



Seminario de Estudios Teatrales

**Teatro Contemporáneo.
El compromiso con una ética y una estética.**

SARA MOLINA



**Teatros del Siglo XX:
Otras tradiciones. Otras realidades.**

ANTONIO FERNÁNDEZ LERA

UNIVERSIDAD  DE MÁLAGA
DIRECCIÓN GENERAL DE CULTURA
AULA DE TEATRO

UNIVERSIDAD  DE CANTABRIA
VICERRECTORADO DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA
AULA DE TEATRO

ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO DE MÁLAGA

SARA MOLINA

Jaén (1958)

Autora y directora de escena. Directora de la Cía. Q Teatro de Granada. Participante en la primera y segunda Muestra de Autores Contemporáneos de Alicante. Ha participado en distintas producciones de autoría propia con las Cías. Instante de Granada, Tamasca de Canarias y CAT de Sevilla.

ANTONIO FERNÁNDEZ LERA

Madrid (1952)

Dramaturgo, traductor y periodista. Sus textos han sido puestos en escena por las Cías de teatro Espacio Cero, Cambaleo Teatro, la Tartana Teatro y Cía. de Esteve Graset. Participó en la fundación del Teatro Pradillo de Madrid. Ha sido redactor de la revista "El Público" y editor de la revista "Fases". En la actualidad trabaja en el Centro de Documentación Teatral del Ministerio de Cultura de Madrid.



Seminario de Estudios Teatrales

**Teatro Contemporáneo.
El compromiso con una ética y una estética.**

SARA MOLINA



**Teatros del Siglo XX:
Otras tradiciones. Otras realidades.**

ANTONIO FERNÁNDEZ LERA

UNIVERSIDAD  DE MÁLAGA
DIRECCIÓN GENERAL DE CULTURA
AULA DE TEATRO

UNIVERSIDAD  DE CANTABRIA
VICERRECTORADO DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA
AULA DE TEATRO

ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO DE MÁLAGA

Edita:
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA
AULA DE TEATRO
Seminario de Estudios Teatrales

Director:
FRANCISCO J. CORPAS

Coordinan este número:
FRANCISCO VALCARCE y FRANCISCO J. CORPAS

Colabora en este número, Consejo Social de la Universidad de Cantabria

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

Depósito Legal: MA-1.068-95
I.S.S.N.: 1.1.34-6.221

Los Cuadernos de Estudios Teatrales del Aula de Teatro de la Universidad de Málaga.

En este nuevo curso académico 1995-1996, hemos reiniciado una actividad cultural de tanto interés como son los Ciclos de conferencias sobre Teatro Contemporáneo que, en los últimos años, vienen organizándose en la Universidad de Málaga. En esta edición, como en la del pasado año, colabora en su desarrollo la Escuela Superior de Arte Dramático de Málaga, y el marco en el que tienen lugar las diversas conferencias -la Sala Rossini de nuestro Teatro Cervantes- viene a añadir otra importante entidad colaboradora a estas actividades.

Precisamente, el próximo 13 de diciembre 1995, dentro del marco del «IV Ciclo sobre Teatro Contemporáneo», tendrá lugar la segunda de las conferencias de este curso. La desarrollará, con el tema « Aspectos universales y culturales en el arte del actor», el Dr. Jean Marie PRADIER, profesor de la Universidad de Paris-8, Director del Departamento de Teatro de dicha institución y miembro permanente de la Escuela internacional de Antropología Teatral, desde su fundación por Eugenio Barba. Al interés de la conferencia del Dr. PRADIER, ha parecido oportuna ocasión añadirle la presentación, en el mismo acto, del número siete de los Cuadernos de Estudios Teatrales de la Universidad de Málaga, cuyos textos son el resultado de las conferencias impartidas por especialistas de renombre en los ciclos que han precedido al que ahora se desarrolla, y que se organizan desde el Seminario de Estudios Teatrales del Aula de Teatro.

La edición de este nuevo número de los Cuadernos de Estudios Teatrales es resultado de una apuesta común de nuestra Universidad, de la Escuela Superior de Arte Dramático de Málaga y del Aula de Teatro de la Universidad de Cantabria a través de su Vicerrectorado de Extensión Universitaria y de su Consejo Social. Contiene los textos de las interesantes intervenciones que, en el pasado curso 1994-1995, desarrollaron Sara Molina (Teatro contemporáneo. El compromiso con una ética y una estética) y Antonio Fernández Lera (Teatros del siglo XX: Otras tradiciones. Otras realidades), con motivo de su participación en el «III Ciclo de conferencias sobre Teatro Contemporáneo» que, en estrecha colaboración con la Escuela Superior de Arte Dramático de Málaga, organizamos en nuestra Aula de Teatro.

Son todas éstas, acciones culturales que, junto a un buen número de talleres (Entre los que, el Taller de Teatro Base desarrolla un amplio número de programaciones y actuaciones, o el de iniciación al teatro en lengua inglesa que se desarrolla en nuestra Facultad de Filosofía y Letras) y otros cursos y seminarios diversos, indican el empeño decidido de la Universidad de Málaga por acrecentar la práctica de las actividades teatrales, fomentando la actualización, el perfeccionamiento y la investigación entre los grupos interesados, así como la programación y el desarrollo de líneas de innovación y experimentación escénicas mediante el apoyo a los talleres y a la organización de cursos de temática sobre la actualidad teatral y la problemática del teatro contemporáneo.

*En esa tarea tan ilusionante para quienes estamos convencidos de la importancia que el Teatro debe seguir teniendo en la sociedad contemporánea, está empeñada la Universidad de Málaga; por eso hoy sigue promocionando estos **Ciclos de conferencias sobre Teatro Contemporáneo** y publicando estos **Cuadernos de Estudios Teatrales** .*

Pedro Rodríguez Oliva

Director General de Cultura de la Universidad de Málaga

La palabra en la escena reclama la reflexión de la página, de la palabra meditada y plasmada en letra impresa. Para la vida universitaria una publicación como *Cuadernos de Estudios Teatrales* es un estímulo y una buena ocasión para hacer un ejercicio de memoria. Una de las cosas que se piden a los actores es precisamente la memoria, en nuestro caso memoria para recordar algo de lo que el saber occidental debe al teatro.

