

Cuadernos de
Dramaturgia
Contemporánea
n^o **6**

COMITÉ DE REDACCIÓN
Luis Martín Gaitanari
Francisco Javier García
José A. San Cristóbal

**CUADERNOS DE
DRAMATURGIA
CONTEMPORÁNEA
Nº 6**

IX MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL
DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

Alicante, 2001

CONSEJO DE REDACCIÓN

Guillermo Heras
Fernando Gómez Grande
Juan A. Ríos Carratalá

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

Fotocomposición:  Espagrafic www.espagrafic.com

Impresión: Ingra Impresores

I.S.S.N.: 1137-0742

Depósito Legal: A-1146-1996

ÍNDICE

I. Los autores y la dramaturgia actual

- I.1. Juan Luis Mira, «Todos somos un poco negros» 9
I.2. Íñigo Ramírez de Haro, «Escribiendo mierda» 13
I.3. Roberto Vidal Bolaño, «Si además creo algo de belleza,
mejor» 17

II. En torno al teatro

- II.1. Guillermo Heras, «Fuego cruzado» 23
II.2. Jerónimo López Mozo, «En recuerdo de Medina Vicario» . 27
II.3. Jaume Policarpo, «Pasionaria» 31
II.4. Magda Ruggieri Marchetti, «La opresión político social en
Escena Contemporánea: Del otro lado, Imagina y
El traductor de Blumemberg» 71
II.5. Virtudes Serrano, «Domingo Miras, de los inicios al premio
nacional» 95
II.6. Manuel Vilanova, «La autoría del teatro de calle» 107

III. Sobre el homenaje a Josep M.^a Benet i Jornet	
III.1. Rodolf Sirera, «El triunfo de la constancia»	113
IV. 2.^a Muestra-Maratón de Monólogos	
IV.1. Julián Abellán, «Primer amor»	121
IV.2. Adrián López, «Movicool»	125
IV.3. Alba Rojo, «Este mundo es un desastre... ¿o no?»	129
IV.4. Luis J. Juan y Jesús Montoya, «Programa de Semana Santa»	133
V. Actividades de la Muestra	
V.1. Eduardo Pérez Rasilla, «Ecos y Silencios»	139
V.2. «El autor y sus traducciones»	151
Ronald Brower, «El traductor y los pájaros»	153
Louisa Mitsakou, «Sinisterra»	157
Ernesto Sampaio, «El Cerco de Leningrado» en Portugal ..	161
VI. Balance de Muestras anteriores	165
VII. Ediciones de la Muestra	181

I. LOS AUTORES Y LA DRAMATURGIA ACTUAL

TODOS SOMOS UN POCO NEGROS

Juan Luis Mira

Me miro el ombligo (es lo que hacemos especialmente los teatreros tres veces por minuto): no me lo encuentro. ¿Dónde coño se ha metido esta mañana el ombligo-espejo mágico-espejito dime tú por qué esto y lo otro? Paso de seguir buscando y decido afeitarme, que falta me hace. Frente al otro espejo compruebo, entre rasurada y trasquilón, que mis patas de gallo empiezan a insinuar un corral y que las canas ya no se pueden aislar. Cuando empecé a escribir soñaba con esta imagen: un hombre que se miraba al espejo y descubría las huellas del tiempo, la geografía de las experiencias en el rostro. Pero no era eso, supongo. Ahora esto no tiene nada que ver con un sueño. Porque las canas no tienen que ver con la literatura. Bueno, ni yo.

Alguien dijo hace tiempo que el mundo estaba dividido entre los que cuentan algo y los que lo escuchan. Algunos cuentan la vida inventando vacunas o cepillos de dientes, que sirven para el cuerpo; otros reinventan la realidad fabricando historias que en principio van destinadas al alma, pero como al final se descubre que ésta no existe, pues terminan instalándose muy cerca del hígado o también en los genitales, en este caso, en los cenitales del individuo o la individuo, la parte más cálida y vertical de la exis-

tencia. Qué más da la forma que tenga lo fabricado: o está en verso, o es una melodía, o una novela. O una pieza de teatro. Al fin y al cabo todo es lo mismo. Como el turrón. Lo hay de yema o de Xixona o guirlache. Todo es un artificio con el que nos re-creamos nuestro paladar de sentirnos vivos.

Los que nos escribimos, los que queremos que nos escuchen, pretendemos lo mismo: la eternidad. Ahí es nada. Llevan millones de años convenciéndonos de que existe. Todos sabemos en el fondo que no, que el concepto salió precisamente de la fábrica de alguien que se cubrió de gloria. Por eso aspiramos tan sólo a darle pequeños pellizcos a la eternidad: con lo que nos cuentan o lo que contamos.

He escrito poemas o algo parecido. He compuesto –la palabra es ortopédica– canciones. Y cuentos –con su connotación más traviesa–. Algunas veces hasta me han escuchado. Y un día descubrí, de repente, que estaba empezando a escribir teatro. Por encargo, claro. Porque empiezas viviendo la farándula desde dentro, escribiendo en el aire de la escena y dejando que se borre al mismo tiempo, hasta que un día dejas de re-escribir lo que otros ya han escrito y no tienes más remedio que escribir a secas: la producción manda. Hay que escribir una comedia de una hora y cuarto, para dos actores y seis actrices (siempre más actrices que actores, imagina por qué), sin artificios escenográficos, que no hay presupuesto, y si puede ser que todo pase sin cambios de luz, mejor –compraremos más focos al año que viene...–. Escritura a la medida.

Eres un negro de la escena. Un negro feliz por poder ser al menos un negro de la escena. Somos tan humildes los teatreros. Lo curioso es que, de alguna manera, también eres un poco el amo del negro. Algo extraño y paradójico. Y vas aprendiendo eso que algunos llaman «oficio», o sea: conciencia de que nunca llegarás a dominarlo.

Un año, después de muchos años, resulta que te encuentras frente al ordenador y no tienes ninguna voz detrás que te diga lo que tienes que hacer. La producción se ha olvidado por fin de ti. Tus canas te han dado independencia. Puedo volar libre, te dices. Al fin solos. Pero resulta que el ordenador es una página en blanco imposible de emborronarse. Echas de menos entonces el encargo. Te cuesta echar a andar. Te has acostumbrado a ser un

negro, a partir de iniciativas, de dictados. Hasta que, con mucha paciencia, te vas convenciendo de que siempre serás un poco el negro de alguien o de algo: de esa historia que has visto, de esa gente de la que quieres hablar o de ti mismo. Casi siempre de ti mismo. Y te dejas llevar.

Y te escribes y te re-escribes consciente de que para hacerlo, como dijo Sommerset Maughan, necesitas tanto el perfume de una flor como la muerte de un amigo. Y, sobre todo, la convicción del compromiso que, mira por dónde, te ha tocado vivir: tú eres de los que tienen que contar la vida. O, mejor, desde el sueño del teatro, contar a los que viven. Porque el teatro no cuenta historias, cuenta directamente a los que las viven.

Y necesitas convencer(te) de que es sano, de vez en cuando, mirar(nos) el ombligo para llegar a la conclusión de que casi nada funciona y que ya va siendo hora de empezar a cuestionar los entresijos de una maquinaria tan torpe.

ESCRIBIENDO MIERDA

Íñigo Ramírez de Haro

Escribo mierda. No es un acto de humildad; no es un intento de provocación; no es una licencia poética al modo quevedesco; no es ni siquiera una constatación de resultado. Es sencillamente mi realidad. Desde hace unos años a esta parte, toda mi escritura surge de una revelación fundamental: cada vez que aparece una idea, ésta viene acompañada de un retortijón intestinal. Cuanto más genial la idea, más grande será la cagada.

Al principio me sentía inquieto. No sabía si algún tipo de conciencia, una superconciencia, un superego, me estaba simplemente lanzando una advertencia: «capta la metáfora, déjalo». Pero yo insistí. Y poco a poco descubrí, no sin cierta sorpresa, que esta revelación me entroncaba con la evolución del teatro del siglo XX y XXI: por un lado, podía afirmar, no desde la teoría sino en la práctica, que mi escritura era plenamente orgánica, con un sentido de «verdad» evidente, lo que me hacía un «neostanislavskiano».

Pero, por otro, me adentra sin rubor en todo el debate actual de «la dramaturgia del cuerpo» con un desarrollo de lo que yo llamo «la dramaturgia de la mierda», a no confundir con «dramaturgia de mierda», artículo que, como veremos, se convierte en articulador de esta práctica dramática. Es

decir, un intento de síntesis superadora del tercer teatro con el primero, sin olvidar el segundo.

En realidad toda esta poética del culo y del artí-culo se remonta a antiguas obsesiones infantiles cuando enfermo en la cama admiraba por la ventana el vuelo aerodinámico de los vencejos en las tardes de mayo y me preguntaba por las relaciones entre lo abstracto y lo concreto. Fruto de una educación fea, católica y sentimental, me hicieron odiar los abstractos (la felicidad debía representarse como una partida de naipes) hasta el día de la liberación en que declaré la guerra a los concretos por falta de vuelo. Fueron años de entelequias, de construcciones en el aire (el concreto más abstracto), y bajo la influencia calderoniana, de un regodeo por la alegoría que hacían insoportables mis textos pero me producían mucho placer.

No fue hasta el descubrimiento de «la dramaturgia de la mierda» que tomé conciencia de la relación profunda entre lo abstracto y lo concreto. Ocurrió un día mientras escribía en la taza del váter como cada mañana (soy de los que tardan varias horas y por remesas). De pronto me llegó la iluminación cuando me quedé contemplando al mismo tiempo la hoja de papel escrita y el interior del váter donde acababa de estar sentado. Comprendí que idea y mierda no sólo eran inseparables sino también interdependientes y mutuamente necesarios. Me aflojé y en ese momento me hice mayor.

La madurez no resolvió gran cosa. Los siguientes días experimentaba relaciones entre sus cualidades. Trataba de averiguar cómo conceptos tipo «innovación», «fondo», «forma» o los más puramente teatrales como «conflicto», «personaje», «progresión», «drama»... afectaban a la «consistencia», «dimensión», «rugosidad» del chorizo, pero, la verdad, los resultados no me llevaron a ninguna conclusión definitiva. La única relación científicamente probada era a nivel de impulso: cualquier idea nueva –y el «nueva» aquí es detonante– se traducía inmediatamente en materia. La idea, si idea, es materia.

Así, la repetición y el estancamiento me producían estreñimiento, mientras que la originalidad se convertía impepinablemente en diarrea. Como por entonces me liberé de formas de escritura tradicionales y me concentré

en los «chorros de conciencia» desestructurados para crear «masa poética que produce sentido» como fundamentos iniciales de mis escritos, mis intestinos reaccionaron con una sobreproducción de masa diarreica, no sé si siempre poética, pero desde luego proteica, que entre otros atributos me han mantenido en forma y delgado.

«La dramaturgia de la mierda» es un maravilloso acto de amor por su extremada intimidad onanista. Yo, a solas con mi mierda y mis textos, vivo encerrado; o dicho de otro modo, sólo me siento vivir cuando escribo y por lo tanto cago. Cago luego escribo, luego existo; escribo luego cago. Cago como última manifestación de vida cuando ésta se me va haciendo cada vez más imperceptible. Me pregunto constantemente, como en uno de mis últimos textos *Extinción*, si la nada es algo o no es nada. Desde luego parto de que no hay nada, no hay pasado, no hay referentes, no hay sentido..., sólo hay un texto que crece en la incertidumbre como las legumbres, en la falta de certezas como las cerezas.

Porque yo no escribo lo que quiero sino lo que puedo, lo que va saliendo cada mañana cuando saco la pistola y me levanto a la par la tapa de los sesos y la del retrete. Como de una olla a presión empiezan a salir yoes para combatir la depresión. Van dejando sus caquitas y así mi cuerpo se transforma en un inmenso agujero de huellas donde aires, líquidos y sólidos se encarnan en palabras y frases, comas y acentos. Imparables, inagotables, a menudo, sangrantes. Huele mal. La náusea abunda. Muchos años de encierro. En este mar de muerte y nada en el que nado, «la dramaturgia de la mierda» son esas palabras, últimas boyas para agarrarme y desgarrarme, pero no ahogarme, todavía. Son ya mi único acto de vida. Cago para no suicidarme. Y mientras haya mierda, hay esperanza.

Por eso «la dramaturgia de la mierda», al menos como yo la concibo, no termina en esta más o menos feliz deposición sino que exige que el cuerpo del actor –tal vez ya lo único real una vez que la realidad ha dejado de serlo–, se transforme en la plasmación de las heces del autor. El actor se convierte en el actor-excremento. El actor se hace mierda y presenta/representa en cada momento el excremento como único incremento. La paradoja

radical –contra el minimalismo–, de que cuánto más excremento, más incremento. Es decir, más vida.

Así pues, «la dramaturgia de la mierda» es una dramaturgia estrechamente condicionada por unos modos de producción muy concretos que refieren más bien a ritmos cambiantes, a lógicas torcidas y a estructuras de geometría variable. Estoy hablando de textos tirando a cortos o ristas de textos con unas texturas, unas densidades, unos colores y unos olores de fuerte concentración dramática por la dolorosa carnalidad en juego.

Pero no es oro todo lo que reluce y no toda la mierda vale. Hay que dar otro empujón y no menos doloroso porque aquí ya el culo pierde el artículo y nos enfrentamos a «la dramaturgia de mierda»: el juicio de valor, la aparición del otro no menos arti-culador del hecho teatral, el espectador, ése que tiene el poder de tomar posición ante la deposición y tirar de la cadena.

Yo cuando cago pienso en el público; en un público que no ha leído a Hegel, que tiene la cabeza conformada al ritmo de 3 horas de televisión globalizada, y que pertenece a ese 70% que jamás irá a ver esto tan antiguo llamado teatro. Yo cuando cago pienso que el público sólo se interesará en la rotura, en el obstáculo (no cuando el actor anda, habla o besa sino cuando el resbalón, el lapsus y el escupitajo). Yo cuando cago pienso en el aburrimiento. Yo cuando cago pienso en las estructuras. Yo cuando pienso me cago en las estructuras. Yo cuando cago pienso que cada vez fascina más cualquier género que no sea teatro y cualquier lugar que no sea un teatro. Yo cuando cago pienso en la generación de extrañeza. Yo cuando cago pienso en qué se dice cuando no se dice, en que nada es lo que parece, en que todo es otra cosa. Yo cuando...

Ay, con tanto pensamiento y tanto empujón me ha venido un apretón. Me perdonáis pero me tengo que concentrar para arti-cular. Uy, me parece que viene líquido. No os vayáis, ahora mismo estoy con vosotros. ¡Pero qué veo! Entre las pepitas de mi próxima obra ha salido este artículo. Una verdadera mierda.

SI ADEMÁS CREO ALGO DE BELLEZA, MEJOR

Roberto Vidal Bolaño

No suelo preguntarme por qué diablos escribo. Y mucho menos por qué extrañas circunstancias lo que escribo pretende ser teatro y no otra cosa, o por qué lo hago en aquella y no en esta lengua. Sucede y basta. Pero cuando pese a todo surge la dichosa pregunta, las respuestas no siempre me gustan, o se me agolpan sin orden ni concierto por múltiples y dispersas. Creo que he escrito por demasiadas razones diferentes. A veces, incluso contrapuestas. Porque sí, por higiene mental, para cambiar el mundo, para contribuir a la liberación nacional popular de las clases trabajadoras y de las camadas populares gallegas, por encargo a veces, por vanidad casi siempre, por aburrimiento, para ganar algún premio, por poloo, por despecho, porque una mañana llama a tu puerta un tipo ataviado de cigarrón del carnaval de Leza y te espeta: ¡Buenas, me apodan Tigre, soy exlegionario y cobro a morosos por vía extrajudicial de ejecución inmediata! O porque ese año a tu compañía le toca producir una de risa para cubrir pérdidas, ya que el anterior os descolgasteis con una de llorar en forma de reflexión pretendidamente profunda sobre nuestro presente con ínfulas de tragedia moderna, y aunque tuvo una apreciación crítica excelente, ésta no se reflejó en las ventas. He escrito incluso para televisión, pecado este contra el que no se

me previno en ninguna catequesis y al que, he de confesarlo humildemente, hubo un tiempo en el que me entregué con desenfreno, aun sabiendo que sólo agradecerían de mi trabajo las estupideces. Diseñé series que nadie produjo, dirigí pilotos que nunca se emitieron... concebí argumentos, personajes, tramas y subtramas, guiones que nadie leyó. Incluso tuve devaneos más que perversos con la publicidad y los vídeos industriales. Estaba convencido de que pese a ser gallego, tener todavía un pie en el XIX, carecer de tradición y pertenecer a los arrabales del imperio, teníamos derecho a expresarnos a través de las imágenes en movimiento, y podíamos, por qué no, intentar hacerlo con dignidad, y ¿quién sabe?, tal vez incluso con éxito. Ya casi nadie se acuerda de aquellos primeros y balbuceantes pasos, pero fueron dados y si no para otra cosa, sirvieron al menos para dar cuenta de que teníamos historias que contar y gentes capaces de hacerlo. Hoy poco o nada tengo que ver con ese mundo ni como creativo, ni como guionista, ni como director o actor, lo que seguramente explica el actual e inusitado éxito de la ficción propia en la televisión gallega. Un par de excepciones estimulantes que confirman la frialdad matemática de la regla y lo demás, cameos. Y me duele. Lo que no deja de ser una contradicción vergonzosa, una más, de entre aquellas con las que me he visto obligado a convivir desde hace algún tiempo. Muchas de estas contradicciones, aunque incómodas, son irresolubles, por lo que intentar superarlas no pasaría de ser un juego, un enredo pueril condenado al mayor de los fracasos e impropio de un señor mayor con bigote y sombrero. Otras son simpáticas, e incluso necesarias: cultivo sin el menor pudor una ironía que en los demás casi nunca respeto. Continúo asombrándome cada mañana ante el milagro de una catedral o de un pórtico, edificadas sobre un cúmulo de fantasías interesadas, que aprecio en cuanto fabulación, pero que delezno en tanto justificación teológica, religiosa o histórica. En bastantes de mis obras, arremeto con no poca virulencia contra la soberbia de la medicina moderna y la medicina moderna acaba de prolongar mi vida, espero que por mucho tiempo. Soy de un país de gaiteros y me cabree bastante cuando descubrí que la gaita no era un instrumento bélico patrimonial en exclusividad de los gallegos, y aunque hoy esa circunstancia haga que me sepa navegando por

un río en el que vierten sus aguas afluentes de muy lejano y universal origen, tanto o más lejano y universal que los de la guitarra o la castañuela, mire usted por donde, la padezco como una penitencia, o como un castigo. Sólo me gusta oírla en espacios abiertos y a ser posible muy a lo lejos, no la soporto en disco, amplificada, o bajo cubierto y cuando se anuncia que van a sonar juntas más de una –exhibición de su aplicación militar a la que somos especialmente proclives los gallegos desde que nos gobierna con mano férrea don Manuel Fraga–, si puedo, procuro cambiar de parroquia, al menos temporalmente. Me encanta el vino, pero siendo como soy de un país de excelentes blancos, prefiero el tinto. Y como los nuestros, pese a lo que han mejorado y al Amandi o a los Mencía, no son precisamente virtuosos, me tiro al Rioja y de buena añada si es posible. Traición patria que muy pocos compatriotas me reprochan y que, curiosamente, tan sólo no me perdonan, además de algunos taberneros amigos, aquellos opinadores de otras tribus que sostienen como verdad indiscutible que todo nacionalista periférico es cerril, violento, intolerante y zafio, y cree a pies juntillas que lo suyo es siempre mejor que lo de los demás. No lamento, antes bien al contrario, poner en cuestión así el supuesto rigor de ciertos discursos. No creo que lo lamentemos ninguno de los muchos que lo ponemos en cuestión cada día, afortunadamente.

No sé si todo esto está o no en mi obra, pero puestas a buscar qué la justifica, o qué la explica, sería por ahí por donde habría que hacerlo. Tal vez sea en contradicciones como esas en las que muchas de sus características germinen. Al principio uno escribe convencido de que tiene algo propio que decir, o cuando menos una manera peculiar de hacerlo pero, salvo que tenga interés en desengañarse a sí mismo, pronto descubre que no es así, lo que ni siquiera importa. Es entonces cuando uno opta por escribir para divertirse y la escritura va y se lo permite durante algún tiempo. Nunca demasiado. El justo para descubrir que no han cambiando tantas cosas, que algunas incluso han cambiado para peor, que ciertos fantasmas siguen ahí, metiendo miedo, regateándonos libertades y derechos que creíamos serían ya nuestros para siempre, y que la escritura, la teatral especialmente, o se hace eco, o entra al trapo que la realidad le pone delante cada día, o será

una escritura como aquella contra la que muchos nacimos al teatro no hace mucho tiempo, una escritura de espaldas, cuando no al servicio de la intolerancia, de la injusticia, de la evasión y del olvido. Yo ahora creo escribir porque lo necesito, sabiendo que, probablemente, nadie además de mí, necesite mi escritura. En realidad escribo por lo que está a mi alcance, de entre cuanto de verdad me importa; por no estar callado, por molestar, para que no todo sean musicales americanos o clásicos releídos, para que no duren tanto ciertos silencios y no me aturda el barullo de una única voz resonando día y noche en la misma mezquina y empobrecedora dirección. Si además creo algo de belleza, que lo dudo, mejor.

II. EN TORNO AL TEATRO

FUEGO CRUZADO

Guillermo Heras

Los territorios de la creación teatral en los últimos tiempos han derivado hacia dos corrientes extremas que se configuran como absolutas dominantes de las, cada vez más, escasas posibilidades productivas. Estas dos tendencias seducen por igual a los políticos en el poder –al margen de la corriente ideológica a la que representen– y con ello excluyen las múltiples posibilidades que debería tener un tejido teatral vivo, abierto y democrático.

Por un lado estaría el modelo de los que sostienen una escena basada en su mirada unipersonal y cerrada. Abanderados de estéticas, que si bien a veces pueden tener dosis de renovación y búsqueda, en otras sólo son fórmulas aparentemente transgresoras pero que en suma contienen mucho de moda efímera. En general, en este modelo, los políticos veneran o la extrema juventud de los creadores o la selectiva élite profesional que, normalmente, ha ido construyendo su carrera en torno al teatro público, pero que tienen la capacidad camaleónica de saltar hacia otras zonas de la producción (semipública o semiprivada, según se mire) con una facilidad casi de marca olímpica. Estos dos segmentos reivindican un teatro de creación aje-

no al mercado, pero normalmente con la seguridad que da el estar ampliamente respaldados por subsidios y subvenciones jugosas, cuando no estar incluso al frente de grandes Instituciones teatrales de un país vinculadas a cualquiera de los poderes territoriales (Estado, Comunidad Autónoma o Región, Ayuntamiento, Fundación Pública, Festival, etc).

Al otro lado, la seducción viene por aquellas opciones de mercado puro y duro que, si bien reconociendo que sus productos son de una excelente calidad, no dejan de ser lo que en otros tiempos algunos de sus generadores llamaban despreciativamente teatro comercial. Aquí el político pone como ejemplo la capacidad de estas empresas para llenar los teatros, fascinación obsesiva de aquellos que creen en la renovación cuando están en un cargo sin riesgo económico, pero que suelen echar mano del refrendo de los ciudadanos –en su concepto de cantidad– pregonando cuando les conviene el razonamiento de que en el mundo de la cultura, los balances deben hacerse por el número de espectadores que asisten a los actos programados, más allá del discurso y coherencia de los mismos.

Así, cogidos entre estos dos frentes, la mayoría de la profesión escénica se ve sometida a una presión de la que muchas veces no sabe cómo salir. Cada montaje es ahora un proyecto en el que te lo juegas casi todo porque ya no basta que el espectáculo resultante sea digno, con rigor, interesante, honesto, indagador en corrientes de búsqueda e investigación o asentador de un concepto de repertorio universal... ahora, y con perdón, cada montaje debe ser LA HOSTIA y ser apadrinado por alguno de los dos sectores dominantes como de los suyos. Es decir, o profundamente comercial o apabientadamente transgresor.

Y entre estos dos territorios el sector profesional que suele verse más perjudicado por esta situación es el de la dramaturgia viva. Aquí parece que los autores contemporáneos sólo puedan optar por dos caminos o la comercialidad más plana y populista o el hermetismo elitista para el sector más sofisticado y «a la page». O rinden culto a la taquilla o buscan formas de originalidad a toda costa. Y, sin embargo, sigo pensando que entre estos dos extremos pueden coexistir muchas otras formulaciones, al menos con el mismo valor.

¿No podría ser todo mucho más normal? ¿No podríamos convivir sin destrozarnos los unos a los otros, dada la creciente opción residual que representa para la sociedad el teatro? ¿No deberíamos asumir que en una sociedad democrática pueden existir muchas estéticas y productivas que pueden ser compatibles? ¿No tendríamos que extremar el sentido de cómo se usan los fondos públicos destinados a las Artes Escénicas en épocas en que lo primordial es «optimizar los recursos»? ¿Es incompatible el respeto por el «otro» con el mantenimiento de una teoría de lo propio? ¿No sería más interesante viajar en un barco común aunque cada uno ocupe un camarote distinto? ¿Volveremos a significar algo como bloque cultural produciendo y creando tal como lo hacemos en la actual situación?

Para estas y para otras muchas más preguntas que, sin duda, tienen respuesta haría falta algo que desde hace tiempo hace falta en el teatro europeo y español: diálogo y frentes comunes.

EN RECUERDO DE MEDINA VICARIO *

Pasión por el teatro

Jerónimo López Mozo

En numerosas ocasiones, RESEÑA se ha hecho eco de la muerte de figuras relevantes del teatro. En esta ocasión el protagonista de la triste noticia es uno de sus colaboradores más veteranos, Miguel Ángel Medina Vicario, de cuya mano entró en estas páginas el autor de estas líneas. Cuando ambos se conocieron, a mediados de los años setenta, Medina era un autor en ciernes y estudiaba en la Real Escuela Superior de Arte Dramático. Por entonces se incorporó a la plantilla de la compañía Iberia –él, al que le daba pánico volar– y en ella permaneció varios años renegando de un trabajo burocrático que detestaba y sonando con un futuro dedicado por entero al teatro.

Aquellos años le fueron fructíferos como autor. A una obra primeriza titulada *Dos farsas o cuentos trágicos para ser representados* (1970), fue añadiendo otras: *La presa*, *La feria de Valverde*, *La gran fiesta de la soledad per-*

* Reproducción del artículo publicado en la revista RESEÑA por Jerónimo López Mozo con ocasión del fallecimiento de Miguel Medina Vicario.

petua, *Ratas de archivo*, *El café de Marfil* o las últimas fiestas de Las Acazanzas, *El camerino*, *El laberinto de los desencantos*, *Claves de vacío*, *A imagen y semejanza*, *La plaza* y *Volverá a nevar si lo deseas*, amén de una de las mejores obras de teatro infantil escritas en las últimas décadas: *Quico, el niño que quiso ser cómico*, que tendría su continuación, años después, en *Quico, soldadito sin plomo*. Con ellas obtuvo premios como el de Teatro Breve de Valladolid, La Parrilla, Ciudad de Palma, Soto de Torres, Villa de Salobreña y Villa de Alcorcón. Casi todas fueron publicadas y varias representadas. Buero Vallejo asistió, en 1975, al estreno, en un colegio mayor, de *La presa*, en la que Miguel actuaba. Al concluir, a las palabras de elogio, añadió algún consejo y le animó a seguir el camino emprendido. Miguel, que entonces seguía, en su escritura, pautas realistas, tomó buena nota de cuanto le dijo el maestro.

En esos años se incorporó, como crítico, a esta revista, a la que ha permanecido estrechamente unido hasta su muerte. También ejerció esa labor en *Triunfo*, en la que sustituyó durante algunos meses a José Monleón, y en *Argumentos*. De 1976 es su importante ensayo *El teatro español en el banquillo*, en el que recogía las cincuenta y dos entrevistas que realizó a profesionales de la escena. El conjunto de declaraciones y el análisis que hizo de las mismas, centrado, sobre todo, en la psicología del artista teatral, proporcionaron una radiografía del estado del teatro español en los años posteriores del franquismo, en la que se apreciaban, con absoluta nitidez, las tendencias éticas y estéticas existentes.

