



Seminario de Estudios Teatrales

El actor mediterráneo

JOSÉ MONLEÓN



El teatro, su historia y el Mediterráneo

SALVADOR TÁVORA



La materia del actor

FRANCISCO ORTUÑO

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

JOSÉ MONLEÓN BENNACER

Tavernes de la Valldigna -Valencia- (1927)

Director y fundador de los Cuadernos de Investigación Teatral "Primer Acto". Director del Instituto Internacional del Teatro del Mediterráneo. Presidente de la Fundación "Cultura para el Progreso". Autor y ensayista teatral.

SALVADOR TÁVORA

Sevilla (1934)

Director de la Compañía de Teatro "La Cuadra" de Sevilla. Este año celebra su 25 aniversario (1972-1997). Espectáculos: QUEJÍO, LOS PALOS, HERRAMIENTAS, ANDALUCÍA AMARGA, NANAS DE ESPINA, PIEL DE TORO, LAS BACANTES, ALHUCEMA (AIRES DE HISTORIA ANDALUZA), CRÓNICA DE UNA MUERTE ANUNCIADA, PICASSO ANDALUZ (LA MUERTE DEL MINOTAURO), PASIONARIA, CACHORRO, IDENTIDADES y CARMEN. Miembro del Instituto Internacional del Teatro del Mediterráneo. Medalla al Mérito de las Bellas Artes. Socio fundador de la Fundación "Cultura para el Progreso".

FRANCISCO ORTUÑO MILLÁN

Yecla -Murcia- (1961)

Vicepresidente del Instituto Internacional del Teatro del Mediterráneo. Director del Aula de Estudios Teatrales de la Universidad de Alcalá de Henares (1986-91). Director artístico del Centro Hispano Árabe de Teatro (1990-92). Director de escena de la Cía. "Teatro del Sur" de Granada (1992-95): EL ANFITRIÓN, EL ÚLTIMO DIOS y EL PÚBLICO. Ha colaborado con la cía. "Factoría Teatro" de Madrid dirigiendo MAJNUM en 1995 y DON JUAN FRENTE AL ESPEJO en 1996. Socio fundador de la Fundación "Cultura para el Progreso".



Seminario de Estudios Teatrales

El actor mediterráneo

JOSÉ MONLEÓN



El teatro, su historia y el Mediterráneo

SALVADOR TÁVORA



La materia del actor

FRANCISCO ORTUÑO

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

COLABORA:



Edita:
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA
AULA DE TEATRO
Seminario de Estudios Teatrales
Tfno.: 95 - 213 11 25 - 213 11 08. Fax: 95 - 213 14 53

Director:
Francisco J. Corpas Rivera

Coordinan:
Francisco Valcarce y Francisco J. Corpas

Colabora en este número el Instituto Internacional del Teatro del Mediterráneo

Este noveno cuaderno de la colección de Cuadernos del Aula de Teatro, se terminó de imprimir el 3 de marzo de 1997 en la imprenta IMAGRAF de Málaga
Depósito Legal: MA-194-97
I.S.S.N.: 1.1.34-6.221

Esta publicación puede ser reproducida, en todo o en parte, registrada o transmitida por un sistema de recuperación de información, por cualquier forma o por cualquier medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia o cualquier otro, con o sin el permiso previo del editor. En todos los casos debe informarse al editor del medio y lugar de difusión, haciéndose constar en su reproducción el título del texto, autor, editor, fecha y número del Cuaderno de Estudios Teatrales, enviándosele asimismo copia de dicha reproducción. Su no incumplimiento responsabilizará legalmente a los reproductores.

Introducción

...hay que luchar sobre dos frentes, conservar las diferencias y pensar que existe fondo cultural común a toda la humanidad.

Edgar Morin

En 1989, planteamos, desde una ciudad costera andaluza, un proyecto, una propuesta cultural que vinculara nuestra región con "los otros", considerando aspectos básicos de, proximidad geográfica, espacio regional, diversidad territorial, diálogo y colaboración con el mundo árabe mediterráneo, sociedades que han conformado una historia, un discurso estético común.

Durante cuatro años, diseñamos un espacio de programación, producción y encuentros teatrales-culturales que lo llamamos FESTIVAL DE TEATRO DEL MEDITERRÁNEO DE MOTRIL (1989-91), relacionando a expertos de política cultural, intelectuales, estudiosos y creadores de ambas orillas, sin lugar a dudas el Festival supo congregar, al menos desde la expresión teatral, la más importante representación de la cultura árabe contemporánea, no igualada aún por ninguna otra en España.

En 1991, intentamos sin éxito, y partiendo de esta especificidad, sentar las bases de la creación del "Centro Hispanoárabe de Teatro, vieja aspiración de profesionales de la cultura mediterránea. Esta institución mixta de producción teatral fomentó puestas en escena en árabe de autores españoles, y en español de autores árabes, una institución/fundación capaz de regular una actividad cultural constante entre los países árabes, Andalucía y España.

Enfrascado este país en la vorágine del 92 y sus "operaciones de prestigio" se interrumpe el proyecto, justo en el momento de clausurar uno de los seminarios internacionales más importantes realizados hasta la fecha: *Al-Andalus, memoria de una convivencia*, con la participación de prestigiosos intelectuales judíos, árabes y cristianos, Emile Habibi, Amnon Shamos, Jacobo Hassan, Borges Coelho, Martínez Montavez, Houcine Boucineb, Sáenz Badillos, etc.

Pepe Monleón, director del seminario así lo definió:

"...frente a la fastuosidad "cuántica" de Sevilla, la voz de una Andalucía popular y soterrada que debe, sin mitificaciones ni falsas nostalgias, secular y contemporánea, defender su rica singularidad frente a los olvidos impuestos por la historia oficial del estado español".

Ningún responsable político defendió la necesidad de este evento cultural, sin precedentes en la historia cultural andaluza y nacional. ¿Se sigue prefiriendo las cosas a las ideas?

Francisco Ortuño

Le conocí en Alcalá de Henares siendo responsable del Aula de Teatro de la Universidad, me remitió a la Embajada de Marruecos en Madrid, estaba reciente el estreno de su última puesta en escena *"La casa de Bernarda Alba"* en árabe clásico, traducida por su amigo Mohamed Laachiri y estrenada en la Facultad de Letras y Ciencias Humanas Ben M'Sik de Casablanca.

"...compromiso ético, un individuo que no sólo parte de un yo físico y psíquico, sino que se sitúa en una vida social determinada y ejerce su profesión en una colectividad política concreta".

Me propone una segunda coproducción teatral *"Yerma"* en árabe clásico, en colaboración con el Festival de Teatro del Mediterráneo de Motril, el Instituto Superior de Arte Dramático de Rabat y el Centro Andaluz de Teatro. Su *"Yerma"* estaba sostenida por el concepto básico de la creación: la sinceridad, pertenecía a las dos culturas, Lorca hablaba árabe, conectaba el flamenco y el gornate marroquí, la escenografía simple, sin fuegos de artificio, comunicaban un mismo paisaje y expresaba una misma tradición cultural, a su vez nos hizo ver la energía de unos jóvenes actores marroquíes, deseosos de hacer emerger un nuevo teatro que partiera de su propia idiosincrasia.

Quede para nosotros el circuito mediterráneo: Málaga, Granada, Barcelona, Nápoles, Pátras, El Cairo, Casablanca y Rabat.

Salvador Távora

Lo local y lo universal, la obra dramática, digo bien, es conocida y respetada dentro de nuestro territorio (amigos y enemigos). Remito al lector a su extraordinaria ponencia: *El teatro en el marco de las artes contemporáneas. Un documento para debate*. Presentada en Delfos en el V Encuentro Internacional de Teatro Antiguo Griego (1989), que publicamos el Festival de Teatro del Mediterráneo de Motril y la revista Primer Acto, poco puedo añadir:

"...el teatro recuperará su valor cultural y su poder de convocatoria mayoritario, a través del redescubrimiento de expresiones artísticas, efímeras o fugitivas, en elementos diversos y heterogéneos cuya ordenación, para lograr su unidad dramática, prescindirá, de una vez, de prejuicios intelectuales y le canalice por la vía de una poética que tenga sus orígenes en la experiencia de los sentidos..."

He programado dos de sus "espectáculos dramáticos", ALHUCEMA y CRÓNICA DE UNA MUERTE ANUNCIADA, he visto sus BACANTES, nos honramos haciéndole un homenaje, nos queda el reto inconcluso de ver publicados sus guiones de creación, sus personajes y música, sus máquinas, sus textos, sus críticas, su universo mágico... Ya son veinticinco años.

y José Monleón

Nuestro primer contacto se produce en Mérida en 1987 siendo director del Festival de Teatro, iniciaba tímidamente su proyecto, *Instituto Internacional del Teatro del Mediterráneo*, que sigue laboriosamente construyendo.

La razón principal del Instituto, es la de coordinar esfuerzos aislados de investigación y creación teatral entre profesionales, instituciones, festivales, etc., que asomen el concepto de mediterraneidad, articular programas, desarrollar ideas, conceptualizar propuestas, con la esperanza de alcanzar un resultado coherente con el carácter supranacional del Instituto.

Todos le debemos mucho, con él organizamos una de las primeras jornadas del Instituto (finances, estructura, funcionamiento y coproducción), Seminarios Euro-Árabes: La Situación actual del Teatro Árabe y su relación con la Europa mediterránea, Comisión de publicaciones y traducciones, y los dos últimos encuentros: Manifestaciones teatrales mediterráneas y Al-Andalus Memoria de una Convivencia.

José Monleón y el Instituto, son las mejores y únicas referencias del diálogo teatral mediterráneo, espacio de comprensión y futuro al que todos aspiramos.

Jesús González.

Gestor Cultural

Ex-director del Festival de Teatro del Mediterráneo

Responsable de "Asukaria Mediterránea". Ediciones y Proyectos culturales mediterráneos

Febrero, 1997

El actor mediterráneo

José Monleón

El actor mediterráneo

Vivimos un tiempo en el que la calificación de mediterráneo se aplica con ligereza a innumerables manifestaciones. Si ello ha frivolidado el término y, hasta cierto punto, lo ha vaciado de sentido, no deja, a su vez, de manifestar la existencia de una conciencia colectiva que lo reclama o necesita. Probablemente como una doble respuesta contra la creciente homogeneización de lo que, en su sentido más amplio, llamamos Occidente, y contra el papel de la cultura atlántica -básicamente representada por los Estados Unidos- en esta despersonalización. Así que el concepto cultural de la mediterraneidad ha ido integrándose a nuestra conversación cotidiana, aunque a menudo sea más una reclamación difusa que el resultado de una reflexión mínimamente rigurosa. Por lo pronto, es sólo el sentimiento el que, por utilizar un término de Paul Balta, reinventa el Mediterráneo, pero a ello no hay que restarle importancia porque revela cierta rebelión del imaginario colectivo de muchos pueblos, y ya sabemos que el imaginario es el campo del arte y, ciñéndonos al tema de esta charla, del arte del actor.

Digamos, para empezar, que la Actuación Teatral es algo que pertenece a todas las culturas y a todas las épocas y que está inscrito en los fundamentos de la organización social. Así, el Poder ha necesitado de una determinada teatralidad para vivir en la conciencia de los gobernados e inspirar la obediencia. Bodas, efemérides, ejecuciones públicas, desfiles militares, fiestas cívicas, etc. han sido «montados» siempre por el Poder con un alto sentido de la teatralidad, cuidando los espacios y los tiempos, la sonoridad y los

silencios, los atuendos singulares de los Actores frente a la homogeneidad gris de los meros Espectadores, las palabras y la ceremonia, con la pulcritud de un director de escena obligado a representar la incuestionable existencia de la Grandeza y la Insignificancia. Representación -y ello nos revela ya una de las características del teatro- que no se ha limitado a mostrar una determinada realidad socio-política, sino que ha pretendido legitimarla, ofreciéndose ante la sociedad, o público, como una manifestación natural de la condición humana, elevando las circunstancias históricas -al modo de un actor cuando examina las circunstancias del personaje para disparar el «sí mágico», para imaginar su comportamiento si se dieran en su existencia- a factores sustantivos e insoslayables. El Poder, en suma, tiende a hacernos olvidar que es quien impone «las circunstancias dadas» para inclinarnos a creer que esas circunstancias le son dadas por otros -Dios, la historia, la economía, la «soberanía popular»- y él no puede hacer otra cosa sino acatarlas y, nosotros, como un actor que no pudiera cambiar de personaje, interpretarlas.

Pero no es del Poder de lo que vamos a hablar aquí, aunque la cita ha salido al paso para señalar la presencia del teatro en la vida social. Y no sólo en la pública sino en la que suele entenderse como privada, muchos de cuyos actos y formas de comunicación se asientan en códigos y ceremonias de marcada teatralidad. Códigos, ceremonia e imágenes, tanto en la esfera pública como en la privada, que son notoriamente distintos según las culturas -de hecho son elementos que sirven para diferenciarlas- e, incluso, den-

tro de una misma cultura, según el pensamiento que los inspira, en la medida que, por ejemplo, Democracia y Fascismo nos han propuesto recientemente dos Teatralidades del Poder claramente separadas.

