



Seminario de Estudios Teatrales
Laboratorio de Investigación Teatral

**La Puesta en Escena como proceso de investigación:
“EL PÚBLICO” de Federico García Lorca**

JOSÉ ANTONIO SEDEÑO

UNIVERSIDAD  DE MÁLAGA
DIRECCIÓN GENERAL DE CULTURA

ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO DE MÁLAGA

JOSÉ ANTONIO SEDEÑO
Fuengirola -MÁLAGA- (1960)

Titulado en Arte Dramático por la Escuela Superior de Málaga en 1986.

En 1987 se traslada a Londres para realizar un curso de Dirección Escénica en la British Theatre Association, donde obtiene la máxima calificación "distinction".

Entre 1988 y 1990 participa en distintos cursos y proyectos escénicos.

Desde 1990 es Jefe del Seminario de Dirección Escénica en la Escuela Superior de Arte Dramático de Málaga.

Pertenece al Seminario de Estudios Teatrales del Aula de Teatro de la Universidad de Málaga.



Seminario de Estudios Teatrales
Laboratorio de Investigación Teatral

**La Puesta en Escena como proceso de investigación:
“EL PÚBLICO” de Federico García Lorca**

JOSÉ ANTONIO SEDEÑO

UNIVERSIDAD  DE MÁLAGA
DIRECCIÓN GENERAL DE CULTURA

ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO DE MÁLAGA

Edita:
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA
AULA DE TEATRO

Seminario de Estudios Teatrales
Laboratorio de Investigación Teatral

Director
Francisco J. Corpas Rivera

Este sexto cuaderno de la colección de Cuadernos del Aula de Teatro, se terminó de imprimir en
Junio de 1995 en la imprenta IMAGRAF de Málaga

Depósito legal: MA-596/1995 I.S.S.N.: 1.134-6.221

Introducción

CRIADO. Señor,
DIRECTOR. ¿Qué?
CRIADO. Ahí está el público.
DIRECTOR. Que pase.

Cuadro Primero de EL PÚBLICO (1930)
Federico García Lorca

'Solamente las obras que lograron interpretar su tiempo y lo esencial del hombre del momento, las que se metieron en el epicentro de las tempestades sociales, esas fueron las que superaron las barreras del tiempo, de las ideologías y de los pensamientos y llegaron hasta nosotros'

Humberto Orsini

JULIETA. Cada vez más gente. Acabarán por invadir mi sepulcro y ocupar mi propia camita a mí no me importan las discusiones sobre el amor ni el teatro. Yo lo que quiero es amar.

CABALLO BLANCO I. ¡Amar!
(...)

CABALLO BLANCO I. Amor. Amar. Amor.
Amor de caracol, col, col, col,
que saca los cuernos al sol.
Amor. Amar. Amor.
Del caballo que lame
la bola de sal.
(...)

DIRECTOR. ¡Teatro al aire libre!

CABALLO BLANCO I. No. Ahora hemos inaugurado el verdadero teatro. El teatro bajo la arena.

Cuadro Tercero de EL PÚBLICO (1930)
Federico García Lorca

Cuando escribo esta introducción, 5 de junio de 1995, se conmemora el 97 aniversario del nacimiento de Federico García Lorca, sirva este momento que se detiene en el tiempo de lo universal, para amplificar, si cabe, el recuerdo y el homenaje a nuestro admirado FEDERICO.

Unos días antes, el jueves 1 de junio, se estrenaba en Granada por la Cía. Teatro del Sur y con dirección de Francisco Ortuño, *El Público*. Drama en cuadros¹, fechado el Sábado, 22 de agosto de 1930. Hay que reseñar que en esas fechas Federico, aún no era el autor teatral que fue consagrado por el gran público en 1933, después del estreno de *Bodas de sangre*, aunque ya era aclamado como poeta por 'Romancero gitano', publicado en 1928.

Tres meses y medio antes de este estreno profesional, el 17 de febrero de 1995, tuvimos la suerte de poder ver en Málaga, el montaje de *El Público*, después de ocho años de su estreno mundial en el Centro Dra-

-
1. Tanto en la Edición de Martínez Nadal de 1978 editada en Seix Barral, como en la editada en Cátedra por María Clementa Millán en 1991 se hace referencia al número de cuadros, que en el manuscrito aparece subtitulado como «Drama en veinte cuadros y un asesinato» distribución que no se corresponde con la estructura posterior de la obra. Tal vez podría ser una reminiscencia de la denominación que Lorca pensaba atribuir a la pieza que iba a redactar en La Habana, Sansón y Dalila: *Misterio poético en cuarenta cuadros y un asesinato*, título que aparece en el reverso de la página 2 de este manuscrito. Finalmente *El Público* aparece en seis cuadros, y antes del sexto el 'Solo del pastor bobo'.

mático Nacional en Madrid con dirección de Lluís Pasqual. Este 'drama' surrealista se pone en escena entonces, por el Taller de Dirección Escénica de la Escuela Superior de Arte Dramático de Málaga, con dirección de su jefe de seminario, José Antonio Sedeño.

La entrega, el reto y la participación de todo el equipo de trabajo que intervino en dicho montaje, se caracterizó por la constancia y el riesgo escénico, así como por la creatividad del equipo artístico, en el que confluyeron un grupo de personas proveniente del arte contemporáneo y la investigación escénica, plástica y musical malagueña. Un ejemplo a resaltar dentro del campo de la pedagogía teatral, que les honra en el actual mapa de la formación de profesionales del teatro español.

Entre otros, es éste, motivo suficiente para que el Seminario de Estudios Teatrales del Aula de Teatro, al que pertenece el director de este montaje, en representación de la Dirección General de Cultura de la Universidad de Málaga, de la más cordial bienvenida con este número seis de los Cuadernos de Teatro, a la Escuela Superior de Arte Dramático de Málaga, que a partir de aquí se une al esfuerzo de edición de estos cuadernos, incorporándose como copatrocinador y, complementariamente en esta ocasión, como autor que recopila y justifica teórica y públicamente, el esfuerzo que ha llevado a cabo con esta puesta en escena.

José Antonio Sedeño escribe en su introducción, 'el rasgo principal del funcionamiento interno del Taller de Dirección es su carácter abierto y participativo'. Carácter participativo con 23 actores en escena y un equipo artístico y técnico de 26 personas, que han tenido la oportunidad de encontrarse, en torno a un proyecto de estas características, a la búsqueda de un 'diálogo creativo', tal como señala Sedeño en sus notas de dirección.

El Aula de Teatro de la Universidad de Málaga a través de su Seminario de Estudios Teatrales pretende al publicar este trabajo, conectar por primera vez con el esfuerzo que conlleva la interrelación entre la teoría y la práctica. Relación que no siempre se hace explícita en forma de publicaciones. Hasta ahora la colección de Cuadernos de Teatro había significado una recopilación textual de las conferencias dadas en los distintos ciclos sobre Teatro Contemporáneo, que en los últimos años venimos organizando. La teorización y la reflexión sobre la práctica va quedando así plasmada en documentos para el estudio.

En esta ocasión el procedimiento es a la inversa; un texto de la fuerza dramática de *El Público*, se lleva a la escena, y posteriormente, se aportan de forma simple y directa, las reflexiones y el análisis de los distintos protagonistas, que pueden así terminar de exponer su trabajo y la experiencia llevada a cabo.

Con el estreno de *El Público* en Málaga, hemos podido comprobar el Lorca en continuo conflicto entre las vertientes de la renovación y lo tradicional. Estos dos Lorcas suponen, más o menos, dos posibilidades escénicas diferenciadas. Aunque en toda su trayectoria la utilización de los tres actos se mantuviera regular, la manera de exponer la acción variaba. Es distinta la composición en cuadros, que marca un moderno avance de la progresión dramática, que el sometimiento de la exposición a grandes escenas en donde, con medida tradicional, instala los núcleos de acción en superiores segmentos teatrales.

El Público sería el caso más claro de suma indiscriminada de elementos escénicos, dentro de un bien estudiado y moderno orden dramático. No cabe duda de que nos encontramos ante un teatro influido por movimientos estéticos contemporáneos, principalmente el surrealismo. García Lorca plantea un surrealismo escénico semejante al textual, que ha sido el de iden-

tificación más inmediata.

Siguiendo a Clementa Millán podríamos señalar que llegado García Lorca a Nueva York en 1929, se da cuenta de que uno de los problemas fundamentales para que el nuevo teatro arraigase en los escenarios españoles era ese público burgués, tan criticado por Pirandello, Brecht o los surrealistas franceses, al igual que por Valle Inclán o el mismo Lorca, y al que molestaba ver un teatro no convencional sobre las tablas.

El Público llega a ser considerado por su mismo autor como 'irrepresentable', precisamente por ser 'el espejo del público', planteando de forma sangrienta la contraposición de dos tipos de teatro, un *teatro bajo la arena* o un *teatro al aire libre* como los denomina García Lorca en esta pieza.

María Clementa Millán nos aclara como Lorca una estructuralmente en esta obra los dos temas fundamentales que la componen: su consideración sobre el teatro, y su propio conflicto interior. 'De esta forma, los términos teatrales que en ella aparecen, trajes, máscaras, representación, tienen siempre un doble significado, el puramente teatral, y el que lo relaciona con su mundo personal... En *El Público*, García Lorca se compromete extraordinariamente con lo que está presentando. Este compromiso con la verdad es uno de los aspectos más significativos de esta creación, que la diferencia de otras piezas teatrales, como su trilogía rural, *Yerma*, *Bodas de Sangre* y *La casa de Bernarda Alba*, donde hay más concesiones al gran público. Como declara el autor en una entrevista en 1936, «para demostrar una personalidad y tener derecho al respeto he dado otras cosas», al tiempo que tuvo que considerar parte de su producción como «irrepre-

sentable», a pesar de que «en estas comedias imposibles está mi verdadero propósito».