En 1987, se cumplió su deseo de dedicar su vida profesional al teatro. Obtuvo, por oposición, la plaza de profesor de Literatura Dramática en la RESAD y pudo abandonar su puesto en Iberia. Su entrega a la escuela fue absoluta. Ricardo Domenech, su director, le convertiría enseguida en uno de sus más estrechos colaboradores. Le encomendó importantes tareas que exigían una dedicación intensa. Así, jugó un importante papel en el proceso que llevó a que los estudios de la RESAD adquirieran rango universitario y llegó a ser, durante algunos años, director del Centro. No abandonó, sin embargo, la escritura. Ahí están, para probarlo, *Ácido lúdico*, que mereció, en 1989, el Premio Llovet, *La cola del difunto*, *Flor de azar*, *Desconciertos*

o *Prometeo equivocado*, amén de los numerosos trabajos dramáticos que ha hecho sobre obras de otros autores, destinados, casi todos, a ser montados en la Escuela. El último, una versión de *El balcón*, de Genet, que será dirigido por Yolanda Monreal. Pero es indudable que, en los últimos años, su producción decreció. Falta de tiempo, desde luego, aunque lo encontró para culminar otros ensayos: *Los géneros dramáticos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos*, con el que obtuvo el II Premio Internacional de Ensayo de la Asociación de Autores de Teatro, *Fernando Fernán Gómez, el hombre que quiso ser J. Cooper* y *Los géneros dramáticos*, un manual que, como ha dicho Luis Landero, ha venido a llenar un vacío teórico y a poner orden en ese embrollo de géneros y subgéneros que a menudo se invocan rutinariamente.

Volviendo a la escritura teatral, ¿hubo, además de la evidente falta de tiempo, cierto desencanto ante el hecho de que obras premiadas y publicadas no llegaran a los escenarios y cuando lo hicieron tuvieran escasa difusión, aunque las puestas en escena, algunas de Antonio Malonda, fueran espléndidas? Sin duda. Pero en este aspecto, la suerte de Miguel Medina no es muy distinta a la de otros autores españoles que no se dejaron tentar, cuando la situación invitaba a ello, por un teatro de bajos vuelos. Los prólogos de Domingo Miras a *El café de Marfil* y de Ignacio Amestoy a *Prometeo equivocado* ayudan a definir al Medina dramaturgo. Amestoy le sitúa entre los autores que, ligados al teatro independiente, iniciaron su escritura durante la transición política de la dictadura a la democracia. Miras, por su parte, aseguraba que nuestro autor no orientaba su escritura hacia el teatro representado, sino que es el teatro representado el que inspiraba su escritura o, dicho de otro modo, que, en su caso, primero estaba el actor y, luego, el escritor. Coincidían ambos en que Medina se expresaba formalmente en la clave realista de sus antecesores, pero que, en la temática, se inclinaba por la que preocupaba a los más jóvenes, que no era sino la «patológica opresión asfixiante del tardofranquismo de los sesenta». Así fue al principio, porque luego, se adentró en el fértil y poco transitado territorio en el que, muchos años atrás, Valle-Inclán y Gutiérrez Solana habían sembrado lo que bien puede calificarse de vanguardia de honda raíz española. Miras situaba

eso que Amestoy llamaba punto de inflexión en la escritura dramática de Medina Vicario en el lapso de tiempo comprendido entre 1977 y 1984, fechas en que fueron redactadas *El café de Marfil* y *La Plaza*, respectivamente. Muchos años separan ambas creaciones, lo que sugiere que en la estética de Medina Vicario no hubo ruptura, sino lenta evolución. Por eso Amestoy encuentra en su teatro más reciente no pocas «cicatrices» que dan testimonio de sus primeras y no olvidadas influencias. En cuanto a los asuntos tratados en sus obras, reflejo del pensamiento y de los sentimientos de Medina, Amestoy destaca, entre otros, su crítica del capitalismo como droga (*La plaza*), el abandono del compromiso político durante la transición (*Ácido lúdico*) y la libertad del ser humano (*Prometeo equivocado*).

Miguel tuvo en la RESAD su segunda casa. Los alumnos eran su otra familia. Miguel tenía cincuenta y cuatro años. Murió tras pronunciar una conferencia ante los alumnos de un nuevo centro de enseñanza dramática que se inauguraba en la provincia de Alicante, es decir, hablando de teatro, su gran pasión.

PASIONARIA

De Jaume Policarpo

MANUAL DE USO

Este guión, como otros que he escrito anteriormente, tuvo, en su momento, el objetivo principal de proporcionar al equipo artístico de Bambalina materiales sobre los que edificar un espectáculo que, como tal, existía tan sólo en estado gaseoso. Pretendía, al elaborarlo, algo tan sencillo y tan complejo como comunicar una idea, y de paso, mitigar las inseguridades que a todos nos acucian en estos primeros estadios de la creación. Es por ello que sus naturales destinatarios son, en principio, *la familia* y su intención de fondo, la seducción.

Uno de mis temores era –y lo sigue siendo– que escribiendo para personas tan cercanas, el modo de expresarme estuviera cargado de complicidades y sobreentendidos que dificultaran la comprensión a lectores ajenos a este entorno tan personal.

Releyéndolo, me parece apreciar que este exceso de subjetividad, más que resultar distanciador le confiere una extraña sinceridad al escrito y lo dota de personalidad, siempre que se tenga en cuenta en un sentido positivo su naturaleza práctica y su pretendido uso *familiar*.

Inicialmente, mi responsabilidad era idear un andamiaje capaz de sostener la obra de nuestros sueños (no tengo ni que decir la mezcla de angustia y emoción que esto me producía). La materia prima la constituía Pasionaria, su vida y sus ideas, nuestra memoria y nuestra propia biografía, los sentimientos que nos unen, las relaciones de unos con otros, el carácter que nos explica y que sobrellevamos lo mejor que podemos, el teatro que todos amamos y queremos hacer... y otras cosas más sutiles y más inaprehensibles, si cabe. La concurrencia de todos estos elementos propició el nacimiento de *PASIONARIA*, este guión es un elemento más y debe entenderse como parte de un todo que es, sin duda, el espectáculo en vivo.

He añadido algunas reflexiones sobre el montaje y su personaje central que se fueron fijando a lo largo del itinerario creativo, con el propósito de esclarecer nuestras motivaciones y las particularidades de nuestro proceso de creación.

Quiero señalar que el resultado final es el fruto de la total implicación y entrega personal de todos los que forman la compañía, esta generosidad, tan habitual en el teatro valenciano, es uno de los valores más extraordinarios que poseemos, al tomar conciencia de su importancia nos estamos preservando de las malas influencias. Gracias a todos.

PRELIMINARES

Pasionaria y mi abuela

Mi abuela se parecía mucho a Pasionaria, vivieron en paralelo compartiendo un mismo siglo que, como ellas, acaba de fallecer. El pelo blanco recogido en un moño, los mismos pendientes, la negra retina impregnada de historia y esa presencia que las trascendía en cada gesto convirtiéndolas en estatuas de mujer eterna, genérica y esencial.

Mi abuela fue pobre, católica, crió a ocho hijos y murió obligada por el tiempo, casi igual que Pasionaria.

Mi abuela fue de la tierra anónima y local. Madre coraje. Tan solo le faltaba la voz de Dolores.

Nunca había visto ni oído hablar a Pasionaria. Siendo adolescente oí por primera vez su voz en televisión. Primero fue la voz. ¿Cómo era posible que semejante voz brotase de un cuerpo con más de 80 años? La vivacidad del tono, la límpida dicción, la sencillez y la precisión del lenguaje me impresionaron. Nunca antes (ni después) había tenido una sensación parecida oyendo hablar a una mujer. Luego, al leer sobre ella, vi que todos los que la conocieron sintieron esa misma fascinación.

La voz... La voz de Ana Belén sombreada con telas estampadas de flores.
... *si, veremos a Dolores caminar las calles de Madrid.*

Frente a la juventud reposada de un país tendido al sol en compañía.

La sinceridad en la expresión y el legendario magnetismo de Dolores Ibárruri son un substrato teatral de incalculable valor. Aún no sé cómo ni por qué, pero adivino extrañas conexiones entre Pasionaria y nuestro sentido profundo del teatro engarzado a la gente y a la historia e impregnado de humanismo o de una cierta debilidad humanística en este momento poco frecuente, porque parece ser que nuestra generación en su conjunto tiende a la desmemoria y a ocuparse de cosas más prácticas e individuales.

La iglesia de mi pueblo también fue arrasada y muchos rojos fueron fusilados contra los muros del cementerio donde reposa hoy mi abuela.

La guerra la vivieron los viejos y nunca nos hablaron de ella, sólo del hambre y la miseria. ¿Qué escondían? ¿Qué hicieron nuestros abuelos?

¿Quién obligó a la mujer del cacique a barrer la plaza? ¿Quién apretó los miles de gatillos que aún hoy percuten sobre nuestras cabezas?

¿Quién engendró el odio?

Hitler pintaba paisajes con acuarelas. Picasso, el *Guernica*.

MEDIA IDEA SOBRE LOS TÍTERES, LA DANZA Y LA MÚSICA

Los títeres tienen una extraña capacidad: sintetizan, resumen, esencializan lo humano que representan.

Contienen y explican el raro misterio de la creación. Su existencia en escena pone de manifiesto inmediatamente otra existencia superior que les anima, les confiere la vida: el ánima.

Su sola presencia infunde una densidad comunicativa exclusiva y distinta.

Su contemplación nos transmite algo inexplicable en lo que incluimos una clave de acceso a cierta trascendencia. El contraste con la carnalidad propia del teatro de hombres y mujeres rompe los códigos convencionales del espectador y abre posibilidades: ventanas.

Los títeres nos aproximan a un viejo ceremonial con resonancias rituales. Un recurso muy humano para conectar con los dioses.

El teatro condensa el tiempo y la vida para inyectarlo en nuestros sentidos y remover nuestra conciencia. Los títeres añaden una vuelta más de tuerca a esta experiencia.

Todo el tiempo hablo de la sustancia de este oficio, hay algo en Pasionaria y el tiempo que la envolvió que discurre por esta misma senda, algo extremo y singular que cierto teatro siempre ha aspirado a contar. Ella es la clave que nos ha de permitir acceder a un grado de conocimiento. Crecer.

Tendría que hablar también de la sinceridad, es una premisa creativa casi ideológica en la que no caben explicaciones.

La danza es el lenguaje escénico más abstracto, lo que hace que su confluencia en escena con otros modos de expresión nos permita contar siempre con un nivel distinto y complementario de comprensión.

La percusión es la música en su estado más puro, un juego a mitad de camino entre el ruido y la ausencia de éste. La repetición. La letanía. Otra manera secular de hablar con el cielo.

GUIÓN ESCÉNICO

- 1 -

NIÑA-VIEJA

(Los nombres de Cristina, David, Esperanza y Gemma corresponden a los intérpretes)

En una esquina la imagen solitaria de Dolores. Una anciana envuelta en una aureola de beatitud, de reposada sabiduría. Su presencia ensimismada nos transmite una extraña armonía; la serena comprensión del mundo, la concordancia de lo humano contenida en la elipse de la vida. El pasado vivo y tangible, personificado en la mirada de una vieja que dibuja, sin saberlo, un pequeño momento de eternidad; porque expresa y celebra la vida, su vida y la de todos, llena de nombres y sentimientos.

Mientras espera, los recuerdos de su infancia la invaden, sin esfuerzo ni voluntad de que esto suceda. No hay razones ni estructuras lógicas, sólo tamaños, planos (en sentido cinematográfico) e intensidades, es el territorio de la mente, una mente desgastada y libre del esfuerzo de la organización y del orden que impone la vida. Cabeza de vieja, sentimientos de niña (o al revés). VIEJA-NIÑA.

Está sentada en una silla de enea, a mitad de camino entre el suelo y el cielo. Respira serena, se mesa el cabello, piensa, piensa, viaja...

Cristina en la esquina opuesta vive su misma espera. Se pone a bailar en la cabeza de Dolores, se libra del mal tiempo y nos lleva al paraíso. De su mano surge la infancia soñada. El paisaje, la luz, la atmósfera sonora, los objetos, ella misma hace mil años. Una mujer vieja sentada en su silla de enea sobre la loma de una montaña al borde del mar Cantábrico, iluminada por el ocaso. El cielo, la vida, son el fondo sobre el que se recorta su presencia.

Hay tierra en escena, mucha tierra, una montaña negra de mineral. Tal vez Dolores anciana pela patatas para hacer una tortilla española (como ella misma explica que hacía en su dacha de Moscú). Escarbando la tierra salen patatas. Hambre. La voz de mi madre. La voz de Gemma:

—Yo servía en una casa grande, cocinar patatas era una alegría, las pelaba con mucho cuidado. Volvía a casa dando saltos con los bolsillos llenos de gruesas mondas. Mi madre las enjuagaba dejándolas muy limpias y hacía un hervido con ellas. Éramos ocho hermanos... ¡Ay hija mía, pasamos tanta hambre!

Dolores es una muchacha, una muñeca envuelta en una monda de patata. Nace sin expresión. Vemos cómo el mundo se organiza a su alrededor. Ella lo siente sin verlo, puede parecer que lo imagina, o quizás lo sueña. La tierra, la brisa, la hierba, el sol, antiguas canciones, frases de viejos en euskera, algarabía de niños...

Todo se ve oscuro, tamizado de negro. La muchacha alcanza un pedazo de carbón y, con él, se dibuja los ojos y la expresión del rostro, mira y todo se ilumina y se concreta. (Esta acción puede hacerla un actor y también se puede utilizar un espejo).

Revive. De vuelta a casa. Todo lo ve, todo lo siente y todo se contagia de su alegría. Los elementos que conforman el escenario de su niñez van y vienen, vuelan, se asoman para luego esconderse... Juegan. Las cosas ríen, corretean, se cansan, se reponen y sobre todo se miran unas a otras con ojos grandes, limpios y perplejos de niño.

Animales (cencerros), gruñidos, balidos, un asno (montura), un perro: recreados por los actores. Agua, un charco, chapoteos. Calabazas secas. Una sábana para un aparecido. Dibujar con carbón. Una carretilla.

Coreografía: juegos de niños.

La niña canta una canción popular o recita un poema escolar. Juega con un capazo atado a una cuerda que recorre arrastrándose toda la escena. Esta imagen se enreda y evoluciona con el juego; la marioneta se encarama a los manipuladores como si éstos fueran peñascos de donde brotan arbustos cuajados de frutos silvestres (moras, madroños). La recolección es una pequeña aventura con sus vicisitudes: un resbalón, se queda colgando de una rama, cae rodando por una cuesta, se desorienta, recoge los frutos esparcidos. Su vestido está sucio y roto. Se ha perdido. Una breve y angustiosa transición. Con ella se contraen e inquietan los elementos y los intérpretes.

Un efecto, un destello quiebra esta sensación. Un momento mágico. Un sonido celeste. Entre la tierra negra asoma un reflejo dorado. La niña escarba y desentierra una imagen de la Virgen Dolorosa. La muchacha contemplando emocionada la imagen se impregna de espiritualidad. Ascensión. Éxtasis. Barroco. Santa Teresa. Mujer. Mármol. Altar. Ascender a un pequeño hueco en el cielo donde vivir la fe. Una extraña facultad femenina: el placer místico, el goce espiritual que hace vibrar los sentidos. Un pequeño matiz sexual de fondo, en un hombre podría resultar turbio y pecaminoso, en una mujer es manifiestamente puro y sensual.

Se oye un tanto distorsionado el guirigay de chiquillas en un colegio rural de la época, el barullo da paso a una canción a María que acaban entonando al unísono.

Una orla de flores, una base de nubes de algodón, una corona con radios y estrellas de oro; algo que aisle, enmarque y abstraiga la secuencia.

Explota la burbuja de jabón. Retorna la realidad. Dolores extrae un blanquísimo pañuelo de su vestido con el que limpia cuidadosamente la imagen medio rota. Le da un pequeño beso, la envuelve y la guarda en su capazo lleno de verde y frutas.

Un milagro de los de antes, un poco rústico y supersticioso. Da risa o al menos se entrevé un trasfondo irónico al plantearlo. Fátima, populares apariciones marianas a niños humildes (pastorcitos) extraviados en los bosques. Un amago de parodia. La virgen dibuja el camino de regreso a casa, como por arte de magia sale levitando del capazo y su estela traza una senda fosforescente, cubierta con el lienzo casi parece más un fantasma, la niña la sigue embobada, flotando en el aire. Al final el marco de una ventana suspendido en la escena ilustra el viejo caserío rural donde creció Dolores. Tras los cristales de la ventana la luz de una vela o de un quinqué matiza el ambiente interior.

Cambio de secuencia (Las ideas, lo social).

La niña, sola, lee con gran concentración y una cierta dificultad la doble hoja de un periódico que guardaba muy plegado, como un tesoro: la noticia habla de las duras condiciones en las que viven y trabajan los mi-

neros, una huelga, una reacción política. A esta imagen se superpone otra de Dolores adulta leyendo un fragmento de algún libro de Marx o Engels (*Manifiesto Comunista. El Capital*) en la Casa del Pueblo de Gallarta. A estas se añade otra imagen de Dolores anciana cuya cabeza es asaltada por ideas y pensamientos leídos, defendidos, rechazados, asumidos y contrariados a lo largo de su vida, estos tropiezan unos con otros, se encabalgan, se contradicen, chirrían... Es un globo que se hincha con restos de doctrina, ideas dogmáticas que han fermentado con el tiempo... (El Muro de Berlín).

Los estadios de tiempo se entrecruzan, tres Pasionarias, tres épocas que se enredan formando una madeja que acaba siendo indescifrable. Un enjambre, zumbido de abejas. El final de una pesadilla. Despertarse, los ojos de par en par, la respiración agitada. Transición.

- 2 -

UNA REVOLUCIÓN DE CUENTO

David vocea el titular de un periódico de 1917 que le ofrece a Dolores, ella intenta pagarlo pero él rechaza la moneda.

—¡La Revolución en Rusia! Los Bolcheviques han tomado el poder en Rusia. Los obreros y soldados de Petrogrado han asaltado el Palacio de Invierno, han detenido al gobierno provisional y han establecido los soviets.

Dolores coge el periódico y lo agita en el aire de pura alegría, lo utiliza como un pañuelo, como una bandera, como unas faldas que se agitan al viento con el baile. Todos bailan al son de una música tópicamente rusa que se inicia con unas breves notas de instrumentos tradicionales que se van entrecrujando con fragmentos orquestales de compositores rusos populares, la mezcla sonora recrea el ambiente caótico y eufórico (no exento de histerismo) propio de una revolución distorsionada por la fantasía de una Dolores muy joven, agobiada por la sordidez de la vida cotidiana. Al final, el poso de inquietud, la resaca que sucede a cualquier expresión de la masa. O quizás sea más apropiado un final feliz, sin más, para una revolución cándida, alegre e infantil, como de cuento. La utopía.

Cristina baila con un pelele de trapo relleno de arroz (el Zar) con cientos de medallas y condecoraciones prendidas, atado por una extremidad a una cuerda y ésta a un palo. Alguien le da un tajo con una bayoneta, una hoz o un horcón. Los actores la siguen, vítores, banderas, exaltación. Al muñeco se le derrama el arroz por el agujero dejando en el suelo un reguero blanco. El grupo de personas que forma el séquito del ahorcado recoge ávidamente el arroz y lo guarda en los bolsillos o en improvisados hatillos para acabar lanzándolo al aire como si de una boda se tratara y, en efecto, se trata de una boda, la de Dolores.

Bajo la lluvia de arroz la vemos aparecer con un humilde vestido de boda y un discreto tocado de flores de tela. Enfrente, muy lejos, un hombre negro de pies a cabeza sostiene una linterna de minero. Es Julián Ruiz recién salido de las entrañas de la tierra. No se mueve, solo respira un tanto agitado. Dolores se le acerca muy despacito con una mezcla de coquetería y rubor, se detiene ante él. Con un extremo de la falda de su vestido que moja en saliva le limpia afectuosamente la cara, luego le da un beso breve en los labios que hace que se le caiga la linterna. Dolores se ríe, se ríe mucho y lo abraza. Algo parecido al amor. Ella quiere bailar, intenta que le acompañe unos pasos, él se niega con parquedad de hombre minero, ella insiste. Al final desiste. Su blanco vestido sucio de negro subraya su decepción.

Transición.

—Madre, ¿Qué cosa es casar?

—Hija, hilar, parir y llorar.

Dolores da de mamar a su hija Esther mientras la acuna con una canción revolucionaria:

*—Abandonemos, obreros, fábricas y minas,
campos y talleres y la navegación.*

*Dejemos el trabajo que enriquece a los vagos
y hagamos los esclavos, la revolución.*

Dolores, agotada, se duerme casi antes que la niña sin apenas poder acabar la canción. Sueña. Llanto de un bebé.

La vemos embarazada escarbando la tierra con ahínco, el ritmo de los zarpazos crece a medida que comprende que su labor es infructuosa. Quiere encontrar patatas pero sólo encuentra pequeños tubérculos, restos de la recolección. Se obsesiona. Rabia. La tierra está vacía, esquilada. Repentinamente se ve sometida a los dolores del parto. De algún modo pare. Su abultado vientre era una hogaza de pan que va despedazando entre lágrimas. Lanza los pedazos dentro de la brecha que ella misma ha abierto para luego cubrirlos con tierra, apenas inicia esta acción se desmorona. Infinito dolor, impotencia cruda y radical de madre desgraciada y pobre hasta lo incomprensible. Aparece su marido con un cajón de conservas que contiene a su hija Amagoya muerta al poco de nacer. Introduce el pequeño féretro en el hoyo a medio cubrir y la entierra con sus propias manos. Sobre la tumba una paupérrima muñeca de trapo o una sonaja hecha con semillas y una calabaza seca.

Julián reincorpora a su mujer y la abraza, ambos permanecen quietos, juntos y muy separados, impávidos, mirando la nada. Dolores reacciona inesperadamente. Se desprende de su marido que la contempla desconcertado. Se yergue recogiendo el pelo en un moño para luego coger puñados de tierra y tintarse absolutamente el vestido de negro. Una luz la aísla en su actitud desafiante.

—¿Quién deja morir a mis hijos?

¿Quién los arranca de mi pecho?

Dios en su trono, acompañado de sus ángeles negros con collares, los ven deshacerse en mis brazos mudos y quietos.

Aborrezco el cielo con su balcón de oro desde donde las autoridades nos ven parir y morir.

¿Dónde están las mujeres que amamantan a la muerte?

¿Por qué no vienen a gritar conmigo?

¿Por qué?

- 3 -

LA ACCIÓN POLÍTICA

Dolores Ibárruri, hija de Antonio «el artillero» fabrica bombas caseras con botes de hojalata que va relleno de dinamita de las minas, clavos, trozos de hierro para cerrarlos con cemento y añadir una pulgada de mecha que prende con un fósforo para después lanzarla. Se esconde, mientras arde la mecha, para protegerse de la explosión. No puede resistirse y asoma la cabeza. El escenario explota, revienta con la luz y un estallido sonoro. La explosión debe visualizarse en escena de modo que resulte hermosa y violenta, como la carcasa de un castillo de fuegos artificiales iluminando el cielo nocturno (un bote de mago con un resorte de aire comprimido que lanza hacia arriba cientos de bolas sujetas a cintas de colores que al salir disparadas dibujan una palmera).

Con la explosión dos tricornios de guardia civil saltan por los aires. Son muy grandes, el charol se ha despellejado y se aprecia algún agujero de metralla en el que los actores meten el dedo después de recogerlos, los recomponen y ellos mismos, los dos tricornios, se reaniman e irritados por la agresión se lanzan a la captura del terrorista. Parodia de redada policial. Las manos de los intérpretes, a modo de indicadores, señalan con el índice. Chivatos que con su dedo acusador los marean literalmente. Voces de mando, capones, puertas derribadas, persecuciones, carreras inútiles. Todos los dedos señalan e inmovilizan a Dolores. Ella los mira erguida y desafiante. Los dos tricornios aprovechan la coyuntura para detenerla. Un pequeño gesto de Pasionaria hace que todas las manos se transformen en pistolas y que los tricornios se aparten espantados como si se hubiera erizado un tigre. Pasionaria sonrío y avanza detenida, los tricornios la siguen con medrosa precaución.

- 4 -

LA CÁRCEL «EL HOTEL DE LA CALLE QUIÑONES»

Tres puntos de luz enmarcan en el fondo de la escena tres ventanucos enrejados. Tras los barrotes, tres presas se pintan los labios utilizando frag-

mentos de un espejo roto. Chirriar de goznes. Portazo. Los puntos de luz se sobresaltan y desaparecen en un instante. Comprendemos que son el reflejo de los espejitos. Han metido a Dolores en una celda. Después de un momento de oscuridad total reaparecen los reflejos husmeando el espacio, se van posando uno tras otro sobre el rostro de Dolores. Las actrices desarrollarán el siguiente diálogo jugando con los haces de luz que enfocarán las caras de la que hable o accione. Cristina, Gemma y Esperanza son las presas, cuando hable Pasionaria lo harán las tres simultáneamente. David manipula.

—¿Quién es esa?

—La nueva.

—¿La nueva?

—¡Oye tú!

—¡Escarabajo!

—¡Beata!

—¡Ja, ja...!

—¿Con quién te has acostao?

—¿A quién has robao?

—¿A quién has matao?

—(Pasionaria) A nadie.

—¿Y que haces en este hotel de lujo?

—(Pasionaria) Pensar.

—No pienses tanto o te volverás loca, como esa...

—¡Cállate!

—¡No me da la gana!

—Eres más estúpida que un asno.

—Y tú... ¡puta!

—¡Estraperlista de mierda! ¡Te voy a matar!

—No sé cómo.

—Aunque sea a bocaos.

—Si estás mellada...

—¡Callarse, coño! ¿Por qué te han detenido?

—(Pasionaria) Por comunista.

—¿Y qué es eso?

—¿Qué va a ser? Las pelanduscas del teatro.

—Eso es política, ¿verdad?

—¿Las mujeres se meten en política?

—(Pasionaria) Nadie lo prohíbe.

—¿Y el marío?

—(Pasionaria) Que haga lo que él quiera.

—¿Qué piden los comunistas?

—(Pasionaria) Lo mismo que vosotras: igualdad, justicia... sois presas sociales, mujeres del pueblo que pagan su pobreza con sufrimiento y enfermedades. Mujeres explotadas por una sociedad mezquina que os busca de noche y os patea de día.

—¡Anda la cupletista, habla en verso!

—Si me das las medias me apunto a eso que dices.

—¡Cierra el pico, aprovechada!

—¿Si has sido puta puedes volverte honrada?

—(Pasionaria) Naturalmente.

—¿Y ladrona?

—(Pasionaria) Claro.

—¿Y nadie nos insultará por lo que hemos sido?

—(Pasionaria) Un comunista jamás.

—¿Cómo te llamas?

—(Pasionaria) Pasionaria.

—Eso es una flor ¿Verdad?

—Yo también me llamo Margarita.

El hiriente traqueteo de un objeto metálico contra unos barrotes de hierro recorre la galería.

Una monja:

—¡Dejaos de cháchara y a formar!

LA SUERTE ESTÁ ECHADA

Una sesión parlamentaria en las Cortes. El hemicycle es una plaza de toros. La bandera republicana perimetra el círculo de arena. En los burladeros figuras blancas y negras representan a los oradores. Dos bandos, la CE-DA y el Frente Popular, las dos Españas. Trágico ritual. La bestia es el mapa geográfico de España en blanco y negro (tal vez astado). El torero es un gran títere: un rosario elástico con gruesas cuentas de oro y la cruz que hace de espada. Coreografía. La suerte está echada. Caben un sinfín de paralelismos con la situación social que desencadenó el alzamiento militar del dieciocho de julio. Mientras se desarrolla la corrida e imbricados en su ritual oímos fragmentos de intervenciones parlamentarias. El tono es extremo, enloquecido, casi incendiario. Algo nos tiene que retrotraer a nuestra esencia animal, a la irracionalidad, a la violencia. El deseo ácido de matar al hermano exprimido con el cerebro y filtrado con el colador de la oratoria. Zumo político, el veneno siempre inadvertido en su poso. La violencia dialéctica engendra monstruos incontrolables.