Hay cosas que olvidamos fácilmente. Por ejemplo olvidamos hoy, en la lucha por la dignidad humana, que lo que entendemos por persona surgió en Roma del lenguaje escénico, de la máscara que caracterizaba y amplificaba la voz, para que suene, *per sonare*. Olvidamos también que el primer saber moderno sobre el cuerpo y la primera ciencia médica tuvo lugar en aquellas aulas recién salidas del mundo medieval que se llamaban teatros anatómicos, en los que el cuerpo se hacía espectáculo y se abría al asombro de un público fascinado de doctores. Olvidamos que la ciencia experimental de los laboratorios es toda una mise en scène de la naturaleza, que se abrió camino en el Renacimiento polemizando con los *idola theatrale*, viejos prejuicios y figuraciones engañosas. Olvidamos, en el ámbito de lo sagrado, que la liturgia es también escenificación del misterio, para que la divinidad surga al menos como *deus ex machina*, nos acompañe y nos salve. Y en el mundo de los recursos jurídicos y de los procesos olvidamos que un juicio es también un reparto teatral de papeles en el foro, con sus togas y su dramaturgia tantas veces trágica.

Todos, actores en la vida de algún papel, personajes de alguna obra espectadores de tantas otras, tenemos que reconocer que los hombres de teatro son sabios, portadores de saberes viejos y radicales, de saberes peligrosos que nos desconciertan y también nos iluminan con una luz extraña y deslumbrante. Por eso la Universidad de Cantabria quiere tener un Aula de Teatro y un ciclo de teatro contemporáneo, y se incorpora con ilusión a estas páginas en las que la escena se esfuerza por hacerse pensamiento.

Jesús Ignacio Martínez
Vicerrector de Extensión Universitaria
Universidad de Cantabria

Primera escena

Es un hecho incontestable que, por regla general, durante muchos años la Universidad española ha vivido de espaldas al teatro. Salvo excepciones, la actividad escénica de la Universidad no ha ido mucho más allá de los viejos planteamientos del “teatro universitario” de hace un par de décadas que, casi exclusivamente por inercia, han conducido a una situación anodina, anclada en la realidad de los setenta, que poco tiene que ver con las necesidades del presente.

Por otra parte, una respuesta que proceda sólo del ámbito académico y que se sustente únicamente en una labor teórica en torno a la literatura dramática, desligada de la práctica escénica, está más próxima al currículum que al hecho vivo del teatro.

Es por ello que se imponen unos criterios encaminados a considerar el arte escénico como algo más que objeto de tesis o que una actividad extra-escolar en la estructura universitaria. Es decir, debe tenderse a que el teatro adquiriera la relevancia merecida, adquiriendo la institución universitaria un compromiso que, entre otras cosas, responda a una demanda real de la sociedad.

La redefinición de tareas de un Aula de Teatro en la Universidad española de fin de siglo pasa por asumir el singular protagonismo que le corresponde para que aquella recupere su papel de agente cultural. En este sentido, ha de replantearse conceptos y actitudes con el objetivo de encontrar su lugar en la sociedad, com-

plementando la acción de otras instituciones, ocupando un espacio cultural propio y específico, de tal modo que lleve adelante un proyecto conducente a dinamizar la práctica escénica desde la Universidad, buscando, a la vez, una clara incidencia en el cuerpo social.

En definitiva, se trata de que la Universidad –también en lo concerniente al hecho teatral– asuma una posición de vanguardia y compromiso, mediante la divulgación de las experiencias escénicas más innovadoras para, de esta manera, ejercer dos funciones obligadamente universitarias: la dinamización social y la extensión cultural.

Segunda escena

Pocas han sido las Universidades españolas que han asumido el compromiso de dignificar su relación con la actividad teatral. Sin ser las únicas, ni las primeras, ni posiblemente las que mejor optimizan sus recursos, lo cierto es que las Universidades de Málaga y Cantabria, a través de sus Aulas de Teatro, pertenecen a esa escasa nómina de instituciones, no sólo universitarias, que han decidido apostar por un arte escénico de nuestro tiempo.

En los dos casos hemos pensado siempre que uno de los deberes principales de la Universidad es el fomento de la investigación, la promoción de todo aquello que productiva y positivamente, implique un riesgo y una búsqueda rupturista. Por eso, asumiendo como propia esta filosofía, los directores de las Aulas

de Teatro de las Universidades de Málaga y Cantabria hemos optado en nuestros programas por lo que, convencionalmente, se denomina teatro contemporáneo. Es decir, la escritura y práctica teatral que hacen referencia a los procesos investigadores donde, con rigor experimental, se apuesta por una renovación del lenguaje escénico.

Siguiendo una línea de actuación común, la actividad teatral de las dos Universidades descansa en unos principios dirigidos a la planificación de un proyecto coherente y distinto, alejado de criterios comerciales y convencionales y que se rebela contra la visión paternalista y conservadora de otros programas y frente a los planes basados en el populismo y los grandes fastos.

Bajo estos presupuestos y con el criterio de la selección cualitativa y la diferencia, como baluartes éticos y estéticos, se llevan a cabo una programación estable –en Málaga– y una Muestra de Teatro Contemporáneo –en Santander– que acogen las principales compañías y los más significativos espectáculos encuadrados dentro del teatro contemporáneo. De esta manera se pretende, además, contribuir a la formación de espectadores conscientes y responsables, que conformen un nuevo público con una sensibilidad distinta, generando así, una práctica de consumo cultural dotada de espíritu crítico.

Desde el ámbito de la formación, ambas entidades han puesto en marcha cursos y talleres de iniciación, dinamización y perfeccionamiento dramático, hasta concluir, en el caso de la Universidad de Málaga, en el Laboratorio de Teatro Contemporáneo, como espacio de investigación y especialización para profesionales y estudiantes de Arte Dramático.

Tercera escena

La similitud del discurso y el paralelismo de los procesos de trabajo de las dos Aulas de Teatro, a pesar de la singularidad de cada una, tenían, inevitablemente, que conducir a una coincidencia de acción. Por una parte, la particularidad de la Universidad de Cantabria queda plasmada en la acogida, mediante concertación, de una compañía profesional –La Machina Teatro–, erigiéndose como pionera en el campo de la producción y abriendo una vía de colaboración inédita con sus colegas malagueños.