La obra transcurre toda ella dentro de la mente del Director de escena. Éste, quizá, es un agonizante, y lo dramatizado es el sueño, duermevela, ensoñación o delirio de quien, en todo caso se encuentra en una situación límite. El Director ha dedicado toda su vida al teatro convencional al uso del realismo burgués, *teatro al aire libre*, y la última obra que ha montado ha sido *Romeo y Julieta*. Está casado, tiene hijos, pero es homosexual y ha tratado siempre de reprimir o disimular, sus más íntimas inclinaciones.

Finalmente convenimos con Miguel García-Posada en su introducción al volumen V de las obras de Federico García Lorca en la editorial Akal, 1992. 'Pero, con ser importante la cuestión homosexual en la pieza, me atrevería a decir que la amplitud de perspectivas del poeta se convierte en una especie de trampolín desde el que saltar a los abismos de muchos grandes temas de la condición humana: el amor, el problema de la identidad del individuo (¿tenemos una única identidad?, ¿somos una sucesión, y una simultaneidad, de estados cambiantes?), la moral social, la función del teatro y, por extensión, del arte; y, en fin, la muerte, contemplada y encarnada en el mundo de los muertos... Psicodrama, y teatro en el teatro, *El público* tiene derecho a figurar entre las obras más singulares del teatro contemporáneo. Años antes que el teatro del absurdo, Lorca rompe con todas las convenciones vigentes en la escena de su tiempo: el resultado es quizá la pieza más radicalmente subversiva del siglo'.

Francisco J. Corpas Rivera

Director del Aula de Teatro de la Universidad de Málaga

Taller de Dirección Escénica:

La Puesta en Escena como proceso creativo

El presente cuadernillo no es una aproximación teórica al Público de Lorca. Tampoco es el diario de trabajo de un colectivo a lo largo del proceso de montaje de dicho texto. Más bien, estas notas deben ser consideradas, como los fragmentos de las impresiones y reflexiones que formaron parte del proceso creativo de un espectáculo. Entre éstos y aquél existe, no obstante, la misma distancia que separa la complejidad de todo fenómeno vivo, de la arbitraria simplificación característica de cualquier forma de reflexión teórica.

Quiero agradecer a todos mis colaboradores, Rosa Sempere (profesora de danza del Ateneo de Málaga), Julio García Ruda (profesor de contrapunto del Conservatorio Superior de Música), Antonio Jesús González (jefe de seminario de caracterización de la E.S.A.D.) y Joaquín Ivars (artista plástico), el esfuerzo que han realizado por mostrar sus procesos creativos y sumar sus reflexiones a estas breves notas, superando la habitual pereza de los que nos sabemos más expresivos a través de otros medios que no son la escritura.

Igualmente mi afectuoso agradecimiento por su entrega a M^a del Mar Peláez (jefe del seminario de indumentaria de la E.S.A.D.) y a Pablo García (profe-

sor de dramaturgia de la E.S.A.D.). A Héctor Ferrada (profesor de interpretación de la E.S.A.D.), a Pilar Jiménez (jefe del seminario de escenografía), a Michael Collis (luminotécnico), a Héctor Morales (stage manager) y a Vicente Ubeda (profesor de interpretación) por su confianza en mi trabajo. A Puri González (profesora de patronaje de la Escuela de Artes y Oficios) y a Jesús Rosas y Asunción Cabrera (profesores de diseño de esa misma escuela).

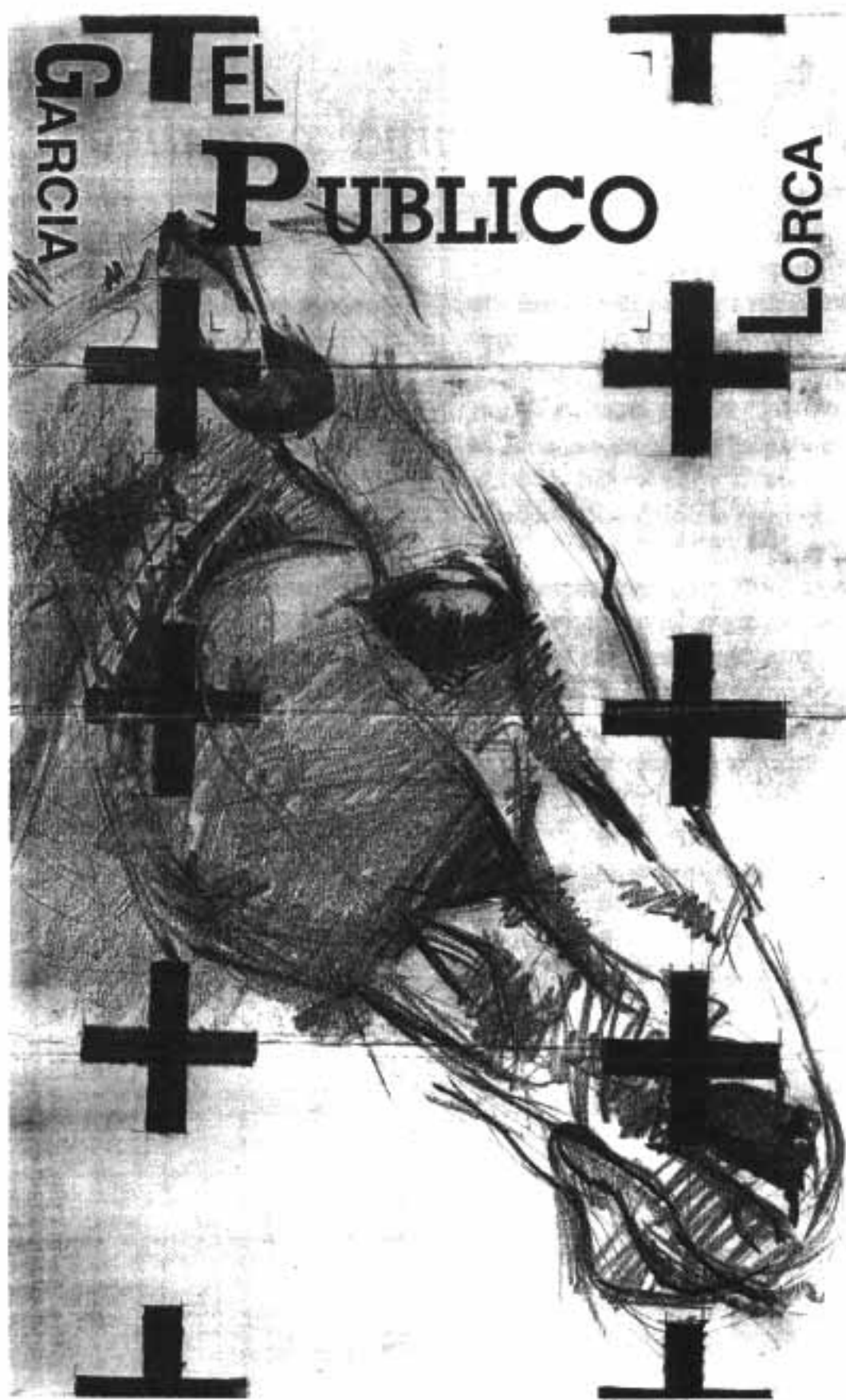
A todos los alumnos de dirección e interpretación de la E.S.A.D. de Málaga que han colaborado generosamente en este proyecto.

A Cristina García por su entusiasmo y especialmente a Carmen Alcántara, mi compañera, por su esfuerzo y su apoyo en los momentos difíciles.

A todos ellos

Gracias

José A. Sedeño
Jefe del Seminario de Dirección Escénica
de la E.S.A.D. de Málaga
Málaga, 29 de Mayo de 1995



El público

La obra

Posiblemente, **El Público**, fue escrita entre marzo y junio de 1930. Entre esos meses Lorca se encontraba en La Habana, de regreso de su impactante encuentro con la ciudad de Nueva York. La experiencia americana de Lorca constituye posiblemente la respuesta a una crisis emocional y creativa abierta un año antes, cuando las críticas de su amigo Buñuel y especialmente las de Dalí, perturbarían el disfrute del éxito literario obtenido con la publicación del *Romancero Gitano*.

El Público supone un salto cualitativo en la obra de Lorca, lo arriesgado de su estilo, la crudeza del tema y el grado de compromiso del autor convertirían a esta obra en «irrepresentable». El texto «perdido» de Lorca circulará en versiones fragmentarias hasta su estreno en España en 1987 bajo la dirección de Lluís Pascual. Este estreno, por la complejidad de su propia puesta en escena, convierte el patio de butacas del teatro María Guerrero en un hermoso círculo de arena azul, sólo pudo ser visto en Madrid. Nuestra propuesta constituye, por lo tanto, el estreno de **El Público** en nuestra comunidad.

Este montaje pretende brindar un homenaje a ese Lorca que asumió el riesgo personal y profesional de ser creativo y alejarse voluntariamente de un tópico que, ya en vida, comenzaba a cercarle. A ese Lorca que cree en el poder del Teatro, que elude los discursos vacíos y habla directamente de sus pasiones, sus miedos y su angustia como ser humano. A ese Lorca cuyo lado oscuro algunos aún no acaban de aceptar.

La versión del texto utilizada por nosotros es la de Rafael Martínez Nadal, es decir, la misma utilizada por Lluís Pascual e incluida en el cuaderno publicado por el Centro Dramático Nacional a propósito de su estreno en Madrid.

*«Yo sé que no tiene razón el que dice «ahora mismo ahora»
con los ojos puestos en las pequeñas fauces de las taquillas,
sino el que dice «mañana, mañana» y siente llegar la nueva
vida que se cierne sobre el mundo».*

Federico García Lorca

Charla sobre Teatro

Heraldo de Madrid, 2 de febrero de 1935

Notas de dirección

Mi propuesta sobre **El Público** aspiraba a un objeto ambicioso y largamente acariciado a lo largo de estos años: convertirse en punto de encuentro de artistas y creadores *contemporáneos* pertenecientes a ámbitos aje-

nos al teatro. Esta búsqueda de un *diálogo creativo* con otras artes, concretamente la plástica, la música, a las que se añadiría también la danza, sería el rasgo distintivo de esta experiencia.