Los políticos hablan por boca de Gemma, los demás bailan.

GIL ROBLES: *Desengañaos. Un país puede vivir en monarquía o república; en sistema parlamentario o en sistema presidencialista; en sovietismo o en fascismo; como únicamente no vive es en anarquía y España, hoy, por desgracia, vive en anarquía... Tenemos que decir hoy que estamos presenciando los funerales de la democracia.*

DE FRANCISCO: *Los socialistas no hemos de amparar excesos de ninguna especie porque tenemos nuestra táctica, nuestra doctrina, nuestras normas y a ellas nos sujetamos, ¡Ah! Pero hemos de cargar en todo instante contra la clase capitalista que de ese modo explota a la clase trabajadora y además de explotarla, la coloca en ese trance de desesperación, toda la responsabilidad que ella tiene en la creación de estos conflictos.*

CALVO SOTELO: *Se ha producido un choque entre la turba y el principio de autoridad, cuya más angustiada encarnación es el ejército. No creo que exista ni un militar monarquizante, pero si lo hubiera, sería un loco, lo*

digo con toda claridad. Aunque considero que también sería un loco el militar que al frente de su destino no estuviera dispuesto a sublevarse a favor de España y en contra de la anarquía si ésta se produjera.

CASARES QUIROGA: *Me es lícito decir que después de lo que ha hecho su Señoría hoy ante el Parlamento, de cualquier caso que pudiera ocurrir, que no ocurrirá, haré responsable ante el país a su Señoría.*

PASIONARIA: *¡Señor Casares Quiroga, señores ministros! Ni los ataques de la reacción, en las maniobras, más o menos encubiertas de los enemigos de la democracia, bastarán a quebrantar ni debilitar la fe que los trabajadores tienen en el Frente Popular y en el gobierno que lo representa. Pero es necesario que el gobierno no olvide la necesidad de hacer sentir la ley a aquellos que se niegan a vivir dentro de la ley y que, en este caso concreto, no son los obreros ni los campesinos.*

Y si hay generalitos reaccionarios que en un momento inspirados y empujados por fascistas como el señor Calvo Sotelo, pueden levantarse contra el poder del Estado, hay también soldados del pueblo, cabos heroicos como el de Alcalá, que saben y pueden meterlos en cintura. Y cuando el gobierno se decida a cumplir con ritmo acelerado el pacto del Frente Popular e inicie la ofensiva republicana tendrá a su lado a todos los trabajadores, dispuestos, como el 16 de febrero, a aplastar a esas fuerzas y a hacer triunfar una vez más el Bloque Popular.

Hay que encarcelar a los terratenientes que lanzan a la miseria y al hambre a los campesinos; hay que encarcelar a los que con cinismo sin igual, llenos de sangre, de la sangre de la represión de Octubre, vienen aquí a exigir responsabilidades por lo que no se ha hecho.

Y cuando se comience por hacer esta obra de justicia, señores ministros y señor Casares Quiroga, no habrá un gobierno que cuente con un apoyo más firme, más fuerte que el nuestro, porque las masas populares de España se levantarán como el 16 de febrero, y aún quizás para ir más allá. Contra todas esas fuerzas que, por decoro, nosotros no deberíamos tolerar que se sentasen en esos bancos.

LA GUERRA

Oscuro. Noche cerrada. Madrid asediada. Las sirenas rompen el sueño de la ciudad. Agitación en las calles. Sonido persistente de zapatos que bajan precipitadamente escaleras. Todos buscan refugio. Las madres gritan el nombre de sus hijos. Colchones viejos y rayados con asas. Con una luz mínima el espectador descubre los colchones retorciéndose sobre la escena. Son formas inidentificables, casi monstruosas, que se arrastran, se enroscan, se acoplan, ruedan, chocan... Unos haces de luz salen de su interior (los ojos de la bestia): son linternas que se encienden y se apagan. La imagen se va perfilando, son mujeres asustadas, acurrucadas, escondidas dentro de los colchones soportando el bombardeo nocturno de la aviación enemiga. La imagen evoluciona, los colchones se amontonan formando una trinchera tras la cual se parapetan los intérpretes que no vemos. Los haces de luz se proyectan hacia el cielo, las linternas se convierten en proyectores antiaéreos. Unos ventiladores eléctricos con su característico zumbido invaden el cielo negro. Los vemos momentáneamente cuando tropiezan con la luz. Serán derribados uno tras otro. Algo se encaja contra las hélices y las atranca, efecto de humo, se precipitan contra el suelo, estallido. Amanece. Los ventiladores en el suelo, muertos. Sus aspas, ya detenidas, son esvásticas.

Tres colchones alineados verticalmente en el fondo sostienen figuradamente tres cadáveres. Caen hacia atrás, el golpe de la caída cierra la secuencia.

Los tres cadáveres pueden ser tres muñecos, bebés hiperrealistas con los que juegan las niñas, desmembrados, rotos. La imagen nos recuerda los carteles editados por el Ministerio de Propaganda en los que aparecen fotos para el reconocimiento de niños muertos por las bombas de la aviación alemana en Madrid. Los intérpretes llevan estas mismas etiquetas con números colgadas del cuello.

MIENTRAS PICASSO PINTABA EL GUERNICA, HITLER PINTABA PAISAJES CON ACUARELAS

Extendido de manera irregular sobre la escena un gran lienzo: el *Guernica* de Picasso. Arrugas, desniveles, montículos; conforman la base de un paisaje yermo y desolado (gris). Un vacío de tiempo, todo está quieto, inerte. Percibimos mínimos movimientos bajo la tela. Algo se mueve bajo la tierra. Ratas, topos, hurones que excavan galerías. Vivir bajo tierra. Campo de batalla estilizado. ¿Dónde esconderse en una meseta, en un erial? Zanjas, surcos, trincheras. Los huecos negros de la pintura son agujeros por los que asoman extremidades desnudas, crispadas, demandando auxilio para luego caer abatidas. Todo se torna espeso, denso y lento. La tela pintada se licúa, se transforma en superficie marina. Sobre el oleaje un miliciano avanza, el aire que lo envuelva es de mercurio. Una luz blanquísima calcina su cuerpo entero deteniéndolo. Un disparo de luz-muerte. Un segundo negro de oscuridad. Retorna lentamente la luz para recrear en escena la imagen captada por Kappa de un miliciano republicano, de Alcoy, suspendido para siempre en la nada, en la muerte. El soldado y su fusil se despegan del suelo en esta posición congelada y giran. El tiempo se centrifuga. El *Guernica* se enrosca de dolor. Dolores está sentada sobre la pintura, el miliciano sobre su cabeza, en su cielo íntimo; desciende posándose sobre su regazo. Dolores llora mientras acuna su cuerpo sin vida. Repite como una lejanía:

—Rubén... Rubén... Mi hijo... Mi Rubén...

Si fuera capaz de mirar al cielo demandando una razón veríamos una Piedad. (El miliciano y Dolores son títeres)

Esperanza desde la penumbra:

—En la batalla de Estalingrado, el teniente mayor de la guardia Rubén Ibárruri cayó mortalmente herido y fue trasladado por sus compañeros al hospital... pese al esfuerzo de los médicos por salvar la vida del joven español, al amanecer del tres de septiembre de 1942 Rubén dejó de existir.

La tela con el *Guernica* estampado, al recogerse, ha dejado al descubierto cuerpos desnudos extendidos en el suelo. Cadáveres articulados de madera. Títeres muertos. Una especie de rastrillo de madera con un mango largo «barre» el escenario arrastrando los cuerpos y precipitándolos por el borde de la corbata. La secuencia nos remite a los campos de exterminio nazis donde los camiones volcaban cientos de cadáveres, judíos desnudos de terror humillados hasta en la muerte. Provocación: la fosa común, el patio de butacas, muertos en la conciencia del público. Desde una esquina del fondo del escenario Dolores mira acusadoramente, o tal vez verbalice una pregunta.

- 8 -

LAS TRECE ROSAS (La Muerte y la Doncella) Danza

«Franco estaba empeñado en que todos los republicanos que no murieran en la guerra o se exiliaran quedasen tan traumatizados que les fuera imposible enfrentarse al régimen. El uso sistemático del terror, consiguió crear unas condiciones en las que la mera lucha por la supervivencia borraría cualquier conato de oposición política».

Enterrados – Desterrados - Aterrados

Un pelotón de fusilamiento. Un hombre solo lo representa; con una rodilla hincada en el suelo y el fusil al hombro prevenido para disparar. De espaldas al público, lleva una máscara blanca en el cogote con las facciones de un muchacho, es la pura imagen de la inocencia no exenta de temor e ignorancia. El fusil es una claqueta: dos tablas unidas por una bisagra y con dos asideros para las dos manos, al cerrar bruscamente las dos hojas para que choquen entre sí se produce un golpe sonoro, fuerte y seco, como el de un disparo.

En el centro del escenario tres mujeres, una de ellas ha entrado en capilla: está sentenciada a muerte. Las otras dos la asean, la peinan, le colocan una rosa en las manos, le dan besos de despedida y le vendan los ojos para luego dejarla sola ante el pelotón. El capullo de la flor es una cinta roja

enrollada que, al caer de sus manos, se despliega dibujando un reguero de sangre. Las dos mujeres miran a cierta distancia mientras repiten los nombres de las fusiladas como una oración:

–Joaquina López, Virtudes González, Carmen Barrero, Dionisia Manzanares, Pilar Bueno, Julia Conesa, Blanquita, Victoria, Adela, Martina, Palmira, Anita, Anita López.

Trece disparos. Trece vendas arrancadas de los ojos. Trece rosas. Trece caídas. Trece nombres. Trece miradas de inocencia.

Después del último disparo el soldado se levanta, las cintas enredadas por todo su cuerpo. En su cara otra máscara: el rostro de una niña. Se acerca al último cadáver, que yace en el suelo, apoya sobre él las tablas unidas y proclama:

–En el día de hoy, cautivo y desarmado el Ejército rojo, han ocupado las tropas nacionales sus últimos objetivos militares. La guerra ha terminado. Burgos, 1 de abril de 1939. «Año de la victoria». El Generalísimo: Franco.

- 9 -

¡NO PASARÁN! (La pesadilla del fascista)

Se oyen fragmentos del discurso de Pasionaria frente a los micrófonos del Ministerio de Gobernación, acompañados a una extraña música, onírica e irreal. Voz amplificadora y metálica. Se dirige a una multitud expectante. En el extremo opuesto del escenario vemos a Franco con su uniforme de general durmiendo en su camastro de campaña cubierto con una mosquitera. Sueña con esta escena.

Pasionaria vestida completamente de negro, locuaz, enérgica, exaltada. Mientras avanza y se enerva el tono del discurso su figura se va desplegando en una inquietante metamorfosis. (Kafka. Acharolada cáscara de insecto. Cuervo negro. Ángel exterminador. Virgen negra que despliega su manto revoloteando sobre la cabeza del dictador. Vídeo *Frozen* de Madonna). El movimiento febril del monstruo con cabeza de Pasionaria y el sonido infernal que lo acompaña culminan.

Franco se agita y gimotea. Se despierta en un grito profiriendo insultos con su característica voz de jilguero.

—¡Matamoros, tiorra, marimacho!

Se esfuerza por controlar su acelerada respiración. Palpa los bajos de la cama buscando el orinal. Se desabrocha la bragueta, se baja los calzones y mea sentado. Oímos el sonido amplificado del chorrillo de orín.

—¡Obreros! ¡Campesinos! ¡Antifascistas! ¡Españoles patriotas!... Frente a la sublevación militar fascista ¡todos en pie, a defender la República, a defender las libertades populares y las conquistas democráticas del pueblo!...

A través de las notas del gobierno y del Frente Popular, el pueblo conoce la gravedad del momento actual. En Marruecos y Canarias luchan los trabajadores, unidos a las fuerzas leales a la República, contra los militares y fascistas sublevados.

A grito de ¡el fascismo no pasará, no pasarán los verdugos de octubre!... Los obreros y campesinos de distintas provincias de España se incorporan a la lucha contra los enemigos de la República, alzados en armas. Los comunistas, los socialistas y anarquistas, los republicanos demócratas, los soldados y las fuerzas fieles a la República han infligido las primeras derrotas a los facciosos, que arrastran por el fango de la traición el honor militar de que tantas veces han alardeado.

Todo el país vibra de indignación ante esos desalmados que quieren hundir la España democrática y popular en un infierno de terror y de muerte.

Pero ¡no pasarán!...

España entera se dispone al combate. En Madrid el pueblo está en la calle, apoyando al gobierno y estimulándole con su decisión y espíritu de lucha, para que llegue hasta el fin en el aplastamiento de los militares y fascistas sublevados.

¡Jóvenes, preparaos para la pelea!

¡Mujeres, heroicas del pueblo! ¡Acordaos del heroísmo de las mujeres asturianas en 1934; luchad también vosotras al lado de los hombres para defender la vida y la libertad de vuestros hijos, que el fascismo amenaza!

¡Soldados, hijos del pueblo! ¡Manteneos fieles al gobierno de la República, luchad al lado de los trabajadores, al lado de los hermanos y compañeros! ¡Luchad por la España del 16 de febrero, luchad por la República, ayudadlos a triunfar!

¡Trabajadores de todas las tendencias! El gobierno pone en nuestras manos las armas para que salvemos a España y al pueblo del horror y de la vergüenza que significaría el triunfo de los sangrientos verdugos de octubre.

¡Que nadie vacile! Todos dispuestos para la acción. Cada obrero, cada antifascista debe considerarse un soldado en armas.

¡Pueblos de Cataluña, Vasconia y Galicia! ¡Españoles todos! A defender la República democrática, a consolidar la victoria lograda por el pueblo el 16 de febrero.

El partido comunista os llama a la lucha. Os llama especialmente a vosotros, obreros, campesinos, intelectuales, a ocupar un puesto en el combate para aplastar definitivamente a los enemigos de la República y de las libertades populares. ¡Viva el Frente Popular! ¡Viva la unión de todos los antifascistas! ¡Viva la República del pueblo! ¡Los fascistas no pasarán! ¡No pasarán!

- 10 -

LA COBARDÍA DE LAS POTENCIAS DEMOCRÁTICAS

Un ventilador en marcha. Tres cintas, una roja, una azul y otra blanca anudadas a la rejilla protectora ondean con el aire que expulsa el aparato y que al tiempo refrigera el melifluido y acalorado rostro del socialdemócrata Léon Blum, jefe del gobierno francés. Muy remilgado, con una exagerada intención en las frases que acaba convirtiendo en la expresión máxima de la diplomacia artificiosa, fingida e hipócrita. En francés, lánguida cantinela.

—¡Que bochorno! Perdonen ustedes pero aquí no tenemos costumbre, para ustedes, claro, es distinto, vienen del sur... este calor me mata. Yo quisiera ayudar a España, pero ¿cómo? La situación internacional es delicadísima. Mi responsabilidad de estadista me impide tomar decisiones tan arriesgadas para mi país. Francia es una gran potencia, ustedes son españo-

les y yo soy pacifista, su guerra es interna, una guerra civil. Pero, créanme, lo siento como una herida abierta en mi corazón, no pueden ni imaginar el inmenso dolor que siento por mis queridos vecinos, ustedes, el sentimiento de impotencia es insufrible. Aunque no lo crean les envidio por no estar en mi lugar, no pueden ustedes imaginarse lo que es esto. Pero, soy pacifista, pacifista...

Alguien de la comitiva traduce con algún error significativo a Pasionaria.

Monsieur Blum se cubre con las manos la cara, finge que llora, se lleva un refinado pañuelo de seda a los ojos para enjugar una falsa lágrima y éste vuela lejos por el aire del ventilador. Se le olvida la comedia, pierde la compostura y sale tras el pañuelo gritando...

—¡Mi pañuelo de seda! Es un regalo de la reina de Inglaterra.

Una mano detiene con rabia el ventilador. Vemos las aspas quietas; son una esvástica. Las cintas tricolor se desmayan. Otra opción es que el ventilador absorba el pañuelo y lo destroce.

Retomamos el espacio de la plaza de toros. El toro se desangra sobre el ruedo. Una voluminosa bota de vino con la forma de un ternero llena de arena de playa tintada de rojo pende de una cuerda, vierte su contenido en el centro del redondel (como un reloj de arena). Ya no hay bandera republicana ni burladeros. En el centro dos hombres enterrados en la arena hasta la cintura pelean como dos boxeadores en el último asalto; rotos, extenuados, moribundos. Un extraño resorte, un instinto de bestia les impide rendirse. Se agreden hasta el límite. (*Duelo a garrotazos* de Goya, son dos muñecos, sus manipuladores se implican en la violenta lucha). Unos maniqués, con los ojos vendados (o gafas de sol) y unas banderitas (La alemana, la inglesa, la francesa, la rusa, la americana...) clavadas en el cráneo rodean el círculo contemplando la escena. Ciegos tecnócratas hacen sus negocios mientras el pueblo se desangra. Los brazos de las estáticas figuras suben y bajan mientras sus manos se van colmando de dinero y armas (calaveras de oro). Suena la canción del Frente Unido de B. Brecht mientras un hilo de sangre brota de los ojos vendados de los politicastros surcando sus agrietados rostros.

Una imagen religiosa en primer plano, de espaldas, ha presenciado la escena que oscurece. Sólo la imagen permanece iluminada. Alguien con actitud furtiva cruza la escena, se para delante de la imagen, la envuelve en una sábana, la carga y sale corriendo. Al desaparecer por un lateral suena un disparo al que le sigue un gemido de muerte. Aparece otro arrastrando el bulto manchado de sangre, lo sacude con saña contra el suelo hasta que queda reducido su contenido a polvo. Permanece jadeante y exhausto frente a la sábana entreabierta, una idea lo asalta, registra los restos de la imagen pulverizada buscando algo. Un tiro le atraviesa el corazón, cae muerto sobre la tela. Sale una monja, se persigna delante del cadáver y tirando de un extremo de la sábana se la lleva a rastras.

- 11 -

TÚ TIENES DOS OJOS, EL PARTIDO TIENE MIL

La desconfianza

Estación. Control de pasaportes. Aeropuerto. Espacio fronterizo. Trasiego de gentes. Años 40. Aire de posguerra (Segunda Guerra Mundial). Todo el mundo es sospechoso. Todos esconden algo. Todos miran su propia sombra. Desconfianza. El juego de las apariencias: sombreros, gafas de sol, gabardinas, pañuelos para la cabeza, pelucas de todas las formas y colores. Disfraces, espías, Gestapo, CIA. Cine negro. Casablanca. Cualquier gesto es ambiguo. Los rostros inexpresivos. ¿Quién habrá matado a los millones de víctimas de esta inmensa guerra?

Aparece Pasionaria rodeada de los cuatro intérpretes, son acompañantes, guardaespaldas que la siguen de aquí para allá. Uno de los cuatro cambia de rol, hace el alto a los demás y dice inopinadamente:

—¡Documentación!

Dolores saca un pasaporte. Pasa de mano en mano hasta llegar al solicitante. El supuesto controlador con el ceño fruncido calla y mira alternativamente su rostro y su rostro en la foto... Al fin interrumpe este mecánico movimiento, emite una especie de gruñido y tuerce la cabeza consintiendo el paso. El escaso camino hasta el próximo control es aprovechado por la

comitiva para cambiar totalmente el aspecto de Pasionaria. El juego ante el siguiente controlador es el mismo. Se repite la situación, los disfraces se van solapando hasta llegar al último alto. El grupo contempla a Dolores y contienen a duras penas la risa que les provoca ver a Pasionaria hecha un auténtico adefesio. Cuando logran rebasar este control estallan todos en una risa histérica que solo la presencia de otro policía conseguirá cortar.

- 12 -
COLAS

Posguerra. Rusia. Atrás: un siglo de hambre y frío. Delante: otro siglo de hambre y frío. El peso insufrible de la administración. La burocracia llevada al absurdo. Cartillas, carnets. La jerarquía militar y del monopartido. El protocolo. La gran maquinaria del estado frente al pequeño, anónimo e insignificante ciudadano encogido de impotencia y de frío. Propaganda. Manipulación. Consignas huecas y grandilocuentes. Desfiles. Multitudes. Carteles gigantescos. La paranoia estalinista. Represión. Depuraciones. Rumores. Falsas acusaciones. Rencillas personales. Interrogatorios. Torturas. Asesinatos.

Una larga hilera de prendas de vestir (abrigos, característicos gorros rusos de pelo, gorras militares de plato) suspendidas en un elástico parte en dos el escenario. Representa una cola. Una cola rusa. Un siglo haciendo cola: desde la Rusia zarista hasta la de Gorbachov. Un triste saco de patatas es el objeto de tan geométrica espera.

Los intérpretes desarrollan un juego cómico entrando y saliendo de las distintas prendas a partir de las cuales encarnarán diferentes personajes y actitudes. Todos llevan una bolsa en la mano. Repiten frases recurrentes en ruso:

-¿Quién es el último? Perdón ¡Soy funcionario! Su Carnet. ¡Me he dejado el carnet!

Son profesionales de las colas, da la sensación que viven instalados en ellas.

Tienen derecho a una patata; para poder conseguirla enseñan siete carnets y firman un papel que es timbrado, datado, sellado y perforado cien veces. Al conseguir el ansiado tubérculo inmediatamente lo guardan en un bolsillo para luego añadirse disimuladamente a la cola. Uno de los insolidarios es descubierto por alguien de la misma cola, éste se defiende acusando al otro de capitalista y reprochándole su intención de vender la patata en el mercado negro, al tiempo que acusa a la que le antecede de ser su cuñada y la que va detrás de ser su amante y que no son de este barrio y etcétera, etcétera... Dos militares lo reducen sometándolo a un inmediato interrogatorio. Amarrado a una silla que ha aparecido de pronto sufre una especie de retorcido martirio chino que habrá que idear. Uno hace el papel de bueno y otro el de malo. La tortura da risa y el pájaro acaba cantando:

-Stalin es mi salvador, yo le he traicionado y suplico su perdón. Sí, soy un contrarrevolucionario, un miserable contrarrevolucionario. Merezco el destierro. Merezco la muerte. Seré un mártir de la Revolución de Octubre.

Esta confesión la dice el militar bueno como un ventrílocuo, mientras el torturado mueve la boca como un muñeco (se puede hacer más explícita la imagen). La manipulada víctima se expresa en ruso. El militar malo va sacando cartelitos con la traducción simultánea. Este juego se puede hacer extensivo a toda la escena. Dos de las tablillas de la traducción están unidas por una bisagra; al plegarlas enérgicamente el sonido es de disparo. El torturado se desploma con la silla a la que lo habían amarrado. El militar bueno exclama: *Fallo cardíaco* y le roba la patata al muerto. El malo, a su vez, se la roba al bueno.

- 13 -
LOS NIÑOS DE LA GUERRA

Mapas que son jeroglíficos en la cabeza. El frío y la soledad del destierro. El pecho extraña el aire que respira. Inquietud ante un paisaje y una luz desconocidos. Los tímpanos resentidos, los ojos saturados.

Niños con grandes abrigos prestados hacen preguntas. Los bolsillos llenos de nieve, las manos frías, los pies mojados.

-¿Escarbando la nieve salen patatas?
 -¿Por qué los rusos no son de color rojo?
 -¿Sin madre, como se nace?
 -¿Sabes hablar del revés?
 -¿Qué significa huérfano?
 -¿Por qué el sol tiene dientes?
 -¿Tú eres rusa de Rusia?
 -¿Los hombres comen casas?
 -¿Tú sabes despertar muertos?
 -¿La nieve cae de los aviones de Dios?
 -¿Tú sabes leer cartas?
 -¿Sabes dónde está mi mamá?
 -¿Por qué han cambiado el mapa del maestro?
 -¿Por qué los rusos no son rojos?
 -¿Tú has matado a mi mamá?
 -¿Yo estoy muerta?
 -¿Cuando duermes te mueres toda la noche?
 -¿Las bombas son para dormir?
 -¿Qué es fusilar?
 -¿Me puedes llevar al refugio, por favor?
 -Huérfano.

Se lanzan la palabra como bolas de nieve.

Dolores vencida camina sobre un globo terráqueo forrado con las hojas estrujadas de un atlas viejo. En la mano una pequeña maleta. Es una funambulista negra resbalando sobre el mundo. Abatimiento, tristeza y coraje acompañan el forzoso viaje. Las preguntas de los niños se agitan a su alrededor con la nieve y el viento. Espiral. Sale despedida. Cesa el viento, la nieve se posa sobre el escenario, la tierra gira sobre sí misma como una peonza. Dolores se refugia en la maleta y la cierra desde dentro. David hace resonar el asa como si de una aldaba se tratara; no hay respuesta. David pe-

ga el oído a la superficie de la maleta, le sorprende un ruido: batir de huevos en un plato.

Dolores se refugia en la casa con los suyos.

Coreografía: Esperanza y Cristina bailan literalmente dentro de un plato mientras baten huevos. Multitud - mi nieto. Despacho - tortilla de patatas. Partido - estufa. Ideas - sentimientos. Bandera - escoba.

- 14 -

OTRAS OCURRENCIAS CON FRANCO

Franco es un títere, básicamente unas botas de oficial, una barriga y un bigotito. El que lo manipula (David) va sentado en un carrito de ruedas. Se desplaza rápidamente acompañado siempre de su séquito (la Sección Femenina) que lo lleva en volandas de aquí para allá; inaugurando pantanos, presidiendo desfiles militares y procesiones, saliendo en el NODO y desgranando soporíferos mensajes navideños. Las muchachas sostienen por las asas una enorme paella (símbolo autóctono de orgullo patrio) sobre la cabeza del militar. Bajo palio. Al mismo tiempo cantan muy pizpiretas y desafinadas una versión ilicitana del *Cara al Sol*.

-*Cara al sol me voy a hacer morena*
Y mi novio no me va a querer
No me importa que ya no me quiera
Me quiere un requeté
Requeté me compra caramelos
Y me lleva al cine cuando quiero...

Franco juega en la intimidad, manipula dos títeres de guante con clandestina fruición. Monta una escena con títeres de cachiporra, un obispo con mitra y una gran cruz a modo de estaca se ensaña a garrotazos con un cornudo diablo todo rojo. Es una secuencia corta de inspiración clásica, con persecuciones, malabarismos y lengüeta. Se puede ver inicialmente a los títeres sobresaliendo por la circunferencia de la paella en vertical, a modo de teatrillo. Cuando acaba la función descubrimos a Franco el titiritero

que enseguida cambiará de personalidad al sentir sobre sí la sombra del paliopaela.

La paella colocada sobre la silla de ruedas se convierte en cama. El dictador se acuesta cubriéndose con un cobertor rojigualda, antes de dormir pide a su ayuda de cámara un papel con la perorata del día siguiente. Ensayo.

—¡Españoles! Si nos hubiéramos inhibido y no hubiéramos sentido en el corazón un recio espíritu de rebeldía ante las desgracias patrias, hoy sería España, pasto del comunismo. ¡Viva José Antonio! ¡Viva yo! ¡Arriba España!

Pide algo a su asistente, éste le entrega el títere-obispo, despide al criado con un gruñido y, una vez solo, acuna al muñeco como si fuera un oso de peluche. Sufre un pequeño brote de esquizofrenia infantil y lo estrangula para luego darle fuertes sacudidas contra la paella. Vuelve en sí, ahora convertido en un querubín, le hace carantoñas y monadas al masacrado jerarca de la iglesia mientras reza con devoción de niño.

