

**ENTRE LA REALIDAD
Y EL SUEÑO**
(del Teatro, el Actor y el Arte)

Antonio Díaz Zamora

(MAGISTRALES DE LA E.M.T. DE SILLA III)

ÍNDICE

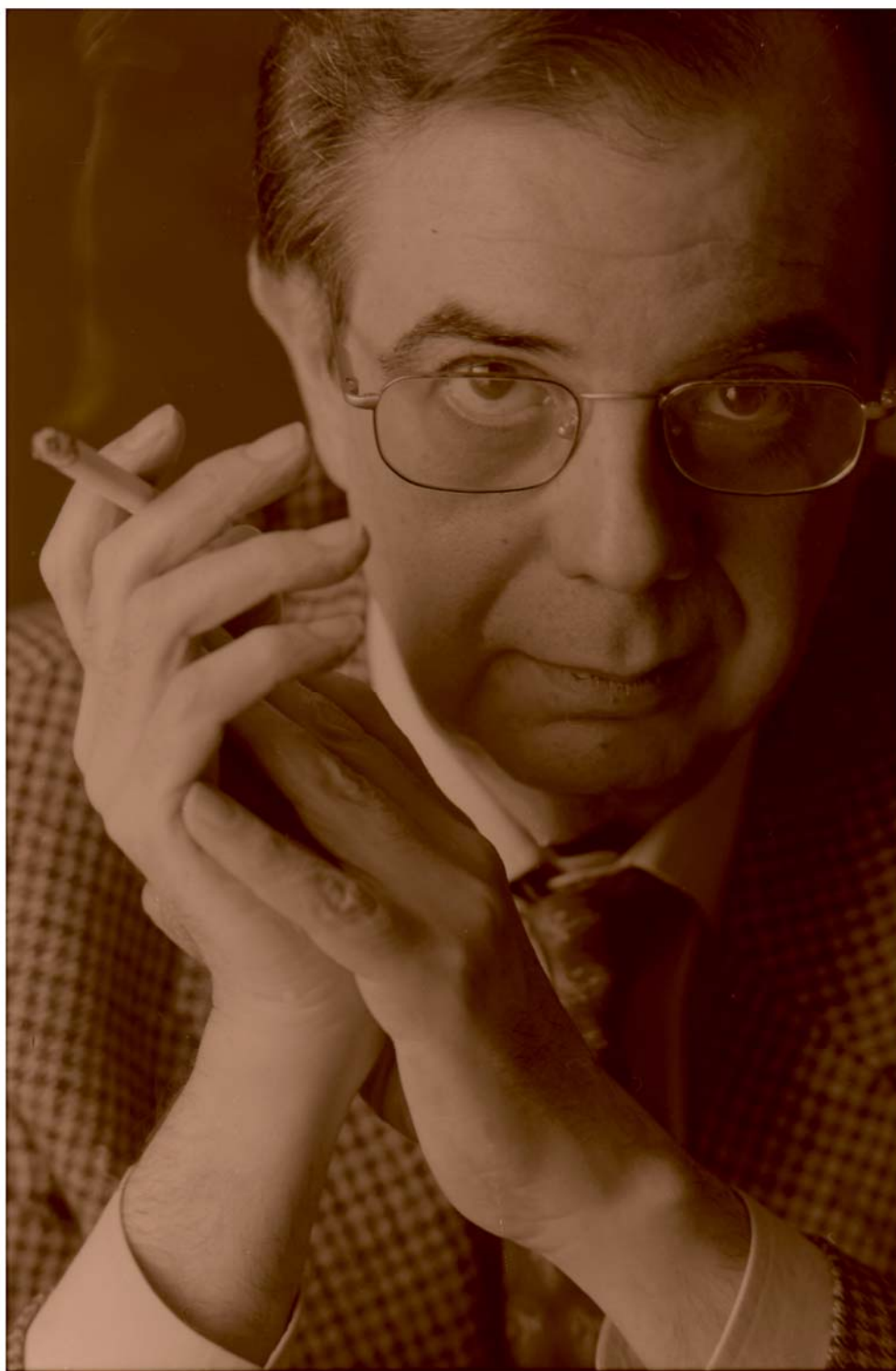
Prólogo
por Ramón Moreno

Entre la Realidad y el Sueño
por Antonio Díaz Zamora

...y hablaron de teatro...
por Ramón Moreno y Antonio Díaz Zamora

Notas sobre una vida en el Arte (Escénico)
por Enrique Herreras

*A mi hermana María José, que siempre ha estado a mi lado.
Antonio*



Fotografia: Jordi Pla

PRÓLOGO

Corría el año 1978 cuando Enrique Herreras, que estudiaba “Declamación” en el antiguo Conservatorio, acudió a uno de los ensayos del grupo de teatro EL CORTEJO, del que ambos éramos miembros, con la noticia de un cambio de rumbo en el Conservatorio Superior de Arte Dramático y la puesta en marcha de un nuevo y moderno plan de estudios que lideraba Antonio Díaz Zamora.

Poco sabíamos en Nazaret, el barrio donde ensayábamos, de su trabajo, pero intuíamos que aquella era una gran oportunidad para subirnos al tren del teatro profesional.

Se convocaron unas audiciones y nos presentamos a las pruebas cuatro miembros del grupo. Todos tuvimos la fortuna de superarlas y, de una manera u otra, nuestro futuro quedó marcado por ellas.

Recuerdo los nervios de aquellos días, la expectación que se había generado y el vértigo que representaba compartir la espera con tantísima gente que quería formar parte de ese proyecto.

Preparé una escena de “San Juan” de Max Aub, concretamente el monólogo de Carlos, un texto dramático y apasionado.

Cuando entré en la sala donde se convocaban las audiciones para realizar la prueba “práctica”, me vi por primera vez en mi vida ante un tribunal. Y, claro, palidecí y flaqueé ante la responsabilidad.

Empecé mi monólogo y una risa nerviosa me interrumpía impidiéndome seguir. Una persona serena y tranquila, que formaba parte del tribunal, me preguntó “¿qué te pasa?”, yo le contesté “que me entra la risa”. Aquella persona, que no era otro que Antonio Díaz Zamora, me dio mi primera y más clara lección de teatro, sencilla y amablemente me dijo: “Si te entra la risa, te la aguantas.” Comprendí en ese preciso momento en que consistía “eso del teatro” y cuanta verdad había en aquellas palabras.

Me sirvieron para asumir en un instante mi condición de actor y poder superar aquella prueba.

Cuatro años después y tras una intensísima formación teatral me licencié en Arte Dramático bajo la dirección de Antonio Díaz Zamora. El último día de clase, Antonio nos dirigió sus penúltimas palabras en un local de Torrefiel que algunos alumnos habíamos alquilado y acondicionado para continuar nuestro entrenamiento fuera de la Escuela.

Atrás quedaban tres años de pasión y entrega, donde un grupo de profesores capitaneados por Antonio se confrontaban con la primera promoción que surgía de la renovada ESAD de Valencia, en un ambiente irrepetible y con la seguridad de abandonarla con un extraordinario bagaje.

La deuda del teatro valenciano con Antonio Díaz Zamora es grande, su actividad como pedagogo apenas está reflejada en algunas entrevistas y artículos.

Es por ello que necesitaba revisar, tantos años después, sus palabras y proyectarlas fuera de las aulas para que su magisterio quedara expuesto al estudio de los amantes del teatro que sepan leer en sus palabras la sabiduría de una persona que tanto ha influido en las personas que conformamos la profesión teatral valenciana.

Justo es reconocerlo y explicarlo desde la ESCOLA MUNICIPAL DE TEATRE DE SILLA, donde su influencia es notable en el carácter y el espíritu de sus profesores y en la pasión con la que abordamos cada nuevo año de trabajo.

RAMON MORENO, Director de la “Escola Municipal de Teatre de Silla”

Entre la realidad y el sueño*

por

Antonio Díaz Zamora

*Clase magistral impartida el 1 de julio de 2004, con motivo de la clausura del curso 2003/2004 de la ESCOLA MUNICIPAL DE TEATRE DE SILLA

Cuando comienzo con una nueva promoción de alumnos, en la primera clase y después de exponer el programa tengo la necesidad de hacerles dos preguntas. Es una necesidad llena de expectación por mi parte y, tal vez, de curiosidad: quiero ver tanto como escuchar.

La primera pregunta es: *¿Por qué queréis ser actores?* Se produce un silencio. Miro a los alumnos uno a uno y percibo extrañeza. Insisto, y es entonces cuando me parece leer en sus caras, que se han teñido de un cierto desdén, el "es obvio, hemos superado unas pruebas, si estamos aquí es porque queremos ser actores". Algunos lo dicen, añadiendo un "nos gusta mucho hacer teatro". No insisto y paso a la segunda pregunta: *¿Qué esperáis que el teatro os dé? Y ¿qué estáis dispuestos a darle al teatro?* En ese momento la extrañeza ya se ha vuelto incomodidad. No saben que decir, incluso llegan a pensar que les estoy tendiendo una trampa. Nuevo silencio y alguna respuesta inconexa. Dejo las preguntas en el aire y les digo que a lo largo del curso se las iré recordando y espero que con su trabajo diario las empiecen a contestar.

No explico, ni razono las respuestas porque a lo largo de mi vida profesional me he dado cuenta que lo que pregunto se "sabe" desde un principio —se intuye que es la mejor manera de saber— o se va desvelando poco a poco a través de la práctica teatral. Si esto no se da, de una u otra forma, han equivocado el camino, el "ser" actores les estará negado, porque estas respuestas no se estudian, se viven. Son constitutivas de una manera de ser, de ver el mundo, de percibir la realidad.

Actor y Teatro es una moneda de una sola cara. Dos palabras que se conjugan en acción. No hay teatro sin actores, pero no hay actores sin teatro. Dicho de otra forma ¿qué es un actor sin ese misterio que llamamos teatro?

Ya sé que las palabras actor y teatro tienen un significado más amplio de lo que quiero hablar aquí. No lo olvido. Al contrario lo voy a constatar, para quedarnos tranquilos, y lo aparco.

El sociólogo Jean Duvignaud dice: <<... el término de actor desborda el terreno del teatro escrito y, más generalmente, de lo que solemos llamar "historia del teatro". Igual que las múltiples teatralizaciones de la vida social desbordan la definición literaria o técnica del teatro; el teatro es bastante más que el teatro, ya que concierne al conjunto de ceremonias y de prácticas de la vida colectiva. (...) En esas condiciones, está claro que el término de actor o de comediante caracteriza a una realidad más amplia en la cual la expresión dramática no es sino un aspecto, casi un caso límite>>.

Pues bien, de este caso límite, que floreció en Grecia hace 25 siglos y ha llegado hasta nuestros días, después de haber transitado épocas de interrupción y estancamientos, con periodos de renacimiento y metamorfosis, con negaciones y exaltaciones, es del teatro y del actor que estoy hablando.

Queramos o no somos herederos de una tradición.

Los dioses Apolo y Dionisos inspiraron a los griegos y los atenienses inventaron el teatro. Hay una cadena de transmisión que va de Esquilo a Beckett, del actor griego del que solo conocemos su nombre por su epitafio al actor actual que se anuncia en luces de neón. Estamos inmersos en un río que fluye hace veinticinco siglos. El río se llama Teatro y sigue significando: el lugar donde se ve y lo que se presenta a nuestra mirada. La cadena se llama Oficio. Los griegos nos dejaron un regalo, un suplicio, una diversión, una droga... un sueño siempre inacabado pero siempre renovado.

Insisto: no hay actor sin teatro. Es tan grande la palabra, tan cargada de significados, que acoge a todos los que nos dedicamos a este oficio. Para los que creemos en la totalidad de esta palabra buscarla en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española es una confirmación y una delicia. De las nueve acepciones que da entresaco al azar:

- Edificio o sitio destinado a la representación de obras dramáticas (...)
- Conjunto de todas las producciones dramáticas de un pueblo, de una época o de un autor (...)
- Arte de componer obras dramáticas, o de representarlas. *Este escritor y ese actor conocen mucho TEATRO.*

Cojamos un Diccionario especializado, el Pavis, por ejemplo, y encontramos:

Teatralidad, Teatralización, (Re) teatralización del teatro. Se recoge desde **Teatro de agitación** a **Teatro total**, pasando por **Teatro en el Teatro**, y desemboca en **Teatrología** que es <<El estudio del teatro en todas sus formas y aspectos>>.

Sí, Teatro es la palabra clave que expresa nuestros anhelos, que alerta vocaciones, que justifica nuestro trabajo, que nos hace "vivir" y que nos rechaza o acoge.

¿Pero cual es el "ábrete sésamo" que nos va a permitir iniciarnos en este misterio?.

Dejémonos llevar por los sentidos como si fuera la primera vez que entramos en una sala de teatro: la penumbra nos invade, oímos el silencio, nuestra respiración se acompasa a otras respiraciones, todo nuestro ser se torna disponible y el alma nos sube a los ojos.

<<¿Quién habla, ahí? Un hombre, una mujer poderosamente iluminados, vivientes, reales aunque alejados, relegados en un mundo distinto, un mundo incluso peor que falso: verosímil. La voz, el andar, el juego de los músculos, la sombra de un bastidor iluminado por un proyector, a todo ello atribuyo un sentido, un sentido que toda esta gesticulación parece exigir, llamar: el acto dramático comienza. Este acto, creación múltiple, es el resultado de la voluntad de un dramaturgo, de los esfuerzos estilísticos de un director, de la interpretación de los actores y de la complicidad de un público. Ese acto es, ante todo, una ceremonia>>.

Ahora sí, ahora ya tenemos sobre las mesa todos los elementos de esa creación múltiple, todos los componentes de esa familia, de esa casta —tal vez, "raza"— que hace el teatro. El dramaturgo, los actores, el director de escena que mezcla su trabajo en la creación múltiple. Que no son nada, o muy poco, por sí solos. Que se necesitan, se buscan —se aman y se odian— para crear el acto dramático. Cada uno tiene sus razones individuales, pero el resultado es una suma colectiva.

Y el público que asiste expectante, fascinado, <<fugitivo de la cárcel de su Yo>>, cómplice de este enigma y sin el cual no sería posible la ceremonia.

Todos hemos quedado atrapados en un mundo distinto, en un crisol de signos, que durante dos horas va a ser más real que el mundo verdadero.

Y... <<EL MUNDO SE HACE SUEÑO Y EL SUEÑO SE HACE MUNDO>>.

Pero ¿por qué decidimos dedicar nuestra vida —gastarla, perderla o ganarla, consumirla o transformarla— a representar una ceremonia o a ser parte de ella?

¿Por qué deseamos poner en acción, convertir en acto exterior lo que tal vez debería permanecer íntimo en nosotros? ¿Que tipo de embriaguez —otra vez los griegos— nos impulsa y arrastra? ¿Por qué cambiar la vida por una apariencia, por una representación, por un sueño?

Voy a procurar dar mi respuesta y me gustaría expresarla de la manera más sencilla.

Para mí el teatro nunca fue un juego, me refiero a un juego infantil, de niños. Nací en un teatro, más exactamente en una casa que comunicaba con un teatro. Una pared con ventanas separaba mi casa del pasillo de los palcos. En invierno, aún con las ventanas cerradas, llegaba lejano el sonido de la música —era un teatro de revista— y se oían los aplausos del público. El teatro era propiedad de mi familia paterna desde finales del siglo XIX. Mis bisabuelos y abuelo habían sido empresarios, la palabra productor no se utilizaba entonces en España. Yo podía entrar a mi casa atravesando la puerta de hierro forjado que daba al vestíbulo del teatro y en la que pintadas en letras blancas se leía el apellido Díaz. También podía acceder por la puerta de artistas: los camerinos principales a la izquierda y el escenario que se abría al fondo, a unos metros. Como es lógico la entrada de la finca en la que vivía tenía un portal y un número, Colón 1.

