





## INTEMPERIE E IDENTIDAD PROFESIONAL

Conocí a Etelvino Vázquez en 1998 en Montemor-o-Novo, Portugal. Habíamos coincidido en la edición número 11 de la ISTA , la Escuela Internacional de Antropología Teatral que, bajo la dirección de Eugenio Barba, reúne a un grupo de maestros de diferentes tradiciones de escena de Oriente. Estábamos en las primeras horas de la mañana, cuando no nos estaba permitido hablar, a los efectos de preservar nuestra voz aún sin calentar. Y mientras en los jardines el grupo balinés se aprestaba a dirigir el training vocal, nosotros, como si no tuviésemos otras oportunidades para hacerlo, no dejábamos de comunicarnos en voz baja. Recuerdo que la conversación giraba en torno del teatro que hacíamos en nuestros respectivos países, librados a la intemperie a la que nos condenaban las instituciones, aunque motivados por el impulso que provenía de nuestros sueños y anhelos.

Luego de aquel primer encuentro tuve la oportunidad de visitar a Etelvino en Asturias, su lugar de vida y trabajo, dos palabras que, en el uso particular de su idioma, no son otra cosa que sinónimos. Gracias a su apoyo pude mostrar varios de mis espectáculos, así como me fue dado trabajar dos veces bajo su dirección, en Emma, de Maxi Rodríguez, y en La memoria de Federico, del propio Etelvino, obra también por él interpretada. Otras veces lo encontré en Argentina, mi país, siempre con el entusiasmo guiando su discurso.

Ahora que publica este nuevo libro y me invita a escribir unas palabras a modo de prólogo, Etelvino me advierte “Puedes contar lo que quieras, no es necesario comentar el libro”. El caso es que Telvi se olvida de que además de actriz soy periodista y que, por fuerza, no puedo desentenderme de la reseña del contenido de estas páginas ni de su estructura...

Años después de publicar su primer libro El tiempo inmóvil, obra donde realizaba un recorrido por su biografía artística, Etelvino da a conocer en este volumen un pormenorizado compendio de las herramientas que ha utilizado en los diversos tramos de su dilatada carrera teatral. Una

trayectoria que, iniciada hacia fines de los años `60, dejó para el recuerdo decenas de espectáculos teatrales en los que estuvieron presentes también la ópera y la zarzuela. Este libro incluye, además, una serie de conferencias y artículos en los cuales Etlvino refleja la historia del teatro asturiano, marco en el cual inserta su trabajo el Teatro del Norte, además de reflexiones acerca de diversos ítems, entre los que se destacan los temas ligados a las políticas públicas sobre la actividad teatral así como la herencia dejada por los actores y directores asturianos ya fallecidos.

El nombre de este libro no es casual. ¿A qué alude en él la palabra *intemperie*? Más allá del desamparo en el cual se desarrolla la actividad artística en general, Etlvino habla acerca de su experiencia en la adquisición de su oficio. Porque él no lo aprendió en el contexto organizado de una academia, donde el saber y la experiencia van conquistándose a medida que se avanza sobre unos planes de estudio elaborados por unos docentes para unos alumnos. Por el contrario, impulsado por los rigores de la *intemperie*, fuera de un marco de resguardo académico, el propio Etlvino tomó las riendas de su aprendizaje escénico. Y transcurridos muchos años inmerso en esta tarea, finalmente halló los principios compositivos que lo guiarían de allí en más en el seno de otra ISTA, aquella celebrada en Volterra, Italia.

Dividido en apartados dedicados al Cuerpo, la Emoción y la Voz –los tres componentes básicos del arte del actor- este libro ofrece un material teórico invaluable. Pero sin dudas brindará un aporte decisivo a todo aquel que se proponga considerarlo un manual de práctica. Porque en estas páginas se plantean ejercicios concretos, listos para ser vivenciados, algunos provenientes de la tradición de la Antropología Teatral , otros, de las experiencias de Jacques Lecoq y de Etienne Decroux. En la pormenorizada descripción de los principios de Alteración del Equilibrio, Oposición y Omisión, los cuales enseñaron al autor a poner en marcha los procesos biológicos necesarios para alcanzar diferentes potencialidades de su energía, Etlvino suma fragmentos de textos para estimular a la investigación y a la elaboración de un entrenamiento personalizado.

En su apartado dedicado a la Emoción, el autor describe su experiencia de aprendizaje junto a los integrantes de Teatro Núcleo, gracias a la cual amplió la percepción de su mundo interior. Fue en ese contexto de

práctica y aprendizaje que Etelvino creó en 1985 su compañía Teatro del Norte, con la cual estrenó “Malas noticias acerca de mí mismo” espectáculo que, en realidad, daba a su autor la buena nueva de hallarse ya conquistando una metodología eficaz en el campo del cuerpo y la emoción.

Esta metodología personal se vio enriquecida con el posterior descubrimiento de las Seis Emociones Básicas y sus respectivos patrones emocionales, paradigmas provenientes de las teorías de la neuróloga chilena Susana Bloch. Material éste que Etelvino describe aquí con todo detalle incluyendo, además, una escena teatral para ejercitarlo a los efectos de dar lugar a un entrenamiento emocional, cambiante en cada actor según el transcurrir del tiempo y la experiencia acumulada.

La Voz es la última materia que aborda este libro, marca fundamental de la identidad actoral. A partir de la ejercitación vocal propuesta y conjuntamente con el training de las emociones, el actor estudioso quedará en condiciones de elaborar unas partituras que podrán ser puestas en contacto con las secuencias elaboradas desde el cuerpo. Seguramente que, a partir de los senderos que habilitan estas páginas le sea posible descubrir y dominar una espesa trama de posibilidades expresivas que lo ayudarán a construir una identidad profesional.

Cecilia Hopkins



**UNA ESCUELA A LA INTEMPERIE**  
*Mi método de aprendizaje actoral*

Etelvino Vázquez Pérez





*La intemperie le había empujado mucho más allá de lo que sabía y de lo que no sabía acerca de la vida. Le había llevado hasta el mismo borde de la muerte y allí, en medio de un campo de terror, él había levantado la espada en lugar de poner el cuello. Sentía que había bebido sangre que convierte a los niños en guerreros, y, a los hombres, en seres invulnerables.*

Jesús Carrasco  
“Intemperie”



*Quiero dedicar este libro a todos mis maestros de los que he aprendido todo lo que se de teatro y que aquí cuento, a mis alumnos pasados y futuros, pues sin ellos yo no hubiese sabido nada y a mis compañeros del Teatro del Norte, pasados y presentes, por su estímulo, por su enseñanza y por aguantarme.*



## A MODO DE PRÓLOGO

*El actor está dotado desde el principio de tres lenguas. Sólo siendo consciente de ellas podrá desarrollar las características de cada una y, entrelazándolas, podrá volverlas armónicas o disonantes, orquestando de esta manera una sinfonía de estímulos dialécticos, sensoriales y mentales. Estas tres lenguas son la sonoridad de la voz, el sentido de las palabras dichas, y los gestos y actitudes que las acompañan.*

Eugenio Barba

Eso que llamamos actor es un instrumento compuesto de tres cuerdas: el cuerpo, la emoción y la voz. Puede existir un teatro sin voz, pero nunca si cuerpo y emoción. Toda formación actoral, todo entrenamiento actoral, será siempre un trabajo sobre esos tres elementos: cuerpo, emoción y voz.

Todo el camino de un actor será un recorrido por esos tres territorios: cuerpo, emoción y voz. Y ese camino será diferente para cada actor y por tanto también el resultado.

El cuerpo y la voz se controlan con la voluntad. La emoción no se puede controlar con la voluntad, pero sí se puede estimular desde la voluntad.



## EL CUERPO

Hasta entonces todo había sido intuición o copia. El teatro era otra cosa. Pero el cuerpo iba tomando forma como algo imprescindible para hacer teatro. Y esa importancia del cuerpo, a finales de los sesenta, comienzo de los setenta, me lleva por un lado a la Academia de Baile de Marisa Fanjul, para poder trabajar algo de danza contemporánea y danza clásica, y por otro lado a realizar mi primer curso de teatro con Antonio Malonda en el Ateneo de Gijón.

El grupo “La Máscara”, del Ateneo de Gijón, había invitado al curso de Malonda a los que formábamos parte del grupo de teatro del Ateneo de Oviedo. Yo era nuevo en aquello del teatro y en ese curso me encuentro por primera vez con Santiago Sueiras, con Jesús Cracio, Alfonso Vallejo... Estamos en el año 1969. Malonda estaba en pleno descubrimiento grotowskiano, pero de eso me di cuenta después. Lo que recuerdo perfectamente es el espectáculo que se hizo para cerrar el curso. Un espectáculo a partir del texto “Ya no hay firmamento” de Antonin Artaud. Aquella representación fue toda una revolución en el Ateneo de Gijón: expresión corporal, gritos, cuerpos semidesnudos... A la semana siguiente echaron del Ateneo al grupo La Máscara.

Cuando en aquellos mismos años saco el título de Arte Dramático en la Escuela Superior de Arte Dramático de Sevilla, recuerdo que el examen de expresión corporal consistió en comer un limón imaginario y expresar lo que sentía con el cuerpo.

Con aquel incipiente bagaje, comienzo de los años setenta, empiezo a impartir algún taller de teatro para amigos y conocidos. ¡Qué osadía! Pero como se enseña lo que se quiere aprender, con aquella incipiente pedagogía, además de aprender, iniciaba mi andadura teatral, mi trabajo con el cuerpo. Y el cuerpo ha sido la columna vertebral sobre la que se ha sustentado mi trabajo como actor desde entonces, evidentemente pasando por diferentes etapas o diferentes estadios.

Y va a ser diez años más tarde, en 1981, cuando comienza mi auténtico trabajo con el cuerpo, cuando asisto en Volterra (Italia) a la segunda sesión de la ISTA (Escuela Internacional de Teatro Antropológico que dirige Eugenio Barba). En ese momento comienza mi verdadero trabajo como actor, aunque la práctica y comprensión del trabajo corporal me ha llevado más de veinte años.

Y a eso me he dedicado desde 1981, a construir un cuerpo ficticio, un cuerpo personalizado, que nada tiene que ver con el uso del cuerpo en situación de vida cotidiana, como dice Eugenio Barba.

En los años ochenta, y antes de que Asturias tenga autonomía plena (1985), la Consejería de Cultura organiza un curso con Arnold Taburrelli, al que asisto con el resto de los teatreros asturianos, que en ese momento no éramos mucho más de una docena. También se organiza un curso con José Carlos Plaza, pero no fue sobre el cuerpo, sino sobre el trabajo del Método. El clamor de toda la gente de teatro de Asturias en esos años era: ¡Formación! ¡Formación! Y ese clamor acabo cristalizando en 1986 (ya con Autonomía plena) en el Instituto del Teatro, que, bajo la dirección de Santiago Sueiras, comienza su andadura en Octubre del 86, y en el que entro a dar clase de interpretación.

Pero volvamos a 1981.

En la ISTA descubro dos palabras fundamentales: entrenamiento y precisión. Hay que entrenarse delante de un compañero que te observe, y hay que aceptar, sin ningún tipo de controversia, las indicaciones que él te hace. Y así comencé a construir mi entrenamiento bajo la mirada atenta de Arturo Castro. Pero aquella situación teóricamente clara duro muy poco. Arturo no tenía paciencia y yo solo sabía hacer un puñado de ejercicios.

Más tarde apareció otra palabra, pre-expresión, o juego de palabras, expresión/pre-expresión, que también tardé en comprender plenamente, aunque en los libros, que han sido algunos de los guías más fieles en este largo recorrido, estaba muy claro. ¿De qué territorio estábamos hablando cuando nos referíamos al territorio pre-expresivo? ¿Cómo se definía el actor en ese espacio que era anterior a hacer de Hamlet o de Julieta? Y para todas estas preguntas, la Antropología Teatral tenía respuesta.



Mi trabajo con el cuerpo ha pasado fundamentalmente por tres periodos:

1. Periodo de repetir los ejercicios que había aprendido de Sanyuta Pangrai, de Toni Cots y de otros pedagogos que estaban en la ISTA.
2. Periodo de comenzar trabajar con los principios de composición del cuerpo siguiendo las leyes de la Antropología Teatral.
3. Un entrenamiento cada vez más personal y cada vez más próximo a una danza personalizada.

Pero vayamos al principio de este largo viaje, personal e irrepetible, que por ahora no ha tenido fin, y que, en mi caso, creo que me ha ido convirtiendo en un actor *eficaz*. Eficacia que siempre ha de tener el actor frente al espectador, pero que para cada actor es diferente. Y este es mi camino.

## LA GRAMÁTICA DEL CUERPO

*El cuerpo es el que sostiene el traje, es lo primero que verá el espectador; el cuerpo es el que lleva la voz. Es el esqueleto, la mano en el guante.*

Decroux

1. Partes del cuerpo: La primera el tronco. El cuerpo es un cuadrado expresivo formado entre los hombros y la pelvis.
2. Extremidades: Independencia de los segmentos, de las diferentes partes del cuerpo.
3. Funciones de las partes del cuerpo: en las piernas y la pelvis reside la fuerza. En el pecho, brazos, manos, cuello y cara reside la expresión.
4. Según el mimo clásico, la fuerza está en la pelvis, la personalidad en el pecho y la expresión en cuello, brazos y cara.
5. Posiciones del cuerpo: Introversión y Extroversión, en función de cómo se encuentren los brazos, piernas, cuello en relación al tronco. Todos los miembros cerrados sobre el propio tronco: introversión. Todos los miembros abiertos en relación al tronco: extroversión.
6. Según Decroux, el codificador del mimo moderno, en toda acción la relación de las diferentes partes del cuerpo, brazos y piernas, con el tronco, que es la semilla y parte esencial de la acción, puede establecerse:
  - a) Por consonancia: Todas las partes del cuerpo colaboran con el tronco en la composición de la acción.
  - b) Por complementariedad: Todas las partes del cuerpo colaboran con el tronco menos una o dos que hacen lo contrario y, por lo tanto, lo complementan.
  - c) Por contraste: Todas las partes están opuestas entre sí.
7. Según Lecoq, todo el movimiento del cuerpo se reduce a tirar o empujar, ser tirado o ser empujado, me tiro, me empujo, “tú y yo”. La Rosa de los Esfuerzos de Lecoq: El movimiento vertical de tronco, brazos y cabeza hacia arriba: trágico. El movimiento vertical hacia abajo: bufones. El movimiento hacia los lados es sentimental, lírico, el melodrama.

8. El cuerpo en el espacio: direcciones en el espacio: ir a un punto u otro. Desplazamiento recto /curvo. Ir al techo, ir al suelo.
9. Interior / Exterior. El dialogo entre lo visible y lo invisible es precisamente lo que el actor siente como interioridad y en algunos casos incluso como meditación. Es lo que el actor percibe como interpretación según Eugenio Barba.
10. Diferencia entre Ritmo / Melodía, lo exterior y lo interior. El ritmo está en la zona de fuerza, la melodía en la zona de la expresión. No hay ritmo sin melodía, ni melodía sin ritmo. Como el queso de gruyer: ¿qué es más importante el queso o los agujeros? El queso y los agujeros, la chaqueta y el forro, son inseparables.

*El verdadero actor sabe que la autentica libertad se produce en el momento en que lo que procede del exterior y lo que sale de dentro forman una perfecta combinación.*

*Peter Brook*

## A) EL TRABAJO CON LOS EJERCICIOS

*Los movimientos no pueden ser iguales a los de la vida.*

Meyerhold

Los ejercicios con los que yo he trabajado en mi primer estadio del entrenamiento provenían de muy diferente procedencia: del teatro Oriental, del trabajo del Odín, del mimo, de la danza contemporánea, del ballet clásico, del flamenco....

Unos comprometen todo el cuerpo, otros solo brazos y tronco; unos son fundamentalmente de piernas, otros de pelvis. Unos son maneras de desplazarse, otros de ir al suelo, otros de ir al techo, etc. Pero todos son, en palabras de Barba, amuletos llenos de significado. Cada ejercicio es una especie de jeroglífico, de laberinto, de vasos comunicantes por los que debe de pasar tu energía. Cada ejercicio es una especie de Piedra de la Roseta que te enseña a estar presente en lo que haces, a ser preciso, a concentrarte, a aprender a pensar con el cuerpo y no con la mente. Los ejercicios te enseñan a repetir, otro elemento fundamental del teatro. Al mismo tiempo los ejercicios son aburridos, repetitivos y carentes de finalidad para tu práctica teatral. Pero su repetición produce milagros.

Por eso, a pesar del aburrimiento, yo animo a todo actor que quiera realizar su propio camino personal de autoformación, a que pase por ese periodo de ejercicios.

Ese aprender a partir de ejercicios me ha abierto las puertas a otro mundo, a otro teatro, donde el cuerpo del actor – mi propio cuerpo – era el signo rey por excelencia. Pero repetir siempre los mismos ejercicios, solos o en una cadena, me resultaba aburrido. Y ese aburrimiento, tras varios años de ejercicios, me llevo a mi segunda fase de entrenamiento, estrechamente ligada a mi comprensión de la *Antropología Teatral*.

*La Antropología Teatral es el estudio del comportamiento del hombre, a nivel biológico y sociocultural en situación de representación*, en palabras de Eugenio Barba, su creador.

A comienzo de los años ochenta Barba formula su teoría de la *Antropología Teatral*, tras una década de observación del teatro oriental

y de su comparación con lo que hacían sus actores del Odín Teatret en Dinamarca. *La Antropología Teatral* la formula Barba fundamentalmente en dos libros: “La Anatomía del Actor” y “La Canoa tde papel”. *La Antropología Teatral* se centra en el estudio del uso del cuerpo en situación de representación, llegando a la conclusión de que existen principios comunes en el uso del cuerpo y de la energía en todos los actores tanto orientales como occidentales. Pero esos principios que tratan de llevar al cuerpo del uso cotidiano al extracotidiano, hasta crear un cuerpo ficticio preparado para actuar, estos principios los utilizan los actores en un territorio pre-expresivo, que está antes de la expresión propiamente dicha. Expresión que tan determinada está por lo sociocultural más que por lo biológico. Los fenómenos pre-expresivos están antes de todo lo sociocultural que tanta importancia tienen en el teatro. Estos principios, casi artesanales, sirven para que el actor salga de lo cotidiano, modele de otra manera su energía, su bios, y construya su presencia escénica, que siempre es anterior a hacer de Julieta o de Don Juan. *La Antropología Teatral* es, sin duda, la última gran aportación del teatro del siglo XX.

## B) EL TRABAJO CON LOS PRINCIPIOS DE LA ANTROPOLOGÍA TEATRAL

Antes de ser actor, mimo, bailarín o cantante – pues a estas tres especialidades artísticas denominamos ACTOR – el ACTOR, tanto de Occidente como de Oriente, es el maestro de la mirada: sin que el público se de cuenta sabe controlar y guiar su atención con su sola presencia. Esta maestría, atribuida al instinto ciego, es la propia sustancia del arte escénico, la propia sustancia del actor.

Pero, en realidad, ¿de qué se compone un actor?

Un actor se compone de tres niveles:

1. Nivel biológico del actor, idéntico en todos los países y culturas.
2. Nivel del contexto histórico, cultural, social y nacional, diferente en todos los países y culturas.
3. Nivel del talento, del carácter particular de cada actor.

*Del tercer nivel poco podemos decir, pues el talento es algo que nace con cada uno y no se puede aprender.*

*Del segundo nivel tampoco podemos decir gran cosa, pues por este nivel pasan las diversas culturas teatrales del mundo, muy ricas y variadas, pero específicas y concretas para cada actor. Por este nivel pasan las dramaturgias específicas de cada cultura, de cada tradición teatral, y, así, un actor japonés nunca será igual que un actor español, por ejemplo, pues ambos proceden de dos contextos diferentes y están inmersos en dos culturas distintas.*

*Y es en el primer nivel donde, por encima de contextos sociales y culturales, encontramos una serie de principios de base, comunes a todos los actores orientales y occidentales, principios que no se basan sobre la voluntad de expresar, sino sobre el nivel pre-expresivo; son principios artesanales, sencillos, principios biológicos, gracias a los cuales el cuerpo del actor alcanza otra arquitectura de tensiones, otra presencia, otra relación entre actor y espectador.*

*Estos principios biológicos, en todas las culturas, constituyen técnicas extra-cotidianas del uso del cuerpo.*

Eugenio Barba

Utilizamos el cuerpo de una manera sustancialmente diferente en la vida cotidiana y en situación de representación. A nivel cotidiano tenemos una técnica del cuerpo condicionada por nuestra cultura, nuestro estatus social, nuestro oficio. Esta técnica se basa en el principio del mínimo esfuerzo para conseguir el máximo resultado. Las técnicas cotidianas del cuerpo tienden a la comunicación, las extra-cotidianas tienden a la información.

Esta diferencia entre cotidiano y extra-cotidiano se entiende mucho mejor con los siguientes ejemplos:

- a) Como andamos en la vida real y como andamos en situación de representación.  
En la vida real andamos gastando el mínimo para conseguir el máximo. En situación de representación gastamos el máximo para conseguir el mínimo. Ejemplos: Como se anda en el ballet clásico, en la danza Balinesa, en el teatro Katakali indio, en el teatro Nô japonés, etc.
- b) Como se usa la voz en la vida real para decir buenos días y como, por ejemplo, se usa la voz en la ópera para decir buenos días: bu-e-nos-diii-as
- c) Coger y oler una flor en la vida cotidiana. Coger y oler una flor en mimo.

En situación de representación el gasto energético ha de ser mucho mayor que en la vida cotidiana. Y esa norma ha de estar siempre presente en mi entrenamiento a partir de los principios de la Antropología Teatral.

Los principios biológicos, comunes a todos los actores, y sobre los que basa la Antropología Teatral, podemos agruparlos en tres líneas de acción:

1. Principio del equilibrio, que consiste en la alteración del equilibrio cotidiano y la búsqueda de un equilibrio precario o “de lujo”.
2. Principio de la oposición.
3. Principio de la omisión, simplificación, o del uso de la coherencia incoherente.

Con estos tres principios básicos el actor aprende a trabajar con su energía, a estar presente, vivo ante el espectador. Con estos principios aprendo a crear mi propia presencia escénica.

## 1. PRINCIPIO DEL EQUILIBRIO

*Toda posición inestable se obtiene al desplazar el eje y el centro de gravedad del cuerpo, produciéndose, en diferentes partes del cuerpo, una serie de tensiones destinadas a sostenerlo. La alteración del equilibrio puede cumplirse en situación estática o dinámica, para lo cual el actor debe modular permanentemente el cambio tónico y energético.*

Eugenio Barba

Este primer principio enseña a sustituir el “equilibrio natural” por un “equilibrio de lujo”, inútilmente complejo, aparentemente superfluo y que cuesta mucha energía. En resumen, esta alteración del equilibrio crea una situación de inestabilidad permanente, de danza constante

Pero ¿por qué esta alteración del equilibrio?

Porque con ella consigo toda una serie de tensiones orgánicas, precisas, que comprometen y subrayan mi presencia escénica, pero en un estado “pre-expresivo”, estado que precede a mi expresión deliberada e individualizada. Al alterar el equilibrio aparecen nuevas tensiones en mi cuerpo.

Las posiciones básicas de las formas de teatro-danza orientales son una serie de ejemplos de deformación consciente y controlada del equilibrio.

Puede decirse lo mismo sobre las posiciones básicas de la danza clásica europea y sobre el sistema de mimo de Decroux: abandonar la técnica cotidiana del equilibrio y buscar un “equilibrio de lujo” que dilata las tensiones que rigen el uso del cuerpo cotidiano.

Para obtener este resultado, los actores de las distintas tradiciones orientales deforman la posición de las piernas, de los pies, reduciendo su base sobre la que se sustenta el cuerpo, o de las rodillas, no separándolas al desplazarse o moverse, reduciendo la base del cuerpo y haciendo precario el equilibrio.

Ejemplos orientales y occidentales de alteración del equilibrio:

- La manera de desplazarse en el ballet clásico, reduciendo al mínimo la parte del pie que toca el suelo, ya sea con la zapatilla de punta para las bailarinas, como en zapatilla de media-punta para los bailarines.
- El Katakali indio también reduce la base de apoyo y deforma la posición de los pies. Los actores-bailarines pisan con el lateral exterior del pie.
- La danza Balinesa también emplea los mismos principios. Los actores-bailarines pisan únicamente con la almohadilla delantera del pie, levantando los dedos con diferentes tensiones.
- El teatro Nô japonés reduce la distancia entre las rodillas y flexiona las piernas. Se desplazan con las rodillas juntas, el cuerpo inclinado hacia atrás y deslizando los pies.
- En la Ópera de Pekín, en situación de inmovilidad, el cuerpo se estira y se inclina hacia delante, cambiando el eje del cuerpo que pierde su verticalidad natural.

En general en casi todos los bailes folclóricos del mundo, excepto los que llevan el ritmo con los pies, tipo flamenco, se tiende a reducir la base de apoyo del pie, eliminando por lo general el peso sobre los talones y concentrándolo sobre la almohadilla delantera del pie.

### 1.1. Ejercicios de alteración del equilibrio

Estos son algunos de los ejercicios de alteración del equilibrio que realizo en mi entrenamiento

- Todos los orientales y occidentales: ballet, equilibrio balines, katakali, teatro Nô, opera de Pekin, flamenco, etc.



- Pasar el peso de una pierna a la otra, y sentir la alteración que este cambio de peso comporta en nuestra columna y en el resto del cuerpo.
- Eje del cuerpo: Cambio de eje inclinándose hacia atrás, hacia delante o hacia los lados. El cambio de eje comporta un cambio de peso y por tanto de equilibrio
- Caer hacia delante y caer hacia atrás inclinando el eje. Un stop antes de caer.
- Cambiar el peso de una pierna a la otra pasando por un plié y subir al relevé en cada lado. La pierna sobre la que nos sujetamos en equilibrio, tronco y brazos hacia arriba, nunca se estira.
- Andar apoyando en diferentes partes del pie: de puntillas, de talones, los pies paralelos al suelo, pisando con el borde exterior del pie, pisando con el borde interior del pie, imitando el paso del caballo, etc.
- Moverse cambiando constantemente el peso de una pierna a otra.
- La danza del viento
- Baile de capoeira
- Danza irlandesa, próxima al claqué.
- Estar rodeado y tener que defenderse con una navaja imaginaria en la mano. Los pies y el equilibrio danzan en todas direcciones.
- Moverse con el doble paso de Arlequino
- Poner el acento en diferentes partes del cuerpo y moverse con ese acento. El equilibrio varía.
- Con un palo, cogerlo por un extremo, paralelo al suelo, y saltar y cogerlo por el otro extremo, manteniéndolo paralelo al suelo. Los pies danzan todo el tiempo junto con el equilibrio.

## 2. PRINCIPIO DE LA OPOSICIÓN

¿Quieres que vaya contigo? No iré contigo

*Estas dos frases pueden decirse exactamente de la misma manera, lo que podría tomarse como línea recta, que equivale, en cualquier forma artística, a la expresión más pobre, débil y obvia. La línea recta no nos sirve de nada. El arte requiere curvas y espirales y formas semejantes. Debemos descubrir todos los contrastes, los opuestos que están por todos lados. El público no*

*aguanta una línea recta durante mucho tiempo, pero si existe una variedad de opuestos, se entregará completamente al actor.*

Michael Chejov

La oposición o conflicto, la lucha de fuerzas contrapuestas, es la esencia misma del teatro desde la Poética de Aristóteles hasta, por los menos, los años sesenta. Sin conflicto entre dos personajes no hay teatro. El conflicto/oposición es la célula madre del teatro. Por eso sin esa célula madre no puede crearse el cuerpo ficticio del actor. Antes que en el conflicto entre personajes, la célula madre del conflicto vive en el cuerpo del actor, es la razón de ser de su presencia, de su expresión, antes de que el actor quiera expresar nada. La oposición es la esencia del cuerpo en vida del actor, pero siempre en el terreno pre-expresivo.

Curiosamente la oposición también está presente en nuestra vida, ya que nosotros somos el producto de una constante oposición entre tronco y piernas que es lo que hace que nos mantengamos erectos: el tronco cae hacia el suelo, las piernas y la pelvis nos mantienen derechos. Pero esta misma oposición también está presente en nuestros movimientos cotidianos: para dar un puñetazo, por ejemplo, primero echamos el brazo para atrás y luego golpeamos hacia adelante.

*Esta tensión de fuerzas contrapuestas es uno de los principios mediante el cual el actor revela al espectador su vida, pero en la búsqueda de esta danza de las oposiciones el actor posee una brújula para orientarse: la incomodidad. La incomodidad se convierte en una especie de sistema de control, un radar interior que permite al actor observarse mientras trabaja. No se observa con sus ojos, sino mediante una serie de principios físicos que le confirman que tensiones no habituales, extra-cotidianas, habitan en su cuerpo.*

Eugenio Barba

Este principio de la oposición está presente en la actuación de todos los actores orientales, pero adquiere diferentes variantes en las dramaturgias específicas de cada zona. Así, por ejemplo, en todo el teatro oriental la línea recta no existe, y si un actor indio se desplaza lo hace yendo de izquierda a derecha, pero jamás en línea recta. Practico el desplazamiento de la danza Odissi de la India, que consiste en andar en zig-zag.

Si yo quiero señalar a alguien a mi izquierda efectúo un movimiento en el que la única articulación que se mueve es el codo, pero un actor oriental no haría jamás semejante movimiento. Su mano comenzaría por hacer un recorrido sinuoso en la dirección contraria, comprometiendo muñeca, codo y hombro.

Practico como señala un actor japonés.

El actor chino, antes de hacer una acción, comienza siempre por lo opuesto. Por ejemplo: para mirar a un personaje que está sentado a la derecha, el actor occidental lo hará más o menos así: un movimiento directo, lineal de la nuca. Pero el actor chino, y la mayoría de los actores orientales, comenzará el movimiento como si quisiera mirar del lado opuesto y, cambiando súbitamente de dirección, posara su mirada sobre la persona escogida. El actor chino comienza siempre la acción por la dirección contraria para terminar allí donde esta debe finalizar. Siguiendo este principio si se quiere ir hacia la izquierda se comienza por ir hacia la derecha.

Ejercicios:

Quiero ir al suelo, pero primero voy al techo.

Quiero ir al techo, primero voy al suelo y luego salto.

Quiero agacharme, pero primero me levanto sobre la punta de los pies y después bajo.

Quiero ir a la izquierda, pero primero voy a la derecha.

Quiero ir a la derecha, pero primero voy a la izquierda.

Todas estos ejercicios son oposiciones en el espacio, pero en realidad son diferentes niveles de energía, pero el termino energía no corresponde únicamente a movimientos en el espacio Por eso podemos hablar de “Energía en el espacio” y “Energía en el tiempo”.

En el teatro Nô hay una regla que dice: siete partes en el espacio y tres partes en el tiempo. Esto hace que el actor Nô utilice más del doble de la energía necesaria. Así pues, podemos hablar de oposición en el “tiempo”, oposición que se libra en el interior del actor, en sus músculos.

Me ejercito en coger un sombrero: el brazo comienza por la dirección contraria, lentamente baja hasta coger el sombrero. Sube el codo, luego la mano con el sombrero como si este pesase mucho o como si el aire fuese muy espeso. Finalmente el sombrero llega a la cabeza.

Trabajo la tensión de fuerzas contrapuestas, tanto en el “espacio” como en el “tiempo”, tanto para sorprender al espectador como para conseguir una nueva presencia corporal.

## 2.1. Ejercicios de oposición

1. Todos lo orientales: Opera de Pekin, Teatro Nô, Katakali, Odissi, Bali....
2. El ahogado: las piernas se doblan hacia abajo, como si cayésemos, el tronco y los brazos van hacia arriba, como si estuviésemos ahogándonos. Hacerlo rápido. Las piernas nunca se estiran.
3. Los brazos van en un sentido y el tronco en otro. Brazos a la izquierda, tronco a la derecha. Brazos hacia arriba, tronco hacia abajo. Brazos hacia abajo, tronco hacia arriba. Hacer las cuatro posibilidades a velocidad y moviendo los pies.
4. Bajar al suelo doblando la pierna derecha hasta poner rodilla en tierra. El tronco no quiere bajar y por lo tanto no se inclina y hace una fuerza hacia arriba.
5. Moverse en el espacio comenzando siempre con la dirección contraria.
6. Andar en Zig-Zag por el espacio.
7. Oposiciones en el rostro: cejas levantadas y parpados semicerrados. Cejas bajadas y parpados abiertos.
8. Acento en diferentes partes del cuerpo: pecho, espalda, culo, etc. La parte donde se ha puesto el acento establece una oposición con el resto del cuerpo. Bajar al suelo lentamente sujetándose únicamente con una pierna. Los brazos y el tronco van al frente, sin intención de bajar.
9. Moverse en el espacio lentamente, como si el aire fuese muy pesado, o de goma espuma, y requiriese mucho esfuerzo por nuestra parte para poder movernos. Utilizar brazos y piernas.
10. Moverse por el espacio poniendo diferentes acentos en diferentes partes
11. Moverse componiendo el cuerpo con diferentes partes que se oponen entre si: Brazos/ Tronco. Tronco/ Piernas. Brazos/Piernas, etc.

### 3. PRINCIPIO DE LA OMISION

El tono muscular es la condición previa a toda acción.

El principio de la Omisión podría definirse también como principio de la “no coherencia coherente” o principio de la “simplificación”.

Puede parecer que el actor se aleja de la técnica cotidiana del cuerpo para utilizar otra fundada sobre una artificialidad dudosa y sobre un despilfarro de energía. Pero es justamente esta técnica extra-cotidiana quien lo hace alcanzar otra potencialidad de sus energías.

Con el entrenamiento el actor desemboca en una nueva cultura del cuerpo, en una nueva coherencia que caracteriza la técnica extra-cotidiana. “Simplificación” significa omisión de algunos elementos a fin de que otros adquieran valor, que, entonces, se muestran como esenciales.

Así pues, determinadas oposiciones pueden ser aisladas y amplificadas, montadas en conjunto o una tras otra. Y de esta incoherencia surge finalmente una coherencia.

#### **Ejemplos:**

Concentrar en un pequeño espacio una acción que se ha realizado primero en un espacio mayor y con gran energía. Hacer una acción en un espacio pequeño y luego hacerla en un espacio grande, con el consabido cambio de energía.

Miniaturizar una acción.

Amplificar una acción pequeña.

Reproducir solo los elementos esenciales de una acción, eliminando aquellos considerados como accesorios.

“Simplificación” implica, pues, una labor de montaje que el actor hace con sus propios materiales, con sus propias oposiciones. Es una especie de dramaturgia del actor que el propio actor realiza con y en su propio cuerpo.

#### 3.1. Ejercicios de omisión

1. Mover una cosa de cada vez: solo una mano, solo un dedo, solo un pie, solo los ojos, etc. Tienes que gastar gran cantidad de energía en retener todo lo que no hay que mover, todo lo que se omite.

2. Trabajar lo pequeño como grande o lo grande como pequeño. Ej. Encender un cigarrillo, pequeño y grande.
3. Eliminar una parte del cuerpo durante la ejecución de una secuencia, ocultándola o dejándola inmóvil
4. Reducir las acciones de una secuencia hasta llegar a una miniatura, pero manteniendo la misma calidad energética de la secuencia original.
5. Trabajar con un objeto o accesorio y luego eliminar el objeto o accesorio con el que se trabaja. Aun después de que el actor deje de manipularlo, su huella queda grabada en el movimiento de las manos y brazos.
6. Moverse como si se fuese de piedra, de vidrio, de agua, de aire.
7. Moverse como un personaje de Chejov, de Shakespeare, como Arlequín, etc.

Pero, ¿cómo puede aprovechar todos estos principios de la Antropología Teatral, toda esta sabiduría oriental, un actor español? ¿Cómo puedo aprovechar mi entrenamiento pre-expresivo en el terreno expresivo? ¿Cómo utilizo estos principios para crear personajes?

Ejemplo de cómo utilizo estos principios para la composición de un personaje: Mavi. Un personaje que basa toda su actuación en la alteración del equilibrio, en el cambio de peso de una pierna a la otra, como si danzase todo el tiempo. Evidentemente hay texto, y por tanto expresión, pero, dentro del terreno pre-expresivo, lo que mas no interesa para la composición del personaje es la alteración del equilibrio.

Mavi es un personaje que formaba parte del espectáculo “De Vita Beata”, estrenada por el Colectivo Margen en 1979

*MAVI.- Buenos días, perdonen ustedes que les moleste, ya se que están ustedes muy atareados, pero es que ha surgido un hecho tan singular que pasaba por delante del Banco y me dije: ¡voy a subir a darles la noticia! ¡Una cosa horrorosa! ¡Espeluznante! ¡Acaba de morir Don Marcelino, el papa de*

*María Victoria! ¿Qué les voy a contar?;Una persona tan querida en Oviedo!  
;Tan respetada! ;Tantos años de rector de nuestra Universidad! ;Una perdi-  
da irreparable! Además, así tan de repente. María Victoria, deshecha. Pepe,  
consumido entre las oposiciones y el óbito. ;Una auténtica tragedia! ;Terrible,  
terrible!*

*¿Y su señora, don Onésimo, cómo sigue? Mal, claro, claro, ya me supongo.  
;Y su nieto? ;Cada día más hermoso, no? ;Claro, claro!*

*Bueno, no les molesto más que ya se que están ustedes atareadísimos.*

*Mira, cariño, no me esperes para comer, yo pasaré todo el día en casa de  
María Victoria, la pobre está destrozada, y luego por la tarde iré a una re-  
unión que tenemos en el Feminista. Te veo por la noche en el bingo del Real  
Oviedo. Adiós, cariño.*

Puedo representar otro fragmento del personaje pero primero totalmen-  
te inmóvil, utilizando únicamente el texto y la voz, es decir, fundamental-  
mente la expresión. Luego otro fragmento donde introduzco nuevamente la  
alteración del equilibrio, a lo expresivo se suma lo pre-expresivo. La percep-  
ción del espectador cambia por completo de la primera a la segunda parte.

*MAVI.- (Sin movimiento) María Victoria, rica, yo bien quisiera pasar  
toda la tarde contigo, pero hoy me resulta totalmente imposible. Es que hoy  
tenemos una conferencia en la Feminista y como yo soy la moderadora del  
coloquio tengo que ir a poner los bancos. Pero valor, mujer, la vida sigue y  
no queda más remedio que afrontarla. ;Ai guan tu laif! Mira, aquí donde me  
ves, hoy estoy malísima, malísima, es que desde que me hicieron el raspado de  
matriz cada vez que me pongo indispuesta me pongo a morir, ¡a morir! O sea  
que animarse, sobreponerse y sobre alimentarse.*

*(A partir de aquí altero el equilibrio) Y nada más que pase todo esto te  
vienes conmigo a la Feminista. ;Que ya está bien de opresión, mujer! Mira allí  
somos todas unas chicas muy finas, muy educadas, de Oviedo de toda la vida.  
Por ejemplo, el otro día nos dio una conferencia tan maravillosa Antonio  
Masip sobre la mujer y el pueblo saharauí, que yo – te lo cuento a ti porque  
eres mi mejor amiga – me quería marchar para el Frente Polisario. O sea, que  
a animarse. Y este año a la ópera, mujer, que tu papa con lo melómano que  
era seguro que le encanta que sigas yendo a la ópera.*

*Bueno, tengo que dejarte. Despideme de Pepe. Y llámame para decirme  
cuando empiezan las misas gregorianas. ;Llámame, que nunca me llamas!  
;Llámame, llámame!*

¿Cómo puede aplicar el principio de oposición un actor occidental a la hora de componer un personaje? Como ejemplo, sirva el personaje de Doña Terita de “Las Galas del difunto” de Valle-Inclán. El personaje de doña Terita se construye sobre una sencilla oposición corporal muy primaria: sentado y de pie, y entre voz grave y voz aguda.

Doña Terita, que acaba de enterrar a su marido, habla con el Sacristán que viene a traerle la factura del entierro. Solo oímos lo que habla la mujer.

*MUJER.* - (Sentada. Voz aguda y llorosa) *Si, liquidaremos ahora, ahora*

(Se pone de pie. Voz grave) *Pero aquí, ¿qué pones?* (Se sienta)

(Se pone de pie. Voz grave) *Pero tú, ¿tienes conciencia? Esta cuenta es un sacrilegio, un robo escandaloso. ¡Siete duros de cera!* (Se sienta)

(Se pone de pie. Voz grave) *El harmonio cinco duros, ¡pero cuando se ha visto!* (Se sienta)

(Se pone de pie. Voz grave) *Con esos precios ahuyentáis la fe, las misas a once reales es un escándalo, ¿pero a dónde me van a subir a mi las misas gregorianas?* (Se sienta)

(Se pone de pie. Voz grave) *¡Las indulgencias no debían cobrarse!* (Se sienta)

(Se pone de pie. Voz grave) *¡Y eso no se llama usura!* (Se sienta)

(Se pone de pie. Voz grave) *Pues vele con el cuento al nuncio apostólico.* (Se sienta)

(Sentada. Voz aguda y llorosa) *Niño, apaga los globos de la puerta. Sócrates, ¿por qué me dejas viuda en este valle de lágrimas?*

Otro pequeño ejemplo de oposición es una supuesta confesión donde primero vemos al confesor y luego al que se confiesa. La oposición, que es la base de la composición de los dos personajes, se basa en el movimiento del cuello, en la máscara facial y en la oposición vocal: agudo, grave. Es un fragmento de la novela “Juan sin tierra” de Juan Goytisolo

*CONFESOR.* - *¿Algo más, majo?*

*¿Al sexto?*

*¿Una vez o varias veces?*

*¿Con acciones o de pensamiento?*

*¿Solo o acompañado?*

*¿Con hombres o con mujeres?*

*¿Con niños?*



¡Dios mío! ¡No es posible!  
¿Cunilingus?  
¿Inmisio in anum?  
¿Coitus interfemora?  
¿Felatio?  
¿Eyaculatio prematura?  
¿Receptaculum seminis?

