

Cuadernos de
Dramaturgia
Contemporánea
n^o 5

VIII MUESTRA
DE TEATRO ES
PAÑOL DE A
UTORES CONT
TEMPORÁNEO

CONSEJO DE REDACCIÓN
Guillermo Llorens
Fernando González García
Juan A. Ríos Carballa

CUADERNOS DE DRAMATURGIA CONTEMPORÁNEA Nº 5

En Memoria de...

Juan A. Ríos Carballa: El teatro contemporáneo y la dramaturgia actual

I. Los autores y la dramaturgia actual

I.1. Ignacio del Moral: El teatro contemporáneo y la dramaturgia actual 15

I.2. Leticia Riquelme: El teatro contemporáneo y la dramaturgia actual 25

II. En torno al teatro

II.1. Cabrera Infante: El teatro contemporáneo y la dramaturgia actual 31

II.2. José Ramón Rodríguez: El teatro contemporáneo y la dramaturgia actual 41

II.3. Eduardo Cerdas: El teatro contemporáneo y la dramaturgia actual 51

II.4. Juan V. Rodríguez: El teatro contemporáneo y la dramaturgia actual 61

II.5. Juan V. Rodríguez: El teatro contemporáneo y la dramaturgia actual 71

II.6. Juan V. Rodríguez: El teatro contemporáneo y la dramaturgia actual 81

II.7. Juan V. Rodríguez: El teatro contemporáneo y la dramaturgia actual 91

VIII MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL
DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

Alicante, 2000

CONSEJO DE REDACCIÓN

Guillermo Heras
Fernando Gómez Grande
Juan A. Ríos Carratalá

CUADERNOS DE
DRAMATURGIA
CONTEMPORÁNEA
Nº 5

© los autores
© de esta edición:
VIII Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos

Fotocomposición: **E** Espagráfic
Impresión: Ingra Impresores
I.S.S.N.: 1137-0742
Depósito Legal: A-1146-1996

ÍNDICE

In Memoriam:

Juan A. Ríos Carratalá, «Bueno Vallejo, un clásico cercano». 9

I. Los autores y la dramaturgia actual

I.1. Ignacio del Moral, «Una dramaturgia para hoy»..... 15
I.2. Laila Ripoll, «Notas antes de la noche» 25

II. En torno al teatro

II.1. Gabriela Borgna, «Teatro de autor. Los Contemporáneos»... 31
II.2. José Ramón Fernández, «Cosas que he aprendido
con las manos»..... 37
II.3. Eduardo Galán, «Formas de humor en el teatro de Arrabal» 43
II.4. Guillermo Heras, «Salir de la tribu» 63
II.5. Juan V. Martínez Luciano, «La autoría teatral valenciana y
dramaturgia 2000» 69
II.6. Magda Ruggieri Marchetti, «El intelectual y la imposición
en "Cartas de amor a Stalin" de Juan Mayorga» 75
II.7. Josep Lluís Sirera, «La escritura teatral en los 80 y 90» 87

BUERO VALLEJO, UN CLÁSICO CERCANO

Juan A. Ríos Carratalá

Sería ocioso intentar subrayar la importancia de un autor como Buero Vallejo o añadir algo nuevo a los numerosos artículos publicados con motivo de su fallecimiento¹. Nunca se puede decir que todo esté dicho acerca de un creador, pero la práctica unanimidad en el reconocimiento de su labor ha hecho justicia a una larga, fructífera y compleja trayectoria teatral. También es cierto que estos tristes acontecimientos suelen ser ocasión propicia para el elogio no comprometido, aquel cuya fecha de caducidad está en relación con la fugacidad de las noticias, con la palpitante actualidad que apenas deja hueco a la memoria. Transcurridos unos meses, buena parte de estos elogios no se traducirán en hechos, compromisos activos para que la obra de Buero Vallejo siga presente entre nosotros. Volverán a aparecer las minoritarias voces de quienes reclamamos una programación teatral donde sea posible encontrar a nuestros autores contemporáneos, a nuestros clásicos y, claro está, a esos clásicos cercanos en el tiempo y en otros muchos aspectos. Tal vez sea pedir una quimera, pero no nos resignaremos y pronto –salvo sorpresas– tendremos que reclamar la presencia de las obras de Buero Vallejo en los escenarios.

No tengo la menor duda acerca de la pervivencia de nuestro autor en los estudios académicos. Son ya numerosos los trabajos publicados como fruto del interés que su obra siempre ha despertado entre los estudiosos e in-

vestigadores. Otros se sumarán a este amplio corpus bibliográfico para ahondar en el conocimiento de quien tantas interrogantes abrió. Sus textos dramáticos están bien editados, son accesibles para cualquier lector interesado y seguirán reeditándose algunos títulos emblemáticos para satisfacer la demanda generada por su presencia en el ámbito docente. Pero esta labor, aun siendo importante, resulta insuficiente. Es necesario tener a Buero Vallejo en los escenarios, convertirlo en un clásico cercano que siga entre nosotros allí donde su obra alcanza la plenitud. Esta necesidad es un deseo antesala de una más que probable frustración. Un teatro español que es incapaz de dar una acogida digna a buena parte de sus autores —circunstancia que justifica cada vez más esta Muestra— difícilmente acogerá a quienes nos han dejado. Tal vez Buero Vallejo sea la excepción que confirma la regla, como lo fue en tantas otras ocasiones, pero mientras tanto cabe mantener una actitud escéptica, aunque no resignada.

Cuando esta Muestra inició su andadura y se pensó en el autor al que rendir el primer homenaje no hubo ninguna duda: Buero Vallejo. También ha sido el primero que nos ha dejado, ya lejanos aquellos días que compartió con nosotros con la discreción y elegancia que le eran habituales. Recuerdo en concreto una calurosa y algo incómoda sesión en el vestíbulo de la sala Arniches donde se presentaron algunos de sus libros. Con su voz pausada, no desprovista de un toque teatral, nos explicó lo que probablemente había tenido que exponer en tantas otras ocasiones. Me sentí incómodo por obligarle a repetir los mismos conceptos que ya estaban presentes en sus obras y en numerosas declaraciones. Al mismo tiempo, comprendí la profesionalidad, el sentido del deber frente al prójimo, de quien lo hacía con discreción, elegancia y sin superioridad. Había oído comentarios acerca de su difícil carácter. Desconozco si estaban fundados en algo más que el rumor. Tampoco me interesa. El carácter de un autor, como el de un actor, se demuestra fundamentalmente en esas ocasiones en donde, ante un grupo pequeño, sin medios de comunicación y en provincias, son capaces de asumir su tarea con seriedad, sin regatear esfuerzos. Buero Vallejo fue generoso en ese sentido, incluso cuando los achaques de la enfermedad, las desgracias personales y el lógico cansancio vital hacían comprensible una actitud distinta.

¿Qué debemos hacer para convertir a Buero Vallejo en un clásico cercano? Este objetivo implica una tarea colectiva en la que cabe llevar a cabo distintas iniciativas. Soy escéptico con respecto a aquellas relacionadas

con los gestores, tanto públicos como privados, de nuestro teatro. No creo que una compañía privada y solvente emprenda el montaje de una obra de Buero Vallejo, rompiendo así el rechazo que parecen sentir por nuestros autores. En cuanto a las públicas, cualquier orientación es posible en una trayectoria errática donde tanto papel desempeñan las fobias y filias de raíz a menudo estrictamente personal. Más confianza tengo no en un siempre indeterminado público, sino en aquellos que en distintos ámbitos como el académico o el informativo pueden contribuir a crear un estado de opinión. Tal vez su voz apenas se oiga, pero esta circunstancia nunca debe ser un obstáculo para mantener un compromiso con una obra de calidad como la de Buero Vallejo.

Un compromiso crítico y ponderado, alejado de los panegíricos sólo justificables en ocasiones emocionales como la de la muerte del autor. El tiempo contribuye a crear la necesaria distancia, a ponderar los pros y los contras de quien nunca rehuía la polémica y tuvo la virtud de no dejar indiferente a los espectadores mínimamente sensibles. Buero Vallejo es una cumbre de nuestro teatro del siglo XX, pero en su obra hay elementos discutibles, dramas que se sitúan en diferentes niveles de calidad y vigencia. Tengamos el valor de señalarlos desde el respeto que merece su producción teatral. Es la única manera de alejarlo de un supuesto Parnaso donde sólo habitan los intocables y recuperarlo como un clásico cercano, aquel que todavía nos plantea interrogantes, modelos de creación y reflexión cuya validez ha de ser refrendada por una respuesta alejada de la veneración. Creo que la memoria de Buero Vallejo nos lo agradecerá.

Esta Muestra puede contribuir a esa labor colectiva. Aunque nuestro compromiso sea con los autores españoles contemporáneos, sólo una interpretación sesgada de ese concepto alejaría a Buero Vallejo del ámbito que nos es propio. Aceptamos, por lo tanto, el compromiso de potenciar en la medida de nuestras posibilidades cuantas iniciativas permitan mantener viva la memoria y la obra del autor convirtiéndolo en un clásico tan cercano como necesario para quienes apostamos por un teatro reflexivo, crítico y comprometido.

NOTAS

1. De entre la avalancha de trabajos publicados quisiera destacar el excelente número monográfico de *Las puertas del drama* (Nº 2, Primavera 2000), donde la Asociación de Autores de Teatro ha rendido homenaje a quien fuera su Presidente de Honor.

UNA DRAMATURGIA PARA HOY

Enrique de Mesa

I. LOS AUTORES Y LA DRAMATURGIA ACTUAL

El teatro se vive en un momento de crisis profunda. La crisis no es sólo económica, sino también cultural. El teatro ha perdido su función social y su capacidad de comunicación. Los autores de teatro han dejado de ser creadores para convertirse en simples técnicos. El teatro actual es un espectáculo vacío, sin contenido, sin alma. Los autores de teatro deben volver a ser creadores, a ser hombres que se preocupan por el destino de su país y de su pueblo. El teatro debe ser un instrumento de transformación social, un instrumento de liberación. Los autores de teatro deben volver a ser hombres que se preocupan por el destino de su país y de su pueblo.

Los autores de teatro deben volver a ser hombres que se preocupan por el destino de su país y de su pueblo. El teatro debe ser un instrumento de transformación social, un instrumento de liberación. Los autores de teatro deben volver a ser hombres que se preocupan por el destino de su país y de su pueblo.

Cuando se habla de teatro se habla de un arte que ha perdido su función social y su capacidad de comunicación. Los autores de teatro han dejado de ser creadores para convertirse en simples técnicos. El teatro actual es un espectáculo vacío, sin contenido, sin alma. Los autores de teatro deben volver a ser creadores, a ser hombres que se preocupan por el destino de su país y de su pueblo. El teatro debe ser un instrumento de transformación social, un instrumento de liberación. Los autores de teatro deben volver a ser hombres que se preocupan por el destino de su país y de su pueblo.

NOTAS

UNA DRAMATURGIA PARA HOY

Ignacio del Moral

Muchas veces surge la pregunta: en realidad, siempre que hay una charla, coloquio, reunión de cualquier tipo, alguien la lanza:

¿Cómo se debe escribir teatro hoy? Y sobre todo, ¿Cómo atraer al teatro a un espectador, especialmente el espectador más joven, habituado a la cultura de lo visual, del videoclip, a otros lenguajes? ¿Sigue siendo válido para ese espectador el lenguaje teatral, en una época en la que nuestra atención se ve atraída por otros medios como el cine, la TV o -esta es una muletilla que ya aparece siempre- Internet?

Sólo oírlas me entra la pereza. Pero trataré de reflexionar, una vez más, sobre el asunto, aunque desde ahora mismo advierto que son preguntas para las que no creo tener respuestas tajantes, aunque sí mis propias respuestas.

Cuando se habla del teatro y de su función social y cultural, a menudo se remonta uno a los tiempos pasados para apuntalar su opinión. Y echando un vistazo a los textos, ensayos, crónicas... se puede extraer la conclusión de que a lo largo de los siglos, la relación entre el teatro y la sociedad que lo produce se ha debatido entre dos extremos: por un lado, el del vilipendio por parte de los vigilantes de la moral hacia el mundo del espectáculo y sus oficiantes: cuánta leyenda, chismorreo y condena acerca de las

gentes de la farándula; qué terror el de las familias decentes ante la idea de que algunos de sus retoños se dedicara a la escena...

Y por otro, el del reconocimiento de su valor cultural, de su potencial educativo, de su carácter de espejo de la sociedad y de su eficacia como entretenimiento colectivo.

Pero todas estas reflexiones y citas se extraen de tiempos en los que no existían otros medios de representación: cine, televisión, ni abundaban otros espectáculos de masas: conciertos, espectáculos deportivos... ; tiempos en el que el acceso a la información y el conocimiento de otras realidades era muy escaso en contraste con la abrumadora avalancha de imágenes y referencias (sobre cuya calidad y efectos habría que hablar en otro momento y lugar) que se precipita cada día sobre la cabeza de cualquier ciudadano, casi hasta en el rincón más apartado del planeta.

El teatro, hasta hace muy poco cumplía una **función**: era el lugar desde el que se representaban historias ante un público que, además, era mayoritariamente analfabeto o en todo caso, escasamente letrado, y que encontraba en el teatro casi el único lugar donde se daba respuesta a ese afán del ser humano por conocer las vidas, reales o imaginarias, de otros seres humanos, por asistir a prodigios y lances, por ver cómo otros resuelven sus problemas, por ver gozar, sufrir... ese afán de cotilleo o catarsis, esa necesidad que parece consustancial al desarrollo de la inteligencia y de la sociabilidad: ese afán de que a uno le cuenten, le relaten, le narren donde la historia y la fantasía se mezclan en la imaginación... Y además de esta función de lugar de fábula y sueño, era también un lugar de reunión social, de reconocimiento de las clases, de agrupamiento voluntario y pactado, un lugar de pacto y rito. Mito y rito se unían en el teatro.

Hoy en día, hay muchas palestras desde donde el espectador puede tener acceso a la narración representada de realidades o fantasías: hablo, naturalmente, primero del cine; después, de la televisión, y en medio, del radioteatro, que tanta importancia tuvo en su momento.

Y hay muchos otros eventos que congregan a las masas en torno a un estrado: ya no hay –afortunadamente– ejecuciones públicas y los desfiles militares no parecen gozar –afortunadamente también– de gran predicamento. Pero existen los acontecimientos musicales, los toros, además de algunas ceremonias más o menos religiosas donde determinadas sociedades se reconocen y encuentran; los bailes primero y las discotecas después son también lugares de encuentro y expansión; inventos extraños relativamente re-

cientes, como los desfiles de moda, que cada vez más se erigen como espectáculos polisémicos donde lo de menos son los vestidos que se muestran; y sobre todo, los espectáculos deportivos, donde se produce una cierta participación colectiva en una extraña y peculiar suerte de épica, no muy diferente, supongo, que la que animaba a los asistentes a los antiguos torneos.

¿Dónde queda el teatro, pues, en medio de todo esto?

¿No existen acaso otros medios tal vez más eficaces para representar esas historias por medio de actores, para hacer ese pacto de credibilidad, esa «suspensión de la incredulidad» de la que hablaba Coleridge? ¿No le han comido el terreno? Pues sí... y no.

Y con esto voy a la otra gran interrogante en cuya respuesta creo que está, al menos para mí, la clave de la pervivencia del teatro.

¿Cómo escribir hoy un teatro que atraiga al espectador habituado a los otros medios, al ritmo de los videoclips, a la avalancha de imágenes de la publicidad y sus relatos comprimidos en pocos segundos? ¿Qué hay que hacer para evitar que nos dé la espalda?

Mi respuesta es muy sencilla: **Nada.**

Imaginemos que a un cocinero de alta cocina, que mima sus guisos, que hace la compra todos los días buscando el producto de estación en su plena sazón; que cuida la presentación de los alimentos; que dedica tiempo y mimo al preparación de sus platos, le preguntaran: ¿Cómo se debe cocinar para esos jóvenes acostumbrados a la comida rápida, a las hamburguesas, a los preconizados? ¿Cómo conseguir que vengan a nuestros restaurantes?

La respuesta sería: de ninguna manera. No es la alta cocina la que debe cambiar para hacerse accesible: es el paladar el que debe acostumbrarse. Y es el posible comensal el que debe hacer un esfuerzo por abrir su paladar a los sabores a veces, nuevo, a veces olvidados, que le propongo; y es casi seguro que no se arrepentirá del esfuerzo, porque habrá descubierto o redescubierto un mundo del que estaba excluido. La buena cocina ejercerá una función educadora, desintoxicante y además, abrirá las puertas de insospechados (o, insisto, olvidados) placeres. No se trata de recubrir de ketchup mis platos para que se parezcan a los de las hamburgueserías: se trata de ayudar a descubrir una inmensa gama de sensaciones por debajo, o más allá, del ketchup. Yo no quiero en mi restaurante al comensal de la hamburguesería. Quiero otro comensal. O mejor, y ese es el quid, a ese mismo comensal, pero en otro momento, con otra actitud, con otros dese-

os, con otro tempo, con otro talante... al menos mientras esté en mi restaurante.

Yo creo que con el teatro pasa lo mismo. Hoy en día, acceder a una sala de teatro es volver a los orígenes, redescubrir el milagro y el placer de las historias narradas sin intermediarios, de la presentación de los conflictos en estado puro, sin el ketchup de las músicas atronadoras o los efectos especiales, las pantallas, los artificios.

Yo, y perdonen por personalizar, no desdeño las hamburguesas; hay circunstancias, ocasiones, en que me apetecen y disfruto con ellas; lo mismo que no desdeño la televisión ni mucho menos el cine, incluso el más descaradamente comercial. Si contamos las que veo por televisión o vídeo, es evidente que veo al año muchas más películas que obras de teatro: diez, veinte veces más.

Pero cuando voy al teatro, si la función es buena, entonces me digo: esto es. Cuando veo al actor allí enfrente, cuando siento su respiración, el sonido de sus pisadas en el escenario. Cuando oigo las palabras como soporte de la acción, y noto cómo se abren paso desde mis oídos hasta mi corazón, sin necesidad de parafernalias, sonidos espectaculares y atronadores; cuando veo que no tengo por qué dejarme apabullar, sino convencer.

¿Quiere decir esto que hay que desdeñar las posibilidades que la técnica ofrece a la hora de hacer la puesta en escena?

No, claro. De la misma forma que el cocinero antes aludido seguramente tendrá en su cocina una moderna batería de batidoras, mezcladoras, y ollas exprés. La cuestión es al servicio de qué las ponemos. Y a veces, el afán de espectacularidad y de homologación con otros medios lleva a cosas como actores con las voces amplificadas con micrófonos, de manera que todas las palabras parecen dichos desde el mismo lugar del escenario; o a acciones subrayadas por músicas, a modo del melodrama televisivo, que pretenden reforzar algo que, si tiene vida, no necesita ese refuerzo y, si no la tiene, resulta ridículo. Iluminaciones o escenografías que se convierten en protagonistas del drama, al modo de los macroconcertos de rock. Todo esto puede atraer a un público más educado en otras manifestaciones espectaculares, pero a base de perder lo esencial: de forma que si, para traerlos a nuestro restaurante, les damos una hamburguesa, ¿qué se ha ganado?

Coherentemente con esto, creo que hay abordar la escritura de textos teatrales desde lo esencial, desde lo primario.

¿Deben por tanto, desdeñarse las influencias que el cine, la televisión, han ejercido sobre el discurso narrativo o el dramático? Rotundamente no. No es que no se deban desdeñar: es que es imposible hacerlo.

El autor dramático es por su naturaleza, un observador de la realidad, que le plantea preguntas y desafíos a los que responde... no con respuestas, sino con otras preguntas que tratamos de transmitir a nuestros contemporáneos.

Pues bien, esa cualidad de auscultador de la realidad, del medidor del pulso de sus coetáneos, implica un dejarse «contaminar» en el mejor sentido, impregnar más bien, por todo aquello que impregna la sociedad. Porque cuando hablemos de la vida de nuestros personajes, cuando les hagamos desenvolverse en su medio cotidiano, ese medio incluye estas cosas, y su vida, su lenguaje tendrá que incorporar todos esos factores, y nuestra atención, si no nos dormimos, nos hará ir actualizando nuestra percepción de lo que nos rodea. Nada más mortal que el falso casticismo, que el presentar como actuales personajes cuyos relojes intelectuales, verbales y psicológicas se han parado veinte años atrás.

Del mismo modo, tampoco podemos dirigirnos al espectador de hoy igual que hace veinte, treinta años. Nosotros mismos no somos los dramaturgos de esa época. Pero simplemente con escribir con arreglo a nuestra visión de la realidad, dejando que nuestra experiencia cotidiana hable por nosotros, estaremos dejando actuar de manera orgánica, todas esas influencias y cambios a los que no somos inmunes, porque no vivimos en ningún círculo mágico que nos preserve de nada. Cualquier espectador que hoy día tiene una capacidad para captar la síntesis, para asimilar cambios bruscos de registro, coger al vuelo propuestas en el juego de lo espacial y lo temporal... una capacidad que es una gran ventaja y que nos proporciona como dramaturgos una enorme libertad a la hora de buscar el tratamiento más adecuado para contar nuestra historia.

Pero de la misma forma que no podemos escribir para un público que ya no existe, es absurdo que, para atraer a un nuevo público, renunciemos a lo mejor que podemos ofrecerle, sustituyéndolo por elementos de falsa modernidad. Por volver a nuestro restaurante, que rociemos nuestras creaciones de ketchup.

Yo creo, que el hecho teatral, estando en el origen mismo de la civilización (uno que narra, un auditorio que escucha en silencio, y a partir de ahí a progresiva complicación y enriquecimiento del mecanismo dramático);

estando, digo, en el origen de la civilización, es uno de sus más elevados logros: ese pacto entre el escenario y la platea para mantener el frágil equilibrio sobre el que se sustenta la ilusión. El milagro de la convencionalidad, el esfuerzo, que enseguida se hace inconsciente y placentero, del espectador por aceptar como verdadero el mundo que se presenta en el escenario y sólo ese: lo que es mentira es lo que ocurre en el patio de butacas. Ese pacto es, para mí, la esencia de la civilización: qué fácil es arruinar una representación teatral. Qué fácil es mirar al actor que aguarda entre cajas, qué mortal esa tos, ese teléfono móvil que suena inoportuno; qué evidente es que Julieta no tiene catorce años, que a Don Juan le sobran michelines; ese espectador adolescente empeñado en demostrar que no se deja engañar, como si eso fuera una señal de inteligencia.

Y ese **espacio de pacto**, ese lugar de silenciosa relación es cada vez más necesario en un entorno donde, en efecto, menudean otras formas de relatar, de representar, maravillosas y eficaces, pero que utilizan como recurso la anulación de la capacidad crítica, en vez ponerla en juego e invitarnos a que la aparquemos de forma consciente y voluntaria.

Yo suelo resumir la diferencia de actitud del espectador en el teatro y en el cine de la siguiente manera:

En el cine, sobre todo el cine actual, con sus enormes avances en la reproducción fingida de la realidad, hay que hacer un verdadero esfuerzo para convencerse de que lo que estamos viendo: las explosiones, las naves espaciales, los degollamientos, las lágrimas, los seres estafalarios, los golpes... hay que hacer un esfuerzo, digo, para convencernos de que es mentira. De ahí que cualquier imperfección en el truco, cualquier cosa que nos apee del convencimiento de que lo que vemos es verdad, provoca rechazo y denuncia: «¡se nota el truco, la maqueta, la transparencia, el especialista!».

En el teatro, la situación es exactamente la contraria: todo el mundo sabe que el foco está ahí, que es un escenario, que detrás está el tramoyista oyendo la radio... pero se renuncia a ese conocimiento y se hace un esfuerzo por sumergirse en esa nueva realidad. Y lo que no atrae es la fuerza de las palabras, la presencia de los actores, el reconocimiento de los asuntos que se nos plantea: y cuando funciona, funciona sin decorados, sin efectos, sin nada más que la presencia humana.

Eso es inteligencia, eso es civilización. Y al mismo tiempo, es una vuelta a la espontánea generosidad infantil, cuando se establecen de forma in-

mediata unas reglas de las que sólo los tramposos se salen, en esos interminables juegos de representación que los niños llevan a cabo: «¿Vale que...». Esa es la diferencia. Eso es lo que los hace necesario.

Y eso es lo que hay que trabajar: la especificidad. Y el público del teatro, el buen público de teatro, el buen público de teatro de hoy es generoso, porque busca eso y a cambio te da su colaboración, te pide sólo lo esencial: ya no pide decorados extraordinarios ni que le ofrezcas un remedo de la realidad: pide esencia de vida.

Yo creo que la concurrencia de los otros medios, esa competencia que le ha quitado, aparentemente, espectadores, que lo sitúa en un lugar secundario en cuanto a las posibles opciones para rellenar su tiempo libre, ha traído libertad al teatro, y le ha librado de una pesada carga. Por poner otro símil, estoy seguro de que, cuando apareció y se popularizó la fotografía, muchos pensaron que la pintura dejaba de tener utilidad: en efecto, hasta hace poco más de cien años, sobre la pintura caía la tremenda responsabilidad de ser el registro visual de la realidad: Y esa era su función social e histórica, y de eso vivían los pintores: retratos, pinturas conmemorativas... se busca la verosimilitud, la representación cada vez más fiel de la realidad...

Y cuando llega la fotografía, la pintura se libera; ya no tiene por qué aprehender las formas de las cosas, los rostros de las personas. Vuela y nace la abstracción, pero también otras formas de figurativismo. ¿Alguien cree que la pintura perdió algo con la llegada de la fotografía?

Al contrario, por un lado, se abre un campo nuevo; y por otro, fijémosnos, ni siquiera el arte del retrato decae. Porque todo el mundo desea que le retrate un pintor, aunque tenga la casa llena de fotografías. Porque sabe que el pintor, aparte de su mayor o menor habilidad para reproducir los rasgos físicos, encuentra algo más.

Algo parecido, creo yo ocurre con el teatro. La disponibilidad tan enorme de formas de entretenimiento y, en concreto, de representaciones de ficción a través de actores en forma de películas o series de televisión, le exoneran de la responsabilidad de ser sumamente divertido y eficaz como forma de pasar el rato y de procurar al espectador satisfacción fácil e inmediata. Ahora todo eso lo dan otros medios. El teatro pide más al espectador... y también le da más.

Toda forma de industrialización y abaratamiento de lo que antes se producía de forma artesanal implica una pérdida cualitativa en cuanto al con-

sumo del objeto original. Pero no su desaparición. Todos usamos objetos producidos en serie: pero no renunciamos a la artesanía: La colocamos en otro lugar, más apreciado y somos más conscientes de su valor.

Y no sólo cada espectador tiene su preferencia, sino que en un mismo espectador, cada momento tiene su deseo: podemos ir a comer una hamburguesa si no tenemos tiempo para otra cosa o porque, de vez en cuando, nos gusta el salir del tantas veces mencionado ketchup; pero cuando queremos celebrar algo cocinamos en casa o vamos al restaurante de nuestro cocinero del principio. Bebemos agua en vasos de plástico, o de vidrio irrompible; pero cuando nos sentamos tranquilamente sacamos nuestra taza favorita, aquella que compramos en el mercadillo. Vemos a ver con nuestros hijos, con unos amigos, la última película de acción y efectos, pero al día siguiente nos metemos, con otros o esos mismo hijos o amigos (u otros hijos, otros amigos), en el pequeño teatro de sillas de lona. Esa es la ventaja de nuestra época y nuestro entorno: que podemos elegir.

Yo no pido, ni simpatizo, con un espectador que desdeñe sistemáticamente formas más comerciales o sencillas de entretenimiento. Yo creo que no se puede pedir a nadie que sea sublime sin interrupción. Sé que trabajo para un colectivo que pasa muchas horas al día en trabajos ingratos y que me va a brindar alguna sus mejores horas, las de ocio, y que no siempre va a sentir el mismo deseo. Sólo pido que ese espectador pueda seguir teniendo acceso a lo que yo le ofrezco, y que yo siga teniendo la oportunidad de seguir ofreciéndoselo, en el convencimiento de que le ofrezco, o trato de ofrecerle un manjar digno de reyes, aunque luego regrese a otras distracciones quizá más plebeyas, pero no más indignas.

En medio de todo esto: ¿qué características debe tener la escritura, ese elemento esencial del espectáculo dramático, para ver cumplida su misión de vehículo de comunicación con el espectador de hoy?

La modernidad o no-modernidad de un texto vendría, a mi entender, dada por dos criterios: el de la forma (estructura dramática, lenguaje, propuestas escénicas implícitas en el texto) y el del contenido (los temas tratados, la forma de abordar los conflictos) Con frecuencia vemos propuestas aparentemente novedosas que envuelven un texto que no cuenta absolutamente nada nuevo, ni arroja ninguna luz mínimamente novedosa sobre un tema o conflicto. Es una falsa modernidad, que a menudo resulta regresiva, porque contribuye a revalidar conceptos o ideas caducos. En este sentido, creo que el dramaturgo debe aspirar a hablar cara a cara con su público,

con el público que tiene delante, y hablarle de aquellas cosas que a él, como dramaturgo, le importan, le preocupan, le divierten, le provocan, le interesan, en la creencia de que esas mismas cosas producirán efectos semejantes en los que, al fin y al cabo, son sus conciudadanos. Desconfío del dramaturgo que se cree superior a su público.

En cuanto a la forma, creo que aquí es donde los directores de escena pueden hacer su gran aportación. Hace pocos días he visto una propuesta de «La Vida es Sueño» que, por primera vez, me ha hecho ver a Calderón como un contemporáneo. No es que hasta el momento *no me gustara* Calderón, pero nunca viví una de sus historias como algo propio o que me hablara de mundo que me rodea. Con la propuesta de Bieito, Segismundo se convertía en un personaje actual. Lo mismo me había pasado con versiones de Shakespeare, pero nunca con los clásicos españoles. Por eso pensaba que era irremisiblemente antiguos. Esta última propuesta me ha hecho ver a Calderón, por primera vez, como un verdadero clásico, es decir, alguien que aún puede decirnos algo. De igual forma, textos escritos hace pocos meses pueden recibir un tratamiento escénico (por la interpretación, por la dirección) que les despoje de su contemporaneidad. Es lo que suele ocurrir cuando los jóvenes dramaturgos acceden al teatro comercial: sus propuestas, que en otros contextos resultan vivas, se vuelven de pronto de cartón piedra., al ser abordados con procedimientos y recursos obsoletos. Por eso creo que, para construir un discurso dramático contemporáneo, propio y contundente es precisa una alianza entre dramaturgos y directores que participen de una similar visión no ya del teatro, sino de la vida.

¿Por qué escribir teatro hoy? Supongo que cada uno tiene su respuesta. La mía es: porque es necesario. Para mí, en primer lugar, porque me permita un diálogo sosegado conmigo mismo a través de los demás: Siempre se debate acerca de si el escritor (debe escribir) escribe para si mismo o para los demás. Yo creo que no son términos excluyentes: yo lanzo un mensaje que me es devuelto a través de mi público, de mis vecinos, porque soy muy semejante a ellos, y porque, en realidad, nunca estamos seguros de nuestras ideas, ni siquiera de tenerlas claras, hasta que las expresamos y vemos la reacción de nuestro oyente, que nos reafirma o nos hace dudar. Todo diálogo, aunque sólo hable uno de los participantes, es de ida y vuelta.

Pero, además de para mí, creo que el teatro es necesario para los demás, al margen de que mucho o pocos sientan la necesidad de acudir a él. Ya acudirán.

Uno de los efectos perversos de la democracia (porque, como sistema imperfecto, algunos tiene) es que tiende a primar la consideración puramente estadística de las cosas; consideración según la cual lo que no responde a los intereses o antojos de un cierto número de personas, no tiene derecho a la existencia. Lo cual, unido a la creciente consideración del mercado como expresión máxima de la voluntad popular, produce efectos devastadores. El teatro, afortunadamente, aún no es una expresión ultraminoritaria, pero aunque lo fuera, seguiría siendo necesario... siempre que ofrezca algo que nadie más puede ofrecer.

Por eso, si me preguntan, respondería a esa pregunta: ¿Por qué escribir teatro hoy? Porque lo necesito... o al menos me gusta mucho hacerlo. Pero también porque mis vecinos lo necesitan y se lo merecen... aunque algunos no lo sepan.

NOTAS ANTES DE LA NOCHE

Laila Ripoll

No sé por dónde empezar. En el patio hablan las vecinas. Tienen los desagües estropeados. Se lavarán a lo antiguo. Está bien empezar con lo cotidiano. Tiene su gracia por la cosa del doble sentido: las vecinas tienen los desagües estropeados. Cotidiano. Se está haciendo de noche. No me gusta la noche. El tiempo se echa encima y no aparece nada interesante. La noche y el escritor enfrentándose con la máquina de escribir. El escritor enfrentándose con la cuartilla en blanco. Más antiguo que el TBO. El gran galeoto. El Viejo Idiota y el tópico de la agonía del creador. Se me suben los colores. Y no tengo cuartilla en blanco. Ni siquiera una máquina de escribir. Cuando escribía a mano me gustaban los cuadernos de tapas duras con las hojas de colores cosidas. Y la pluma estilográfica. Ahora me gustan los ordenadores. Antes los aborrecía. Boberías de veinteañera progre. Me paso las horas muertas haciendo solitarios en la pantalla. Los demás se creen que escribo. Tontos. La agonía del creador y yo buscando la dama de picas en una pantalla. Me entretiene. Me gusta no pensar. A veces necesito no pensar. De pequeña quería meterme una manguera por una oreja y soltar el agua a presión. Para no pensar. Todo para no pensar. Nunca me metí una manguera por la oreja. Creo que tuve la suficiente madurez como para saber que no serviría de nada. No me gusta la noche. En la noche se piensan cosas turbias y a mí, no sé si ya lo he dicho, no me gusta pensar. Aquí paro. Saco un cigarrillo y me lo enciendo. Se consumira en el cenicero y le

haré otra quemadura a la mesa. Decía que no me gusta la noche. Nada. Sufrí de terror nocturno y en el otoño me censuro algunas películas. Gladiador me ha dado la noche tres noches consecutivas. Las lecturas infantiles, seguro. Edgar Allan Poe no es lo más apropiado para una niña de ocho años. La máscara de la muerte roja acechando tras un reloj de péndulo. Hop Frog observando detenidamente a aquellos hombres arracimados que arden pendiendo de una lámpara. Esas siniestras ilustraciones en blanco y negro de Ramón Calsina. Los hombres ardiendo rezuman un liquidillo espeso. Nunca supe que sería. Ahora tampoco engo ganas de ponerme a averiguar. La ilustración me sigue poniendo los pelos de punta. Ramón Calsina... Decididamente mis padres tenían que haber colocado aquellos libros un estante más arriba. Hago trampa. Me subo al taburete y busco el nombre del ilustrador. Ahora relleno los espacios en blanco con su nombre. Eso es algo que no podía haber hecho con la máquina de escribir. Lo bueno del ordenador es que te subes al taburete cuando te da la gana. Por cierto, no era una lámpara. Era una viga. Peor todavía. Qué cabrona memoria. Transformar una viga tonta en una lámpara de lágrimas de cristal con velas encendidas. Volvemos a lo de siempre. Es más potente el poder de evocación del relato que el de las ilustraciones de Ramón Calsina, que ya es decir. Edgar Allan Poe habla de una lámpara de lágrimas de cristal. ¿O no? No me voy a subir al taburete para comprobarlo. Tampoco es tan importante. ¿Dónde se contaba aquello del grabado con los principitos asesinados en la torre por Ricardo III? Memorable pasaje. Ya sé, ya sé que Shakespeare no escribió esa escena nunca. Lo malo de ser pedante es que hay andar muy rápido para que no se te vea el plumero. El caso es que yo tenía clara la imagen de aquellos hombres pendiendo de una lámpara y la lámpara no existe. Un chasco. Dicen que conforme pasan los años es peor. Una no se puede fiar ni de su propia memoria. De esa menos que de nada. Ahora hago otra pausa y echo un vistazo a la calle. Lavapiés. Bonito barrio. En el verano, la plaza es un hervidero de razas y costumbres. Me encanta. Después vinieron más lecturas. Y una insuficiencia hepática, con reposo absoluto incluido, que trajo muchos más libros. Es verdad, he sacado muchas cosas de las lecturas. No sé por qué no me gusta la noche. Es verdad, he sacado muchas cosas de las lecturas. No sé por qué no me gusta la noche. Es la mejor hora del día para leer. Además, los fantasmas no existen. Lo malo es que mi cabeza no lo sabe. Hop Frog. Maldita la hora en que se le ocurrió a ese borracho de mierda escribir esa atrocidad. Cosas del delirium tremens. ¿No sabía que podía caer en manos infantiles? Y es que, somos todos tan sensibles... El escritor enfrentado con

la cuartilla en blanco y con su exquisita sensibilidad. Valiente chorrada. Después aparecieron Morgan y Sandokán. Esos me daban menos miedo. Pero entretenían. Ya lo creo. Y Quevedo. El Buscón nunca te falla. El gran descubrimiento adolescente fue la literatura iberoamericana. Supongo que no es nada original. (Por cierto, ¿es políticamente correcto decir «iberoamericana»? ¿no sería mejor emplear otro término como latinoamericano, hispanoamericano...? Me resbala. Me gusta lo americano. Me gusta lo ibérico. Y no sólo por el chiste fácil del jamón). Mujica Lainez, García Márquez, Cortázar, Borges, Vargas Llosa, Donoso, Rulfo... Las historias de Comala tienen mucho en común con las que me contaba mi abuela de La Felguera. Otra vez con los fantasmas a cuestras. Creo que era mi bisabuela la que tenía una aguja de coser clavada en un brazo. Cuando se enfadaba la aguja temblaba como si estuviera envuelta en gelatina. Una noche mi abuela vino a visitarme a los pies de mi cama. Pero grité tanto que se asustó. No creo que vuelva. Siempre he compaginado las lecturas de textos teatrales con las de Asterix y Tintín. Tienen una duración cojonuda para ir al baño. No es por ser macarra. Ir al baño es uno de los mejores sitios para leer. Cierro la puerta y nadie te molesta. Ir al baño es de las pocas actividades sagradas que nos quedan a los que no vamos a misa. El teatro también. Cuando estás muy angustiada lees tres o cuatro obras y la cabeza se te dispara hacia sitios agradables. Con Asterix también pasa. Con Tintín menos. Mi abuelo nunca ha venido a visitarme. Murió antes de que yo me dedicara a esto del teatro, antes de que entrara en la escuela de Arte Dramático. Luego adoptamos un gato que tenía su misma mirada y sus mismos pelos en las orejas. A lo mejor por eso lo quise tanto. Lo enterré en enero de este año. A mi abuelo le debo unas estupendas ediciones de la obra de Albert Camus. Me las regaló cuando le dio el primer infarto. También me regaló Tom Jones, pero me gustó menos. Luego heredé un Corán, un manual de religión judía editado en Buenos Aires, unas obras completas de Miguel Hernández y la Antología Rota de León Felipe encuadernada en piel. Tiene sus iniciales grabadas. A. C. Mi abuelo se parecía a Glen Ford. En los últimos años se amargó porque se estaba quedando ciego y no podía leer. Se fabricaba lupas artesanales. A mi otro abuelo no lo conocí pero también leía con lupa. Un abuelo heredó la lupa del otro. Mi otra abuela me visita en persona porque, afortunadamente, aún vive. Ahora está muy mayor y ya va soltando cosas. Secretos familiares. Historias de la guerra. Algún día tengo que tirarla de la lengua y grabarlo todo en un cassette. Ya se sabe: el dramaturgo recogiendo material para futuras creaciones. Qué risa. Cuando hice mi segundo

viaje a América me cambió la vida. Antes había estado en Miami, pero no cuenta. En América no leí nada de nada. No tenía tiempo. Fueron tres meses de analfabetismo total. Pero me cambió la vida. Eso sí, volví cargada de libros y a la vuelta me compré el ordenador. Por eso mis dos primeros textos son cien por cien americanos. O al menos eso intentan. No es difícil mezclar La Felguera con Tegucigalpa ni San Vicente del Raspeig con los manglares del golfo de Fonseca. Algunos dicen que eso que yo escribo no es teatro. También me resbala. A estas alturas definir lo que es o no es teatro me preocupa poco. Escribo lo que me apetece. Lo que me sale. Afortunadamente no tengo que buscar una compañía que me monte los textos. Eso es una inmensa ventaja. Intento huir de la autocensura. Eso sí que me da miedo. No el mismo que Hop Frog. Es otro tipo de miedo. Mis tres primeros textos se parecen mucho. Demasiado. No es un estilo propio, es más una repetición. Yo no debería decir esto. No está mal un poco de autobombo de vez en cuando. Se repiten pero a mí me gustan. Mucho. Sobre todo el segundo. Es el único que tengo aún en el cajón. Pero es el que más me gusta. Con ese sí que tuve ganas de meterme una manguera por la oreja. A lo mejor por eso me gusta tanto. El cuarto se parece poco y puede que la crítica y los compañeros decidan que eso sí que es teatro. También me gusta, casi tanto como el segundo. Los otros se me han quedado pequeños, aunque el primero me ha dado muchas alegrías. Otra pausa y releo lo que he escrito. Parece un anuncio de compresas o de telefonía móvil: me gusta esto, no me gusta lo otro... Me resbala. Ha salido del tirón y así tiene que ser. Ahora podría hacer otra trampa y hablar de las vecinas del patio para terminar como he empezado, pero deben estar cenando porque no se las oye. Me hubiera gustado hablar de Valle-Inclán, de Arrabal, de Lorca, de Sanchis y de Cervantes. De Rodrigo García, de José Ramón Fernández, de Mauricio Kartún, de la Zaranda y de Martín Recuerda. De Ribera, de Goya, de los enanos de Velázquez, de la Biblia y de Juan Sebastián Bach. Y de mis maestros (he tenido la suerte de tener maestros, no todo el mundo la tiene). Y de Micomicón. Sobre todo de Micomicón. No puedo separar los textos de las puestas en escena. Sobre el escenario es donde se termina de escribir un texto. Los actores terminan de escribir los textos. Mis compañeros terminan de escribir mis textos. No hay tiempo. El espacio se acaba. Es tarde y, no sé si lo he dicho antes, pero no me gusta nada la noche.

TEATRO DE AUTOR

II. EN TORNO AL TEATRO

TEATRO DE AUTOR – LOS CONTEMPORÁNEOS

Gabriela Borgna*

Teatro de Autor – Los Contemporáneos es la expresión de las artes escénicas del **Instituto de Cooperación Iberoamericana** en el **Centro Cultural de España** en Buenos Aires, actualmente dirigido por José Tono Martínez, cuya decisión de recuperar el ámbito para las artes escénicas iberoamericanas y, en particular, para el teatro de texto, convocó, a mediados de 1998, las voluntades de Guillermo Heras y de quien escribe para este proyecto.

El primer ciclo cobró forma el año pasado con cuatro autores con «*obras nunca estrenadas en Argentina, cuya selección no sólo se articuló en torno de su calidad intrínseca, sino también, para expresar las diversidades culturales al interior del Estado de las Autonomías y como un juego de tensiones entre las distintas formas de abordar el arte escénico de fin de siglo*», como anunciábamos en el número 10 de nuestra revista mensual **BarBAría**.

Al momento de decidir por el formato de lecturas dramatizadas, semi-montados o trabajos en proceso, tuvimos en consideración varias cuestiones, a saber:

- La programación de artes escénicas del **ICI. Centro Cultural de España** había sido interrumpida durante casi tres años y la capacidad de convocatoria tanto hacia la profesión como hacia el público se habían perdido.

* Gabriela Borgna es crítica, investigadora y gestora teatral. En la actualidad, se desempeña como coordinadora del área de Artes Escénicas del ICI. Centro Cultural de España en Buenos Aires.

- Esa programación, en la primera década de existencia del **ICI** en Argentina, había estado signada por la cooperación financiera y de producción, con las expresiones más rupturistas del teatro y la danza independientes de Buenos Aires como **La Pista 4**, **La Organización Negra**, **El Descueve** o el claun transvestido **Batato Barea**, además de mesas de debate sobre las nuevas tendencias teatrales argentinas de la década del 80.

- El ámbito del **ICI**, si bien se propone como de funcionalidad múltiple, es, por su diseño, un tanto inhóspito para montajes teatrales: espacialidad complicada, paredes totalmente blancas, luces diseñadas para exposiciones de plástica y escasísimo tiempo para montar.