Comprenderéis que mi entrada favorita era la de artistas: un olor inolvidable de maquillaje, perfume y sudor —olor a teatro— salía del pasillo de camerinos, los maquinistas preparaban el cambio de decorado y los artistas buscaban su lugar para salir a escena. Alguien decía "silencio", todos se quedaban quietos, unas manos me retenían por los hombros. Oscuro, arrancaba una música, se encendían luces de color caramelo: rojas, verdes, azules... y todo empezaba a moverse, a evolucionar. Entonces, ya libre de aquellas manos paralizadoras, abriéndome paso por aquel laberinto que yo conocía subía a mi casa de mala gana. Los deberes escolares me esperaban pero yo quería quedarme allí. Lo que me atraía no era solo ese calidoscopio, era que me sentía más vivo.

Claro que jugaba, los maquinistas me habían construido un teatro de madera con su telar, telones pintados, juego de cortinas, telón de boca e instalación eléctrica de candilejas y diablás. Pero no era exactamente un juguete pues yo sabía que aquel pequeño teatro era una imitación del verdadero. El modelo, el ejemplo, "lo real" estaba al lado, pared con pared. Recuerdo que al mediodía, al volver del colegio a la hora de comer, cruzaba la galería de casa, abría una pequeña puerta, bajaba seis peldaños que conducían al pasillo de palcos, luego subía las escaleras que desembocaban en "la general" y me sentaba en la última fila, era un banco de madera. El teatro estaba en penumbra, por unas ventanas altas entraban rayos de luz, abajo el patio de butacas se oscurecía como un pozo. Enfrente de mí el escenario vacío, los decorados recogidos en el telar, las cortinas apartadas, bastidores y trastos arrimados a las paredes. Todo era silencio. Estaba allí absorto diez o quince minutos. ¿En que pensaba? ¿Qué miraba?. Nada se movía, pero todo era posible en el sueño: que la maquinaria se pusiera en funcionamiento, que los telones bajaran y formaran nuevos

espacios, todo era posible. Para mí era un refugio, una pausa de tranquilidad, de sentirme más en mí. Lejos quedaba el colegio, la monotonía de las clases, el desorden de la calle, el chirrido de los tranvías, los compañeros que hablaban de fútbol y los profesores que hablaban de notas. Sí, era un refugio.

O sea, que me atraía tanto el brillante barullo del espectáculo como el silencio del teatro dormido, pero lleno de promesas.

Esta dualidad, exaltación y silencio, ha persistido durante toda mi vida teatral y creo que la he usado después como lenguaje escénico.

El Teatro Ruzafa era y sigue siendo mi propiedad emocional.

Como es lógico iba —pedía ir— a los otros teatros de Valencia que programaban distintos géneros. El Teatro Eslava estaba especializado en comedia y drama; el Serrano y Apolo mezclaban estos géneros con zarzuela y canción española; el Teatro Principal daba de vez en cuando ópera y ballet, y los domingos por la mañana el concierto de la Orquesta Municipal.

Como veis, todo un panorama y el pequeño aficionado se iba convirtiendo en un espectador atento y apasionado. Lo importante era que tenía la certeza de que todos los géneros que veía eran Teatro.

El cine, esa *Arcadia*, para Cabrera Infante, *todas las noches*, para mí algunas tardes, lo viví desde el principio como un hermano complementario del Teatro.

La lectura, la música y la pintura fueron ampliando, como en círculos concéntricos, este mundo que cada vez me parecía más real y verdadero que el que me ofrecía la vida diaria. Este mundo era el Arte, y dentro del Arte mi llamada era el Teatro, que para mí significaba la apoteosis de todo lo demás.

Hubo un momento en que vi peligrar mi vocación. Me encontré estudiando, mejor dicho, matriculado en Derecho y Filosofía y Letras. Había surgido la prohibición familiar de que me dedicara al teatro y me vi desterrado del Edén. Sin prohibición no hay verdadera aventura. Es la prueba que tienes que ganar, y lo prohibido se vuelve infinitamente más deseable. Hubo luchas, treguas, como si de una obra de teatro se tratara, y al final un pacto.

Salí fortalecido pero con la sensación acrecentada de que me alejaba de la norma y que entraba en el mundo de los soñadores, raros, mal trabaja, sin

carrera ni porvenir, y que una parte de la sociedad miraba con recelo. Para mí era el paraíso, pero un paraíso en solitario.

¿Por qué decidimos dedicar nuestra vida a representar una ceremonia o a ser parte de ella?

Ahora la pregunta adquiriría su justo valor.

Tuve la sensación de que entraba en el río del Teatro. Había que trabajar en la exaltación del espectáculo y en aprender este oficio en el silencio. El teatro seguía siendo el refugio pero abierto, ahora, a toda clase de peligros.

Creo que los que dedicamos nuestra vida al teatro, al arte en general, es por que nos falta "algo" en lo que nos ofrece la vida cotidiana. No nos gusta o no la comprendemos. Nos aburre o la consideramos incompleta. Hay una negación, tal vez una imposibilidad, para vivirla. No la podemos aceptar. Ya sea por ponerla en cuestión, ya sea para analizarla, sublimarla o completarla. Lo primero es un reproche: "no, lo que tu me ofreces no es la verdadera vida, ¿dónde está?"

O sea, todo se inicia con una negación, una huida y un sentimiento de estar perdido, de que "algo" falta y de que ese "algo" es fundamental. *Huidos e incompletos*.

Y entonces se empieza un peregrinaje de búsqueda y de preguntas. El teatro es el reino de la pregunta. No tiene sentido ceremoniar por ceremoniar, representar por representar, construir un mundo imaginario y pasar la vida entre la realidad y el sueño. *Quieres saber por qué*. Y los mejores, los más valientes siguen buscando insistentemente la respuesta. El refugio ha desaparecido y estás en alta mar.

Un día descubres que <<quieres hacer teatro para "completarte", para "existir", para huir de ti mismo o para encontrarte, buscarte o conquistarte>>.

En el camino reconoces a amigos, maestros, si tienes suerte a "almas gemelas"; te cruzas con desesperados, locos sin el don de la locura, farsantes, especuladores, politiqueros, loros de toda especie —pueden hablar o escribir pero no saben lo que dicen—... y dejas atrás a los que se quedaron fijados en un falso sueño y han convertido su vida en una pesadilla de lamentaciones y disculpas, de frustración, y que desde su impotencia tienden trampas de ignorancia, maledicencia y destrucción.

Buscaban un sueño y se han quedado en la maldad. Una advertencia: no mires nunca hacia atrás puedes convertirte en estatua de sal.

Otro día ves, con claridad meridiana, que "la vida es muy hermosa, más hermosa que el teatro, pero que no tiene orden".

Respiras y sonríes, comprendes a lo que has renunciado y que tu trabajo queda justificado. De lo que huías, la vida, siempre ha estado ahí, te ha acompañado, no has tenido más remedio que partir de ella. Tu vivir entre la realidad y el sueño se asentaba en tus entrañas. Tal vez has llegado a una madurez, a un equilibrio y te dices, recordando la frase de Conrad, <<Creí que era una aventura y en realidad era la vida>>.

Permitidme una invocación: Louis Jouvet, maestro y amigo, ven y constata conmigo:

<<Condenados a explicar el misterio de la vida, los hombres han inventado el teatro.

Expulsados del Paraíso Terrenal han creado este otro, artificial y temporal, tal vez a la espera de un paraíso futuro.

En todo caso, es la más perfecta de sus invenciones, la más sorprendente y original. Diría que es la única invención de los hombres, todo lo que Dios les ha dejado después de la maldición primera.

El teatro contiene en sí a todas las otras invenciones, y la invención del teatro tiene algo de divino dentro de su puerilidad: Baco, Dionisos. Orfeo, Eleusis, misterios, profundidades, descenso a los infiernos, descenso al interior de uno mismo, búsqueda en otras partes, fuera de sí>>. (...)

<<Creo que en el teatro, y a causa del teatro, se fija y estabiliza en mi todo lo que la vida me ha hecho conocer y experimentar, mucho mejor que en la lectura o en la contemplación de las obras de arte y de una manera más permanente.

Aquí todo se amplifica, despierta los interrogantes, alcanza las profundidades de la conciencia y de la sensibilidad, de una suerte de presencia que la vida diaria constriñe y apaga, un estado previo a un estado superior>>.

Como veis con los grandes maestros siempre se coincide. La cadena —de oficio, sensaciones, reflexiones— nos une.

Pero, no hay teatro sin actores. Porque es precisamente el actor el que encarna el sueño. ¡Encarnar! Ofrece su cuerpo, ni más ni menos que su cuerpo y huesos, para que lo que vamos a ver se haga forma. El actor es el centro, el punto de mira de la ceremonia. Es el que nos da *su presencia* y *su*

figura. Encarnar sería ofrendar el cuerpo, como campo magnético, para dar forma a seres imaginarios. Un acto de máxima generosidad. Es someter el cuerpo a las tensiones del placer y del dolor. ¡Un éxtasis! Pero también una brujería. Y lo que es peor, podría ser el máximo exponente de exhibicionismo y fingimiento. Un falso médium. Un impúdico. Un idiota loco. En si, puede haber algo de todo esto.

Pero rebajemos el tono y veamos más de cerca, con los pies en la tierra, en que consiste el ser actor.

Indiscutiblemente en el teatro el actor es el que da un paso adelante, el que da la cara. Su oficio es *representar* seis días a la semana, en un lugar determinado y a una hora determinada, a alguien que no es. Parece un raro oficio. Además, va a tener que poner todo su empeño para convencer a unos espectadores de lo que esta haciendo y diciendo.

La operación es más delicada si tenemos en cuenta que el público sabe que esa actriz que dice ahora llamarse Ofelia, en la vida real se llama Marianinha. Todo parece un embrollo, una mentira. Pero si afirmamos que ese público ha ido allí, precisamente para ser "engañado", ya es una demencia, una pesadilla.

¿A quién estamos viendo en realidad? Pues a Ofelia, a Angélica o a Mari Gaila representadas por Marianinha, Mireia y Cristina. Es un pacto gozoso que se produjo hace veinticinco siglos entre el público y esos seres que llamamos actores. Todos entramos en ese engaño que da por resultado una "verdad". El engaño se llama Convención y la causa de que naciera el oficio de actor, que es casi como decir el principio del Teatro, fue la promesa de encarnar a esos seres imaginarios que llamamos personajes.

Precisamente, <<el actor, es el hipócrita en griego, y significa representar un personaje. Habitar un ser que no se es y, sobre todo, por ese medio, obtener la adhesión de los demás hombres. El actor encarna conductas imaginarias que torna convincentes realizándolas en la trama de la vida real. Provoca esa activa participación que prepara la efervescencia innovadora de la vida social, que de otro modo se adormece o se fija>>.

Los personajes son la razón de ser del actor, y siempre serán más grandes que el actor que los interprete porque son ejemplares. Absorben y substancian los anhelos, los deseos, los sueños de una sociedad y de una época. La verdadera biografía de un actor será la suma de los papeles que haya interpretado. No hay actores sin personajes.

Es difícil valorar el talento de un actor al margen de los papeles que interprete. No es un arte autónomo, está dentro del Arte del Teatro.

El actor, como el concertista de piano, el cantante, el director de orquesta, el director de escena... es un intérprete, un ejecutante. El actor lo es por definición. Actor es igual a representar un personaje.

Ese es su oficio. Está en su partida de nacimiento, es la promesa que le hizo al público para que fuera a mirarlo: "me verás a mí y verás a Orestes...". Su imagen se confundirá por siempre con los papeles que represente.

La primera lección que tendrá que aprender es la humildad. Saber que no es "interesante" —cosa de interés— por él mismo, que será "interesante" en y con lo que represente.

Un paréntesis: el que verdaderamente desea ser actor esto lo sabe desde el principio, tal vez, es lo que ha impulsado su vocación teatral. Quiere ser "otros", vivir/soñar en "otros".

También, que para habitar un personaje tendrá que estar disponible y no tener miedo a despersonalizarse, a vaciarse de sí mismo.

Actor, este es el precio que tendrás que pagar y durante toda tu vida. ¿Merece la pena renunciar a tanto solo por el acto de representar?

Es tanto lo que nos jugamos en ello que aquilatemos la palabra representar. Oigamos al filósofo Ortega y Gasset, visionando una representación de Hamlet, en su *Idea del Teatro*:

<<Pero ¿qué es lo que vemos en el escenario? (...)

Vemos una muchacha trémula que lleva flores y yerbas en los cabellos, en el traje, en las manos y avanza vacilante, pálida, la mirada fija en un punto de gran lejanía (...) Es Ofelia —Ofelia demente, ¡cuitada!— (...) Esto es, señores lo que vemos.

!Pero no, no vemos eso! ¿Es que por un instante hemos padecido una ilusión óptica? (...) Ofelia, no es Ofelia; es *Marianinha* Rey Colaço.

¿En qué quedamos? ¿Vemos lo uno o lo otro? ¿Qué es lo que propia y verdaderamente hallamos ahí, en el escenario, ante nosotros? No hay duda: ahí ante nosotros hallamos las dos cosas: *Marianinha* y Ofelia. Pero no las hallamos —!esto es lo curioso!—, no las hallamos como si fueran dos cosas, sino como siendo una sola. Se nos "presenta" *Marianinha*, que "representa" Ofelia. Es decir, las cosas y las personas en el escenario se nos

presentan bajo el aspecto o con la virtud de *representar* otras que no son ellas.

Esto es formidable, señores. Este hecho trivialísimo que acontece cotidianamente en todos los teatros del mundo es tal vez la más extraña, la más extraordinaria aventura que al hombre acontece. (...)

Precisemos un poco más: ahí está *Marianinha* cruzando con pie ciego la escena; mas lo sorprendente es que está sin estar —está para desaparecer ella en cada instante, como si se escamotease así misma y lograr que en el hueco de su primorosa corporeidad se aloje Ofelia—. La realidad de una actriz, en cuanto que es actriz, consiste en negar su propia realidad y sustituirla por el personaje que representa. Esto es re-presentar: que la presencia del actor sirva no para presentarse a sí mismo, sino para presentar otro ser distinto de él. *Marianinha* desaparece como tal *Marianinha* porque queda cubierta, tapada por Ofelia. (...) De suerte que lo que *no* es real, lo irreal —Ofelia, parque del palacio—, tiene la fuerza, la virtud mágica de hacer desaparecer lo que es real. (...)

Diríase que la realidad se ha retirado al fondo para dejar pasar al través de sí, como al trasluz de sí, lo irreal. En el escenario hallamos, pues, cosas —las decoraciones— y personas —los actores— que tienen el don de la transparencia. Al través de ellos, como al través del cristal, transparecen otras cosas.

Ahora podemos generalizar lo advertido y decir: hay en el mundo realidades que tienen la condición de presentarnos en lugar de sí mismas otras distintas de ellas. Realidades de esa condición son las que llamamos imágenes. (...)

Yo quisiera que ustedes consiguieran maravillarse, esto es, sorprenderse de este hecho tan trivial que nos pasa todos los días en el Teatro. (...)