Y, puesto que estamos en Málaga, pensemos, por ejemplo, en la teatralidad casi opuesta de la Semana Santa andaluza y de la Semana Santa castellana para comprender hasta que punto las realidades sociales y culturales -vinculadas a sus específicas tradiciones históricas, a su estructura económica, a su paisaje, a su memoria y a su proyecto- se manifiestan en la teatralidad pública y privada de cualquier colectividad.

Y si esto sucede en términos generales, ¿por qué no habría de afectar a quien se dedica precisamente a representar sobre un escenario? Centrémonos, ya, en el tema que nos reúne.

II

El teatro occidental, al cual pertenece el teatro español, posee ciertos «saberes» que son comunes. Las aportaciones de sus grandes directores de escena o los textos dramáticos más relevantes, salvan las fronteras nacionales para articularse con una cultura teatral occidental, que consigue ordenar sus alternativas, evitar que la pluralidad de opciones se abra ante nosotros como un laberinto. El viejo eurocentrismo llama a esto el teatro universal, menospreciando -e ignorando, por supuesto- no ya las expresiones teatrales de las culturas no occidentales, sino incluso aquellas que dentro del mismo Occidente no se ajustan al discurso que ha sido definido como teatro.

Probablemente la historia reciente ha modificado un poco las cosas. Los tiempos en los que todos los escenarios occidentales -incluidos los del Centro y el Sur de América- estaban pendientes de lo que sucedía en los teatros de varias ciudades, especialmente París, Londres y Nueva York, puesto que el llamado telón de acero creaba al Este una unidad cultural y geográfica diferenciada, han cambiado para dar paso a un creciente autorreconocimiento de los movimientos teatrales nacionales o, si pensamos en lo que sucedió en América Latina años atrás, en el de regiones supranacionales. Las dos fuerza opuestas -dentro de la tradicional dialéctica a la que suele sujetarse la dinámica de la historia- parecen ser hoy la que tiende a aproximar a los países, contando con los avances de la tecnología de la comunicación, integrándolos en estructuras y organismos supranacionales, y la que rechaza esa aproximación invocando las diferencias étnicas, culturales y religiosas. Conflicto que no podrá resolverse desde la enfatización de cualquiera de los dos términos -la homogeneización o el antagonismo- y que reclama la única síntesis posible y deseable, la armonía y el respeto entre lo diverso, es decir, el reconocimiento de la diversidad como un valor para el conjunto social, conciliando el interés común - que incluye la paz y la justicia internacionales- con la salvaguardia de las distintas identidades colectivas.

Que esta idea suena hoy en muchos oídos como algo pueril o utópico no le resta valor, al menos mientras la solución de los horrores históricos contemporáneos y del sufrimiento y la muerte de tantos seres humanos no nos ofrezca otra más convincente. Conocemos el mundo que emerge de esa dialéctica de la imposición y la resistencia, alimentadas ambas por construcciones ideológicas y emocionales que se presentan ante sus partidarios como incontrovertibles e impregnadas, incluso cuando no apelan directamente a

la religión, de una sacralidad que desalienta al espíritu crítico. Así que pondremos en cuestión el esquema ideológico que subyace en el curso de la historia de nuestros días -precisamente cuando el neoliberalismo, la nueva ideología dominante, había proclamado la «crisis de las ideologías»- y abriremos el interrogante esperanzador en torno al pensamiento político que, en el mundo creado por las nuevas circunstancias tecnológicas, en la llamada «globalización de la economía» y en la incidencia internacional de cualquier conflicto local, pueda ofrecer un horizonte satisfactorio para el conjunto de la humanidad.

Por fortuna, nuestra reflexión es bastante más modesta, pero quería encuadrar en un marco más amplio el sentido y la oportunidad del adjetivo mediterráneo, entendido como una referencia armonizadora a una serie de culturas diversas y afines, vividas por pueblos obligados muchas veces a enfrentarse por la ambición de sus líderes, el cultivo de los integristas nacionalistas o religiosos y el uso patriótico de los problemas de vecindad.

III

Hablar del actor supone definir previamente el teatro del que forma parte. Porque a un concepto del teatro corresponde un concepto consecuente del actor. Si el teatro se limita a entretener al espectador, recurriendo a fórmulas establecidas, al actor no cabe pedirle otra cosa que oficio y eficacia. Oficio que no es igual en todos los países, pero sobre cuyas diferencias hay poco que decir puesto que nacen de hábitos sociales, ajenos a los problemas del teatro de arte, que es donde quiero situar mi reflexión.



Foto 1

No se crea, por lo demás, que la reducción del arte del actor al oficio está necesariamente ligada a la condición de la obra que se interpreta. Muchos actores, que incluso gozan de sólido prestigio, tienen oficio para ilustrar los grandes textos dramáticos, es decir, disponen de una serie de recursos para resolver mecánicamente todos los problemas que esos textos ofrecen, salvo uno, esencial para un teatro de arte, el de su implicación o compromiso personal. La consecuencia sería que muchos textos que merecen la consideración de una dramaturgia de arte, es decir, abierta a esas revelaciones que, más allá de la capacidad formal del autor, entrañan el compromiso de su imaginario y su voluntad de despojamiento, son luego, en el acto de la representación, meras ilustraciones del argumento, escenificaciones más o menos hábiles pero privadas de la poética que sólo la implicación personal del actor puede otorgarles. El aburrimiento que a menudo producen las representaciones de los grandes dramas, clásicos o contemporáneos, nace precisamente de ahí: de que el actor afronta sus persona-

jes con una mezcla de respeto y oficio que deja fuera su propia y profunda identidad, como si ésta no hiciera falta para hacer creíble el comportamiento de aquellos.

Más difícil es, desde luego, que un actor realice un trabajo artístico, en una obra sólo escrita con oficio. Si las circunstancias y las situaciones de los personajes se hallan sometidas a la calculada habilidad de sus autores - preocupados por divertir y sorprender a los espectadores - difícilmente podrán hacer otra cosa que servir esa finalidad. Si la traicionan, si se valen de su encanto o de su oficio para representar lo que no está en el drama, pueden obtener un éxito personal que será siempre sospechoso para el buen espectador, sobre todo, porque tratándose de una creación que no se sustenta en la obra, habrá de ser forzosamente arbitraria, por más que, y quizá precisamente por ello, resulte especialmente relevante.

Es, pues, decisivo que distingamos el teatro de arte - acogiéndonos a la terminología acuñada por Stanislavsky para el teatro moderno- de aquel otro que no lo es, considerando que si el teatro se cumple en la representación sería absurdo excluir el arte del actor.

Recordemos que fue precisamente Stanislavsky quien formuló con claridad algo que quizá se sabía desde siempre: que o bien la representación sólo exigía un oficio, una técnica de la ilustración, y en ese caso el arte, la creación, acababa con la última palabra del autor, o bien la representación era un arte -el arte dramático, según reivindican en su título las escuelas de interpretación-, en cuyo supuesto los actores debían ser artistas, es decir, personas capaces de crear, de rendir concreto desde su propia identidad, puesto que en otro caso no pasaría de ilustración -como quien pone cromos a un texto-, lo que en la literatura dra-

mática tiene mucho de obligada abstracción. ¿Por qué esa Julieta entre las muchas posibles sin traicionar las demandas del autor? ¿No es la identidad, el compromiso personal de la actriz, cuanto desencadenaba en ella el personaje, la clave de la respuesta?.

IV

Es significativo que la escena española contemporánea haya dedicado tan poca atención a la teoría del actor. A lo largo de todo el Siglo XX, cuando la dirección de escena y la actuación eran ya dos temas esenciales, aquí seguían siendo sospechosos y aún ridiculizados, como si entrañaran un desprecio de lo que la opinión dominante ha considerado entre nosotros la «totalidad» del teatro, es decir, la literatura dramática. Basta ver cualquiera de los manuales clásicos de literatura para comprobarlo. El teatro aparece como un género literario más y su análisis se cumple con el de los textos dramáticos, sin que suela existir la menor referencia a sus formas de representación e interpretación escénicas, es decir, a lo que en puridad debiéramos entender siempre por teatro. ¿Por qué este menosprecio a la poética del escenario?.

Quizá la explicación esté en la historia política de nuestro país. Desde su nacimiento histórico hasta hoy, el predominio del conservadurismo y el papel rector de la Iglesia -de una Iglesia identificada con la Inquisición, el Concilio de Trento y la Contrarreforma- han sido, salvo breves períodos, una constante, al punto de que a la hora de definir los nacionalismos surgidos durante el Renacimiento, frente a la estimación de la lengua y la cultura como un componente del nacionalismo francés, o la confianza en la libertad y la modernidad como un elemento sustancial del nacionalismo inglés, al referirse a la España de los Re-

yes Católicos surge una idea de integrismo de la que todavía será un eco, durante el período franquista, el llamado nacional-catolicismo.

Esta actitud conlleva el respeto a la clerecía y el desprecio y condena de la juglaría, la confianza en quien escribe textos ejemplares, sometidos a la censura gubernamental y religiosa, y la desconfianza en cómicos y juglares que cantan e improvisan, que modifican a su antojo los textos escritos y que, dando pruebas de su catadura moral, viven en promiscuidad y perpetuo nomadismo. El actor es un ser impúdico, que muestra sus sentimientos y hace un espectáculo de su cuerpo a través de los personajes interpretados. Paradójicamente, puesto que ello es parte del arte dramático, se postula un teatro que - salvando la excepción de ciertos divos, contemplados al margen del conjunto de la profesión teatral - lo reduce. A esta reflexión habría que añadir la que suscita la composición del público teatral español de los tres últimos siglos. Recordemos los numerosos artículos que, des-



Foto 2

de las esferas dominantes, consideraron que el teatro era un espejo peligroso del que debían ser alejadas las clases populares. La realidad económica hizo el resto y de hecho, como modernamente nos recordaban Unamuno y García Lorca, el teatro estuvo íntegramente en las manos de esa «zona intermedia», juzgada por ambos escritores como la más zafia de nuestra sociedad. Modernamente, las minorías cultas animaron determinados esfuerzos, generalmente sin conseguir integrarlos en el teatro español regular, como sucedió, mientras vivió, con Valle Inclán, o sigue sucediendo con Unamuno; en otros casos, como el de García Lorca, también mientras estuvo en vida, el apoyo alcanzó a mantener al autor dentro del teatro, aunque siempre en una posición tangencial respecto de los autores más celebrados por el público regular.

Para este público conservador una de las máximas era «estar por encima de la representación», prohibirle, por su imprevisto alcance, todo poder de revelación. La escena, según la frase acuñada por Pemán, debía ofrecer «un teatro de lo sabido» que equivale literalmente a rechazar su condición potencial de arte.

Las vanguardias se quedaron en los textos, que nadie se atrevió a montar en los escenarios regulares, y que, salvo muy contadas excepciones, no pasaron de las sesiones únicas, a menudo en teatros marginales o incluso -como en los salones de los Baroja- domésticos. Y cuando los textos merecieron la aprobación, por ajustarse sus autores a las fórmulas conocidas, no hubo lugar para el arte de la puesta en escena ni para el arte del actor que hubieran podido introducir elementos que no se desprendían de la literalidad de los dramas.

Así que mientras los directores de escena, desde finales del XIX, ganaban terreno en toda Europa y contribuían a enriquecer el arte de la representación, aquí,

en los años cincuenta del siglo XX, todavía eran muchos los que cuestionaban su razón de ser, viendo en ellos a intrusos que atentaban contra los textos precisamente por que no se limitaban a ilustrarlos.

Y algo parecido ocurría con los actores cuya necesidad, por supuesto, nunca fue negada, pero cuyo trabajo discurría - baste recordar los Conservatorios - al margen de las diversas corrientes que intentaron en otros países entender u orientar el arte de la interpretación.

La razón era obvia. Porque todas esas corrientes, dentro de su diversidad, postulaban unos mismos objetivos: romper el papel ilustrativo del actor e implicar su identidad y su imaginario en la creación escénica. A partir de Stanislavsky, no sólo entre sus discípulos más ortodoxos, sino entre los disidentes y de quienes, como es el caso de Meyerhold, pudieron parecer en algún momento adversarios, el concepto del ensayo teatral se modifica en el sentido de que no tiene por objeto materializar lo idealmente prestablecido, ilustrar argumentos y personajes, y, siguiendo las a veces precisas acotaciones, situar los parlamentos, sino crear y descubrir cuanto hay debajo o alrededor de la textualidad dramática. El texto pasa a ser lo que se dice, correspondiendo a los ensayos la creación de lo que no se dice, a través de la dialéctica texto-subtexto que contiene la verdadera dimensión del conflicto. A menudo la verdadera realidad de los personajes contradice la que expresan sus palabras, y estas últimas, como sucede en la vida cotidiana, sólo son la punta de un iceberg que esconde bajo las aguas su mayor parte. El texto adquiere la condición de materia dramática, que debe ser sometida a la poética escénica para no caer en la puerilidad de creer que cabe representar la condición humana a través de la fábula o argumento. El teatro no se limita a contar historias, puesto que pone en escena a los personajes y su pre-

sencia impide reducirlos a meros ejecutores de la fábula. El escritor -en el relato o en el periodismo- puede hacer del personaje una entidad subordinada a la historia que cuenta, al punto de no existir fuera de ella. Se limita a decir, pensar y hacer lo que conviene al curso de esa historia. Pero el teatro se diferencia de la literatura por la concreción que impone el escenario, y si saca a un personaje ha de asumir -cuando se trata de un teatro de personajes- la tarea de construirlo, de liberarlo de la abstracción textual y de la sumisión mecánica al argumento. Hemos de situarlo en un mundo que excede el marco de ese argumento, hemos de saber por qué hace lo que hace, o, al menos, por qué cree hacerlo, conjugar un conjunto de motivaciones y circunstancias que quizá son mucho más reales que la historia puntual de los acontecimientos; y, por su parte, el personaje ha de transmitirnos la idea de que podría hacer algo distinto de lo que hace, de que su pensamiento existe y no es un sonámbulo que hace y repite lo que el autor dramático le ha ordenado.

