

• EL SUEÑO DE UNA NOCHE DE VERANO. Taller de la RESAD dirigido por Denis Rafter.

Foto: JOSE RODRIGUEZ

Escribir ahora sobre nuestro *Sueño de una Noche de Verano* me deja, en cierta manera, sin palabras. Nunca me siento tan cómodo escribiendo sobre teatro como haciéndolo. El Teatro es vivo, algo inmediato que toca nuestros sentidos con sus sonidos, imágenes, y hasta olores. No lo dirijo desde lejos, lo hago sobre la marcha, sentado en un espacio que lucho por conquistar. Me cuesta recordar lo que he hecho.

Ahora sentado, tranquilo, mirando hacia atrás, me siento aislado, marginado de mi propia creación —este niño que fue un sueño, este sueño que es un niño—; tampoco me siento académico. Miro un texto con los ojos de un actor. Busco su sentido como actor —desde lo más profundo de mi alma y corazón.

Fue en Octubre del año pasado cuando me encontré con esta compañía de jóvenes actores de la RESAD. “Vamos a hacer un viaje juntos por un bosque incógnito”, les dije, “así que, disfrutad de este viaje desde ahora. Los momentos que nunca mueren, que viven para siempre en el ojo escondido de la mente, van a ser los que experimentaremos durante los ensayos, tanto cuando nos sintamos perdidos en el bosque, abandonados por nuestras Musas, como cuando veamos la luz de nuestra propia creatividad”.

Hace algunos años un gran amigo mío, reputado intelectual, estaba muriéndose de cáncer y le pregunté lo que él consideraba como lo más importante de la vida. “Gente”, contestó en seguida, “Gente”. En mi trabajo como director, como actor y en mi manera de vivir o sobrevivir nunca olvido lo que mi amigo me dijo. Qué importa un sueño, qué importa el éxito, qué importa el teatro, si al final no conseguimos tocar el alma, el corazón, o la mente de otro ser humano para hacerlo más feliz o que piense de otra forma más humana.

Sueños
de
futuro

Otro propósito que tengo cuando hago Teatro es dar al público valor por el precio de su entrada. Quiero llenar los teatros, y la mejor manera de lograrlo es divertir a la gente, dejarla reír o llorar, pero siempre transformarla, para que tengan ganas de volver al teatro. Técnicamente la manera de realizar esto es marcar bien los pasos de la obra. Fijar un buen ritmo, nunca lento ni demasiado rápido, como una sinfonía orquestal, con cambios de ambiente; sorprender al público, siempre tenerle atento a lo que pueda pasar. El secreto de la vida, la clave de la felicidad, está en el silencio, en la unión de sensibilidad con sencillez. El amor es algo semejante, armonía de los silencios entre dos personas, armonía de respiraciones y latidos. El teatro funciona cuando los silencios, las pausas, están bien marcadas, llenas de emociones, de pensamientos callados; también el buen actor es el que se comunica en silencio.

En este *Sueño...* mi gran satisfacción, lo que me ha dado más placer, ha sido llevar a este grupo de jóvenes actores a actuar como una compañía profesional, haciendo su oficio con satisfacción y alegría. Divirtiendo al público y a ellos mismos.

DENIS RAFTER





• *DEATH, DESTRUCTION & DETROIT*. De Bob Wilson.

OTRAS PERSPECTIVAS

• **ROSA PEREDA, EDUARDO GALAN** y Carla Matteini, son los profesores invitados por la RESAD para impartir el Seminario de Teatro contemporáneo que, ha comenzado a funcionar semanalmente este curso, destinado a los alumnos de primero de interpretación. El objetivo común es el de acercar a los alumnos una visión de las formas actuales de concebir el teatro.

Rosa Pereda y Eduardo Galán han centrado sus clases en el teatro español, la primera, con la lectura y el análisis de obras de autores que combinan el teatro con la novela, como Fernando Savater, Molina Foix o Lourdes Ortiz; y Eduardo Galán ha realizado una revisión del teatro español desde 1932 a 1992.