Lo que vemos ahí, en el palco escénico, son imágenes (...): un mundo imaginario; y todo teatro, por humilde que sea, es siempre un monte Tabor donde se cumplen transfiguraciones. (...)

El escenario y el actor son la universal metáfora corporizada, y esto es el Teatro: la metáfora visible>>.

La cita es larga pero merecía la pena. ¡Formidable Ortega! Nos lo hace ver tan claro y con tal vehemencia que parece un poco celoso de lo extraordinario y mágico que es el teatro y del don de transparencia y transfiguración del escenario y de los actores

Sí, actor, merece la pena dedicar tu vida a este oficio, a "vivirte" en imaginación. Pero tendrás que dar mucho y renunciar, incluso, a una parte de ti. Ofrecerás tu cuerpo, tu voz y tu pensamiento a unos personajes. Por ti se encarnarán y el público los recordará con tu imagen. Te confundirán

con ellos. Te vaciarás y te llenarás de pasiones, conflictos... dramas. Ninguno te pertenecerá totalmente, pero todos dejarán una huella en ti.

En el acto de representar vivirás siempre en presente, en lo concreto y en el momento. No habrá tiempo perdido porque todo en tu actuación serán momentos de vida. Nunca te podrás ver actuando, pero aprenderás a sentirte y sabrás que estás ahí, en el escenario, con una potencia que no te explicas de donde surge. Tendrás que aprender el oficio personaje a personaje y, tal vez, algún día te sentirás un creador... un creador de personajes.

Y... <<EL MUNDO SE HACE SUEÑO Y EL SUEÑO SE HACE MUNDO>>.

Esta frase maravillosa es la que debería dar título a la conferencia (me cuesta decir lección magistral) que estáis oyendo, pero no es mía, es del poeta alemán Novalis. Solo un poeta puede "expresarnos" así. Sus palabras vienen conmigo hace tiempo, las olvido... y vuelven a mí.

¡Sueño! Lo que Duvignaud llama mundo imaginario y verosímil; Jouvét, paraíso artificial y temporal; y Ortega, metáfora visible, es para mí lo que se produce ENTRE LA REALIDAD Y EL SUEÑO. El teatro es la capacidad de soñar despierto. Comprenderéis que no tiene nada que ver onirismos, fantasías o psicoanálisis. Al contrario, es algo nítido, concreto, definido. Es un mundo de formas y orden... donde el caos se hace orden.

Me parece haber dejado claro que el Teatro es un oficio de transmisión. Que somos herederos de una Tradición que cada época acoge y renueva. Una tradición que surge de la fe en tu vocación y se apoya en la creencia y en la necesidad.

Píndaro dice que <<el hombre es el sueño de una sombra>>. ¿Qué seremos entonces los hombres y las mujeres que nos dedicamos al Teatro? Pues, tal vez, los que hacen visible ese sueño.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

DUVIGNAUD, Jean, El actor. Bosquejo de una sociología del comediante. Versión española de Luis Arana. Taurus, Madrid 1966.

Espectáculo y sociedad. Versión española de C. M. Nones de Guillet. Editorial Tiempo Nuevo, Caracas 1970.

JOUVET, Louis, Testimonios sobre el teatro. Traducción de Pablo Palant. Editorial Psique, Buenos Aires, 1953.

ORTEGA Y GASSET, José, Idea del teatro. Revista de Occidente, Madrid 1966.

...y hablaron de teatro...

por

Ramón Moreno y Antonio Díaz Zamora



Fotografía: José Alonso

Ramón Moreno y Antonio Díaz Zamora se encontraron tiempo después y hablaron de teatro.

RAMÓN MORENO. Antonio, tu forma de vivir el teatro es una lección de pasión. Pasión que reflejas en tus clases. De esa pasión nos hemos alimentado muchos de los profesionales que hoy nos dedicamos al teatro. Gracias por tu ejemplo.

¿Qué esperas, desde éste año 2005, que te dé el teatro?

ANTONIO DÍAZ ZAMORA. Yo creo, íntimamente, que le pido serenidad. Serenidad que también le pido a la vida. Sólo desde la serenidad seré capaz de seguir viviendo esa pasión.

R. M. ¿La serenidad es dosificar?

A. D. Z. No. La serenidad es perspectiva, lucidez... dar a cada momento su verdadero valor. Y fíjate que digo serenidad y no tranquilidad. También pido que no me falle la capacidad de ilusionarme, de maravillarme... pues, entonces, me fallaría lo esencial. Deseo que, de una manera u otra, el teatro me siga acogiendo hasta el final.

**R. M. “El teatro nos convierte en propietarios de las emociones.”
¿También nos ayuda a entenderlas?**

A. D. Z. Todos nos podemos sentir propietarios de alguna emoción que haya influido en nuestra vida de una manera decisiva y que sigue estando ahí como un centro, como un corazón. El teatro nos sirve de ejemplo para poder comprendernos mejor. Nunca debe ser una burbuja en la que escondernos. ¿Cómo podemos ser tan lúcidos a la hora de analizar unos personajes, unos comportamientos, una situación... y no saber reaccionar en la vida ante algo semejante? Lo que ocurre en el escenario lo entiendes y lo que ocurre en la vida te desconcierta, te descontrola... La vida nos sumerge y desborda; la escena nos da perspectiva y reflexión.

R. M. “La vida es hermosa pero no tiene orden.” Intentamos clasificar las cosas para poder entenderlas. Intentamos codificar los impulsos y analizar las emociones para entenderlas. ¿Nos ayuda el teatro a codificar la vida?

A. D. Z. La frase es de Anouilh: <<Una comedia debe escribirse y representarse mejor que la vida. La vida puede ser muy bella, pero no tiene

forma. El arte no pretende sino darle esta forma que le falta, y hacerla por todos los medios posibles más verdadera que la realidad>>. La cito mucho, pero la escribí de memoria y, ya ves, inconscientemente cambie “forma” por “orden”. Me parece una suerte, porque la reflexión de Anouilh contesta a tu pregunta y mi lapsus la completa. En el arte y en el teatro el orden es fundamental.

R. M. La importancia de ordenar un proceso...

A. D. Z. Te puedes dar un tiempo para buscar, para probar distintas posibilidades... Pero hay un momento que tienes que empezar a seleccionar y ordenar. El orden se encuentra en toda obra artística. Lo aprendí de mis maestros.

R. M. Tú, das un salto del teatro comercial al teatro de vanguardia, al repertorio de los grandes autores del siglo XX. Eres el “eslabón lógico”, la explicación de como se asume la tradición y se avanza de una manera progresiva en la modernidad del teatro valenciano. Creo que se te debe reconocer el mérito de haber dado ese gran paso que ha permitido que los que hemos venido detrás podamos pisar sobre seguro.

A. D. Z. Te lo agradezco mucho. Lo que siempre he sentido, y he procurado transmitir, es que en teatro si prescindimos de la tradición nos quedamos en el aire, sin suelo en que pisar. Orson Welles decía: << que la tradición es lo más importante, y que es el privilegio de todo artista, sea malo o bueno, el atacar la tradición; pero tenemos necesidad de una tradición que atacar, si la destruimos esta tensión desaparece, y no queda nada... nada, ni vanguardia, ni experimentación>>. Para mi la tradición es una seguridad y un acicate para explorar nuevos caminos. Ten presente que, en los años sesenta, esos “grandes autores” aún no eran de repertorio, y de que luchábamos juntos por ofrecer un nuevo lenguaje que expresara mejor nuestro tiempo. Vivíamos esa tensión. No se hace vanguardia, se es vanguardia. Es una necesidad. Por otra parte, asumir una tradición es conocer una cultura... para poder ponerla en cuestión. Experimentar por experimentar es de paletos.

R. M. Releyendo los textos de los grandes maestros del teatro que trabajamos en la Escuela de Arte Dramático hace 25 años, la conclusión que sacas es que todos hablan de un mismo tema: la vida. Todos buscan la plasmación de la vida en escena. ¿Hacemos actualmente un teatro muerto?

A. D. Z. No me gusta mezclar teatro con la palabra muerte, por que el teatro es la celebración de la vida. Diría que con frecuencia estamos ante un teatro “innecesario”. El teatro se hace para entretener al público... para instruirlo o concienciarlo. Si no sabes por qué lo haces se convierte en innecesario, en un acto fallido. A un espectador no se le puede decir que vaya al teatro porque sí -o porque es cultura-, tiene que sentir la necesidad de ir. Como profesionales debemos preguntarnos en cada proyecto “por qué” y “para quién” lo hacemos. Ya no hay noches de estrenos pasionales. La curiosidad o la rutina han sustituido a la necesidad. Necesidad de escuchar a un autor, de ver a un actor, de gozar un espectáculo, en suma: de celebrar. Que el resultado sea un éxito o un fracaso importa menos que una indiferencia curiosa. Ovación o pateo en teatro es sinónimo de pasión.

R. M. Me decía un pedagogo que no tengamos miedo de que los niños se aburran. Porque desde el aburrimiento, aceptando que existe, van a encontrar la necesidad de hacer cosas, de ordenar su tiempo y a partir de ahí crear. ¿Qué papel juega el aburrimiento en el teatro? Y me refiero al aburrimiento que sufre el creador, el actor, el público... Ese aburrimiento que produce el teatro “innecesario” del que hablas, contra el que luchamos, pero que se instala con frecuencia entre nosotros.

A. D. Z. El aburrimiento es peor que un fracaso. Cuando te empiezas a aburrir, en un ensayo o en una clase, pregúntate qué pasa y si merece la pena seguir. Pregúntate qué interés puede tener para el público, para los que intervienen en el espectáculo, para ti. El teatro nace como un antídoto del aburrimiento.

R. M. Hay grandes producciones y producciones alternativas. Pero estamos descuidando el interés del público por una franja intermedia. Hay un público para salas alternativa, aunque sea minoritario y otro para grandes producciones, pero no hay demasiado público para esa franja intermedia... El teatro de repertorio empieza a tener connotaciones peyorativas para algunas compañías. ¿Le interesan al público las historias que le contamos?

A. D. Z. Si no va al teatro es evidente que no le interesan, que hemos perdido el contacto con el público. Una compañía, un director, un actor deben tener “su público”. Recuerdo que hablando, hace unos años, con Amparo Ribelles me dijo: “Mi público no me ha fallado”. ¡Qué bonita propiedad! No podemos olvidar que es el contacto con el público lo que nos hace en esta profesión. No significa que tengas que halagarlo, pero si saber que está ahí y que sin él no es posible el teatro. Oír hablar en la calle

de una obra que está en cartelera es indicativo de que la conexión con el público se ha producido. En cuanto a las compañías que no creen en el repertorio, una aclaración: se equivocan. Que se planteen quién falla, ¿el repertorio que han elegido o la compañía? El repertorio es el granero del teatro.

R. M. ¿Qué pesan más las historias que les contamos o cómo se las contamos? ¿Está la manera de contar las historias por encima de las propias historias? ¿Contamos buenas historias?

A. D. Z. Me es muy difícil separar lo “que” se cuenta de “como” se cuenta. Entonces, no habría artistas. Lo que se cuenta es básico, pero como lo cuentas eres tú. Lo que es importante es saber para quién lo cuentas. André Guide ha dejado escrito: <<...que la única manera de contar lo mismo a cada uno es cambiar su forma según cada nuevo espíritu>>. Para el gran público lo que cuentas es fundamental, si no hay fábula se siente perdido. Según Victor Erice, el cine ha pasado de ser el gran arte popular del siglo XX a un entretenimiento mediático de masas. ¡Hay que llenar horas y horas de televisión! No es lo mismo ser público que masa, son términos que se repelen. El público selecciona, la masa engulle.

R. M. En Valencia hay una gran hornada de buenos escritores, una serie de directores experimentados y actores con una excelente preparación, pero los productos no acaban de despuntar.

A. D. Z. Como eres gallego te contestaré con una pregunta: ¿será que el teatro en Valencia no acaba de despuntar? Mira, parece un absurdo que habiendo buenos dramaturgos, directores, actores... los productos no acaben de despuntar. No tiene ninguna lógica. Entonces es que algo básico está fallando. ¿No será el diseño de la producción en sí? ¿No será que faltan verdaderos productores? ¿No será que en la profesión teatral valenciana casi nadie -ni nada- ocupa su lugar? ¿Dónde están los proyectos teatrales con posibilidad de futuro?

R. M. ¿Qué opinión te merece la producción teatral valenciana? ¿Qué te parece la oferta teatral?

A. D. Z. Desgraciadamente, se puede constatar que la oferta no coincide con la demanda. Podemos afirmar que no existe una producción pública definida y coherente. Se debe señalar que la producción privada es vacilante y deudora del mandamás de turno.

R. M. ¿Y la política teatral valenciana?

A. D. Z. La política y el arte ofrendan a dioses distintos. El político quiere el “ya”, la placa conmemorativa. El verdadero artista pretende expresar su realidad, ya sea para exaltarla o destruirla. Quiere eternizar el momento. Es peligroso y risible cuando el político aspira a convertirse en benefactor de las Bellas Artes y el artista se pone los manguitos de contable. Ninguno está en su sitio y se produce la ceremonia de la confusión: borradores de ley sin futuro; fundadas y lícitas protestas de una profesión que al no encontrar interlocutores se dibujan en la nada. Entonces te imaginas pactos de tapadillo y enjuagues mostrencos. ¡Somos humanos y hay que vivir! Entonces la decapitación en cadena de cargos culturales se pone de moda. ¡Somos divinos y para eso mandamos! Todo son quejas, sinrazones, ir y venir sin sentido, hacer pasillos y turno de espera, falsos halagos, ninguneo... y los medios de comunicación asisten con resignación asiática a esta feria de vanidades y humillaciones. Mientras, el Teatro calla y espera. El Público, que no comprende nada de lo que sucede, se aleja y se va. Retomo tus palabras: “los productos del teatro en Valencia no acaban de despuntar”. Un cuerpo sin vertebración no se sostiene.

R. M. Antonio, vamos a entrar en el aula... La preocupación por la formación del actor es una constante en tu relación con el teatro, ¿se puede crear sin público? ¿Se puede ser creativo en un aula?

A. D. Z. Se “debe” ser creativo.

R. M. Me contestas muchas cosas con eso.

A. D. Z. Pero procurando no desbordar el material con el que trabajas, es decir al aprendiz de actor.

R. M. ¿Que te interesa más: la formación o la dirección de actores? ¿Hay alguna diferencia?

A. D. Z. *A priori*, no me gusta mezclar la pedagogía teatral con la dirección escénica. Aunque eso sí, concienciando al alumno de que el aula tiene que ser para ellos un espacio privilegiado, y de que todo lo que trabajemos está al servicio de la escena. Hay una diferencia fundamental: los ensayos de un espectáculo tienen un plazo de ejecución; sin embargo, la pedagogía no acaba nunca, no tiene final. La dirección de un espectáculo desemboca en un estreno. En clase estás al servicio de los alumnos que se están formando. Es importante saberlo y adoptar una clara actitud ética. En la dirección escénica llega un momento en que hay que levantar el telón, mostrarse al público, y aunque también partes de una ética, sabes que todo es lícito, como en el amor y la guerra, con tal de lograr un buen resultado. Para un

director, el espectáculo, como creación, termina el día del ensayo general. Luego puedes hacer correcciones, ajustar escenas, añadir detalles... pero el acto creativo está hecho. En la tradición francesa el director le pasa la responsabilidad al regidor. “Ahora el espectáculo lo llevas tú, cuídamelo”. Es la diferencia de despedirte diciendo: hasta la próxima vez o hasta mañana.