Que Julieta no puede despertarse antes de que Romeo se clave la daga o Don Juan renunciar a su apuesta con Mejía es evidente, porque, en otro caso, los dramas que representan se desvanecerían; pero el problema -y ese problema es el eslabón entre la literatura dramática y el teatro- está en que los personajes sean creíbles, que cumplan su destino en libertad, que la mano del autor sea sustituida por la vida de sus criaturas. ¿Como, si no, podríamos sentirnos afectados por lo que les ocurre?

Los ensayos aparecen entonces como un trabajo de investigación, cuyos resultados no están predeterminados, según ocurre cuando se trata, simplemente, de ilustrar el texto. El director parte de una serie de hipótesis derivadas de su confrontación con el texto, pero estas hipótesis se modifican por la presencia de

otros elementos, muy concretamente, por la personalidad de los actores, absolutamente necesaria para crear y llenar de vida los innumerables concretos que solicita la abstracción literaria. La edad, la apariencia física, la personalidad, la voz, la sensorialidad de la actriz concreta que encarna el personaje de Julieta desencadena una serie de exigencias y expresiones concretas; construir el puente entre su identidad real y el personaje es la difícil tarea que debe tener como conclusión el que las emociones y el comportamiento de la actriz hagan vivir esa abstracción llamada Julieta.

Se me dirá que no siempre la incorporación del actor a la representación teatral se produce del mismo modo ni la poética de Shakespeare o las ideas de Stanislavsky constituyen los únicos caminos. Aceptada la objeción, desde luego, puesto que hay otras concepciones del teatro y de la actuación. Pero, a los efectos de esta reflexión, y ante la imposibilidad de resumir las grandes poéticas de la escena contemporánea, me ha parecido que bien podía apoyarme en quienes son considerados maestros en la literatura dramática y en el arte de la actuación.

Las anteriores consideraciones establecen un determinado discurso: el temor del conservadurismo - habitualmente en el poder y presente en la inmensa mayoría del público, conformado por los sectores de la pequeña burguesía - a un teatro que exceda de la ilustración del texto, en la medida que este último es previamente controlable; consiguiente rechazo de lo que en Europa se ha entendido por teatro de arte durante el Siglo XX, en el que es fundamental la aportación de actores y directores; subestimación del actor, generalmente celebrado por causas - elegancia, dicción, vis cómica, encanto personal, belleza física, etc.- ajenas o tangenciales al arte de la interpretación, cuando no claramente opuestas e incluidas en el catálogo de vicios elaborado por Stanislavsky, entre

los que ocupa uno de los primeros lugares esa «coquetería» con el público que tanto se lleva en nuestros escenarios.

V

Lo expuesto se concretaría en una tradición actoral - algo así como la «escuela española» - repleta de corruptelas. Hasta hace unos años, se programaban sin la menor objeción 14 funciones semanales y muchos de los actores sólo estaban pendientes del pie del compañero - la última frase del parlamento precedente - para largar su réplica. El término personaje sonaba a foráneo y pedante, porque aquí de lo que se trataba era de «hacer el papel», expresión que alude a la necesidad de decir un texto; por ello, solía compararse el trabajo entre los actores - al menos, durante los ensayos y en el interior de la compañía - por el número de cuartillas de su «papel», puesto que el número de palabras era un criterio determinante. Hoy,



Foto 3

cuando las dramaturgas ocupan un lugar reconocido en la vida teatral española, se han divulgado diversos estudios que explican la antigua marginación de la mujer de la autoría - salvo las excepciones menores y después del primer cuarto de siglo - y aún el caso de alguna de ellas que hubo de encubrirse en un nombre masculino, como fue el caso de María de la O Lejarraga, esposa de Gregorio Martínez Sierra, a quien las historias de la literatura le atribuyen un sorprendente conocimiento del alma femenina en obras que, en realidad, habían sido escritas por una mujer. Paralelamente, numerosas actrices merecieron el elogio de críticos y públicos, como si la condición femenina estuviera mucho más ligada al exhibicionismo - el encanto y el coqueteo que antes señalábamos, atribuidos a la actuación - que al trabajo intelectual del escritor. Cuando, como sucedió con Margarita Xirgu, la actriz descubría una personalidad intelectual, un criterio en la elección de textos y autores - en el caso de Margarita Xirgu, después de pasearse durante años por todo el repertorio nacional -, aparecía una clara hostilidad, que añadía al rechazo de sus ideas teatrales una animadversión especial. La brutalidad con que actuó la España oficial contra Margarita después de la guerra civil, incautándose de sus propiedades y negándole la posibilidad del regreso, unida a la actitud mantenida en América por una serie de actrices españolas que se proclamaban fieles al régimen franquista, revela hasta donde las actitud de la Xirgu - cuyos grandes pecados eran haber estrenado a Valle, Lorca y Alberti, iniciado el Festival de Mérida y movido en el entorno cultural de la República - resultó especialmente insoportable para el conservadurismo español, incluido el sector de las «mujeres-mujeres» según la etiqueta establecida por el machismo nacional.

Los escritores de las llamadas Generaciones del 98 y del 27 abundan en referencias a la mediocridad inte-

lectual de la mayor parte de nuestros actores y al modo rutinario de encarar su profesión. Uno de los testimonios más punzantes es el de García Lorca, cuando pondera las virtudes de los actores universitarios de «La Barraca» frente al actor medio de nuestro teatro profesional. Y digo actor medio, porque, naturalmente, no faltaron las excepciones, los actores y actrices que, a falta de la deseable atención a las corrientes que habían enriquecido en otros países el arte de la interpretación, buscaron a su modo la verdad y la creación - más allá de la ilustración del texto o de la aplicación inteligente de un oficio - siempre que las circunstancias lo permitieron, aunque casi siempre a título individual, en ausencia de los colectivos que marcaban los techos del teatro europeo.

El propio García Lorca acuñaba el concepto de «teatro irrepresentable» y proponía en **El público** un «teatro bajo la arena» opuesto al teatro de los prestidigitadores que la escena española ofrecía. De hecho, nos hallábamos ante el conflicto, señalado por Stanislavsky, entre un «teatro de la fantasía», alimentado por una serie de tópicos consoladores, por una ficción desconectada de la realidad - que el conservadurismo tradicional ponderaba con el calificativo con-

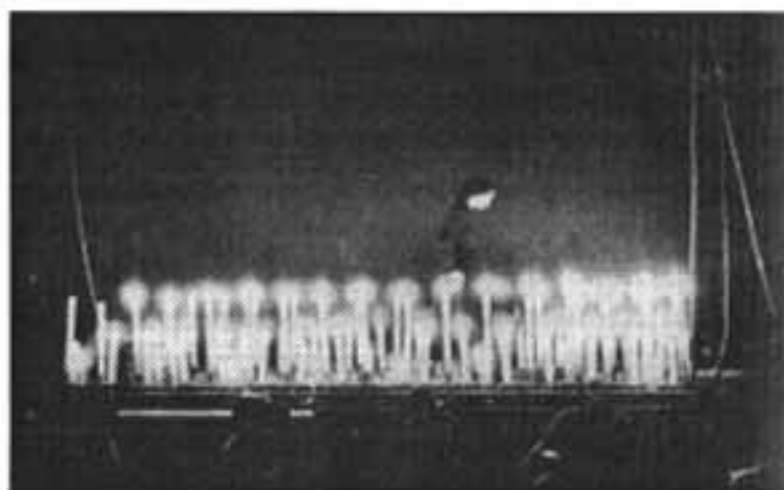


Foto 4

vencional de «poética» -, y un «teatro del imaginario», que aventuraba los horizontes latentes, el mundo subyacente «bajo la arena» de la cotidianeidad. A la «fantasía», expresada frecuentemente en verso - de ahí lo de «teatro poético» -, correspondía un tipo de actor especialmente ducho en la declamación, ligada al programa didáctico de los Conservatorios; al teatro del imaginario, que se correspondía con el teatro de arte stanislavskyano, un actor creador, capaz de implicar su identidad en el personaje. Al margen de estas demandas, la escena reiteraba un tipo de drama costumbrista - rural o urbano -, que sólo permitía la ilustración de las artificiosas situaciones, o, dentro de la comedia, un arco que iba desde el juguete cómico al llamado teatro de humor, el primero sujeto a interpretaciones presididas por los recursos o «sellos de goma» de cada actor; el segundo, por la inteligencia para transmitir el ingenio de los autores. De hecho, y por las razones que hemos intentado articular, un teatro que no exigía la implicación creativa de los actores y de los directores, sino su oficio para hacer llegar a un público, que no quería ser desbordado, cuanto había previsto el autor, cuanto se desprendía obviamente del texto.

VI

Había que llegar a este punto, para preguntarse por la posible existencia del «actor mediterráneo», dándole al calificativo un contenido que no suponga la habitual renuncia a un teatro de arte - pocas obras se hacen tan acreedoras a esa adjetivación como las de García Lorca, una de las grandes expresiones modernas de la cultura mediterránea - o un concepto rutinario y exhibicionista del oficio. Porque de atenarnos solo a este último, podríamos sostener, en efec-

to, que la mayoría de las representaciones inglesas, alemanas, rusas o polacas, acusan un nivel superior al que pudiéramos considerar medio en los teatros del Sur. Pero no es esa la cuestión, porque mucho de ese teatro bien hecho del Norte se apoya en una excelente formación técnica, que no basta según hemos visto para asegurar un teatro de arte. Supondría, simplemente, disponer de mayores y más refinados recursos expresivos, pero la cuestión sustancial seguiría en pie, puesto que todo ese oficio podría emplearse solo en ilustrar el texto a la perfección. El ejemplo de representaciones de Shakespeare dominadas por una espléndida dicción, o de virtuosas ilustraciones del método de Stanislavsky, que acaban siendo más relevantes que el mismo drama, aclararían que no es lo mismo un teatro técnicamente bien hecho que un teatro de arte. Pongamos el ejemplo de los celebrados montajes de Shakespeare por Peter Brook -y, más concretamente, de sus **Tito Andrónico** y **El sueño de una noche de verano**-, cuya virtud estuvo en que no se limitaron a resolver los problemas técnicos dentro de las pautas establecidas, sino que nacieron en el seno de una investigación, de una implicación individual y colectiva, que modificó la visión de las citadas obras e hizo de su representación un acto creativo, una manifestación artística. La aproximación que Brook y sus actores hicieron al mundo de Artaud fue, en este punto, muy significativa y, a buen seguro, contribuyó a la relectura escénica del sanguinolento **Tito Andrónico** de Shakespeare, inscrito en esa hora de crueldad y de sangre que el enloquecido poeta y teórico francés quería para el teatro.

Si, según hemos insistido, el teatro de arte exige que el actor haga de sus emociones, las emociones del personaje que «encarna», de su comportamiento escénico y la organicidad de sus acciones y reacciones la vida de ese personaje, es evidente que ello le implica la existencia de un espacio intermedio donde

se encuentran su identidad personal y la de su personaje. Ese sería precisamente el campo de trabajo, puesto que el personaje es, en principio, una abstracción literaria, que sólo cabe convertir en personaje escénico, visible y vivo, a través de una serie de concreciones inevitablemente ligadas a la personalidad del actor. La abstracción literaria del personaje está ahí, teóricamente igual para todos los actores; sólo que si a estos se le pide que no se limiten a ilustrarlo con las prácticas generalizadas del oficio, sino que se acerquen a él y le entreguen su organismo, cada uno lo hará de un modo distinto y construirá un ser vivo distinto, sometido a su propio mundo. Lo cual, obviamente, no supone, según suelen pensar algunos actores primerizos, ninguna enajenación de la personalidad real del actor, ninguna enfermiza metamorfosis. El teatro juega siempre sobre la paradoja de creerse lo que se sabe que es ficción, de aceptar la convención «como si fuera realidad», a la vez que está dirigida al imaginario de los espectadores, habituados, en su cotidianidad, al ejercicio de una vida imaginaria - hecha de proyectos, de recuerdos alterados, de temores ocultos, de reinventaciones de la propia personalidad - que se superpone a su actividad real y la trasciende e impregna de significado.

Según esto, los tres elementos de los que se valdría el actor para cumplir su comunión con el personaje serían la memoria -entendida como el registro activo y sensible de la experiencia personal-, el imaginario y la cultura. La técnica consistiría en la educación de los medios que el actor necesita para utilizar adecuadamente tales riquezas y construir el lenguaje escénico que la permita la comunicación con los espectadores.

Examinemos brevísimamente los cuatro conceptos recién introducidos: memoria, imaginario, cultura y técnica.

