espectáculos de marionetas eram itinerantes e serviam de pretexto para reuniões da comunidade, para o encontro de gerações e para a partilha muito animada de saberes e opiniões. Essa tradição de ocupação do espaço público é algo que a Bienal sempre se preocupou em preservar e que se tem esforçado por garantir, em todas as edições. Apresentar uma extensa programação gratuita em várias espaços da cidade, praças, ruas jardins, com espectáculos para o público de todas as idades, responde, naturalmente, a uma maneira de entender e fazer cultura com a qual nos identificamos e em que acreditamos. O *"cenário"* quotidiano da cidade é construído por todos, em todos os momentos. Facilitar o acesso à cultura, ir ao encontro das pessoas, criar momentos de intensa partilha e de aproximação entre a comunidade e os artistas, é um modo de dizer que a cultura é de todos e para todos.

É impossível não fazer cultura. A cultura

© CAROLINA LECOQ

© CAROLINA LECOQ

© CAROLINA LECOQ

A sobrevivência da BIME é um exemplo de resistência, uma manifestação de resistência da cultura da região.

faz-se sempre, mesmo quando não estamos a pensar nisso, porque fazer cultura é um dos resultados de estarmos vivos, habitarmos um local, fazermos parte de uma comunidade. No entanto, a qualidade ou a dimensão da cultura que fazemos liga-se profundamente às condições de trabalho que encontramos para a fazer e à importância dada a essas condições pela sociedade, em geral. E não falamos só das condições de trabalho de quem faz cultura, em particular, mas também das condições de trabalho dos mais diversos públicos da cultura. A sobrevivência da BIME é um exemplo de resistência, uma manifestação de resistência da cultura da região. Mas não há manifestação cultural sem o apoio e o incentivo do público, dos colegas artistas e dos diversos agentes culturais que vivem nesta região. Porque a cultura não é uma coisa que se faça sozinho, isolado. É necessário encontrar compromissos e tomar decisões, por em marcha processos de colaboração que tenham em vista um objectivo comum, a construção partilhada de uma identidade regional forte e genuína.

Não podemos dizer que a 14ª edição da BIME foi mais importante do que as edições anteriores. Mas a Bienal Internacional de Marionetas que apresentámos este ano teve um significado especial. Foi o resultado de muita persistência e de alguma insistência, também, e da colaboração, reconhecimento e apoio de diversas entidades que ajudou a confirmar a BIME como um importante acontecimento na área do teatro de marionetas, não só no plano nacional, mas também no plano internacional. Em 2019, recebemos 27 companhias vindas de países tão distintos como a Argentina, o Peru, Moçambique, Brasil, Espanha ou Portugal. Durante uma semana, acolhemos mais de 70 espectáculos nas ruas e no Teatro Garcia de Resende, o coração que garantiu o pulsar de cada momento deste festival de bonecos e de cidade que, nesta edição, atingiu cerca de 12 000 espectadores.

Faz agora seis anos que não tínhamos BIME e, apesar de tudo, a Bienal Internacional de Marionetas de Évora parece estar de volta. Para o Cendrev, que tem a responsabilidade da organização desta Bienal é incompreensível que um evento desta dimensão numa cidade classificada Património Mundial e candidata a Capital Europeia de Cultura em 2017, não disponha das condições necessárias à sua concretização regular e que tenhamos de continuar dependentes de decisões isoladas para cada edição. ■

ALMADA, DONDE EL PARADIGMA ES TANGIBLE

[Carlos Gil Zamora]

Desde hace tres décadas, en Almada, se celebra uno de los festivales de teatro internacional con la programación más importantes de la península ibérica. Almada está situada al otro extremo del puente 25 de abril que la une a Lisboa. Fue una ciudad industrial, obrera, y eso marcó su urbanismo, cimentó unas asociaciones sociales y culturales y estuvo gobernada por muchos años por el partido comunista. En este ambiente sociocultural, nació el festival, impulsado por una compañía, con Joaquim Benite a la cabeza. Y se hizo siguiendo un paradigma bastante contrastado en Europa, porque se unía la formación, la producción y la exhibición. Eso tuvo un respaldo importante cuando se logró hacer el denominado edifico azul, en el centro de Almada, un teatro de nueva planta donde residía una compañía, donde se producían espectáculos, había transmisión de conocimiento, programación constante y se culminaba con el festival. Un teatro activo, con dos salas funcionando constantemente. Un edificio que se integró en el imaginario colectivo de gran parte de la ciudadanía.

Es ese paradigma, es ese contexto y estructura sólida la que ha permitido su crecimiento, su instauración en la ciudad, el tener un respaldo consistente de la ciudadanía a base de socios, de compromisos y colaboraciones con entidades locales a largo plazo. Y su trayectoria en conjunto es ejemplar ya que estamos ante una auténtica cogestión ya que se trata de un edifico público, sustentado con ayudas públicas en un porcentaje elevado, con gerencia y dirección artística de una compañía residente que ofrece unas amplias prestaciones para todos los públicos. Y la parte más vistosa y de proyección externa es el festival.

Acudir a este festival es tener la posibilidad de ver algunos montajes firmados por los creadores más importantes de Europa. Históricos o más actuales. Es una política bien trazada, porque a ello se unen espectáculos portugueses de gran calidad, entre los que siempre se puede visionar la última producción de la compañía del Teatro y una selección de trabajos muy cualificados de Iberoamérica. Se complementa en los últimos años con teatro de calle, debates públicos con directores y actividades de formación permanente para profesionales, al igual que cursos y talleres de iniciación y sus magníficas exposiciones dedicadas a funciones creativas colaterales. Este es el marco general. Donde sucede. Un marco físico, un territorio cultural, bien fecundado, que se convierte en un lugar de peregrinaje para los amantes del gran teatro, ya sean almadenses, lisboetas o de otros lugares de Portugal, Europa o América.

La trigésima sexta edición se celebró del 4 al 18 de julio de 2019, con la presencia del director artístico Rodrigo Francisco recuperándose de un grave accidente motorístico, disfrutamos de una programación que siempre busca un equilibrio entre los grandes nombres, los espectáculos de gran formato, las obras para públicos muy exigentes y aquellas que se asimilan de manera más directa.

Un somero repaso a lo propuesto. Se abrió con "*A Boda*", una versión realizada por Ricardo Aibéo del texto de Berltod Brecht, autor que tuvo otra presencia importante en esta edición a cargo del Teatro do Bairro, con "*Terror e miseria*" en un espectacular montaje del angoleño António Pires.

El festival homenajeó a Carlos Avilez, del Teatro Experimental de Cascais, que representó en su propia sala "*O sonho*" de August Strindberg. Con versión y dramaturgia de Graça P. Corrêa y dirección de Avilez.

Se hicieron varias actividades alrededor de la figura del superviviente del holocausto e intelectual Primo Levi, y se pudo ver el espectáculo afilado, sin concesiones "*Se isto é unm homem*", con dramaturgia y dirección de Rogério de Carvalho y actuación comprometida de Cláudio da Silva. Impresionante el relato, la forma de contarlo, la propuesta escénica.

El centro de Criação para o Teatro e Artes de Rua, presentó un trabajo que provenía de una investigación sobre los emigrantes portugueses en el Reino Unido, "Provisional figures" una idea original de Renzo Barsotti con dramaturgia y dirección de Marco Martins. Teatro dos Aloés ofreció una versión muy esquematizada de "*Lovers – Vencedores*" de Brian Friel con dirección de Jorge Silva. Teatro Meia Volta e Depois á Esquerda Quando eu disser, presentó un trabajo muy singular, "*As tres sozinhas*" una creación de Anabela Almeida, Claudia Gaiolas e Silvia Felipe. Teatro de Cidade presentó "*que boa ideia, virmos para as montanhas*", texto y dirección de Guilherme Gomes, inspirado en una canción y una carta de Leonard Cohen

© MARIA ANTONES

Nacional do Bailado ofreció "Quinze bailarinois e tempo incerto" un gran espectáculo de Joâo Panalva y Rui Lopes Graça, con los bailarines titulares. Teatro Meridional cerró las actuaciones con "Feira dell'Arte" un texto del prolífico autor Mário Botequilha con dirección de Miguel Seabra, una pieza metateatral, en un trabajo elaborado.

Hasta aquí las propuestas portuguesas, aunque se debe añadir, la presencia de la actriz Maria de Madeiros que junto a la gran actriz francesa Bulle Ogier, se presentó con el Centre Dramatique National Besançon Freanche-Comtécon la obra *"Un ampour imposible"* a partir de una novela de Christine Angot, adaptada por ella misma con dirección de Célie Pauthe, una narración cargada de resentimientos y denuncias sobre abusos en el seno familiar, con puesta en escena sintética.

La presencia internacional además de lo narrado, contó con la vuelta al festival de Jan Lauwers, con su Need-Company, que ofreció "Guerra e terebinintina" de Stefan Hetmans, un duro relato, con un reparto encabezado por Viviane de Muynck. El Théâtre de Nîmes, ofreció un extraño trabajo, *"Franito"* con dirección de Patrice Tribaud y Jean Marc-Tribur, que fundía el burlesque con el flamenco en una mixtura que no siempre alcanzaba el punto adecuado.

Rafael Álvarez *"El Brujo"* ya conocía este festival y volvió el actor español a deleitarnos con su capacidad de contar, en este caso, nada menos que "Esquilo, nacimiento y muerte de la tragedia", en unos momentos de gran comunicación con el público.

La propuesta que ofrecía una mayor enjundia, por su claridad estética, por la coherencia de su estilo, la interpretación, los movimientos y el espacio escénico, se encontró en el trabajo de la compañía sarda *"Sardegna Teatro y Teatropresona"* con una magnífica versión de la obra de Shakespeare, "Macbettu" interpretada en lengua sarda con excelente dirección de Alessandro Serra en un trabajo colectivo de gran impronta estética.

Un trabajo imperecedero que lleva años pisando los escenarios de medio mundo: los argentinos de T4, Luciano Rosso y Nicolás Poggi, con su delirante espectáculo de teatro físico *"Un poyo rojo"* dirigido por Hermes Gaido, como siempre sorprendió a los espectadores por la cantidad energía que desprenden.

© RICARDO RODRIGUES

© BRUNO SIMÃO

El espectáculo de Honra, es decir, el que el público eligió como el mejor de la edición anterior, "Dr. Nest" de los alemanes de Familie Flöz, volvieron a deleitar al público que los había premiado.

El espectáculo más impactante, el que alcanza unos rigores técnicos, físicos, de dramaturgia, de elementos escénicos coordinadas, con la actuación de un elenco de magníficas bailarinas es *"Saison Séche"*, con dramaturgia y dirección de Phia Méard y Jean-Luc Beaujault, con la Compàgnie Non Nova de la localidad francesa de Nantes, deja imágenes impresionantes, el trabajo interpretativo es descomunal, y tratando de narrar un ritual para destruir el espacio-prisión, a las que están sometidas las mujeres por el poder masculino. Obra técnicamente exigente y que provoca en muchos momentos emociones encontradas.

El que más expectación concitó, fue el espectáculo unipersonal *"Mary Said What She Said"* un espectáculo concebido por Bob Wilson, con Isabelle Huppert, que cuenta además con la espléndida música de Ludovico Einaude y con un texto de Darryl Pinckney, que es dicho en diferentes frecuencias rítmicas, con trozos pregrabados y otros dichos en directo, en las que la actriz se mantiene en una incómoda postura, en una forma de dicción y de movimientos que formaban una estructura narrativa que se arropaba en imágenes pregrabadas y en música que aportaba tonalidades al igual que el aparato luminotécnico. Es un espectáculo total, algo frío, una magnífica producción.

Un grupo de actores, autores, procedentes de diversos países se juntaron para hacer *"País clandestino"* tras una estancia en el Laboratorio del Lincoln Center de Nueva York, lo que les incitó a mantener una comunicación creativa duran te años hasta desembocar en este espectáculo que trata de documentar la influencia de los contextos históricos y culturales en los creadores actuales .

La actriz noruega Juni Dhar ha estado en otras ocasiones en Almada ofreciendo sus exquisitos trabajos, así como su compromiso feminista, ofreció *"Joan of Arc"* , una mirada actual a la santa francesa en un texto escrito por John Morrow y la propia Juni Dahr que también firma la dirección y su concepción.

El trabajo colectivo entre una compañía de danza senegalesa y otra francesa dio como resultado el espectáculo "¿De quoi sommes-nous faits?, una coreografía de Andréya Oumba dirigida por Catherine Boskowitz , que narra la vivencias que tuvo Oumba en una Brazzaville en pleno conflicto armado, siendo niño, se encontró con unos militares a punto de matar a un niño y lo que significa para su trayectoria posterior, pero lo hace con un montaje de gran despliegue formal y de colorista. ■

© D.R.

© D.R.

© D.R.

MODELOS DE PRODUÇÃO TEATRAL

Ultramarinos de Lucas reivindica a produção sustentável, o trabalho de formação constante e a solidadriedade

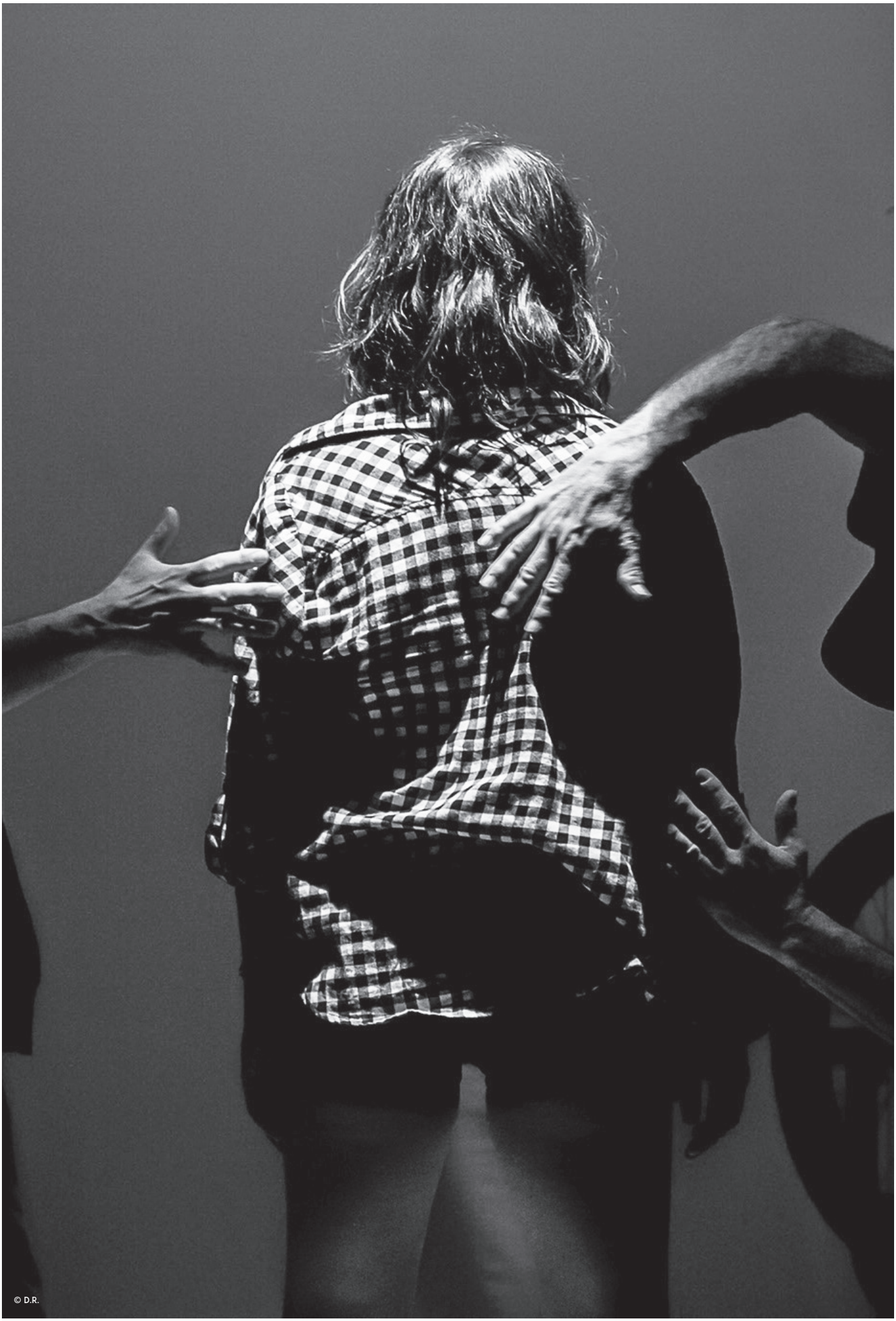
[Carlos Gil Zamora]

Hace muchos años, décadas, cuando empezó una transición que podríamos llamar plaga, en la que se acabó el colectivismo creativo, en la que la palabra grupo se convirtió poco menos que en insulto, se empezó a usar lo de compañía, para acabar en multitud de casos en un núcleo minúsculo, normalmente una pareja, que se quedaba con la marca y se fueron convirtiendo en productoras con más o menos estilo propio al tener que iniciar de principio a fin cada proyecto, desde la dramaturgia hasta la dirección y contratar a los actores y actrices para cada caso. Es decir, el manual del productor independiente.