• **CARLA MATTEINI**, por su parte, ha orientado sus clases desde una perspectiva internacional del teatro contemporáneo. La selección de dramaturgos y directores responde a una reflexión sobre los nuevos planteamientos escénicos que circulan en otros países desde hace algún tiempo y que en España no son lo suficientemente conocidos. El acercamiento a grandes creadores teatrales como Bob Wilson, P. Brook o G. Strehler, trata de dar al alumno unos mecanismos de análisis, de agudeza crítica para descodificar el teatro contemporáneo. Este estudio pasa por textos de autores como Müller y Mamet que rompen con el esquema dramático tradicional.

CARMEN PARDO

CONFERENCIAS Y COLOQUIOS

MAURICIO ROSENCOF

EL COMPROMISO SOCIAL DEL AUTOR

ALFONSO SASTRE

PROLEGOMENOS PARA UN TEATRO DEL FUTURO

IGNACIO AMESTOY

ESCRIBIR TEATRO EN ESPAÑA, HOY

JAVIER TONDA

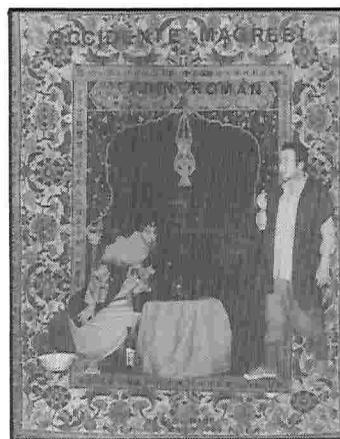
CONFERENCIA ILUSTRADA SOBRE MIMO

MIGUEL MEDINA

PRESENTO SU OBRA ACIDO LUDICO

TANKRED DORST

DISERTO SOBRE SU OBRA FERNANDO KRAPP



JUAN ROMAN

JUAN ROMAN, taumaturgo hispanoárabe afincado en Alhoceima, interpretó en la RESAD una conferencia espectáculo que bajo el título *Occidente Magrebí*, inició a los asistentes en el arte de los prodigios e ingenios de los personajes del Rif marroquí. Una succulenta versión en lengua rifeña del monólogo de *Hamlet* y del conjuro de *La Celestina* completaron una velada teatral que transformó la RESAD en un zoco magrebí.

TEORIA RESAD es la nueva colección de textos teatrales editada por la escuela. *Teatro y sociedad en la Grecia clásica* de Carlos García Gual, *La teoría teatral de Witkacy* de Janusz Degler y *La vieja frontera* de Jorge Eines han sido los tres primeras obras publicadas. *El presente autentico* de Azufre y Cristo y *Artes y ciencias, el problema de las dos culturas* de Javier Ayala, serán los próximos títulos de la colección.



• *Azufre y Cristo*.

HOMENAJE A TARKOVSKI

El Teatro del S. XX es una reflexión cruda sobre la naturaleza del lenguaje. Estas reflexiones de consecuencias radicales ya fueron iniciadas por Nietzsche y extremadamente concluidas por Wittgenstein en el *Tractatus*. La filosofía del arte se tornó filosofía del lenguaje. El lenguaje queda desposeído de su capacidad para representar la realidad, se rechaza como inadecuada la estructura lógica de su discurso y se espesa su imposibilidad creciente de ofrecer sentido a los acontecimientos. Objeto, hecho, mundo, realidad -lenguaje- sujeto. Este triángulo interactivo en su conflictiva desconexión asume lo trágico, lo trágico es la única solución a la paradoja del lenguaje, es la imposibilidad de interpretar o formalizar el mundo frente a la voluntad milenaria de hacerlo. En el interior de esta fórmula se encuentra el problema fundamental del fondo y de la forma, del deseo de contener el infinito de la *Compleitud*. La obsesión de codificar el mundo inabordable del arte sin fisuras.

La cultura actual se asemeja más a la cultura del fragmento, de las concepciones dispersas, que a un espacio conceptual organizado. ¿Se podrá articular un discurso contemporáneo unitario que sea capaz de resolver el dilema entre el mundo lógico y el empírico, entre el mundo de lo expresable y de lo inexpresable? Es imposible.

Pero recordando una máxima beckettiana, la única posibilidad es la imposibilidad y el arte aún no pertenece al reino de la necesidad.

