



No bastaba con criticar
el teatro
tradicional.
Por ello surgió
el CENTRO DRAMÁTICO
DE MADRID,
para poner en pie
un teatro nuevo:
entre Grotowski y Brecht

UN METODO PARA UN TEATRO DISTINTO

EN esta tapia encalada del 23 de la calle Macarena termina el teatro tradicional, escolástico, rutinario. En este hotelito de Macarena, 23, se investiga, se experimenta, se intenta poner en pie un teatro agresivo que obligue a reflexionar, que por su calidad de espectáculo se imponga y domine la imaginación del cómodo espectador, a quien no se le dará tregua, a quien posiblemente se le obligue a participar en la historia representada, y no necesariamente representada sobre un escenario establecido, sino allí donde se crea conveniente: en el centro del patio de butacas, en el mismo patio de butacas... No vale mucho del teatro que suele hacerse en nuestro país, no vale el comercial y fácilmente digerible; ni siquiera se considera arma eficaz la distanciación brechtiana, dosis ya aceptable para una burguesía ilustrada. ¿Por qué no hacer aquí un teatro que se hace por el mundo, por el occidental, como el «Piccolo», de Milán; por el socialista, como el del «Berliner Ensemble»; en ocasiones aberrante, como el del «Living», pero rico en conquistas formales, que es posible integrar? Stanislavski, Artaud, Grotowski..., ¿qué pueden decir estos nombres —¡ay!— a un español? Tales yermos no conocieron la semilla. Por eso, la tarea de describir lo que uno ha visto y oído a lo largo de una semana en este laboratorio de teatro comporta el riesgo de ser mal interpretado. Para quienes han visto la versión cinematográfica del «Marat-Sade», de Peter Weiss, puedo decirles que las intenciones van por ahí. Y digo las intenciones porque el «Centro Dramático 1 de Madrid» se ha empeñado hace muy poco en una obra arriesgada, difícil, de a largo plazo.

de la crítica a la práctica

El Centro ha sido montado por José Monleón, alma de «Primer Acto», crítico teatral de TRIUNFO, y por Renzo Casali. A las siete tiene Monleón una clase con el «colectivo de dirección». Son ahora las cinco y el hotelito está en pleno fervor.

—¿Qué te has propuesto con este Centro Dramático? ▶



UN METODO PARA UN TEATRO DISTINTO



A primera vista, el espectador que entre en este taller en este laboratorio de teatro, se sentirá extrañado; sin embargo, todos los ejercicios cumplen unos objetivos que van desde el conocimiento del propio cuerpo, su afinación, el conocimiento del cuerpo del otro y sus reacciones, a la búsqueda de las cualidades táctiles o sonoras de los objetos, como hace Gemma Cuervo a la izquierda de estas líneas.





—A lo largo de estos últimos años se ha manifestado sobradamente, a nivel teórico, la insatisfacción que nos producía a muchos el modo de hacerse al teatro español. Por eso, he creído coherente pasar de la crítica a la práctica. Hasta ahora, las objeciones que se hacían eran más bien de tipo ideológico que formal; es decir, se pretendía decir ideológicamente otra cosa, pero de la misma forma tradicional.

—Nuestro teatro suele ser un teatro literario que tiende a convertir al actor en un declamador más o menos conmovedor. No es snob ni pedante plantear en España lo que se hace en el mundo. Esto no significa que el Centro sea un hecho insólito, ya que se inscribe en la línea de otros —escasos— movimientos españoles, sino que por haber surgido en el

sesenta y ocho tiene unas características distintas. Hace diez años yo hubiera hecho un Centro brechtiano; ahora soy consciente de las limitaciones de Brecht, de las que tiene conciencia el propio «Berliner Ensemble», que hoy lo monta de forma distinta a como lo hacía tiempo atrás. Intentamos una síntesis entre el compromiso social de que hablaba Brecht y la potenciación de la personalidad del actor de que habla un Julien Beck o un Grotowski. Desde la perspectiva española la liberación del actor es importantísima, porque, en general, trabaja diciendo textos en los que no cree, considerando su trabajo como el dominio de una serie de convenciones, tomando su trabajo por un oficio, halagando al público y a los empresarios —a los que teme—. Que

el actor pueda destruir todas estas máscaras y manifestarse de un modo auténtico sobre el escenario significa un progreso total y social sin discusión ninguna.

—¿El «Marat-Sade» podría ser un buen ejemplo?