Por otro lado, la Universidad de Málaga muestra su carácter específico en el Seminario de Estudios Teatrales, consolidado como un espacio de debate teórico del que surgen distintas e interesantes iniciativas. Una de ellas, estos *Cuadernos* que constituyen, prácticamente, la única colección documental de nuestro país dedicada, de manera continuada, al teatro contemporáneo.

Con la perspectiva de encontrar muchos otros puntos de contacto, que van desde la coordinación de programaciones hasta el intercambio de profesionales, la primera colaboración, en el área teatral, entre las Universidades de Málaga y Cantabria se traduce en la incorporación de ésta a los *Cuadernos de Estudios Teatrales*.

No es casualidad que nuestro encuentro se realice en torno a las personalidades de Sara Molina y Antonio Fernández Lera, puesto que ambos forman parte de ese catálogo de nombres que batallan por la construcción de un arte escénico íntimamente ligado a la contemporaneidad. Y no forma parte del azar el hecho de haber estado presentes en alguna actividad de las dos Aulas de Teatro. Si en Málaga han participa-

do en el ciclo de conferencias del Laboratorio de Teatro Contemporáneo, en Cantabria pudieron contemplarse sus obras en la Muestra de Teatro y escucharse sus palabras en los Cursos de Verano en Laredo.

Desde la creación, la escritura, la información o la reflexión analítica, Sara y Antonio disponen de una dilatada trayectoria caracterizada por una insobornable actitud moral y un rigor profesional, unido al riesgo que supone la exploración de territorios no

manidos. Resulta, por tanto, alentador que Málaga y Cantabria, a través de las Aulas de Teatro de sus Universidades, inicien un proyecto conjunto mediante la publicación de los trabajos *“Teatros del siglo XX: Otras tradiciones, otras realidades”*, de Antonio Fernández Lera y *“Teatro contemporáneo. El compromiso con una ética y una estética”*, de Sara Molina.

Francisco Valcarce
*Director del Aula de Teatro
de la Universidad de Cantabria*

*Teatro Contemporáneo.
El compromiso con una ética y una estética*

Sara Molina

Teatro Contemporáneo.

El Compromiso con una ética y una estética

1. Un continuum estético del mundo interior del mundo exterior del mundo interior...

Josep Beuys aprendió de su maestro el escultor expresionista **Wilhelm Lehmbruck** una lección definitiva: *protege la llama, porque si no se protege la llama, antes de que se dé uno cuenta el viento apagará la luz.*

El trece de marzo de 1994 podíamos leer esto y mucho más en la prensa diaria y quedar por tanto definitivamente comprometidos, en la medida de quien alcance a comprender, con el singular mensaje que estos hombres *legan a sus descendientes artísticos y a toda la sociedad* como señalaba en su artículo **Horacio Fernández**.

Frente a los continuos simulacros de pensamiento moderno (Emrich), este nada esotérico aviso nos sitúa dentro de un universo en el cual el teatro como

arte, aunque para nosotros en el sentido de Craig solo sea un trabajo, tiene que ensayar continuamente la posibilidad de existir como una de las situaciones privilegiadas, en el espacio y el tiempo, donde la pasión de una sociedad por enmascararse y a la vez su deseo contrario de revelar la verdad, descifre su contradicción restableciendo una magia que nos devuelva los mitos y una filosofía del teatro que

nos ayude a proteger esa llama y con ella el futuro del teatro.

Pero aún nuestro trabajo puede que no sea más que intentar fomentar una sensibilidad tal que favorezca esta tarea.

Si el cine le arrebató hace ya mucho al teatro la ficción de los hechos, puede que sea también cierto que favoreció más que nunca la posibilidad para la escena, no ya de la ficción de los senti-

mientos, sino de la continua celebración de la verdad y esto entre otras razones por la característica que constituye la esencia de lo teatral, esto es, su simultaneidad con el tiempo real de la existencia en el momento en que se da la extravagante situación de lo representa do.



Foto 1

El compromiso es extremo en la práctica diaria de nuestro "oficio". No se trata pues, sólo de formación, de fuerza de expresión, de estructuras de forma y efecto, etc. etc. Se trata de ser o no ser, de vivir o tan solo durar.

Frente a la creación de signos escénicos que disimulan que tras de ellos no hay nada, nada que separe lo verdadero de lo falso, lo real y lo artificial, *pues todo ha muerto y ha resucitado de antemano (Baudrillard)*, se impone la creación de signos *que disimulan algo que tiene que ver con la verdad y el secreto*, finalmente con la ideología.

Puede que estemos definitivamente cansados, que encontremos inútil este esfuerzo, ridícula su ingenua pretensión, pero, como decía **Ionesco** respecto de la necesidad de ponerse condecoraciones ante el ataque de un repentino catarro: *esta es una precaución inútil pero absolutamente necesaria*.

2

En su condición de intruso que viene a mirar, que quiere ver sin ser visto, pero tenido siempre en cuenta, **el espectador** agazapado en las sombras, al que con mayor o menor disimulo la escena convida a su festín permanente, tiene que sentir de nuevo *la autoridad del teatro (Federico García Lorca)* frente a la autoridad de su gusto y su opinión, de su incontrolable poder consumista. Es **Lorca** el que con lucidez, nada metafórica en esta ocasión, plantea a penas comenzado el primer acto de la pieza inconclusa, **Comedia sin Título** en las palabras del personaje autor algo respecto de este asunto de manera explícita: *Autor... a usted le gusta o no le gusta aplaude o rechaza pero nunca juzga.*

A lo que el espectador responde que: *la única ley del teatro es el juicio del espectador*. Saciado como está por la lógica de su tiempo.

Pero aún más: *Autor (Violento) Aquí no estamos en el teatro...*

Parece necesario que nos preguntemos, no tan perplejos como el personaje del espectador: ¿Dónde estamos? O tal vez mejor aún: ¿Dónde queremos estar? No sin antes, por supuesto, haber indagado *con entusiasmo, con un indiscutible delirio y una inquebrantable voluntad de futuro (Laffranque)* dónde han estado o desearon estar esos hombres y mujeres del teatro, de la historia del teatro, que nos importan; para establecer no sin desconfianza pero, con esperanza, nuestras coordenadas, instaladas en la adecuación de unos modelos tradicionales al nuevo desorden de nuestra imaginación, al orden pavoroso de la geometría de nuestros instintos.