AZUFRE Y CRISTO

TEORIA



2

LA TEORIA TEATRAL DE WITKACY

RESAD

Janusz Degler

Esta escuela ha entrado en una nueva andadura; pero como todo no puede ser perfecto, nuestro traje es estrecho, e incomodo en muchas ocasiones, e incluso nos impide engordar un centímetro más, por lo que la andadura nos pone un poco en ridículo. Algunos podrían pensar que delgado se luce mejor, pero no es el caso. El grosor de una escuela de arte se mide por las actividades que es capaz de generar y amparar; y nuestro traje no solo es estrecho por esto, sino porque carece de elementos tan primordiales como un teatro; en realidad es como si no tuviéramos traje, o tan solo su estructura y piezas sueltas; imaginarnos que lo tenemos todo menos la tela.

Puede parecer paradójico hablar de enseñanzas complementarias en una situación donde ni tan siquiera cabe la enseñanza reglada, pero se da la circunstancia de que debido al horario partido quedan huecos de horario y de aulas en el último cuarto de la jornada.

En la LOGSE, en el bachiller, se recogen las materias optativas como un intento de aparentar, en ocasiones, que se cubre esta necesidad de complementariedad y experimentación, pero no es así, ya que lo que en realidad ofrece la optatividad es una pluralidad en las alternativas de la enseñanza reglada. Esa optatividad, en nuestras enseñanzas, ha sido vista por los especialistas que han elaborado la reforma (mejor decir: ha sido consensuada), como distintos recorridos que los aspirantes eligen al decidirse a ingresar en el centro.

En esta situación, yo creo que debieran existir dos tendencias, al menos, en cuanto a la actividad pedagógica se refiere. Una, más conservadora, que establece los sistemas pedagógicos adecuados a una técnica artística que sea capaz de recoger la expresión estética con amplitud, en suma, la técnica teatral de siempre y que conforma el recientemente implantado plan de estudios actual. Otra ajustada a los preceptos estéticos de la actualidad y con tendencia a la revisión sistematizada, de las formas y técnicas establecidas; con una clara voluntad de investigación para ofrecer resultados planteados con seriedad en el terreno de la experimentación.

ENSEÑANZAS COMPLEMENTARIAS

De este modo, la enseñanza convencional, imprescindible para poder ejercer lo experimental, se nutriría periódicamente de las innovaciones y resultados que en la experimentación lleguen a verse como válidos para el lenguaje de la escena.

Esta es en realidad una vasculación que de modo natural se produce siempre en el terreno del arte, pero nuestro deseo de perfección y progreso, hace querer estructurar ese ritmo natural para obtener más beneficios y amplitud en la tarea de la comunicación artística. La experimentación siempre ha sido imprescindible en la enseñanza superior, tiene un lugar importante en todas las facultades e instituciones pedagógicas.

Las enseñanzas complementarias en nuestra escuela creo que debieran tomar estos derroteros. Toda la actividad complementaria desplegada en los dos últimos cursos nos ha impulsado hacia el exterior con un beneficio claro y necesario; no debemos perder el terreno ganado y continuar haciéndonos presentes con aquellas actividades que lo posibiliten, ofreciendo con los talleres y laboratorios, alternativas a los distintos sectores de la profesión, sobretudo a los graduados o futuros alumnos y alumnas.

Debemos establecer más talleres con un carácter reguladamente experimental; con proyectos desarrollados en memorias presentadas por aquellos profesores invitados, o del propio claustro, que estén dispuestos a realizar una labor en ese sentido. Talleres experimentales permanentes en cada una de las especialidades se hacen imprescindibles. Esos talleres cumplen la función de seminarios permanentes y sus resultados deben ser para todos nosotros, una fuente constante de reflexión y renovación. El simple hecho de su existencia cuestiona positivamente toda aplicación metodológica en nuestro cotidiano.

JUANJO GRANDA

NIEVES MATEO

Guillermo Heras ha impartido un taller en la RESAD durante los meses de enero, febrero y marzo. La síntesis de la investigación colectiva realizada sobre los textos de H. Müller *Ribera Despojada*, *Medea material* y *Paisaje con Argonautas*, se presentó el día 18 de marzo en la escuela. La muestra partió de una hipótesis de trabajo basada en la improvisación, tanto individual como colectiva, respetando en todo momento la escritura de Müller y dos coreografías, una minimalista y otra pakistani. Todo esto tomó forma a partir de la premisa que dio título al taller: **La escritura del actor en el espacio**.