R. M. ¿Qué “anzuelo” muerde el actual alumno que quiere hacer teatro?

A. D. Z. Cuantos actores habrán sentido su vocación viendo una obra de teatro o una película. Puede que, hoy en día, su primer estímulo sea una serie de televisión. También les puede empujar el narcisismo, el afán de ser admirados, la fama... Es complicado. Yo prefiero pensar que les mueve esa capacidad innata del ser humano para soñar, el deseo de <<habitar un ser que no se es>>, la necesidad de ampliar su experiencia cotidiana. De ahí salen los mejores. Son condiciones básicas del actor.

R. M. Las primeras promociones de la ESAD, a una de las cuales pertenezco, eran muy distintas a las actuales... Hoy son más homogéneas.

A. D. Z. Estoy totalmente de acuerdo. Tuvisteis la suerte de que vuestra individualidad fue respetada. Cada actor es un mundo.

R. M. “Ser actor es una manera de percibir la realidad.” ¿Se puede formar un actor sin contrastar su aprendizaje con la realidad que le rodea? ¿Se puede ser un actor “isla”?

A. D. Z. Es imposible. Además, ¿quién quiere ser un actor “isla”? La “isla” es la negación del ser actor, mucho más, del ser artista. Ser artista es una manera de percibir la realidad, de apresarla y explicarla. El verdadero actor vive las tensiones de la realidad que le rodea, las sustancia en su cuerpo y las transforma en personajes.

R. M. Tu trabajo como director está marcado por la apuesta estilística de tus propuestas. Eres un director con un sello propio que impregnas en todos tus trabajos. ¿Cómo profesor reconoces ese estilo en los actores que has formado?

A. D. Z. El curso pasado en las mesas conmemorativas de los 25 años de la ESAD me sentí muy emocionado. No tuve nada que ver con la selección de los ponentes pero muchos habíais pasado por mis clases de

interpretación. Todos decíais algo que conectaba con mis enseñanzas. Exponíais y me reconocía en vuestras explicaciones. Para mi este es el mayor reconocimiento. Me daban ganas de volver a empezar. Estabais trayendo al presente algo que hacía 25 años habíamos vivido juntos. En la pedagogía teatral importa más transmitir al alumno unos principios, una ética, un oficio, que enseñarle un estilo determinado. Por buena que sea la formación recibida, el actor se hace trabajando día a día en un escenario, y su carrera va a depender de muchas circunstancias. Para ser justo tendría que hablar de cada uno. Baste decir que las primeras promociones cubristeis algunas de las necesidades básicas de la Valencia teatral de los años ochenta, sacrificando, a veces, una parte de vuestra vocación actoral. ¡Es mucho!

R. M. La especialidad de la ESAD es la interpretación de textos. ¿Es una decisión orgánica fruto de aquel momento o una necesidad histórica dentro de la realidad teatral en Valencia?

A. D. Z. Es verificar la historia del Teatro. Es conjugarlo en presente. Te voy a contestar con una frase de la lección magistral: <<Los dioses Apolo y Dionisos inspiraron a los griegos y los atenienses inventaron el Teatro. Hay una cadena de transmisión que va de Esquilo a Beckett...>>.

R. M. Tú eres un apasionado del movimiento corporal, casi diría que va implícito en tus enseñanzas. ¿Cómo combinas el conocimiento profundo de los grandes textos que son necesarios para la puesta en marcha de un actor, con el apasionado sello corporal que imprimes en tus clases? ¿Es tu “marca”?

A. D. Z. Es mi creencia y seguridad. Mi creencia más profunda que un teatro y vida. Es un acto de fe confirmado y renovado en cada uno de mis trabajos escénicos. Recuerdo que, ya en los años sesenta, mis primeras puestas en escena se vieron como muy físicas, sensoriales, corpóreas,... Creo en el actor que encarna un personaje. Creo que el actor es una unidad: cuerpo, voz, pensamiento... que su organicidad es una línea que sube de las entrañas al cerebro pasando por el corazón. En los grandes textos los personajes están, como dormidos, esperando el cuerpo del actor que les de vida en escena. Por eso tiene que conocer y ejercitar su cuerpo. Si un actor domina sus impulsos tiene la mitad del camino para entrar en relación con un personaje. Nuestro cuerpo acota nuestro espíritu, de forma que transmitimos nuestros movimientos anímicos, las sensaciones y emociones, a través de él. Nuestro cuerpo se expresa en el espacio. Resumo, citando a Appia: <<El espacio es nuestra vida; nuestra vida crea el espacio, nuestro cuerpo lo expresa>>.

R. M. Es importante trabajar desde la corporeidad, buscar la teatralidad convirtiéndola en carne, pasión, dibujo, signo...

A. D. Z. Es imprescindible. Lo contrario es un trabajo de estatuas de sal, de altavoces con piernas, de diván de psicoanálisis... Yo me considero de la familia de los profesores/directores que creen en la corporalidad, la dramaturgia gestual, las leyes del movimiento escénico. Permite que cite un texto de Meyerhold, que va a sorprender, incluso a escandalizar, pero que es necesario recordarlo en un momento de tanto psicologismo trasnochado, retorcimiento mental y palabrería vacía. Dice: <<El movimiento está subordinado a las leyes de la forma artística. En una representación, es el medio más poderoso. El papel del movimiento escénico es más importante que cualquiera de los otros elementos teatrales. Privado de la palabra, de vestuario, de candilejas, de bambalinas, del edificio, el teatro son el actor y su arte de movimientos, los gestos y las interpretaciones fisionómicas del actor son quienes informan al espectador de sus pensamientos y sus impulsos; el actor puede transformar en teatro cualquier tablado...>>.

R. M. La voz la entiendes como un elemento más del cuerpo, como un enraizamiento corporizado.

A. D. Z. Para mi es indiscutible. Ya lo he dicho: concibo al actor como un todo. Entonces, su formación debe trabajarse al unísono.

R. M. ¿Por qué no se recoge esa unidad formativa en los planes de estudio?

A. D. Z. Porque es obvio. Es la base de la pedagogía actoral. Pero surgen los personalismos, las falsas jerarquías... Se tiene miedo de que “mande” el profesor de interpretación. Sucede en casi todas las escuela oficiales de España.

R. M. Cualquier entrenador de fútbol viaja con su preparador físico, su equipo. Es su complemento y está clara la jerarquía... Creo que se trabaja interpretación en diferentes asignaturas, de una manera encubierta, el alumno tiene una disociación de códigos, se dispersa y no tiene claras sus herramientas. Se pierde la unidad de un criterio formativo.

A. D. Z. Lo explicas con la misma lógica que lo podría explicar yo. Si se pierde la unidad pedagógica se olvida lo primordial: al actor.

R. M. Y sin embargo está claro, que la interpretación requiere de otras asignaturas.

A. D. Z. También es obvio. Se trata de ampliar y profundizar, no de trocear. Recordemos qué son los grandes maestros del siglo XX los que, pensando en el actor que quieren formar, buscan a los profesores y especialistas que consideran más adecuados para sus objetivos.

R. M. ¿Falta ambición actoral?

A. D. Z. Falta creencia, compromiso y cultura.

R. M. “El teatro es el reino de las preguntas”. ¿En la realidad cotidiana, crees que es así de verdad?

A. D. Z. En cualquier tipo de aprendizaje las preguntas son esenciales. Pregunto lo que los alumnos aún no se pueden preguntar con claridad. Cierro cada clase con un resumen de la sesión para que ellos expliciten su pensamiento. Ratifico algo que ellos han hecho y que no le han dado importancia. Ahí puede estar la causa de que no “arranquen” o de que pongan algún tipo de resistencia. Intento que, lo que han “vivido” en la clase, lo verbalicen y establecer un hilo inductor. El actor tiene que hacerse ciertas preguntas... Tiene que explicárselas, aclararlas... Tiene que encontrar la lógica de las preguntas para hallar sus respuestas.

R. M. Siempre he pensado que tus preguntas son magnificas respuestas.

A. D. Z. Puede ser. A veces la “pregunta” es el camino.

R. M. La humildad versus la ostentación. Un actor que se hace preguntas frente un actor que simplemente se exhibe. La importancia de superar la inhibición, de saber estar delante del público... La paradoja del actor tímido que busca el teatro como un elemento de expresión y que se esconde en un rincón del aula... Ese actor al que enseñamos a “mostrarse”, frente al actor exhibicionista que se sitúa en el centro del aula... ¿Es posible el equilibrio?

A. D. Z. En principio, intentar engañar o engañarse es simplemente un juego, a la larga, una perversidad. El actor meramente exhibicionista no es actor. Es un maniquí, un modelo, un *poseur*... “brillar” es su único objetivo. Quiere triunfar rápidamente. Enseguida se ve la trampa, nos está diciendo “mírame, escúchame, ¡qué estupendo soy!”... y, claro, no

interesa. Porque los esfuerzos que hace por vender su imagen le alejan de la verdadera concentración, le quitan la auténtica energía. En el escenario el actor es el centro, el que con su trabajo rubrica todo lo demás y le da otro sentido, el que oficia la ceremonia. Es el que sustancia el hecho teatral. En cambio, al actor que se esconde, hay que decirle: “no sólo muéstrate, ¡ofrécetel!”. Tiene que aceptar que en la actuación hay un sacrificio de su intimidad. Un sacrificio que está haciendo suyo al transformarse en los personajes que interpreta. Actuar no es sólo un goce, es también un suplicio.

R. M. Las generaciones resultado de esta prepotente sociedad, caminan con seguridad y altivez, ¿consigues que estén disponibles para el trabajo?

A. D. Z. Sí, sin problemas. Estoy viviendo un momento muy pleno en este sentido. Soy consciente de la edad -y el mundo cultural- que nos separa y, sin embargo, me encuentro cómodo con ellos. La convivencia entre generaciones es un tema apasionante. Estoy educado en Ortega y pienso, como él, que las generaciones son como caravanas que se cruzan en el desierto, que se saludan de lejos, que se hacen señales, pero que cada una sigue su camino... Por eso, a veces, me sorprende el grado de fluidez que mantengo con los alumnos. Es una cuestión de respeto mutuo. También, que en nuestro oficio la experiencia es insustituible. Siempre me pregunto, ¿qué esperan de mí?

R. M. Es una pregunta muy noble.

A. D. Z. Es fundamental. Una cosa es tu mundo cultural, aquello que has vivido y que te ha hecho, en lo que crees profundamente y a lo que te es imposible renunciar. Otra cosa es saber que estamos “aquí y en este momento”. Me dedico a observarlos, a hacerles propuestas, a ver como reaccionan. Procuro mostrarme tal como soy, exponer claramente lo que creo y pienso. O sea, busco una confrontación y, a partir de ahí, se produce el encuentro.

R. M. ¿Te interesa “enseñar” o que “aprendan”?

A. D. Z. No creo en formulas, creo en los principios que son inherentes a una profesión. Quiero transmitir un oficio. Espero que con el tiempo cada alumno dará su respuesta personal. Por ejemplo, si considero a Vajtánogov como “mi” maestro, es porque sus enseñanzas han pasado a mi pensamiento y a mi sangre. Nunca los imitaré, porque es más esencial lo que me ha transmitido: una creencia, un imaginario... un sueño.

R. M. Yo definiría tu trabajo como el de “un perseguidor de la esencia, de la emoción, del gesto, del signo, del detalle...”

A. D. Z. Mi método se basa en la reflexión constante. En una clase o en un ensayo me pongo en acción, luego reflexiono... y vuelta a empezar. Mi objetivo es conectar acción y reflexión. Mi trabajo es “en acción”. Mi reflexión son los ¿por ques? del arte dramático. Mi búsqueda: la exactitud.

R. M. ¿Eres consciente que has generado una gran parte del lenguaje que manejamos en la profesión?

A. D. Z. Sí, muy consciente. Lo he leído en programaciones, lo he escuchado en tribunales de oposición... Desde mis primeras clases he dejado claro a mis alumnos: “todo lo que diga, todo lo que transmita y os interese utilizarlo, como gustéis o como podáis... Con una condición: lo tenéis que hacer vuestro”. No creo en un magisterio mimético.

R. M. No saturar al alumno de información, saber dosificarla... es una de las dificultades de la dirección de actores. A veces nos equivocamos al adelantar la información o no la planteamos en el momento adecuado...

A. D. Z. La pedagogía tiene que ser un “suma y sigue”. El primer día expones un concepto, un principio teatral y lo pones en marcha. Cuando ves que un punto está asumido, añades otro. Vas dando pasos, asentando una manera de hacer, una técnica. Hay que procurar que el alumno no se sienta desbordado.

R. M. ¿Cómo pones a tus alumnos en acción?

A. D. Z. Les hago una propuesta, un ejercicio que tenga posibilidad de convertirse en acción, veo como les vibra y, a partir de ahí, los estimulo. Digo: “cuando mi voz da indicaciones, no os paréis, no me miréis, pensad que es vuestra voz interior que os va guiando”.

R. M. ¿Qué es la Técnica actoral?

A. D. Z. La que permite al actor interpretar un personaje todos los días a una hora determinada. La que le da libertad y seguridad en el escenario. La que vertebrada su imaginación... En resumen, la del actor que posee los conocimientos teóricos y prácticos de su arte.

R. M. ¿La técnica es algo físico?

A. D. Z. Son sus conocimientos hechos carne. Lo físico y lo anímico unidos. Es un “trampolín” para intentar la creación artística. No olvidemos que la palabra griega τέχνη significa arte.

R. M. Lanzar un palo al aire no es sólo un acto de malabarismo, es un ejercicio de impulsos... Da igual lanzar un palo, que una palabra, una emoción...

A. D. Z. Debe ser una proyección de ti mismo.

R. M. Lanzamos un palo desde una fisicidad que se apoya en un ejercicio técnico con el que yo me entreno para cuando me pidas que lance o juegue con las palabras...

A. D. Z. Claro, para desarrollar habilidades tienes que entrenarte. Si partes de algo físico y concreto te será luego más fácil conectar con lo imaginario. Si crees en lo pequeño te será luego más sencillo creer en esa totalidad que son los personajes.

R. M. Eres el introductor de las enseñanzas del Odín Teatret en Valencia donde organizas el primer curso que imparten en España, también eres un perseguidor de la “presencia” del actor, ¿crees que continua vigente el “training” actoral?

A. D. Z. Rotundamente, sí. Entrenar es prepararse. El actor necesita preparar su cuerpo, sus reflejos, su voz, su imaginación... Es bastante más que despertar su cuerpo, es sentirse vivo y disponible para la creación.

R. M. Y, ¿Por qué no se potencia y mantiene el entrenamiento cuando el alumno abandona la escuela? Es excepcional que los actores lo mantengan. Nosotros lo intentamos los primeros años, sin conseguirlo. No se ejerce ni en los ensayos. Ha estado presente durante los cuatro años de formación y después desaparece.

A. D. Z. Porque es un trabajo que te obliga y, claro, es lo primero que se abandona. Pensar, “ya soy un profesional y no necesito ejercitarme”, es elegir el camino más fácil: el de estar parado y a la espera. El entrenamiento es mantenerse en alerta constante y descubrir en ti nuevas posibilidades. Los bailarines, los cantantes, los músicos, ¡no digamos los atletas!, se ejercitan, se entrenan. No es un prólogo añadido al trabajo, es tu disciplina y tu seguridad.

R. M. Donde te acomodas te quedas, no evolucionas... Por eso vemos tanto teatro “innecesario”. Pero, también te puedes acomodar hasta en el propio entrenamiento.