QUIEN SE CONFIESA .- Bueno, también falté al sexto  
Si, si, al sexto  
Infinitas veces.  
Con acciones y de pensamiento.  
Solo y acompañado.  
Con hombres y con mujeres.  
Con niños, con niñas, con perros, con cisnes, con dromedarios...  
Si, si, con todo quisque.  
Si, si, cunilingus.  
Si, si, inmisio in anum. Bueno, también falté al sexto  
Si, si al sexto.  
Si, si, coitus interfemora.  
Si, si, felatio.  
Si, si, eyaculatio prematura.  
Si, si, receptaculum seminis.  
Pero padre es que, es que, SEMEN RETENTUM VENENUM EST.

¿Cómo aplicar el principio de Omisión en la composición de un personaje?  
Como ejemplo sirva esta pequeña secuencia donde, con muy pocos elementos corporales, se construye un personaje: movimiento del cuello hacia adelante y hacia atrás, expresión de la cara de cólera y de risa y movimientos de las manos juntas delante del vientre.

CARCELERO.- (Sonriente, enseñando los dientes. Inclinado hacia delante. Las manos juntas delante. Voz meliflua) *En esta prisión, lo he dicho ya, y lo vuelvo a decir ahora:* (Se pone rígido, estirado. Las manos juntas en su espalda. La boca cerrada. Ninguna mueca de alegría. Cara de odio. Voz grave) *¡la disciplina debe de estar por encima de todo!* (Se vuelve a inclinar hacia adelante, sonriendo. Las manos juntas delante. Voz meliflua) *Todos conocéis el reglamento. Así pues, nadie puede decir que si yo no sabía, que si estaba desprevenido, que si patatín, que si patatán. La disciplina es un bien para todos. Ya lo dijo Goethe: antes prefiero la injusticia que el desorden. Por eso cada falta comporta su correspondiente sanción.* (Vuelve a estirarse. Las manos tras la espalda. La boca cerrada. Cara de odio. Voz grave) *Esto no es una prisión, es un penal, no lo olvidar!* (Vuelve a inclinarse. Las manos nuevamente juntas delante. El cuello estirado. La sonrisa en la boca. Voz meliflua) *Un lugar de donde todos debéis de salir completamente distintos a como entrasteis. Respecto a los que están encerrados aquí a causa de sus opiniones hostiles a los principios que rigen nuestro país,* (Nuevamente estirado y tieso. Las manos detrás. La boca cerrada. La expresión dura. Voz grave) *¡yo os juro por mi santa madre que saldrán gritando vivan las cadenas!* (Se inclina hacia adelante. Las manos juntas delante. Sonrisa en la boca enseñando los dientes. Voz meliflua) *Como sabéis hay una falta muy grave que exige la máxima pena, y es la que cometen los detenidos que se sublevan contra un guardia. Todos conocéis el castigo que merece.* (Se pone de perfil. Estirado. La boca cerrada. Las manos juntas tras la espalda. Un dedo y un brazo que indica y acusa. Voz grave) *¡Vosotros, que habéis osado replicar descaradamente al jefe de la galería, seréis colgados por los pies en mitad del patio y pasareis así toda la noche!* (El cuello se extiende hacia delante. El cuerpo se inclina. La sonrisa en la boca. Las manos juntas delante. Voz meliflua) *No aguantaréis ni dos horas. Quedaréis tiesos como carámbanos.* (Cambia nuevamente el cuerpo y la actitud. Boca cerrada. Brazo y dedo indicadores. Estirado. Voz grave) *¡Que vuestra muerte sirva de ejemplo para todos!* (Vuelve a cambiar. Cuello y cara que se estiran. Las manos juntas delante. Sonrisa. Voz meliflua) *Ah, se me olvidaba. Mañana vendremos a despertaros con el desayuno: café con leche y bizcochos, como a los funcionarios.* (Se pone nuevamente derecho y serio. El cuello y la cara se retraen hacia atrás. Las manos en la espalda. Marcha)

*El actor para vivir teatralmente no puede presentar o representar lo que es. Dicho con otras palabras: debe abandonar sus propios automatismos.*

Eugenio Barba

Estos “principios” me enseñaron a comprender como por medio de estos procesos biológicos puedo alcanzar diferentes potencialidades de mi energía, pero siempre en un estado pre-expresivo.

En resumen, mediante estos principios comunes a todos los actores del mundo, el cuerpo del actor, mi propio cuerpo, es descompuesto y recompuesto según reglas que no siguen más las de la vida cotidiana. Al final de esta obra de recomposición, el cuerpo no se parece ya más a si mismo. Este entrenamiento con los principios de la Antropología Teatral me enseñó también que todos los entrenamientos, sean del estilo que sean o de la escuela que sean, son, sobre todo, métodos para romper los automatismos de la vida cotidiana, métodos para trabajar la energía y sus diferentes calidades, pues es la energía, que se hace visible en el uso del cuerpo, el combustible con el que el actor construye su actuación.

Otros de los muchos ejercicios con lo que se trabajan todos estos principios, y que yo he practicado, son:

1. Trabajo con un palo de casi dos metros de largo. Moverlo y bailar al mismo tiempo. Lo hago con música.
2. Trabajo con uno dos látigos de cintas. Las cintas no se te pueden enredar y a la vez hay que bailar siguiendo la música.
3. Trabajo con una bandera. La bandera no se te puede enredar y hay que seguir la música.
4. Trabajo con abanicos.
5. Trabajo con cuchillos
6. Trabajo con una secuencia fijada de antemano. El trabajo consiste en hacer variaciones de la secuencia al ritmo de la música, pero sin nunca perder la estructura de la secuencia.
7. Trabajo con un objeto: Trabajar secuencias con un palo. Trabajar secuencias con una silla. Trabajar secuencias con un abanico.
8. Trabajo con una secuencia iconografiada creada a partir de diferentes imágenes provenientes de la pintura o la fotografía. Mi cuerpo

aprende las imágenes hasta construir una secuencia y luego la realizo en movimiento siguiendo la música.

En el año 1994 veo en Valladolid las demostraciones “El hermano muerto” de Julia Varley y “Huellas en la nieve” de Roberta Carreri, las dos actrices del Odín. Esas dos demostraciones me clarificaron lo que yo estaba haciendo y me enseñaron un camino por donde podía continuar. Su experiencia, evidentemente muchísimo más importante que la mía, mostraba claramente las diferentes fases de un entrenamiento actoral y servía de inspiración y estímulo para mi entrenamiento. Además comprendí claramente en que consistía ese género teatral inventado por el Odín: el espectáculo demostración. Y, a imitación de lo visto a las actrices del Odín, creo el **Museo del Teatro**, donde realizo demostraciones no solo sobre el cuerpo, la emoción y la voz, sino también sobre Valle-Inclán, Lorca y la Comedia del Arte. Toda esta influencia del Odín se amplificó y siguió alimentando mi entrenamiento a partir de mi participación en 1998 en la sesión de la ISTA celebrada en Portugal. Esa sesión de la ISTA, aunque breve, me sirvió para fijar conceptos, constatar principios y marcar nuevas rutas en mi camino teatral y personal. En dicha sesión de la ISTA conozco a la actriz y pedagoga argentina Cecilia Hopkins, que ha tenido también mucha importancia en mi formación teatral. Podría incluso decir que sin la influencia del Odín, a veces directa, a veces indirecta, solo por libros y videos, mi formación teatral hubiese sido otra muy diferente. El Odín como maestro invisible me acompañó claramente durante casi 20 años, en la distancia y en el silencio. Un maestro que me ha ido configurando como actor, como director y, sobre todo, que ha ido configurando mi forma de entender el teatro. Eso sí, nuestros espectáculos – no sé si debía de decir por desgracia – no se parecen en nada a los del Odín. El Odín me dio casi todo lo que se sin pedirme nada a cambio.

Pero tras el ISTA de Portugal en 1998 comencé a comprender que esa relación comenzaba a llegar a su fin y que debía de empezar a transitar por mi propio camino, aunque, eso sí, sin olvidar y practicar todo lo aprendido en esos veinte años anteriores. Comencé a comprender que tenía que empezar a desarrollar un entrenamiento personalizado.

## C ) ENTRENAMIENTO PERSONALIZADO

*La acción es el que, la cualidad es el como.*

Michael Chejov

La tercera fase de mi entrenamiento me ha llevado a construir todo un trabajo personal a partir de los ejercicios y los principios de la Antropología Teatral, pero ya sin ejercicios propiamente dichos. Todo mi entrenamiento se convierte en una danza personal, o, por mejor decir, personalizada, que ya no tiene nada que ver con ejercicios de teatro oriental o de danza contemporánea. Este entrenamiento tiene una doble propiedad:

1. Suscita en mí un cierto estado de ánimo elemental. Lo que hace que siempre todo movimiento que hago sea psicofísico.
2. Provoca en el espectador que me ve una cierta atracción emocional similar a la que yo siento al ejecutar mis movimientos.

Este entrenamiento personalizado tiene que ver con mi edad y mis posibilidades de movimiento, pero sigue siendo la posibilidad que tengo para trabajar mi energía dentro de un terreno pre-expresivo que nada tiene que ver con el uso de la energía en una obra de teatro concreta. Este entrenamiento siempre lo realizo con música, que tiene el enorme poder de movilizar todo mi espacio interior, de suscitar emociones, y convertir el simple movimiento en un movimiento psicofísico, en una danza totalmente personalizada, evidentemente con mis estilemas y estereotipos personales, pero es el único medio que tengo para que la energía circule por mi cuerpo libremente, como luego lo hará en el estrecho marco de Creonte o de Doña Rosita.

En mi recorrido por mi trabajo corporal, tengo que señalar, además del Odín, tres influencias fundamentales, que coinciden en este tercer periodo de mi entrenamiento, y que lo han alimentado a lo largo de los quince primeros años del siglo XXI: La Comedia del Arte, el trabajo iconográfico y el mayor conocimiento del teatro oriental.

Aunque ya había visto a Julia Varley del Odín Teatret en su demostración “El hermano muerto” trabajar a partir de unos cuadros de Delacroix, va a ser Claudia Contin y Ferruccio Merissi, con su trabajo sobre el pintor

Egon Schiele, quienes me introducen y enseñan el trabajo iconográfico, que a partir de ese momento formará parte de mi entrenamiento y también de mis espectáculos. Dicho trabajo lo iniciamos en el Teatro del Norte en 2004 a partir de los grabados de Goya, dando lugar en 2005 a la demostración **“El actor iconográfico”**.

Pero donde pude ponerlo en práctica, y en mi propio cuerpo, fue en Mexico, en 2011, en una residencia de creación que, con la ayuda de Iberescena, realice en Pazcuaro (Mexico) en el Centro Dramático de Michoacan, y con el actor mexicano Manuel Rosas. Todo el trabajo iconográfico que realicé en Mexico dio lugar en 2012 a mi espectáculo **“Yo, Edipo”**. La posibilidad de trabajar el cuerpo a partir de esquemas corporales ya existentes en cuadros, fotos, dibujos, etc., amplió y dio nuevos caminos a mi trabajo corporal, a mi entrenamiento. Desde entonces recorto y recopilo todas las imágenes humanas que son susceptibles de tomar vida en mi cuerpo, en mi entrenamiento, y desde entonces también el trabajo iconográfico ha estado presente en todos mis cursos y en el trabajo que realizamos en el grupo de entrenamiento **“Los senderos del agua”**.

Hasta que apareció el trabajo iconográfico mi cuerpo estaba culturizado por las formas orientales que conocía, por ejercicios del Odín, del Teatro Núcleo, por algo del mimo, del ballet, del flamenco y de la danza contemporánea. Pero nunca había estado en Oriente, ni hacia ballet ni danza contemporánea, ni tampoco había estudiado flamenco. Todo era pura observación y repetición. La copia de otras formas corporales abría las posibilidades expresivas de mi cuerpo. Mi trabajo corporal ya no partía de una música, un texto, un objeto, una emoción, sino de otra figura humana que nada tenía que ver conmigo y donde lo único que importaba era lo formal, Formas corporales donde se hacen visibles los principios de la Antropología Teatral: oposición, alteración del equilibrio, omisión, etc. Con todo ese material construyo una partitura de acciones que luego utilizo en situaciones que nada tienen que ver con la temática de las fotos que utilicé para crear dicha partitura.

Este trabajo iconográfico no solo ha estado presente en mi entrenamiento y en mis actuaciones, sino también en algunos de los trabajos realizado por Cecilia Hopkins en Buenos Aires.

Una reconstrucción iconográfica también es La Comedia del Arte desde que, en torno a 1950, toma vida en **“Arlequino servidor de dos amos”**

del Piccolo Teatro de Milán. Y una de las reconstructoras de la llamada Comedia del Arte es la italiana Claudia Contin. Y aunque en 1989 en el Teatro del Norte ya hicimos una demostración sobre **La Comedia del Arte**, mi conocimiento del tema era muy limitado. Solo había asistido en Madrid a una conferencia de Ferdinando Taviani – profesor universitario italiano y especialista en La Comedia del Arte – donde contó la historia de La Comedia del Arte como hecho histórico y como mito. Y el resto de la información nos la había dado Carmen Gallo que en San Sebastian había estado de ayudante de Ferruccio Soleri en una puesta en escena que este hizo de “**Arlequino servidor de dos amos**” con actores vascos. Va a ser Claudia Contin, y sus libros, quien me enseña el trabajo sobre La Comedia del Arte, sus personajes, sus formas y maneras. Un complejo y exhaustivo trabajo corporal que constituye una autentica escuela para todo actor que comienza su andadura teatral. Curiosamente mi aprendizaje de La Comedia del Arte fue lo contrario, al final del camino. Por eso, y dado que la Comedia del Arte como forma teatral no me interesa especialmente, pude concentrarme, estudiar y aprender, todos los principios y formas corporales que conforman los personajes de la Comedia del Arte. Y todas esas maneras de utilizar de forma particular piernas, pies, tronco, brazos, cuello, cara.... se incorporaron a mi entrenamiento en su tercera y última fase. Y, por supuesto, los personajes de la Comedia del Arte están presentes en mis cursos, pues me parece que constituyen un entrenamiento corporal de primer orden para todo tipo de actor, donde la precisión y el rigor son su columna vertebral.

Como dije anteriormente, en 1989, en la sesión de la ISTA celebrada en Portugal, conocí a la actriz, pedagoga, investigadora y periodista teatral Cecilia Hopkins. Desde entonces nuestra relación ha sido constante llegando incluso a hacer un espectáculo juntos, **Emma** en 2008 y **La memoria de Federico** en 2016. Cecilia también ha participado como pedagoga en cursos del Teatro del Norte. Su influencia no ha sido solo práctica, sino también teórica, dado el rico conocimiento que Cecilia tiene de todos los teatros orientales y sobre todo de la India, donde estuvo estudiando. Cecilia me clarificó los conceptos y las formas del teatro oriental y me abrió nuevos caminos en mi entrenamiento. Sin duda que este nuevo trabajo que vamos a hacer juntos, **La memoria de Federico**, también me enseñará nuevas perspectivas sobre el entrenamiento.

Pero sigamos con mi tercera y última etapa de entrenamiento.

## LA ACCIÓN

Lo que los actores realizan con su cuerpo sobre el escenario son acciones. Por eso todo entrenamiento lleva implícito el trabajo con la acción. Cuando me entreno realizo acciones sico-físicas.

Y toda acción, a diferencia del movimiento, ha de comprometer el tronco del actor, cambiando, por tanto, su equilibrio, y cambiando también la percepción del espectador.

## MOVIMIENTO Y ACCIÓN

En el movimiento no se compromete nada. En la acción se compromete todo, lo visible y lo invisible. Por eso toda acción es siempre psicofísica.

En el teatro, una acción no debe ser necesariamente realista, pero debe ser real. Lo importante es que la acción se fije con todos los detalles y que se pueda repetir.

Esta repetición nos ayuda a ir fijando las acciones en una partitura de actuación. Esta partitura no es inamovible, se puede moldear:

A través del ritmo: RAPIDO; LENTO

A través de la energía: FUERTE; SUAVE.

Se puede hacer GRANDE; PEQUEÑA.

Se puede colorear con: INTROVERSION y EXTROVERSION

Las acciones, que en realidad son lo que hago cuando me entreno, se estructuran una tras otra en una “partitura” de acciones o partitura corporal.

Puedo hacer una partitura corporal que se de memoria y que es producto de mi entrenamiento. La hago RAPIDA/LENTA, FUERTE/SUAVE, GRANDE/PEQUEÑA, INTROVERTIDA/EXTROVERTIDA

Puedo fijar una partitura de acciones que creo con un palo. Acciones que siempre tienen que ver con mi entrenamiento. La fijo y la repito. Le añado un texto. Cada frase corresponde a una acción corporal.

1. Nací en la ciudad de Corinto.
2. De padres reales.
3. Malas lenguas dicen que no es verdad



4. Que mi padre no es el rey de Corinto, sino
5. ¡Otro!
6. Que cruel me agujereó los pies
7. Y colgado como un cerdo me llevó a la montaña y allí me abandonó.
8. Malas lenguas cuentan también que un pastor de Corinto me recogió.
9. Y me llevo junto al Rey Polibo y la Reina Merope, que me adoptaron.
10. El tiempo pasó
11. Y todos me trataron como hijo de reyes
12. Pero las malas lenguas repiten que solo soy un huérfano
13. Por eso he dejado mi ciudad para saber quien soy
14. Yo, Edipo, alguien a la búsqueda de si mismo.

Luego, la misma secuencia puedo hacerla por separado. Primero la secuencia corporal sin texto y luego la secuencia vocal diciendo el texto sin la acción.

El cuerpo, lo pre-expresivo, puedo separarlo de lo expresivo, el texto. Así aprendo a trabajar por separado lo que luego, cuando se levante el telón, se verá junto, pues lo pre-expresivo y lo expresivo solo es separable en situación de laboratorio, en situación de entrenamiento.

#### A MODO DE EPILOGO

Este último periodo de mi trabajo con el cuerpo, de mi entrenamiento, tiene para mí una característica fundamental: ya no trabajo ni para el espectáculo, ni para el público. Trabajo únicamente para mí. Pongo la música o cojo un objeto y trabajo solamente por el placer de moverme en el espacio y en el tiempo. El entrenamiento como meditación personal, como expresión personal, como nueva naturaleza de mi mismo. El arte como vehiculo, que decía Grotowski.

Cuando tengamos perspectiva suficiente sobre el teatro de la segunda mitad del siglo XX veremos que un nuevo territorio teatral, que aparece en esos años, y que ha sido decisivo para el desarrollo del teatro, ha sido la creación del entrenamiento actoral, el training. Por desgracia hoy tengo la impresión que el entrenamiento ha caído en el olvido, que los actores ya no se entrenan fuera del periodo escolar. Y ese olvido sin duda comporta la perdida de un territorio teatral donde se produce un gran desarrollo personal, una gran creatividad. Todo eso me llevó a crear en el 2012 un

grupo de trabajo que llamamos “Los Senderos del agua” y que centra sus actividades en el entrenamiento como herramienta fundamental de creación y crecimiento actoral y personal. Por desgracia solo hemos podido tener dos reuniones, en 2013 y en 2014, pero esperamos que en este año 2016 podamos volver a encontrarnos. El grupo está formado por actores y actrices de diversa procedencia, geográfica y teatral y, por tanto, con diferentes niveles de edad, de formación y de práctica escénica. Pero todos ellos constructores de un entrenamiento personal. En el primer encuentro se trabajó sobre el tema del deseo y “Bodas de sangre”. En el segundo encuentro se trabajó sobre la identidad y “Edipo Rey”. Nuestro próximo encuentro estará dedicado al tema de realidad o sueño y “La vida es sueño”. Pero siempre con el entrenamiento como guía de nuestro trabajo.

Por desgracia, actualmente puedo decir que solo me entreno en los cursos y clases que imparto, que es el único espacio donde me muevo más allá de las representaciones. La falta de tiempo, el excesivo trabajo burocrático y la edad, han ido apartando el entrenamiento de mi quehacer cotidiano y se han visto sustituidos por la piscina y el paseo, lo que también permite a mi cuerpo mantenerse en forma para poder seguir actuando.

Toda la experiencia de mi trabajo con el cuerpo, de mi entrenamiento, me ha resultado muy difícil de transmitir a otros actores, más allá de ejercicios o algunos principios. Y resulta muy difícil de transmitir por tratarse de una experiencia personal e intransferible, que, sin tu darte cuenta, te enseña a trabajar con la energía, materia prima y soporte de toda actuación.

Sin mi entrenamiento no hubiese llegado a ser el actor que soy hoy, pero mi camino es solo mío, el que yo he recorrido, y mi experiencia no es transferible a otro actor o actriz. Cada actor tiene que construir y transitar por su propio camino. Como dice el verso de Machado *se hace camino al andar*.

Mi entrenamiento me ha enseñado a acceder a los personajes siempre desde el cuerpo y la voz, y no desde la psicología.

Mi entrenamiento me ha servido para construir mi cuerpo ficticio, mi pre-expresividad, mi propio *bios*, y, así, poder mostrar a otros la roca que se oculta bajo el verde musgo y en la que se apoya toda mi práctica teatral, todo mi oficio, toda mi condición de artesano del teatro

Mi entrenamiento me ha permitido, sobre todo, avanzar como actor y como director, pues en palabras de Stanislavski *los artistas que no avanzan, retroceden*.

## LA EMOCIÓN

*“¿No es monstruoso que este actor, sólo en una ficción, en una pasión soñada, pueda sujetar de tal modo su alma a su propio concepto, que, por obra de ella, palidezca todo su rostro, con lágrimas en los ojos y agitación en su aspecto, con voz rota, y toda su actitud ajustada a sus formas a su concepto; y todo ello, por nada, por Hécuba? ¿Qué le importa Hécuba, ni él a Hécuba, para llorar por ella?”*

Hamlet

### SE BUSCA LO QUE SE QUIERE ENCONTRAR

La emoción tardo mucho en llegar a mi práctica teatral. Mi planeta teatral era el teatro de farsa y calamidad, que decía Guillermo Heras, y allí de la emoción no se hablaba. Supongo que, en aquel primer curso que hice con Antonio Malonda, en el Ateneo de Gijón en 1969, se hicieron algunos ejercicios de memoria emotiva, pero seguro que fueron pocos, pues en aquel momento Malonda estaba sumido en Brecht y Grotowski, tratando incluso de casarlos. Los libros tampoco existían y el acceso a las teorías de Stanislavski, por ejemplo, era casi imposible.

En 1981 cuando asisto en Volterra a la II Sesión de la ISTA, Escuela Internacional de Teatro Antropológico que dirige Eugenio Barba, allí tampoco nadie hablaba de emoción o emociones. Tampoco de Stanislavski. Entrenamiento, precisión, acción, etc. y un homenaje a Meyerhold en el Hamlet que todos trabajamos divididos en varios grupos. A mi me toco hacer de Claudio y pude desplegar todas mis dotes de actor, incluso de actor cómico, que traía de España, de mi teatro de Farsa y Calamidad, que ya llevaba practicando como profesional desde 1975. Al final de la representación del Hamlet de nuestro grupo, Eugenio Barba fue hablando con cada uno de nosotros, dándonos consejos o explicaciones técnicas. A mi no me dijo nada de mi actuación, pero me dijo que debía explorar otros caminos, otras posibilidades. Y aquella pequeña indicación de Barba siguió resonando en mí interior durante varios años y fue produciendo una especie de erosión interior que terminó por cambiarme por completo.

En 1983 el Odín viene a actuar a España, incluso a Asturias, pero, por desgracia, sin Eugenio que estaba de año sabático. Asisto en Madrid a un curso con Tager Larsen, pero el trabajo era nuevamente únicamente físico, repetitivo y aburrido.

En 1985 asistí a un curso en Blois (Francia) con el Teatro Núcleo de Ferrara, que dirigían dos argentinos, Cora Herrendorf y Horacio Czertok, que ya llevaban mas de diez años en Europa y eran seguidores del Odín. Aquel curso y otro que realicé con ellos en Italia en Abril del mismo año, cambiaron por completo mi percepción de lo actoral desde el punto de vista de lo emocional, me hicieron sacar a luz todo lo que yo tenia dentro y me quitaron el miedo al trabajo con uno mismo.

Si hasta entonces mi trabajo había sido más bien exterior, corporal, aquí comenzaba mi trabajo interior. Y aunque la edición era Argentina, y con un traducción horrible, me sumergía día tras día en las obras de Stanislavski, que finalmente habían llegado a mis manos, aunque intuyo que no entendía todo lo que leía.

En los tres cursos que hice con el Teatro Núcleo, en Francia, Italia y en 1986 en Asturias, la percepción de mi mundo interior se dilató de manera sorprendente y mi capacidad de actuación se lleno de nuevos matices interiores. Era capaz de trabajar a partir de mi interior, de mis emociones, mis imágenes, mis sensaciones, mis miedos, mis deseos, mis angustias... Las improvisaciones con Cora eran memorables, podían durar hasta tres horas y eran auténticos striptis exteriores e interiores. ¿Pero aquello era teatro o psicoterapia? Que importaba, lo importante era que yo me sentía ensanchar por dentro y que perdía el miedo. En el curso que hice en Italia con Teatro Núcleo, Horacio nos proponía trabajar con el silencio y el ayuno, con lo que nuestra percepción interior y exterior se dilataba sorprendentemente. Recuerdo un día que Horacio, tras tres días de silencio y ayuno total, nos propone jugar a la guerra y tomar el polideportivo donde trabajaban los otros grupos. No sé si fue volver a la infancia, pero estoy seguro que ha sido uno de los pocos momentos de mi vida donde realidad y ficción se fundieron en una misma cosa.

Aquel trabajo con Núcleo me dio herramientas, perspectivas nuevas, y ganas de explorar ese camino que estaba golpeando en mi pecho para salir a flote cuanto antes. Lo allí aprendido rápidamente comencé a aplicarlo, con total osadía, en los cursos de teatro que impartía. Además, a partir de

Octubre del 86, comencé a dar clase en el Instituto del Teatro de Asturias y eso me obligó, durante diez años, a sistematizar y a enseñar todo lo que quería aprender, todo lo que hasta entonces era un totum revolutum donde se mezclaba lo personal con lo actoral y lo actoral con lo personal.

En el año 94 asisto a un seminario que Eugenio Barba imparte en Valladolid, a donde el Odín había venido a representar su espectáculo Kaosmos. Era la primera vez que veía un espectáculo del Odin con todos sus actores y también la primera vez que veía las demostraciones de Julia Varley, “El hermano muerto”, y de Roberta Carreri, “Huellas en la nieve”. Aquellas demostraciones dejaron una profunda huella en mi interior y me abrieron un amplio horizonte en el campo de la pedagogía.

Pero en el Seminario impartido por Eugenio Barba, en el que no solo estaban directores de Valladolid, sino también del resto de España, incluido José Luis Gómez, ya se empezó a hablar de emoción y de Stanislavski.

Toda acción tenía que ser psicofísica y nunca podré olvidar la improvisación que Eugenio nos hizo hacer, sentados cada uno en su silla, a partir de la frase *La niebla que habla*. Pero, en realidad, ¿qué era *la niebla que habla*? *La niebla que habla* era el padre de Hamlet.

Años antes, en 1989, asisto en Saintes (Francia) a un curso sobre Biología y Teatro que organizaba Jean Marie Pradier, colaborador habitual de la ISTA, y allí vuelvo a encontrarme nuevamente con Eugenio Barba, con Roberta Carreri y Torgeir Wethal. Asisto a la representación de “Judith” a cargo de Roberta Carreri y, en su actuación, ya está presente la emoción, inseparable del cuerpo. La actuación de Roberta produce un gran eco en mi interior.

Pero aquel curso de Saintes, mas bien dedicado a profesores de universidad que a actores o gentes del teatro, que era lo que menos había, cambio por completo mi percepción y mi trabajo con las emociones.

En Saintes conozco a Susana Bloch y a su incipiente Alba Emoting. Y ese conocimiento sentó las bases de mi trabajo sobre las emociones. Pero de Susana Bloch hablaré mas adelante.

## 1985 NACE EL TEATRO DEL NORTE “MALAS NOTICIAS A CERCA DE MI MISMO”

El consejo que me había dado Eugenio Barba en la ISTA en 1981 siguió resonado en mi interior hasta 1985 en que lo pongo en practica creando

el espectáculo “Malas noticias a cerca de mi mismo”, donde está presente todo el trabajo interior que había hecho con el Teatro Núcleo.

En ese espectáculo se unía la historia personal y el trabajo emocional profundo que yo había practicado con Cora. Por primera vez trabajaba lo emocional, por primera vez creaba un espectáculo a partir de mis propias emociones, casi diría que a partir de mi propia vida.

Y ese trabajo emocional, que ha sido casi una seña de identidad del Teatro del Norte a lo largo de sus treinta años de existencia, donde primero se plasma es en el manifiesto fundacional del Teatro del Norte y su Teatro Secreto:

### *EL TEATRO DEL NORTE 1985*

=====

*Solo existe una gran aventura y es la vivida hacia el interior de uno mismo, sin que para ello importen el tiempo y el espacio, ni tan siquiera los hechos.*

Henry Miller

*Nuestra historia está repleta de secretos.*

*Muy a menudo nuestra vida no se apoya ni se sustenta en lo evidente, en lo cotidiano, sino en el lado oculto de la luna, en el lado oculto de la existencia.*

*Nuestra vida se alimenta de secretos: relaciones secretas, personas secretas, amores secretos, cartas secretas, amistades secretas, historias secretas, llamadas secretas, sexo secreto..., toda una serie de acciones y reacciones, de personas secretas a través de las cuales, las más de las veces, recibimos la savia fundamental de nuestra alimentación.*

*Así pues, si nuestra vida se alimenta de secretos, también deberían de existir espectáculos secretos que, de alguna manera, fuesen fuente y alimento del teatro. Yo ahora cultivo esos espectáculos secretos, como una especie de levadura, de fermento, que, tal vez más adelante, haga germinar un teatro nuevo.*

*Un teatro secreto aparentemente banal y sin sentido, un teatro en apariencia inútil, sin espacio propio, sin público propio, pero, eso sí, con vida propia, con intensa savia que corre por cada una de sus acciones; un teatro sin el cual, como sin la levadura, no podremos obtener el teatro del mañana, el pan caliente al amanecer.*

*Este teatro secreto posiblemente nunca verá la luz pública, será tan sólo, o será sobre todo, una confrontación del actor con sus propias fuerzas, con sus propias energías, con sus propios fantasmas. Y esta inútil ceremonia se hará solamente en presencia de una única persona, el observador, el director, pues el teatro, como la vida, sólo empieza donde hay dos. Oficiante y oficiador unidos por algo común que llamamos teatro – teatro secreto –, pero que en realidad constituye únicamente un secreto entre los dos, algo que jamás se cuenta a nadie, de lo que sólo se habla en el propio templo, en la propia catacumba, en el mágico espacio de la escena.*

*Teatro secreto que, si alguna vez se muestra al público, será para enseñar a los otros en que consisten los propios secretos, la propia cultura, las propias fuentes secretas de la vida. Sólo entonces, como en una ceremonia irrepetible, el espectador más íntimo tendrá acceso al íntimo secreto del actor; sólo entonces, como en un nuevo amanecer, el pan saldrá caliente del horno.*

Etelvino Vázquez

Pero volvamos al principio, a la tercera cuerda de ese instrumento que llamamos Actor: La Emoción.

## LA EMOCIÓN

Siempre que represento una escena de teatro lo que en realidad hago es lo que hacen todos los actores cuando actúan: utilizar simultáneamente el cuerpo, la emoción y la voz. Puedo hacer teatro sin voz, pero no sin cuerpo y emoción. La emoción va estrechamente unida al cuerpo. Si con mi cuerpo hago una posición abierta la sensación en mi cerebro es de alegría, de bienestar, pero si, por el contrario, hago con mi cuerpo una posición cerrada la sensación en mi cerebro es de tristeza, pena, cansancio. Podría, hipotéticamente, hacer teatro sin cuerpo, pero nunca sin emoción y voz, porque la emoción también va estrechamente unida a la palabra. No decimos igual *te doy una flor* que *te doy un felpudo*. Cada palabra va cargada de sensaciones emocionales diferentes.

Pero detengámonos en el uso de la emoción en situación de representación.

Puede parecer que en el teatro la emoción, para ser creíble, debe de ser igual en la escena que en la vida cotidiana. Pero con muy poco que

desplacemos nuestro punto de mira hacia otras formas teatrales ajenas al realismo-naturalista del teatro euro-americano nos encontramos con otras formas de emoción, ajenas a la vida cotidiana, pero igual de creíbles: como llora el cisne en el ballet clásico - la famosa “Muerte del cisne” - , como lloran los personajes del melodrama italiano - con afectación de brazos y voz -, como se llora en el teatro Nô japonés - la palma de la mano pasa por delante de la máscara -, como muestra el dolor la bailaora de flamenco - el cuerpo se cierra sobre si mismo, los brazos tienden a ocultar la cara, el cuerpo se retuerce de pena y dolor-. Siempre pura convención. Y solo puede ser así dado que en el escenario la emoción es siempre re-sentida (sentida de nuevo) y no sentida por primera vez, pues sino el escenario sería la puerta del manicomio.

La emoción puede ser sentida por primera vez cuando ensayamos, pues todo ensayo es sinónimo de búsqueda, de experimentación, de improvisación, pero en toda representación con público siempre es re-sentida, sentida de nuevo.

Siempre que nos emocionamos en la vida cotidiana ocurren en nosotros tres tipos de fenómenos: fenómenos fisiológicos, fenómenos expresivos y fenómenos subjetivos.

Los fenómenos fisiológicos tienen que ver con el cuerpo y su patrón postural- respiratorio en función de cada una de las emociones.

Los fenómenos expresivos tienen que ver con el centro de expresión: cara, cuello, brazos y manos. Cada emoción tiene un patrón postural de cara, cuello, brazos y manos.

Los fenómenos subjetivos tienen que ver con los ojos y, evidentemente, con las imágenes interiores de cada uno.

Los fenómenos fisiológicos son los más visibles, pues comportan siempre cambios posicionales del cuerpo y cambios respiratorios.

Los fenómenos subjetivos son los menos visibles, pues solo se muestran por medio de los ojos, pero muy importante para actuar, por ejemplo, en el cine.

## EMOCIÓN Y TEATRO

El estudio de la emoción en situación de representación es muy reciente en la historia del teatro. Podemos decir que comienza a finales del siglo



XIX y, fundamentalmente, gracias al actor y director ruso Konstantin Stanislavski.

Stanislavski, sin duda muy influenciado por la psicología que está naciendo como ciencia y por el impresionismo, quiere que sus actores del Teatro del Arte den la impresión en el escenario de que sienten de verdad, de que actúan de verdad. Hasta entonces lo que sentían los personajes se lo comunicaban al público en apartes, es decir, todo se verbalizaba. Stanislavski propone justamente lo contrario, sentir y no verbalizar. Los actores tienen que comenzar a aprender a trabajar consigo mismos. A trabajar desde el interior al exterior.

Stanislavski toma prestados algunos términos de la psicología: Memoria emotiva: Memoria sensorial y Memoria sensitiva. Incluso crea la fórmula de sí mágico: ¿Qué sentiría yo si ahora apareciera mi padre que murió en 2001? Eso que yo sentiría podría servirme para interpretar el encuentro de Hamlet con el fantasma de su padre.

A lo largo de mi vida de actor he hecho múltiples ejercicios, tanto como actor que como pedagogo, de memoria sensorial y sensitiva.

Memoria sensorial: trabajar sobre la sensación de frío y de calor (estar entre hielo, estar en una playa con sol), trabajar sobre la claustrofobia (estar encerrado en un ascensor, en un ataúd) trabajar sobre el tacto, los olores, los sabores, comer un limón...etc.

Memoria sensitiva: Poner en funcionamiento tu memoria a partir de un objeto cargado de valor para ti, a partir de una foto de seres muy queridos tuyos, a partir de un recuerdo, etc.

Este trabajo comencé a descubrirlo y practicarlo fundamentalmente con Cora Errendorf, en los cursos que hice con Teatro Núcleo. Comencé a trabajar a partir de mí mismo, de mis vivencias interiores, de dentro hacia fuera. Esta forma de trabajo fue decisiva para mí en la creación del espectáculo "MALAS NOTICIAS ACERCA DE MÍ MISMO", y todos los que realicé en el Teatro del Norte en los primeros cinco años de la compañía.

Todo lo que hice con Cora y Horacio tarde tiempo en comprenderlo plenamente, y al tratar de enseñárselo a otros me lo enseñé a mí mismo. El trabajo de Cora era más próximo a todo lo psicológico, el trabajo de Horacio – y eso lo entendí más tarde – era más próximo a lo que Grotowski hacía en esos años ochenta: El Teatro de las Fuentes.

Stanislavski, que además de director también era actor, empezó a darse cuenta de que lo emocional - que se sustenta en imágenes, sensaciones, etc. - desaparecía de su mente con mucha facilidad, tal vez por falta de concentración, tal vez por que los recuerdos se desvanecían lo mismo que las imágenes. Empezó a darse cuenta que las emociones no se pueden controlar con la voluntad como el cuerpo y la voz. Lo dice muy bien el verso español:

*Cuando quiero llorar no lloro  
y a veces lloro sin querer*

El trabajo de dentro hacia fuera comenzaba a agotarse en si mismo. Por suerte Stanislavski siempre mantuvo muy buena relación con los que habían sido sus alumnos, y primeros actores de su teatro, como era el caso de Meyerhold, y estaba muy al corriente de lo que hacían. Meyerhold ya estaba trabajando con sus actores en un entrenamiento físico que llamaba *Biomecánica*. Todo eso, y algunas cosas más, confluyeron decisivamente en Satnislavski y dieron lugar al *método de las acciones físicas*. Lo que propone Satnislavski en su última etapa es el trabajo emocional de fuera hacia dentro. La acción genera la emoción. De ahí que las acciones siempre tengan que ser *psicofísicas*. Ese trabajar de fuera hacia dentro si que se puede dominar con la voluntad. Ese trabajo de fuera hacia dentro no impide que al mismo tiempo trabajemos de dentro hacia fuera, con nuestra memoria emotiva, con nuestra sangre. Sangre que podemos guardar en un tarro para no desgastarla durante los ensayos y solo utilizar en la representación. Sangre que no se domina con la voluntad frente al trabajo de fuera a adentro que si que se puede dominar con la voluntad.

Tras este resumen simplista y acelerado del trabajo que realizó Stanislavski con las emociones, lo que normalmente se llama el método Stanislavski, voy a volver a Susana Bloch y a su manejo de las emociones, que ha marcado todo mi trabajo emocional, tanto como actor que como director.

Susana Bloch es una neuróloga Chilena que desarrollo gran parte de su actividad profesional en la Universidad VII de Paris. Todo su trabajo con las emociones surge como respuesta para solucionar los problemas de muchas personas emocionalmente bloqueadas, ya sea para una emoción o para varias. Solo mas tarde este trabajo llego al mundo del teatro y, por

suerte para mi, yo fui uno de los primeros en conocerlo y practicarlo. Y a partir de ese contacto con el teatro Susana va a formalizar su método, hasta entonces solo presente en congresos y comunicaciones científicas, en un libro, “Alba Emoting”, de gran ayuda para la comprensión de su forma de trabajar con las emociones. Susana, además, siempre trabaja con una cámara de televisión y un vídeo, para que luego puedas verte y ser consciente de lo que has hecho.

Este conocimiento del trabajo de Susana Bloch, tanto en las publicaciones como en los cursos, me enseñó a trabajar con las emociones de fuera hacia adentro, es decir, con la voluntad. Voluntad que en ningún momento impide o obstaculiza mi trabajo de memoria emotiva, es decir, de dentro hacia fuera. Cambia el punto de partida. Empiezo de fuera hacia adentro y no de dentro hacia fuera.

## LAS SEIS EMOCIONES BÁSICAS

Dado que el teatro no es igual a la vida cotidiana, sino que se trata de una vida mucho más condensada y destilada, las emociones que pueden sentir los personajes podemos también condensarlas en 6 grandes familias emocionales: Cólera, Miedo, Tristeza, Alegría, Erotismo y Ternura. Estas emociones nunca se dan de una en una, sino que aparecen combinadas entre sí dando lugar al entramado emocional de los diferentes personajes.