La existencia como deseo: de la materia de los sueños.

El texto y la escena, el tiempo y el espacio, constituyen los únicos límites a procesos creativos distintos pero llamados a interconectarse en una misma puesta en escena. La coherencia de este montaje reside básicamente en el movimiento escénico, concebido desde su inicio como una *red dinámica* de relaciones. Esta red se teje y evoluciona a lo largo de toda la obra conectando entre sí a todos los personajes y permitiendo a los actores direccionar, de forma clara un conjunto de acciones y reacciones que son leídas por el espectador como el *comportamiento* de ese personaje a lo largo de situaciones distintas.

Esta ausencia de *unidad interior*, de coherencia psicológica, nos permite mostrar con precisión hiperrealista la naturaleza perturbadoramente ambigua de los personajes. Enfatizando su carácter fragmentario y acentuando las contradicciones situamos en primer término el conflicto.

No se trata de personas, son *condensaciones* o *sustituciones* (mecanismos de elaboración onírica) que giran en espiral alrededor de un único ser concebido como real: el director de escena. No obstante, a medida que se confronta con la ausencia de *realidad* del resto de los personajes, acabará poniendo en crisis su propio estatuto de ser

real, ser *pensante*, para constatar que sólo puede ser, que sólo es, un ser *deseante*.

«Seguiremos una primera pista: aquella que nos es propuesta por una reflexión filosófica sobre el psicoanálisis: ¿Qué podemos esperar de esta reflexión para una ontología fundamental? Dos cosas: ante todo una verdadera destitución de la problemática clásica del sujeto como conciencia, y a continuación una restitución de la problemática de la existencia como deseo».

Paul Ricoeur

«Existencia y Hermenéutica» incluido en «El conflicto de las Interpretaciones» Vol. II

Es precisamente esta naturaleza múltiple y fragmentaria de los personajes la que nos conduciría a plantear el trabajo actoral desde la *intensidad*. Es decir, desde el esfuerzo que cada personaje debe hacer por, a pesar de su naturaleza incompleta, dolorosamente mutilada y grotescamente deforme, manifestarse, ser, existir y vivir, a través de sus deseos. Si aceptamos

que hoy el Teatro sólo es el *espejo roto* de la realidad, sus personajes sólo podían ser fantasmas salidos de una vieja y polvorienta barraca de feria.

Este trabajo de intensidades y direcciones sobre los actores se apoyaba en un uso *restringido* del espacio.



Foto 1

Aunque pueda parecer paradójico ya que se acaba utilizando la práctica totalidad de la sala como zona de actuación, así como todas las entradas y salidas de la escena y patio de butacas, debajo de esta aparente libertad existe un uso fuertemente estructurado del espacio, previo incluso al diseño plástico del espectáculo. Cada cuadro debía transcurrir en un lugar concreto de la sala o el escenario, y *no en otro*; igualmente excluyentes y selectivas debían ser las entradas y salidas de los personajes.

Tan hermoso como el encuentro casual de una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de disección

Una de las imágenes más bellas, evocadas por una alumna para describir la impresión que le había causado la lectura de este texto, era aquella que lo comparaba a una selva. Calidez y humedad, plantas que se enredan en abrazos, luchas subterráneas de raíces. Esta imagen puramente intuitiva, que yo compartía, posiblemente me orientó desde un primer momento a ver en la *real* el modelo estructural que reflejaba de forma más completa la compleja realidad del texto de Lorca. Una distribución de los personajes a lo largo del eje diacrónico del texto me facilitó la observación de todas las constantes, las transformaciones y equivalencias experimentadas por los personajes. Una representación espacializada y sincrónica de las relaciones establecidas entre los personajes me permitiría finalmente plasmar gráficamente mi particular visión sobre **El Público**.

Establecer este concepto de *montaje-red* fue algo decisivo para entender cuál sería el modelo de relación que aspiraba a instalarse en el seno de nuestro trabajo. Un modelo abierto a toda aportación creativa plástica, musical o actoral (*sólo acciones concretas*) susceptible de ser retenida en el seno del montaje como *un objeto encon-*

trado. Esta consideración de *objetos encontrados* la tienen la práctica totalidad de elementos que confluyen en la puesta en escena: desde los aparentemente individuales y ligados a la condición de personaje, como son la indumentaria y la caracterización, a los más colectivos y ligados a la naturaleza de la situación como son la música y la escenografía. Del encuentro inesperado de estos objetos específicos, de las relaciones establecidas entre ellos a través de los cauces trazados en el montaje del texto y de la *sensibilidad viva* del actor, es de lo que se ha nutrido el *tejido poético* de mi puesta en escena. Desde esta perspectiva más que partir de una estética determinada *a priori* podemos decir que desembocamos en ella. Sabíamos exactamente que es lo que *no queríamos hacer*, y desde ese rechazo sistemático a todos los tópicos, estereotipos y dogmas acumulados en torno a Lorca y su obra, hemos buscado la forma que mejor reflejaba el tipo de cuestiones que suscita en nosotros **El Público**: nuestro *propio sendero* para aproximarnos a un Lorca *vivo* a través de nuestra experiencia y de nuestro tiempo.

«Este factor de extrañas relaciones es uno de los elementos fundamentales de la creación poética; es lo que García Lorca llamaba «la caza de la imagen poética».

José Manuel Blecua
(Lingüística y significación)

Otro de los objetivos cumplidos a través de este trabajo ha sido el constituir el primer lugar de *cruce* de dos generaciones de actores de la E.S.A.D. de Málaga, en realidad de dos *modelos de actores*: aquellos que concluían su formación como alumnos del «plan experimental» (de 3º y 4º curso) y aquellos que prácticamente acababan de iniciarla dentro del «plan L.O.G.S.E.» (alumnos de 2º). Mi intención era la de hacer de esto una experiencia más rica y diversa, favoreciendo el intercambio de conocimientos y de métodos de trabajo entre los propios alumnos. Creo sin-

ceramente, que el mayor logro de este trabajo reside precisamente en habernos permitido vivir una experiencia que nos ha llevado al convencimiento de algunas verdades sencilla, pero fecundas, relativas a nuestro oficio: que la vanidad antepone el protagonismo personal a los intereses del grupo, la escasa formación teórica que incapacita para comprender mínimamente las claves de cualquier trabajo contemporáneo y el miedo insuperable a asumir riesgos en el proceso de creación (que acaban conduciendo inevitablemente a repetirse hasta la saciedad en el propio repertorio de estereotipos), son las principales limitaciones y los vicios más antiguos y dañinos arraigados en la formación del actor.

Considero que sólo cumpliremos íntegramente con nuestra obligación como educadores, para con los futuros profesionales de la esce-



Foto 2

na, si conseguimos proporcionarles una base ética que fundamente su trabajo, unos mínimos (¡o mejor máximos!) *teóricos* que les permitan comprenderlo en el contexto del arte actual y finalmente, las *técnicas* y el entusiasmo necesarios para que se sientan *creadores* y no simples ejecutores de la creatividad de otros.

Del amor en los tiempos del sida.

Cuando yo inicié mi lectura de este texto flotaban en mi cabeza algunas cuestiones sobre las que deseaba

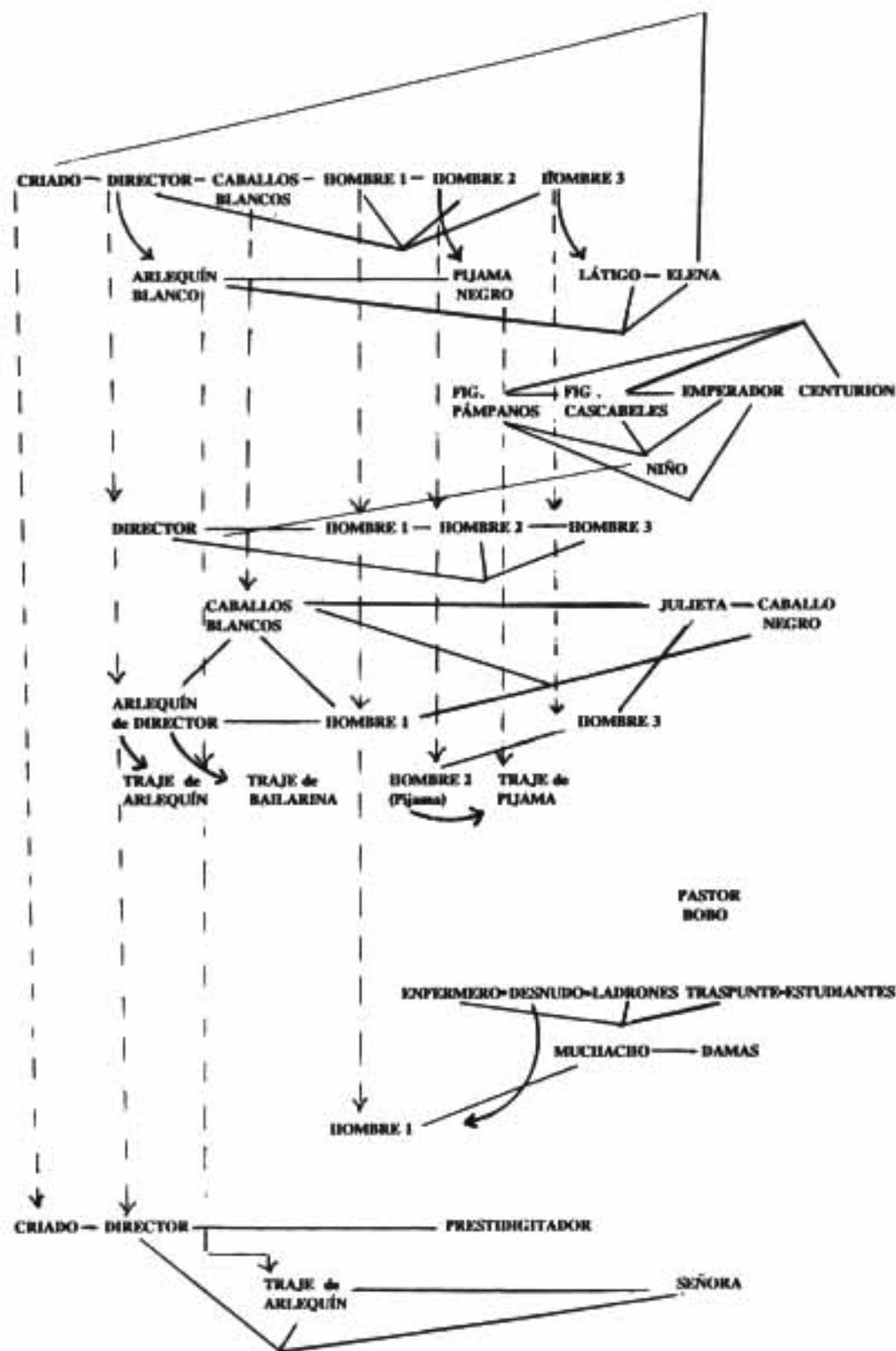
hablar y que básicamente podría resumir en dos: la primera de ellas es un proceso que podría titularse «el amor en los tiempos del *sida*» y guarda relación con la secuencia amor-sexo-muerte-amor-sexo- etc. La segunda afronta el teatro como «*lugar de encuentro* de seres humanos». Seres humanos situados a un lado y a otro de la barrera que impone la mirada (el que ve y el que hace), pero seres humanos a fin de cuentas que viven, disfrutan, sufren y mueren de igual manera: el teatro es el lugar menos indicado para llevar una máscara. Supongo que pretendía dar salida a la angustia que