La memoria es la expresión de una experiencia, y, como tal, el espacio implícito donde el actor o la actriz sitúan sus personajes. Ciertamente, las «circunstancias dadas» estimulan el imaginario del actor, que acepta como pauta del comportamiento de su personaje supuestos que no pertenecen a su experiencia. Con todo, esta «aceptación» sería imposible si no existieran afinidades analógicas entre lo vivido -que incluye lo observado- y la propuesta del texto. El actor anticipa en los ensayos un proceso que luego deberá repetirse en la relación entre la representación y sus espectadores: el sentimiento inicial de hallarse ante algo que le es ajeno y el sentimiento ulterior del reconocimiento, es decir, el descubrimiento de que la realidad dramática, explícitamente ajena a su experiencia personal, sin embargo también le contiene, revelando dimensiones irrealizadas y a su vez reales, del actor, primero, y del espectador, después.

Ciertamente, nuestra experiencia es más rica que nuestra memoria. O, dicho con otras palabras, nuestra memoria orgánica guarda en el inconsciente muchos materiales que la conciencia ignora o ha olvidado. Ese será otro pasaje fundamental del arte del actor -luego, también proyectado en su relación con el espectador-, en la medida que al encarar las «circunstancias dadas» del personaje alumbrará, en el proceso de ensayo, a través de las improvisaciones, las zonas oscuras de su experiencia.

En cuanto al imaginario, debiéramos considerarlo el factor que ilumina, orienta, e interpreta no sólo nuestra experiencia real sino aquella otra, potencial, no vivida, y, sin embargo, sentida como igualmente sustancial, o incluso más que la primera. El imaginario -que no la fantasía, según veíamos antes- es en este sentido una vía del conocimiento, por cuanto trasciende la apariencia, construye un discurso y significa los hechos, rescata el deseo irrealizado, el pensa-

miento escondido y, lo que es fundamental, se proyecta sobre el futuro, construye un proyecto en función del cual actuamos en el presente. El imaginario construye, anima, nuestra verdadera identidad, a menudo en contra de la supuesta identidad real o visible, sobre la que actúa y modifica. El imaginario es el espacio y la materia del arte, que se alza en la frontera que no al margen de lo que suele entenderse por «realidad», y lo pueblan innumerables «ismos» que tratan de atravesar la inocencia pueril de los espejos.

La cultura es un producto social. De sus significaciones equívocas, nos quedamos aquí con la de sistema de valores y comportamientos propios de una colectividad. Es decir, de una clase social, de un pueblo, o de una región geográfica. Así entendida, la cultura se diferenciaría de los dos conceptos anteriores por su condición aglutinadora. Si la experiencia y la imaginación constituyen dos valores individuales -al menos allí donde la libertad es un valor político y el poder, según ocurre con los totalitarismos de cualquier género, no consigue robotizar el pensamiento de la colectividad-, la cultura implica una integración en la historia de la humanidad y un concepto del mundo compartido con un grupo social más o menos amplio. Lo cual no quiere decir que en una misma colectividad, nacional o internacional, no existan interpretaciones históricas y concepciones vitales distintas, sino que esta diversidad está vertebrada entre sí, contiene una explicación de los antagonismos, opciones y armonías, en tanto que consecuencias y desarrollo de un discurso continuo.

Según esto, el actor, en tanto que ser humano, asumiría su trabajo de creación, su implicación personal en el personaje, con una experiencia, un imaginario y desde una cultura. Exigencia en la que cobra todo su valor el tema de esta conferencia, que no hace sino plantearnos la posible especificidad del mundo mediterráneo y su presencia en el interior del actor, y, por lo tanto, su manera asimismo diferenciada -respecto de los actores de otras culturas- de implicarse en los personajes. Es decir, de hacer de Orestes o de Otelo, por citar dos nombres reiteradamente presentes en el teatro occidental, personajes «culturalmente» distintos de como lo son en los escenarios de otros ámbitos.



Foto 5

A la cuestión habría que responder que el imaginario posee ya una fuerte connotación cultural y que experiencias personales objetivamente semejantes -la muerte de un ser cercano, el éxito, la vejez, el amor, etc.- son reelaboradas por el imaginario de modo distinto según su marco cultural. De hecho, la educación ideológica ha tendido siempre a dominar el imaginario -asociando, por ejemplo, el erotismo con el pecado, la felicidad con la riqueza, la dignidad civil con el patriotismo nacionalista, la sumisión con la santidad, etc. etc.- a sabiendas de que ello permitía conducir a los individuos creando en ellos el espejismo de la libertad. En última instancia, el dudoso papel alcanzado por algo tan aparentemente positivo y deseable como el desarrollo de los medios de comunicación, la posibilidad creciente de que buena parte de la humanidad tenga un acceso doméstico y cotidiano a la televisión, estaría precisamente en su

canzado por algo tan aparentemente positivo y deseable como el desarrollo de los medios de comunicación, la posibilidad creciente de que buena parte de la humanidad tenga un acceso doméstico y cotidiano a la televisión, estaría precisamente en su

función curativa sobre el imaginario individual, en su posibilidad de crear imaginarios colectivos regidos por intereses no explicitados. Y ello sin necesidad de adoctrinación alguna, sino valiéndose de inócuos anuncios publicitarios, concursos, historietas menores, selección de noticias en los telediarrios, temas y personas de las entrevistas y tertulias etc. que, en su conjunto, conforman una «imagen» de mundo -ofrecida sin interpretación alguna, con la falsa y perversa inocencia de quien se limita a mostrar lo que existe- que acaba sirviendo de pauta a los imaginarios de los millones de televidentes, encerrados en una gran penitenciaría mental, tanto más grave cuanto menos necesita hacerse físicamente visible.

También la experiencia, pese a su carácter profundamente singular, estaría teñida de elementos socioculturales. Y ello tanto porque esa realidad sociocultural es la que permite que sucedan unas cosas y no otras como porque -al igual que sucedía con la intervención del imaginario- las ideas y valores colectivos inciden de manera destacada en la codificación y selección que de la experiencia va haciendo la memoria.

La reflexión acaba llevándonos a la pregunta de si cabe hablar o no de una cultura mediterránea, entendida como una categoría colectiva que impregna el imaginario y la experiencia personal de los individuos.

VII

Bueno, pero ¿y la técnica? El término tiene un significado muy distinto según lo apliquemos a un teatro

de oficio -en el que el actor se implica solamente como un instrumento ilustrativo, como un cuerpo, una voz y una gestualidad destinadas a materializar la superficie del drama- o a un teatro de arte. En el primer caso, entraña el aprendizaje de una serie de reglas que permitan el mejor cumplimiento de la citada función instrumental. En el fondo, implica la creación de un tipo de actor intercambiable, sin más limitaciones que las impuestas por sus características externas del actor o de la actriz, en tanto que elementos de la ilustración del personaje. En el segundo, se trata de un aprendizaje para la perfección global y la libertad; es decir, la acumulación de una riqueza potencial que deberá emplear el actor para la mejor expresión artística de su implicación en el drama y en el personaje. Si en el teatro de oficio las excelencias de la técnica son siempre palmarias y ocupan un lugar relevante en el curso de la representación, en el teatro de arte la técnica se diluye en la credibilidad y verdad del personaje, a cuyo servicio está siempre creativamente ordenada.

Respondamos ya a la pregunta capital: ¿tiene algún sentido hablar de cultura mediterránea? Si al término cultura le exigimos el apuntado significado de sistema compartido de valores y forma de integración en la historia de una colectividad, es obvio que no. Nuestro Mediterráneo aloja tres grandes religiones monoteístas, a menudo cruentamente enfrentadas entre sí, y la historia de sus dos y medio últimos milenios -desde los clásicos griegos hasta hoy- registra innumerables luchas por obtener la superioridad. Mejor, pues, hablar de culturas y pueblos mediterráneos, lo que implicaría aludir a ciertas afinidades derivadas de una vecindad, a veces conflictiva, pero vecindad al fin, sin la cual resultaría inexplicable la identidad actual de tales pueblos. Así, las tres religiones del Libro serían tres ramos de un mismo tronco, o, al menos, cristianismo e islamismo lo serían, más allá



Foto 6

de sus radicales innovaciones, del Antiguo Testamento. Y a conclusiones parecidas llegaríamos de atender -como nos recuerda **El Mediterráneo reinventado**, libro colectivo dirigido y prologado por Paul Baltá- a la historia de las relaciones culturales, de los mestizajes, migraciones, y del comercio, a menudo oscurecida por los enfrentamientos entre las distintas expresiones del poder.

El hecho es que se trata de una historia en buena medida vertebrada y presidida por unas cuantas líneas maestras claramente perceptibles. Citaré un solo ejemplo: la incidencia de las traducciones árabes de una serie de textos griegos -considerados clásicos- en un fenómeno tan emblemático y decisivo en la historia de Occidente y del Mediterráneo como fue el Renacimiento.

En todo caso, y sin entrar en el teatro de los países árabes -donde existieron formas de teatralidad mucho antes de que, hace siglo y medio, de la mano de la traducción de **El avaro**, de Molière, a través de El Líbano, llegara el modelo occidental-, parece claro que, a partir de los clásicos griegos, cabe seguir una línea continua, a veces subterránea, ajustada a las distintas realidades históricas, parcialmente presidida por

la teoría aristotélica de la que faltaría, según ha sido recordado en numerosas ocasiones -la última, en la popular novela, luego película, **El nombre de la rosa**, de Umberto Eco- el estudio de la comedia. El hecho es que trágicos y comediógrafos griegos sentaron una serie de principios del todo reconocibles a lo largo de toda la historia del teatro occidental y que bien podemos señalar como una aportación decisiva profundamente arraigada en las sociedades del mediterráneo europeo, afectadas por las grecolatinidad.

Así, por ejemplo, un rasgo de la tragedia y la comedia griegas fue ya asociar, sin fractura alguna, los espacios públicos y privados, defendiendo la singularidad de los personajes, la condición personal de sus conflictos, sin caer por ello en ningún teatro clínico. El espacio privado revelaba su significación pública y el carácter individual del personaje no conducía a los oscuros laberintos del realismo psicológico. La historia de Orestes era, a su vez, la historia de un paso decisivo en el curso del pensamiento político, el que va de la ley del Talión a la sumisión a un tribunal de la ciudad, es decir, de la venganza a la justicia, del castigo administrado por los deudores de la víctima al examen del caso por una tercera instancia, legitimada para escuchar a las partes y dictar la sentencia. Y ello sin ninguna violentación ideológica, respetando los impulsos y motivaciones del personaje, a la vez que enfrenta dos concepciones de la sociedad e instaura el principio del Estado de derecho.

Si pasamos a la comedia aristofanesca, encontraremos, a través de otros caminos, la misma relación entre lo privado y lo público. Tras las miserias morales de los personajes, percibiremos las miserias de la democracia ateniense, tras las rebeliones de quienes las rechazan, el espíritu crítico que todo sistema político necesita.

De manera que la catarsis de la tragedia y la sátira de la comedia coinciden en situar a los espectadores frente al destino de los personajes y frente a su propio destino como ciudadanos, estableciendo así un concepto del reconocimiento de sí mismos en la representación mucho más rico que el de la identificación con cualquiera de los personajes. La compasión y la piedad ante las calamidades sufridas por personajes que sentimos iguales a nosotros mismos se combina así con un cúmulo de interrogantes, que definen el conflicto y hacen progresar el pensamiento civil y político.

Yo creo que ése es un rasgo - la visión del teatro como institución moral- que nunca ha estado ausente del espíritu teatral mediterráneo. Los niveles serán lógicamente distintos, según las épocas, las circunstancias de la representación y el talento de quienes la propongan; pero, en mayor o menor medida, es un propósito inherente a la idea popular del teatro, no gratuitamente combatida por las clases conservadoras, que han visto en ello un riesgo y han invocado las virtudes estrictamente formales como las únicas propias del arte. Nuestros autores del 27, entre los que los andaluces García Lorca y Alberti ocupan un lugar relevante, han expresado con claridad el propósito de ser rigurosos en la forma y abrir los ojos a su entorno, sin ver, según ha correspondido a la mejor tradición teatral mediterránea, contradicción entre el arte - cómico o trágico - y la atención a las injusticias sociales, sino todo lo contrario.

La tradición teatral mediterránea se ha forjado a menudo al aire libre. Es decir, asumiendo dos relaciones que son ajenas al teatro burgués de los dos últimos siglos: una, con el espacio geográfico, que se convierte en el escenario principal, sobre el que se alza el limitado escenario convencional; otra, con un público que posee un carácter de representante del conjunto

social, de presencia popular, en términos inimaginables en una sala cerrada.

De esta relación social y espacial proceden una serie de consecuencias, como son el sentimiento de la sacralidad - que no debemos identificar con el sentimiento religioso, y que guarda relación con la trascendencia, acentuada por la presencia poética de la naturaleza como foro y techo de la representación -, la posibilidad de la Fiesta - que tampoco debe confundirse con lo Festivo -, la necesidad de dotar a la representación de una significación social, incompatibles como son el espacio y público elegidos con el teatro anecdótico, el caso clínico o el laberinto psicológico... El actor, pese a la posible lejanía física, aparece a menudo - sobre todo en la comedia - cercano, como salido del público, con el cual mantiene una complicidad sutil, que no debe confundirse con el censurado coqueteo del actor tradicional, y que quizá tenga su origen en el sentimiento secular - desde los mismos romanos hasta hoy, ¿cuántas veces los actores no han tenido que estar atentos a la presencia o ausencia de censores y policías para controlar su complicidad con el público? - de que muchas obras censuradas contienen otras implícitas en su interior, que deben ser transmitidas siendo fieles a la letra autorizada.