*—Jesusito de mi vida
Tú eres niño como yo
Por eso te quiero tanto
Y te doy mi corazón
Tómalo, tuyo es, mío no.
Se duerme.*

La paella puede convertirse en la camilla que soportó la muerte del dictador. Los cuatro intérpretes rodean el cuerpo ya consumido del agonizante. De todos sus orificios salen tubos que acaban en las bocas de los cuatro médicos que parecen insuflarle el aire que necesita para mantenerse con vida. Uno de los médicos se atraganta y escupe los tubos. Franco se angustia. Uno tras otro y por distintos motivos se desconectarán. Franco lanza un último y desesperado gemidito de auxilio y seguidamente la palma. Lo cubren con una sábana y se lo llevan a hombros como si transportaran un ataúd.

CABARET INTERNACIONAL

Un ventrílocuo con americana de lentejuelas y su partener (Gemma) con sonrisa fija y una boa de marabú. Clásica peana de ventriloquia vestida con un tapete de terciopelo rojo, en una de sus esquinas, bordado en oro, la hoz y el martillo.

El ventrílocuo presenta a su compañera y agarra la maleta en la que se había introducido Dolores colocándola sobre la peana, todo ello con gran artificio y un extenso repertorio de poses y figuras. Corta con un gesto la trepidante música que le había introducido en escena, a continuación exclama:

—¡Pasionaria show!

Comienza el perverso número. Pasionaria queda convertida, por primera vez ante el público, en un muñeco. A estas alturas del espectáculo resulta perturbador verla de esta guisa. El manipulador juega con el típico toma y daca con su marioneta. El contraste da escalofríos. La actitud del ventrílocuo transmite la zafia condescendencia de quien está dispuesto a arrancar risas y aplausos del auditorio a cualquier precio. Su sonrisa congelada desvela la falsa docilidad que suele albergar la ambición del mediocre. Hay algo del gusano que se esfuerza patéticamente en complacer al censor. Alguna resonancia de espectáculo con fenómenos de feria.

La pasividad del público le desconcierta y cada vez que la tensión se hace evidente reacciona poniéndose avasallador. Los registros interpretativos al más puro estilo *showbusiness* aliñados con la iconografía comunista da un poco de dentera.

Pasionaria tararea la *Internacional* por boca de su animador, que pretende, con su disimulado falsete resultar muy gracioso. Ambos se mueven a un tiempo, acompañando con una especie de divertido contoneo la melodía. Disociación. Advertimos que Dolores se va resistiendo, a cada momento que pasa, al ventrílocuo le resulta más difícil dominar a su muñeca, viéndose obligado a parar. Enfadado; medio en serio, medio en broma, le susurra algo al oído que el público no oye. Recomienza su numerito y le

vuelve a suceder lo mismo. El enfrentamiento va a más y resulta tan evidente y embarazoso que el manipulador lo quiere detener, pero ya es demasiado tarde. En un último y desesperado intento por salvar la exhibición el ventrílocuo le hace una seña a su compañera, ésta le coloca una careta de Marx sobre el rostro. Dolores, más irritada, si cabe, se la arranca de un zarpazo. Luego vendrán las máscaras de Lenin y Stalin que padecerán idéntico destino; ambas acabarán rotas en el suelo.

Dolores intenta por todos los medios zafarse de las manos que la fuerzan. Dirige una mirada de auxilio a Esperanza que va hacia ella corriendo, una vez en sus manos se libran violentamente del ventrílocuo. En un plano distinto Pasionaria vieja contempla la escena y llegado este momento estrecha contra el suelo el plato en el que batía huevos.

El ventrílocuo se queda pasmado sin saber qué hacer. No entiende nada. Dolores fija su mirada en la de él con desdén, sale intimidado.

Dolores vuelve a casa, se introduce de nuevo en su maleta. Suena un teléfono, lo descuelga. No oímos nada. La llamada anuncia la muerte de Franco.

Esperanza: *Y qué quiere usted que le diga... que la tierra le sea leve. ¿Dormir tranquila? Qué poco me conoce usted. Adiós. ¡Irene! ¿Dónde está Irene!*

Dolores, muy contenta, trajina por el interior de la maleta. Empieza a tirar cartas y más cartas, todas con el ribete tricolor del correo aéreo. Son las cartas que ha recibido durante los treinta y ocho largos años de exilio.

- 16 -

ACURRUCADA BAJO EL PESO DE LOS AÑOS

Un telón de seda blanco, ligero y translúcido. Se superpone como una pantalla en la boca del escenario. De manera muy esquemática lleva pintada una multitud. Miles de ojos expectantes. Un mitin de exilio en París, Roma o Ginebra. La tela tamiza la silueta de Dolores en el fondo de la escena. Un micrófono. Se oye amplificadas su voz real en el momento de improvisar una antigua canción ante el numerosísimo auditorio. La Dolores

que nosotros vemos no canta, no interpreta la canción. Acaricia el micro sin tocarlo, establece una relación tan singular con él que emociona. Sus gestos trascienden el objeto de tal modo que el pedazo de metal contiene a las veinticinco mil personas que la escuchan. La canción se desvanece. Un viento polar barre la escena, agita y arrastra el telón. De nuevo Moscú. Frío, mucho frío. Dolores en pie tiritando, tiembla su obstinación, su paciencia, su pertinaz rebeldía. Una ingrátida columna de copos de nieve cae lentamente sobre su cabeza. Tiembla. Sola. Los intérpretes van cogiendo los abrigos de la escena anterior que permanecían en el suelo y los van colocando sobre sus hombros. Uno, otro y otro... Va empequeñeciendo, el peso de los años y de la historia la aplastan. Aparece Irene Falcón (siempre con un libro bajo el brazo), le tiende la mano, le da calor... Juntas miran lejos.

- 17 -

RESONANCIAS DE LA TIERRA

Moscú. Interior. Irene Falcón y Dolores Ibárruri al calor de los faldones de una mesa camilla. La luz opaca y circular de un viejo flexo muestra un cuadro jamás pintado: la espera. Irene lee, como siempre. Dolores adormilada contempla el tiempo embobado. Un anticuado radiocasete las acompaña. El aparato emite el indescifrable sonsonete de una emisora moscovita. De la radio parece querer salir una canción española que comienza a oírse con dificultad. Irene la identifica inmediatamente, se incorpora de un salto e intenta ajustar el dial para oírla mejor. Le da volumen y reclama la atención de Dolores. La voz de Marifé de Triana se abre paso a duras penas entre tanta interferencia.

*La Loba,
ese es mi nombre.
No te calles,
¡qué más da!
Pero a ver si tú eres hombre
pa podérmelo quitar.*

Las dos atienden quietas, embebidas, emocionadas. La voz roma de un locutor radiofónico ruso se superpone a la melodía hasta acabar eclipsan-

do totalmente a la tonadillera. El contraste las sobresalta. Irene apaga la radio. Ambas quedan indefensas ante los recuerdos que se apoderan de su pensamiento. La añoranza brota de los ojos de Dolores como lágrimas. Irene le ofrece un pañuelo que ella rechaza como queriendo decir: -No es nada, ya está, una pequeña debilidad. Se enjuga con la manga. Su compañera le acaricia la mano, las dos se miran con infinita comprensión. Dolores se duerme. Irene le acaricia delicadamente el blanco cabello para después levantarse y cubrirla con una prenda de lana. Saca de su bolsillo una cinta de casete que incrusta en el reproductor. Pulsa, le da volumen y todos oímos la voz de Raimon.

Però nosaltres al vent

La cara al vent

Els ulls al vent

El cor al vent

Les mans al vent

Al vent del món

La imagen de las dos ancianas queda fijada por la luz del flexo; permanecerá tenue e inmóvil toda la siguiente secuencia. Mientras suenan los acordes de la canción de Raimon sale David y prepara un porro de marihuana. Las primeras bocanadas de humo las atraviesa un haz de luz alto y horizontal. Un pequeño avión de Iberia navega entre las nubes de humo verde. Por debajo parece una percha niquelada de hospital, con ruedas y varios goteros colgando. Los tubos de goma que salen de éstos son muy largos y se pierden en un lateral. Los intérpretes, empuñando una enormes tijeras, recrearán la muerte del dictador mientras oímos la canción de Pepa Flores (no habrá alegría, ni champagne, ni tracas).

Hay cosas que donde mejor están

es pudriendo bajo tierra

tapadas con una losa.

*¡Ay Rosa! Dame un cigarrillo verde
para olvidar esas cosas.*

El humo que llenaba la escena se va diluyendo. Se impone una luz de mediodía intensa, limpia y vertical. La voz de Ana Belén sombreada con te-

las estampadas de flores enfrente de una juventud reposada de un país tendido al sol en compañía. Una juventud radiante. Savia renovada. Sonrisa abierta. Gesto curioso. En sus miradas el reflejo de un tiempo futuro de felicidad.

Efecto de sonido: un avión aterriza en un aeropuerto.

Una mesa grande llena de muñecos recrea el concierto de Víctor Manuel y Ana Belén. Jóvenes medio desnudos recostados en el césped. Un pequeño escenario estático. Un retablo moderno. Una tela protege del sol a los músicos. Es una imagen idílica. Suena la canción:

Sí, veremos a Dolores caminar por las calles de Madrid.

Dolores e Irene se han levantado de la mesa camilla y se acercan al bucólico belén, bordeando la pequeña escena y mirándolo todo con entusiasmo infantil. Viejas frente a la casa de muñecas soñada con la que nunca pudieron jugar. Cogen algunos muñecos, los miran y les sonríen como identificando sus nombres, les dan besos, cambian sus posiciones. Ríen, sobre todo ríen. Dolores coge a la muñeca que representa a Ana Belén y se la acerca al oído. El volumen de la canción aumenta. Un foco la aísla en este gesto. Una gran imagen en blanco y negro de la Castellana se proyecta en el fondo. Dolores aprieta la muñeca contra su pecho y contempla Madrid de espaldas al público. Esta imagen se funde con otra, la del inicio.

Una mujer vieja sentada en su silla de enea sobre la loma de una montaña al borde del mar Cantábrico, iluminada por el ocaso. El cielo, la vida, son el fondo sobre el que se recorta su presencia.

- 18 -

IDEAS DESCOLOCADAS

Las ideas transcritas a continuación pertenecen a un momento bastante avanzado del proceso de ensayos, es por eso que están expuestas sucintamente. Cuando surgió la necesidad de nuevos contenidos el lenguaje y la estética del montaje en su conjunto ya había tomado forma y resultaba innecesario orientar las ideas en este sentido. Prefiero no organizarlas ni desarrollarlas conceptualmente a posteriori ya que este trabajo se hizo sobre las

tablas a partir de estas y otras muchas aportaciones. De este modo me gustaría ilustrar la sensación de búsqueda y confrontación de ideas que se impuso desde la primera lectura en nuestro taller.

El señor Presidente provisional: *Ruego a doña Dolores Ibárruri y a Don Rafael Alberti que suban a ocupar las dos vicepresidencias.*

Una presentadora de televisión (Gemma): *Tenemos con nosotros a la octogenaria dirigente comunista Dolores Ibárruri, Pasionaria. Dígame... ¿Es cierto que mantuvo relaciones, podríamos decir «íntimas», con Stalin? Ahora que ha regresado a España ¿seguirá vistiendo de luto? ¿Sería tan amable de regalarme uno de sus característicos pendientes para sortearlo entre los telespectadores de nuestro programa?*

David se acerca a Dolores y le lee esta carta: *Madrid, 1 de septiembre de 1997.*

Querida Dolores:

He confiado esta carta a mi nieto, entusiasmado con la oportunidad que le brinda de conocerte en persona. Siente por mí una devoción que en ocasiones me supera. A veces me llama por tu nombre y lleva siempre puesto uno de mis antiguos pendientes... ¡Juventud! Dice a todo el mundo que ese pendiente es de Pasionaria. Lo encontré en la plaza de toros de las Ventas medio enterrado en la arena, después de tu discurso en homenaje a las víctimas de octubre del 34.

Los intérpretes corean: ¡Amnistía! ¡ Libertad!

¡Sí, sí, sí, Dolores a Madrid!

Pasionaria casi declamó el voto afirmativo a la Constitución, lo hizo con una intensidad que ya quisiera para sí Núria Espert.

Esperanza: *Dolores Ibárruri Gómez... ¡VOTA!*

Dolores introduce su sobre en una maleta que hace de urna electoral. Todos exclaman al unísono: *¡Sí!* La escena se llena de sobres que vuelan por los aires.

Dolores se enjuga los ojos con un blanquísimo pañuelo.

Dolores ante un micrófono piensa, ya no sabe qué decir, ya no tiene nada que decir, es vieja, demasiado vieja.

VIEJA-NIÑA

La cabeza de Dolores regresa. El tiempo se disuelve en su cerebro. Se concreta ante sus ojos su propia imagen de niña; frágil, tenue, quieta. La anciana acerca cuidadosamente su mano con la intención de acariciar su mejilla. Al contacto la niña cobra vida y corretea riendo a su alrededor. Dolores la mira con mucha ternura, la coge en brazos con sumo cuidado, como se agarra un pensamiento. La acuna en su regazo. La niña ríe, la mira a los ojos y le acaricia una mano. Fundido muy lento a oscuro.

Mi voz. La voz de una niña (Soledad). Sobre un oscuro. Final.

Jugando al escondite he descubierto un tesoro, es un tesoro de los de verdad, enterrado en la tierra, como una patata. Abuela ¿de quién son las cosas que guarda la tierra?

SOBRE EL ESPECTÁCULO, UNA VEZ QUE ÉSTE EXISTÍA.

En cada momento de la vida, en cada edad, la mirada, por sí misma, se queda prendida de unas imágenes; no siempre son imágenes nuevas, pueden haber pasado antes por delante de tus ojos cien veces y, sin saber por qué, inesperadamente, un día cualquiera, adquieren toda su dimensión y se revelan, se fijan con una voluntad casi autónoma de permanecer vivas y hermosas en el pensamiento. Lo mismo ocurre con las ideas, las preguntas, las personas, el teatro...

Pasionaria amaneció un buen día en nuestras cabezas sin más, porque sí, sin la concurrencia de la lógica y la razón, una idea rara, rarísima, si piensas que nuestra seña de identidad son los títeres. Y aquí está, seguramente, la respuesta: una acentuada conciencia artesanal tan característica del titiritero que nos hace buscar siempre teatro en bruto, materia prima, MINERAL, y la vida de Dolores es una mina. Contienen infinidad de valores escondidos en los pliegues de su biografía. Hemos querido contagiarnos de esos valores, comprenderlos, asumirlos de algún modo y luego expresarlos en vivo, en presente: su devoción por la gente humilde, el inconformismo y la rebeldía como respuesta a una vida y destino injustos, la apelación constante a la capacidad de las personas para transformar la realidad, la conciencia de mujer libre, activa, solidaria con las demás mujeres, la animadversión al poder antiguo y forzoso, a los privilegios heredados, a la explotación. Una pasión desmedida en las ideas que la llevaron a incurrir en muchas contradicciones. ¿Pero quién, a estas alturas, no ama la contradicción enfrentada a una coherencia construida a base de estratégicos silencios, premeditada ambigüedad e interesada prevención?

Nuestro espectáculo no pretende ser un documento sobre la vida de Dolores Ibárruri, ni recrear su vida en el escenario para que el público la conozca o la reconozca. Nuestra aspiración es incorporarla, beberla, mezclarnos con ella. Ella es el reactivo, el componente que propicia el nacimiento en escena de esa calidad de emociones, imágenes y experiencias que nos dejan perplejos y cavilosos, porque contienen raros misterios que nos remiten a la esencia del teatro, de la mujer, de lo humano.

¿A quién le interesa la distancia? ¿A quién la aséptica objetividad? ¿La perspectiva? ¿El rigor? Preferimos la verdad, la verdad de Dolores, aunque luego la tenga que rebatir y corregir otra verdad posterior y así sucesivamente.

Emprendimos el viaje. Argonautas con aletas de plástico en los pies. Siempre la misma sensación: de cabeza al mar, con una cámara submarina desechable a fotografiar la Atlántida. Quisimos descubrir el misterio que alienta y prolonga a Dolores más allá de su tiempo otorgándole la condición de mujer-elemento, como el agua que fluye inacabable, como la tierra. De regreso, como siempre ocurre, comprendimos que su imagen se superpone al esfuerzo por tenerla, se confunde con el deseo de comprender esas imágenes, con la necesidad irrenunciable de recuperar la memoria robada, o lo que es peor, la memoria pervertida. Los negativos, aunque borrosos por la inmersión revelaban sinceridad, perplejidad de niña ante la vida, cotidiana rebeldía, sed de justicia, pasión por las personas: su pasado y su futuro. Tenacidad de hambre, un hambre tan hondo y pertinaz que lo abarca todo y para siempre.

Pasionaria, sobre el escenario, se ha configurado como un inusitado manifiesto de nuestra compañía. En este espectáculo convergen todas aquellas cosas que nos mueven al teatro. Esta extraordinaria mujer ha desencadenado un proceso alquímico que ha generado en escena infinidad de sustancias inaprehensibles, imposibles de fijar con palabras (ya sé que incurro en contradicción y me veo clavando alfileres a las mariposas. Perdón). Las paradojas no son lo mío: intentaré no hablar de lo que aún no acabo de comprender y quizás no comprenderé nunca. Tal vez sea ésta la clave del teatro: los chispazos, destellos de oro... Aunque siempre habrá quien diga que la Piedra Filosofal es un camelo. Plomo.

Queremos hacer un teatro de ideas, reflexivo y contemporáneo, comprometido con la historia y con la gente. Un pintor adivina el arte en la naturaleza o en los inadvertidos garabatos de un muro; nosotros lo vemos en

un gesto, en la plenitud de un silencio, en una presencia inenarrable, en el aire conmovido que envuelve a Pasionaria.

Arte... Teatro... Este espectáculo nos ha permitido desarrollar los distintos lenguajes que en los últimos tiempos hemos intentado armonizar para conseguir un estilo particular, un modo de ver, sentir y decir propio: la marioneta como síntesis y metáfora de lo humano enfrentada a la carnalidad del actor. Los espacios habitados de tiempo e historia. Los objetos vivos. La danza y el movimiento como vehículo de accesos a un nivel superior de comprensión y la música, pura atmósfera, cerrando el círculo, acotando con su halo difuso y luminiscente este pequeño milagro que es el teatro.

**LA OPRESIÓN POLÍTICO-SOCIAL
EN «ESCENA CONTEMPORÁNEA»
*Del otro lado, Imagina y El traductor
de Blumemberg***

Magda Ruggeri Marchetti

Desde el 25 de enero hasta el 4 de Marzo ha tenido lugar en Madrid y otros municipios de la región «Escena contemporánea», festival alternativo de las artes escénicas. Hemos podido asistir a 52 espectáculos, además de recitales de poesía, conferencias, mesas redondas y exposiciones. Entre las obras de teatro nos han interesado particularmente tres que tienen en común el tema de la opresión político-social, sorprendida en distintas fases evolutivas o simplemente vista desde perspectivas complementarias.

En *Del otro lado* vivimos la amenaza de un nacionalismo excluyente que se impone con la violencia y el miedo, *Imagina* nos devuelve a la atmósfera opresiva de una dictadura de derechas en acto y *El traductor de Blumemberg* viene a cerrar el círculo llamando la atención sobre la potencialidad maléfica del sueño del dominio y de la raza aun con la evidencia fresquísimas de las catástrofes que ha provocado. Seducción y amenaza, conformismo resignado, síndrome de Estocolmo y refugio en la esfera indi-

vidual, miedo a hablar y envejecimiento de las relaciones personales por la desconfianza y la hostilidad hasta en el seno de la familia, recorren con distintos acentos las tres obras.

El terrorismo es un tema candente y escabroso que muy pocos dramaturgos de hoy han osado tocar. Recordamos tan sólo *El pensament per enemic* de Beth Escudé que describe la vida de quienes anteponen el matar al pensar, *La sang* de Sergi Belbel, obra inspirada por el secuestro y asesinato de Miguel Ángel Blanco y *Euskadi crema* de Aleix Puiggalí que «incide en el tema de la violencia en el País Vasco»¹. Del mismo argumento, aunque más centrado en los efectos colaterales del terrorismo en la gente normal, se ocupa *Del otro lado*, estrenada el 20 de febrero de 2001 en la Cuarta Pared bajo la dirección del mismo autor, Borja Ortiz de Gondra². Es este un joven (Bilbao, 1965) diplomado en Dirección Escénica por la RESAD de Madrid, premio Marqués de Bradomín 1995 y Calderón de la Barca 1997.

La obra cuenta la historia de dos hermanos: Antonio y Joaquín que se enfrentan de manera diferente a la violencia. A la muerte de la madre y del hermano en un atentado, Joaquín reacciona arrebatando una pistola a un policía y disparando en el aire y se aleja del País Vasco mientras que Antonio se queda, intentando olvidar lo ocurrido, y se enamora de Ana, una mujer con un pasado de militancia. Esta pareja vive su relación sin hablar nunca del hecho de haber pertenecido a bandos contrarios. Pero la llegada de Joaquín resucita el pasado y el asesinato de Antonio da lugar a que el primero le sustituya en la relación con Ana.

La obra está estructurada en tres escenas más un prólogo y un epílogo. Estos últimos están constituidos por sendos monólogos de la protagonista y de Joaquín. Los dos tienen en común el tema del tiempo pero en funciones contrapuestas: en uno es visto como un aliado del olvido, mientras que en el otro se insiste en que congela y eterniza el recuerdo:

Prólogo

ANA: *Con el tiempo*

con el tiempo todo desaparece

se olvidan las caras

y se olvidan las voces

[...]

con el tiempo

con el tiempo, todo desaparecerá

[...]

con el tiempo

con el tiempo, todo se desvanecerá

[...]

pero con el tiempo

con el tiempo, todo desaparece

Epílogo

JOAQUÍN: *Con el tiempo*

con el tiempo nada se olvida

[...]

Pero con el tiempo

con el tiempo aceptas todo

[...]

Con el tiempo

nada se olvida

Simplemente

aprendes a vivir con la memoria

*Con el tiempo*³

Se trata de una estructura circular en la medida en que Prólogo y Epílogo tienen lugar en el mismo momento: en el tiempo presente. Los dos hablan del mismo suceso, que se explica en las tres escenas que constituyen otros tantos *flash back*, pero tampoco estos tienen una colocación diacrónica pues la escena tres es la primera en el tiempo y se desarrolla dos días antes de la uno, dado que Antonio anuncia a Ana la próxima llegada del hermano, mientras en la uno éste ha llegado ya. En la dos sólo quedan Ana y Joaquín que ahora forman una pareja. En estas escenas hay momentos en que el *flash back* se interrumpe y Ana expresa su pensamiento desde el presente y en ese sentido están ligados al prólogo y al epílogo. En general se trata de recuerdos o del último día que estuvo con Antonio o de su misma vida (la recepción de cartas sin remite, su miedo, la decisión de pasar al otro bando, etc.).

En la obra hay también dos sueños que recuerdan a los de Juan Luis Palacios en *Jueces en la noche* de Buero Vallejo. Son breves pesadillas que en el espectáculo se señalan con cambios de luz y con un foco que ilumina la cara del intérprete, mientras los demás actores siguen actuando. La primera es la de Joaquín que ve a un hombre muerto que es su hermano y no comprendemos si es el pequeño que murió con la madre o es una premonición de la muerte de Antonio:

JOAQUÍN: *Él está muerto, escarbando en la tierra, su rostro azotado por la lluvia. [...] Y es extraño porque no puedo verle el rostro, pero ese hombre del sueño es mi hermano*

La segunda es la de Ana y podría aludir al miedo de los GAL que tiene la gente del entorno de ETA. En efecto se sabe que apareció un asesinado por este grupo en el fondo de un río con los miembros quebrados:

ANA: *El hombre tiene las manos frías. Las siente sobre el cuello [...] Luego siento otra cosa fría contra el cuello. No sé qué es, tal vez la hoja de un cuchillo, pero no tiene la forma. Estoy desconcertada. Él lo aprieta contra mí, y de repente me doy cuenta de que es un pescado, muerto, frío, escamoso, un pescado que se me pega a la piel. Empieza a gotear, y el líquido me chorrea por el cuerpo. Yo pienso: «los peces no tienen sangre», y comprendo que es el lodo del río, de donde han sacado ese pez muerto, lo que se pega a mi piel. El pescado no tiene cabeza, y las aletas están quebradas: se las han roto a golpes.⁴*

Hay un tercer momento en la escena tres en que se interrumpe la acción y es el del monólogo de Antonio. No es una verdadera pesadilla sino más bien el triste recuerdo del día en que mataron a su madre y a su hermano y como sabe que aquella mañana tenía que haber salido él con el padre «como todos los sábados a hacer la compra», parece sentirse culpable: «¿Tenía yo la culpa de estar enfermo? [...] Estaba enfermo. Tenía gripe. No podía ir al supermercado. Tenía 37,2. Eso, en un niño de 13 años, es mucha fiebre».

En la obra hay dos temas fundamentales: el miedo y la dificultad de hablar incluso en el seno de la misma familia⁵. Esto se percibe en todos los personajes y, para evidenciarlo, el Autor pone en cursiva algunas intervenciones que son sólo pensamientos.

JOAQUÍN: *¿Yo estoy obsesionado?*

ANTONIO: *Estás obsesionado con vengarte y no te importa ponernos en peligro. Eso es lo que tú nunca me dirás, y yo tampoco te preguntaré. Si has venido por lo de la tregua. Si aceptarías la amnistía de la que están hablando, o pretendes hacer algo. No, no nos lo diremos, porque callados es como mejor estamos. Pero sé que tú no has podido olvidar nada, no eres co-*

mo nosotros. Y yo no tengo la culpa de lo que hiciste, ni de que te tuvieras que ir, y sí, vale, soy tu hermano, pero vivo aquí, y no me quiero ir, yo no, no podría vivir sin mis amigos, y sin Ana. Y si tengo que mirar para otro lado, pues miro para otro lado. Eso es lo que no te digo y que tú sabes y tampoco me dices, porque en esta tierra lo importante es callarse, y que el silencio lo diga todo. Si no quieres, no hablamos de eso.

JOAQUÍN: *Pero, ¿cómo podría haberte dicho en ese momento que la memoria es veneno, sí, pero también un punto de partida?*

ANTONIO: Si no quieres, no hablamos de eso.

JOAQUÍN: Como quieras.

Antonio no se atreve a pronunciar este pensamiento porque parece ya que entre ellos «lo importante es callarse» y mirar «para otro lado».

El tema del silencio fluye en toda la obra. Ya la madre lo decía: «callados es como mejor estamos». Antonio, cuando Ana se presta a hablar de su pasado, afirma: «...es mejor que no nos digamos nada» y ella misma dice: «...hay cosas de las que es mejor no hablar», pero Joaquín que ha vivido fuera siente el peso de «ese silencio» y quiere «decirles que ya basta, plantarles cara, romper este silencio y que oigan a alguien que no se calla». Les reprocha no quererse enfrentar a la realidad: «...Os pasáis el día mirando para otro lado», como tampoco comprende la actitud de Ana que aún conociendo la identidad de los asesinos de Antonio no los denuncia porque ha aprendido que «aquí para seguir adelante, olvidamos». Ella sabe que si participa en algo tendrá a «todos los fotógrafos encima y el día siguiente [será] portada de los periódicos. Y a los quince días, [estará] en los pasquines que pegan por todo el pueblo como “traidora”». Y afirma rotundamente «Sí, tengo miedo». Y la escena dos termina con la insistencia sobre el terror⁶ pero también con una esperanza porque Ana en su pensamiento desde el presente afirma que sí se le «ha quedado el miedo dentro» pero por fin terminó ella también «por acompañarle [a Joaquín] a una manifestación contra la violencia» aunque le daba «terror estar junto a él».

Seguramente de los tres personajes ella es la más consciente, la que perteneciendo a una familia de terroristas y estando «entre los que tiraban pie-

dras» en el funeral de la madre y del hermano de los chicos, ahora decide cruzar la barrera y pasar del otro lado. Antonio, al contrario, prefiere no tomar una posición, se considera «gente normal, que no [se mete] en nada». Joaquín está obsesionado por su pasado, pero vuelve sabiendo que esta vez no se va a ir y decide comprometerse.