me causaba este tipo de cuestiones cuando afronté este trabajo. Es hacia un espectador-cómplice solidario y generoso hacia quien dirijo mi trabajo; pero no sería honesto si no dijera que, al mismo tiempo, mi montaje se dirige también *contra* alguien: contra esa estirpe de hombres que serían capaces

hoy día de volver a enterrar con su *indiferencia* a alguien como Lorca, por idénticos *mismos motivos* y con las *mismas justificaciones* que ya utilizaron entonces.

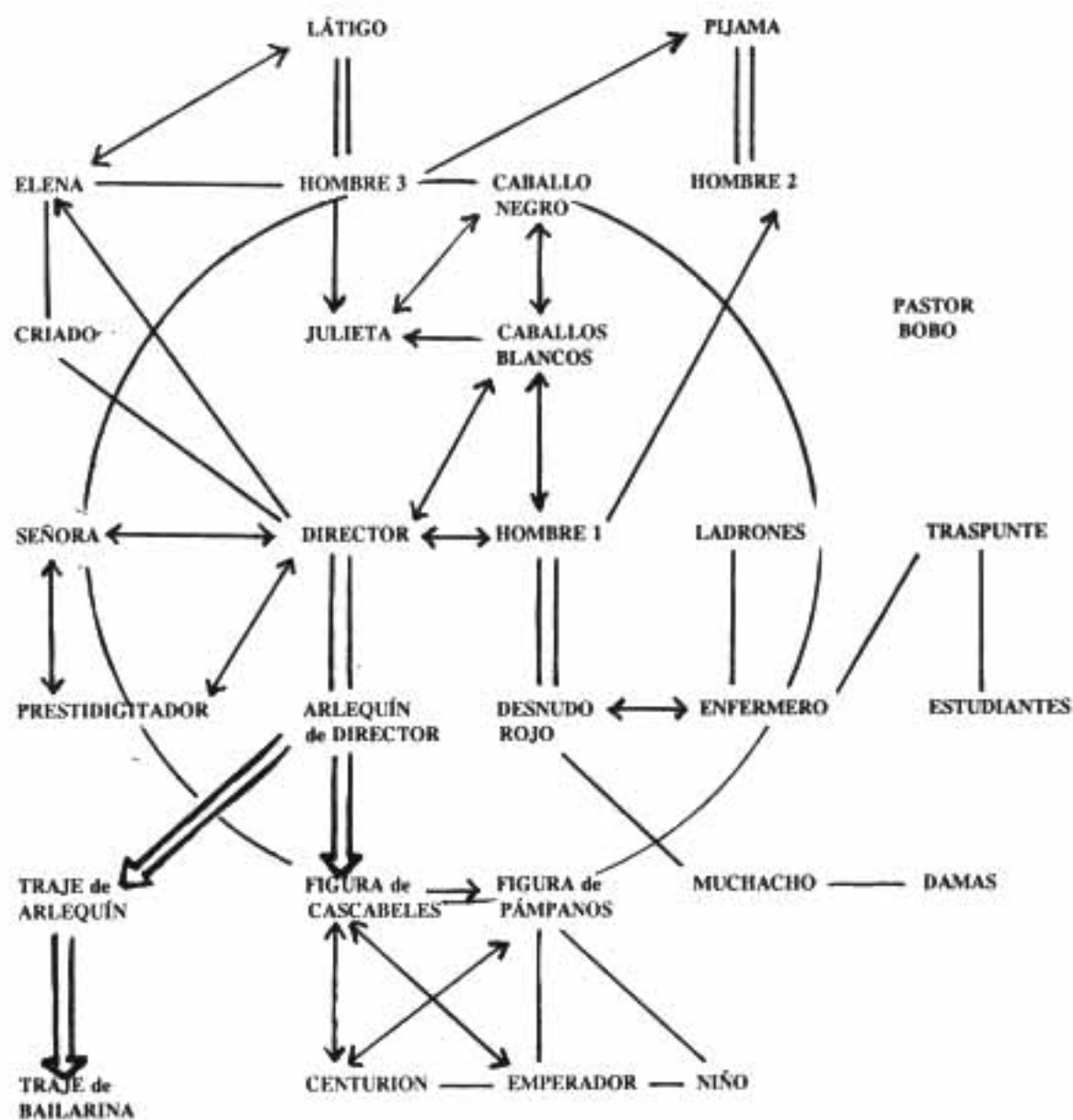
«Tengo un concepto del teatro en cierta forma personal y resistente. El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse, habla, y grita, llora y se desespera. El teatro necesita que los personajes que aparezcan en escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo se les vean los huesos, la sangre».

Federico García Lorca (1936)

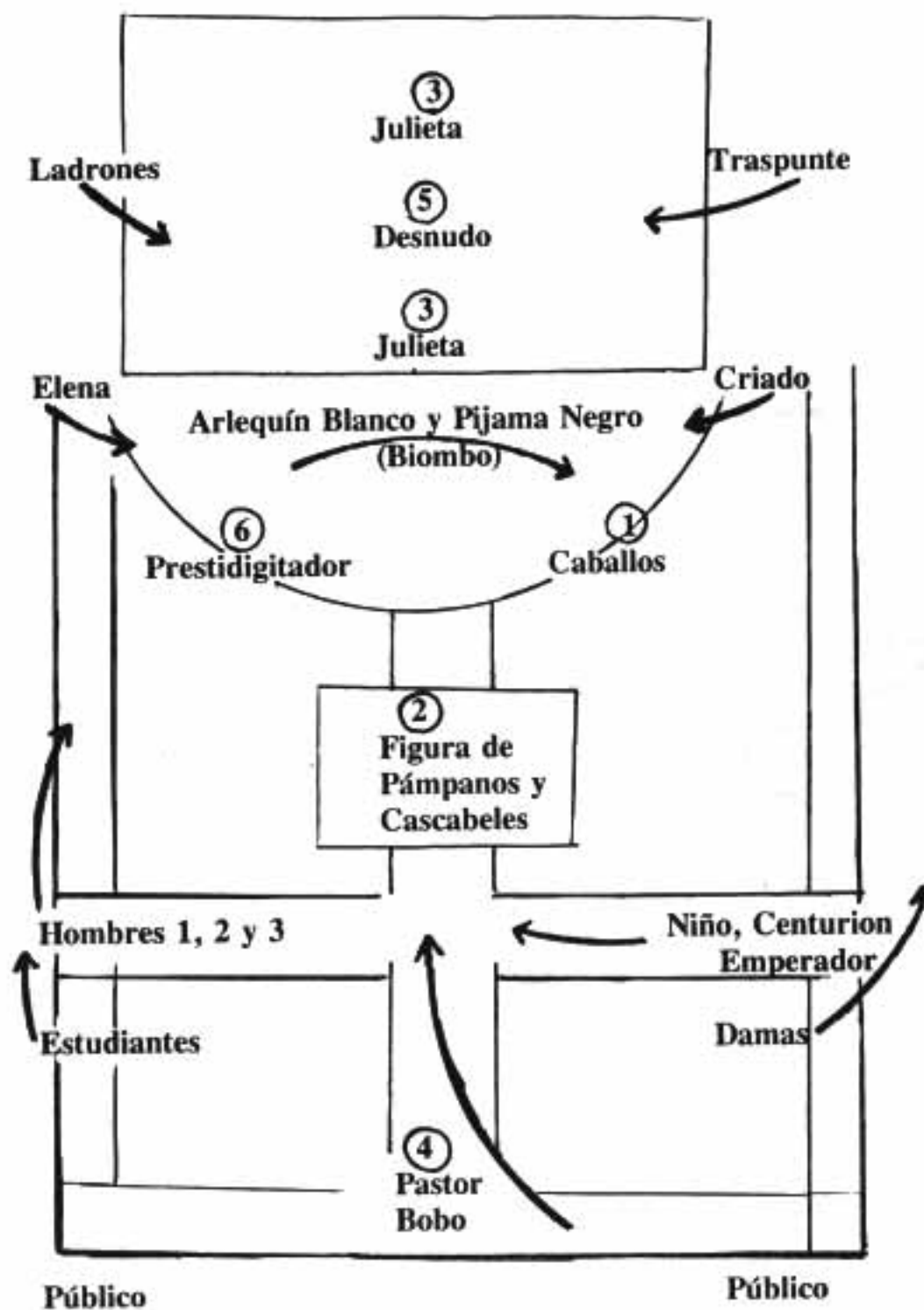


Análisis dramático:
representación gráfica de la evolución
de los personajes a lo largo de la obra.