No tengo ánimo, ni argumentaciones que no sean tendenciosas para defender un modelo de producción u otro, pero el que exista un movimiento de una decena de grupos o compañías que mantiene una cierta coherencia en sus producciones, en donde existe un núcleo duro *"creativo"*, en diferentes campos, significa que al menos, estos quieren significar su postura en el mercado, su proyecto de continuidad en una manera de entender esto tan complejo como es hacer teatro profesional de alta calidad sin formar parte de un clan o de una institución pública. Por omisión, como mi ordenador, me apunto a este colectivo para apoyar una manera de producir que rompa con la tendencia absolutamente neoliberal que invade nuestros escenarios. Y, sobre todo, nuestros despachos de decisiones indecisas sobre el futuro de las Artes Escénicas. Y lo que más me duele, la incapacidad crítica de los informadores y aduladores de la prensa en todas sus variaciones que dan por bueno lo existente y lo convierten, por ignorancia, servilismo o contaminación publicitaria, en lo único y lo ideal.

Por eso que de repente un grupo o compañía periférica de Madrid, aunque no mucho porque Guadalajara está aun paso de la capital, pero a distancia galáctica en lo referente a lo teatral, celebre sus veinticinco años de vida y lo haga en una sala madrileña, la Cuarta Pared, con tres de sus espectáculos, es algo como para celebrarlo, pero celebrarlo de verdad, acudiendo a ver estas tres propuestas, una muy abierta a jóvenes, un teatro familiar realmente operante, social, comprometido, y dos versiones de Shakespeare, en unipersonal, narrando *"Romeo y Julieta"* o el *"Rey Lear"*, como si fueran cuentos. Es decir, unas propuestas realmente importantes que nos acercan a la calidad, el compromiso y la fidelidad a unas ideas construidas y reconstruidas desde la necesidad, la capacidad de resiliencia, el compromiso territorial, sabiendo que existen muchos lugares inhóspitos donde llegar con su tabladillo, con sus obras, ha significado mucho más que una función más que añadir a la lista, que han abierto circuitos casi secretos.

Me refiero a Ultramarinos de Lucas, un nombre de compañía que ya es un manifiesto en sí mismo, que, además, son Premio Nacional desde hace poco y que, sin quererlo, ayudan a reivindicar la producción sostenible, el trabajo de formación constante, la solidaridad, el colectivismo bien entendido, es decir, las dos obras de Shakespeare las dirigen y actúan dos miembros del grupo, en cada caso con los papeles invertidos. En la obra "Nada", hacen como en cada representación, una tertulia con



© D.R.

los asistentes. Y ahí volvemos a enganchar con algo importante, para recordar de dónde venimos: del teatro-foro, de la comunión más allá del propio acto, que es lo fundamental, de ser un espectador que paga, se sienta, disfruta o no, aplaude y se va, con sus sensaciones a compartirlas con su soledad o con alguien que no ha visto la obra.

Yo juraría que estos artistas juntos son muchísimo mejores que individualmente. Y lo anterior escrito lo podría decir de cientos de compañeras y compañeros que a lo largo de estos años han decidido ir al mercado de trabajo de series televisivas y repartos comerciales, donde solamente en muy contadas excepciones han logrado superar en calidad y proyección su trabajo en sus grupos de origen.

Es la lección magistral que recojo de Ultramarinos de Lucas. Y, además, por si acaso no se me ha entendido bien, sus tres propuestas que podrán ver esta semana y la siguiente en la misma sala Cuarta Pared, son buenas en el sentido teatral, cercanas, sin alharacas escenográficas, sin subterfugios dramatúrgicos. Y, además, los sábados se puede seguir el maratón shakespeariano y ver dos maneras actorales de afrontar el mismo esquema de trabajo. En fin, un aplauso interminable, un abrazo.

Y fíjense los jóvenes y medianos actores y actrices que existe una manera de hacer teatro, que llega a muchos espectadores, que da estabilidad económica dentro de unas circunstancias modestas y que ayuda a crecer individual y colectivamente para ser cada día mejor en su oficio. Cada individuo de los públicos, cada espectadora, de todos los lugares de la tierra donde alguien se decida a salir de su casa y se meta en una sala oscura o en un patio al aire libre para ver teatro, es un premio mayor. Esto de Ultramarinos de Lucas es para mí, el auténtico éxito. ■

03 protagonistas

© D.R.

ENTRE VICENTE REVUELTA E JERZY GROTOWSKI: FASCÍNIO, DESAFIO E ÊXTASE

[Rubén Sicilia]

"El Performer con mayúscula, es el hombre de acción. No es el hombre que hace la parte de otro. Es el danzante, el sacerdote, el guerrero: está fuera de los géneros estéticos. El ritual es performance, una acción cumplida, un acto. El ritual degenerado es espectáculo. No quiero descubrir algo nuevo, sino algo olvidado. Algo tan viejo que todas las distinciones entre los géneros estéticos ya no son válidas"

Jerzy Grotowski

1. Fascinación

No hay dudas. Si en efecto resultara un hecho que el hombre desciende del mono pudiera acotarse que el hombre de teatro occidental desciende de Stanislasvki. Este silogismo seguramente habría hecho sonreír a algún que otro filósofo antiguo. O quizás a algún que otro antropólogo actual. Si Stanislasvki es el centro de todo árbol genealógico teatral, como apunta Eugenio Barba, Jerzy Grotowski, el otro, el anticristo, traza una huella indeleble hacia casi todo el teatro contemporáneo. En el teatro cubano, especialmente, la figura de Grotowski influyó de manera notable. Su irrupción, tras una larga etapa *"Stanislavskiana"*, llega precisamente de la mano de Vicente Revuelta. Fue él quién introdujera y cultivara en los años sesenta y setenta los ejercicios del "método". Y también otras corrientes y técnicas. No pocas veces se obvia, se minimiza, se olvida que a cierto nivel Stanislasvki y Grotowski se superponen. Y ya va siendo imprescindible, aquí y ahora, discurrir sobre esas madejas y esos entrecruzamientos.

1.1 Día del Génesis. Interior

Nadie desde Stanislasvki lleva tan lejos la investigación del actor como Grotowski. Deliremos, deliremos aún más porque a veces del delirio se puede llegar sorpresivamente al conocimiento. No hay tal ruptura entre Stanislasvki y Grotowski, elemento este, benditas resulten las reincidencias, que no pocas ocasiones se desdeña en Cuba. Si bien Grotowski defiende una estética entre lo ritual, la blasfemia y la irrisión, el sentido ritual de su poética corresponde al hálito de los tiempos en que vivió. Nadie sabe si Stanislasvki habría tomado el sendero de Grotowski de haber vivido bajo sus condiciones. El juego de los vaticinios nunca es loable ni constituye en modo alguno una ciencia exacta. Abandonémoslo, pues. No desdeñemos, sin embargo, que Stanislasvki, en la última fase de su trabajo descubrió y sugirió las famosas asociaciones. Algo que realistas ortodoxos y liberales convienen en considerar definitivamente lejos del *"realismo"*. Su investigación sobre las acciones físicas es quizás el eslabón perdido entre los hilos de uno y las hebras del otro. Más tarde Grotowski, desde las resonancias del teatro pobre, desarrolló una metodología, creó un teatro basado en arquetipos, un teatro que superaba la expresión realista. Dios, Madre, Nacimiento, Muerte, Conversión, etc.

Toda una simbología erigida sobre las posibilidades del cuerpo. Todavía hoy se desconoce mucho acerca de la técnica interior que propone Grotowski, al menos en Cuba. Se penetra en el inconsciente y se está ante dos niveles bien delimitados en cuanto a la génesis de las asociaciones. Uno de superficie, otro más profundo. Asociación elemental, básica, quizás: un actor trabaja a Tartufo y toma como base los movimientos, la esencia y la energía de un ratón, por ejemplo. Pero la metodología o proceso que se sigue para llevar estas *"reacciones"* a todo el cuerpo o a todo el ser, se traducen en resultados perceptiblemente diferentes. Es decir *"más externos o más internos"*. Más hacia un trance [1] consciente o hacia el uso de una imagen *"solamente corporal"*. De igual manera, dos o más aso-

[1] *Ya explique exhaustivamente en mi libro* ***Teatro Ontológico****, las diferencias entre trance consciente y trance de posesión. Otros investigadores han abordado el tema. De cualquier modo, para el actor, tiene importancia el primero de ellos.*

ciaciones pueden ser mixturadas y tal mixtura llevar la concentración a niveles aún más intensos. Tómese, pongamos por caso, la siguiente asociación: *"Mi mano es la púa de un escorpión resuelto al ataque, mientras mis pies se implican en el paso de un samurai que se protege"*. He ahí una oposición subyacente, oposición que de ser trabajada hasta donde las reacciones logren conducirnos, puede dar lugar a una repercusión incalculable en proyección, impulsos y calidad de la energía.

En muchos de estos sentidos, tanto técnicos como metodológicos, Vicente Revuelta es, en Cuba, una figura igualmente legendaria y singular. Una figura a la que muchos debemos hoy, gran parte de nuestra comprensión. Una figura que por muchas razones asociamos a Artaud, tanto como a Grotowski. Vicente Revuelta quizás no ha sido reconocido a escala internacional tanto como debiera. Y no lo ha sido, seamos realistas, simplemente por vivir y trabajar en una pequeña isla del Caribe. No lo ha sido, en la magnitud merecida, al no laborar en los centros europeos de cultura. Aunque aparece –como pocos latinos- en varias de las enciclopedias mundiales del arte del actor. Espíritu inquieto e investigador ha explorado exhaustivamente en diversos períodos a Brecht, al Living Theatre, a Stanislasvki, a Michael Chejov, a cuanto buen ejercicio para el actor existiera y pasara por sus manos.

Esa suerte de continuum le llevó a cristalizar una experiencia sui generis, un modo propio, una forma y un método de transmitir sin dudas singular. Un método inductivo-deductivo. Tal singularidad se hizo patente en actores de Teatro Estudio como José Antonio Rodríguez, Aramís Delgado, Omar Valdés, Adolfo Llauradó, Carlos Pérez Peña, Miriam Acevedo, Alina Rodríguez y muchos otros. Incluso de generaciones posteriores. Actores que han marcado con el escorzo de un estilo y un relieve claramente visible a varias generaciones. Y algunos, como Aramís, todavía lo hacen.

En entrevista reciente alude Vicente a la actualidad de la formación del actor en Cuba:

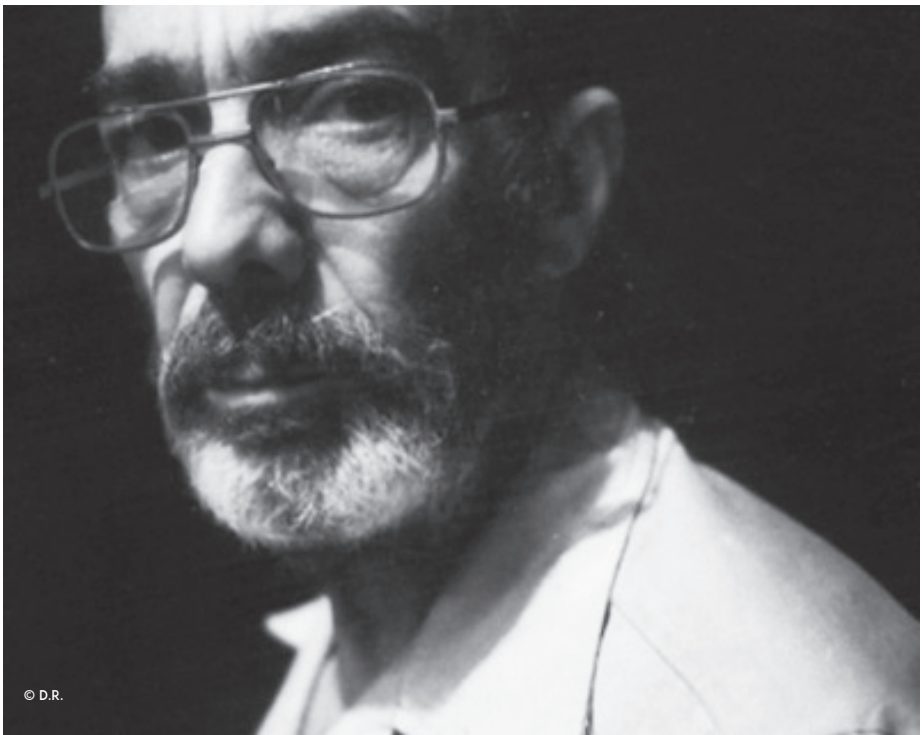
"Creo que ahora estamos en lo mismo. Hay mucha gente que si realmente se desprejuiciara de muchas cosas y empezara a hacer los mismos ejercicios con la misma ingenuidad que nosotros lo tomábamos, con la misma creencia, quién sabe qué podría suceder. Porque de Stanislavski no queda nada en el teatro cubano, yo no lo veo por ningún lado, ni un sentido ético, ni estético. Estamos como volviendo, estamos en la misma situación. Quizás como que ya lo hemos hecho. Me acuerdo cuando en el ISA organicé un grupo de muchachos que entraron nuevos, los dividí en grupitos. A uno le di Stanislavski, a otro Barba, a otro Grotowski, se fajaron con los libros durante un tiempo, a ver qué salía. Empecé a tener entrevistas con cada uno de ellos. Había un muchacho que venía de Santa Clara, que no sabía nada de nada, y entró muy disgustado, le pregunté qué le pasaba, y me dijo que no le gustaba el grupo de Stanislavski, porque le habían dicho que ya eso estaba pasado. La persona que se lo dijo me contestó que ella era instructora de arte y no le habían enseñado nada de Stanislavski, pero ya había metido la cizaña".

Si llegamos armados del habitus taxonómico ante estas declaraciones se nos asomaría un Vicente Revuelta inclasificable. Y puede que ello resulte evidente desde la relación simbiótica (en modo alguno mimética) con los postulados de Grotowski. Puede que esa simbiosis haya aportado lo determinante. Más allá del carisma y empuje de artista insatisfecho, del carácter iconoclasta y del empuje de constante investigador, es esa suerte de voyeur, homo ludens y homo faber que caracterizó siempre la labor de Vicente Revuelta, lo que lo define.

No obviemos su labor práctica de enseñanza, la dirección de actores y su particular concepción en cuanto a la puesta en escena.

Vicente Revuelta, siendo él mismo un actor legendario, ha sido motivo de inspiración para muchos tan solo al verlo actuar. Y deviene paradigma, tal vez el paradigma más alto de *"director de actores"* que ha existido en Cuba en cuarenta años o más. En Cuba una gran mayoría de los directores lo son de *"puesta en escena"*. En ese contexto Vicente aparece como rara avis. Muchos lo consideran el padre del teatro cubano. Esforcémonos en dilucidar, paso a paso, los reales fundamentos de ese titulo.