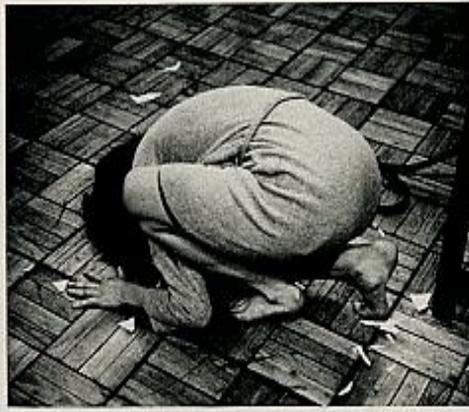
—Sí. Es un espectáculo donde unos actores manifiestan diversas concepciones del mundo, al tiempo que, subjetivamente, como individuos corrientes, incorporan una serie de vivencias totalmente personales. Esto es perceptible no tanto en Marat o en Sade cuanto en todos los demás. Peter Brook ha hecho una investigación en el teatro de la crueldad cuyo mejor ejemplo fue «Us», escrita por los propios actores y con la que se conseguía plenamente el hecho de que cada actor se expresaba a sí mismo

y, al tiempo, la mala conciencia de la sociedad inglesa ante la guerra de Vietnam.

alumnos y profesores

Hacia las cuatro de la tarde van llegando los actores profesionales, como Nuria Espert, Gemma Cuervo, Gerardo Malla, José Vivó, Amparo Valle, Montserrat Julió, Silvia Roussin y entre ellos un director de cine, Claudio Guerín. En España, donde tan agudizado tenemos el sentido del ridículo, donde las jerarquizaciones son sagradas, se da el penoso caso de que un actor famoso ya no vuelve a realizar (si es que alguna vez lo hizo) ejercicio. Por ello, los casos de Gemma, de Nuria y de todos los demás, son ejemplares; especialmente si tenemos en cuenta la dureza del trabajo del actor es-

**UN
METODO
PARA
UN
TEATRO
DISTINTO**



El estudio,
la lectura, la interpretación
de textos se alternan
con ejercicios que tienden
—previo un despojamiento
de todos los prejuicios
e inhibiciones—
a llevar a las últimas
consecuencias las reacciones
psicofísicas de los actores.
Abajo, lectura de una farsa
de la "Commedia dell'arte".
→





UN METODO PARA UN TEATRO DISTINTO



Con estos ejercicios se pretende conseguir una imagen (la muerte, el miedo) o extraer todas las nuevas sensaciones que pueda producir un objeto y mediante los cuales los actores podrán comunicarse de un modo orgánico. En el Centro Dramático asisten a clases con regularidad más de treinta alumnos.



pañol, las dos sesiones de 7 a 11. William Leyton, uno de los profesores del Centro, no alcanza a comprender el fenómeno. «En Norteamérica —me dice—, lo primero que se le pregunta en una entrevista a un actor es: "¿En qué escuela estudia usted?" Le estoy hablando de estrellas como Rod Steiger, como Marlon Brando antes... ¿Por qué aquí no?».

Uno de los problemas fundamentales que se plantearon al montar el Centro fue la elección de los profesores. «Siempre había pensado yo —me

explica Monleón— que había una contradicción en querer plantear problemas formales nuevos con unos profesores que sólo tuvieran idea del teatro español. Hemos podido conseguir un buen cuadro: William Leyton, discípulo de Masnier, introductor del método en Estados Unidos; José Estruch, que ha montado más de ciento veinte obras en América Latina, uno de los creadores del teatro moderno uruguayo; Renzo Casali, que ha seguido varios cursos en la Facultad de Teatro de Praga. Renzo se ha encargado de la codirección del Centro,

aunque su actividad se orientará hacia la dirección de nuestra futura compañía. Trino Martínez resumirá el cursillo que dio Strasberg en París, y Malonda da clases sobre Brecht y su versión de "La excepción y la regla". Angelo Corti, actor y profesor de mimo del "Piccolo", vendrá a dar un cursillo de mimo de un mes».