MUNDOS CONSTRUIDOS



Análisis dramático:
representación gráfica de las
conexiones entre personajes.



Borrador de la distribución espacial de los cuadros y entradas y salidas de los personajes.

16 ▶

Criterios plásticos y conceptuales para una escenografía: *El Público*

Joaquín Ivars

Eludiendo las perezosas lecturas surrealistas al uso, nunca admitidas por Lorca «Ojo, ojo, con una tremenda lógica poética, no es surrealismo, ¡ajo! la conciencia más clara nos ilumina»; podríamos, sin embargo, habernos acercado a la obra pictórica de un surrealista atípico. Huido de las garras de André Bretón, René Magritte es por su antidogmatismo y su amplitud de mirada quizá el mejor representante del mundo del inconsciente tanto por sus paradojas visuales, sus asociaciones libres y su coherencia en la subversión de la Realidad.

Antecedente directo del mundo surreal nos encontramos a Giorgio De Chirico, en quien también podíamos haber depositado nuestra confianza a la hora



Foto 3

de enfrentarnos plásticamente a «El Público», pues sus cuadros semejantes a decorados imposibles y sus ambientaciones de ensueño metafísico proporcionarían una buena coartada al mundo complejo y cósmico al que Lorca nos introduce con esta obra.

Dalí. Sería un regate escapista no mencionarlo. Hay que hacerlo. Y es que, a mi juicio, aparte de sus rela-

ciones de amistad y una serie de circunstancias vitales compartidas, poco comparten en cuanto a artistas. El mundo pictórico del ampurdanés es blando, delicuescente y obsceno en el sentido de hipervisualidad (más visible que lo visible como nos dirá Baudrillard) y no tanto por lo que representa si no por cómo lo representa. Sus imágenes son muestras permanentes de voluntad de exhibición, de escaparate

te insolente y provocador en el que el cinismo sobre el cinismo se convierte al mismo tiempo en virtud y vergüenza. Pero Lorca es otra cosa, su mundo es duro, seco, con estructura, enraizado en sentimientos profundos del «hombre más hombre» y cargado de ternura, de matices y de sutiles oculta-

ciones. Puede que la única parte de «El Público» que podía ser compartida por los mundos del pintor y del poeta sea el cuadro de «Ruinas Romanas» en el que Lorca a través primero de las figuras de Pámpano y Cascabel y luego mediante el resto de personajes, hace una exhibición impúdica de sentimientos pareciéndonos que sus palabras huelen a fluidos corporales que al mismo tiempo se recubren de finas insi-

nuaciones, de ternezas y mimos, pasando de la grosería franca al mundo impoluto de los corazones infantiles.

Pero continuemos con los correlatos plásticos que nos podían ayudar en este trabajo. Bosco, Goya, son algunos de los maestros de la pintura en los que se piensa sin duda cuando leemos la obra. Demasiado lejos. Lorca es un hombre del futuro, bien arropado por la Historia mira hacia delante. No podíamos quedarnos ahí. Lorca previó que su obra tardaría mucho en representarse si es que alguna vez se conseguía. Su profetización cumplida hace que nosotros en realidad compartamos su tiempo mental.

En el mundo de las artes plásticas han pasado bastantes cosas desde entonces: Dadá y Fluxus, Povera y Minimalismo, Pop y Expresionismo, Abstracto, Neorrealismos y Op Art, Body Art y Happenings, Arte Conceptual y toda una serie de Neos y epígonos de epígonos que hoy día se alían en una ceremonia de la confusión o de la ambigüedad que nuestras aún poco acostumbradas mentes pretenden acotar como



Foto 4

si quisiéramos ponerle puertas al campo. Seguramente Federico, que no tenía ambición de cancerbero hubiera estado a gusto en esta época, pero aquéllos que si tienen esa vocación se lo impidieron.

El pensamiento actual tiende cada vez más a semejar-se a una red conceptual de relaciones diversas entre

espacios y tiempos, realidades y sistemas de comprensión de esas realidades. El Mundo se torna cada día más complejo a nuestros sentidos y es, pienso, nuestra tarea luchar contra las simplificaciones y adoptar un enfoque múltiple de visión que, sin embargo, no nos suma en la indolente postura del «todo vale», caldo de cultivo de los imperialismos más sojuzgantes.

García Lorca nos habla de la Mutación y la Máscara, del espejo como límite borroso entre la escena y el patio de butacas, nos habla de la Forma y del Contenido, del Azar y la Necesidad, y establece entre todos ellos conexiones imprevistas y límites imprecisos. Ese es el nexo, el Límite Impreciso, la ambigüedad buscada, la inmensa humanidad de la duda y la eterna grandeza de un Amor extendido que ayude a supe-

rar las diferencias pero manteniéndolas. Pero este amor no es ciego, el amor de Federico es ilustrado, la racionalidad tan presente en la génesis y en la sala de máquinas de esta obra, no debe ser confundida con la sensatez burguesa al uso. Nada más lejos. Es una Razón más allá de

la razón vulgar. Si queremos acercarnos al sentimiento espiritual del autor, a su manera de sentirse fundido con el Todo, debemos hacerlo con la Razón Poética como arma para la Libertad.

¿Podríamos hablar de razonamiento cuando Lorca nos dice: «Romeo puede ser un ave y Julieta puede ser una

pedra. Romeo puede ser un grano de sal y Julieta puede ser un mapa»? Se podría decir que pocas metáforas están tan cargadas de razón, pues tiene en cuenta otras superficies de lucidez que, como estratos, se deslizan unas sobre otras, «*Mil superficies*», nos dice el propio Federico.

Cuando J. A. Sedeño me propuso dar plasticidad a esta obra debo confesar que mi ignorancia sobre ella me conducía al tipo de lectura prejuiciada que habitualmente de Lorca se hace. Error. Error. Error. Encontré en esas líneas un paralelismo sobrecogedor entre su manera adelantada de entender y, desde entonces, mi manera modestamente actual de hacerlo. Después de cinco años trabajando con segmentos, una suerte de línea discontinua, de síes y noes que recorre todas las superficies y se adapta a las más diversas circunstancias, me encontré con una obra que, mediante algo parecido a un pespunte, tejía un mundo complejo

donde cada cosa, cada personaje, cada situación tiene su propia identidad de la que sin embargo cede parte para cumplir su función en el todo. Se rompe el encapsulamiento de cada parte para, sin dejar de ser, ser otro. Este carácter de totalidad nos hizo comprender que la escena se encuentra en todos lados y que el escenario de la representación y el público eran parte de la obra. También pude comprender que era una obra con voluntad de enlace (no de encadena-

miento), había pues que enlazarlo todo, al menos plásticamente y de una vez. Si la dramaturgia permitía el nexo temporal, la plástica debía servir a la unidad espacial, como un tejido que manifestara la intención de estar ahí, para que, a pesar del aparente absurdo escénico, todo se mantuviera unido. Unido por la razón del amor y por el amor por la razón. Aquél Límite Impreciso nos serviría. Utilizamos segmentos en los diversos decorados, en ciertos vestuarios y utillaje. Hubo luz segmentada en una silla de neón que, invertida y colgada al fondo del escenario, nos recordaba por un lado la ambigüedad del dentro fuera y la sacudida que el Arte debe producir en el público para

que deje de serlo en cuanto receptores pasivos y se incorpore al mundo de la creación. Parecido papel juega el espejo roto utilizado para la escena del Desnudo Rojo en el que el espectador no sólo se encuentra reflejado en el propio escenario sino que además es retratado como víctima y verdugo de sus



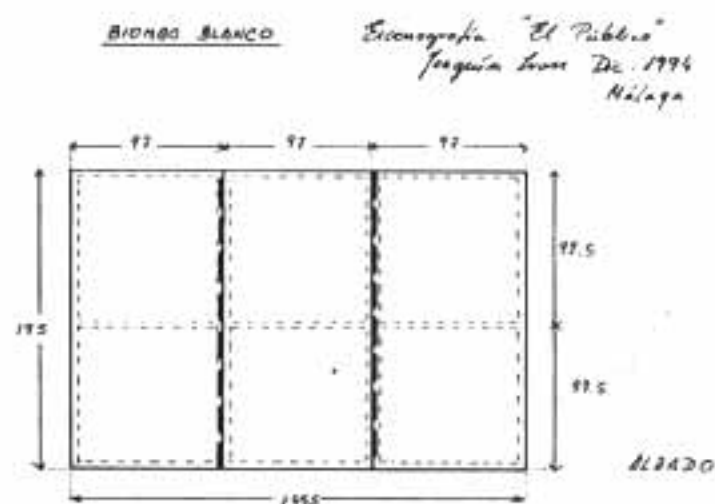
Foto 5

propias actitudes.

No es mi intención ser exhaustivo en la explicitación simbólica de cada uno de los elementos plásticos utilizados. Basten los ejemplos anteriores. Sí insistir en que la trama de segmentos era una manera de alegorizar una red de caminos para la Libertad en la que cada hombre o mujer van siendo otros y los mismos a medida que avanzan.

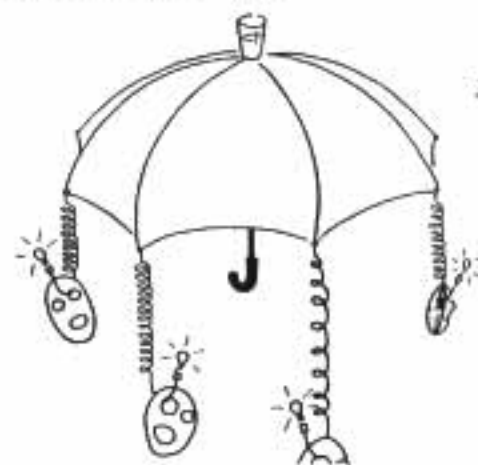
A. L. Pérez Villén (crítico de arte), refiriéndose a mi trabajo anterior comentó que se trataba de una especie de fusión entre el Surrealismo y el Arte Conceptual, algo aparentemente difícil de combinar. Creo que Lorca lo hizo antes con sus palabras, con sus metáforas y su talento poético.