El teatro español de autor contemporáneo había tenido un breve momento de anclaje en la escena porteña de los años 80, cuando el capítulo local del **Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CEL-CIT)** convocó a españoles como **Guillermo Heras** y **Jesús Cracio** a dirigir textos de otros españoles como **Rodrigo García** o **Javier Maqua**, con buena repercusión tanto en la crítica como en el público.

Salvo estas experiencias discontinuadas -y algún trabajo en solitario como el de la actriz **Mónica Driollet** que, en 1998, montó **Una mujer, una patria, una bandera** de **José Ramón Fernández**, el conocimiento general de la dramaturgia española se limitaba a autores -no menores, por cierto- como **José Sanchis Sinisterra** o **Alfonso Sastre** y, en cambio, sí había ya una corriente de público para el teatro de compañías como **La Fura dels Baus**, **Els Joglars**, **Ur Teatro**, **La Zaranda**, **Salvador Távora** o **La Pupa de Sevilla**.

En este escenario, las lecturas dramatizadas de nuevos autores españoles nos parecieron fundamentales para que éstos pudieran encontrarse con la mirada sobre su obra de directores y actores que, en los papeles, son sus coetáneos pero que -sólo en ese cruce- podrían descubrirse, o no, como contemporáneos.

Al revisar el programa de 1999 para hacer este relatorio, tomé nota de que, a medida que avanzaba el proyecto, fueron los propios directores quienes complejizaron la lectura dramatizada y la separaron de ese formato hasta convertirla en un trabajo en proceso o, como prefiero, una obra en construcción.

Creemos haber comunicado con claridad que el ciclo no se propone como un sustituto más económico del montaje completo o -tampoco, ni solamente- como una forma más o menos conocida de divulgación de obra.

Desde el inicio, nos propusimos que **Teatro de Autor - Los Contemporáneos** se convirtiera en un espacio de experimentación en el que éxito o fracaso no fueran los baremos que midieran el alcance y profundidad de una experiencia que se ofrecía como una plataforma en la que contactar a todos los contemporáneos del hecho escénico: autor y texto españoles con director, actores y público argentinos.

El medio teatral argentino suele pensarse a sí mismo como cosmopolita, a contrapelo de la tradición política nacional de aislacionismo (debida a nuestra ubicación en el mapamundi y, también, a las sucesivas rupturas del orden constitucional de los últimos setenta años del siglo pasado). Ese cosmopolitismo que, a poco andar, se descubre de orilla estrecha quizás pueda saldarse con sucesivas ediciones del festival internacional que, desde 1997, se realiza cada dos años.

Este festival -como el Latinoamericano de Córdoba que nos legó Carlos Giménez, y que este año vuelve en octubre después de un tiempo de ausencia- fueron las dos grandes puertas por las que entró y entra el teatro del mundo, pero los esfuerzos realizados no lograron todavía consolidar unas corrientes de público que abandonen un cierto eurocentrismo y otro no menos cierto snobismo de consumir los grandes nombres (que siempre llegan tarde a estas costas) para apostar muy fuertemente por un teatro iberoamericano en el que pueda disfrutarse de la variadísima identidad que nos da a todos la patria del lenguaje.

Esa fue otra de las razones que nos impulsaron a que, en un medio teatral como el argentino cada vez más desfinanciado -desde lo público y lo privado- abriéramos el juego de posibilidades para indagar sobre la naturaleza de la puesta en escena de obras contemporáneas.

Nos interesa que el texto cobre cuerpo en la singularidad de unos actores que son familiares para nuestra audiencia y extraños para el autor, y que esa misma audiencia descubra cuán cerca o cuán lejos está de los mundos por los que transitan los autores españoles de hoy pero, además y simultáneamente, que puedan bucear en las entretelas de los montajes imperfectos por inacabados y que las costuras que habitualmente se esconden como vergüenzas de los montajes profesionales, se exhiban como trazos de la inestabilidad de las certezas de hoy en nuestra profesión.

Otra de las consecuencias de haberse discontinuado la programación teatral en el Centro Cultural de España fue su gradual desaparición como biblioteca y lugar de consulta sobre las artes escénicas españolas. Este pro-

ceso se fue revirtiendo a lo largo del año pasado gracias a la generosa contribución de Guillermo Heras y de los propios autores que han ido donando ejemplares de su obra editada o inédita.

Propuestas en posible campo de acción: el primer trabajo transatlántico del dramaturgo español Borja Ortíz de Gondra y el director argentino Alejandro Tantanian, **La mirada del gato** de Alejandro Jornet puesta en escena por la directora argentina María Laura Cali, el monólogo **Muerte en directo** de Guillermo Heras por la actriz Rita Terranova.

El proyecto **Teatro de Autor – Los Contemporáneos** no es el único en curso. Hay que considerar muy seriamente el esfuerzo de un grupo de autores argentinos encabezados por la argentina Susana Gutiérrez Posse y la española quienes editaron en 1999 el primer volumen de **Monólogos de Dos Continentes**, que reúne catorce monólogos de autores españoles y argentinos y que fueron presentados en España -Festival Iberoamericano de Cádiz, Casa de América- y en Argentina -Teatro Auditorium de Mar del Plata y Centro Cultural de España en Argentina-.

TEATRO DE AUTOR – LOS CONTEMPORANEOS PRIMER CICLO – 1999

29 de abril

AMARGO, ESTIMULANTE Y NECESARIO.

Autor: **Ernesto Caballero.**

Director: **Guillermo Heras.**

Actriz: **Mónica Driollet.**

Esta obra se presentó también en el Auditorio del Centro Médico de Mar del Plata, como parte del programa de festejos del 25° aniversario de la creación de la Escuela Municipal de Arte Dramático (EMAD) de esa ciudad y contó con el apoyo del Teatro Auditorium de la provincia de Buenos Aires.

29 de julio

PRIVADO.

Autora: **Lluisa Cunillé Salgado.**

Directora: **Vivi Tellas.**

Actores: **Noemí Frenkel, Alejandro Awada, Luciano Suardi.**

25 de agosto

DEDOS.

Autor: **Borja Ortíz de Gondra.**

Director: **Claudio Hochman.**

Actores: **Larisa Ramos, Jazmín Ríos, Diego Mariani, Diego Freijedo.**

Asistentes: **Silvia Zermoglio, Esteban Pico.**

17 de noviembre

TALEM.

Autor: **Sergi Belbel.**

Director: **Alejandro Tantanian.**

Actores: **Fabiana Falcón, Javier Lorenzo, María Inés Sancerni, Luciano Suardi.**

Diseño Visual: **Oria Puppo.**

TEATRO DE AUTOR – LOS CONTEMPORANEOS SEGUNDO CICLO – 2000

8 de junio

UMBRAL.

Autor: **Paco Zarzoso.**

Director: **Fernando Piernas.**

Actores: **Beatriz Spelzini, Ricardo Merkin, Silvina Fernández, Martín Neuberger.**

Dirección de Arte: **Silvia Gurfein.**

Fotografía: **Silvia Gurfein, Gastón Solnicki.**

Espacio Sonoro: **Edgardo Rudnitzky.**

Diseño de Luces: **Gonzalo Berdés.**

Asistente: **Martín Neuberger.**

13 de julio

LOS BORRACHOS.

Autor: **Antonio Alamo.**

Directora: **Andrea Garrote.**

Actores: **Patricio Contreras, Pablo De Nito, Héctor Díaz, Andrea Garrote, Gabriel Levy, Mario Pasik, Claudio Quinteros, Leonardo Sbaraglia, Rafael Spregelburd.**

Asistente: **Julieta Alvarez.**

Diseño de Luces: **Gonzalo Berdés.**

10 de agosto

EL TRADUCTOR DE BLUMEMBERG.

Autor: **Juan Mayorga.**

Director: **Guillermo Heras.**

Actores: **Rubén Szychumacher, Joaquín Bonet.**

Diseño Escénico: **Héctor Becerra.**

Ambientación Sonora: **Ciro Cavallotti.**

Asistente: **Rosa Celentano.**

7 de setiembre

LA MIRADA.

Autora: **Yolanda Pallín.**

Directora: **Gabriela Izcovich.**

Actores: **Gabriela Izcovich, Luis Machín.**

5 de octubre

PULLUS, el color del lomo en las liebres huidizas.

Autora: **Beth Escudé i Gallés.**

Director: **Ricardo Holcer.**

Actrices: **sin determinar al momento de escribir este material.**

En todos los casos, las fechas consignadas son las de estreno en el **Centro Cultural de España.**

COSAS QUE HE APRENDIDO CON LAS MANOS

José Ramón Fernández

Lo primero, el lugar. Desde hace tiempo, estoy convencido de la necesidad de la acción a través del espacio. No soy original, esta es una de las muchas y muy sabias enseñanzas de Valle-Inclán: El espacio es el punto de inicio de la acción; es el que genera a los personajes. Esta reflexión me había llevado ya a un texto cuyo lugar era el campo, el espacio abierto: *La tierra*, una obra de muy lenta elaboración –algunas escenas son de 1993– y que di por acabada a principios de 1998. El comienzo de *Las manos* cabalgó sobre el final de esta obra, aunque en este caso, la elección del medio rural tenía que ver con la articulación de un espacio histórico. Buscábamos explicar España, la España de los años cuarenta. En realidad, buscamos explicarnos a nosotros mismos: cómo hemos llegado hasta aquí. De esa idea, explicarnos, surgió la propuesta de Javier Yagüe, que eligió trabajar con Yolanda Pallín y conmigo buscando el aliento poético que había percibido en obras como *Lista Negra* y *Mariana*, ambas estrenadas en Cuarta Pared. Cuando comenzamos a reunirnos, en otoño de 1997, trazamos un plan ambicioso, una trilogía que hablase de los jóvenes en España durante el último medio siglo. Comenzaría, pues, medio siglo antes, a finales de los años cuarenta. Podríamos haber elegido un pueblo pesquero, o un espacio industrial, o una ciudad. He de decir que nuestra mirada siempre estuvo dirigida hacia el mundo del trabajo. En este tiempo se han dicho cosas que me ayudan a aportar un argumento de autoridad a esto que escribo. Gunter

Grass, en su discurso de agradecimiento por el Premio Príncipe de Asturias, afirmaba que el objetivo de la literatura puede ser escribir la Historia que la Historia no escribe. En un breve escrito para Primer Acto, dentro de unos materiales para el debate que coordinó Juan Mayorga acerca del teatro histórico, traté de explicar mi postura sobre ello. No me he acercado a los grandes personajes de la Historia como protagonistas de los grandes hechos, porque pienso la Historia como un río de magma que se va moviendo lentamente y en el que estamos metidos todos. En aquellas líneas creo recordar que concluía con una sensación muy vívida de mis tiempos de estudiante: en esta Historia falta mucha gente. Pues bien, desde esa perspectiva de la Historia de los que no salen en la foto – uno de los títulos que barajamos para la trilogía fue «Los de abajo» – nos zambullimos en la realidad terrible y poderosa de un grupo de jóvenes de final de los años cuarenta en una aldea española. Un lugar azotado por la pertinaz sequía, un lugar donde la verdad tenía el peso de la tierra.

Ese espacio rural estaba plagado de realidades que desconocíamos: los ciclos de la tierra, las labores del campo. Aquellos seres pronto nos indicaron cuál era la vida que íbamos a contar: personas unidas a la tierra por sus manos. Tuvimos que aprender qué se hacía y qué era cada instrumento, y en esta labor surgió un encuentro milagroso: el idioma. La palabra simienza tiene más presencia que un monte. Esas palabras cargadas de siglos le daban a nuestro trabajo un peso increíble. Como no queríamos contar la historia en un lugar concreto, inventamos un castellano, en el que podían dejarse oír palabras de Zamora, de Segovia, de la Mancha, del interior de Levante... cada una de estas palabras era un soplo de veneno dulce para el corazón de un espectador, de ése espectador, en tanto que su vecino de asiento era inmune a la emoción de esa palabra, a la eclosión que se producía en la memoria del individuo que estaba allí sentado, viendo una función de teatro, y que volvía a oír la palabra teso después de veinte años y que pensaba que no pudo estar en el entierro de su abuelo por razones que ahora ni recuerda. Ese ha sido uno de los aspectos que más han acercado al público a esta obra: el campo como memoria, la memoria como emoción. Yagüe tenía claro este objetivo, y potenció en el proceso de ensayos esta circunstancia mediante un recurso que habíamos planteado en la escritura y fue maravillosamente enriquecido por los actores. Me refiero al inicio, los minutos en los que los espectadores se están acomodando y los actores comienzan a enseñarles objetos personales, a contarles cosas que ellos mismos han descubierto sobre su propio origen. He sabido que para los

actores es la parte más difícil de la función: en ese momento no actúan, están hablando de su vida, de sus parientes. Si bien se escribieron una serie de textos en este sentido, lo que los espectadores ven y oyen en esos primeros minutos es el resultado de las improvisaciones realizadas con Yagüe por los actores durante el proceso de ensayos. Puedo hablar de mi emoción: era febrero de 1998, y Yolanda y yo asistimos al ensayo general. Frente a mí, el actor José Miguel Bardenas, Barde para todos, tenía un reloj en la mano, un viejo despertador que encontró en casa de sus abuelos, que sólo funcionaba si se tumbaba. En la casa de mi abuela Dominica, en La Bañeza, León, había un reloj idéntico. Acababa de entrar en un túnel del tiempo en el que se mezclaban el frío, los olores, los sonidos. Por mi propia experiencia puedo entender cómo espectadores veinte años más jóvenes que yo entran de la mano de estos seis actores, gracias a su trabajo, en un mundo en principio absolutamente ajeno. La identificación de ese público joven se debe, en mi opinión, a esa emoción de la memoria escondida, pero también al hecho de que tienen frente a sí a seis jóvenes como ellos que, envueltos en otras circunstancias, pasan por la misma crisis, por la necesidad de elegir su vida. La corriente de simpatía que se crea entre el público más joven y los actores es algo digno de ver; para mí, inolvidable.

Recuerdo las impresiones de Arthur Miller tras el estreno de *Muerte de un viajante*, en su libro *Vueltas al tiempo*: habla de espectadores emocionados, habla de una conversación con Elia Kazan, el director, tras el estreno, en que Kazan comenzó a decirle, «verás, mi padre...». *Las manos* – no estoy comparando su calidad literaria – parece tocar también esa fibra en las personas, esa extraña sensación: «están hablando de mí». Sencillamente hemos escrito con humildad la historia de muchas personas. Tras una función, en varias ciudades, alguien se ha acercado a alguno de nosotros para decir «yo soy Juan, yo cogí mi maleta y salí del pueblo en el año tal». Porque la obra concluye con una de las experiencias más penosas, repetida cada minuto de nuestra Historia: la de una persona que se ve obligada a dejar el lugar donde nació. QUE SE VE OBLIGADA.

Esas personas que se nos acercaban tenían muy diversas edades. Algunos eran más jóvenes que yo. Ese abandono del campo tuvo en España una época histórica más señalada, pero no ha dejado de producirse. Esa convivencia de los distintos tiempos históricos a través del espacio fue un intenso aprendizaje con *Las manos*. Durante el proceso de elaboración dramática, nos habíamos planteado no fijar de un modo rotundo el momento

en que sucede nuestra historia, del mismo modo que, como ya he dejado escrito, tratamos de no localizar exactamente el emplazamiento de nuestra aldea. Sin embargo, hay una serie de datos historizados hasta el detalle más pequeño: el estreno de *Ana y el Rey de Siam*, la llegada a España de trigo argentino, la colecta para reparar la catedral de San Isidro, la liberalización de la venta de penicilina, la muerte de Manolete, la publicidad de determinados productos... hasta el precio exacto del trigo, el centeno y la cebada. La obra, pues, está historizada en torno a 1947 o 1948. De este modo, nos encontramos con muchachos que no tenían edad para hacer la Guerra y cuyos padres probablemente la sufrieron de un modo trágico. Así, el padre de Juan, Lidia y Nique no existe, y en la función quedan algunos restos de su ideología: Lidia contará a su grupo de espectadores que Nique se niega a hacer la primera comunión porque dice que es libertario, los actores cuentan en el final que Juan no volvió al pueblo porque lo había jurado por San Buanaventura. En España hubo una guerra civil de la que ellos sólo han conocido las consecuencias, y de la que no se puede hablar en ningún caso.

Estos rasgos que historizan nuestro relato en un tiempo concreto no han sido sustantivos para muchos espectadores. Tampoco deseábamos contar una historia del año 1947. Esa historización era un instrumento para nuestra escritura, que construía las circunstancias de nuestros personajes. Lo sustantivo del espacio se nos hizo aún más patente por la experiencia de los actores, que pudieron encontrar una cercanía categórica tras la visita a los pueblos de los que procedía la familia de algunos de ellos. Esa situación, esa España desolada, es una fotografía que se repite casi idéntica hasta el final de los sesenta en muchos lugares de nuestro país, de modo que nuestros pueblos aún respiran el rastro de ese abandono dramático y penoso.

Nadie sabe lo que interesa al público, hay quien mide la capacidad del público desde su propia estupidez. Nosotros tratamos de escribir una reflexión sobre lo que significa ser joven, y ubicar esa reflexión en una mirada sensata sobre la Historia de nuestro país. Pensábamos que podía interesar al público que en otras ocasiones ha atendido a nuestras propuestas, al público habitual de Cuarta Pared. La obra ha viajado por casi toda España y ha superado las doscientas representaciones. Ha habido funciones memorables, teatros inmensos, espacios al aire libre, días mejores y peores – me cuentan los actores que la función de la Muestra de Alicante 99 no acabó de funcionar -. Cuando se publiquen estas líneas, la compañía habrá dejado el mítico escenario del Teatre Lliure de Barcelona y estará dando en Va-

lencia las que serán sus últimas funciones. A partir de diciembre quedará el recuerdo, y este texto ya no contará con la mágica ayuda de la música de La Musgaña, del espacio lleno de verdad que construyeron Juan Sanz y Miguel Ángel Cosso, y de la vida que le han dado los actores José Miguel Bardenas, Elena Benito, Luis Bermejo, Esperanza Elipe, Eugenio Gómez, Asu Rivero y en esta última etapa de la gira, Jesús Asensi. Algunos de ellos estarán preparando ya la segunda parte, *Imagina*, de nuevo a las órdenes de Javier Yagüe. Pero esa, como dice el clásico, es otra historia.

FORMAS DEL HUMOR EN EL TEATRO DE ARENAL

FORMAS DEL HUMOR EN EL TEATRO DE ARRABAL

Eduardo Galán

A lo largo de esta ponencia intentaré clasificar y definir las formas y recursos del humor en la obra teatral de Fernando Arrabal. Para ello será necesario, previamente, diferenciar los conceptos de *humorismo* y *comicidad*.

A la hora de estudiar el humor en el teatro de Arrabal, debemos reconocer que, sorprendentemente, en su primera época presenta enormes concomitancias con unos autores de los que se encuentra totalmente alejado ideológica y teatralmente. Sin embargo, las formas del humor son coincidentes y debemos abordar con rigor científico esta intertextualidad que se nos revela como una posible influencia recibida por el joven Arrabal. Al fin y al cabo, se sirve de las formas más innovadoras del humor de su tiempo. Pero veamos antes qué entendemos por humorismo.

1. HUMORISMO Y COMICIDAD

Humorismo y *comicidad* no son términos sinónimos ni equivalentes, sino variantes del fenómeno más amplio de lo risible. Debemos distinguir entre obra cómica y obra de humor. De lo contrario podríamos confundir todas las expresiones artísticas que condujeran a la risa. Las cosquillas nos hacen reír, pero no constituyen ninguna manifestación artística del hombre, sino una mera respuesta mecánica a un estímulo físico.

El fenómeno de lo risible supera con creces los límites de lo literario. Abarca tanto la realidad humana, la vida cotidiana, los actos concretos del acontecer diario como las expresiones artísticas y literarias del hombre. Existen, pues, situaciones de la realidad que desencadenan la risa o la sonrisa del espectador casual de estos hechos: la caída involuntaria y fortuita de un hombre que tropieza por la calle, el vestuario estafalario de un individuo, el caballero que pierde su peluca por efecto de un golpe de viento, etc. Para el filósofo francés Henri Bergson, el origen de lo cómico de estos hechos se encuentra en la «mecanicidad» del comportamiento humano, o más bien en la pérdida y ruptura del equilibrio corporal.¹

Pero lo cierto es que el fenómeno de lo risible alcanza también a las creaciones artísticas del hombre: una caricatura en un periódico, una imitación de un famoso, un texto literario, son objetos artísticos que persiguen la risa.

Es, lógicamente, en el terreno de lo literario en donde nos vamos a centrar en esta charla. Y, curiosamente, existe en la literatura una anarquía terminológica que impide referirnos con precisión a las diferentes variedades conceptuales del fenómeno de lo risible. A menudo, se emplean como equivalentes términos tales como: humorismo, comicidad, ironía, sátira, sarcasmo, parodia, chiste, lo ridículo, lo grotesco, la farsa, la chanza, la bufonada, etc.

Dentro del fenómeno literario de lo risible incluimos tanto la novela picaresca como *El Quijote*, *La venganza de don Mendo*, las *Greguerías* de Gómez de la Serna, los sainetes de Arniches, y las comedias de Jardiel o de Alonso Millán. Y cuando los medios de comunicación hablan de humoristas se refieren tanto a Martes y 13 como a Pedro Ruiz, Moncho Borrajo, Gila, Tip y Coll, Eugenio, Ángel Garó... Grupos de teatro como La Cubana, El Tricycle o Els Joglars también practican el humor.

Sin embargo, sabemos que existen múltiples diferencias entre todos los citados, tanto en la intencionalidad de sus creaciones artísticas como en la estética que preside sus producciones. Sin duda, es muy diferente la estética de Chaplin de la de los Hermanos Marx. Chaplin se basaba en el movimiento² y en la acción de sus personajes, provocando situaciones de falsa violencia que afectaban a sus personajes desvalidos, torpes, ingenuos, adultos pero con corazón de niños... Chaplin, al servirse de la ternura de sus protagonistas y situarlos en medio de una sociedad implacable, estaba denunciando la crueldad del mundo y la dificultad del hombre para sobrevi-

vir en nuestro tiempo. Pienso, por ejemplo, en *La quimera del oro*, o en *Tiempos modernos*, o en *Luces de ciudad*. Por el contrario, los hermanos Marx explotaban al máximo la incongruencia y el absurdo (*Un día en las carreras*, *El hotel de los líos*). En la obra de Arrabal se halla presente de forma especial el humor de Chaplin, aunque podemos también reconocer la influencia de Groucho Marx y sus hermanos.

De una forma esquemática, el fenómeno de lo risible presenta dos tendencias básicamente distintas: (1) la comicidad, en donde la risa se constituye en fin primordial; y (2) el humorismo, en donde la risa es al mismo tiempo medio y fin.

La comicidad supone una intención fundamentalmente festiva, lúdica y risible en la obra literaria, de manera que la risa constituye un fin en sí mismo. De forma subsidiaria, puede conllevar una actitud de crítica social o política a través de la sátira y de la ironía. Su captación es inmediata e intuitiva, ya que no exige ni un esfuerzo intelectual ni una participación afectiva. Así el gesto de un perro puede ser cómico, pero no humorístico, puesto que el humorismo se relaciona con el ser humano: sólo lo humano es humorístico. Y si el gesto de un perro nos hace reír, es decir, es cómico, se debe a su parecido con el hombre: nos recuerda algún gesto humano.

El humorismo, por el contrario, supone una triple intención: en primer lugar, lúdica (provocar la risa); en segundo lugar, una intención afectiva, pues pretende provocar un sentimiento de comprensión con respecto al objeto risible; y en tercer lugar, una intención crítica hacia la realidad social, moral o política, pero desde una reflexión intelectual. El humorismo exige mayor elaboración literaria y mayor participación del lector, pues este se implica afectivamente en la contemplación del objeto risible. Por eso se habla de tener o no *sentido del humor*, como la capacidad del ser humano de soportar con dignidad las ironías, la sátira o la crítica que otros hacen sobre él.³

Aunque existen muchas dificultades a la hora de precisar todas las variantes existentes entre la comicidad y el humor, podemos afirmar que la obra de ARRABAL se halla inmersa en el campo del humorismo y sigue la tradición de autores que han cultivado formas del humor en el teatro.

Podríamos abordar el humor en Arrabal, como hace Marías S. Steen⁴ en su libro, desde los postulados de Freud. Sin embargo, con todos los aciertos que encontramos en su estudio, tal vez la teoría de Pirandello nos sea más útil como punto de partida, ya que su definición de HUMORISMO nos

sirve como elemento globalizador de las formas del humor en el teatro de Arrabal.

Para Pirandello, el *humorismo surge del sentimiento de lo contrario*. No sólo de la percepción, sino del sentimiento, es decir, de la participación afectiva del espectador al comprobar el dualismo de contrarios en el objeto risible. Pone Pirandello el ejemplo de una anciana que se viste y se pinta como una joven:

«Advierto que esa anciana señora es LO CONTRARIO de lo que una anciana y respetable señora debe ser. Puedo así, en el primer momento y superficialmente, detenerme en esta impresión cómica. Lo cómico es precisamente un DARME CUENTA DE LO CONTRARIO. Pero si ahora interviene en mí la reflexión, y me sugiere que aquella anciana señora no experimenta acaso ningún placer en arreglarse así, como un papagayo, sino que tal vez sufre por ello, y lo hace solamente porque se engaña piadosamente creyendo que de esa manera, escondiendo sus arrugas y sus canas, consigue retener el amor del marido mucho más joven que ella, ya no me puedo reír como antes, porque precisamente la reflexión, trabajando en mí, me ha hecho superar aquella advertencia, o, mejor dicho, me ha hecho adentrarme en ella: de aquel PRIMER DARME CUENTA DE LO CONTRARIO me ha hecho pasar a este SENTIMIENTO DE LO CONTRARIO. Y en esto reside la diferencia que hay entre lo cómico y lo humorístico».⁵

Así pues, el *humorismo surge del sentimiento de lo contrario* provocado por la refelexión.

2. PRINCIPIO HUMORÍSTICO AGLUTINADOR DEL TEATRO DE ARRABAL: EL SENTIMIENTO DE LO CONTRARIO

ESTE SENTIMIENTO DE LO CONTRARIO se pone de manifiesto en el teatro de Arrabal a través de tres formas esenciales:

(1ª) *El personaje adulto que se comporta y habla como un niño, como huida del mundo deshumanizado que le rodea*. Este personaje se caracteriza por la crueldad de su pensamiento y la amoralidad de su comportamiento. El contraste entre adulto/niño lo encontramos, por ejemplo, en *Picnic* (1952)⁶, en donde los personajes adultos se comportan como niños y hablan con expresiones infantiles:

SRA. TEPÁN.— Ahora te vas a ganar que te tome tirria.

En *El triciclo*⁷, además del comportamiento infantil de los protagonistas, podemos observar acciones infantiles, como cuando Mita quiere conducir el triciclo de Climando con una sola mano para disponer de la otra mano para «meterse un dedo en la nariz». También está presente el léxico infantil: «eres la monda», «y luego no me digas que si tajuntas» ... No faltan tampoco las comparaciones coloquiales de tono infantil: «Tus besos son casi mejores que bocadillos de anchoas».

(2ª) *La realidad miserable o angustiosa presentada como una realidad placentera y equilibrada, como forma de rechazo del mundo real*. Así, en *El cementerio de automóviles*⁸, se nos presenta como si fuera un gran hotel.

(3ª) *La madre como ser despiadado y cruel frente a la madre protectora y afectuosa*. En definitiva, nos hallamos ante un personaje creado a base de contraste entre lo que representa socialmente y lo que realmente dice y hace.

3. TENDENCIAS DEL HUMOR EN EL TEATRO DE ARRABAL

En el teatro de Arrabal existen tres tendencias diferenciadas a lo largo de su producción dramática, tres tendencias que pueden confluír en ocasiones en la misma obra o en la misma época: (a) el humor de vanguardia; (b) el humor negro; y (c) el humor del vodevil o humor bufo.

3.1. El humor de vanguardia

Se trata de un humor que se ubica en la esfera de las vanguardias históricas, próximo a la estética *surrealista* y concomitante con algunos planteamientos del teatro del absurdo. Se desarrolla fundamentalmente en su primera época («*Teatro del exilio y de la ceremonia*», en palabras de Berenguer⁹, o «*dramas sin esperanza*», según Torres Monreal¹⁰). Las obras en las que predomina esta tendencia son: *Pic-nic* (1952), *El triciclo* (1953), *Fando y Lis* (1955), *Ceremonia para un negro asesinado* (1956), *Los dos verdugos* (1956), *El laberinto* (1957), *Oración* (1957), y *El cementerio de automóviles* (1957).

Esta tendencia del humor de vanguardia se inicia en España en los años 20 en las revistas de humor *Buen humor* (1921-1931) y *Gutiérrez* (1927-1934)¹¹, precedentes de la célebre *La Codorniz*¹² (fundada en 1941 por Miguel Mihura). Un humor de vanguardia que es impulsado por Ramón Gómez de la Serna en sus *Greguerías*, en sus novelas y en sus obras teatrales (recuérdese su drama *Los medios seres*). Discípulos de Ramón serán Jardiel

Poncela, Mihura, Neville, Tono y López Rubio. Durante los años 20, 30 y 40 practican un humor de vanguardia, basado en lo inverosímil, la incongruencia, el disparate, la fantasía y el absurdo, tanto en sus cuentos, chistes, novelas, como en las obras de teatro. Recuérdense títulos tan significativos como *Un marido de ida y vuelta*, *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*, *Eloísa está debajo de un almendro* (obras teatrales de Jardiel), o *Tres sombreros de copa*, *Ni pobre ni rico sino todo lo contrario* (de Mihura la primera y de Mihura y Tono la segunda), o las novelas *¿Pero hubo alguna vez once mil vírgenes?* (Jardiel, 1931), *Roque Six* (López Rubio, 1927), *Don clorato depotasa* (Neville, 1929)...

Este humor de vanguardia tendía a la deshumanización de la realidad, bien por el descoyuntamiento de las situaciones, bien por la ruptura del sentido lógico del lenguaje.¹³

Arrabal coincide con estos humoristas de la llamada «Otra generación del 27» en los recursos humorísticos, en la base ilógica e inverosímil del humor, en el planteamiento onírico y absurdo de las situaciones, pero NO en la intención ni en la visión del hombre y la sociedad ni en la caracterización filosófica de sus personajes. En este sentido, Arrabal se halla a años luz de aquellos autores: Arrabal es un escritor antifranquista, rebelde, inconformista y provocador, que acaba viviendo en el exilio, porque el ambiente de la dictadura franquista le asfixia. Mientras que los humoristas del «otro 27» convivieron sin problemas con la dictadura. Sin embargo, los hallazgos expresivos de estos innovadores del humor y la influencia que ejercieron sobre la población española a través de *La Codorniz* hacen que el joven Arrabal, lector del semanario de humor, se impregne de sus recursos humorísticos, aunque luego él les dé la vuelta e invierta la intención. No olvidemos, además, el parentesco existente entre su primera obra, *Pic-nic*, y el personaje del soldado en la guerra de andar por casa que populariza el célebre humorista Gila: ¿quién fue primero, quién le debe qué a quién?

Veamos, por tanto, un fragmento de *Tres sombreros de copa* (de Mihura), que mantendrá su nexo de unión con otro fragmento de *Pic-nic*:

PAULA.— ¿Sus padres también eran artistas?

DIONISIO.— Sí, claro. Mi padre era comandante de infantería.

PAULA.— ¿Era militar?

DIONISIO.— Sí, era militar. Pero muy poco. Casi nada. Cuando se aburría solamente.

La respuesta de Dionisio se halla en la esfera del disparate lingüístico. Aunque, más exacto sería decir que el efecto humorístico se produce por la sorpresa que causa en el espectador la ruptura del sistema lingüístico. Repárese en que se es militar o no se es, pero no existen grados, pues se trata de una acción absoluta.

Este recurso fue muy empleado en aquella generación. Leamos otro ejemplo, en este caso de *El cadáver del señor García*, de Jardiel:

GARCÍA.— No, señor; tampoco me duelen las heridas.

EL JUEZ.— ¿Cuántas tiene usted?

GARCÍA.— Ninguna.

Podríamos seguir poniendo innumerables ejemplos. Pero veamos lo que ocurre en *Pic-nic*:

SRA. TEPÁN.— ¿Qué, hijo mío? ¿Has matado muchos?

ZAPO.— No mucho. He matado poco. Casi nada.

Otro de los recursos más utilizados por los humoristas de vanguardia fue el de la expresión de lo contrario a la realidad y a la experiencia. Así en un artículo de Mihura publicado en 1932 en *Gutiérrez*, podemos leer:

—¿Y cuántos dedos tiene usted en los pies?

—Tiene muchísimos. Todos tenemos muchísimos dedos en los pies cuando estamos en el agua, pero él tiene más que nadie. Es imposible contárselos. Parece que sus pies están llenos de mariscos.

Contrario a la realidad y a la experiencia sera en *Pic-nic* la visita de los padres del soldado en la guerra como si fueran a pasar un día de campo. O cuando durante el bombardeo, mientras que los soldados se esconden, los padres permanecen tan tranquilos.

ZAPO.— Está prohibido venir a la guerra si no se es soldado (...) El capitán nos repite siempre: en la guerra, disciplina y bombas, pero nada de visitas.

En *El triciclo* podemos leer una intervención del Viejo: «Los soldados altos llevan trajes cortos para disimular» (expresión contraria a la experiencia, no a la lógica).

La utilización ilógica y sorprendente del lenguaje caracterizaba el humor de vanguardia como caracteriza el humor de Arrabal. El absurdo en forma de preguntas, intervenciones o argumentaciones puebla las obras de Arrabal. También en *Pic-nic*:

SRA. TEPÁN.- *¿Eso es de nacimiento o se hizo usted enemigo mas tarde?*

En *El Triciclo* vemos un encadenamiento de argumentos absurdos (y también el recurso del «juego», del que hablaremos más adelante):

CLIMANDO.- *(...) Me duelen sobre todo los sobacos.*

VIEJO.- *Eso será de llevar alpargatas. A mí me ocurre una cosa muy parecida, de tanto tocar la flauta me duelen las rodillas.*

CLIMANDO.- *Eso será de usar sombrero. A mí me ocurre una cosa parecida, de tanto ayunar me duelen las uñas.*

VIEJO.- *Eso será de tomar agua de la fuente de la plaza. A mí me ocurre una cosa parecida, de tanto usar pantalones me duelen las cejas.*

CLIMANDO.- *Eso será de no estar casado. A mí me ocurre una cosa parecida, de tanto dormir me duelen los pañuelos.*

VIEJO.- *Eso será de no comprar billetes de lotería. A mí me ocurre una cosa parecida, de tanto andar me duelen todos los pelos de la cabeza.*

CLIMANDO.- *¡Falso! ¡Falso!*

VIEJO.- *¿Falso?*

CLIMANDO.- *Sí, sí, es falso, a usted no le pueden doler todos los pelos de la cabeza porque es calvo.*

VIEJO.- *Me has hecho trampa.*

CLIMANDO.- *No, no, si quiere comenzamos otra vez.*

VIEJO.- *Imposible. Tú razones mejor que yo y con la razón siempre se gana.*

El absurdo lingüístico, lo contrario a la lógica, fue norma habitual del primer teatro de Jardiel, Mihura y Tono. De este último es el siguiente diálogo (*Francisca Alegre y Olé*, 1948):

DOÑA PAULA.- *Oiga ¿es ya la una?*

MAYORDOMO.- *Las doce y media menos veinte.* Respuesta que doña Paula acepta con naturalidad.

La primera portada de *La Codorniz* llevaba una viñeta de Tono en la que se veía a dos hombres hablando con el siguiente pie:

-Le encuentro muy cambiado, don Jerónimo.

-Yo no soy don Jerónimo.

-Pues más a mi favor.

Sorprende en la respuesta y presencia del absurdo: se burla el chiste del tópico del cambio físico operado en las personas como efecto del paso del tiempo.

Las Memorias (1948) de Mihura constituyen un ejemplo claro de la estética del humor del absurdo, del disparate, de lo inverosímil, de la incongruencia, de la ruptura con la lógica, del infantilismo. Veamos un fragmento:

«Cuando yo estaba a punto de nacer, Madrid no estaba inventado todavía, y hubo que inventarlo precipitadamente para que naciese yo y para que naciese otro señor bajito, cuyo nombre no recuerdo en este momento, y que también quería ser madrileño.

La ocurrencia de inventarlo fue de un pastor, llamado Cecilio, que una tarde, cuando paseaba por el campo llevando en brazos a sus ovejas y meciéndolas maternalmente, como entonces hacían los pastores, vio un gran terreno, todo lleno de hoyos, de agujeros, de escombros y de montoncitos de arena.

-Aquí se podría hacer Madrid, para que naciese el señor Mihura y ese otro señor bajito, que nunca me acuerdo cómo se llama, y que también quiere nacer en Madrid -Pensó Cecilio.

El lenguaje infantil y la infantilización de los personajes, juntamente con la presencia de lo ridículo, están presentes en el primer Arrabal de una forma constante.

En *Pic-nic* observamos, por ejemplo, el comportamiento ridículo de los soldados, creados a partir de la INVERSIÓN de lo que esperamos de ellos (LO CONTRARIO): huyen de la violencia, tienen miedos, no son héroes, no combaten... Llama la atención las formas de tatamamiento:

ZAPO (A su prisionero).- *Por favor, tenga la bondad de sentarse en el suelo, que le voy a atar los pies.*

Sorprende también en esta pieza la visión infantil e ingenua de la muerte. Así cuando vienen los camilleros:

SR. TEPAN.- *No se preocupen ustedes, si encontramos un muerto, se lo guardamos.*

Estén ustedes tranquilos, que no se lo daremos a otro.

Lo insólito y la desproporción son dos recursos propios del humorismo de vanguardia presentes también en Arrabal.

Así, por ejemplo, en *El cementerio de automóviles* resulta insólita la pareja formada por Tiosido (joven) y Lasca (vieja), haciendo deporte. La desproporción y la inversión son responsables del efecto cómico del siguiente diálogo amoroso:

LASCA.— *No, eso no. Eso de ninguna manera. Te debilitarías mucho. Así no podrás nunca ganar el récord.*

TIOSIDO.— *Sólo una vez, Lasca.*

LASCA.— *Ni una vez ni ninguna.*

TIOSIDO.— *Es que Lasca... cuando estoy contigo...*

LASCA.— *No, te he dicho que no; además, no tenemos ningún sitio en donde meternos.*

TIOSIDO.— *Podemos ir a uno de los coches.*

LASCA.— *No, eso sí que no. Serías capaz de llevarme a un sitio de esos. ¿Es así como me quieres?*

TIOSIDO.— *Pero si sólo es una vez. Nadie se va a dar cuenta.*

LASCA.— *Pero puede vernos algún conocido mío. Si luego se lo dicen a mí...*

TIOSIDO.— *Nadie nos verá. Es ya muy de noche.*

LASCA.— *¿Y querrás que llene también la ficha? Con lo que ruedan esas fichas. Dios sabe a qué manos irán a parar.*

TIOSIDO.— *No, sólo rellenaré la mía. La tuya no es necesaria.*

LASCA.— *(A punto de llorar) Y ya sé; luego te vas a portar como un bruto.*

TIOSIDO.— *No, Lasca, lo haré con cuidado.*

LASCA.— *¿Pero me seguirás queriendo después, o vas a hacer como todos?*

TIOSIDO.— *No, Lasca, yo no soy como los demás. Ya verás. Vamos.*

La desproporción puede verse en el contraste existente entre el lugar real (cementerio de coches) y la apariencia de gran hotel con el mayordomo ejerciendo como si fuera el conserje de un gran hotel (Milos y su mujer-prostituta, Dila).

Los humoristas de la generación de Jardiel y Mihura se burlaron del tópico lingüístico y de los convencionalismos sociales, como lucha contra las fórmulas sociales y los clichés del comportamiento del individuo, que le impiden la autenticidad.

En *Tres sombreros de copa*, Mihura se burlaba del tópico de la trascendencia de las últimas palabras de un moribundo, cuando don Rosario de-

cía: «*Al morir mi papá, me dijo: oye, niño. Ven, desde el balcón de la alcoba rosa se ven tres lucecitas blancas del puerto lejano. Enséñaselas a los huéspedes y se pondrán muy contentos. Y yo siempre se las enseño*».

En cuanto a la burla del tópico lingüístico, los dos recursos más utilizados fueron: (1) por un lado, la interpretación literal del significado de la frase. Así, en *Francisca Alegre y Olé*, de Tono, leemos:

DOÑA PAULA.— *(...) Hay que ver cómo están ahora los condes.*

MAYORDOMO.— *Dígamelo a mí la señora.*

DOÑA PAULA.— *Pues eso es lo que estoy haciendo. (...)*

MAYORDOMO.— *Yo tuve un conde que encendía los cigarros con billetes de mil pesetas... y entonces mil pesetas eran mil pesetas.*

DOÑA PAULA.— *¡Ya lo creo! En cambio, ahora mil pesetas no son mas que trescientas cuarenta y cinco.*

MAYORDOMO.— *Dígamelo a mí la señora.*

DOÑA PAULA.— *Pues a usted se lo digo.*

Y en Blanca porfuera y rosa por dentro (de Jardiel):

PERALES.— *¡No me diga!*

CAMILO.— *Oiga, si me vuelve a decir «no me diga», me callo.*

Y (2) por otra parte, se destruye el tópico mediante una respuesta inadecuada al contexto verbal. Así, en *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* (de Jardiel):

CORUJEDO.— *Me llamo Elías Corujedo.*

EMILIANO.— *Hace usted muy bien.*

Mediante esta respuesta inadecuada, se burla del tópico de las presentaciones.

También Arrabal se burla del tópico y de la frase hecha, con los mismos recursos y con otros nuevos. Entre sus novedades, incorpora la variación parcial de la frase hecha, como podemos apreciar en este ejemplo tomado de *Pic-nic*:

SEÑORA TEPÁN.— *Es de mala educación sentarse a la mesa con fusil.*

También lleva a cabo la destrucción de la frase hecha por la interpretación lógica y práctica de su significado. Así en *El triciclo*:

MITA.— *Las desgracias nunca vienen solas.*

CLIMANDO.— *La peor desgracia es morirse de hambre y esa siempre viene sola.*

Después de haber realizado este análisis comparativo, concluimos que Arrabal participa de las formas del humor de vanguardia de la generación de Jardiel-Mihura, sobre todo en las obras de su primera época. Entre los recursos más empleados coinciden los siguientes:

- 1.- Lo inverosímil en el planteamiento del argumento, en su desarrollo y en la caracterización de situaciones y personajes.
- 2.- La visión infantil e ingenua de la realidad y el comportamiento infantil de los personajes.
- 3.- La expresión de lo contrario a la lógica y a la experiencia de la realidad.
- 4.-La expresión de lo contrario a lo habitual.
- 5.-La presencia del absurdo lingüístico y de situaciones.
- 6.-La inversión, la desproporción y lo insólito.
- 7.-La utilización del disparate lingüístico.
- 8.-La destrucción del tópico lingüístico y de los convencionalismos sociales.

Sin embargo, Arrabal se aleja de estos humoristas en su visión ácida, amarga y cruel de la existencia y en el planteamiento argumental que conduce a una visión absurda de la existencia. Así mismo se diferencia en el tratamiento filosófico que adjudica a sus personajes. Pues Arrabal es un auténtico vanguardista, no un mero humorista, que se sirve de formas originales e innovadoras de provocar la risa. Un auténtico vanguardista que rompe estructuras dramáticas y suscita el debate íntimo y social entre los españoles.

3.2. El humor negro

Arrabal se mueve también en la línea del humor negro, siguiendo la tradición que une a Quevedo con Valle Inclán, un humor ácido, amargo, violento, que provoca la risa poniendo al descubierto las desgracias y los sufrimientos de los personajes. Un defecto físico exagerado o una situación absurda e incomprensible para el personaje suscita la risa del espectador. Ahora bien, en seguida se produce la reflexión y, por tanto, el auténtico drama que encierra la pieza. El humor negro implica una actitud rebelde frente a la sociedad.

El humor negro se manifiesta fundamentalmente en cuatro temas esenciales (generalmente, considerados «tabúes» en la sociedad):

(1º) la muerte: con la intención de desritualizarla y quitarle el miedo que nos provoca.

(2º) El sexo: relaciones sadomasoquistas, homosexuales y todo tipo de conductas exageradas.