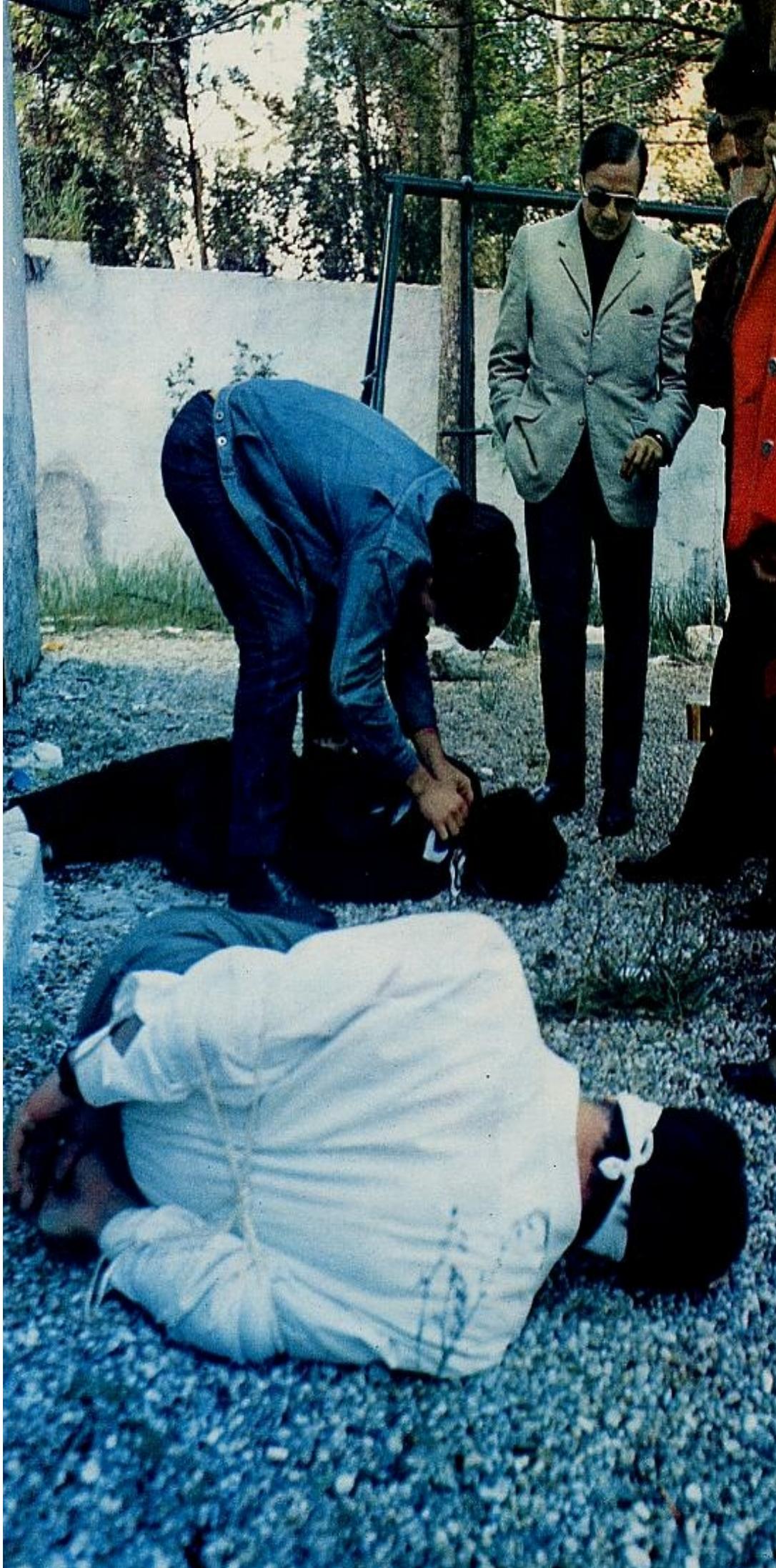
despojamiento, virginidad

«En el Teatro Laboratorio, la noción de "papel" resulta caduca. El actor no tiene que "llevar un

personaje desde el punto de vista psicológico, sino una suma de situaciones variadas, diversamente motivadas, cuya totalidad sigue una línea organizada y orgánica propia del actor, unificados en la totalidad superior que constituye la partitura general del espectáculo» (Grotowski).

La primera tarea que se pretende con el actor en el «laboratorio» es la de despojarlo de todas sus máscaras.

(Sigue en la página 64)



Uno de los problemas que se plantearon al montar el Centro Dramático fue el de los profesores. ¿Cómo experimentar con directores fieles a un teatro escolástico? Esta contradicción fue resuelta al incorporar al profesorado a Renzo Casali, José Estruch y William Leyton (de arriba abajo). Sobre estas líneas, José Montleón, alma del Centro.

Lo importante
de un traje fresco es... que
sea realmente fresco, que esté
bien confeccionado y que sea de
última moda. Esto lo encuentro
siempre en Terlenka.

CON TRAJE FRESCO

Terlenka[®]
¡Usted tranquilo!