Cada una de estas emociones tiene un reflejo en el cuerpo, en la respiración, en la expresión y en los ojos. Unas tienden a tensionar el cuerpo y otras a relajarlo. Unas tienen a la proximidad y otras al alejamiento.

## PATRONES EMOCIONALES

**Cólera:** El aire entra y sale por la nariz. Respiramos con la parte alta del pecho y con el aire residual. Cuerpo tenso. Puños apretados. Entrecejo fruncido. Mentón bajo. Mirada baja. Tendemos a aproximarnos.

**Miedo:** El aire sale con un gran golpe de diafragma. Cuerpo tenso. Ojos y boca abiertos al máximo. Los brazos y manos tienden a proteger la cara. Tendemos como a saltar y alejarnos.

**Tristeza:** El aire entra por la nariz en diferentes golpes y tensando el cuerpo. El aire sale abriendo mucho la boca y diciendo A. El cuerpo tiende a

relajarse. Los hombros caen. Los párpados se relajan sin cerrarse. La cabeza tiende a caer. La mandíbula inferior se relaja y tiembla.

Alegría: El aire entra por la nariz y sale por la boca a golpes de diafragma y diciendo A. El cuerpo tiende a relajarse. La cabeza cae hacia adelante o hacia atrás. Los párpados se relajan. Las rodillas hacen un movimiento de muelle con todo el cuerpo. Tendemos a aproximarnos.

Erotismo: El aire entra y sale por la boca que está siempre abierta con el rictus de la risa y diciendo A. El cuerpo se relaja. La cabeza cae hacia atrás. Los párpados se relajan. La pelvis, totalmente relajada, se mueve. Las manos tienden a acariciar cabeza, pecho, etc.

La ternura: El aire entra y sale por la nariz. La boca cerrada pero con la mueca de la risa. El cuerpo se relaja. Los párpados se relajan. La cabeza cae hacia un lado. El aire que entra y sale canturrea algo tranquilo. Los bazos tienden a sostener un niño recién nacido.

## A MODO DE PUNTUALIZACIÓN

Toda emoción es siempre una respuesta a un estímulo, de ahí que la emoción siempre sea motriz, nos empuja a actuar. Si esa respuesta al estímulo, la emoción, dura mucho tiempo, se convierte en un estado de ánimo.

La emoción puede estar presente en una escena – la emoción dominante de la escena – en un párrafo, en una frase, en una palabra. La emoción también puede estar presente en un personaje, determinando su manera de actuar y de hablar.

El estado de ánimo es el gran espacio en que se mueven los personajes. Para mi actuación siempre ha sido más importante el estado de ánimo de los personajes – ¿Con que estado de ánimo empiezan y con que estado de ánimo acaban la obra? ¿Qué paso en el medio? ¿Qué les fue cambiando? – que la emoción que tiene una palabra, una frase o un párrafo. El estado de ánimo me obliga a estar presente con todo mí ser en la situación en que se encuentra mi personaje. Por el contrario la emoción define mejor mi personaje – que emoción o emociones definen mi personaje – y establece más claramente mi relación con los otros personajes: la relación emocional que, curiosamente, siempre aparece a partir de un PERO: La quiero mucho PERO no me gusta como come. Y, claro, tenemos una escena de comer.

## EL ENTRENAMIENTO EMOCIONAL

Durante años he practicado cada una de estas emociones como si se tratase de meros ejercicios físicos, como si se tratase de un entrenamiento corporal. Esta repetición ha hecho que mi cuerpo ya no necesita pensar cada emoción, ya tiene incorporado cada patrón postural. Trabajo con ellos como si se tratase de ejercicios corporales: grande, pequeño, introvertido y extrovertido, rápido y lento, etc. Incluso muy pequeño, sentado en una silla, para que a sí los fenómenos subjetivos se hagan más visibles. Pero siempre en un terreno que también podemos llamar pre-expresivo, siguiendo la terminología que la “Antropología Teatral” utiliza para el uso del cuerpo.

Estas seis emociones básicas han vivido en los diversos personajes teatrales que he interpretado a lo largo de mi carrera teatral, pero siempre según las diferentes situaciones a que se han visto sometidos. Es muy difícil que un personaje se sustente en una sola emoción, por eso en situación de representación, como la vida misma, se dan muy mezcladas.

Cuando pasamos del terreno pre-expresivo al expresivo el cuerpo ya aparece como un elemento inseparable de la emoción, dando lugar a acciones psicofísicas.

## LA ACTUACIÓN EMOCIONAL

Para cada una de estas seis emociones voy a poner un ejemplo con una escena de teatro. La emoción dominante de cada situación es la que determina la escena, pero vamos a ver que los personajes, aun siendo una escena claramente de alegría, por ejemplo, se tiñen con otras emociones. ¿Qué quiere decir esto? Que las emociones químicamente puras no existen.

Para ejemplificar la Colera, tomo como ejemplo la proclama de Creonte de la Antígona de Sófocles, donde se juntan cólera, rabia y dolor.

Para ejemplificar el Miedo, tomo como ejemplo un pequeño fragmento de nuestro espectáculo Despojados, donde se juntan miedo, dolor y angustia.

Para ejemplificar la Tristeza tomo como ejemplo el final de Doña Rosita la Soltera de García Lorca, donde se juntan dolor, ternura, rabia.

Para ejemplificar la Alegría tomo como ejemplo el episodio de las uvas de El Lazarillo de Tormes, donde se juntan alegría, ternura y cólera.

Para ejemplificar el Erotismo tomo como ejemplo el monologo de Rosita de El retablillo de Don Cristóbal de Federico García Lorca, donde además del erotismo hay alegría y ternura.

Para ejemplificar la Ternura tomo como ejemplo un fragmento de nuestro espectáculo Solos, donde además de ternura hay tristeza y rabia.

## COLERA

=====

CREONTE.- *Ciudadanos de Tebas: ¡La guerra ha terminado! Los hijos de Edipo han muerto en la batalla. A partir de ahora el poder está en mis manos. Sé que es difícil conocer las intenciones de un gobernante sin una muestra de su soberanía; por eso os informo que, por encima de todo, haré prevalecer la Ley.*

*Todos sabéis que la Ley es un escudo en la mano fiel de este servidor que os protege. Pero también sabéis que un escudo es inútil si no se porta en la otra mano una espada para golpear. Así también la Ley tiene su filo. ¡El castigo! Por lo tanto, y como primera decisión de mi mandato, ordeno: Que el valiente Heteocles, muerto por la defensa de la Patria, sea enterrado con todos los honores en tumba cubierta de coronas. Pero el cobarde Polinices, hermano de Heteocles y por lo tanto, también sobrino mío, ordeno que, bajo ningún pretexto, reciba sepultura, ni sea llorado tan siquiera. Y que nadie se apiade de su cuerpo, pues solo merece ser devorado por los buitres y los perros.*

*El que ame a su ciudad, esté vivo o muerto, gozará de mi estima. Pero el que ame más a su vida que a su patria, solo obtendrá el peso de la Ley. He dicho.*

## MIEDO

=====

HOMBRE.- *Nos sacaron del campo de concentración a unos cincuenta, para una expedición técnica, según nos dijeron. Salimos caminando de la*

ciudad, y ya en las afueras, nos desviaron hacia un campo de tréboles. Nos pusieron en fila y nos dijeron que cogiéramos de la mano y que entráramos despacio. De repente, uno de los presos empezó a gritar: “¡No lo hagáis, no lo hagáis; aquí hay minas!” Le dispararon nada más decirlo y no nos dejaron recogerlo. Después nos apuntaron con sus fusiles y no tuvimos más remedio que entrar, aunque cada paso podía ser el último. Entonces sonó un fuerte estallido y sólo pude ver una nube de fango y sangre. Grité y corrí sin pensar, atravesando el campo. Sonaron unos estallidos más y todos queríamos huir, pero en ese momento, comenzaron a ametrallarnos... ¡A ametrallarnos!

Me tiré al suelo y permanecí quieto; como si ya me hubieran matado.

## TRISTEZA

=====

ROSITA.- Yo lo sabía todo. Sabía que se había casado; ya se encargó un alma caritativa de decírmelo; y he estado recibiendo sus cartas con una ilusión llena de sollozos que aun a mí misma me asombraba. Si la gente no hubiera hablado; si vosotras no lo hubierais sabido; si no lo hubiera sabido nadie más que yo, sus cartas y su mentira hubieran alimentado mi ilusión como el primer año de su ausencia. Pero lo sabían todos... todos..... Cada año que pasaba era como una prenda íntima que arrancarían de mi cuerpo. Y hoy se casa una amiga y otra y otra, y mañana tiene un hijo y crece, y viene a enseñarme sus notas de examen, y hacen casas nuevas y canciones nuevas, y yo igual, con el mismo temblor, igual; yo, lo mismo que antes, cortando el mismo clavel, viendo las mismas nubes; y un día bajo al paseo y me doy cuenta de que no conozco a nadie; muchachas y muchachos me dejan atrás porque me canso, y uno dice: “Ahí está la solterona”; y otro, hermoso, con la cabeza rizada, que comenta: “A ésa ya no hay quien le clave el diente”. Y yo lo oigo y no puedo gritar, sino vamos adelante, con la boca llena de veneno y con una ganas enormes de huir, de quitarme los zapatos, de descansar y no moverme más, nunca, de mi rincón.... ¡Ya soy vieja! Ayer le oí decir al ama que todavía podía yo casarme. De ningún modo. No lo pienses. Ya perdí la esperanza de hacerlo con quien quise con toda mi sangre, con quien quise y...con quien quiero. Todo está acabado... y, sin embargo, con toda la ilusión pérdida, me acuesto, y me levanto con el más terrible de los sentimientos, que es el sentimiento de tener la esperanza muerta. Quiero huir, quiero no ver, quiero quedarme serena, tranquila... ¿Es que no tengo derecho a respirar

*con libertad? Y, sin embargo, la esperanza me persigue, me ronda, me muere; como un lobo moribundo que apretara sus dientes por última vez.*

*¿Y qué os voy a decir? Hay cosas que no se pueden decir porque no hay palabras para decirlas; y si las hubiera, nadie entendería su significado. Me entendéis si pido pan y agua y hasta un beso, pero nunca me podríais ni entender ni quitar esta mano oscura que no sé si me hiela o me abrasa el corazón cada vez que me quedo sola... sola....*

*Pero, ¿por qué estoy yo hablando todo esto?..¿Por qué?...*

## **ALEGRÍA**

=====

*CIEGO.- ¡Lázaro! ¡Lázaro! ¡Nos daremos un banquete! Te lo debo, porque hoy me he pasado en los coscorrónes. Y ahora quiero ser liberal contigo, y que ambos nos comamos este racimo de uvas y que tengas de él tanta parte como yo. Hemos de partirlo de esta manera: Tú picarás una vez, y yo otra, con tal que me prometas no tomar cada vez más de una uva. Yo haré lo mismo hasta que lo acabemos. Y así no habrá engaño.*

*Lázaro, juraré yo a Dios, que has tú comido las uvas tres a tres. ¿Sabes en que veía que las comías tres a tres? En que comía yo dos a dos, y tú callabas. ¡Toma, bribón! ¡Y de puta!*

## **EROTISMO**

=====

*ROSITA.- ¡Ay! Qué noche tan clarita  
Vive sobre los tejados.  
En esta hora los niños  
cuentan las estrellas  
y los viejos se duermen  
sobre sus caballos,  
pero yo quisiera estar:  
en el diván  
con Juan,  
en el colchón  
con Ramón,  
en el canapé  
con José,*



*en la silla  
con Medinilla,  
en el suelo  
con el que yo quiero,  
pegada al muro  
con el lindo Arturo,  
y en la gran chaise-longue  
con Juan, con José, con Medinilla,  
con Arturo y con Ramón.  
¡Ay!, ¡ay!, ¡ay!, ¡ay!  
Yo me quiero casar, ¿me han oído?  
Yo me quiero casar  
con un mocito,  
con un militar  
con un arzobispo  
con un general,  
con un macanudo  
de macanear  
y veinte mocitos  
de Portugal.  
¡Me quiero casar!  
¡Me quiero casar!*

## **TERNURA**

=====

*PADRE.- ¿Llevan mucho rato aquí? ¿Saben si ha preguntado alguien por mí? Hay un tipo que anda buscándome. Un tipo formidable. Mi hijo. Ahora él es alguien, un verdadero campeón. ¿No me creen? Miren su foto, sale en la página de deportes.*

*Ahora él es alguien y yo no soy nadie. Éramos mucho más que padre e hijo, éramos como hermanos. Pero todos le decían que llegaría lejos, y eso le dio alas; y un día se fue.*

*Y yo, ¿qué podía hacer? Hubiera dado cualquier cosa por acompañarle. Le daría masajes en las piernas, le anudaría los cordones de las botas. Me alegraría con sus victorias, le secaría el sudor en las derrotas, lamería la suela de sus zapatos... Todo con tal de que me hubiese llevado con él.*

*Una noche, celebrando uno de sus triunfos, me llamó a su lado. Qué alegría sentir de nuevo su mano en mi espalda y escucharle decir: Viejo, volveré a buscarte y te llevaré conmigo, conmigo...Reímos juntos, bebimos juntos, aquella noche, aquella última noche...*

*¿De verdad que no ha preguntado nadie por mí?*

## PARTITURA EMOCIONAL

Igual que hago con el cuerpo o con la voz, con la emoción también puedo crear una partitura emocional, pero siempre teniendo presente que no puedo separar la emoción del cuerpo o de la voz. Puedo hacer una partitura física con cuerpo y emoción o una partitura vocal con palabra y emoción.

Utilizando una silla hago una partitura física y vocal con un pequeño texto de *Cartas de amor de una monja portuguesa* de María de Alcofarado.

*Si, reconozco ahora la falsedad de tus arrebatos. Me engañabas cada vez que hablabas de lo encantado que estabas a mi lado, y solo a mi insistencia debo tus cuidados y tu ternura. Intentaste enamorarme a sangre fría, sin importante para nada mi pasión, preocupado únicamente por tu conquista. Eres tan infeliz y tienes tan poca delicadeza, que así te aprovechabas de mi ardor. Lamento profundamente los placeres infinitos que perdiste. Sería posible ¿qué no te interesasen? ¿No? ¿Si? ¡Ay, si los conocieras! Verías que son más delicados que el placer de seducirme. Y habrías comprendido que es más conveniente amar intensamente, que ser amado.*

Una vez realizada la secuencia física, vocal y emocional con la silla construyo toda la secuencia:

1. Realizo la secuencia física solo con el cuerpo y la silla, tratando de evitar toda emoción
2. Realizo la secuencia emocional pero al mismo tiempo que hago la secuencia corporal.
3. Realizo, inmóvil, la partitura vocal, pero con las emociones, es decir, al tiempo que la partitura emocional.

A) Partitura emocional con el cuerpo

1. tristeza
2. alegría
3. cólera
4. alegría
5. cólera
6. erotismo
7. sorpresa
8. alegría
9. cólera
10. tristeza

B) Partitura vocal y emocional inmóvil

1. *Si, reconozco ahora la falsedad de tus arrebatos*  
Con tristeza y rabia. La voz baja, con mucho aire
2. *Me engañabas cada vez que hablabas de lo encantado que estabas a mi lado*  
Con alegría e ironía. Voz alta.
3. *Y solo a mi insistencia debo tus cuidados y tu ternura*  
Con alegría e ironía. Voz alta. Remarcando las palabras
4. *Intentaste enamorarme a sangre fría, sin importante para nada mi pasión, preocupado únicamente por tu conquista.*  
Con cólera. Fuerte. Habla rápido. Acentuando el TU
5. *Eres tan infeliz y tienes tan poca delicadeza,*  
Con alegría e ironía. Habla lentamente
6. *Que a si te aprovechabas de mi ardor.*  
Con cólera. Fuerte y rápido.
7. *Lamento profundamente los placeres infinitos que perdiste*  
Erotismo. Habla lentamente. Voz grave. Remarca INFINITOS con acentuación y coloratura aguda.
8. *Sería posible ¿qué no te interesasen?*  
Extrañeza
9. *¿No? ¿Si?*  
Extrañeza. Lento.
10. *¡Ay, si los conocieras! Verías que son mas delicados que el placer de seducirme*

Alegría e ironía. Voz lenta, remarcando las palabras. Remarca fundamentalmente DELICADOS en agudo.

11. *Y habrías comprendido que es más conveniente amar intensamente,*  
Con cólera y rápido. Volumen alto.
12. *Que ser amado*
13. Con tristeza y rabia. Voz baja. Mucho aire.

Siempre que actuamos la partitura emocional va unida al texto o a la acción física y la repetimos cada vez que decimos el texto o hacemos la acción. La emoción es inseparable de la intención, constituyendo su auténtico motor. Pero también podemos trabajar todas las emociones de una escena, de un párrafo o de una frase sin texto repitiendo únicamente las emociones de la escena, del párrafo o de la frase. Siempre, evidentemente, en una situación que podemos llamar *pre-expresiva* y, siempre también, que trabajemos a partir del método de Susana Bloch, de fuera a dentro, sin necesidad de comprometer nuestra memoria emocional, sin necesidad de comprometer nada de nuestra subjetividad.

Del mismo modo que con el cuerpo podemos realizar un trabajo *icnográfico* reproduciendo con nuestro cuerpo posiciones corporales de cuadros, fotos, etc. Y con todo ello hacer una partitura corporal icnográfica. Del mismo modo que con la voz podemos imitar otras voces, otras coloraturas, otros ritmos, etc., y construir con todo ello una partitura vocal. También con la emoción podemos hacer un trabajo icnográfico imitando, o mejor absorbiendo, emociones o estados de ánimo de otros personajes que fundamentalmente vemos en el cine. Cuando en 2003 hicimos **Hotel Europa** para el personaje protagonista, un emigrante africano, vimos mucho “Tiempo modernos” de Chaplin, pues así el actor, absorbiendo la emoción de Charlot, alejaba de su actuación el peligro del victimismo típico del emigrante al que todo lo que le ocurre es siempre malo. El mismo ejercicio puede realizarse con la película *Las horas*: representar el mismo texto con la emoción que impregna a cada una de las tres protagonistas del film. Solo con ese trabajo de iconografía emocional el texto sonará de tres maneras diferentes.

Resulta evidente que dentro de nosotros no tenemos toda la multiplicidad de emociones que habitan en el ser humano, de ahí la necesidad de

observar el comportamiento emocional a otros seres humanos y de ahí la necesidad de esa empatía emocional tan importante para mi trabajo como actor.

## A MODO DE EPÍLOGO

En una escena de ¡Ay, Carmela! de Sanchis Sinisterra, su protagonista, Carmela, se hace un autentico chequeo de cómo se encuentra emocionalmente, de que es lo que siente con cada emoción. Todo un ejemplo de la gimnasia emocional que deberíamos de hacer todos los actores antes de salir a escena. No solo calentar el cuerpo sino también el sistema emocional.

CARMELA.- *¡Paulino!... ¡Paulino!.... ¿Dónde estás? ....¡Paulino!... ¿Qué haces?...Dormido, sí, dormido. Lo cansado que debes de estar. ...Con este invierno que no se acaba nunca. ....Dichoso tú, que por lo menos puedes dormir algún rato. Yo, en cambio, ya ves: todo el santo día.... o la noche... o lo que sea esa cosa gris, más despierta que un centurión. Lo bonito que era eso de sentir el picor en los ojos, y luego la flojera por todo el cuerpo, y arrebujaarse en la cama, o donde fuera, y dejar que se te llevaran las olitas del sueño, como decía mi abuela Mamanina....¿Dónde estará ahora? ¿Me encontraré con ella... y con mi padre... y con mi tío El Cucharillas y su mujer La Talenta... y con Ramón el Risicas, mi primo, y ...? ¡vaya familia de muertos me ha tocado! Claro, que no me extraña: con la ración de miseria que nos tocó en la vida. ...Y aún decía doña Antoñona, la cacica: “Qué fuerza tienen los pobres: todo el día segando con sólo un limón y un par de algarrobas, y nunca se mueren...” La madre que la parió..., bien se la podía haber quedado dentro de la tripa, a doña Antoñona, cara de mona, como le decíamos de chicos... Lo que es ella y su familia, seguro que siguen vivos, y contentos, y gordos... Sí, gordos: que con una de sus tetas nos hubiéramos lucido yo y todas mis primas..... ¡Qué raro!.... Ya casi no puedo sentir envidia, ni rabia, ni.... ¡Doña Antoñona, cara de mona! ¡Don Melitón, amo cabrón! ... Muy poco, casi nada... ¿Y pena? A ver... ¡No te vayas, Mamanina! ¡No pongas esa cara! ¡Abre los ojos, cierra la boca...! Bueno, sí: aún me queda pena... ¿Y miedo? ¡Los civiles!!Que vienen los civiles! ¡Todos al barranco, deprisa!..... No, de miedo, nada.... ¿Y de...aquello? ¡Dale, Paulino, no te pares! ¡Dale,*

*dale, más..., ahora...! Psche.....No gran cosa...¡Qué lástima, Paulino! Con la de gustos que me dabas... Como cuando me lo hacías cantando aquello de:*

*¡Ay, mamá Inés! ¡Ay, mamá Inés!*

*Todos los negros tomamos café...*

*....llevando el ritmo como un negro rumbero... y sin desafinar ni una nota...¡Demonio de hombre! ¿Dónde aprenderías tú esas mañas? Seguro que no fue en el seminario.... Ya basta, Carmela. Agua que no has de beber.... Más te valdrá ir olvidando las cosas buenas, para que no se te coma la añoranza..... Ya basta...ya basta...*

## A MODO DE CONCLUSIÓN

Tras veinticinco años de trabajo con el método de Susana Bloch, varias son las cosas que he aprendido y practicado:

1. El trabajo emocional para un actor dura toda la vida y va cambiando con la edad y la experiencia.
2. El método de Susana me ha enseñado a reconocer las emociones fuera y dentro de mi
3. Todas las emociones son, en esencia, impulsos que nos llevan a actuar.
4. Todas las emociones son las auténticas intenciones del texto. Sin emoción no hay intención y sin intención no hay acción. Y la acción es la esencia de nuestra actuación.

Pero también he aprendido que si en el escenario me dejo arrastrar únicamente por la emoción corro el riesgo de descontrolar, de sobreactuar, de terminar en el manicomio, pero si solo muestro la técnica corro el riesgo de volverme técnico y frío, corro el riesgo de alejarme del público. De ahí que la técnica de la emoción re-sentida, el trabajo con Stanislavski y con Susana Bloch, me ha enseñado precisión emocional (lo mismo que la corporal); me ha enseñado a emocionarme y a controlar al mismo tiempo, a ser frío y caliente al mismo tiempo. A ser, en suma, como un hielo que quema.

Durante los primeros quince años del Teatro del Norte lo emocional estuvo tan presente en nuestros espectáculos que tanto críticos como

espectadores consideraban mis espectáculos como autobiográficos y narcisistas, un teatro que solo hablaba de mi y de mis obsesiones, y que solo me interesaba a mi, sin comprender que lo emocional teñía completamente el contenido y creaba un falso teatro autobiográfico. Durante años fue una cruz con la que tuve que cargar y de alguna manera acabo determinando todo mi trabajo. Curiosamente en 2015, en la reposición de “Yerma”, que habíamos creado hace 25 años, nadie ya habla de teatro autobiográfico, narcisismo, y expresiones aún más insultantes. La percepción del espectador ha cambiado, aun tratándose del mismo montaje de 1990. El sambenito de lo privado, de la afectación y de lo afeminado, ya no está presente en el discurso del espectador ni del crítico. Pero la emoción es la misma. La que siempre ha estado presente en mi trabajo de actor y seguirá acompañándome en los años que aún me queden de teatro. ¿Que es un actor sin emoción? ¿No vamos al teatro para que nos emocionen?

Y ese conjugar lo emocional con lo corporal/vocal ha determinado todo mi trabajo en el Teatro del Norte, sobre todo en los quince primeros años de la compañía, pues a partir del comienzo del nuevo siglo lo social – frente a lo emocional - ha ido ganando terreno tanto en nuestro repertorio como en nuestra actuación. Pero la primacía de lo social en los contenidos de nuestros espectáculos no tiene por que comportar la pérdida de lo emocional en nuestras actuaciones.

Difícil equilibrio, difícil lucha, que nunca contará con vencedores ni vencidos.

Dice Michael Chejov: *Para la acción debemos simplemente elegir qué hacer (la acción), y para los sentimientos debemos elegir el cómo hacer (la calidad) La acción nunca dicta la calidad, ni la calidad la acción.*

Dice Susana Bloch: *Siempre he pensado que si un ser humano en la vida corriente no expresa todas las emociones, puede llegar a ser más o menos neurótico; pero si un actor no es capaz de identificar y expresar bien todas las emociones, está a mi juicio profesionalmente limitado. El actor debe de ser capaz de representar sobre el escenario toda la gama de la múltiple complejidad humana con todas sus emociones, ser un verdadero “atleta de las emociones”.*

## LA VOZ

*“La voz es la prolongación de nuestro cuerpo, en el mismo sentido que nuestros ojos, nuestras orejas y nuestras manos: es un órgano de nosotros mismos que nos prolonga hacia el exterior y que en el fondo es una especie de órgano material con el cual se puede tocar.*

*Es posible, a través de ciertas asociaciones que no son intelectuales ni cerebrales sino simples a nivel del cuerpo, reencontrar una voz como una espada, una voz como un tubo, como un embudo; la voz es entonces aguda como una espada o larga y ancha como un tubo, como una fuerza material.*

*Por eso, si se desea liberar la voz, no se debe trabajar con el aparato vocal; es decir, no hay que fijar la atención sobre el trabajo de los órganos vocales; se debe de trabajar como si el cuerpo cantara, como si el cuerpo hablara.”*

Jerzy Grotowski

No se donde empezó mi relación con la voz, ese elemento de la actuación totalmente inseparable del cuerpo y de la emoción. No sé donde se fue formando mi propia voz, pero se que en el teatro, por lo menos en el teatro europeo, la voz es un pilar fundamental de toda representación. La voz como prolongación del cuerpo, la voz como portador de la emoción, la voz como sostén de la palabra. Un actor con poca o mala voz va estar siempre muy limitado a nivel expresivo.

Mis primeros recuerdos en relación al uso de la voz de forma distinta a la vida cotidiana se alejan en el tiempo hasta llegar al coro de la iglesia donde cantábamos villancicos con doña Obdulia. Incluso muchos años mas tarde vuelvo a cantar en un coro durante el Servicio Militar. ¿Cantante frustrado? Quien sabe.

Aunque no lo recuerdo con nitidez, supongo que en aquellos primeros cursos con Antonio Malonda, en 1969, ya trabajábamos la voz. Pero va a ser luego, en la época de Margen cuando asisto a los primeros cursos de voz con Esperanza Abad y Esteve Graset. Pero antes de esos cursos, mi voz ya tuvo que pasar por un trance bien complicado.



Mis comienzos vocales son inseparables de mis comienzos teatrales: teatro de farsa. Y en el teatro de farsa y calamidad, que diría Guillermo Heras, el juego de las voces era muy importante. Agudas, graves, rápidas, lentas, susurros, etc. Y todo eso sin ninguna técnica. Todo pura intuición o imitación de los grupos que veíamos de Madrid. A finales de 1975, era la época de Caterva y de Ubú Rey, actuando en un pueblo de Murcia, quedé totalmente afónico. Bien es cierto que en aquel Ubú Rey había que dar mil gritos, poner cien voces y realizar tropemil carreras y saltos. Pero, bueno, la Madre Ubú dijo mi texto, el del Padre Ubú, y salimos del paso.

Al volver a Oviedo voy al doctor Tamargo, foniatra renombrado, y me dice que tengo que estar un mes en silencio y aprender a hablar. Me envía a rehabilitarme con Celia Álvarez Blanco. Celia Álvarez Blanco era cantante y profesora del Conservatorio de Oviedo y, al mismo tiempo, tenía una consulta en su casa. Con Celia tuve que volver a aprender a hablar y con Celia puse los cimientos técnicos para la construcción de una voz para actuar.

Y luego vinieron los cursos con Esperanza Abad.

Esperanza Abad es una cantante de ópera, pero especializada en música contemporánea y en la pedagogía vocal. Da la casualidad, además, que a finales de los años sesenta la veo actuar en el Club Cultural de Oviedo con el grupo Canon, evidentemente sin saber que era ella. Mas tarde ya se de sus cursos y en la época de Margen, comienzo de los ochenta, ya la traemos a Asturias a impartirnos un curso de voz. Después ya vino más veces e incluso fue la mujer invitada en el II Encuentro con Mujeres en Escena.

Esperanza siempre con sus fonemas y sus glisandos, con la importancia de la respiración y la articulación, sus agudos y sus graves, con su maestría y su diversión. Cursos que me enseñaron muchísimo.

También fueron muy importantes los cursos con Esteve Graset. Esteve Graset había estudiado con Roy Hart a principios de los setenta y participó como actor en algunos espectáculos de su compañía. Pero Graset no compartía la aproximación emocional al trabajo vocal, ni las conexiones

psicoanalíticas propuestas por Hart. Por ello prefirió continuar sus investigaciones sobre la voz recurriendo a una metodología más técnica. La encontró en la música contemporánea: en los trabajos de Luis Recasens y L. Pardo. A Esteve le conocí en la ISTA de Volterra en 1981, pues él era junto con Francisco García Muñoz y yo, uno de los tres españoles que estábamos en la ISTA. Nuestra relación duró hasta su prematura muerte en 1992. Esteve me enseñó a trabajar con el piano, aumentando así mi extensión y proyección vocal.

De Esperanza y de Esteve aprendí a entrenarme con el piano. Y durante muchos años, con mi madre tocando el piano (había acabado la carrera de piano en Madrid en el año 1934), repetía las escalas de arriba abajo intentando recorrer cada vez más notas. Yo y mi madre ante el piano me recuerda lo que cuenta Isadora Duncan de su madre tocándole a Chopin y ella, muy joven, bailando. También con mi amigo y vecino, Manuel Cuesta, repetía cada día los mismos ejercicios vocales con el piano, por más que él se resistía a tocar todas aquellas teclas que tanto le aburrían. Pero aquella gimnasia vocal, con mi madre y mi amigo, hicieron poco a poco que mi extensión vocal se ampliase y se extendiese.

También fue importante para mí un curso que hice con Yolanda Monreal, la mujer de Antonio Malonda, con quienes había hecho mi primer curso casi 20 años antes. Pedagógicamente Yolanda era muy clara - llevaba muchos años dando clase en la Escuela de Valladolid - y sus clases abrieron mi horizonte vocal, tanto en lo personal como en lo pedagógico.

Luego, en los años ochenta, veo las demostraciones de Roberta Carreri y Julia Varley del Odín Teatret, dedicadas a la voz, y aprendo conceptos y practicas hasta entonces un tanto confusas. En la ISTA de Volterra el trabajo con la voz había sido mínimo. A partir de la demostración de Roberta, "Huellas en la nieve", muy clara y precisa en el tema vocal, un nuevo camino se abre para mi voz y para mis cursos. Estudio su técnica a partir de los vídeos y con sus enseñanzas comprendo y practico mejor el entrenamiento de la voz. Además me abrieron el mundo de los resonadores de forma clara y practica.

El impartir cursos a partir del final de los años noventa fue haciendo que cada vez entendiese mejor mi propio conocimiento de la voz y la manera de transmitirlo a otros.

En estos últimos años ver trabajar a Cristina Samaniego con la voz sigue abriéndome puertas y enseñándome nuevas posibilidades vocales. Y me confirma lo que ya se, que el trabajo con la voz dura toda la vida y va cambiando con la edad, el peso, etc.

Pero vayamos al principio. Y en el principio un buen libro es “Manuel de pronunciación española” de Navarro Tomas, libro que me acompaña desde mis lejanos estudios de filología.

El sonido es aire, y sin aire no hay sonido. Es lo primero que tenemos que tener en cuenta. Pero dejemos hablar a Navarro Tomas.

*Cuando pronunciamos un sonido se producen movimientos en los órganos de la respiración, los de la fonación y los de la articulación.*

*De los dos tiempos que consta la respiración - aspiración y espiración -, el que más nos interesa es el segundo. Durante la espiración, el aire aspirado y contenido en los pulmones sale de estos por los bronquios y por la traquea, obligado por la presión del diafragma y por la reducción total de la cavidad torácica. El aire espirado, materia prima de los sonidos es la base y fundamento de la palabra.*

*La columna de aire espirado pasa desde la traquea a la laringe. En el centro de este tubo, en posición perpendicular a sus paredes, se hallan las cuerdas vocales. Las cuerdas vocales son dos músculos gemelos, elásticos, a modo de pliegues o labios, formados por la capa muscular que reviste interiormente los cartílagos de la laringe. Ambas cuerdas pueden tenderse o aflojarse, aproximarse o separarse. Cuando hablamos, las cuerdas se juntan, la glotis se cierra, la presión del aire, empujado desde los pulmones, obliga a las cuerdas a entreabrirse; pero su propia elasticidad les hace volver instantáneamente a cerrarse, produciéndose de este modo una serie rapidísima de movimientos uniformes y regulares que, al poner en vibración la columna de*

*aire que va escapándose al exterior, producen el sonido que llamamos voz. El aire espirado sale desde la laringe, por la faringe, a la boca. El campo total de la articulación lo constituyen la cavidad bucal, la cavidad faríngea y la cavidad nasal.*

*Los movimientos de los labios, de la mandíbula inferior, de las mejillas, de la lengua y del velo del paladar modifican la forma y el espacio de la cavidad bucal, haciendo que el aire produzca a su paso efectos acústicos más o menos diferentes. A la especial posición adoptada conjuntamente por dichos órganos en el momento de producir un sonido, se le llama articulación.*

*En toda articulación hay que considerar la disposición que afecta a cada uno de los órganos del canal vocal en el momento en que dicha articulación se produce:*

- 1. punto de articulación: según el punto las articulaciones se dividen en bilabiales (b p), labiodentales (f, m), interdentes (z), dentales (t, d), alveolares (l, r), palatales (ch, y), velares (k, g), bilabiovelares (o, u).*
- 2. modo de articulación: oclusivas (b, p), fricativas (z, f), africadas (ch, y), vibrantes (r), semiconsonantes (j, w), semivocales (peine, causa) y articulaciones abiertas o vocales (a, e)*
- 3. función de las cuerdas vocales: base de la diferencia entre sordas y sonoras*
- 4. función del velo del paladar: base de la diferencia entre bucales y nasales.*

Algo tenemos que sacar en limpio de todo esto: las cuerdas vocales son músculos y por tanto necesitan descanso y no les gusta nada que se les eche encima la nicotina o cosas peores.

Son muchos los ejercicios que a lo largo de mi vida practique para trabajar la respiración diafragmática, que es lo mismo que decir para trabajar los músculos abdominales, pero lo que tengo claro es que la respiración se produce por que tenemos un fuelle. Si lo abrimos entra el aire, si lo apretamos sale el aire. Ese fuelle, como el de una fragua, está abriendo y cerrando constantemente.

## RESPIRACIÓN

1. El ejercicio del gato con la respiración.
2. Tumbado en el suelo tomar aire e ir expulsándolo con las piernas en el aire, casi tocando el suelo.
3. Tumbado en el suelo tomar aire e ir expulsándolo mientras las piernas se mueven en el aire, no muy lejos del suelo.
4. Tumbado tomar aire e ir expulsándolo lentamente mientras vamos incorporando el tronco hasta quedar sentado con los brazos rodeando las rodillas, apretando hasta expulsar todo el aire. Tomar aire mientras, lentamente, se baja hasta quedar nuevamente tumbado en el suelo.
5. Subir los brazos tomando aire y expulsarlo bajando los brazos. Hacerlo cada vez más lento.
6. Tomar aire doblando el cuerpo hacia un lado y expulsarlo inclinando el cuerpo hacia el otro lado.
7. Soplar.
8. Empañar cristales
9. Tomar aire y dejarlo salir lentamente, sintiendo que el aire sale frío.

Todos los ejercicios respiratorios se componen, como la misma respiración, de dos tiempos: tensión / relajación. En realidad consiste en llenarse de abajo arriba y no de arriba abajo. Tanto aire tengo, tanto puedo hablar.

En la voz cantada la respiración esta marcada en la partitura, en la voz hablada la marca las curvas de entonación del castellano, aunque luego, por razones expresivas, se cambien esas curvas.

## FONACIÓN

La fonación se realiza en las cuerdas vocales. Nosotros no somos capaces de producir sonido puro, siempre es sonido articulado.

## ARTICULACIÓN

Se produce en la cavidad faríngea, bucal y nasal.

Intervienen: labios, mandíbula inferior, lengua, mejillas y velo del paladar.

Ejercicios para mover todos los músculos que intervienen en la articulación:

1. Resoplar con los labios
2. Tirar besos
3. Mover la lengua en todas las direcciones
4. Hacer el ruido de abrir una botella de champán con la lengua.
5. Girar la lengua por fuera y por dentro de la boca
6. Mover las mejillas como si chupásemos
7. Mover con la mano el labio superior
8. Sonreír empujando bien los labios hacia las orejas.
9. Abrir la boca.
10. Bostezar para mover el velo del paladar
11. Girar el cuello y los hombros para quitar toda tensión de esa parte del cuerpo.

Hay algunas palabras que obligan a los labios a hacer los dos movimientos fundamentales de los labios: el molde de la E y el molde de la O. Las palabras son: REÑO, LUNA, CRUELLE.

Tenemos que conseguir que el sonido que se produjo en las cuerdas vocales, que se encontró con los obstáculos de la articulación acabe golpeando nuestro paladar superior que es una especie de tambor. O dicho de otro modo, tenemos que hacer ejercicios para imposter o colocar la voz. Los ejercicios los hacemos con diferentes fonemas, mayoritariamente nasales o interdentes que se articulan en la parte delantera de la cavidad bucal:

TOR  
MAM  
BAM  
LAM  
PAM

GAM

MA, ME, MI MO, MU

MAÑANA, MEÑENE, MINIÑI, MOÑONO MUÑUNU

MI MAMA ME MIMA

MIMAME MI MAMA

La voz cantada se apoya en las vocales. La voz hablada en las consonantes.

Las palabras más difíciles de articular son las que empiezan por vocal, pues no hay una consonante en que apoyarse.

Ejemplos: ANTIGONA, ANUAL, ANUARIO, ANUALIDAD, ANTES, AHORA....

Palabras donde están presentes todas las vocales: MURCIELAGO, AYUNTAMIENTO.

Una frase con mayoría de vocales: *Tengo un murciélago homeopático que me ha regalado mi abuelito que se lo han dado en el ayuntamiento, y esto es incuestionable.*

Un verso de Ángel González: *Rutilantes estrellas lanzando agudos dardos a las olas dormidas*

Frases para la pronunciación de la R: *Debajo un carro había un perro, vino otro perro y le mordió el rabo.*

Ninguno de estos ejercicios vale nada sin el dominio de la respiración. Y mi experiencia me dice que los problemas articulatorios son inseparables de los respiratorios y viceversa.

En resumen: Múltiples son los ejercicios de respiración, fonación, articulación e impostación y hay que repetirlos una y otra vez antes de cada ensayo, de cada representación. Eso que vulgarmente se llama calentar la voz. Todos estos ejercicios, sirven también para un locutor, un profesor, un vendedor...., para todo aquel que tiene que hablar en público, pero,

sobre todo, todos estos ejercicios me han servido para ir construyendo mi propia voz de actor.

Pero la voz articulada tienen cuatro características que son muy importantes para actuar: Tono, intensidad, cantidad y timbre. Y esas cualidades siempre han estado presentes en la composición vocal de los diferentes personajes que he interpretado.

*TONO: La altura musical de un sonido se llama tono. El tono depende de la frecuencia de las vibraciones que produce el sonido. A medida que esta frecuencia aumenta o disminuye, el tono del sonido se eleva o desciende, respectivamente. Por razón de su altura relativa los sonidos se llaman agudos o graves.*

El tono es inseparable del sonido. Todo sonido tiene tono.

Frente a la voz cantada que se escribe en un pentagrama, la voz hablada se escribe en un triagrama: tono medio, tono grave y tono agudo.