(3º) Morbosos, como puede ser el tema de la antropofagia (en *El arquitecto y el emperador de Asiria*¹⁴ o en *La primera comunión*¹⁵, en donde el tema se complica con la necrofagia).

(4º) Sacrílegos, con la intención de provocar el escándalo, la burla y la parodia de las instituciones religiosas y del cristianismo (como por ejemplo en la parodia que hace de Jesús a través de Emanu en *El cementerio de automóviles*).

—Podría incluirse un quinto tema: la guerra.

El humor negro se sirve de cinco recursos estilísticos esenciales (aunque, obviamente, puede también servirse de recursos cómicos tradicionales y de los específicamente arrabalianos, como son el *juego* y la *ceremonia*, de los que hablaré más adelante):

(a) La deshumanización de los personajes: léase con especial atención *Los verdugos*¹⁶ y se comprobará la eficacia de este recurso. También en *Picnic* está presente la deshumanización, ya que en esta obra se representa al hombre simple al que se le violenta en su vida diaria. De ahí que los dos soldados, a los que da un nombre muy parecido, estén más enfrentados a sus respectivos altos mandos que entre ellos mismos. A través del humor negro, Arrabal expone las condiciones inhumanas en que vive el hombre y que le obligan a participar obedientemente en una guerra en la que no cree. En *El laberinto*¹⁷, la deshumanización se manifiesta en las contradicciones absurdas en las que tienen que moverse los personajes. Al protagonista se le declara culpable a través de una ley que desconoce de un crimen que ignora. Y, por citar uno de sus últimos textos, en *Y pondrán esposas las flores*¹⁸, Arrabal denuncia las condiciones inhumanas en que se encuentran unos presos.

(b) La desrealización de la realidad y la confusión de planos entre lo vivido y lo onírico. Puede analizarse por ejemplo, *La primera comunión*, en donde asistimos a la superposición de los planos: el onírico y el real. Vemos a dos hombres transportando un ataúd, les sigue un necrófilo excitadísimo. Los hombres huyen y éste se mete en el ataúd. En el plano real, vemos a la abuela dar consejos a su nieta sobre cómo ha de comportarse con los hombres el día que se case, sin darse cuenta de que la niña no se viste de novia

sino de primera comunión. La abuela no contesta a las preguntas de la niña sobre el sexo del necrófago. Al final, la niña acabará apuñalando al necrófago.

(c) El predominio del personaje adulto-niño. Así, en *Oración*¹⁹, Lilbe y Fidio leen la Biblia como si fuera un cuento infantil, para intentar ser felices siguiendo sus consejos. Y en *El triciclo*, los personajes ignoran su realidad social y las leyes que rigen el mundo de los adultos. En su amoralidad y desconocimiento de las reglas, deciden robar para poder pagar el triciclo. Llegan, incluso al crimen. Les guía el principio del placer. No podemos olvidar que en *Fando y Lis*²⁰ los dos personajes sueñan con ir a Tar, en donde encontrarán la felicidad. Un sueño presentado con la ilusión y la candidez de lo infantil, pero con la dureza del adulto al mismo tiempo.

(d) La crueldad exagerada, como ocurre, sin duda, en *El Laberinto*, o en *El gran ceremonial*²¹. En esta última obra asistimos al espectáculo cruel de Cavanosa, el loco seductor, dominado por su madre, que juega a seducir mujeres para en el rito amoroso darles muerte hasta completar la doble ceremonia de eros y thanatos.

(e) El escándalo, presente en la mayoría de sus piezas. Así, por ejemplo, en *Los dos verdugos* se censura la figura venerada de la madre como personaje cruel. Y en *El cementerio de automóviles* se desea escandalizar a toda la sociedad, pues entre los valores sociales no figuran los del cristianismo. La filosofía de Emanu consiste en ayudar a los pobres; precisamente por eso le buscan las autoridades para darle muerte.

En *Ceremonia por un negro asesinado*²², Vicente y Jerónimo sueñan con ser actores: se disfrazan de varios personajes clásicos y se consideran formidables. Incluso llegan a creer que enseñan a actuar al negro Francisco de Asís (repárese en la burla de los tres nombres religiosos). Tras la muerte del padre de Lucasa, los dos primeros le declaran conjuntamente y en armonía su amor a la chica, quien parece aceptar una relación pura y asexual. Pero, por invitación de ellos, Lucasa pasa la noche con el negro. Lucasa les abandona y ellos dan muerte al negro. Regresa Lucasa (llevan siete días con el cadáver descomponiéndose en el interior de la casa) para llevarles el libro de *Otelo*... Jerónimo no puede hablar y, además, se ha quedado parálítico. Con la razón pedida, intentando que Lucasa colabore con Jerónimo para que pueda actuar, llega la policía. El humor negro está presente en el inicio del cuadro 2º: pintan el ataúd con el muerto dentro, como si estu-

vieran pintando un decorado teatral, mientras mantienen conversaciones irrelevantes. El cadáver yace en el interior del féretro.

VICENTE.— ¡Qué bien está quedando!

JERÓNIMO.— Sí, muy bien.

VICENTE.— Francamente, ¿Crees que pinto bien?

JERÓNIMO.— Mejor imposible.

VICENTE.— Yo creo que tiene mérito, ¿eh? Porque, date cuenta de que el ataúd tiene el muerto y a nada que me descuido pinto el cadáver.

En otro momento, se produce una burla de la hipocresía social al parodiar la muerte y presentar la actitud de la gente ante la muerte desde una perspectiva cómica:

VICENTE.— Por ejemplo, se le ponen muchas inyecciones, se le incorpora, se le cambia de posición, se procura que venga mucha gente, que entren y salgan y que hablen cuchicheando. Todo esto se hace para que la persona que se va a morir se dé bien cuenta de que ya no hay esperanza. ¡Todo muy bien organizado! Pero lo peor es que el que se va a morir, se muere de improviso, cuando menos se piensa. Así resulta que la cosa es menos espectacular de lo que todos se suponen.

JERÓNIMO.— ¡Pues vaya! ¡Pues vaya una gracia! Oye, ¿y cuándo se tiene que empezar a llorar?

VICENTE.— Sobre esto hay costumbres para todos los gustos: unos comienzan antes de que se muera la persona, otros en el momento en que se muere y otros en el entierro. Lo que está peor visto es no llorar en público sobre todo si se es mujer. Por eso hay que hacer unos esfuerzos que ya, ya.

También el humor negro hace acto de presencia cuando al muerto se le disfraza de Cirano de Bergerac en lugar de amortajarlo. De esta manera se desritualiza la muerte y se eliminan sus componentes graves y dramáticos.

3.3. El humor bufo o humor de vodevil

En 1977 Arrabal, provocado por un autor de vodevil que le acusaba de escribir teatro pánico por su incapacidad para escribir vodeviles, estrena sus tres piezas de *Teatro bufo: Róbame un billoncito, Apertura Orangután y Punky punky colegram*.²³

Frente a lo habitual del género, estos vodeviles encierran una cierta crítica socio-política: burla de los tópicos enfrentamientos entre burgués / pro-

letario, revolución / reacción... burla del sistema educativo, de la investigación, de la cultura e incluso del mayo del 68.

Sigue el esquema de construcción del género y emplea los recursos humorísticos propios del vodevil: (1) *El quid pro quo* o confusión entre personajes; (2) el falso triángulo amoroso; (3) el homosexual y la prostituta como personajes protagonistas; (4) el disparate y lo inverosímil; (5) comportamientos casi absurdos y exagerados; (6) hipérbolos lingüísticas y exageraciones de todo tipo; (7) situaciones inesperadas; (8) coincidencias extrañas; y (9) encuentros intempestivos.

Con todo perviven elementos típicos de Arrabal, tales como: las aficiones de sus personajes (ajedrez, ciencia...); la presencia de figuras de superdotados, habituales en su última etapa; el empleo del transformismo y del travestismo (que sustituye a las investidas y metamorfosis del teatro pánico); las secuencias oníricas (provocadas por somníferos y drogas) en las que vuelve aparecer el tema de la madre; el lenguaje de tipo surrealista...

Son piezas extremadamente divertidas que hacen la delicia de lectores y espectadores. Arrabal demuestra con creces que puede escribir vodeviles actuales, picantes y provocativos.

4. RECURSOS ESTILÍSTICOS DEL HUMOR EN EL TEATRO DE ARRABAL:

4.1. De carácter general:

Fernando Arrabal maneja con arte y precisión los recursos humorísticos. Entre ellos, sobresalen por su eficacia y originalidad los siguientes: (a) el juego; (b) la ceremonia; (c) la crueldad exagerada; (d) la burla y la parodia de la religión, de la autoridad y de los valores ético-morales (sexo, madre, muerte); (e) la exageración; (f) la infantilización del universo dramático; (g) la inversión; (h) el contraste; y (i) la inverosimilitud de la acción dramática.

4.2. En los personajes:

En su mayoría son exagerados, crueles, infantiles, amorales, deshumanizados y están dominados por el absurdo.

4.3. En el lenguaje:

En el ámbito del humor de vanguardia reconocemos los siguientes recursos antes mencionados: el disparate, la incongruencia, la ruptura con la

lógica, el absurdo, el habla infantil, lo onírico y surrealista, el automatismo en la frase hecha, lo insólito e inesperado...

Por otra parte, se sirve también de exageraciones, hipérbolos, repeticiones y cambios de tono y estilo.

El *juego* y la *ceremonia*, que a continuación explicamos, constituyen los dos recursos humorísticos propios y más representativos de Arrabal, los que le dan su impronta y nota más peculiar a su dramaturgia.

4.4. El juego

Supone una estructura repetitiva y reglada por la que se guían los personajes: pueden ser juegos de palabras, competiciones, repeticiones de estructuras... Por medio de esta actividad el personaje pasa el tiempo, pero no progresa la acción dramática. El juego pone de manifiesto el vacío de la existencia humana de sus personajes.

Así en *Pic-nic*, se producen unos diálogos idénticos entre un soldado y otro:

SR. TEPÁN.- *Qué, hijo mío, ¿has matado muchos?*

ZAPO.- *¿Cuándo?*

SR. TEPÁN.- *Pues estos días.*

ZAPO.- *¿Dónde?*

SR. TEPÁN.- *Pues en esto de la guerra.*

ZAPO.- *No mucho. He matado poco. Casi nada.*

SR. TEPÁN.- *¿Qué es lo que has matado más, caballos enemigos o soldados?*

ZAPO.- *No, caballos no. No hay caballos.*

SR. TEPÁN.- *¿Y soldados?*

ZAPO.- *A lo mejor.*

SR. TEPÁN.- *¿A lo mejor? ¿Es que no estás seguro?*

ZAPO.- *Sí, es que disparo sin mirar. De todas formas, disparo muy poco. Y cada vez que disparo, rezo un Padrenuestro por el tío que he matado.*

SR. TEPÁN.- *Tienes que tener más valor. Como tu padre.*

Este diálogo casi idéntico se mantiene instantes más tarde entre Zapo, el soldado enemigo, y el Sr. Tepán:

SR. TEPÁN.- *¿Qué? ¿Y usted ha matado muchos?*

Sigue todo idéntico hasta:

ZAPO.- (...) Y Cada vez que disparo, rezo un Avemaría por el tío que he matado.

SR. TEPÁN.- ¿ Un Avemaría? Yo creí que rezaría un Padrenuestro.

ZEPO.- No. Siempre un Avemaría. Es más corto.

SR. TEPÁN.- Ánimo, hombre. Hay que tener más valor.

En *El Triciclo* también se produce el juego del perdón, cuando el viejo y Climando se enfadan.

En *El arquitecto y el emperador de Asiria* nos encontramos múltiples juegos de imitación que les sirve de entretenimiento a los dos personajes a la vez que nos revelan su identidad. El Emperador, al haber caído en la isla, se inventa juegos de ilusión en los que vivir su fantasía reprimida. En esta obra tenemos juegos de fantasía, de exaltación del yo y de imitación. Los personajes se pasan la obra jugando, adoptando identidades, disfrazándose.... (El emperador dio muerte a su madre: acaba el juego y cambian roles). Y se pasa del juego a la ceremonia, que consiste en repetir un rito: el emperador tiene que ser comido por el arquitecto.

4.5. La ceremonia

La *ceremonia* es el acto por el cual el hombre expresa su ruptura con el medio social externo. La *ceremonia* se produce mediante actos repetitivos y el empleo de ritos tomados de la religión.

Tal vez, la obra en que más claramente se pone de manifiesto el recurso de la CEREMONIA sea en *Ceremonia por un negro asesinado*. En esta pieza los personajes adoptan disfraces teatrales y se sirven del rito del teatro. Hay *dos ceremonias* en la obra: (1) el entierro del padre de Lucasa; y (2) la preparación para representar *Otelo*.

La muerte, presente en ambas ceremonias, completa la idea del rito.

• • •

Creo haber demostrado cómo en las formas del humor Arrabal se inicia ligado a las corrientes del humor de vanguardia, desde presupuestos surrealistas y próximo al teatro del absurdo, para ir creando sus propios moldes nuevos y originales, tanto en el terreno del humor negro como en la esfera de dos recursos innovadores: la ceremonia y el juego.

NOTAS

1. *La risa*. Madrid, Espasa-Calpe, colección Austral, 1973.
2. La forma de andar tan peculiar de Charlot resulta cómica, precisamente, por ser contraria a la forma habitual de andar los seres humanos y parecerse a los andares de los patos.
3. Para un mejor conocimiento del tema del humorismo y la comicidad recomendamos la lectura de la siguiente bibliografía mínima y selecta: BAROJA, *La caverna del humorismo*, en Obras completas, tomo V, Madrid, ed. Biblioteca Nueva, 1948. BEINHAUER, *El humorismo en el español hablado*, Madrid, Gredos, 1973. BOOTH, *Retórica de la ironía*, Madrid, Taurus, 1986. BOUSOÑO, *La poesía de la comicidad*, en Teoría de la expresión poética, Madrid, Gredos, 7ª edición (versión definitiva), 1985. CASARES, *El humorismo y otros ensayos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1961. CHUMY CHUMEZ, *Ser humorista*, Madrid, Fundación Universidad-Empresa, 1988. ESCARPIT, *El humor*, Buenos Aires, Eudeba, 2ª edición, 1972. FERNÁNDEZ FLÓREZ, *El humor en la literatura española (Discurso de ingreso en la RAE)*, Madrid, Imprentas Saez, 1945. FREUD, *El chiste y su relación con el inconsciente*, Madrid, Alianza, 1973. NAÑEZ, *Estudios y sociología del lenguaje (la risa y otros casticisms)*, Madrid, ed. Coloquios, 1984. PIRANDELLO, *Ensayos sobre el humorismo*, en Obras escogidas, tomo I, Madrid, ed. Aguilar, 1968, págs. 909-1095. SECO, *Comicidad y juego, en Aniches y el habla de Madrid*, Madrid, Alfabuara, 1970. VÁZQUEZ DE PRADA, *El sentido del humor*, Madrid, Alianza, 1976. VEGA, *El secreto del humor*, Buenos Aires, ed. Nova, 1967. VILAS, *El humor y la novela española contemporánea*. Madrid, ed. Guadarrama, 1968.
4. *El humor en la obra de Fernando Arrabal*. Madrid, ed. Playor, 1988.
5. *Ensayos sobre el humorismo*. En *Obras escogidas*. Tomo I. Madrid, ed. Aguilar, 1968. Pág. 1052.
6. En *Teatro completo*. Vol. I. Edición de Ángel Berenguer, ed. Cupsa, 1979.
7. *Ibidem*.
8. *El cementerio de automóviles. El arquitecto y el emperador de Asiria*. Edición de Diana Taylor. Madrid, ed. Catedra, 1989.
9. Ver Ángel y Joan BERENGUER, Fernando Arrabal. Madrid, ed. Fundamentos. Ver también Ángel BERENGUER, *Teoría y crítica del teatro*. Universidad de Alcalá de Henares, 1991.
10. *Introducción al teatro de Arrabal*. Murcia, Godoy, 1981.
11. Recientemente, José Luis RODRÍGUEZ DE LA FLOR ha publicado una interesantísima antología de los artículos que los humoristas de vanguardia (Mihura, Jardiel, Gómez de la Serna, Antoniorrobles, Neville, López Rubio, K-Hito y Sileno) publicaron en la revista Gutiérrez. La introducción de Rodríguez de la Flor aporta datos e interpretaciones muy valiosos. El libro lleva por título *La vanguardia del humor español en los años veinte. El negociado de incobrables*. Madrid, ediciones La Torre, 1990.
12. Recomiendo la lectura de los dos volúmenes de *Antología de La Codorniz* que ha publicado la editorial Arnao (en 1987 y 1988). Así mismo Prensa Español editó una *Antología de Tono* (1927-1977), en la que se recogen los artículos, cuentos y chistes gráficos de este humorista publicados en *Buen Humor*, *Gutiérrez* y *La Codorniz*. La *Antología de Mihura* (1927-1933), también de Prensa Española, sólo recoge textos de las dos primeras revistas. El significado literario de La Codorniz lo estudió Pedro Laín Entralgo en *El humor de La Codorniz* (en *La aventura de leer*. Madrid, Espasa-Calpe, Austral, 1966). Más recientemente, Antonio Mingote se refirió a *La Codorniz* al leer su discurso de ingreso en la Aca-

demia Española de la Lengua: *Dos momentos del humor español* («Madrid cómico» y «La Codorniz»), Madrid, RAE; 1988.

13. Hasta el momento, ha habido pocos estudios de conjunto, que expliquen el origen, la evolución, el significado y las aportaciones de los humoristas de vanguardia. Entre ellos, sobresalen los siguientes: E. HARO TECGLEN, «La primera apertura», en *Cuadernos de música y teatro*, nº 2, Madrid, S.G.A.E., 1988, págs. 127-143; J. LÓPEZ RUBIO, *La otra generación del 27* (*Discurso de ingreso en la RAE*), Madrid, RAE, 1988; y J. M^o TORRIJOS, «López Rubio y el teatro de humor del 27», en *Cuadernos de música y teatro*, nº 2, Madrid, S.G.A.E., 1988, págs. 111-126.
14. En edición citada, juntamente con *El cementerio de automóviles*.
15. En *Teatro pánico*. Edición de Francisco Torres Monreal. Madrid, Cátedra, 1986.
16. En *Teatro completo*. Vol I, antes citado.
17. Ibidem.
18. Edición de Peter L. Podol. Salamanca, Almar, 1984.
19. En *Teatro completo*, vol. I.
20. En *Teatro Completo*, Vol. I. Y en *Fando y Lis. Guernica. Las bicicletas del condenado*. Edición de Francisco Torre Monreal. Madrid, Alianza, 1986.
21. En *Teatro pánico*, antes citado.
22. En *Teatro completo*, vol. I, ya citado.
23. *Teatro Bufo*. Edición de Francisco Torres Monreal. Madrid, Espasa-Calpe, Austral, 1987.

Memoria fotográfica sobre la VII Muestra de Autores Españoles Contemporáneos



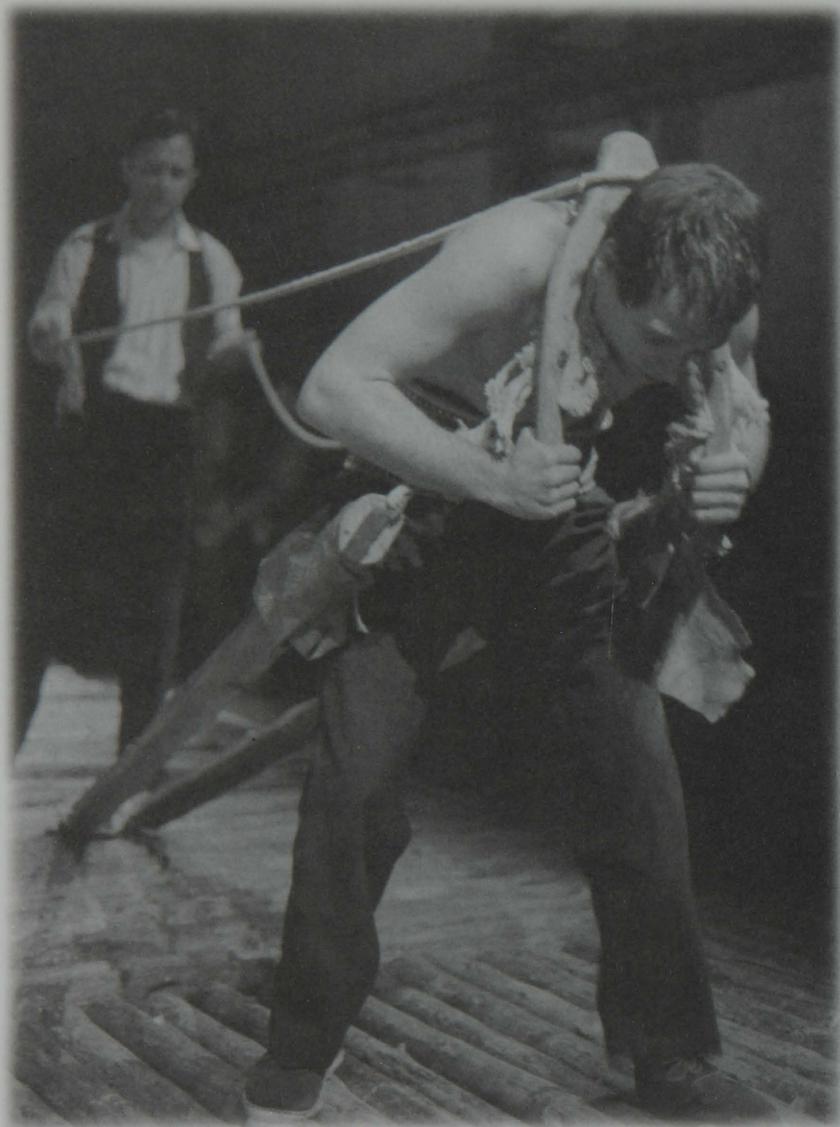
HOMENAJE A JOSÉ SANCHIS SINISTERRA (de izquierda a derecha). José Sanchís Sinisterra, Emilio Gutiérrez Caba y Rodolf Siera (Fotografía de Alberto Hernández)



ÑAQUE o de piojos y actores de José Sanchís Sinisterra. *Teatro de la Huella*.
Dirección: José Sanchís Sinisterra (Fotografía de Alberto Hernández)



LA VUELTA AL MUNDO EN 80 MÁSCARAS de Tián Gombau y Panchi Vivó.
El Teatre de l'Home Dibuixat. Dirección: Panchi Vivó y Cesca Salazar.
(Fotografía de Albert Hernández)



LAS MANOS de Fernández / Pallín / Yagüe. *Cuarta Pared*. Dirección: Javier Yagüe.
(Fotografía de Alberto Hernández)



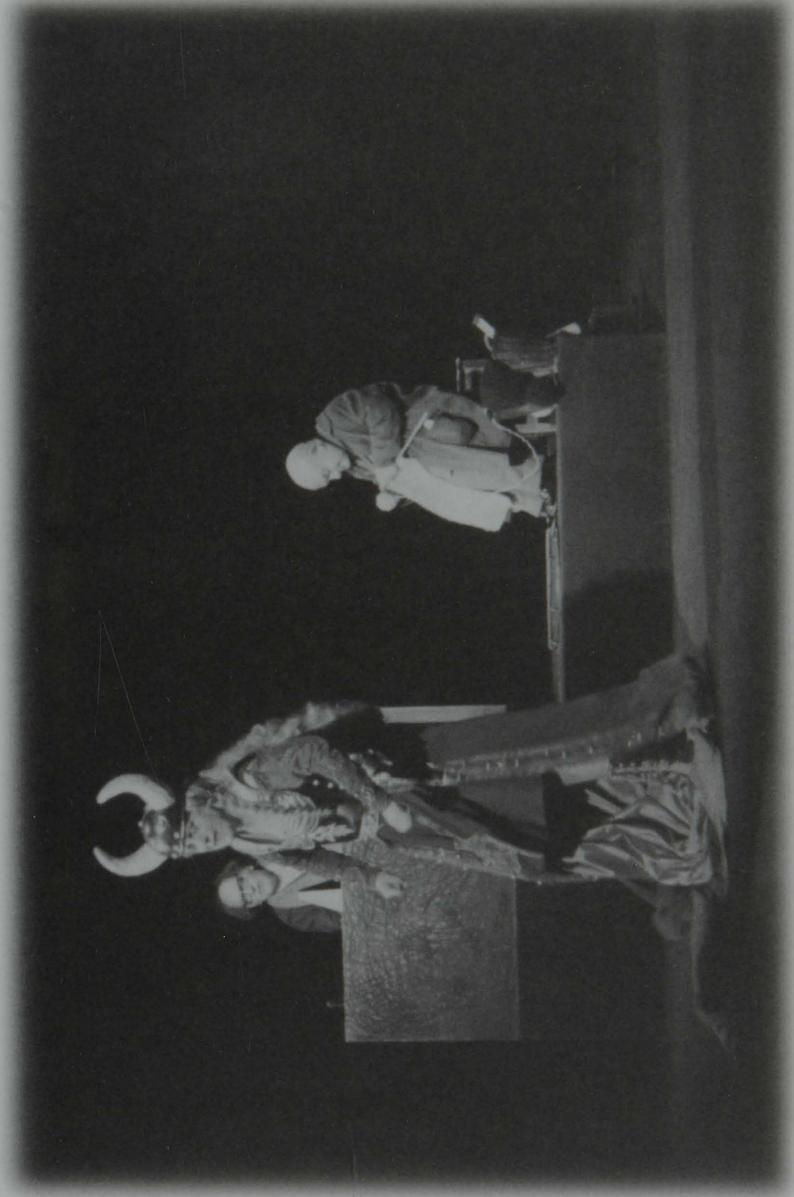
BESOS de Carles Alberola y Roberto García. *Albena Teatre*.
Dirección: Carles Alberola.



MARTES 3:00 a.m. MÁS AL SUR DE CAROLINA DEL SUR de Arturo Sánchez Velasco. *Teatro del Astillero*. Dirección: Luis M. González Cruz.
(Fotografía de Alberto Pujol)



VIOLETAS PARA UN BORBÓN de Ignacio Amestoy. Teatro del Laberinto. Dirección: Francisco Vidal.



LOS MISTERIOS DE LA ÓPERA de Javier Tomeo. Geografías Teatro. Dirección: Carlos Alfaro. (Fotografía de Alberto Hernández)



CUANDO LA VIDA ETERNA SE ACABE de Eusebio Calonge. *La Zaranda*. Dirección: Paco de la Zaranda. (Fotografía de Cutiérrez-Tamayo)



TALLER DE DRAMATURGIA (en primer término) Yolanda Pallín. (Fotografía de Alberto Hernández)



ENCUENTRO DE JÓVENES AUTORES (Fotografía de Alberto Hernández)



MESA REDONDA. ¿Existe una dramaturgia de teatro de calle?
(Fotografía de Alberto Hernández)

SALIR DE LA TRIBU

Guillermo Heras

La experiencia como director desde hace unos años de la actividad de los otros espacios de Avance Contemporáneo me permite realizar cada año una serie de reflexiones sobre la actualidad de nuestra dramaturgia y sus posibilidades del poder, y sobre porque después de varios años de profesión cada día me convencería de lo difícil que me resulta escribir en español para un país que todavía parece a veces el reflejarse de otros, la ausencia de un claro lenguaje de acción crítica fundamentada con seriedad por el teatro como las prácticas que se están desarrollando, y por otro lado, a pesar de las dificultades de escribir, a veces acortando y demás, en la hora de escribir una dramaturgia contemporánea. Por otro lado, el español parece que hay mucha y mucha, pero nos movemos desde lugares comunes y esas, algunas veces se parecen bastante más allá de una cierta facilidad para llegar a los límites de una escritura que está muy buena la teoría, pero que no se aplican a la práctica, de que nadie es objetivo en los debates de análisis porque siempre están malogrados, pero dentro de este territorio, caben una amplia variedad en la que incluso voy a que se trabajen desde el teatro, también paternalista, siendo un buen ejemplo, incluso a la hora de poder aplicar en un discurso más persuasivo, tanto la actividad estética como en la de la gestión, lo que me interesa, y por otra ley fundamental, la mediocridad, las otras humanas, proponiendo al lector escuchar una crítica, el otro, pero no el otro desahogado, pero ambos

SALIR DE LA TRIBU

Guillermo Heras

La experiencia como director desde hace siete años de la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos me permite realizar cada año una serie de reflexiones sobre la actualidad de nuestra dramaturgia viva que, unas veces por pudor, y otras porque después de tantos años de profesión casi me he convencido de lo difícil que es promover análisis en nuestro país sin pensar que con ello atacas a unos o te defiendes de otros. La ausencia de un cierto cuerpo de teoría crítica fundamentada crea un vacío tan alarmante como las carencias que sin duda arrastramos, y por tanto debemos asumir, los directores de escena, actores, escenógrafos y demás creadores a la hora de encarar una dramaturgia contemporánea. Por ello me niego a pensar que hay buenos y malos. Todos nos movemos desde nuestras pasiones y estas, algunas veces, se pueden desbordar más allá de una cierta realidad para llegar a los límites de unas ficciones que están muy bien para la teoría, pero que no se ajustan a la práctica. Sé que nadie es «objetivo» en los sistemas de análisis porque siempre somos «subjetivos», pero dentro de estos territorios caben unas amplias fronteras en las que muchas veces lo que se bordea es desde el insulto hasta el paternalismo, siendo ambas actitudes inútiles a la hora de poder avanzar en un discurso más profundo tanto en la actividad estética como en la de la gestión. Lógicamente, y por una ley inmisericorde, la mediocridad, los seres humanos preferimos al leer o escuchar una crítica, el tono paternalista al tono descalificador, pero ambos

tonos son oquedades conceptuales más allá de nuestro cabreo o satisfacción por lo leído o escuchado. Creo en la crítica y en su necesidad. Creo en la autocrítica y su puesta en práctica. Pero debo creer en una crítica adulta, no mediatizada, diferenciando la sacralización o la demonización por cuestiones personales, conocedora de los discursos estéticos y productivos, y sobre todo que sepa situar cada proyecto en su propia especificidad. ¿Es lo mismo analizar una propuesta de un Centro Público con los medios económicos de que dispone, que la propuesta de un grupo joven cuya producción suele estar basada en la autoexplotación? ¿Es lo mismo juzgar un texto de un autor incipiente que uno de alguien que ya ha realizado una serie de confrontaciones con el medio profesional?. Hago estas preguntas porque yo mismo dudo de la respuesta adecuada, pero lo que sí tengo claro como programador de un evento realizado con dinero público es que NO DEBO PROGRAMAR por mi gusto personal, sino que debo hacer un esfuerzo por lograr que exista una propuesta amplia en al que estén representadas las distintas tendencias, sensibilidades, estilos, generaciones y formas de producir que puede haber hoy a lo largo y ancho de este país llamado España.

Parece evidente que todo teatro que posee un cuerpo productivo, creativo y comunicativo sano y desarrollado hace un especial esfuerzo en apoyar y sentirse orgulloso de su dramaturgia viva. El eslabón entre el pasado y el futuro pasa por cuidar a los clásicos de otras épocas y estrenar a los autores que están reflejando con sus diferentes lenguajes los fantasmas, las pasiones, las crisis o las contradicciones del ser contemporáneo. A partir de aquí, sin embargo, conviene también precisar que no por el simple hecho de escribir una obra de teatro se tiene el derecho automático a que dicha obra sea estrenada. Siempre me ha sorprendido como se generalizan los razonamientos en el teatro español, y hay dos casos claros en los que esto parece evidente. Uno es el de la descalificación generalizada por parte de algunos sectores cuando pregonan: «En España faltan autores teatrales» o en su vertiente más grosera: «En España no hay buenos autores de teatro». ¿No será que estas personas leen poco?, ¿no será que hacen un mayor esfuerzo para ir a las librerías de Londres o Nueva York en vez de pasarse por «La Avispa»?... Porque basta que se pasaran por esta librería para, al menos, no caer en el primer error: En España no faltan autores teatrales. En cuanto a lo segundo, el gusto es libre y por tanto se puede admitir que no gusten ciertas obras, tendencias, estéticas... pero ¿todas las que configuran el actual panorama de la dramaturgia viva en España?. Me parecería más sincero por

parte de productores, exhibidores, programadores y directores de escena que fueran valientes y dijieran lo que de verdad piensan: que más vale un clásico o un éxito contrastado en el extranjero, que el riesgo y la aventura de estrenar autores españoles vivos, sean estos de cualquiera de las cuatro o cinco generaciones que en la actualidad ejercen el oficio de escribir dramas o comedias.

Y sin embargo me gustaría introducir en el debate una posible reflexión desde el lado de los que apostamos por esta expresión escénica viva. En los últimos tiempos han surgido numerosos artículos, reportajes y, sobre todo, listados que han llevado a crear una especie de ensimismamiento, de auto-complacencia en determinados núcleos de autores. Algunos de ellos han pensado que por el hecho de estar reconocidos por una parte de la crítica o la erudición –generalmente la más minoritaria– todos los males de la falta de estreno de algunas de sus obras, así como las posibles malas críticas recibidas en la prensa diaria, la falta de programación en los circuitos regulares o el divorcio de sus pretensiones éticas y estéticas con respecto al público, sólo son achacables a factores externos, olvidando que siempre es necesaria la autocrítica para poder resolver la complejidad de los problemas que se nos presentan en la dialéctica producción/creación en toda sociedad contemporánea.

Creo que es necesario salir de la tribu. De nada nos vale tener un coro de convencidos que adoren nuestras propuestas escénicas, si estas no logran tener una comunicación y un respaldo suficiente de la sociedad civil. No estoy hablando de mayoritario o minoritario, ya que esos términos tienen mucho más que ver con el mercado que con el discurso coherente y adecuado de un texto y su puesta en escena. Tan importante es el éxito en una sala alternativa como en un gran teatro, ya que los parámetros de medición no pueden estar sometidos sólo a la ley de la taquilla, sino a la relación que se produce entre el coste del proyecto y la respuesta de un número determinado de espectadores que respalden y logren darle sentido.

Quizás la dramaturgia de los años noventa, y por tanto sus autores, han recorrido muchos y diferentes caminos de renovación del lenguaje que, tal vez, estén en una cierta situación de estancamiento: el fin del relato tradicional, el minimalismo, la fragmentación, el serialismo, la ambigüedad del discurso... han sido fundamentales a la hora de aportar nuevas perspectivas en el texto dramático, pero pienso que a la hora de entrar en un nuevo siglo convendría dejar a un lado la complacencia, para volver la mirada a la

actitud de la vanguardia de comienzos del siglo anterior y proponiendo nuevas fronteras a la escritura, y por supuesto a su representación, para de ese modo seguir haciendo del teatro una práctica contemporánea y no una mera ceremonia del pasado.

En Arte el autismo puede tener un valor de futuro, pero debemos tener en cuenta que el teatro en su representación es una práctica efímera, carece del soporte material de un cuadro, o incluso de una película, por lo que un cierto resultado del montaje es necesario a la hora de ir consolidando una propuesta. No creo que haya ningún autor de teatro que se conforme con la publicación de su texto, o el específico reconocimiento de su texto como literatura, aunque nunca debemos perder la perspectiva de que también es literatura y como tal se debería juzgar.

Pero insisto ahora más que nunca sería de una gran función terapéutica por parte de la tribu que configuramos ese magma llamado profesión teatral que saliéramos de nuestro entorno para relacionarnos con otras tribus artísticas. Mestizarnos, mezclarnos, contaminarnos de otras prácticas artísticas: la danza, la música, las artes plásticas, el cine o la propia literatura. Afortunadamente para esto no habría que debatir una «ley de extranjería», sino simplemente tener la voluntad de abrir nuestra mirada y nuestro entendimiento a otros mundos creativos.

Y todo esto no significa ninguna renuncia a nuestras esencias como lenguaje autónomo, sino la posibilidad de transitar otros territorios que, a veces, nos han parecido podían pervertir el propio concepto de teatro.

Creo que de nada vale instalarnos en un mundo virtual de papel. Pertenecer a tal o cual lista de especialistas, aparecer citado en un artículo de un hispanista cualificado o tener un grupo de «hooligans» que nos llenen el ego vale de muy poco, si todo ello no va acompañado de una proyección auténticamente pública del trabajo dramático o de puesta en escena realizado. Basta ver lo que ocurre en estos momentos con clubes históricos de fútbol donde sólo los forofos más radicalizados siguen apoyando a presidentes iluminados, insensatos o simplemente, siniestros, sin comprender que su club, por una mala gestión, se va desmoronando. ¿Cuál es la opinión más importante, la de un fanático o la de alguien que siente pasión por sus colores pero no quiere ponerse una venda en los ojos?. Y sin embargo en nuestro teatro abundan los Edipos que no quieren ver la realidad, aunque también las Casandras que continuamente nos anuncian los mil y un desastres de la dramaturgia contemporánea. Ni uno, ni otro personaje hacen

justicia a los muchos, diferentes e interesantes autoras y autores teatrales que en este momento escriben en nuestro país.

Por todo ello desde la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos de Alicante vamos a seguir trabajando para que exista una cita anual en la que podamos contemplar, discutir, analizar, reflexionar e intercambiar opiniones sobre las diferentes estrategias que la creación escénica adquiere con respecto a la dramaturgia contemporánea española. Y lo vamos a seguir haciendo desde la exhibición de la pluralidad de tendencias, generaciones y formas de producción porque en teatro quizás no haya mayor democracia que la posibilidad de confrontar un espectáculo con unos espectadores. Por ello ¿no es igual de importante mostrar puestas de autores consagrados que las de aquellos que empiezan en el oficio?, ¿no es absolutamente necesario programar espectáculos pensados para el triunfo mayoritario, tanto como aquellos en los que las claves de búsqueda e investigación son su eje fundamental?, ¿no es tan real, desde una política de gestión, que en este momento existen hasta cinco generaciones que escriben textos teatrales?, ¿no es imprescindible huir de la confrontación entre formas de producción y entender que tan interesante puede ser una propuesta de teatro público, privada o alternativa?, ¿no vivimos en un país en que coexisten varias lenguas?, ¿no es necesario que nuestros textos dramáticos sean traducidos a otros idiomas para poder ser competitivos en otros mercados?, ¿no es imprescindible estrechar las relaciones del ámbito iberoamericano más allá de retóricas y buenas intenciones, creando marcos de intercambio y colaboración?, ¿no es imprescindible seguir editando los textos escritos por nuestro autores?, y en suma ¿no es fundamental que todo esto tenga una estrecha relación con la sociedad?.

Si creemos que estas preguntas deben tener respuestas de acción concreta y no simples descalificaciones es preciso seguir trabajando para crear y desarrollar ámbitos referenciales de nuestra dramaturgia viva. En el gusto personal cada uno debe decidir cual es su opción preferida, pero quizás ha llegado el momento de tener un mayor rigor a la hora de analizar procesos comunes, y separar obsesiones privadas de intereses públicos.

Lo dicho, es importante estar en una tribu, sentirse partícipe de ese imaginario común, pero a partir de ahí es imprescindible abrirnos al otro, a los otros, ya que esta experiencia puede depararnos unos horizontes jamás imaginados sobre todo si sólo nos limitamos a contemplar los fantásticos pliegues de nuestro ombligo.

LA AUTORIA TEATRAL EN LA COMUNIDAD VALENCIANA Y DRAMATURGIA 2000

Juan V. Martínez Luciano

La escritura teatral valenciana parece estar viviendo, desde hace unos pocos años, un momento de extraordinaria efervescencia. Esta afirmación, que ya empieza a ser «lugar común» en publicaciones y congresos o seminarios celebrados en diferentes ámbitos, se debe fundamentalmente a que, en la Comunidad Valenciana, se ha pasado de una época, en la que ser dramaturgo significaba pertenecer a una «especie en extinción», cuyos miembros se contaban con los dedos de una mano, a otra en la que ha tenido lugar un excepcional florecimiento de tales profesionales.

Un hecho importante sin duda éste de la abundancia de dramaturgos aparecidos en la Comunidad Valenciana en la década de los noventa, pero que no resulta ser un hecho singular de nuestra comunidad, sino que surge en concordancia con lo que sucede en el resto del Estado español, en un, probablemente lógico, cambio de rumbo sobre las tendencias precedentes, que tendían a ignorar sistemáticamente a los autores dentro del hecho teatral frente a la figura del actor, director, etc. Esta euforia puede deberse sin duda a que, en los últimos años, un buen número de estos autores valencianos vienen obteniendo una respetable cantidad de premios literarios y teatrales. Por poner un llamativo ejemplo: a finales de 1998 diversos dramaturgos valencianos obtenían el «Carlos Arniches», el «Premio SGAE», el «Marqués de Bradomín», el «Cinc Segles» de la Universitat de Valencia, el

«Micalet», el «Ciudad de la Laguna», el de la crítica de Barcelona, y los «accésits» al «Tirso de Molina» y al «Marqués de Bradomín».

Y son tantos los nombres de dramaturgos valencianos que deberían ser mencionados en estas líneas que su simple enumeración ocuparía buena parte de este artículo. Preferimos, por tanto, referir al lector interesado a *Aproximació al teatre valencià actual (1968-1998)*, publicación de la «Colección Teatro Siglo XX» de la Universidad de Valencia editada por Ramon Rosselló, que se presenta este año en la «Muestra de Teatro Español de Autor Contemporáneo de Alicante» y en el que, en uno de los artículos que componen la edición, Virgilio Tortosa presenta una relación biobibliográfica de prácticamente todos los autores que son o han sido en los últimos años.

En abril de 1999, casi todos los premiados se reunían en un acto de homenaje, promovido por la delegación de la Sociedad General de Autores y Editores, al que asistieron también los responsables políticos del teatro en nuestra Comunidad, y en el transcurso del cual muchos de los asistentes matizaban esa euforia aludiendo al principal problema con el que la escritura teatral, a pesar de la evidente buena salud y calidad, se enfrenta. Este problema no es otro que el de la dificultad que tiene toda esta generación de autores –salvo escasas y honrosísimas excepciones– para ver representadas sus obras, especialmente en los escenarios valencianos. Así, por ejemplo, Paco Zarzoso, ganador con *Mirador* del Premio SGAE 1998, o Alejandro Jornet, ganador éste del Arniches, con *La mirada del gato*, ven como sus obras son estrenadas y aplaudidas en Chile o Argentina, pero siguen encontrando grandes dificultades para estrenar por estos lares, a pesar de que, cuando sus textos suben a los escenarios, demuestran la buena acogida que reciben por parte de público y crítica ante el interés de sus propuestas. Aunque, como excepción que confirma la regla, la pasada temporada pudimos disfrutar de *Mirador*, de Zarzoso, estrenada en el Espai Moma –y que estos días recalca en la mítica sala «Cuarta Pared» de Madrid–, o *La mala vida*, de Jornet y Jorge Picó, presentada en el Talia en noviembre del 99 no es esto lo que sucede normalmente con los textos de los autores valencianos. Jorge Picó, por ejemplo, representa también un caso curioso: ganador de diversos premios, entre los que cabe destacar el «Cinc Segles» de la Universitat de València con *Enciéndeme*, un texto de indudable calidad –y que contiene sugerentes propuestas escénicas ante las que cualquier director– ve como otra de sus obras, *Náufragos*, era estrenada hace pocos días en el

teatro Rojas Zorrilla de Toledo, en producción de la compañía Fuegos Fatuos-Vértigo Teatro, cuando aún no ha visto ninguna de sus creaciones –excepto la mencionada *La mala vida*– encima de un escenario de nuestra Comunidad. O Arturo Sánchez Velasco, premio «Marqués de Bradomín» con *Martes, 3 a. m., más al sur de Carolina del Sur*, estrenada por el Teatro del Astillero, y absolutamente desconocida por estos pagos.

Sin entrar en cuestiones de política teatral, lo cierto es que la mayor parte de estos dramaturgos han recurrido, para poder ver representadas sus obras, a la creación de compañías o productoras propias que, con mayor o menor éxito, presentan sus propias obras, o a complementar la profesión de autor con la de director o actor, al contrario que generaciones de autores anteriores que compaginaban la escritura dramática con profesiones más alejadas del teatro. Así, en esta década de los noventa hemos asistido al nacimiento de compañías ligadas a un autor como es el caso de «Albena» y Carles Alberola, «Malpaso» y Alejandro Jornet, «Arden» y Chema Cardeña, o «L'Hongaresa» y Paco Zarzoso, compañías cuyo trabajo se centra casi exclusivamente en los textos que estos autores escriben. Con estas experiencias asistimos también al restablecimiento de profesiones, por otra parte tan antiguas como el propio teatro, como la de autor-actor, actor-director, actor-productor, etc.