Autor: No estamos en el teatro.

Después y a partir de esta afirmación hecha en 1936 por Federico García Lorca, el teatro en Andalucía tendría que marchar de nuevo hacia la aventura de redefinir, reescribir y dotar de nuevas significaciones su rutinaria práctica, con escenas que remitan a la verdad en 1995.

Eleonora Duse afirmaba que: *para salvar al teatro, se necesita destruir al teatro, los actores y las actrices tienen que morir todos de peste... Ellos hacen el arte imposible*.

García Lorca lo sabe: *...Aquí no estamos en el teatro. Porque vendrán a echar las puertas abajo. Y nos salvaremos todos*. Y es por eso y como hombre excepcional que es, que inicia la renovación del teatro a partir de la renovación de su propio teatro, la única mane-

ra en la que algo se puede hacer. Intentando *no confundir el duende con el demonio teológico de la duda*, a la búsqueda de ese lugar *donde la geometría limita con el sueño*.

Las más fructíferas tentativas del siglo XX han otorgado a la escena esa epidemia de la que habla la **Duse** y esa muerte. Craig, Artaud, Kantor son ejemplos lo suficientemente estimulantes para cualquiera de nosotros. Pero, hacemos exhibición de una asepsia y una amnesia significativas, porque aún a pesar de nuestro incuestionable interés por la muerte, tan sólo nos empleamos en un ejercicio de simulación de la vida; en la continua adulación del que mira, animando sin pudor su torpe ejercicio de opinión basado, a menudo, en su necesidad de que elaboremos sin cesar signos que le remitan a la complacencia y laxitud intelectual, al universo cerrado de su personalidad y buen gusto, así como a su gimnástico ejercicio del buen uso de la crítica; signos que le permitan seguir acomodado en la mediocridad intelectual a la que le condenan las leyes de la mercadería y el negocio.



Foto 2

Lorca dice que *la musa está enferma de límites* y Beuys que es necesario *revitalizar todo lo que tiene que ver con el intelecto humano*. A parte de estar entretenidos intentando sobrevivir ¿en que más nos estamos empleando?.

Hay gente que no va jamás al teatro. Nos preguntamos porqué las salas a menudo están vacías. Parece ser que el espectador espera mucho del teatro, lo espera todo. Asiste a ese encuentro lleno de lícitas expectativas y haciendo ejercicio de esa autoridad que no le corresponde y que ha perdido **el teatro**, se queja.

Se queja por todo y de todo: si la pieza es "clásica" esperaba esa tarde algo más "moderno", si hay mucho texto echará de menos *la forma* y si el texto es descaradamente innovador se preguntará melancólico, a la salida, porqué ya no se ven en los escenarios aquellas extraordinarias piezas "clásicas" —no nos abandona el término, construido ya como un indeleble juego de muñecas rusas, donde una definición contiene a otra, en un eterno discurso cultural de andar por casa— ¿Por qué no se representan aquellas grandes obras de teatro? que nunca ha visto, por las que no pagaría un duro, porque entre otras cosas el teatro siempre parece caro, a las que dudosamente estará interesado en ir, aquellas piezas que estaban llenas de **sentido literario**, de conflic-

to, que realmente alentaban o mejor desalentaban definitivamente a su alma de la tentativa de ser; que le permiten mientras que dura la representación pensar en otra cosa o mejor aún, no pensar en nada. *Porque aquí las gentes que van al teatro no quieren que se les haga*

pensar, van como a disgusto y llegan tarde... (F. García Lorca). Los más jóvenes, no necesariamente por su edad sino por la virulencia de su composición informativa, exigirán una adecuación más estricta de la técnica a sus costumbres diarias o ese rasgo primitivo, salvaje, que les haga sentir que asisten a un ritual cultural genuino... ¿Qué podemos hacer?!

¿Nadie va a tener en cuenta aspectos de contexto, la historia **que se ha escrito** del teatro, las vanguardias del siglo veinte, nuestras limitaciones, nuestras influencias o relaciones?... Podríamos seguir citando al azar y siempre se trataría de pedir demasiado de quien simplemente lo espera todo del teatro: fascinación, entretenimiento, realidad. Entrar en contacto con la esencia misma de la vida etc, etc. Y es curioso porque sabemos que todo eso es posible y que a menudo trabajamos por conseguirlo.

Podrán decir en última instancia, los más humildes culturalmente hablando, los más honestos en términos generales, que no saben, que no entienden nada de teatro. Pues claro que también se trata de eso. Desde luego que sí. Señores espectadores: no saben nada de teatro. Basta por tanto ya de hacer exhibición de su torpeza, una torpeza que no están dispuestos a consentirse en ningún otro ámbito de la cultura a *la page* que de inmediato intentaría, cada cual en la medida de sus posibilidades y de su interés, seamos siempre justos, evitar, a nada que el asunto les sea tan apreciado como en general dice serles el arte escénico. No les vamos a consentir, por supuesto, que nos hagan igual reproche a los trabajadores y trabajadoras de este arte, ese si nos lo permiten es un asunto de carácter interno, *porque un espectáculo no es un producto acabado es un campo en el cual la creación continua su batalla* (T. Kantor). Por tanto, tal vez se trate ahora de olvidarnos de ti, **espectador** y de alzar nuestro vuelo *hacia el origen del*

aire, para intentar seducir a quien verdaderamente nos interesa: la libertad.

Apéndice

Se pude ir al cine con la pretensión del entretenimiento o de la evasión, pero esa posición frente al arte de la escena no gana terreno, es siempre forzada. Una decepción para un espectador hipotético puede suponer su renuncia absoluta a volver al TEATRO. Una mala película, por el contrario, no consigue hacer desistir del empeño de ver cine. Esto, por supuesto, no estará permitido en general al arte de la escena. La cuestión es que, tal vez, todo esto podría actuar en nuestro beneficio, podría sernos de gran ayuda si jamás lo olvidáramos; sobre todo durante los ensayos, o en los ataques de *la lujuria del autoreproche*, en las representaciones, cuando no encontramos sentido a la **repetición** –la otra esencia de lo escénico–. En todos esos momentos en que perdemos nuestro tiempo. Si hiciéramos de ella al igual que el espectador y con plena consciencia lo que verdaderamente es: una situación única. De la cual no lo esperamos todo pero, a la que somos capaces de entregarnos. Puede entonces que esa situación trabaje para nosotros y significativamente, en el desarrollo de un nuevo modelo de relación con el espectador. *Autor: Lo que pasa es que usted tiene miedo... Pero váyase.*

En su casa tiene la mentira esperándolo.