En ese empeño he de recorrer un itinerario en la memoria. No únicamente desde mi recuerdo personal, he de auxiliarme de mis maestros y amigos, de las publicaciones –no viví de primera mano todos esos tiempos-, es por ello esta una empresa harto trabajosa. Aunque sin dudas de un enorme atractivo. Una empresa henchida del placer que significa desentrañar los hilos y nexos, los espacios y las personas que en torno a Vicente, desde Vicente o por Vicente singularizaron definitivamente el teatro cubano y latino de los últimos treinta o cuarenta años. Un viaje de iniciación tal vez, comparable al viaje que emprendían ciertos discípulos en la antigua China hacia islas fabulosas. Un viaje que, devenido texto, hasta donde sé, no tiene antecedentes. Texto y viaje en los que los obstáculos innumerables a superar radican en el entrecruzamiento de voces, conceptos, vivencias y personas. Un entrecruzamiento cuya madeja me envuelve en hilos que llegan tanto desde Vicente Revuelta como desde los postulados de Grotowski. Fui discípulo e interlocutor de Vicente en diversas épocas, fui discípulo de María Jiménez, guatemalteca que había estado presente en el Centro di Lavoro de Pontedera en la fase última de trabajo del maestro Grotowski. Hechos esos que en lo que me atañe han estado estrechamente imbricados con la experiencia. Fui también alumno de los talleres de



Vicente é uma "ave rara": muitos o consideram o pai do teatro cubano.

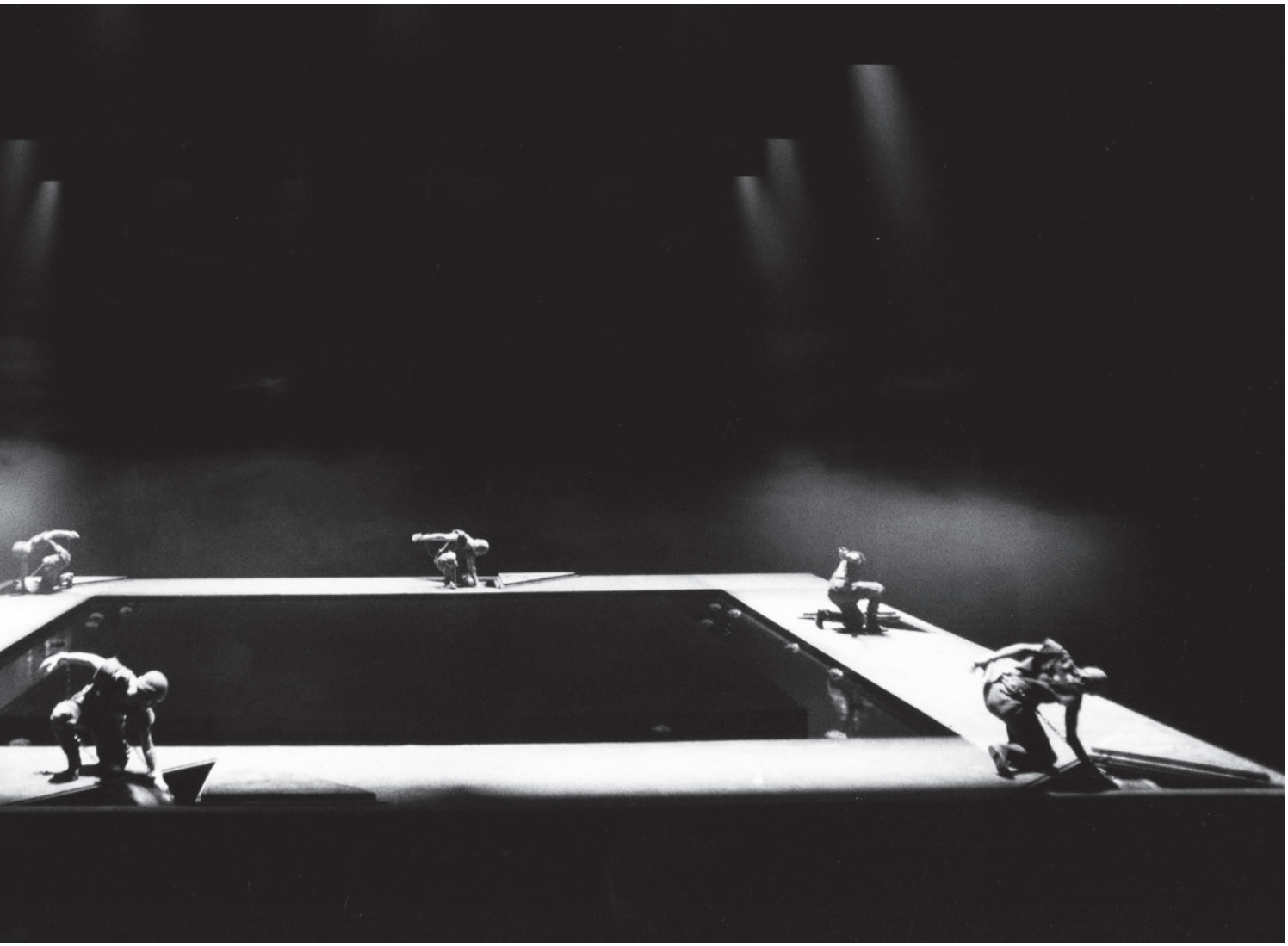
Como eu, outros cubanos foram contaminados o viurs Grotowski. Por influência de Vicente: dois professores, muitos alunos.

Eugenio Barba. Cauces que me trascienden e inspiran en todo momento, como dramaturgo, y, sin dudas, como director.

Este, por tanto, será quizá un texto personal. Sí se quiere confesional. Momentos y eventos en ciertas ocasiones trascienden de lo personal a lo grupal. Esta es una de esas ocasiones, no solo a mí atañe la experiencia: se trata de una experiencia que incide sobre algunos de mi generación, en forma idéntica.

Será este viaje a la memoria un centro de discernimiento puede que intrincado mas cuya vigencia llegara de la fusión de lo teatrólogico con lo vivencial, de lo técnico con lo metodológico, de lo ritual con lo cotidiano, de lo serio con lo lúdicro. Puede se evoquen otras muchas e inevitables paradojas. Intentará un texto con cierto soplo testimonial. Un viaje a la memoria intenta siempre cierto trasvase inextricable y orgánico, trasvases ajenos a lo que no pocas veces suelen mostrar los manuales de historia del arte. La ortodoxia ama lo homogéneo y lo causal, no existen, sin embargo, procesos evolutivos que se desarrollen desde lo homogéneo y causal. El arte, como la vida misma, traza círculos, zigzag, espirales, vueltas y virajes sobre sí mismo. Vueltas excéntricas y concéntricas. Movimientos brownianos. Como sostiene Julián Beck *"la coherencia consiste de cola y espátula"*. Intentemos descubrir la madeja. El hilo invisible que tal vez nos ha de conducir fuera del laberinto. O fuera de la caverna. ¿Quién puede aventurarlo? Platón recuerda a Sócrates y tal vez nos sonríe desde el tiempo. Nos saca la lengua. Y seguimos intentando, persistimos en develar la vía. Somos hombres de teatro. Otros nos han guiado, nos guían, provocan y acompañan. Los nexos y relaciones que aquí intentaré evocar se relacionan no pocas veces con la propia experiencia. Otras con experiencias que me fueron referidas, otras con entrevistas que hube de leer o incluso de otras de las que fui testigo. He de confesarlo: también yo, como otros que ya no residen en Cuba, fui contaminado con el virus *"Grotowski"*. La contaminación se hizo dual, dúplice por la influencia del maestro Vicente. Dos maestros, muchos discípulos. Ignoro sí él, Vicente, lo sabe, si

apenas lo intuye. Por instantes me ha asaltado la sensación de vivir en la piel de una suerte de *"survivor"*, justo en el significado del término sobreviviente, como se maneja en cierta zona de la antropología contemporánea. En este sentido este relato enlaza, orgánico, con mi propio recorrido y relato. También con los relatos de maestros y amigos. Se es en la medida que somos. En el arte toda observación personal relaciona cómo un plano y otro se superponen, se complementan. Lo mismo sucede en ese viaje singular al que llamamos vida. ¿Que significado tuvieron y adquieren hoy día los postulados de Grotowski, ya desaparecido, y la presencia, aún palpable, del maestro Vicente Revuelta, en el contexto del teatro cubano actual, donde ya no parece primordial, el camino de la investigación como en años anteriores?



Intentaré este recorrido desde y para la memoria. A través de ella transita el legado del conocimiento humano. En tanto existe la memoria se confiere al conocimiento espacio y tiempo. No mas deja de existir la memoria y el conocimiento deja de tener espacio y se desdibuja en el tiempo. El conocimiento define nuestra condición más trascendente. El hombre tiene la soberana virtud de pensar y aprender. Homo sapiens, se dice. Dos veces sapiens. En nuestros genes subyace el instinto de transmitir lo que pensamos y aprendemos. Solo así la humanidad ha logrado evolucionar desde las edades más primarias. Pensando y transmitiendo. Testificar. Legar. En el universo coexisten múltiples experiencias y ritmos. El movimiento del péndulo hacia arriba será homólogo al del péndulo hacia abajo. Tal como Heraclíto, el obscuro, apuntara: *"Todo se esta convirtiendo"*. A veces, lo uno en lo otro. Más allá de la fascinación, uno siente la necesidad de vencer. Luego tal vez, nadie lo sabe, puede llegar el éxtasis.

1.2 Pradera a la Luz del día

Saber y ser en ocasiones se miran desde las antípodas, tal como ser y poseer a veces se oponen. Abundan los automatismos en el hombre. No obstante, el hombre tiene siempre opciones. Puede trazar un camino. Alinear un recorrido como un recurso para la comprensión. ¿Quiénes son Vicente Revuelta y Jerzy Grotowski? ¿Qué significado tienen para el teatro en Cuba? Asoman con estas interrogantes campos con límites en extremo movedizos y una sucesión de zonas inciertas. Tal vez contradictorias.

Comencemos por Vicente Revuelta, el más entrañable, afortunadamente aún vivo, cercano y tangible para nosotros. Los años donde Vicente alcanza el cenit de su producción son tal vez los sesenta. Época aquella telúrica y luminosa, tanto para el arte y la cultura como para la humanidad. Un torbellino utópico atraviesa la vida. La contracultura y todo el movimiento que genera ejercen una influencia centrípeta. Nada escapa a ese eje. En Cuba, un cambio violento y radical. Una revolución armada da al traste con un mundo y hace nacer otro. Vicente Revuelta, es, sin dudas, un hijo incandescente de este torbellino. En entrevista reciente alude Vicente a esos tiempos, etapa fundacional de Teatro Estudio:

"Yo no quería hacer televisión, porque me llevaba tiempo y era algo que consideraba que no valía la pena, por tanto, no tenía dinero. Entonces, Olga Andreu me sugirió que me pusiera a dar clases. En la calle 15 yo tenía un pequeño penthouse y aquello se convirtió en una especie de agencia del Actor's Studio en Cuba. Por allí pasó mucha gente. En el Hubert me dieron la posibilidad de hacer «Viaje de un largo día hacia la noche», de Eugene O'Neill. Por otro lado, además de las clases que daba, organicé una especie de seminario con un pequeño libro, que me prestó Adolfo de Luis. Hicimos los ejercicios aquellos y nos sentimos nuevos actores. Ahora lo pienso y me digo qué fue lo que pasó. Evidentemente éramos ocho o nueve personas que ya teníamos una práctica del teatro, además, tenían talento, unos más y otros menos. Estaban Ernestina Linares, Sergio Corrieri, Pedro Álvarez, y había otro tipo de gente que venía de otro lugar, y su calidad era diferente. Estaba también Héctor García Mesa, que era una especie de organizador y fue quien hizo la traducción. Siempre me acuerdo de que el día que hicimos las improvisaciones nosotros nos quedamos como bobos, yo no sé qué era lo que pasaba antes de eso y qué pasó, pero sé que para nosotros fue una revelación. Me acuerdo que Ernestina me dijo, vamos a ser unos actores maravillosos. Todavía no puedo darme cuenta qué fue lo que pasó, pero evidentemente todos nos quedamos fascinados"

Luego comenta sobre un momento más avanzado del grupo, ya en plena ebullición social:

"Nosotros además de Stanislavski, estudiábamos marxismo. Y lo hicimos antes del triunfo de la Revolución, y después con mucho cuidado, porque cuando triunfó la Revolución, cuidado si se sabía que tú eras

"Me acuerdo que Ernestina me dijo vamos a ser unos actores maravillosos"

© D.R.

Esta corrente de pensamento criador resume a aclara a ideia, polémica e paradoxal, seguida por grandes artistas ao longo da história: o artista como consciência crítica do seu tempo.

comunista. Pasó mucho tiempo para poder decir a mí me interesa el marxismo. Eso también nos daba una cohesión en el grupo. No era solamente el teatro, sino la función social del teatro, su sentido, el sentido de la historia. Por ejemplo, el hermano de Mirta Aguirre nos daba clases de Historia de Cuba. También era pequeño el grupo que estrenó «Viaje de un largo día hacia la noche».

Inmediatamente nosotros inauguramos en Neptuno, una academia de arte dramático. Todo eso fue al mismo tiempo en que la Revolución estaba triunfando. Claro, cuando todo cambió nosotros estábamos caminando con la historia. Todo se nos facilitó. Tenía un sentido lo que hacíamos, empezamos a trabajar Brecht, hicimos el Segundo Manifiesto.

De repente, ocupamos un lugar que política y socialmente era muy importante, a pesar de sus errores. Por ejemplo, una de las cosas que a mí me llama la atención es cómo es posible que Teatro Estudio no estrenara «Aire frío». Creo que es porque había distancias ideológicas. Virgilio no era de la gente que iba a leer su obra a Teatro.

Estudio, pero yo me pregunto cómo es posible que nosotros no la hiciéramos, con tantos puntos de contacto con "Viaje..." Eso es un ejemplo. Pero después para que entrara otra gente que no había estado tan sumergida en el proceso, que tenía sus temores, sus prejuicios, todo eso nosotros quizás no fuimos lo suficientemente lúcidos para darnos cuenta. Estábamos siempre de una cosa en otra. En esa etapa vino Asquini, un anarquista invitado por el Ché, que evidentemente vino para eso, encontró el grupo que le convenía y ahí mismo se formó tremendo rollo, eso sacudió el ambiente y se tomaron posiciones."

En esa entrevista denominada "Monólogo" Vicente apunta al presente con una mirada nada complaciente:

"Me interesa mucho vivir el resto de mi vida en este proceso, en lo que está pasando ahora. A veces me harto, me parece que todo es una gran mierda, que la gente no vale la pena, pero inmediatamente lo llevo a una medida de lo que he conocido afuera, y me siento mucho mejor aquí. Este es un país, como ya se ha dicho, muy surrealista, muy loco, con una expectativa de que pase lo que menos uno se imagina, pero nos arreglamos de alguna manera."

Esa línea de pensamiento creador resume y delata la línea de pensamiento, polémico y paradójico, que han seguido los grandes artistas a lo largo del tiempo. El artista como conciencia crítica de su tiempo. Quien critica, aventuraba el Apóstol, debe sembrar flores. No olvidemos que la actividad de creación puede ser en sí misma una flor extraordinaria. Brecht podría situarse como paradigma de crítico y horticultor, especialmente con Galileo, donde alcanza un vuelo humanista de excepción.

Y es que el pensamiento artístico más auténtico no puede evitar ser crítico si es profundamente humanista. Esto es latente en casi todas las puestas en escena con este sesgo. Vicente tal vez lo simboliza desde su apellido. La *"Revuelta"* en el teatro puede ser su búsqueda de valores verdaderamente humanos. Pero también en su caso, un claro sentido de pertenencia. Un sentido real

para el contacto, para la verdad y la belleza. Tal vez ello le permitió mantenerse buscando una nueva poética para cada puesta en escena, como solo parecen hacerlo algunos grandes directores en la historia. Pienso en Peter Brook, aún muy activo con cerca de 98 años; en el propio Stanislasvki, enfrentando a Stalin en una cena, alzándose defensor de Meyerhold aún a riesgo personal, haciendo gala de valor y fuerza al reformular sus principios de trabajo en la última etapa de su vida. ¿Acaso pueden separarse vida y teatro? Una vez que se alcanzan ciertas cotas ética y vida se fusionan.