Quizá sea el desencanto que produce la dificultad de ver sus obras representadas, o quizá sea el hecho de que esas otras actividades teatrales consumen demasiado tiempo, pero lo cierto es que, pasados los momentos de euforia a que nos hemos referido, en los últimos meses parece haber habido un freno en la creación dramática. No queremos pensar que todo fue fruto de la casualidad o de un espejismo, pero en estos últimos meses se empieza a echar de menos nuevos textos de Carles Alberola, Pasqual Alapont, Rafael González, Paco Sanguino, etc.

Aunque quedan, sin embargo, motivos para la esperanza. Chema Cardeña estrenó, en la pasada «Mostra de Teatre d'Alcoy», *El banquete*, la primera de las obras que habrán de componer su próxima trilogía, y que veremos en el Teatre Talia, si se cumplen las previsiones, durante la temporada que ahora empieza. Fue ésta, además, una de las sorpresas agradables de la programación del festival «Sagunt a Escèna» de este año 2000, ya que los cambios introducidos por el autor –que con ello demuestra una vez más su inteligencia teatral– ayudaron a mejorar sensiblemente la obra, a la que nos atrevemos augurar al menos tanto éxito como tuvieron las que compo-

nían su primera trilogía: *La estancia*, *La puta enamorada* y *El idiota en Versalles*, obras que aparecerán publicadas en las próximas semanas en la Colección «Teatro Siglo XX» de la Universitat de Valencia. Paco Zarzoso y Alejandro Jornet insisten con nuevos textos de indudable calidad, aunque todavía desconocidos para el espectador valenciano: *Ultramarinos* y *La mirada del gato*, respectivamente. Juli Disla ve reconocido su trabajo mediante la invitación cursada por el Royal Court Theatre británico para asistir al «seminario de verano» sobre escritura dramática que anualmente celebra este prestigioso teatro, abanderado de la escritura dramática, en Londres.

Lo cierto es que, a pesar de su indudable calidad, la dramaturgia y los dramaturgos valencianos siguen siendo desconocidos en muchos ámbitos, y se echan en falta iniciativas que, desde diversos ámbitos y por diferentes medios, ayuden a exportar el teatro valenciano (autores, compañías, producciones) del mismo modo que se exportan otras iniciativas culturales.

Proyectos no faltan. Hace ahora exactamente un año se celebraba, en Tavernes de Valldigna, el *I Encuentro Internacional de Dramaturgia* que, bajo el lema, «Llenguatges escènics contemporanis: L'autor i el seu temps», reunió a numerosos autores nacionales e internacionales, convocados por José Monleón y Nel Diago, para ofrecer su visión del estado de la cuestión. De este encuentro surgiría una interesante iniciativa consistente en intercambiar con otras comunidades autónomas, mediante actos puntuales, lecturas de textos teatrales, presentación de publicaciones, conferencias, coloquios, etc., que permitan dar a conocer a los autores de la Comunidad Valenciana en otros lares, y poder acceder a autores del resto del Estado aquí en nuestra Comunidad. Hasta el momento, la dramaturgia valenciana ha estado presente, mediante esta iniciativa, en el Festival de Sitges y en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, y próximamente viajará a Andalucía y Extremadura. Iniciativas como ésta, y aquellas otras que debieran surgir de ámbitos más idóneos como las administraciones públicas, deberían ayudar a consolidar la escritura teatral valenciana para que no todo quede reducido a voluntarismo y mera ilusión.

Pero mientras esperamos que surjan esas otras iniciativas, algunas personas a las que mueve la ilusión y, sobre todo, la confianza en la calidad de la dramaturgia valenciana, siguen apostando por los jóvenes autores de nuestra Comunidad. Y así nace DRAMATURGIA 2000, una productora integrada por personas que en los últimos años han venido trabajando, desde diversos intereses profesionales, en diferentes proyectos teatrales, y que,

mediante la creación de esta empresa de gestión y producción, se lanzaron a la apasionante aventura de apoyar y difundir la creatividad que nuestros autores, y, por ende, directores, actores, personas del teatro en general, vienen y han venido demostrando en los últimos tiempos.

En ese sentido, y como primera apuesta significativa, DRAMATURGIA 2000 presentó la pasada temporada *A poqueta nit* (*Al anochecer*, en su versión castellana), de Juli Disla, estrenada en la Sala Rialto, de Teatres de la Generalitat Valenciana, el pasado mes de enero, bajo la dirección de Joan Miquel Reig, y con un extraordinario reparto compuesto por Juli Cantó, Inma Sancho y Carles Sanjaime. El texto de Disla recibió el año pasado el Premio «Micalet» y el «Ciudad de La Laguna», uniéndose de esta forma a la larga lista de autores valencianos premiados.

Esta temporada, y tras esa primera experiencia gratificante, DRAMATURGIA 2000 apuesta por *Fuera de juego*, primer texto teatral del conocido actor alicantino Toni Misó, y para ello ha reunido a un excelente equipo de profesionales que, bajo la dirección de Alejandro Jornet, dan vida a un espectáculo que destaca por su frescura, la actualidad y oportunidad del texto, y el extraordinario impacto visual de una propuesta escénica que estamos seguros no dejará indiferente al espectador.

Y una nota final para la esperanza. Parece que, a pesar de los problemas ya apuntados que los autores tienen para estrenar sus obras en salas de nuestra Comunidad, siguen apareciendo nuevos nombres y nuevos textos que hacen albergar la esperanza de que los dramaturgos valencianos seguirán aportando nuevos textos «contra viento y marea». Juli Disla, Patricia Pardo, Toni Misó, Xavier Puchades, Arturo Sánchez Velasco, o Jorge Picó son nombres de jovencísimos autores que, poco a poco, se van haciendo un hueco importante en la ya abultada nómina de dramaturgos valencianos, y a los que auguramos un brillante futuro profesional.

EL INTELLECTUAL Y LA IMPOSICIÓN IDEOLÓGICA EN «CARTAS DE AMOR A STALIN» DE JUAN MAYORGA

Magda Ruggeri Marchetti

Es verdaderamente una gran satisfacción ver representada en el Centro Dramático Nacional una obra de un autor tan joven pero ya con una sólida y profunda dramaturgia, como sólida y profunda es su preparación. Licenciado en Matemáticas y en Filosofía, doctor cum laude en esta última, ha escrito numerosos ensayos para dedicarse después al teatro, siendo miembro fundador del colectivo teatral *El Astillero* junto con José Ramón Fernández, Luis Miguel González Cruz, Guillermo Heras y Raúl Hernández Garrido. Muy preocupado por la cultura, que considera fundamental en un país, tiene una concepción muy nítida de su importancia. Según él, si es verdadera tiene que ser crítica, porque si no lo es, es barbarie. Lo afirma muy claramente en «Primer Acto»¹: «Una pieza de cultura contribuye a la crítica cuando es capaz de dirigir el gesto crítico, primero, hacia sí misma; segundo, hacia su productor; tercero, hacia la tradición en que se inscribe; cuarto, hacia esa experiencia que hoy llamamos cultura». Por eso le fascinó la peripecia de Mijail Bulgákov y, leyendo casualmente un libro² con cartas suyas y de Eugueni Zamiatin, concibió la idea de escribir *Cartas de amor a Stalin*.

La obra está dividida en diez cuadros en los cuales siempre está presente Bulgákov. En todos aparece también su mujer, aunque abandone en oca-

siones la escena. En el 1 el protagonista denuncia su situación y la obsesiva repetición de la palabra «prohibida» (nueve veces) ya sitúa al receptor en un ambiente de censura que oprime a los personajes. Lo único positivo es el amor que une a la pareja, a pesar de la difícil situación, y la ilusión de que al menos el espacio privado no se vea invadido por el autoritarismo y la violencia del sistema. La sorpresa esperanzada de la mujer al ver que se ha puesto otra vez a escribir sufre un golpe cuando Bulgákov descubre que se trata de una carta a Stalin.

En el 2 la pareja da comienzo a un juego que se revelará peligroso. La Bulgáкова intenta adivinar, representándolas, las reacciones de Stalin al leer la carta y de hecho, con su iniciativa, da entrada al fantasma de éste en sus vidas. La acción del cuadro se va estancando hasta que al final el timbre del teléfono dinamiza la situación. Bulgákov parece estar hablando con Stalin, pero la llamada se corta. El breve 3 no es más que la repetición de la fugaz y truncada conversación con el Dictador, debida al ansia de grabarla a fuego en la memoria, y del lamento por la fatalidad del corte de la comunicación que le condena de nuevo a la vía epistolar como único recurso para expresar sus ruegos y quejas. La reiteración obsesiva durante toda la obra de las pocas frases intercambiadas y de la carta sirve para dar la medida del grado de alienación a que ha llegado Bulgákov, que se pierde en devaneos sobre el significado de las palabras, reales o imaginadas poco importa, y sobre todo pensando en como podría haberse desarrollado el diálogo.

En el 4 tenemos noticias del exterior. Desde este momento señalamos la no-presencia en escena de personajes importantes de los que tendremos información a través de las palabras de la mujer. En efecto, volviendo de la calle, ella refiere su encuentro con Zamiatin que ha conseguido el permiso para salir al extranjero. Pero Bulgákov insiste en su obsesión repitiendo las palabras de Stalin y por primera vez la mujer pone en duda la realidad de la llamada³: «¿Estás seguro de que era él? ¿No sería un bromista?»⁴. Pero al final del cuadro, cuando el escritor parece decidirse a salir a la calle, siguiendo el consejo de ella, tiene la primera alucinación mirando por la ventana («Me había parecido ver a Stalin» p. 71) y no se mueve del despacho.

En el 5 la visión se materializa en el escenario: durante la primera intervención de la Bulgáкова, una vez más en el papel del Dictador, «Stalin entra en escena; observa como la mujer lo imita». Con técnica bueriana, el espectador ve con los ojos de Bulgákov al personaje Stalin que en el texto no está descrito físicamente, pero que el director ha vestido según la iconogra-

fía tradicional: largo capote de amplias solapas que cubre el uniforme y botas militares. También esta vez las palabras de la esposa serán portadoras de noticias. En efecto una llamada a la puerta interrumpe el juego. Sabemos que es Zamiatin, que quiere despedirse, pero Bulgákov no le recibe. La mujer lee la carta que el primero ha escrito con éxito, pero simultáneamente Bulgákov lee la suya y se detiene solo al ver que el Fantasma se interesa únicamente por la del otro escritor en la que se enumeran las persecuciones de que ha sido objeto. La acotación, que nos muestra a Bulgákov «luchando por la atención de Stalin» (p. 72) nos subraya que es presa de un ataque de celos. Le considera artísticamente inferior, rechaza toda comparación con él (p. 2), no le recibe y sufre cuando, en su imaginación, cree que el Dictador prefiere sus cartas y aprecia su retórica. Los celos serán todavía más fuertes cuando sospecha que le ha recibido («Bulgákov – ¿Recibió a Zamiatin? ¿Conversó con él cara a cara? [...] ¿Es mejor que yo?» p. 82). Terminada la lectura, en el matrimonio sube la tensión.

En el 6 se comporta ya desde el principio como si hubiera alguien presente y casi inmediatamente después Stalin entra en escena y aumenta su protagonismo, hablando directamente por vez primera: en adelante lo hará en progresivo detrimento del de la Bulgáкова. Ella, que no percibe la visión, descubre a su marido hablando sólo, mientras éste ni siquiera le pregunta de dónde viene. La polémica con la mujer sobre el «camino correcto» (p. 75) para conseguir el permiso de salir al extranjero, que va desde obtener los pasaportes, oficialmente al principio e ilegalmente después, a intentar llamar al Dictador por teléfono o escribirle, se decanta por esta última vía. A medida que la Bulgáкова va quedando marginada de su esfera vital y que los planos de la conversación telefónica, de la redacción de las cartas, y del diálogo imaginado se van mezclando, el acento se desplaza a la rivalidad literaria con Zamiatin y a la calidad retórica de las cartas, hasta el punto que Stalin reconoce que Bulgákov está escribiendo «cartas mejores cada día» (p. 82) y que estas van a ser lo mejor de su obra. Al final del cuadro Bulgákov ni siquiera oye a su mujer «aunque ella todavía mueve la boca» (p. 75).

En el 7 sigue la misma situación: las preguntas que Bulgákov hace a su esposa son las que le sugiere este ser imaginario que se muestra cada vez más invasivo y más hostil a la mujer hasta que ella dice: «Es [...] como si el demonio estuviese suelto por la casa» (p. 79). Con esta afirmación la Bulgáкова ha dado una idea a su marido cuya inventiva literaria se dispara, repitiendo cinco veces la frase. Se ha despertado en él el ansia de escribir una

obra sobre el demonio, en perjuicio de su dedicación epistolar. Sin duda Juan Mayorga quiere recordar aquí el momento en que Bulgákov escribió *El maestro* y *Margarita*. En efecto la irrupción de Stalin, que condiciona profundamente los pensamientos y al final incluso los sentimientos de la pareja, se puede ver como una encarnación del diablo. Muy probablemente era esta una situación muy generalizada en la conciencia de los rusos. El extremado y asfixiante control ideológico, la imposibilidad de escapar de él, el condicionamiento total del modo de vida, la mezcla de seducción ideológica y de amenaza física (deportaciones en masa, desapariciones, fusilamientos, el gulag, el espectro de la Lubianka, la GPU) hacía presente e invasiva la figura del Dictador, como símbolo del sistema, en el alma de cada ciudadano. Pero la mente de Bulgákov ha creado un Stalin que se ha convertido pronto en un ser autónomo, independizado de su creador, y que quiere condicionarlo haciéndole volver a sus cartas, repitiendo insistentemente la frase en que se habían detenido. El cuadro se cierra con Bulgákov que toma papel en blanco y se pone a escribir.

En el 8 es el mismo Stalin quien dicta la carta «molesto por la falta de atención de Bulgákov» (p. 79). En efecto éste prefiere tomarse algunos días de descanso porque durante la noche ha escrito la obra sobre el demonio que ocupa todavía su mente. Pero la conversación entre los dos continúa veloz y Bulgákov vuelve a su obsesión por la falta de respuesta a sus misivas, la prohibición de sus obras y la negativa a dejarle salir al extranjero, culpabilizando cada vez más de todo ello a los que rodean al Dictador. Al final entra la Bulgáкова y le pregunta sobre la obra que ha escrito, pero él no se la lee, sólo le dice: «Estoy escribiendo sobre el diablo» (p. 83).

El 9 se abre con Bulgákov que ha cambiado la camisa burguesa por la tradicional rusa. La acotación señala que «Las manos de Stalin están pintadas de blanco» (p. 83) cosa que no aparece en la representación. Sin duda Mayorga ha introducido este elemento para hacer más irreal el personaje e indicar al público que es una creación fantasmagórica. En cualquier caso las manos no son un elemento gratuito y tienen gran importancia en la obra. Cuando Bulgáкова hace el papel del Dictador construye su personaje desde las manos y afirma «... No conozco a Stalin. Lo más cerca que he estado de él ha sido en el estreno de *Los días de los Turbín*. Me dio la mano. Lo único que recuerdo de él son sus manos. El modo en que movía las manos.» (p. 66). Por otro lado el blanco es el color de la pureza y Bulgákov quiere ver en Stalin un ser positivo.

Aquí, más que en otros cuadros, se responsabiliza de las persecuciones a los colaboradores: «Hablas como si en la Unión Soviética se hiciese mi voluntad. ¿Crees que no cuenta la opinión de los otros camaradas? Molotov, Kalinin, Yagoda...» (p. 84). Como ocurre a menudo en las dictaduras, para salvar la figura del dictador, que en este caso además le estima, se achacan los males del sistema al entorno (está «rodeado de incompetentes» p. 80), a los personajes y órganos burocráticos de poder (Gobierno, Comité Central de Teatro, Comité de Asuntos Extranjeros), sublimando y desresponsabilizando al tirano.

Es ahora cuando notamos un cambio importante en la mente de Bulgákov, más consciente de la realidad. Se da cuenta de que habla solo, se queja de haber sido víctima de un registro y a través de las palabras de Stalin reconoce que le convendría escribir algo explícitamente favorable al régimen: «... podrías hacer algo positivo. Sabes a que me refiero» (p. 84)⁵.

La tensión con su mujer sube otro escalón en este cuadro. La insinuación del Fantasma «A menudo me pregunto si esta mujer te conviene» (p. 85) es corroborada por Bulgákov que afirma «La convivencia con ella se está volviendo imposible. Cada día es peor. [...] Insoportable, se está poniendo insoportable» (pp. 85-86). En su imaginación, su esposa es un obstáculo al deseo de ser apreciado por Stalin, es un enemigo de esta exaltante relación y por eso le rogará: «... Sácala de Rusia, lejos de nosotros, donde no pueda hacernos daño» (p. 86). Y es aquí donde tiene lugar el último acto de amor de la mujer, la última incitación a salir de Rusia y salvar el matrimonio «Vamos a la frontera. Para atravesarla sólo necesitamos estar juntos [...] Sólo necesitamos estar juntos. *Donde sea, Mijail, donde tú quieras, con tal de que estemos juntos.*» (p. 86). Hemos subrayado en cursiva la frase conclusiva, que repite la última intervención significativa de la Bulgáкова al final del 1. Se acogen pues a la misma expresión la primera y la última oferta de amor, lealtad y solidaridad de la esposa. Muy pocas palabras suyas seguirán a éstas, pues en el 10 no intervendrá, y sólo al final la acotación que cierra el cuadro se ocupará de ella: «La mujer ha entrado con sus maletas, vestida para salir de viaje. Ha ido al lugar donde Bulgákov escribía. Ha recogido un manuscrito de Bulgákov para llevárselo consigo. Ha mirado a Bulgákov por última vez. Se ha ido sin dirigirle un gesto de despedida» (p. 88).

Esta escena es fundamental. Sólo habla Stalin. «Bulgákov calla» (p. 86), y esta ausencia total de intervenciones demuestra que se le ha reducido al

silencio. El discurso ha barrido completamente las palabras de Bulgákov, aniquilado definitivamente en su única forma de expresión. Del mismo modo que Stalin planifica cubrir toda la Unión Soviética con su red telefónica, símbolo de intrusión en el ámbito privado⁶ y sarcasmo para una persona cuya obsesión nace de una comunicación cortada, también acaba ocupando el hogar del Escritor y su espacio mental. La reiterada exhortación de la Bulgákov de los cuadros 1 y 9 a permanecer unidos frente a todas las adversidades, ya no tiene sentido porque ella ha perdido la batalla. Es importante observar como se desmorona la ilusión de la mujer de que, aunque el control ideológico y psicológico dominen el espacio público, dejarán libre el privado. Aquí se muestra claramente que el autoritarismo va a invadir la casa, el alma y la mente de sus moradores. La victoria de Stalin es completa. Ha desalojado a Bulgákov. El fantasma ha devorado a su creador. Pero como afirma Juan Mayorga, Bulgákov no es realmente una derrotada porque «conoce el horror del estalinismo»⁷, mientras su marido cree a ultranza en la bondad del Dictador y se obstina todavía en conciliar dos deseos incompatibles: «escribir con la misma libertad de antes y además seguir en Rusia»⁸.

La obra retrata la situación típica del intelectual independiente, dotado de genio creador, constreñido a vivir y trabajar en el seno de un sistema dictatorial altamente ideologizado. La primera losa que pesa sobre él es la prohibición de sus obras si no se ajustan exactamente a los fines, cánones e incluso estética del régimen. El núcleo de la tensión reside en la incompatibilidad radical entre la necesidad vital de afirmación del yo del intelectual y la negación del individuo a favor de la clase, propia del marxismo-leninismo. Para el primero el genio, su genio, está más allá de la Revolución y de la clase, y su creatividad artística no debe tener limitaciones. No desea ser deliberadamente contrarrevolucionario, pero piensa que la crítica constructiva, implícita en la denuncia de la praxis y de los individuos concretos que protagonizan la revolución real, debe aceptarse como saludable. En su fuero interno salva así su necesidad de afirmación personal y su alineamiento, inevitable por su necesidad de supervivencia, con la Revolución. Sin embargo el fatalismo y resignación típicamente rusos, la insistencia en la imposibilidad de cambiar⁹ a las personas y a las sociedades, que le achaca la censura, chocan frontalmente con los postulados del marxismo-leninismo y específicamente con el proyecto de creación del «hombre nuevo» socialista y de la sociedad sin clases.

Para el bolchevismo esta veleidad del ego intelectual, y del individuo en general, debe ser erradicada de las conciencias sin contemplaciones, y el protagonismo del individuo, el «héroe», no tienen cabida en la sociedad monoclasista ideal. El valor creativo, la capacidad de contribuir al progreso y a la revolución, deben disolverse en el seno de la colectividad. Más todavía, en la perversión del comunismo ideal que significó el estalinismo, con el culto de la personalidad del dictador y la sacralización de la «nomenklatura», toda estrella intelectual independiente debe ser acallada o simplemente, dados los tiempos, eliminada. En la época representada, el estalinismo no había entrado aun en la dinámica feroz y neurótica de las grandes purgas y de los famosos procesos de Moscú. Bulgákov creía evidentemente que se podía pretender todavía conservar la independencia de escritor sin excesivo miedo por su incolumidad.

El hilo conductor de la obra es el «pulso», el tú a tú que mantiene en su mente con Stalin, que nos recuerda el pugilato a distancia entre Goya y Fernando VII (*El sueño de la razón*, de Buero Vallejo) que se resuelve en cambio con la autorización a aquél de salir al balneario de Plombières. La naturaleza de este enfrentamiento, desde el momento de la truncada conversación telefónica, es interna a la mente de Bulgákov y podemos suponer que vaya desde una pura, pero consciente, imaginación de este duelo de titanes, de lo que se dirían si pudiera tener un cara a cara con él, hasta auténticas alucinaciones. Ciertamente en un sistema en el que Stalin tiene el peso ontológico de Dios, este diálogo directo, halaga y reafirma la autoimagen de Bulgákov. La llamada telefónica, auténtica o falsa, real o soñada, propulsa este deseo exaltante: «Bulgákov.— ...¿A cuántos ha telefoneado Stalin? ¿A cuántos ha dicho: «Tendríamos que reunirnos para charlar»?» (p. 70). El aislamiento como escritor prohibido desemboca en esta necesidad de reconocimiento, de gratificación del propio ego materializada en la imaginada audiencia que le otorga Stalin. Desecha espasmódicamente la duda de que el autor de la llamada hubiese sido otra persona («Bulgákov.— ... Era él. Llevó la conversación como sólo puede hacerlo un hombre de Estado. Era él.» p. 70), cree firmemente que Stalin «tenía muchas ganas de hablar» (p. 73) con él porque quería preguntarle su opinión sobre los problemas del pueblo (p. 76) y se recrea en la declaración de Stalin: «Sabes lo mucho que te respeto» (p. 80). No se trata sólo de salvar la autoestima considerándose digno, a la par de las mayores glorias literarias rusas, de este aprecio por parte del terrible y omnipotente Stalin. No es sólo reconocerse una patética capacidad de reacción que puede inquietar al sistema («Cuando a un

hombre se le acosa como a una fiera, acaba actuando como una fiera» p. 74)¹⁰, se trata incluso de vencer en el enfrentamiento intelectual («Bulgákov.— ... llevé la conversación por donde me dio la gana [... Stalin] tiró la toalla» p. 75) en su propio terreno, en su propia patria, no desde la fácil impunidad del extranjero como otros, entre ellos el envidiado-despreciado Zamiatin. Es esta quizá la clave de la insistencia en no abandonar Rusia, no colaborando realmente con los intentos serios y realistas de expatriarse que lleva a cabo su mujer. Bajo el apego sentimental y vital a la tierra («Bulgákov.— ... ¿Puede un escritor ruso vivir fuera de su patria?» p. 69), late el deseo irrefrenable de afirmarse en ella, ante sus compatriotas y frente al Dictador y los ideólogos del sistema, armado sólo de su genio y de su prestigio. Pero la realidad del asfixiante control cultural deja bien pocas fisuras, y los sueños de Bulgákov evolucionan hacia una obsesión sin más vía de escape que la imaginación de la llamada telefónica o de su significado y contexto. Se aferra así a éste imaginario debate en el que se rechaza más o menos conscientemente la idea del exilio.

En cierta manera este Stalin refleja los autoritarismos en general y en particular el franquista. Se trata de un dictador que se muestra como padre de todos. La típica iconografía le representaba como padre de familia. Bulgákov lo asimila a la imagen de ese dios paternalista con que la tradición popular rusa caracterizaba a los zares y que irónicamente el pueblo adjudicaba también a Stalin («padrecito José»): «Bulgákov.— ... Hablas de él como si fuera el buen zar de los cuentos» (p. 76). Es un padre cercano, accesible y dialogante al que Bulgákov se aferra, pues «[le] aprecia» (p. 76). Este paternalismo condiciona tanto la vida cotidiana como la social y política porque manteniendo al pueblo en perpetua minoría de edad le impide ser libre: «No habrá verdadero arte mientras el pueblo sea como un niño cuya inocencia hay que salvaguardar» (p. 88). Esta es la cínica afirmación de Stalin en su discurso final, tan violento en su contenido como amable en su forma.

Podemos preguntarnos hasta qué punto esta obra respeta la realidad histórica. Según Juan Mayorga «el llamado teatro histórico siempre dice más acerca de la época que lo produce que acerca de la época que representa. [...] El teatro histórico es siempre un teatro político. Abriendo la escena a un pasado y no a otro, [...] el teatro interviene en la actualidad»¹¹. Como Bue-ro Vallejo, Alfonso Sastre, Domingo Miras, José Monleón, Alberto Miralles, Ignacio Amestoy y Jerónimo López Mozo, defiende la gran libertad del dra-

maturgo que no tiene las restricciones del historiador y puede representar «sucesos nunca acaecidos», puede hacer encontrarse a personajes que nunca se conocieron, puede cambiar «el orden en que ocurrieron los hechos», pero tiene «una responsabilidad acerca de la imagen que del pasado se hace el presente. [...] No le obliga la fidelidad a las pruebas, sino algo más importante: el respeto a los muertos»¹².

Desde esta posición, Juan Mayorga ha construido el personaje de Bulgákov. En efecto ha leído mucho material sobre este autor¹³ pero no ha hecho sobre los documentos una reconstrucción historicista. Esta figura interesó al Autor sobre todo porque le daba la oportunidad de analizar la relación entre el ciudadano inerme y el Poder, de examinar cómo el débil busca la protección de la autoridad y cómo ésta juega con el desamparado. Ha querido presentar el desvalimiento del individuo frente al Poder como un rasgo fundamental del hombre moderno y esta idea se desarrolla a lo largo de la obra. El mismo personaje de la Bulgákov no es verídico, sino la fusión de los rasgos de las tres esposas que tuvo (de las dos primeras se había separado), pues no interesaba al Autor la peripecia romántica, sino el conflicto entre la mujer como principio de vida y el modelo de convivencia propugnado por el régimen.

Esta forma de tratar la historia se encuentra también en *Siete hombres buenos* y *El jardín quemado*,¹⁴ aunque la obra que más se acerca a la que estamos estudiando es sin duda *El sueño de Ginebra*, en la medida en que en las dos se habla de una figura histórica que se ha convertido en mito. En *El sueño de Ginebra* es Jacqueline Kennedy y ahora es Stalin. En efecto se trata de construcciones no historicistas del personaje en las que Stalin es una proyección de Bulgákov, el Stalin que él desea ver, mientras que *El sueño de Ginebra* es una fantasía sobre el personaje de Jackie, llevado a una situación que no se produjo nunca, pero que revela la verdad de su alma. El encuentro con Onassis aquel día no tuvo lugar pero descubre su personalidad.

No podemos dejar de hacer al menos una breve referencia a la lengua de Mayorga, de una elegancia, precisión y pulcritud poco frecuentes hoy. Su prosa es culta, rica, llena de imágenes con gran capacidad de sugestión, y particularmente aguerrida para el diálogo conceptual. Se trata de un lenguaje de perfección académica en el que la repetición de frases es un recurso hábilmente utilizado para reforzar la situación dramática como ya hemos señalado en el análisis de la obra. Durante el espectáculo crea una ob-

sesión también en el público que, en la intención de Mayorga, debía «llegar a participar de la náusea de la repetición que encierra a Bulgákov dentro de sí mismo»¹⁵.

El montaje de Guillermo Heras es muy fiel al texto, pero como él mismo afirma «el respeto no significa sumisión»¹⁶. La mayor diferencia se refiere sin duda al espacio, que en el texto se limita únicamente al despacho, mientras que en el montaje el director ha construido un segundo plano que representa el universo del régimen desde el que surge Stalin. En efecto el espacio escénico se articula en dos planos: uno realista, que sobresale del escenario integrándose en el patio de butacas y recrea el gabinete de Bulgákov, otro fantástico que emblematiza el mundo del socialismo estalinista transfigurado por los ojos de Bulgákov. Los dos están separados «por una grieta [...] que se pierde en el fondo a modo de ruptura entre el mundo real», concretamente del despacho privado, «y el escenario, soñado e inalcanzable para el escritor»¹⁷. Una gran transparencia refleja el mundo imaginado por Bulgákov que cambiará según avanza la obra: visiones de un Moscú irreal, representaciones de Stalin primero rodeado de edificios y estructuras que evocan la arquitectura y el arte constructivista y luego pisoteando esos elementos. En ese espacio imaginario, al final convertido en el despacho de Stalin, marmóreo, épico con su enorme efigie, la hoz y el martillo, bajo la lluvia de las cartas, acabará entrando Bulgákov porque ha abandonado el mundo de la realidad para ingresar en el de sus creaciones mentales. Compartimos la explicación que nos ofrece Guillermo Heras «la grieta de la gasa del primer término como analogía de un proceso cerebral. El telón de segundo término como constatación del aplastamiento del realismo socialista sobre cualquier tendencia vanguardista y el despacho de Stalin como ficción *hollywoodense* de los demonios comunistas»¹⁸.

El Director ha escogido también la música, que el Autor no indica. Hay varios bellísimos pasajes de Tchaikovski porque Guillermo Heras había leído en la biografía de Stalin que pocas horas antes de morir había acudido al Bolshoi para ver *El lago de los cisnes*. El equipo es perfecto. Helio Pedregal da vida a Bulgákov con una magnífica interpretación, Magüi Mira nos transmite con gran habilidad y fuerza toda la tensión sufrida por la mujer en esta continua alternancia entre la esperanza de salir de Rusia y su frustración. Eusebio Lázaro resulta muy convincente en el papel de Stalin.

NOTAS

1. JUAN MAYORGA, *Cultura global y barbarie global*, en «Primer Acto», n. 280, Madrid, Sept.-Oct., 1999, p. 62.
2. M. BULGÁKOV – E. ZAMIATIN, *Cartas a Stalin*, trad. de Víctor Gallego, Grijalbo, Madrid, 1991.
3. En la carta de Bulgákov del 30-5-1931 se alude a esta llamada.
4. JUAN MAYORGA, *Cartas de amor a Stalin*, en «Primer Acto», n. 280 cit., p. 70. Citamos por esta edición indicando las páginas en el texto.
5. En la carta de julio de 1929 Bulgákov habla de los consejos recibidos de parte de muchos conocidos: «Escribir una «obra comunista» y además dirigir al gobierno de la URSS una carta de arrepentimiento...»
6. «STALIN.— ... Haremos que cada hogar [...] tenga su propio teléfono para hablar directamente con Stalin» (p. 88)
7. JOSÉ RAMÓN FERNÁNDEZ, *Conversación con Juan Mayorga*, en «Primer Acto», n. 280 cit., p. 58.
8. *Ibidem*, p. 59
9. «STALIN.—... Tú crees que la gente no puede cambiar, ¿verdad? Ese es el tema de todas tus obras: la gente no puede cambiar.» (p. 84)
10. También en la carta del 30 de mayo de 1931 Bulgákov se compara con una fiera, pero una fiera cansada.
11. JUAN MAYORGA, *El dramaturgo como historiador*, en «Primer Acto», n. 280 cit., p. 9.
12. *Ibidem*, p. 10.
13. La principal fuente histórica utilizada por Juan Mayorga es ANATOLY SMELIANSKY, *Is Comrade Bulgakov Dead? Mikhail Bulgakov at the Moscow Art Theatre*, Translated by Arch Tait Meuthen. London, 1993.
14. A propósito de las obras de Juan Mayorga véase CARLA MATTEINI, *Los motivos de Juan Mayorga*, en «Primer Acto», n. 280 cit., pp. 48-53. La autora subraya que «Mayorga posee, en su vida y en su escritura, un fortísimo sentido ético, en el sentido filosófico del término, que determina y condiciona casi todas sus historias y personajes.»
15. JUAN MAYORGA, *Cartas de amor a Stalin*, en «Las puertas del drama», n. 0, Madrid, Otoño 1999, p. 41.
16. GUILLERMO HERAS, *Propuesta artística*, en «Cuadernos Pedagógicos», n. 13. Centro Dramático Nacional, Madrid, 1999, p. 20.
17. *Ibidem*, p. 22.
18. *Ibidem*, p. 19.

LA ESCRITURA TEATRAL DE LOS OCHENTA Y NOVENTA*

(Dramaturgia de autores contemporáneos)

Josep Lluís Sirera

UN PUNTO DE PARTIDA CRONOLÓGICO: 1984, Y SUS CONSECUENCIAS

Aunque por comodidad se acostumbre a hablar de teatro de los ochenta y de los noventa como un todo, pienso que lo más adecuado será trazar una frontera en torno a 1984, y restringir mi exposición al teatro de los últimos quince años. Advertiré previamente, sin embargo, que en el resto de Europa esta fractura se produce, por lo menos, una década antes. Basta con hojear el estudio de Jean-Pierre Sarrazac *L'avenir du drame*, o consultar el diccionario de Giovanni Lista (*La scène moderne*) para darse cuenta de que en estos últimos años estamos asistiendo en el Estado Español a un proceso que ya se dio en los setenta en gran parte de la Unión Europea.

Antes de pasar más adelante, conviene igualmente indicar que aunque la fecha escogida sea convencional (pero no gratuita: se justifica por hechos tales como la puesta en marcha del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas), es cierto que a partir de ese año podemos apreciar en el teatro español actual una sensación de fractura, de ruptura, muy importante. Tiene esto dos consecuencias: por una parte, provoca un sentimiento de aleja-

miento respecto del teatro español de finales de los sesenta y de los setenta (la generación del *teatro independiente* y de la *Transición*) y de sus autores más característicos. Por la otra, se adopta una posición ambivalente hacia los autores que se habían consolidado en los primeros años de la década de los ochenta, a los que se acepta un poco como hermanos mayores, es decir: sin ponerlos a su mismo nivel. A todos estos autores (en activo todavía) se les deja de lado o bien, con los que se *salvan*, se conforma el árbol genealógico del teatro actual: de aquí la abundancia de *padres* y, como he dicho, *hermanos mayores*, de los que se aprende y con los que se trabaja: la generalización de los talleres de escritura es un buen ejemplo de ello.

¿Qué consecuencias va a tener esa fractura? Inicialmente podemos apreciar en los autores de los noventa una cierta tendencia a replegarse sobre ellos mismos (sobre su propio *grupo*), incrementando –a veces hasta el paroxismo– la intertextualidad sintagmática, quiero decir: recurriendo a autocitarse o a citar a los de su propio entorno, con la consiguiente aparición de *manierismos*: el autor «A» que escribe como su amigo el escritor «B», el cual cita abundantemente a «C», y así *ad nauseam*. Se ponía en peligro, siempre desde mi punto de vista, uno de los mecanismos esenciales de la escritura teatral que es propiciar una intertextualidad diacrónica, que permita incorporar a la escritura de cada autor antecedentes y referentes históricos, así como dotar de profundidad cronológica a los *géneros* (la *comedia* se define por su evolución a lo largo de los siglos), asegurando, de paso, los mecanismos de conexión con el público teatral. No hace falta decir –creo– que el peso de los postulados de una *posmodernidad* entendida de una forma tan superficial como hace una década se entendió el teatro épico, tiene mucho que ver en esta desconfianza hacia la historia.

Afortunadamente (tal como yo lo veo), este deseo de partir de cero, de negar la historia o de ignorarla, y de reinventar el teatro en cada obra, está dejando paso a posiciones más equilibradas, en las que por ejemplo se matiza –y mucho– la célebre frase de Koltès sobre la absoluta superioridad de la peor obra actual sobre la mejor de Shakespeare (teatro de *ayer*), esgrimida como enseña de combate por muchos autores actuales. En consecuencia, problemas como el de los géneros, el de los niveles de competencia de los espectadores (que en buena parte es resultado de una decantación histórica), y la consiguiente ampliación de estos, etc., vuelven a estar a la orden del día, por lo que no resulta aventurado afirmar que nos encontramos en una encrucijada, con el previsible horizonte de recuperar un cierto equi-

librio entre *historia* y *actualidad*: el desarrollo estos últimos años de un esperanzador *teatro de la memoria* es una de las direcciones posibles que se apuntan. Otra, en dirección contraria, es la banalización de la escritura, el dejarse arrastrar por los presupuestos de una comercialidad inmediata con televisión o sin ella de por medio.

LA CRISIS COMO CARACTERÍSTICA FUNDACIONAL DEL TEATRO DE LOS NOVENTA

Me he referido más arriba a la existencia de una *fractura*, implica esta, además de lo ya reseñado la idea de una *crisis* que desborda lo exclusivamente teatral, aunque, como sería muy largo de explicar aquí (escasa densidad y renovación del pensamiento progresista español en el campo de la cultura, inadecuación de este a las nuevas realidades surgidas tras la caída del muro de Berlín, etc.) sólo hable de su proyección en el campo del teatro.

Como es sabido, el triunfo en 1982 del primer gobierno progresista que había tenido España desde 1939, planteó la necesidad de crear una *política cultural* acorde con los nuevos tiempos. Conviene aclarar aquí que con muy escasas excepciones (quizá Barcelona), las experiencias de los gobiernos municipales y provinciales de izquierdas surgidos tras las elecciones de 1979 servían de poco: el voluntarismo de unos se daba la mano con la confusión ideológica de otros (concejales comunistas había que defendieron con ahínco que para teatro popular, el de Lina Morgan); únase a ello la falta de adecuación de los cauces de comunicación que establecieron con sus interlocutores culturales (el teatro independiente convencido, por ejemplo, de que las relaciones con las instituciones tenían que obedecer a criterios asamblearios) y las contradicciones de estos mismos (desgarrados entre la tentadora profesionalización y el purismo de la camioneta)... Y no nos olvidemos tampoco de que en ocasiones, como en el caso de la misma Barcelona y sus primeros *Greco*s, las instituciones por muy progresistas que se autoproclamaran no estaban dispuestas a tolerar la aparición de movimientos autónomos y, en consecuencia, difícilmente controlables.

De resultados de todo lo anterior, en el campo teatral se apostó y fuerte por afianzar en nuestro país un determinado modelo de *teatro público*, profundizando así las experiencias en este sentido de los gobiernos de la UCD y extendiendo dicho modelo de la mano del estado de las autonomías. Los referentes europeos son obvios e inmediatos, y no merece la pena que nos detengamos en ellos. Un rasgo hay, sin embargo, en este modelo teatral de

los ochenta, que ha de ser destacado. Y mucho. Me refiero a la implicación del proyecto en la batalla por la *modernidad*, que caracterizó la política cultural socialista de los ochenta. Significaba esto, ya lo sabemos, desde abjurar de la tradición progresista española (el vergonzoso episodio del *II Congreso de intelectuales en defensa de la cultura*, celebrado en Valencia en 1987, cincuenta años después del primero), hasta volver la espalda a autores, obras y tendencias de los setenta plagado de (molestas) referencias al franquismo y a la lucha antifranquista y con muy pocas connotaciones *eu-ropeístas*, que era lo que interesaba a las instituciones

Tanta renuncia, tanto olvido interesado se trató de compensar con la promoción de los nacientes *Centros Dramáticos* a base de periódicas y jugosas inyecciones presupuestarias y programaciones aleatorias (donde conceptos como *repertorio*, *patrimonio teatral* y otras zarandajas tenían muy poco que hacer). La recuperación de García Lorca y de Valle-Inclán gente hubo que la vio como excusa para no estrenar autores contemporáneos. El que nada, o casi nada, se hiciese para recuperar a otros dramaturgos españoles del presente siglo, avala estas suspicacias. En el mismo orden de cosas cabe preguntarse hasta qué punto se creó el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas como coartada. Otra caso, claro está, es que dicho Centro, de la mano de Guillermo Heras se saliese (como creo) del camino previsto y, en lugar de quedar reducido una especie de *reserva* teatral, se convirtiese no sólo en un vivero de nuevos dramaturgos sino también en un espacio de reflexión, de confluencia de lenguajes espectaculares o de recuperación de nuestras vanguardias históricas. Me adelanto a las objeciones que de seguro va a poner Guillermo Heras haciendo constar que el que gozase de absoluta libertad los años que estuvo al frente del CNTE honra sin duda a los responsables políticos de la administración socialista, pero no responde a mi duda: ¿qué hubiese sido de este Centro en otras manos? Ya, ya sé que el personalismo es un punto de vista en exceso romántico e individualista, pero a veces hay que acabar por conceder que el esfuerzo personal puede tener consecuencias relevantes.

Volviendo a la política de los Centros Dramáticos, no hay que ser Fermín Cabal para reconocer –y denunciar– que (con la excepción ya apuntada) en una década de existencia su programación se caracterizó por montajes económicamente onerosos, en los que la escenografía y la iluminación adquirirían un papel capital. Y por la confusión entre buscar un *nuevo* público y buscar *más* público. Lo primero hubiese conducido a un replantea-

miento global de la programación, y de su misma estructura funcional (¿dónde quedaron los proyectos de Centros Dramáticos descentralizados y multiformes, como el valenciano? Ahogados bajo una montaña de *pragmatismo*); lo segundo, simplemente, a potenciar la vertiente más comercial de la programación, en abierta competencia con las estructuras del teatro comercial español (concentradas, como es sabido, en Madrid y en Barcelona).

Únase a todo lo anterior la progresiva tendencia a poner la maquinaria así constituida al servicio de los intereses ideológicos de los gestores. Y aclaro, para evitar confusiones, que no me refiero tanto a la ideología política en sentido estricto como a su personal forma de entender el hecho y la gestión teatral: la marginación de los disconformes o de los críticos se alternó con las primas hacia los que se adherían a los principios de quienes detentaban el poder... Es verdad, lo aclaro también, que esto no ocurrió siempre y en la misma medida en todas partes, pero la falta de claridad y de coherencia en la gestión, a que antes he hecho referencia, permitió que se diese crédito a tales imputaciones cuando no siempre estaban justificadas.

Tras la crisis económica de 1992, ya lo sabemos, este modelo entró a su vez en crisis, sin que dicha crisis –y eso es, hoy por hoy, lo preocupante– abriese la puerta a un modelo alternativo de teatro público. Me explico: se atacó a este en tres frentes: se le acusó en primer lugar de coartar la libertad creadora del teatro, de ponerla al servicio de intereses extrateatrales, ideológicos; en segundo, de constituir un pozo sin fondo de recursos que desvirtuaba la esencia misma del teatro (una añoranza del *espacio vacío* de Peter Brook, sin duda); en tercero, finalmente, de arrasar con las estructuras teatrales al margen de las instituciones públicas. En el ya célebre informe redactado por Eduardo Galán para el PP se reflexionaba, largo y tendido, sobre estos temas.

Ahora bien, una cosa es reflexionar y otra muy distinta es obrar en consecuencia. Precisamente uno de los síntomas más preocupantes de la situación por la que atraviesa el teatro español es que de los tres frentes antes citados, sólo haya resultado realmente operativo el tercero: el teatro público ha arriado velas ante el teatro privado, no sin polémicas y tensiones significativas (recordemos el todavía reciente caso del *Teatre Nacional de Catalunya*). Por lo demás, las cosas no han cambiado tanto. Que *Primer Acto* ensalce la labor del *Centro Dramático Nacional* no es ningún contrasentido. Al fin y al cabo, sucede ahora como hace unos años: todo depende del talante abierto, y de la claridad de ideas, de quien gestiona el teatro público.