Porque de lo que para algunos se trata es de *establecer mediante el teatro un diálogo, un intercambio, una relación humana auténtica* (Laffranque).

Otro apéndice

Sé lo que quiero hacer lo que no sé es cómo conseguirlo (F. Bacon).

Se trata básicamente, de intentar desarrollar otro modelo de relación entre el público y el espectador, basándonos en una tradición teatral que debemos conocer y reconocer, adaptada a nuestras necesidades, comprometidos con nuestra época y la gente que vive a nuestro lado. Se trata del desarrollo de una *nueva sensibilidad*, de la expansión de un proyecto de "cultura sensual" y de la afirmación de unos valores femeninos en la medida en que está encarnada en las mujeres "la promesa de paz de goce, del fin de la violencia" (Marcuse). Nos equivocaremos si tan solo probamos de acierta. *Apoderarse de un truco es muy sencillo lo difícil es crearlo y eso cuando se trate de un truco.*



Foto 3

El paisaje del lugar de nuestra búsqueda...

... se trata entonces, desde hace tiempo, no de originalidad, ni tan siquiera de la extroversión de un mundo de emociones vividas como únicas, de la explota-

ción y rentabilización de nuestra personalidad, a lo cual continuamente se nos obliga y no somos tan fuertes ni valerosos como para podernos zafar de eso, tanto como de preservar la llama en la forma en que nos corresponda... y ni siquiera sabe qué conocer o decir; los hechos mismos acechan, antes de la comprensión, en una masa demasiado enorme para un mero bocado; es como si las sílabas fueran demasiadas para articular una palabra legible. En consecuencia, imaginar la palabra ilegible, la vasta e inescrutable respuesta a las preguntas...

... perteneciente a una lengua desconocida, y es bajo este apropiado pabellón como él (y ella) viaja y considera y contempla, y, en la medida de lo posible, disfruta (Henry James). Disfruta de las formas que la luz demuestra, de la sombra de su apariencia, de la apariencia de su existencia de la belleza.

Yo leo mucho

Creo que he leído más sobre teoría teatral que obras de teatro y que he leído más sobre pintura y visto más cuadros y exposiciones que teatro representado. Leo mucho sobre "creación" también sobre "estética". Estética como utopía antropológica (J. Jiménez), en ese sentido en el cual se busca una experiencia del

presente como plenitud, se intenta un viaje de lo que somos a lo que podríamos llegar a ser.

Me interesa todo lo que cualquier artista o artesano me pueda contar respecto de como trabaja. Esto es, que horas del día prefiere, que situación, el lugar, si puede o no estar acompañado, en que medida interviene o deja que intervenga el azar en el proceso de trabajo, dónde busca los materiales, etc. En especial me interesa lo que cuentan acerca de todo esto los pintores, acostumbrados a situar el punto de tensión más en la relación con la materia que con el destino de su obra, suelen ser más lúcidos y menos temerosos, por tanto de más ayuda. También me interesan los escultores, los músicos y por qué no los matemáticos, los geólogos, los trapezistas... Y claro está, la gente de teatro. Por supuesto, la gente que se dedica a trabajar en el teatro. Sobre todo aquellos que más que dedicarse a *desarrollar habilidades* buscan continuamente los medios y situaciones que trabajen para la sensibilización de nuestro espíritu... Crear...

...una corriente de pensamiento continuo que nos integre en un discurso colectivo... ...en ocasiones marco un texto de lectura común durante los ensayos para los actores...

...la pintura me obsesiona... Mi oficio es MIRAR...

...se trata de encontrar una relación impecable en el uso del azar... Luego, también, el asunto del tema: Encontrar un tema que agite profundamente el espacio vacío directamente desde tu sistema nervioso...

Beuys, Bacon, Rothko son la tirada eje. Leo a menudo acerca de ellos: biografías, entrevistas, artículos... El chaman, el lúcido y el místico. Creo que nadie ha hecho reflexiones más certeras que **F. Bacon**, sobre el asunto del proceso de creación cuando habla de "ac-

cidente", de la intervención del azar en el proceso, del tema y la técnica y lo que él denomina la imaginación imaginaria. Se podría pensar que sus reflexiones nada tiene que ver con el mundo del teatro pero, hoy por hoy, suponen para nosotros un soporte teórico y una guía en la práctica definitivas, a la luz de ese sentimiento de fusión de las artes que para nosotros está, sin lugar a dudas, involucrado con el discurso más que teórico de comunicación de una experiencia.

En la dirección interesante

"Jamais réel toujours vrai" (**Artaud**). La representación no es más que una parte del proceso y cada espectáculo no será más que la parte de un proceso aún mayor que es la vida, nuestra vida. No hay fórmulas para codificar eso. Se vive y punto. Se nos vive.

Si no somos capaces de resistir en esta contradicción, entonces se tratará de eso, de que no hemos sido capaces. De lo contrario el tiempo lo dirá por nosotros, nada podemos hacer mientras tanto salvo trabajar *"con entusiasmo, con un indiscutible delirio y una inquebrantable voluntad de futuro"*.

Insistimos en que se trata de desarrollar –no estamos hablando de inventar– nuevos modelos de relación entre el público y el espectador. Previo a esto están, por supuesto, los modelos de relación que seamos capaces de desarrollar en la sala de ensayo, con el equipo con el cual trabajamos. Ese es el lugar de las nuevas intenciones, elaboradas a la luz de una herencia ideológica, política y cultural.

La escenificación podrá ser "otra cosa", aún a pesar de estar delimitada por los modelos de producción

"ya no hay artistas solo gente que produce bajo el modelo capitalista o el comunista" (Beguys) si en ese lugar de ensayo se articula día a día, el lenguaje de los nuevos moradores del espacio vacío.