Se me antoja la búsqueda teatral de Vicente como el encuentro de un espacio de libertad. A través del teatro. Teatro mediante. Un locus visible en toda su obra. Un locus al que la utopía abrió puertas en sus inicios para cerrarlas más tarde en etapas de *"recrudecimiento ideológico"*. Puertas que se cerraron en los setenta bajo las aldabas y cerrojos del "quinquenio gris", bajo los martillos de la censura no declarada y el instilar de conflictos internos. Todo ello literalmente asfixió la experiencia del Grupo Los Doce, -al cual por fuerza habrá que dedicar un momento en este texto.- ¿Quién puede hoy aventurar hasta dónde hubiera trascendido este Grupo? ¿Cuáles habrían sido sus límites? Más, ¿en qué sitio de este mundo nuestro se asiste al ejercicio de libertad completa? Las diferencias entre un contexto y otro pudieran ser solo operativas. O mejor, solo verdaderamente perceptibles en cuanto a la vida espiritual del hombre.

Jerzy Grotowski, en la Polonia de la sexta década, viaja también por rutas semejantes. Habría que recordar sus cartas a Barba, letras que parecen ser, entre otras modalidades, un curso práctico de táctica y estrategia. ¿Será que el teatro siempre estará en la línea de fuego, frente al poder como una nota discordante? ¿Será que la verdad está cautiva en todas partes? ¿Será que es este un momento particularmente disonante en la historia del hombre, en todos los pueblos y países? Tal vez sí, tal vez no. No creo que alguien alcance a responder preguntas de tal magnitud. Lo cierto es que la actividad del teatro tiene un poder inmenso en función de penetrar la conciencia colectiva. Las ondas de una piedra lanzada a un lago se esparcen uniformemente desde el centro a la periferia. Las ondas: del centro a la periferia. Vicente lo sabe. Aunque como todo humano a veces dude. Lo sabe y lo transmite.

Primer Flash Back en la Memoria

Años ochenta. Ciudad de la Habana, muy cerca de la Avenida Paseo. Estamos en casa de Aurelio Sánchez, trovador y actor negro, que en la actualidad reside en la Argentina. Un pequeño cuarto con barbacoa, oasis mínimo en un apartamento donde convive toda una familia. Transcurre una de nuestras habituales *"descargas"*, comúnmente se prolongaban hasta la madrugada, un grupo de jóvenes artistas, inquietos, repletos de incandescencia y ansias de saber discuten. Es *"La Peña de Aurelio"*. Teatristas, pintores, trovadores, bailarines y otros pasaron por allí. Nuestro *"invitado"* de este día, Humberto (el coreógrafo) plantea el tema de la ritualidad como base del trabajo interpretativo. Surge una discusión bien ardua. Se plantean temas de implicación cosmogónica. *Vibraciones. Observación de uno mismo*[2]. Cuarto camino. Crecimiento. Training Corporal. Grotowski. Humberto refuta que el training del Ritual del Mandala, ejercitado por Vicente Revuelta, ofrece respuestas a nuestras interrogantes. Sostiene que se trata de un training que apunta hacia la noción de arte objetivo de Gurdjieff. (En realidad esta idea del arte objetivo implica

Tratando-se de Vicente Revuelta, não existem improváveis.

[2] *La Técnica de observación de uno mismo se refiere a la escuela de Gurdjieff, también llamada cuarto camino e implica un camino de auto desarrollo intrincado y difícil, hay quienes se atreven a afirmar que Stanislasvki, tuvo contacto con Gurdjieff. Más adelante insistiré en este punto desde otro ángulo.*

elementos muy profundos que aluden a la transmisión de símbolos, elementos que han influido a muchos creadores contemporáneos, probablemente también influyó a Grotowski). Alguien se opone con mucho fervor, señala la ausencia de fundamento sólido en la tesis de Humberto. Este propone llamar a Vicente, decide que la refutación a Vicente llegue… del mismo Vicente. Improbable que a semejante hora Vicente no duerma, todavía mas improbable que venga hacia nosotros desde su penthouse de Calzada.

No existe lo improbable tratándose de Vicente y he ahí que nos asombra con su llegada. Se hace un silencio especial. Se apagan las luces. Vicente enciende unas varillas de incienso. Insta a enfocar la atención en ellas. Todos los ojos en las varillas de incienso. Vicente comienza a moverlas en una suerte de danza rítmica, silenciosa, una danza que de a poco llena el espacio. Llega el instante en el que ha marcado un círculo perfectamente delimitado. Camino. Trayectoria. ¿Refutación in progress? Nada de eso: todos estamos ya en el círculo, todos en la trayectoria. En un reducido espacio con barbacoa tiene lugar un ritual. Un ritual sui generis, cada uno va hallando en sí mismo y en el espacio que circunda y acecha imágenes de fuerza y belleza impactantes. El movimiento no abandona la trayectoria circular, brotan cadencias, ritmos, acciones, todos diversos. Respetando siempre el círculo un Vicente extraverbal induce a tomar contactos. (Auto)reconocernos y (re) vincularnos. Las hebras impolutas de una madeja comienzan a trenzarse. En la madeja hasta aquellos ajenos al teatro. Se desata un vendaval de acciones / reacciones. Un vaso de agua en la piel. Una caricia. Una palmada. Sonidos. Cantos. El *"training"*, en puridad el rito, se prolongó por dos horas y media. A la postre un peculiar estado de conciencia. Una amplificación de sensaciones que pocas veces me ha sido dado experimentar. La *"magia"*, el conocimiento de Vicente, se hicieron patentes. La respuesta a todas las interrogantes está dada. No se había llegado a la refutación, se había llegado al discernimiento. Aquel fue mi primer encuentro con Vicente. Reconozcamos: no era aquel un training diseñado solo para el cuerpo. Al final, como suele suceder, nadie se puso de acuerdo pero no importó. La conciencia puede ser reluctante. Los sicólogos lo saben.

Continuemos pues armando retazos del puzzle. Ese puzzle subjetivo y veleidoso que es la memoria. Hubo otros encuentros. Todos deambulamos aún en el círculo. El hilo aún se construye, trozo a trozo, hebra a hebra. En mi experiencia.

Assim se manteve a minha cabeça durante horas, às voltas - as variações de transição--improvisação quase permanentes que Vicente imprimia a cada personagem em cenas que giravam como rodas gigantes, com diferentes ritmo e intensidade

1.3. Exterior, noche cerrada

Mi segundo encuentro con Vicente y con su trabajo, acaeció muchos años después. Logré penetrar, casi subrepticiamente, en una de las sesiones de trabajo de *"El Cuento del Zoológico"*, una de las múltiples veces en que lo montó.

Ahí estaba yo y ahí estaba mi cabeza dando vueltas, así se mantuvo mi cabeza por horas. Las variaciones de transición-improvisación casi permanentes que Vicente imprimía al personaje de Jerry, escenas que giraban como una noria, a diferentes ritmos e intensidades. Atisbábamos la escena a través de una tela metálica en la oscuridad. Resultaba fascinante aprehender cómo inducía desde la interrelación el movimiento al otro actor, la memoria, lo reconozco, es fragmentaria, es imposible recordar sí se trataba de Vergara o Llauradó. Mi cabeza era la noria. Daba vueltas. En cada vuelta advertía que algo de esto deseaba encontrar yo un día. No importaba cuando.

Por aquellos años me esforcé en presenciar varias puestas memorables de Vicente. Son íconos que conservo. A saber: *"La Duodécima Noche"*, en Teatro Estudio.

Vicente interpretaba un bufón, todavía hoy inolvidable. Caminaba haciendo un balanceo estrambótico de cadera y pelvis, se trataba de una marcha absolutamente *"extracotidiana"*, un equilibrio *"de lujo"*, todo eso en una época en la que no se hablaba aún de antropología teatral.

El elenco en general, era de un nivel infortunadamente inexistente hoy. Asistí varias veces a esa puesta. Deseaba absorberla. Después, arrobado y cabeza girante, logré asistir a una de las versiones de "Galileo". Ah, ¿cabeza?, ¿noria?, permítaseme la paráfrasis: ¿o es que son una las dos? Más tarde fue "El Precio", de Arthur Miller, puesta que recuerdo como el paradigma de un elenco perfectamente equilibrado, de altísimo nivel actoral. Esta época de Teatro Estudio

fue escuela y fue taller. Todo eso aunque Vicente, inconforme, como todo demiurgo, se quejaba a veces de la incomprensión de algunos actores. Aquello marcó un nivel en la formación del actor en Cuba. Nivel que no ha vuelto a conseguirse. Y ese nivel se alcanzó de la mano de Vicente. Se alcanzan años y con ellos se suele adorar al pasado. He ponderado cuanto escribo. Juro que no es este el caso.

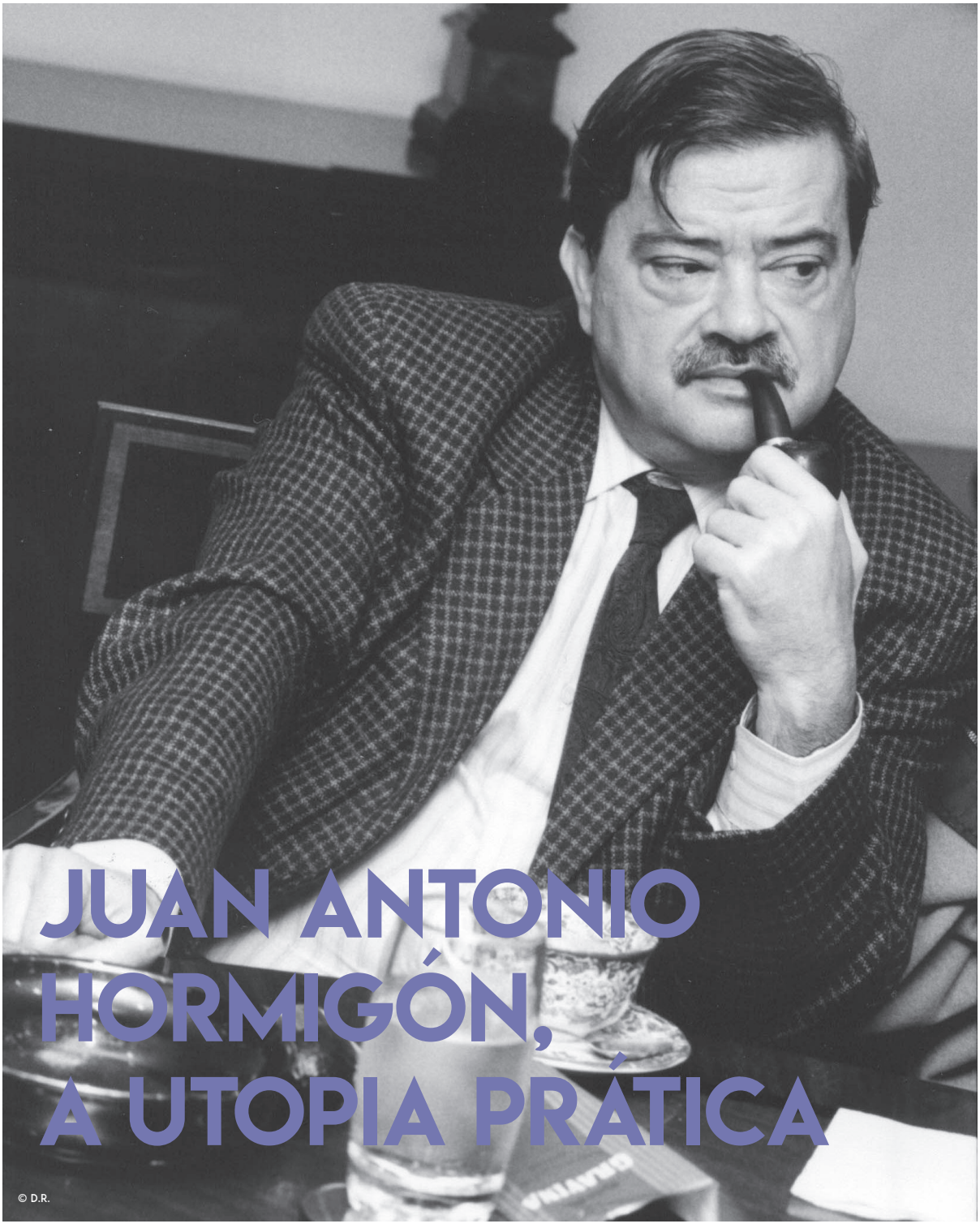
Eran los míticos 70. Cuanto he narrado ocurría en una pequeña isla del Caribe. En sentido análogo, y en paralelo, transcurre la experiencia de Grotowski, primero allá en Europa, luego en el mundo. Una experiencia que se extenderá desde los sesenta hasta su muerte en 1999.

Busquemos nexos, vínculos, relaciones. Antes un dato curioso. Del propio Vicente escuché (y de Tomás González, fundador de Los Doce) acerca del encuentro, a todas luces mítico, entre Vicente Revuelta y Jerzy Grotowski. Resultó de un viaje a Europa de Vicente, en los setenta, si la memoria no me es falaz. Al parecer, el encuentro no fue tan importante para Vicente, tal vez lo fue menos para Grotowski. Todo había sido organizado por el Ministerio de Cultura polaco ante la visita del *"artista cubano"*. Como suele suceder con lo que es oficialmente dictado, Grotowski recibió a Vicente con cierta frialdad. Vicente me confió aquella vez que Grotowski le había recomendado concentrarse en los rituales afrocubanos. De acuerdo con el maestro polaco esa era la vía para entrar en nuestros arquetipos. Curioso que el propio Grotowski adoptara después otros enfoques mucho más amplios que el sustrato autóctono de su cultura. No creo necesario abundar demasiado en ese encuentro. Otros puntos hay de mayor trascendencia y significado para la vía creativa de cada uno de ellos.

2. Desafíos

Conectadas en estrecho e indescriptible vínculo se revelan las búsquedas de Vicente Revuelta en Cuba y de Jerzy Grotowski en su itinerario universal, itinerario que rebasa con creces las fuentes de su origen polaco. No voy a incurrir en comparaciones directas, en materia de arte suelen ser caóticas, en la vida imprudentes. No puedo, sin embargo, abstenerme de señalar los inevitables puntos de contacto. Cada uno, europeo y caribeño, está revestido de las armas de todo investigador insatisfecho e insaciable, cada uno recorre un itinerario personal que lo define y distingue. Estos son los desafíos. El trazado de los escollos encontrados en cada ruta. Pues cada ruta es diferente. Trataré de observarlos, de seguirlos, el hilo será más o menos cronológico, en el recuerdo o en el conocimiento. Que ambos tienen su cronología. ■

[Fragmentos de un ensayo mayor]



JUAN ANTONIO HORMIGÓN, A UTOPIA PRÁTICA

© D.R.

[Javier Vallejo]

El director, gestor e investigador teatral, fundador de la Asociación de Directores de Escena, ha muerto a los 75 años

Era un intelectual en el sentido pleno, pero un hombre práctico y resoluto. Entendía el teatro como un servicio cultural que las Administraciones públicas deben garantizar al ciudadano, igual que la educación. Su modelo, que conoció de primera mano a lo largo de numerosos viajes y encuentros profesionales, era el que lleva no menos de tres cuartos de siglo implantado en toda Europa, salvo excepciones contadas, como la española: teatros con actores en plantilla, con dramaturgistas residentes, con talleres de construcción escenográfica y con todo aquello que posibilita la prestación de un servicio de calidad.

Juan Antonio Hormigón, nacido en Zaragoza, falleció este lunes a los 75 años. A través de la revista de la Asociación de Directores de Escena (ADE), que dirigió desde su creación, ha venido dando cuenta de los grandes temas que aborda el teatro, de la evolución de sus géneros y de su puesta en escena, de las encrucijadas que atraviesa en muy diferentes países… Si la ADE, asociación que fundó en 1982, dio entidad colectiva y vía expresiva a una profesión disgregada hasta aquel entonces, su revista trimestral ha sido hasta hoy canal que da noticia de las políticas culturales y de las maneras de entender el teatro en los países socios del nuestro en la Unión Europea.