Y Juan Carlos Pérez de la Fuente posee, sin duda, ambas características. Mucho más cuestionables son en cambio los criterios estéticos o presupuestarios de dichos teatros. Un ejemplo: aceptando la complejidad escenográfica inherente a *Pelo de tormenta* y a *San Juan*, ¿era necesaria la espectacularidad desbordante (con obvias implicaciones presupuestarias) que hemos podido apreciar en *La visita de la vieja dama*?

No, no nos engañemos, pues: del teatro público se han limado aquellas aristas que más molestaban a las empresas privadas y ya está. Los cambios ideológicos y estéticos que se han producido, sin embargo, son consecuencia de la renovación de los equipos de dirección, no de un debate, serio y en profundidad, de cuál ha de ser la función de los teatros públicos ahora que va a empezar el siglo XXI. No hay modelo alternativo que dé satisfacción a las dudas, a las críticas, al sentimiento -más extendido de lo que parece- de que ha periclitado. La crisis, pues, se mantiene, aunque se hayan maquillado algunas de sus implicaciones.

HACIA UNA REFORMULACIÓN DE LOS MODELOS DE PRODUCCIÓN TEATRAL

¿No hay alternativa realmente? Quizá no se haya impuesto todavía, porque la realidad es que no faltan indicios que apuntan hacia la conformación de un nuevo modelo de producción teatral. Un modelo, obviamente *alternativo*.

¿Sobre qué elementos se construye este? O, mejor dicho, ¿cómo lo prefiguran los autores a través de su escritura? En primer lugar, resulta evidente que frente al gigantismo impulsado en su día por el modelo de teatro popular de Jean Vilar, se impone la *defensa del pequeño formato*. Los recientes estudios de psicología de la recepción de Marie-Madeleine Mervant-Roux, por ejemplo, hablan ya de una distancia ideal no superior a los doce metros entre el espectador y el actor; en todo caso, nos dice, no será conveniente rebasar nunca los veinte.

El segundo lugar, esta mayor proximidad deposita en el actor la responsabilidad máxima. No es exagerado hablar entonces de un cierto *despojamiento escenográfico*, favorecido -en el caso de la iluminación- por las dimensiones más pequeñas del área de representación. En relación con esto mismo se puede establecer el tercer rasgo característico de este nuevo enfoque de la producción teatral. Me refiero al archiconocido tema de su enfoque *artesanal*; se vuelve en parte a la idea de la pluralidad de funciones dentro del colectivo. Se trabaja desde el principio en estrecha colaboración

aunque sin volver a la *mística* del grupo y la creación colectiva propiciada en su día por el teatro independiente.

EL TEATRO COMO ACCIÓN CONSCIENTE

En relación con todo lo anterior, he de indicar que un producto escénico así diseñado, y elaborado sobre (o con) unos textos construidos como indicaré en seguida, necesita de unos *espectadores profundamente implicados* en el proceso teatral. Un público en buena medida activo. De aquí, por ejemplo, que en un reciente estudio Juan Villegas reivindique el concepto de *espectador* frente al de *receptor* (término puramente pasivo) que ciertas teorías teatrales y estéticas habían preconizado en estos últimos años. Integrar al espectador en el espectáculo mediante las más variadas estrategias (en las que el actor juega un papel primordial) propiciadas a su vez por las condiciones físicas de la sala. Y, a conveniencia, potenciar el carácter colectivo de los espectadores o ponerlos en la tesitura de tomar conciencia de su aislamiento... Se trata de alternativas desarrolladas por las nuevas escrituras y por las puestas en escena actuales.

El resultado es, desde luego, un espectáculo teatral vivo, apasionante... Pero a veces difícil, en cuanto plantea unos niveles de exigencias que una parte del público potencial no está dispuesto a aceptar fácilmente. De aquí que se baraje unos óptimos de asistencia más bien modestos, con independencia de que se trate de un público *nuevo* (que había rechazado hasta aquel momento el teatro por considerarlo un lenguaje artístico obsoleto) o de un sector (el más inquieto... o aventurero) del público habitual. Aunque resulte anecdótico, no me resisto a indicar que esa implicación del espectador puede derivar (y de hecho así sucede) hacia posiciones ritualísticas que nos hacen pensar en determinadas vanguardias (históricas y más recientes). Los locales teatrales juegan aquí un gran papel, buscando nuevas formas de relación con el público, estableciendo, por ejemplo, un trato personalizado y formas no habituales de percepción de la entrada (en una sala de reciente creación en Valencia, los espectadores *pagan* dando su opinión crítica sobre el espectáculo que han visto), substituyendo, en fin, los saludos y los aplausos finales por un intercambio de opiniones a la puerta de la sala, etc.

CLAVES DE LA ESCRITURA DRAMÁTICA ACTUAL

Así las cosas, me referiré aquí exclusivamente a los autores surgidos en esta década que concluye, aunque me gustaría que se tuviese siempre bien

presente la complejidad contextual acabada de apuntar. Se trata de un tema candente, y que empieza a contar con una bibliografía considerable, aunque en bastantes casos se trate más de reseñas y de repertorios que de estudios en profundidad, entre otras cosas a causa de lo movedizo e inestable del objeto a investigar. A partir, sin embargo, de lo apuntado en esa bibliografía, sintetizaré los rasgos más importantes a continuación, y los trataré de ejemplificar con obras escritas en los últimos quince años, ya que, pese a todo, las fronteras entre los autores de los ochenta y de los noventa se diluyen frecuentemente.

Teatro y sociedad: nuevos enfoques

Como se ha apuntado antes, desde un punto de vista sociocultural, el teatro de los noventa oscila entre el radical individualismo y el compromiso. El primero encuentra en los postulados de la posmodernidad, su excusa para aislar la escritura teatral de una sociedad sobre la que los autores se sienten impotentes, e incompetentes, para opinar en ningún sentido. Esta postura guarda estrecha relación con la escritura fragmentaria a la que aludiré más adelante. En todo caso, no podemos olvidar que esta idea, de individualismo exacerbado, puede ser contemplada –y de hecho así sucede en numerosas ocasiones– como un síntoma de un estado de cosas poco aceptable más que como consagración de una situación que se da como inamovible e indiscutible. La todavía reciente incorporación de España a los modos de vida imperantes en la sociedad occidental aunque haya debilitado nuestra memoria no la ha llegado a borrar del todo: se habla de *teatro de la memoria* para referirse a obras en las que nuestra historia más reciente aparece en escena como algo vivo e influyente: *No pasarán! Pasionaria* de Ignacio Amestoy (1993) o *El jardín quemado* (1996) de Juan Mayorga pueden ser buenos ejemplos de esto mismo.

Se trata de una postura, con todo, minoritaria ya que la mayoría de los dramaturgos se decantan por la segunda, que, aun rechazando los viejos planteamientos del teatro político de los sesenta y setenta, se adentra en la búsqueda del sentido social de la escritura dramática. Surge así, un teatro crítico con los mecanismos profundos de las sociedades: las estructuras sociales básicas (las familiares), la incapacidad del individuo para ser libre en la sociedad actual, los mecanismos de control ideológico (*mass media*, educación, etc.). Se tratará de un *teatro de denuncia*, donde las alternativas o la visión optimista típica del teatro de las izquierdas clásicas estará ausen-

te, reemplazada por un cuestionamiento profundo de la realidad. Una obra como *El cerco de Leningrado* de José Sanchis Sinisterra (1994) puede servir muy bien como ejemplo de la reflexión crítica del autor ante la función social del teatro. Este sentido de teatro comprometido tiene también consecuencias de orden formal importantes: desde la recuperación de técnicas épicas de escritura dramática, algo impensable hace diez años, cuando el prestigio de Brecht había llegado a su cota más baja (véanse obras como *Vanzetti* de Luis Araújo [1993] o *Madre caballo* de Antonio Onetti [1997]), hasta el cuestionamiento de un tema tan clásico del teatro político como las relaciones entre el intelectual y el poder: la recientemente estrenada *Cartas de amor a Stalin* de Juan Mayorga.

Ahora bien, esta *denuncia*, no se limita a adoptar la posición de *testigo* de un mundo ante el cual los autores se muestran insatisfechos. Muchos de ellos optarán por una forma clara de respuesta: la asunción de la *marginidad*. No se orienta, pues, su protesta hacia un objetivo a alcanzar, tal y como ha venido sucediendo en el teatro político de las décadas anteriores (siguiendo en esto el modelo brechtiano), sino que como sucede en el teatro europeo actual (los referentes franceses –Michel Vinaver, Bernard Marie Koltès, Enzo Cormann, Michel Deutsch...–, germanos –Heiner Müller, Thomas Bernhard– o británicos –desde Harold Pinter a Steven Berkoff, Sarah Kane– son más que evidentes), estos autores trazan en sus obras un panorama dominado por su *desubicación* respecto de todo lo que les rodea.

En primer lugar, respecto de los espacios en que se sitúan. En efecto, todos ellos aparecen dominados por elementos que los *extrañan*: espacios liminares (la línea de la costa, la periferia urbana) en momentos de transición (los crepúsculos, por ejemplo), y en los que se establecen relaciones completamente atípicas caracterizadas precisamente por lo desacostumbrado del marco escogido. Dos de los últimos ganadores del premio Marqués de Bradomín, Paco Zarzoso con *Umbral* (1997) y Arturo Sánchez Velasco con *Martes, 3:00 A.M., más al sur de Carolina del Sur* (1998), desarrollan sus obras en espacios liminares (el título de la obra de Zarzoso es bien significativo) o deshumanizados (el aparcamiento subterráneo de la obra de Sánchez), unos pocos años antes Rafael González y Paco Sanguino habían dejado caer a los personajes de su *Metro* (1992) en una solitaria estación de suburbano. Ni que decir tiene que los personajes se mueven con harta dificultad por estos espacios, que les resultan extraños cuando no hostiles. Desplazados en el mundo *normal* (el nuestro), el suyo tampoco les parece ex-

cesivamente acogedor y eso influye en su movilidad, en su capacidad para relacionarse con el entorno y con los otros personajes. *Cocodrilo* (1996) de Paco Zarzoso, desarrolla por ejemplo, un entramado de relaciones familiares aparentemente convencionales, pero lo hace desde su extrañamiento y subversión, lo que acaba por negarlas.

Marginados sociales en muchos casos (*la confesión de un hijo de puta*, 1991, de González-Sanguino; *Melosa fel* de Lluís Anton Baulenas, 1989...), este tipo de personajes carecen por lo general de existencia fuera de la obra. O si la tienen, se trata de la necesaria para que la acción dramática pueda tener lugar. Naturalmente, en el caso de las obras de mayor connotación política o de *malestar* antes aludido, la prehistoria tiene un mayor peso (como sucede en *Cartas de amor a Stalin* [1998] de Juan Mayorga y *Los enfermos* [1998] de Antonio Álamo). Esta falta de definición puede llegar incluso a crear problemas de identificación; *La mirada* (1995) de Yolanda Pallín, por ejemplo. Y se convertirá, llegado el caso, en el motor de una trama que desarrolla el proceso de conocimiento por parte de los personajes. Este proceso es común a muchas obras, y forma parte esencial de la poética de dramaturgos como Lluïsa Cunillé, cuyo *Accident* (1996) me parece, en este sentido, paradigmática.

No nos llamemos a engaño, sin embargo. Estos rasgos inciden en esa marginalidad, pero no autorizan —como he dicho antes— a que hablemos de desinterés o de individualismo. Los dramaturgos más jóvenes, en efecto, ven nuestro mundo desde una distancia crítica, cierto, y tratan de que nosotros reflexionemos sobre esta mirada suya, pero lo hacen no para transfundirnos un pesimismo existencial más o menos exacerbado sino para que reaccionemos ante ello. Las reiteradas declaraciones de Rodrigo García, acusando al público de acomodaticio y poco implicado en la obra que se les ofrece, van en ese sentido. Se espera de él, como he dicho, que participe en la construcción del espectáculo, del texto incluso. Y se supone que su participación no se tiene que reducir al mero esfuerzo intelectual; son abundantes las llamadas a lo subjetivo del espectador; los recursos a sensaciones físicas, como lo culinario en el caso de *Los tres cerditos* (1994) o *Notas de cocina* (1995), obras ambas de Rodrigo García.

Patrones de una nueva escritura

A tenor de lo dicho más arriba sobre la concepción artesanal de buena parte del teatro actual (del más renovador, por lo menos) conviene indicar

que nos encontramos ante un nuevo concepto de autoría, que afirma a la vez el valor fundamental del acto de la escritura, y de la figura misma del autor, al tiempo que combina dicha figura con otras como la de director, actor, etc. De forma semejante, se trabaja en equipo y se constituyen grupos de creación dramática estables, como *El Astillero*.

Desde este postulado, hay que entender la siguiente característica que me gustaría citar aquí: la necesidad que sienten estos autores de *redefinir* el objeto de su trabajo; el teatro mismo. La escritura teatral emerge entonces no sólo como exploración de su propia esencialidad, tal y como he dicho, sino también de sus relaciones con los otros lenguajes artísticos, con los otros espectáculos. Hay una *búsqueda de los límites del hecho teatral*. Por ejemplo de los *límites temporales* (espectáculos fugaces frente a espectáculos de muchas horas); *espaciales* (las experiencias no sólo de los espacios múltiples y anómalos de representación sino también de la ruptura misma del concepto de espacio tradicional) o de la misma percepción (implicación de todos los sentidos, no sólo del auditivo o del visual; olores, contacto físico, gusto: *teatro culinario*, pirotecnia etc.).

Por esta razón, se buscan las relaciones y las diferencias con otros lenguajes espectaculares: el interés por el *deporte* es bien patente en autores de los ochenta como Ernesto Caballero (*Squash* [1988], *Rezagados* [1993]) o Fermín Cabal (*Esta noche gran velada* [1983]). Y por supuesto entre los de los noventa, como Rodrigo García (*Los tres cerditos*), Maxi Rodríguez (*Oé, oé, oé* [1994]), etc. Surge, igualmente, el interés por la *radio* (*Sopa de radio*, de autoría múltiple [1999]), y, ¡cómo no!, por todas las facetas de la televisión (los *reality shows* en *El pasamanos* [1995] de Paloma Pedrero, por ejemplo) y de la informática (*Navegants* de Toni Cabré [1999]). El *comic* atrae igualmente, no sólo desde el punto de vista de su estética, sino también desde el de sus peculiaridades narrativas. Por otra parte, la *danza* ha originado fórmulas de intersección interesantísimas como el *teatro danza*, que escaparía a los límites de esta exposición, aunque no las propuestas de Carlos Marquerie.

Pero ese interés no se limita al mundo de los espectáculos y afecta al conjunto de los lenguajes artísticos: el despojamiento escenográfico de que hacen gala muchas propuestas recientes, en lugar de perjudicar la relación del teatro con las artes plásticas, permite que los elementos plásticos y visuales que se utilizan cobren un nuevo sentido: colores, objetos de todo tipo (uno de los mejores textos de Alfonso Armada lleva el revelador título de

El alma de los objetos), vestuario, etc. cobran un valor especial al encontrarse tan destacados.

Las relaciones se estrechan, desde luego, cuando se trata de la *música*. Podemos hablar, incluso, de una escritura musical del teatro, entendido este concepto, en primer lugar, como búsqueda de una estructura que se aleje de la narratividad y se enraíce en los sistemas expositivos propios del lenguaje musical (experiencias anteriores no faltan: *Plany en la mort d'Enric Ribera* de Rodolf Sirera [1972]). En los 90 se vincula esto especialmente con la técnica minimalista: *Minim.mal show* de Sergi Belbel y Miquel Górriz (1987). En segundo lugar, como fórmula de construcción lingüística: diálogos, ritmo de éstos... Creando en algunos casos modelos inspirados en la *cantata*: José Sanchis Sinisterra: *Lope de Aguirre, traidor* (1986).

Caso especial, finalmente, son las relaciones que la escritura dramática establece con los otros géneros literarios. Pionero en la reflexión sobre este fenómeno fue José Sanchis Sinisterra, que acuñó precisamente el término de *Teatro Fronterizo* para denominar a su grupo y su práctica dramática: la búsqueda de la auténtica teatralidad en los recovecos de otros géneros: teatralización de fragmentos narrativos (de Joyce, Melville o de Kafka, por ejemplo) o épicos (*Gilgamesh*). Relaciones que se establecen, en la actualidad en primer (y principal) lugar con la *poesía*, muy vinculada no sólo a las experiencias rítmicas ligadas con la música, sino también con la búsqueda de tiempos y espacios no naturalistas ni objetivos: los diálogos pierden su rasgo esencial de hacer avanzar la acción, los *monólogos*, cada vez más frecuentes y extensos, facilitan la construcción poética de los textos, sirva de ejemplo *Mane, Thecel, Phares* (1998) de Borja Ortiz de Gondra. En segundo, con la *narrativa*: la acción y la información objetiva que no se da en los diálogos se dosifica mediante informaciones al margen de ellos (narradores, monólogos). La mezcla de poesía y narrativa es en fin particularmente pertinente cuando la obra es, toda ella, un monólogo (*Palabras acerca de la guerra* de José Ramón Fernández [1996]). O una aparente sucesión de monólogos sin apenas diálogos explícitos: *Sin maldita esperanza* de Alfonso Armada (1996).

En resumen, podemos decir que este interés por la búsqueda de la identidad del teatro se hace no sólo a partir del reforzamiento de su singularidad (el carácter de *contacto* físico) que tiene la representación sino también buscando soluciones integradoras. Se trata de un *mestizaje* cultural, en el sentido que da a este término, por ejemplo, Pavis, que es trasunto –sin du-

da– de una visión del mundo en la que dicho mestizaje es predicable a las relaciones humanas, al sincretismo cultural, a la negación, en definitiva, de las barreras y las clasificaciones (arte culto, subcultura, primer mundo, etc.)

Otra característica de esta escritura será que la *enciclopedia* de estos autores contiene no sólo gran cantidad de datos sobre el mundo contemporáneo en todas sus vertientes, sino también, y *muy especialmente*, sobre teatro. Pasados los primeros fervores de empezar todo de cero y frente a la idea vanguardista de destruir el teatro anterior, los autores actuales, por mucho que quieran distinguirse de las promociones anteriores (“matar al padre”... o al hermano mayor), llenan sus obras de referencias y claves, tanto de la propia tradición teatral como del teatro universal (clásico y actual). Podría incluso llegar a hablarse de *metateatro*, o de *reescritura* si se prefiere; véanse, por ejemplo, *Macbeth imágenes* (1987) o *Prometeo* (1992), ambas de Rodrigo García. Como es evidente, esto tiene el correlato de necesitar espectadores inteligentes y muy formados. Lo que refuerza esa idea del teatro como cultura no digestiva sino trascendente que apuntaba antes... aun a costa de restringir aún más la recepción de la obra.

A todas estas características tendríamos que unir otras dos que hacen referencia a la escritura misma, a su estética o –si se prefiere– a su retórica:

Como una cierta herencia posmoderna, la escritura de los noventa se ofrece como *multipolar* (el *track writing* definido por Valentini) y como *híbrida*. La *multipolaridad* supone no sólo la escritura fragmentaria sino la *disolución* de los criterios de unicidad temática, de coherencia en los personajes y de desarrollo de la acción. Todo ello dominado por una *falta de jerarquía*. El lector poco ducho puede sentirse desorientado ante unas obras que llegan a sus manos como si estuviesen inconclusas. Y es que el autor deja para los otros componentes de la cadena teatral (que dado el carácter artesanal antes apuntado son bastantes veces él mismo) la *conclusión*, el *cierre* del texto que, haciendo buenos los principios constitutivos del hecho teatral, sólo tiene lugar en su puesta en escena. La alternativa, también la he apuntado, es que sea el lector quien haga el esfuerzo y dote de sentido completo a lo que está leyendo. Ni que decir tiene que las dificultades para lograr esto último pueden llegar a ser notables si no se es extremadamente competente en teatro: en un texto de Alejandro Jorner, *Retrato de un espacio en sombras* (1995), por ejemplo, su prologuista –Manuel Diago– se ha visto en la necesidad de ofrecernos una guía de lectura detallada para evitar confusiones.

Desde un punto de vista estrictamente estilístico, esta disolución significa la ruptura de la alternancia dialógica, ya que lo que el autor ofrece no es sino un texto continuo sin marcas formales (o ni siquiera lingüísticas) de segmentación, tal y como sucede en la obra de José Ramón Fernández antes citada. En otras ocasiones implica, sin embargo, el recurso al *monólogo* en todas sus variantes, al *silencio* que ocupa un valor cada vez más significativo en las nuevas escrituras, a la oscilación (dentro de una misma obra también) entre la prolijidad verbal y un despojamiento casi absoluto, que reduce los intercambios dialógicos a puros esquemas, a puras radiografías orales de los mecanismos comunicativos. En fin, característico es también de los nuevos patrones de escritura, la presencia del *narrador* y de la *narración*, lo que explica que el teatro actual oscile entre la hipertrofia de los aspectos líricos y de los narrativos.

En otro orden de cosas, esta multipolaridad lleva a situar en un mismo plano realidades temporales y espaciales muy distintas, así como a jugar con la confusión entre lo subjetivo y lo objetivo. Llegando a configurar de esta manera un universo algo kafkiano (*Valencia* de Zarzoso [1997]), beckettiano (*Rezagados* de Caballero) o sartriano incluso (*Auto* del mismo [1992]).

La *hibridación*, a su vez, supone la *mezcla de estilos*: la verosimilitud no existe, cualquier personaje puede hablar de cualquier manera en cualquier situación. Y también la *mezcla de géneros*, desde su manifestación más obvia, el *pastiche*, a la más elaborada: la *remake* como una forma de revitalizar la obra originaria: *Carícies* (1991) de Sergi Belbel es relación con *La ronda* de Schnitzler, por ejemplo.

PUNTO Y SEGUIDO

Llegados aquí, forzoso es que hagamos un alto, a la espera de lo que nos pueda deparar el nuevo milenio. Es casi seguro que en los próximos años asistamos a la aparición de nuevos nombres, a la consolidación de bastantes de los aquí citados y (¿por qué no?) a la desaparición de otros que parecían muy prometedores. En todos los casos, no creo que vayan a sufrir grandes modificaciones las líneas que he esbozado aquí. Es cierto que el teatro público tendrá que replantearse seriamente su función, pero esto no tiene por qué significar forzosamente su desaparición, o su privatización. De la misma forma, los autores aquí citados irán, a la par que consolidan su trayectoria y ganan años y experiencia, diversificando sus propuestas es-

cénicas (es innegable que se apunta cierta monotonía estilística en los autores de obra más amplia), creando nuevos *géneros* si se da el caso y, sobre todo, enriqueciendo aún más su visión del mundo. Una visión que muchos de ellos plantean ya como alternativa frontal a la posmodernidad imperante en los años ochenta.

O no. Es posible que el teatro español del nuevo milenio se adentre por un camino que se aleje completamente de todo lo aquí expuesto. En cualquier caso, lo que sí es indiscutible es que hoy en día existe en España un grupo numeroso de autores cuya forma de entender el teatro está llena de interés, aunque de ninguna forma pretendan formar un todo homogéneo, una generación entendida como tal. Autores cuyas obras, con todos los rasgos indicados y con sus muchas contradicciones, aspiran a recuperar el carácter de *literatura dramática* que décadas atrás parecía condenado a quedar eclipsado detrás de la materialidad plástica de los espectáculos. Materialidad que exige, desde luego, nuevas formas de dirigir (ya se está avanzando en ello), de actuar (veo las cosas muy verdes en este aspecto) y de vincularse a unos espacios de representación distintos (la palabra la tienen aquí, muy especialmente las salas alternativas)

Tenemos derecho, en conclusión, a encarar los próximos años con cierto optimismo, aunque sea este tan crítico como el que estos autores muestran en sus obras.

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA (Y OBRAS CITADAS)**

- AZNAR, Manuel, ed.: (1996) *Teatro y democracia en España (1975-1995)*. Barcelona, Cop d'idees.
- BATLLE, Carles: (1997) «La nova dramaturgia catalana: de la perplexitat a la diversitat». *Caplletra* n.º: 22 (Departament de Filologia Catalana. Universitat de València), 49-68.
- BERENGUER, Ángel; PÉREZ, Manuel: (1998) *Tendencias del teatro español durante la transición política (1975-1982)*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- CABAL, Fermín: (1997) «Epílogo» a Enrique Centeno (1997), 427-431.
- CABAL Fermín; ALONSO DE SANTOS, José Luis: (1985) *Teatro español de los ochenta*. Madrid, Fundamentos
- CENTENO, Enrique: (1997) *la escena española actual. Crónica de una década (1987-1997)*. Madrid, Sociedad General de Autores-Fundación Autor.

- DIAGO, Manuel: (1997) Prólogo a Alejandro Jornet: *Retrato de un espacio en sombras; Efímeras superficies de trabajo*. València, Universitat de València.
- DIAGO, Manuel: (1998) «Rodrigo García y el teatro español finisecular: una dramaturgia postartaudiana». *Teatro XXI* n°: 7 (Universidad de Buenos Aires), 15-20.
- EL PÚBLICO. *Historia. Antología. Índices*. (1999). Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música (INAEM).
- GALÁN, Marta; NARANJO, Pilar: (1996) «Notas de cocina de Rodrigo García: la transgresión, al texto y al espacio», en Manuel Aznar, ed. *Teatro y democracia...*, 231-239.
- GÓMEZ GARCÍA, Manuel: (1998) *Diccionario Akal de teatro*. Madrid, Akal.
- HERAS, Guillermo: (1994) *Escritos dispersos (Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, 1984-1994)*. Madrid, I.N.A.E.M.
- LEONARD, Candyce; GABRIELE, John P.: (1996 a) *Panorámica del teatro español actual*. Madrid, Fundamentos.
- LEONARD, Candyce; GABRIELE, John P.: (1996 b) *Teatro de la España demócrata: los noventa*. Madrid, Fundamentos.
- LISTA, Giovanni: (1997) *La scène moderne (Encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du siècle XX)*. Paris-Arles, Carré-Actes Sud.
- MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine: (1998) *L'assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*. Paris, C.N.R.S.
- OLIVA, César: (1989) *El teatro desde 1936*. Madrid, Alhambra.
- OLIVA, César: (1998) «Panorama general del teatro español en la década de los noventa». En *La dramaturgia en Iberoamérica: teoría y práctica teatral* (Osvaldo Pellettieri y Eduardo Rovner eds.). Buenos Aires, Galerna, 131-142.
- ORDÓÑEZ, Marcos: (1996) *Molta comèdia. Cròniques de teatre, 1987-1995*. Barcelona, La Campana.
- PARRA, Marco Antonio de la: (1993) *Para un joven dramaturgo (sobre creatividad y dramaturgia)*. Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música (INAEM).
- PAVIS, Patrice; ROSA, Gabriel eds.: (1994) *Tendencias interculturales y práctica escénica*. México, Gaceta.
- RAGUÉ-ARIAS, María-José: (1996) *El teatro de fin de milenio en España*. Barcelona, Ariel.
- RAGUÉ-ARIAS, María-José: (1997) «¿Una generación? Encuesta a jóvenes autores». *Escena*, n°: 42, 9-25.
- SANTOLARIA, Cristina: (1999) *Los teatros de Madrid: 1994-1998*. Madrid, I.N.A.E.M.
- SARRAZAC, Jean-Pierre: (1997) *L'avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*. Paris, Circé.

- SIRERA, Josep Lluís: (1995) «Una escriptura dramàtica per als noranta (Notes de lector)». *Caplletra* n°: 14 (Departament de Filologia Catalana. Universitat de València), 31-48.
- SIRERA, Josep Lluís: (1998) «La dramaturgia española actual (1985-1995)». En *La dramaturgia en Iberoamérica: teoría y práctica teatral* (Osvaldo Pellettieri y Eduardo Rovner eds.). Buenos Aires, Galerna, 143-154.
- SIRERA, Josep Lluís: (1999) «Brecht en el teatro español actual. De la crisis del modelo épico a su necesaria recuperación». En *El teatro, eina política* (Karen Andresen, José Vicente Bañuls y Francesco de Martino eds.). Bari, Levante Editori, 371-392.
- SIRERA, Rodolf: (1994) «Teatro español: 1978-1992». *Diablotexto* n°: 1 (Departamento de Filología Española de la Universidad de València), 41-50.
- VALENTINA, Valentini: (1989) *Dopo il teatro moderno*. Milano, Gian Carlo Politi Editore.
- VILLEGAS, Juan: (1997) *Para un modelo de historia del teatro*. Irvine, Gestos.

NOTAS

- * **advertencia [relativamente] importante:** Dado el destino de las páginas que siguen (dar pie a un debate puntual) he optado por primar en la exposición mi personal punto de vista, sin rehuir, en consecuencia, un cierto tono polémico en el buen sentido de la expresión.
- ** Además de todos estos trabajos, hay que recurrir de forma sistemática a los artículos y reseñas que periódicamente aparecen en las revistas de teatro: *Primer Acto, Acotaciones, Asaig de teatre, Teatro, Cuadernos de la Muestra de Alicante, Escena, ADE teatro*, etc. Es aquí donde encontramos la información más actualizada, así como ediciones de textos de autores actuales.

JOSÉ SANCHIS SINISTERRA: ¡CULPABLE!

Toni Casares

Pocas veces está tan clara la influencia de una persona en la formación de una o varias generaciones de creadores como en el caso de José Sanchis Sinisterra con la dramaturgia española contemporánea. Es innegable, y lo reconoce todo el mundo, que las clases y talleres de dramaturgia de Sanchis Sinisterra han jugado un papel determinante en la revitalización de la escritura teatral que ha tenido lugar en nuestro país durante los años 80 y 90. De una manera siempre discreta pero increíblemente fructífera, con la generosidad y la sencillez del sabio, con el entusiasmo del maestro que aprende de sus alumnos, Sanchis ha alentado a múltiples «aprendices de dramaturgo» a que perdieran el miedo a dejarse leer, a que ganaran seguridad en sí mismos y, desacralizando el hecho artístico pero acentuando su aspecto de trabajo y de rigor artesanal, a que dieran el salto a la escritura de un primer ejercicio, una primera obra, y luego una segunda, y una tercera...

Los cursos, seminarios, laboratorios, etc, que Sanchis imparte («compartite» sería una expresión más justa) en varios centros, institutos o espacios de investigación teatral, han sido y son todavía auténticos viveros de conreo de nuevos autores y nuevas escrituras, siempre atentas a las formas y necesidades expresivas de nuestro tiempo. Con un método pedagógico propio, basado en el entusiasmo personal y en la búsqueda y la experimentación

permanentes en los límites de lo específicamente teatral, las clases de Sanchis se alejan radicalmente del modelo *master-class* «-cállate y escucha-», o del modelo *monólogo erudito* «-sólo yo sé todo eso y tu sabes muy poco», tan desgraciadamente habituales entre las escasas aulas o academias que se dedican a la enseñanza del teatro en nuestro país.

José Sanchis prefiere adentrarse en el terreno del intercambio real de inquietudes, preguntas, dudas, problemas, experimentos... de sus alumnos y de él mismo, sobre aspectos más o menos concretos surgidos entorno a algo tan simple y a la vez tan difícilmente objetivable como es la construcción sobre el papel de una situación dramática; y guía o acompaña al alumno (según cual sea su grado de experiencia) en el largo camino que se inicia delante de la página en blanco y termina (si es que termina) en un escenario, en boca de unos actores. Una página que, antes que nada, Sanchis se cuida mucho de desmitificar, presentándola no como un enemigo a vencer sino como un campo de juego dónde determinadas reglas más o menos pre-establecidas garantizan el buen desarrollo del juego y, a menudo, la diversión del jugador. Ése es el primer gran secreto de Sanchis que me atrevo a revelar aquí: escribir teatro es tan divertido, tan apasionante, como parece; o más. No es un ejercicio de auto-tortura y, mucho menos, no es algo reservado a cuatro «escogidos» de talento innato que nacieron con la pluma (o el ordenador) en la mano. A escribir teatro, se aprende; como se aprende a ir en bicicleta o a construir puentes y carreteras. Que luego la obra de uno sea «genial», «rompedora» o simplemente «del montón» es algo que al dramaturgo novel no debe preocuparle lo más mínimo si no quiere encallarse en el barro de los propios miedos aún antes de empezar a escribir su primera réplica.

Otro gran secreto de Sanchis -ya puestos a desvelar secretos- es que casi nunca enseña lo que él ya sabe de antemano (qué aburrido es eso!), sino que al contrario, en sus clases propone trabajar aquello que él mismo no acaba de tener muy claro; con lo cual él mismo se interesa como el que más por los ejercicios de sus alumnos (por la cuenta que le trae!).

Comentar en clase el ejercicio de un alumno dónde lo que se experimenta es algo compartido por todos los que escuchan y por el propio «comentador» resulta bastante más atractivo e interesante que leer por enésima vez cómo un alumno ha resuelto la aplicación de una fórmula archiconocida.

Que las clases de dramaturgia de Sanchis son apasionantes y motivadoras lo dicen muchos de los jóvenes y ya no tan jóvenes autores de teatro del país. Porque muchos de ellos (al menos en Cataluña y también en Madrid, por no hablar del «otro lado del charco») han pasado por sus clases o han compartido con él sus dudas, sus inquietudes, sus trabajos, sus entusiasmos, sus frustraciones. Sergi Belbel, Lluïsa Cunillé, Pere Peyró, Juan Mayorga, Yolanda Pallín, Mercè Sàrrrias, Carles Batlle, David Plana... No voy a hacer la lista; creo que no hace falta. Porque (y ésa es otra de las virtudes de Sanchis) tampoco vamos a encontrar, en la larga nómina de autores que se han formado y han aprendido con él, demasiadas características de estilo en común más allá, eso sí, de una misma voluntad por buscar una escritura propia que les sirva como instrumento de expresión personal, y acorde con los modos y necesidades de expresión del mundo que les rodea. Si una «marca» ha dejado el contacto con Sanchis en la obra de esos autores es, simplemente, la de no ocultar la propia personalidad detrás de una escritura aséptica, fácil, digestiva; la de no querer caer en la trampa de la «pièce bien faite» que gusta y no trae problemas al autor, ni al actor, ni al director ni, mucho menos, al espectador. La única «marca Sanchis» pues, es la de un teatro comprometido con su tiempo, en el que el autor, hablando de tu a tu al espectador, comparte con él sus obsesiones, sus inquietudes, su perplejidad frente al mundo y sus avatares. A parte de eso (de esa similar actitud frente al hecho creativo) poco van a tener en común el teatro de Belbel con el de Cunillé, el de David Plana con el de Mayorga, etc. Cuando oigo (a veces lo he oído) que determinado texto de un autor novel «huele a Sanchis» sé lo que se está queriendo decir: Se trata de un texto con personalidad propia, de una obra que rehuye los lugares comunes de una dramaturgia gastada, de alguien que se está planteando en serio y con mucho rigor la búsqueda de caminos de expresión nuevos y personales. No es más que eso; que aunque sea mucho, bien es verdad que difícilmente será algo demasiado tipificable como estilo generacional, puesto que, precisamente, es estrictamente personal.

Es curioso cómo la metodología pedagógica de Sanchis encuentra en lo lúdico del aprendizaje el camino más eficaz hacia el compromiso del autor con su obra y con su tiempo. Quizá algo de las famosas *contraintes* ouli-pianas se ha escabullido entre los orígenes brechtianos de Sanchis y su posterior admiración por la obra de Beckett; y es esa mezcla entre el juego arbitrario, el compromiso social y la lúcida expresión de lo más esencialmente humano (mezcla que sin lugar a dudas le acerca también, sin dema-

siadas piruetas, al minimalismo) la que le permite reconocer, diseccionar, analizar y pautar cada uno de los aspectos, misterios y problemas más relevantes de la escritura teatral contemporánea. Junto a sus alumnos, Sanchis juega con esos enigmas específicos de la teatralidad y les enseña a utilizarlos para lo que sirven o deberían servir: como formas de aprehensión personal del mundo, como herramientas para interrogar la compleja realidad, como formas dónde buscar nuevos sentidos, distintos significados a lo que ya no nos sirve por gastado, por caduco, por convencional; y, finalmente, como vehículo de comunicación de todo eso a un público que va a querer, también, intervenir en el mismo juego y con las mismas cartas. Resultaría insoportablemente estéril y aburrido utilizar el material resultante de un profundo análisis de la teatralidad sólo para reafirmarse de nuevo en lo ya sabido o para delectarse en la re-digestión de los mismos y únicos sabores de siempre.

En las libretas de Sanchis, como si de los cuadernos de un científico se tratara, hay páginas y más páginas de esquemas, listas y tipologías relacionadas con algún problema dramático concreto del cual, a pesar de haberse hablado y discutido ampliamente durante décadas, pocos se han parado a tratar de definir con exactitud su verdadera esencia, a establecer sus parámetros y condiciones objetivas. ¿Cuántos tipos de diálogos pueden establecerse? En función de qué? ¿A qué nos referimos cuando hablamos de «interacción»? ¿Y el personaje? ¿Quién es ése exactamente? ¿A quien habla un personaje que está monologando?... Múltiples y distintas cuestiones que Sanchis utiliza como base para inventar los ejercicios que propone a sus alumnos. En esa especie de traducción matemático-científica de los problemas comunes de la dramaturgia, encuentran los alumnos de Sanchis el estímulo para la creación personal y la fórmula adecuada para dejarse sorprender por sus propios resultados.

Me consta que pronto van a publicarse algunas de las reflexiones teóricas y de los ejercicios dramáticos que José Sanchis guarda en sus libretas. Ya era hora! Estoy convencido de que va a ser libro de obligada consulta par muchos autores de teatro con ganas de plantearse nuevos y estimulantes interrogantes.

Hay, además, otro aspecto crucial para entender la importancia de Sanchis en la formación y promoción de nuevos autores teatrales en estos últimos años. Su dedicación pedagógica ha ido siempre estrechamente ligada a la creación escénica. Consciente de que el teatro es un lenguaje vivo,

multiséptico, multidisciplinar y que requiere la presencia real y activa del espectador, Sanchis ha insistido siempre en la imperiosa necesidad de que los textos teatrales sean puestos en escena (y, en muchas ocasiones, lo ha hecho posible él personalmente). La creación, primero de la Compañía El Teatro Fronterizo, y luego de la Sala Beckett en Barcelona, no respondía a otra cosa que a eso: poder aportar un modesto grano de arena para que la dramaturgia contemporánea comenzara a tener algunas estructuras básicas de trabajo dónde desarrollarse; más allá de las reducidas dimensiones de la mesa-escritorio individual de un autor encerrado en su casa. La puesta en común de problemas, inquietudes y proyectos entre distintos creadores, la investigación conjunta con otros autores, directores, actores, escenógrafos, coreógrafos, etc, el diálogo y la experimentación con los espectadores y tantas otras posibles actividades relacionadas con el proceso de creación teatral son, en la pedagogía de Sanchis, parte esencial e imprescindible del aprendizaje permanente a que debe someterse cualquier creador con una mínima vocación de incidencia.

Lecturas en común de los ejercicios de los alumnos, lecturas dramatizadas de esos ejercicios, de obras breves, de obras inacabadas, semimontados, trabajos en proceso que se muestran a un público cómplice, puestas en escena de un mismo fragmento a cargo de distintos directores y, evidentemente, producción y estreno de obras para ser mostradas a un público más amplio. Todo eso es estrictamente necesario para el desarrollo de una dramaturgia contemporánea. Y debe poder hacerse en espacios adecuados para ello y sin la presión añadida de su imposible rentabilidad comercial. Las llamadas «salas alternativas» están en ello, y no cabe duda de que Sanchis ha sido y es uno de sus más destacados impulsores y promotores.

Pero la doble dimensión de Sanchis como pedagogo y como creador no ha servido únicamente para promover esos espacios y hacer comprender su necesaria existencia. Esa duplicidad tiene también su relevancia en la propia vertiente pedagógica de Sanchis. Otra de sus «lecciones» es la de que el escritor de teatro (y por lo tanto también el aprendiz) debe conocer de cerca los secretos y problemas que conlleva el escenario, debe comprender el lenguaje específico de la escena y, si éste es polisémico y multidisciplinar, uno tiene que aprovecharse de su «riqueza». No hace falta decir de qué determinante manera han influido en la escritura dramática contemporánea la irrupción de nuevos lenguajes, la acentuación de determinados ámbitos semánticos extra-textuales tradicionalmente relegados en la escala jerárqui-

ca del sistema escénico, los nuevos estilos interpretativos, etc. Todo eso conlleva movimientos continuos en la configuración de, por ejemplo, la verosimilitud teatral, la concepción de personaje, etc. José Sanchis (director-dramaturgo-pedagogo) apela precisamente a esa polisemia, para proponer nuevas relaciones semánticas, poner en duda su aparente jerarquía, pervertir sus formas tradicionales, etc. Siempre en pro de un teatro útil y acorde a las nuevas sensibilidades. No es casual que, por ejemplo, Sanchis haya dedicado buena parte de sus talleres y laboratorios a la «dramaturgia actoral», o a la relación entre texto y espacio escénico, o que en sus cursos de dramaturgia participen habitualmente actores, escenógrafos, bailarines, etc.

Los autores contemporáneos de nuestro país nos están escribiendo un teatro que requiere (que llama a gritos) un replanteamiento total de la dirección escénica, del trabajo actoral, de las soluciones escenográficas tradicionales, de las posibilidades expresivas de la luz y el sonido, etc, etc, etc. No me cabe la menor duda de que podemos señalar con el dedo a José Sanchis como uno de los principales culpables de lo que se nos ha venido encima. Yo, personalmente, además de agradecersele, seguiré persiguiéndole para que siga entusiasmando a nuevos futuros dramaturgos.

Reproducimos el texto que el periodista y crítico teatral Santiago Fondevila utilizó como prólogo a su libro *José Sanchis Sinisterra, l'espai frontierer*, publicado por el Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. La traducción del original catalán la realizó David Torres.

ELOGIO DE LA COHERENCIA

(Para caminar sólo hace falta una libreta y...)

Santiago Fondevila

De las virtudes humanas de José Sanchis Sinisterra destaca, sobre todas aquellas que conozco (y probablemente sobre las que desconozco), la coherencia entre su forma de pensar y su forma de vivir, la coherencia entre pensamiento y acción. Una coherencia salpimentada del imprescindible sentido del humor que se trasluce en toda su obra dramática y en su ya larga experiencia pedagógica. De ahí que haya concebido este libro como una aproximación –comunicarse es aproximarse a la experiencia vital del Premi Nacional de Teatre 1996 alejándome de un análisis dramaturgico sobre su mundo creativo que otros con mejores mimbres sabrán hacer, o están haciendo ya. Ciertamente hay una relación intrínseca entre su caminar por la vida y por los escenarios, y el resultado de esa experiencia convertida en obra dramática, y espero que una y otra se trasluzcan a lo largo de la primera parte de este libro en el que mi única labor ha sido obligar al autor a recuperar su memoria y transcribirla de la forma más amena posible.

Coherencia, al fin, que, de una u otra forma alcanza lo más profundo de la obra dramática. Y en ese sentido recojo las palabras del tristemente desaparecido Moisés Pérez Coterillo, a quien se debe la iniciativa de publicar en la colección de textos teatrales de *El Público ¡Ay Carmela!*, en 1989, y *La trilogía americana*, en 1992. En el prólogo a esta última dice Pérez Coterillo: «Sorprende en una primera lectura de los textos que integran esta trilogía (*El retablo de Eldorado*, *Lope de Aguirre, traidor* y *Nafragios de Álvar Núñez*) su evidente disparidad. No son piezas de una macroópera sometidas al mismo esquema, ni observables desde un ángulo semejante. Las tres son obras profundamente dispares en su construcción. Obedecen cada una a un propósito propio y les mueve un impulso creador autónomo. Su unidad, aparte de la proximidad temática, reside en su coherencia interna...» Recuerdo precisamente el primero de los textos en la puesta en escena que realizó El Teatro Fronterizo en el ciclo Teatre Obert y en el histórico escenario de la Aliança del Poble Nou. Cuán sorprendente, por poco habitual en esos momentos, me resultó ese viaje al mundo cervantino en una visión que lejos de resultar antropológica, extremo al que coadyuvaba el uso del idioma náhuatl, mostraba la América de hoy a través de unos personajes del ayer. En fin, no quiero extenderme sobre ese recuerdo con el que la obra de Sanchis Sinisterra comenzó a apasionarme.