Quizá el sentimiento de libertad contagioso de la obra me ha conducido a leer a Federico sólo con mis ojos, pero si Romeo puede ser un ave, Lorca podemos ser todos.



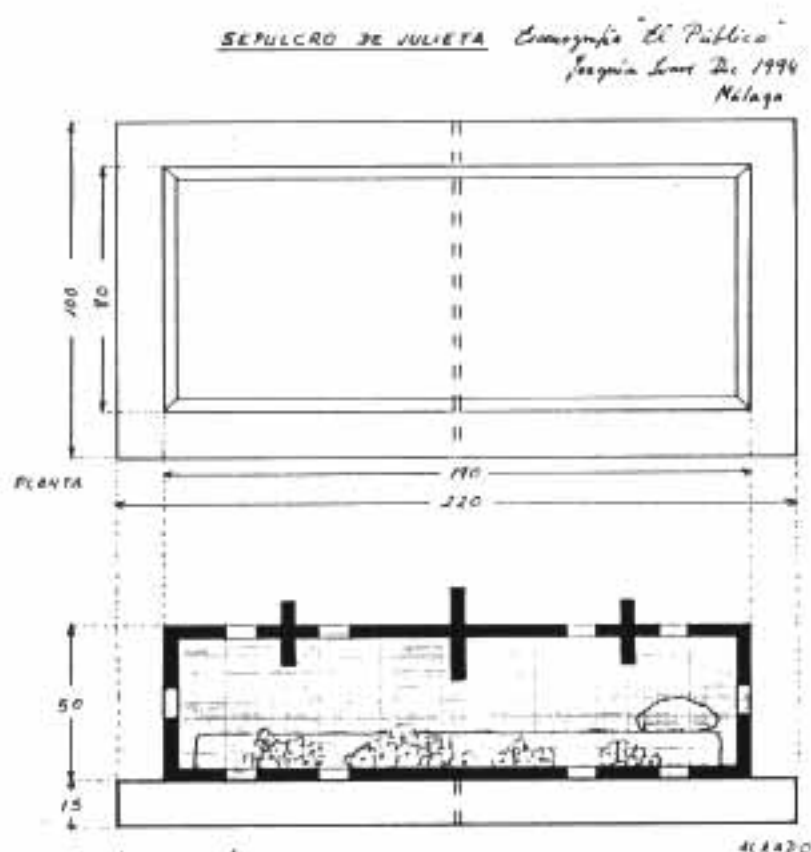
Materiales a emplear:

MADERA: 4 listones de pino rojo de $195 \times 4 \times 3$ cm
 $97 \times 4 \times 3$ cm
 $97 \times 3 \times 15$ cm
 TELA: 3 metros de tela blanca, doble ancho
 PINTURA: Gesso o Pintura Acrilica Blanca al agua
 TORNILLOS DE ENTAMALAJE 5 mm
 CIERRES 6 bisagras de fierro (a 6 tornillos cada una)
 CINTA ADHESIVA Cinta Pirella



PARAGUAS-TIO VIVO
PARA SOLO PASTOR BOBO

Materiales a emplear:
 3 FRONTERAS CRUCES
 VASO PLÁSTICO
 8 CARGAS DE PARACUROS
 ANILLO DE ALUMINIO 4 x 15 cm



Materiales a emplear:

MADERA: 4 listones pino rojo de $190 \times 4 \times 4$ cm
 $95 \times 4 \times 4$ cm
 $95 \times 3 \times 15$ cm
 ALUMINADO: 4 listones de 190×100 cm
 0 20 4 listones de 190×15 cm
 3 listones de 95×15 cm
 MALLA DE: 1 m de Pirella (Gua)
 CINTA DE VINO: 12 metros de cinta de 60 cm ancho
 TORNILLOS DE ENTAMALAJE de 5 mm
 SEGMENTOS DE ALUMINIO de 4 x 15 cm
 PINTURA METALIZADA CRI para dos repintes

Estudio Indumentario "El Píñon"
 Gonzalo López Díaz 1994
 Málaga



Indumentaria para
 "El Píñon"
 Tapa de libro
 excepto libro
 "El Píñon"
 para página



Indumentaria made to
 order
 Tapa de libro
 excepto libro
 "El Píñon"
 para página



Indumentaria made to
 order
 Tapa de libro
 excepto libro
 "El Píñon"
 para página



Indumentaria made to
 order
 Tapa de libro
 excepto libro
 "El Píñon"
 para página

Indumentaria made to
 order
 Tapa de libro
 excepto libro
 "El Píñon"
 para página

Indumentaria para
 "El Píñon"
 Tapa de libro
 excepto libro
 "El Píñon"
 para página



Indumentaria para
 "El Píñon"
 Tapa de libro
 excepto libro
 "El Píñon"
 para página



Indumentaria para
 "El Píñon"
 Tapa de libro
 excepto libro
 "El Píñon"
 para página

Indumentaria para
 "El Píñon"
 Tapa de libro
 excepto libro
 "El Píñon"
 para página



Indumentaria para
 "El Píñon"
 Tapa de libro
 excepto libro
 "El Píñon"
 para página



Estudio Indumentario "El Píñon"
 Gonzalo López Díaz 1994
 Málaga

16 Fragmentos sonoros para "El Público"

Julio García Ruda

La creación de la música para la puesta en escena de **El Público** estuvo desde su germinación basada en una estrecha interrelación entre la dirección escénica, la creación plástica de la escenografía y el trabajo de creación danzaria, además del trabajo musical del equipo de creadores.

La música era un elemento indisoluble de toda una concepción artística por lo que las reuniones de trabajo de mesa fueron por así decirlo la más importante partitura musical.

La realización de esta música, dividida en 16 fragmentos sonoros, incorporando sonidos de la naturaleza (mar, viento, tormentas), así como fragmentos de gran elaboración electroacústica, basados en el procesamiento digital de la voz y sonidos realizados con diferentes síntesis digitales, muestran un amplio espectro en cuanto utilización de medios electrónicos e

informáticos, dejando sentir la impronta de cada uno de los compositores que trabajaron en la realización de esta música.

La materialización de este proyecto musical se llevó a cabo en el Laboratorio de técnica electroacústica e informática musical del Conservatorio Superior de Música de Málaga, donde se realizaron, la grabación y elaboración de los fragmentos cantados como aquellos que se basaban en una manipulación del sonido original del texto dramático.

Un elemento muy importante dentro de puesta en escena fue, la proyección sonora, por lo que se realizó la sonorización a partir de una pluralidad de fuentes sonoras que fueran capaces de dar como resultado un sonido espacial complejo y vivo, de gran utilidad dramática.



Foto 6

Proceso reflexivo y creativo sobre el maquillaje teatral en "El Público"

Antonio Jesús González

«... sin una forma externa ni la caracterización interna ni la concepción de la misma llegarán al público. La caracterización externa explica e ilustra, y por lo tanto transmite a los espectadores la concepción interior de su papel».

Stanislavski

Lorca describe a la Elena de «El Público» con «cejas azules», «pelo blanco» y «pies de yeso». Algo es algo. Pocas veces aparece en un texto teatral indicación alguna sobre el aspecto físico de un personaje. Por otro lado, no deja de ser una suerte para los maquilladores: así la libertad de creación es absoluta. O casi absoluta, debería decir, ya que es el director del montaje quien dice, y debe decir, la última palabra sobre la apariencia externa de los personajes.

Mi primera conversación sobre la caracterización de los personajes del montaje que J. A. Sedeño estaba preparando para la E.S.A.D. D. versó sobre el aspecto general que aquéllos debían tener. Como maquillador, siempre hago a los directores la misma pregunta: «¿los personajes deben parecer personas, o son personajes simbólicos, expresionistas...? ¿Hay alguna imagen concreta de la que haya partido para la creación del físico de los personajes? ¿Un cuadro? ¿Una escultura?». J. A. Sedeño parecía tenerlo bastante claro: todos los personajes que aparecen en la obra deberían parecer espectros aparecidos a otro de los personajes, el director. Son criaturas soñadas o imaginadas por el director. Por otro lado tenía bastante claro que su inspiración estética había partido de los cuadros de El Bosco. Ya había material sobre el que trabajar.

«Hasta que... el maquillador... llegó y transformó mi cara en un rostro vulgar de rubio pálido de teatro, yo había estado convencido de estar en camino de descubrir mi secreta identidad. Un ligero escalofrío recorrió mi cuerpo mientras me ponía el viejo ropaje, ajustaba la peluca y me ponía la barba y el bigote».

Stanislavski

Si el director era el único personaje real de la obra estaba claro que debía ser el único que debía tener un aspecto totalmente naturalista. Eso, a la hora de maquillar, se traduce en una maquillaje normal para hombre. Lo de «normal», cuando se habla de maquillaje, quiere decir que el aspecto que debe dar el actor es el de no ir maquillado en absoluto. Pero en teatro «no ir maquillado en absoluto» no es lo mismo que no llevar maquillaje. Muy al contrario, el actor iría maquillado con todas las correcciones necesarias (base, luces, sombras, líneas en los ojos, colorete en los pómulos, perfilado de labios, polvos fijadores, etc.). En cuestiones de maquillaje –como en otras– el teatro está bastante alejado de la realidad.

El resto de los personajes debían parecer espectros. Pero espectros que, a su vez, parecieran niños, estudiantes, magos, caballos, damas, esculturas griegas, emperadores, soldados... hasta sumar más de treinta personajes. Las figuras de El Bosco son tétricas, mortecinas... (quizá un buen color base para los maquillajes sería el gris). También son figuras grotescas, deformes... (¿por qué no hacer unos maquillajes diseñados a base de líneas gruesas, poco difuminadas?). Algunas

de las figuras tienen un aspecto ciertamente cómico... («las damas» se prestan a realizar un maquillaje caricaturesco: grandes labios, grandes cejas y pestañas, absurdas pelucas blancas...). Así, poco a poco fui construyendo, primero mentalmente y más tarde a base de bocetos, todos los personajes de la obra.