UN METODO PARA UN TEATRO DISTINTO

(Viene de la página 40)

de todos sus hábitos, buenos o malos, hasta dejarle virgen, flexible, receptible como una esponja. Hay que eliminar en él toda resistencia física y psíquica y llegar a su más profunda intimidad. De esta forma estará disponible para responder a cualquier provocación. En la clase de Leyton se trabaja siempre por parejas, en la de Estruch, en cambio, puede llegarse a lo colectivo cuando ello surge de un modo necesario. En esta clase se investiga sobre formas de expresión desconocidas por el actor, para conseguir la afinación del propio cuerpo y al tiempo conocer el cuerpo ajeno. Pero también las cosas tienen un sentido y sirven como elementos de comunicación. Así, una mesa. El actor la toca, la palpa, recorre sus aristas, descubre que cobija, se instala dentro, acurrucado; entonces otro actor entra en el juego, pulsa con los nudillos en el aire a una puerta imaginaria. La mesa es ya una casa, amparadora, que une a dos seres, pero bien pronto puede convertirse en otra cosa a partir del descubrimiento de otras cualidades, y el otro actor deberá seguir el nuevo juego.

Se utilizan también los recursos semi-hipnóticos. Por ejemplo, Estruch ha dispuesto a los actores en dos filas, enfrentados por parejas. Los de la derecha son los **cueros**, los de la izquierda sus **imágenes**. El cuerpo pretende suicidarse y deberá obligar a su imagen a seguirle en este propósito. El ejercicio comienza. Los alumnos se miran fijamente a los ojos. El cuerpo tantea a la imagen para investigar su resistencia. El forcejeo psíquico es largo, denso. Al final, los alumnos deberán explicar públicamente sus reacciones.

Las clases más espectaculares son las de Renzo Casali. Casali intenta llevar a sus últimas consecuencias las reacciones psicofísicas de los actores. En sus clases maneja el látigo, el ruido de tablillas sobre los baldosines, el tam tam, los gritos, hasta conseguir un clima de crueldad y llevar al actor a la consecución de una imagen determinada. He podido ver cómo uno de sus alumnos —no profesional— echaba una baba espesa. Casali no desprecia el poder irracional como medio de comunicación del actor con el espectador.

**«un texto no es un texto
si no es encarnado y verificado
por un actor»**

Vuelvo a Monleón.

—Vuestro trabajo —le digo— tiende a un teatro totalmente distinto, en el

que quedan invalidadas las fronteras de autor, actor y director. ¿Qué hacéis en este sentido?

—Efectivamente, hay una reconsideración del autor teatral. Hasta ahora, el autor lo era del texto; ahora, el autor es el autor del espectáculo. Autor, actor y director serían, a niveles distintos, pero con una misma importancia, los creadores del espectáculo. En «Marat-Sade» la comunicación no se produce entre el texto y el público, sino entre éste y la totalidad del espectáculo.

«Al Centro acuden también no actores. Con ellos hemos formado una especie de colectivo de dirección, que ha realizado diversos trabajos históricos y que documentará las obras que montemos. Se han seguido dos líneas fundamentales: la de Stanislavski y la de Brecht, la del teatro de la identificación y la del teatro épico, aunque cada vez resultan más compatibles.

«Respecto a los jóvenes dramaturgos tenemos preparado un curso en el que nos plantearemos todas las cuestiones. Necesitamos también incorporar a escenógrafos y esto lo haremos cuando vuelva a España Francisco Nieve.

—Dijiste antes «las obras que montemos». ¿Tenéis ya un programa?

—Probablemente visitaremos algunas Universidades norteamericanas en una gira de cuatro meses. Levaremos un Valle y un clásico, que deberemos trabajar durante seis o siete meses.

—¿Cómo se financia el Centro?

—Los inscritos se dan de alta en Foro Teatral y el Centro funciona como una actividad del Foro. Los gastos los subvencionan las inscripciones de los alumnos y Foro Teatral, cuyo presidente, José Gárate, ha sido decisivo en la viabilidad del Centro.

En Macarena, 23, se ha puesto en marcha algo que puede ser importante para la escena española. «El experimentalismo —ha escrito M. Vázquez Montalbán— es una obligación cultural constante». Esperemos que no quede ahogado por las dificultades, y lo más triste sería que por las objeciones de aquellos que quieren decir «más» y que, desgraciadamente, están tocados por ese «individualismo precario burgués». ¿Será posible que esta vez ceda esa «conciencia social tan fragmentada, intractable, mezquina... ignorante, como la que compartimos»? ■

C. ALONSO DE LOS RÍOS. Fotos: MARTINEZ PARRA y JORGE RUEDA.