Intentar algo, aunque sea desde nuestra probada incapacidad, para ser algo que no responda al deseo del AMO.

Se lo que quiero hacer dice pero, no sé como conseguirlo... *Poner a trabajar los métodos tradicionales pero de otro modo. Buscar lo instintivo para ser más inmediato y sentirme por tanto vivo.*

Sara Molina

1995

*Teatros del Siglo XX:
otras tradiciones, otras realidades*

Antonio Fernández Lera

Teatros del Siglo XX: otras tradiciones, otras realidades

Antes de comenzar, quiero avisarles que las páginas con las que les voy a castigar durante un rato son fragmentarias: voluntariamente y por el propio peso de la gravedad (del asunto), como quien dice. Pero es que tal vez en medio del caos haya hueco para un diálogo productivo. Pues al fin y al cabo pudiera ser, el caos, el medio más natural, el espejo mismo de lo real, el corazón del universo, territorio de la razón, de la tolerancia, de la creatividad aún posible.

Justificación de un título anunciado, con provocación final, porque a veces uno se harta:

Siempre, desde que dedico una parte de mi tiempo a actividades más o menos relacionadas con la escena, siento una mezcla de rabia y perplejidad cuando se da por sentado que hay capítulos, en la historia de las artes escénicas de nuestro siglo, cerrados ya para siempre (tonterías como esa de que «las vanguardias han muerto», como si no supieran a cuántos gigantes entierran en esa tumba).

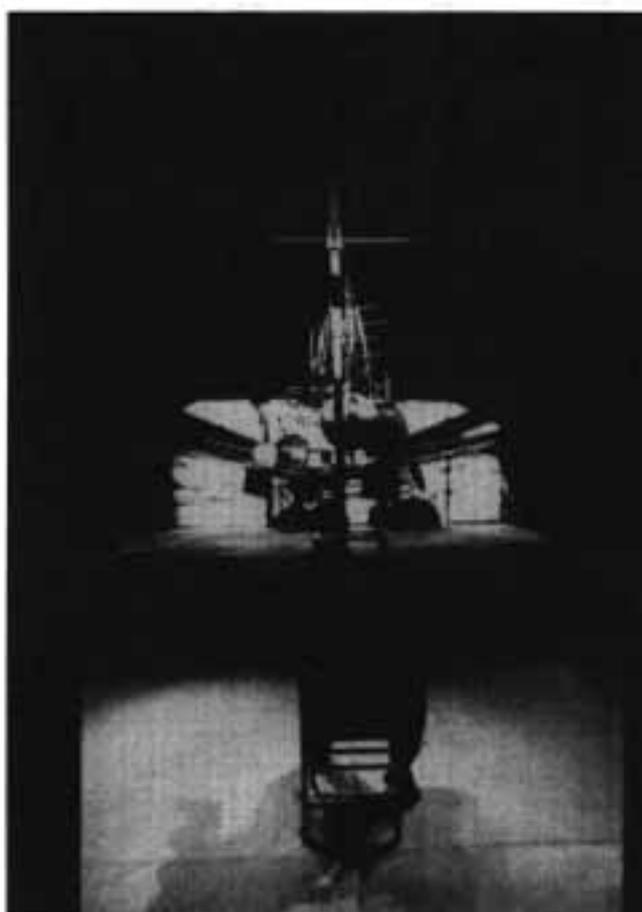


Foto 4

El título de esta conferencia tiene que ver con esa perplejidad y con esa rabia: Teatros del siglo XX, Otras tradiciones, otras realidades. Se podría formular de muchas otras formas: Otras historias, Otras posibilidades.

De muchas otras formas. El contenido esencial es el siguiente: no existe una tradición (el espectáculo, el entretenimiento, el simulacro de la realidad), sino que hay un amplísimo abanico de tradiciones; y ninguna tradición profunda muere así como así, sin haber sembrado semillas, antes de sumarse a la historia. Y las tradiciones del arte teatral -del teatro concebido como una forma de arte y no como un simple espectáculo oportunista- tiene sólidas y profundas raíces; y han dado, y siguen dando, frutos que de otro modo jamás habrían existido. No existiría Kantor sin Dadá, sin futurismo, sin Bruno Schultz, sin Witkiewitch. Las ramas que han crecido después de Kantor vienen, a su vez, de

muchos árboles.

Nos movemos en terrenos movedizos, en los que a las posibilidades del pluralismo en la creación artística se le opone la fuerza -en absoluto desdeñable- de la trivialidad hecha cultura y dogma; la fuerza de la

psicología de bajo precio como dogma casi de partido único para el actor; la fuerza del oportunismo aplicado a la producción teatral; la intolerancia y el desinterés hacia las nuevas formas; tiempos en los que a un relativo interés hacia la nueva creación le ha sustituido el desdén y la ignorancia más absolutos, sometiendo el arte teatral a las leyes de un mercado regido con criterios burocráticos o abiertamente comerciales, por las leyes del conformismo, de la desidia o simplemente del dinero. La consecuencia es un callejón que nos lleva siempre a la misma pared y a la misma mueca.

Sutiles e insospechados descendientes de Zhdanov y de Goebbels han utilizado desde hace años una linda frasecita: «las vanguardias han muerto» (y aquí debería sonar una canción). Les falta sólo declarar arte y artistas degenerados a todos aquellos que pasan de frasecitas y que siguen esforzándose por crear un arte propio y algo más que un simple producto de consumo también en los eriales del teatro. No tengo el menor afán de provocación, pero me pregunto si esas fobias contra la creación artística -tan pulcras y tan bien instaladas en nuestro medio teatral- no esconderán un semioculto instinto criminal, heredero de las fobias del nazismo y del estalinismo contra lo que el siniestro Partido Nazi llamaba «arte degenerado», contra las vanguardias históricas, aquel maravilloso pozo de libertad creadora.

En efecto, hay afinidades que ofenden. En eso estamos de acuerdo. Prometo enmendarme y ser más positivo.