Lo que se detecta en los diálogos es que los interlocutores en sus encuentros siempre están en lados opuestos y creemos que este es el sentido del título de la obra, *Del otro lado*, que puede evocar también la actitud evasiva ante la violencia nacionalista dominante o la decisión de cambiar de bando. Está claro que en toda la pieza hay una fuerte exhortación a mirar las cosas de frente, a hablar claro y a unirse en contra del terrorismo. En efecto, el Autor mismo afirma sentir «una necesidad, como creador y como ciudadano: no seguir dejando que el silencio ocupe el espacio público, no permitir que el ruido de las pistolas acalle las voces críticas, no aceptar que si desvío la mirada la violencia no me afectará»⁷.

En el montaje se ha utilizado la Sala de la Cuarta Pared sin escenografía, mostrándola tal cual es, pero delimitándola con montones de cajas de cerveza que dan la impresión de que los personajes están reclusos en este espacio donde hay un sólo hueco que tapa Ana en la escena dos, cuando declara que no hay escapatoria para ella, no puede ir a denunciar a los asesinos de Antonio y con este gesto muestra que está encerrada. Así mismo tiene un sentido trágico la acción repetitiva del movimiento de las cajas que nos parece señalar la repetición de lo que les pasa a ellos. Del mismo modo en que construyen y reconstruyen las mismas pilas, así se mata siempre a la persona equivocada: a la madre en lugar del padre y a Antonio en lugar de Joaquín.

La obra adolece de fases de estancamiento o excesivamente discursivas, pero tiene el gran mérito de haber tratado un asunto tan arriesgado en estos momentos.

En la Cuarta Pared hemos asistido a la representación de *Imagina*, de José Ramón Fernández⁸, Yolanda Pallín⁹ y Javier García Yagüe¹⁰, que es también el director. La obra constituye la segunda parte de una trilogía sobre la

juventud. La primera, *Las manos*, hablaba del duro trabajo del campo en los años cuarenta y tuvo un gran éxito. Los nietos de aquellos jóvenes protagonizan ahora la segunda. En particular Juan, padre de Irene, era en la primera parte uno de los que, huyendo de la áspera vida campesina, emigró a la ciudad para formar parte de la clase obrera urbana.

La obra está estructurada en muchas escenas muy breves, en un espacio transformable que a veces evoca la fábrica, otras las casas de las distintas familias. Los actores, excelentes, pertenecen a la compañía Cuarta Pared y hacen varios papeles, pero los personajes principales son seis. El tiempo está marcado por el locutor de radio «El Halcón Maltés»¹¹ que da las noticias entre una canción y otra. En estos años aparecen en España las emisoras de frecuencia modulada que se desmarcan claramente de las de onda media. Las primeras difundían la música pop, una música que venía de fuera transmitiendo otro anhelo de libertad. Trecet leía y traducía las letras de aquellas canciones portadoras de novedades. Pensamos también en Ángel Álvarez que en los sesenta crea el programa «Vuelo 605», que introdujo en España a varios grupos pop famosos. La obra evoca a una de esas emisoras y empieza con las palabras del locutor y una canción de Françoise Hardy, cantante de los años sesenta que atraía particularmente a uno de los personajes, Richi (José Antonio Ruiz), que tenía familia en Francia. También él había vivido allí, pero la nostalgia lo había devuelto a su tierra, aunque trayéndose la música que allí había oído. El tiempo del comienzo de la obra está marcado por otra intervención que anuncia que Janis Joplin ha muerto y sabemos que esto tuvo lugar en 1970. Aunque el locutor intervenga a lo largo de toda la obra y la cierre, es el personaje ejemplar quien marca con sus palabras la fecha del final: «FEDE: Están hablando de que puede haber un golpe de Estado [...] de los militares. No les gusta el Torcuato, no es de los suyos»¹². Es clara aquí la referencia a Torcuato Fernández Miranda, Vicepresidente que asume la Presidencia del Gobierno por algunos días tras la muerte de Carrero Blanco el 20 de diciembre de 1973. A los pocos días, después de la salida de Richi de la cárcel, termina la obra.

Varios son los temas que se vislumbran a través de la historia de los seis jóvenes: la incompreensión entre padres e hijos, el deseo de liberación de la

mujer, la denuncia de la violencia en la familia y en la escuela y, en particular, la lucha obrera, el total despojo de la personalidad del trabajador a su entrada en la fábrica. Manolo (Barde) y Fede (Eugenio Gómez) se enteran de que allí son sólo un número. Así se lo explica muy claramente un compañero: «ANTONIO: Cuando cruzas la puerta de la fábrica eres el número tal y cual [...] en cuanto os lo den, os lo aprendéis, porque [...] aquí dentro no te sirve ni el nombre, ni los apellidos».

La obra es también el relato de la toma de conciencia de uno de los jóvenes, Fede, que a través de un largo proceso llega a comprender la necesidad de la unión para combatir al enemigo. En efecto es el primero que se da cuenta de la dureza de este trabajo: «la jornada de doce horas sí o sí. Si se te ocurre decir que tú no haces horas extra ya te has puesto la cruz [...]. Le ofrecen a la gente trabajar a prima, por número de piezas, y claro, hay cosas que si vas deprisa...». La jornada era oficialmente de ocho horas, pero con estas presiones a la postre se seguía siempre con doce horas diarias. En estos años la lucha obrera en España es muy fuerte. Tussell¹³ da unas estadísticas que demuestran que las huelgas en España son mucho más numerosas que en Francia. Pero no es fácil convencer a todos a participar en ellas, porque los que vienen del pueblo «no quieren meterse en historias [...]. Tienen el miedo metido en el cuerpo. El miedo y el hambre».

En la obra se denuncian también episodios de insolidaridad entre los mismos obreros¹⁴ y los accidentes, consecuencia del trabajo a destajo y de la falta de accesorios de seguridad: «...llevan meses pidiendo mascarillas, que las viejas estaban podridas de ácido [...]. En la clínica de la fábrica sólo tienen vendas y alcohol y eso no sirve para los pulmones». Se revela también cómo los obreros sacrifican su propia salud para poder ganar algo más y aceptan todo tipo de trabajo: «...el plus de tóxico es bastante más que el plus de penoso». Le dice un compañero a Manolo, que acababa de tener un accidente: «...¿Cuántas horas extras llevabas? [...] ¿Cuánto vino te habías metido en el cuerpo? Menudo invento. Horitas extras, piezas a prima y vino gratis que lo pone la empresa». Al mismo tiempo se manifiesta la inmoralidad de los jefes que, sin acercarse a trabajos peligrosos, cobran este sobresueldo: «...la mitad de los jefes se llevan el plus de tóxico sin acer-

carse a tratamiento, y la otra mitad se llevan el de penoso sin acercarse a fundición».

Para señalar que los superiores son todos iguales, seres sin nombre, los autores se han servido de una técnica que subraya muy bien la hostilidad entre jefes y peones a pesar de ser dos jóvenes de la misma edad. En la escena Fede/Diego y Manolo/Diego, no vemos la cara del jefe que da la espalda al público, sino que Fede en una y Manolo en la otra pronuncian las intervenciones de los dos. Oímos así lo que está diciendo Diego desde el punto de vista primero de Fede, es decir, del obrero concienciado, y después desde el de Manolo que está totalmente despreocupado y se contenta con ir al cine todos los días.

Fede, aunque tiene que obedecer al patrón, remarca que «Aquí hay gente que lleva muchos años trabajando y está orgullosa de hacer su trabajo en condiciones. Aquí hacemos lo que se mande, pero estas cosas no son buenas para nadie». Manolo, al contrario, escucha a Diego que le incita a ser un delator y, aunque nunca llegue a hacer de chivato, contesta «Sí», mientras oímos la música de El Padrino. Es este un juego muy interesante y muy nuevo desde el punto de vista del personaje. En efecto vemos así que también Manolo, que no se preocupa por los derechos de los obreros, a nivel inconsciente percibe el discurso del dueño como el del Padrino, el protagonista de la película que se estrenó en España en 1972.

Los sueños de los jóvenes son el *leit motive* de toda la obra. Ya desde la primera escena encontramos a los seis protagonistas y notamos que bullen en deseos, que sintetiza Mari Carmen (Audrey Amigo) con la frase: «...yo quiero buscar algo mejor». Pero quien generalmente introduce las conversaciones sobre las aspiraciones de estos jóvenes es el locutor, a veces con una canción de David Bowie, otras con una canción-oración de la misma Janis Joplin que parece interpretar todos sus anhelos. Y en efecto el Halcón sabe que sintonizan su programa «para encontrar una ventanita para volar y ser libres y felices». Tina (Elena Benito) querría «montar en avión y marcharse lejos, lejos, lejos [...] ver el mar», Mari Carmen quiere ver «el barrio abajo, pequeñito». Sólo Irene (Verónica Regueiro) no habla de sus sueños porque «son demasiado grandes».

Las aspiraciones de los jóvenes chocan con las de sus padres que han sufrido hambre y miseria y ahora están contentos con lo poco que han alcanzado. Como siempre el primero que subraya este contraste es Fede, pero relacionándolo con la música:

—Los jóvenes dejaron de escuchar a los cantantes [...] y empezaron a salir grupos, se marcó una frontera. Nuestros padres están en un lado y nosotros en otro. Son dos mundos diferentes. Lo de los Beatles no fue una cosa dirigida.

Y aquí se manifiesta que la incompreensión es total. Lo es en sentido político porque los jóvenes condenan la invasión de Checoslovaquia mientras el padre de Tina, que admira a los rusos tanto que escucha continuamente los coros de su ejército, aunque admite que la invasión «no estuvo bien», no puede dejar de afirmar que «técnicamente fue perfecta»¹⁵.

Si la incompreensión existe incluso en una familia comunista, con mayor motivo en las otras. En casa de Mari Carmen es la misma madre la que afirma: «...en esta casa se hace lo que dice tu padre» y a los deseos de libertad de la hija opone la pregunta «¿Tú quieres ser una perdida?». Los padres siempre subrayan sus sacrificios porque no entienden la insatisfacción, el deseo de mejorar de sus hijos: «Toda la vida matándose a trabajar, sin un mal día trasnochando, para que ahora llegue esta mocosa y quiera estarse de pingo hasta las tantas». De la misma manera los padres crecidos en el franquismo muy raramente comprenden la actitud de los jóvenes frente a los dueños. En la fábrica han soportado todo en silencio y están orgullosos cuando, después de una vida consumida en ella, se les concede hablar con los patronos. Es esta la gran incompreensión entre Fede y su padre que, al recibir una medalla por sus veinticinco años en la empresa, considera ese día como el «más importante de [su] vida», pero se lleva un gran disgusto y pasa vergüenza por no estar el hijo en la fiesta. Se siente completamente gratificado pensando que es «la única vez que [ha] hablado delante de los directores de la fábrica» y está orgulloso de tener a sus espaldas «veinticinco años de trabajo y ni un problema, ni una advertencia, ni un día de baja, nada». El hijo, por el contrario, no puede olvidar que en ese tiempo casi no ha visto a su padre y que le «han quitado la salud» y cuando intenta expli-

carle que su lucha es también por él, para que no pase «otros veinticinco años sin levantar la cabeza», el padre cierra la conversación con la frase fundamental de los mayores de esa generación: «Tenáis que pasar una guerra».

Esta rotura generacional desemboca a veces en la violencia. Aunque no la ejerce, incluso la madre de M. Carmen dice a su hija: «Mano dura es lo que a ti te hace falta» y el padre la golpea con fuerza llegando a mandarla al trabajo «con un ojo completamente amoratado». El castigo físico es frecuente también en la escuela. No es casualidad que exista en España una máxima que dice «La letra con sangre entra». Y Tina, hablando de un hipotético hijo suyo, afirma: «Mi hijo no va a ir al colegio [...] Nadie le va a poner la mano encima. Quiero educarle de otra manera [...] Se tiene que preparar para un mundo distinto. Mejor».

Esta generación desea un cambio total y son sobre todo las chicas porque en todas las casas hay una diferencia brutal entre el hombre y la mujer. Y nos la presentan dentro de una familia de izquierdas, la de Tina, en que los hombres son progresistas, pero a pesar de ello los hermanos vuelven del trabajo y descansan mientras la chica debe seguir con las tareas de la casa. La única familia en que la hija recibe un trato diferente es la de Irene. El padre Juan es libertario y anarquista y en su casa se reúne toda la pandilla. Allí acuden las chicas cuando tienen problemas y allí los debaten.

Se denuncia también que las mujeres para encontrar más fácilmente trabajo tenían que hacer el servicio social en el que se enseñaba a coser, a cocinar y algunas máximas educativas como «La mejor compañera de la mujer es una aguja». No hay que olvidar que en esos años la mujer casada no podía obtener el pasaporte sin el permiso del marido y la soltera hasta los 25 años sin el del padre¹⁶.

El gran acontecimiento de estos años es la píldora y cuando un ginecólogo la receta a M. Carmen, sin decirle que es también anticonceptiva, ella lo cuenta con entusiasmo a sus amigas y «las tres miran la caja de pastillas como si fuera un tesoro». Pero en estos años la mentalidad en España todavía no ha cambiado, las chicas tienen miedo también de las vecinas que controlan «con quién sales y dónde vas». El compromiso feminista se nota

sobre todo cuando Tina va a cuidar a una niña en una casa donde se lee a Simone de Beauvoir y el manifiesto de Wilhem Reich «Sexualidad y Represión» de 1936, que se volvió a publicar en París en 1966. Eran publicaciones prohibidas en España que este matrimonio había comprado en París y se fía de dejárselas leer a Tina porque es «una proletaria de verdad». Esta pareja no pertenece a la clase obrera. Son intelectuales progresistas, personajes marginales que sirven sólo para evidenciar la ignorancia en que se mantenía al pueblo. Los verdaderos protagonistas de la obra son los obreros y de su lucha y de su condición se habla aquí, así como de la opresión política durante la dictadura. El aspecto más interesante es que todo ello se presenta siempre en paralelo con la bellísima música que acompaña a toda la obra¹⁷. Es siempre Fede quien lo subraya:

—Lo que ha pasado con el rock es lo más importante que ha pasado en mucho tiempo, porque ha sido algo que nadie dirigía, algo que salía directamente de las masas. Las cosas sólo cambian cuando se pone todo patas arriba, como ha pasado con la música. «La historia de las revoluciones es la historia de la irrupción violenta de las masas en el gobierno de sus propios destinos». Lo dijo Trotski.

La obra es marcadamente documental y se pueden encontrar referencias a sucesos idénticos en otros libros sobre la época. Por ejemplo, cuando Fede va a llevarle a Aurelia, mujer de un preso político, el dinero que han reunido los compañeros de la fábrica, nos damos cuenta de que la casa está vigilada y su descripción es igual a la que da Lidia Falcón del día de su detención:

—Un taxi [...] llevaba parado encima de la acera, con su cargamento de cuatro patibularios personajes, toda la tarde¹⁸

AURELIA: *Tú me dirás. Tres señores metidos en un taxi subido a la acera.*

En esta misma escena se subraya el aumento de la represión para quien organiza manifestaciones¹⁹: «AURELIA: Ahora puede ser peor [...] Hace seis años, cuando metieron a Camacho en la cárcel, le echaron seis años. Ahora por lo mismo, han pedido veinte». Y en la escena en que Richi y Fede están preparando una manifestación²⁰, la intervención del segundo es la reproducción en forma reducida de un panfleto publicado en el libro de José

Antonio Día²¹, y la de Richi una hoja de instrucciones para los estudiantes del 68. La primera es una relación de las numerosas detenciones y malos tratos de la policía de aquellos días así como de las reivindicaciones de los trabajadores: «...Exigimos: Derecho a la huelga. Libertad sindical. Salario mínimo de 250 pesetas por ocho horas de trabajo. Libertad para los represaliados y readmisión de los despedidos». La segunda es una serie de instrucciones para defenderse de los «palos salvajes» de la policía que pululaba en aquellos días en muchas Universidades.

Sin duda son los chicos los personajes estudiados más profundamente y la obra se concentra sobre todo en la evolución de Fede. Al principio no tiene bases ideológicas porque no tiene acceso a los libros. Se entusiasma con todo lo que encuentra, pero siempre ha sabido que «un hombre libre ha de empezar por pensar libremente» y comprende que hay que estar dentro del sindicato porque «hay que golpear al sistema desde dentro hasta hacerlo desaparecer».

En aquella época los sindicatos estaban todavía en manos del Movimiento Nacional, pero en las elecciones de 1971 la mayoría de los electos pertenecía a Comisiones Obreras, organización todavía clandestina que entonces reunía a casi todos los grupos de izquierdas²², y Fede bien podría pertenecer a ella. Pero cuatro son las escenas que mejor dibujan al joven, en las cuales dialoga con Manolo. Es este un chico que no se hace ningún planteamiento social o político. Le encanta el cine y el consumismo. Está contento con lo que tiene y sólo desea ganar más. En la primera, la 13, surge el enfrentamiento sobre la fe en la fuerza del sindicato y la postura individualista. En la segunda, Manolo se preocupa de sus patillas mientras que Fede intenta hacerle comprender por medio de una parábola de Mao que «hay que salir y ver cosas y conocer gente». En la tercera, Manolo le ofrece dinero a Fede porque le han subido el sueldo. Se trata de un tipo de plus concedido a los trabajadores considerados fieles. Se le llama «bufanda» y con este motivo surge otra discusión a propósito de la huelga:

MANOLO: *Entiendo lo de los guantes, y si me apuras lo de las horas... pero que paréis por la amnistía, coño, eso me parece mezclar la política con el sindicato.*

FEDE: *Todo es política, payaso. Política es pensar en los demás, no sólo en uno mismo.*

El culmen de la incomprensión se alcanza en la escena 15, en la que los dos hablan de abusos e injusticias y sólo al final se dan cuenta de que Fede está hablando de política y el otro de fútbol.

FEDE: *Es acojonante. Un abuso y otro y otro, y la gente no se levanta.*

MANOLO: *Pues cualquier día se acaba eso, porque ya es que no se puede aguantar [...]*

FEDE: *Lo de esta semana ha sido un escándalo.*

MANOLO: *Y todavía dice que no se equivocó. Si lo vio toda España. Metro y medio faltaba para que entrase en el área. Es que tenían que repetir el partido.*

FEDE: *¿De qué estás hablando?*

MANOLO: *Del penalty del domingo. ¿De qué quieres que hable?».*

En el desenlace de la obra una vez más notamos la seriedad de Fede que tiene la paciencia de actuar sólo cuando es el momento, siguiendo las órdenes, y que aconseja «Esperar» aunque a veces los compañeros no le comprendan y esto le haga saltar los nervios:

FEDE: *...¿Qué culpa tengo yo de que Richi se ande metiendo en jaleos? ¿Eh? Si se convocan acciones tengo yo la culpa y si se desconvocan también.*

Es particularmente interesante la escena 11 en que todos los protagonistas están en el escenario y observamos sus reacciones frente al accidente de Juan en la fábrica. Una vez más encontramos a Manolo que achaca el accidente a la mala suerte («Estas cosas pasan por mala pata [...] Pasan porque tienen que pasar»), mientras que «Fede golpea un puño contra una mesa».

La misma falta de compromiso la encontramos en Mari Carmen que sólo quiere llevar una vida libre y cómoda, salir del barrio, casarse con el jefe de los almacenes donde trabaja, aunque tenga la desilusión de estar a punto de ser violada por éste. Tina es una chica deseosa de leer y aprender. Sale con Richi, pero cuando ella hace planes para vivir juntos, él no quie-

re comprometerse y se dejan. Es también un obrero, pero trabaja en el taller de motos de un pariente, desea una vida sin compromisos ni responsabilidades y es un poco anárquico. Pero no es insolidario con su clase, aunque en las manifestaciones actúe individualmente. Irene, la novia de Fede, es una mujer entera y verdadera. Posee la inteligencia y la preparación para continuar sus estudios, pero tiene que trabajar en la fábrica a causa del accidente del padre, a quien quiere y respeta porque la ha educado «para que fuera una persona». Es sin duda el personaje ejemplar entre los femeninos.

Como hemos visto estamos ante un ejemplo de teatro documento que los autores han escrito no sólo después de haber leído textos históricos sino también a raíz de numerosas conversaciones con personas que vivieron su juventud en los 70. Y en efecto se pasa revista a varios sucesos de aquellos años, desde la muerte de Allende, del que se citan las últimas palabras, hasta el atentado de Carrero Blanco, representado con una inteligente y elegante solución, y sobre todo a la lucha obrera.

El espectáculo en su conjunto resulta muy interesante, aunque haya algunos momentos reiterativos. Y lo más importante es que no gusta sólo al público de esa generación sino que entusiasmo también a los jóvenes de hoy.

El Traductor de Blumemberg de Juan Mayorga²³ se presentó al público por medio de una lectura dramatizada en la Casa de América bajo la dirección de Guillermo Heras.

La obra está dividida en once escenas, cinco de las cuales se desarrollan en un tren y seis en un sótano. Su alternancia es regular excepto la VIII y la IX que tienen lugar las dos seguidas en el local. Este relevo corresponde a un cambio total de marco expresivo dado que las primeras escenas son totalmente surreales mientras las segundas, exceptuadas las que describen Berlín, son más realistas. Estas últimas vertebran el tiempo presente, mientras las demás constituyen un *flash-back* que no pertenece a una memoria histórica sino más bien a un sueño y los acontecimientos se suceden caóticamente y en ocasiones sin sentido en una dinámica típicamente onírica.

Blumemberg habla en alemán en las escenas del tren, mientras que en el sótano habla castellano, un castellano-argentino porque él había estado escondido en aquel país. El espectador intuye lo que dice en alemán por las contestaciones del traductor. Seguramente a Juan Mayorga le interesaba estudiar el efecto de la alternancia de las lenguas así como romper el orden del tiempo para analizar las relaciones y tensiones entre los ambientes ya que al variar el marco espacial se determina un comportamiento distinto de los actores.

La historia podría parecer sencilla. Un filósofo alemán con pasado nazi se ha escondido en un sótano de Berlín junto con su traductor, Calderón, contratado por Silesius, la persona que tenía que esperarle allí. Como no se ha presentado le envía a buscarle en un Berlín caótico, presa del desorden en un ambiente muy tenso como podría serlo de nuevo Europa en una situación prefascista.

La escena I se desarrolla en un tren. Al principio parece un viaje normal, pero gradualmente se vuelve surreal. No hay conductor, no aparece el revisor y en el vagón restaurante se encuentra comida pero no camareros. En el tren, Calderón esperaba encontrar al doctor Bernstein y se topa con un presunto francés ciego que se presenta como Jules Violet. Este le explica que está leyendo *Benito Cereno* en Braille, un libro sobre un falso pirata, y el hecho de que se trate de una historia sobre un impostor despierta sospechas en el traductor que, observando la ausencia de emoción al atravesar los Pirineos y al conversar sobre el champagne y el foie-gras, cierra la escena diciendo «Usted no es Jules Violet».

En la II estamos en un sótano de la estación de Berlín pero «La estación parece abandonada. Sólo hay niños jugando». El espectador todavía no comprende quiénes son los dos personajes. Es sólo en la III cuando se entera de que el español es alguien que debe preparar la versión castellana del libro del doctor Bernstein. En la escena siguiente estamos otra vez en el sótano de Berlín. En la dirección que le dio Blumemberg, Calderón sólo encuentra «Un perro envenenado en el jardín; una ventana rota; sangre sobre las teclas del piano», está convencido de que Silesius «se murió», por lo que cree haber hecho un viaje inútil, y concluye «Estamos muertos». Con esta

persuasión quiere irse pero el alemán para ganárselo le ofrece la autoría del libro. No es la primera vez que el traductor tiene la tentación de marcharse; también la tuvo cuando en el tren se enteró de que el libro existía sólo en la cabeza del alemán, que se lo dictaría frase por frase. Pero cuando Blumemberg tiró del freno de alarma para darle ocasión de bajarse decidió quedarse porque prevaleció en él el deseo de afrontar esta traducción. Él también es un hiperintelectual y la primera frase que le ha dictado le resulta ya inquietante, tanto que la repite en castellano cuatro veces y es la única que conoce el espectador: «El enemigo es nuestra única pregunta en cuanto forma», «Der Feind ist unsere einzige Frage als Gestalt». Es decir, el concepto más importante es conocer la sustancia de tu enemigo como sostenían Göbbels y Schmitt²⁴. En efecto, las grandes coaliciones políticas se forman frente a un enemigo.

La VI es la escena más importante. No sólo el público se da cuenta de que el alemán es Blumemberg y no el médico, sino que también oye toda su retórica fanática y heroica que apela a la fuerza, al valor, y desprecia las elecciones:

... mi misión es despertar vocaciones. No entre esas almas de tendero que se sienten libres porque cada cuatro años echan un papel en una caja y creen que eso es el pueblo, una suma de votos rota en partidos. Yo pienso en otra raza y créeme, sólo hay otra raza [...] En todo el mundo se está formando una aristocracia de corazones que buscan una libertad nueva y que se sacrificarán por los demás, hasta por el más cobarde. Sólo esos hombres pueden hacerse cargo del pasado y del futuro y asumir la responsabilidad de un relámpago que atravesase la sombra²⁵ [...] Cada hombre habrá de ser héroe o criminal, el tiempo de la indecisión se está acabando²⁶.

Nos enteramos de que el libro de Blumemberg «sólo Hitler lo leyó. Lo escribió por él» y «A través de sus ojos, Alemania [lo] leyó». Hablando a Hitler, Blumemberg se dirigía a toda Alemania. Calderón entonces le responsabiliza del incendio del Reichstag, del horror de Dachau y de Auschwitz, y también del hecho de que siendo rector «expulsó a los catedráticos judíos». Y el alemán se defiende diciendo:

Mi libro tiene respuesta a todas tus preguntas. Él te dirá mi verdad [...] Dejé que mis palabras te hablen ¿Te da miedo ser el traductor de Blumemberg? No cualquiera puede mirar el rostro de Dios. Míralo como un templo, estás entrando en un templo. Es el destino de la Humanidad, el día de la ira, el Juicio Final. Entré al juicio del mundo. El libro final, todos los libros, el primer libro de la nueva Humanidad.

En las escenas del sótano estamos en el tiempo presente y en la realidad, pero el Berlín que ve Calderón es totalmente irreal. La ciudad está sumida en el desorden.

CALDERÓN: *Es la huelga, ya está aquí. Ferroviarios de toda Europa han llegado a Berlín. Marcan con cinta blanca una zona, expulsan a los gitanos y prenden fuego a sus casas [...] ¿Oye el rumor del fuego?*

El filósofo se ve sorprendido por un Berlín inmerso en el silencio y en ese silencio espera que esté incubándose el grito nazi:

BLUMEMBERG: *...Desearía tanto conversar con esos estudiantes. Muy pronto gritarán a sus profesores: «Hablemos de Blumemberg». Hoy guardan silencio, pero ¿qué está creciendo en ese silencio? [...] Alemania se avergüenza de sus soldados. Ni siquiera los muertos están a salvo del enemigo [...] Yo prometí a aquellos muertos que les devolvería su nombre. Aún están allá esperando. Sólo en el Juicio Final recibiremos nuestro verdadero nombre, el definitivo. Silesius sabe cuánto falta aún. Él conoce el día y la hora del Juicio Final. Mientras tanto ¿cómo soportar el silencio?*

Desde que ha leído el título de la obra, el espectador se ha preguntado quién es este personaje. En la fantasía de Juan Mayorga era un filósofo nazi, un hiperintelectual al que le había destruido el libro el último bombardeo de Berlín. Su pensamiento, que conocemos a través de sus intervenciones, podría ser una síntesis de algunos intelectuales alemanes: Carl Schmitt²⁷, Martin Heidegger²⁸ y Ernst Jünger, escritor que, como Blumemberg, participó en la guerra, fue herido y parece haber tenido alguna responsabilidad en la formación de la ideología nacionalsocialista. Pero como hemos visto, algunas afirmaciones suyas evocan los discursos de Hitler y de Göbbels, el genio de la propaganda nazi.