Ejemplos de estos tres tonos:

Tono medio: *“Hombres y mujeres, atención; niño, cállate. Quiero que haya un silencio tan profundo que oigamos el glu-glu de los manantiales. Y si un pájaro mueve un ala, que también lo oigamos y si una hormiguita mueve la patita, que también la oigamos, y si un corazón late con fuerza, nos parezca una mano apartando los juncos de la orilla. ¡Ay!, ¡ay! Será necesario que las muchachas cierren los abanicos y la niñas saquen sus pañuelitos de encaje para oír y para ver las cosas de doña Rosita, casada con Don Cristóbal, y las cosas de Don Cristóbal, casado con doña Rosita.” De “El retablillo de Don Cristóbal” de García Lorca.*

Tono grave: *“Yo soy la madre de doña Rosita y quiero que se case, porque tiene dos pechitos como dos naranjitas y un culito como un quesito, y una urraquita que le canta y le grita. Y es lo que yo digo: le hace falta un marido, y si fuera posible dos. De “El retablillo de Don Cristóbal” de García Lorca.*

Tono agudo: *“¡Ay! Que noche tan clarita vive sobre nuestros tejados. En esta hora los niños cuentan las estrellas y los viejos se duermen sobre*



*sus caballos, pero yo quisiera estar: en el diván con Juan, en el colchón con Ramón, en el canapé con José, en la silla con Medinilla, en el suelo con el que yo quiero, pegada al muro con el lindo Arturo, y en la gran chaise-longue con Juan, con José, con Medinilla, con Arturo y con Ramón. ¡Ay!, ¡ay!, ¡ay!, ¡ay! Yo me quiero casar, ¿me han oído? Yo me quiero casar con un mocito, con un militar con un arzobispo con un general, con un macanudo de macanear y veinte mocitos de Portugal.” De “El retablillo de Don Cristóbal” de García Lorca.*

*Intensidad: Se manifiesta en la mayor o menor amplitud de las vibraciones sonoras. Es lo que vulgarmente llamamos hablar alto o hablar bajo, gritar y susurrar.*

*Intensidad alta: “Padre, yo os digo que los hombres de tierra firme de indias comen carne humana y son mas sodomitas que ninguna generación de hombres. Ninguna justicia hay en ellos, andan desnudos, nunca perdonan y son traidores, crueles y muy vengativos. Son muy enemigos de la religión, haraganes, tramposos, mentirosos, vagos, maleantes y de juicios bajos y apocados. No, padre, no son nuestros hermanos.” De “Las memorias del fuego” de Eduardo Galeano.*

*Intensidad baja: “Navegando aguas arriba hacia donde no pesa el aire he llegado al límite último del Oriente, en esas tierras, las más hermosas del mundo, los hombres son astutos y las mujeres bellísimas. No castiga el invierno ni quema el verano, y los árboles brindan frutas de gran deleite, pero más allá de esa hermosura y ese verdor no hay navío que pueda subir. Ahí se acaban las tierras, las aguas y las islas. Esa es la frontera del Oriente. La tierra no es redonda. La tierra es una teta de mujer. El paraíso terrenal está en el pezón de una teta de mujer” De “Las memorias del fuego” de Eduardo Galeano.*

*Cantidad: La cantidad es la duración del sonido. Todo sonido para ser perceptible, requiere un mínimo de duración. Los sonidos se acercan a este mínimo o se alejan de él, según la mayor o menor rapidez con que se habla. Es lo que vulgarmente llamamos hablar rápido o hablar lento.*

Cantidad lenta: “¡Ay, hijos de mis entrañas! ¿Por qué no me habría dejado quemar en unas parrillas antes de decir donde estabades? ¡Vos como soles, y yo una vieja con los pies para la cueva! ¡Merecía andar mil años peregrinando por caminos y veredas para obtener perdón de Dios! ¡Ay, mis hijos! ¡Mis hijos! ¡Señor, ayúdame en esta hora! ¡Virgen María, no me desampares en este trance! De Valle-Inclán.

Cantidad rápida: “Oración: Oh tristísima y dolorosísima Virgen María, mi Señora, que siguiendo la huellas de vuestro amantísimo hijo y mi señor Jesucristo llegasteis al Monte Calvario donde el Espíritu Santo quiso regalaros como en monte de mirra y os ungió madre del linaje humano. Concédeme Virgen María con la divina gracia el perdón de los pecados y apartad de mi alma los malos espíritus que la cercan, pues sois poderosa para arrojar a los demonios de los cuerpos y las almas. Yo espero, Virgen María, que me concedáis lo que os pido, si ha de ser para vuestra mayor gloria y mi salvación eterna. Amen” De Valle-Inclán.

Timbre: En este conjunto sonoro el tono fundamental y tonos secundarios, el resonador predominante es precisamente el que determina el timbre o matiz característico de cada sonido. Los sonidos son por su timbre, así como por su tono, agudos o graves, según la altura de la nota que corresponde a su resonador predominante. El timbre es el color específico de cada voz y también el más difícil de cambiar.

# HERRAMIENTAS DE LA VOZ HABLADA

## LA ACENTUACIÓN

El acento puede ser gramatical y expresivo.

Ejemplo de acento expresivo: En una frase ir poniendo cada vez el acento en una palabra diferente y veremos como cambia el sentido.

La frase: *Existe el silencio de los viejos, tan cargado de sabiduría.*

## LA PAUSA

Las Pausa puede ser; respiratoria, lógica y psicológica.

La Pausa respiratoria y lógica está implícita en el texto, la psicológica la pone el actor o el hablante.

La Pausa psicológica se coloca antes o después de la frase o palabra que se quiere remarcar. Tiene que ver con el subtexto, que es lo que se piensa y no se dice, lo que está por debajo del texto, y es específico de la intención que quiera poner el actor o el hablante.

La Pausa y la Acentuación están estrechamente unidas.

## LA COMA

La coma obliga al oyente a esperar lo que sigue. El oyente queda un segundo en suspenso. La coma gramatical del texto, puede cambiarse de sitio o quitarse según la expresión e intención que se quiera dar al texto, siempre que el sentido del mismo no se pierda.

## EL PUNTO

El punto sirve para separar las ideas del texto. Acaba una idea y hay un punto.

## LA INTERROGACIÓN

La interrogación es una pregunta. Si esa pregunta no es oída como tal por el interlocutor no hay deseo de contestar.

## LA EXCLAMACIÓN

La exclamación debe despertar en el oyente una reacción de compasión, interés o protesta.

## LA AFIRMACIÓN / LA NEGACIÓN

La afirmación afirma una idea para el oyente. La negación la niega

Ejercicio: Decir una frase de todas estas maneras posibles: afirmativa, negativa, interrogativa, exclamativa, con pausas o sin ellas, etc.

*¡No envíes esa carta ahora, puede ser peligroso!*

La entonación (es decir el tono de la voz) con la acentuación de las palabras son los portadores del sentido de todo texto hablado.

Pero el sonido articulado no solo se sustenta en el propio aparato fonador, sino también en las emociones y el cuerpo. Todos nosotros somos animales mociónales. Las emociones y el cuerpo constituyen el auténtico subtexto del texto. Las diferentes emociones, con su manera de respirar específica de cada una, con su manera de diferente de usar el aire, determinan la emisión de la voz hablada que cambia en función de la emoción que la sustente.

Trabajo con las seis emociones básicas: cólera, miedo, tristeza, alegría, erotismo y ternura. Estas seis emociones combinadas entre sí, dan lugar al complejo entramado emocional que sustenta la palabra hablada.

Ejemplos textuales de cómo la emoción determina la manera de decirlos:

**Cólera:** *“Sábetete que estas tierras tuyas, las Indias, pertenecen al emperador Carlos que es quien, en su nombre, nos envía a tomar posesión de ellas.*

*Y si le obedeces, y te bautizas, y renuncias a esa religión tuya tan mala, y le pagas tributos, el te protegerá, pero sino créeme que te declararemos la guerra a sangre y fuego. Predíqueles, fray Lorenzo, hábleles del Dios único y de la Santa Trinidad. ¡Cristianícelos! ¡Raza de víboras!*

**Miedo:** *“Gran señor, vivo a la orilla del mar y la conozco muy bien. ¡No son visiones! ¡Esto es lo que mis ojos han visto! ¡Pero mis ojos no tienen la culpa, no me los arranquéis, gran señor! He visto grandes torres que caminaban sobre la mar. Y de esas torres que se aproximaron a la orilla salieron criaturas de piel muy fina, de barba muy negra, y todas ellas vestidas de metal brillante. Su cuerpo era inmenso. Lo de arriba bien parecía algo humano, pero lo de abajo era monstruoso: cuatro patas y cascos que resuenan. Y a la altura del vientre tienen otra cabeza con ojos y dientes inmensos. Y eso es todo, gran señor. Ahora dejadme marchar. ¿Si me arrepiento de haber hablado? Si lo hubiera sabido, Gran señor, no habría dicho nada a nadie. ¡No! ¡No! ¡La lengua no! ¡No me cortéis la lengua! ¡No! ¡No!”*

**Tristeza:** *“Yo que era reina de Troya, y no soy nada ni nadie. ¡Troya que te alzabas con altivez frente a los griegos, pronto vas a perder hasta tu ilustre nombre! ¡Pereces bajo los desastres de la guerra y a mi, tu antigua reina, me llevan a Europa como esclava! ¡Y lo peor de todo, remate de mis desgracias, es que tendré que entrar en un lecho griego! ¡Malditos sean destino y noche! Jamás, jamás creáis feliz a nadie mientras en vida esté. ¡Jamás!...”*

**Alegría:** *“¿No tomas un vaso de leche? Trabajas mucho y no tienes tu cuerpo para resistir los trabajos. Juan, ¿es que yo no te quiero a ti? ¿Lloré yo la primera vez que me acosté contigo? ¿No cantaba al levantar los embozos de Holanda? Y no te dije, ¿cómo huelen a manzanas estas ropas? Mi madre lloró porque no sentí separarme de ella, y era verdad. Nadie, nadie se casó con más alegría. ¡Y sin embargo...! No, no lo tomes a mal. Si yo estuviera enferma me gustaría que tú me cuidases. Mi mujer está enferma, voy a matar este cordero para hacerle un buen guiso de carne. Mi mujer está enferma, voy a guardar esta envidia de gallina para aliviar su pecho. Mi mujer está enferma, voy a llevarle esta piel de oveja para guardar sus pies de la nieve. ¡Mi mujer está enferma! Así soy yo, por eso te cuido. Pero tu no te dejas cuidar.”*

**Erotismo:** “Te diré niño mío que sí, tronchada y rota soy para ti. ¡Cómo me duele esta cintura, donde tendrás primera cuna! ¿Cuando mi niño vas a venir? Cuando tu carne huela a jazmín.”

**Ternura:** “Recuerdo un domingo de ramos que íbamos juntos camino de la iglesia. Yo tendría nueve años. Y recuerdo que te pregunté: ¿a dónde van los días una vez que pasan? A donde van a ir, me dijiste. Un día bien vivido, aún después de nuestra muerte, permanece vivo. Luego me mirarte fijamente y añadiste: Tú serás feliz, tienes que ser feliz. Aunque también te tocará sufrir mucho. Después me cogiste con tus manos grandes, me sentaste sobre los hombros y seguimos caminando, papa”

Pero no solo las emociones determinan el sonido. El cuerpo, con toda nuestra gesticulación también determina el sonido. Y no olvidemos que somos mediterráneos, lo que implica mucha expresión corporal al hablar. En una situación que también podemos llamar pre-expresiva, me entreno a realizar sonido articulado, en un idioma que no expresa nada, pero donde el impulso corporal determina mi manera de hablar. Es como un nuevo idioma lleno de interrogaciones, exclamaciones, repeticiones, etc., pero siempre en ese idioma inventado, donde lo que importa es la expresión de la voz y sus juegos de tonos, cantidades, intensidades y timbre. Cuerpo, emoción y sonido en estado puro. La improvisación vocal como parte fundamental de mi entrenamiento vocal.

## PARTITURA VOCAL

Con la voz, igual que con el cuerpo, también realizamos partituras vocales que nos permiten repetir siempre igual el mismo texto.

Texto partitura vocal:

*¿Te puedo llevar la maleta? Yo, por unas monedillas, las más pequeñas que tengas, te la llevo. Tu mujer te lo agradecerá. Yo hace mucho tiempo que conozco a tu mujer. Estuve de cochero en su casa. Tu mujer no tenía miedo a los caballos ¡Los caballo! ¡Nadie sabe el miedo que a mi me dan los caballos! ¡Caiga un rayo sobre todos sus ojos! Guiar un coche es muy difícil, es*

*difícilísimo; si no tienes miedo, no te enteras, y si te enteras, no tienes miedo. ¡Malditos sean los caballos! ¡Ah, el tren... Eso es otra cosa; el tren es una tontería. Aunque cien años viviera, yo nunca tendría miedo del el tren. El tren no está vivo, pasa y ha pasado... ¡Pero los caballos!*

Quimera de García Lorca

La partitura vocal sería:

1. *¿Te puedo llevar la maleta?* Agudo y rápido
2. *Yo, por unas monedillas, las más pequeñas que tengas, te la llevo.* Lento
3. *Tu mujer te lo agradecerá.* Rápido y grave
4. *Yo hace mucho tiempo que conozco a tu mujer.* Lento y grave
5. *Estuve de cochero en su casa.* Rápido y susurrado
6. *Tu mujer no tenía miedo a los caballos.* Grave, lento. Acentuando cada palabra.
7. *¡Los caballos!* Grito fuerte
8. *¡Nadie sabe el miedo que a mí me dan los caballos!* Lento, voz baja. Resonador de estomago
9. *¡Caiga un rayo sobre todos sus ojos!* Grito agudo y rápido
10. *Guiar un coche es muy difícil, es difícilísimo.* Susurrado y rápido. Acentuación fuerte en la palabra final
11. *Si no tienes miedo no te enteras y si te enteras no tienes miedo.* Susurrado y lento. Voz grave
12. *¡Malditos sean los caballos!* Gritado y agudo
13. *¡Ah, el tren...* Fuerte.
14. *... eso es otra cosa.* Susurrado
15. *El tren es una tontería.* Lento. Susurrado. Acento en la última palabra.
16. *Aunque cien años viviera, yo nunca tendría miedo del tren.* Lento. Susurrado. Acento en la ultima palabra
17. *El tren no está vivo, pasa y ha pasado.* Lento. Susurrado. Acento en la última palabra.
18. *¡Pero los caballos!* Gritado. Rápido. Grave

La voz en el teatro se hace visible a través del texto. Y, según explica Julia Varley la actriz del Odín, cuatro son las palabras donde aparece la palabra *texto* que utilizamos en el teatro: *pretexto, texto, subtexto y contexto*

El pretexto es la razón que te lleva a utilizar ese texto y no otro. La razón para representar esta obra y no otra.

El *texto* es el territorio del autor

El *subtexto* es el espacio del actor

El *contexto* es el espacio del director

Puedo hacer la partitura vocal sola, sin las acciones corporales y puedo hacerla con la partitura corporal. También puedo hacer sola la partitura corporal. Puedo, incluso, utilizar la misma partitura corporal para otro texto que digo con la misma melodía de la partitura vocal del texto de Lorca.

Igual que la partitura corporal, la partitura vocal también es aplicable a textos diferentes, sin cambiar para nada su estructura melódica.

Pero volvamos a la voz que se hace visible a través del texto.

Si nos fijamos en los textos que se encuentran en las obras de teatro en lengua castellana nos encontramos con tres tipos de voces - de sonidos articulados - y por lo tanto con tres tipos de textos. En resumen, el texto teatral podemos dividirlo en tres grandes voces: voz subjetiva, voz objetiva y voz visceral.

Texto subjetivo: El sujeto del texto y el hablante son la misma persona. Texto en primera persona. Es la voz dramática por excelencia. Son textos llenos de interrogaciones, exclamaciones, puntos suspensivos, etc. Textos que, en cierta manera, tiene que completar y hacer suyos el actor.

*“A veces, cuando ya estoy segura de que jamás, jamás..., me sube como una oleada de fuego por los pies y se me quedan vacías todas las cosas, y los hombres que andan por la calle y los toros y las piedras me parecen como cosas de algodón. Y me pregunto: ¿para qué estarán ahí puestos? Yo no pienso en el mañana, pienso en el hoy. Yo pienso que tengo mucha sed y no tengo libertad. Yo quiero tener a mi hijo en los brazos para dormir tranquila, y aunque ya supiera que mi hijo me iba a martirizar después y me iba a odiar*



*y me iba a llevar de los cabellos por las calles, recibiría con gozo su nacimiento, porque es mucho mejor llorar por un hombre vivo que nos apuñala, que llorar por este fantasma sentado año tras año encima de mis corazón. No le quiero, no le quiero, y sin embargo es mi única salvación, por honra y por casta. ¡Mi única salvación!”*

“Yerma” de García Lorca

Texto objetivo o narrativo: El sujeto del texto no es el sujeto hablante. Texto en tercera persona. Es la voz de la comedia por excelencia. El actor y el texto están alejados.

*“Isla de Santa Cruz, el capitán Miquele de Cuneo, natural de Sabona - Italia -, recibe un regalo de manos de Calón. Una india, casi una niña, de apenas quince años. Miquele le busca los pechos. Y ella lo araña, lo pateo y aúlla. El, entonces, la azota con una sogo. Le golpea fuerte la cabeza, en el vientre, en las piernas. Los alaridos se hacen quejidos, y los quejidos gemidos. Miquele se arroja sobre el cuerpo ensangrentado, se remueve, jadea, forcejea. Y entonces, la muchacha, que parecía desmayada o muerta, clava súbitamente las uñas en la espalda de Miquele, se anuda a sus piernas y lo hace rodar en un abrazo feroz. Cuando Miquele despierta no sabe dónde está ni que ha ocurrido. Se desprende de ella con un empujón y dice: ¡Estas indias son todas putas! ¡Putas!”*

“Memorias del fuego” de Eduardo Galeano

Texto visceral: Es el texto del monólogo interior, el texto del teatro contemporáneo. Todas las voces están mezcladas. No sabemos si habla la primera persona, la segunda o la tercera. No sabemos si habla el actor o habla el texto.

*“Por las calles circula el terrible rumor de que nombran a Marat tribuno y dictador. El embustero dice, y quiere hacernos creer, que el terror será breve. ¿A quién va a convencer? Pues todos conocemos su objetivo final, el cual es la anarquía, la confusión total. ¿Qué hacer, qué hacer?... ¿Qué ciudad es esta donde apenas el sol puede cruzar la bruma? Y no es bruma de lluvia ni de niebla. Es un vapor caliente y muy espeso como en los mataderos se produce. ¿Qué niños son aquellos que chillan como pájaros? ¿Por qué esos alaridos? ¿Qué arrastran detrás de ellos? ¿Por qué saltan y bailan? ¿Qué*

*risa los sacude? ¿Qué tienen que aplaudir? ¿Qué es esa pelota por la que se pelean? ¿Una cabeza humana? ¿Oh! ¿Qué ciudad es esta donde hay carne desnuda tirada por los suelos?"*

“Marat-Sade” de Peter Weis

Pero hay textos, que llevo representando desde hace mucho tiempo, donde se mezcla el cuerpo con todas las voces, todas emociones, tonos, intensidades y cantidades... el monologo de Casandra de “Las Troyanas” de Euripides. Representando este fragmento paso de lo pre-expresivo a lo expresivo o, por mejor decir, me muevo en el territorio de lo expresivo que, evidentemente, también contiene todo lo pre-expresivo.

En escena está Casandra, su madre Hecuba y Taltibio, el soldado griego que viene a detenerla.

CASANDRA: *¡Si, soy yo, Casandra! ¡Casandra la loca, la puta de Agamenón! ¡Vamos, bendice al esposo, y a mí, sacerdotisa de Apolo, futura puta de un gran rey, bendíceme también! ¡Madre, me caso, me caso con Agamenón! ¿Qué ocurre, madre? ¿Qué sucede? ¿Por qué lloras? Ah, si, mi padre, mis hermanos, mi familia. Demasiado tarde, madre, demasiado tarde. ¡Me caso! ¿Dónde está Agamenón? ¿Dónde debo embarcarme? ¿Dónde está la nave de mi nuevo y odiado dueño?*

*¡Me caso! ¡Me caso! Casandra la loca. ¡La loca!*

*¿Tú también me crees loca?*

*Madre, escúchame bien. Debes alegrarte por mis regias nupcias, y si de pronto el corazón me falla, empújame, empújame a los brazos de Agamenón, que me lleve a Argos. Allí nuestro lecho nupcial será su lecho de muerte. Juro que esta boda que va a realizar conmigo Agamenón, tendrá consecuencias mucho más funestas que la de Helena. Le mataré, arruinaré su casa y así vengaré a mi padre y a mis hermanos.*

*¡Casandra, Casandra será su plaga!*

*No, madre, ahora no es momento de llorar, sino de reír, de reír con locura.*

*¡El hacha! ¡Así! ¡En pleno cráneo! No estará en mis manos, mas te aseguro que sangrará. ¡Agamenón, rey de reyes, macho entre los machos, como vas a sangrar! A mi me cortaran el cuello, pero poco tiempo después tu*

*hijo matará a su madre y huirá perseguido por la Furias. ¡Acabaronse los Atridas! ¡Nunca más se volverá a hablar de ellos!*

*¿Por qué he de callar, madre? Solo digo lo que me dice Apolo. Podría decir... Es demasiado sucio. Callaré, madre, callaré...*

*Madre, no debes llorar ni por tu ciudad ni por mi boda, Troya es mucho más feliz que toda Greci, mucho más...*

*¡Madre, te anuncio que mi matrimonio será la ruina de aquellos a quien tú y yo más aborrecemos!*

*Yo hablo desde detrás de las palabras. Palabras de los hombres que siguen sobre el mundo con su comedia estéril. Los muertos también mueren. Algún día tú tampoco habrás sido.*

*Agamenón, rey de reyes, generalísimo, macho entre los machos, no cuentes con un entierro al sol. Te tragará la noche. Y arrojaran tu cuerpo a un barranco junto a mi cadáver desnudo. Y los buitres nos comerán juntos: a ti el rey, a mi la sacerdotisa de Apolo. Unidos en la muerte por los picotazos de las mismas aves de rapiña.*

*¡Me caso! ¡Vamos, llévame cuanto antes junto a ese novio infernal! ¡Me caso!*

*¡Me caso! ¡Madre, vístete de fiesta y bendice al esposo que entrará en mi lecho después de mi boda! ¡Me caso! ¡Me caso! ¡Casandra la loca! ¡La puta de Agamenón! ¡La loca! ¡La loca!...*

*Adiós, Casandra, adiós.*

*Casandra llegará victoriosa a vuestro lado después de arruinar a los Atridas que os darán muerte y que se degollaran unos a otros.*

*Taltibio, Pon una bandera negra en el palo mayor del barco que la lleva, pues, aunque no lo parezca, es la muerte. ¡La muerte!*

## A MODO DE CONCLUSIÓN

*El actor necesita disciplina para poder ser libre.*

Declan Donnellan

El teatro es voz, es palabra, y es, sin duda, una herramienta fundamental del actor. Un actor que no hable bien, que no utilice su voz en toda su extensión, va a estar muy limitado en su interpretación. Y ya se sabe que

la voz al estar tan unida a lo psicológico, a lo cotidiano, es sin duda el arte más difícil del teatro. Por eso una buena técnica vocal te hace, no solo más expresivo, sino mucho más libre a la hora de actuar. Y esa libertad significa agilidad con la voz, como la que se tiene con el cuerpo, expresión, emoción, coloratura, etc., etc.

Cuando van pasando los años, y el cuerpo ya no se mueve como en la juventud, la voz sigue siempre en primer término, sustentando tu trabajo, viga maestra de tu actuación.

## EPÍLOGO

*Una de las funciones esenciales del training es la de no hacernos perder la capacidad de aprender*

Roberta Carreri

Este ha sido mi camino, mi viaje, mi entrenamiento, personal e intransferible, y aunque a lo largo de toda mi labor pedagógica he tratado de transmitirlo a otros actores no sé si lo he conseguido, pues como dice Ariane Mnouchkine, la directora del Teatre du Soleil, lo único que podemos enseñar es que no hay recetas, pero que sí hay leyes.

Este camino, este entrenamiento, esta escuela a la intemperie, esta escuela sin reloj y sin paredes, a tiempo total, ha funcionado para mí y ha marcado todo mi trabajo teatral, pero no sé si servirá para otros actores que vengan de la escuela con reloj y con paredes. Pero, no lo olvidemos, solo hay dos tipos de actores: los actores en formación y los actores en deformación.

Ha sido un viaje tortuoso, inconstante, errático la mayoría de las veces, y que me ha obligado a estar atento, a aprender de todos los maestros con los que me he ido encontrando, de todos los libros que he ido leyendo. Un viaje interminable que nunca tiene fin. ¿Un viaje a ninguna parte? No, un viaje a la conquista de una técnica que me permita ser eficaz a los ojos del espectador, que es la primera cualidad que debe tener todo actor, pues como decía Stanislavski *los artistas que no avanzan, retroceden*.

*Cada actor debe poner en cuestión su arte todos los días – como los pianistas, los bailarines, los pintores – y, que si no lo hace, casi con toda seguridad quedará estancado, generando clichés, acelerando eventualmente se decadencia.*

Peter Brook



**CONFERENCIAS  
Y ARTÍCULOS**





# APUNTES PERSONALES PARA UNA HISTORIA DEL TEATRO ASTURIANO

## A MODO DE PROLOGO

=====

Por lo general cuando se habla de la historia del teatro se suele hablar de la historia de los textos teatrales, confundiendo la parte por todo, pero en este comienzo del siglo XXI sabemos que en el teatro el texto es un elemento pequeño y no imprescindible, como los cordones a los zapatos o las tejas a las casas. Hablaré pues de la historia reciente del teatro asturiano y no de los textos teatrales, y para hablar de teatro podemos escoger dos puntos desde donde mirar, uno sería una visión desde el espectador y otra desde el actor (1). Desde el espectador sería la visión del crítico, del estudioso, pero en Asturias esa visión es muy endeble o casi inexistente. Se reduce a unas críticas o comentarios periodísticos de Fran Díaz Faes en la Nueva España, Joaquín Fuertes en el Comercio y últimamente Boni Ortiz en La Voz de Asturias y, desde hace muy pocos años, a la revista La Ratonera que de alguna manera da fe de todo lo que ocurre en el teatro asturiano(2).

La otra visión es la de las gentes del propio teatro, y aunque esa memoria es aún más difusa y borrosa, es la única que yo puedo ejercer hoy aquí, dados los casi 50 años que llevo haciendo teatro en Asturias. Así pues, hablando de mi experiencia, creo que hablo de la experiencia de los hombres y mujeres que en estos últimos 50 años han hecho posible que en Asturias exista el teatro, tanto amateur como profesional. Contando mi historia creo que cuento, en gran medida, la historia del teatro asturiano.

## UN POCO DE HISTORIA

El teatro asturiano tal como lo conocemos hoy tiene su origen en los años 30, fundamentalmente en Gijón, donde surge por un lado un teatro costumbrista en bable con autores como Pachín de Melas y por otro lado un teatro obrero ligado al movimiento sindical. Asturias, en esos años, sigue en esencia las mismas pautas que el resto de España en cuanto a

teatro se refiere. Todo este periodo está muy bien estudiado por Boni Ortiz en su libro sobre la actriz gijonesa Aurora Sánchez (3), por el libro dedicado a Pachín de Melas con motivo del día de les Lletres Asturianas (4), por el estudio de Boni Ortiz sobre el teatro en Asturias durante la Segunda Republica y la Guerra Civil y el de Maria Antonia Mateo sobre el teatro obrero en Asturias (5), por los trabajos de Peláez, etc. Sin duda todo aquello cristalizó en un fenómeno importante y singular, que fue la Compañía de Comedias Asturianas con el actor José Manuel Fernández a la cabeza. Pero todo aquel movimiento teatral se vio truncado por la Guerra Civil, como muchas vidas (incluida la de Pachín de Melas que muere en la cárcel del Coto en 1938), como muchas ilusiones y esperanzas de este país.

Curiosamente las primeras obras de teatro que hago yo son de Pachín de Melas y en bable, pues en los años 60 se edita un libro con obras cortas de dicho autor (6), lo que propicia su puesta en escena.

Toda aquella semilla teatral, tanto en Asturias como en el resto de España, germinará casi veinte años después en Teatros Universitarios y en Teatros de Cámara. En Asturias tenemos dos ejemplos claros, el TEU en Oviedo, por ser ciudad universitaria, y Gesto Teatro de Cámara en Gijón. El TEU de Oviedo fue la primera escuela de actores consagrados hoy en día: Carlos Alvarez, Juan José Otegui, Pedro Civera. Y Gesto de Gijón fue la escuela de Joaquín Fuertes, Laureano Mántaras, Eladio Sánchez, Pili Ibaseta, etc. Pero, - y hay que reconocerlo -, gracias a estas dos agrupaciones se representan en Asturias textos de Beckett, Ionesco, Pinter, etc, todos los autores que en ese momento están haciendo que el teatro vuelva a renacer en Europa tras el largo paréntesis de la Segunda Guerra Mundial (7).

Este era un teatro de función única y de un férreo control de la censura, y siempre adscrito a una Institución: la Universidad, El Ateneo Jovellanos de Gijón, etc.

En esos años yo doy mis primeros pasos teatrales en Lugones, sin duda empujado por dos fenómenos muy distintos: por un lado el circo y por otro lado la Compañía Asturiana de Comedias.

Mi padre, tal vez por tener poco tiempo para ocuparse de su hijo pequeño, me llevaba siempre al circo, a los grandes circos de entonces, llenos de teatralidad y magia. El Circo Price, el Gran Circo Americano.... Al mismo tiempo, al cine Avenida de Lugones venían todos los años los restos de lo que quedaba de la mítica Compañía Asturiana de Comedias,

ahora encabezada por Rosario Trabanco y Donorino García, más con valor testimonial que teatral. Y, año tras año, era su fiel espectador, tanto en Lugones como en la Corrada del Obispo y en el Antiguo Hospicio (hoy Hotel de la Reconquista) durante las fiestas de San Mateo. El teatro en el Campoamor lo conocí mucho más tarde y recuerdo, perfectamente, las dos primeras obras que vi en tan insigne coliseo: *“Pluf el fantasmita”* de María Clara Machado, con Pedro Mari Sánchez y *“Mariana Pineda”* de Lorca con María Dolores Pradera.

Con el Concilio Vaticano II llegan a Lugones los primeros curas progresistas y comienzan a hacer Festivales y actividades para los jóvenes.

Y en esos festivales hago mi debut teatral de la mano de Pachín de Melas y del *“El retablo jovial”* de Alejandro Casona. Pero en ese periodo otros acontecimientos estaban ocurriendo en el mundo, y en España, por más que el dictador se opusiese, era imposible poner puertas al campo. Eran aires nuevos que llegaban de Estados Unidos y de Europa, que nos hablaban de la existencia de grupos de teatro independientes, ya entonces existía el San Francisco Mimen Troupe o el Living Theatre, en América y en Oslo se funda el Odin Teatre en 1964 (8). Esa corriente llega a España y cristaliza en un espectáculo que a todos nos cambió la visión del teatro *“Las historias de Juan de Buenalma”* del Goliardos y dirigido por Ángel Facio (9). Su programación en Oviedo y Gijón nos marcó ya para siempre y supuso la muerte de TEUS y Teatros de Cámara. Nació el Teatro Independiente en España, como en el resto de Europa.

En esos años, tal vez debido a la tímida apertura que se estaba produciendo en nuestro país, comienzan a celebrarse Certámenes de Teatro de Grupo y así, en Oviedo, impulsados por Juventud, se celebran en el Salón de Actos de la Escuela de Minas. Y allí podemos ver a grupos de otras regiones y algunos, como Els Joglars, Comediants o Teatro Circo de la Coruña, comienzan a producirnos un gran impacto y un cambio claro en nuestra percepción del hecho teatral.

Gesto de Gijón se transforma en La Máscara capitaneada por Jesús Urrutia y, aunque adscrita al Ateneo, ya tiene vocación de grupo independiente.

En Oviedo, aunque más tímidamente, los restos del TEU forman el Grupo de Teatro del Ateneo, capitaneado por Javier Villanueva, quien estrena allí sus primeras obras de teatro y también a autores muy

comprometidos en la lucha contra el régimen, como Carlos Muñiz y su obra “*Cristos para una cruz*”. Javier Villanueva y todo su grupo es finalmente expulsado del Ateneo y no le queda más remedio que refugiarse en la Casa del Estudiante. Y en ese momento, estamos en 1968, entro yo en escena. Y comienzo a ensayar con Javier Villanueva “*Escorial*” de Michel de Chelderode en la Casa del Estudiante de Oviedo. Yo, evidentemente, hago el papel de Fraile 1º, pero el espectáculo no llega a estrenarse nunca y Javier cambia por completo sus planes. Ahora lo que se plantea hacer, de cara al verano del 68, es un espectáculo con entremeses de Cervantes y Casona. Y yo nuevamente vuelvo a estar en el proyecto. Esta vez con el personaje de El Compadre del entremés “*El viejo celoso*” de Miguel de Cervantes. Por suerte para mí, el actor que ensayaba el personaje del Viejo Cañizares tuvo que dejarlo, Javier me hizo una prueba, y pasé a ser protagonista, sin saber yo que 36 años más tarde iba a volver a representar el mismo personaje.

Ese verano hicimos representaciones, emulando a Lorca y a La Barraca (10), en varios puntos de Asturias y León, e incluso en la plaza del Fontán. En esta manera de encarar el teatro, de practicarlo, ya estaba todo el espíritu del naciente teatro independiente español: teatro de farsa y alamidad, furgoneta, itinerancia, búsqueda de nuevos públicos, etc.

Aquello ya nada tenía que ver con el Teatro de Cámara o con el TEU.

En el año 69, y organizado por La Máscara de Gijón, Antonio Malonda y su mujer Yolanda Monreal (11) imparten el primer curso de Teatro que se daba en Asturias. Y aquel curso nos pone en contacto con una técnica y con unos personajes, Brecht y Artaud, de los que solo sabíamos algo por los escasos libros que existían, por la revista de teatro Primer Acto o por la revista Triunfo. Comienza así mi etapa de formación sobre la que, haciendo un alto en mi recorrido, quisiera detenerme un poco.

## LA FORMACION

Dejando de lado la formación llamada *meritoriaje*, muy en boga en el teatro español en la primera mitad del siglo XX, a partir de los años 70 hay en España dos tipos de escuelas claramente definidas, la Escuela al Aire Libre y la Escuela con Reloj. Yo, como casi todos los hombres de teatro de mi generación, vengo de la Escuela al Aire Libre. Una escuela que se hace

a la vista de todo el mundo, de modo público, y que significa examinarse con cada nuevo espectáculo, casi diría con cada nueva representación. Esa Escuela también la podemos llamar autodidacta o autoformativa y ha generado, no solo en Asturias, sino en el resto de España, toda una generación de actores que, incluso muchos con estudios universitarios, recorrieron el largo camino entre aficionado y profesional, y se fueron autoformando a lo largo de ese trayecto. Esa situación, no sé si por suerte o por desgracia, hoy día se da muy poco en el teatro español.

Esa Escuela al Aire Libre ha estado marcada por múltiples cursillos de todo tipo de profesor y de todo tipo de técnica, desde ballet clásico con Marisa Fanjul (12), hasta voz con Esperanza Abad (13). Pero también ese aprendizaje ha estado muy marcado por espectáculos o modos de hacer de muchas compañías de teatro, fundamentalmente en mi caso por Tábano y Els Joglars (14), sin duda las dos cabezas más visibles del Teatro Independiente antes de la muerte de Franco. Y sin duda también, por ser los abanderados de eso que el director madrileño Guillermo Heras llamaba Teatro de Farsa y Calamidad (15). Su influencia en nuestros modos de hacer y entender el teatro fue decisiva, aun sabiendo luego que en esos años hubo fenómenos fundamentales en la historia del teatro europeo, como por ejemplo Grotowski (16), de los que los españoles casi no nos enterábamos y, evidentemente, tampoco vimos.

La Escuela al Aire Libre implica convertirte en una esponja, viajes a Madrid a ver teatro, libros traídos de Francia clandestinamente, películas, revistas.... absorber de todo y de todos, y todo eso convertirlo luego en el propio aprendizaje teatral.

Tras la muerte de Franco el teatro va perdiendo su valor político y su complicidad con el público, ya no tenía ningún sentido seguir con un lenguaje críptico, y el Teatro de Farsa y Calamidad también fue perdiendo fuerza y presencia, por no hablar de sentido. El paso de la dictadura a la democracia, como todos sabemos, fue un proceso muy particular en España, nada traumático ni rupturista, y con el teatro pasó lo mismo. La fuerza del Teatro Independiente se fue diluyendo lentamente, como el azucarillo en el café, hasta desaparecer por completo. El teatro pasó de tener una función social y política a tener una función cultural o decorativa.

En ese momento muchos de los hombres de mi generación, provenientes de la Escuela al Aire Libre, se encontraron ante una nueva situación

desconocida, sin ninguna posibilidad de reciclaje y se alejaron del teatro o pasaron a formar parte del staff político-cultural de este país. Otros, entre los que me encuentro, tuvimos la suerte de seguir aprendiendo y, en cierta medida, pudimos reciclarnos.

Al comienzo de los años ochenta, e inmersos en esa desorientación, tuve la inmensa suerte de poder asistir en el año 1981 a la ISTA (Escuela Internacional de Antropología Teatral) que dirige Eugenio Barba, director del mítico grupo danés Odin Teatret (17). Y aún tratándose de la segunda sesión de dicha escuela fue la sesión más larga de la historia de la ISTA hasta hoy, dos meses en Volterra, Italia, con un trabajo diario de 6 de la mañana a 10 de la noche. Aquella experiencia pedagógica, y todo lo que vino después de la mano de Eugenio Barba (18), a lo largo de los años 80 y 90, cambió por completo mi percepción del teatro, su práctica, me indico un camino, me dio un maestro, y ese mismo camino, en unos más o en otros menos, gracias a mi voluntad de pedagogo, ha marcado a muchísimos teatreros del teatro asturiano, todavía hoy en activo. Podemos afirmar, sin riesgo a equivocarme, que desde el año 85 muchos teatros asturianos se formaron a partir de los principios de la Antropología Teatral que ha estudiado y sistematizado Eugenio Barba con sus actores del Odin y su equipo pedagógico de la ISTA (19). Y esta segunda etapa de mi formación, también al Aire Libre, que aún hoy continua, y de origen no español, me ha permitido conectarme con fenómenos teatrales muy alejados de Asturias, me ha permitido alejarme del chato teatro español, y, a veces, sentirme unido a maestros y teatreros que, aun estando muy lejos geográficamente, yo los siento próximos.

Finalmente señalar que otro factor muy importante de mi formación han sido los 10 años que he dado clase en el Instituto del Teatro de Asturias, pues me obligaron a sistematizar y a enseñar todo aquello que yo quería aprender. Pues, no se olvide, se enseña lo que se quiere aprender.

## VUELTA A LA HISTORIA

Al comienzo de los años 70 La Máscara de Gijón, bajo la dirección de Jesús Urrutia, consigue un cierto éxito fuera de Asturias con su versión de Antígona de Brecht, siguiendo las pautas del montaje que el Living Theatre paseaba por Europa y con el que había estado en Valladolid (20).

En Oviedo, muertos de envidia por el éxito del grupo gijonés, todos los que habíamos trabajado con Javier Villanueva en aquel verano del 68 nos aglutinamos nuevamente en el Ateneo bajo la dirección de Julio Rodríguez Blanco (21). Es en esos años cuando nuevos autores, además de Javier Villanueva, comienzan a estrenar sus textos, Pedro de Silva en Gijón (22) Sánchez Ocaña en Oviedo (23), constituyendo así una primera y tímida hornada de dramaturgos asturianos. Pero todo quedó en tentativas. Yo hago también mis primeros pinitos como director y junto con Angeles López Olivares y Gonzalo Mato creo en el Ateneo de Oviedo un espectáculo sobre textos de Valle-Inclán, pero, por utilizar una bandera de España y una guerrera militar en el *“Prólogo de los Cuernos de don Friolera”*, tenemos una denuncia en el Gobierno Militar, viene un Juez Militar de Valladolid, se nos interroga, y finalmente se nos retira la acusación, pero, por supuesto, se nos echa del Ateneo. Nos refugiamos en el desván de La Alianza Francesa, que nos acogió con los brazos abiertos, y volvemos a comenzar de nuevo. En la Alianza Francesa montamos *“Las galas del difunto”* de Valle-Inclán. El espectáculo gustó y llegamos a representarlo en Madrid, pero el grupo terminó disolviéndose.

Como mi vocación teatral aumentaba mucho más que mi vocación por la Filología Francesa, que era lo que entonces estaba estudiando, traslado mi vida teatral a Gijón con idea de formar parte del envidiado grupo La Máscara, pero en ese periodo La Máscara pasaba por uno de esos momentos bajos que todo grupo teatral experimenta cada equis tiempo. Jesús Urrutia había dejado el grupo y ahora las cabezas visibles eran Santiago Sueiras y Enrique Menéndez. Finalmente Santiago Sueiras, Javier Blanco y yo cogimos las riendas del grupo y, aun continuando en el Ateneo, nuestra idea del hecho teatral y nuestra práctica era de un grupo de Teatro Independiente, a imitación de nuestros idolatrados Tábano o Joglars.

De aquellos años son espectáculos de creación propia (la creación colectiva comienza a ponerse de moda) como *“A la bin a la ban, a la bin bon ban”*, *“Fauna”*, *“Pasos”* de Lope de Rueda con los que conseguimos un cierto éxito y llegamos a representarlos fuera de Asturias.

Dos elementos son decisivos para la consolidación y despegue de nuestro grupo – prácticamente el único existente en Asturias –, por un lado la cantidad de Clubs Culturales que existían en Asturias, evidentemente ligados al Partido Comunista, y donde se realizaban muchas actividades

de tipo cultural y también teatrales, y los salones de actos de la Obra Social y Cultural de la Caja de Ahorros de Asturias. Estos dos tipos de espacios configuraron un pequeño circuito que nos permitió actuar, hacernos visibles para el público, crecer como grupo y como actores, y tener una cierta continuidad. Pues, a menudo se olvida, el teatro no tienen sentido si no tiene relación con el público, por más que también sabemos que el Teatro de Arte (y ese es nuestro caso evidentemente) ensaya mucho y representa poco, mientras el Teatro Comercial, ensaya poco y representa mucho.