El Teatro no es una novela. Capítulo XIX para esta noche:

Ossorio oyó la conversación de la mujer y el muchacho filtrarse por la abertura de la puerta, un diálogo en que las frases se repetían retornando empujadas por un malicioso

orden, cayendo como una despaciosa lluvia de verano encima de su sueño, y los acompañaba moviendo los labios para repetir que nunca iba a olvidar aquella incomprensible conversación, la charla y algún sollozo de las dos personas en el cuarto vecino, las dos, cinco, diez mil voces que se repartían ellos en el transcurso sin fin del tiempo, equitativamente, como si repitieran una lección, como si ensayaran una obra de teatro escrita para miles y miles de personajes, uno para decir cada corta frase, otro para repetirla, otro para repetirla con una casi insensible variante, y así sin descanso hasta el final no presentado, una tragedia en que cada personaje moría una vez dicha su corta frase.

Qué lástima que nuestro teatro no se permita las libertades teatrales que se permite Juan Carlos Onetti en su novela de 1942, *Para esta noche*. Qué lástima que nuestro teatro no se permita ser novela o ser nube, sólo saloncito con espejito, con sillita, con sofacito, con personajitos. No se trata de negar los personajes: esa misma novela de Onetti, que no es más que una cita y para nada un modelo, está poblada de personajes. El problema es que los personajes -cuando son necesarios, y no siempre son necesarios- existen sobre la base de la plena libertad del creador. Pero ahora estamos obsesionados por gustar, no por crear. Y así nos va. El teatro, efectivamente, no es una novela.

Cuando el actor es creador:

Y cuando el actor es creador, no existe razón para imponerle la piel de personaje alguno, como si fuese una lagartija, sino que puede tomar la voz del personaje -como el violinista toma las notas de Bela Bartok, o de Cristóbal Halftter, o de Gyorgy Kurtag- sin renunciar a su voz, a su piel, a su experiencia y a su presencia. Sin caer en imposturas absurdas.

Geometrías variables:

La práctica y la teoría (que no es ni más ni menos que pensar sobre lo que se hace) no siempre habitan en espacios comunicados. Pero aquí, entre nosotros, casi siempre residen justamente ahí, como castigados, de espaldas a la pared. Ni siquiera pensamos en la red sutil y siniestra de afinidades que se tejen en torno a nuestros prejuicios: tantas formas de racismo, tantos temores frente a lo que no conocemos, frente a lo que no es normal, frente a lo que no es exactamente como lo habíamos preconcebido, tantas luchas por un territorio exclusivo y excluyente.

Pero a veces, desde la práctica y desde la teoría, reunidos en una misma habitación, unos y otros nos paramos a pensar en lo que se hace -las obras de arte, las obras escénicas en este caso- y en los límites (o no límites), y en los horizontes (limitados o no limitados) de nuestra práctica.

Y en estos momentos es más lógico -y debería ser más realista- pensar en los territorios del teatro -del escenario- como territorios abiertos. Esa es una realidad de la que existen una verdadera infinidad de ejemplos en la historia de las artes escénicas del siglo XX.

Hace poco, después de un hermoso debate [celebrado en la Fundación Felix Meritis de Amsterdam] so-

bre la transversalidad en las artes escénicas actuales y sobre las nuevas dimensiones del teatro y de la danza de nuestro tiempo, o dicho con otras palabras, acerca de los aspectos de la creación y de la práctica escénica en los que se producen posibilidades de cruce y de intercambio, llegué a la siguiente reflexión sobre lo transversal, sobre las cajas de mezclas que podrían ser nuestros escenarios, o sobre la insospechada utilidad de la geometría, como lo prefieran. El

caso es que hay quien habla ya de un arte transversal, de un teatro transversal, y me parece tema lo suficientemente atractivo como para dedicarle algunos párrafos más.

Transversalidad, cruce de fronteras... Posiblemente el aspecto más novedoso a destacar, en el enfoque transversal de la práctica escénica [y precisamente para que la palabra *transversal* no se convierta en un nuevo latiguillo sectario], es que las cosas comienzan a casar, a relacionarse y a mezclarse, como consecuencia de un proceso natural y en un sentido más horizontal, ya no en un sentido jerarquizado. Diferentes personas y formas de arte y lenguajes procedentes de distintos terrenos o con distintas trayectorias, pueden coincidir

en un espacio compartido, en un proceso compartido, para convertirse en algo que adquiere sentido propio y específico sobre un escenario, ya no sobre la base de un enfoque burocrático, absurdamente jerarquizado.



Foto 5

No existe transversalidad cuando se impone la jerarquía o el autoritarismo en cualquiera de sus formas, cuando algo se impone sobre el resto o se basa en la negación, en el rechazo o en la repulsa del *otro*. Un concepto jerárquico o mecanizado de la transversalidad sería (y mucho me temo que es) una transversalidad artificial, una transversalidad que se vende sólo con fines políticos o comerciales.

Lo *transversal* puede ser un concepto válido, como criterio de actuación. Es intercambiable con otros conceptos: la hibridez, el mestizaje, como valores culturales que hay que defender frente a todo tipo de totalitarismos. El arte no debe tener fronteras, ni físicas ni psicológicas. No debe ser un espacio cerrado. Y en los espacios del teatro, como arte que no desea ser un espacio cerrado, la transversalidad es una línea de acción, interna, algo así como una columna vertebral invisible.

La transversalidad es un movimiento en una dirección transversal: eso es lo que motiva el cruce de fronteras, pero atención: a veces cruzamos una frontera y de pronto nos encontramos instalados como extranjeros en otro territorio, dejando algo, o a alguien, detrás de nosotros. Esa es una transversalidad trunca. En el territorio transversal no hay extranjeros.

Hay un aspecto de la transversalidad que debería tener un especial significado para países como el nuestro, regidos durante décadas por un régimen que presumía de vertical. Volviendo a las herencias genéticas no deseadas, me pregunto si en los territorios del teatro español siguen vigentes los criterios y los genes del gremialismo vertical, ¡y a veces en los lugares más insospechados!

Transversalidad como libertad de movimiento. Nuevas palabras, o más bien, palabras que ya existen y

que hace ya tiempo nos esperan; palabras que pueden sernos útiles para mantener las mentes abiertas, en lugar de cerradas.

El teatro, como casa metafórica, construida con tiempos y espacios que son privilegios del ser humano, debería ser, efectivamente, un lugar abierto. O bien: debe haber lugar para todo en el teatro. En eso es en lo que más se asemeja al mundo exterior, a eso que llamamos realidad.