«Ya había metido un dedo en la crema y empecé a frotarme la cara. Y... seguí frotando. Los colores empezaron a fundirse como la acuarela que cae en un líquido. Mi cara se puso verdigrisamarillenta, como un complemento de la ropa que llevaba. Era difícil distinguir dónde estaban los ojos, la nariz o los labios. Me eché la misma crema pringosa en la barba y el bigote y luego llené la peluca de crema. El pelo parecía parcialmente apelmazado... Después, como poseído por una especie de delirio, empecé a temblar, mi corazón daba saltos, me quité las cejas, me eché polvos al azar, me unté las manos de un color verdoso y las palmas de un color rosa claro. Me estiré el batón y me apreté el nudo de la corbata. Todo esto lo hice con toques seguros y rápidos, porque ya sabía a quién representaba y qué clase de persona era»

Stanislavski

Capítulo aparte merecían los «caballos». Tienen una importancia capital en la obra. El aspecto de éstos debía ser poderoso, llamativo, atractivo... Nunca pensé en imitar los rasgos de un caballo. Debían parecer hombres-caballos. Cara de hombre con ojos penetrantes y agresivos. Pero añadiendo aparejos de caballo maquillados sobre la cara y la cabeza. La cabeza debía estar afeitada y maquillada como una prolongación del rostro. La solución más fácil hubiera sido que los actores se afeitaran la cabeza. Por supuesto ninguno aceptó la idea. La otra posibilidad era la de utilizar calotas de látex. Al final se optó (¿cabía otra opción?) por la segunda. Cuando lo decidimos no sabía aún que aquellas calotas se iban a convertir en la verdadera pesadilla de la historia. La tarea de pegarlas a la parte posterior del cuello se convirtió en algo prácticamente imposible debido a que

la composición de los personajes les obligaba a mover el cuello de forma continua. Todo ello me obligó, durante los días de representación, a pasar las mañanas reparando los desperfectos que sufrían durante la noche anterior.

Otra de las imágenes más poderosas de la función era la del «desnudo rojo». Imagen de un cristo crucificado. Sangrante. En un principio pensamos en maquillar todo el cuerpo de la actriz de rojo. Más tarde caímos en la cuenta de que con el cuerpo maquillado de rojo no sería posible conseguir el aspecto de «sangrante». Definitivamente tendría que maquillar todo el cuerpo de blanco para que pudiera verse la sangre que le chorreaba desde la corona de espinas y la herida del costado. Sobre el fondo blanco maquillaría los rasgos del «cristo» a base de grandes manchas de color rojo y negro. Ningún detalle. Sólo los rasgos principales que acentuarían la demacración. El pelo suelto, largo, despeinado, cayendo por los hombros... (imagen de un cristo gótico, retorcido, sufriente). Los cristos de semana santa llevan perfectamente maquilladas las heridas.

«He observado que el maquillaje se ve a menudo como el hijo bastardo del teatro, y hasta hay directores y productores que no consideran el maquillaje ni un arte ni una parte importante entre las herramientas propias del actor para la creación de un personaje».

L. Baygan

*«- Por qué complicarse la vida con el vestuario y el maquillaje? ¡No son más que un obstáculo!
- Esto es otro error del que hay que librarse».*

Stanislavski

Un buen maquillaje no va a fabricar a un buen actor ni va a ser decisivo para el éxito de una puesta en escena. Un maquillaje malo, por el contrario, sí puede arruinar

la interpretación de un actor y dejar en ridículo al mejor de los directores. Es cierto que en algunos países –España entre ellos– el maquillaje teatral está considerado como un estorbo o, en el mejor de los casos, como un lujo que pocas producciones pueden permitirse (siempre hay algo más importante en que gastarse el dinero). Hay otros países –como Inglaterra– donde el maquillaje ha alcanzado sus cotas más importantes y donde la tradición de «crear personajes» ha llegado a lo más alto.

«No hay nada de magia en el maquillaje teatral. Sólo una habilidad adquirida, que consiste básicamente en pintar, modelar, comprender la estructura facial y algo de imaginación... El principiante tiene una ventaja sobre el profesional: no necesita olvidarse de la gran cantidad de

tonterías que constituyen el bagaje básico que la mayoría de los intérpretes tiene sobre el arte de maquillar»

(H. Buchman)

Bibliografía:

BAYGAN, L. *Make-up for theatre. Film & television*. Ed. A & C. Black, London, 1984.

BUCHMAN, H. *Stage Makeup*. Ed. Watson-Guption Publications. New York, 1989.

STANISLAVSKI, C. *La construcción del personaje*. Ed. Alianza Editorial, Madrid, 1975.

Tres momentos coreográficos para "El Público"

Rosa Sempere

Las señas de identidad de la danza son la estética, la energía y la expresión. Todo trabajo profundo sobre el cuerpo aporta a los personajes una gama de matices cuya suma proporcionan coherencia a la relación texto-movimiento y determina, en última instancia, la calidad y estética del trabajo actoral. La intervención de la armonía es ilimitada, y va desde los movimientos simples y naturalizados hasta los más complicados, desde las acciones físicas cotidianas, hasta las más abstractas sublimaciones de una emoción; en cualquier caso refuerzan la acción y contribuye a dar expresión a los personajes.

Partiendo del trabajo de dirección, el diseño de movimientos se amplificó, coordinó y armonizó las partituras de acciones, para conseguir momentos elaborados coreográficamente. Los elementos básicos que proporcionarían las motivaciones fueron dos:

- El texto, el contenido de las palabras como guía del movimiento, la danza no sólo ilustra las palabras sino que incluso las cuestiona.
- El ritmo, el fraseo en sus cualidades sonoras (ritmo, intensidad, musicalidad y tonalidad).

Los momentos coreográficos trabajados fueron tres:

- Los caballos: la coreografía debía reforzar las características de fuerza y direccionalidad, facilitando el control del espacio y de la energía, en un trabajo nada fácil para actores.
- Julieta y Caballo Blanco 1: el juego amoroso se establecía en un cuerpo a cuerpo caracterizado técnicamente por el contacto y el control de peso.
- Pámpanos y Cascabeles: el movimiento acompaña a la palabra, el juego de niveles definía un trabajo caracterizado por su proximidad con el público.

"El Pigeo"

PERSONAL
CAPALAS



PERSONAL: ELENA



TED BUNGE
RE+ PAUL
EYES AZULES
CARAS AZULES
ESCAPADA AIRE

"SOLAR EYES"
"RE+ PAUL"
"PAS DE PAS"

"El Pigeo"

PERSONAL
YOLY 23



LOS ENEMIGOS JUNTOS
CERRAS CERRAS
PASAJA CERRAS PASAJE
CERRAS CERRAS PASAJE
CERRAS CERRAS PASAJE
CERRAS CERRAS PASAJE

PERSONAJE: FANTASMA



"Fantasma Falso"
"Resaca Blanca de Yoda"

PERSONAJE: OSMIRIS



"Yoda Corazón de
Osmiris Jirón"

"El Fuzilero"



PERSONAJE:
EMPERADOR

"El Público"

CENTURÓN



PRESTIDIGITADOR.



"El Público"

Reservado

Día 1
Día 2
Día 3
Día 4

14 imágenes sobre “El Público” de Lorca

Rafael González









El taller de dirección escénica

Cuando leí por primera vez **El Público** me sentí frente a una obra misteriosa y fascinante.

Tengo que confesar que siento una especial atracción por este tipo de textos. **Macbeth** de William Shakespeare, **Ubú Rey** de Alfred Jarry y **Las Bacantes** de Eurípides, sirvieron de base a los Talleres de Dirección correspondientes a los cursos anteriores. ¿Qué tienen en común textos tan dispares en épocas y estilos? Básicamente un rasgo que los hace especialmente interesantes para mí desde el punto de vista de la investigación y de la pedagogía teatral: son textos complejos que ofrecen una cierta *resistencia* a ser escenificados. Estas dificultades suponen una posibilidad real de aprendizaje para todos los implicados en el proceso de montaje. El texto deviene así en una suerte de *campo de pruebas* que pone al límite nuestra capacidad técnica, permite que aflore nuestra auténtica creatividad y amplía los límites de nuestra experiencia profesional.

El Taller de Dirección Escénica posee como objetivo fundamental la investigación y la pedagogía en el ámbito de la triple relación director-actor-público. Nuestras puestas en escena se han caracterizado por una radical *economía de medios*, primando el trabajo del actor en su aspecto más *físico* y favoreciendo la relación *directa* actor-espectador mediante la eliminación de la cuarta pared y la utilización de disposiciones alternativas al modelo a la italiana. El rasgo principal del funcionamiento interno del Taller de Dirección es su carácter de taller *abierto y participativo*. Abierto porque, sistemáticamente, los grupos de trabajo y el reparto se establecen de forma que puedan incorporarse *todos* los miembros de la comunidad escolar que deseen participar en cualquiera de los proyectos. Participativo, por-

que todos desempeñan un papel creativo, incluidos los alumnos de dirección escénica, que pueden asumir cotas de responsabilidad, compartida y controlada, impensables en otras formas de montaje.

Pienso que estas breves notas son suficientes para aclarar la filosofía del Taller de Dirección Escénica y cuáles son las características que lo han diferenciado respecto a otras propuestas.

«Llegamos, pues, a la cuestión del actor como artista.

Podemos decir que el verdadero artista está siempre dispuesto a realizar cualquier sacrificio por alcanzar un momento de creatividad. El artista mediocre prefiere no correr riesgos, por eso es convencional. Todo lo que es convencional, todo lo que es mediocre, está relacionado con ese miedo. El actor convencional sella su trabajo, y sellar es un acto defensivo. Para protegerse a uno mismo, uno «construye» y «sella». Para abrirse, se han de derribar todos los muros».