A. D. Z. Seguro, lo puedes convertir en una tabla gimnástica o en un delirio sin sentido. El verdadero entrenamiento tiene que tener un orden y objetivos claros. Lo ideal es que alguien lo “vigile” desde fuera, si no el actor puede caer en la mentira o en la autocomplacencia.

R. M. Ser observado es la esencia del teatro. Un actor solo no puede generar teatro. Necesita de aquel que observa, que no sólo es el público, también es el profesor, el director, los creativos... aquel que construye desde fuera. Quizás nos hemos equivocado en eso. Quizás hemos entendido el entrenamiento únicamente desde la individualidad. No existe en el teatro la figura de un “mantenedor” de entrenamiento interpretativo, de una persona que mantenga un seguimiento...

A. D. Z. Algunas compañías si que lo tienen. En ese caso quién lleva el entrenamiento sigue las instrucciones que ha marcado el director de escena. Insisto, no es sólo mantener en forma psicofísica a unos actores, es un instrumento más para la creación actoral.

R. M. Los deportistas mantienen su trabajo con el entrenador.

A. D. Z. En el atletismo hay muchos elementos que son sustanciales al actor: la concentración, la atención, la mirada... Es una maravilla observar como se preparan antes de realizar un ejercicio: ves como cogen su tiempo, como se pulsan, como respiran, el ritual que desarrollan... ¡Hoy en día se concentran más que un actor!

R. M. La acrobacia, por ejemplo, la utilizamos como un ejercicio interpretativo, la realizamos centrándonos en los impulsos...

A. D. Z. Lógico. Si no, ¿para qué?

R. M. El trabajo de un creador es seleccionar. ¿Se aprende a ordenar el material con el que trabajas?

A. D. Z. Si quieres ser un creador es tu deber. Sin selección y orden no hay arte. Grotowski en su *Declaración* de principios, dice: <<La armonía y el orden en el trabajo de cada actor son condiciones esenciales sin las que un acto creativo no puede efectuarse>>.

R. M. ¿Stanislawski o Brecht? ¿Son escuelas diferentes o forman parte de la misma?

A. D. Z. Disculpa, así de pronto, la pregunta suena algo antigua. Pueden ser complementarias. La equivocación es querer hacerlas antagónicas. Stanislawski centró su obra en la pedagogía y creó un sistema de formación actoral a partir de un naturalismo poético. Brecht inauguró una nueva concepción dramática que combina lo épico, la fábula ejemplar y la dialéctica. Stanislawski era una mentalidad del siglo XIX, que se universalizó -y ha sido “utilizado” en el siglo XX-, Brecht fue un hombre cabal del siglo XX, ¡esperemos que su estela continúe en el siglo XXI! Stanislawski fue un sacerdote del teatro y el arte. Brecht un hombre de teatro que dialoga con su época. Los discípulos de Stanislawski momificaron sus enseñanzas, convirtiéndolas en dogma de fe. Los seguidores de Brecht hicieron de sus teorías su mausoleo totalitario. Unos y otros se equivocaron. Stanislawski tuvo la suerte, nada es casual, de coincidir con el siglo del psicoanálisis. Brecht dio forma teatral al pensamiento marxista. Ahora, con perspectiva, hay que leerlos como a dos clásicos, plantearse sus propuestas y darles una respuesta. Lo que digo puede parecer reductivo pero dice de ellos tanto como de mí. Personalmente me interesa más Brecht.

R. M. Qué te interesa más preguntarte, ¿qué ha pasado? o ¿qué va a pasar? ¿La reflexión al final de la clase o al principio de la sesión?

A. D. Z. Ya lo he dicho: al final. Muchas veces deseas que pasen ciertas cosas, pero no hay que anticiparlas, pues quitas la aventura, la sorpresa y la magia. El secreto está en saber mirar y estimular.

R. M. Siempre has insistido en la importancia de “encontrarse en cada papel”, ¿quién te gusta más: el actor que es él mismo en escena o el que se transforma?

A. D. Z. El que se transforma. Un actor para “transformarse” se tiene que encontrar con el personaje. No confundir transformación con caracterización e indumentaria. Eso viene luego.

R. M. ¿Qué es la “auto-revelación”?

A. D. Z. Sacar a la luz algo oculto de ti en contacto con un personaje. Es conocer y constatar tus potencialidades.

R. M. ¿Hay diferencia entre lo real y lo verosímil?

A. D. Z. Lo verosímil es lo que no es verdad, pero podría serlo. Es decir, la esencia del teatro.

R. M. ¿Ha superado lo “ceremonial” el paso de los años?

A. D. Z. No, el teatro es ceremonia. La seguridad de que todo tendrá un significado desde el principio al final.

R. M. ¿Puede vivir el hombre sin ceremonia?

A. D. Z. No. Es parte de la vida social.

R. M. ¿Qué es el signo escénico?

A. D. Z. La suma de todos los signos que se manejan en escena. Es dar forma a la vida, iluminar la parte oculta de la realidad, expresar lo imaginario.

R. M. El ritmo es una herramienta más del trabajo del actor. Tú has sido el introductor del método Dalcroze en España. ¿Qué importancia tiene el ritmo en la construcción del personaje?

A. D. Z. ¿Qué es un cuerpo sin ritmo? ¿Qué es un diálogo sin ritmo?... Te contesta Dalcroze: <<El ritmo, expresión del orden y de la simetría, alcanza el alma mediante el cuerpo, hace vivir al hombre en su totalidad y le revela la armonía de su personalidad completa>>. ¿Qué es un cuerpo sin ritmo? ¿Qué es un personaje sin ritmo?... Te contesta Dalcroze: “El ritmo, expresión del orden y de la simetría, alcanza el alma mediante el cuerpo, hace vivir al hombre en su totalidad y le revela la armonía de su personalidad completa”. El primer objetivo de la Rítmica de Dalcroze es la reeducación del cuerpo. Piensa en el ser humano antes que en el artista. Un cuerpo inhibido es un cuerpo “enfermo”. Para un actor el ritmo es la expresión del movimiento interior. La fluidez del actor le llevará a la del personaje, a la armonía con su entorno. El ritmo es “el pulso” de un espectáculo.

R. M. Muchos actores no hablan bien porque no saben como respirar, no saben manejar el aire...

A. D. Z. Respirar es vivir. La voz es tu respiración convertida en sonido. Me gusta decir en clase: “visualiza la respiración”, “respira ese gesto”,

“respira el personaje”. Jovet y Giraudoux pensaban que la respiración del actor <<debe ponerle a este a la par del poeta...>>. Creo que un actor “tiene” el personaje cuando lo respira.

R. M. Hay que saber en que momento de la frase debes colocar la respiración.

A. D. Z. Si dominas la respiración, todo se entiende, todo se ve. Siempre pido al actor: “¡Que la palabra se vea y que el gesto se oiga!

R. M. ¿Se trabaja en las clases de interpretación el silencio?

A. D. Z. Yo lo trabajo. “¡Vive el silencio antes de entrar en acción!”. Todo surge del silencio.

R. M. ¿Hay diferencia entre silencio y pausa?

A. D. Z. El silencio prepara y anuncia a la palabra, la pausa la potencia y la puntúa. La pausa matiza las intenciones. El silencio te conecta con el universo. Desde el siglo XIX hay dramaturgias radicadas en el silencio.

R. M. ¿Que actor deseas formar?

A. D. Z. Un actor abierto a las preguntas del momento en que vivimos. Que conozca “su” tradición -de donde viene- y no le asuste ampliarla o renovarla. Que domine un oficio y siga buscando nuevas posibilidades. Un actor que ame al Teatro y crea que el teatro es un Arte.

R. M. ¿Está vigente aquel primer plan de estudios que pusisteis en marcha en la ESAD hace 25 años?

A. D. Z. Ese plan de estudios se revisó en 1985, siendo yo director de la Escuela, y ya en 1993 con la implantación de la LOGSE. Pero yo creo que en aquel primer plan estaba prácticamente lo esencial. De hecho ha servido de modelo para las escuelas no oficiales de la Comunidad Valenciana.

R. M. Creo que la ESAD no está a la altura de lo que se espera de ella. Por diversas circunstancias no ha podido crecer.

A. D. Z. Si la ESAD no da lo que se debe esperar de ella es un problema a plantear y resolver por el claustro de profesores, la junta directiva y la Conselleria d’Educació. No se puede retroceder en el tiempo, ni quedarse estancados. ¡Hay que reaccionar! Sí, tienes razón, la ESAD no ha podido

crecer. Pero tampoco se le han dado los medios... ni, a veces, ha sabido buscarlos. ¿Soluciones? Dejémoslo aquí.

R. M. Director de escena, pedagogo, “hombre de teatro”... ¿Dónde te sientes más cómodo?

A. D. Z. Como “hombre de teatro”. El teatro es mi mundo, mi espacio vital. ¡Mis primeros recuerdos! El teatro me llevó a la dirección escénica, a la pedagogía... Todo en él me fascina e interesa. Lo he contado en la lección magistral.

R. M. Tus alumnos, por una u otra razón, hemos hecho de todo: dirección, escenografía, vestuario, iluminación, dramaturgia, producción, pedagogía,...

A. D. Z. Así debe ser... Es un buen aprendizaje. Pero hay que ser humilde, elegir una profesión entre los oficios teatrales y saber cuales son tus competencias y responsabilidades. Una advertencia, no confundir “hombre de teatro” con “chico listo para todo”. Escuchemos a Barrault: <<Omnipresencia virtual: esto es el hombre de teatro>>.

R. M. Como alumno tuyo, he sentido una fuerte atracción por la dirección de escena. Atracción que comparto con numerosos compañeros, alumnos tuyos que dirigen o han dirigido espectáculos - Carles Alfaro, Leopoldo Aranda, Rafael Calatayud, Aureli Delgado, Vicente Genovés, Juan Prado, Jaime Pujol, Oscar Martínez, Rafael Rodríguez, Emilio Romero, Carles Roselló,...- ¿Es una influencia inconsciente o voluntaria? ¿Esperabas alguna vez que tantos alumnos tuyos se dedicaran a la dirección?

A. D. Z. Consciente y lógica. El arte actoral está siempre conectado con la escena. Necesito compartir con el actor lo que vamos a hacer y por qué. Explicar la dramaturgia escénica. A partir de ahí, puede nacer una “atracción”... una vocación. Así ha sucedido.

R. M. ¿Te ves reflejado en los trabajos de tus alumnos como directores de escena?

A. D. Z. Me es muy difícil contestar a esta pregunta. Se me agolpan recuerdos, imágenes, sensaciones... Quiero ser objetivo y no puedo. Desde luego, hay un punto de partida común... pero desarrollos distintos. Siento que cada uno elegisteis de mi la parte que más atraía a vuestra personalidad. ¡Es lo que más valoro! Sois tan diferentes. En un espectáculo

vuestro surge, de pronto, un destello: propuestas espaciales, gestos perdidos, entonaciones olvidadas... que, como “un reflejo”, vuelven a tomar vida; es entonces cuando estoy más allí, cerca de vosotros. Es lo que habéis hecho vuestro de mi y, tal vez, olvidado. Para recordar hay que olvidar.

R. M. Hace 25 años, la sociedad necesitaba “hombres de teatro” que tuvieran gran conocimiento sobre las disciplinas que conforman el hecho teatral. En aquella época, la enseñanza teatral era una labor apostólica y era prioritario dar el relevo a unas personas que pudieran transmitir esas enseñanzas. Creo que este objetivo se ha cumplido, que se ha vertebrado el teatro a través de circuitos, teatros, salas de ensayo, escuelas, compañías,... Estamos en un momento de especializaciones. ¿Es el momento de afrontar una segunda etapa en la ESAD?

A. D. Z. Sin duda. ¡Ya tarda! El teatro es anticiparse a los sueños - necesidades- de una sociedad. Viejas preguntas, nuevas respuestas.

R. M. La ESAD transita hacia una nueva especialidad que es la “Dirección de escena”, ¿está preparada?

A. D. Z. Sinceramente no. Hay que preparar programaciones, buscar especialistas... Pero es urgente que se ponga en marcha, y buscar los medios para empezar con seguridad.

R. M. ¿Sería ese el gran salto, el revulsivo que necesita la actividad teatral en nuestra comunidad? Una buena promoción de directores, formados en la ESAD, aportarían una renovación a la profesión teatral...

A. D. Z. Sería de esperar. Directores con talento y una sólida formación, atentos al presente, conocedores del pasado, conectados con el mundo... marcarían una nueva tensión teatral. ¡Ojala se así!

R. M. ¿Te interesaría recorrer ese camino?

A. D. Z. Bueno, aún tengo fuerzas...

R. M. Antonio, gracias por tus palabras. Creo necesaria una nueva generación de creadores, con una rigurosa formación y con ideas renovadas que vivan en presente, pero preparando lo que será el futuro teatral valenciano. Desde tu sabiduría y experiencia, espero que puedas alimentarlos como has hecho con nosotros... Recogiendo algunas de tus expresiones, proclamo: “...protegidos en un refugio

lleno de peligros, ¡qué el color caramelo de las luces exalte el espectáculo!”.

(Esta conversación fue grabada por José Alonso los días 6, 13 y 20 de abril de 2005. Posteriormente, fue transcrita por Raquel Sánchez y Benja Doménech. Y revisada por Antonio Díaz Zamora durante la temporada 2005/06.)

Notas sobre una vida en el Arte (Escénico)

por

Enrique Herreras

Los ardientes aires teatrales le llegan a Antonio Díaz Zamora desde pequeño. Nacido en Valencia, en Colón 1, la fuerza del sino le había encaminado a ser hijo del propietario del teatro Ruzafa, y muy pronto la vida teatral se convierte en su medio habitual de recreo y diversión. Un ambiente que le rodea y envuelve, por lo que no podía estar al margen de esa magia que acontecía en los escenarios, con sus cambios de luces y decorados, ante sus deslumbrados ojos infantiles. Entre bastidores, allí pasa horas y horas, como un ser privilegiado, a pocos metros del actor; incluso oye su respiración y ve brillar las caras de sudor, como él mismo ha contado en alguna ocasión. En este mismo orden de cosas, tenía abiertos los teatros de Valencia, y podía ver todo lo que se hacía en ese momento: revista, drama, comedia, zarzuela, copla, variedades...

Parece, pues, que, casi sin darse cuenta, ADZ adquiriera una semilla de cultura teatral, la del que disfruta con lo que ve. Es lo que Adorno viene a señalar en su *Estética*: el misterio final del arte es su seducción. Disfrute y seducción, sí, pero, en este caso, sin dejarse llevar por lo que se ve, al mantenerse en guardia, con un sentido crítico, el que siempre hace ir más allá. Un sentido que le llevó a ADZ a la sospecha de que otro tipo de teatro era posible.

Puede que esta desconfianza le condujera a buscar esas obras escondidas en las trastiendas de las librerías, o a ciertas lecturas poco habituales en ese momento, como *Mi vida en el arte*, de Stanislavski. Un primer punto que transportaba a otros, a Vajtánov, Tairov o Meyerhold, cuya teoría y estética le fascinó -según se desprende en declaraciones suyas- más que la del creador del Teatro del Arte de Moscú. Y así fue empapándose de las metodologías teatrales que habían sobresalido al teatro del otro lado de los Pirineos: Gordon Graig, Copeau, Dullin, *la Bauhaus*...

Todo un bagaje, de biblioteca, que, mezclado con su experiencia vivencial, haría un buen cóctel listo para emprender un viaje teatral a alguna parte. El joven Díaz Zamora desembarca primero como espectador (en los últimos años del bachillerato) y después, ya como miembro activo, en el teatro de Cámara y Ensayo y en el universitario.