Finalmente decidimos dejar el Ateneo, adoptar un nuevo nombre, CATERVA, e instalarnos definitivamente en un local propio, en este caso una casa baja en la calle Garcilaso de la Vega de Gijón. Ya éramos un grupo independiente como nuestros admirados Tábano o Els Joglars. Yo ya había acabado mi carrera universitaria y podía dedicarme en cuerpo y alma al teatro. Y eso que aún me esperaba el Servicio Militar.

Estaba claro que se cerraba una etapa – sin duda la amateur - y comenzaba otra, el largo camino hacia un teatro profesional, pero eso aún quedaba muy lejos. De momento nos conformábamos con ser casi los únicos en Asturias, y con un nivel similar al de otros Grupos de Teatro Independiente del resto de España.

## LA LARGA MARCHA

El primer espectáculo que hicimos como CATERVA fue **Burlilla de don Berrendo, Caracolines y su amante**, una obra del autor español exiliado en Chile José Ricardo Morales (24), pero lo que realmente nos habíamos propuesto al marchar del Ateneo era llegar a ser profesionales. Y esa meta de llegar a ser una Compañía Profesional de Teatro Independiente nos lleva hasta examinarnos de mimos en el sindicato vertical para sacar el carnet de artista de Mimo y Variedades. Un examen que realizamos en la Sala de Fiestas Palais de Oviedo. Luego ya, en el curso 73/74, Javier Blanco y yo sacamos el título de Arte Dramático, por libre, en la Escuela de Arte Dramático de Sevilla, con el engorro que implicaba bajar hasta Sevilla para examinarse. Algunos años más tarde Ceferino Cancio y José Lobato, futuros compañeros de **Margen**, van a examinarse a la Escuela de Arte Dramático de Córdoba.



En enero de 1974 tengo que incorporarme al Servicio Militar, lo que implicaba un parón en mi actividad teatral. En el campamento, en el Ferral de Bernesga, en León, junto con Emilio Sagi y Luis Antonio Suárez (25), formamos un grupo de teatro y un coro, llegando incluso a representar una obra de Max Aub, *La jácara del Avaro* (26).

Estando aún en el Servicio Militar comenzamos a ensayar *Ubú Rey* de Alfred Jarry, junto con Nacho Martínez y Luis José Coto, hoy desgraciadamente desaparecidos los dos, y que provenían del mundo universitario, y con Eduardo Méndez Riestra ocupándose de la parte musical que el mismo interpretaba en vivo (27). Y aunque en ese momento no aparecían prácticamente nuestros nombres por ningún lado, y siempre se hablaba de un trabajo colectivo, quien había hecho la dramaturgia y dirigido el espectáculo había sido yo. *Ubú Rey*, se estrenó en Febrero del 75 en Ponferrada, yo seguía en el Servicio Militar, y se convirtió en un auténtico acontecimiento teatral en todo España, en esos años 75 y 76, con temporadas en el Teatro Alfil de Madrid, que dirigían los asturianos Ángel García Moreno y Pedro Duro (28), en la Sala Villarroel de Barcelona, con representaciones en todo el país, y con prohibiciones como la de Valencia porque decían que el cartel, diseñado por Eduardo Méndez Riestra, era una caricatura del Rey.

*Ubú Rey* se representó 160 veces, de las cuales solo 11 en Asturias, y se realizaron 16 sustituciones de actores, con predominio de actores de fuera de Asturias, pues aquí no había, no cambiando nunca ni el padre Ubú que representaba yo, ni la madre Ubú que interpretaba Javier Blanco (29). En esos momentos éramos, evidentemente, el único grupo de teatro existente en Asturias con una gran proyección nacional y con una actividad profesional. El resto del teatro asturiano era testimonial y amateur.

Después de *Ubú Rey* vino *Don Juan Tenorio*, que también tuvo una gran éxito a escala nacional y con el que también se hizo temporada en la sala Cadarso de Madrid, incluidas agresiones de ultras, y la rotura de la nariz de uno de los actores en una manifestación en Madrid, con lo que nos vimos obligados a una urgente sustitución. Fueron dos años de mucho viaje, mucha furgoneta, mucho éxito, de muchos Festivales donde nos juntábamos todos los teatreros de España (no como las Ferias de ahora que quienes se juntan son los programadores), de muchos intercambios de ideas y de muchas esperanzas.

Sin duda el éxito de CATERVA y de sus espectáculos nos cogió muy jóvenes, como actores y como personas, sin una buena base técnica ni artística, y con un grupo nada bien cohesionado. Y ese éxito fue nuestra ruina. Los intereses particulares de cada uno fueron haciéndose palpables en aquellos primeros años tan convulsos tras la muerte de Franco, lo mismo que las ideologías y los diferentes planteamientos teatrales. Y en enero del 77, tras una función en el Colegio San Juan Evangelista de Madrid, CATERVA, revienta y salta por los aires con todos nosotros dentro.

Las compañías de teatro, no hay que olvidarlo, están formadas por individuos que lo que los une es el azar y la necesidad, por eso muchas veces se juntan personas muy diferentes que nunca debieron estar juntas, y por eso también cuando viene las rupturas no hay que culpabilizarse. Es la vida, y muy a menudo la vida ni es lineal ni placentera. Así pues, en Febrero 77 muere CATERVA y se cierra un periodo del teatro asturiano realmente muy glorioso y con mucho peso en el panorama teatral español.

A partir de 1977 comienzan a surgir muy tímidamente otras formaciones teatrales, pero evidentemente ninguna de la importancia de CATERVA: “*Candilejas*” en Aviles, “*Telon de fondo*” y “*TEG*” en Gijón, “*La carreta*” en Oviedo (30).

Tras la desaparición de CATERVA yo comienzo una actividad teatral en solitario creando el espectáculo Aventuras y desventuras de Carmiña do Braga, contorsionista, con el que actúo en una Sala de Fiestas de Gijón, pero entro en contacto con el grupo “*La Carreta*” de Oviedo y decidimos formar el Colectivo de Teatro Margen. Y el primer espectáculo que vamos a realizar, **Y los cíclopes salieron de las entrañas de la tierra para asaltar el cielo**, que se estrena en Mieres en Octubre del 77, resulta toda una declaración de principios tanto teatrales como ideológicos. A un ensayo general en Lugones había asistido hasta el profesor David Ruiz, deseoso de conocer lo que habíamos hecho con un tema tan estudiado por él. Se trataba de un espectáculo sobre la Revolución del 34 en Asturias, pero muy relacionado con todo lo que ocurría en la España del 77, con todo lo que se comenzaba a publicar sobre nuestra historia y con todo lo que empezábamos a conocer de nuestro pasado. A nivel teatral era un trabajo muy influenciado por le Théâtre du Soleil de París y sus espectáculos sobre la Revolución Francesa, que nunca habíamos visto y que solo conocíamos por algún libro que yo había traído de mis viajes a Francia (31). Pero, sobre

todo, significaba un giro copernicano en el planteamiento de mi actividad teatral. De tener un planteamiento nacional, de haber formado parte de una compañía, CATERVA, que casi no representaba en Asturias, se pasaba a un colectivo con planteamientos mucho más regionalistas o nacionalistas. Como lo indicaba su nombre, Colectivo de Teatro **Margen**, nuestros nombres no figuraban en ningún lado ni saludábamos al final de las representaciones, pero mi aportación tanto en la dramaturgia como en la dirección fue decisiva en los 8 años que duró mi permanencia en **MARGEN**.

A ese primer espectáculo siguió otro también sobre tema asturiano, ovetense para ser más concretos, **De Vita Beata**, con el que tuvimos muchos éxito y también algún que otro problema, pues el primer Ayuntamiento Democrático de Oviedo, de la UCD, prohibió su representación en la capital por el diseño del cartel del espectáculo, obra de Dolores Cuesta (32), donde los ángeles de La Cruz de Los Angeles no estaban en situación muy decorosa y con el culo al aire. A nivel teatral el espectáculo estaba motivado por la misma intención que tenía el Théâtre du Soleil en su espectáculo “*L’age d’or*”, en la que se intentaba reconstruir una Comedia del Arte del siglo XX (33). Nosotros nunca vimos ese espectáculo, solo teníamos un libro, pero su poder evocador y estimulante fue decisivo para nosotros, como la selección de musical que había hecho Emilio Sagi con los fragmentos de ópera más apreciados por el público de la temporada de Oviedo.

**De Vita Beata** era un trabajo muy riguroso de construcción de personajes con máscara y un gran virtuosismo por parte de todos los actores, obligados a representar gran variedad de tipos. Por desgracia, de aquel elenco desaparecerían prematuramente dos grandísimos actores, Ceferino Cancio y Ramón Rodríguez, *Monchi*.

**De Vita Beata** tuvo un gran éxito dentro y fuera de Asturias, y una noche memorable, el día que se representó por primera vez en el Teatro Campoamor ( la primera vez que yo actuaba en el coliseo ovetense) tras el triunfo de los socialistas en el Ayuntamiento de Oviedo, con Antonio Masip a la cabeza (34).

En esos años ya existe la revista Asturias Semanal y comienzan a aparecer las primeras críticas impresas de la mano de Pedro Alberto Marcos (35).

Al mismo tiempo, y aún muy tímidamente, comenzamos a impartir algún cursillo de teatro en Asturias, con lo que nuestra influencia como

grupo no es solo sobre los espectadores, sino sobre los futuros hombres y mujeres del teatro asturiano.

Estos dos espectáculos sobre Asturias se complementaron en 1981 con *Crónica y ficción del mucho mogollón*, un espectáculo de calle sobre la historia de Asturias que cerraba una trilogía con algunas características comunes. Eran tres espectáculos donde había una apuesta por formas de teatro popular, casi de relación directa con el público, tres espectáculos donde la teatralidad estaba muy marcada, donde había un juego muy novedoso con el espacio (utilización de dos o mas espacios dentro de un teatro y utilización de la calle en todas sus posibilidades), y donde primaba el actor como signo más importante del hecho escénico.

Llevábamos tiempo pensando en la posibilidad de hacer un espectáculo de teatro de calle, forma teatral hasta entonces inédita en Asturias y, además, los años 80 comenzaban con la presencia de la cultura y de la fiesta en todos los rincones de España, se estaba produciendo la auténtica ruptura con la dictadura. En Zamora, a donde habíamos ido a actuar a un Festival, pudimos ver la actuación de Comediantes y, tanto su espectáculo de sala "*Sol, Solet*" como su espectáculo de calle, dejaron una profunda huella en nosotros, nos enseñaron muchos procedimientos de actuación en la calle y nos abrieron el camino para aventurarnos por ese nuevo espacio desconocido para nosotros (36). *Crónica y ficción del mucho mogollón*, fue el primer espectáculo de teatro de calle que se hacía en Asturias y el éxito fue inmenso tanto dentro como fuera de nuestra región. Sin duda, ese espectáculo ejerció una gran influencia sobre todos los grupos que poco a poco comenzaban a nacer en Asturias, que, además de los anteriormente señalados, eran Paparruchas, que fue el primer grupo de títeres, Casona, todos ellos de Oviedo (37).

Con *Crónica y ficción del mucho mogollón* se cerraba una trilogía sobre Asturias que ya no pudo tener continuidad ni segundas partes, pues los vientos que soplaban en todo el país comenzaban a ser otros y el Teatro de Farsa y Calamidad, todavía tan deudor del Teatro Independiente, y a pesar del juicio a Boadella y a su espectáculo "*La torna*" (38), comenzaba a quedarse obsoleto o, mejor dicho, comenzaban algunos a decir que aquel teatro ya no servía.

En medio de la trilogía de tema asturiano habíamos hecho el esperpento de *Las galas del difunto* de Valle-Inclán con el que también cosechamos

un gran éxito y representamos en toda España. Aquel espectáculo era la salida estética natural tras espectáculos como *De Vita Beata* que tanto tenían que ver con el esperpento valleinclanescos. En esos años hacemos las primeras salidas al extranjero para actuar: Oporto en Portugal y Palermo en Sicilia, toda una proeza, y más en una furgoneta Mercedes que no pasaba de los 100 kilómetros a la hora.

Nuestro planteamiento ya era realmente profesional, aunque no lo éramos en el sentido actual que entendemos el término, pero estaba claro que nos encontrábamos a gran distancia de todos los demás grupos que hacían teatro en Asturias.

Más adelante, todavía se intentó un nuevo espectáculo de calle, **Toreros**, majas y otras zarandajas, ahora ya de tema español, pero que no tuvo el mismo éxito del anterior, aunque también se representó muchísimo. En el año 84, y como una salida consensuada a una especie de impás en que nos encontrábamos, se decidió hacer *Otelo* con dramaturgia y dirección de Emilo Sagi y espacio escénico de Luis Antonio Suárez, pero el espectáculo no funcionó lo bien que se esperaba. Yo, además, en el verano del 81 había estado dos meses en Italia asistiendo a la II sesión de la ISTA (Escuela Internacional de Teatro Antropológico que dirige Eugenio Barba) y aquella experiencia, como ya dije antes, me devolvió a Asturias ya cambiado, y luego, en el 82, tuve una importante lesión, rotura del tendón de Aquiles, lo que me alejó casi un año de los escenarios, y en el 84 tuve una beca del Festival de Mérida para ir a Grecia a ver teatro grecolatino (39), en suma, que yo me sentía cada vez más alejado del grupo y con la cabeza inmersa en otros proyectos y en otras realidades, con otras miras y otros anhelos.

Durante todos estos años de Margen impartimos numerosos cursillos dentro y fuera de Asturias, lo que me iba acercando cada vez más a la labor docente y a la pedagogía teatral, llegando incluso a realizar un espectáculo pedagógico sobre el trabajo con máscara donde explicábamos todo lo aprendido con **De Vita Beata**.

Finalmente el Diciembre del 84 dejó Margen y comienzo mi andadura en solitario. La larga marcha hacia la profesionalización se había cumplido.

Ya era un profesional del teatro, aunque sin papeles oficiales. Pero, sobre todo, lo que había terminado era mi escuela del ACTOR, que había durado 10 años más o menos, del 75, estreno de *Ubú Rey*, hasta el final de mi etapa en Margen en 1985. Comenzaba aquí mi segunda fase del aprendizaje, también al Aire Libre, la Escuela del Director.

## UN PARÉNTESIS POLÍTICO

La Preautonomía en Asturias había sido muy larga, con reuniones estériles con los diversos Consejeros: Zapico, Masip, pero sin ningún avance de cara a establecer unos mínimos de política teatral para Asturias.

Pero sí que, en esos primeros años ochenta, comienzan a aparecer en Asturias más compañías de teatro y las reuniones de la Consejería propiciaron los primeros encuentros de Compañías, el primer intento de asociación y el primer dialogo del colectivo teatral con la Administración.

En esos años nacen también, o se consolidan, Semanas de Teatro muy importantes para el desarrollo del teatro en nuestra región, pues en ellas se producen muchos de los estrenos del teatro Asturiano y a través de ellas el Teatro Asturiano se hace visible, además nos permiten conocer espectáculos de otras regiones de España.

La más veterana de todas es la Muestra de Teatro de Langreo que desde hacía varios años impulsaba el Grupo Soto Torres de Sama. La Semana de Teatro de Avilés que, durante años, y en el precario espacio de la Pista de la Exposición, propició los estrenos de las compañías Asturianas y programó el mejor teatro que en esos años se hacía en España. La Muestra del Teatro de Pola de Siero. Y, un poco más adelante, en el 86 la Muestra de Teatro de Lugones.

En Langreo, e impulsado por el grupo Soto Torres, se realizan los primeros Encuentros del Teatro Asturiano con presencia de directores tan importantes como Guillermo Heras. Parecía que en esos Encuentros la incipiente profesión teatral quisiera poner las bases de una política teatral a la que se resistía la clase política (40).

En esos años también, y de la mano del Grupo Telón de Fondo de Gijón, se realizan los primeros espectáculos de teatro en Bable (41), comenzando con una adaptación a nuestra lengua de *La rosa de papel* de Valle-Inclán y continuando luego, y en años sucesivos, con La confesión del autor Portugués Santareno, *Mayestrx* de autor belga contemporáneo, *Historias del Zoo*, de Albee, *Aquí no paga nadie*, de Dario Fo, etc. En esos primeros años 80 el teatro costumbrista desaparece prácticamente por completo, Rosario Trabanco y Donorino García habían muerto y la Compañía Asturiana estaba deshecha. Además, los nuevos planteamientos políticos

traían nuevos planteamientos lingüísticos y había que demostrar que el asturiano servía para otro tipo de teatro y no solo para el costumbrista de temática rural. Pero en los años 90 la situación volvió a cambiar con el resurgir de la Compañía Asturiana de Comedias y la proliferación de grupos de teatro costumbrista, incluso creando un Salón de Teatro Costumbrista en Candás (42), lo que trajo consigo que el teatro en bable que apostaba por la modernidad y el profesionalismo volvió a perder la batalla frente al sainete, el mundo costumbrista y el amateurismo más trasnochado. La gente volvía a asociar nuestra lengua al teatro de siempre, hecho como siempre y en manos de aficionados. En estos últimos años ha habido dos intentos de volver a lo anterior, **Ricardo III**, de Bacanal teatro, a partir de la obra de Shakespeare, y *Xulia* de Margen, a partir de *La señorita Julia* de *Strindberg*. Pero ambos espectáculos no tuvieron excesiva demanda ni por los programadores ni por la sociedad asturiana. El asturiano era para el teatro costumbrista. El autor fundamental en lengua asturiana en la actualidad es el avilesino Camilo Díaz (43). Tampoco desde la Administración se ha hecho un apoyo claro y decidido al teatro en lengua asturiana.

Pero en esos años 80 ocurren una serie de cambios en el teatro español que influyen y determinan al teatro asturiano como al resto del teatro del estado. En el año 85, en el primer gobierno de Felipe González, se establece de alguna manera el fin del Teatro Independiente, tan unido a la lucha antifranquista de los últimos diez años del dictador. Lluís Pascual deja el Teatro Lliure de Barcelona (44), una compañía emblemática de la transición española, y es nombrado director del Teatro Nacional María Guerrero de Madrid. Guillermo Heras, director de la mítica compañía de Teatro Independiente Tábano, es nombrado responsable del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas con sede en la Sala Olimpia de Madrid. El Teatro Independiente quedaba liquidado, había que pasar página y entrar en la modernidad, en el minimalismo teatral, en los grandes expresos europeos del teatro. Y nada mejor para llevar a cabo este nuevo planteamiento teatral - ¡ya somos europeos! - que poner ladrillos. Y de la mano del Ministro Borrel se arreglan y rehabilitan teatros por todo el país (45), incluida Asturias: Campoamor, Jovellanos, Palacio Valdés.

Pensando, ingenuamente, que rehabilitando espacios teatrales florecería el teatro, sin darse cuenta que el florecimiento del teatro depende de las personas, de auténticos equipos creativos, y no de los espacios ni de los

ladrillos. Y, claro, aquellos polvos nos trajeron estos lodos. Ningún teatro, y sirva de ejemplo Asturias, es centro de producción, sino de exhibición y a esos teatros en la mayoría de las comunidades, incluida Asturias, el teatro profesional autóctono tiene difícil acceso, pues no se considera ni de calidad ni tiene cabecera de cartel. Los programadores de estos teatros – y Asturias también sirve de ejemplo – se han convertido en empresarios de paredes, como se decía antaño, que lo que quieren es sacar el mayor rendimiento económico al edificio, mirando el éxito en función de la asistencia y no de la calidad artística.

Muchas autonomías se adaptaron al nuevo planteamiento teatral, realizando reconversiones de compañías y personal, creando Centros Dramáticos (46), etc., pero no fue ese el caso de Asturias, donde el teatro quedó un poco a su propia suerte y, por desgracia, así sigue.

## EL TEATRO DEL NORTE

En 1985 llegan a España, al Festival de Otoño de Madrid, espectáculos y creadores fundamentales de ese final de siglo: Peter Brook y su *Mahabharatha*, Pina Bausch y su *Café Müller*, Kantor y *La clase muerta*, Marta Graham, Merce Cunningham, etc. Y la visión de todos aquellos espectáculos nos cambió por completo como hombres de teatro y también como personas y, evidentemente, nos abrió un horizonte teatral muy diferente al conocido hasta entonces.

Y en ese mismo año 1985 comienza la autonomía asturiana, y de la mano del flamante Consejero de Cultura, Manuel Fernández de la Cera, y del director General de Cultura, Emiliano Fernández, aparecen las primeras ayudas a la creación teatral y los primeros pasos para establecer una auténtica política teatral como había ya en otras autonomías. Y estos primeros pasos son cursos, que era lo que en ese momento más reclamaba la profesión. Cursos de José Carlos Plaza, Arnold Taborrel, etc (47).

Las compañías asturianas formábamos entonces una Asamblea Permanente del Teatro Asturiano y todavía nadie tenía una estructura profesional, siendo simplemente Asociaciones Culturales. En ese momento, la demanda fundamental del teatro Asturiano era la creación de un organismo, un Instituto del Teatro como había en otras comunidades, que impulsase el teatro asturiano, lo exportase fuera de nuestra región y programase cursos de formación y reciclaje.



En ese contexto me encontraba yo en 1985 cuando creo el Teatro del Norte, estrenando el primer espectáculo, **Malas noticias acerca de mí mismo**, en Julio de ese año en la Semana de Teatro de Pola de Siero.

**Malas noticias acerca de mí mismo** era un espectáculo que implicaba un giro de noventa grados con todo lo anterior que había hecho y que me había servido para probar otros territorios actorales hasta ahora desconocidos para mí: un trabajo fundamentalmente interior que se oponía a un trabajo muy exterior que había realizado hasta entonces. Un espectáculo para muy pocos espectadores. Un espectáculo que no se podía hacer en un teatro al uso, pues el público estaba alrededor. Un espectáculo para el que llevaba hasta los bancos para sentar a los espectadores. **Malas noticias acerca de mí mismo**, con la ayuda de Jesús Pérez (48), se había ensayado en Lugones, que a partir de ese momento sería el centro y el epicentro de la compañía, durante mucho meses, seis en concreto, en un largo trabajo de introspección y creación del propio texto, partiendo de cartas y diarios personales. ¿Realmente era mi suicido teatral aquel espectáculo tan diferente a todo lo que se había hecho y se hacía en Asturias? En aquel momento parecía que sí, yo, además, me sentía el hombre más libre del mundo (tal vez era el espíritu de la época) y el público, o los programadores, o la realidad asturiana, me importaban muy poco. Además debía de seguir el consejo que Eugenio Barba me dio cuando me vió actuando en uno de los múltiples Hamlets que se hicieron en la ISTA de Volterra: *Tienes que explorar otros caminos*. Y ahora, en esta nueva andadura en solitario, el impulso y la tutela invisible del maestro me eran más necesarios que nunca.

Al mismo tiempo, y en mi sede de Lugones, comienzo a realizar un Laboratorio teatral con gente muy joven que sería la cantera de la compañía. Estudiantes universitarios y trabajadores jóvenes de muy diferente procedencia, pero todos impulsados por la secreta pasión del teatro. Y por el Laboratorio del Teatro del Norte pasa la gran mayoría de la gente que hoy hace teatro en Asturias. El Teatro del Norte nacía según rezaba en sus programas *como un grupo de encuentro, un espacio de investigación y búsqueda en torno al hecho teatral, un lugar de experimentación, de confrontación con otras formas artísticas, de reflexión y aprendizaje de la práctica escénica*.

Yo continué impartiendo cursos dentro y fuera de Asturias, incluido uno en la cárcel de Oviedo, e incluso, en Setiembre del 86, realizamos la primera experiencia pedagógica en régimen de internado en La Colonia, en La Isla, donde 17 personas, alumnos del teatro del Norte y actores de otras compañías asturianas, nos encerramos durante diez días en un viejo caserón a hacer teatro todo el día. Y en ese mismo año también creamos la Muestra de Teatro de Lugones, cuyo fin era poder mostrar al pueblo de Lugones lo que hacíamos en nuestro teatro.

Según cuenta Eugenio Barba, en el primer día de trabajo está ya presente todo el futuro. Y está claro que en este primer año del Teatro del Norte estaba ya abocetado todo el futuro de la Compañía.

Evidentemente el ejemplo del Odín Teatret de Dinamarca y el magisterio de Eugenio Barba han marcado la experiencia de estos 21 años del Teatro del Norte y no admitirlo sería una enorme ingratitud por mi parte. Lo que determinó que siempre hayamos sido una compañía asturiana, pero con el horizonte muy lejos, como Jovellanos tenía su horizonte en Francia y los Revolucionarios del 34 en Moscú. Estaba claro que el nacimiento del Teatro del Norte significaba una ruptura con todo lo anterior y un distanciamiento claro, tanto en formas como en maneras, con el teatro asturiano que nos rodeaba y rodea. Características típicamente nuestras, como el trabajar todos los días, el entrenamiento de los actores, la estrecha relación con la pedagogía teatral, etc, han hecho que nuestra compañía no se parezca a ninguna de nuestra región y haya muy pocas semejantes en el panorama nacional.

¿Y por qué todo esto?

El teatro asturiano, en estos 21 años que llevamos de Gobierno Autónomo, ha estado muy a su suerte, sin apoyo claros por ninguna de las diferentes administraciones. Incluso podemos llegar a decir que nunca ha habido razones objetivas para que en Asturias existiese un teatro profesional, y eso nos ha hecho mucho más resistentes. Unos conformándose con lo que hay, otros rebelándonos contra lo existente, unos haciendo un teatro muy a ras del espectador, otros intentando hacer un teatro auténticamente personal y con vocación de arte. En suma, de tanto estar en la retaguardia, el teatro asturiano a veces puede parecer vanguardia.

Todas estas múltiples ideas con las que creo el Teatro del Norte en 1985 toman cuerpo en un manifiesto que de alguna manera sirve de texto fundacional de la compañía (49).

## EL TEATRO DEL NORTE 1985

*Solo existe una gran aventura y es la vivida hacia el interior de uno mismo, sin que para ello importen el tiempo y el espacio, ni tan siquiera los hechos.*

Henry Miller

*Nuestra historia está repleta de secretos.*

*Muy a menudo nuestra vida no se apoya ni se sustenta en lo evidente, en lo cotidiano, sino en el lado oculto de la luna, en el lado oculto de la existencia.*

*Nuestra vida se alimenta de secretos: relaciones secretas, personas secretas, amores secretos, cartas secretas, amistades secretas, historias secretas, llamadas secretas, sexo secreto..., toda una serie de acciones y reacciones, de personas secretas a través de las cuales, las más de las veces, recibimos la savia fundamental de nuestra alimentación.*

*Así pues, si nuestra vida se alimenta de secretos, también deberían de existir espectáculos secretos que, de alguna manera, fuesen fuente y alimento del teatro. Yo ahora cultivo esos espectáculos secretos, como una especie de levadura, de fermento, que, tal vez más adelante, haga germinar, un teatro nuevo.*

*Un teatro secreto aparentemente banal y sin sentido, un teatro en apariencia inútil, sin espacio propio, sin público propio, pero, eso sí, con vida propia, con intensa savia que corre por cada una de sus acciones; un teatro sin el cual, como sin la levadura, no podremos obtener el teatro del mañana, el pan caliente al amanecer.*

*Este teatro secreto posiblemente nunca verá la luz pública, será tan sólo, o será sobre todo, una confrontación del actor con sus propias fuerzas, con sus propias energías, con sus propios fantasmas. Y esta inútil ceremonia se hará solamente en presencia de una única persona, el observador, el director, pues el teatro, como la vida, sólo empieza donde hay dos. Oficiante y oficiador unidos por algo común que llamamos teatro – teatro secreto -, pero que en realidad constituye únicamente un secreto entre los dos, algo que jamás se cuenta a nadie, de lo que sólo se habla en el propio templo, en la propia catacumba, en el mágico espacio de la escena.*

*Teatro secreto que, si alguna vez se muestra al público, será para enseñar a los otros en que consisten los propios secretos, la propia cultura, las propias fuentes secretas de la vida. Sólo entonces, como en una ceremonia irreplicable, el espectador más íntimo tendrá acceso al íntimo secreto del actor; sólo entonces, como en un nuevo amanecer, el pan saldrá caliente del horno.*

## EL INSTITUTO DEL TEATRO

A comienzo de 1986, tanto por el empuje del propio teatro como por iniciativa de Consejero de Cultura, se crea el Instituto del Teatro, nombrando a Santiago Sueiras su director (50). Yo, durante los primeros meses del 86 doy clase a los alumnos del último curso de la Escuela que tiene el Gobierno Vasco en San Sebastián (que, por cierto, hoy ya no existe. No habiendo ninguna Escuela Actoral oficial en todo el País Vasco). Tras muchos cursos impartidos en Asturias y resto de España me enfrento por primera vez en San Sebastián a los alumnos de una enseñanza reglada. Y entre esos alumnos había actrices hoy muy famosas como Anabel Alonso. Dado que la experiencia había sido muy positiva, a mi regreso Asturias, Santiago Sueiras me propone dar clase en la Escuela de Teatro que va a comenzar a funcionar en el Instituto del Teatro en Gijón.

Y durante diez años, del 86 al 96 doy clase de Interpretación en el Instituto del Teatro. La Escuela se fue creando e inventando año tras año, hasta completar los cuatro cursos y su plan de estudios. Escuelas de este tipo se estaban creando en ese momento en otros puntos del país: Valladolid, Sevilla... Escuelas vinculadas a profesionales provenientes del Teatro Independiente y con una fuerte carga ideológica sobre el hecho teatral. Y así, en Asturias, con un número muy reducido de profesores, y sin una estructura académica oficial, se consigue renovar y cambiar el panorama teatral asturiano, creando las bases para el nacimiento de un verdadero teatro profesional asturiano a partir de una renovada plantilla de actores y actrices, provenientes de la Escuela, que crean compañías profesionales en Asturias, como Antonio Caamaño e Imma Rodríguez, Carlos Dávila, Avelina Hernández, etc (51). O triunfan más allá de nuestras fronteras: Rosa Manteiga, Ernesto Arias, Jouse García, Alfonso Becerra, Dani Salgado, Antonio Castro, etc (52).

La Escuela del Instituto del Teatro de Asturias consigue un gran prestigio a nivel nacional lo que permite a Asturias, no siendo una escuela oficial, estar presente en las conversaciones ministeriales para dar forma en la LOGSE al apartado dedicado a las Enseñanzas Artísticas. Asturias estaba en ese momento a punto de convertirse en la Escuela oficial y de referencia del norte de España.

Pero aquel futuro tan prometedor se frustró con el triunfo de Sergio Marqués y de la derecha en la política asturiana (53). Y por más resistencia que hicimos profesores y alumnos en junio del 96, llegando incluso al Parlamento Asturiano con una propuesta no de ley, todos los profesores fuimos a la calle. En mi caso con la aplicación de una incompatibilidad e incluso negándoseme la subvención para hacer un espectáculo, Sueños Negros, sobre poemas nada menos que de Ángel González. Y todo este desaguisado por obra de la Directora de Cultura del URAS Trinidad Rodríguez (54).

Pese a aquel final tan injusto, mi experiencia en el Instituto del Teatro fue muy positiva, pues como ya dije, se enseña lo que se quiere aprender, y yo aprendí y sistematicé la mayoría de mis conocimientos, cambiando totalmente mi práctica teatral a partir de aquella experiencia pedagógica. Todos los alumnos de aquellos años permitieron cambiar el panorama actoral del teatro asturiano, hasta entonces siempre escaso en número de actores y actrices. Además, durante esos años, el Teatro del Norte se nutrió de los actores de la Escuela. Actores que, evidentemente, yo había formado en los dos primeros cursos.

Si a nivel político en Asturias hay un antes y un después del año 85, por ser el año de la autonomía plena, en el teatro asturiano siempre habrá un antes y un después de la existencia del Instituto del Teatro, por más que muchas de las funciones que debía de cumplir nunca se llevaron a cabo, viéndose entonces casi reducido a una Escuela de Teatro. Se aspiraba a que el Instituto fuese una especie de Dirección Regional de Teatro, que realizase funciones de coordinación, de estímulo y de venta al exterior del teatro asturiano. Recientemente, y por obra del Director General de Cultura, Carlos Madera, el Instituto del Teatro desaparece, alegando que ya existe una Escuela Superior de Teatro y que el Instituto ya no tienen

sentido. Como se ve, nuevamente volvemos al comienzo, el mito de Sísifo presidiendo el teatro asturiano.

## LA PROFESIONALIZACIÓN

En 1988 las Asociaciones Culturales comenzamos a convertirnos en Empresas, en PYMES para el Ministerio de Hacienda, y a cotizar a la Seguridad Social dentro del Régimen de Artistas y Toreros. Poco a poco a todas las compañías de teatro de Asturias no nos quedó más remedio que transformarnos en Sociedades Limitadas, pasando de ser no profesionales a auténticos empresarios teatrales.

Este paso a la profesionalidad, con todo el aumento de gasto que eso implica, y sin una respuesta realmente profesional por parte de las administraciones en cuanto ayudas o volumen de contratación, nos condenó a todos a una especie de teatro de subsistencia, a una expulsión perenne de todo aquello que implicase fijar el teatro a un territorio, a un espacio, todo aquello que permitiese tener un salario digno por su trabajo a las mujeres y hombres del teatro asturiano. Como ejemplo, compárese la primera subvención que recibió el Teatro del Norte en 1985 – primer año de ayudas del Principado de Asturias a la creación teatral – 800.000 pesetas y los 13.000 euros recibidos en 2005. Dada la carestía de la vida con la entrada del euro, no se si la cantidad será inferior o similar a la del 85. Y en ese callejón sin salida seguimos. Sin un derecho reconocido a ser verdaderos profesionales, sin una situación económica que nos permita crecer como compañías y como personas. ¿Es que para hacer teatro con un planteamiento profesional solo cabe marchar de Asturias? Los políticos miran para otro lado o se limitan a hacer estrictamente lo políticamente correcto. ¿Pero el teatro tiene algo que ver con lo políticamente correcto?

Los diez primeros años del Teatro del Norte fueron muy duros. Consolidar un equipo estable parecía una quimera, la juventud e inexperiencia de los actores, su falta de paciencia, convertían a la compañía en un ir y venir de gente, por no hablar de una sangría innecesaria. Formar a la gente, hacerla partícipe de nuestra cultura, de nuestra tradición, eso que llamamos Teatro del Norte, y de pronto desaparecer, marchar a Madrid o dejar el teatro. Muy poca gente quería comprometerse en una aventura de futuro como pretendía que fuese el Teatro del Norte, pero, no sé si el

azar y la necesidad, que es lo que nos junta, también hizo que algunos nos mantuviéramos unidos más tiempo de lo esperado.

En esa década 85 / 95 muchas compañías asturianas desaparecen, como Candilejas de Avilés, otras pasan a una cierta intermitencia como Telón de Fondo, Tramoya, TEG. Por suerte, algunas como Casona nacen y otras como Margen, tras la pérdida de dos de sus miembros fundadores, Ceferino Cancio y Ramón Rodríguez, pasan por periodos de desaliento e incertidumbre, o quedan, como el Teatro del Norte, reducidos a la mínima expresión. En 1995, éramos solo 4 personas: Jesús Pérez, Ana Eva Guerra, Moisés González, y yo mismo. El trabajo era poco, la desidia de las administraciones mucha, y el teatro costumbrista comenzaba a proliferar. Nuevamente los aficionados volvían a ganar la batalla a todo intento de un teatro profesional asturiano.

Pese a todo, nuestra moral seguía alta y continuábamos esforzándonos en aprender a comprender y en construir la herencia de nosotros a nosotros mismos. Y todo eso se materializó en un manifiesto con motivo de nuestro décimo aniversario. Llegar hasta allí, vivos y coleando, ya era todo un éxito (55).

## EL TEATRO DEL NORTE 1985-1995

*En 1995 el Teatro del Norte cumple diez años. En la vida de una persona los primeros diez años son un período de tiempo relativamente corto, pero en la vida de una Compañía de Teatro diez años equivalen casi a 40 ó 50 años de un hombre adulto. Las Compañías que pasan el ecuador de esa mítica cifra saben que pueden tener una larga vida.*

*No sé si al Teatro del Norte le espera una larga vida, lo que sí sé es que tras diez años el camino recorrido es lo suficientemente largo como para poder hacer balance. Muchas cosas del proyecto inicial se han perdido en esta larga travesía, ideas, personas, proyectos, pero en esencia el corazón del Teatro del Norte sigue siendo el mismo.*

*En estos diez años hemos realizado espectáculos para público adulto y público juvenil, hemos realizado actividades pedagógicas, organizado Seminarios y Muestras de Teatro, dado conferencias, cursillos, realizado demostraciones de trabajo, etc. han sido un total de 19 espectáculos y unas 500 representaciones en España, Portugal, Francia, Holanda, Italia, Moldavia, Venezuela y Brasil.*

*Hemos realizado espectáculos para público adulto donde, tanto la dramaturgia como la concepción formal, fueron lo más contemporáneo posible, de ahí, a veces, la dificultad de nuestros trabajos para muchos públicos. Nuestros espectáculos no se han parecido demasiado a los de otras compañías similares, y por tanto su lectura resultaba más difícil.*

*Hemos realizado también espectáculos para públicos juveniles, donde han primado autores y temas que podían interesar a ese sector tan importante del público. Y, finalmente, hemos realizado también numerosas actividades pedagógicas, tanto a nivel interno como externo, dado que siempre hemos tenido vocación de laboratorio teatral.*

*Ahora, tras estos diez años, creo que comenzamos una nueva etapa, sin duda ya vislumbrada en nuestros últimos espectáculos.*

*Si hasta ahora nuestro trabajo estaba relacionado con nuestra biografía, es decir, eran espectáculos sentidos, a partir de ahora serán espectáculos soñados. Y si en 1990 hacíamos *Yerma* para sentir a Lorca, ahora en 1995 hacemos un *Lorca* para soñar a Federico, o creamos un espectáculo en homenaje al Chejov y al Ibsen soñados. Serán también espectáculos relacionados con nuestra biografía, pero a partir de ahora con nuestra biografía soñada, tanto a nivel personal como teatral.*

*Y así, poniendo en pie nuestros sueños, haciéndolos visibles, seguiremos conociéndonos un poco más a nosotros mismos. Iremos poniendo en pie una dramaturgia de los sueños, frente a una dramaturgia de los sentimientos que fue la que presidió nuestros diez primeros años de existencia.*

## LA ESCUELA DEL DIRECTOR

Desde la creación del Teatro del Norte en 1985 yo comienzo mi Escuela del Director, y no solo firmando las direcciones de los espectáculos del Teatro del Norte, sino comenzando a dirigir compañías fuera de Asturias y teniendo que enfrentarme a actores que no conozco y que no he formado yo, y a estructuras de producción muy diferentes a la que yo tengo en Asturias. Soy, pues, el primer director de teatro asturiano que compatibiliza su trabajo dentro y fuera de nuestra región, pues el otro gran director asturiano, Emilio Sagi realiza prácticamente toda su carrera en Madrid y en Asturias solo ha dirigido alguna ópera.



El primer espectáculo que dirijo fuera de mi compañía es *Una mujer sola* de Darío Fo en San Sebastián para la actriz Anabel Alonso y *Aquí no paga nadie* también de Darío Fo para Suripanta Teatro de Badajoz, comenzando así mi aprendizaje como director. Desde entonces he dirigido a compañías de Galicia, Madrid, Extremadura, País Vasco, Andalucía, Cantabria (56), e incluso una ópera, *Macbeth* de Verdi en la temporada de Oviedo y de la Coruña, y las zarzuelas Agua, azucarillos y aguardiente y La Gran vía para la temporada de zarzuela de Oviedo. Poco a poco he ido manteniendo una relación estable con dos compañías, Teatro de Ningures de Cangas (Pontevedra) y Suripanta, luego transformada en Al Suroeste Teatro de Badajoz, convirtiéndome así en una especie de director invitado, con una relación que creo no terminará nunca.

Mi Escuela del Director termina en el año 1997 cuando dirijo para TNT de Sevilla *El Gran Teatro del Mundo* de Calderón de la Barca que consigue un gran éxito a nivel nacional. Prácticamente esa dirección se corresponde con el final de mi actividad como profesor en el Instituto del Teatro e inicia la segunda década del Teatro del Norte Curiosamente, en Asturias nunca quise dirigir, por más que tuviese múltiples ofertas, y mis dos incursiones en la dirección fueron en 1985 con *La orgía* de Enrique Buenaventura con Candilejas de Avilés, que tras este espectáculo desapareció. Y en 1997 *Supertot* de Benet y Jornet con *Quiquilimón*, espectáculo que se representó muy poco.

Aunque en Asturias no contamos con unas subvenciones tan cuantiosas como las que hay en otras regiones, y fuera he podido dirigir espectáculos con presupuestos iguales o superiores a todo el dinero que el Gobierno de Asturias concede en ayudas, debo decir que en Asturias, y en mi compañía, he tenido siempre las mejores condiciones de creación, tanto en tiempo como en espacios, frente a otras producciones de mucho más dinero. En el Teatro del Norte siempre he podido crear, con poco dinero, pero con mucho tiempo, con tranquilidad, con actores que, aunque jóvenes, yo había formado. Y todo esto, ya se sabe, suele ser garantía de trabajo bien hecho, de procesos realmente artísticos.