A partir de la IX, todavía en el sótano, y no considerando la X que es otro flash back, la actitud de los personajes cambia totalmente:

(El dictado de Blumemberg es cada vez más vacilante; el tecleo de Calderón, cada vez más firme [...] Calderón teclea. Su tecleo es largo, independiente ya del dictado [...] Por fin, Blumemberg calla y sólo se oye el tecleo de Calderón...)

El traductor se ha ido identificando cada vez más con el autor. Se ha tomado como desafío ir a todos los lugares donde ha estado Blumemberg: el burdel, el colegio, la Universidad, donde sus obras están prohibidas pero se citan sus frases sin nombrarle. Le ha seguido los pasos pero de algún modo tiene un margen de independencia, toma su distancia, ejercita su autonomía. Está claro que a Mayorga le interesa mucho la relación autor-traductor, como se nota también en el programa de mano: «El traductor [...] no es ni el autor ni su sombra, pero se diría que participa de ambas naturalezas». El primero sigue la huella del segundo pero de algún modo la cambia. Es evidente aquí el recuerdo de *El lector por horas*²⁹ y su análisis de la ingerencia de la entonación y otros factores. En efecto, el traductor no es un mero instrumento que transvasa contenidos de una lengua a otra sino que a veces viene a ser un creador. En la obra se discute sobre el título *Critic der Gewalt*, donde la última palabra puede traducirse por «violencia» o «poder» según la interpretación del traductor. En esta escena es el mismo Calderón quien está escribiendo el libro y se está volviendo nazi. Él mismo se da cuenta de esto mirándose «las manos con horror».

El motivo de conocer a una persona por las manos es típico de Juan Mayorga. Recordamos que en *Cartas de amor a Stalin* la Bulgákova construye el personaje desde ellas³⁰. En esta obra el tema es todavía más insistente: Blumemberg examina las de Calderón porque cree que «se puede reconocer a un judío por las manos», tiene miedo de que reconozcan las suyas, recuerda las de Hitler («Era una bestia, pero sus manos...») y custodia todo lo que tiene que decir entre ellas: «Mis palabras han deseado tanto la hora de volver... (Mostrando sus manos). Están aquí, entre mis manos». Calderón empieza a darse cuenta de que el alemán no es el doctor Bernstein por ese detalle: «Cuando hizo aquella cura a la cieguita sus manos...». Está claro

que para Juan Mayorga poseen una connotación poética que ayudan a descubrir a las personas. No es casualidad que haya escrito la dedicatoria de la primera edición de esta obra «A Coté, entre sus manos todos mis nombres».

En la XI, la última, estamos en el sótano. Calderón vuelve del exterior. Esta vez ha buscado un teléfono «con intención de llamar a la policía» pero no lo ha hecho porque temía «encontrar la voz de Silesius» dado que sospecha que el nazi-fascismo está en todas partes y no confía en nadie. Y una vez más percibimos que este personaje, nunca presente, no es más que el mismo nazismo o una entidad que se ocupa de proteger a los criminales nazis³¹. Calderón se da cuenta de que esa presencia inquietante «lo sabe todo. Porque todo lo ha dispuesto desde el principio, desde siempre». El traductor detecta su propia transformación y quiere quemar lo que ha escrito:

Por ellos [los niños] tengo que quemarlo. Si supiesen qué he escrito me matarían. No se puede mirar a los ojos a un niño después de escribir frases como esas.

Es también este un tema que fluye a través de toda la obra. Los ojos y las voces infantiles han perseguido a Blumemberg, que piensa que los niños inocentes tienen una mirada penetrante para detectar el dolor y ahora persiguen también a Calderón que se da cuenta de que la traducción ha sido como una enfermedad y este libro del mal ha acabado por poseer su mente. Por eso ha comprado el billete para escapar, porque cree que si se aleja de Berlín y del libro se curará. Pero Blumemberg comprende lo que ha pasado y se da cuenta de que sus ideas ya han penetrado en su traductor, le han contagiado, y sabe que huyendo está transportando el nazismo a otro sitio:

BLUMEMBERG: *Mira tus manos (le obliga a mirarse las manos). Están preparadas para escribir hasta la última palabra [...] Porque hombres como vos y como yo nacemos del dolor del mundo, y no venimos a curar el dolor, venimos a asumir la culpa, a cargar con el pecado de la Humanidad [...] Pero todo ese dolor es necesario [...] ¿Pensás que huir salvará al mundo del veneno? Sólo ese veneno salva, sos vos mismo ¿quemarás tu cabeza? (le ofrece la pistola) No sos capaz [...] Mi memoria está a salvo (lleva la punta*

de la pistola a la cabeza de Calderón). Dentro de Vos, palabra por palabra, creciendo.

La pesadilla concluye afirmando que el nazismo cambia de lengua, pero puede surgir en cualquier momento en cualquier lugar.

BLUMEMBERG: *Silesius conoce el día y la hora. Me dio un traductor. Otra lengua, otros hombres. Quiere el libro en tu idioma. Esta vez el dolor no empezará en Berlín. Decime: ¿Hacia dónde va ese tren?*

CALDERÓN: *Madrid.*

Otro tema que corre a través de toda la obra es el miedo. Antes de descubrir su verdadera identidad, Blumemberg se esconde bajo falsos nombres. Las acotaciones que acompañan a sus intervenciones nos lo revelan: «...asustado; intranquilo; sobresaltado; alarmado; amenazado; escucha un ruido; etc.», pero en una de las últimas en la escena final alcanza el culmen:

BLUMEMBERG: *...llegó el día en que sentí miedo de mi propio hijo [...] Yo sé qué es tener miedo en Alemania. ¿Miedo de los niños o de vos mismo? Es el mismo miedo. Miedo de la voz de Silesius diciéndote: «Ahora vos sos nuestro hombre». Miedo de ser el más fuerte, el más libre.*

Tratándose de una lectura dramatizada, Guillermo Heras no ha podido aportar muchos elementos nuevos. Únicamente un tren eléctrico circulaba en una mesa cercana durante las escenas que tenían lugar a bordo del tren. Blumemberg no aparecía con una pierna artificial como en el texto, porque evidentemente ese espacio no se prestaba a ello. El mismo Juan Mayorga leía las acotaciones y Rubén Szuchmacher y Pepe Viyuela interpretaban con eficacia el papel de Blumemberg y Calderón respectivamente.

NOTAS

1. Sobre este tema en el teatro véase MARÍA JOSÉ RAGUÉ ARIAS, *¿Nuevas dramaturgias?*, Ministerio de Educación y Cultura, Madrid, diciembre de 2000, pp. 131-132. De allí derivan nuestras citas. En el cine señalamos una dura película que se proyectó dentro de la Semana Internacional de la Crítica en el Festival de Cannes en Mayo de 2001, *Asesinato en febrero*, dirigido por Eterio Ortega. El filme recrea la vida de dos víctimas de ETA, Fernando Buesa y Jorge Díez Elorza.
2. Es autor bilingüe (en castellano y francés). Entre sus obras recordamos *Dedos (vodevil negro)* que ha sido representada en Madrid por el Centro Dramático Nacional, dirigida por Eduardo Vasco, y también en Buenos Aires, México y Grenoble. Ha trabajado mucho también como ayudante de dirección. Véase CARLA MATTEINI, *La semilla de Caín*, en «Primer Acto», n. 274, mayo-julio 1998, pp. 79-80.
3. Las citas están tomadas del libreto mecanografiado de los actores. El texto está todavía inédito.
4. Notamos la coincidencia del uso por la Mafia siciliana del envío de un pescado muerto como advertencia e intimidación.
5. En el *Dossier de prensa* escribe el Autor que se trata de una historia «de tres seres atrapados en una sociedad que impone el silencio como ley [...] donde la violencia marca el día a día».
6. Varios reportajes en los diarios hablan del miedo que sufren en el País Vasco. Señalamos tan sólo el de los periodistas que «viven en una esquizofrenia que incluye desde el síndrome de Estocolmo hasta el miedo puro y duro», JOSÉ ANTONIO FUSTER, *Periodistas bajo el volcán vasco*, «La Razón», Madrid, 13 de mayo de 2001, p. 37.
7. *Dossier* entregado en la Rueda de prensa del 18 de febrero de 2001.
8. José Ramón Fernández (Madrid, 1962), premio Calderón de la Barca 1993 se ha dado a conocer con varios trabajos. Véase MAGDA RUGGERI MARCHETTI, *Sueño y purificación en «Para quemar la memoria»* en «Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea», n. 3, Alicante, 1998, pp. 51-59.
9. Yolanda Pallín (Madrid, 1965), premio Calderón de la Barca 1996 y premio María Teresa León 1995 ha estrenado varias obras. Véase VIRTUDES SERRANO, «Cachorros de negro mirar» y «Lista negra», *dos crónicas de nuestro tiempo* en «Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea», n. 3, Alicante, 1998, pp. 61-72.
10. Javier García Yagüe (Sevilla, 1961) es el director de Cuarta Pared, un proyecto que integra Escuela, Compañía y Sala de exhibición de espectáculos. Ha dirigido obras de varios autores contemporáneos. Como director invitado, en 1998, puso en escena *Más ceniza* de Juan Mayorga, con el Teatro Nacional Juvenil de Venezuela.
11. Pensamos que ha influido en la creación de este título la película homónima de John Huston con Humphrey Bogart.
12. Las citas están tomadas del libreto mecanografiado de los actores. El texto todavía está inédito. Después de la muerte de Carrero Blanco «Fernández Miranda manejó los mecanismos constitucionales necesarios con habilidad y calma [...] no todo pudo resolverse tan fácilmente. Pareció que el director de la Guardia Civil, general Iniesta Cano, intentó dar algo parecido a un golpe: ordenó a los comandantes locales que ocupasen las capitales de provincias y que disparasen contra los izquierdistas a la menor señal de manifestación». JUAN PABLO FUSI, SERGIO VILAR, PAUL PRESTON, *De la dictadura a la democracia*, Historia 16, Madrid, febrero, 1983, pp. 112-113.
13. TUSELL, JAVIER, *La España de Franco. El poder, la oposición y la política exterior durante el franquismo*. Historia 16, Madrid, 1999. Véase también JUAN PABLO FUSI, cit. pp. 54-84; y MARCELINO CAMACHO, *Charlas en la prisión*, Laia, Barcelona, 1976, pp. 58-70.
14. Alguno que lleva en la fábrica sólo unos pocos meses más se permite maltratar a los nuevos. El encargado le dice a Fede, que ha ido al baño sin pedir permiso: «No te voy a dejar ni respirar. Voy a ser tu sombra», (p. 9).
15. Sobre las discusiones entre los propios comunistas acerca de este argumento véase G. MORÁN, *Miseria y grandeza del Partido Comunista de España*, Planeta, Barcelona, 1986.
16. Véase el vídeo de VICTORIA PREGO, *Historia de la transición*.
17. Oímos a los Rolling Stones, los Beatles, Víctor Jara, John Lennon, Bob Dylan y otros y a veces se recitan fragmentos de sus canciones.
18. FALCÓN, LIDIA, *Viernes y Trece en la calle del Correo*, Planeta, Barcelona, 1981, p. 19.
19. «La única respuesta de la que el Gobierno se sentía capaz era la represión: esto se vio en la preparación del proceso 1001, un proceso ejemplar contra diez miembros de Comisiones Obreras, acusados de asociación ilícita», JUAN PABLO FUSI, cit., p. 111.
20. Suponemos que se trata de la manifestación que se había convocado para el 20 de diciembre de 1973 en contra del proceso 1001 donde se había pedido para Camacho, acusado de agitación política, veinte años. Como el mismo día tuvo lugar el atentado de Carrero Blanco llegaron órdenes de desconvocar cualquier acto de protesta en este momento.
21. DÍAZ, JOSÉ ANTONIO, *Luchas internas en Comisiones Obreras*, Bruguera, Barcelona, 1977. Encontramos las mismas reivindicaciones en JULIAN ARIZA, *Comisiones Obreras, Avance/Mañana*, Madrid, 1976.
22. «En la última etapa (1970-1976) no solo se expanden los movimientos sociales que actúan contra la dictadura, sino que aumenta el número de militantes de los partidos y de los sindicatos» JUAN PABLO FUSI, cit., p. 84.

23. MAYORGA, JUAN. *El traductor de Blumemberg*. Colección Nuevo Teatro Español, Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, n. 14, Madrid, 1993. Nuestras citas vienen de un libreto para los actores, inédito, con importantes cambios respecto de la versión editada. Sobre este autor véase MATTEINI, CARLA, *Los motivos de Juan Mayorga* en «Primer Acto», n. 280, Madrid, sept-oct. 1999, pp. 48-53, y RUGGERI MARCHETTI, MAGDA, *El intelectual y la imposición ideológica en «Cartas de amor a Stalin» de Juan Mayorga*, en «Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea», n. 5, Alicante, 2000. pp. 75-85.
24. Este tema está desarrollado a lo largo de *El concepto de lo político* de Carl Schmitt. Alianza Editorial, Madrid, 1991. Este concepto aparece también en un artículo de Göbbels publicado en «Der Angriff»: «Hay que estudiar al enemigo e intentar descubrir dónde está su punto débil» (Reportaje de RAI 3 de Luigi Bizzarri, *Tutti gli nomini di Hitler – Joseph Göbbels. Il grande sacerdote.*)
25. El sentido de estas frases se encuentra, aunque con distintas expresiones, en *Mi lucha* de Adolf Hitler (Mateu, Barcelona, 1962) en particular en los primeros cuatro capítulos de la segunda parte. Reproducimos tan sólo dos párrafos: «Este espíritu de sacrificio, dispuesto a arriesgar el trabajo personal y si es necesario la propia vida en servicio de los demás, está indudablemente más desarrollado en el elemento de la raza aria que en el de cualquier otra» (p. 148); «La culminación de toda labor educacional del Estado racista consistirá en infiltrar instintiva y racionalmente en los corazones y los cerebros de la juventud que le está confiada la noción y el sentimiento de la raza» (p. 202).
26. Recordamos una frase de Joseph Göbbels: «Pasaremos a la historia como los mejores estadistas de todos los tiempos o como los peores criminales». De un reportaje de RAI 3 de Luigi Bizzarri, *Tutti gli nomini di Hitler – Joseph Göbbels. Il grande sacerdote.*
27. Carl Schmitt era un jurista profesor en la Universidad de Berlín, elaborador de la teoría del decisionismo político que se encuentra en la base justificativa del nazismo.
28. Martin Heidegger fue suspendido de sus funciones de rector de la Universidad de Friburgo por sus simpatías por el régimen nazi.
29. SANCHÍS SINISTERRA, JOSÉ, *El lector por horas*, Proa, Teatro Nacional de Catalunya, Barcelona, 1999, p. 35. Véase RUGGERI MARCHETTI, MAGDA, *El poder de la literatura en «El lector por horas» de José Sanchís Sinisterra*, en «Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea», n. 4, Alicante, 1999, pp. 57-66.
30. «BULGAKOVA: Lo único que recuerdo de él son sus manos. El modo en que movía las manos».
MAYORGA, JUAN, *Cartas de amor a Stalin*, en «Primer Acto», n. 280, Madrid, sept-oct, 1999. p. 66.
31. Puede que Juan Mayorga se haya inspirado en la leyenda de la existencia de una organización secreta de ayuda mutua entre ex miembros de las SS tras la caída de Alemania, novelada por Forshyte con el nombre de Odessa.

DOMINGO MIRAS, DE LOS INICIOS AL PREMIO NACIONAL

Virtudes Serrano

Tengo que insistir en que esas tres obras primeras fueron de tanteo, de exploración de un camino que fue abandonado¹.

Domingo Miras hacía tal aseveración en 1990, al responder una de las preguntas que yo le formulaba con el fin de componer el capítulo sobre vida y obra que pensaba incorporar a mi tesis. El material íntegro, fue publicado en 1993, con el título «Domingo Miras», en la revista *Primer Acto*. Las palabras del dramaturgo acerca de estas piezas, transcritas en adelante, proceden de dicha fuente.

¿Quién había de decirle al dramaturgo, allá por 1970, que aquellos «tanteos» dramáticos con los que se iniciaba le traerían, andando el tiempo, el merecido reconocimiento al que tantas veces se ha hecho acreedor desde entonces? Más aún, no lo habría creído, si se lo hubiesen asegurado, cuando en 1990 respondía:

«¿Cómo surgió la idea de escribir? Pues por mimetismo, naturalmente [...] Cuando me hice asiduo espectador de teatro y me dediqué a leer y releer revistas, recortar y reunir críticas de los periódicos y degustar plenamente los textos de los jóvenes autores, acabó por despertar mi curiosidad sobre si sería posible

dialogar un esquema dramático. Para saber si podía, tenía que intentarlo y lo intenté» (p. 17)².

Los azares del destino han hecho que en el año 2000 dos de las piezas escritas treinta años atrás, casi olvidadas, y editadas en 1999, en alguna medida por la insistencia de quien suscribe estas líneas, hayan obtenido el Premio Nacional de Literatura en la modalidad de Literatura Dramática, con el que se significan los mejores textos editados por primera vez en el año; parece evidente que el *intento* no fue fallido.

Entre el 70 y el 73 va componiendo los textos premiados que ahora nos ocupan (*Una familia normal* y *Gente que prospera*) y otras todavía inéditas a las que nos referiremos brevemente (*Nivel de vida* y *La sal de la tierra*). En la citada entrevista, desvelaba las fuentes nacionales y extranjeras que le sirvieron de inspiración general:

«Las influencias que sobre ellas pudieron existir creo que se hallan fundamentalmente en las dos escuelas realistas contemporáneas entre sí, inglesa y española o española e inglesa [...]. Tampoco creo que el realismo americano, especialmente Miller, fuese ajeno a esa tendencia que inicialmente ensayé» (p. 17).

Nivel de vida se emparenta con las premiadas por su estética y fórmula constructiva, localizada su fábula en el presente de su escritura; *La sal de la tierra*, que permanece igualmente inédita, fue un intento de incorporarse a las más actuales tendencias del teatro europeo del momento, aunque el autor mismo dudase del resultado obtenido: «No estoy seguro de que la anécdota se trascendiese con la debida claridad, y, en esa medida, mi propósito se frustrase» (p. 17). Ya hemos apuntado en otras ocasiones que *Nivel de vida* podría formar con *Una familia normal* y *Gente que prospera* una trilogía sobre la absorción de los individuos por la fuerza del engranaje social. En ella, como en estas, es una familia quien protagoniza el hecho. La oposición padres-hijos es denominador común en las tres. El realismo se impone en la caracterización de los personajes y la violencia latente o explícita preside los comportamientos. El espacio escénico es equivalente también en cada una de estas piezas y se constituye a la vez como marco real y espacio simbólico desde el que se van ofreciendo los cambios operados en los personajes. En *Nivel de vida*, un objeto escénico (una mesa) y la posición

que van adoptando los límites espaciales (el techo va aplastando a los habitantes de la casa) actúan como símbolos explícitos de la situación a la que llegan sus habitantes. El habla de éstos, construida en todas sobre una base coloquial de registro familiar, adecuado a tipos y situaciones, se carga de violentas expresiones cuando quien la maneja ha perdido su máscara de ser civilizado, bien porque la situación los domina, bien porque se encuentran en un estado de inconsciencia desde el que no controlan sus íntimos deseos y pensamientos.

La sal de la tierra obedece en apariencia a parecidos presupuestos, aunque es necesario distinguirla de las tres restantes por el simbolismo que se encierra bajo la apariencia cotidiana de todos sus elementos. Miras explicaba que su intención fue la de «hacer algo metafórico», y recordaba como fuentes de inspiración *La visita de la vieja dama*, de Dürrenmatt, y *Retorno al hogar*, de Pinter. Pero, con ser apreciable la influencia (sobre todo de la segunda) en la idea que se observa en ambos textos extranjeros de mostrar la degradación de los seres y con ellos de la sociedad a la que pertenecen, Miras añade el conflicto, en él habitual, del relevo del poder y el abuso que los que van siendo fuertes ejercen sobre los que dejan de serlo.

No fueron estas obras las únicas que salieron entonces de su incansable pluma. Comenzó el autor con una *Fedra en las tinieblas*, que, convertida en *Fedra* en 1973, ganó un accésit del Premio Lope de Vega. La vía expresiva de este texto, como la de los otros dos (*Penélope* y *Egisto*, también escritos antes de 1973) que componen su *Teatro Mitológico*³, es la del clasicismo. Miras recrea los mitos de la antigüedad para hablar de problemas actuales, sin olvidar el decoro que ha de presidir la grandeza del género trágico en el que, con contadas excepciones, se inscribe desde el principio. En estas obras iniciales se percibe ya su capacidad para recuperar el pasado en todos sus niveles y formas, y su destreza para componer un lenguaje verbal que signifique el tiempo de sus historias y personajes sin obstaculizar en nada la comprensión del mensaje actual, una característica que lo definirá en adelante:

«La palabra forma parte del disfraz y, cuando el autor escribe diálogos, es como el figurinista que diseña trajes, aunque trajes verbales» (p. 18).

Si cada uno de los siete textos escritos en estos años es un ensayo o una prueba para el dramaturgo, para el receptor, incluso para el receptor actual, son obras terminadas que sólo permiten percibir la juventud creadora si se les comparan con otras producidas posteriormente por quien, sólo un año después, encuentra un camino expresivo que le hace olvidar los anteriormente iniciados.

«Pero en 1973 escribí *La Saturna* y mi vida cambió» (p. 18) declaraba Domingo Miras; y me explicaba que, tras presenciar un espectáculo sobre *El Buscón* y releer el texto quevedesco, pensó posponer sus planes de escritura para trabajar sobre el personaje áureo: «Me puse a escribir y resultó *La Saturna*. Cuando la hube concluido, los planes anteriores de escritura ya no me interesaban y los abandoné». Inmediatamente, la nueva obra recibió el Premio Diego Sánchez de Badajoz, por lo que Miras hubo de retirarla del Lope de Vega, aún no resuelto. Este prestigioso premio concedido por el Ayuntamiento de Madrid recayó, en 1975, sobre su siguiente obra, *De San Pascual a San Gil*. Cada nuevo texto suponía un nuevo premio y un paso más en la evolución de un autor que, surgido fuera de los grupos establecidos, pronto se veía reconocido por sus aportaciones estéticas, su compromiso temático y la brillante construcción dramática de sus textos. Obras como *La venta del ahorcado*, *Las Brujas de Barahona*, *Las alumbradas de la Encarnación Benita*, *El doctor Torralba*, *La Monja Alférez*, *El Libro de Salomón*, *Aurora*, no dejan dudas sobre su valía como autor dramático y como escritor.

Por otra parte, el crecer al margen del teatro reconocido de su momento no lo aísla de sus contemporáneos. En la etapa a la que pertenecen las piezas premiadas en el 2000 se advierte con claridad la huella del *realismo* bueriano, aquel en el que la realidad cotidiana se encuentra trascendida y proyecta ante el espectador aspectos sociales, éticos y simbólicos. Domingo Mira, desde sus primeras obras, ha declarado la profunda admiración que sentía por Antonio Buero Vallejo, a quien dedicó su *Penélope*, y en todo momento ha reconocido el magisterio que ejerció sobre él el autor que supo renovar la escena de la segunda mitad del siglo XX:

«Mi autor predilecto evidentemente es Buero Vallejo, su influencia es tan decisiva que sin duda determina mi propia existencia, lo mismo que la de mis compañeros de generación sean o no conscientes de ello. Buero, por tanto, para mí tiene una doble valoración: no sólo la de gran autor dramático, sino también la de maestro de dramaturgos» (p. 17).

En un artículo de homenaje a Buero, después de su muerte, Miras, desvela los remotos comienzos de su admiración por el gran autor desaparecido y describe cómo, cuando era estudiante de bachillerato, una de sus profesoras le descubrió la existencia de aquel hombre que había revolucionado la escena española desde el madrileño Teatro Español:

«En aquellos días, el teatro de la plaza de Santa Ana era el epicentro de un terremoto cultural cuyas ondas se extendían en círculos concéntricos abarcando al país entero. En el modesto colegio de Alcázar de San Juan en el que yo estudiaba el Bachillerato, los alumnos recibimos el eco de aquel sensacional acontecimiento a través de una emocionante explicación que sobre el autor, sus circunstancias y su obra nos ofreció nuestra profesora de inglés, doña Lydia Martín de Hesse. Por mi parte, quedé fuertemente impresionado y con el obsesivo deseo de leer aquella *Historia de una escalera*, un deseo que no decliné hasta que, algún tiempo después, pude leerla en la Biblioteca de mi vecino pueblo de Campo de Criptana.

Tuve el enorme placer de que aquella lectura superara mis mejores expectativas, y ya quedé definitivamente atrapado por Buero, para siempre⁴.»

En la construcción de las obras que nos ocupan, y en aspectos de las que seguirá escribiendo, esta primera influencia directa está presente, sin anular en modo alguno la innegable personalidad del autor, quien en otros momentos y textos incorpora al Valle-Inclán de la farsa y de los esperpentos y aspectos de la corriente neovanguardista que dominaba la escritura de los jóvenes, y no tan jóvenes, entonces denominados *Nuevo teatro*; a ellos se aproxima también en sus planteamientos temáticos sobre el poder y sus víctimas, tema capital de la dramaturgia de Miras, como lo era de los creadores que surgen en los últimos años de la dictadura. También en la entrevista ya aludida explicaba que en los años setenta admiraba tanto a los que eran denominados *realistas*, como a los *nuevos*:

«Las obras de todos me parecían dignas de ser montadas con profesionalidad y cariño. Empecé a escribir precisamente en esos años, y no me parece difícil rastrear en mis textos la doble influencia de ambas corrientes: elementos surreales sobre un entramado realista.» (p. 16)

Como todos ellos, en 1975 Miras, que ya se encontraba transitando su nuevo camino expresivo, proclamaba su libertad creadora:

«Cuando yo escribo teatro me gusta escribirlo con un poquillo de libertad [...], libertad bien entendida, por supuesto, y dentro de un orden, naturalmente. Pues estaría bueno, si a la pobre libertadita que después de eso me queda, encima la tengo que meter en la horma de los cuatro personajes y el decorado único, pues vaya negocio.»

No obstante, en 1970 había compuesto textos con pocos personajes cerrados en un opresivo espacio único con los que plasmaba sus inquietudes sobre el destino de los ideales humanos en una sociedad movida por el egoísmo y el deseo de triunfar a cualquier precio.

LOS TEXTOS PREMIADOS

Una familia normal se encuentra en la línea de un realismo expresado en textos de la dramaturgia española como *Historia de una escalera*, *Hoy es fiesta* o *Las cartas boca abajo*, de Antonio Buero Vallejo; *El pan de todos* o *Muerte en el barrio*, de Alfonso Sastre; *La camisa*, de Lauro Olmo; *Los inocentes de la Moncloa*, de José María Rodríguez Méndez; o *La Madriguera*, de Rodríguez Buded. Analizada hoy, es una pieza que, salvando algunas alusiones y detalles propios del momento en que fue escrita, podría muy bien encuadrarse dentro de la tendencia al realismo urbano que en los años ochenta cultivaban autoras y autores jóvenes. El tema tratado en la superficie de la historia es también ahora de una total actualidad. Se centra en el egoísmo, expresado en el medio familiar que habitan M^a Jesús, Ricardo y don José, protagonistas de una trama que se construye en torno al estorbo que supone un padre jubilado en la casa. Pero subyacen elementos temáticos de más amplio alcance; el poder, expresado en la lucha por el «territorio», y el relevo del mismo con su carga de intolerancia e injusticia ejercida ahora por quien en otro tiempo fue víctima (Ricardo, el hijo de don José).

El conflicto se enmarca en un ambiente doméstico de clase media. Los personajes están extraídos de otros tantos tipos de la vida diaria, contruidos desde la acotación y desde ellos mismos, sobre todo a partir del habla, siempre bien manejada por el autor como elemento caracterizador de sus criaturas. M^a Jesús y Ricardo componen un matrimonio que se encuentra en la treintena; ambos trabajan y con ellos viven sus hijos, aún pequeños —quienes no llegan a tener presencia escénica—, y el padre de Ricardo, hombre ya jubilado que aún exhibe restos del fuerte carácter que poseyera de más joven; completa el elenco Josefa, la criada, dibujada por el dramaturgo según el perfil de su clase social, descarada, maliciosa, y servil. El personaje funciona además para proporcionar distancia, ya que, según el papel que le viene dado por su oficio, no toma partido, acepta las decisiones de los amos y proyecta su irónica mirada hacia el receptor.