Es en aquellos ambientes universitarios donde este espectador “conocedor” -un calificativo que con el tiempo repetirá ADZ a la hora de definir al público que precisa el teatro- tendrá la oportunidad de oír a esos autores que difícilmente se podían encontrar en el teatro comercial de entonces.

Una experiencia que, para este joven entusiasta, es muy reveladora; pero, al mismo tiempo, le produce cierta tensión interna que él mismo resumiría en una ocasión: «me sorprendía la resignación formal con que se hacían los montajes; de ahí que me preguntara: ¿no se puede llegar más lejos con el lenguaje escénico?».

En realidad, ADZ no podía admitir que el teatro de cámara estuviera condenado a unas condiciones tan determinadas y determinantes, y se propuso, para su futura vida en el teatro, tener en cuenta todos los elementos teatrales: la escenografía, el vestuario, la iluminación, la dirección de actores, etc.

Imaginando la situación, podemos atisbar que las gentes del teatro de ese momento quedarían estupefactas ante su amplio conocimiento (práctico y teórico) del ámbito escénico. Y, sobre todo, su posicionamiento claro a una dedicación plena, que se manifiesta con la decisión de abandonar los estudios de Derecho y Filosofía (sólo cursa tres cursos) para consagrarse exclusivamente a su vocación teatral.

Una vocación con aires renacentistas, porque ésta era parte de una inclinación artística que le lleva a interesarse por otros campos, como la música, la cinematografía, la pintura, la escultura o la arquitectura, y que tanta importancia tendrían posteriormente en sus montajes teatrales.

Decía Jardiel Poncela que «el autor teatral que no es artista se dirige al público existente; el autor teatral que es realmente artista tiene que hacerse un público que no existe aún». Precisamente, esta última sería la tarea que se marca ADZ desde el principio de su carrera.

El teatro de cámara y ensayo

Retomando el posible hilo de los acontecimientos, a los 19 años, después de alguna experiencia como actor (de la mano de José María Morera y José L. Gil de la Calleja), ADZ dirige su primera obra: *Nuevo retablo cervantino*, montaje que incluye cinco entremeses y que se estrena el 10 de marzo de 1962, en el Ateneo Mercantil de Valencia. Y si el recurso a un nombre como Cervantes no era novedad, sí lo es la originalidad de la inserción de cinco piezas y el respeto por al baile y las canciones de las obras cervantinas que normalmente se suprimían. Los diversos entremeses se unían a través de una presentadora y cuatro bailarines, de tal manera que el conjunto se estructuraba en un espectáculo unitario. Es decir, ya en este bautizo aparece la mano de un director creador y no mero transcriptor del texto, como era lo corriente en ese momento.

Después llegaría *El sembrador de prodigis*, de Joan Voltes, en colaboración con el Teatre-Estudi de Lo Rat Penat y primera contribución de Joaquín Michavila en el campo escenográfico, experiencia que se repetirá en el futuro en numerosas ocasiones. El encuentro entre estos dos artistas fue muy fructífero y lleno de coincidencias en el planteamiento artístico. Algo que se desprende de algunas declaraciones posteriores de Michavila, en concreto en el libro de Albert Forment (*Tàndem*), dedicado a su personalidad. En estas páginas, el artista plástico, además de reconocer la importancia de su colaboración con ADZ, subraya lo siguiente: “Yo

tenía un concepto escénico bastante claro. Pensaba que la caja escénica era un elemento lleno de fuerzas implícitas, de tensión... Entonces, toda escenografía debía de estar condicionada a los espacios sensoriales que envuelven a los personajes”.

Poco después, ADZ funda el teatro de Cámara del Centro Escolar y Mercantil, con el que dirige cuatro programas: *La viuda valenciana*, de Lope de Vega, en conmemoración del IV centenario de su nacimiento, estrenado en el Claustro de la Universidad (1962); *El lindo don Diego*, de Agustín Moreto, (1963); Ciclo de la Pasión (1963), que constaba de dos partes -la primera incluía dos autos cortos: *Representación de la Pasión* y *Representación de la Resurrección*, de Juan de la Encina, y en la segunda se representa, a modo de estreno absoluto, la adaptación para la escena del poeta Gerardo Diego de *Vía Crucis*-; y *Caballero de milagro* (1963), refundición de Juan Germán Schroeder de la obra de Lope de Vega *El arrogante español*.

El caso es que sus resultados escénicos pronto llaman la atención en ese pequeño mundo, o isla cultural, que representaban algunos ambientes universitarios. Así que, en la temporada 63-64, se hace cargo del TEU de Medicina, cambiando este nombre con el añadido de “Nuevo”. No podía ser de otra manera, dados los nuevos aires que traía este apasionado por el teatro en cuyo carnet de identidad figura muy pronto una profesión casi inexistente en ese momento, la de director de escena.

Es en esta plataforma universitaria donde sigue su trayecto, con la particularidad de la creación de una sección infantil con el nombre de La Chirinola, con funcionalidad benéfica para hospitales. Con este grupo estrena *Luna lunera*, de Elena Fortún; *El lindo don Gato*, de Alejandro Casona, e *Historia de don Colirio*, de Carlos Muñiz.

El repertorio de vanguardia

Si por un lado ADZ continúa el repertorio iniciado, como el estreno de *II Ciclo de la Pasión* (22 de marzo de 1964, en el Ateneo Mercantil), en su segundo programa aparece ya un primer acercamiento al teatro de vanguardia, lo que será la tónica en los siguientes años. *Elegía para Jean Cocteau, 1889-1963*, así se titula este montaje que incluía en la primera parte un texto de Gil-Albert sobre este autor, y tres monólogos cortos: *La farsa en el castillo*, *El fantasma de Marsella* y *La he perdido*.

«Precedidas por una bella introducción, a la manera de un breve ensayo biográfico, debido a la pluma del escritor Juan Gil-Albert». Con estas palabras se iniciaba la crónica aparecida en el diario Jornada del 1 de mayo de 1964 al referirse al texto escrito ex profeso por el escritor alcoyano para abrir este montaje, y que había subtítulo *Boceto*. Se trataba de un homenaje-reflexión sobre la juventud y la vanguardia. *La voz*

humana, un monodrama de Cocteau, era la segunda parte de un montaje que se estrena el 26 de abril de 1964, en el Ateneo Mercantil.

Todavía presentaría, con el Nuevo T.E.U. de Medicina, alguna obra clásica, como *Auto de los Cantares*, de Lope de Vega, con la que ADZ recupera la tradición valenciana del teatro al aire libre, en la festividad del Corpus Christi.

En el siguiente programa, se puede notar también en nuestro biografiado un deseo de dar la vuelta a una tradición auténticamente valenciana, al introducirse de lleno en el sainete. Y para ello qué mejor manera que la de ir a las fuentes, al autor auténtico, es decir, a Escalante. De este viaje nace *Escalante 1900-1964*, montaje donde el director utiliza en su planteamiento escénico dos referencias temporales que le sirven para recrear dos sainetes desde una perspectiva diferente a la habitual. Año 1900: *Les criaes*; y 1964: *Les xiques de l'entresuelo*.

Pero es en su siguiente etapa cuando ya claramente aportaría el repertorio de vanguardia antes anunciado. Período que tiene que ver con su llegada a la dirección del T.E.U. del Distrito Universitario de Valencia.

Uno de los aspectos de estos años que más llaman la atención, desde nuestro hoy, es la selección de obras que realiza este ya bien reconocido director de escena en los ambientes cultos del momento. Y en dicha selección cobra originalidad, para el momento, la confección de programas que unen diversos textos.

TEU del Distrito

Cuando se acaban las obras de reforma del salón de actos del Teatro del Club Universitario, será éste el espacio para estrenar espectáculos, primeramente como TEU del Distrito, para seguidamente tomar primero la denominación de Teatro Club Universitario, y, posteriormente, la de Studio Teatro.

El estreno de su primer programa en este organismo tiene lugar el día de la inauguración del nuevo Salón de Actos, es decir, el sábado 19 de diciembre de 1964. Se trata de un espectáculo compuesto por dos partes. La primera: *El celoso y su enamorada*, de Max Aub, que es una de las primeras ocasiones en que se representa a este autor exiliado (o transterrado como le gustaba decir al escritor) en España después de la guerra civil. A continuación le seguiría un interludio que constaba de dos programas, *Los muñecos del Compadre Fidel* -el fragmento del Bululú y sus cristobillas de *Los cuernos de don Friolera*- de Valle Inclán, uno de los primeros trabajos de actor con muñecos en los escenarios valencianos; para dar paso a la segunda parte: *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, de García Lorca. En la ligazón de los textos tenía mucho que ver la dramaturgia sobre una temática: el amor y los celos.

Siguiendo este modo diferente de hilar textos, llega en enero de 1965 otro espectáculo compuesto por dos obras *La ventanilla* (con proyecciones de Francisco J. Alberola) y *La cerradura* de Jean Tardieu, que significa la presentación en España de este poeta y dramaturgo proveniente de la vanguardia francesa de los años 50, y tres monólogos de Cocteau. El objetivo era unir vanguardia de los 20 y 50. Cobra especial significación que los interludios se amenicen por un terceto de jazz.

Seguidamente, ADZ regresa a una nueva experiencia de teatro cultural, coincidiendo con la Semana Santa de 1965, con un montaje que incluía la *Representación de la Pasión*, de Lucas Fernández, y *Vía Crucis*, de Gerardo Diego, paso previo para que el entonces joven director estrenara, por primera vez en España, *Víctimas del deber*, de Ionesco.

Dos citas aparecen en un programa de mano muy cuidado en su diseño y contenido (como todos), y que sirven para argumentar la filosofía que ha conducido siempre a este director para invadir con su arte los escenarios. El primero es de Antonin Artaud:

«Digo que la escena es un lugar físico y concreto que exige que se le llene y que se le haga hablar su lenguaje concreto.

En todo caso, me apresuro a decirlo enseguida, un teatro que somete la escenificación y la realización, es decir todo lo que posee de específicamente teatral, al texto, es un teatro de idiota, de loco, de invertido, de gramático, de tendero, de anti-poeta y de positivista, es decir, de Occidental».

El segundo es del propio Ionesco: «La pieza es una imagen de mi universo interior proyectada en el escenario. Oposiciones y contradicciones de un mundo interior con las líneas de energías abstractas, un diseño lleno de dinamismo».

A fin de cuentas se trataba de un acercamiento hacia esa vanguardia que siempre chocaba con la tapia de Los Pirineos para llegar no sólo a Valencia sino a España en general. Un perfil vanguardista que confirma la línea a seguir en este espacio en el que eran asiduos no sólo universitarios, sino todo aquel que sentía en ese momento cierta inquietud cultural.

Teatro Club Universitario

En la temporada 1965-66, el grupo que dirige ADZ deja de llamarse TEU del Distrito para tomar el nombre de Teatro Club Universitario. El primer montaje elegido con esta denominación es *El Señor Biedermann y los incendiarios*, de Max Frisch, en cuyo programa de mano aparece otra cita que nos ayuda a comprender los puntos cardinales de la trayectoria de nuestro director. Son palabras del propio Frisch: «Como escritor de teatro, considero que mi misión estaría perfectamente cumplida si una obra lograra plantear de tal suerte una cuestión que los espectadores, a partir de

ese momento, ya no pudieran vivir sin una respuesta, la suya propia, la que sólo pueden dar con la vida misma».

Después ADZ se introduce en un título imprescindible en todo repertorio de vanguardia que se precie: *Woyzeck*, de Georg Büchner. Del mismo modo que si españolizamos el término vanguardia, camino que ADZ toma con frecuencia, nos encontramos con el *El triciclo*, de Arrabal; y *Farsa y licencia de la Reina Castiza*, de Valle-Inclán, espectáculo realizado en conmemoración del centenario del nacimiento del escritor gallego y que se representa en el Salón Columnario de la Lonja de Valencia. Es interesante constatar que con esta representación es la primera vez que subía a un escenario este texto desde su estreno en 1931 por la compañía de Irene López Heredia.

La siguiente temporada, la de 1966-67, comienza con *El portero*, de Harold Pinter, seguida por el estreno en España de *El matrimonio del Señor Mississippi*, de Friedrich Dürrenmatt (otra cita significativa, extraída del autor alemán: «El teatro transforma una obra, por el hecho de la representación, en algo visible, audible, sensorial, pero con ello mismo también en algo inmediato. Esa condición inmediata es una de sus determinaciones más importantes, Una obra de teatro acontece. En el arte dramático hay que orientar, transformarlo todo en el sentido de lo inmediato, lo visible, lo sensorial»). Y concluye con otro Arrabal fundamental: *Ceremonia por un negro asesinado*.

Un año después, ADZ incluye en la nueva temporada diversos programas dobles. El primero está formado por *La lección*, de Ionesco, y *El amante*, de Pinter. Y ya con el siguiente programa, *Tres obras en un acto de Fernando Arrabal*, compuesto por *Oración*, *Los dos verdugos* y *Pic-nic en campaña*, ADZ entra a formar parte de Studio SA. Esta sociedad, creada en 1967 por jóvenes con los estudios universitarios recién acabados, era entonces un auténtico foco cultural para todos aquellos que no querían resignarse a aceptar lo que entonces estaba establecido en una época grisácea, marcada por la mediocridad y la censura.

Ya como parte de esta insólita sociedad anónima, nacida en años de la cultura, el siguiente montaje es *Final de partida*, de Samuel Beckett, al que le sigue un doble programa Escalante: *Les criaes* y *Bufar en caldo gelat*. En la temporada 1968-69 llenan el cartel los montajes *La sonata de los espectros*, de Strindberg; *Un sabor a miel*, de Shelagh Delaney; *El adefesio*, de Alberti, espectáculo este último representado en verano, en el claustro de la Universidad.

La temporada 1969-70 dará paso a un cambio importante, ya que la sociedad Studio adquiere un local en Taquígrafo Martí. Es allí donde tiene lugar el estreno de *Días felices*, montaje que da vida de nuevo a uno de los grandes textos de Samuel Beckett, y cuyo estreno en Valencia coincide con la obtención de este escritor del Premio Nobel de Literatura. Para dar

cuenta de esta obra, ADZ elige unos textos de Ludovic Janvier que se convierten también en referente de sus horizontes estéticos. Sirva como ejemplo el siguiente párrafo: «...ser artista es fracasar como nadie osa hacerlo... el fracaso constituye su universo y el rechazo de éste la deserción, artes y oficios, un hogar acomodado, vivir... hacer de esa sumisión, de esa aceptación, de esa frialdad al fracaso una nueva ocasión, un nuevo término de referencia, y de ese acto, imposible y necesario, un acto expresivo, aún cuando sólo sea de sí mismo, de su imposibilidad, de su necesidad». También en el programa de mano de esta obra alcanzan resonancia unas palabras del propio Beckett: «...la forma, la estructura, el temperamento de una manifestación artística, no puede ser separada de su significado, de su contenido conceptual; simplemente por que la obra artística, considerada como un todo, su significado, lo que en ella se dice, está indisolublemente ligado al modo en que se dice, no se puede decir de otra manera».