## FESTIVALES INTERNACIONALES

A comienzo de los años 80 el Teatro Asturiano, representado por el Colectivo de Teatro Margen, empieza a salir fuera de España, primero a

Portugal, luego a Sicilia (57), pero va a ser a partir del año 84 cuando el Teatro Asturiano, sobre todo el Teatro del Norte, ha estado presente en Festivales fuera de España.

Como anécdota curiosa puedo contar que en 1988 participamos en la I Feria de Teatro de San Sebastián en una sección off, a las 5 de la tarde, en la abadía de San Telmo, un espacio imposible para hacer teatro, pero de todas las compañías que había en la Feria fue la nuestra, con el espectáculo Viaje al profundo Norte, la única que fue contratada por los representantes del Festival de Holanda para participar en Ámsterdam en dicho Festival (58). Sirva esta historia de ejemplo para hacer hincapié en que la presencia del teatro profesional asturiano fuera de España fue casi siempre obra de su esfuerzo y su trabajo y no de la Administración Regional. Aunque siempre se ha contado – y es justicia decirlo - con ayuda económica del Gobierno del Principado, de la Caja de Ahorros de Asturias o del Ministerio de Cultura de Madrid, y sin dicha ayuda la presencia en esos Festivales hubiese sido imposible.

El Teatro del Norte ha estado varis cuatro veces en América: Venezuela, Brasil, USA, Uruguay, Argentina, Mexico, El Salvador, Peru. Ha estado también Portugal, Francia, Egipto, Italia, Rumania, Moldavia, Montenegro y Holanda. Quiquilimón en Rusia, Higiénico Papel en Brasil, Estrella García en Perú, Fernando Hurtado en Panamá, Kamante en Italia, Argentina, Mexico, llegando incluso Yeppa Títeres a actuar recientemente en Japón y Mexico lo que habla del buen nivel del teatro profesional asturiano.

Curiosamente la Consejería de Cultura en estos últimos 32 años, y como actividad propia, solo ha organizado fuera de Asturias una Muestra de Teatro en Madrid, un intercambio con Extremadura y Galicia y la presencia de Margen en Cuba en Abril de 2006 dentro de unas jornadas dedicadas a la emigración asturiana.

¿Se avergonzará nuestra Administración Regional del Teatro Profesional Asturiano? ¿No somos embajadores culturales suficientemente interesantes?

Lo que queda claro, y el contar con la experiencia más dilatada y contrastada me concede una cierta autoridad en el tema, el Teatro Asturiano en todos los Festival Internacional en los que ha participado ha tenido una

acogida muy aceptable y ha presentado un teatro similar o mejor al que venia a esos Festivales de otras partes del mundo.

## UNA DÉCADA PRODIGIOSA

En el año 2005 el Teatro del Norte cumple 20 años, un tiempo que, desde su creación en 1985, ha pasado muy rápido para nuestras vidas, pero muy lento para el teatro profesional asturiano. Y va a ser en esta última década, mas o menos 1995/ 2005 cuando el Teatro Asturiano se hace netamente profesional, cuando se crean nuevas compañías a partir de alumnos que terminaron en el ITAE, como Higiénico Papel, capitaneada por Carlos Dávila, o Nun Trís, capitaneada por Antonio Caamaño e Inma Rodríguez, Teatro Pausa, capitaneada por Javier Villanueva, Barataria Teatro capitaneada por Roberto Corte, Konjuro Teatro, capitaneada por Jorge Moreno, Entresijo Teatro, Azoque Teatro, nuevas compañías de títeres como Yeppa Títeres, o Tragaluz, compañías de teatro infantil como Kamante Teatro, Factoría Norte o, en Avilés, Bacanal Teatro, La Sonrisa del Lagarto, etc. Aparecen las primeras compañías de danza en Asturias con Estrella García y Fernando Hurtado, que aunque no es asturiano reside en esos años en Asturias. Incluso aparece una agrupación Lírica, la Castalia, dirigida por Begoña Fernández y Cristina Tolivar (59), formada por alumnos del Conservatorio y dedicada al genero lírico. Una enorme proliferación de compañías y estilos, lo que habla de la riqueza del teatro profesional asturiano. Curiosamente algunos de los grupos con mas solera como Telón de Fondo, Tramoya o Toileta desaparecen en esta década, antes ya lo había hecho Candilejas de Avilés, y otro de los mas veteranos, TEG de Gijón, tiene una continuidad muy intermitente. Al mismo tiempo tanto Teatro del Norte como Margen o Casona cumplen años, 20, casi 30 y 25 años respectivamente.

En esta década hay un gran aumento del Teatro Amateur, pero a diferencia de lo que ocurre con el Teatro Profesional Asturiano que reside en Gijón, Siero, Oviedo y Avilés, la zona central en suma, el teatro amateur se extiende por todo el territorio asturiano, sobre todo los grupos de teatro costumbrista en bable. Otra característica del Teatro Amateur asturiano es el estar formado en su mayoría por gente mayor, y no por jóvenes que están comenzando su andadura teatral, de ahí la proliferación en su repertorio de

teatro costumbrista u obras de carácter conservador. En la actualidad casi la totalidad del Teatro Amateur se ha asociado formando una Federación de Grupos y todos los años se celebran certámenes de Teatro Aficionado en Oviedo, Vegadeo, Granda, Candás, etc.

En esta década también hay un renacimiento del teatro Universitario con grupos que se forman en la propia Universidad: Grupo Electra., Punto sin coma, etc. Pero, dada su propia naturaleza universitaria, estos grupos tienen una duración muy efímera. Realizándose muestras anuales del Teatro Universitario en el Teatro Palacio Valdés de Avilés.

En esta década también hay un salto cualitativo en el teatro escolar, con proliferación de Grupos y Talleres en Institutos y Colegios del Centro de Asturias: I.E.S. de Roces, de Lugones, Colegio Auseva de Oviedo, I.E.S. de Sama, etc. Celebrándose todos los años un encuentro en la Universidad Laboral de Gijón y una muestra de grupos escolares locales en el Teatro Palacio Valdés de Aviles. Así como un concurso regional y nacional que patrocina Coca Cola.

También en esta década el Teatro Asturiano ha conseguido numerosos premios y reconocimientos fuera de nuestra región. A nivel Profesional TEG, Konjuro Teatro, etc. A nivel amateur, Grupo Contraste de Villaviciosa.

En esta misma década aparece una revista de Teatro, La Ratonera, capitaneada por Roberto Corte, Pedro Lanza, Francisco Díaz-Faes, Boni Ortiz. Revista casi única en España, pues la más similar sería La Revista Gallega de Teatro y, ya más como cartelera, Artez en el País Vasco.

Curiosamente, frente a la Gallega o la Vasca, La Ratonera no cuenta casi con ayuda institucional, haciendo una vez más evidente la desidia administrativa hacia la cultura teatral.

En esta década, y también de la mano de Roberto Corte, nace la editorial Oris dedicada a publicar textos teatrales, siendo una de las tres o cuatro editoriales existentes en España que publica este tipo de libros. Oris comienza publicando textos de autores asturianos para luego publicar también libros teóricos, como los dedicados a Claudia Contín sobre la Comedia del Arte o el dedicado a Eugenio Barba (60), con amplia repercusión internacional. Al igual que La Ratonera, la editorial Oris cuenta con un mínimo apoyo institucional.

En esta década se constituye la Unión de Actores de Asturias, siguiendo el modelo nacional, y se forman la Asociación de Compañías de Teatro

Profesional de Asturias, la Asociación de Profesionales de la Danza de Asturias y la Federación de Compañías de Teatro Amateur.

## AUTORES ASTURIANOS

Un lugar común del teatro asturiano, y, en general, de todo el teatro español, es que no hay autores nuevos o los que hay que no merecen la pena. Nada más lejos de la realidad.

Durante estos últimos 20 años han surgido en nuestra región una serie de autores que, a trancas y a barrancas, han ido estrenando sus obras, con las mismas dificultades que el resto de los autores del panorama nacional.

El más veterano de todos es Javier Villanueva (61) que, con su propia compañía, Teatro Pausa, pone en pie sus propios textos. Últimamente ha obtenido el premio Bueno Vallejo de Teatro por su obra Yo no soy Macbeth. Otros autores más jóvenes, pero que llevan años escribiendo, son Eladio de Pablo, Camilo Díaz, que suele escribir en bable, Roberto Corte, Leopoldo Pumarino y Maxi Rodríguez, sin duda el autor asturiano de proyección más universal, que primero compaginó la profesión de autor con la de director de su propia compañía, Toiletta, pero que actualmente ejerce únicamente de autor, un tanto alejado del mundo del teatro asturiano. Y los más jóvenes, Pilar Murillo, que pone en pie sus textos con su compañía La diosa del sarcasmo, o Jorge Moreno con su compañía Konjuro Teatro. Sin olvidar otras formas de autoría que se alejan un poco de la escritura al uso como la que realiza Laura Iglesias con su compañía Higiénico Papel y yo mismo en la mayoría de los espectáculos del Teatro del Norte.

Así mismo, y a nivel amateur, han aparecido autores nuevos, sobre todo en bable.

Muchos de los textos de la nueva dramaturgia asturiana han visto la luz en las publicaciones de la editorial Oris que, como ya dije, dirige Roberto Corte.

Debemos reseñar también la presencia del teatro en la Universidad de Oviedo, con la gran especialista del hecho teatral Doña Carmen Bobes (62) y sus múltiples publicaciones sobre diferentes aspectos del Teatro. El testigo de Carmen Bobes fue recogido por su alumna Magdalena Cueto

(63) y, así, en estos últimos años, cada vez se hacen más cursos sobre el Teatro en la Universidad de Oviedo a los que se invita a participar como profesores a los profesionales del Teatro Asturiano.

¿Por qué los autores asturianos llegan tan mal al escenario y por tanto al público? Fundamentalmente por falta de apoyo institucional a la dramaturgia asturiana, ya sea con ayudas a la creación de textos, ya sea con ayudas específicas a su montaje y distribución. En estos tiempos donde el mercado teatral impera a sus anchas imponiendo su tiranía, y sin que ninguna administración quiera comprometerse a regular dicho mercado, las Compañías Profesionales nos vemos constantemente obligados a crear espectáculos que puedan venderse, que tengan una cierta salida en un mercado tan sumamente incontrolado. Hacer un autor nuevo y asturiano sería la muerte económica para muchos de nosotros, pues, dado que las ayudas a la creación son tan exiguas, todos tenemos la necesidad de hacer gran número de representaciones al año para poder subsistir. En fin, una pescadilla que se muerde la cola y que, en realidad, no favorece a nadie, ni a autores, ni a las compañías ni al público. Si a eso añadimos una cierta moda a programar clásicos que se implantó durante los ocho años de Gobierno del PP, la muerte de la nueva escritura teatral está cantada.

Pese a todo, creo que en Asturias contamos con media docena de autores de calidad suficientemente probada, con estilos y formas muy variadas, lo que es un activo más, por más que se quiera ignorar, del teatro asturiano.

## CUMPLIR AÑOS

Como ya he reseñado anteriormente, en el año 2005 el Teatro del Norte cumplió 20 años y llegar a esta edad ya es todo un logro para cualquier Compañía de Teatro que se precie de tal nombre. Y es en esta última década cuando el Teatro del Norte, junto con el resto del teatro asturiano, ha tenido el crecimiento más importante, tanto a nivel cuantitativo, como a nivel cualitativo, lo que sin duda nos coloca a la cabeza de un teatro que apuesta por un auténtico Teatro de Arte y por un compromiso real con la creación contemporánea. En esta década hemos podido ir transformándonos en un auténtico Laboratorio Teatral, convirtiendo nuestro teatro en una Escuela permanente, en un espacio de investigación para nosotros y para otros actores jóvenes que se acercan a nuestro teatro. Y este carácter de

Laboratorio dio lugar a la creación en 1999 de los Encuentros en el Norte, que desde entonces hacemos todos los meses de Agosto en el Colegio el Prial de Infiesto y a donde han venido alumnos de España, Italia, Portugal, México. Dio lugar a diversos cursos monográficos y a los Encuentros con Mujeres en Escena que nos han permitido traer a Lugones a mujeres tan importantes como Julia Varley del Odin Teatret, Esperanza Abad, Carmen Werner, Laila Ripoll, Itziar Pascual, Monica de la Fuente, Carmen Portacelli, Ana Vallés, Carmen Bobes, Claudia Contin, Inmaculada Alvear, Agustina Aragón, Cecilia Hopkins, Cristina Castrillo etc., que nos han permitido acercarnos a mundos tan lejanos como el Kathakali indio, la voz en la Música Contemporánea, el tango, la danza contemporánea o La Comedia del Arte. La estructura de nuestro repertorio también se ha fijado y consolidado en esta última década: Espectáculos para público adulto, Espectáculos para alumnos de Secundaria y Espectáculos pedagógicos. Este abanico tan amplio de posibilidades, y creo que único en España, nos permite trabajar con un amplio repertorio de diferentes formatos, espacios y precios. Y es precisamente esta versatilidad y variedad lo que nos convierte en una Compañía de Teatro Profesional muy particular dentro del panorama del Teatro Español, contando además con un espacio propio – El Teatro del Norte – y con un trabajo continuo de entrenamiento de los actores de la Compañía. Y es también en esta década cuando espectáculos como nuestro **Lázaro de Tormes** llega a las 200 representaciones, lo que significa una cota inalcanzada hasta ahora por el teatro asturiano desde la época de **Ubú Rey** de Caterva.

Comenzamos también, en estos últimos años, a propiciar la publicación de libros en colaboración con la editorial Oris, y así Moisés González traduce dos libros de Claudia Contin: *Viaje de un actor a la comedia del Arte* y *Los habitantes de Arlequinia*, y yo coordino el libro de Eugenio Barba *A mis espectadores* y publico *El tiempo inmóvil*, sobre los veinte años del Teatro del Norte. Y también gracias al Teatro del Norte, y en colaboración con la Obra Social y Cultural de CajAstur, programamos en Asturias compañías como el Odin Teatret de Dinamarca, la Scuola Sperimentale del Attore de Italia, El Teatru Eugene Ionescu de Moldavia, Cecilia Hopkins de Argentina, Avatar de Brasil, Teatro Dallas de USA, Teatro delle Radici de Lugano (Suiza), etc.

## A MODO DE CONCLUSIÓN

Puede parecer que mi historia teatral ha sido un camino de rosas, un camino de ascensión permanente, que estos últimos años del Teatro del Norte, de gran reconocimiento a nivel regional y nacional, convierten a nuestro teatro, y por ende al teatro profesional asturiano, en algo totalmente consolidado, estable y plenamente reconocido por la sociedad asturiana. Nada más lejos de la realidad.

Y ahora, a comienzos del año 2006, cuando escribo estas reflexiones y el Teatro del Norte va camino de cumplir 21 años – la mayoría de edad –, algunos de los problemas de los que vengo hablando desde el nacimiento del que podemos llamar el Teatro Asturiano, más o menos hace treinta y cinco años, siguen vigentes y presentes.

- Apoyo insuficiente de las diversas administraciones.
- Escaso reconocimiento social del hecho teatral por la sociedad asturiana
- Escasa presencia del teatro profesional asturiano en la zona centro de Asturias.
- Precaria situación económica de las compañías y de los actores profesionales, que, o se ven obligados a emigrar a Madrid, o tienen que malvivir del teatro.
- Poca presencia del teatro profesional asturiano fuera de Asturias.
- Pocas críticas y estudios sobre el teatro profesional asturiano.

Podríamos decir que las diversas Administraciones han dejado el teatro en manos del exiguo mercado teatral asturiano, cuando no apuestan decididamente por el teatro aficionado en vez del profesional. Siguen sin hacer nada por promocionar el teatro asturiano fuera de nuestras fronteras, sin contar con un organismo oficial dedicado a promocionar y estimular el hecho teatral, y aunque existe un Circuito Profesional de Teatro, similar al de otras comunidades, en esta última legislatura casi se ha intentando liquidarlo, olvidando así problemas que tenemos ahí a la vuelta de la esquina y que habrá que encarar algún día. ¿Qué ocurrirá dentro de 10 años cuando la mayoría de los asturianos estén a menos de una hora del centro de Asturias? ¿Seguirá teniendo sentido hacer teatro en espacios, como los de ahora, que en la mayoría



de los casos no reúnen ninguna condición para la representación? ¿No sería más lógico traer a los espectadores a un buen teatro del centro de Asturias?

El gasto mayor del Gobierno Regional en teatro es la Escuela Superior de Arte Dramático, que, evidentemente, tiene muy escasa incidencia teatral sobre la población asturiana. ¿Realmente Asturias necesita una Escuela superior de Arte Dramático? ¿Hasta cuando tenemos que seguir con esta situación que no propicia ninguna política teatral a medio ni a largo plazo? ¿Estamos eternamente condenados a seguir con la inercia y la rutina?

De esos polvos vienen estos lodos, un teatro profesional combativo y peleón que la mayoría de las veces la única respuesta que recibe de la Administración es el silencio, la falsa promesa, o la riña por protestar tanto. Olvidando nuestros políticos que, aunque vivimos en una región donde prima la Cultura de la Muerte (es decir, la cultura cuanto más muerta mejor), somos un elemento clave de la cultura viva y contemporánea de Asturias. ¿Han llegado nuestros administradores a pensar lo que les costaría contar con un Centro Dramático Asturiano frente a lo que les cuesta ahora el Teatro Profesional Asturiano?

En fin, que en el tema del teatro profesional en Asturias está casi todo por hacer, porque aunque hay mucho teatro sin público, queda aún mucho más público sin teatro.

## FINAL

A pesar de este largo recorrido, la sociedad asturiana en su conjunto sigue preguntándonos: ¿pero vivís del teatro?, ¿pero existe un teatro profesional en Asturias? O el Director General de Cultura, en unas declaraciones recientes a la Nueva España, dice que en Asturias hay muchas compañías de teatro profesional (64).

¿Por qué este enconamiento tan sistemático y continuo a lo largo de estos últimos treinta años contra el teatro profesional en Asturias?

Supongo que a esta pregunta tendrán que responder los que vengan detrás de nosotros, los teatreros y teatreras del futuro, más bien teatreras, pues las escuelas de toda España y Europa están llenas de mujeres en número superior a los hombres. Y, sin duda, ellas traerán una nueva visión sobre el hecho teatral, y tal vez una respuesta a la pregunta.

A lo largo de estos casi 21 años del Teatro del Norte han tenido que saltar por la borda muchas ilusiones, muchos proyectos, expectativas y personas, pero han quedado una serie de principios estables que hacen que nuestros cimiento sean sólidos y sostengan un edificio con vocación de perdurar, con vocación de servicio público. Y así ha pasado a la mayoría del Teatro Profesional Asturiano en estos último años. Estructuras consolidadas y con perspectiva de futuro, pese a quien pese.

Nuestro reto de cara al futuro, el del Teatro del Norte y el mío propio, pasa por transformarnos en un auténtico Laboratorio Teatral, un espacio de investigación y de búsqueda teatral que se convierta en un centro de creación y de referencia teatral para Asturias y el resto de España. ¿Lo conseguiremos? Eso dependerá de nuestro tesón y de nuestro esfuerzo, de que la Administración crea en nuestro proyecto y nos apoye, y de que Instituciones como el RIDEA me permitan venir a contarles a ustedes mi historia, mis proyectos, me permitan hablarles de algo que, aunque parece que no existe, tal vez oculto por la cultura dominante, existe y forma una subcultura muy potente, un sueño que llamamos Teatro Profesional Asturiano.

Finalmente, y para terminar, quiero leerles el manifiesto que he escrito para celebrar los 20 años del Teatro del Norte (65).

## TEATRO DEL NORTE 1985 –2005

*Al igual que las otras drogas, el arte se lleva tanto como aporta.*

**Peter Brook**

El Teatro del Norte cumple 20 años.

Veinte años construyendo una casa que parece no terminar de edificarse nunca, que por momentos sentimos desplomarse, por partes o totalmente, pero que siempre vuelve a renacer de sus propios cimientos.

Pero, ¿20 años es mucho o poco tiempo para un grupo de teatro?

1) Veinte años son casi una tercera parte de la vida de una persona y en esos veinte años hemos visto éxitos, fracasos, deserciones, traiciones, nacimientos, lealtades, dudas, alegrías, miedos, reconocimientos, indiferencias, enfermedades, accidentes, lesiones, etc.; hemos tenido que renunciar a muchos sueños, hemos tenido que tirar otros muchos por la borda; hemos tenido... Veinte años como única medida de nuestro espacio y nuestro tiempo. Pero ¿tendrá el público esta misma medida de nuestro trabajo?

2) Si en esta última década nos hemos dedicado a soñar a autores y personajes – Antígona, Rosita, Chejov, Cervantes... - , a poner en pie una dramaturgia de los sueños, ¿que nuevo empeño teatral alentará esta década que comienza? ¿Lo sabemos nosotros? ¿ Lo sabrá el público?

3) Nuestra capacidad de soñar nos dice que, en esta década que comienza, nuestro mayor reto será la conquista del valor. Que nuestro trabajo, nuestro teatro, tenga valor no solo para nosotros, sino para la sociedad que nos rodea, para el público.

Sin ese reconocimiento, sin ese valor, nuestro teatro, nuestros veinte años

de existencia se convertirán en nada, en casi en un instante, pues todos los

espectáculos que hemos hecho se habrán perdido en el olvido, no vivirán

en la memoria de nadie. Así pues, la tarea que tenemos ante nosotros es mucho más dura, ardua y estimulante que todo lo realizado en los 20 años que nos preceden.

4) La semilla que nuestro teatro ha ido sembrando en estos veinte años dará sus frutos en la próxima década, estamos seguros. Raíces y simiente que nos alimenten y sustenten, tanto como personas que como actores, raíces y simiente que alimenten y se engargen en nuestros espectadores, en nuestro público. Todo el trabajo de entrenamiento y formación realizado en estos diez últimos años, ¿dará sus frutos en esta década que comienza? , ¿el teatro del Norte se transformará en un espacio de formación y reflexión, en un Laboratorio Teatral?

5) El camino hacia atrás no ha sido fácil, ni cómodo, y muchas veces ha sido un camino estéril, superfluo e innecesario para el mundo que nos rodea. Pero por ese camino, durante estos 20 años, hemos podido caminar juntos, público y actores, en busca de nuestra propia libertad, en busca de eso que llamamos Teatro.

El camino hacia delante es aún más largo y más incierto, estamos seguros, pero por él seguiremos marchando con el viejo tabanque, en pos de nuestros sueños, en pos de ese encuentro con el público que da sentido a nuestro trabajo, que da sentido a nuestro ser como grupo de teatro.

6) Sin el apoyo de ciertas instituciones, el Teatro del Norte no hubiese sido capaz de recorrer este largo camino. Un apoyo a veces invisible, a veces escaso, a veces quebradizo, pero que sin él este viejo Teatro del Norte no se hubiese mantenido en pie. Pero, ¿veinte años es mucho o poco tiempo? Veinte años, apenas un instante para el público, y casi media vida para nosotros. Soñadores con los pies en tierra en busca de algo, una luz al final del camino, que sabemos imposible de alcanzar.

Pero en realidad, ¿no consistirá en eso el teatro?

Como don Quijote, atreverse a vivir los propios sueños, ese es el auténtico reto que nos espera y compromete en los próximos veinte años.

Lugones Abril 2006

## NOTAS

=====

1) Ver **En busca del actor y del espectador** de Marco de Marinis. Editorial Galerna (Argentina), colección Teatrológica, 2005. El artículo: Problemas de semiótica teatral. La relación espectáculoespectador.

2) Fran Díaz Faes, en la actualidad, ya no escribe en la Nueva España, pero sí que lo hace, junto con Boni Ortiz en La Ratónera.

3) Ver **Aurora Sánchez y el Teatro Asturiano** de Boni Ortiz. Consejería de Cultura e Instituto Asturiano de la Mujer, del Principado de Asturias. Gijón 2003.

- 4) Ver **Pachín de Melás y el Rexonalismu Asturianu**, de varios autores, editado por la Consejería de Cultura del Principado de Asturias con motivo de la XXII Selmana de les Lletres Asturianas, 4 de Mayo de 2001.
- 5) Ver El teatro en Asturias durante la Republica y la Guerra Civil de Boni Ortiz. Editado por la Consejería de Cultura del Principado de Asturias. 2007. Separata de el Diario el Comercio de Gijón sobre el Teatro Obrero en Asturias entes de 1936 a cargo de María Antonia Mateo.
- 6) **Teatro asturiano**. Obras de Pachín de Melas, Gijón, Tipografía la Industria.
- 7) Ver el artículo de Boni Ortiz Hace cincuenta años. La Ratonera nº 21, septiembre 2007
- 8) Ver El nuevo teatro, 1947 – 1970 de Marco de Marinis. Ediciones Piados, 1988
- 9) El texto de Historias de Juan de Buenalma estaba publicado en la revista de teatro catalana Yorik
- 10) Ver La Barraca en Asturias artículo de Boni Ortiz, Revista La Ratonera, nº 5, Mayo de 2002.
- 11) Antonio Malonda y Yolanda Monreal fueron los creadores del grupo madrileño Bululú. Antonio Malonda dirigió las Escuelas de Teatro de Zaragoza y Albacete e impartió clase en la ITAE en Asturias. Fue profesor de la RESAD de Madrid. Yolanda Monreal, su mujer, fue profesora de la Escuela de Teatro de Valladolid y luego de la RESAD de Madrid.
- 12) Marisa Fanjul tenía una escuela de danza en la calle Uria y luego en la calle Melquíades Álvarez. Por su escuela pasaron Etlvino Vázquez, Emilio Sagi, Luis Antonio Suárez, Ángeles Caso..., entre otros.
- 13) Esperanza Abad es cantante y profesora de voz con un amplísimo currículum. Como cantante se ha especializado en música contemporánea. Esperanza Abad impartió en curso en Asturias en el año 83, invitada

por el Colectivo de Teatro Margen y en el 2002 en el II Encuentro de Mujeres en Escena de Asturias organizado por el Teatro del Norte.

14) El Grupo Tábano nace en 1968 y desaparece a finales de los años 70. Ha contado fundamentalmente con dos directores, Juan Margallo, uno de sus creadores y luego Guillermo Heras. Ver Tabano, un zumbido que no cesa, del Equipo de Pipirijaina, editado por Ayuso en 1975. El Joglars nace en 1965 y siempre ha estado dirigido por Albert Boadella. Ver Els Joglars, veinticinco años y un día, cuadernos de El Público nº 29, 1985

15) Guillermo Heras fue director del Grupo Tábano es los últimos años de este Grupo. Luego dirigió el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, con sede en la Sala Olimpia de Madrid. En la actualidad es Director de la Muestra de Teatro Contemporáneo de Alicante.

16) Jerzy Grotowski, director polaco y hombre fundamental del teatro europeo del siglo XX. Ha desarrollado su actividad en Polonia, California y Pontedera (Italia) Su libro fundamental es Hacia un teatro pobre, siglo XXI Editores, 1970

17) ISTA son las siglas de International School of Theatre Anthropology, que dirige Eugenio Barba, creador y director del célebre grupo danés Odin Teatret. La primera sesión pública de esta escuela se celebró en Boon en 1980. El Equipo Pedagógico de la ISTA está formado por maestros Indios, Japoneses, Balineses, especialistas en Mimo de la escuela de Decroux, e pecialistas en danzas rituales brasileñas, los actores del Odin y profesores universitarios italianos como Nicola Savarese, Ferdinando Taviani, Ma cos de Marinis o francesas como Patrice Pavis, Jean-Marie Pradier, Beatriz Picon Vallin.

18) Eugenio Barba, fundador y director del Odín Teatret, 1964, Holstebro (Dinamarca) y en 1979 de la ISTA (International School of Theatre Anthropology) y creador de la teoría de la Antropología Teatral, es hoy uno de los teóricos de referencia más importantes del teatro contemporáneo. Doctor Honoris Causa por numerosas universidades de Europa y América, es autor de libros fundamentales del teatro europeo del siglo

XX: **Anatomía del actor** y **El arte secreto del actor** (en colaboración con el profesor italiano Incola Savarese), **La canoa de papel**, **Teatro: soledad, oficio y revuelta**, **Arar el cielo**, **La tierra de cenizas y diamantes**, etc. Tanto Eugenio Barba como el Odín han ejercido una profunda influencia en el teatro europeo y americano de los últimos treinta años.

19) La Antropología Teatral estudia el comportamiento del ser humano en una situación de representación organizada. Individualiza los fundamentos del arte del actor y del bailarín, e indica la base común de las técnicas de las diferentes tradiciones, tanto en Oriente como en Occidente, en los estilos codificados y en los que privilegian la originalidad personal. Esta “biología” del teatro, sobre la cual se funda toda técnica performativa está definida por Barba como “pre-expresividad”. A nivel pre-expresivo el trabajo del actor está regulado por principios que deciden su calidad de presencia, de energía, de credibilidad y eficacia. A través del conocimiento de los principios del nivel pre-expresivo el actor comprende los procesos que transforman su cuerpo cotidiano en el cuerpo-en-vida extra-cotidiano imprescindible para que exista el teatro. Ver **Anatomía del actor: diccionario de antropología teatral** de Eugenio Barba y Nicola Savarese, Editado por Edgar Cevallos en 1988 por la Universidad de Veracruz (México) en su colección Escenología.

20) Sobre la presencia del Living Theatre en Valladolid ver el artículo de José Monleón: Teatro de Provocación, revista Triunfo nº 285 1967.

21) Julio Rodríguez Blanco dirigió en los años 70 el Grupo de Teatro del Ateneo de Oviedo, poniendo en escena obras de Jorge Díaz, Valle-Inclán, O’Casey, etc. Ha realizado la crítica teatral en la Revista El Público y en la actualidad es corresponsal de la Ratonera en Madrid, donde reside dando clases.

22) Pedro de Silva fue el primer Presidente del Principado de Asturias en 1985. En 1972, en el Ateneo Jovellanos de Gijón, bajo la dirección del abogado gijones Javier Medina, Pedro de Silva, y en función única, estrena su obra El Condenado, publicada por La Ratonera en el nº 15 de 2005.

23) Ramón Sánchez Ocaña es en la actualidad comentarista de temas de salud tanto en prensa escrita como hablada.

24) José Ricardo Morales nació en Málaga en 1915. En 1939 se exilió en Chile donde reside. Ver en la Colección de Teatro El mirlo Blanco el número dedicado a José Ricardo Morales. Taurus Ediciones 1969.

25) Emilio Sagi es director de Zarzuela y Opera. Natural de Oviedo realiza prácticamente toda su carrera en Madrid. En 1984 dirige un Otelo de Shakespeare para Margen. Fue director del Teatro de la Zarzuela y del Teatro Real. Luis Antonio Suárez, también asturiano, es escenógrafo y ha realizando casi toda su obra en le Teatro Campoamor de Oviedo, ya sea en producciones de Zarzuela como de Opera.

26) De origen valenciano se exilió en México donde murió. Ver en la Colección de Teatro El Mirlo Blanco el número destinado a Max Aub. Taurus Ediciones 1971.

27) Nacho Martínez tras su participación en Ubu Rey, y una vez termina dos su estudios universitarios, se traslada a Madrid donde realiza una carrera tanto en el Teatro, montajes en el Centro Dramático Nacional bajo la dirección de Lluís Pascual, o en cine, películas bajo la dirección de Almodóvar o Moncho Armendáriz. Carrera que se ve truncada prematura por la enfermedad y la muerte. Luis José Coto, leones de nacimiento, tras acabar sus estudios en la Universidad de Oviedo saca una plaza de profesor en Madrid donde se reside hasta su prematura desaparición. Eduardo Méndez Riestra es la actualidad en reputado crítico astronómico y escritor, desempeñando en la actualidad el cargo de Jefe de protocolo del Ayuntamiento de Gijón.

28) Ángel García Moreno, nacido en Mieres, realiza una amplia labor teatral en el teatro Alfil de Madrid en el final de los años 70. Programa y monta autores muy comprometidos como Jhon Orton y realiza hasta Festivales Internacionales de Teatro. Años más tarde regento el Teatro Fígaro donde desarrolló una amplia carrera de productor/director de un teatro comercial digno e interesante. En su aventura en el teatro Alfil contó con el apoyo económico de Pedro Duro, que formaba parte de una de las familias asturianas



con más solera. En la actualidad, y ya alejado del teatro, Pedro Duro vive en Marbella.

29) Javier Blanco formó parte del grupo Caterna hasta su desaparición en 1977. Luego formó parte de la Cooperativa Denok de Vitoria y después fijó su residencia en Madrid donde realizó una corta carrera teatral. En la actualidad está alejado del teatro y vive en Gijón.

30) De todas estas compañías la única que sigue en activo, aunque evidentemente con muchos cambios, es el TEG de Gijón (Teatro Estudio de Gijón), En la actualidad el TEG lleva sin crear ningún espectáculo nuevo desde el 2004.

31) Ver **Théâtre du Soleil: 1793 la cité révolutionnaire est de ce monde**, Éditions Stock, 1972 Sobre el Théâtre du Soleil ver el cuaderno nº 16 de la revista El Público del año 85.

32) Dolores Cuesta intervino como actriz en el primer espectáculo de Margen Y los cíclopes salieron de la tierra para asaltar el cielo. Después, alejada del teatro, fue profesora de Dibujo en la Universidad Popular de Gijón. En la actualidad trabaja en el Museo del Pueblo de Asturias.

33) Ver: **Théâtre du Soleil: L'Age d'Or** Editions Stock, 1975.

34) Antonio Masip fué el primer alcalde socialista de Oviedo.

35) Pedro Alberto Marcos, ejerció la crítica teatral en la revista Asturias Semanal al comienzo de los años 80, luego fue director de Radio Nacional de España en Asturias y de Televisión Española en Asturias.

36) Ver: **Comediants, 15 años**. Cuaderno nº 27 de la revista El Público, 1985.

37) El Grupo Paparruchas, que dirigía Francisco Díaz Faes desapareció en los años 80. El Grupo Casona, dirigido por Andrés Presumido, sigue en activo en la actualidad.

38) Para saber sobre el caso La Torna ver el Cuaderno nº 29 de la Revista El Público, 1985, dedicado a Els Joglars.

39) En Agosto de 1984 el Festival de Teatro Romano de Mérida, que dirigía José Monleón, dio una beca a José Luis Alonso de Santos, Juan Margallo y Etelvino Vázquez para asistir a los ensayos del director griego Karolus Kum de Electra y poder asistir también a los espectáculos del Festival de Teatro Clásico de Epidauro y del Teatro Herodes de Atenas.

40) Ponencia de Etelvino Vázquez en los Encuentro de Grupos Teatrales Asturianos, Sama de Langreo Mayo de 1984. Ponencia publicada en el libro El tiempo inmóvil de Etelvino Vázquez. Edición de Oris Teatro Colección sobrEscena. 2006.

41) El Grupo Telón de Fondo de Gijón, hoy ya inexistente, fue el primer grupo que hizo teatro en bable sin ser textos costumbristas o tradicionales. En la actualidad el continuador fundamental de esa tradición es la Compañía Casona.

42) Desde hace varios años, y en el mes de Agosto, en el Teatro Prendes de Candas, y organizado por el Ayuntamiento de Carreño, se organiza un Festival de grupos aficionados de Teatro Costumbrista, donde se otorgan premios al mejor espectáculo, mejor actor y actriz, mejor dirección.

43) Autor avilesino que ha escrito teatro y novelas en bable. Sus textos han sido puestos en escena fundamentalmente por las compañías Nun Tris y Casona.

44) El Teatro Lliure de Barcelona es sin duda la compañía más importante de teatro nacida en España después de la muerte de Franco. Fue creada por Fabià Puigserver y dirigida por él y Lluís Pascual hasta la muerte de Fabià. En la actualidad el Teatro Lliure, ya totalmente institucionalizado, está dirigido por A. Rigola.

45) El Plan de Rehabilitación de Teatros de titularidad pública creado durante el primer mandato de Felipe González, rehabilito unos 70 teatros en

toda España. En Asturias se beneficiaron de ese plan primero el Teatro Campoamor de Oviedo, con una rehabilitación muy pequeña, luego el Teatro Palacio Valdés de Avilés, prácticamente con una reconstrucción, y luego el Teatro Jove llanos de Gijón con una rehabilitación integral. Todos los teatros rehabilitados con este plan en toda España son teatros a la italiana, lo que ha hipotecado la visión frontal del teatro, al menos para casi un siglo.

46) En esa época se crea el Centro Dramático de Extremadura - hoy ya inexistente - , el Centro Dramático Gallego, Centro Dramático de Cataluña - hoy Teatro Nacional de Cataluña -, Centro Dramático Valenciano, Centro Andaluz de Teatro y más recientemente Centro Dramático de Aragón.

47) El incipiente teatro profesional asturiano reclamaba en esos años cursos de reciclaje y formación y así lo entendió la Consejería de Cultura a través de su Dirección Regional de Cultura. Dichos cursos se celebraban en Oviedo y Gijón. En 1986, el recién creado Instituto del Teatro organizó un curso con el Teatro Núcleo de Italia – Abril del 86 – en la Ciudad Res dencial de Perlorá, en la que participó casi la totalidad del teatro asturiano. Ese mismo año el ITAE organiza también un curso de voz con Yolanda Monreal, mujer de Antonio Malonda y entonces profesora de la Escuela de Teatro de Valladolid. Hasta ese momento los únicos cursos que se habían realizado habían sido organizados por el Colectivo de Teatro Margen, como el impartido por Esperanza Abad y reseñado anteriormente.

48) Al comienzo de los años 80, Jesús Pérez crea y dirige el Grupo de teatro aficionado Trasgos en la Casa de la Cultura de Lugones, de donde salen actores como Ernesto Arias o Rosa Manteiga, hoy ligados al Teatro de la Abadía que dirige en Madrid José Luis Gómez. De 1985 a 2002 forma parte del Teatro del Norte, donde realiza la iluminación de todos sus espectáculos. Iluminó también otros espectáculos dirigidos por Etelvino Vázquez en TNT de Sevilla, Suripanta y Al Suroeste de Badajoz, Teatro de Ningures de Galicia, Teatro Pradillo de Madrid y la opera Macbeht de Verdi en la ópera de Oviedo y La Coruña. Realizó trabajos de cine y de

video junto al artista plástico asturiano Paco Cao. En la actualidad Jesús Pérez está alejado del teatro.

49) Este manifiesto se encuentra publicado en el libro *El tiempo inmóvil* de Etelvino Vázquez publicado por Oris Teatro en 2006 dentro de su colección *sobrEscena*.

50) Santiago Sueiras provenía del histórico Grupo La Mascarra del Ateneo Jovellanos de Gijón, después formó parte del grupo *Caterva*, siendo el autor de la música del espectáculo *Ubú Rey*. Luego, durante varios años, regentó en Gijón la librería *Musidora*. Mas tarde forma la Compañía *La Gotera* junto con Toño Criado, Martina Bueno, etc. En enero de 1986 es nombrado director del ITAE donde permanece hasta 1995. Luego realiza algunas labores de producción en el Teatro Jovellanos de Gijón y, finalmente, se establece en San Sebastián donde crea la empresa de distribución *Gaupasa*, encargándose, fundamentalmente de la distribución de las Compañías vascas *Ados Teatro* y *Vaiven Producciones*.

51) Antonio Caamaño e Inma Rodríguez crean la Compañía *Nun Tris*, Carlos Davila y Avelina Hernández crean *Higienico Papel* y Avelina Hernández, años después, *La sonrisa del lagarto*.

52) Rosa Manteiga y Ernesto Arias trabajan normalmente en el Teatro de la Abadía de Madrid que dirige José Luis Gómez. Jouse García junto con Josi Lage, que también había estudiado en el ITAE, forman en Carballiño (Orense) la Compañía *Nove Dous*, Alfonso Becerra y Dani Salgado, después determinar sus estudios de interpretación en el ITAE, estudian la especialidad de dirección en el Intitut del Teatre de Barcelona. En la actualidad los dos son profesores de la Escuela Superior de Arte Dramático de Galicia con sede en Vigo. Antonio Castro ha intervenido en Madrid en varias obras de teatro, en series para la televisión como *El super* y en varias películas.

53) De los cuatro años de mandato de Sergio Marqués, dos son con el Partido Popular y dos en solitario, tras sus desavenencias con Álvarez

Cascos. Durante su mandato se produce el desmantelamiento del ITAE, relevando a su director, Santiago Sueiras, que es sustituido por Pedro Llera, y poniendo en la calle a todos sus profesores: Carmen Gallo, Matilde Casamayor, Margarita Rodríguez, Manuel Bernabé, Vicente León, Roberto Alonso, Jaroslaw Bielski, Etlvino Vázquez, etc.

54) Trinidad Rodríguez, era profesora del Instituto Doña Jimena de Gijón. Había sido Concejala del Ayuntamiento de Gijón y luego Directora Regional de Cultura durante el mandato de Sergio Marqués. Durante su mandato al frente de la Dirección General de Cultura se desmantela el ITAE, pero se crea el Circuito Profesional de Teatro de Asturias. En la actualidad está alejada de la política.