Mientras estudiaba medicina, Hormigón dirigió el Teatro Universitario de Zaragoza, donde firmó una puesta en escena de Las galas del difunto y La hija del capitán, que pasa por ser la primera. Con este grupo también escenificó obras de Ben Jonson, Schiller, Calderón, Maquiavelo… Su vocación le llevó a estudiar en Nancy con Bernard Dort, Denis Bablet y Antoine Vitez, y a abandonar la medicina en 1967, tras hacerse cargo del Teatro de Cámara de Zaragoza, con el que representó a Tirso, Moratín y Max Frisch.

Su carrera como director continuó al frente de la Compañía de Acción Teatral, con la que montó obras de Brecht, Moratín y Goldoni, dramaturgos sobre los que volverá luego como investigador y autor literario. Con la Compañía Nacional de Teatro de México escenifica en 2010 una adaptación propia de El trueno dorado, de Valle-Inclán.

Su vocación pedagógica se abre camino en el Aula de Teatro de la Universidad Complutense, al frente de la cual estuvo nueve años, pero sobre todo como profesor de Dramaturgia, primero, y luego como catedrático de Dirección de Escena de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, donde ejerció su influencia sobre varias hornadas de profesionales hoy en ejercicio.

Con la ADE, de la que era secretario general, puso en marcha y encabezó un servicio de publicaciones, palanca de una vasta labor investigadora. Además de la revista trimestral, Hormigón lanzó dos colecciones de literatura dramática –la una, iberoamericana; universal la otra–, que suman más de 200 títulos, en su mayoría de autores poco frecuentados en España. También editó varias colecciones de ensayos, entre los cuales se cuentan algunos escritos por el propio Hormigón (El legado de Brecht, La profesión del dramaturgista) o coordinados por él, como las monografías sobre José Luis Alonso y Fabià Puigserver, esta junto a Guillem Jordi Graells.

Editados en 2007, sus tres volúmenes sobre Valle-Inclán: Biografía, cronología y epistolario, vinieron a paliar la carencia de una biografía contrastada documentalmente de un autor que tejió mil leyendas en torno suyo, y a dar fe de la minuciosidad, perseverancia y rigor del trabajo de Hormigón, que ejerció también como perspicaz crítico de literatura dramática durante la primerísima etapa de EL PAÍS.

Parafraseando a su admirado Brecht: luchó toda su vida, luego fue imprescindible, además de próximo y asequible. Le vamos a echar de menos. ■

A CULTURA NÃO É UM LUXO BURGUÊS PRESCINDÍVEL EM TEMPO DE CRISE", DE TAVIRA

[Juan Carlos Castellanos]

México, 17 Jun (Notimex).- Luis de Tavira respiró profundo, miró de manera penetrante y elevó la voz: *"Que quede claro: El derecho al teatro es un derecho de la sociedad y por lo tanto, una tarea del Estado. La cultura no es un lujo burgués prescindible en tiempos de crisis"*.

Ante las actuales condiciones del país, el dramaturgo, pedagogo, ensayista, director de escena y esencialmente hacedor de buenos histriones sostuvo que ese arte está en un momento decisivo donde depende en buena medida de quienes hacen teatro, *"pero en decisiva medida, de quienes lo aprecian, lo reciben y lo hacen suyo"*.

El teatro tampoco es una manifestación folclórica convertida en mercancía de turismo, *"es la construcción de la conciencia, el arribo a la condición espiritual de los seres humanos. De esa forma, la tarea de quienes lo hacemos es la personificación para salir al encuentro del espectador como se sale al encuentro de una relación personal"*.

Su expresión corporal acompaña a su pasión al hacer notar que al teatro hay que ir personalmente, *"porque no puede ser intermediado por la cámara, ni por la televisión, ni por el teléfono, ni por la Internet. Hay que estar ahí, porque por ser constructor de conciencia, el teatro es parte de la identidad nacional"*.

Entrevistado por Notimex en su espacio natural, *"La Casa del Teatro"* ubicada en el Barrio de La Conchita, en Coyoacán, el icónico personaje de las artes escénicas nacido en la Ciudad de México el 1 de septiembre de 1948 destacó que ese arte ofrece a la sociedad los personajes de la catarsis nacional, aquello que permite construir la identidad de nación en la diversidad de la nación misma.

Piensa que no se valora suficientemente la necesidad del teatro, hoy más que nunca; *"tendría que estar claro en los responsables de la cultura pública, porque tampoco puede ser una tarea solamente de la iniciativa privada o de la sociedad civil. Es responsabilidad del Estado porque el derecho social del teatro es de la sociedad"*.

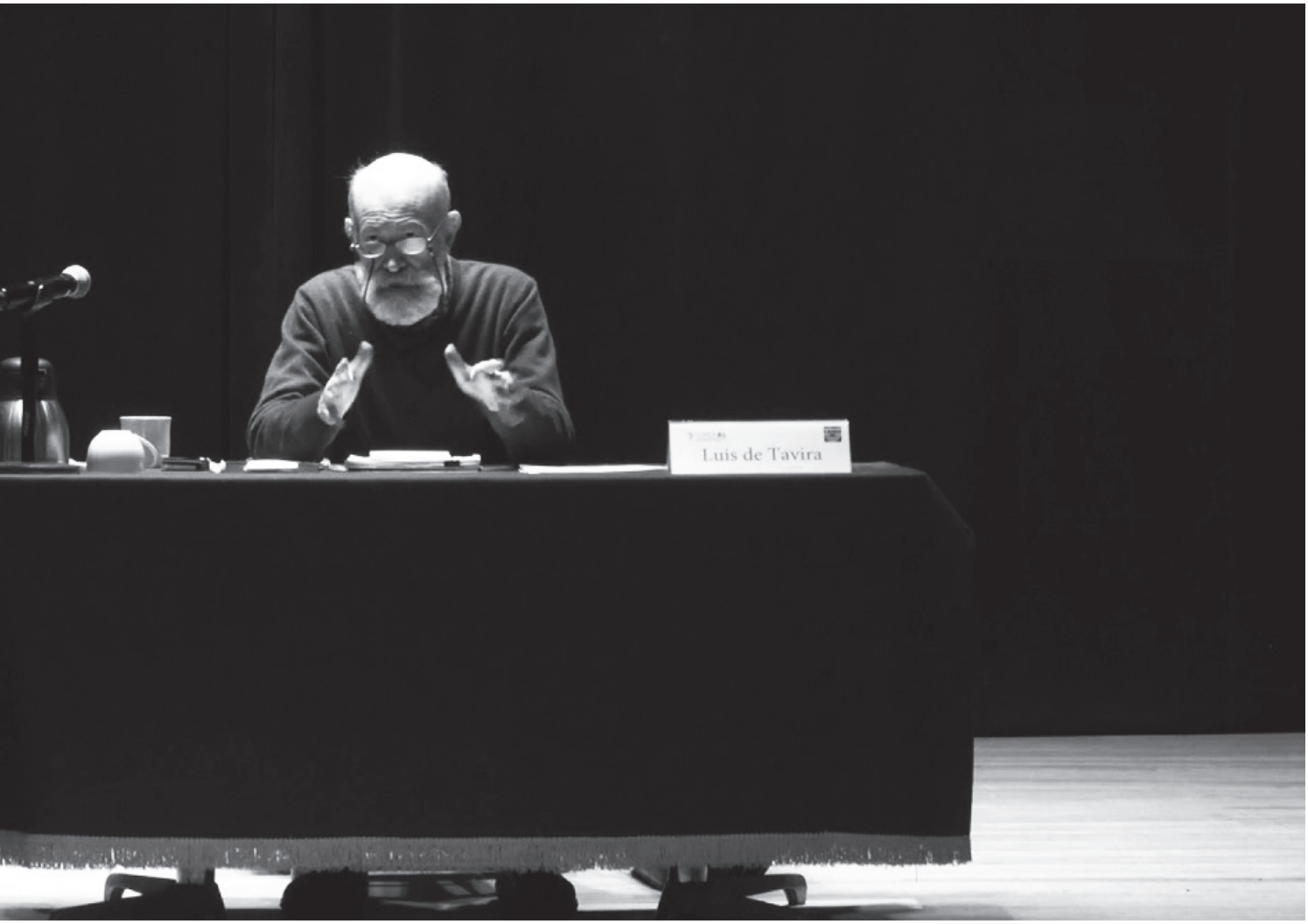
Lo que pasa, continuó De Tavira, es que la sociedad no tiene teatro y por lo tanto no lo sabe. Las políticas no deben ser el cuestionamiento de si es un derecho de los artistas o si los artistas son un parásito del presupuesto.

"¡No! Son servidores públicos de quienes depende la construcción de la conciencia, sujeto de la libertad y de la democracia", abundó el experto mientras se acomodaba en un mullido sillón de su oficina.

La democracia, recordó, es un invento del teatro. "Fue Esquilo el primero que se ocurrió que podíamos liberarnos del cerco de la venganza para entrar en el consenso democrático.

"La democracia es un fruto teatral y donde desaparece el teatro, donde gobernantes y ciudadanos prescinden del teatro, se cae en la intolerancia, la tiranía y los sectarismos", enfatizó.

Lo que passa (...) es que la sociedad no tiene teatro y por lo tanto no lo sabe



Luis de Tavira se vislumbra haciendo teatro, se siente lleno de esperanza y ánimo, con ganas de seguir en esta labor y colaborar en la formación de los histriones.

"Porque quien se ocupa de la formación de los actores y las actrices jóvenes, se está preocupando por el porvenir del teatro, y por lo mismo, por el porvenir de la humanidad", aleccionó el autor de 14 piezas teatrales y ganador en 2006 del Premio Nacional de Ciencias y Artes en el rubro de Bellas Artes.

Subrayó que mientras las personas se sigan reuniendo frente al escenario para convertirse en espectadores de nuestro acontecer, se podrá tener esperanzas para construir una mejor sociedad.

Y por esa y otras razones, De Tavirá seguirá haciendo lo que hace. "Espero que sea posible hacer teatro (...) me ha tocado hacerlo en todas las condiciones, en la hostilidad y en la propiciación".

"En tiempos de mayor hostigamiento, florece, pero uno aspira a que existan buenas condiciones porque es para la sociedad y sobre todo para aquellos a quienes nunca ha alcanzado el gozo del teatro. Por eso me importa tanto llevar el teatro a quienes nunca lo han tenido", externó.

Esas giras le granjean al también fundador del Centreo Universitario de Teatro y el Núcleo de Estudios Teatrales una experiencia tremendamente aleccionadora y entusiasmante.

"En las aldeas atrapadas en el circuito cerrado de los satélites, que cuentan con Internet, televisión y acceso a las plataformas del cine, para muchos no hay nada por hacer, pero yo percibo lo contario: como nunca antes tuvieron teatro, creo que está todo por hacer", resaltó.

Para hacer buen teatro, marca estas reglas: *"Formar a la persona; tratar de ser personas es la tarea fundamental de la vida, sobre todo la de un actor o actriz, porque son los artistas de la personificación".*

La segunda es *"formar al sujeto de la comunidad, porque el actor no trabaja solo, el teatro es ante todo un arte colectivo"*, y luego viene la formación de actores según el arte y no según el oficio.

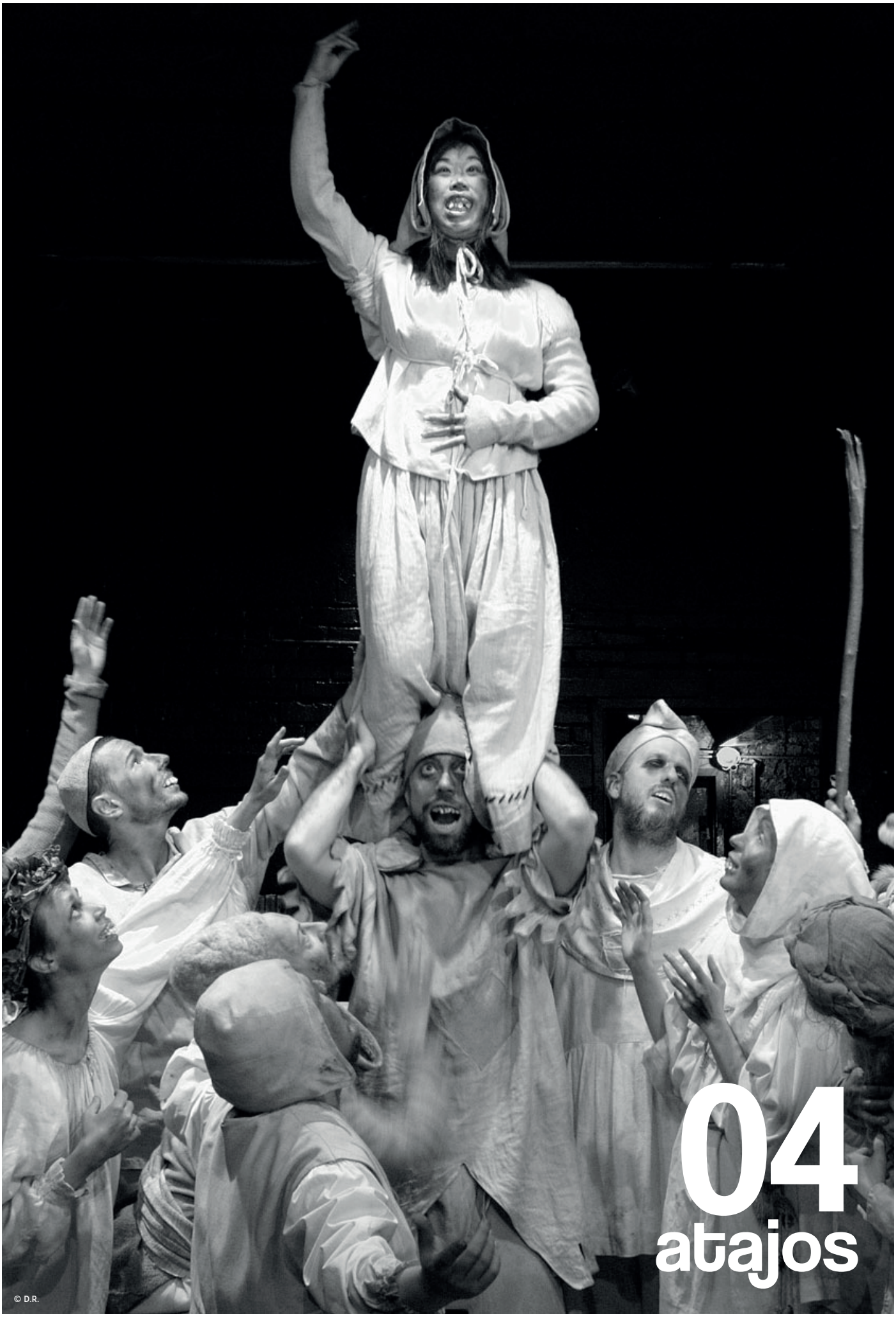
"Se suele formar a los actores para que sean suficientes y consistentes para entrar en el mercado laboral, lo que querría decir formarlos según los mínimos del mercado laboral y no según los máximos de la excelencia; la actuación puede ser un arte que hay que aprender".

El cuarto punto citado por el maestro es formar histriones comprometidos con la realidad social, "que entiendan que el teatro es un derecho social y que los hacedores de él somos servidores, no divas narcisas que piensan egolátramente en sí mismas, sino como servidores, constructores, formadores y sanadores de las conciencias de la sociedad".

En ese sentido dejó ver que dirigir a Marina de Tavira, nominada al Premio Oscar 2019 como Mejor Actriz de Reparto por su participación en la película *"Roma"*, de Alfonso Cuarón, es una alegría y un privilegio.

"Además de ser mi muy querida sobrina, fue alumna de La Casa del Teatro y se ha construido una actoralidad y una congruencia admirables", aseveró con voz solemne.

"Es una actriz de una pieza, con amplísimo registro y capacidad de complejidad; estamos hablando de una espléndida actriz", concluyó sonriente Luis de Tavira, sin saber si habló el maestro o el tío, "porque no sé quién está más orgulloso". ■



04 atajos

© D.R.