En la Europa Mediterránea -y en los países árabes donde la religión lo ha dejado crecer- al teatro se va como a una Fiesta, asumido antes como acontecimiento que como simple espectáculo sometido a nuestra curiosidad. El hecho de que numerosas Muestras teatrales reúnan varios espectáculos famosos, y los presenten en los teatros tradicionales, a precios habituales, para el público de siempre, y califiquen la manifestación de Festival, es una grave violentación del término, pues el Festival debe ser entendido como ocasión excepcional, como tiempo abierto - al modo tradicional de los carnavales - a la representación

escénica de la gran realidad imaginaria, que es infinitamente más que un entretenimiento.

Al teatro ha ido el pueblo a encontrarse consigo mismo con cuanto hay en él de habitualmente escondido y vigilado por la misma. Y ello, desde sus distintas realidades socioculturales y políticas, con un espíritu de transgresión vital, que incluye la puesta en cuestión del pensamiento y los comportamientos cotidianos.

La historia del Sur no es ciertamente un ejemplo de civismo que deba considerarse superior a la de los pueblos del Centro y del Norte. Tampoco hay razón alguna para estimarlo inferior, porque a la civilización del Norte debemos el nazismo, la elaboración y primer empleo del armamento atómico, y las formas más sutiles del pensamiento agresivamente insolidario, a menudo encubierto por argumentos puritanos, económicos o patrióticos. Digamos, simplemente, que han sido dos modos de vivir la historia, quizá marcados por la presencia o ausencia de un mar-camino, de un mar-paisaje, de un clima que ha determinado la homogeneidad de la agricultura y el sentimiento de pertenecer a un mundo que no respeta - como nuestros viejos pueblos nómadas -el presuntuoso significado de las fronteras.

La preceptiva establecida ha excluido del teatro -aplicando a menudo el término de parateatro- una serie de manifestaciones teatrales que no se sujetan a determinados cánones. Si el **Arte Poética** de Aristóteles es la norma, incluso restringiendo sus postulados y reduciendo el teatro a drama - subestimando los elementos de la representación que sí valora el filósofo griego-, retomemos el juego unamuniano de llamar nivola a su novela para que nadie anduviese midiéndola con la preceptiva aceptada. En todo caso existen formas de teatralidad, vinculadas a las ideas de fiesta y participación, que constituyen una de las grandes señas de nues-

tra cultura popular. Las procesiones de Semana Santa, el Misterio de Elche - al que el pueblo llama significativamente la Festa -, o las corridas de toros - que vuelven a unir los conceptos de tragedia y de Fiesta-, por referirnos sólo a nuestro país, serían tres ejemplos de una teatralidad, que, expresada en las más diversas formas, abunda en todo el Mediterráneo. Nuestras corridas de toros, que sólo quiero citar de pasada, pues constituyen una manifestación repleta de connotaciones teatrales, incluso dentro del concepto clásico de la tragedia, podrían ser el ejemplo nítido de lo que vengo diciendo. Pocos espectáculos tan sanguinolentos, crueles e injustificados como una corrida de toros para un público que se limita a mirar lo que ocurre en el ruedo. La indignación de quien -español o turista- se limite a mirar la dolorosa muerte del



Foto 7

toro está, a mi modo de ver, totalmente justificada; la televisión resulta, en este orden, implacable, en tanto que nos ofrece, en la frialdad de la pantalla, las imágenes de indefensión y de la precipitada agonia del toro. Pero todo cambia si uno forma parte del público en una gran tarde de toros; la posibilidad de ser mero espectador se desvanece, entra en juego un sistema variable de identificaciones -con el torero o con el toro-, y la muerte del animal se integra a la mitología, al sacrificio y a la representación ancestral del encuentro de Eros y Tanatos, del brío y la aniquilación, de la fuerza y el silencio definitivo. Y todo ello en medio de una exaltación colectiva, de un adorno festivo de la muerte, cuyo sentido pertenece -recordemos a Hércules, llegado a estas tierras para llevarse los toros de Gerión- a un subconsciente milenario.

En nuestra cultura mediterránea está el ruido, el grito, la música, la pólvora, el temor al silencio. Y ello ha impregnado nuestra teatralidad de una serie de rasgos específicos. Nos resulta duro que el teatro sea sólo palabra, o que se encierre -recordemos a Federico comparando los teatros con las cárceles- en pequeñas salas, para que unos personajes muestren, como si se tratara de la clínica de un siquiatra, sus desoladas frustraciones. Aceptamos como regla de los tiempos tales salas y gozamos de sus posibilidades estéticas, pero está en muchos de nosotros un extraño pudor que rechaza la condición del «voyeur», de quien mira a través de la cerradura. Nos gusta que los cómicos sepan que ocupamos la butaca y, al menos para muchos, el gran desafío está precisamente ahí: en que la sinceridad del comediante y la verdad de la representación no apelen a la cuarta pared, sino que se constituyen en el juego y en la participación de nuestro imaginario. Compañías como La Cubana o Comediants han llenado las salas con un mismo espectáculo durante meses sim-

plemente ofreciendo a sus espectadores la posibilidad de ser, en alguna medida, los actores, haciendo de la sala una especie de plaza pública.

Ello no significa que nuestra tradición haya sido sólo la de un teatro de jolgorio y participación. Desde la tragedia griega hasta hoy, nuestros escenarios -cerrados o abiertos- han cobijado conflictos políticos, agonías existenciales e interrogaciones religiosas que definen la historia del hombre y de las sociedades. Pero ha dominado, como si perteneciera a la naturaleza misma del teatro, un pudor que, por ejemplo, nos ha llevado a preferir la tragicomedia a la tragedia, a exaltar el esperpento o lo grotesco, en tanto que expresiones donde eran visibles, a un tiempo, la realidad y la mediación deformante, y no por ello falseadora.

Hemos tenido también, como es lógico, nuestro teatro fotográfico, quizá hijo de esa ilusión que lleva a muchos a creer que las cosas y las personas son como aparecen en las imágenes preparadas y que éstas pueden llegar a ser un buen modo de dominar la realidad. El conservadurismo ha sido el más empeñado en cultivar esta especie de falsa historia de la pequeña burguesía, tan consoladora como estéril.

VIII

Pido disculpas por mi obligada generalización. Podría poner muchos más ejemplos en el mismo sentido; pero esta intervención tiene sus límites -en tiempo, mientras hablo, en espacio cuando pase al papel- y he de buscar el punto final.

Si, como decíamos al principio, el actor sólo es un instrumento neutro de la ilustración de un personaje, formado en una determinada técnica, toda esta referencia cultural está de más: los manuales de literatura e historia, la técnica aprendida y las indicaciones del director de escena serán las pautas de la representación. Pero si rescatamos el concepto de arte dramático, si le pedimos al actor que encare «las circunstancias dadas» desde su experiencia, su memoria, su imaginario y su cultura, es obvio que estamos apelando a un sistema vital, a una cosmovisión, que, aún con sus profundas diferencias entre unos y otros lugares, o entre unos y otros sujetos, pertenece al mundo del Sur, a la historia, al horizonte y al sol del Mediterráneo.

La forma de la tragedia, evocada y estudiada por Nietzsche en su ensayo **El drama musical**, es mucho más que un recuerdo arqueológico, es el sueño de un teatro



Foto 8

donde el logos y el culto dionisiaco, el cuerpo, el canto, la voz, el movimiento y la palabra buscaron su armonía.

José Monleón. Málaga. Noviembre, 1995.

El teatro, su historia y el Mediterráneo

Salvador Távora

El teatro, su historia y el Mediterráneo

El teatro no tiene más que una historia que es literaria y burguesa. Ésta es una afirmación contundente que asumo y que refrenda el nacimiento y desarrollo del teatro en nuestra civilización occidental. Siendo un hecho tan evidente estaba tan oculto entre los textos que dan noticias del proceso del arte dramático, que no lo tuve en consideración hasta, ya en pleno ejercicio de mi trabajo, contactar mis ideas sobre el arte escénico con las reflexiones y las sorpresas que provocaron la aparición de mi primer espectáculo y entender, por razones que explicaré enseguida, que la singularidad que críticos y especialistas asignaban a mi perspectiva teatral, no era producto de ninguna genialidad, ni obedecía a una actitud rebelde que viniera a cuestionar, conscientemente, el hecho dramático tradicional sino, sencillamente, a que mi encuentro con el teatro se había producido por otros caminos que el de la literatura y muy alejado de los sectores burgueses o pequeños burgueses que elaboraban y consumían entre ellos, con la cara vuelta a los gustos populares, sus productos teatrales.

Cuando diseñé mentalmente mi primer esquema escénico para construir un espectáculo teatral, sabiendo mucho de valores artísticos de comunicación y muy poco de los valores literarios calificados de teatrales, en los momentos de desaliento, me apoyaba, para estimularme en el atrevimiento, en una frase que leí, no recuerdo en qué manifiesto artístico de las utopías comunistas en aquellas lejanas ilusiones del Proletkult ruso, que el futuro del teatro estaba en la mente y en las manos de los hombres que no eran del Teatro.

Yo no era en aquel tiempo un hombre del teatro. Y aún convencido de que el futuro del teatro no iba a estar en mis manos, me estimuló, al aventurarme en un empeño dramático, el ser un hombre del taller, de los toros, del espectáculo, del arte y la cultura vivencial mediterránea del medio popular andaluz que arrastraba, desde pasados ya mis veinticinco años, una carga de sensaciones inexpressables, de amarguras, de relaciones naturales con el mundo de los aplastados por diez horas de taller, o por el juego con la muerte en las plazas de toros, o por madrugadas de fiestas flamencas donde el canto que nacía de la rabia y el dolor sólo servía para divertir a los responsables de esos dolores. Todo un bagaje de experiencias vitales que me proporcionaban una perspectiva del arte de



Foto 9

la comunicación, con posibilidades de introducir en el hecho del teatro, totalmente asentado en una cultura con claros signos de identidad, asumida por mi vivir y pensar cotidiano, apartada, muy apartada, de esa otra cultura que nace de los libros del saber aprendido, del modelo de vida pequeño-burguesa, de aquella otra cultura académica que imperaba como única en el medio teatral a la cual ni tuve acceso ni me refiero a ella en ningún caso en tono peyorativo.

Yo entiendo, tal como escuchamos mil veces de boca de los enterados, que el teatro debe ser y es cultura, pero hay que reflexionar con rigurosidad hasta clarificar qué se entiende por cultura. En primer lugar no hay cultura sino culturas y dentro de cada una de ellas hay que distinguir sin muchos esfuerzos dos: la cultura de la vida, la que uno mama, la que uno siente, la que uno trae en la sangre al nacer, la que determina tus comportamientos por la clase a la que perteneces, la que enseñas al mundo a través de tu color, tus gestos y tus sentimientos; y aquella otra que anticipé en líneas más arriba, la que lees, la que aprendes, la que da títulos y conocimientos. Y con serenidad y sin tensión para afirmarlo, podemos decir que una cosa es la cultura de la vida y otra la cultura del saber, y yo, por mi nacimiento, por mi vida y por mi enfermiza sensibilidad receptiva, pertenecía y pertenezco a esa otra cultura de la vida acorralada, aplastada, tratada, lamentablemente, con despectiva actitud por la mayoría de los que poseen la cultura que, en el teatro y en tantas otras actividades artísticas, se erige como la única cultura con capacidad autorizada para crear, para establecer modelos: la del intelecto. Una cultura que por circunstancias históricas arrastra en el arte perspectivas y gustos pequeños-burgueses de las derechas y de las izquierdas.

De todo esto es fácil adivinar mi alergia a muchos textos teatrales caprichosos y vacíos que tienen sus orígenes exclusivamente en las culturas intelectuales;

a un determinado tipo de teatro «gramático», que no dramático, que nace, por inercia de esa historia literaria y burguesa del teatro, gastada y acabada, convertido en un cadáver cultural al que la administración, con criterios que quieren ser progresistas, se ha empeñado en resucitar. Es fácil adivinar también en mi propuesta escénica, un debate cultural de clase por instalar en los escenarios, en comunión emocional con los espectadores, un nuevo lenguaje teatral mediterráneo, que se desarrolla, con sus aciertos y sus errores, desde otras perspectivas temáticas y estéticas que el lenguaje al uso. Sin codificar aún, elaborándolo, como estamos haciéndolo en la práctica, de cara al público, apartado del libro, y sin teorías pedantes; un lenguaje teatral apoyado en un alfabeto de signos, objetos, personas, elementos diversos, músicas y sonidos, con capacidades de diálogo para la comunicación viva, inmediata y eficaz.