El espacio escénico, cerrado y único, actúa también como símbolo polisémico, dependiendo su significado del personaje que lo ocupe en cada momento. Para el padre jubilado representa seguridad; para M^a Jesús, relaciones sociales; para Ricardo, territorio. En general, el doble plano real-simbólico del espacio (salón-comedor) en el que transcurre la acción es común a las piezas que comparten el rasgo de *contemporáneas* en esta primera etapa de la dramaturgia de Miras.

La historia está ambientada en el presente del momento de su composición; el proceso cronológico se dilata a poco más de un mes (sus avances están indicados por el dramaturgo al comienzo de actos y cuadros), durante el que se resuelve la situación de conflicto inicialmente planteada en dos frentes: la posibilidad de un nuevo hijo en la familia y la presencia del padre de Ricardo en la casa. Al iniciarse el cuadro primero del primer acto se apunta el primer asunto que actúa de elemento desencadenante de la acción principal. El dramaturgo mantiene la expectativa del público que, si bien comprende la situación, no participa de ella plenamente; por el contrario, poco a poco, el receptor irá captando los detalles de lo que sucede, conducido con maestría hasta los verdaderos resortes impulsores del drama.

Se da un constante juego de distancia (propiciada por la visión «desde fuera» de los hechos y por algunas secuencias de marcado sentido irónico

como la de la salida del cine y el aparente final distendido) y participación, ya que todo es tan *real* —personajes, actitudes, diálogos y situaciones— que cualquiera podría identificarse con lo que contempla. De la misma forma que se va llevando al receptor a las distintas claves temáticas, se le aproxima al conflicto principal. Desde el comienzo M^a Jesús reprocha a Ricardo la afición de comprar libros que no lee; el matrimonio discute por la posesión de un espacio propio: un despacho para él; un salón para ella. Estos motivos, aparentemente sin importancia, conducen al problema central del egoísmo generador de una abusiva utilización del poder que terminará sacrificando a los más débiles. Desde esta primera pieza se advierte la destreza de Domingo Miras para la disposición de los elementos de la estructura temática que avanza sin fisuras hacia un desenlace que no permitirá al receptor permanecer tranquilo o indiferente.

Un destacado rasgo de la dramaturgia posterior de Miras es el de la construcción de unos personajes femeninos de fuerte talante, que se convierten en signos escénicos de rebeldía y que soportan la acción del poder, representado por los hombres y las instituciones. Tales personajes, a partir de Saturna, poseen el rasgo de heterodoxos, con lo que su personalidad, como ya he estudiado en otros lugares, posee a la vez inocencia y culpabilidad. M^a Jesús, extraída del mundo que transita el dramaturgo, aunque no posea el doble rasgo de sus heroínas históricas, se iguala a ellas en la fuerza de su carácter y en la certeza de lo que persigue. Ricardo se ajusta igualmente al tipo de varón de dramas posteriores; es egoísta, irresoluto y violento; aprovecha las situaciones y queda a la retaguardia. Don José, padre de Ricardo y opresor en su juventud, soporta aquí la trágica ironía del tiempo que condiciona el relevo de poder y su comportamiento agresivo oscila entre el egoísmo y el temor a perder su cobijo. Este personaje es el correlato de Don Paco, el padre autoritario y despótico de *La sal de la tierra*; y posee caracteres como los que, en *Gente que prospera*, Carlos critica en su padre y, pasado el tiempo, a él le censura su hijo Carlitos.

La estructura dramática de la pieza se fundamenta en la lucha, que será dialéctica hasta que en la escena final se abra paso la violencia física. Ésta modificará hasta el espacio donde se produce, como se advierte en el

estado en que queda el salón de la casa después del altercado último; por eso el espectador sabe que la aparente normalidad de las últimas palabras de M^a Jesús no responde a la realidad de lo que ha presenciado, ante esta «familia normal» no cabe cerrar los ojos. El teatro para Miras (así lo dice en 1980, al hablar del teatro histórico⁵) es un depósito de víctimas y él las convoca a escena desde su primera obra. Pero don José, como más tarde Saturna, Quiteria o Torralba, no es inocente —su hijo se lo reprocha en algún momento—, aunque se encuentre en posición de víctima en la historia que le ha tocado representar.

En *Gente que prospera* se plantea de forma directa el tema del dominio ejercido sobre los individuos por la sociedad de consumo. Si en *Una familia normal* se desarrolla una situación, ahora es el transcurso de una vida afectada por el egoísmo y la traición a las propias convicciones. La estética que domina su construcción deja lugar a secuencias donde los elementos subconscientes y maravillosos dominan la escena como medio de dar a conocer al receptor los íntimos rincones del mundo interior de los personajes, sin dejar el realismo que preside la configuración de personajes, ambientes y situaciones. Inaugura aquí Miras una de las marcas caracterizadoras de su teatro, sin duda, influido por quien venía incorporando elementos de participación física o psicológica en la mayor parte de sus obras, desde el apogeo de *En la ardiente oscuridad*, o las visiones de Irene:

«En general, lo metasensible, que con frecuencia aparece en mi teatro y en el de otros muchos, es proyección de sentimientos o ideas de los personajes, una manifestación directa de sus imágenes mentales. Pero, junto a este papel funcional, tiene otro más formalista, más espectacular, si se quiere: el escenario es un lugar de encuentro entre los dioses y los hombres, igual que los templos. No me parece mal, por tanto, que lo maravilloso haga en él acto de presencia como elemento de contraste con lo cotidiano y habitual» (p. 19).

Al comenzar, Carlos, el personaje central, ofrece la imagen del joven intelectual rebelde y contestatario, prototipo de una juventud que tuvo su fecha en mayo del 68. Los objetos de su mundo recién inaugurado (los libros) simbolizan esa actitud, que se pondrá plenamente de manifiesto durante el diálogo con Quique, su hermano menor, mucho menos comprometido que

él. Conforme va avanzando el tiempo de su historia y el proceso dramático, los signos van alterando su valor y entran a formar parte del espacio de Carlos objetos antes inexistentes. Al comienzo del segundo cuadro han transcurrido cinco años y Carlos está ya perfectamente inmerso en el sistema que antes denostara. El cambio de su manera de vivir se refleja en el escenario. La habitación es la misma pero su ambiente no recuerda en nada lo que fue; aparece «amueblada» y el dramaturgo indica en la acotación que los muebles son «nuevos» y «vulgares»; los libros ya no se apilan en cualquier parte de la sala sino que «se hallan en estanterías». El conjunto está dominado por «una enorme pantalla parecida a la de un televisor, pero mucho más grande, que ocupa un buen espacio, elevándose desde el suelo hasta una altura superior a la de una persona». Tal objeto irá aumentando en el proceso de la acción, para mostrar escénicamente la inversión del comportamiento del personaje. La pantalla es el proyector del subconsciente de Carlos, captado por la sociedad de consumo (la modelo); atormentado por su propia insatisfacción (visión de la muerte); o poseído de inconfesables deseos (la ejecución de su mujer). Ese elemento actúa como focalizador del espectador, que penetra así en la mente del personaje, pero también es en otras ocasiones el objeto empleado para provocar la distancia reflexiva; así funciona cuando los «señores de chistera» que la pueblan hablan sobre la utilidad social de Carlos y de su compañero Villa, aportando para el público datos sobre lo que piensa el sistema. El valor simbólico de la pantalla llega a su culminación en el último cuadro, cuando el personaje ha perdido todo su espacio individual y aparece físicamente engullido por el sistema.

La presencia de su hijo Carlitos, opuesto a su forma de vida, como en el pasado él lo estuvo a la de su padre, pone de manifiesto el rotundo fracaso de Carlos pero, la presencia del joven todavía inocente, supone un resquicio para la esperanza, proyectada hacia el espectador que debe juzgar y modificar en su caso comportamientos como los que ha visto representados.

Una familia normal y Gente que prospera, junto con *Nivel de vida* y *La sal de la tierra*, nos hablan de un autor comprometido con la sociedad y con la época que le tocaba vivir, unido así con otros igualmente comprometi-

dos que poblaban su entorno en el momento de iniciar su experiencia teatral, en las postrimerías del franquismo. Miras se declara preocupado por los usos estéticos, e implicado en un proceso creador que aprovecha antecedentes y contexto en la búsqueda de un camino propio. El que ahora hayan salido a la luz dos de sus obras primeras es positivo porque el texto literario sea del género que sea nace para ser recibido por el público que ha de aprovechar sus valores formales y sus conceptos. Dejar perder en el oscuro cajón de una mesa de escritorio tales posibilidades es, cuando menos, un derroche. En tanto que textos teatrales, qué mejor manera de potenciar su salida al escenario que darlos a conocer, y, en cualquier caso, como expresaba el propio autor: «El texto dramático es un género literario tan respetable como cualquier otro». Y añadido: ¿Qué sería de los grandes renovadores del teatro español de comienzos del XX si no hubiese quedado constancia escrita de sus obras?

NOTAS

1. Virtudes Serrano, «Domingo Miras», *Primer Acto*, 247, enero-febrero 1993, p. 17.
2. Su actividad como «asiduo espectador de teatro» ocurría a partir de 1966, cuando fija definitivamente su residencia en Madrid, aunque desde su primera infancia venía haciéndose un fabuloso archivo de conocimientos y estructuras a partir de su práctica lectora. En diversas ocasiones ha referido que a los nueve años leyó *Romance de lobos* «y me entusiasmé tanto que, a fuerza de releerla sin parar, llegué a sabérmela prácticamente entera de memoria, lo mismo que el Padre Nuestro» (Domingo Miras, «Autobiografía», *Pipirijaina Textos*, 4, 1974, 11-13).
3. Domingo Miras, *Teatro Mitológico*, ed. de Virtudes Serrano, Ciudad Real, Diputación, Biblioteca de Autores Manchegos, 1995.
4. Domingo Miras, «Buero Vallejo, el hombre», *Cuadernos del Lazarillo*, 20, enero-junio 2001, pp. 35.
5. Domingo Miras, «Los dramaturgos ante la interpretación tradicional de la historia», *Primer Acto*, 187, diciembre 1980-enero 1981, pp. 21-23.

LA AUTORÍA DEL TEATRO DE CALLE

Manuel V. Vilanova

Cada vez detecto con mayor asiduidad que cuando nos referimos al teatro de calle lo entendemos como un todo, como un género teatral monolítico. Por el contrario, el igual que el teatro de sala, el teatro de calle es diverso y hasta contrapuesto.

Todos los géneros teatrales que se representan en una sala, se representan igualmente en la calle. La diferencia entre ambos radica en que uno ha sido pensado para ser representado dentro de una sala, con las ventajas e inconvenientes que ello significa y el otro ha sido pensado para ser representado en espacios exteriores, con las ventajas e inconvenientes que ello conlleva. Consecuentemente la autoría del teatro de calle es similar a la del teatro de sala, más aún si asumimos que el teatro de sala también puede representarse sin texto oral. Por lo tanto nos encontramos que en ambos casos estamos ante un mismo dilema: la autoría teatral.

Intentar definir la autoría del teatro de calle sería idéntico a intentar definir la autoría del teatro, un espectro tan amplio, con tantas variaciones y tantos matices como autores teatrales existen. Por todo ello he de confesar que voy a explicar el proceso de creación de Xarxa Teatre, sin por ello querer decir que las demás compañías de teatro de calle utilicen la misma fór-

mula creativa. En definitiva lo más importante del proceso creativo es su concreción final: la obra de arte/teatro.

Los autores de los espectáculos de Xarxa escriben un texto dramático que posteriormente será enriquecido por el diseño escenográfico, la música, el vestuario, el maquillaje, los actores y la puesta en escena. En nuestro caso las personas que escribieron el texto son los responsables de dirigir el trabajo de todas las personas involucradas en el proceso. La concreción final del proceso tiene unos responsables evidentes. El texto dramático inicial ha sido perfeccionado bajo la responsabilidad exclusiva de sus autores.

Soy consciente de que el texto dramático puede estar compuesto única y exclusivamente por el texto oral (Shakespeare), pero tras la amplia experiencia dramaturgica del siglo XX, ya nadie, o casi nadie, se extraña de que podamos hablar de un texto dramático que no posea un texto oral. Un texto dramático que ha sido escrito, no para ser leído (literatura dramática), sino para ser representado (teatro). La teatralidad va mucho más allá de la palabra y los espectáculos sin palabra no tienen porqué ser textos teatrales menores. Son teatro puro y duro. Aquello que nos ha de permitir valorar correctamente una representación teatral es su calidad, oportunidad e incidencia, nunca su lugar de representación. Seguramente a todos nos parece una barbaridad valorar una escultura por el lugar donde está expuesta. ¿Es mejor o peor por estar dentro o fuera de una sala? La escultura será igual. El entorno y la idoneidad de su ubicación nada tendrán que ver con la obra de arte en sí misma. Evidentemente igual ocurre con la obra de teatro. Nos encontramos ante una injusticia latente al valorar el teatro por el lugar donde se representa, no por su calidad, oportunidad e incidencia.

Dentro del sector que incluye a los profesionales o aficionados al teatro existe una cierta parte que fomenta el rechazo a los espectáculos de calle por que lo consideran una competencia peligrosa. «Existen muchas compañías de teatro de calle malísimas» aducen. Y es cierto. Al igual que es constatable la existencia de muchas compañías teatrales de sala malísimas y no por ello se nos ocurre razonar que todo el teatro de sala es malísimo. El objetivo de un buen amante de teatro es valorar sencillamente la calidad de una obra.

A pesar del rechazo al teatro callejero que se intuye en este escrito resulta constatable que nuestra sociedad necesita cada vez más el teatro de calle. En el *Anuario de la SGAE 2001* se cita que un 42'2% de recintos en los que se registraron representaciones teatrales son recintos al aire libre. Y solo a partir de 1999 se recoge el apartado «Otros al aire libre» que ha doblado sus cifras en los dos únicos años de los que disponemos información.

Desgraciadamente el *Anuario 2001* aún no cita el total de derechos de autor generados por el teatro de calle, aunque seguramente aparecerá en próximas ediciones y no me cabe ninguna duda de que las cifras de recaudación ascenderán con la misma velocidad que los espacios callejeros de representación teatral.

A pesar de los desbordantes números que la SGAE está haciendo públicos el reconocimiento de la autoría teatral de los creadores callejeros aún se encuentra en pañales y no aguanta ninguna comparación con otros países europeos. La SGAE considera que existe un mínimo fijo a cobrar de unas 21.000 pts, aunque considera que el autor puede fijar unilateralmente la cantidad a percibir. La consecuencia de la actual política de la SGAE es que los autores, estrechamente unidos a las compañías que representan sus obras, tienen miedo a perder funciones por reivindicar sus derechos de autoría y rehusan a cobrar una cantidad diferente. Otros países europeos entienden que si quien contrata un espectáculo teatral desea regalarlo gratis está en su pleno derecho, pero eso no implica que el autor teatral también deba regalar sus derechos. Las sociedades de derechos de los otros países europeos consideran que ha de pagársele al autor el 10% del coste del espectáculo. Fórmula más justa y equitativa que la decisión unipersonal que mantiene la SGAE, anclada, sin ningún género de dudas, en el pasado.

Consciente de la pujanza del teatro de calle la Ministra francesa de cultura, Catherine Tasca, declaró a los medios de comunicación presentes en el Festival de Aurillac: «Hemos de agradecer al teatro de calle su gran capacidad creativa y su habilidad en haber recuperado los espacios públicos como espacios de convivencia». Dichas declaraciones fueron realizadas tras una amplia campaña de las compañías callejeras francesas en las que se solicitaba la creación de «otro ministerio de cultura que no diferencie a

las compañías de teatro por el hecho de actuar dentro o fuera de una sala». Aparte de los elogios arriba citados Catherine Tasca se comprometió a aumentar en un 25% la cantidad económica a percibir por los festivales y artistas de calle.

La situación española es radicalmente diferente. Muchos de los creadores de prestigio saben que una propuesta de calle difícilmente será escuchada por los responsables del Ministerio español. Por el contrario esos mismos creadores son conscientes de que esos mismos responsables del ministerio favorecerán sus espectáculos de sala. No hemos de extrañarnos, pues, del continuo trasvase de creadores de calle hacia las salas que se ha producido en España. Creo que ha llegado ya el momento en que los autores de espectáculos de calle empiecen a reclamar el reconocimiento a su trabajo que ha venido siendo ignorado hasta ahora.

III. SOBRE EL HOMENAJE A JOSEP M^a BERNET I JORNET

BENET I JORNET: EL TRIUNFO DE LA CONSTANCIA *

Rodolf Sirera

No lo debimos hacer tan mal el año pasado Emilio Gutiérrez Caba y yo como presentadores del autor homenajeado en la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos de Alicante, cuando la organización nos ha pedido que volvamos a desempeñar el mismo papel. En teatro, al menos, que la misma empresa te vuelva a contratar para otra función es algo que sólo le pasa a Amparo Rivelles. Quizá lo que ocurre es que el hecho de formar pareja con un actor tan prestigioso y con tan amplio reconocimiento popular como Emilio Gutiérrez Caba le abre a uno muchas puertas.

En cualquier caso, sea cual sea el motivo, uno se siente satisfecho. Y si el año pasado lo estaba por presentar a un dramaturgo valenciano, Pepe Sanchis Sinisterra, cuya obra ha dejado tan profunda huella en la escena española contemporánea, este año me siento doblemente feliz ya que quien recibe el homenaje es, por encima de todo, un amigo, además de un excelente dramaturgo. No un dramaturgo más, uno del pelotón, como nos ha

* Palabras pronunciadas en el acto de homenaje a Josep Maria Benet i Jornet. Teatro Principal de Alicante, 20 de noviembre de 2000.

querido hacer creer esta tarde en el Ayuntamiento, en el acto de presentación de la Muestra. Y sin que esto signifique ningún desdoro para ese pelotón, formado por decenas y decenas de valiosos escritores de teatro, gracias a los cuales se mantiene viva nuestra escena.

Es que Benet i Jornet no es cualquier cosa. Para hablar de Benet y Jornet hay que ponerse serios. Y no porque su teatro sea especialmente serio y mortificante (cosa que algunas veces también pasa) sino, ante todo y sobre todo, porque estamos ante un gran dramaturgo, el más importante de los surgidos en el teatro catalán en las últimas décadas y uno de los más destacados dentro de todo el conjunto del estado español.

Otro motivo de alegría, pues: el hecho de sentirme no sólo amigo suyo, sino de compartir la misma lengua de escritura, de participar en un ámbito cultural común, y de estar ambos integrados en la misma generación autoral. Lo cual me lleva a señalar también, de pasada, lo que de positivo tiene el hecho de que, por primera vez, se homenajee en esta Muestra a un autor que escribe en una lengua peninsular distinta del castellano.

Benet i Jornet, se ha dicho y se ha repetido a lo largo del día, pertenece a esa generación de autores que, en momentos difíciles, en la década de los sesenta, que ahora nos parece tan lejana, trató de abrir nuevos caminos al teatro. Su escritura dramática representó una ruptura frontal con el teatro catalán del momento, desligado del tiempo histórico y de la realidad del país, en unos casos, o acomodaticio y aburguesado, en muchos otros. Este carácter de ruptura que, en el fondo, significaba apostar decididamente por el compromiso –social en una primera etapa, personal y estético luego, a medida que su escritura iba creciendo y madurando– ha caracterizado en todo momento la obra de Benet.

Pero no ha sido un camino fácil. Los primeros años, cuando el teatro independiente sentaba las bases de la renovación escénica española, fueron años de desencuentros, poco propicios para que la escritura dramática encontrase su sitio, dentro de un ámbito caracterizado por la hipervaloración de la autoría colectiva, las propuestas no textuales, o la investigación en los mismos –o sobre los mismos– límites del teatro.

Será, sobre todo, en la última década, a partir del estreno de su primera gran obra de madurez, *Desig* –obra que marca también el encuentro dramático y el inicio de una interrelación que no ha cesado desde entonces, intensa y fecunda, entre nuestro autor y un joven dramaturgo emergente, Sergi Belbel– cuando Benet i Jornet acceda a su definitiva consagración, tanto a nivel de público como de crítica.

A partir de aquí, la obra de Benet se convierte en referente incuestionable a la hora de hablar del teatro catalán contemporáneo: salta barreras, obtiene premios y reconocimientos, sube regularmente a los escenarios, comienza a ser traducida a los principales idiomas europeos y se representa dentro y fuera de España, y no sólo, como hasta entonces, en el ámbito lingüístico catalán.

Es, en gran medida, el triunfo de la constancia, de la autenticidad, de una vida dedicada, con pasión casi religiosa, al teatro; de la firme voluntad de un autor de convertir la escritura misma en el centro de la propia vida. Benet i Jornet, más que ningún otro autor de su generación, ha vivido la escritura dramática con tanta intensidad que casi se le podría llamar maldición, porque toda su intimidad, su mundo personal, nos aparece descarnado, esencializado, convertido en materia dramática, destruido y vuelto a construir sobre la escena.

La búsqueda de la felicidad –generalmente inalcanzable o efímera–; la responsabilidad moral de nuestros actos, de nuestras omisiones, de nuestras traiciones, de nuestras cobardías –responsabilidad individual, responsabilidad colectiva–; el castigo, como consecuencia, generalmente ineludible, de nuestras propias elecciones (o, lo que es lo mismo: el precio de la libertad de escoger); la perdurabilidad en el tiempo: de la palabra, de la obra de arte, de la persona, de los afectos; y, desde luego, el propio teatro, el hecho del teatro, del juego dramático, como espacio de sueños –el único espacio donde la felicidad aún es posible–, constituyen algunas constantes de la extensa y rica dramaturgia de Benet.

Temas, como podemos ver, de un profundo calado humano. En un momento en que la autoría dramática de las nuevas generaciones ensaya, a veces con reiteración algo cansina, las infinitas variantes que ofrece el discur-

so teatral, Benet i Jornet, sin renunciar a esa investigación formal, es capaz de desarrollarla plenamente integrada en una reflexión rigurosa sobre los grandes problemas del individuo y de la sociedad contemporánea.

De modo que, querido Josep Maria, de pelotón, nada. Usted es un corredor de fondo, un maillot si no amarillo, que es mal color para el teatro, al menos verde, que es el que lleva el ciclista más resistente: el que acaba perdurando en el tiempo.

**Memoria fotográfica
sobre la VIII Muestra de Teatro Español
de Autores Contemporáneos**



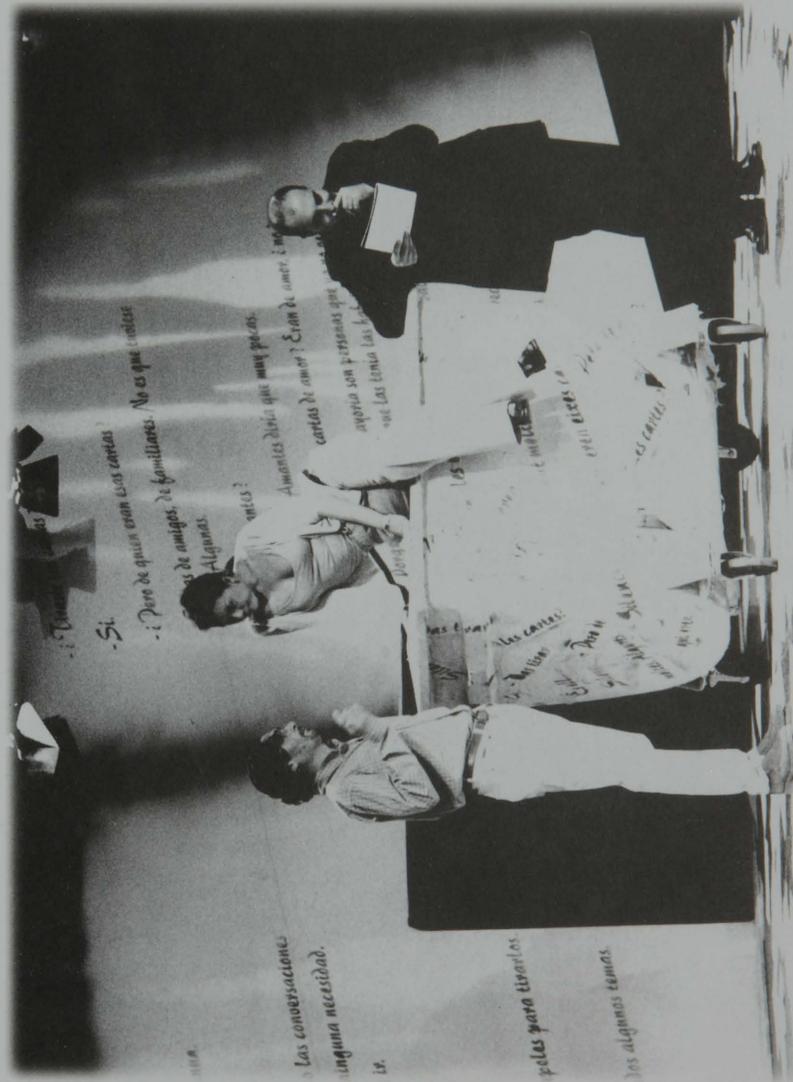
«¡AY CARAY!» de Josep M^a Benet i Jornet. Compañía: Salvador Collado. Dirección: Manuel Ángel Egea.



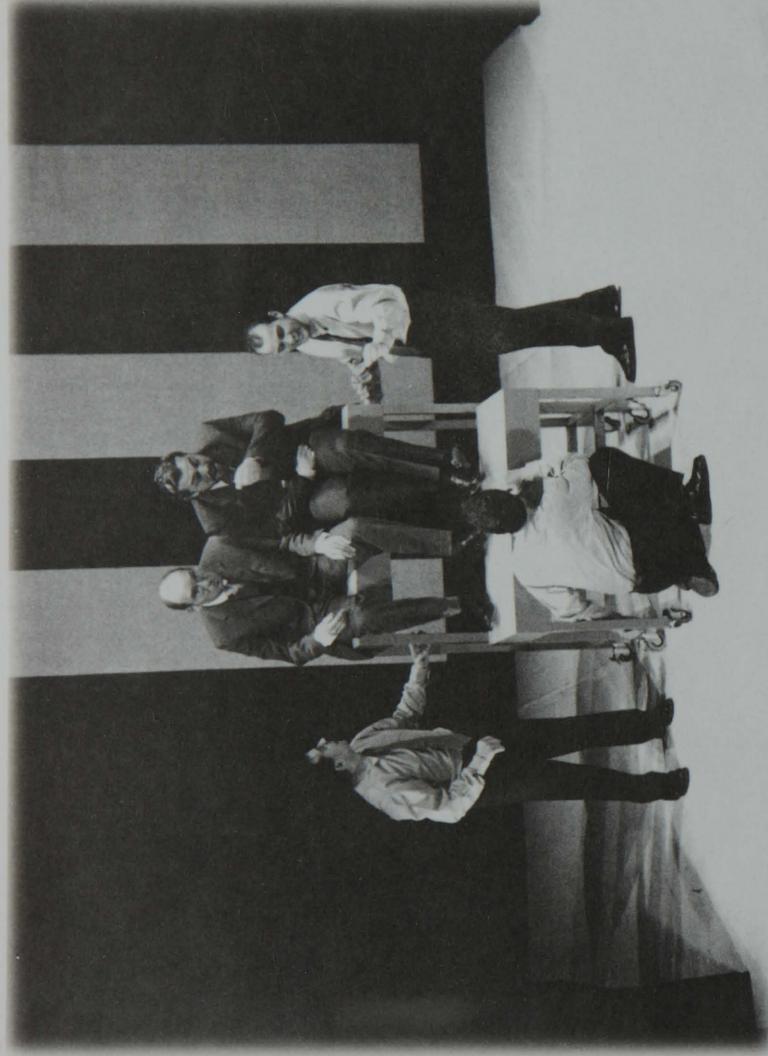
«PAQUETITO» de Santi Ugalde. Compañía: Trapu Zaharra. Dirección: Txema Ocio.