55) Este manifiesto se encuentra publicado en el libro **El tiempo inmóvil** de Etlvino Vázquez publicado por Oris Teatro en 2006 dentro de su colección sobrEscena.

56) Etlvino Vázquez ha dirigido espectáculos para Compañías de Galicia, Extremadura, País Vasco, Madrid, Andalucía y Cantabria. Entre los espectáculos dirigidos destaca: **Aquí no paga nadie** y **Una mujer Sola** de Dario Fo, **Perfume de Mimosas** y **El Pájaro de Plata** de Miguel Murillo, **Ubu Rey** y **Sempre Ubu** de Alfred Jarry, **Tic-Tac** de Suso del Toro, **Esperando a Godot** de Samuel Beckett, **Retablo de la Avaricia de la Lujuria y de la Muerte** de Valle-Inclán, **El Gran Teatro del Mundo** de Calderón de la Barca, **El Caballero de Olmedo** de Lope de Vega, **Los Dioses y los Cuernos** de Alfonso Sastre, **Fausto** de Marlowe, **Cara de Plata** de Valle-Inclán, **Circulo de Suso** de Toro, **Las Troyanas** de Euripides, **Eduardo II** de Marlowe, **Tartufo** de Molière, **Misericordia** de Galdos, **Emigrados**, de autores contemporáneos gallegos, **Tu ternura molotov**, de Gustavo Ott, etc. También ha dirigido **Macbeth** de Verdi en las Temporada de Opera de Oviedo y La Coruña. En 2008 dirigirá **Agua azucarillos y aguardiente** y **La Gran Vía** en la temporada de Zarzuela de Oviedo.

57) Las primeras salidas al extranjero de Margen fueron al FITEI ( Festival Internacional de Teatro de Expresión Iberica) en Oporto. Allí participó durante varios años tanto con espectáculos de sala como de calle. Luego, y durante varios años fue al Festival de Almada, también en Portugal, que

dirige Joaquin Benite. Joaquin Benite dirigió para Margen la obra de Javier Villanueva **La noche que no llegó el viento**, con José Lobato y Martina Bueno. En Palermo (Sicilia) Margen participa en la Incontrazione festival que dirigía Beno Mazzone director entonces del Teatro Libero de Palermo. En aquella edición dedicada a España, además de Margen con el espectáculo **De Vita Beata**, participo el Teatro Libre de Madrid que dirigía José Luis Alonso de Santos y la compañía de títeres Libélula de Segovia que dirigía y dirige Julio Michel.

58) Sin duda el Festival de Holanda, que se celebraba en Ámsterdam, y ese año tenía una sección dedicada al nuevo teatro español, es la programación más importante en que ha participado una Compañía Asturiana, dada la importancia del resto de los espectáculos programados y la magnitud del Festival.

59) Begoña Fernández y Cristina Tolivar son profesoras del Conservatorio Superior de Canto de Oviedo. Begoña Fernández cantó a comienzos de los años 90 en varias operas de la temporada ovetense, entre ellas en **Macbeth** de Verdi dirigido por Etelvino Vázquez.

60) Viaje de un actor por la comedia del arte de Claudia Contin, **Los habitantes de Arlequinia** de Claudia Contin, A mis espectadores de Eugenio Barba, El tiempo inmóvil de Etelvino Vázquez . Edición de Oris Teatro. Colección sobreEscena.

61) Javier Villanueva, natural de Lieres (Siero) es sin duda el decano de los autores de teatro de Asturias. Comienza su andadura dirigiendo el grupo de Teatro del Ateneo de Oviedo en los años 60, donde ya estrena alguno de sus textos. Luego pasa a la Casa del Estudiante y en el verano del 68 forma su propio grupo. Aunque durante muchos años estuvo alejado del teatro activo – ha sido profesor del Colegio de los Dominicos de Oviedo y de la Escuela de Magisterio – nunca dejó de escribir teatro y al final de los años 90 crea una nueva compañía , Teatro Pausa, con la que estrena sus propios textos.

62) Doña Carmen Bobes es sin duda la estudiosa más importante de la semiológica teatral dentro de la Universidad española. Conocida

internacionalmente por estudiosos tan prestigiosos como Pavis o Marinis ha tenido una influencia muy importante sobre algunos de los espectáculos del Teatro del Norte o sobre otros espectáculo que Etelvino Vázquez dirigió fuera de Asturias. Un libro clave ha sido **Estudios de semiológicos del teatro**, editado por Aceña y la Avispa en 1988. Los trabajos sobre Lorca de este libro junto con la tesis de Ines Marfull, alumna de Carmen Bobes, sobre el psicoanálisis y Lorca han sido fundamentales para el montaje de Yerma realizado por el Teatro del Norte en 1990. Carmen Bobes, además, ante la prohibición que querían hacer los herederos de Lorca del montaje de Yerma, por estar interpretado el personaje de Yerma por un hombre, defendió el trabajo ante dichos herederos y consiguió así su autorización para seguir representándolo. Gracias también a la recomendación que del trabajo del Teatro del Norte hizo Carmen Bobes a Kaleh Salem, programador de los espectáculos en español del Festival Internacional de Teatro Experimental de El Cairo, el Teatro del Norte fue invitado a dicho Festival en el 2003.

63) Alumna de doña Carmen Bobes es en la actualidad profesora de Crítica Literaria de a Universidad de Oviedo. Ha impartido cursos sobre guión cinematográfico y sobre la relación entre cine y teatro no solo en Asturias, sino también en la Escuela de Cine de Madrid, que dirige Mendez Leite, en la Escuela Internacional de cine de Cuba y en numerosas universidades y cursos de verano de España.

64) La Nueva España 4 de Febrero de 2007.

65) Este manifiesto se encuentra publicado en el libro El tiempo inmóvil de Etelvino Vázquez publicado por Oris Teatro en 2006 dentro de su colección sobrEscena.





## PREMIO XIRIA AO LABOR TEATRAL - 2014

=====

Cuando en el año 1987 conocí en el Festival de Teatro Iberoamericano de Cadiz a Casilda Alfaro y a Jose Manuel Pazos, no podía imaginar que aquel encuentro casual iba a cambiar por completo mi vida. O, por mejor decir, iba a hacer que yo tuviese una doble vida teatral en los casi 30 años siguientes. Una vida teatral en Asturias y otra en Galicia. Y también durante un tiempo otra en Extremadura. ¿Pura esquizofrenia teatral o pura necesidad artística?

En 1988 desembarco en Cangas y mi relación con este hermoso y particular pueblo dura hasta el día de hoy en que la Asociación Xiria concede un premio a mi labor teatral.

Cuando de niño y adolescente venia por el verano, o en navidades, a casa de mis tíos de Vigo, cuando en Castrelos veía las marionetas de Maese Villarejo, cuando me bañaba en la playa de Samil, cuando incluso crucé con mi padre la ria hasta Cangas (era la primera vez que montaba en un barco) o mucho mas adelante cuando venia a actuar al salón del Colegio La Salle o a la Sala Carral de Vigo, no podía imaginar que años después mi vida iba a quedar unida para siempre a Cangas.

Pero Cangas siempre fue un pueblo extraño para mí.

¿Cómo era posible que en Cangas existiese una Festival Internacional de Teatro organizado por una Sociedad Cultura y no por el Ayuntamiento? ¿Cómo era posible que, de la mano de Xiria, todavía existiese un cineclub?

Y si eso existía no era producto de la casualidad o de la desidia municipal, sino el resultado de un tejido de ciudadanas y ciudadanos dispuestos a trabajar por la cultura, considerada como una de las necesidades más importantes de todo individuo.

Por eso ahora, en estos tiempos sombríos, que diría Bertolt Brecht, saber que este premio viene de ese puñado de canguesas y cangueses que llevan años luchando por la cultura, me llena aún mas de satisfacción y de orgullo. Y saber que soy el primer castellano parlante al que se le concede todavía me emociona aun más. Como siempre Xiria va a contracorriente con los tiempos que corren.

Un premio a toda una labor, a toda una vida teatral, es la mayor aspiración que puede tener cualquiera que se dedique a una actividad artística. Podemos tener claro donde, como, con quien y para qué hacer teatro, pero puede ocurrir también que nuestro teatro no tenga valor para nadie. Vuestro premio, amigos de Xiria, da valor a este trabajo teatral, a veces silencioso o silenciado, que he desarrollado durante casi 50 años. Y parte de ese trabajo lo he desarrollado en Cangas. A veces a toda velocidad, a veces con más tiempo, en diferentes locales de ensayo, algunos encantarían por cierto al propio Peter Brook, como el Desconcierto, pero siempre con una entrega y dedicación total por parte de actores, escenógrafo, músico, etc. En Cangas, con Teatro de Ningures, pude poner en pie los espectáculos que no podía hacer en Asturias con el Teatro del Norte, dadas las limitaciones teatrales y presupuestarias de mi región. En Cangas pude dirigir espectáculos con muchos actores, con mucha escenografía. Nunca podré olvidar “Tartufo” o “Misericordia” o “Tic-Tac”, que tantas alegrías no dio a todos. Puedo decir que en Cangas se hicieron realidad muchos de mis sueños teatrales, que en Cangas hice, sin duda, alguna de mis mejores direcciones, de mis mejores espectáculos.

Y ahora, con el paso del tiempo, puedo decir también que Teatro de Ningures fue la amante perfecta, sin incordiar para nada a mi mujer oficial que era el Teatro del Norte, y que en 2015 cumplirá 30 años.

Una vida de teatro es cargar con una cruz de poesía, como dice Lorca, y nadie que lleva esa cruz descansa. Y aunque ya llevo dos años sin dirigir ningún espectáculo a Teatro de Ningures, mi relación con Cangas no ha muerto. Yo siento que aquí está mi otra casa y por eso, año tras año, me esfuerzo para poder representar mis espectáculos en este hermoso auditorio, pues se que aquí también tengo mi público, espectadores que me conocen, que siguen mi carrera teatral, que me comprenden, estiman y respetan. Y todo eso no lo encuentro en muchos sitios de Asturias. Se dice que uno no es profeta en su tierra y creo que en mi caso el dicho se hace realidad. Muchas veces me he sentido más querido y valorado en Galicia que en Asturias. Pero poco importa, el mundo, como ya sabemos todos, es global.

Para acabar quiero dar las gracias a Che, a Xiria por la distinción, aunque estoy seguro que dentro y fuera de las fronteras de Galicia hay gente que se lo merece mucho más que yo. Animarles a que sigan en la lucha

como hasta ahora, defendiendo su independencia y sus ganas de hacer cosas, aunque sean una excepción en el triste panorama español. Pues a pesar de que en estos momentos tenemos unos gobernantes que ante la palabra cultura o teatro casi sacan la pistola, a pesar de que cuando hace casi treinta años hacíamos “**Ubu Rey**” pensábamos que el mundo iba a ser mejor y nuestro futuro estaría lleno de teatro y de reconocimiento, a pesar de todo ese desencanto y todas esas dificultades, nuestra obligación es resistir, seguir remando, trabajar para los hombres y mujeres que nunca entraron en un teatro, para los espectadores que aún no nacieron, pues, en palabras de José Luis Gómez, mientras haya un puñado de hombres y mujeres que acepten el compromiso del arte, que es compromiso duro, que requiere disciplina, que es exigente hacia el propio cuerpo y la propia mente, habrá teatro.

Y ese puñado de hombres y mujeres, ese compromiso y esa disciplina, también los encontré aquí, en Cangas, en Teatro de Ningures, y sin ellos mi carrera teatral no hubiese sido la misma.

Gracias a todos ellos y gracias a Xiria.

Lugones, 16-6-14



## POR UN TEATRO PUBLICO

=====

Finalmente se nos dice que el Teatro de la Laboral se convertirá en un Teatro Público. Un Teatro Publico del Gobierno de Asturias para todos los Asturianos. No un teatro público como los que existen en Asturias que la mayor parte de las veces solo sirven a los intereses municipales, cuando no a los intereses del propio alcalde. Finalmente la Laboral será el primer Teatro Público de todos los asturianos. En una región como la nuestra donde hasta ahora solo existían 3 teatros con telar, donde la mayoría del resto de los espacios teatrales carecen de un equipamiento escénico mínimo, donde desde Villaviciosa hasta Torrelavega no existe ningún espacio para poder actuar, creemos que es de suma importancia que exista un teatro que sea de todos los asturianos y que cumpla un servicio publico tanto para el público como para el propio teatro. Un Teatro Publico que sea el gran mediador entre el público y el teatro profesional asturiano, tan desconocido para la gran mayoría de nuestros compatriotas. Un Teatro Público que sea una autentica Casa del Teatro, donde se haga y se vea teatro, y que no lo disfracemos como sala de exposición o recinto performativo, mas propio del Centro de Arte. Un Teatro Público que realice un servicio publico tanto para el público como para el propio teatro profesional asturiano. Que el Teatro Público de la Laboral, dado que el Gobierno de Asturias solo tiene este espacio teatral (que, por cierto, llego bien tarde, casi tras mas de 20 años de autonomía) sea la casa del Teatro Profesional Asturiano, y no la casa del Teatro de París o de Almería. Pues, pese a quien pese, el teatro profesional existe, y tras sus casi 40 años de existencia, y de abandono institucional, ya va siendo hora de que se le dote de un espacio donde pueda crear y hacerse visible.

Y en un Teatro Público cabemos todos, caben todas las programaciones, todos los estilos, por eso, por ser un servicio público, como un autobús donde viajan todo de tipo de gentes, de sexos y de edades. Un Teatro Público donde convivan un clásico y un contemporáneo, lo tradicional y lo experimental, el teatro y la danza, la voz y el canto, los adultos y los niños, los grandes y los pequeños.

Un Teatro Público que sea un estímulo y un acicate para el resto de espacios público que existen en nuestra región, que les sirva de ejemplo, que los vuelva realmente públicos, que los revitalice y extienda hacia ellos el mayor numero de propuestas y estímulos.

Un Teatro Público que sea también un escaparate fundamental, mas allá de nuestra autonomía, del teatro profesional que se hace en nuestra región, de la actividad cultural que se genera en Asturias y que, evidentemente, puede ser exportable.

Un Teatro Público que sea la casa de todos, un autentico templo de civismo y democracia, que en eso consiste el teatro, y no la sinagoga de una secta reservada únicamente para los mas iniciados.

Hacer de La Laboral un Teatro Público costará esfuerzo y dinero, y tiempo, pues los hábitos culturales de Asturias están muy arraigados y cosificados. Pero si hay voluntad política, y todos arrimamos el hombre, estamos seguros de que todo puede conseguirse y que se abrirá un camino que a la larga dará sus frutos, estamos seguros. Pero siempre que el Gobierno de Asturias no trate de aplicar principios de rentabilidad económica a la Laboral y si principios de rentabilidad social. Siempre que el Gobierno de Asturias considere el Teatro de la Laboral como un Teatro Público, un servicio público, no un medio de conseguir dinero o votos. Un espacio privilegiado para la creación teatral asturiana, mejor o peor que otras, pero la nuestra, la que tenemos en este momento, aunque nos pese, y que, evidentemente, desde un autentico Teatro Público se podrá estimular, mejorar y exportar.

Que el Teatro de la Laboral se convierte en un autentico Teatro Público es sin duda una buena noticia. No tengamos miedo al futuro ni a la crisis.

Solo si no lo intentamos seguiremos como hasta ahora, en medio de un camino que solo nos ha llevado a la inmensa ninguna parte.

20-6-10

## DRAMATURGIA DEL ACTOR

=====

### A MODO DE PROLOGO

Para los que hacemos teatro en los márgenes, fuera del teatro del bienestar, el trabajo dramático ha estado siempre presente en nuestras puestas en escena, hecho por nosotros mismos, inseparable de nuestra labor de dirección, aun desoyendo el consejo que daba Eugenio Barba en la ISTA de 1981: el director no tiene que hacer la dramaturgia, tiene que ser un dramaturgista. Pero en España, ¿donde estaban o están los dramaturgistas, que si existen en muchos teatros europeos? A lo más que hemos llegado es a un amigo, un asesor, un colaborador próximo con el que verificábamos la dramaturgia que proponemos para el texto.

Dado que casi siempre he partido de un texto previo para montar un espectáculo la dramaturgia que he realizado no solo tiene que ver con la lectura del propio texto, sino también con los actores que se cuenta, tipo de actores, posibilidades económicas del montaje, etc... Todo eso ha determinado la practica de una especie de dramaturgia de lo posible, donde, a veces, no siempre es posible distinguir lo que en la dramaturgia de un espectáculo puede llamarse dirección y lo que puede llamarse escritura del autor. Y en esa dramaturgia de dirección he intentado siempre mantener el equilibrio entre el polo del encadenamiento y el polo de la simultaneidad, que son las dos formas en que, en palabras de Barba, trabajan las acciones. Y ese partir del texto puede hacer que mi teatro sea un teatro tradicional, mas basado en el polo del encadenamiento, y no un teatro nuevo más próximo a la *perfonece text*, según la definición de Richard Schechner, y que se basa en la simultaneidad. Pero también me he aproximado al *performance text*, al polo de la simultaneidad, en espectáculos más personales y minoritarios que solo existen como tales al final del proceso de trabajo y no pueden ser transmitidos con anterioridad como el texto escrito, sea cual sea el espectáculo que luego le de forma.

Y así en ese equilibrio entre teatro tradicional y nuevo teatro, en ese equilibrio entre encadenamiento y simultaneidad, creo que se ha basado

todo mi trabajo de dramaturgia en los 29 años que llevo al frente del Teatro del Norte. Dramaturgia, practica, casera, sin la que no hubiésemos podido enfrentarnos a la mayoría de los textos que hemos convertido en espectáculo.

## DRAMATURGIA DEL ACTOR

Pero hay otra dramaturgia que se si me ha preocupado, acompañado y ocupado en mi carrera como actor: la dramaturgia del actor.

Si la célula madre del teatro es el conflicto, la oposición, la lucha de fuerzas contrapuestas, donde esa primera célula se manifiesta, antes que en el texto del autor, es en el uso del cuerpo por parte del actor en situación de representación. Pero siempre en ese espacio o territorio anterior a la expresión, al texto, que Eugenio Barba llama territorio de la preexpresión.

Y esa dramaturgia del actor tiene que ver con como el actor organiza su cuerpo y sus materiales corporales de cara a la puesta en escena. Y esa organización se basa en la oposición, el contraste, el conflicto de fuerzas dentro de su propio cuerpo, en una danza de oposiciones, en una danza de su propia energía. Sin esa dramaturgia actoral, e individual, sin esa oposición de fuerzas en su propio cuerpo el actor construye sobre la arena, y eso lo conocemos bien los directores.

La dramaturgia del actor surge de una de las revoluciones teatrales del siglo XX, el entrenamiento, por desgracia hoy poco practicado y casi olvidado. Pero, qué diferente resulta un actor entrenado de un actor no entrenado, qué diferente un actor ilustrador de la palabra, que basa su actuación en el encadenamiento, en el ¿qué?, a un actor que no ilustra el texto con sus acciones y que basa su actuación en la simultaneidad, en el ¿cómo?. Un actor que no parte de la interpretación del personaje, sino que desemboca en él.

Y esa dramaturgia del actor no solo tiene que ver con su cuerpo, sino también con su voz y con sus emociones. Pues sobre esos tres pilares, cuerpo, emoción y voz, se sustenta la actuación de todo actor. Si la célula madre del teatro, la oposición, no está presente en todo el trabajo preexpresivo del actor, su trabajo será plano, ilustrativo, sin contrastes.

Construir tu propia dramaturgia como actor, diferente a la del autor y a la del director, puede llevarte toda una vida de trabajo solitario y



silencioso, por eso en estos tiempos de crisis, de placer inmediato, de impaciencia colectiva, cualquier trabajo que signifique sembrar para recoger mucho mas tarde no está de moda (o mejor, está pasado de moda) y el actor se convierte en un mero decidor de palabras y no en un verdadero creador de acciones.

Un entrenamiento que desarrolle la dramaturgia del actor es, sin duda, un entrenamiento psicofísico, como toda acción, donde la oposición de la célula madre, no solo va a determinar el uso del cuerpo, de la emoción y la voz del actor, sino también el conflicto entre el interior y el exterior, el trabajo secreto del actor.

Dramaturgia del actor y entrenamiento son, pues, sinónimos, y creadores de un actor que cuenta con un cuerpo ficticio, un cuerpo que piensa, un cuerpo decidido, un cuerpo que trabaja con la simultaneidad para hacer coherente todo lo que a priori parecía incoherente.

Sin un actor entrenado es muy difícil poder asumir una *performace text* – siguiendo con la terminología de Richard Schechner - y, por tanto, nuestras posibilidades como directores se ven muy mermadas. Por eso la propia dramaturgia del actor acaba por determinar la dramaturgia del texto, un tipo de actor determina el resultado del espectáculo.

Así a la dramaturgia del texto y del director habrá que añadir la dramaturgia del actor. A la dramaturgia narrativa del texto tendremos que añadirle la dramaturgia orgánica del actor.

La dramaturgia del actor acompañará a este durante toda su carrera teatral, permitiéndole dar forma a sus propios materiales, permitiéndole vivir en su propio cuerpo el conflicto, haciendo que se convierta en un actor creador, en un actor con personalidad propia, en un actor con plena autonomía.

Existen muy pocos actores que tengan un entrenamiento propio, por eso el actor que tiene un entrenamiento tiene un tesoro.

Sin duda, esta dramaturgia del actor es el terreno en que más me he movido y profundizado en estos casi treinta años del Teatro del Norte, tanto en sus espectáculos como en toda la labor pedagógica realizada a lo largo de toda nuestra historia.

18-5-14



## INVISIBLES

=====

Se dice que las mujeres, aunque también los hombres, se hacen invisibles a partir de los cuarenta años. Los que ya hemos pasado sobradamente esa edad lo conocemos perfectamente. Creemos que nos miran a nosotros, pero en realidad miran a través nuestro a otra persona que está detrás de nosotros, y que es mucho más joven. En resumen, a partir de esa edad, tanto mujeres como hombres, comenzamos a hacernos invisibles para cualquier juego de seducción, deseo o amor. Y es una ley inmutable, constatable, medible y con precisión de reloj suizo. En realidad no nos hacemos mayores, nos hacemos invisibles.

Y algo similar es lo que le ocurre al teatro profesional asturiano.

El teatro profesional asturiano ha llegado, más o menos, esa fecha terrible de los cuarenta años de existencia. Y aunque cuarenta años no son muchos son los suficientes para que el teatro profesional tuviese una presencia clara y precisa en la vida cultural asturiana, como una realidad cultural, incuestionable, de nuestro día a día.

Curiosamente ha ocurrido lo contrario. El teatro profesional asturiano ha ido haciéndose cada vez más invisible según iba cumpliendo años. Y así cuando se mira a un actor asturiano en realidad a quien se está mirando es a Kevin Spacey. Cuando se mira a una empresa de teatro asturiano en realidad a quien se está mirando a Pentación Espectáculos. ¿El mundo del revés? ¿Fenómenos paranormales?

Y no es que la gente del teatro profesional asturiano no intente hacerse visible con toda clase de tácticas y estrategias. Nada más lejos de la realidad. El teatro profesional asturiano ha tenido una presencia constante en nuestros medios de comunicación (y no hay más que mirar en las hemerotecas), incluso diría que por encima de música y artes plásticas. El teatro profesional asturiano ha estado a lo largo de estos cuarenta años escribiendo manifiestos, enfrentándose a consejeros y concejales, luchando año tras año con la clase política para que el teatro profesional tuviese un mínimo reconocimiento en Asturias. Todo un esfuerzo inútil. Año tras año hemos sido cada vez más invisibles

para nuestra clase política, para nuestros dirigentes culturales. Llegando en la actualidad a una invisibilidad total, por más que sigamos gritando y pateando. Curiosamente, fuera de Asturias, el teatro profesional asturiano goza de buena salud, es igual de visible que el teatro de otras comunidades autónomas, por no hablar de una cierta visibilidad lejos en nuestra tierra - en Sudamérica, por ejemplo - aunque suene a chiste. Se sabe también que en todo el mundo la pobreza cada vez más tiene rostro de mujer. La pobreza se ha feminizado y por tanto es mas invisible que si se hubiese masculinizado. ¿Le estará ocurriendo esto mismo al teatro profesional asturiano? ¿Estaremos ya en una fase de feminización del teatro o, lo que es lo mismo, en una fase de pobreza extrema?

Si en los años setenta Eugenio Barba acuñó el término de “Tercer Teatro” para nombrar a todos aquellos grupos de teatro que existían en el mundo y que no eran ni el teatro institucional ni el oficial teatro de vanguardia, ¿cómo tendríamos que llamarnos ahora? ¿Teatro inexistente? ¿Teatro invisible? ¿Teatro de la extrema pobreza? ¿Teatro feminizado?

Se dice también que muchos pueblos, para separarse de sus vecinos, para no verlos, para impedirles el paso, para hacerlos invisibles crean muros de separación, como en Israel o en Estados Unidos. ¿La Laboral y el Niemeyer no fueron también muros para impedirnos el paso, para segregarnos, para ahogarnos, para hacernos desaparecer, para hacernos invisibles?

Pero, curiosamente, el teatro profesional asturiano existe, hace funciones, da seminarios, tiene su público, pero resulta totalmente invisible para nuestra clase política y cultural que, evidentemente, es de quien depende la vida cultural de Asturias.

¿Qué hemos hecho mal para llegar a esta situación tras cuarenta años de existencia? ¿Nos hemos esforzado poco? ¿Tenemos poco talento? ¿No hemos trabajado lo suficiente? ¿Hemos conseguido poco reconocimiento fuera de nuestra región? ¿O es que formamos parte, junto con las mujeres, de la pobreza y ya no hay solución? ¿O es que nos quieren matar con solo cuarenta años?

Si la culpa no es del propio teatro profesional, ¿será la culpa del sistema? ¿Son miopes nuestros políticos? ¿Se hacen los sordos y los ciegos? ¿Con que intención? ¿Solo para que no haya teatro profesional en Asturias?

A tanta pregunta no hayamos ninguna respuesta. Y sin respuestas no podremos salir de esta crisis, de esta pobreza, eso está claro. ¿O es que la respuesta está en el viento, como cantaba Bob Dylan cuando nació el teatro profesional asturiano?

Ahora que estamos en puertas de unas nuevas elecciones, y esperemos que definitivas, solo pedimos una clase política con ganas de resolver este y otros muchos problemas culturales que hay en Asturias, pero, sobre todo, una clase política que tenga la voluntad de hacernos visibles, de sacarnos de la pobreza y, como mínimo, devolvernos al tercer teatro o, mejor, a la categoría de emergentes o emprendedores. ¿Es pedir demasiado desde esta pobreza extrema?

Si nada de eso se vuelve a cumplir en esta nueva legislatura el teatro profesional asturiano no necesitará otros cuarenta años para desaparecer, sino que con el primer viento de esta crisis que solo acaba de empezar, nos borrará a todos de un plumazo y Asturias perdería, para siempre, una de las manifestaciones culturales vivas más interesantes que se dan en nuestra región.

Pero, en realidad, ¿a quien le importa que se mueran los pobres?

10-3-12



## LABORAL, a escena ;

*Existe un teatro que precede al drama, pero no es un edificio de ladrillos y piedras. Es el edificio construido por el cuerpo y la voz del actor.*

*Gordon Graig*

Inaugurar un teatro siempre es un acto gozoso, tanto para la gente que pertenece al teatro como para el público en general.

Inaugurar un teatro siempre es mejor que inaugurar una catedral, pues los teatros, ya desde la antigua Atenas, son las auténticas catedrales de la democracia.

Inaugurar un teatro que fue el símbolo del poderío franquista y que ahora se le cambia la cara por completo para convertirlo en el símbolo del siglo XXI asturiano está aún mejor.

Inaugurar un teatro con un acto de transgresión musical, como un guiño de oposición a la opera **Thais** de Oviedo, resulta un juego divertido y metateatral: Oviedo/ Gijón/ Capuletos / Montescos.

Inaugurar un teatro que está muy bien dotado técnicamente es un lujo para Asturias y para España, pues con mucha frecuencia se olvida que la parte más importante de un teatro es el escenario y no el patio de butacas.

Inaugurar un teatro con esta proyección de futuro es un carrera de fondo que solo mostrará sus frutos dentro de diez o veinte años, por lo que, dado lo que veo estos días en la prensa, estamos todos representando el paso de Las aceitunas de Lope de Rueda. Estamos todos nuevamente presos de lo metateatral.

Pero, y siempre hay un pero como en todo conflicto teatral que se precie, tengo la sensación de que el Teatro de la Laboral llega tarde. Hace 15 o 20 años que ya debía de estar en funcionamiento, que nuestro Gobierno

Autonómico debería de haber contado con un espacio similar como lo tuvo nuestra vecina Cantabria con su Palacio de Festivales. Esperemos que, también como nuestra vecina Cantabria, no convirtamos a la Laboral en la autentica Consejería de Cultura, como hicieron en Santander, y más ahora que tiene que dejar el Palacio de El Sol.

Y digo que llega tarde porque tengo la impresión de que muchos de los hábitos de consumo de artes escénicas de los Asturianos ya están muy marcados por los teatros Campoamor, Jovellanos y Palacio Valdés.

Cambiar los hábitos a un público mayoritariamente envejecido no va a ser fácil. Y para muestra tenemos las programaciones que hace CajAstur, con los mismos espectáculos que luego ha programado la Laboral – evidentemente sin los mismos medios publicitarios –, que tras 24 años de existencia ha visto como el interés del público, mayoritario durante los años 90, ha ido decayendo en el momento en que hemos pasado el 2000.

¿Razones? ¿Qué todos tenemos menos interés? ¿Qué no hay nada realmente nuevo? Difíciles de explicar, pero reales como los asientos que quedan libres.

Así pues, creo la Laboral Escena tendrá que buscarse un hueco entre esos tres teatros y robarles el público más inquieto, más curioso, mas joven, que, evidentemente, en Asturias no es mucho.

Si estas reflexiones las hago más como ciudadano que habla del edificio de ladrillos y de piedras, como hombre de teatro quisiera hablar desde ese otro teatro que precede al drama y que, por suerte o por desgracia, es el que he practicado, en el que me muevo y en el que creo. Así pues, para ese teatro, para esos teatros, mejor habría que decir, el que inauguren un teatro no tiene demasiada importancia, pues sabemos que más tarde o más temprano acabará convirtiéndose en un espacio de exhibición múltiple, como prácticamente todos los teatros en este país. No olvidemos que vivimos en un país donde solo se han creado dos espacios teatrales para establecer a compañías de teatro: El Lliure en Barcelona y La Abadía en Madrid para José Luis Gómez.



Nosotros sabemos que podemos hacer teatro prácticamente en cualquier lugar, y así lo llevamos haciendo en Asturias desde 1985 – a veces en espacios o con medios realmente tercermundistas –, pero donde hemos sentido que el esfuerzo merecía la pena. Y así tanto los proyectos del Asturias Cultural como El Circuito Profesional de Teatro nos han permitido crecer como compañías de teatro, como actores y actrices, nos han permitido llegar a mayor número de espectadores y han permitido, en suma, consolidar y hacer visible el teatro profesional de nuestra región a gran número de asturianos.

¿Qué incidencia va a tener La Laboral sobre el teatro profesional asturiano, sobre nuestro futuro profesional? Aún es muy pronto para vislumbrar nada, hace falta 10 o 15 años. Pero si que hay algo que podemos preguntarnos: ¿La Laboral será un instrumento para el progreso, desarrollo y visibilidad de las artes escénicas de Asturias o será una isla cultural más de las que existen en Asturias- llámense Opera de Oviedo, Feten, etc – con las que las artes escénicas asturianas casi no tienen relación?

Creo que son los políticos los que tienen que responder a esta pregunta, es su ser o no ser hamletiano. Nosotros lo único que podemos hacer es seguir trabajando como siempre, con más empeño aún si cabe, pues aunque hay mucho teatro sin público, queda aún más público sin teatro.

*Subvenciones, críticos y directores de festivales toman en consideración sólo la punta artística del iceberg. Abajo existe toda una masa compacta de iniciativas y fermentos teatrales ignorados que no responden a los criterios artísticos de el que tiene el poder económico.*

*Eugenio Barba*

24-10-07



## RESISTIR

=====

*Para muchos ayuntamientos la rentabilidad es la única medida que justifica a la cultura. Según esta teoría, que no se toma la molestia de definir el éxito por su función social, las obras mejores son las que duran más tiempo en cartel y los espectáculos más productivos, los que consiguen mayor número de espectadores. Parece claro –o, al menos aconsejable – que no se debe ignorar al público, pero ¿hay que hablarle en necio como burlescamente escribió Lope o, por el contrario, tenemos que navegar contra corriente peleando por modificar sus gustos?*

*Complicado dilema.*

*Adolfo Marsillach*

Durante algunos años, cuando supuestamente éramos ricos, se nos hablaba todo el tiempo del mercado y de las industrias culturales. Los gurús catalanes de la cosa cultural dominaban el discurso. Y hasta autonomías como la asturiana se permitieron el lujo de gastar 60.000 euros en un libro blanco de las industrias culturales, para el que, por supuesto, nadie nos preguntó nada. Para Hacienda éramos auténticas empresas, para la Consejería de Cultura prácticamente aficionados, que encima daban mucho la lata. ¿Industria cultural el Teatro del Norte? Un grupo casi familiar que daba tumbos por España en una furgoneta desde hace casi 30 años y sin ningún horizonte de cambio. ¿Quién eran los ricos? ¿De que teatro estábamos hablando?

*El mercado pondrá a cada uno en su lugar, nos decían. ¿Qué mercado? ¿En que lugar?*

*Tu teatro no interesa a mi público, decía el programador de turno, o hace falta una cabecera de cartel o, todavía peor, nos discriminaban confinándonos en una programación de título ignominioso. Un gueto teatral en toda regla. Ya se sabe, no hay mayor desprecio que no dar aprecio. La ignorancia era la moneda de cambio de nuestros espectáculos.*

*Y lo que no se nombra no existe.*

Y aunque sin duda hubo más trabajo y más ayudas, en esta provincia rusa, donde vivimos y hacemos teatro, las ayudas siempre fueron escasas y cicateras, pero también en otras provincias para todos los que formamos parte del tercer teatro, que decía Eugenio Barba, o del teatro emergente, por utilizar eufemismo más moderno. Y seguimos ahora, en medio de la crisis, todavía peor. Además, mas viejos, con menos fuerza, aunque con mas lucidez, pero sin posibilidad de competir con el teatro más joven y rompedor o post dramático. En fin, que todo nuestro pasado, todos nuestros espectáculos, nuestra historia, nuestras horas de furgoneta, no han servido para nada. Cuarenta años emergiendo para nunca llegar a ninguna orilla.

De todos esos polvos vienen estos lodos. Pero ahora no puede echarse la culpa a todo el teatro español, sino a cierto sector del teatro español, aunque ya se sabe que todos, grandes y pequeños, formamos el teatro español.

Siempre ha existido teatro de corte y teatro de grupo. Los de corte lo tienen mas complicado en estos momentos, los de grupo, casi teatro de guerrilla, también lo tenemos complicado, pero menos. Digamos que tenemos más movilidad y que podemos hacer teatro con muchos menos recursos, los que siempre tuvimos más o menos.

Los teatros se limitan a programar a taquilla, con lo que solo pueden llevar público las empresas con auténticas cabeceras de cartel, las subvenciones se recortan al mínimo, los circuito se reducen o desaparecen, el teatro aficionado, con el beneplácito de los políticos, va poco a poco ocupando el puesto de los profesionales, los programadores se escudan en la crisis para no programar, los ayuntamientos tardan años en pagar, etc., etc. ....en fin, que hagamos lo que hagamos, nuestro teatro no interesa a nadie, solo a los que lo hacemos. Como siempre.

Y así, poco a poco, se va destruyendo un tejido teatral que ha costado muchos años consolidar y trenzar. Un tejido que viene del teatro Independiente – no tengamos miedo a reconocerlo - , pero también del teatro comercial o de las empresas – no grupos o compañías – con animo de lucro y que, con un barniz cultural, venden lo que podríamos llamar el primer teatro.

Y, ya se sabe, el teatro comercial, donde lo único que importa es el resultado, ensaya poco y representa mucho. Mientras que el otro teatro, el

de Arte, representa poco, pero ensaya mucho, siendo más importante el proceso que el resultado. Pero, ¿a quien interesa el proceso?

Si a todo esto sumamos que, en regiones como la nuestra, en esta perdida provincia rusa, en la época de vacas gordas, se construyeron dos mausoleos culturales, autenticas tumbas de gobernante saliente, y que hoy día fagocitan los escasos recursos existentes. ¿Qué queda para nosotros, para el teatro que no se puede nombrar, parafraseando a Cernuda?

De las dos grandes conquistas del teatro del siglo XX - el valor social del teatro y el valor personal que tiene el teatro para quien lo hace - , la derecha española quiere a toda costa aniquilar el valor social del teatro, convertirlo en un mero entretenimiento, en mera barraca de feria. El teatro de Arte, el teatro comprometido con su tiempo, desaparecerá o se convertirá en algo minoritario como la poesía, vivirá en los márgenes, será la parte hundida del iceberg que llamamos planeta teatral. El teatro se convertirá en algo excepcional y no en algo habitual. Y el postulado de Lorca *Un pueblo que no ayuda y no fomenta su teatro, si no está muerto, está moribundo; como el teatro que no recoge el latido social, el latido histórico, el drama de sus gentes y el color genuino de su paisaje y de su espíritu, con risa o con lagrimas, no tiene derecho a llamarse teatro, sino sala de juegos o sitio para hacer esa horrible cosa que se llama "matar el tiempo"* , como una maldición bíblica, caerá sobre el maltrecho teatro español.

¿Qué nos queda? Resistir. Resistir como forma de lucha, aliarnos con otros resistentes, de aquí o de allá, seguir haciendo teatro. Porque aunque ahora, por desgracia, los teatros los estén vaciando de público, todavía queda mucho más publico sin teatro. Trabajar para ese público, hacer teatro para los que todavía no han nacido, para los que vendrán. Y, frente a la barbarie de la derecha, proclamar nuestro arte como forma de ser y de existir. Porque como dice José Luis Gómez *Siempre habrá teatro magnifico en el futuro, si hay un puñado de hombres y mujeres que acepten el compromiso del arte, que es compromiso duro, que requiere disciplina, que es exigente hacia el propio cuerpo y la propia mente.*

*Entonces habrá un teatro donde los actores tendrán esa cualidad maravillosa de la incandescencia: uno los ve arder, sin llamas, desde dentro.*

18-11-13



## NURIA ESPERT: UN EJEMPLO

=====

¿Cuándo mueren los actores y las actrices mueren con ellos sus personajes?

No, claro que no. Los personajes viven en nosotros, los espectadores, en nuestra memoria. Nosotros somos ya esos personajes.

Y eso fue lo que sentí yo cuando vi. “**Las Criadas**” de Nuria Espert.

Creo que era el año 70 y habíamos hecho un viaje desde Asturias para ver el espectáculo. Éramos muy jóvenes, pero el teatro corría por nuestras venas a toda velocidad e ir a Madrid, entonces, era toda una aventura.

Pero, ¿cómo olvidar a Nuria subida en unos enormes coturnos, con aquella capa inmensa, y casi a punto de caer en aquel escenario en cuesta? Aquel espectáculo nos mostraba que otro teatro era posible, otro teatro que nada tenía que ver con el teatro al uso, incluso aunque el teatro al uso fuese un texto de Antonio Gala o la versión de Neruda de “**Romeo y Julieta**”. Lo de la Espert era otra cosa ante los ojos de aquellos pueblerinos, que éramos nosotros: fascinados, sorprendidos, envidiosos. Nosotros que, a lo más que habíamos llegado era a actuar en un colegio Mayor de Madrid.

En Paris – solo podía ser en Paris - veo “**Viva la Muerte**” la película de Arrabal con una Espert en plenitud. Y nuevo viaje a Madrid para ver “**Yerma**” Viaje en un mini con tres atrás y dos adelante. Fascinación por Lorca, por Nuria, por la lona, por Víctor García. Gracias a Yerma el teatro de Lorca llegaba a nuestras vidas. Igual que con “**Las Criadas**” la lectura de la obra de Gênet fue obligatoria. Y todo eso se lo debo a Nuria Espert. Ni entonces soñaba yo que Lorca, 20 años más tarde iba a ser un gran compañero de viaje, que con Lorca íbamos a ir dos veces a América, este mismo verano a Rosario (Argentina) y con unas críticas fabulosos.

Nuria Espert nos indicó el camino, nos animo a no tener miedo al riesgo, al teatro menos trillado, más difícil.

Y “**Yerma**” nuevamente en el viejo teatro Jovellanos. Y nuevamente el mismo temblor, la misma emoción. Lo mismo que cuando, años después, volví a ver “**Las Criadas**”, en la reposición que hizo Nuria Espert, y sentí lo mismo que años antes.

Y nuevos viajes a Madrid para ver “**El Tartufo**” o Albee o Tábano en el Pequeño Teatro Magallanes, e incluso vuelta a Asturias en autostop. Supongo que por la falta de dinero o tal vez por la exultante juventud.