La historia de mis doce espectáculos dramáticos con La Cuadra, en los veinticinco años de historia de nuestro Grupo Teatral, con ciento diez Festivales internacionales y cerca de tres mil actuaciones en veintiséis países, es la historia de una forma de ver, sentir, entender, y hacer teatro a partir de una concepción difícil de explicar; como todo aquello que se escapa de uno mismo y, sin saber cómo, se convierte en comunicación. Es como la facultad, ya familiar, de poder expresar sensaciones, agarrando los pensamientos y materializándolos por otras vías de los sentidos antes de que se hagan palabras. Es como un continuo escaibar buscando vías no verbales por sus inequívocas identificaciones, para dar salida al dolor acumulado, a tus aspiraciones sociales, a lo que te hace vivir y a lo que te hace morir; ordenando, disciplinadamente, materiales, con cierta dosis de brujería o magia. Todo un universo de olores, cantes, bailes, máquinas, animales... todo cuanto considero útil como elementos de comunicación al servicio de las ideas, o



Foto 10

de los pensamientos que golpean en la mente gritando por vivir y desarrollarse fuera de ti, como unidades dramáticas elaboradas con cuanto, dentro de mi entorno cultural andaluz, he descubierto que posee capacidad para pronunciarse y emocionar.

El Teatro, creo, por encima de todo debe ser arte y el arte, estoy hablando de un arte estrechamente ligado a la emoción, está más cerca de la locura que de la razón; de ahí mis diferencias con el teatro exclusivamente asentado en la racionalidad de un texto. De ahí mis aspiraciones de una estructura escénica alternativa dirigida a los sentidos, y elaborada con la sublime locura de los pensamientos atrevidos. De ahí mi desesperada búsqueda de una estética teatral que exprese los pensamientos y la cultura donde nacen esos pensamientos, con toda la grandeza de la espontaneidad sincera. Una estética que lleve implícita en sí misma tu perspectiva de clase, tu ideología, tu compromiso con la sociedad en la que vives, tus sentidos religiosos, tus costumbres, en definitiva tu cultura vivencial, ésa que respira, por muchas razones, apartada de esa otra del conocimiento, del intelecto, que, a veces, y en el teatro ocurre con demasiada frecuen-

cia, anula, oscurece, despersonaliza, desfigura, y relega a un plano excesivamente difuminado los valores dramáticos personales de los creadores; aquellos valores innatos, inexplorados dramáticamente, de la cultura vivencial de cada individuo.

En mi ponencia de Delfos *«El teatro en el marco de las artes contemporáneas»* en aquel bosque misterioso donde convive con las ruinas de su templo la sombra de Dionisio, y ante los estudiosos de la Antigua Tragedia Griega con motivo de la representación de mis *Bacantes*, yo escribía: «Cada individuo que no haya perdido su sensibilidad y su imaginación, es un artista, y cada artista posee un orden poético interno. Si los que además poseen una voluntad de creación, erigiéndose en responsables de la unidad teatral, pudiesen, sin modelos encorsetadores, en funcionamiento el mecanismo de su sensibilidad, y en marcha el de su imaginación, y para materializar sus pensamientos, sensaciones o impulsos, o para comunicar temas o historias que tengan como punto de partida una base literaria, trabajasen con materiales que le sean familiares y con participantes conscientes solidarios y adiestrados en cada una de las expresiones artísticas y diversas deseadas por el responsable de la unidad teatral, descubriríamos ignorados, ricos y sorprendentes valores dramáticos que, elegidos por sus facultades emocionales y poéticas, y armoniosa y disciplinadamente ordenados en un esquema sólo de propósitos hasta formalizar la totalidad del discurso, podríamos ir aproximándonos, alejados de la estructura textual condicionante, y más allá del cuadro o la escultura, a espectáculos teatrales con posibilidades de convertirse en insospechadas obras de arte».

En estas líneas hay todo un mundo abierto a la creación teatral a partir de un concepto personal de la comunicación. De esa canalización de las energías del cuerpo, de esa ordenación poética para sacudir los

sentidos que va de la creación de imágenes violentas a la paz lírica de los silencios, de ese poder contar la historia del llanto con el sonido de los chorros de una cristalina fuente, de ese dar noticias de la dureza y la crueldad del trabajo mal pagado y de la explotación del hombre con los signos físicos del agobio material que produce la visión de los hombres entre las máquinas, olvidando, para hacer creíble la acción, el cartón piedra de los decorados cursilones; de ese lugar escénico invadido por olores que despiertan sentimientos, de esa guitarra tocada por las manos de quien no posee el don de la palabra y sólo el de sus dedos con las tensadas cuerdas que son su voz, y de aquellos otros que, marginados de la cultura de los libros, no cuentan más que con la cultura del ritmo de sus pies, o el manejo laboral y virtuoso de las herramientas, o de aquellos que sólo poseen las facultades de la dicción por sus dotes dramáticos naturales.

De todas estas posibilidades que ofrece a la comunicación dramática la cultura de la vida, el teatro es el mejor lugar, el único que nos queda para llenarlo de riqueza comunicativa de piel a piel, de persona a persona, para el traslado de sentimientos artísticos inmediatos y efímeros, como corresponde a todo buen arte, a receptores ganados por la inmediatez emocional de la expresión, y es por esto que haciendo de la vocación teatral, de la necesidad de comunicarte, una apasionada y terrenal religión, debemos considerar la escena no como un púlpito de donde sólo brota la palabra, sino como un altar consagrado a la confesión donde, además de las palabras, se pronuncien sensaciones de una poética física que nazca de los sentidos y vaya dirigidas a los sentidos con algunas más intenciones que las de sólo deleitar o divertir.

Y a pesar de que pueda pensarse que el debate que propongo, en el campo del lenguaje teatral, es un

enfrentamiento con el mundo literario, nada más lejos de mi intención. La búsqueda de una concepción a-literaria del lenguaje teatral no significa un deseo de destrucción de la palabra sino un desplazar la oratoria del lugar de privilegio que posee y tratarla como un elemento más de comunicación hasta lograr un enriquecimiento del hecho dramático al que tenemos que aspirar y conseguir si queremos que el teatro tenga sentido de existir con personalidad y característica propia, entre los lenguajes del cine, la radio, el video, o la televisión.

Siempre me he resistido hacer de mi experiencia un método por entender, como ya dije antes, que cada individuo tiene un concepto de la vida y de la muerte distinto y propio, y como para mí hoy el teatro está muy cerca de mi vida y de mi segura muerte, considero que las claves que pueda clarificar de mis prácticas teatrales para ofrecerlas a los demás, pienso que, en algunos casos, van a chocar frontalmente con los que poseen otros conceptos de la vida y de la muerte y por ello del teatro del que hablo. De todos modos y afrontando el riesgo de no ser entendido, o lo que es peor ser mal entendido, sugiero CUATRO PUNTOS entre los que se encuentra el destinado al actor en el teatro mediterráneo, en los deben asentar, cuantos quieran aventurarse en esta práctica, la puesta en pie de un espectáculo dramático teatral relacionado con esta propuesta:

Primero el tema, segundo los materiales, tercero el envoltorio y cuarto los participantes.

Primero.- El tema ha de ser elegido siempre como punto de partida y nunca como totalidad textual acabada. Hay que terminar de una vez con el condicionamiento que ejercen los textos teatrales ce-

rrados donde todo se dice, y proclamar con libertad los derechos de la inspiración a exponer o resolver los temas por las vías espirituales de la imaginación. Y deben, los temas, aspirar a contribuir, por la incidencia que puedan tener entre los espectadores, y por el poder de mimetismo que tiene el arte, a destruir mitos denigrantes y tendenciosos; a mostrar los valores morales de la solidaridad y el amor; a denunciar las injusticias; a retomar los hechos históricos deformados del pasado y situarlos en el sitio que les correspondan por sus ideologías y resultados; y deben también, por coherencia con el riesgo de un nuevo lenguaje teatral, estar alejados de anécdotas intrascendentes ligadas a la frivolidad y la enajenadora diversión. El tema en el teatro, por las posibilidades singulares para transmitirlo que la escena ofrece, debe ser un hecho vivo creíble y actual que cumpla su función social, siempre en el marco del arte y de lo sublime.

Segundo.- Los materiales, objetos, sonidos, músicas, y en general elementos diversos elegidos para dar forma y vida a la idea, pensamiento o tema, han de



Foto 11

estar estrechamente ligados al entorno cultural del creador o responsable de la unidad dramática. Descubrir, en el área personal de cada creador, valores nuevos u olvidados que en la jerga de los teatreros del libro se llaman extrateatrales. Hay cosas de importancia cultural comunicativa en el mundo personal de cada uno de nosotros que no vemos de tanto verlas, o no escuchamos de tanto escucharlas. Ejemplo: en nuestra Andalucía mediterránea, la cal y el albero, el oscuro de sus minas, el cante, los rituales populares, los campos secos, el señorío del gesto, las palmas rítmicas, los signos de la pobreza en contrastes con los de las riquezas, los rostros oscuros, el verde de las viñas, el sentido ritual de la vida y de la muerte, o el grandioso orgullo escondido de nuestra vieja historia como pueblo. El ordenamiento de materiales diversos que nos sean familiares en la formalización de un espectáculo, dará paso a un universo comunicativo coherente con el sentido religioso, escénicamente hablando, de la unidad dramática deseada, y a la par darán noticias por sí mismo de emociones propias, más allá del servicio que presten al desarrollo o materialización del tema, pensamiento o idea.

Es fundamental, en esta selección de elementos con capacidad de pronunciarse por sí solos y emocionar que conformen la unidad dramática, enredar artísticamente las expresiones bellas o hermosas con aquellas otras expresiones o elementos ni hermosos ni bellos pero escénicamente útiles y necesarios. Ejemplo: la visión de un cable eléctrico que cruce la escena para dar vida al armonioso girar de un objeto mecánico de atrayente movimiento y cometido, dará credibilidad, y una mágica realidad a la escenografía; igual que una palabra dura, cruel, provocadora o insultante, es más sorprendente, si sale de una voz dulce y de los labios atractivos de un bello rostro de mujer. No ocultar ni separar lo útil de lo bello en la

concepción global y la realización de un espectáculo, lo hará más cercano a ese realismo mágico que debe aparecer de la sinceridad y el arte de una poética de los sentidos.

Tercero.- En este tercer punto de los cuatro que intento destacar de los otros muchos intranscribibles que completarían esta especie de pronunciamiento teatral íntimo, hablaré, muy de paso y resumiendo, de cuanto envuelve la figura física, humana y sonora que nace de la idea; del envoltorio que potencia, como una necesidad más, la materialización del pensamiento: la luz, la escenografía, los colores y el vestuario. Estos son asuntos en los que jamás el creador debe ceder ante diseños o proposiciones que, aun teniendo ricos valores comunicativos por separado, puedan, escandalosamente, desviar los propósitos dramáticos de la obra. El responsable de la unidad dramática, en apretada colaboración con los diseñadores de estas artes, dará margen suficiente a los mismos para la inspiración en sus trabajos, para su aportación personal a la unidad, mas siempre conduciéndolos a descubrir abrazados las entrañas del espectáculo; arañando en su contenido y lejos de toda exhibición de habilidades gratuitas.

Y cuarto .- Los participantes. En este importante punto de los que considero básicos en este recién nacido lenguaje escénico, vamos a detenernos un poco y profundizar algo en las reflexiones que nos conduzcan a un nuevo concepto de la interpretación, ya que es fundamental para el encuentro del actor en un Teatro mediterráneo. Sabemos que, entre otros muchos hombres de teatro que teorizaron sus experiencias escénicas, Stanislavsky y Meyerhold, por poner dos ejemplos distantes, trabajaron las actuaciones, los comportamientos o las intervenciones de actores y actrices en la puesta en pie de obras dramáticas desde dos perspectivas opuestas. Stanislavsky, aspirando a su-

blimar el realismo de un texto, elevó al actor a una especie de psicotécnica, sin desengancharlo de la palabra, y siempre buscando en el actor sólo cuanto pudiera aportar a la trama verbal de emoción y poética. Una trama, unas palabras, unas emociones y una poética que casi nunca eran del mundo vivencial del actor sino de la cultura literaria del autor del texto donde el actor no era más que un virtuoso de expresiones emocionales y verbales; un considerado invitado en el mundo cultural de otro. Cuanto digo en este sentido es fácil confirmarlo porque la propuesta de creación actoral de Stanislavsky ha generado una forma de representación, apoyada principalmente en la palabra, que llega hasta nuestros días. Meyerhold, aun en la búsqueda de un teatro más ligado a la música, al ballet, a la escultura y a los colores, no logró liberar al actor de su dependencia del verbo, y si lo conseguía era para introducirlo en un universo fantástico, muchas veces intelectualmente selectivo, de mentes creativas que jamás contaron en la gestación de las puestas en escenas teatrales, con la cultura gestual, de sentimientos, de expresiones, de sufrimientos, de sinceridades comunicativas, que dormía y duerme, olvidada para el hecho dramático en las entrañas personales de cada actor y cada actriz.