VISIONES DE UNA POÉTICA

[Ruben Sicilia]

Eugenio Barba ahora tal vez en el cenit de la experiencia y sabiduría colectada por sus años de recorrido, afirma que el director francés Copeau, cuando ya era viejo, solía decir que el trabajo teatral le parecía a fin de cuentas un derroche: para ser un buen actor o una buena actriz sirve el ingenio, el celo, la perseverancia y el rigor que se necesitan para hacerse santo. Entonces, ¿por que no hacerse santo? Esta pregunta aparentemente ingenua, encierra más de una encrucijada. Sí nos dejamos estar por un momento en esta cadena de reflexión, podemos penetrar en implicaciones muy profundas. Tal vez el más alto sentido del arte. Los ideales que persiguió más o menos conscientemente Grotowski durante la mayor parte de su vida. Y el propio Stanislasvki, de quién algunos sospechan su conexión con George Ivanovich Gurdjieff, un maestro espiritual de alcance muy singular. Sea esto así o no hay una línea de investigación en el arte del actor que se mueve hacia zonas muy profundas de la consciencia y el ser. Aquí se indica el rango posible de alguna de nuestras más profundas motivaciones creadoras. Mi vivencia en el proceso de creación me ha dado una respuesta, probablemente parcial y limitada a mi propio camino. Pero al fin y al cabo una respuesta. ¿Por qué ser actor a pesar del sobreesfuerzo en apariencia estéril? Porque el actor tiene como nadie la posibilidad de compartir, servir, legar, transmitir, pasar simultáneamente vivencia y conocimiento. Corazón y cabeza. Y el santo a menos que se vuelva maestro, tiene limitaciones aún con su grado de conciencia. El actor puede transmitir un sentido de belleza que solo a él es posible. No en balde Swami Vivekananda decía que las tres profesiones bendecidas por el inmenso son el arte, la medicina y la pedagogía. ¿Será posible la búsqueda de un sentido artístico que este impregnado de estas tres disciplinas? ¿Un camino que en definitiva trasbsustancie, lo onírico, lo surreal y lo cotidiano en una mirada que haga valer la belleza aún en la fealdad? Lo sublime en medio de lo vulgar, lo ideal en medio de lo material, la perfección en medio del caos. Del fango nacen las rosas, dice un antiguo axioma de la tradición occidental y otro aquellos polvos trajeron estos lodos, pienso que en el espacio entre uno y otro axioma se presentan las correlaciones de la vida vertiginosa de hoy. Podemos entrever en sus enunciados como las cosas en este mundo tienen una subterránea conexión que no siempre logramos ver. Una cara y su contraparte como si la paradoja fuera parte inextricable de todo lo que nos rodea. El Teatro debe reflejar este estado de cosas.

El camino del arte como sueño de perfección tiene implícitas muchas similitudes posibles con el camino del monje, del santo, del iluminado, pero también del poeta tal como lo entendían los antiguos, lo he afirmado en otros artículos. Tal vez en el principio fueron la misma cosa. Es esta una poética muy cercana al origen. Tanto para un músico como un

> "El arte es una invitación a imaginarse otra realidad, o sea, a criticar y a transformar la existente."

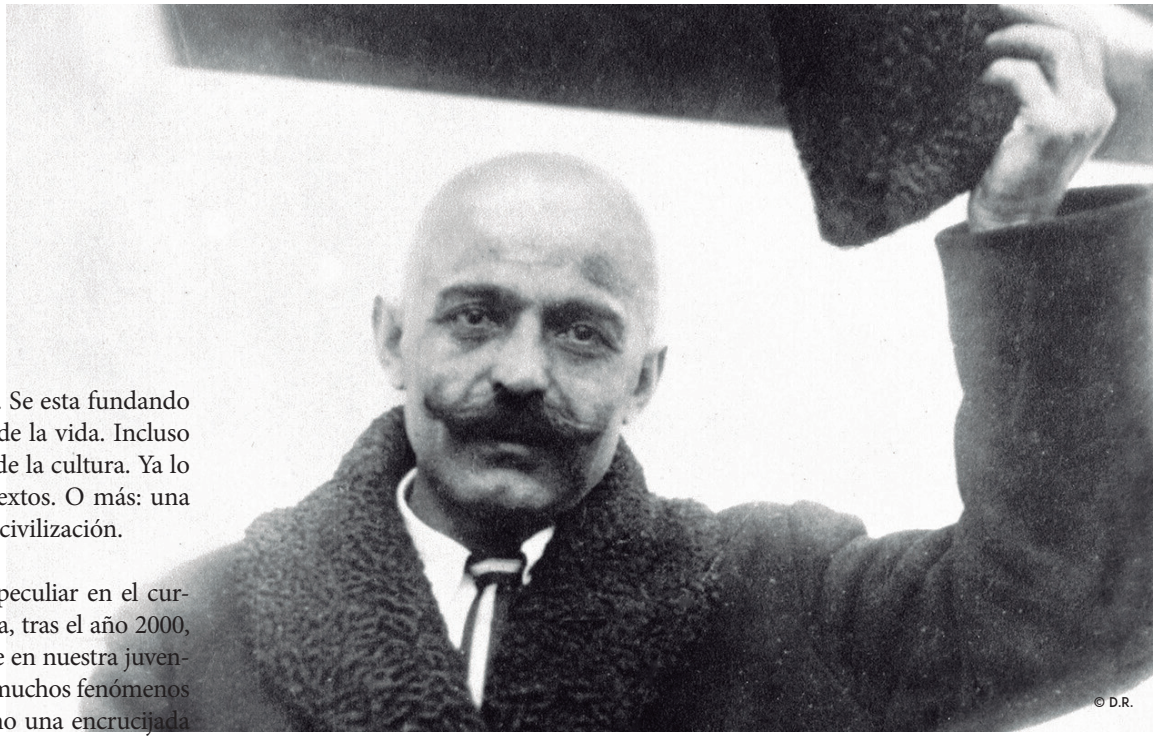
Uma obra verdadeiramente grande deve transcender e elevar-se acima do artificial e da formalidade.

© CAROLINE MOREAU

bailarín. Tanto para un actor como para un director, a cierto nivel los límites entre el artista y el hombre de sabiduría pueden desaparecer. Esta actitud implica aunque parezca demasiado, aunque parezca fuera de las exigencias del teatro, una renuncia consciente a los frutos del genio…la chispa del genio suele ser fulgurante y fugaz, atraviesa el éter dejando una estela pero se quema a sí misma, más el espíritu de búsqueda de lo sabio no, aquí se insinúa el más alto logro del camino del arte. Pienso por ejemplo en un director como Peter Brook donde se insinúa tal vez uno de los paradigmas más altos de la sabiduría escénica. ¿Qué tipo de sabiduría? La que viene del conocimiento y la maestría capaz de lograrlo. Sabe lo que hace y por que, mientras el genio solo es capaz del proceso de creación. Por supuesto que es un camino mucho más largo y estrecho y que ha veces lleva años fraguar. Por supuesto que es un camino reservado a unos pocos. Esto solo es posible a través de una poética consciente…una obra verdaderamente grande debe trascender o más bien elevarse por encima del artificio y la formalidad. Por encima incluso de la más alta artesanía, aunque la incluya como aspecto imprescindible. Esto quiere decir que debajo de la estructura o habilidad para conducir los sentidos del espectador, que por supuesto debe dominarse, tiene que existir un piso humano, una vena vital, que conmueva, sacuda y conmocione al espectador en sus esencias más humanas. El teatro debe ser en este acto, tanto una alucinación sobre el destino del hombre, como un shock de terapia social…algo de esto se percibe en una entrevista alucinada de Artaud en YOUTUBE titulada Teatro de la Crueldad…más lo que era un delirio en Artaud puede ser algo sistémico para nosotros a los que por ley de vida y por acumulación en el tiempo nos ha sido revelado mucho más conocimiento operativo. Vemos hoy, desde un presente otro, el montaje decisivo de El Príncipe Constante de Jerzy Grotowski y aunque nos impresiona el trabajo de Cieslak en el extenuante monologo final, no podemos dejar de pensar que hoy se puede llegar mucho más lejos y alto… ¿No está a nuestra mano todo el reservorio de conocimiento que estos maestros nos legaron? ¿Toda una cultura del viaje del actor y sus implicaciones? Y conste que aún que soy un sincero admirador

© D.R.

de las ideas de Grotowski, soy muy consciente de que no podemos ser miméticos. Primero porque no soy polaco. La cultura que me ha dado el ser impone otros códigos. Segundo la velocidad y percepción de la vida han cambiado. Tercero, existen nuevos fenómenos emergentes tanto en el campo de las ciencias, en el equilibrio del planeta, como en la estructura misma de la civilización. Eso sin contar, los procesos globales de eso que llaman crisis. Aquello que inicialmente era una intuición en los setenta acerca del trance del actor, se vuelve hoy, bajo las condiciones existenciales presentes algo cada vez más palpable… ¿Pero que es una poética bajo esta luz, a ver? Dice el diccionario: «arte de escribir en verso. Tratado de los principios y reglas de la poesía». Esta definición es general y nada concluyente. Para mí una poética es el sistema de creación que cada artista adopta. No el método que es solo un procedimiento, una forma. Lo cual plantea per se una relación arte-vida. En la cual se descubren los secretos de la técnica -sí existen- y se estudian a fondo los principios. Cada poética plantea principios y fundamentos diferentes porque es obvio que cada artista tiene una meta diferente a alcanzar, persigue un sueño diferente. Cada época plantea también sus propios enfoques. Stanislasvki, busco toda su vida mostrar la vida del espíritu humano. Brecht, intento hacer del teatro una vía para la transformación del hombre. Toda la pléyade de directores-pedagogos de principios del siglo XX, persiguieron un sueño diferente de como el teatro debía ser. Algunos fueron estrellas rutilantes de una galaxia desconocida hasta entonces: la avanzada del pensamiento teatral renovador, algunos fueron solo estrellas fugaces… ¿Quiénes dejaron una huella en el cielo realmente? Solo unos pocos, porque hay una diferencia entre el genio y la sabiduría, como ya indicamos, el genio es efímero pero la sabiduría cosecha frutos permanentes. Lo ideal para otros es tal vez conciliar el genio y la sabiduría. Es difícil asegurar el predominio de una cosa o la otra y ni siquiera eso es lo verdadero e importante. Porque no debemos olvidar que el teatro también es servicio. Lo cierto es que en ese recorrido, estos hacedores abrieron hallazgos, metodologías, procedimientos para los que vinieron después. Todavía hoy viven a través de nosotros. Y esos hallazgos conforman el teatro de nuestros días como una presencia insoslayable. Grotowski, no en balde nos habla en la última etapa de su investigación del « arte como vehículo », una vía para acercarse a la causa fundamental de las cosas. ¿Y alguien se atrevería hoy a soslayar el nexo profundo entre Stanislasvki y Grotowski? De este modo, el artista creador ha de buscar durante toda su vida un ideal estético que visualiza a veces más consciente otras veces de modo intuitivo. Este ideal estético es lo absoluto para él. Pueden llegar a ser visiones homólogas a las reveladas para los rishis en antiguos textos como los Upanishad. Poesía en un estado puro. Como la visión descrita por el dramaturgo Le Carriere en el proceso de creación del Mahabharata, junto a Brook, el director británico antes citado, una de las pocas personalidades vivas parangonable a Grotowski y que más influye en el teatro reciente. Hoy día cuando la velocidad de la vida toma ribetes vertiginosos, el planeta reacciona agotado ante la expoliación reiterada de sus recursos y en fin la vida toda lanza un grito por la recuperación del antiguo equilibrio perdido, la búsqueda de una poética que responda a estos signos implica per se una enorme síntesis. Tal vez la aspiración de salvar antiguas brechas. Entre lo arcaico y lo futurista. Entre lo esencial y lo cotidiano-epidérmico. Entre lo instintivo y lo espiritual. Entre la cultura propia y el cruce de culturas. Entre lo científico y lo atávico, una tendencia a conciliar pares de opuestos que nunca


© D.R.

antes tuvieron afinidad. Se esta fundando una nueva percepción de la vida. Incluso una nueva percepción de la cultura. Ya lo he afirmado en otros textos. O más: una nueva percepción de la civilización.

Vivimos una espiral peculiar en el curso de la historia humana, tras el año 2000, que parecía inalcanzable en nuestra juventud, se han despertado muchos fenómenos emergentes, tal vez como una encrucijada de la civilización. Un hito tal como lo fueron Las Cruzadas, la Reforma y la Revolución Francesa. Una encrucijada donde modelos opuestos del mundo la cultura y la civilización están entrando en colisión con una mayor vehemencia que nunca antes. Ya no tanto con el acento de una guerra total, sino más bien a través de guerras parciales cíclicas, o en otro sentido con el refinamiento aparente derivado, de un cataclismo económico, existencial y ecológico, que no por cambiar su naturaleza reduce su proporción. Hay quienes hablan ya de una cultura de la crisis mas que una crisis de la cultura y esto por supuesto, pone en duda los cimientos mismos de la civilización. Lo cierto es que la violencia parece intrínseca a la vida y la civilización en todas partes. Aún con los avances inconcebibles y difíciles de medir en el enorme impacto que prometen, en cuanto al campo de las ciencias de vanguardia, nanotecnología, física de las partículas, biotecnología, etc, el poder destructivo de la actitud humana parece multiplicarse en vez de reducirse con el conocimiento. Por fortuna hay algunas tendencias contrarias a esto, en paralelo, en algunos sectores de la población mundial.

En que medida todo esto es tal como lo vemos ahora, no lo sabremos en varias generaciones. De cualquier modo, creo debemos allanar el camino a través del arte para el conocimiento tanto de lo más sublime como de lo más cruento de la naturaleza humana. Creo que este conocimiento, en sí mismo es lo único que puede preservarnos de la extinción como especie. La violencia y el instinto atávico no deben prevalecer. El arte de hoy, debe abrir una brecha en el muro, mostrar espacios donde es posible que el lado luminoso de nuestra condición prospere, perviva y fructifique. No puede evitar tener una visión iconoclasta sobre una vida que en efecto no es perfecta ni con mucho, debe y puede desmontar las relaciones humanas, ver las esencias de nuestros conflictos y su posible evolución. Debe apostar así, por caminos donde se muestren realidades superiores, atisbos lo más visibles y concretos de las mejores posibilidades de la humanidad. En lo personal y orgánicamente a lo expresado, siento una profunda inclinación a asaetear la realidad, encontrar sus puntos de ignición, como si toda misión posible consistiera en descubrir estos nexos y relaciones, porque la realidad en todas partes dista mucho del paradigma humano. Así debe revelarse esta mirada, como quien revela secretos escondidos. Cito el Sheper na Zohar ya que me agrada evocarlo: Desgraciado de mí si revelo los grandes misterios, desgraciado de mí si los dejo ignorados. Abriendo por esta vía, la conciencia del receptor a todo aquello que acontece día a día. Nada más hay que recordar los titulares de noticieros a lo largo y ancho de todos los países. El prisma inconcebible de nuestras absurdidades cotidianas.

Todo lo dicho, trae una nueva percepción como respuesta o replica todavía no con el vigor suficiente, pero si tímidamente consciente de la necesidad de un vuelco para defender eso que llamamos civilización. Aunque lastrada aún por una brecha profunda entre lo espiritual y lo material, esta percepción avanza muy quedo. Así, aunque la cuestión de la poética es sin dudas un asunto individual como lo fuera antes, hay algunas constantes a través de las cuales podemos entrever las bases de una poética contemporánea. El teatro se convierte en un cruce de culturas, *"un museo viviente de referentes"* donde se dan cita tanto la memoria de los pueblos, como la necesidad de diálogo entre culturas bien diversas. Y no aspiramos a un museo en el sentido de una vitrina, empleamos la palabra museo como salvaguarda de la memoria, pero pensamos obviamente en la presencia de culturas vivas, en dialogo abierto y franco. No deben estallar signos o símbolos de muy diferente fuente originaria que colisionan entre sí

como hasta ahora. La cultura de este siglo tiende a fusionar todas las fuentes posibles. Tanto a nivel del objeto escénico como de la relación entre la música y el actor, como elementos de una época y otra, como en otros diversos órdenes de la percepción. Lo heteróclito y lo yuxtapuesto alcanzan cada vez más presencia. Este aire, esta respiración contemporánea pone por delante una serie de necesidades subyacentes en la conciencia colectiva, que muchos artistas perciben y tratan de satisfacer con toda la fuerza de su estética.