—Uno de los objetivos del taller es indagar en la dialéctica entre el texto teatral y la puesta en escena. ¿Cómo se descubre ese trabajo?

—Este taller es una de las formas que yo tengo de encarar un determinado tipo de teatro que no es aparentemente comercial o de mercado (pero que para mí lo es también), o sea lo que podríamos llamar *teatro cultural* o de *prestigio* que emana de teatros públicos pero que debido a problemas de tiempo, dinero, incluso sindicales, no tiene el proceso de investigación y búsqueda que yo desearía. A partir de ahí, la dialéctica entre puesta en escena y texto teatral emanaría fundamentalmente de la búsqueda de los propios actores a partir de técnicas que van del teatro danza —todo lo que es Pina Bausch o Caroline Carlson— o con técnicas que tienen más que ver con el guión cinematográfico o de vídeo.

—¿Hay alguna fórmula, alguna propuesta teórica concreta a la hora de iniciar este trabajo?

—Yo lo que pasa es que no tengo tiempo para...

—Para escribir un libro?

—Sí, y tampoco creas que... o sea, a mí me apasiona la teoría, yo creo que uno



Foto: JUAN PEDRO CLEMENTE

• Guillermo Heras en la Sala Olimpia.

de los graves problemas que tenemos en este país es que no nos hemos hecho respetar la gente de teatro en los sectores más intelectuales porque digamos, se nos ha seguido viendo como una *cultura de segunda división*. Yo soy de los que creo que en el teatro español haría falta intentar codificar de una manera clara las posiciones de cada director, de los actores, de los escenógrafos en libros, artículos... quizá no haya publicaciones, porque se ha reducido cada vez más el mercado. Yo en los últimos años no he tenido tiempo suficiente ni a lo mejor alguien que lo quisiera publicar. Sin embargo, creo que la teorización que formulo está basada en la práctica; parte de conceptos como la fisicidad del actor, la organicidad y el sentimiento de que un actor es un creador, no una marioneta a la que se pueda mover de un lado a otro.

—¿Qué te ha aportado pedagógicamente este taller?

—Yo, los talleres los empleo como un ejercicio de liberación de fantasmas y se lo digo a la gente que va a intervenir, porque en los montajes me veo condicionado por tener que llegar a un resultado, sin embargo un taller es siempre una búsqueda. Ha sido también después de mucho tiempo, reencontrarme con la Escuela, en el sentido de que a veces la Escuela ha estado al margen del contacto con los profesionales que día a día hacen el teatro y hay un cierto carácter endogámico por lo que creo que es muy importante hacer este tipo de talleres; porque te diré que por ejemplo, cuando voy a hacer un montaje, me gusta coger a gente que conozco y para conocerla hay dos caminos: o los he visto sobre un escenario haciendo un trabajo que me ha interesado o han trabajado conmigo en un taller por lo cual se cómo encarar con ellos el trabajo. Aunque sólo fuera por ésto, creo que este tipo de taller es muy positivo para vincular lo que sería educación con futuro. Porque si no, lo que hacemos es crear un idilio que dura tres años y cuando al cuarto año se enfrentan a la crueldad de esta profesión viene el destroz.

CURSO DE PRODUCCIÓN TEATRAL

JOSE LUIS TUTOR

Un curso de producción teatral impartido para post-graduados y profesionales del teatro, entraña un tratamiento especial y por lo tanto un análisis más riguroso de los temas a impartir. Por eso en este curso se ha decidido estudiar sólo cuatro asignaturas, y aumentar las horas de clase, con el fin de profundizar en las mismas, evitando dar sólo un mero barmitz informativo del complejo mundo de la Producción.

Para ello, se ha contado con la colaboración de prestigiosos profesionales como: **Antonio Donaque** (Legislación), **Vicente A. Serano** (Marketing y Publicidad), **José Monleon** (Sociedad y Teatro), **José Luis Tutor** (Producción y Gestión, y la dirección del curso).