A través de las más de diez horas de conversación conoceremos el cómo y el porqué de sus actitudes y decisiones vitales y veremos, también, cómo la casualidad influye en ese itinerario que espero, porque así lo quería el autor, no recoja más anécdotas de las imprescindibles y alumbra, en cambio, el fondo de una vida comprometida con el teatro. El teatro entendido como juego pero también como compromiso con el entorno y con los problemas del individuo, ya se escondan en viejas narraciones del Siglo de Oro o se evidencien en entrañables personajes contemporáneos, aunque nunca realistas. También debo confesar que he eludido deliberadamente que la conversación se convirtiera en una exposición teórica a modo de justificación de la obra y he preferido bucear en el hombre y en su experiencia, ya que Sanchis Sinisterra es un meticuloso observador.

Pero como siempre me ha sorprendido la capacidad de Sanchis Sinisterra para crear un universo lingüístico y conceptual propio, aunque no lo haga de una forma premeditada, me he atrevido, he osado, si se me permite la reiteración, a recoger en la segunda parte una «Primera aproximación a un posible diccionario ideológico del teatro» con la intención de que re-

sulte útil a quienes se acerquen a la obra y el método de creación de este ciudadano del mundo. Este «diccionario», además, me ha permitido omitir cuestiones sobre la escritura del autor o sus análisis sobre la obra de aquellos a quienes Sanchis Sinisterra ha investigado.

Debo confesar que la tarea ha sido fácil y agradable. Fácil porque, a pesar de sus temores, Sanchis Sinisterra tiene un profundo conocimiento de sí mismo, y su autodidacta formación, siempre en los alrededores de la enseñanza, le permite situarse en el entorno con unas referencias muy claras. Fácil porque Sanchis Sinisterra es un conversador que construye su expresión oral con el rigor de quien ha dedicado tantas horas a enseñar y explicar. En los antípodas de un modelo de creación que confía en la intuición, el ingenio y la invisible inspiración, Sanchis Sinisterra edifica sus obras sobre el conocimiento como punto de partida de una búsqueda siempre –y afortunadamente, diría él– de inciertos resultados. Y si al cabo llega a la conclusión de que la forma es el fondo, es porque ya en sus inicios la búsqueda nace en el seno de estructuras narrativas o dramáticas como las de Kafka, Joyce, Melville y Beckett, que corroboran la importancia ideológica y dramática de esa afirmación que, por otra parte, se ha impuesto rotundamente en el modelo de sociedad occidental, aunque, como es obvio, con objetivos y resultados muy diferentes al auténtico conocimiento de la realidad humana y de la experiencia individual que los autores citados, así como el mismo Sanchis Sinisterra, pretenden.

Decía también agradable y añadiría ahora estimulante. Caminar por la memoria ajena es, a menudo, un ejercicio de confrontación con los propios fantasmas, con las dudas y zozobras intelectuales, con las enormes contradicciones de un mundo que empequeñece al ser humano. Y en ese caminar ligero de equipaje (una libreta y un bolígrafo) por un camino que deseamos largo hacia una Itaca improbable, Sanchis Sinisterra transmite la tranquilidad de quien es capaz de sustraerse a las tentaciones de la cultura del éxito y de la exaltación megalómana del yo desde unas convicciones sobre la sociedad y sobre el ser humano instaladas en una noción revolucionaria y humanista de las relaciones entre los individuos. Una noción revolucionaria no adscribible a ningún modelo existente y en sintonía, sin embargo, con las raíces más heterodoxas de los movimientos sociales y políticos más actuales, como demuestran sus últimas obras: *El cerco de Leningrado*, *Valeria y los pájaros* y *Marsal Marsal*. En suma, y volvemos al principio, la coherencia de un autor que renuncia a las plusvalías de su trabajo, en el sen-

tido de la acumulación, y es capaz, por tanto, de cederlas sin ninguna contrapartida para empezar de nuevo en cualquier otro lugar. La siembra está hecha.

El caminar silencioso, alternativo, fronterizo, del teatro de José Sanchis Sinisterra, así como las circunstancias históricas en las que se produce su obra, configuran al autor como ese desconocido del que todos conocen el nombre y poco más, ese autor autónomo e incómodo cuya creación recibe unos reconocimientos siempre tardíos entre las élites culturales mientras, por contra, aquella contamina, en el buen sentido de la palabra, las bases y, en definitiva, el futuro, tal como queda palmariamente demostrado con la fecunda etapa del creador en la Sala Beckett. Una etapa que acaba de terminar con su peregrinaje a Madrid, donde dice que va a montar su «campamento base» que le permita seguir en una itinerancia que cada vez le resulta más deseable y con los ojos puestos en una Latinoamérica que cada vez le resulta más fascinante.

Pongamos punto final a estas palabras, mucho menos valiosas que las que siguen y que, por otra parte (me aseguran), prácticamente nadie lee, y demos paso a la palabra hecha acción. Arriba el telón (si lo hubiere).

PEPE SANCHIS SINISTERRA, MEMORIA Y ENCUENTRO

*Rodolf Sirera**

A Pepe Sanchis y a mí nos separan ocho años. Él es de la quinta de otro de los autores que más admiro y aprecio, Josep Maria Benet i Jornet.

Son los autores más destacados de mi generación. Uno en catalán, otro en castellano, desde estéticas distintas, desde opciones de actuación divergentes, han significado uno de los principales referentes del teatro español de esta segunda mitad de siglo.

Por si faltaba poco, otro nexo común interrelacionó estas dos biografías: su influencia y también su interacción en/con un dramaturgo emergente, uno de los dramaturgos más prometedores de la nueva generación: Sergi Belbel.

Mi relación con Benet fue, a lo largo de estos años, muy intensa: la lengua de escritura sin duda nos unía, y ciertas coincidencias estéticas, que con los años se han ido separando.

Y, sin embargo, siendo los dos valencianos, Pepe y yo, hemos tenido pocas ocasiones de relacionarnos, quizá porque la cronología, nuestras vidas personales y literarias, jugaron en nuestra contra.

* Palabras pronunciadas con motivo del acto de homenaje a José Sanchis Sinisterra, en la VII Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos. Alicante, 22-XI-1999.

Cuando Pepe Sanchis fue nombrado en 1957 director del Teatro Universitario yo tenía nueve años y todo lo que sabía del teatro es que el demonio salía por el escotillón, entre nubes de azufre, en el Belén del Patronato, al que mis padres eran muy aficionados.

Mientras, Pepe seguía con el TEU. Luego fundó el Aula de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras, facultad en la que yo iba a estudiar algunos años después. Yo había empezado a ir al teatro de la Casa de los Obreros, obligado, domingo tras domingo, porque mi padre era de la Junta Directiva y la diversión salía gratis. Pero yo no me divertía mucho, eran los autores de antes de la guerra: Linares Rivas, Sassone, Benavente, los Quintero, Casona...

Lo más moderno, me llegaba a través del radioteatro, allí fue donde conocí a Buero, a Sastre, a algunos autores extranjeros en boga entonces (Ugo Betti, Tennessee Williams...)

En 1965, cuando Pepe Sanchis trabajaba a Brecht –autor que yo ni siquiera había oído nombrar– entré en la Facultad y comencé a asistir a las funciones del TEU, en el pequeñísimo local de la calle de las Comedias. Pero era ya el momento de Antonio Díaz Zamora, que me descubrió a tantos autores (Beckett, Arrabal, Max Frisch, Dürrenmatt, Alberti...)

Pepe Sanchis se fue a Teruel dos años después, y yo ya había comenzado a interesarme por el teatro no sólo como espectador. Cuando empecé a escribir, Pepe ya no estaba, pero todo el mundo, en los círculos teatrales, en los círculos universitarios, hablaba de Pepe... Su ausencia era casi una presencia. Pero el contacto directo, ese aprendizaje que tanto me hubiera beneficiado, estoy seguro, esa experiencia, de la que tanto hubiera podido aprender, me fue negado: paradojas del destino –o de la cronología–.

A poco de marchar Pepe de Valencia, y tras algunos escarceos, creamos nuestro primer grupo de teatro (de cámara y ensayo, como se llamaban entonces). Ya habíamos leído a Brecht, a Beckett, a Tonesco... Pero curiosamente empezamos montando a Cervantes y a Lope de Vega. Yo escribí mi primer texto teatral y sentí la necesidad de cambiar de lengüe. Y aquí empezó todo para mí.

Pepe seguía su marcha, yo la mía. Coincidimos unos años después –al menos en programación– en la legendaria temporada del Grec 76. Y a principios de los ochenta, cuando, con otras personas, dirigía Teatros de la Diputación de Valencia, le trajimos con *La noche de Molly Bloom* (por supuesto, yo entonces aún no había leído a Joyce). Y hasta es posible –Dios

no lo quiera– que, en alguna de mis épocas como crítico, haya debido enfrentarme con algún espectáculo de Pepe. Si fue así, desde aquí le pido perdón: los críticos decimos muchas veces tonterías y yo no me considero una excepción.

En los años ochenta el prestigio de Pepe seguía creciendo. Y su convicción. Y su fe en las posibilidades de una nueva y regeneradora escritura escénica que apenas comenzaba a despuntar. Pepe se mantenía fiel a su concepción del teatro; apostó decididamente por un teatro esencial, desprovisto de oropel, austero, encarnado en el trabajo actoral y en la palabra, mientras yo contribuía a la puesta en marcha de grandes proyectos de puesta en escena, dirigía teatros públicos, o aportaba mi grano de arena al diseño de determinadas políticas teatrales, desde mi puesto de gestor. Me siento frívolo y caprichoso, al lado de una carrera tan coherente, tan responsable como la de Pepe.

Ahora somos compañeros de generación, de escritura. La diferencia de edades ya no cuenta, lo único que cuenta es nuestra constancia en el hecho de seguir cultivando, con mayor o menor dificultad, el viejo y apasionante vicio de escribir para la escena.

Con los años, mi admiración por Pepe Sanchis ha ido creciendo. No sólo al hombre de teatro, al animador, al movilizador de hermosos proyectos, a veces imposibles por la propia pureza de su concepción, otras, posibles y reales por la tenacidad y el amor con que los ha sustentado; sino también –o sobre todo– al autor teatral. Un autor teatral que ha sido capaz incluso de escribir a veces contra sus propios planteamientos teóricos porque la *verdad* de la historia que pretendía contarnos así lo requería.

Este *encuentro*, o este reencuentro, con motivo de este homenaje, me sirve para coincidir, aunque sea por vez primera, en el tiempo –y en cierto modo también, en el espacio– con uno de los hombres clave en la renovación del teatro español, sin cuyo ejemplo, sin cuyo magisterio –aunque a veces haya sido por caminos indirectos– muchas de las escrituras escénicas actuales, escrituras que justifican y sustentan esta Muestra que año tras año nos convoca en Alicante, no serían posibles.

Desde la admiración y el respeto, pero también desde el convencimiento de estar juntos en la misma guerra y de sentirme compañero tuyo, muchas gracias, Pepe, y enhorabuena.

IV. SOLA/O ANTE EL PELIGRO: I MUESTRA DE MONÓLOGOS EN CLAN CABARET

Del 15 al 21 del mes de mayo se jugará en Clan Cabaret una experiencia teatral novedosa en la ciudad de Alicante que despertó un gran interés. La FERIA TEATRAL MARATÓN DE MONÓLOGOS - SÓLO ANTE EL PELIGRO - muestra a través de una selección de monólogos, un mundo muy interesante y diferente.

El teatro es un arte que ha existido desde siempre y que ha evolucionado a lo largo de la historia. En el mundo actual, el teatro ha encontrado una nueva forma de expresión a través de los monólogos. Estos son obras teatrales que se representan por un solo actor o actriz, lo que permite una gran libertad de expresión y una mayor profundidad en el análisis de los personajes y situaciones.

En esta ocasión, la FERIA TEATRAL MARATÓN DE MONÓLOGOS - SÓLO ANTE EL PELIGRO - nos ofrece una selección de obras que abordan temas muy actuales y relevantes. Desde la violencia de género hasta la discriminación social, pasando por la crisis económica y la pérdida de valores, los monólogos nos permiten reflexionar sobre nuestra sociedad y nuestro papel en ella. La experiencia de ver un monólogo es única y emocionante, ya que nos permite vivir en primera persona las historias que se nos cuentan.

Del 18 al 21 del pasado mes de mayo tuvo lugar en Clan Cabaret una experiencia teatral novedosa en la ciudad de Alicante que despertó un gran interés. La I MUESTRA MARATÓN de MONÓLOGOS «SOLO ANTE EL PELIGRO» reunió, durante cinco sesiones, a más de 80 intérpretes (que, con un texto nunca superior a los 8 minutos, consiguieron que el local donde habitualmente se celebran las sesiones golfas de la MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL se llenase de un público, mayoritariamente joven, que abarrotó el recinto todas las actuaciones). Entre los participantes, procedentes básicamente de la Comunidad Valenciana y Madrid, había de todo: desde actores profesionales muy rodados, hasta aquellos otros que subían al escenario por primera vez. La organización (Clan Cabaret y el T.U. de Alicante) agrupó a los/las valientes en tandas de 15 monologuistas, intentando homogeneizar al máximo la experiencia de los actuates y la temática de los textos.

Pero sin duda lo más relevante fue algo que ya se recogía como objetivo prioritario en las bases de la Muestra: la mayoría de los monólogos presentados eran estrenos absolutos, textos escritos por o para los mismos intérpretes. Así, junto a los textos de moda: véanse los de Antonia Sanjuan y Félix Sabroso, o Franca Rame y Darío Fo, o los clásicos: desde Shakespeare a Rousseau, pudimos constatar el pulso ácido, irónico y casi siempre con un punto de humor de los más saludable, de nuestros jóvenes autores que querían contribuir así, además de con su interpretación «solitaria», con su propia escritura teatral. De entre los monólogos presentados, hemos seleccionado unos cuantos como botón de muestra de una MARATÓN que ya prepara su segunda edición.

VAGO

José R. Carralero

Soy vago. Muy vago. Insultantemente vago. Buscaría un modo más gráfico de expresarlo, pero me da mucha pereza. «Qué original», pensaréis, «como que no hay vagos en el mundo». Y es cierto, los hay, pero lo mío excede lo razonable. Si se convocase un concurso de vagos, yo ni me presentaba.

Somos una raza; vivimos entre vosotros, y no os dais ni cuenta. Podemos ser vuestro compañero de butaca, o vuestro acomodador... vuestros taxistas, carniceros, vuestra defensa del Real Madrid, vuestros alcaldes, vuestro ministro de asuntos exteriores...y, por supuesto, vuestros actores. Sobre todo, vuestros actores. De qué, si no, iba a estar yo aquí. Mi madre me lo dijo clarito: «Nene, tienes que ganarte la vida; o trabajas, o te metes a actor». Yo, puestos a elegir, ni una ni otra, pero si se me ocurre buscar trabajo de repartidor, o pegando sellos, ¡igual lo consigo! Como actor, sé que no tengo nada que hacer (ya lo habréis comprobado), así que aquí estoy; haciendo que trabajo. Y no se está mal, salvo por lo de la verticalidad; la posición natural de un vago es la horizontal. En su día propuse a los organizadores sustituir la banqueta por mi sofá, pero no era factible. Porque yo pertenezco a la modalidad de vago, de sofá, que presenta muchas ventajas; la respiración fluye mejor, siempre eres el primero en descubrir las goteras del techo (lo cual reporta una gran satisfacción personal), y, además, nadie te

puede atacar por la espalda. Por otro lado, el vago de sofá siempre se descalza, (sin desabrocharse los cordones, claro), por lo que no hay riesgo de mala circulación en los pies. Así que un vago vive más años. El deporte es salud, dicen, pero cuántos deportistas de élite se han quedado en nada al abandonar el ejercicio físico. Para evitar riesgos, un vago no moverá un músculo, por si descubre que le gusta. Aunque a veces hay tentaciones; yo mismo jugué un partido, hace seis, o siete años, pero creo que voy a tomarme un descanso (no quiero forzar la máquina).

Pero no sólo de pereza física vive el vago; la pereza intelectual también es necesaria. A un vago que se precie, nunca se le oirá decir algo inteligente. ¿O sí? Aunque, paradójicamente, ha habido grandes pensadores en la historia de los vagos, porque, ¿quién, salvo un perfecto haragán, pudo haber ideado algo tan maravilloso como el mando a distancia? ¡Qué gran esfuerzo para la mente de un vago!

El mando a distancia es un artilugio que vive en la mano de todo vago de sofá que se precie, porque el vago de sofá, inevitablemente, ve la tele. También podría leer un libro, pero entraña ciertos riesgos: Podría empezar a tener ideas propias, y eso sería agotador. Así que un vago de sofá se ejercita en el noble arte del zapping, hasta que es capaz de ejecutar sus funciones sólo con el dedo pulgar. Tiene su curro, ¿eh?, no os vayáis a creer que la vida del vago es un camino de rosas. Si, por lo que sea, el aparato se pierde, o se queda sin pilas, comprendemos cuánto debieron de sufrir los vagos de antaño. Pobrecitos. Tragarse «Verano Azul» una y otra vez sin poder cambiar de canal. Porque, con tal de no levantarse, un vago es capaz de tragarse todos los anuncios, todo un capítulo de «Al salir de clase», e incluso quedarse a la tertulia cinematográfica de Garci y sus amigos (aunque algunos lo hacemos como cura al insomnio). Yo sólo sería capaz de levantarme a cambiar en casos extremos: Ramón García, o Ana García Obregón. Excepto si aparecen juntos; entonces, directamente arrojo un objeto contundente contra la pantalla. Si no pesa demasiado, claro.

El término «vago» se utiliza, habitualmente, con carácter peyorativo. Parece que hay quien te quiere hacer sentir culpable por vivir a tu manera. Un vago de verdad, con mayúsculas, acepta su condición, e incluso se enorgullece de ella; iría por la vida con la cabeza bien alta si no cansase tanto. Se tiene una idea equivocada del vago. El vago de verdad, el de raza, no es el típico greñudo, mal vestido y sin afeitarse... bueno, alguno hay. Pero excepciones. El verdadero vago se levanta a las siete (de la mañana), se afei-

ta, se viste correctamente, y se va a dirigir el país. Ahí es donde encontramos al vago de oficina; la tribu más numerosa de cuantos vivimos en esto de la pereza. El vago de oficina pasa desapercibido, entre sus compañeros, pero hay algunos rasgos delatores que pueden contribuir a desenmascararle.

En su mesa de trabajo, por ejemplo, siempre encontramos un mensaje secreto, garabateado con desidia en un trozo de papel: «Vuelvo en quince minutos» (en realidad pone «vuelvo 15 m.») Un mensaje que, tres horas más tarde, sigue allí. O bien «he ido a desayunar», que, leído a las cuatro de la tarde, queda raro (un vago nunca desayunaría antes de las cinco). Por otro lado, un vago nunca miente; cuando no ha hecho un informe, le dice a su jefe la verdad: que se lo ha comido el perro.

En el trabajo, un vago nunca competirá con sus compañeros; cualquier intento de pisarle el terreno laboral, será bienvenido. Por eso, un vago es solidario con los problemas de los inmigrantes: él nunca protestaría si viniesen de otro país a quitarle el trabajo. Del mismo modo, no somos reaccionarios contra el sistema; la explotación laboral es la mejor excusa para no trabajar, que es, precisamente, el estado ideal al que todos los vagos aspiramos. Antes de subir a escena, he sabido que el ganador del concurso tendrá que trabajar un año entero en el «Club de la comedia». ¡Trabajar! Por suerte, aquí hay gente con talento de verdad que no dejarán que eso me ocurra a mí.

Tengo que dejaros ya. Quizá mi monólogo debía ser un poco más largo, por lo menos el tema lo merece. Ocurre que, este parlamento ha sido escrito íntegramente en mi sofá, y, para coger otro folio, tenía que levantarme. Pero espero que hayáis tenido suficiente. Un último consejo, a todos los vagos potenciales que pueda haber en la sala (alguno habrá): Aceptarlo, no luchéis contra la pereza; es inútil y, además, se gasta demasiada energía. Yo mismo lo he intentado, en más de una ocasión. Tras un largo y costoso proceso de mentalización, conseguí convencerme de que era el momento de superarla, pero en el último momento me dio pereza.

Así que ya lo sabéis, amigos: Hacedos vagos. Cuarenta millones de españoles no pueden estar equivocados.

ENAMORADOS ANÓNIMOS

Miguel Esteve

Hola. Me llamo Armando José Colmenares y llevo doscientos cuarenta y tres días sin probar el amor. Y esto os lo tengo que agradecer a vosotros. Es la primera vez en mi vida que disfruto de tan largo lapso de tiempo sin enamorarme de alguien. He de reconocer que, en principio, yo, como vosotros, adolezco de esa tara mental de la que estamos dotados los débiles: yo me enamoro a las primeras de cambio. Así, el devenir de mi existencia no ha sido otra cosa que una sucesión de enamoramientos: primero me enamoré de un pezón; luego, del resto del cuerpo (mi madre); seguí con la profesora de párvulos, la vecinita, la primita, la compañera de clase, la amiga de mi hermana, la chica del autobús, la panadera, la camarera, Concha Velasco, la novia de mi hermano, el carnicero de la esquina (una mala tarde la tiene cualquiera), David Hasselhoff (bueno, dos malas tardes...), la monitora del gimnasio... y un sinfín de enamoramientos que desembocaron en ella, a la que, a partir de ahora, denominaré «el punto de inflexión». (No, le guardo rencor, no le guardo rencor...).

Ella, la única mujer del mundo, capaz de cargarse el tópico de *se fue con su mejor amigo*: ella se fue con todos mis amigos. (No le guardo rencor, no le guardo rencor...). Siempre fue muy solidaria, no hacía distinciones. Incluso creo que ahora ha fundado una O.N.G.: «Nadie Virgen Sin Fronteras», me parece que se llama. Ella, el desencadenante, la gota que

colmó el vaso, la puta sin corazón... quiero decir, el punto de inflexión; la que provocó que, por fin, me decidiera a ingresar en Enamorados Anónimos, feliz suceso que ha cambiado radicalmente mi vida.

Como os comenté en la reunión de la semana pasada, he realizado grandes progresos en mi relación diaria con las mujeres. No sin pagar un precio, claro está. Lo cierto es que, por fin, he conseguido cumplir a rajatabla el consejo número treinta y cuatro del fantástico libro escrito, cómo no, por nuestro insigne fundador, «El Libro Maestro para conseguir que las mujeres de tu alrededor no te provoquen ni un atisbo de erección»: he llegado, por fin, al número mágico de treinta y seis masturbaciones diarias, cantidad que antes no había podido conseguir por falta de tiempo, que no de tesón.

La verdad es que ahora dispongo de bastante más tiempo libre que antes de ingresar en Enamorados Anónimos, gracias a los espectaculares cambios que ha sufrido mi cotidianeidad tras la lectura del fantástico ensayo, obra de nuestro excelso fundador, «Mujeres, ¿para qué hablar con ellas? ¿Acaso tienen algo que decir que tú no sepas?», por fin me decidí a aplicar las cinco reglas de oro para conversar con una mujer: Pues bien resulta que mi más inmediato superior en el trabajo es mujer y creo que, por los resultados conseguidos, que a «ellas» no les sienta muy bien el hecho de anteponer a sus nombres el apelativo de «pedacitos de mierda», como aconseja nuestro excelso fundador en la norma número dos del ensayo al que antes me he referido, que por supuesto todos conocéis; ¿quién de nosotros no ha disfrutado cual pequeño infante al aplicar la cuarta regla «Si has de eructar, cuanto más cerca mejor». El resultado no pudo ser mejor, conseguí que mi jefa no me dirigiera más la palabra, aún recuerdo lo último que escuche salir de sus labios «¡A la puta calle gilipollas!».

Así que me fui. Y, bueno, aunque es difícil pasar el mes sin ninguna fuente de ingresos, me provoca más satisfacción personal el que, gracias a este nuevo estatus, tenga tiempo para dedicarme a la masturbación intensiva. Me veo capaz de establecer, incluso, un nuevo récord. Pero lo cierto es que la razón de mi presencia en esta reunión es la de trasladaros una duda que me ha surgido en el azaroso camino de desterrar totalmente el amor de mi vida, y pedir, compañeros, hermanos de Enamorados Anónimos, que me echéis un cable en este delicado momento. Surge mi desazón en el transcurso de la lectura de ese libro, capital para nosotros, escrito, cómo no, por nuestro nunca suficientemente ponderado fundador, «Madre no hay más que una y a ti te encontré en la barra de un bar, ligerita de ropa»; citaré el

pasaje que me ha provocado tal desazón: «todas las mujeres son unos puntos de inflexión, excepto mi madre». Pues bien, resulta que mi padre ingresó, como yo, en Enamorados Anónimos la semana pasada. Y yo os pregunto: ¿qué he de hacer? ¿Me curro con mi padre por llamar punto de inflexión a mi madre? ¿O desvíó mi cariño filial hacia la figura de mi abuela, madre de mi padre? Aunque la verdad es que, tras largas charlas con mi abuelo, descubrí que la susodicha tenía también gran afición a las inflexiones. Si sigo ascendiendo por mi árbol genealógico, descubro que todas las madres, a su vez, han sido mujeres de maridos inflexionados y, así, ascendiendo, ascendiendo, hasta llegar a Eva. Y qué les voy a contar de la inflexa Eva... Mi pregunta exacta es, ¿dónde encuentro yo esa figura maternal que, desgraciadamente, todos necesitamos? ¿En la Gallina Caponata?, lo cual nos llevaría a quién fue antes el huevo o la gallina... Os ruego, compañeros, que me ayudéis.

Antes de acabar, tengo que daros las gracias, mis anónimos enamorados, por ese apoyo que me brindáis. Gracias por abrirme los ojos. Yo antes pensaba que el problema en sí no era el que yo me enamorara, pensaba que el problema consistía en que a mí se me notase (ya sabéis, cara de tonto, sumisión, babas, erecciones involuntarias, repetidas visualizaciones de «Memorias de África», etc.). Pero no, gracias a vosotros he descubierto que el problema es el amor en sí: ¿quién lo necesita? ¿quién lo quiere? ¿quién quiere una caricia, un abrazo, un beso, una confidencia un secreto, un amigo, unos labios, unos ojos, una mirada, encontrar ese trocito de ti que te falta realmente porque no lo tienes tú, porque lo tengo yo...? ¿Quién quiere eso? ¿Tú, tú?

Adiós. Me llamo Armando José Colmenares. Llevo doscientos cuarenta y tres días sin probar el amor. Y no olvidéis, compañeros, las palabras de nuestro admirado fundador:

*«si las penas del amor necesitas
olvidar, en los pequeños infantes
tu cariño has de volcar»*

MICHAEL JACKSON

UN MES EN EL CAMPO

Adrián López

He pasado todo el mes en el campo, ese curioso lugar que huele a boñiga y carece de semáforos. Es un sitio curioso y enigmático, lleno de animales que sólo se ven en las enciclopedias y en los documentales de La 2. Juro que no vuelvo a ir de vacaciones al campo en lo que me queda de vida. Ni de vacaciones ni de nada. El campo para el que se lo trabaja. Sus gentes viven obsesionadas con el tiempo, como si fueran a salir de viaje a cada momento, y no comprenden que una, que es de ciudad, llame pájaro a un pavo real y no sepa el nombre de ningún árbol. Los días se hacen interminables y no hay más que bichos y labriegos con boina. Y yo que creía que desde que murió mi abuelo nadie llevaba boina. En el pueblo, la llevan hasta don Gaudencio, el cura, y don Wenceslado el médico que pasa consulta los viernes; será porque están calvos y, con el sol que cae, les puede dar algo. Gaudencio y Wenceslado, ¡qué me dices de los nombrecitos! Pues eso no es nada. Así no discuten los padres a la hora de bautizar a los hijos, le ponen el santo del día y santas pascuas. La pascua se la hacen a las criaturas. El pueblo está lleno de Telesforos, Eufrasios, Canutos, Tiburcios, Cirilos y Casimiros... Fíjate cómo serán para los nombres que el panadero se llama José Artesano, nacido naturalmente un uno de mayo. Todavía tiene que dar gracias de que no le pusieran Fiesta del Trabajo. Hay un Isidro Labrador, que más que un nombre es una redundancia; un Pascual Bailón que,

LA CREMA DE ESPÁRRAGOS

Juan Carlos Mestre

Detesto la crema de espárragos.

Es un alimento que considero absolutamente repugnante y no es por los espárragos. No, que va... Contra los espárragos en sí no tengo nada. De hecho no recuerdo ningún espárrago que me haya hecho nada malo en la vida... Pero la crema, lo que es la crema de espárragos es una cosa que me da un asco...

Puedo tomar otras cremas: la de champiñón, la de calabacín... pero es que ninguna tiene esa textura tan... tan... tan como de espárrago, como que por mucho que la tritures y tritures nunca puedes acabar con... ¡los hilillos!

Se esconden por todas partes, aparecen en los lugares más insospechados: entre el incisivo y el canino, entre el canino y el premolar... ¡Nooo!

¿Y si se te quedan en la garganta? Cuando se te quedan en la garganta es lo peor. Recuerdo la última vez que se me quedó uno ahí metido y, oye, que ni pa delante ni pa atrás. Un daño y una angustia... Al final tuve que co-ger las pinzas de depilar de mi madre y estirando, estirando, estirando conseguí sacar el puto hilo esparraguero de los cojones. Era así de largo, que parecía un fleco de mantón de manila.

Mira, tus cuerdas vocales.

Supongo que os preguntareís por qué sigo comiendo crema de espárragos. Pues bien: es una cuestión de madurez. Como dice mi madre: «Hay

que comer de todo que ya no tienes trece años que es una edad que todo son patatas fritas y huevos fritos y... hamburguesas fritas también y espárragos fritos. ¡Nooo!

Ahora que me estoy haciendo mayor me tengo que empezar a cuidar; y más yo que arrastro un montón de malos hábitos adquiridos en mi etapa adolescente. A saber: bebo mucha cerveza, fumo como un carretero y además fumo negro ¡Joder, es que el rubio me parece una mariconada y el light ni te cuentol

Todos lo alimentos poseen propiedades nutritivas positivas para el cuerpo, y el espárrago, por ejemplo, posee vitaminas A, B, C, D... y CH. Mejora la circulación sanguínea, controla la uretra y ayuda al crecimiento de las uñas y el cabello.

Todo bienestar requiere un sacrificio. Y el sacrificio nos hace mejores personas. Y yo me sacrifico mucho porque tampoco me gusta la carne de vacuno ni el pescado azul ni los cítricos ni los frutos secos ni los dulces, la verdura, los productos envasados ni los lácteos.

¡Ah, también soy alérgico al glúten!

Eso sí, como de todo.

Y por eso estoy aquí: para compartir con todos vosotros todo lo que he aprendido y deciros que con un poco de esfuerzo podéis alcanzar un alto grado de bienestar físico y psicológico. Como yo.

Y plantearos la siguiente pregunta: ¿Merece o no merece la pena?

¡Ah, también soy alérgico al glúten!

Eso sí, como de todo.

Y por eso estoy aquí: para compartir con todos vosotros todo lo que he aprendido y deciros que con un poco de esfuerzo podéis alcanzar un alto grado de bienestar físico y psicológico. Como yo.

Y plantearos la siguiente pregunta: ¿Merece o no merece la pena?

¿EXISTE UNA DRAMATURGIA
DE TEATRO DE CALLE?
MESA REDONDA

V. ACTIVIDADES DE LA MUESTRA

El teatro de calle es una forma de teatro que se desarrolla en espacios públicos, como plazas, calles, parques, etc. Su objetivo es llegar a un mayor número de personas y crear una experiencia compartida. Este tipo de teatro suele ser más interactivo y participativo que el teatro tradicional de sala. En este apartado se presentan algunas actividades que se han desarrollado en el marco de la muestra.

¿EXISTE UNA DRAMATURGIA DE TEATRO DE CALLE?

MESA REDONDA

Manuel Palomar (Moderador). La oportunidad o no de esta pregunta responde a que todavía en algunos foros se está cuestionando la existencia de una escritura dramática específica de teatro de calle; incluso algunos consideran que lo único específico del teatro de calle es que éste solo sirve para rellenar artificialmente las estadísticas de asistencia de muchos eventos culturales y festivos. Desde la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos siempre ha habido un reconocimiento a los autores de este tipo de teatro y en todas sus ediciones ha incluido en su programación obras de teatro de calle. Quizás esto solo sea una provocación para que, vosotros que habéis hecho de esta forma de hacer teatro una trayectoria, nos argumentéis si esta dramaturgia haberla hayla. Y además ilustréis, a todos aquellos que todavía sitúan al teatro de calle en un segundo nivel y a su escritura como algo inexistente o banal.

Santi Ugalde (Miembro del grupo Trapu Zaharra). Yo voy a hablar de mi experiencia y a contestar a la pregunta a partir de mis trabajos. Es cierto que no existe una única fórmula para contar una historia en la calle, como tampoco existe una sola técnica dramática. Pienso que si algo nos caracteriza a los teatreros en la calle es el carácter artesanal de nuestras propuestas. Al final, cuando proyectas tus obras en la calle te das cuenta, no solo de la necesidad de tener una dramaturgia convencional, sino además de la

férrea previsión de todo lo que quieres contar desde los condicionantes de la calle. Tener esto muy planificado, considero que supone plantear una dramaturgia de características especiales. Por ejemplo, nosotros siempre hemos partido en nuestras obras de conflictos naturalistas y hemos reflexionado si teníamos que narrar historias con un principio y un final; a veces nos hemos decantado por preferir construir personajes bien armados. Esto que parece muy sencillo, se complica enormemente en la calle si no nos ceñimos a los imperativos que ella, la calle, dicta. De muy poco nos sirve tener una gran historia entre manos si obviamos todo esto (Dificultades acústicas, grandes aglomeraciones, itinerancia del público, etc.).... De hecho, son muchas las puestas en escena en la calle donde se ve a los actores incómodos sufriendo en una lucha titánica contra las adversidades; el resultado está avocado al fracaso. Se nota enseguida cuando alguien que escribe para la calle ha trabajado antes en ella. Nosotros en la calle siempre hemos necesitado de una itinerancia que desemboque en un final de historia que ayude al público a entender el espectáculo. Desde aquí, más que preocuparnos el texto, nos obsesiona tener personajes bien identificados que eviten la dispersión del público.

Joan Raga (Miembro del grupo Scurasplats y ex-director del Festival de Teatro de Calle de Vila-Real).- No existe una dramaturgia, existen o deberían existir tantas dramaturgias como compañías o autores de teatro de calle hubiera. Si entendemos como teatro de calle, todo aquel espectáculo teatral que necesita un espacio urbano para desarrollarse y llegar a tener sentido, ya estamos formulando un principio básico de dramaturgia callejera. Por otra parte, después de tantos años de creación de espectáculos de calle, el hecho de que todavía haya que convencer o aclarar ciertos conceptos respecto a la existencia o no de la dramaturgia callejera, me hace pensar que existe un fallo de comunicación entre los autores y las personas que crean opinión o formulan teoría teatral. La calle surge como espacio alternativo a la «sala convencional» e incluso a la «noconvencional». La calle es un gran espacio escénico donde el público se comporta como tal y los actores también. A veces podemos encontrar espectáculos donde el público no sabe que es público y que en algún momento esta desarrollando un papel de actor. Lo que nunca ocurre es que el actor deje de ser actor, entendiendo como actor un concepto mucho más amplio, es decir, el actor puede ser un animador, un provocador, un manipulador de objetos, etc... La calle se presenta frente a los autores como un reto teatral. Es a partir de las circunstancias de cada espacio que cada representación se convierte en un

acto único e irrepetible. Cuando escribo un espectáculo de calle pretendo que el público se integre lo máximo en la historia, sintiéndola. Por ello busco su complicidad y su tolerancia a que su espacio social e íntimo sea invadido por una troupe de actores. Desde estos presupuestos, para mí la dramaturgia es sencillamente la forma en la que hemos pensado montar el espectáculo y por ello doy por supuesto que hay una forma específica «de pensar» el espectáculo teatral con mecanismos y técnicas distintas al teatro de sala, aunque reconozca que el proceso creativo sea el mismo se parta o no de un texto elaborado. También hay que reconocer que es problemático diferenciar entre teatro de calle y espectáculo en la calle. Hablo de la introducción del circo o la danza en la calle. De tal manera que en la confección de la programación del festival de Vila-Real era un tema que nos provocaba muchas dudas; aunque siempre acabábamos asumiendo que la calle no podía discriminar ninguna forma de manifestación artística.

Carlos Góngora (Director del grupo Axioma Teatro). Hay cosas que tengo bastante claras. Si se entiende como dramaturgia solo al texto literario, el teatro de calle no la posee convencionalmente; pero si incluimos en ésta los ritmos y los tiempos, los silencios y las presencias del espectáculo, el teatro de calle tiene y necesita también de una escritura propia. Pero, para hablar de todo esto, me gustaría plantear como surge, para mí, el teatro de calle. A principios de los 70, a algunos de nosotros nos parecía que el teatro de sala marcaba una tremenda separación con el público y fijaba aun más las diferencias culturales y de clase del mismo. Queríamos romper esa dinámica que convertía al espectador en un mueble mas de la casa del teatro. Queríamos provocar la interacción entre el que cuenta una historia y el que la escucha, cosa muy restringida en las obras de teatro de sala. Para mí, el momento mas humano de la representación en un teatro, era el momento del descanso, cuando la gente se iba a la cafetería. Esto nos provocó la necesidad de crear una nueva dramaturgia, para la calle, desde el lema «Menos gramática y más dramática». A partir de ahí creemos que el teatro de calle se funda desde una invasión sorpresiva y premeditada del espacio público donde la gente ni ha pagado una entrada, ni está allí a propósito. Esto hace que la escritura en el teatro de calle sea una escritura de planteamientos escénicos inacabados y adaptables a las circunstancias cambiantes de cada espacio. Además, pienso que el teatro de calle partió de una búsqueda «ideológica» de compromiso social con aquellos que no eran público teatral en esos momentos. La clave para mí es que el teatro de calle nace como teatro pero se organiza en la calle y por esto intenta la

transformación de cualquier espacio en un espacio teatral, en un espacio mágico. Esto supone tácticas y códigos muy precisos que consigan atrapar, capturar y mantener a gente de paso. Por eso, por ejemplo, yo siempre he preferido no desarrollar dramaturgias continuadas, donde si te perdías el principio, perdías el desenlace argumental; en cambio he preferido historias «por porciones» a las cuales podías acceder y engancharte en cualquier momento de la representación. Además, el teatro de calle como invasión del espacio comunitario, no puede escribirse y dirigirse a grupos de edad delimitados, porque no los puede cribar, y esto determina que sus conceptos y mensajes sean de una amplitud intergeneracional. A mi parecer el hecho teatral genérico debería ser la respuesta inmediata a la transmisión de emociones y esto da la clave de toda escritura teatral, como conseguirlo en un medio tan abierto y difícil. Desde la mitología de lo espontáneo y lo popular que tiene el teatro de calle se esta obviando la necesidad de una dramaturgia propia. Porque creo, haciendo autocrítica, que se esta utilizando al teatro de calle como sustitutivo de otros oficios, como recurso fácil para conseguir subvenciones públicas lo más rápido posible, o como refugio de actores frustrados en el teatro de sala al entender al de calle como menos exigente actoralmente. Entonando mi mea culpa en lo que haya contribuido a esto, me fastidia como el teatro de calle es ninguneado hasta por la crítica. Pero aunque el teatro de calle parta de estos orígenes, que hacen que sus presupuestos sean distintos al teatro de sala, aquél requiere del mismo rigor e intención en su elaboración. El teatro de calle fue en su día apertura a nuevos conceptos técnicos, artísticos y estéticos: una nueva dimensión y filosofía del trabajo actoral, una recuperación de arraigadas tradiciones populares (el pasacalle) o reciclajes profesionales como el del gremio piro-técnico. Los que hacemos calle sabemos de la fuerte disciplina que tiene que adoptar los actores que se dedican a esto y muchas veces detectamos esta carencia en los actores que vienen de las escuelas de arte dramático. Insisto que una cosa es el texto literario y otra la forma de transmitir emociones. Entiendo que uno es autor teatral, en sentido estricto, solo cuando su texto es representado. En la medida en que el poder de las imágenes y situaciones compuestas en el teatro de calle sustituye a lo que un texto dramático necesita cinco minutos para contar, aquí tenemos una dramaturgia específica. En la calle, donde todo son interrupciones (ese coche que pasa, ese perro que ladra, ese niño que chillá...) debes proponerte contar de una forma sintética y que cada situación planteada teatralmente, sea un mundo al que se pueda acceder sin obstáculos. Por tanto aunque no haya texto pro-

piamente, el teatro de calle fabrica un contexto dramático suficiente que define personajes y recrea emociones. Esta es mi visión personal.

Joan Raga.- Mis orígenes teatrales son de teatro de sala y cuando mi grupo y yo nos ponemos a fabricar teatro de calle tenemos que darle la vuelta o desaprender muchas de las premisas de donde partimos. Una construcción de los personajes diferente, una especial atención a la mirada de los niños, una manera de interpretar distinta adaptada a las circunstancias propias de la calle.

Santi Ugalde.- Sí, yo participo de ese enfoque de la calle, que hablábais antes, y que supone variar la oscuridad o la opacidad de la «cuarta pared» del teatro de sala. En el teatro de calle el actor es un personaje más entre seiscientos personajes, por decir una cifra, y abandonas el papel de personaje conferenciante del teatro de sala para ser el personaje interactivo del teatro de calle. Y en ese diálogo, la mirada y el roce con el público es fundamental y es lo que diferencia nuestra dramaturgia.

Manuel Palomar.- A propósito de la mirada, algunos hemos percibido últimamente que los públicos del teatro de calle han perdido la ingenuidad, fascinación y asombro de antaño ante el espectáculo de calle ¿En qué medida esa mirada de los públicos se ha transformado en los últimos años?.

Santi Ugalde.- Esto de la mirada, que parece banal, es lo más complicado del teatro de calle. Mi experiencia me ha demostrado que la magia de la calle está en esa comunicación y contacto especial que permite. La gente ya no se deslumbra por impactos anteriores, ahora decide y distingue cuando produce esa comunicación y establece ese contacto, dejando aparte parafernalias. Y cuando la propuesta en la calle es diferente se nota en los corros y en los comentarios del público. Y éste es cada día más exigente y se comporta comentando, de forma poco intelectual, si la obra le ha emocionado o no, y si no le gusta se marcha porque así puede hacerlo en la calle. Para un programador esas reacciones del público son su pista principal, porque éste ya no se lo traga todo por más efectos especiales que surjan. A propósito, una cosa que a nuestro grupo de teatro nos perjudicó en su día fue la moda televisiva de las cámaras indiscretas, que hizo irrealizables el tipo de montajes de calle que nosotros hacemos. La gente era muy susceptible y su mirada estaba pendiente de si eran filmados o no.

Manuel Palomar.- ¿Consideráis que en España hay pocas compañías dedicadas exclusivamente a escribir y producir repertorios de obras de calle?.

Carlos Góngora.- Posiblemente, porque hacer teatro de calle es de las cosas más duras que hay, y aun así es considerado como teatro menor de creación anónima. Aunque cuando hablamos de teatro de calle a veces lo metemos todo en ella. Pero no es lo mismo un espectáculo de gran formato que dos zancudos pegando brincos en una plaza.

Santi Ugalde.- Sí, pero la calle es muy plural y posibilita estéticas, formas de hacer y dimensiones del espectáculo diversos.

Carlos Góngora.- Admito esa pluralidad pero no el todo vale, porque esto genera una competencia desleal muy grande. Insisto que el que haya pocas compañías importantes y consolidadas de teatro de calle se debe a lo duro y exigente que es el mantenimiento de este tipo de producciones. Además ahora los actores desde la ley dominante del mínimo esfuerzo y el mayor rendimiento económico prefieren ser reclutados en las series televisivas, donde cobran más y no padecen las incomodidades del teatro de calle. Hasta en su consideración y tratamiento social, un actor de teatro de calle no es considerado como tal. Esto provoca que al teatro de calle acudan gentes que montan cualquier cosa para cobrar un caché no sometido a taquilla. Por otra parte, pienso que las compañías de teatro de calle estamos estancadas en el aspecto creativo y estamos explotando el mismo concepto desde hace quince años. Falta innovación y ojalá surjan nuevos grupos de teatro de calle que cambien ese concepto caduco. Aunque el panorama es aún más desolador en el teatro de sala, donde para encontrar una obra que no te aburra hay que sudar la camiseta.

Manuel Palomar.- ¿Entonces el teatro de calle no tiene un problema de autoría?