Peter Brook La Puerta Abierta (1994)

Reparto, equipo artístico y equipo técnico de "El Público"

EL REPARTO:

Director	Pablo García
Criado/Estudiante 4	Isabel López
Caballo Blanco 1	Juan Antonio Martín
Caballo Blanco 2/Ladrón 1	Marcos de Marcelino
Caballo Blanco 3/Ladrón 2	Emilio Martínez

Caballo Blanco 4	Alberto del Manzano
Hombre 1	Antonio M. Arcos «Queko»
Hombre 2	Luis Felpeto
Hombre 3/Enfermero	Félix Ortiz
Arlequín Blanco/Muchacho	Ana Julia Ferrer
Elena/Señora	Carmen Jiménez
Figura de Cascabeles/Caballo Negro	Isa Pardo
Fig. de Pámpanos/ Desnudo Rojo	Victoria Martín Mateos
Niño/Traje de Bailarina/ Estudiante 3	Nieves G. Ruz
Traje de Pijama/Traspunte	Loli Arrabal
Centurión/Prestidigitador	Diego Falcón
Emperador/Dama 3	Anabel Mena
Julieta/Dama 1	Fina Martín
Pastor Bobo/Estudiante 5	Rosa Moreno
Estudiante 1	Ana Rosa Fernández
Estudiante 2	Sonia Cañamero
Dama 2	María Martos
Dama 4	Soledad Palmero

EQUIPO ARTÍSTICO Y TÉCNICO

Diseño de Escenografía	Joaquín Ivars
Diseño de Iluminación	Michael Collis
Diseño de Vestuario	M^a Mar Peláez y Joaquín Ivars
Caracterización	Antonio Jesús González

Coreografía	Rosa Sempere
Movimiento	Carmen Alcántara
Música	Julio García Ruda, Ana Asenjo y Pedro Barrientos
Realización de Escenografía	Pilar Jiménez y Joaquín Ivars
Realización de Vestuario	M^a del Mar Peláez
Patronaje	Puri Delgado
Alquiler de Equipos	Polifonía
Asistentes de Montaje	Raïna Alfandari, Paloma Luque Curro Garijo, Víctor Alfonso y Mario Manuel García
Diseño Gráfico	Jesús Rosas
Fotos	Rafael González y Coral
Ayudante de dirección	Cristina García y Plácido García
Dirección	José Antonio Sedeño

Este trabajo ha contado con la colaboración de profesores y alumnos de la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos, del Laboratorio de Música Electroacústica del Conservatorio Superior de Música y de la Escuela Superior de Arte Dramático de Málaga, a todos ellos mi especial agradecimiento.

Una breve cronología

El Taller de Dirección Escénica pertenece al **Seminario de Dirección Escénica** de la Escuela Superior de

Arte Dramático de Málaga (E.S.A.D.). Su línea de trabajo forma parte de un programa de actividades destinadas a consolidar la especialidad de Dirección Escénica y a través de este objetivo, favorecer una renovación permanente en los estudios de Arte Dramático. Sólo desde un contacto continuo con la realidad social, cultural y teatral se comprende la formación contemporánea del actor y director de escena.

Curso 90/91

- Inicio de la especialidad de Dirección Escénica en la E.S.A.D. de Málaga, es la primera Escuela de Arte Dramático de España con un plan experimental de cuatro años.

- Curso de «Evolución de las Formas Escenográficas» impartido por D. Isidro Bravo, profesor del I.T. de Barcelona.

- Curso de «Técnicas Teatrales» impartido por D. Héctor Morales, exprofesor en la R.A.D.A. de Londres.

- Curso de «Combate Escénico» (técnicas y coreografía) impartido por el Seminario de Dirección Escénica.

- Taller de Dirección Escénica: Macbeth de W. Shakespeare.

Curso 91/92

- Curso de «Puesta en Escena» impartido por los profesores D. Antonio Andrés Lapeña y D. José M^a Rodríguez Buzón, profesores del I.T. de Sevilla.

- Taller de Dirección Escénica. Ubú Rey de Alfred Jarry, actuaciones dentro del Ciclo de Alternativas Teatrales organizado por el Aula de Teatro de la Universidad de Málaga.

- Colaboración como ponente en las «Segundas Jornadas de Expresión y Teatro» organizadas por el Aula de Teatro de la Universidad y el C.E.P. de Málaga.

Curso 92/93

- Curso sobre «Rito y Teatro» impartido por el profesor Nicolás Núñez, director del Taller de Investigación Teatral del la U.A. de México, en colaboración con C.E.P. de Málaga.

- Creación del Laboratorio de Investigación Teatral de la E.S.A.D.D., reconocido como grupo de trabajo por el C.E.P.

- Participación en la «Semana Odín» en Holstebro (Dinamarca), primer contacto entre la E.S.A.D. y el Nordik Teaterlaboratorium de Eugenio Barba.

- Colaboración, como ponente, en las «Terceras Jornadas de Expresión y Teatro» organizadas por el Aula de Teatro de la Universidad y por el C.E.P. de Málaga.

- Participación, becado por la Universidad Complutense y la de Cantabria, en los cursos de «Recepción del teatro» dirigido por el profesor D. José M^a Díez Borque y D. Javier Aparicio Maydeu, y al «Arte Escénico de fin de siglo», dirigido por D. José Antonio Sánchez y D. Francisco Valcarce Valcarce.

- Taller de Dirección Escénica: «Las Bacantes» de Eurípides.

Curso 93/94

- Inicia sus estudios la primera promoción L.O.G.S.E. de Arte Dramático en Málaga.
- Organización y coordinación de la «Semana de Teatro Contemporáneo», impartida por los profesores D. Lluís Masgrau, D. José Antonio Sánchez y D. Jorge Cobos.
- El «Laboratorio de Investigación Teatral» de la E.S.A.D.D. pasa a ser seminario permanente reconocido por el C.E.P.
- Colaboración, como ponente, en la «Cuartas Jornadas Pedagógicas de Expresión y Teatro» organizadas conjuntamente por el I.C.E. y Aula de Teatro de la Universidad de Málaga.
- Invitación a formar parte del Seminario de Estudios Teatrales del Aula de Teatro de la Universidad de Málaga, realizando el prólogo y la presentación del «Tercer Cuaderno de Teatro» de la Colección del Aula de Teatro, participando en la mesa redonda dedicada a «La contemporaneidad y el Teatro».

Curso 94/95

- Asistencia al seminario «Los escenarios de fin de siglo: Teatro, Tecnología y Educación plural», organizado por la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo en Valencia y a distintos cursos organizados

por la Escola Municipal d'Expressió i de Psicomotricitat de Barcelona.

- Participación en los congresos del A.D.E. sobre «Investigación y Teatro» y el «Primer Congreso Iberoamericano de Teatro: Pedagogía Teatral. Concepto y Métodos» organizados por la Universidad de Cádiz en el contexto del Festival Iberoamericano de Teatro, donde se presentó una ponencia sobre las conclusiones derivadas del desarrollo del plan experimental de la especialidad de dirección escénica en Málaga.
- Coordinación del curso para profesores «Técnica del actor, técnica del director» impartido por el profesor D. Torgeir Wethal del Nordisk Teaterlaboratorium de Holstebro (Dinamarca) organizado conjuntamente con el C.E.P. de Málaga.
- Participación en las mesas redondas organizadas por los Institutos Vicente Espinel de Málaga, «Don Juan: del amor y la muerte» y Antigua Sexi de Almuñecar (Granada), «Teatro y Educación».
- Taller de Dirección Escénica: «El Público» de Federico García Lorca.
- Presentación y coordinación del «Tercer Ciclo de Conferencias sobre Teatro Contemporáneo» organizado conjuntamente por la E.S.A.D. y el Aula de Teatro de la Universidad de Málaga, dentro de un espíritu de colaboración mucho más amplio entre ambas instituciones, que podría materializarse en el futuro con la firma de un acuerdo marco, posiblemente vigente para el próximo curso académico 95/96.

Fotografías

1. Taller de Dirección Escénica de la ESAD de Málaga
El Público de Federico García Lorca.
Cuadro Tercero: El Traje de Arlequín y Hombre-1
Sala Falla de la ESAD de Málaga. 1995
Foto. Coral Martín Graciana.
2. Taller de Dirección Escénica de la ESAD de Málaga
El Público de Federico García Lorca.
Cuadro Segundo: Figura de Pámpanos y Figura de Cascabeles
Sala Falla de la ESAD de Málaga. 1995
Foto. Coral Martín Graciana.
3. Taller de Dirección Escénica de la ESAD de Málaga
El Público de Federico García Lorca.
Cuadro Tercero: Julieta y Caballo blanco-1
Sala Falla de la ESAD de Málaga. 1995
Foto. Coral Martín Graciana.
4. Taller de Dirección Escénica de la ESAD de Málaga
El Público de Federico García Lorca.
Cuadro Tercero: Julieta y los cuatro Caballos Blancos
Sala Falla de la ESAD de Málaga. 1995
Foto. Coral Martín Graciana.
5. Taller de Dirección Escénica de la ESAD de Málaga
El Público de Federico García Lorca.
Cuadro Tercero: Julieta y Caballo-1
Sala Falla de la ESAD de Málaga. 1995
Foto. Coral Martín Graciana.
6. Taller de Dirección Escénica de la ESAD de Málaga
El Público de Federico García Lorca.
Cuadro Tercero: Julieta y Hombre-3
Sala Falla de la ESAD de Málaga. 1995
Foto. Coral Martín Graciana.

TÍTULOS APARECIDOS

Año 1994

1. Miguel Romero Esteo
Del Mediterráneo arcaico y el Teatro Contemporáneo.
2. Francisco Valcarce
Teatro Contemporáneo: Un espacio para la investigación y la imaginación. Influencias e impregnaciones. (Apuntes para una historia de la innovación escénica).
3. José Antonio Sánchez
Dramaturgias de la complejidad: Sobre la génesis de la nueva escritura escénica.
4. Marianne Van Kerkhoeven
La Fusión de la Ideología y de la Estética en el Teatro Contemporáneo.

Año 1995

5. Juan Antonio Hormigón
El sentido actual del teatro.
6. José Antonio Sedeño
La Puesta en Escena como proceso de investigación: "EL PUBLICO" de Federico García Lorca.



UNIVERSIDAD DE MALAGA