En una conversación con Vicente Revuelta[1] (recientemente desaparecido y a quién muchos añoramos como una de las voces más originales) el llamado padre del teatro cubano, no obstante, venerado por unos y cuestionado por otros, pero de seguro artista genial, actor y director extraordinario, decía que ya para él, el teatro no tenía igual sentido. Que cada vez más se sentía atrapado por leer y cultivar poesía... ¿Pero acaso no tienen el teatro y la poesía un vínculo profundo desde su mismo nacimiento? ¿Acaso no es la poesía una forma distinta de percibir la realidad y esta forma puede y debe ser llevada al teatro? ¿Puede existir teatro sin poesía? ¿Cuál es en efecto la esencia de eso que llamamos poesía? Tal vez en esta afirmación radical y tal vez intuitiva, de él maestro Vicente, se hallan contenidas una serie de tendencias sutiles que hablan del agotamiento de códigos de comunicación. Del agotamiento de un modelo invasivo, tal vez hegemónico de la cultura y el despertar de una inclinación al diálogo entre culturas de fuentes originarias muy diversas. Y sin los folklorismos de aproximaciones anteriores. Lo que parece una catarsis de Revuelta en su experiencia personal, tal vez encierra cierta intuición de retornar a fuentes perdidas. Expresa una tendencia colectiva. La búsqueda de una poética es entonces el proceso a través del cual el hacedor encuentra y desarrolla las herramientas necesarias para este fin, que casi siempre rebasa o trasciende sus posibilidades racionales. En donde el artista debe usar, no solo lo que es sino lo que sueña ser. Este proceso esta centrado en varias coordenadas, que pueden ser explicadas a partir de algunas preguntas-clave:

1. ¿Para quienes y como trabajamos?

La primera cuestión que surge ante nosotros como un punto de vista tradicional y al mismo tiempo actual es el origen del concepto de teatro. A saber. Theatron, que en griego significa: el lugar donde miramos una acción que se nos muestra en otro lugar. Esto es que en la experiencia teatral hay desde su origen cierta condición de transportarnos a un lugar supra o sub-real. Aquí saltan a la vista dos posibilidades básicas. La acción de mirar, el artista como voyeurs, condición esencial ante un hecho teatral. Una condición que en definitiva viene de la vida y se trasvasa al teatro desde cierta actitud existencial. Algo que se deduce debe atrapar nuestra atención. Y el hecho de transportarnos mentalmente a otro lugar. El ser humano no es solo lo que hoy presenciamos, sino todo lo que la memoria de la raza trae, y mucho, mucho más. Esto evoca a mi juicio un salto de la imaginación que sobrepasa los estrechos marcos del calcado de la realidad. Desde este concepto original, la base misma de la tradición teatral se nos propone como algo poético, trascendente y que supone una estilización de la realidad de alguna forma. La realidad debe siempre ser superada por el arte poético. Ahora bien… ¿Cómo es posible hoy día encontrar este prisma precisamente en el teatro?

Los problemas de la forma y la comunicación son aquí y desde siempre interdependientes para el artista. ¿Cuál es el espectador que busca este punto de vista? La lucha por labrar una forma que se visualiza en la mente como paradigma implica una alta concentración y un esfuerzo investigador por encontrar nuevos códigos. Los códigos conciernen a la dinámica de la vida actual, y al lugar o cultura que se pretende reflejar. Sí, el teatro es espejo de la realidad: pero no necesariamente un espejo reproduce la realidad tal cual. Hay diferentes tipos de espejos. Tal como en la casa de los espejos de un parque de juegos, los espejos ofrecen diferente refracción de las imágenes. Algunos distorsionan, otros abstraen y otros estilizan. Este proceso se repite en diferentes períodos de creación, estilos o poéticas e implica la dialéctica tradición-ruptura, tanto como el trabajo sobre uno mismo. Igualmente implica una percepción de la realidad, que debería ser honda y penetrante en todo artista. Sea cual sea la visión. Pero también implica por parte del director o dramaturgo, sobre todo, un conocimiento del espectador con el cual dialoga. ¿Qué es el teatro como mecanismo de transmisión-recepción del saber, como foro político o similar como ágora del demo, como salón de terapia, como lugar de juego, como espacio de libertad, o como espacio de sagrado culto, como escuela esotérica o como mucho más? ¿Es solo una de estas cosas o todas estas variables y muchas más a la vez? Obviamente no hay que ser demasiado pers-

[1] No tuve con Vicente una relación tan cercana como otros alumnos afortunados que contaron con su atención, recibí de el dos talleres y muchas conversaciones filósoficas a lo largo de años. Me gusta decirle a mis actores, que en mi caso me vi obligado a robarle el conocimiento. Pero no cabe duda que su sentido de la investigación y muchas claves de su método de trabajo permean hoy gran parte de lo que hago. Aunque como es otra mi historia personal he llegado con el tiempo a una metodología y sobre todo a una visión inspirada por mi propia experiencia.

picaz para entrever la última de las posibilidades como la más deseable. Digo, la que incluye todas las posibilidades, pero eso es a todas luces algo extraordinariamente difícil sino imposible.

El fenómeno de la recepción aún hoy no ha sido estudiado en todos sus aspectos, tiende puentes misteriosos y dados a la especulación, casi al borde de lo que algunos denominan fenómenos parapsicológicos… ¿Qué sucede en verdad en la sala obscura que se crea durante cierto tiempo una suerte de consciencia colectiva? ¿Cómo se transmiten estados de exaltación o percepciones similares y a veces opuestas? ¿Cómo una persona puede experimentar el mismo día una obra de una forma y otro de forma opuesta? ¿Cómo en diferentes días de función la misma pieza puede causar impactos diferentes? ¿Qué hace crear una fuerte empatía con algunas obras y otras no? ¿Es simple identificación o una suerte de hipnosis grupal? ¿Cuáles experiencias transita el grupo y cuales un individuo en particular? ¿Hay aquí algo semejante a lo que en ciertos rituales se denomina una cadena de transmisión? Esto es, energías que se comparten entre algunos grupos de la sala y otros no…

El murmullo, el cambio de ritmo, las reacciones reprimidas, las miradas silenciosas de un espectador a otro, un cambio de respiración, un sollozo apenas controlado, fluctuaciones aparentemente imperceptibles a los diversos momentos de emoción de una obra intensa pueden ser observadas por el ojo avisado de un director experimentador. Y con eso se puede componer, marcar, reforzar, suavizar, etc un fragmento o momento de partitura escénica dándole un sesgo cualitativamente diferente que produce otro impacto de percepción.

En cada nuevo estreno, si se me permite citar mi experiencia personal por un momento, estoy atento a todas las señales, reacciones y sensaciones de los espectadores. Estudio y aprendo de manera infinita, observando en cada función desde platea, incluso cambio de posición metódicamente para ver la obra desde diversas perspectivas. Escucho el comentario de algún espectador imprudente, emocionado

Parece que estamos na encruzilhada entre o arcaico e o moderno. A noção de um sonho de beleza é idêntica a um sonho de poesia.

o desbordado y todo eso me sirve como un conglomerado peculiar del cual extraigo lecciones que pueden llegar en el curso de las funciones hasta cambiar toda una secuencia de acción. Su ritmo, su cualidad y la imagen que se proyecta, en definitiva. Entender el teatro como proceso bajo esta luz, es vital para mantener siempre la obra abierta al crecimiento y desarrollo. Esto parece demasiado, pero no lo es. Nunca lo es. La percepción de la belleza hoy pasa por nuevas formas, que se conectan a un nuevo vórtice de la vida. Hay otra vibración de la vida.

El lado positivo de eso que llamamos caos contemporáneo es sin embargo que cuanto más vertiginosa, desfasada o disfuncional se hace la vida en torno nuestro, cuanto más se intensifica la brecha entre lo material y lo espiritual, cuanto más aguda se pronuncia la diferencia entre el progreso y su costo ecológico en la vida de hoy. Más gente se hace perceptiva de lo insostenible de esta situación, de que es un camino que va a ninguna parte. Y de que es imperioso encontrar alternativas a ello. El teatro actual tiene la ineludible misión de mostrar estas coordenadas. No como un sermón humanista-ecologista de último cuño cosa que produciría seguramente un efecto adverso. Sabemos bien por propia experiencia cuan saturados estamos hoy día de todas las retóricas. Sino con el poder de imágenes de gran belleza en la puesta en escena y con el poder de fraguar un texto dramático incandescente, con un nuevo sentido poético afín a la vida de ahora y cargado de meandros existenciales que permitan mostrar las esencias profundas del hombre contemporáneo.

2. ¿Qué resultados de relieve estético soñamos alcanzar?

¿Qué es hoy lo estético? Orgánicamente dependiendo de esta vida vertiginosa de hoy surgen al paso nuevas nociones de la belleza. Hay un malestar indefinible en la cultura, como si lo que antes fuera fealdad, fuera incluido en las nociones de este tiempo. Como si descubriéramos el valor cotidiano de antiguos axiomas, como el ya citado "del fango nacen las rosas" O otros que expresan también la paradoja de la vida: "Dios escribe recto en letras torcidas", u otro aún de más sugestivas connotaciones: "Cuando estas en la barca se mueven las orillas, cuando estas en la orilla se mueve la barca". No cabe duda que la noción misma de lo estético va de la mano con los cambios en la conciencia universal. Y estos cambios tienen que ver cada vez más con el sentido de lo paradójico en la vida de hoy. Con las agudas permutaciones en el ritmo de la vida. Parecemos estar en la encrucijada entre lo arcaico y lo ultramoderno. La noción de un sueño de belleza es aquí idéntica a un sueño de poesía. Así fue tal vez en los orígenes, tanto de eso que llamamos cultura occidental como en las tradiciones orientales tal vez con una forma opuesta. Lo que indica el deseo de cierto salto atrás latente, por un lado. Y por el otro, atisbos de una nueva concepción de lo futuro. No se puede renunciar al mundo de saltos agigantados que nos proyecta hacia nuevos horizontes de civilización. La poesía como principio originario en Occidente estuvo vinculada tanto a lo apolíneo como a lo dionisíaco, en el mismo sentido y más hacia el principio estuvo igualmente vinculada tanto a lo atávico como a lo primordial. Igualmente, que, en la cultura oriental de diversos pueblos de Asia, estuvo vinculada a los cantos y mantras religiosos tanto como al diseño intuitivo de templos, criptas, catacumbas y muchos otros espacios sagrados. Es desde el más remoto brote original, en primer lugar, tal vez algo muy arcaico que se sumerge en la noche de los tiempos y

© D.R.

Sabemos, por experiência própria, que o teatro não pode mudar ninguém, mas também sabemos que tem o poder de nos transportar até mundos desconhecidos com um enorme fascínio.

nos coloca ante el origen humano y civilizatorio. Y ante el porqué de muchas cosas inmemoriales. En una edad muy temprana el hombre desarrollo su percepción de la belleza, el arte rupestre de las cuevas da evidencias palpables de ello, pero creo hay aquí mucho más. El despertar de la conciencia introducido evidentemente en edades tempranas del hombre por el conocimiento revelado a los chamanes. Ya la voz interior revelada en los relatos de los hombres de sabiduría lleva implícita en forma rotunda una celebración de la belleza de la vida, la naturaleza y el hombre. Ciertos estados extáticos en diferentes culturas describen una y otra vez el súmmum bonum de esta vivencia, su alcance, extensión y significado profundo. Desde la vivencia de la luz idéntica en muy diversas tradiciones hasta la experiencia común del viaje a diversos mundos descrita también en varias culturas. Es decir, que cuando el hombre tuvo por primera vez experiencia sensible y mística de la voz de la conciencia interior, de un contacto verdadero con su intuición profunda, la experiencia del alma en sí le trajo vinculada una profunda y completa experiencia estética que se empezó a derramar como un vaso alquímico concentrado a otras áreas de su vida. Hablando aún más directo una consciencia iluminada no puede evitar encontrar belleza a su alrededor aún en circunstancias precarias o adversas. Esto es, algo que gravita per se en la visión de un teatro que intenta avanzar hacia una noción de belleza íntimamente vinculada a lo ontológico. Todo esto gravita en la mirada actual hacia lo estético una intima vinculación entre lo ancestral y lo urbano, entre lo futurista y lo originario. Entre lo ultramoderno de una velocidad inconcebible y la recuperación del espíritu originario de las cosas.

3 - ¿Qué sentido tiene un teatro de tal naturaleza para el aquí y ahora?

El teatro cual una alfombra persa de diseño maravilloso tiene mosaicos de tejidos multicolores, infinitos, y sus posibilidades de organización y sentido son casi inagotables. Una imagen que también me recuerda la construcción efímera de los yantras tibetanos (mándalas para la meditación) que hechos con polvos multicolores y con una paciencia inmensurable se destruyen unos instantes después de terminados en manos de los propios monjes. Como si fuera la geometría de la creación, que constantemente es sometida a transformaciones. Hay una identidad secreta entre esos yantras y cierto tipo de espectáculos…Este carácter efímero, este pasar dejando apenas una huella en la consciencia lo tienen también todas las formas y poéticas teatrales.

Hay un sinnúmero de razones por las cuales se hace teatro. Motivos que vienen tanto de la razón como de zonas profundas del propio ser. Ya apuntamos algunos antes en este artículo. Y todas son válidas, aunque todas o casi todas conduzcan a resultados cualitativa y estéticamente diferentes.

Sabemos por experiencia y por la tradición que el teatro no puede cambiar a nadie, pero también sabemos sobre todo por la experiencia que tiene el poder de transportarnos a mundos desconocidos con una fascinación potencial. Ya sea elevándonos por encima de nuestra cotidianidad, o por el contrario haciéndonos descender a los infiernos de la naturaleza humana. Y en ambos casos, dejando entrever la antigua ley: Contraria sum complementa.

Pero, aunque se sabe que el teatro no puede modificar la conducta humana si puede influir en nuestro espíritu. En nuestra conciencia, en nuestra percepción, en los movimientos sutiles de nuestro ser y dice el monje carmelita Anthony de Mello, de carisma peculiar y conocido por sus parábolas: Cambia la percepción y cam-

la relación actor-espectador está siendo sometida a procesos sutiles de modificación constante

biarás la reacción. Algo que no es nada trivial…creo que de esta clase de servicio se habla cuando se piensa en el teatro como servicio. Servicio es todo aquello que contribuye al desarrollo o despertar del conocimiento espiritual. Un espejo que permite al hombre descubrirse a sí mismo. La más grande de las necesidades del espíritu humano según Sócrates…

¿Pero cuáles son las claves para que este servicio se haga un hecho dentro del hacer de una poética? ¿O tal vez de un modo de entender la realidad?

- Composición a través del espacio--tiempo
- Composición a través de la relación espectador-actor
- Composición de los elementos de la puesta en escena

Este primer eje plantea per se el primer problema a que se enfrenta el director en el abordaje de una nueva puesta en escena: ¿Cuál es el espacio-tiempo donde ocurre la acción? Y esto es así aún en una mise en scene que ignore las leyes del realismo. O más aún en ese caso, cuando el espacio tiempo se transforma en diversos espacios evocados o transportados a la puesta en escena, la noción de espacio tiempo se abre a las posibilidades de lo maravilloso, lo surreal, lo extraordinario y se desata un nivel inusitado de nuevas metáforas que redimensionan la acción. Por ejemplo: en El Cerco, una de nuestras puestas en escena de los últimos años, los personajes traen en imagen como una hipérbole de la realidad múltiples espacios, solo modificando las estructuras de los 3 parles con los que se arman composiciones diferentes, (YOUTUBE, Teatro del Silencio, Rubén Sicilia. Video) a saber:

Un barco y una vela en la orilla del mar
Una cuadra de caballos
Una mesa de banquete
Caparazones de insectos
Una suerte de barrera
Y otros muchos.