Propuestas, quizás en el aire, para pasar de los dichos a los hechos:

Y ya que me encuentro en pleno cruce de fronteras entre la teoría y la práctica, me permito incluir aquí algunos de los puntos de partida de un proyecto que tal vez un día pueda convertirse en realidad. Son quizá interrogantes que se cruzan en su camino con las correspondientes respuestas.

Me pregunto si no sería conveniente que nacieran plataformas de opinión, información e intercambio, en el campo de las artes escénicas contemporáneas y artes 'próximas', con los objetivos de: 1) hacer posible un encuentro estable entre creadores y no creadores interesados en las expresiones artísticas de nuestro tiempo; 2) contribuir a romper el aislamiento existente en torno a las expresiones artísticas más genuinas del teatro y la danza en nuestro país, y ayudar a superar los obstáculos que dificultan y ahogan, entre nosotros, el libre desarrollo de las artes escénicas contemporáneas; 3) favorecer el fomento del intercambio y la difusión de información, argumentos y experiencias; 4) estimular los cruces e intercambios de todo tipo: de fronteras, de ideas, de experiencias, de puntos de vista; 5) establecer vínculos entre la teoría y la

práctica, en relación con las artes escénicas contemporáneas; 6) favorecer el internacionalismo en relación con la creación artística.

Es importante, con respecto al último punto, romper la dimensión puramente local o incluso nacional, y apoyar la dimensión y la perspectiva internacional de las artes como una fuente de enriquecimiento mutuo, de libertad y tolerancia. El localismo estrecho, cerrado al intercambio con otras experiencias y perspectivas, nos enclaustra en posiciones cada vez más provincianas y excluyentes. Creo que debemos insistir en que la expresión libre y creativa del ser humano no conoce fronteras o, cuando las conoce, las rechaza y las cruza libremente y sin prejuicios).

Los Encuentros:

Me voy a permitir, también, hablar brevemente de otro proyecto, que las circunstancias actuales han impedido llevar a la práctica en toda su amplitud. Se llamaba -se llama- 'Los Encuentros' y es la propuesta de un contexto para la presentación de proyectos... transversales: los de Esteve Graset, Rodrigo García, Carlos Marquerie, María José Ribot...

¿Qué tienen en común estos espectáculos, que sus creadores ofrecían al público de 'Los Encuentros' como una pequeña muy intensa muestra de teatro y danza de nuestro tiempo? Se me ocurre una entre algunas otras posibles respuestas a esta pregunta: todos ellos son espectáculos en los que, desde muy di-

versos puntos de vista, se practica en primer lugar una forma de hacer teatro o danza (¡o ambas cosas a la vez!), que abre a nuestros ojos la posibilidad de un arte teatral abierto a todas las artes y a todas las miradas; una oferta y una invitación, al espectador, para que practique otra forma de ver, más libre y más abierta; para que no se deje llevar por la triste fuerza de la costumbre y de la imposición.

Más aún: más que una posibilidad, aquellos Encuentros planteaban la realidad de un cruce y un mestizaje entre creadores de distintos oficios o disciplinas, para crear juntos una obra común, sin tener que renunciar

ninguno a su propio lenguaje, sino más bien, por el contrario, enriqueciéndolo al mezclarse con los lenguajes de otros.

Ver estos espectáculos es también una forma de anular las definiciones estrechas en materia artística (teatro, danza, literatura, cualquier forma de creación, en suma), como especies de trincheras concebidas

para defenderse, para matar de antemano toda posibilidad de contacto con el otro.

Son muchas las fronteras que se cruzan libremente y que se anulan en este tipo de iniciativas. No se requiere pasaporte para disfrutar, por ejemplo, a un mismo tiempo, de los textos y de los movimientos; de la música de las palabras y de la música de los cuerpos y de los instrumentos; del dramatismo de la voz y del silencio; para reírnos con un chiste, visual o



Foto 5

textual, y alzar a la vez un grito contra la brutalidad y el horror de la guerra.

Este es un teatro contra la intolerancia y contra toda forma de inquisición cultural, que siempre existen, como amenazas, por vergonzantes o invisibles que sean sus métodos.

Nos habían dicho, por ejemplo, que el teatro sólo podía ser texto (un determinado tipo de texto), y que la danza sólo puede ser danza (también, claro, un determinado tipo de danza). Algunos escritores esta-

mos en radical desacuerdo con eso, por la sencilla razón de que no es cierto. Y afortunadamente algunos directores de escena, algunos coreógrafos, algunos intérpretes (bailarines, actores), parecen estar también de acuerdo con esa posibilidad de libre hermanamiento entre las artes, con esa mezcla fructífera, basada en la libertad, que tiene mucho más que ver con la compleja y rica realidad del mundo actual.

Antonio Fernández Lera
1995

Fotografías

1. Q Teatro. Compañía Sara Molina (Granada)
Comedia sin título de Federico García Lorca.
Teatro Alhambra de Granada.
Marzo de 1995.
Fotografías: Jorge Dragón.
2. Q Teatro. Compañía Sara Molina (Granada)
Comedia sin título de Federico García Lorca.
Teatro Alhambra de Granada.
Marzo de 1995.
Fotografías: Jorge Dragón.
3. Q Teatro. Compañía Sara Molina (Granada)
Comedia sin título de Federico García Lorca.
Teatro Alhambra de Granada.
Marzo de 1995.
Fotografías: Jorge Dragón.
4. Instalación Escénica
Extrarradios de Esteve Graset
Sala Olimpia. Madrid.
1989.
5. Espectáculo de Carlos Marquerie.
El hundimiento del Titanic
Teatro Central de Sevilla.
1992.
Fotografía: Silvia Calle.
6. Espectáculo de Carlos Marquerie.
Cuentos de Amor.
Coreografía de Elena Córdoba.
Teatro Pradillo. Madrid.
1994.
Fotografía: Elena Córdoba.

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 Kerkhoveen
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.
 7. Sara Molina
Teatro Contemporáneo: El compromiso con una ética y una estética.
- Antonio Fernández Lara
Teatro del Siglo XX: Otras tradiciones. Otras realidades.



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



UNIVERSIDAD DE CANTABRIA