Las ideas para la creación de espectáculos dramáticos asentados en una cultura vivencial mediterránea que propongo y práctico, están, acerca de la participación de actores y actrices, al otro lado del río de los métodos de Stanislavsky y Meyerhold y de otros muchos métodos. En primer lugar porque casi todos, con sus diferencias intelectuales despojan al actor o actriz de algo que en mis trabajos es piedra para sus cimientos: su personalidad natural, aquella que ha elaborado su cultura vivencial, el entorno donde nació y se formó, aquellos gestos espontáneos, no académicos, de su vida cotidiana que llevan ya su fuerza comunicativa consigo, aquellos gestos irrepetibles im-



Foto 12

posibles de codificar, como un juego de expresiones creíbles que hablan en la escena de sinceridades en-ganchadas a la voluntad de comunicar con valores propios; de una especie de diálogo del actor o la actriz con las provocaciones de la escena que le llevan a unos estados espirituales que convierte en gestos de ese mismo universo estético y sonoro tan familiar para él en su vida. Los actores y actrices, formados en las enseñanzas clásicas, para su participación en espectáculos de estas características tan inclasificables, han de esforzarse, de hecho en algunos trabajos de «La Cuadra» lo hemos comprobados, por salir de esas facultades de expresar sus sentimientos exclusivamente apoyados en el verbo, hasta entrar en un laberinto de formas inexploradas teatralmente donde su voz, su cuerpo, y el mundo de objetos familiares que le rodean deben ser una misma cosa. Es por esto que digo y repito mil veces que no tengo una actitud antiliteraria hacia el teatro y que no estoy contra la palabra sino por que ella y cuantos en escena la pronuncien formen parte de un mundo comunicativo con afinidades culturales. Con afinidades culturales vivenciales. Nunca el actor o la actriz como un intruso o intrusa como persona, dentro de un universo

comunicativo exclusivamente académico, y excesivamente intelectualizado, extraño e indiferente a su cultura gestual o verbal.

Los participantes sin calificaciones actorales que forman parte de estos espectáculos dramáticos, desde el respectivo dominio cada uno de sus diversas facultades expresivas, llevan consigo en su participación su mundo vivencial y su cultura y la energía necesaria para su función comunicativa que el creador, por afinidades con sus pensamientos, intuyó en su elección.

De todo esto es fácil deducir que el actor, que las expresiones del actor en un teatro mediterráneo, han de cubrir, necesariamente un abanico de posibilidades que pasa por el dominio del baile, del canto o canto, de la palabra de la música, a la sensibilidad de transformarse tras una máscara, al gusto por el color, por la sensualidad en el decir, por la pintura, la escultura, por el mundo plástico en general, y sobre todo por la estimación de que el texto, al aspirar a rescatar los orígenes de ese machacado modelo de teatro mediterráneo que fue la aventura cultural musical y estética de las tragedias griegas, solo será siempre un pre-texto para llegar a la expresión rica y total que nos ha legado nuestra historia mediterránea en el campo trágico del dolor, del sentir, y fundamentalmente en la inmensa parcela de las artes.

El actor como parte de un teatro mediterráneo debe desprenderse de condicionantes teatrales literarios y adentrarse en el mundo ritual de sus fiestas, de sus recuerdos de sus costumbres y organizarse a sí mismo una especie de alfabeto de sus comportamientos con los que llegue a sacar de sus cuerpo, de su mente, de su sensibilidad, cuanto pueda contribuir a dar noticias de su capacidad teatral, sin despegarse jamás de su cultura vivencial particular.

Los matices que contienen estas reflexiones sintetizadas en estos cuatro puntos fundamentales, para rozar la credibilidad del hecho dramático, están más allá de lo posible explicarlos con aciertos, porque pertenecen a un rincón del cerebro donde no llega la luz ni la razón. Lo explicable y lo estimulante es que, siguiendo estas imprecisas directrices, he conseguido, apoyado siempre por la voluntad, la solidaridad con las ideas, y las magníficas capacidades dramáticas de cuantos participantes han vivido conmigo esta historia, catorce espectáculos dramáticos. Algunos partiendo de la poesía escénica que emana de un texto: *Nanas de Espinas*, *Las Bacantes*, *Crónica de una muerte anunciada*, y *Pasionaria*. Y otros - *Quejío*, *Los Palos*, *Herramientas*, *Andalucía Amarga*, *Piel de toro*, *Alluce-ma*, *Picasso Andaluz*, *Cachorro e Identidades* - sin más punto de partida que la intuición, el dolor y la necesidad de comunicar las sensaciones y las aspiraciones sociales de una clase desde dentro y a través de una cultura y de un universo; en los que hemos podido comprobar en casi todo el mundo y frente a heterogéneos públicos, sus eficacias comunicativas, agarrado a las difíciles claves de un arte nacido de relaciones apretadísimas con la vida.

Lo más claro del realismo que refrenda este sueño es que todos estos trabajos escénicos, elevados a la categoría de obras teatrales, aun careciendo de posibilidades fidedignas de transcripción por no pertenecer al campo de la literatura dramática y estar asentados en valores efímeros y perecederos, ocupan, aunque sea pequeño, y esto me compensa y satisface, un lugar en la reciente historia del teatro contemporáneo...

Y ahora y como una muestra elocuente y práctica de cuanto estimo que vale para un teatro mediterráneo, elaborado e interpretado por actores que viajamos por los escenarios del mundo con nuestra cultura vivencial a cuestas, os invito a ver mi versión de «Las

Bacantes» de Eurípides donde es difícil establecer diferencias entre el pasado y el presente y donde casi todo el texto griego de Eurípides se transformó, utilizándolo como pre-texto para gozo de la imaginación de todos, en un lenguaje emocional y plástico donde los participantes se encontraron a sí mismos para alcanzar la autenticidad del éxtasis artístico al que el actor o la actriz puede llegar a través de canales expresivos enraizados en la cultura de la sangre...

Salvador Távora. Enero, 1996.



Foto 13

La materia del actor

Francisco Ortuño

La materia del actor

¿A qué he venido? ¿Para qué hacer unos kilómetros y hablar otra vez de lo mismo? ¿A alguien le puede interesar una experiencia que ni siquiera pertenece a un actor ilustre con las tablas necesarias para ganarse el derecho de sentarse al otro lado de la mesa? ¿Existe acaso el otro lado de la mesa? ¿No es una manera, la de sentar cátedra, de poner otra vez en evidencia eso de la verdad? A nadie se le escapa que lo de «yo me lo se» o «se hace así» responde a una decidida generosidad o a una sospechosa estratagema. De un modo u otro quisiera, esta noche, hablar desde la tranquilidad y el deseo que esta distancia entre vosotros y yo sea una relación física que no responde más que a una cierta organización que antaño se diseñó sin una pizca de ingenuidad pero que ahora ha perdido significado alguno. Lo hago con el convencimiento que el contraste y la coexistencia de materiales diversos, un cierto caos, produce el vértigo necesario para la formación de un actor. Sin rubor ninguno acepto que mi discurso es quebrado, anárquico, carente de un sentido unívoco. ¿Alguien dudaría que vosotros o yo seríamos capaces de definir, con una mínima lógica, lo que hoy día entendemos por un actor stanilavskiano o formado en el método americano o que ha seguido el entrenamiento biomecánico? Indudablemente podríamos poner sobre la mesa un corpus teórico que se defiende con cierta facilidad en la pizarra o en las cafeterías pero no creo que resultara tan fácil sostenerlo sobre la escena o en la práctica diaria profesional. La heterogeneidad de la formación de nuestros actores es tal que ni siquiera un lenguaje común nos permitiría entendernos. Los actores, confusos, dejarían que el listo de turno los represen-

tase y defendiese. Otra vez el miedo a ser ingenuos o tachados de estar desinformados, otra vez digo, el miedo, cerraría bocas, aceptaría el canibalismo especulativo y dejaría que la materia del actor fuera motivo de foros, simposium y libros y, por contra la escena el mercadillo donde se compra y vende carne de actor al gusto de la más mercantilista de las modas. Las ganas de serles útil, de no dejar pasar esta oportunidad, me lleva a contar una historia repleta de idas y venidas, de ilusiones y desengaños, de amorfos y renunciadas. Una historia inacabada, a trozos, de uno que quiso ser actor y no acaba de serlo nunca.

Mi estrecha vinculación con el Instituto Internacional de Teatro del Mediterráneo es por ahora el presente de una experiencia con las tablas que comienza de un modo similar a jóvenes de zonas semirurales españolas con vocación de convertirse, aunque sólo sea por una temporada, en actores o directores de esce-



Foto 14

na. Mis primeros pasos con una compañía de aficionados no estuvieron exentos de pasiones, inocencias y atrevimientos. Nos acercábamos a la biblioteca municipal con la esperanza de encontrar, rara vez lo conseguíamos, un texto teatral que nos permitiera pasar el invierno jugando a hacer teatro. Éramos, al principio muchos luego ya menos y ahora ¿Quién sabe si yo solo?, los que entre el fútbol y los estudios soñábamos con representar una obra en el certamen local de teatro. Lo hacíamos «como salía» y después de pensar que los demás estaban equivocados dibujábamos para cada uno de nosotros un futuro repleto de momentos gloriosos, empresas grandiosas por hacer y reconocimientos familiares y sociales que en última instancia justificarían las horas dedicadas a tan extraño y desconocido «arte». La práctica era caótica, espontánea, funcional; la teoría inexistente, inexistente. Nadie pensaba que pudiera tratarse de una profesión. Quizás para los de la capital aún pero para nosotros la vida había diseñado como sueño: médico, profesor de instituto, arquitecto, abogado y como realidad: oficinista, auxiliar administrativo, bibliotecario. El teatro no se vislumbraba ni como imposible sueño ni como acomodada realidad. Simplemente como horizonte no existía ni para los padres, ni para los compañeros ni siquiera para nosotros mismos. Escasos cursillos, una vez de expresión corporal, otros de interpretación «biomecánica», otros de máscaras, acercaban a nuestro entorno personas que no reconocíamos como cercanas a nosotros. Dejaban en manos del concejal de turno, uno muy letrado, maestro de escuela, la confianza de nuestra formación; ni siquiera era buena a nivel de espectadores. Desinformados, sin ningún criterio más que la del éxito personal en una pequeña comunidad, con el desencuentro con unos libros ajenos, escasos y que no sabíamos nunca de donde venían, nos fuimos forjando un perfil perfecto de clichéados actores aspi-

rantes como mucho a satisfacer a un puñado de amigos y al concejal de turno no fuera que al siguiente año ni cursitos. La bibliografía que caía en nuestras manos en los escarceos por la capital, de provincias, era pésima, ¡total vacío!, «La construcción del personaje» de Stanislavski o «El teatro pobre» de Grotowski era un milagro que inmediatamente convertía en adeptos seguidores a aquellos que se aventuraban a una lectura. Lectura que no pasaba, al menos en mi caso, de búsqueda desesperada de recetas, pequeños trucos y formulitas de ir por las cafeterías inventando una pólvora que ya en muchos teatros estaba mojada, manida y manoseada. Servía para dotar de autoridad, de pedantería palabrera y de acumulación ridícula de información.

Salida: Una escuela, ingresar en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid. Desde ese momento: actor serio, no seguir en la nada, estar cerca del secreto, de la verdad. Tres años dedicado a aprender, a saber si tengo talento o no, a enfrentarme a un papel y, esta vez orientado, aconsejado, ¡qué suerte! ¡por fin! Afrontaba los primeros ejercicios con voz engolada, artificiosa, de recitado absurdo, arrancando desde unos clichés sostenidos por los éxitos locales de juventud. Recuerdo con que estupor me miró un compañero de escuela al empezar a ensayar una escena de Shakespeare. Después de soltarle mi perorata, con voz grave y ademán de estatua paralítica, me miró alucinado y me contestó - Tío no te entiendo nada, ¿Qué diablos has dicho? ¿Por qué hablas así de raro?- ¡No me entendía! ¿En el teatro había que entender algo? El mundo se me vino abajo. A las primeras de cambio se derrumbaron recetas, estrategias que incluso, antes, me habían permitido obtener un premio de interpretación. Otra vez: la nada. Tenía que empezar de nuevo, aceptar que había que desandar algunos caminos y confiar que durante esos tres años mejor que ir a demostrar que todo estaba hecho



Foto 15

y conseguir alguna que otra relación profesional interesante, debía aprenderlo todo de nuevo. El día que debíamos mostrar nuestra escena, tampoco era para tanto, interpretaba un pequeño fragmento de sepulturero, el día, decía, clave, ante mis compañeros como público, más el profesor que con semblante serio adivinaba el desastre, en medio de aquél, a mi menos me lo parecía, inmenso escenario, estaba yo: con mi pala, mi voz y mi compañero gallego mirándome y esperando lo peor. Me tocaba, llegó, inevitablemente, el momento de soltar el texto y, sin encontrar posibles salidas airoas, olvidé todo cuanto me había propuesto y dije el texto con total naturalidad, como si de una hoja en blanco se tratara. Al gallego se le abrieron los ojos y el profesor, con un leve movimiento de la cabeza y llevándose las manos a la nariz, parecía que quería comerme. ¡Tierra trágame! ¡Qué desastre! No había realizado nada de lo que me había propuesto, no había interpretado nada. Todo fueron felicitaciones, incluso, aunque maquillada, el abrazo intencionado del profesor que con voz seria se acercó y me dijo -Ahí dentro tienes un actor- ¡Qué susto! Si yo no había hecho nada, lo juro, ni siquiera hablar en un volumen alto para que se oyera. Creo que no era para tanto, pero sí aprendí algo fundamental, simple,

quizás tan cercano y normal que nunca se me ocurrió pensarlo: Yo soy el actor, yo, estas manos, estos ojos, esta manera de andar, mi voz, mis recuerdos, mis deseos. Entendí que el instrumento del actor era yo mismo, que esa materia primera se sostenía sobre mis propias vivencias y que de pronto se había abierto un mundo inmenso y apasionante que consistía en conocer mejor a unos personajes y autores que sufrían avatares similares a los míos. A Hamlet, al sepulturero, a Segismundo a Lorca o a Chejov, les preocupaban asuntos que no me eran tan ajenos. Su mundo de algún modo era el mío. Y desde esa identificación primera y primaria, salvando planteamientos «literarios» de si se es más o menos Stanilavskiano o Brechtiano o lo que se quiera, comencé a sopesar la importancia del actor dentro de una propuesta escénica, y más allá de actor el hecho diferenciador de que sea éste y no otro el actor que interpreta un papel.