Y nuevo viaje a Madrid para ver “**Divinas palabras**”. Y volver a verla en el Campoamor. Y “**Doña Rodita**” y verla de nuevo en el Campoamor.

Curiosamente, muchos años después, viendo en el Teatro Filarmónica de Oviedo a Nuria Espert en “**La violación de Lucrecia**” volví a sentir el mismo temblor, la misma emoción, la misma admiración, la misma envidia. Y una voz interior que te dice: Yo de mayor quiero ser como Nuria Espert. Y, claro, uno ya es mayor y no es como Nuria.

Pero uno sabe que Nuria Espert es uno de los puntos de referencia fundamentales del teatro español – teatro que por lo general carece de puntos de orientación y que a veces tenemos que buscar fuera de España - , una de las referencias mas importantes de mi vida teatral. Sin la “**Yerma**” de Nuria, yo no hubiese encandilado a los argentinos con nuestra **Yerma**.

Hace años, con motivo del año santo, los gallegos hicieron el Festival Milenium. Actuaba la compañía de Peter Brook en un viejo cine de Santiago con el espectáculo “**Je sui un fenomene**”, a mi lado, en las primeras filas, estaba sentada Nuria Espert viendo el espectáculo, comulgando con el teatro de Brook como una espectadora mas. En el escenario el personaje de María Knébel, la gran discípula de Stanislavsky.

Y en la puerta, con su cara de ángel, Peter Brook saludando a los espectadores. ¿Qué más podía pedir? ¿No era ese el paraíso teatral?

Ahora ya casi no hay teatro que me anime a hacer un viaje a Madrid, o tal vez me he vuelto demasiado cómodo, demasiado viejo. Pero recuerdo aquellos años en que, con todo el fervor del mundo, íbamos a Madrid a ver a Nuria Espert, íbamos a ver el verdadero teatro que en Asturias, ni en casi toda España, podía verse.

Por eso, ahora que ya soy viejo, se que mi historia teatral no sería la misma sin Nuria Espert, sin sus espectáculos, sin su ejemplo.



Por eso estoy muy feliz de que, desde Asturias, se halla reconocido el monumental trabajo teatral de Nuria Espert, su entrega y su compromiso con eso, hoy tan desprestigiado, que llamamos TEATRO.

Por eso me alegro que finalmente la Fundación Princesa de Asturias hayan dado el Premio de las Artes a Nuria Espert, a una cómica, pues ese premio me devuelve al comienzo de mi vida teatral, a mi juventud, y a aquel viaje en que íbamos todos a Madrid, apretados y felices, en un mini.

29-9-2016



## 25 AÑOS – TEATRO DEL NORTE - 25 AÑOS

=====

El 12 de Julio de 2010, casi un mes después de la muerte, a los 103 años, del bailarín japonés Kazuo Ohno, el Teatro del Norte cumplió 25 años.

El 12 de Julio de 1985, en la biblioteca de la Casa de la Cultura de Pola de Siero el Teatro del Norte hacia su primera representación, Malas noticias acerca de mi mismo.

Y entre **Malas noticias acerca de mi mismo** y **La Zapatera prodigiosa** de García Lorca, que dentro de dos horas representaremos en esta Casa de la Cultura, han pasado 25 años.

Y han pasado a gran velocidad, como la vida misma, y al mismo tiempo no han pasado, como si el tiempo se hubiese detenido durante esos 25 años obligándonos, como nuevos Sísifos, a repetir al infinito el eterno rito de ensayar, representar, cargar, descargar, montar, desmontar.... mientras la vida, al otro lado de la cuarta pared, con total indiferencia, seguía su curso, sin ocuparse de nosotros que la íbamos perdiendo, creyendo, con mas voluntarismo que razón, que la ganábamos sobre el escenario.

Pero han pasado unidos a Lugones, inseparables de Lugones. Si mi primer periodo teatral, el grupo Caterva, estuvo unido a Gijón, si mi segunda etapa en Margen estuvo relacionada con Oviedo, desde que en el 85 creo el Teatro del Norte tengo claro que la compañía tiene que estar imbricada y comprometida con el espacio, con el pueblo donde vio la luz, con Lugones.

Rápidamente yo comprendo que hay que mostrar al pueblo lo que hacíamos y casi todos desconocían, y con el apoyo de la Sociedad de Festejos de Santa Isabel, de un modo muy precario, nace en el 86 la Muestra de Teatro de Lugones. Y durante años, con mas voluntad que medios, seguimos haciéndola en el Polideportivo del Instituto, anunciándola toda la tarde con el megáfono que nos dejaba la Asociación de Vecinos. Y los habitantes de Lugones, respondiendo magníficamente año tras año.

El Teatro del Norte nace, pues, con vocación de Servicio Publico, y así lo viene haciendo en Lugones en estos 25 años. Organizando Cursos, Encuentros, representaciones para los alumnos de Secundaria, para alumnos de Primaria, trayendo a Lugones, en los Encuentros con Mujeres, artistas tan importantes como Julia Varley del Odín Teatret de Dinamarca o Cecilia Hopkins de Buenos Aires. Y así, tras estos 25 años, Lugones ya

figura en el mapa del teatro español. Pero nada de esto sería posible sin el apoyo y la respuesta que hemos tenido de los vecinos de Lugones que, en gran medida, han considerado al Teatro del Norte y a la Muestra de Teatro como algo propio.

Por eso, aunque hayan pasado 25 años, aunque nuestros espectáculos se hayan representado en España, Portugal, Francia, Holanda, Italia, Rumania, Montenegro, Moldavia, Egipto, USA, Brasil, Argentina, Uruguay, México y El Salvador, tengo la impresión de no haber salido nunca de Lugones, nuestra casa, y punto de referencia ineludible.

Y a pesar de los obstáculos que llevamos padeciendo desde hace 25 años, las razones del corazón nos dicen que, con que alguno de nuestros espectáculos quede en la memoria de un solo espectador, estos 25 años de trabajo titánico y en apariencia absurdo, habrán tenido sentido, nuestro teatro habrá tenido valor para al menos un espectador.

Por eso, cuando pienso en todos los actores y actrices, técnicos, decoradores, diseñadoras, músicos que han formado o forman parte del Teatro del Norte, pienso que han sido y son, tal vez sin ellos darse cuenta, pequeñas rocas sobre las que se ha ido sustentando esta casa que llamamos Teatro del Norte. Sin su sacrificio, sin su esfuerzo, sin su entrega sin medida, sin su resistencia, sin su creatividad y cariño, el Teatro del Norte hubiese volado con el primer golpe de aire. Ellos son y serán nuestro sustento y nuestra razón de ser, sin ellos nada de esto tendría sentido. Sin ellos y sin el encuentro, a lo largo del camino, con una serie de personas iguales a nosotros, viajeros de la velocidad, que diría Grotowski, gente de nuestra misma raza, de nuestra misma familia teatral, gente que empeña todas sus razones del corazón en cada nueva creación, gente comprometida ética y estéticamente con el teatro. Compañeros del Teatro del Arte o mejor de la Tragedia del Arte, a pesar de la distancia, y de la practica teatral tan diferente, pero, sobre todo, hermanos del alma teatral, soñadores con los ojos abiertos, y creyentes a ciegas de que otro teatro es posible.

Si, en estos 25 años nos hemos ido haciendo mayores, casi viejos, pero hemos aprendido a hacernos resistentes, que no indiferentes, por eso quien quiera imitar a este anciano que llamamos Teatro del Norte, que no piense en nuestra obstinación, en ese constante darnos contra el muro, que piense en sus razones del corazón, que las sienta y las haga visibles y

sigan soñando con ese momento mágico, como el que va ocurrir dentro de muy poco entre el pueblo de Lugones y el Teatro del Norte, en que en medio de una representación el actor y el espectador son uno solo, soñando los dos al mismo tiempo que otro mundo es posible.

Finalmente quisiera nombrar a todas las personas que han pasado por el Teatro del Norte a lo largo de estos 25 años.

Actores y Actrices: Luis Vigil, Maxi Rodriguez, Roberto Corte, Laura Poyal, Begoña Vallina, Carlos Fernandez, Manuel Altares, Carlos Martinez, Rosa Merás, Carmen Gloria García, Ana Gladis Rodriguez, Ernesto Arias, Rosa Manteiga, Belen Fernandez, Avelino Rubio, Jose Miguel Diaz, Antonio Caamaño, Ana Eva Guerra, Luis Soage, Pepe Mieres, Youse García, Patricia Rey, Saladina Jota, Jose Luis Busto, Carlos Lorenzo, Ana Maria Blanco, Ana Villa, Santiago Lopez, Manuel Pizarro, Laura Cuervo, Moises Gonzalez, Elisa Marinas, Javier Exposito, Ana Moran, Ana Belen Vazquez, David Acera, Santiago Alia, Cris Puertas, Juan Blanco, Cecilia Hopkins, Leonel Cisneros, Carlos Mesa, David Soto, David Gonzalez y Cristina Lorenzo.

Técnicos: Jesús Pérez, Chus Carmelo y Ruben Alvarez

Escenografos: Paco Cao, Vicente Banciella, Gonzalo Mateos y Carlos Lorenzo

Músicos: Mike Cohen y Alberto Rionda

Vestuario: Yuli y Manuela Caso

Maquillaje y peluquería: Gloria Romero

Diseño de carteles y programas: Paco Cao, Vicente Banciella y Gerardo Llaneza

Fotos: Rafa Pérez y Gerardo Llaneza

Video: Alejandro Rodríguez

Así mismo, quisiera agradecer a toda la Prensa, Radio y Televisión de Asturias y las Revistas El Público, Primer Acto, Revista de la ADE, La Ratonera y Artez su apoyo a los largo de estos 25 años y a todas las instituciones que, con su ayuda económica, han permitido que el Teatro del Norte llegase hasta aquí: Fundación de Cultura del Ayuntamiento de Siero, Obra Social y Cultural de CajAstur, Consejería de Cultura del Principado de Asturias e Instituto Nacional de Artes Escénicas, INAEM, del Ministerio de Cultura.

23-8-10

## TEATRO DEL NORTE 30 AÑOS: 1985-2015

---

### EL TEATRO DE LO POSIBLE

*“Existe el otro teatro, aquel que no tiene recursos mediáticos para venderse, ni tampoco cuenta con intérpretes famosos. Sin embargo posee un elemento primordial en su gestación, y es su rebeldía. ¿Qué es un rebelde? Según Camus, “un hombre que dice no.” Y para mí el teatro, el otro teatro, mantiene aún esa capacidad de proponer un cambio. No le interesa solo entretener o buscar reconocimiento. Se sabe incómodo pero no abandona su tarea. Por eso es necesaria su presencia en el panorama teatral.”*

Mario Delgado  
Director de Cuatrotablas- Lima

El Teatro del Norte cumple treinta años.

¿Cómo se mantiene una compañía de teatro durante treinta años? Tal vez todo sea producto de la obstinación, de la enfermedad del alma, de la vocación, de la suerte, del miedo al vacío, y de las razones del corazón que, como ya se sabe, la razón no comprende.

Treinta años es un camino muy largo, un camino lleno de dificultades, que muy pocas compañías son capaces de recorrer. Y las que lo consiguen descubren que todavía les espera un camino aún más difícil, dominado por la incertidumbre, la indiferencia, el peso de la edad y el desaliento.

Y sin embargo el haber recorrido estos treinta años de actividad teatral continua nos llena de orgullo, de alegría y esperanza. No debemos quejarnos, hacemos lo que más nos gusta y no hemos sucumbido al paso del tiempo, ¿qué mas podemos pedir?

Han sido treinta años de búsqueda incesante del cómo y el por qué, del que y el cuando, de búsqueda del sentido, y aunque una compañía de teatro se define por sus espectáculos, por su repertorio, el repertorio del Teatro del Norte creo que es una respuesta clara a todas esas preguntas. Treinta años en los que el teatro ha ido cambiándonos, por dentro y por

fuera, pues el teatro siempre cambia al que lo practica, y eso no solo lo sabemos nosotros, sino también nuestros múltiples alumnos. El teatro es sanador, nos transforma, y nosotros podemos dar testimonio de ello.

Pero también han sido treinta años de lucha constante, de aliento y desaliento, de éxitos y fracasos, de dificultades humanas, financieras, artísticas. Treinta años de caernos y ponernos nuevamente en pie de forma constante. Treinta años que nos han enseñado a entender y a practicar el teatro como un exilio. Extranjeros en nuestra propia patria.

Y han sido también treinta años en los que numerosos actores y actrices, cinco generaciones mas o menos, han ido poniendo con su trabajo los pilares de este edificio que llamamos Teatro del Norte. Sin su entusiasmo y su entrega el Teatro del Norte no hubiese resistido el paso del tiempo.

Como tampoco lo hubiese resistido sin el apoyo incondicional de espectadores, alumnos, amigos y familiares que constituyen ese amigo secreto que nos mantiene y estimula. Sin ellos, sin su fidelidad inquebrantable, nuestro teatro carecería de valor. Ellos son los cimientos fundamentales sobre los que se sustenta el Teatro del Norte.

Por desgracia, el teatro no puede guardarse en un museo, o perpetuarse en un libro o en una película, y por eso, de estos treinta años, no queda casi nada: algunos papeles, algunas fotos, algún video, algún vestido, alguna máscara, pequeños restos de naufragios olvidados y casi imposibles de reconstruir. Pero, por suerte también, el recuerdo de estos treinta años queda en la memoria de muchos espectadores, fragmentada y dispersa, pero viva a pesar del paso del tiempo. Ese es el autentico museo de nuestro teatro, la memoria de los que nos vieron y la memoria de los que lo hicimos. ¿Puede haber un arte más estrechamente unido a la condición humana?

Pero resistir durante treinta años es también la radiografía de un fracaso. Fracaso ante el éxito esperado, y que nunca acaba de llegar.

Fracaso porque nuestro teatro no interesa ni a la sociedad ni a los políticos que nos gobiernan. Fracaso porque nuestras vidas se van consumiendo en un esfuerzo inútil similar al de Sísifo. Pero este fracaso, curiosamente, nos ha enseñado que nuestro teatro si que tiene importancia para nosotros, que nuestro teatro es un refugio, un santuario, que nos permite protegernos de las contingencias del tiempo y el espacio que nos ha tocado vivir. Que nuestro teatro nos ha permitido salvaguardar nuestra



identidad, como artistas y como personas, nos ha convertido, finalmente, en soñadores con los ojos abiertos.

Por eso ahora, con la perspectiva que dan los treinta años recorridos, nos planteamos un Teatro de lo Posible.

Si al comienzo de esta andadura, en 1985, hablábamos de teatro secreto que, si alguna vez se muestra al público, será para enseñar a los otros en que consisten los propios secretos, la propia cultura, las propias fuentes secretas de la vida. Si en 2005, al cumplir los 20 años, hablábamos de soñar autores y personajes – Antígona, Rosita, Chejov, Cervantes... -, hablábamos de poner en pie una dramaturgia de los sueños. Ahora, al cumplir los 30 años, hablamos de un Teatro de lo Posible.

Si al principio el público fue testigo, y luego espectador, ahora el público es compañero.

Compañero de este largo viaje que posiblemente algún día tendrá su fin o, como en el viaje a Ítaca, el propio camino sea el fin.

Un Teatro de lo Posible que aún nos permita aprender, que no nos asfixie ni nos margine, que nos permita seguir creciendo como personas y como compañía, que nos permita seguir dialogando con el público, y que no sea el principio de nuestro fin. Que se ramifique cada vez más en actividades diversas: espectáculos grupales y personales, pedagogía, Universidad, trabajo en la Cárcel, trabajo con alumnos de Secundaria, demostraciones de trabajo, microteatro, etc. Todo un espectro de posibilidades que amplifiquen la dimensión social de nuestro teatro, que conviertan nuestro que hacer teatral en una fuerza transformadora. Y, sobre todo, un Teatro de lo Posible para todos esos compañeros de viaje – nuestros amigos secretos - que nos sustentan y nos sigue en representaciones, cursos, demostraciones, etc.

Un Teatro de lo Posible que nos permita seguir existiendo, que nos permita seguir manteniendo nuestros principios, nuestra cultura como grupo, sin tener que ceder ni un ápice a estos tiempos sombríos que nos ha tocado vivir.

Porque tras treinta años hoy sabemos que estamos en otro tiempo. Pero, ¿qué tiempo es este? ¿El del desconcierto? ¿El de seguir peleando? O ¿el de arrojar la toalla? Demasiadas preguntas y casi ninguna respuesta.

Porque tras treinta años hoy sabemos que nuestro teatro no interesa mucho, pero también sabemos que a nosotros si que nos interesa. Por eso tenemos que seguir remando, remando ahora más que nunca, para no perder lo conseguido, para no retroceder ni un palmo, para poder hacer un Teatro de lo Posible, para nosotros y para nuestro público.

Finalmente quisiera nombrar a todas las personas que han pasado por el Teatro del Norte a lo largo de estos 30 años. Espero no olvidarme de ninguno.

Actores y Actrices: Luis Vigil, Maxi Rodriguez, Roberto Corte, Laura Poyal, Begoña Vallina, Carlos Fernandez, Manuel Altares, Carlos Martinez, Rosa Merás, Carmen Gloria García, Ana Gladis Rodriguez, Ernesto Arias, Rosa Manteiga, Belen Fernandez, Avelino Rubio, Jose Miguel Diaz, Antonio Caamaño, Ana Eva Guerra, Luis Soage, Pepe Mieres, Youse García, Patricia Rey, Saladina Jota, Jose Luis Busto, Carlos Lorenzo, Ana Maria Blanco, Ana Villa, Santiago Lopez, Manuel Pizarro, Laura Cuervo, Moises Gonzalez, Elisa Marinas, Javier Exposito, Ana Moran, Ana Belen Vazquez, David Acera, Santiago Alia, Cris Puertas, Juan Blanco, Cecilia Hopkins, Leonel Cisneros, Carlos Mesa, David Soto, David Gonzalez, Cristina Lorenzo y Manu Lobo.

Técnicos: Jesús Pérez, Chus Carmelo y Ruben Alvarez

Escenógrafos: Paco Cao, Vicente Banciella, Gonzalo Mateos y Carlos Lorenzo

Músicos: Mike Cohen y Alberto Rionda

Vestuario: Yuli y Manuela Caso

Maquillaje y peluquería: Gloria Romero

Diseño de carteles y programas: Paco Cao, Vicente Banciella, Gerardo Llana y Rocio Miravalles

Fotos: Rafa Pérez, Gerardo Llana y Rocio Miravalles

Video: Alejandro Rodriguez

Así mismo, quisiera nombrar a todas las instituciones que a lo largo de estos 25 años han apoyado nuestro trabajo y que sin su ayuda el Teatro del Norte no hubiese podido llegar hasta aquí: Fundación de Cultura del Ayuntamiento de Siero, Consejería de Cultura del Principado de Asturias, Instituto Nacional de Artes Escénicas, INAEM, del Ministerio de Cultura, Iberescena, Obra Social y Cultural de Cajastur, Obra Social

de la Caixa, Sociedad de Autores, Instituto de la Mujer, Colegio El Prial de Infiesto, Ayuntamiento de Piloña y Comisión Europea. Y, sobre todo, quisiera dar las gracias a nuestras familias, pues sin su apoyo esta aventura no hubiese sido posible.

15-9-15



# IN MEMORIAN



## EL MAESTRO INVISIBLE: EN LA MUERTE DE JULIO RODRÍGUEZ BLANCO

Julio Rodríguez Blanco forma parte de una generación que estableció los cimientos del moderno teatro asturiano: Carlos Álvarez, Javier Villanueva,

Jesús Urrutia..., pues sin su trabajo fundacional, muy a menudo olvidado e ignorado, tal vez hoy en día no existiría en Asturias un teatro profesional.

Conocí a Julio Rodríguez Blanco en 1968. Dirigía el grupo de Teatro del Ateneo de Oviedo, tras dejar Javier Villanueva el puesto de director. En ese verano del 68 yo hice mis primeros pinitos teatrales “en serio” de la mano de Javier Villanueva y en Octubre ya me incorporé al grupo de teatro del Ateneo que dirigía Julio. Yo era aún un aprendiz de actor, y allí, en la pequeña sala del Ateneo comencé a hacer pequeños papeles de la mano de Julio y de otros actores ya mucho más expertos que yo, como Secundino García o Ángeles López Olivares. Y en el Ateneo Julio montó obras de O’Casey, de Jorge Díaz (que incluso asistió a una representación) de Sartre, de Valle... Todo un repertorio que, visto desde hoy, ya quisiéramos hacer ahora. Y yo, sediento de teatro, asistía a todos los ensayos, incluso aunque no tuviese papel, aprendiendo y asimilando todo lo que Julio decía a los actores.

En aquellos años 68 /69/70 el otro gran director asturiano era Jesús Urrutia, director de la Mascarera de Gijón, con sede en el Ateneo Jove llanos. Y Julio me animo a ir a los primeros cursos que Antonio Malonda hacía en Gijón y que tanto marcaron mi vocación Y por iniciativa de Julio hicimos los primeros viajes a Madrid para ver teatro.

Sin yo saberlo, o tal vez sin yo darme cuenta, Julio Rodríguez Blanco era mi primer maestro teatral. Y su maestría e inteligencia eran tal que Julio me anima a realizar mi primera puesta en escena como director a partir de **Los Cuernos de Don Friolera** de Valle-Inclán. Y aquel mi primer montaje nos costo la expulsión del Ateneo por parte de su director Magín Berenguer. Y todos, con Julio a la cabeza, salimos del ateneo camino del

desván de la Alianza Francesa, donde montamos bajo su dirección **Las galas del difunto** de Valle-Inclán.

Después nuestras vidas teatrales comenzaron a bifurcarse, pero nunca nuestra relación personal ni la relación con el teatro. Yo, poco a poco, fui convirtiéndome en un actor y director profesional y Julio, además de profesor, fue transformándose en un estudioso y crítico del teatro.

Durante muchos años se ocupó del teatro asturiano en la revista *El Publico*, caracterizándose siempre por su ecuanimidad, educación y buen olfato teatral. Luego, junto con Moisés Pérez Coterillo, director de *El Publico*, escribió en una cartelera que se hizo de Madrid. Más recientemente escribía en la revista *La Ratonera*, enviando crónicas sobre el teatro que veía en Madrid donde vivía.

Nunca perdió su relación con el teatro, ya fuese como crítico y comentarista o como espectador profesional. Pero sobre todo, y esto sí que me parece importante, a pesar de vivir en Madrid, nunca perdió la relación con el teatro asturiano, estaba al tanto de todo lo que aquí se estrenaba y siempre que podía veía sus espectáculos tanto dentro como fuera de Asturias.

Si España hubiese sido un país como los del resto de Europa, si hubiésemos tenido una normalidad teatral, Julio Rodríguez Blanco, sin duda, hubiese sido un gran director del teatro asturiano. Pero nada de eso pudo ser, y menos en los años sesenta. Pero a pesar de esa imposibilidad Julio nunca perdió su relación e interés por el hecho teatral, y así me lo enseñó y transmitió siempre, como sabedor de que el teatro es uno de los pocos espacios que aún queda de resistencia cultural.

Su magisterio, su opinión y sus consejos, han sido fundamentales para mí y para mi teatro a lo largo de estos cuarenta años. Y sin ese magisterio e influencia ni yo ni el Teatro del Norte hubiésemos sido lo mismo.

Descanse en paz Julio Rodríguez Blanco y que su magisterio siga siempre formando parte de los cimientos del teatro asturiano.

3-7-08



## MARGARITA RODRÍGUEZ, TODO UN EJEMPLO

El pasado 19 de Diciembre, y casi de forma inesperada, nos dejaba Margarita Rodríguez, actriz, directora y agitadora teatral a lo largo de los últimos treinta años. Y nos dejó como había vivido, sin hacer ruido, con discreción, humildad y seriedad, como si ese último acto formase parte de su vocación teatral, de su entrega total al teatro durante estos últimos treinta años.

Conocí a Margarita en los años setenta, en aquellos años en que todos éramos aún aficionados y estábamos comenzando nuestra andadura teatral.

Ella formaba parte del TEG y en sus espectáculos Margarita ya nos impresionaban por la seriedad y el rigor de su trabajo. Como olvidar a Margarita en, por ejemplo, **Historia de una cara**, del autor argentino Pavlovsky.

En los años ochenta nos encontramos en el escenario actuando juntos en Margen. Como no recordarla en **De Vita Beata** con aquel niño desmembrado envuelto en la bandera de Asturias, o en **La Daifa de Las galas del difunto** de Valle-Inclán enamorando al desaparecido Ceférico Cancio, o corriendo como Xana en **La crónica y ficción del mucho mogollón**. Unos años fascinantes y deslumbrantes, y sin duda de los más brillantes del teatro asturiano.

Luego nuestras vidas se separaron durante varios años. Yo cree el Teatro del Norte y ella fue dejando la actuación y centrándose en la dirección.

Dirigió numerosos espectáculos en Asturias a Quiquilimón a Yheppa, etc. e impartió numerosos cursos por toda Asturias.

Al comienzo de los años noventa volvimos a encontrarnos pero ahora en el Instituto del Teatro, el ITAE, donde Margarita entra como profesora.

Nuevamente vivimos juntos unos años fascinantes y fructíferos a nivel de la enseñanza teatral en Asturias, con una serie de alumnos que hoy en día están en la cartelera madrileña y en las pantallas de las televisiones. Con Margarita, en el primer año, tenían el primer contacto con las escenas teatrales, con la responsabilidad y el trabajo.

En esos mismos años, Margarita comienza a dar clase en la Escuela de Teatro de León y sigue dirigiendo e impartiendo cursos por Asturias.

Finalmente, en el año 96, con el gobierno de Marqués, y de la mano de su Directora de Cultura Trinidad Rodríguez, se nos puso a todos en la calle de muy malas maneras y prácticamente ahí se certifica la muerte del ITAE.

A partir de entonces Margarita traslada su vida a León y se centra en la Escuela de Teatro de esa localidad. Nuestras vidas vuelven a separarse.

Pero en ningún momento perdió su contacto con Asturias, donde siguió dirigiendo espectáculos y e impartiendo cursos.

Margarita, desde entonces, fue el alma y el impulso fundamental de la Escuela de Teatro de León. Escuela que ya en los años dos mil pasa por dificultades, sobre todo cuando se crea una Escuela Superior de Arte Dramático en Valladolid, pero Margarita consigue que la Escuela no se cierre y que amplíe su campo a la Universidad de León o actividades teatrales para mayores. Y, además, sin mucho tiempo, pero con gran tesón, estudia la carrera de psicología.

A lo largo de estos últimos veinte años Margarita Rodríguez sembró la semilla teatral del rigor y la seriedad no solo en sus alumnos de las escuelas de Asturias y León, y de los numerosos cursos que impartió, sino también en grupos de teatro aficionado, como Xana de Candas o el grupo de Sahagun de Campos. Un trabajo anónimo y callado tan importante en la creación del teatro de base, en la creación de nuevos públicos, incluso de futuros actores.

En el año 2006 volvimos a encontrarnos. Desde esa fecha Margarita Rodríguez formó parte del equipo pedagógico de los Encuentros en el Norte que desde hace once años organiza en Infiesto del Teatro del Norte.

Así mismo, y desde ese 2006, también participó en el Encuentro con Mujeres en Escena que todos los otoños organiza el Teatro del Norte en la Casa de Cultura de Lugones.

Aunque nuestra relación fue un tanto intermitente a lo largo de estos 30 años, nunca hemos perdido el contacto y siempre he tenido la impresión de tener a Margarita constantemente a mi lado, de poder contar con ella para todo lo que fuese necesario, lo que habla de su calidad humana, de su altura moral, tanto a nivel personal como en calidad de directora de teatro.

En Junio de 2008 moría en Madrid Julio Rodríguez Blanco, un fundador del teatro asturiano, el 14 de Diciembre pasado, también en Madrid,

moría Miguel Ángel Granda, uno de los fundadores de Margen. Y ahora Margarita Rodríguez.

¿Realmente en Asturias, y en su teatro, podemos desechar o no contar con personas tan valiosas como Margarita Rodríguez? ¿Es que son mejores los profesores que vienen de Murcia, por ejemplo, que una mujer de la experiencia de Margarita Rodríguez? ¿Es que tienen sentido tener una Escuela Superior de Teatro sin contar, por ejemplo, con personas de la talla de Margarita Rodríguez? ¿Hacia donde miran los responsables del teatro tanto en instituciones municipales como regionales? ¿Hasta cuando podemos seguir perdiendo o malgastando gente tan válida como Margarita Rodríguez? ¿Hasta cuando seguiremos inmersos en esta tragedia del arte?

Este año, en la primera noche de los Encuentros en el Norte, Margarita leyó a los alumnos un poema de Brecht, y ese recuerdo, la cadencia de su voz, su ironía tras las gafas, seguirán siempre en mi memoria junto con una gratitud infinita por todo lo que me enseñó y dio sin yo pedírselo, acompañándome y cuidándome siempre como una hermana, como una madre.

*No os dejéis seducir:  
no hay retorno alguno.  
El día está a las puertas,  
hay ya viento nocturno:  
no vendrá otra mañana.  
No os dejéis engañar  
con que la vida es poco.  
Bebedla a grandes tragos  
porque no os bastará  
cuando hayáis de perderla.  
No os dejéis consolar.  
Vuestro tiempo no es mucho.  
El lodo, a los podridos.  
La vida es lo más grande:  
perderla es perder todo.*

Bertolt Brecht

25-12-09



## JAVIER LEONI: UN EJEMPLO DE LUCHA TEATRAL

---

Cuando la mañana del pasado día 22 de Julio Antonio Sarrió me comunico la muerte de Leoni sentí, sin duda egoístamente, que una parte muy importante de mi vida desaparecía para siempre.

Conocí a Leoni en Castuera (Badajoz) en los años ochenta cuando el Colectivo de teatro Margen, al que pertenecía, fue a actuar a una especie de Festival que organizaban el y otra gente. Pero ese fue un primer encuentro fugaz. El verdadero encuentros se produjo en 1986 cuando Suripanta me invita a dirigir “**Aquí no paga nadie**” de Darío Fo, mi primer dirección fuera de Asturias. Leoni trabajaba en el área de cultura de la Diputación de Badajoz y llegue a verlo actuar en una producción de “**Tito Andrónico**” donde interpretaba un personaje que, si mal no recuerdo, recordaba al Claudio de la serie televisiva. A partir de ese año Leoni ya forma parte de Suripanta donde además de las labores de actuación comienza a realizar labores de producción y, de alguna manera, comienza a marcar mi destino como director.

Los años de Suripanta fueron unos años maravillosos, no se si porque éramos jóvenes o porque yo veía en aquel formidable grupo de gente un empuje y unas ganas que yo no encontraba en Asturias y, evidentemente, Leoni era un pilar fundamental de aquel empuje y de aquellas ganas.

Cómo olvidar las duchas que se daba en el patio en la casa de Mérida donde vivíamos mientras ensayábamos “**Retablo de la avaricia, de la lujuria y de la muerte**” de Valle y como no recordar las famosas “sorderas” de Leoni a la hora de ensayar, estrategia que desarrollaba como nadie cuando no sabía el texto.

Y todo aquel grupo de gente cristalizó en un espectáculo fundamental de la historia del teatro extremeño “**Perfume de mimosas**” de Miguel Murillo.

Leoni consigue llevar el espectáculo a Venezuela y allí incluso se le concede un premio. Tras un éxito tan grande vino lo que pasa casi siempre en los grupos, su disolución.

Leoni, junto con Pedro Antonio, crean una nueva compañía, Al Suroeste Teatro, y comienza a desarrollar nuevas estrategias de producción. Se

asocia con otras compañías para producir un espectáculo lo que le obliga a dedicarse casi por entero a la gestión y a ir alentándose cada vez más de la actuación. Y en este nuevo periodo Leoni vuelve a contar conmigo y así, sin casi yo darme cuenta, va determinando que yo me convierta en director y que yo pueda acceder a dirigir espectáculos que, desde Asturias, no hubiese ni soñado ni podido. Y Leoni se convierte en el artífice de dos espectáculos fundamentales en mi carrera como director, y que además tuvieron mucho éxito: “**El caballero de Olmedo**” y “**Cara de Plata**”. Con este último, y nunca estaré suficientemente agradecido a Leoni, en las Navidades 2003/2004 desembarcamos en Buenos Aires y comienza ahí mi idilio con Argentina que continúa desde entonces.

Con “**Cara de Plata**” Leoni vuelve a establecer una nueva estrategia muy novedosa en el teatro español y, como siempre, buscando las mejores condiciones para la creación del espectáculo y para el trabajo actoral. Nos trasladamos a Albuquerque a ensayar el espectáculo en unas condiciones óptimas de concentración y trabajo. Y claro, se produce el enamoramiento con Albuquerque que Leoni, pese a incomprendiones y problemas, ha mantenido hasta el final. En Albuquerque, en la escuela de teatro, en los festivales medievales, Leoni, junto con Elena, habían encontrado su casa teatral. Y el trabajo de animación teatral que Leoni desarrolló en Albuquerque, por lo menos visto desde Asturias, es todo un ejemplo y una envidia, un modelo que debía de ser impartido a otros muchos pueblos de España. Y gracias a Leoni por Albuquerque pasaron muchos de los grupos más importantes de nuestro país. No sé si los habitantes de Albuquerque serán conscientes de todo lo hecho por el Suroeste Teatro en su localidad y sobre todo si serán conscientes de la pobreza que va a suponer para el pueblo la ausencia de todas esas iniciativas. La actividad teatral de Albuquerque debería ser la norma en muchos pueblos de España y no una excepción.

Solo una vez dije no a Leoni y fue cuando me propuso la dirección de “**La Nona**” de Roberto Cossa. No había nada personal, ni extraño por mi parte, solo que yo no veía muy interesante el texto, demasiado críptico, como si todavía estuviésemos en el franquismo. Luego lo sentí, porque Leoni volvió a actuar y nuevamente volvió a brillar sobre el escenario.

A lo largo de estos casi treinta años entre Leoni y yo fue estableciéndose una intensa relación de complicidad y amor. Leoni se había convertido en

una especie de confidente teatral al que yo consultaba todas mis dudas, miedos y aventuras teatrales. Siempre encontré su consejo, su palabra cariñosa, su afecto. E ir a actuar a Alburquerque y encontrarse con el y con Elena era pasar revisión a todo el teatro español y a sus luces y sombras.

Por eso, como decía al comienzo, no solo se ha ido un amigo muy querido, sino una parte importante de mi vida teatral, pues mi carrera como director de escena ha sido cimentada por él. Pero también se ha ido el ejemplo para todos los que hacemos teatro de cómo caer siete veces y levantarse ocho, que dice Eugenio Barba. Leoni jamás tiró la toalla y siempre tuvo energía, ganas, voluntad y alegría para empezar nuevamente, con nuevos proyectos, con nuevas perspectivas teatrales. En estos tiempos de crisis, en estos tiempos sombríos, que él conocía tan bien, el recorrido teatral de Leoni deja una enseñanza no solo para nosotros, sino para los que vengan luego. A pesar de los fracasos, de las traiciones, de los desprecios, de los problemas, nunca dejar de resistir, seguir tirando del carro del teatro, y siempre con sonrisa, con cariño. Ese cariño que me ha acompañado durante casi treinta años y que a partir de ahora sentiré como una carencia irremplazable.

Lugones 2-8-13





## GRAN “PROFESIONAL”

=====

Conocí a Mario Suárez – luego adoptaría el nombre artístico de Lucas Trapaza, personaje de la serie “El Pícaro” de Fernán Gómez - hace veinte años en un curso que impartí en la Universidad. Era un chico que trabajaba en un banco y que quería hacer cine, aunque también tenía un programa de radio. Era la actividad hecha persona. Y aquel primer encuentro fue poco a poco convirtiéndose en una gran amistad. Como olvidar las largas conversaciones en su casa de Oviedo. El fue el que me habló de los Encuentros teatrales que la compañía de Granada La Bi e Bel hacía en la Vega de Granadina y a los que asistió un par de veces. Y de toda esa información surgió la idea de hacer en Asturias los Encuentros en el Norte hace 16 años. Sin el empuje y entusiasmo de Lucas los Encuentros en el Norte nunca hubiesen visto la luz.

Antes de ir a estudiar a la Escuela de Cine de Madrid ya había hecho su primera incursión en el teatro asturiano en un “Macbeth” de Eladio de Pablo, y tras terminar los estudios de interpretación trabaja, entre otros, con el gran payaso Jango Edwards. Y poco a poco se va decantando por el teatro cómico, por el arte del clown, tan estrechamente unidos con su personalidad extrovertida y alegre. Lucas se convirtió en una esponja con una actividad frenética, trabaja en un espectáculo de La Bi e Bel, donde conoce a la que será luego su esposa, asiste a numerosos cursos, se instala definitivamente en Madrid y crea su propia compañía, La Destilería Teatro.

Su primer espectáculo, “ON / OFF”, lo representó varias veces en Asturias dentro de los Encuentros de Teatro que organizaba CajAstur. Y también, empujado por los Encuentros en el Norte, hizo dos demostraciones de trabajo, “Anatomía de la risa” y “El cuerpo del juego”, que representó no solo en Infiesto sino también en la Universidad de Oviedo. Abre con otro compañero un espacio en Madrid donde imparte clases. Y antes de que llegase la enfermedad ya estaba pensando en un nuevo espectáculo.

También intervino en series de televisión, cine, doblaje y publicidad. Un todo terreno, en suma.

Pero lo que me parece más importante de Lucas era su capacidad de empática, su humor y sus incansables ganas de trabajar. Estando a su lado no existía el desaliento, ni el miedo, ni la angustia. Su pensamiento siempre era positivo, siempre veía el vaso medio lleno.

A su lado nadie quedaba indiferente. Por eso en los innumerables cursos que impartió por toda España los alumnos lo adoraban, pues, sin que se diesen cuenta, los hacía trabajar en medio de un mar de risas - la pedagogía con alegría entra mucho mejor - y cualquiera que fuese el nivel de sus alumnos les hacía creerse profesionales.

Sin sus ideas, sin su energía, sin su entrega total, los Encuentros en el Norte, uno de los pilares fundamentales de la actividad del Teatro del Norte, no hubiesen sido lo mismo. El perfil, impulso y consolido el sentido de los Encuentros y nosotros siempre lo sentimos como uno más del Teatro del Norte.

En estos dos últimas ediciones de los Encuentros, donde ya no pudimos contar con su presencia, su ausencia, el hueco que dejaba, hemos visto que era muy difícil de llenar, por no decir que imposible.

En muchos alumnos, tanto asturianos, como de fuera de Asturias, Lucas ha dejado su impronta, su sello, su arte, su capacidad para hacerlos profesionales. Y creo que esa es la mejor herencia que nos ha podido dejar, la enseñanza de ser profesionales por encima de todo. Como lo fue el, luchando con la enfermedad como un auténtico profesional durante casi dos años.

Con su muerte, y aunque realizó prácticamente toda su actividad teatral en Madrid, Asturias pierde a un gran cómico, a un gran improvisador, a un gran clown, a un gran actor tocado de un punto de genialidad que tienen muy pocos, del que jamás olvidaremos sus enseñanzas teatrales, pero, sobre todo, del que jamás olvidaremos su talla humana, su personalidad, su cariño, porque se ha ido no solo un amigo, un compañero, sino un hermano que a lo largo de veinte años, me acompañó, me cuidó y me aconsejó.

16-10-14

## LUIS OYARBIDE

=====

La última vez que vi a Luis Oyarbide fue en Lugones, el pasado mes de setiembre. Estuvo con nosotros en la celebración de los 30 años del Teatro del Norte. El y Patricia representaron una pequeña obra de Alberto Iglesias. Todos amigos, y todos nacidos de ese fructífero tronco común que se llama La Machina.

Luis, como siempre, con su cordialidad, con su naturalidad, con su alegría y su cariño, y con su voz rota tan característica. Era alguien que te gustaría tener siempre a tu lado.

También estuvo con nosotros cuando celebramos los 25 años y, como alumno, en los Encuentros en el Norte, aunque su experiencia teatral fuese muy superior a muchos de los que allí impartíamos los cursos.

Por desgracia para mi solo pude trabajar una vez con él, cuando dirigí para La Machina **Tu ternura molotov** de Gustavo Ott. Era un pequeñísimo papel, casi un cameo, pero fundamental para la comprensión del espectáculo.

Cuando me enteré de su fallecimiento – las malas noticias corren solas – comprendí que la vida muchas veces era muy injusta, que su muerte era algo sin sentido y fuera de lugar. Pero una pregunta me asaltó de inmediato: ¿Cuándo mueren los actores mueren también sus personajes?

No, los personajes nunca mueren porque viven en la memoria del espectador.

Por desgracia Luis nos ha abandonado, pero en nuestra memoria sus personajes permanecen, siguen vivos como en el mismo instante de nacer en la representación. Y esos personajes son la mejor herencia que nos podía dejar, su vida y su pasión, y estarán siempre con nosotros, eternamente, como testimonio de ese gran actor, de ese gran amigo, que fue y será para siempre Luis Oyarbide.

12 de Mayo de 2016