Carlos Góngora.- No, el problema para mí no es de tener textos y autores, que haberlos haylos, es un problema de concepto, como he dicho antes. Agotado el teatro de calle efectista, la estética industrial tipo Fura, ya no sabemos cómo romper este techo. No sé si matando a un espectador consiguiésemos algo. Hace falta que alguno de el paso de la renovación en el teatro de calle.

Joan Raga.- Esa renovación que todos deseamos, necesita de un fermento y un padrínazgo que ahora mismo es escaso. No hay soportes propios ni escuela específica que transmita y provoque esa innovación en las propuestas teatrales en la calle. Algo se apunta de forma germinal en realidades concretas como la de Vila-Real, donde son residentes un festival monográfico de calle y varias compañías de teatro dedicadas con éxito a la

misma (Xarxa Teatre, Visitants...), o la apuesta de ocupar la calle que está haciendo el Ayuntamiento de Zaragoza durante sus fiestas mayores con una programación de espectáculos de calle de todo tipo e ingente apoyo presupuestario.

Manuel Palomar.- ¿Qué significa para vosotros que al teatro de calle se le adjudiquen misiones pedagógicas de difusión del teatro o encargos político-cívicos en el sentido de ocupar y transformar espacios para la convocatoria ciudadana masiva?

Carlos Góngora.- Funciones que me parecen inevitables en un marco de nula política teatral. Ahora, si sirven para sensibilizar a los responsables culturales en su apoyo al teatro de calle, bienvenidas sean. Pero es sospechoso el apoyo al teatro de calle basado solo en buscar y contratar sus espectáculos para el evento multitudinario o el acto emblemático y espectacular, y no como un componente más de una programación continua y variada. Por eso no entiendo que en el Pilar de Zaragoza el Ayuntamiento se gaste la mayor parte de su programación anual. Porque esto no crea una dinámica continuada de afición en la población. El problema es de base. A mí me importa poco que existan veinte festivales de teatro de calle, porque estos deberían ser el resultado final de la existencia de un montón de compañías dedicadas a la calle y de todo lo que ello supone, y no es así. Ahora para alguien que empieza en la escena sus referentes no están en la modalidad callejera del teatro, cuando algunos ni lo consideran como tal. Y cuando se forman en las escuelas de arte dramático hasta exigen ya que su preparación se adapte a las exigencias actorales de la televisión. Y el teatro de calle necesita actores formados en y sobre ese terreno. Por otra parte, la puesta en escena de las propuestas teatrales de calle cada vez se ven más constreñidas y bloqueadas por exigencias burocrático-administrativas. Antes el apoyo era más fácil. Parece como si la calle fuera, desde el punto de vista ciudadano, cada vez menos nuestra; porque desarrollar ciertos conceptos de teatro de calle necesita de una apropiación simbólica de la misma. Antes, como digo, la Administración nos cedía y habilitaba los espacios más fácilmente. Por ello, en la posibilidad o no de poder transformar y contar con ciertos emplazamientos, para las condiciones necesarias del espectáculo, se está influyendo en la dramaturgia del teatro de calle, o sea en la puesta en escena de lo que queremos organizar y plantear teatralmente. Hasta tal punto, que en la cadena creativa que produce finalmente el espectáculo teatral en la calle, los técnicos y programadores participan y tie-

nen un papel relevante, pues son ellos quienes facilitan o no las variopintas y extraordinarias exigencias de la puesta en escena callejera (Permisos, cortes de tráfico, infraestructuras especiales, etc...)

Santa Ugalde.- Efectivamente, nosotros cuando confeccionamos y pensamos la dramática de una obra teatral en la calle, estamos midiendo y sopesando a la vez los requerimientos técnicos que vamos a poder exigir o no a los programadores y esto está determinando, de forma fundamental, las potencialidades y derroteros de lo que queremos y podemos contar. Y en esto, también es detectable, a menudo, que el programador no quiere compartir con nosotros los riesgos «controlados» de determinadas propuestas teatrales en la calle. Últimamente prefieren la comodidad. Por tanto, al teatro de calle, en cuanto trasgresión y ocupación de un espacio público muy normativizado y reglamentado se le pueden poner dificultades en su desarrollo escénico. Por esto hace falta voluntad política de apoyo a este tipo de manifestación teatral, que permita el uso y disfrute escénico del espacio público.

Manuel Palomar.- ¿De qué manera la Administración está ofreciendo este apoyo actualmente?

Carlos Góngora.- En el caso de Andalucía, la Junta está apostando muchísimo por el teatro de calle. Otra cosa es que en pueblo de turno, donde haces el bolo, te den el soporte adecuado. Sin duda políticamente interesa mucho la rentabilidad social de las audiencias que proporciona el teatro de calle, y pienso que nosotros debemos aprovecharnos de este interés y aprender a utilizarlo en beneficio del teatro de calle. Aunque a veces, ese apoyo público presupuestario a las producciones del teatro de calle no se vea reflejado en las representaciones, y todos nos preguntemos a donde ha ido a parar ese dinero.

ENCUENTRO DE JÓVENES AUTORES

El 25 de noviembre y en el Centro 14 del Ayuntamiento de Alicante tuvo lugar un encuentro de jóvenes autores reunidos en torno a tres cuestiones propuestas por la Muestra: ¿Por qué, para qué y para quién? La autoría teatral ante el futuro. La reunión fue coordinada por Juan Luis Mira en sustitución de Jesús Cracio, que por enfermedad no pudo estar presente, así como por Jorge Díez, representante del INJUVE, entidad que colaboró en la organización de este acto.

Guillermo Heras.- Por desgracia, sólo puedo estar con vosotros al comienzo de este debate, pero quisiera explicaros cómo hemos planteado el mismo, repartido en dos mesas redondas agrupadas en torno a dos grupos generacionales de dramaturgos. La de hoy está integrada por autores habitualmente incluidos en la llamada «generación Bradomín», a excepción de Antonio Cremades. Pero estas cuestiones generacionales importan poco. Más interesante es plantearnos el desafío que supone la escritura teatral en este cambio de siglo.

Tenemos detrás un siglo en el que se ha asistido a una radical transformación de la escritura dramática. Sin embargo, ahora mismo todavía hay autores que escriben al modo tradicional. Vamos a hablar, por lo tanto, de lo que es la escritura de hoy para mañana. En ese sentido conviene abordar la crisis del relato tradicional, del sueño del naturalismo, pero al mismo tiempo tal vez también estemos ante la crisis de los modelos de los años noventa. En el caso español y en la actualidad, todos estos modelos o agru-

paciones tienen una validez relativa. Es preciso hablar de nombres propios y títulos concretos, específicos, poco parecidos entre ellos.

Otro tema del que conviene hablar es la relación entre el texto y la representación. Yo sostengo, como director, que muchos de los textos de los nuevos creadores no han sido bien descodificados por nosotros. Hemos utilizado unas herramientas del pasado para descodificar unos textos de hoy. Es un gran problema en el teatro español. Hay textos que considero excelentes, pero que cuando los veo representados me producen una impresión penosa. La culpa no es del autor, sino de un director que no ha sabido entrar en los pliegues de los nuevos temas y estructuras, nuevas formas de trasladar la ficción literaria a la encarnación viva sobre el escenario.

Otra pregunta que nos debemos plantear es el porqué de la dificultad de muchos textos, que consideramos interesantes, para conectar con la sociedad. Hay un divorcio entre la escritura teatral más innovadora y una sociedad que con relativa frecuencia añora modelos teatrales que parecen anclados en la tradición. ¿Sería necesario que estos autores de los noventa equilibraran su imaginario poético para pensar también en el espectador? ¿No ha habido una escritura teatral demasiado onanista, metida en sí misma?

Todos estos temas son los que proponemos para estas dos mesas de trabajo que congregan a autores de diferentes edades dando, como es lógico, absoluta libertad para abordar otros que siempre están relacionados con los antes indicados.

Juan Luis Mira.- Como coordinador de este encuentro os propongo hacer una rueda de primeras intervenciones de todos los integrantes de esta mesa y, posteriormente, abriremos el turno de palabra. Cedo la misma en primer lugar a Arturo Sánchez, ganador del Premio Marqués de Bradomín en su convocatoria de 1998.

Arturo Sánchez.- Hablamos de futuro como si con el cambio de milenio fuésemos a doblar una esquina. Esto nos lleva a preguntarnos qué es lo que nos espera tras esa esquina, como si tuviésemos que jugar a ser adivinos. ¿Debemos serlo? Tal vez deberíamos haber invitado a algún famoso vidente y preguntarle cómo va a ser benévolo el siglo con el autor aries. O si va a tener problemas con los actores el autor cáncer. De plagio géminis. O si va a tratar mal la crítica al autor virgo.

Del futuro sé poco. Lo que sí intuyo es lo próximo. Los por qué y para qué. Cuando uno empieza a escribir hace como los gatos en una casa aban-

donada, recorre la habitación a oscuras hasta reconocer la geografía. Por eso se notan las primeras obras, porque en la oscuridad crees que tienes todo el espacio del mundo, hasta que te estampas con una pared o caes por unas escaleras. La escritura se convierte en un ejercicio de topografía, busco las paredes, trazo mapas mentales y sigo investigando por otros pasillos. Lo que no me interesa son las habitaciones habitadas, las que ya tienen la luz dada. Prefiero un camino de investigación, pisar parcelas de creación que apenas estén exploradas. No se trata de una cuestión de enfrentamiento ni de prejuicios hacia cierto tipo de teatro, sino de motivación.

De las formas tradicionales nos quedamos con su efectividad. Lo que se busca son nuevas formas de efectividad, abrir nuevas vías de comunicación con el espectador. Ese es mi campo de investigación. Cuando escribí *Más al Sur de Carolina del Sur* manejé a propósito unos referentes culturales muy conocidos intentando meter a un amplio público en un imaginario común, pero poco habitual en el teatro. Es ahí donde pretendo comunicarme. Me interesan las sensaciones, me interesa la duda, el desasosiego, la inquietud. Las reflexiones que no se piensan y ya está, las que se instauran en la mente y te traicionan cuando menos te lo esperas. Más allá de mensajes verbalizables e intelectualizables.

Juan Luis Mira.- A continuación doy la palabra a Antonio Cremades, otro joven autor y ganador del Premio Calderón de la Barca con su obra *Topos*.

Antonio Cremades Cascales.- Si todo el mundo opina que el teatro es un enfermo crónico debe ser por algo. Su parte de razón tendrán. Aunque sólo sea estadísticamente.

Ya el tema propuesto para este encuentro es clarificador: «La autoría teatral en el futuro: por qué, para qué, para quién». Si ésta, la del teatro en todas sus manifestaciones, no fuera una actividad, llamémosla en crisis, nadie, en su sano juicio, se cuestionaría la necesidad de su ejercicio en el siglo que se nos avecina.

Pues bien, si aceptamos la crisis como algo inherente al teatro de nuestros días, creo que la búsqueda de su origen, las razones o circunstancias que han empujado al hecho teatral a hallarse en la situación en que se halla podría echar algo de luz en este túnel de la escena.

Todo ARTE con mayúsculas es manifestación y reflejo de la sociedad que lo genera y consume. Como bien decía Mamet: no es el teatro el que muere sino la sociedad. Una sociedad inmersa en un continuo cambio. Y es este cambio, y no otra cosa, el que hace que lo que hoy sea aceptado como

moderno y original, mañana nos parezca rancio y acartonado si no evoluciona acomodándose a sus nuevos gustos y necesidades. Y ahora cabe preguntarse cuáles serán estos gustos. ¿Seguirá siendo el hombre del siglo XXI hijo de la imagen, digital por supuesto, de la prisa y la violencia? ¿Ocuparán las nuevas tecnologías, me viene a la mente el omnipresente Internet, un espacio antes reservado al papel, el lienzo, el celuloide o el escenario? Se me ocurren más preguntas: ¿Qué armas posee el teatro para luchar contra ellos, evolucionar y recuperar al público y su favor? ¿Realmente le interesará a esa nueva sociedad lo que pueda aportar el teatro? ¿Sabremos, sabrán los que vengan detrás, borrar esa pátina de trasnochado, golpear en el hombro del espectador del futuro y hacerle cómplice de su guiño? ¿Y si después de todo, el problema está en el propio teatro, en su esencia, en sus limitaciones?

Aun a pesar de todo lo dicho, ¿merece la pena escribir teatro? ¿Por qué? Esta es una de esas preguntas que uno siempre acaba planteándose tarde o temprano. El problema es encontrarle una respuesta convincente, no para los demás, sino para nosotros mismos. A falta de algo más sólido, valdría una excusa: Por necesidad, una necesidad envuelta en el papel de aluminio de la vocación. En cierta ocasión un amigo me comentó que los grandes enigmas encerraban siempre una gran trampa: carecían de solución. Sería algo así como buscarle el sentido a la vida o los tres pies al gato. Sin darme cuenta me estoy poniendo trascendente.

Yo escribo porque me gusta, porque cuando no lo hago tengo la extraña sensación de estar perdiendo el tiempo, curiosa paradoja, y supongo que también por vanidad y también, por qué no, por una ambigua insatisfacción. El para qué, para ordenar ese caos que percibo a mi alrededor, esto casi siempre implica una interpretación. Y en cuanto al para quién, veamos, todos sabemos que la finalidad última de un texto teatral es la del escenario. Creo que este factor es determinante para el dramaturgo porque a la hora de elaborar su trabajo ha de pensar ineludiblemente en su destinatario, en ese público receptor del producto final. Pero, ¿qué ocurre cuando ese público es más hipotético que real? (*Pausa breve*). De todos modos, puestos a pedir me gustaría creer que escribo para ese hombre del siglo XXI en el que dentro de muy pocos días todos nos convertiremos; no en vano él es el protagonista de mis textos. Dicen que soñar es gratis.

Juan Luis Mira.- Paso la palabra a Margarita Sánchez, que en 1989 ganó el accésit del Marqués de Bradomín con su obra *Espérame en Honolulu*.

Margarita Sánchez.- Ser autor contemporáneo no quiere decir otra cosa que dedicarse a la escritura en este momento.

Si tuviera que contestar a la pregunta de por qué escribo, contestaría: porque no puedo evitarlo.

Al ser invitada a estas jornadas de la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos me siento más autora de lo que me sentía hace unas semanas. Siempre me ocurre cuando participo en un debate de estas características. Esto me lleva a la siguiente reflexión: tan importante es escribir como sentirte reconocido en la escritura.

A veces nos podemos dar a conocer a partir de algún premio ganado, a ser posible más de uno. Cuantos más premios tengas, más sonará tu nombre y correrá de boca en boca, pero si no es así (no olvidemos que la escritura que se premia lógicamente está sujeta a los criterios estéticos de un jurado) por lo general es muy difícil darse a conocer como autor y que se interesen por tus textos. Pasas a convertirte en «el pesado/a de turno que quiere que le monten su obrita». Pero nuestros textos sólo tienen un fin concreto: el escenario.

La fórmula perfecta para un autor (hablo de mi caso) es escribir para un determinado grupo de gente. Escribir de encargo sin renunciar por eso a las características propias de tu escritura. Sólo así podemos asegurarnos alcanzar el objetivo final de un texto teatral.

Por lo tanto, llego a la conclusión de que es importante estrenar, en mejores o peores condiciones, pero debemos intentarlo.

Creo que hasta aquí el presente. Respondernos a las dos preguntas básicas: ¿Por qué? ¿Para quién? Ahora sólo me queda hablar del futuro.

Pensar sobre el futuro del teatro es aventurarse a meterse en un jardín, pero me atrevería a predecir que el futuro de la dramaturgia contemporánea pasa por afianzar nuestro presente. La mejor manera para conseguirlo es seguir intentando que los textos alcancen el objetivo para el que han sido escritos, es decir, el escenario. Estrenar y escribir. Estrenar y escribir...

Estas jornadas se han hecho y se seguirán haciendo. Son importantes porque nos crean la ilusión de que nuestro trabajo interesa. Es posible. Crean el marco adecuado para darnos a conocer y comprobar que puede que exista una problemática común a todos los autores. Si es así, se desprenderá del debate que tendrá lugar a continuación.

Juan Luis Mira.- Xavier Puchades es un joven autor valenciano y obtuvo el accésit del Marqués de Bradomín en 1998 por su obra *Desaparecer*.

Xavier Puchades.- Entre un compromiso con el mercado dentro de esa normalización mercantilista de la cultura en la que vivimos y un compromiso político, a la vieja usanza, me quedo con un abstracto compromiso social. Es decir, con lo más cercano, con lo que conozco y me da rabia, con lo que desconozco y me sorprende. Mi compromiso teatral contra el compromiso de mercado, único compromiso factible que pienso existe hoy.

¿Mi compromiso social desde lo histórico o desde el presente? De momento, desde el presente, la Historia ya se han encargado de borrarla los medios de comunicación y mi largo proceso educativo para olvidar que una vez existió algo llamado Historia. Personas como yo en otro tiempo. Puedo asegurar, no sólo por mí, que han hecho un buen trabajo, pero con algunas grietas, claro. Mi recuperación de esa historia pasada comienza desde mi comprensión del presente, de mi historia propia como sujeto. Conocer el presente e ir hacia atrás para volver. Mi biografía, mi experiencia propia, salta continuamente hacia las otras, las que me rodean, busca asomarse a ellas para reconocerse y, a veces, sucede: ya somos dos, ya somos varios, algún día seremos muchos. Poco a poco, mientras tanto, recuperemos nuestra Palabra, la capacidad comunicativa que hipotecamos a los medios de comunicación. Y por eso, porque prefiero la palabra que nace desde los labios reales y cercanos: el teatro.

Esta elección surge de la amistad, de otros que me leyeron antes sus textos teatrales y me dijeron sus cosas, tan extrañamente parecidas a las mías que me hicieron pensar que mi historia, como sujeto, tenía que encontrarse con la de los otros. Teatro como semilla creadora de temas alternativos de conversación frente a los que muy cuidadosamente nos proponen siempre desde la prensa, radio y televisión. Conversaciones que generan nuevas obras de teatro, la pescadilla que se muerde con delirio y alegría la cola. El círculo que enlaza teatro y vida. Si es cierto que vivimos en el simulacro, aprovechemos la ocasión de tener la ficción enredada en nuestra vida como nunca para vivirla y hagamos de ella algo real.

Mostrar que los jóvenes nos preocupamos todavía por lo que nos rodea. Mostrarlo a quién, para quién; principalmente, a otros sujetos de mi edad. Si sólo llegara a ellos me sentiría más que satisfecho. No temo por la capacidad comunicativa de mis textos, como tampoco por la de otros compañeros de fatigas como Arturo Sánchez Velasco o Paco Zarzoso. Temo por los medios por los que se puede comunicar nuestro deseo de comunicar: las salas, el público de toda la vida. Lo temo porque los he descubierto de-

fectuosos, repletos de ruidos, de nostalgias. ¿Cómo conseguir estrenar en estos lugares sin que únicamente se nos « programe » en el sentido informático y robótico del término? ¿Deberíamos hablar entonces desde otros espacios, más pequeños, nuevos, para encontrarnos cara a cara con otro público distinto?

Pienso que un público joven puede captar mejor los mensajes que se esconden bajo estructuras formales que tratan de impedir moralizar o dar soluciones sin haberlas discutido antes entre todos. Espero que pronto no se hable sólo de la búsqueda de un espectador activo, sino de un público activo. En ello, la sabia mezcla entre la emoción y el distanciamiento va a ser un condimento esencial para nuestros guisos dramático-textuales. A esto se le llama experimentar, sólo experimentando se puede hablar de compromiso. No debería existir un enfrentamiento entre formalistas y comprometidos, entre herméticos y comerciales. El compromiso empieza por uno mismo, que llegue después a los demás es algo formal. Hablo, pues, de la búsqueda de unas formas dramáticas (no hay una sola) que lleguen sobre todo a un receptor joven (como se quiera entender eso de jóvenes; es cierto que, lamentablemente, hay jóvenes viejos, ¿cuántos viejos jóvenes existen aún?). Creo que el por qué, el para qué y el para quién se escribe teatro debe ser una misma cosa, y que hoy, aquí, podríamos discutir cómo ensamblar este puzzle al que cada vez le faltan más piezas y al que nosotros acabamos de llegar con pulso tembloroso.

Juan Luis Mira.- Le corresponde ahora intervenir a Rafael Cobos, que en 1998 obtuvo el accésit del Premio Marqués de Bradomín.

Rafael Cobos.- ¿Por qué? Supongo que por accidente, o accidente anunciado. Una tarde entras en un cine y te encuentras ante Aristarain o una posición acertada de Antonioni. Cuando sales, digamos que algo se conectó maquinalmente y de algún modo ya elegiste el soporte. Preguntarse por la razón más larvaria, por la primera en la lista de estímulos, ¿para qué? Poco más que un artificio teórico. Puedes responderte con un sospechoso "necesito escribir, necesito escribirlo"; puedes al punto repetirte, como algunos, "escribir cuesta poco, un folio y un lápiz cuestan poco"; o puedes trasladar la responsabilidad a tu negación por el fútbol, la hostelería o la abogacía. Y yo sigo preguntándome: ¿para qué un porqué? Prefiero, y será mi carácter, echarle la culpa a otros.

¿Para qué? No niego el lugar común, pero supongo que para contar historias. Me imputo también una suerte de exorcismo personal; una declara-

ción anónima de obsesiones. Hacerlo imperceptiblemente, o sólo perceptible a mis ojos, es una de mis intenciones. ¿Hasta qué punto no hay obsesiones universales? Al mismo tiempo y, por favor, quítenle peso, para crear una forma de denuncia humana, un mecanismo para subrayar o hacer objetivos determinados perfiles, comportamientos felices o tristemente humanos.

¿Para quién? Que no me lo digan ellos. Una vez que acabo un exto, ellos (todos) son los que deben juzgarlo.

Juan Luis Mira.- Estaba prevista la participación de Eva Hibernia, pero la gripe ha impedido su presencia en esta reunión. Damos la palabra en último lugar a Antonio Morcillo, que obtuvo el Premio Marqués de Bradomín en 1997 con su obra *Los carniceros*.

Antonio Morcillo.- ¿Por qué escribo? No tengo realmente claro el porqué. Todos hemos escrito para plasmar en un papel sensaciones, emociones..., pero cuando creces lo determinante, al menos en mi caso, es encontrar un tema interesante y ser capaz de plantearte cómo conseguir darle una forma dramática. Es para mí lo más apasionante, encontrar una estética que consiga impactar al espectador. En el porqué también me influye haber encontrado gente que se interesa por conocer lo que escribo, sin esas personas carecería de sentido mi trabajo.

¿Para qué? Para seguir dando mi punto de vista sobre lo que está sucediendo en la sociedad, para seguir en contacto con el espectador sin ningún tipo de moralismo o intención panfletaria. El para qué tiene que ver con una inquietud interior que nunca deja de manifestarse.

¿Para quién? Yo no creo que sean los jóvenes los que necesariamente están más capacitados para entender las obras que escribimos. No distingo entre jóvenes y viejos. Nosotros tenemos que conformar nuestro público, y encontrarlo. Tiene que ser un punto en común entre nosotros y el espectador, con mutuas cesiones, con acercamientos. Tal vez estamos pendientes de un público que no existe, pero que puede existir.

El posterior debate se centró en los temas arriba indicados y en otros que se entrecruzaron como suele ser habitual en estas ocasiones. La disyuntiva entre un teatro hermético y otro que tenga una voluntad eminentemente comunicativa. La necesidad de buscar y conformar un público joven que pueda acoger las obras escritas por los autores de su propia generación. El peligro de acabar escribiendo exclusivamente para los teatros, en un círculo cerrado y endogámico. La eterna pregunta acerca de cómo se puede te-

ner público sin caer en las formas tradicionales de hacer teatro. La no menos recurrente de cómo conseguir hacer un teatro comercial sin que eso suponga, por obligación, una renuncia a la propia individualidad creadora. La necesidad de no identificar el rechazo de los gustos impuestos por el mercado con la voluntad de convertirse en un autor elitista. El abismo que en España se está dando entre el teatro comercial y el alternativo, sin una posible intercomunicación. La conveniencia de que el autor se limite a escribir o participe en las demás tareas de la puesta en escena e, incluso, de la representación. Se produjo, como es lógico, una cierta revitalización del debate sobre el posibilismo, aunque en esta época el mercado haya ocupado el papel de la censura de los años en que Alfonso Sastre y Buero Vallejo participaron en la ya histórica polémica.

Muchos aspectos para un debate que no ha hecho sino comenzar, o mejor, continuar. Al fin y al cabo, cambian los siglos y los milenios, pero el teatro sigue envuelto en sus propias dudas, por eso vive -aunque con enfermedades crónicas- y por eso también evoluciona.

LA AUTORIA TEATRAL EN EL FUTURO: ¿POR QUÉ? ¿PARA QUÉ? ¿PARA QUIÉN?

MESA REDONDA

Juan A. Ríos (Moderador).- La Muestra de teatro de autores españoles contemporáneos ha programado esta mesa redonda con el objetivo de que nos planteemos el futuro de la autoría teatral en nuestro país. No se pretende que nos convirtamos en adivinos o que aprovechemos el fin del milenio para predecir nada más ni nada menos que el teatro del próximo milenio. Tanto en 1999 como en cualquier otra fecha siempre es oportuno plantearse cuál puede ser el futuro de aquello que nos interesa, volver a las preguntas básicas que a menudo quedan relegadas entre tantas preocupaciones inmediatas. Con esa intención la Muestra ha convocado a un conjunto de autores españoles y les ha pedido que reflexionen en torno a unas preguntas que, estamos seguros, tienen múltiples respuestas. Algunas de ellas son las que aparecieron en la mesa redonda celebrada el 26 de noviembre de 1999 y que a continuación resumimos en una transcripción parcial que intenta recoger lo más interesante de las distintas intervenciones.

Manuel Gómez García.- Contestar a esta trilogía de preguntas requiere un análisis previo que voy a realizar, si me lo permitís, con el riesgo de parecer pedante, pero procurando no serlo.

La escritura actual está claramente condicionada, en términos generales, por los acontecimientos de las dos últimas décadas: la caída del Muro de

Berlín, el derrumbe de la utopía comunista, el advenimiento del pensamiento único, el establecimiento de un marco macroeconómico que ofrece escasos márgenes de estrategia política y la disociación entre las sociedades desarrolladas y el tercer mundo. Todas estas circunstancias han configurado una corriente de pensamiento y sensibilidad que tuvo su precedente en la posmodernidad, una fase barroca, que culmina la modernidad del siglo XVIII y el positivismo del XIX, y que se caracteriza por su escepticismo ante los postulados previos: el culto a la razón, el maquinismo, la idea de progreso y justicia social y las virtudes de la ciencia.

La posmodernidad defendió, y defiende todavía para muchos, ante el «Estado de masas» que nos ofrece la contemporaneidad, un individualismo radical, que en lo literario se traduce en la primacía de lo subjetivo, el sincretismo estético, la carencia de una voluntad de sentido y el eclecticismo ideológico. Ello es así hasta tal punto que todas las vanguardias teatrales del siglo XX son consideradas como una convención, como una fase superada. Hasta tal punto que el anclaje en ellas podría ser considerado reaccionario. Una situación global que propició el desconcierto de los autores, la consolidación de la creación colectiva como salida dramática preferente y la desproporcionada consagración del director.

La escritura actual ofrece dos caminos básicos. De una parte, la vía abierta por autores como el estadounidense David Mamet, cuyo teatro, con un lenguaje coloquial estilizado, transgrede los planteamientos realistas para abordar distintos problemas y situaciones actuales, conjugando el humor con el dramatismo. De otra parte, el recurso a un teatro desestructurado, carente de evolución interna, entendida a la manera clásica, que en alguna medida es tributario de la estética cinematográfica y que trata, más que de establecer conclusiones o promover actitudes, de exponer una situación.

Desde el punto de vista de los contenidos, el problema de los dramaturgos se corresponde con el problema del pensamiento y del arte en su conjunto, y se resume en la falta de referencias filosóficas y políticas. Una situación que sin duda se verá resuelta a corto plazo, dado que, necesariamente, ha de surgir una nueva generación de pensadores que apunten soluciones de todo género y recobren, si ello es posible, la idea de compromiso y su dimensión. Mientras tanto, reflejar la situación —como hacen todos los dramaturgos contemporáneos— supone una manera como otra cualquiera de adoptar ese compromiso, si es que el compromiso, por otra parte, es necesario.

Yo entiendo que sí lo es, y que el teatro del futuro inmediato ha de resolverse en el regreso al misterio, la reelaboración de los grandes mitos y la exposición de los problemas humanos, ya que la vida, el sexo, el amor y la muerte siguen sin cambiar.

Desde el punto de vista formal, considero que valdrán todas las estrategias (entre la razón y el sentimiento) y todos los géneros. La filosofía dramática será sin duda el eclecticismo, y su materialización el sincretismo, de tal forma que sea posible, incluso en una misma obra teatral, utilizar la tragedia, la comedia, la crueldad, la distanciamiento, el absurdo, el realismo o esa misma estética cinematográfica de que hemos hablado. Habrá que defender, en suma, únicamente tres cosas, tan viejas como la propia historia del teatro: el conflicto, la carpintería teatral y, por descontado, la poesía, que es una forma de denominar al texto.

Dicho lo anterior, quiero concluir de una forma sucinta con mi contestación a las tres preguntas formuladas por los organizadores de esta VII Muestra de teatro español de autores contemporáneos.

¿Por qué escribir? Porque sustancialmente no han cambiado los dos grandes problemas que han originado siempre la escritura del mejor teatro: el desconocimiento de lo que está más allá de la muerte, y la existencia de conflictos en el mundo, tanto de carácter personal (el amor, el poder) como social (las desigualdades o el abuso del poder).

¿Para qué escribir? Para tratar de contribuir, en la medida de lo posible, a dar respuestas a esos grandes problemas, con un planteamiento estético (nunca esteticista) que haga posible, por vía emotiva o racional, la catarsis colectiva y el posicionamiento crítico de los espectadores.

¿Para quién escribir? En primer lugar, para nosotros mismos, los autores, ya que escribir, y escribir teatro, es una forma de consolidar nuestra identidad como creadores. En segundo término, para los espectadores, que han de ser contemplados como la parte más sensibilizada y sensibilizable de la sociedad ante el contenido de la obra teatral y su estructura formal, dos aspectos que si el teatro es teatro, siempre constituirán una forma de transgresión de aquello que deba ser transgredido.

Alejandro Jornet.- Ha dicho Bob Wilson: «Creo que hasta que no seamos completamente mecánicos no seremos libres. Sólo podremos ganar a la máquina, automatizándonos».

Ha dicho Rodrigo García: «Describir un espacio, crear personajes, llenar el texto de acotaciones escénicas: algo que nunca se debería hacer».

Claro que no resulta fácil compartir ideas como éstas. Pero tampoco hace ninguna falta compartirlas: les sirven a ellos como guía y a nosotros como reflexión. ¿Qué más se puede pedir?

¿Por qué cito a Bob Wilson y a Rodrigo García, dos creadores teatrales tan «particulares», al intentar reflexionar sobre La autoría teatral en el futuro? Porque ambos han creado lenguajes absolutamente propios del mundo de la escena y porque los dos han asumido un profundo compromiso con la época que nos ha tocado vivir.

Para sospechar futuros hay que analizar presentes. Y no es fácil. Cierto que, en estos últimos años, se ha revalorizado enormemente la figura del dramaturgo y que ha surgido una numerosísima generación de autores teatrales, provenientes, casi todos ellos, del mundo escénico. Cierto también que, a pesar de algunos rasgos comunes que se puedan detectar, es tal la heterogeneidad que resulta incluso poco adecuado hablar de generación, término que la mayor parte de los autores implicados rechaza con contundencia.

Y, de alguna manera, el desconcierto más absoluto se ha apoderado de nuestra realidad: vivimos en una época en la que poco o nada se reflexiona sobre la escritura teatral, en la que no existen voces autorizadas que pudieran mostrar caminos, en la que críticos de última hornada ensalzan textos tan caducos en su forma y contenido, que bien pudieran haber sido escritos hace cien o doscientos años, en la que la mayor parte de los programadores, más atentos a complacer al político de turno que los emplea que a cualquier idea artística, se aterran ante cualquier cosa que suene a vanguardia y en la que es mucho más fácil conseguir subvenciones para montar un Calderón que un texto contemporáneo.

Metidos en este berengenal, o aceptas la marginalidad perpetua o te decides por escribir textos que puedan interesar, no al público receptor, sino a los tipos que producen, subvencionan, programan o critican. Un lío.

Difícil imaginar que el futuro, al menos el inmediato, pueda depararnos un cambio sustancial de las constantes vitales. De manera que parece previsible que la escritura teatral en el futuro siga adentrándose por el camino de la más epidérmica comercialidad, del entretenimiento, de la máxima atención al sosiego del político subvencionador y del «todo vale» si es lo que al público le gusta, mentira grande donde las haya, pues el público forma sus gustos y, si gusta de la basura es porque le ofrecemos basura.

Se me ocurre preguntar qué hubiera sucedido si tipos como Samuel Beckett, Peter Brook, Pina Baush, Bob Wilson, Philip Glass o Wim Vandekeybus hubieran nacido por estos lares. Posiblemente hubieran desarrollado su trabajo en alguna pequeña sala alternativa, que es donde desarrolla el suyo un tipo del extraordinario talento de Rodrigo García.

Vuelvo a Rodrigo con intención de explicar algo que considero imprescindible si deseamos que la escritura teatral en el futuro tenga algún valor: es necesario hallar un lenguaje propio del teatro. Sin uniformidad, por supuesto. Desde la visión particular de cada cual. Pero, por favor, que escribir un texto teatral no sea lo mismo que escribir un capítulo de cualquier telenovela.

Un lenguaje propio y un lenguaje en consonancia con la época en la que vivimos. Que la vida de los seres humanos que habitamos este planeta ha cambiado una barbaridad en los últimos veinticinco años no parece ser cosa cuestionable. Vivimos en un momento histórico marcado por el desolador comienzo de una globalización económica y cultural, por la manipulación genética, por la omnipresencia de internet, por la televisión digital y por cable, por la devastadora tendencia al más fiero de los individualismos, el pensamiento único... Somos hijos de esta época, nos guste o no y no parece que tenga mucho sentido ajenarse de ella en nombre del arte, de la inalterable eternidad de los sentimientos humanos o de cualquier otra historia de ese calibre.

Un texto teatral tiene sentido en la medida en que se convierte en el primer eslabón de una puesta en escena. Es de suponer que un dramaturgo es un ser humano que escribe con la intención de comunicarse con otros seres humanos. Y, si resulta, que esos otros seres humanos son habitantes de una época determinada parece conveniente tratar de la realidad que a uno y a otros envuelve. A menos que nuestra secreta intención sea convertir este maravilloso arte efímero en producto de gran museo, hecho que acostumbra a provocar la huida de una cantidad ingente de potenciales espectadores.

Me parece maravillosa la obra de Goya pero, he de reconocer, que estoy mucho más interesado por la Miguel Barceló, por poner un ejemplo. Goya se introducía, a pleno pulmón, en su época, utilizaba el pincel a modo de bisturí y diseccionaba el país de su momento. Ese tiempo pasó. De la misma forma que los magníficos retratos de Chejov pronto cumplirán cien años. Son impresionantes. Pero tienen cien años.

Hay demasiadas personas en este país nuestro que no pisan un teatro para no morir de aburrimiento.

Se puede culpar de ello a la televisión basura, a la gran cantidad de oferta de entretenimiento que existe, al constante interés de los sucesivos gobiernos por configurar un ciudadano perfectamente estúpido... Pero, quizás, todo sea mucho más simple y la única razón esté en que lo que ofrecemos es, sencillamente, aburrido: formalmente antiguo y de contenido más bien poco estimulante para el espectador actual.

¿Por qué escribimos? ¿Por necesidad?, ¿por deseo de notoriedad?, ¿porque somos vanidosos?

¿Y para quién escribimos? ¿Para la Historia?, ¿para los críticos?, ¿para una pequeña élite que tiene a bien consumir su pequeña ración de cultura asistiendo, una vez al mes, a una representación teatral?, ¿para un público masivo?

No está mal esto de hacerse las preguntas fundamentales, de tanto en tanto: olvidamos el objetivo con tanta facilidad...

No sé qué será de la escritura teatral en los tiempos venideros, pero me gustaría que hiciera un esfuerzo por conectar con el mundo en el que habita, que saliera del corazón y no del monedero, que encontrará un lenguaje personal y particular, propio de un escenario, y que no se dejara corromper por los que tanto saben y que, a fin de cuentas, sólo saben destruir.

Buenos y cariñosos deseos en un momento en que estamos a punto de mudarnos de milenio, mis queridos Reyes Magos.

Raúl Dans.— De todas mis pesadillas recurrentes, hay una que me resulta particularmente inquietante.

Todo sucede en un pequeño cuarto iluminado por una bombilla de luz amarillenta. Estoy sentado ante una mesa sobre la que hay una grabadora. El hombre que la ha puesto en marcha y luego se ha sentado al otro extremo de la mesa ojea un expediente. Tiene aspecto de buena persona y eso me tranquiliza. Por el rabillo del ojo puedo ver el espejo que hay en la pared de la derecha y en él, la silueta de su colega, de pie a mi espalda.

¿Qué quieren de mí?, pregunto. ¿Qué he hecho? *Estrema, Lugar, Cita con el Diablo, El paso, Derrota, Matalobos...*, recita el tipo del expediente. Son los títulos de mis obras. Y a saber lo que guarda usted en el cajón, añade. ¿Me han traído aquí por eso, por escribir? Teatro, ¿no es así? Sí, teatro. Da gracias, escupe el que está a mis espaldas, si por mí fuese ya estarías muerto. En ese momento me doy cuenta de que se trata de una pesadilla,

mi pesadilla recurrente particularmente inquietante y, como siempre, llegado a este punto, suelto una carcajada. El tipo que está frente a mí, como siempre, también se ríe y el otro, también como siempre, me larga un puñetazo en el hígado.

— ¿Por qué?— pregunta, apretando sus dientes ennegrecidos muy cerca de mi cara-, ¿para qué?, ¿para quién?!

La cosa se ha puesto realmente fea. Como siempre. Este tipo, además de ser repugnante, tiene malas pulgas, quizás su mujer se la pegue con otro y, a juzgar por la peste de su aliento, la empanada le ha sentado como un tiro.

¿Puedo hacer una llamada?, pregunto. ¿A quién, a tu abogado? No, al Conselleiro de Cultura. Me preparo para recibir el merecido correctivo, pero la agresión no se produce. Ya hemos hablado con él, dice el hombre que está frente a mí. ¿Y...? Nos ha dado la fecha de la próxima convocatoria de subvenciones y ha colgado. Gracias, pero yo no tengo compañía, yo sólo escribo... Degenerado, me espeta el de las caries.

Quiero protestar, pero sólo me sale un grito ahogado. Su brazo peludo se ha aferrado a mi glotis. Empieza a oler a chamusquina. Me está quemando los pelos de la nariz con el ascua de su cigarro. Ya está bien, hombre, déjalo, tercia el otro. ¿Vas a colaborar? Algo dentro de mí me anima a callar, a resistir. ¿Por qué, para qué, para quién? ¡Vegan ya! Qué importan las razones, lo tuyo es escribir, no contestar preguntas sin sentido. Aún me queda algo de orgullo, por lo que veo, pero decido tragármelo, junto con una bocanada de aire con sabor a churrasco, por el exiguo espacio libre de mi laringe y asiento. Mientras toso busco una respuesta satisfactoria a la primera pregunta, una respuesta que les satisfaga a ellos, no a mí.

Pasé parte de mi infancia encaramado a un escenario y mi adolescencia inventando historias ocurrentes para reír con mis colegas entre porro y porro. Entiendo, dice el que está frente a mí, al tiempo que anota algo en el expediente. Mis razones no se diferencian de las de otros escritores. Luego... ¿se considera usted escritor? Sí. Al tipo de las malas pulgas le da la risa floja. Yo a lo mío. Cuando me regalaron mis primeros Clásicos Juveniles, aquellos de Bruguera, me limitaba a los bocadillos de las páginas ilustradas, más tarde, mis novelas predilectas abundaban en diálogos. Aún hoy me asustan los tochos de más de doscientas páginas, cuando con el centenar escaso también se puede contar buenas historias. La escritura teatral va con mi forma de ser. Es directa, carece de la retórica de otros géneros, está re-

almente viva... En el fondo, creo que no sabría escribir otra cosa. Eso es lo que eres tú, concluye el del aliento a cebolla mal digerida, un fracasado. Un vago y un fracasado. Creo que puedo aportar algo, arguyo, mi propia forma de entender el mundo. Un fracasado presuntuoso, insiste con desprecio, con desprecio y con el puño apuntando a mi nariz. No, yo... yo sólo deseo que todos sepan lo feliz que fui cuando era un chaval y pasaba las tardes pintarrajeándome, disfrazándome en el teatro de mi escuela.

Mi artimaña surte efecto. La vena nostálgica afloja el músculo amenazante. El tipo que está frente a mí, el que tiene aspecto de buena persona, se ha ablandado. Yo fui al teatro una vez, ¿sabes? Sonríe, comprensivo. Sólo si juego bien mis cartas me libraré de una buena manta de hostias.

– ¿Para eso escribes teatro, pretendes transmitirle algo a alguien?, pregunta confundido el tipo duro.

Este tío es listo de verdad, un hacha. Le va lo críptico, lo indescifrable. De nada valdría decir que escribo para ganarme la vida, bueno, eso no se lo creería nadie. Además, en mi expediente deben figurar las cifras de ventas de mis libros, los estrenos de mis obras, la media de espectadores por función... Si le salgo con eso de que escribo para que me quieran más, va a pensar que estoy intentando ligármelo y si aludo a que, dentro de mis posibilidades, escribo para cambiar, yo mismo y lo que me rodea, de nuevo sonaría pretencioso y su puño entrará en acción. En realidad, escribo para olvidar. ¿Para olvidar? Sí, para olvidar las historias que imagino. ¡Ahí queda eso! Pues cualquiera diría que sólo escribe para ganar premios, dice sarcástico el tipo que tengo frente a mí, husmeando en mi expediente. No, replica el otro, ese se ha creído el cuento de la inmortalidad. Ya está bien, protesto. Si fuese médico o bombero, no tendría que pasar por esto. Nadie le pregunta a un bombero para qué se pone un traje de neopreno y se calza unas «catuscas» ni por qué diablos alguien quiere pasarse la vida metiéndole un palo de madera en la boca a alguien y repitiendo una y otra vez: «diga 33». ¡Quiero irme a mi casa! Ya, dice amenazante el tipo malo, a escribir. Pues sí, a escribir, contesto. A escribir teatro. Teatro, eso es, ¿hay alguna ley que lo prohíba? No, de momento... En definitiva, usted inventa una historia, se imagina unos personajes, escribe lo que supone que dirían en unas situaciones que se ha sacado de la manga... Eso da mucho trabajo, no crea... Ya, bueno, y ¿para quién? ¿Para quién se supone que escribe esas historias que tanto esfuerzo requieren? Eso, ¿para quién? Es suficiente, no voy a contestar a esa pregunta. Me pongo en pie. El hombre malo me hace una

llave de judo y me tumba en la mesa. Siento su aliento empodrecido. El otro tipo se inhibe. Estoy perdido. ¿No crees que ya tenemos bastante con el cine y la televisión? Nadie lee tus obras, nadie las representa. ¿Para qué? Contesta. ¿Para tí? ¿Escribes para revolcarte en tu propia mierda? Eres un vicioso, un degenerado... ¿Sabes lo que hacemos aquí con los que son como tú? Empiezo a gritar, pataleo... Entonces despierto, sudoroso y con el miedo aún en el cuerpo. Mi mujer duerme junto a mí, plácidamente. Voy al baño y, antes de meterme de nuevo en la cama, entro en el cuarto de mis hijas. Arrojo a la pequeña y le retiro el cabello enmarañado de la cara a la mayor. Pienso en todo lo que les queda por vivir, por conocer, sobre ellas y sobre los demás, y entonces reparo en que quizás mi trabajo no es totalmente en balde.

Ignacio Amestoy.- ¿Por qué? Yo pienso que queremos comunicarnos con los demás y la especificidad del teatro es difícilmente superable para ese fenómeno. La comunicación, la comunión, entre dos seres humanos, el actor y el espectador, en la contemporaneidad, no tanto en el mismo espacio –es un motivo de debate este asunto, hay que tenerlo en cuenta para el futuro marcado por las nuevas tecnologías– como en el mismo tiempo.