Como comprenderéis no voy a ser tan suicida como para describir con detalle una formación, que nunca termina, pero sí recordar algunos paradigmas que sitúen la cuestión y permitan crear ejes de un posible replanteamiento. Se acepte o no que el objetivo del actor es «representar en escena el espíritu humano de una manera bella», que interpretar sea más o menos unas acciones dirigidas y ordenadas en función de una determinada puesta en escena, se formule de un modo u otro, lo que estaba claro es que frente a la artificiosidad, la afectación, las recetillas «farmacéuticas», el ansia de gustar, se abría el camino de apostar por un actor vivo, con pulsaciones, de carne como nos recuerda Lorca, al servicio de una obra. Un actor con un compromiso ético, un individuo que no sólo parta de su yo psíquico y físico como primera materia para interpretar sino que se sitúa en una vida social determinada y ejerce su profesión en una colectividad política concreta.

Los años de escuela se pasaron entre improvisaciones, trabajos con textos de novelas, poemas y un sin número de escenas teatrales donde tuvimos la ocasión de enfrentarnos a muy diversos dramaturgos y personajes que muchos soñábamos con interpretar algún día. Nuestra práctica diaria nos obligaba siempre a entrenar y contrastar experiencias en torno al trabajo del actor: El trabajo sobre si mismo, acción, memoria emotiva, expresión corporal, entrenamiento vocal, la línea de acción, emocional o transversal, la construcción de un personaje, etc. En fin, unas enseñanzas que intentaban dotar al actor de las herramientas necesarias para salir a la calle y poder defenderse en la jungla de la profesión. Y me gustaría ahora, desde aquí, recordar a algunos de los magníficos maestros que tuve. Muchos consejos de ellos me han acompañado en los momentos de más oscuridad. Salimos de la escuela, desde una enseñanza sesgada, pero convencidos que conocíamos las leyes de creación de un actor, con la seguridad de que la profesión reconocería nuestro trabajo y nuestra manera de entender la interpretación de un papel.

Un choque radical, de metodologías, de exigencias, que hacían difícil un entendimiento necesario. Parecía que habíamos estado en una urna de cristal y solo aquellos que se adaptasen a la nueva jungla serían capaces de sobrevivir en el asfalto de la vida profesional. No deberíamos olvidar, si no se quiere convertir a los futuros actores de una escuela en inadaptados, una formación orientativa de la profesión. Crear un puente entre los estudios y las exigencias del mercado. Desenvolverse en cafeterías, charletas y fomentos de toda clase de sospechosas amistades es una materia que un futuro actor no debe descuidar si lo que quiere es solventar con éxito su vida laboral. Lo hiriente es encontrarse con una heterogeneidad en los equipos de trabajo tan acuciante que se hacía casi imposible encontrar un mínimo len-

guaje común. No faltaron las burlas socarronas típicas de: ¿Qué diablos os han enseñado en esa escuela?, ¿No sabes leer? ¡Hay puntos y comas!, tu hazlo como yo y déjate de tonterías, los actores nacen y, otras apreciaciones, como no, cargadas de estas y otras lindezas y guiños de la inteligencia humana. Era comprensible, cada actor era de su padre y de madre, unos sin formación alguna llevaban prácticamente toda su vida en un escenario y la mimesis de sus mayores y el gusto del público marcaban su rumbo; otros, se defendían, primero desde su propio entrenamiento diario de escuela y luego abdicando, no en todos los casos como es obvio, y buscando un resultado que gustara al director y al público. El éxito rápido se convierte en un mal consejero y termina por adiestrar actores obsesionados con cosechar aplauso tras aplauso, sea al precio que sea. El criterio de verdad se establece dentro de un esquema de poder. El que obtiene más éxito marca la pauta a seguir. Dentro de la producción y ante directores tan diversos el actor suele refugiarse en su propia soledad y va ofreciendo en la medida de lo posible aquello que esperan de él. En algunos casos vuelve la necesidad de la voz engolada, el recitado, el gesto «teatral», la



Foto 16

dictadura de la literatura, el actor prototipo, las necesidades del mercado, el carecer de criterio en el repertorio y en los equipos que forma parte el actor.

Similares circunstancias encuentra el director que ante equipos de actores tan distintos apenas llega a crear un modo común de confrontar conocimientos y llegar a una puesta en escena mas «ensemble». En un principio todos están de acuerdo que hace falta un trabajo de mesa, que los personajes tienen una línea de acción, que contienen pensamientos y emociones o si se quiere otras, ahora le llaman «protocolos», leyes y presupuestos para trabajar juntos; pero normalmente cada miembro de una producción acaba por entender las cosas de un modo tan particular que sólo en escasas ocasiones se tiene la sensación que todos estamos en un mismo discurso. Hay un movimiento de ocultarse, defenderse cada uno y en el fair play dejar que toda aspereza o posible desencuentro se salde con cada profesional sabe lo que se hace. ¿Profesional? ¿El que conoce su profesión? ¿El que vive de ella?

Huelga decir que no todo el panorama es así, ni siquiera merece la pena que se trate o no de excepciones. Constató un hecho que paraliza el enriquecimiento de nuestra escena y que deberíamos encontrar un modo de ir definiendo un lenguaje común que nos permita aceptar los resultados de la escena como algo más común a todos y no el resultado de brillantes, estrellitas o listillos.

Siempre será más interesante trabajar con un actor inteligente, bien formado psíquica y físicamente, que pueda afrontar espectáculos de perfiles bien distintos, sicólogos, físicos, con texto, como queramos, pero siempre desde un actor que conoce el sentido de su trabajo, su singularidad y aportación en una determinada propuesta escénica. Necesidad de cerrar



Foto 17

un puente entre las escuelas y la práctica diaria profesional en un camino de retroalimentación que estreche las distancias.

En mi experiencia como director en el extranjero quizás en los países del este de Europa la complicidad entre la formación del actor y los teatros donde luego trabaja es mucho más estrecha que en España. Conocen bien el material que utilizan y sí existe un lenguaje común que posibilita unos teatros más estables, de mayor repertorio y posibilidades para un actor que no desee especializarse en un modo único de trabajar. La tradición de sus escuelas y metodologías, la historia de sus teatros hacen factible propuestas antagónicas defendidas por actores con una formación homogénea. No es el caso de los países árabes del Magreb que siguen debatiéndose entre una tradición teatral casi inexistente al menos de un modo organizado y un modelo occidental siempre ajeno y que huele a protectorado. Pongo como ejemplo estos países por que de algún modo España se encuentra a medio camino entre ambos y no nos extraña cuando encontramos modas en el quehacer teatral español aspirantes a ser medio holandeses a la hora de actuar, casi alemanes al escribir, o americanos afrancesados con un toque italiano polaco al armar una escenografía o dirigir un espectáculo. También la profesión muchas veces acaba como el aficionado: agarrándose a un autor o director de moda o espectáculo de éxito allende nuestras fronteras y practicando la

más obsoleta y burda de las mimesis. Suelen ser puestas en escena descafeinadas, no digo que mal ejecutadas, pero carentes de raíces.

Si entendemos que el teatro nace fuera del teatro, del contacto diario con la experiencia más cotidiana y no sólo de un lenguaje metateatral, autoalimenticio. Que el concepto de proximidad hace que no se entienda del mismo modo una obra representada en Moscú o en Casablanca, ni es igual que la lleve a escena un teatro nacional inglés que un grupo de actores argelinos. Si aceptamos, como no puede ser de otro modo, que no se puede entender lo universal sin lo particular y que nuestro punto de partida es nuestra más inmediata realidad, buscaremos no en el alquiler de modelos mágicos, sino en la convivencia de una tradición y la experiencia de otros modos de entender el trabajo del actor, un sistema de mejorar la formación actoral y su posterior desarrollo en la vida profesional.

Por todo esto, el actor mediterráneo lo entiendo como un proyecto, un deseo de confrontar experiencias que se instalan en un continuo devenir. Un actor que no renuncia a los conocimientos universales pero que pone siempre estos sistemas bajo el prisma de su propia tradición, tanto personal como colectiva. Su sicotecnia no produce problemas de comunicación y le permite ser más versátil. Un actor que se entiende dentro de un teatro que no premia sólo el virtuosismo y la mecánica escénica, que supera lo del «nivel del mínimo bien hecho». El reencuentro entre el actor vivo que puede carecer de una técnica definida y el actor que sí tiene un sistema más sofisticado de entrenamiento y trabajo, definen el deseo de ir construyendo un actor mediterráneo que tendrá que vérselas con un material diverso, pero siempre desde la voluntad de no romper el contacto con el pueblo para el que interpreta y sin distanciarse de las condiciones

de producción que le permiten subirse a un escenario. No podemos seguir de espaldas a nuestro más inmediato entorno geográfico ni caer de nuevo en posturas maximalistas que aislen y empequeñezcan nuestras propuestas escénicas. Que el actor deba decir un texto, o cantar o ejecutar una determinada partitura corporal, tendrá sentido si después de salvar cualquier modo de zoologismo puede afirmar que ese es el teatro que quiere hacer y esa su forma sincera de afrontar el arte escénico.

Y que se le va a hacer si a uno le puede gustar hacer Shakespeare y Chejov y Valle y Lorca y Sawki y Mamet. Si uno se emociona con Wajda y Kantor y Momix y la Fura y lo corporal y el cine y la danza y Strasberg y la Halka y Polanski y la Semana Santa; si ya es irremediable y gusta que así sea. No se puede hacer nada, ni siquiera evitarlo.

Francisco Ortuño. Abril, 1996.



Foto 18

Fotografías

1. Los componentes de LA CUADRA, frente al cartel del I Festival de Caracas en 1973. Junto a ellos, a la derecha, José Monleón.
Fotografía: Miguel García.
2. Francisco Ruiz Ramón, autor de la *Historia del Teatro Español* (Cátedra, 1981), el autor mexicano Emilio Carballido y José Monleón, reunidos en El Paso. 1983
3. LA CUADRA. Espectáculo, *Quejío*. 1972
4. LA CUADRA. Espectáculo, *Andalucía Amarga*. 1979
Fotografía: Barceló
5. LA CUADRA. Espectáculo, *Nanas de Espinas*. 1982
Fotografía: C.Cid - J. Minguell
6. LA CUADRA. Espectáculo, *Piel de Toro*. 1985
Fotografía: C.J. Fraga - P. Távara
7. LA CUADRA. Espectáculo, *Las Bacantes*. 1987
Fotografía: Chicho
8. LA CUADRA. Espectáculo, *Alhucema (Aires de Historia Andaluza)*. 1988
9. LA CUADRA. Espectáculo, *Crónica de una muerte anunciada*. 1990.
Fotografía: Chicho
10. LA CUADRA. Espectáculo, *Picasso Andaluz. -La Muerte del Minotauro-* 1992
11. LA CUADRA. Espectáculo, *Identidades*. 1994
Fotografía: Robert Ramos
12. LA CUADRA. Espectáculo, *Carmen*. 1996
Fotografía: Robert Ramos

13. *Salvador Távora* director de la Cía LA CUADRA de Sevilla, en su sillón de la nave sevillana donde produce sus espectáculos.
Fotografía: Chicho
14. TEATRO DEL SUR. *El Anfitrión*. 1993
Dirección y Puesta en Escena. Francisco Ortuño
Fotografía: Ana Diez
15. TEATRO DEL SUR. *El Público*. 1995
Dirección y Puesta en Escena. Francisco Ortuño
Fotografía: Ana Diez
16. TEATRO DEL SUR. *El Público*. 1995
Dirección y Puesta en Escena. Francisco Ortuño
Fotografía: Ana Diez
17. TEATRO DEL SUR. Elenco de *El Público*. 1995
Dirección y Puesta en Escena. Francisco Ortuño
Fotografía: Ana Diez
18. FACTORIA TEATRO (Madrid). *Don Juan frente al espejo*. 1996
Dirección y Puesta en Escena. Francisco Ortuño

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 PÚBLICO" 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.

Año 1996

8. Juan Ruesga
Reflexiones sobre el Espacio Escénico Hoy.
- Manuel Llanes
El Festival Internacional de Teatro de Granada: Un Espacio más allá de la indiferencia.

Año 1997

9. José Monleón

El Actor Mediterráneo

Salvador Távora

El teatro, su historia y el Mediterráneo

Francisco Ortuño Millán

La Materia del Actor



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



UNIVERSIDAD DE CANTABRIA

E.S.A.D.



JUNTA DE ANDALUCÍA

Consejería de Educación y Ciencia
Delegación Provincial. Málaga

1997

Impreso sobre papel ecológico