Hemos elegido estas cuatro asignaturas, por ser pilares cuyo conocimiento es indispensable para los Productores y Gestores Teatrales.

Legislación, Marketing y Publicidad; son asignaturas que se definen a sí mismas, y sería obvio insistir en la necesidad de su conocimiento, en una sociedad tan plural y de libertad de mercado como la actual.

Sociedad y Teatro nos enseña a ver con nuevos ojos, las distintas evoluciones y movimientos sociales de la historia y en consecuencia, las diferentes manifestaciones artísticas y teatrales que dichas sociedades demandan.

Producción y Gestión; ante la escasez de textos de calidad que tratan este tema, he-



● Ilustración de DIS BERLIN para EL SUEÑO ...

mos realizado un seguimiento de la figura del Productor, desde sus orígenes, hasta nuestros días, a través de los diferentes espacios escénicos y sus transformaciones históricas, obteniendo de esta manera, una amplia y sólida base que nos sirva de proyección hacia el futuro de la Producción Teatral.

El curso se completa con vistas a locales teatrales de valor histórico-artístico, así como la asistencia a un ciclo de conferencias impartidas por los Agregados Culturales de los países que conforman la Comunidad Económica Europea.

Los locales visitados dentro de esta serie de actividades han sido el Teatro de Rojas de Toledo (Coliseo del siglo XIX), el Teatro de Almagro (Corral de Comedias), el Teatro Carlos III del Escorial (Teatro de Corte) y la Sala Galileo (Sala polivalente). Además dentro del ciclo de conferencias relacionadas con el curso de producción, la Agregada Cultural de la Embajada francesa, Elisa-beth Burgos, disertó en una charla coloquio, en la RESAD sobre la producción teatral en Francia y los puntos comunes y divergentes con la producción española.

De esta manera, los asistentes al curso de Producción, adquieren una sólida formación, que potenciando sus anteriores conocimientos, realiman su profesionalidad.

Hemos huido de dar recetas y de seguir el camino trillado, para así fomentar el germen del nuevo Productor Teatral, evitando en lo posible dar más de lo mismo.

cio sonoro a un espectáculo que quiere llevar por título, *Brecht en tiempos de crisis, o ¡Qué difícil es ser bueno!*.



● Bertolt Brecht y Paul Dessau al piano.

Un narrador —que sitúa al público en el tiempo y el espacio de la acción dramática— un pianista y diez actores, son los encargados de dar vida a los poemas, canciones y escenas de Bertolt Brecht, seleccionados por Vicente Cuesta, director del Taller-Brecht de la RESAD que podremos ver en el Centro Cultural Galileo la segunda semana del próximo mes de Junio.

El proceso de construcción del montaje sigue la línea del llamado *realismo poético*, con toques de comedia, ironía y distancia, mientras que buscan mostrar en la representación la similitud de los estudios de Brecht, con la última etapa de investigación escénica de Stanislavski.

El espectáculo cuenta con la colaboración de Elvira Sanz, Izaskun Azurmendi y los alumnos del Departamento de Escenografía de la RESAD, así como del Instituto alemán de Madrid que les ha facilitado la música de *Madre Coraje* incorporada al ambiente musical del montaje que interpreta un pianista de a los tres grandes compositores de Brecht: Kurt Weill, Paul Hindemith y P. Dessau, que una vez más servirán de espa-

JAVIER FERNÁNDEZ

BRECHT: CRISIS Y BONDAD

LABORATORIOS

VICENTE CUESTA

LA OBRA DE BERTOLT BRECHT

ADELA ESCARTIN

SESIONES PRACTICAS DE MITO Y RITUAL

GUILLERMO HERAS

LA ESCRITURA DEL ACTOR EN EL ESPACIO

RAFAEL ALVAREZ EL BRUJO

REPOSO EN LA ACCION

CIRO APREA GIANLUCA

EL CUERPO COMO FORMA DE EXPRESION

ANGEL FACIO

BRECHT DRAMATURGO

ANGEL MARTINEZ ROGER

EL ARTE DEL SIGLO XX

JUAN MANUEL SANCHEZ

ESCENOGRAFIAS SIN DRAMA

LUIS VALDIVIESO

BAUHAUS