Estos espacios-tiempo atraviesan la anécdota de la obra (tres deambulantes que medran en un basurero) y la redimensionan abriéndola a múltiples asociaciones…más allá del realismo y en franca aproximación al sueño poético más alto y plausible. En el mismo sentido aquí operan los saltos atrás, saltos adelante (flask back, flask forward) un fenómeno probablemente asimilado del cine, pero que se proyecta de otro modo en el teatro actual.

Por otra parte, la relación actor-espectador está siendo sometida a procesos sutiles de modificación constante que son visibles hoy con gran fuerza, esto es el espectador de hoy no reacciona de igual modo a los estímulos, el director de hoy debe conocer, estas variables. Pongo un solo ejemplo sencillo: la zona de la comedia negra, el humor negro y otras variables tienen hoy respuestas en el público, que eran impensables 15 años

atrás. Con El Cerco, pieza de tres actores que antes cite, experimente motu propio como los espectadores reían a carcajada nerviosa, con pasajes de gran crueldad… que para nosotros tenían gran sensibilidad. Estos cambios en la percepción y muchos otros afines que se pudieran citar evidencian per se muchas variables de ciertos cambios en la corriente de la vida. Y en la percepción y sensibilidad del espectador.

El último de los puntos, la cuestión de la composición de los elementos de la puesta en escena, aunque ya apuntamos alguna idea al hablar antes de los parles y las diversas sugerencias espaciales que asumían en El Cerco, podemos indicar ideas afines que abarcan el uso de los objetos, el vestuario y otros elementos en todas nuestras puestas en escena. Por ejemplo, una imagen de gran belleza en El Maestro y la Ninfa, nuestro más reciente estreno, es el momento en que con un paso al fondo un gesto estilizado y la actitud de engendrar en un abrazo sentido, en un breve lapso de segundos, la pareja escénica da a la visión del espectador y cuando él le pone a ella una prótesis de embarazada, en esta breve elipsis el público puede leer el paso del tiempo que ambos tuvieron relaciones y que la muchacha esta ahora grávida. Un ejemplo de imagen muy poética. De eso se trata cuando hablamos de teatro de imagen[2].

Todos estos son mosaicos, atisbos de un caleidoscopio mayor, la vida de hoy y su infinidad de pliegues, su complejidad de matices. Poniendo el teatro de imagen como centro, un tanto más allá del realismo. El ARTISTA hoy debería tener una lente para atisbar-enfocar estas realidades sin agotarlas, para explorar todas sus grietas y esencias…mostrando toda la poesía de sus contradicciones. Tal cual es la vida que nos rodea. ■

© D.R.

[2] Suele entenderse la cuestión del teatro de imagen a la luz del teatro visual de Wilson y Monk. Aunque hay puntos de contacto, nada mas lejos de nuestro concepto, entendemos el teatro de imagen como contar una historia visual, revelar lo escondido detrás de las palabras, sumergirnos en el subtexto de un personaje o situación, mostrar las confrontaciones que estan detrás de las máscaras como decía Grotowski. Y penetrar de este modo en las grietas de la naturaleza humana.

05
de la crítica

O REGRESSO DE NORA

[Javier Vallejo]

¿Quién teme a Henrik Ibsen?

En ¿Qué hizo Nora cuando se marchó? (1994), comedia-puzle confeccionada con grandes personajes escénicos femeninos, José Ramón Fernández, Juan Antonio Hormigón, Ricardo Doménech y Carlos Rodríguez reflexionaron sobre la historia y el estado actual de la emancipación de la mujer. Antes de que Fernández y compañía formularan su pregunta, Elfriede Jelinek le había dado ya una respuesta tentativa: en Lo que pasó cuando Nora dejó a su marido (1979), obligada a ganarse el sustento como mano de obra barata tras dar el portazo más célebre de la historia de la literatura, la protagonista de Casa de muñecas descubre que el yugo laboral puede ser peor que el conyugal. Bajo el capitalismo no hay emancipación posible, viene a decir la autora de este drama.

En Argentina, Ruben Szuchmacher puso en pie en 2003 la obra de la Nobel austríaca (con Pablo Messiez dentro del amplísimo reparto). En España, sigue sin representarse en castellano, que yo sepa. En cambio, se ha estrenado sin dilación La vuelta de Nora, del estadounidense Lucas Hnath, por el espíritu de emulación que aquí despierta cuanto acontece en Broadway y alrededores y porque tiene un reparto corto, de los que prevalecen hoy por razones comerciales.

Andrés Lima se ha despegado por completo de la producción original, más convencional, humorística y agradadora de un público amplio. En la que él dirige, la escenografía de Beatriz San Juan, corpórea, expresionista, con perspectiva en punto de fuga pero claustrofóbica, tiene un techo bajo tan desasosegador como el que amenaza con aplastar al protagonista de El pozo y el péndulo, relato de Edgar Alan Poe, o el que cae sobre los cómicos de Tórtolas, crepúsculo y telón, comedia de Francisco Nieva. También son de factura alemana la luz fría, de Valentín Álvarez y la contención con la que se expresan los intérpretes.

La puesta en escena está muy por encima de un texto en el que, para hacer avanzar la trama, el autor desliza premisas, hechos y suposiciones interesantes pero poco congruentes. El público debe hacer un ejercicio de credulidad para dar por válidas las afirmaciones de algunos personajes, que sus antagonistas aceptan a la primera. Esta Nora, que en quince largos años no se molesta en comprobar si su marido ha pedido el divorcio pactado por ambos, no es la mujer que en la obra de Ibsen se ocupa de sacar a flote las finanzas familiares a espaldas de su esposo, con discreción encomiable. Hnath usa el personaje como pretexto para entretejer una ficción entretenida, que da lugar a algunas reflexiones sobre el daño producido por la desigualdad jurídica entre hombre y mujer (aún vigente en tantos países), sobre como el ejemplo de los padres no tiene por qué cundir en los hijos y sobre la desigualdad de clase, que tan escasa atención merece hoy, a pesar de su centralidad.

Enfriada, germanizada por Andrés Lima y por su equipo, la función adquiere gravedad y empaque. Mudos y estáticos, frente a frente, Torvald, Nora y la casa donde se reencuentran parecen la versión tridimensional de un lienzo de Edward Hopper. Auqnue el director lo puntúe todo con trazos simbolistas y expresionistas, el texto tiene otra vocación, entre el realismo angloamericano y el culebrón caribeño. Llegado el momento de los reproches, la cosa amenaza con acabar como *¿Quién teme a Virginia Woolf?*

A Aitana Sánchez-Gijón le sienta bien la guía de Lima: su Nora es en extremo elegante, recia y determinada, pero egoista. Tiene magnetismo natural. Roberto Enríquez encarna con sobriedad un papel al que resulta difícil sacarle brillo, por la coherencia interna dudosa con la que está escrito. El tono de la criada de María Isabel Díaz Lago desconcierta al principio pero luego adquiere matices, color y convencimiento. Espléndida, la determinación con la que Elena Rivera envuelve y oculta el sentir de la hija de Nora: no hay quien adivine su personaje, hasta que se expresa: entonces resulta transparente. El diálogo con su madre es lo mejor escrito y resuelto escénicamente de la función. ■

RETORNAR À ORIGEM DE UMA FORMA DE FAZER TEATRO

[Rocío García]

Esta es una historia de extremos con un final más que feliz. El tórrido calor de aquel verano de 2009 en Madrid, en el que seis actores, un director y un productor ensayaban, en una pequeña sala de la calle San Roque, un texto complicado y muy filosófico, sin dinero, ni teatro apalabrado donde estrenar, contrastó con el frío helador del invierno donde, finalmente, esta compañía conseguía subir a un escenario aquel montaje: La función por hacer, basado en Seis personajes en busca de autor, de Luigi Pirandello. Lo que pasó en la sala off del teatro Lara, en las madrugadas de los fines de semana de un diciembre de copiosas nevadas, fue un éxito estrepitoso. Se tuvieron que pedir sillas y butacas a los locales de ocio de la calle para poder albergar a todos los espectadores que, conmovidos, acudían en masa para vivir una obra de teatro en estado puro, con unos intérpretes vestidos con sus propios ropajes que se movían entre el público y se tropezaban con él.

La obra, que fue rechazada por todos los teatros a los que Miguel del Arco y Aitor Tejada, almas de este montaje, la presentaron, consiguió dar un salto entonces inaudito con el estreno esa misma temporada en una sala de gran prestigio como La Abadía. Además del triunfo absoluto en los premios Max (siete en total) pocos meses después. Eso fue hace 10 años y en ese tiempo la compañía, convertida en un éxito, ha sido vanguardia de profundos cambios en la profesión, ha abierto el Pavón Teatro Kamikaze, una de las salas de referencia de la capital, y ha sido galardonado con el Premio Nacional de Teatro (2017). Ahora, La función por hacer, germen de todo eso, vuelve a los escenarios con el elenco original. Bárbara Lennie, Israel Elejalde, Cristóbal Suárez, Miriam Montilla, Manuela Paso y Raúl Prieto recuperan esta pieza en la sala grande del Pavón Kamikaze desde el 26 de junio hasta el 26 de julio, bajo la dirección de Miguel del Arco y la producción de Aitor Tejada. Una nueva aventura a la que se suman también Teresa Hurtado de Ory y Nuria García.

"Ha llovido mucho desde entonces. Han pasado muchas cosas en estos 10 años y nuestras vidas no son las mismas. Acometemos esta función con otras experiencias ya vividas y espero que sea para bien. Ten-

go mucha curiosidad de ver qué pasa ahora, porque todo sigue siendo un misterio", reconoce Bárbara Lennie, quien recuerda con una felicidad absoluta aquellos ensayos en la calle de San Roque y reconoce que profesionalmente todo lo que ha aprendido surge en La función por hacer. Para Israel Elejalde, uno de los cuatro socios del Teatro Pavón Kamikaze (junto a Del Arco, Tejada y Jordi Buxó), el montaje le sacó del estancamiento o de la crisis en la que él se veía como intérprete. *"Fue como una muda de plumaje. Me encontré con otro tipo de actor que estaba ahí, pero que no había podido desarrollar o no había surgido. Fue un encuentro poderoso en lo humano, pero, sobre todo, en lo artístico. La obra nos obligó a encarar la interpretación desde otro sitio. Para mí, sin ninguna duda, es el momento más importante de mi carrera. Mi origen como el actor que soy ahora se conformó en La función por hacer, todo lo anterior fue un prólogo"*, confiesa Elejalde, en un encuentro con Miguel del Arco y Aitor Tejada.

Más allá de los cambios personales, de la nostalgia, de la que rehúyen todos, y de los peligros que puedan acechar ante un montaje casi de leyenda, el regreso de La función por hacer es algo más que la vuelta de una obra de éxito. Es el reflejo de una revolución, la punta de lanza de un momento de cambio radical. El mundo del teatro no es el mismo. Han sido ejemplo para muchas pequeñas compañías, demostrando que se puede saltar de una sala off a un gran centro teatral sin excesivas dificultades o abrazar con entusiasmo y valentía la nueva dramaturgia contemporánea, sin miedo tampoco a meterle mano a Pirandello o Shakespeare.

En los 10 años transcurridos desde aquel invierno de 2009, la profesión teatral de Madrid se ha sacudido mucha caspa. *"No somos los únicos artífices, por supuesto, pero creo que sí contribuimos a los cambios que se han experimentado"*, reconoce Del Arco. *"Para acceder a determinados lugares tenías que seguir una especie de canon que ahora ya no existe"*, añade Aitor Tejada. *"La profesión se ha flexibilizado y los centros dramáticos nacionales no solo ponen su mirada en las obras de repertorio, sino que están ahora más atentos a lo que ocurre en esas salas off, lo que contribuye también a visibilizar a autores nuevos"*, dice Elejalde. Efectivamente, el número de escritores jóvenes que han accedido con sus obras y sus propuestas a teatros, antes considerados sagrados e inaccesibles, ha crecido de manera importante y con un nivel más que digno. También jóvenes actores y actrices han confesado a los responsables de aquella función cómo su descubrimiento supuso el estímulo definitivo para abrazar el oficio de la interpretación.

El nombre de esta compañía y familia de cómicos, Kamikaze, les retrata. El riesgo, la precariedad y el desamparo van unidos al orgullo de hacer un teatro en el que la dramaturgia clásica ha estado muy presente, pero más como pista de despegue que de aterrizaje. *"Hablamos al espectador de hoy, sin miedo al mestizaje de los tiempos y haciendo un teatro popular que no populachero"*, explica Israel Elejalde. Les persigue la falta de miedo y un punto de inconsciencia que luchan por mantener vivo en esa eterna búsqueda de la mirada contemporánea. Como el día que el productor Jordi Buxó, con un claro brillo en los ojos, les alentó a lanzarse a gestionar un teatro cerrado en el centro de Madrid. El Pavón Teatro Kamikaze abrió sus puertas a finales de verano de 2016, convirtiéndose en poco tiempo en uno de los proyectos más ilusionantes del mundo del teatro en el panorama español. ■

O risco, a precariedade e a instabilidade andam de mãos dadas com o orgulho de fazer um teatro no qual a dramaturgia clássica está muito presente.

06 didascalias

PETER BROOK, EN PIE Y BRILLANDO

[Marcos Ordóñez]

La estupenda editorial Continta me tienes se ha marcado el detalle de publicar Punta de la lengua. Reflexiones sobre el lenguaje y el significado, lo más reciente del gran Peter Brook, coincidiendo con su premio Princesa de Asturias de las Artes. Diana Luque firma la traducción. El original (Tip of the Tongue. Reflections on Language and Meaning) apareció en Nick Hern Books hará un par de años. El subtítulo huele un poco a lata, pero si han leído a Brook sabrán que nunca es aburrido. De entrada, es un libro condensadísimo, de apenas 100 páginas: parece un breviario. Corro a tomar notas, porque todo se aprovecha, desde la frase que acuñó cuando era muy joven y sigue siendo uno de sus lemas —*"No des nada por sentado. Ve y compruébalo tú mismo"*—, con este colofón: *"Hay que permanecer en lo concreto, lo práctico, lo cotidiano, para encontrar indicios de lo invisible a través de lo visible"*. Tiene mucho mérito, viniendo de un hombre que ha cumplido 94 años. Insisto: así son sus libros, breves, precisos, con humor, con preguntas que disparan el pensamiento. Hay una parte central acerca de las relaciones entre el francés y el inglés. Cosas que nunca pensé: para Brook, el idioma francés es *"tan rápido, tan ágil, tan ligero, porque es la expresión de una inteligencia afilada como un estoque"*. Y me encanta que a la hora de citar a un gran intérprete, elija a Madeleine Renaud, *"máximo exponente del francés hablado de nuestra época"*, a la que conoció a poco de llegar a París en los setenta, de la mano de Micheline Rozan y Jean-Claude Carrière (en ese tiempo las relaciones eran como cerezas).

Las 30 líneas que le dedica son una delicia. Extraigo: *"Podía hablar a la velocidad del rayo y, aún así, permitir que quien escuchara sintiese y entendiera la individualidad excepcional de cada palabra. Beckett escribió para ella Pas moi"*. Y me encanta leer que el tempo tan veloz de la Renaud *"procede del espacio que solo la relajación puede dar"*. Más tarde, a propósito de la actuación, escribe que *"en cada representación, un actor debe volver siempre al estado de no saber lo que viene después"*. Parece una nueva paradoja, pero creo entenderla, sobre todo cuando retorna a su clásico del espacio vacío, tan malentendido. Brook habla de cuando necesitó huir de una tradición cuyas costumbres enraizadas habían llenado la escena de pesadez: *"Demasiada imaginería, demasiados decorados"* que (esta frase también me encanta) *"atascaban la imaginación"*. Poco más tarde añade: *"Hay momentos poco frecuentes en teatro, en los que un sentimiento profundo, compartido por actores y público, detiene todo en un silencio vivo: ese es el espacio vacío supremo"*. Antes de apagar la luz atrapo dos aforismos casi refulgentes. Uno: *"El teatro existe para que lo no dicho pueda respirar y pueda sentirse una cualidad de vida que dé un motivo a la lucha interminable"*. Dos: *"Cuando los tiempos son negativos, solo hay una corriente que va secretamente contra la marea: lo positivo"*. Olé, maestro. ■

© MARIAN ADREANI