¿Para qué? Para conocer al ser humano. Conocer es amar, el teatro para amar o desamar. El autor es un amante, el espectador es el amado, pero también debe convertirse en amante. Amar es crear belleza para el amado, una belleza diferente en cada ocasión. También queremos jugar con el ser amado, crear un mundo diferente, divertirnos, verterse en otro. Queremos ser otros.

¿Para quién? Creo que, en primer lugar, para el creador; fundamentalmente, somos nosotros quienes queremos hacerlo. También para la sociedad, claro está. Nos miramos, y nos miramos en la sociedad. Somos narcisos. Y no nos gustamos, de ahí el conflicto, por eso el teatro. Para los que se gustan, hay una parte del teatro, pero sobre todo hay otros medios que no son el teatro.

Jesús Campos.- No hay posibilidad de hablar de futuro sin hablar de pasado, puesto que todo se construye sobre su propia base, asentándose en una tradición. La transformación en el teatro debe partir de la misma, porque de lo contrario no hay futuro. A pesar de lo manido y tópico del término, creo que estamos en crisis y debemos sentirnos orgullosos de que así sea. La crisis no es la decadencia, sino la transformación.

En cuanto al futuro del teatro –el tema que nos ha traído aquí–, creo que lo único que podemos aportar es el conjunto de nuestros deseos en torno al mismo. Yo desearía un teatro en libertad, frente a los poderes públicos; de libertad entre nosotros mismos. Deberíamos llegar a un momento en que cualquier fórmula, cualquier estilo teatral, pudiera convivir con los demás desde el momento en que es útil para expresarnos. Debemos rechazar el gregarismo, la uniformidad, y crear en absoluta libertad, sin cortapisas.

Frente a ese futuro óptimo, deseable, hay otro aterrador. La necesaria subvención crea unas sombras inquietantes. Se crea para conseguir esas ayudas, no para conectar con el público, por lo que se rompe el proceso comunicativo que es propio del teatro, lo que le da sentido. Pero esto no es tanto el futuro como el presente, es lo que ya tenemos. Mi temor es que el teatro se convierta en lo que ahora es la ópera, en algo absolutamente museístico.

Íñigo Ramírez de Haro.– Yo creo que deberíamos plantear tres relaciones en torno al teatro: la que mantiene con la literatura, la que mantiene con otros espectáculos y la que mantiene con el público.

En cuanto a la primera, yo recordaría que el teatro suele ir detrás de las innovaciones aportadas por la literatura. Así ha solido ser. Sin embargo, curiosamente en la actualidad la novela cada vez parece más conservadora, mientras que en esta última década encontramos un teatro más innovador; es el único género que está aportando ahora mismo nuevas formas de escritura. Yo creo que todo futuro debe partir de una innovación permanente. Esa debe ser nuestra apuesta.

En cuanto a la relación con otros espectáculos, a pesar de que el teatro cada vez se va marginando más con respecto a los mismos –los audiovisuales, fundamentalmente–, mantiene una característica que le hace peculiar e imprescindible: la carne. Frente a la frialdad de la pantalla, siempre sentiremos la necesidad de esa carne que sólo el teatro nos puede aportar.

En cuanto a la relación con el público, hay tres fenómenos. Es posible hacer un teatro tradicional que tiene bastantes espectadores, es posible hacer un teatro innovador que tiene poco público y la pregunta es cómo se puede hacer un teatro innovador con público. Creo que lo difícil, pero también lo necesario, es ir generando un público a partir de la innovación, sin recurrir a las formas tradicionales.

Miguel Medina Vicario.– Yo sólo quisiera hacer una reflexión, que ya he hecho en otras ocasiones. Siempre echo de menos algo que nunca hace-

mos: me gustaría que la gente de teatro nos sentáramos a hablar no de teatro, sino de lo anterior al teatro. Me sorprende mucho que siempre hablemos desde dentro. Habría que hablar desde fuera. ¿Por qué se le va a pedir al teatro heroicidades en un momento como el actual? Lo que habría que contemplar es qué tipo de sociedad o cultura tenemos ahora, algo que podría parecer ajeno al teatro, pero que es en realidad lo que le condiciona.

Desde mi experiencia docente y gracias al contacto que mantengo con los jóvenes autores, a menudo llego a la conclusión de que en el teatro español hay mucho talento desperdiciado. ¿Por qué? Creo que la creación, en el teatro como en otros ámbitos, está pasando por una situación que se extiende más allá de lo creativo, pasa por una nadería absoluta, un hedonismo radical. Esto genera un tipo de literatura que no puede ser de otra manera. Hay mucho talento en los jóvenes, pero nos cuentan unas cosas que no interesan a nadie. Tienen muy clara la forma, pero adolecen de fondo. Pero no es un problema estrictamente del teatro, sino de la sociedad en la que se mueven. En las aulas, cada vez que hablamos de regeneración –con todo lo que implica este término– hay que volver a los clásicos. Esta situación me desalienta.

Alejandro Jornet.– Es cierto que hay problemas fuera del teatro que nos condicionan absolutamente, pero la pregunta que me hago es qué puedo hacer como creador o autor. Nosotros manejamos conceptos, análisis de la realidad, intentamos describir síntomas, abrir respuestas, debemos asumir una responsabilidad.

Miguel Medina Vicario.– Hay un hecho que he comentado con otros compañeros a menudo. Cuando nos llega un texto enseguida pensamos: esto ni se publica ni se estrena, o sólo se publica, o ambas cosas. ¿Qué ocurre? Se sabe qué es necesario hacer para publicar y estrenar. Pero si nos lo planteamos a otro nivel, seguimos interrogándonos sobre qué hacer. Mi respuesta es muy simple: lo que nos satisfaga.

Íñigo Ramírez de Haro.– No comparto que en la actualidad se esté escribiendo desde la nadería. En todo caso siempre ha sido así y sólo, con el paso del tiempo, nos hemos dado cuenta de la verdadera importancia de eso que se consideraba una nadería.

Por otra parte, me gustaría saber cuáles son los rasgos que van a definir la creación teatral de los próximos años. La fragmentación, ese ritmo que tanto ha cambiado en los últimos años, ¿se mantendrán las ideas aristotéli-

cas en torno al conflicto?, la disolución de los géneros, el tema de la estructura...

Manuel Gómez García.— Yo creo que estamos en una fase de crisis. En el teatro español no se produce el mismo fenómeno que, desde el punto de vista de los jóvenes creadores, está pasando en otros países. En los mismos se mantiene la estructura tradicional de planteamiento, nudo y desenlace, salvo en contadas ocasiones. En España, las últimas generaciones de autores teatrales proceden en buena medida de los talleres de escritura dramática, impartidos a menudo por autores que trabajan preferentemente para la televisión. Esto tiene como consecuencia una ruptura del modelo tradicional, que subyace a todas las revoluciones teatrales de este siglo.

Por otra parte, los jóvenes creadores carecen de una serie de referentes más allá del teatro, en el mundo de las ideas y la política.

Creo que es necesario regresar a una estructura clásica, consustancial con lo teatro.

Alejandro Jornet.— Yo no estoy de acuerdo con esa valoración de los talleres de escritura. Lo que hay que tener en cuenta es que estamos viviendo en un mundo muy condicionado por las nuevas tecnologías y, en especial, por la televisión. Tanto los autores como los posibles espectadores están formados en esa cultura audiovisual que no puede dejar de influir en la escritura teatral. Si ignoramos eso estamos abocados al fracaso. No es que los nuevos autores tengamos un referente extrateatral, sino que estamos intentando comunicarnos con un espectador cuyos referentes son abrumadoramente extrateatrales. Estamos creando un lenguaje que esté en concordancia con el público joven, y no olvidemos que el mismo es el público del futuro.

Raúl Dans.— Resulta curioso que en el joven teatro se utilicen algunas técnicas de la escritura para el cine y la televisión y otras se descarten. Se descarta la progresión clásica y se toma la fragmentación o los diálogos recurrentes con un humor más o menos fácil.

Yo creo que los talleres son en general positivos y ayudan a innovar. Pero me temo que tanta innovación nos está alejando del público. Yo no apuesto por un teatro estrictamente comercial, pero escribo para el público, quiero que los espectadores vayan al teatro, quiero engancharles, y una de las formas más eficaces de conseguirlo es la utilización de la estructura clásica. Lo fundamental es innovar desde el conocimiento de lo que ya se

ha hecho. Hay, por contra, demasiada innovación cuyo único objetivo es escapar de lo clásico.

Nel Diago.— Comparto las opiniones de Alejandro e Iñigo. Debemos recordar que en nuestra sociedad recibimos casi toda la información a través de la televisión, la cual nos condiciona necesariamente a la hora de asistir a un espectáculo teatral. Los autores no pueden ser ajenos a esta circunstancia.

Ignacio Amestoy.— ¿Quién tira del carro, el espectador o el autor? Me parece muy bien que sea el receptor, pero no olvidemos que hay unas reglas inexcusables, tanto en un planteamiento racional como en otro irracional. ¿Qué es lo que puede caracterizar el futuro? Las nuevas tecnologías, que ya están presentes en algunos espectáculos de nuestro presente.

Decía antes Iñigo que el público siempre va por detrás. Yo creo que va con nosotros, está en una misma sociedad. Nosotros como autores debemos estar con los tiempos, asimilar los avances técnicos. Si aceptamos que estamos en un mercado cultural, aunque visto desde nuestras catacumbas, también debemos tener presente que en el ámbito cultural la oferta es capaz de generar una demanda. Nosotros no debemos ir a la zaga, el arte con todas las armas de la modernidad debe crear esa demanda.

M^a José Ragué.— Confundimos la introducción del tema del planteamiento, nudo y desenlace con lo de contar historias, con lo de transmitir algo al público y crear un teatro fácil que nos recuerda lo de hablar en necio. Son cosas que no tienen ninguna relación. Se puede utilizar una estructura muy moderna para contar una historia, independientemente de que la historia pueda tener algo que decir o no. Quizá lo que tiene que hacer el teatro es crear una nueva demanda, pero no confundamos la vanguardia con estructuras incomprensibles o que caen en la nadería.

Manuel Gómez García.— Yo no tengo nada en contra de las nuevas tecnologías, pero creo que las mismas son ajenas al teatro. Este último requiere público, y en directo. Esta circunstancia crea una atmósfera peculiar que hace posible un proceso de comunicación tan específico.

Por otra parte, no todos los autores jóvenes escriben de una manera desestructurada. Ernesto Cabellero, Ignacio del Moral, Yolanda Pallín y otros escriben a la manera clásica con lenguajes renovados y situaciones absolutamente contemporáneas.

Por último, lo que ha echado a los espectadores de las salas hasta hace muy poco han sido dos cosas. El teatro museístico y el exceso de experi-

mentalismo. Si veis, por contra, los espectáculos con mayor éxito comprobáis sus planteamientos clásicos o, por lo menos, no desestructurados.

Miguel Medina Vicario.- Cuando me hago un lío siempre acudo a mis clásicos, que son los únicos capaces de orientarme. Larra pedía al gobierno que no le diera subvenciones, sólo le pedía un espectador culto. Jardiel Poncela decía que es cierto que el teatro puede ser muy educativo, lo malo del asunto es que el autor que escribe para educar no tiene público al que educar. Valle-Inclán, cuando le preguntaban por qué metía caballos en escena, alzaba los hombros y recordaba que daba igual porque nunca le entrenarían la obra. García Lorca, cuando se plantea su trilogía trágica, dice: es tiempo de abandonar las azucenas y entrar en el fango. Son metáforas que siempre nos vienen bien.

Por último, quiero señalar que los autores del teatro solemos querer los barcos y la honra. Y eso no es fácil. Hay que elegir. El que abra nuevos caminos debe asumir que no gane dinero. Seamos humildes al entender nuestra profesión.

Nel Diago.- Considero que el concepto del espectador como cocreador es uno de los fundamentales a la hora de definir el último teatro. Y debemos recordar que la historia del arte es la de las innovaciones, a pesar de que en su momento hayan quedado ignoradas por la sociedad contemporánea. Ese teatro experimental, fragmentario y complejo obliga de alguna manera al espectador a participar, y si lo hace se lo pasa mucho mejor porque tiene la oportunidad de completar lo que se le ofrece en el escenario.

Íñigo Ramírez de Haro.- Yo me siento obligado a recordar la fascinación del momento actual para un creador. Creo que no hay reglas, sino costumbres. Creo que en este mundo sí que hay referentes, aunque sean muy distintos o nuevos. En cuanto a lo de que la oferta crea la demanda, una de las perversidades del capitalismo, creo que debemos crear en función exclusivamente de lo que nos interesa, sin esa intención de generar una demanda.

Raúl Dans.- Yo soy un tipo simple y cada vez me gusta menos ir al teatro. La razón es que no entiendo buena parte de las obras, no tengo las claves.

Ignacio Amestoy.- A mí me gusta tanto el teatro que voy a todo.

Jordi Galcerán.- Yo cuando escribo lo único que intento es gustar al público. Intento pensar como el público. Lo importante es de qué hables, que tengas algo que comunicar a los espectadores. Por desgracia, hay jóvenes autores que a priori se plantean escribir una obra muy fragmentada, por

ejemplo. No, la forma ya vendrá si tienes una buena historia para que el espectador disfrute, se ría, se emocione...

Juan A. Ríos (Moderador).- Nuestro objetivo no era llegar a unas conclusiones claras y rotundas, sino provocar una discusión que siempre debe estar latente en todo autor consciente de su labor. Pero si lo aquí manifestado sirve como indicativo de un estado de opinión, podríamos resumir recordando que la pregunta del porqué ha obtenido dos respuestas: por amor al teatro, a uno mismo y al espectador dentro de un proceso de comunicación y porque, en lo fundamental, nada ha cambiado en las motivaciones que provocan la práctica teatral. En cuanto al para qué, las respuestas han oscilado entre el divertimento y la propia satisfacción del autor y la catarsis o postura crítica ante la sociedad. En la pregunta en torno al destinatario, dos autores han hecho hincapié en el espectador, otros dos en la importancia del propio creador como destinatario preferente y otro ha subrayado que el teatro sirve para mejor conocernos, tanto autores como espectadores.

Toda previsión de futuro es al mismo tiempo manifestación de deseos y temores. En cuanto a los primeros, se ha subrayado la importancia de un teatro en libertad en el que puedan convivir distintas líneas creativas en un clima de permanente y necesaria renovación, concepto este último entendido de distintas maneras. Algunos de los peligros aquí apuntados son un teatro museístico, la caída en la nadería y una creación sin referentes de ningún tipo.

En definitiva, ni apocalípticos ni integrados, pues esos mismos peligros pueden provocar una reacción positiva y lo que ahora entendemos como una solución puede convertirse en una rémora. Dejemos que el futuro hable, pero seamos conscientes de que nosotros también somos ese futuro.

Javier Maqua no pudo asistir al encuentro, pero tuvo la amabilidad de enviarnos el siguiente texto.

UN TEATRO CORTESANO

Hay muy pocos autores de textos teatrales que vivan de su escritura. Y, con independencia de su talento, todos los que estrenan (no se puede vivir del texto teatral si no se estrena) son, obligatoriamente, escritores cortesanos. Obligatoriamente, digo, porque no hay otro modo de obtener estreno que frecuentar, gustar y hacer amigos entre los distintos gestores de los tea-

tros públicos y los responsables de los muy variados organismos –administraciones estatales, autonómicas, municipales, festivas, etc– que se dedican a subvencionarlo. Incluso los autores españoles que estrenan en pésimas condiciones y circuitos marginales lo hacen gracias a pellizcos arrancados aquí y allá a las arcas de la administración; y si a algunos de ellos podemos considerarles hombres (o mujeres) de teatro, no será porque la taquilla se lo permita, sino porque otras instituciones no ligadas directamente al mercado (institutos de teatro, escuelas de arte dramático, talleres directa o indirectamente subvencionados) les hacen sitio en su seno para que puedan ir tirando. En fin, las empresas privadas que se dedican a hacer teatro –y rentabilizarlo– sin ayuda pública pueden contarse con los dedos de la mano. Así las cosas, y sin menoscabo, insisto, del talento de cada cuál, todos son, en tanto que escritores de teatro, autores cortesanos, obligatoriamente sabios en los intrínquilis del cenáculo o mundillo donde habitan.

No me incluyo, sencillamente, porque yo no existo. No existo, quiero decir, en tanto que autor de teatro. Como no existo en tanto que novelista, cineasta o periodista; unos a otros cineastas a teatreros, novelistas a periodistas- se pasan la pelota quitándose de encima la incomodidad de un ser tan mudadizo y que, por la libertad que le da su despartenencia, es capaz de actitudes, desde el punto de vista gremial, políticamente muy incorrectas. No estreno, desde luego. Pésimo cortesano (aunque cortés), lo que gano en libertad gracias a mi despartenencia, lo pierdo en presencia pública teatral. Pero las cosas son como son y seguirán siendo así hasta el final, hasta que todo cambie.

El arte del teatro –como otros artes y, en cierto sentido, el Arte todo– es hoy un arte con respiración asistida, sobrevive gracias a la buena administración por parte de la gente que lo ama de un sentimiento de pérdida –la pérdida del teatro, como la pérdida de cualquier ecosistema *natural*– que moviliza sentimientos generales de culpa y logra, en fin, que todo ello cristalice en forma de ayudas públicas. El futuro es incierto, pero no se alcanza a ver que ese sentimiento de culpa disminuya, ni parece cercano el momento en que el Estado dimita de su deber de asistencia y deje al teatro al garete. Y ello pese a la deificación y treologización del Mercado en que estamos inmersos. El teatro –el teatro cortesano– seguirá existiendo, pues, muchos muchos años y lo llará bajo esa forma cortesana. No hay otra. Somos dinosaurios, pero el que quiera, si es lo bastante cortesano, tiene asegurado su Parque Jurásico.

En un ya viejísimo trabajo titulado *Campo intelectual y Proceso creador*, Pierre Bourdieu afirmaba que *la relación que un creador sostiene con su obra y, por ello, la obra misma, se encuentran afectadas por la posición del creador en el campo intelectual, y definía a continuación el funcionamiento de un campo intelectual «de autonomía relativa» como el de un campo magnético, constituido por un sistema de líneas de fuerza, esto es, de agentes o sistemas de agentes que pueden describirse como fuerzas que se oponen y agregan, confiriéndole su estructura específica en un momento dado.* Quiere esto decir que, cualquiera que sea el campo intelectual –de teatro, de cine, de literatura..., todos ellos relacionados entre sí y con el de la enseñanza–, siempre elabora un sistema de avales –que conceden la Academia, la Escuela, el Mercado, la Crítica, la Profesión..., con sus contradicciones entre sí–, que, a la postre, determina quién entra y quién no en el gremio y qué posición ocupa en el campo, que, no lo olvidemos, es un campo de fuerzas.

Si el campo intelectual del teatro es, como afirmo, cortesano, entonces es, además, particularmente pequeño y cerrado. Pequeña y cerrada es una corte y más si está en situación de ciudadela sitiada, donde toda disidencia es traición. Sus mecanismos de defensa contra el exterior amenazante están muy desarrollados como corresponde a unas condiciones de supervivencia, de estado de sitio. La admisión en la corte está supervisada por una red finísima de guardianes institucionales y personales ligados entre sí por una multitud de favores u ofensas, y, en definitiva, de intereses creados. La circulación de la información en su interior es densa y turbia. Nada es transparente salvo la corrupción que alcanza a todos, con independencia incluso de la categoría moral de los cortesanos. Eso es una corte. Y el teatro español es hoy un teatro cortesano.

Pero hay cortes y cortes, cortes ilustradas y cortes horteras, cortes que aciertan con el espíritu de su época y cortes que ni lo huelen. Y esta corte, me temo –no sólo la de ahora, durante el mandato del PP, sino cualquier otra corte teatral desde hace muchos años (sólo han variado la posición de los nombres propios en el campo intelectual cortesano)–, no tiene, desde mi punto de vista y excepciones aparte, criterios muy afinados. ¿Cómo, si no, se puede explicar que a menudo se elija tan mal a la hora de impulsar este o aquel texto? ¿Cómo, si no, se puede entender que toda una pléyade magnífica de escritores de teatro entre los treinta y los cuarenta que han surgido aquí y allá en diversos rincones de nuestra geografía continúe sin es-

trenar en toda ella salvo quizá en el trocito del mapa de las autonomías que a cada uno le corresponde? Quizá convenga analizar más pormenorizadamente nuestra corte –sus instituciones y sus nombres propios– por ver no ya de intentar abrirla o engrandecerla (cosa inútil pues por definición es cerrada y pequeña), sino, al menos, de lograr unos mecanismos de selección más afinados e inteligentes. Porque yo creo que nos estamos perdiendo mucho teatro español vivo bueno. Y eso no es. La corte teatral española está rendida al star-system en general; al que se genera fuera de ella, en los medios de formación de masas (la tele, la radio y la prensa), y al suyo propio, tan particular e intransferible, como obsoleto y chuchurrío en comparación con el dinero que generan los sistemas de estrellas en otros campos.

Por lo demás, como he dicho siempre, la existencia de autores que reinvidican en la escritura teatral –con o sin estreno– está garantizada. Siempre habrá gente atenta a los modos del pasado, escritores caprichosos o resistentes que gusten de despolvar géneros literarios poco en boga –como la pieza de teatro– y se lancen a la aventura de escribir páginas de teatro. Desde ese punto de vista, esta vez sí, yo sigo siendo uno de ellos, uno de vosotros, uno de nosotros.

RELACIÓN DE ESPECTÁCULOS PROGRAMADOS
EN LA I, II, III, IV, V, VI Y VII MUESTRAS

BALANCE DE MUESTRAS ANTERIORES

| | |
|---|---|
| <p>Fernando y Aurora Aguado «Cien años de soledad» por Fernando Zúñiga</p> <p>J. L. Alonso de Santos «Miguel con xilum» por Fernando</p> <p>A. Bravo y A. Iglesias «Una ciudad soñada» por Jaime García</p> <p>Antonio Esteban Vázquez «El sueño de la noche» por José María Domínguez de la Cueva</p> <p>Enrico Casali «Chavero» por Rodolfo Carrón</p> <p>Enrico Casali «Luz» por José Aguado</p> | <p>J. Casado y J. M. Díaz «Una ciudad soñada» por el Centro Asociado de Sevilla (CAE)</p> <p>Enrico Casali «Miguel con xilum» por Fernando</p> <p>José María «Una ciudad soñada» por Jaime García</p> <p>Dionis Alarcón «La habitación vacante» por F.M.S. Producciones S.A.</p> <p>José Sánchez Siverio «Luz» por El Teatro Huasteco</p> <p>José Yanes «El capullo de la noche» por Teatro Nova Española</p> |
|---|---|

RELACIÓN DE ESPECTÁCULOS PROGRAMADOS EN LA I, II, III, IV, V, VI Y VII MUESTRAS

I MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

FERNANDO Y ÁLVARO AGUADO

«Con las tripas vacías»

por *Morboria Teatro*

J. L. ALONSO DE SANTOS

«Dígaselo con valium»

por *Pentación*

A. BUENO Y A. IGLESIAS

«En la ciudad sodada»

por *Teatro Guirigai*

ANTONIO BUERO VALLEJO

«El sueño de la razón»

por el *Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana*

FERMÍN CABAL

«Travesía»

por *Producciones Candela*

ERNESTO CABALLERO

«Auto»

por *Teatro Rosaura*

J. CRACIO Y Y. MURILLO

«Una cuestión de azar»

por el *Centro Andaluz de Teatro (CAT)*

EDUARDO GALÁN

«Anónima sentencia»

por *Deglobe S.L.*

SARA MOLINA

«Cada noche»

por *Teatro para un Instante*

DANIEL MÚGICA

«La habitación escondida»

por *P.M.S. Producciones S.A.*

JOSÉ SANCHIS SINISTERRA

«Mísero próspero»

por *El Teatro Fronterizo*

JAVIER TOMEÓ

«El cazador de leones»

por *Tres en Raya Espectacles*

II MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

J. L. ALONSO DE SANTOS

«Hora de visita»
por *Pentación S.A.*

LUIS ARAUJO

«Vanzetti»
por *C.C.C.K.*

BERNARDO ATXAGA

«El caso del equilibrista que no podía dormir»
por *Maskarada*

ANTONIO BUERO VALLEJO

«Las trampas del azar»
por *Enrique Cornejo*

ERNESTO CABALLERO

«La última escena»
por *E. C. Producciones*

MAITE CARRANZA

«Cachetes»
por *Els Aquilinos*

ANGEL CERDANYA

«Yo soy así»
por *El Sueco*

LLUISA CUNILLÉ

«Libración»
por *Cae la Sombra*

A. LIMA

«Las siamesas del puerto»
por *Teatres de la Generalitat Valenciana (TGV)*

VICENT MARTÍ XAR

«Ves i vents»
por *Xarxa Teatre*

JAVIER MAQUA

«Papel de lija»
por *Margen*

SARA MOLINA

«Tres disparos, dos leones»
por *Teatro para un Instante*

MIGUEL MURILLO

«Un hecho aislado»
por *Arán Dramática*

FRANCISCO NIEVA

«Manuscrito encontrado en Zaragoza»
por *Fin de Siglo/Teatro del Laberinto*

MIQUEL OBIOLS

«Datrebil»
por *Achiperre*

CÁNDIDO PAZÓ

«Reinas de piedra»
por *Ollomoltranvía*

ALFONSO PLOU

«Carmen Lanuit»

JOAN RAGA

«La familia Vamp»
por *Visitants*

J. M. REIG Y J. L. MIRA

«Caso de bola»
por *Jácara-Del Blau*

MAXI RODRÍGUEZ

«The currant 3»
por *Toaletta Teatro*

PACO SANGUINO Y RAFAEL GONZÁLEZ

«Metro»
por *Moma Teatre*

ALFONSO SASTRE

«¿Dónde es, Ulalume, dónde estás?»
por *Eolo Teatro*

P. TABASCO Y B. SANTIAGO

«Variaciones o también Merlín sufrió de amores»
por *Mujercitas»*

RAÚL TORRENT Y FERRÁN RAÑÉ

«Dicho sea de vaso»
por *Dar Dar*

ALFONSO ZURRO

«Retablo de comediantes»
por *La Jácara*

III MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

CARLES ALBEROLA Y PASCUAL ALAPONT

«Currículum»
por *Albena*

**BERNARDO ATXAGA, SERGI BELBEL,
ERNESTO CABALLERO, PEPE ORTEGA Y**

ALFONSO ZURRO
«Por mis muertos»
por *Teatro Geroa y Teatro de La Jácara*

ERNESTO CABALLERO

«El Insensible»
por *Janfiri Topera*

EUSEBIO CALONGE

«Obra Póstuma»
por *La Zaranda*

PERE CASANOVAS, PERE ROMAGOSA Y

TONI ALBÁ
«Rusc, el maleficio del brujo»
por *La Pera Llimonera*

XAVI CASTILLO Y CESCA SALAZAR

«Pánic al centenari y tres eran tres»
por *Pot de Plom*

PATI DOMENECH

«Michin y las nubes»
por *La Machina*

JOSÉ RAMÓN FERNÁNDEZ, ANGEL SOLO,

RAFAEL LASSALETTA Y PABLO CALVO
«Sangre iluminada de amarillo» (Tras
Macbeth)
por *Yacer Teatro*

RODRIGO GARCÍA

«Notas de cocina»
por *La Carnicería Teatro*

EMILIO GOYANES

«La Luna»
por *Lavi e Bel*

LUIS LÁZARO

«Soy de España»
por *Culebrón Portátil*

VICENTE LEAL GALBIS

«A la paz de Dios»
por *Apiti-Pitina*

CRISTINA MACIÀ

«Revolución en Galeras»
por *La Carátula*

JORGE MÁRQUEZ

«La tuerta suerte de Perico Galápagos»
por *Uroc Teatro*

ADOLFO MARSILLACH

«Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?»
por *Pentación S.L.*

VICENT MARTÍ XAR

«El senyor Tornavis»
por *Volantins*

ANTONIO ONETTI

«Salvia»
por *Cuarta Pared*

JOSEP PERE PEYRÓ

«Quan els paisatges de Cartier-Bresson»
por *Morel Teatre*

JORDI PESSARRODONA

«Parasitum?»
por *Gog y Magog*

ANTÓN REIXA

«El silencio de las xigulas»
por *Legaleón*

MAXI RODRÍGUEZ

«Oe, oe, oe!»
por *Toaletta Teatro*

JORDI SÁNCHEZ

«Kràmpack»
por *L'Idiota*

JOSÉ SANCHIS SINISTERRA

«Marsa, Marsal»
por *El Teatro Fronterizo*

ALFONSO SASTRE

«Los dioses y los cuernos»
por *Producciones «Ñ»*

IV MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

ANTONIO ÁLAMO
«Los borrachos»
por el Centro Andaluz de Teatro

CARLES ALBEROLA
«Estimada Anuchka»
por Albená Produccions

J. L. ALONSO DE SANTOS
«Yonquis y Yanquis»
por Pentación, S.L.

JOSEP MARIA BENET I JORNET
«Testamento»
por Chácena

ERNESTO CABALLERO
«Destino desierto»
por Teatro del Eco/Barbotegi

NEREA CALONGE E IDOIA BILBAO
«Piscueetes»
por Puppenherts Studio's

CHEMA CARDEÑA
«La estancia»
por Arden Producciones

PERE CASANOVAS, PERE ROMAGOSA
Y TONI ALBÁ
«Quo no vadis?»
por La Pera Llimonera

DOLORES COLL
«Medusa»
por Artistrás / Camaleón

LLUISA CUNILLÉ Y FRANCISCO ZARZOSO
«Intemperie»
por C. Hongaresa de Teatre

ANTONIO GALA
«Nostalgia del paraíso»
por el Centro Dramático Nacional

RODRIGO GARCÍA
«Acerca derecha»
por Cuarta Pared

RAFAEL GONZÁLEZ
«El culo de la luna»
por Eolo/UPV

SARA MOLINA
«Entre nosotros»
por Teatro Tamaska

PEPE MURGA
«Vaya show»
por Pepe & Mahia

ITZÍAR PASCUAL, ALEYDA MORALES
Y MARGARITA BORJA
«Entre bromas y veras»
por Las Sorámbulas

JOSEP PERE PEYRÓ
«Deserts»
por J.P.P.

CARLES PONS
«Súbete al carro»
por Teatre de L'Home Dibuijat

IGNACI RODA
«Grumic»
por Tábata

ÁNGEL RUIZ Y MARIANO MARÍN
«Canciones animadas»
por Producciones Cachivache

FRANCISCO SANGUINO
«El urinario»
por Moma Teatre

PEPE SEDÓN Y FRAN PÉREZ
«Annus horribilis»
por Chévere

V MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

CARLES ALBEROLA
«¿Por qué mueren los padres?»
por Albená Producciones

ALFONSO ARMADA
«El alma de los objetos»
por Koyaanisqatsi

CARLES BENLLIURE
«La llum»
por Teatro de la Resistencia

TXIQUI BERRAONDO, GRACIELA GIL Y
MAGDA PUYO
«Medea Mix»
por Metadones

IGNACIO DEL MORAL
«Rey negro»
por el Centro Dramático Nacional

PATI DOMENECH
«Patito feo»
por La Machina

GUSTAVO FUNES
«El ladrón de sueños»
por Histrión Teatro

EMILIO HERNÁNDEZ
«Incorrectas»
por Producciones Teatrales
Contemporáneas

ALEJANDRO JORNET
«Retrato de un espacio en sombras»
por Malpaso

XAVIER LAMA
«O peregrino errante que cansou ó
demo»
por el Centro Dramático Galego

JOSÉ MARTÍN RECUERDA
«Las arrecogías del Beapterio de Santa
María Egipcíaca»
por Teatres de la Generalitat Valenciana

LUIS MATILLA
«La risa de la luna»
por Teatro Guirigay

PEPA MIRALLES, ROSANNA ESPINÓS Y
CRISTINA SOLER
«Per dones»
por Essa Minúscula Cía T.

VICENTE MOLINA FOIX
«Seis armas cortas»
por Adrián Dumas

JAVIER MONZÓ
«Bar Baridad»
por Yorick Cía D'Ací

ANTONIO MUÑOZ DE MESA
«Torrijas de cerdo»
por Teatro María La Negra

FRANCISCO NIEVA
«Lobas y zorras»
por Geografías Teatro

YOLANDA PALLÍN
«Lista negra»
por Calenda

ITZIAR PASCUAL
«Holliday aut.-Postal del mar»
por Dante

DAVID PLANELL
«Bazar»
por Pentación

ÁNGEL RUIZ Y MARIANO MARÍN
«101 años de cine»
por Producciones Cachivache

ROBERTO VIDAL BOLAÑO
«Angelitos»
por Teatro Do Aquí

VI MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

M. A. MONDRÓN Y J. PESCADOR

«Lunas»
por K de Calle

M. A. MONDRÓN

«Hazte azteca»
por K de Calle

CHEMA CARDEÑA

«La puta enamorada»
por Arden Producciones

FERNANDO FERNÁN GÓMEZ

«Lazarillo de Tormes»
por Producciones El Brujo

IÑAQUI EGUILUZ

«La vuelta al mundo en 80 cajas»
por Markeliñe

ROBERTO GARCÍA

«Óxido»
por Malpaso

PALOMA PEDRERO

«Una estrella»
por Teatro Del Alma

LUCÍA SÁNCHEZ

«Lugar Común»
por Zurda Teatro

EDUARDO ZAMANILLO

«Robotro qué tal»
por P.T.V.

ERNESTO CABALLERO

«María Sarmiento»
por Teatro El Cruce

SARRIÓ, REIG Y GARCÍA

«Uno Solo»
por Combinats

TONI ALBÁ

«Mi Odisea»
por Teatro Paraíso

YOLANDA PALLÍN

«Los motivos de Anselmo Fuentes»
por Noviembre Cía. de Teatro

PACO ZARZOSO

«Umbral»
por Moma Teatre

XAVIER CASTILLO

«Jordiet Contraataca»
por Pot de Plom

CARLOS MARQUERIE

«El rey de los animales es idiota»
por Cía. Lucas Cranach

JORDI GALCERÁN

«Dakota»
por Tanttaka Teatros

VIGIL, BATANERO Y SÁNCHEZ

«Lo peor de Académica Palanca»
por Vértigo Producciones

MUÑOZ, COUCEIRO, DACOSTA Y CUÑA

«Tics»
por Sarabela Teatro

JESÚS CAMPOS

«Triple salto mortal con pirueta»
por Teatro a Teatro

BORJA ORTIZ DE GONDRA

«Dedos»
por Noviembre Cía de Teatro

CADAVAL, CALVO Y MOSQUEIRA

«Para ser exactos»
por Moía e Befá

GERARDO MALLA

«El Derribo»
por Pentación, S.L.

VII MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

ANTONIO ÁLAMO

«Ataques de Santidad»
por Teatro del Azar

CARLES ALBEROLA Y ROBERTO GARCÍA

«Besos»
por Albená Teatre

IGNACIO AMESTOY

«Violetas para un borbón»
por Teatro del Laberinto

EUSEBIO CALONGE

«Cuando la vida eterna se acabe»
por La Zaranda

JESÚS CAMPOS

«Naufragar en internet»
por Teatro A Teatro

XAVI CASTILLO Y PANXI VIVÓ

«Defecte 2000»
por Pot de Plom

EULOGIO DASPENAS

«Las Cochinillas prodigiosas»
por Máquina Mecánica

FERNÁNDEZ, PALLÍN, YAGÜE

«Las manos»
por Cuarta Pared

TIAN GOMBÁU Y PANXI VIVÓ

«La vuelta al mundo en 80 máscaras»
por Teatre de l'Home Dibuixat

CARLOS GÓNGORA

«Babilonia I y II»
por Axioma Teatre

EMILIO GOYANES

«Marco Polo»
por Lavi e Bel

GRAPPA Y TONI ALBÁ

«Muac»
por Grappa Teatre

JUAN LUIS MIRA

«Malsueño»
por Jácara Teatro

ANTONIO MORCILLO

«Los carniceros»
por Dedalus Teatro

MIGUEL MOREY

«Deseo de ser piel roja»
por Plan de Fugas

ADOLFO PASTOR Y SANTIAGO NOGUES

«Gilipollas sin fronteras»
por Gilipollas sin fronteras

PALOMA PEDRERO

«Cachorros de negro mirar»
por Teatro del Alma

JOAN RAGA

«Festa Animal»
por Escura Splats

LAILA RIPOLL

«La ciudad sitiada»
por Micomicón

ARTURO SÁNCHEZ VELASCO

«Martes 3:00 a.m. más al sur
de carolina del sur»
por Teatro del Astillero

JOSÉ SANCHÍS SINISTERRA

«Ñaque o de piojos y actores»
por Teatro de la Huella

JAVIER TOMEÓ

«Los misterios de la ópera»
por Geografías Teatro

ROBERTO VIDAL BOLAÑO

«Rastros»
por Teatro Do Aquí

EDUARDO ZAMANILLO

«Adultos (título provisional)»
por PTV

ALFONSO ZURRO

«Tres farsas maravillosas»
por Quiquilimón

ENCUENTROS Y SEMINARIOS

I MUESTRA

- «En torno al autor»
 - «El autor y la didáctica de la escritura»
 - «El autor y el proceso creativo»
 - «El autor y los medios de comunicación»
- «Modelos de Gestión para la difusión de la Dramaturgia Contemporánea: la Convención Teatral Europea»

II MUESTRA

- «El teatro de Francisco Nieva»
- «Teatro infantil»
- «En memoria de Lauro Olmo»
- «Cine y Teatro»
- «La traducción de textos teatrales»
- «Edición y distribución de textos teatrales»

III MUESTRA

- «Encuentro con Alfonso Sastre»
- «Escribir teatro en la Comunidad Valenciana»
- «Crítica teatral y dramaturgia contemporánea»

IV MUESTRA

- «Recientes incorporaciones a la escritura escénica femenina en España»
- «El autor/director de escena»

V MUESTRA

- «El teatro en T.V.E. / El caso de Estudio 1»
- «Los jóvenes autores y el Premio Marqués de Bradomín»
- «Las directoras de escena ante el texto español contemporáneo»

VI MUESTRA

- Lectura dramatizada «Las bicicletas son para el verano»
- «Las lecturas dramatizadas: ¿Un nuevo género escénico?»
- «Perspectivas de la escritura escénica en el cambio de siglo»
- «Los Premios de Literatura Dramática: ¿un debate de futuro?»
- «La Traducción de la Dramaturgia contemporánea. Su circulación en Europa y los derechos de autor»

VII MUESTRA

- ¿Existe una dramaturgia de teatro de calle?
- Encuentro de jóvenes autores.
- La autoría teatral en el futuro: ¿por qué? ¿para qué? ¿para quién?

TALLERES DE DRAMATURGIA

I MUESTRA

- Impartido por SERGI BELBEL

II MUESTRA

- Impartido por JOSÉ LUIS ALONSO DE SANTOS

III MUESTRA

- Impartido por JOSÉ SANCHIS SINISTERRA

IV MUESTRA

- Impartido por RODOLF SIRERA

V MUESTRA

- Impartido por FERMÍN CABAL

VI MUESTRA

- Impartido por CARLES ALBEROLA

VII MUESTRA

- Impartido por YOLANDA PALLÍN

ENCUENTROS Y SEMINARIOS

Existen una decena de teatro de calle... Encuentro de jóvenes actores... La cultura teatral en el futuro...

TALLERES DE DRAMATURGIA

I MUESTRA - Impartido por SERGI BELBEI

II MUESTRA - Impartido por JOSÉ LUIS ALONSO DE SANTOS

III MUESTRA - Impartido por JOSÉ SANCHEZ SINDICEN

IV MUESTRA - Impartido por RODOLF SREKA

V MUESTRA - Impartido por FERMÍN BARABANER

VI MUESTRA - Impartido por CARLOS BARRERA

VII MUESTRA - Impartido por JOAQUÍN BELLÍN

Existen una decena de teatro de calle...

VII MUESTRA

EDICIONES DE LA MUESTRA

COLECCIÓN TEATRO ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO

- N.º 1 - Teatro de Ernesto Cabello
N.º 2 - Teatro de Francisco Sanguino y Ramón Gual
N.º 3 - Teatro de la Nueva España
N.º 4 - Teatro de la Nueva España
N.º 5 - Teatro de la Nueva España
N.º 6 - Teatro de la Nueva España
N.º 7 - Teatro de la Nueva España
N.º 8 - Teatro de la Nueva España
N.º 9 - Teatro de la Nueva España
N.º 10 - Teatro de la Nueva España
N.º 11 - Teatro de la Nueva España

EDICIONES DE LA MUESTRA

CUADERNOS DE DRAMATURGIA CONTEMPORÁNEA N.º 1

CUADERNOS DE DRAMATURGIA CONTEMPORÁNEA N.º 2

CUADERNOS DE DRAMATURGIA CONTEMPORÁNEA N.º 3

CUADERNOS DE DRAMATURGIA CONTEMPORÁNEA N.º 4

PRECIOS

SE RETARJA DE LA MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS... Ed. Espasa, 18 + 43000 ALFAROS ESPAÑA...

EDICIONES DE LA MUESTRA

COLECCIÓN: TEATRO ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO

- N.º 1.- «Auto» de Ernesto Caballero
N.º 2.- «Metro» de Francisco Sanguino y Rafael González
«Un hombre, otro hombre» de Francisco Zarzoso
«Anoche fue Valentino» de Chema Cardaña
N.º 3.- «Después de la lluvia» de Sergi Belbel
N.º 4.- «Los Malditos» – «Las madres de mayo van de excursión» de Raúl Hernández Garrido
N.º 5.- «D.N.I.» – «Como la vida misma» de Yolanda Pallín
(Edición agotada)
N.º 6.- «Boniface y el rey de Ruanda» – «Páginas arrancadas del diario de P.» de Ignacio del Moral.
N.º 7.- «Al borde del área» A.A.V.V.
N.º 8.- «La mirada del gato» de Alejandro Jornet
N.º 9.- «Un sueño eterno» A.A.V.V.
N.º 10.- «Maldita inocencia» de Adolfo Vargas.
N.º 11.- «Plomo caliente» y «Monos locos y otras crónicas» de Antonio Fernández Lera.

Precio del ejemplar: 1.000 pesetas

CUADERNOS DE DRAMATURGIA CONTEMPORÁNEA N.º 1

CUADERNOS DE DRAMATURGIA CONTEMPORÁNEA N.º 2

CUADERNOS DE DRAMATURGIA CONTEMPORÁNEA N.º 3

CUADERNOS DE DRAMATURGIA CONTEMPORÁNEA N.º 4

Precio del ejemplar: 800 pesetas

PEDIDOS:

SECRETARÍA DE LA MUESTRA DE TEATRO
ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS
C/. Tucumán, 18 • 03005 ALICANTE (ESPAÑA)
Telf. y fax: 965 123856
e-mail: muestrateatro@retemail.es • www.muestrateatro.com



ISSN 1137-0742



9 771137 074004

ORGANIZA:



EXCMA.
DIPUTACIÓN
PROVINCIAL
ALICANTE



AYUNTAMIENTO
DE ALICANTE



MINISTERIO
DE EDUCACIÓN,
CULTURA Y
DEPORTE

INSTITUTO NACIONAL
DE LAS ARTES
ESCÉNICAS
Y DE LA PÚBLICA
SUBDIRECCIÓN GENERAL
DE TEATRO



GENERALITAT
VALENCIANA

CONSELLERIA DE CULTURA,
EDUCACIÓ I CIÈNCIA



Teatres
DE LA GENERALITAT VALENCIANA



CAM

Caja de Ahorros
del Mediterráneo



fundación autor



SOCIEDAD
GENERAL DE
AUTORES Y
EDITORES

COLABORA:



UNIVERSIDAD
DE ALICANTE



MINISTERIO
DE EDUCACIÓN,
CULTURA Y
DEPORTE

DIRECCIÓN GENERAL
DEL LIBRO, ARCHIVOS
Y BIBLIOTECAS

Premio Marqués
de Bradomin **injuve**



FEDERACIÓN ESTATAL
DE ASOCIACIONES
DE EMPRESAS
PRODUCTORAS
DE TEATRO Y DANZA



ASSOCIACIÓ VALENCIANA
D'EMPRESES PRODUCTORES
DE TEATRE I DANSA

GRAN VIA
SHOPPING CENTRE
UNICO COMO TU