La prensa se hace eco de la coherencia de la programación auspiciada por Studio, como muestran los siguientes extractos de un artículo: «Las pocas comedias importantes que pueden verse en Valencia, las ofrece temporada tras temporada “Studio-Teatro”... «Studio Teatro suele colgar el cartel de “No hay localidades” en la mayor parte de la sesiones. Así ocurrió, de continuo, con la comedia *Un sabor a miel...*»

Con el tiempo, la sociedad Studio, dados los inconvenientes del señalado local, adquiere otro contiguo que se iba a inaugurar con la representación de *El rehén*. Pero la subida a un escenario de esta obra de Brendan Behan nunca llega a hacerse realidad. Tampoco se inaugura el nuevo espacio. ADZ abandona esta sociedad por enfermedad, y por alguna desavenencia, entrando en un periodo de descanso y reflexión.

No podemos olvidar su incursión en este tiempo en el teatro para niños, actividad que está unida a la creación, en 1968, de una compañía teatral denominada Sambori. Pronto, el grupo toma parte en las “Campañas Nacionales de Teatro para la Infancia y la Juventud”, patrocinadas por el entonces Ministerio de Información y Turismo. Representó a Valencia en el II Congreso de Teatro para la Infancia y la Juventud celebrado en Palma de Mallorca en 1969 con la obra *La asamblea general* de Lauro Olmo, autor al que será fundamental en el repertorio del colectivo y al que se le estrena otras dos piezas: *La maquinita que no quería pitar* y *El raterillo*.

Resumiendo esta etapa, se puede afirmar que ADZ se propuso una programación continuada –tres o cuatro espectáculos por temporada- y una línea que contribuyó decisivamente a la difusión del denominado “teatro del absurdo”, al mismo tiempo que revitalizaba el teatro español más vanguardista. Por otro lado, este periodo significa un intento de crear un equipo dentro de un mayor grado de profesionalización en una ciudad en la que ésta era prácticamente inexistente.

Probablemente sea una acción emocionante viajar, mediante la imaginación, hacia aquel ambiente, tanto en el de quienes trabajan en el escenario desde la posición adoptada por ADZ, como de quienes asisten como espectadores. No en balde, por el Teatro Club se cocía un antifranquismo, pero no en el sentido político puntual, sino en el modo de ayudar a cambiar las perspectivas que dicho régimen habían acostumbrado a la sociedad. De ahí la importancia que daba ADZ no sólo a la elección de los textos sino también, como se ha dicho, a la preocupación de cómo éstos se representaban. Una búsqueda que, en el aspecto práctico, estaba relacionado con el acabado que tenían los reseñados espectáculos, como queda patente en el material gráfico de la época, en múltiples declaraciones de personalidades de la cultura, y en artículos de prensa. ADZ hizo realidad algunas ideas de Ionesco reflejadas en su ensayo *Notas y contranotas*: «Cambiar las formas es cambiar la forma de ver el mundo».

En el aspecto práctico, habría que recordar que en todo este tiempo, se elegían minuciosamente las obras que componían cada temporada. Se estudiaban textos y autores. Se analizaba la estructura dramática y el estilo de los trabajos. En el quehacer de ADZ no faltaban largas sesiones para encontrar el tono y las intenciones del autor. Era prioritario que la palabra fuera asumida y encarnada. En su labor siempre buscaba la unidad entre el signo escénico y el signo actoral. Características todas ellas que dejan patente que alrededor de ADZ se produce una de las actividades dramáticas, y artísticas, más sugestivas de este periodo. Opinión avalada por Llàtzer Moix, que, en su libro *Mariscal*, llega a señalar al Teatro Club como el primer escenario de Cámara y Ensayo de Valencia, y uno de los mejores de España.

Quart 23

La ruptura con Studio provoca un paréntesis que se romperá con el nacimiento de un nuevo y luminoso proyecto: la creación de una compañía con teatro propio. Para ello ADZ alquila un antiguo cine, el València Cinema, y es allí donde capitaneará el alumbramiento de la compañía denominada Quart 23. Un proyecto que, según señalaba el crítico Nel Diago, se basaba en «una exigente concepción socio-cultural del teatro, que trasciende la pura mentalidad mercantilista de la mayoría de la empresa teatral española». La idea era dar el salto hacia la profesionalización, con la elección de un repertorio de seguro impacto. Y tan seguro. Porque su primera e impresionante experiencia, *Las salvajes en Puente San Gil*, estrenada el 6 de junio de 1972, alcanza un éxito inusitado. Supone, según Diago, un aldabonazo en la conciencia teatral valenciana que forma parte de la historia del teatro español de posguerra. La obra permanece tres meses en cartel, y recibe críticas muy favorables no sólo de Valencia, ya

que fue comentada positivamente por la prensa de toda la península, haciéndose eco también los críticos de las dos capitales del teatro español, Madrid y Barcelona.

Baste mencionar lo que el autor José María Rodríguez Méndez afirmaba en la parte final de su libro *La incultura teatral en España*: «en plena época calurosa, el pequeño local valenciano se llenó de un público variopinto y entusiasta, que aclamaba a los actores. Aparte de la calidad probada de la pieza, lo fundamental era el tratamiento escénico, que Antonio Díaz Zamora, había dado a esa obra, utilizando, sin distorsionarlos, los hallazgos más avanzados de la técnica de interpretación, hallazgos puestos al servicio del texto para realzarlo y subrayarlo minuciosamente». En otro apartado de este ensayo leemos lo siguiente: «... la labor de las actrices estaba presidida por un entusiasmo y una violencia tan “ibéricas” y particulares que hacía pensar en un estilo intranscribible que calaba hondamente en el público. La experiencia de Quart 23 era, en el verano de 1972, una de las más esperanzadoras promesas que hubieran surgido jamás en el escuálido panorama de nuestra incultura teatral».

En el Noticiero Universal de Barcelona, también escribe Rodríguez Méndez: «Esta obra que se estrenó hace años en un elegante teatro madrileño, que fue trasladada al cine con cierta fortuna, aparece ahora, en manos de ADZ y sus ‘salvajes’ en toda su esperada dimensión, con todos los hilos de la tragedia fuertemente tejidos y entrelazados. Para ello Díaz Zamora ha utilizado –por primera vez- sabiamente todos los recursos que la técnica teatral moderna ha ido acumulando en los últimos años. El magnífico texto de Martín Recuerda ha sido la base para “experimentar” (y ahora sí que está bien aplicado el término) el distanciamiento brechtiano, la introspección de Stanislavski, el ceremonial de Grotowski, y sobre todo la teoría de la crueldad de Artaud».

Declaraciones todas ellas que cobran un cariz simbólico para comprender las constantes de este director, las de un planteamiento que siempre ha defendido: «cada autor tiene un misterio dramático; la misión del director es desentrañar ese misterio y convertirlo en lenguaje escénico».

A pesar del éxito, Quart, 23 cierra sus puertas por motivos económicos, siendo adquirido dicho espacio por la sociedad Studio, la cual inicia una etapa con este teatro, la que se conoce con el nombre de València-Cinema.

El Centro de Preparación del Actor

El abandono de este tan querido proyecto, le hace a ADZ pensarse varias veces en coger las maletas y trasladarse a Madrid. Pero, finalmente, después de algunas dudas, resuelve quedarse en Valencia. Y vuelve a sorprender, porque con esta decisión el punto y aparte iniciado en su

biografía profesional acabará con otro renacimiento, al iniciar una tarea en la que también habrá que señalarle como pionero en Valencia: la enseñanza y la investigación puras.

En 1976, ADZ abre el Centro de Preparación del Actor, convirtiéndose en el primer núcleo de enseñanza teatral privada en Valencia. Proyecto que había acariciado de antiguo y que hasta ahora no había podido llevar a cabo. En él se imparte una metodológica que se enraizaba en una perspectiva contemporánea y, por tanto, con un tono y un timbre muy diferente tanto a la enseñanza oficial del Conservatorio, como al autodidactismo que reinaba en esos momentos en el llamado teatro independiente, movimiento que alcanza su auge a principios de los setenta.

Al adentrarse en la pedagogía, ADZ hace realidad su necesidad de ordenar y sistematizar su experiencia en la dirección de actores y reflexiones sobre el hecho teatral. Reflexiones que siempre habían tenido al actor como eje, dada la necesidad de un nuevo intérprete para un repertorio novedoso como el que había sólido embarcarse este director de escena. Y en ese preciso momento ADZ precisaba remarcar que el actor es una unidad: cuerpo, voz y pensamiento.

La Esad

En el curso académico 1977-78 se produce una crisis total en la Escuela de Arte Dramático o sección del Conservatorio de Música, ante el desfase y la inoperancia del plan de estudios vigente, protestado desde hacía años por los alumnos oficiales y muchos profesionales del teatro en Valencia. Es entonces cuando la profesora Concepción Aldás le ofrece a ADZ la posibilidad de dar las clases de Interpretación. Finalmente, no sólo se incorporó al organismo público para impartir dicha asignatura, sino también para estructurar y ser coordinador del nuevo Plan de estudios que cambia radicalmente las enseñanzas teatrales oficiales impartidas en dicho centro.

Por tanto, para decir sí a su incorporación a la enseñanza reglada, ADZ demanda, desde el primer momento, la formación de un equipo de profesores renovador. Una exigencia lógica teniendo en cuenta su planteamiento en cuanto a que la interpretación tiene que ver con un aprendizaje integral del actor.

Una vez que se acepta su propuesta, tanto por el director del Conservatorio, Salvador Seguí, como por Concha Aldás, se abrió la puerta para que el Departamento de Arte Dramático iniciara un nuevo proyecto y no una readaptación de lo que ya había. Ello supone un paso histórico.

Un paso que significaba, de modo general, poner la carrera al día, pasar de una enseñanza enclavada en el siglo XIX a otra del siglo XX, esto es, que se contemplaran las necesidades básicas para la formación del actor,

ateniéndose en la consideración de que la interpretación se apoya en el cuerpo, en la voz, en el análisis de textos, y, en síntesis, en una cultura, en unos conocimientos.

En un repaso de este nuevo Plan, del que tanto tuvo que ver ADZ en su elaboración, observamos enseguida que el salto es realmente cualitativo. En este Plan de nueva planta el término “Arte Dramático” encierra toda una declaración de intenciones: se sustituye Declamación por Interpretación; aparecen la Técnica Corporal y Vocal como instrumentos básicos para el entrenamiento del actor, y se aumenta la parte teórica, donde cobra especial importancia la aparición de la asignatura de Dramaturgia. En realidad se trataba de dar el paso del actor “parado” al actor “atleta”, del actor que “repite” al actor que “vive”.

De esa manera, la nueva Escuela inicia un periodo emocionante, en el que aunque la batuta la llevaba ADZ, se caracterizaba por un trabajo conjunto, evidenciado por una gran cohesión en el equipo de profesores.

El encierro

Como todas las revoluciones en España, al de la Escuela valenciana también sufrirá movimientos contrarrevolucionarios. Si bien en un principio la nueva Escuela Superior de Arte Dramático (Esad) había logrado vivir una experiencia muy lejana a las cortapisas de centro público, pronto la realidad oficial cae de lleno en este proyecto, con la incorporación en el claustro de un antiguo Catedrático de Dicción que había estado algunos años en el extranjero, y había pedido reingreso en una plaza española. Su incorporación pone en tal peligro lo iniciado que llega a producirse encierro de alumnos y profesores (en mayo de 1981) en demanda de que ADZ fuera nombrado director. La prensa se hizo mucho eco del mismo, así como el mundo cultural, tanto valenciano como del ámbito español, se solidariza con los encerrados y sus demandas. También cuenta con el respaldo de múltiples nombres del teatro español y de la de otros centros, tanto la RESAD de Madrid como del Institut del Teatre de Barcelona.

Posteriormente, como defensa del proyecto, ADZ dirige una Muestra-espectáculo que marca época, y da pie a que, a partir de entonces, haya sido frecuente esta forma de resumir la actividad en las escuelas de teatro, tanto oficiales como privadas. Pero pocas veces se ha logrado la magia y la impresión de aquella.

La profesora Evangelina Rodríguez escribe un artículo muy descriptivo y valorativo de aquella experiencia, en el que después de alabar aquel admirable trabajo presentado de la tarde del 16 de junio (1981), señala que «jamás volverá a contemplar el teatro de la misma manera. Ni con los mismos ojos».

En diciembre de 1982, ADZ logra, por oposición, la cátedra de Interpretación.

“Flor de otoño”

Los alumnos que consiguieron entrar en esta Escuela no se imaginaban que iban a vestirse de largo pisando las tablas de un importante teatro una vez graduados. Así ocurre. Prácticamente toda la primera promoción actúa en el espectáculo *Flor de otoño*, que se estrena en octubre de 1982 en el Teatro Principal de Valencia, bajo la dirección ADZ, quien volvía a esta faceta después de algunos años dedicado muy a fondo a la vertiente pedagógica. El ya catedrático de Interpretación había elegido este texto de José María Rodríguez Méndez para realizar su estreno absoluto tanto por su predilección por la “generación realista” del teatro español (que será evidente en muchas de las prácticas escénicas de su trabajo en el aula), y su devoción a este autor. A esto habría que añadir que la obra, por su carácter coral, ofrecía unas posibilidades ideales para la participación de un buen número de actores, por lo que ADZ acude a los alumnos de primera promoción de diplomados de la Esad, que justamente finalizan sus carreras unos días antes del comienzo de los ensayos.

Con este montaje, ADZ, con medio centenar de actores, amplifica, cuanto de gran espectáculo hay en la obra. Como recuerda Javier Vallejo (Babelia, 17 de septiembre de 2005), «convirtió el teatro en cabaré, lo llenó de brillo: una compañía de travestís bailaba en los palcos y en el patio de butacas, el protagonista llegaba en un cochazo y todo tenía un aroma envolvente y pleno».

El crítico Nel Diago hablaba de teatro total, pero sin reducir, como él mismo señalaba, este concepto a la mera distribución espacial: “para la puesta en escena de *Flor de otoño*, Díaz Zamora, lejos de emplear un lenguaje plano y único, ha manejado todos los códigos expresivos que la tradición teatral española le brinda: desde el sainete a la tragicomedia, desde el género chico al cabaret, desde el drama naturalista a la revista. Todo ello en su justa medida, sin excesos ni gratuidades”.

Este espectacular y sensorial montaje estuvo un mes en el Teatro Principal de Valencia y otro en el Español de Madrid, donde alcanza gran resonancia, provocando incluso un principio de discusión entre dos renombradas plumas de la crítica de ese momento, Eduardo Haro Tecglen y José Monleón. Una disputa que conllevaba asuntos generales muy habituales en ese momento, el teatro como texto frente al teatro como espectáculo.

Director de la Esad de Valencia

El transcurrir de la Escuela de Arte Dramático sigue su marcha. Se En enero de 1983 se hace realidad la separación del Conservatorio de Música, y ADZ no es nombrado director hasta el curso 1984-5, aunque sí mantiene la jefatura de estudios desde la que intenta que el proyecto continúe. Pero una vez en el cargo de director, que acontece en octubre de 1984, su tarea principal consiste en consolidar todo lo hecho, incluso a nivel legislativo. En este último aspecto cobra relevancia la redacción y aprobación del “Plan Experimental de Arte Dramático” que rige hasta el curso 1993-94 (tanto en Arte Dramático como en Danza). La base es el plan de 1.978, con algunas modificaciones surgidas de la experiencia y de las nuevas necesidades. Se trataba de mantener el que se había sido aprobado en 1979 por el claustro de profesores, para, ahora, dándole un nivel legal adecuado con la nueva competencia autonómica. Por aquel entonces, ADZ recibe el premio de la Crítica que le concede el Ayuntamiento de Valencia por toda su trayectoria.

El Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana

Mientras, en todo este tiempo, ADZ se ha convertido en una pieza importante para el diseño de la nueva política teatral valenciana auspiciada a partir de las elecciones de 1978. Además de entrar a formar parte del Consell de Teatre, tiene un notable papel en la elaboración del “Projecte de gestió teatral de la Conselleria de Cultura”, en el que participan también Rodolf Sirera y Juan Vicente Cubedo, y que sirvió de base para la política teatral de la primera Diputación Provincial socialista y después de la Conselleria de Cultura.

Con el tiempo, ADZ es llamado para iniciar uno de los proyecto más emblemáticos de la política teatral del momento, el Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana. En este organismo, que se inscribe dentro del llamado IVAECM (Institut Valencià d'Arts Escèniques, Cinematografia i Música), ADZ ejerce como director interino desde octubre de 1986 hasta junio de 1987, cuando es nombrado ya de forma oficial.

En la primera etapa de este organismo se llevan a cabo diez producciones y coproducciones. Para ello se cuenta con las dos salas del remozado edificio Rialto, Teatro Rialto para teatro de repertorio, y la Sala La Moratín, para nuevos lenguajes. Ambas cajas escénicas habían sido planteadas desde las sugerencias de ADZ. También existe un tercer espacio, el Music-hall, habilitado en el sótano, para espectáculos de mayor esparcimiento. Salas que en un principio fueron insuficientes para el buen número de producciones con que inició su andadura, por lo que el Centre Dramàtic alquiló otras, como el Teatro Olympia, y el espacio del Mercado de Abastos.

La Sala Rialto se inaugura en marzo de 1988 con el primer montaje de producción propia. Para este simbólico inicio del proyecto, ADZ elige la gran obra modernista de Valle Inclán, esto es, *La marquesa Rosalinda*. Se llamó a Alfredo Arias, un reconocido director argentino afincado en París, para realizar la puesta en escena. Para llevar a cabo este espectáculo se plantea un elenco de ámbito nacional, aunque cobra significancia en él, la presencia de intérpretes, tanto de quienes llevaban años estaban trabajando fuera de la Comunidad Valenciana (Antonio Valero, Isabel Rocatti, Pepa López, Queta Claver) como los que permanecían en ella, algunos de ellos en pleno inicio de sus carreras, como es el caso de Rafael Calatayud, Albert Forner, Pilar Martínez o Juan Mandli.

La Sala Moratín abre sus puertas con *Max Gericke: un home d'urgència*, de Manfred Karge, versión de Vicent Andrés Estellés, con dirección de Carme Portaceli, e interpretación de Teresa Lozano.

Al mismo tiempo, Carlo Boso, director del TAG de Venecia, monta un espectáculo, titulado *Freaks*, surgido a partir de improvisaciones, en recuerdo de la forma de hacer de la *Commedia dell'Arte*. Este montaje se estrena en el Teatro Olympia.

A continuación llegaría una coproducción con la compañía francesa Le Salamandre. Se trata de *El saperlón*, espectáculo que significa el estreno en España de esta obra Gildas Bourdet, quien también realiza la puesta en escena. Las representaciones tienen lugar en el antiguo Mercado de Abastos, en abril de 1988. Pep Cortés, Juanjo Prats, Carmen Segarra y Ana Benito forman el reparto.

La segunda temporada (1988-89) se inicia el 21 de octubre con *Le récit de la servante Zerline*, de Hermann Broch, obra que cuenta con presencia estelar de Jeanne Moreau (la dirección es de Klaus Michael Grüber). A continuación le sigue el montaje más recordado de dicha etapa, *L'home, la bèstia i la virtut*, de Pirandello, en versión valenciana de Rodolf Sirera, con el que ADZ incorpora en la dirección de John Strasberg, hijo del mítico Lee Strasberg.

Pero antes, y al mismo tiempo, en los meses de septiembre y octubre de 1988, tiene lugar una gira de *La marquesa Rosalinda* que significa la presentación del Centre Dramàtic en Barcelona (en el Teatre Romea), en Madrid (en el Teatro María Guerrero) y en el Festival de Otoño de Lisboa.

Por otro lado, el valenciano Vicente Genovés dirige, para la Sala Moratín, un programa dedicado a Fernando Pessoa formado por *Una llamada para Pirandello*, de Tabuchi, y *El marinero*, original del señalado poeta portugués.

Después de Navidad llega el turno a *Taxi al Rialto*, espectáculo dirigido por el propio Díaz Zamora. Se trataba de un homenaje al mundo del *music hall*.

De seguida arribaría a esta misma sala, *Los figurantes*, de Sanchis Sinisterra que, bajo la batuta de Carme Portaceli, contando con un amplio elenco valenciano. Al mismo tiempo el Centre Dramàtic planifica el ciclo Teatre Obert para la Sala Moratín, dedicado íntegramente a compañías valencianas.

Sin embargo, el día 14 de febrero, ADZ dimite como director, a raíz de algunos factores, como las críticas provenientes de la incipiente profesión teatral valenciana de ese momento y de una parte de la prensa. Lo cual evidencia que no se entendió esta apuesta por convertir el Centre Dramàtic en un espacio de la órbita europea, pero sin perder nunca lo valenciano. De todos modos, y visto ya con la distancia, se puede afirmar que la etapa conducida por ADZ es una de las más coherentes que se ha planteado hasta ahora en el teatro público valenciano.

El regreso a la Esad

Pronto ADZ regresa a su Cátedra de Interpretación en la Escuela Superior de Arte Dramático de Valencia. El retorno conlleva un choque con otra realidad a la dejada por ADZ cuando pide su excedencia. No obstante, se encuentra con un claustro ampliado y, al mismo tiempo, con la disolución del trabajo en equipo. La Escuela se había oficializado con todas sus consecuencias. Aún así, ADZ no deja de tener un papel muy activo, siendo delegado de la Comunidad Valenciana, de 1989 a 1992, en la Comisión de Trabajo para las Enseñanzas de Régimen Especial, la Ley Orgánica de Educación, denominada Ley Orgánica de Ordenación General del Sistema Educativo (LOGSE). Después ADZ será pieza fundamental en la redacción de dicha ley en su adaptación autonómica y, además, ocupa diversos cargos dentro de la ESAD: Vicedirector, de 1993 a 1996, y Jefe de estudios, desde 1996 a 2002.

Aparte de las clases habituales de Interpretación, dirige algunos talleres de fin carrera. Cobran relevancia *El arquitecto y el emperador de Asiria*, de Fernando Arrabal, y *Las aventuras de Rubián y Leopoldis*, que supuso un estreno absoluto de esta obra de Francisco Nieva. Ambos fueron estrenados en la sala L'Horta, en octubre de 1998.

A la vez multiplica en este periodo los cursos de interpretación allá donde demandan su presencia. Son dignos de subrayar los que imparte en la Sala Trapezi.

EL Taller de Ópera

Su retorno a la dirección escénica fuera de los muros escolares tiene que ver con el Taller de Ópera de Valencia del que ha sido miembro permanente. Es en este proyecto, auspiciado por el Palau de la Música,

donde entra a formar parte del equipo pedagógico, encargándose de la interpretación escénica para cantantes. Hay que recordar que desde 1984 ADZ había colaborado asiduamente con el Departamento de Canto del Conservatorio Superior de Música de Valencia, especializándose en la formación escénica de los cantantes y en el análisis de la dramaturgia operística, para su puesta en escena.

Retornando al Palau, el 30 de diciembre de 1993, en la Sala Rodrigo, presenta oficialmente al público, en nombre de la directiva del Palau y del equipo de profesores, el primer Taller, y explica los objetivos de esta aventura de naturaleza pionera en el Estado español. El programa lo componen una selección escenificada de fragmentos de *L'elisir d'amore* y de *Carmen*. El éxito de público y crítica da luz verde al Taller de Ópera de Valencia. En él dirige escénicamente las producciones de *Don Pasquale*, de Donizetti (1994); *La Revoltosa*, de Chapí (1995); *Los cuentos de Hoffmann*, de Offenbach (1998); y *La Sonnambula*, de Bellini (2001), en conmemoración del bicentenario de su nacimiento.

Aunque su actividad operística no se centra en el taller valenciano, sino que se amplía a otros, como la puesta en marcha, en 1997, del Taller de ópera del Conservatorio Superior de Música de Salamanca. La presentación tiene lugar el 22 de junio con *L'elisir d'amore*, de Donizetti, en el Auditorio Municipal de San Blas, con la colaboración del Excmo. Ayuntamiento de esta ciudad.

Posteriormente dirige *El empresario teatral*, de Mozart (1999) y *Sangre vienesa*, Johann Strauss (2000).

Seguidamente, y dentro del Festival Puccini, organizado por el Palau de la Música de Valencia, se hace cargo de la puesta en escena *Madama Butterfly* (enero de 2000).

No se puede pasar por alto un trabajo concreto, la puesta en escena del estreno en España de la ópera *Der Kaiser von Atlantis*, de Viktor Ullman, con motivo de la celebración del 150 aniversario de la Escuela de Artes y Oficios de Valencia, con el que obtiene el Premio de la Crítica Valenciana a la mejor dirección. Después este montaje abre, con gran éxito, el 16º festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante, representándose en el Teatro Principal de dicha ciudad en septiembre de 2000.

Como señalaba el crítico Vicente Galbis, en la revista *Ópera Actual* (nº 50, marzo-abril 2002), «uno de los mayores logros llevados a cabo por el Palau de la Música de Valencia desde su creación lo constituye, sin duda, el Taller de Ópera. Su función de formar a jóvenes cantantes y estudiantes de artes relacionadas con la escena para, finalmente, escenificar los resultados de ese aprendizaje se ha ido cumpliendo con creces desde 1993. De hecho, se ha convertido en una de las citas más esperadas por el aficionado, sometido a una prolongada penuria de ópera escenificada».

Como señalan diversas críticas, ADZ, en su incursión en el mundo de la ópera, es decir, en sus puestas en escena, ha dotado siempre de dinamismo a las óperas, aportando la necesidad de un completo trabajo interpretativo en los cantantes para que este género pueda llamarse teatro total.

De *La puta enamorada* a *Somni d'una nit d'estiu*

El regreso a la dirección teatral escénica de teatro de texto no llega hasta 1998, cuando el grupo valenciano Arden Producciones le encarga la dirección de *La puta enamorada*, el segundo texto de Chema Cardeña de su trilogía clásica. El montaje se estrena en enero de 1998 dentro del Ciclo *Autors Ara i Ací*, con el que comienza su andadura Espai Moma, un proyecto que tiene reminiscencias, aunque desde una perspectiva más actual, con el Club Universitario y Quart 23.

Una nueva oportunidad, pues, para volver a demostrar su talento y sabiduría. Y ello a partir de un texto que le vino a ADZ como anillo al dedo, ya que tiene la virtud de unir la tradición del teatro español (que nunca ha querido abandonar nuestro director) con la sintonía de un lenguaje teatral moderno. Según la crítica de Enrique Herreras en Cartelera Turia, la dirección escénica de ADZ es tan excelente que llega a acrecentar el valor de la pieza. «Ha sabido –según diciendo el crítico- encontrar su doble fondo: intimista, en cuando a relaciones concretas, y sociológico, ya que hay todo un mundo detrás de los personajes (...) A partir de ahí se ha evidenciado su capacidad y sensibilidad para pintar imágenes escénicas». Por este trabajo, detallista y plástico, recibe el Premi de les Arts Escèniques de la Comunitat Valenciana del año 1999 a la Mejor Dirección Escénica.

El siguiente montaje se alumbra cuando la Compañía Moma Teatre le propone dirigir uno de los programas del Ciclo Pinter que Espai Moma organiza en la temporada 2002/2003. Propuesta cargada de simbolismo, para alguien que presentara tiempo atrás a este autor británico en Valencia (*El portero*, en 1966). En concreto, el programa que presenta estaba compuesto por tres obras cortas: *Nit*, *Monòleg* i *La col.lecció*, y se estrena el 22 de octubre de 2002. Según las críticas publicadas, ADZ supo reflejar a la perfección una atmósfera, esa sombra de emociones que representa Pinter, en un particular estilo donde los impulsos involucrados sólo están parcialmente expresados.

En ese mismo año (2002) le conceden el Premi Pedro del Río de les Arts Escèniques de la Generalitat Valenciana. Un galardón a una trayectoria que, aunque merecido, le llega muy pronto, porque ADZ aún tiene mucho que dar en el campo escénico.

Cobra resonancia, también, la conferencia impartida, en julio de 2003, en el Teatre de la Plaça de Silla, en la que resume su trayectoria y

que dará a luz mediante un libro publicado por la Escola Municipal de Teatre de Silla, y la Universitat de València.

Posteriormente llega un reencuentro con la obra de su admirado Juan Gil Albert. Se trata de *La vida entornada*, montaje que forma parte de los actos en conmemoración del centenario del escritor alcoyano. Se estrena en la Iglesia de San Miguel de los Reyes, sede de la Biblioteca Valenciana, el 15 de octubre de 2004. En esta dramaturgia de poesía y prosa, ADZ demuestra su conocimiento y devoción por la hondura del escritor, de quien fue un amigo íntimo.

Su último espectáculo, presentado hasta la fecha, surge a propuesta del Centre Teatral Escalante. Se trata de *Somni d'una nit d'estiu*, una versión para público infantil de la célebre comedia de W. Shakespeare. La Cartelera Que y Donde recomendaba el espectáculo con las siguientes palabras: «Pura pasión por el teatro. Esto es lo que ha sabido transmitir Antonio Díaz Zamora a todo el elenco de la magistral versión que Eduardo Zamanillo. Ágil, fresca y valiente, resulta complejo destacar alguno de sus intérpretes». El espectáculo es también destacado por Enrique Herreras. Primero en Levante EMV: «lo más sorprende de su puesta en escena es que hace perfectamente inteligibles las situaciones sin que por ello se pierda un ápice del timbre poético». Y después en Cartelera Turia: «hay una feliz correspondencia entre la vitalidad del texto y la continua explosión de vida teatral que se ofrece. El director resalta ciertos signos escénicos, sobre todo los relativos al componente visual, pero también halla el punto de coacción necesario de toda comedia. La puesta en escena es ritmo, juego escénico, ideas. Lo mágico y lo cómico conviven con gran armonía».

Punto y aparte

En cualquier balance que haga referencia al teatro valenciano de los últimos cuarenta años, aparece la figura de ADZ. Sigue siendo uno de los nombres más ilustres y admirados, aunque no siempre comprendido. Es evidente que en muchos momentos de su biografía ha tenido que cabalgar en contra de un provincianismo dominante en sus alrededores. Sin embargo, ha mantenido siempre una posición, manifestada de forma persistente a través de un trabajo riguroso, pasional y cosmopolita. Por algo su obra es ya una casa, con sólidos cimientos y un desván perfectamente ordenado.

En todo caso, su biografía, su vida en el arte escénico, llama una y otra vez la atención. Por sus significativas y simbólicas etapas, cargadas en todo momento de linealidad, coherencia, convicción y trabajo duro. Porque ya lo dice David Mamet y queda en evidencia en la trayectoria de nuestro director: “Crear arte no es magia, es un trabajo condenadamente difícil”.

Y si hay una característica preponderante en este director de escena y pedagogo es que siempre se ha dedicado a fondo en todo lo que ha hecho y labrado, siempre ha ido a la raíz de las cosas (del teatro), como buen orteguiano, de corazón y de razón.

Siempre.

ENRIQUE HERRERAS, crítico teatral y ensayista