«FUERA DE JUEGO» de Toni Misó. Compañía: Dramaturgia 2000.
Dirección: Alejandro Jorner



«AL ANOCHECER» de Juli Disla. Compañía: Dramaturgia 2000. Dirección: Joan Miquel Reig.



«HOY NO PUEDO IR A TRABAJAR PORQUE ESTOY ENAMORADO» de Íñigo Ramírez de Haro.
Compañía: DD Company & Duskon. Dirección: Natalia Menéndez.



«EL GORDO Y EL FLACO» de Juan Mayorga. Compañía: El Vodevil. Dirección: Lluís Blat.



«EXILIADAS» (Cantata para un siglo) de Borja Ortiz de Gondra. Compañía: Atalaya. Dirección: Ricardo Iniesta.



«MADE IN CHINA» de Sara Molina. Compañía: Q Teatro y Unidad Móvil. Dirección: Sara Molina.



«BALDOSAS» de David Desola. Compañía: Artibus. Dirección: Jesús Cracio.



«EL CUMPLEAÑOS DE MARTA» de Francisco Sanguino. Compañía: El Club de la Serpiente. Dirección: Manuel Ochoa.



TALLER DE DRAMATURGIA (de pie) Ignacio del Moral.



ENCUENTRO «MARQUÉS DE BRADOMÍN»



PRESENTACIÓN DE PUBLICACIONES

IV. 2.^a MUESTRA - MARATÓN DE MONÓLOGOS

MARATÓN DE MONÓLOGOS (y van dos...)

Del 10 al 12 de mayo tuvo lugar en CLAN CABARET la segunda edición del maratón de monólogos que –con el subtítulo tan sugerentemente pelicularo «Solo ante el peligro»– co-organiza este espacio lúdico-cultural y el Aula de Teatro de la Universidad de Alicante.

Tres novedades importantes hay que resaltar: por una parte, la colaboración de la MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS, cuyo apoyo y presencia significan un sólido espaldarazo al futuro de este encuentro; en segundo lugar la obligatoriedad recogida en las bases de que todos los monólogos fuesen originales e inéditos, lo que si bien supuso una disminución del número de participantes en relación a la edición pasada nos habla del perfil creador que intentan definir los organizadores y su firme apuesta por estimular la escritura de nuevos textos, en consonancia con el objetivo principal de la MUESTRA. Por último, el público asistente pudo votar esta vez por su monólogo favorito, que resultó ser mayoritariamente el titulado *El primer amor*, escrito e interpretado por Julián Abellán.

Cuarenta y seis nuevos monólogos se dieron cita durante tres sesiones que abarrotaron el local y donde se comprobó que la calidad media actoral y textual había mejorado ostensiblemente en relación a la edición pasada. El género preferido: la comedia (los monólogos serios apenas superaron

la media docena) y el tono de los trabajos presentados –sobre todo en el plano temático– era habitual que intentase emular al recogido en el televisivo Club de la Comedia, es decir: partir de una anécdota cotidiana personal para llegar a ámbitos más o menos teatrales. Algunos ejemplos que nos orientan sobre las preferencias argumentales: el odio a los carritos de la compra; la engañosa publicidad en televisión, las técnicas para ligar, los problemas femeninos propiciados por un busto excesivo, las gangas inmobiliarias...

De entre estos monólogos hemos seleccionado cuatro como claros exponentes de lo que ha supuesto este segundo maratón. Son textos breves, en clave de humor, en donde se mezclan la ternura, el desenfado y la ironía sobre comportamientos sociales cercanos. Son, en definitiva, una nueva forma de entender el monólogo y laten, en esencia, con el pulso de la joven dramaturgia española.

PRIMER AMOR

Julián Abellán Castillo

Sí. Todos estamos condenados al amor y la causa es aquel primer amor que nos trasladó a mundos paralelos, ya que tal era el perfil de los sujetos que allí habitábamos. Recordáis, los ojos pertinazmente vidriosos ante la contemplación de algo adorable, sublime, que lleva coletas y tenía unas protuberancias a la altura de los empujones y, claro, como en el cortejo ritual de ciertas especies de alimañas y salvajillos (Félix Rodríguez *dixit*), te pasabas todo el recreo empujándola y volviéndola a levantar para, inmediata y caprichosamente, volverla a tirar.

¡Ay!, aquella colaboradora, a su pesar, que nunca fue consciente de su papel, pues muchos elegíamos, sin premeditación pero sí de un modo intuitivo y ventajoso, a salvajillas, cómo lo diría yo, de una menor presencia temporal en pizarra. «Sí, señorita Laura ¿podría corregir la división de su compañera?» «¿Eh? –tiempo para el regreso al planeta desde el asteroide Inopia, un tiempo para el reconocimiento del espacio físico y de sus ocupantes– ¿Eh?, ¿Qué?» «No, nada Laurita, ¿por qué has levantado la mano? Sácate la coleta de la boca –esto nos ponía a cien partido por tres y multiplicado por Pi por R al cuadrado, es decir, nos ponía como motos de «ba-

calaero»— *¿Por qué ha levantado, entonces, la mano?»*; «*¡Ay! ¿Que si podría ir al servicio? Se me ha pegado el chicle al pelo*». Todo esto, como imagináis, me obligaba a un sobreesfuerzo intelectual, puesto que, no sólo debía pedir los deberes y tareas hechos para mí, sino que tenía que pedir otros medianamente resueltos para que ella no despertase sospechas ante el suspicaz profesorado, y así, pasar juntos el curso.

¿No recordáis esa necesidad de cambiarle el bocadillo, o cuando menos que nos diese un bocado del suyo? Las madres de estas sujetillas acostumbran, bien por dejadez, por impericia culinaria o penuria económica, a ponerles a sus hijas unos bocadillos dignos de las inferiores razas cánidas; aunque ni siquiera entre los perros despertaba interés el bocadillo, que rechazaba yo con desagrado y disimulo, tras haberlo recibido con ojos amorosos y un «*uhmmm*» falso, aunque solidario con el despropósito gastronómico que sufría su familia, en manos de la siniestra *arguiñana*, que perpetraba bocadillos como: coliflor encurtida en tulicren, nabo y chopec con mantequilla y perejil o sobras del cocido con salsa rosa y chimichurri. Como veis, una variedad que proporcionaba a la funesta cocinera un poder de exterminio parejo a las potencias militares en posesión de la bomba fétida.

Y aquel concienzudo sobeteo y morreo, previa seducción con lujuriosas miradas, ante las que caían en nuestros brazos, todas la muñecas de nuestra hermana, todas las «*lauritas*» de nuestra hermana: las neumáticas *nancis*, las anoréxicas *barbies*, las guarrillas sesiones coprófilas con las *baby mocosetes* y la fiel *Barriguitas* que, debido a su tamaño, nos acompañaba a todas partes y en *las partes*, y a la cual teníamos asignados ciertos menesteres, que no viene al caso detallar. Ah, y debo aclarar que es *faaaalso* que hubiese nada entre Ken y yo. En fin, tiernos momentos de inflamada ingenuidad, ingenuidad inflamada, ya que no eyaculábamos... En los vestidos. Casi.

Ese rayar todas las paredes, rótulos y títulos con su nombre: Colegio Francisco Franco y *Laurita*, calle General Moscardó y *Laurita*; las libretas y los libros: «*Don Pelayo y Laurita se levantan contra el infiel en Covadonga*», «*Cristóbal Colón y Laurita parten de Palos de Moguer*». Hasta los exámenes entregaba yo «*Julián Abellán Castillo y Laurita*». Normalmente al dividir la

nota entre dos no llegábamos al cinco, pues ella nunca añadía a la suma más de unas décimas. Como éramos inseparables algunos enunciados verbales eran malinterpretados: «*Laurita y yo, ¿podríamos ir al baño Laurita y yo? Pero, bueno, qué hay de malo, D. Crispulo*».

La de polémicas en las que te veías envuelto por defender sus derechos, honor e integridad... Ya que eras su adalid en todos los agravios ficticios que tu enfermiza *quijotera* argüía para demostrar tu valía y consolidar así el galardón de su amor: qué de peleas en la cola de la papelera para sacar punta, «*ella no hace cola*»; o si alguno se sentaba en su mesa para pedirle algo «*se lo pides de pie*»; si algún machito quería darle un recado para su hermano, tenía que decírtelo a ti primero, que corroborabas la inocuidad del mensaje para vuestra Fama y buen nombre entre las parejas que han merecido el paso a la historia: Romeo y Julieta, Fortunata y Jacinta, Eloisa y el Almendro... Ya en los primeros tiempos hube de competir por ella, hazañas que te henchían de orgullo y ufanía; que el capullo cogía las moscas al vuelo, tú, te obligabas, no eras menos, a cazarlas y a comértelas. Sí, sé que es una barbaridad, pero con el tiempo aprendí a quitarles la cabeza, que es lo que amargosea, como saben mis queridos gurmés.

En fin, un amor eterno que duró hasta que, pasadas dos semanas, me cambiaron de pupitre y caí en la redes y embelecocos de Sarita «*dientes de hierro*», pero ése sí es un amor *tan* eterno, que necesitaría otros cinco minutos para contarlo.

MOVICOL

Adrián López

¡Hola! Me llamo Bea y soy estreñida.

Mis padres también lo son. En casa siempre se ha hablado del estreñimiento con naturalidad, sin tapujos ni medias tintas, y tenemos el departamento de mantequilla del frigorífico tan lleno de supositorios de glicerina que a veces cuesta encontrar la mantequilla. No sé si los han probado, pero son muy refrescantes, como si te metieras un polo por el culo. En el trastero, mi madre guarda una lavativa que tiene dos metros de goma, pitorro y grifo graduable. A lo mejor nunca han visto una, pero es algo muy parecido a esos artefactos que llevan en la espalda los astronautas. Funciona con agua caliente y una pizca de sal.

He leído en un dominical que los estreñidos españoles nos gastamos en laxantes nueve mil millones de pesetas al año. Debe de ser verdad, porque si traduzco en pesetas la cantidad de sobres de Movicol que he tomado desde que tengo uso de razón, no baja de los dos millones. Gracias a su acción osmótica y a que sus electrolitos se ocupan de que en mi organismo no haya una pérdida o ganancia neta de sodio, potasio o agua, lo tomo con

toda tranquilidad. No voy al retrete, pero, si fuera, lo haría con confianza porque sé que los electrolitos de Movicol jamás me fallarán.

Dicen los médicos que el estreñimiento se debe a que comemos poca fibra. Sin embargo, mi padre, que es estreñado de nacimiento e hijo y nieto de estreñidos, dice que él de joven siempre comió fibra: espinacas, lentejas, habichuelas y un pan que, de tanta fibra, era más negro que una boina. Eran otros tiempos, la posguerra que llaman: la gente sólo comía carne en las grandes festividades y los únicos huevos de los que se oía hablar eran los del comandante del puesto de la Guardia Civil.

A mi padre, lo único que le hace efecto es la mochila de los astronautas. Lo de mi madre ni les cuento, el boticario llegó a pensar que se drogaba con los supositorios. El médico no se explica la resistencia de su cuerpo y la despacha en un par de minutos ante el temor de que sus intestinos estallen en plena consulta y lo ponga todo perdido de mierda.

Si no fuera por la ducha y porque mi padre se afeita todos los días, podríamos convertir el cuarto de baño en despensa, que falta nos hace con lo pequeña que es la cocina. Por darle alguna utilidad, mi madre ha plantado un ficus en el bidé.

Yo he sacado lo mejor de mis padres y, además, los gases. Un día me tuvieron que llevar a urgencias de lo malísima que me puse, tenía un dolor tan intenso en el pecho que estaba convencida de que se trataba de un infarto. Pues no. ¿Saben cuál fue el diagnóstico? Flato.

Yo como fibra, claro que la como, pero me da gases y soy un retortijón andante. El otro día tuve que salirme de un concierto porque se oían más mis tripas que la orquesta. El vecino de butaca me preguntó que por qué no actuaba en el escenario, como los demás músicos.

Es como si tuviera en la barriga todos los muñecos de José Luis Moreno gritando al mismo tiempo. No se pueden dar idea de lo molesto que es y de la vergüenza que paso. Cuando me pongo nerviosa es peor. A lo mejor es que los nervios potencian los efectos de la fibra: es como si vinieran a visitar a los muñecos del Moreno los de Mari Carmen. La cosa acaba con una discusión a grito pelado entre Rockefeller y doña Rogelia.

Hay que pensárselo dos veces antes de meterse en la cama con alguien. Yo me lo pienso más de dos. ¿Se imaginan un retortijón en pleno orgasmo? Cuando lo hago con mi novio, no hay problema porque ponemos la música a todo volumen y no se entera; además, cuando quedamos para un revolcón, por la mañana me tomo seis Movicoles, ya sé que es una barbaridad pero qué le vamos a hacer, y por la noche tengo la tripa limpia y callada. Lo malo es que, a veces, a pesar de la sobredosis, tarda en hacerme efecto y empieza justo cuando empezamos. ¿Cómo se le puede decir a nadie que se le quiere cuando te estás cagando?, ¿cómo puede una abrirse por delante cuando se las ve y desea para cerrarse por detrás?

Si se trata de un ligue y andas de movida peristáltica con Rockefeller montándote un cirio en las tripas, más vale dejarlo y que se lo cepille una amiga. La última vez que lo hice, yo, que nunca bebo, me había tomado dos mojitos, así que me fui a la cama sin pensármelo más de dos veces. El tío me puso la oreja en la barriga y me preguntó si me había tragado el teléfono móvil.

La verdad es que lo mío, salvando los problemas de relaciones humanas que me provoca, no tiene punto de comparación con lo que le ocurría a un amigo que empezó a comer fibra y verduras por aquello del estreñimiento y acabó aficionándose tanto que no tomaba otra cosa. Era feliz cuando llegaba la época de las alcachofas, que cocinaba de mil formas distintas, pero no acabó de cogerle el sabor a la coliflor, aunque estaba encantado con sus prodigiosos efectos. Todas las verduras, especialmente estas dos, le provocaban unas majestuosas flatulencias, y él era un perfeccionista. Estuvo de monaguillo de un lama en Katmandú y allí había conseguido, tras muchos años de aprendizaje, a modular sus pedos. Con el tiempo, se convirtió en una especie de solista del abdomen.

El pedo puede ser una guarrada o, en el caso de mi amigo, una especie de música corporal. Poco mérito tiene tocar el flautín con la boca, pero sí interpretar a Brahms con el culo, que carece de pulmones y bronquios. Dar coherencia a los aires que surgen del siempre denostado ano es una muestra de virtuosismo. Mi amigo no llegó jamás a interpretar el «Himno a la Alegría», no crean que no lo intentó, pero sabía perfectamente qué caden-

cias iban a salir de su trasero si comía tal o cual verdura o esas exóticas ensaladas que sólo él sabía preparar.

En fin, sé que es un tema que incita a la risa y que la represiva educación recibida les impide hablar de estas cosas. Lo que quiero decirles es que el esfínter anal puede ser, a poco que lo eduquen, un asombroso instrumento musical. Lástima que mi amigo ya no esté en este mundo para contarle. Murió hace un año de un atracón de coles de Bruselas, cuando ensayaba «Yesterday» en el balcón de su casa.

Bueno, me voy porque con los nervios se me ha desequilibrado la fibra. Espero que el ruido de mis tripas no les haya impedido oírme. Me llamo Bea y soy estreñida.

ESTE MUNDO ES UN DESASTRE... ¿O NO?

Alba Rojo

Seguro que todos los que estáis aquí tenéis un amigo que es un desastre... mis amigos me tienen a mí.

Ya de pequeña mi madre lo intuyó: las horas que perdería la mujer buscando mi chupete... hasta que crecí no pudo volver a trabajar fuera de casa. Ahora me limito a bloquear las líneas telefónicas de su trabajo: «Mamá, ¿dónde has dejado mis llaves...? porque yo las dejé en el aparador. ¡Otra vez ha desaparecido mi jersey verde...! no, si siempre voy a tener la culpa yo...» (*indignada*).

Pero no es que no me preocupe, es que basta que guarde una cosa para que no la vuelva a ver, ¡«Pos pa qué» la voy a guardar!» (*muy segura de tener razón*).

Es como cuando te levantas por la mañana –que no quiere decir que te despiertes, pero tú lo intentas–. Te vas a la cocina a hacerte un vaso de leche... tengo 500 cacerolas, 200 sartenes y lo único que está sucio es el cazo de la leche... porque anoche me hice un vaso de leche... (*pensativa*). No sé, yo he estado pensado y creo que voy a tener que comprar más cazos de la leche.

A las 7 salgo corriendo –como todos... ¿o no?– para coger el autobús a las 7.15, que esa es otra: ¡los autobuseros y sus horarios!, como llegues a la hora, te mueres de frío... y de asco, esperando; ahora, tú retrásate un día, un minuto... (*gesto viéndolo pasar*) que ya ha pasado. ¿Qué pasa? ¿Qué eso también es culpa mía? He ido yo a hablar con el jefe de los autobuses para destrozarse los horarios... joder, que el desastre no soy yo, ¡el desastre es el mundo! Por supuesto, ese minuto fatídico es porque el ascensor nunca está en tu planta... si viviera en un edificio de 15 plantas lo entendería... ¡pero es que el mío sólo tiene tres! (*cara de desesperación*).

Bueno, imaginad que subo al autobús –porque a veces lo consigo–; no sé qué listo dijo que dos cuerpos físicos no pueden ocupar el mismo espacio en el mismo instante... (*desafiante*) ése no viajó en un urbano a hora punta.

Supero la prueba, llego a la universidad: ¿no os ha pasado nunca que se os acaben la pila de la calculadora de la primera comunión en un examen final de matemáticas...? de eso prefiero no hablar (*muy afectada*).

Para quitarme el disgusto, me voy a la peluquería... a que me dejen guapa... ¿guapa...? ¡cabrones! ¡cuando menos te gusta el corte de pelo, más tarda en crecer! ...Y el día que te lo arreglan para una ocasión especial, ese día hay... «turbulencias atmosféricas».

Otro ejemplo: yo creo que nos ha ocurrido a todas... ¿o no?, cuando vas a comprar ropa, lo primero que ves: «Sección de tallas especiales –que tú piensas “qué detalle... no todas están así de buenas”– a partir de la 38». ¡De la 38! ...claro, esta debe ser la tienda donde se viste Olivia, la novia de Popeye... pero no, luego ves que todas las tiendas son iguales (estoy muy frustrada a estas alturas). Y cuando por fin encuentras una en la que «cables». tienes varias posibilidades: la primera es que te enamores de un vestido precioso; no habrá de tu talla. Porque si no está en la percha ni en la estantería, por más que te diga la tía de la tienda... ¡no va a estar en la trastienda! La otra posibilidad es que te lo pruebes y te quede «como Dios», entonces pasas a la fase 2: «la fase de etiqueta» ...y miras el precio –cinco ceros– y te dices: «pues no va a ser para tanto el vestido este...» (*invadida por una tristeza vital, pero muy irónica*).

Bueno, por fin llegas a casa, con un vestido feo (*gesto de mosqueo*), la compra... cargadísima; el ascensor no está, ahora debe estar en tu planta (*mucho cinismo*). Esperas con las bolsas clavadas en los dedos media hora y cuando notas un cosquilleo en la punta de los dedos y los ves amoratados por la falta de circulación, dejas las bolsas en el suelo (*representando la situación*)... en ese momento llega el ascensor (*muestra cara de asco y de «ya lo sabía yo»*). Yo... después de años de experimentación he llegado a la conclusión e que «el peso de las bolsas al caer en el suelo hace que el ascensor aterrice frente a ti».

(*Suspiro*) Al fin en la puerta de casa. Cojo las llaves... cojo... las llaves... ayyy (*no las encuentro, me agobia mucho... me han pillado, soy un desastre. Saco un teléfono del bolsillo y llamo a mi mamá*) ...¡Mamá!, oye ¡no me grites! ...mamá ¿dónde están las llaves?

PROGRAMA DE SEMANA SANTA

Luis J. Juan y Jesús Montoya

Buenas noches. Lo cierto es que yo no debería estar aquí, yo como buen estudiante que soy debería estar en mi casita, frente a mi escritorio estudiando. Pues los estudiantes estamos ahora en plena cuaresma estudiantil, esto es los cuarenta días antes de los exámenes. Después pasaremos por nuestra Semana Santa particular que, por desgracia, no siempre termina en resurrección.

También nuestra Semana Santa particular se difiere en el vestuario, a Dios gracias no tenemos que llevar los mismos capirotos que los penitentes, porque eso debe dar un calor que te cagas, y con el agobio de los exámenes debe ser horrible... Aunque ahora que lo pienso, sería un escondite genial para las chuletas. Tampoco podemos llevar a nadie crucificado. Aunque a más de uno nos gustaría crucificar a nuestro profesor. Además la gente vendría a vernos y nos aplaudiría. No debe estar mal...

Tampoco es igual que en Semana Santa el programa de actos. Mientras nuestro programa de actos consta de unos diez exámenes a lo largo de unos treinta días, el de Semana Santa consta de unos trescientos actos en unos siete días. Y digo yo, si esto es lo que hacemos en nuestra Semana Santa ac-

tual, ¿cómo sería la Semana Santa original? ¿En la Semana Santa original Jesucristo tendría programa de actos? ¿Tendrían director, regidores, guionistas y demás?

La respuesta es la evidente. Claro que sí. Dios hay cosas que no se las puede tomar a la ligera, y creo que la salvación del pecado está entre ellas. Por que luego puede pasar como le pasó con Josué de Betania. No se preguntan quién es. Dios tomó esa historia a la ligera y ahora no lo conoce nadie.

Supongo que Dios, lo primero que tuvo que preparar fue el viaje de su hijo hasta la tierra. Me imagino a Dios en la ventanilla de la agencia de viajes:

–Necesito un viaje para mi hijo.

–¿A Disneylandia?

–Ahí es donde él cree que va, pero había pensado en algo con menos montaña rusa y más romanos.

Y esto demuestra que Dios es un tío inteligente. Si no hoy por hoy los pasos de Semana Santa tendrían a Peter Pan y Campanilla crucificados y detrás una retahíla de penitentes vestidos con orejas de Mickey en la cofradía de Fantasía.

Otra tarea difícil fue la de elegir al traidor. Para ello escogieron el método más vanguardista: Las nominaciones. Un ángel confesor fue llamando a los apóstoles uno por uno, y cada uno fue nominando.

Pedro: Nomino a Judas Iscariote. Con ese apellido sólo puede ser traidor o Papa y ese puesto me lo he pedido yo.

Juan: Yo lo voy hacer a suertes, cojo una cuerda, hago un nudo de ahorcado, se la voy probando uno a uno, y a quien le quepa en el cuello es el traidor, y que haga con ella lo que quiera.

Si tuviéramos el programa en nuestras manos el primer acto que veríamos sería *La gran entrada del magnífico Jesús de Nazaret, montado en un pollino, en la noble ciudad santa de Jerusalén*. Acto que ha pasado a nuestros días simplemente como el Domingo de Ramos.

Me imagino a los apóstoles repartiendo las palmas y las ramas de olivo entre la gente de la plaza.

–Toma que entra ahora el gran Jesucristo.

Y un judío diciendo:

–¿No quedaría mejor una alfombra roja?

–Ya, pero los de Elche han insistido. Quieren tener algún patrimonio cultural y...

A partir del jueves empezarán los momentos estelares. Primero la última cena.

Me parece ver a todos los apóstoles nerviosos, repasando el guión. Judas nervioso preguntándole a Jesús: –¿Cuándo te traiciono? ¿Cuándo te traiciono? Y Jesús: –Tranquilo, tú ve escogiendo un árbol que ya te avisaré.

Jesús estaría pensando: –A ver cómo dejo escrito lo del pan y el vino para que después sea fácil repetirlo.

A las doce la oración en el huerto de los olivos. Este fue un momento crítico. De esto dan prueba los evangelios. El evangelio cuenta que Jesús iba a ver a sus apóstoles por si se dormían, pero el problema fue que Judas no llegaba y allí iba Jesús sudando sangre: –Decirle a Judas que venga ya, Dios, quién me pone la cruz encima...

Los siguientes actos sí que fueron más apretados.

5:00 reunión con el sanedrín, amañados con testigos falsos. En ese papel vinieron enviados especiales del salón del reino, testigos de Jehová.

A las siete, juicio con Poncio Pilato. A las nueve, juicio en el palacio de Herodes. A las diez, de nuevo juicio con Pilato. Si esto hubiera sido hoy, podrían haber tenido más juicios: Constitucional, Bruselas, de la Haya... aunque también es cierto que Jesús hubiera muerto en vez de a los 33 años, a los 43.

A las once y media ajusticiamiento público de Jesús vs. Barrabás en el atrio del palacio de Poncio Pilato.

En una esquina Jesús, apaleado, con corona de espinas, en fin, hecho un cristo. En la otra esquina saldría Barrabás: Buenas, soy Troy McClure. Me re-

cordarán de otras apariciones bíblicas como Caín mata a Abel, o Moisés consigue las tablas de la ley.

A las doce y media el momento más importante: La crucifixión entre dos ladrones. Y uno se pregunta si el buen ladrón era tan bueno por que lo crucificaron. La respuesta está clara. Aquel día sólo había dos personas para crucificar, el malo y Jesús. El director de escena vio que aquello no le cuadraba. Estaba Jesús, el malo a su izquierda yyy... ¡coño! le faltaba uno a la derecha. Así que pidió voluntarios: Algún actor amateur que quiera llegar a los más alto de su carrera. Y un ingenuo que había por allí dijo: yo, yo... Y lo subieron a lo más alto, digo que si lo subieron.

Es en la cruz donde Jesús nos plantea el gran interrogante de todo cristiano. Le dice al buen ladrón:

—En verdad te digo que esta noche estarás conmigo en el gran banquete pascual.

Lo cual es la recompensa que se nos promete si somos buenos. ¿Pero en qué consiste ese gran banquete pascual? ¿Nos van a tener comiendo durante toda la eternidad? Eso explicaría por qué los curas suelen ser rechonchos. Es que están disfrutando ya del banquete. ¿Y cuál será el menú? Porque si es pescado ya me han jodido, yo odio el pescado. Me veo pactando con el diablo a ver a quién me tengo que cargar para ganarme un buen somlillo.

Creo que Jesús debería habernos dejado escrito el menú del Gran Banquete junto al Nuevo Testamento.

Pero lo cierto es que si todo esto lo hizo sin programa de actos, ni guión, ni directores, ni regidores, ni demás, aquel Jesús de Nazaret fue realmente un tío grande.

V. ACTIVIDADES DE LA MUESTRA

ECOS Y SILENCIOS* Incomunicación y desencuentros

Eduardo Pérez Rasilla

El proyecto se concibió inicialmente como un Seminario. Doce jóvenes dramaturgos, vinculados al Premio Marqués de Bradomín participarían en un proceso de creación teatral, coordinado por José Sanchis Sinisterra, en colaboración con la Asociación de Directores de Escena. El coordinador del Seminario propuso como método de trabajo que cada uno de los participantes escribiera una pieza breve a partir de alguna de las fotografías que componían la exposición *Éxodos*, de Sebastião Salgado. Dichas piezas se leerían y discutirían entre los participantes en el Seminario, y tal vez entre algunos invitados a asistir a él, y, una vez definitivamente elaboradas, formarían parte de la propia exposición como elemento dramático de diálogo con el elemento gráfico. Este objetivo del proyecto explica muchas de las características formales y de estrategia que advertimos en las piezas. Esta-

* Rafael Cobos, David Desola, Emilio Encabo, Eva Hibernia, Juan Mayorga, Antonio Morcillo, Borja Ortiz de Gondra, Itziar Pascual, Xavier Puchades, Pedro Rivero, Arturo Sánchez Velasco, Paco Zarzoso: *Ecos y silencios*, Ciudad Real, Insitituto de la Juventud y Ñaque editora, 2001.

ban pensadas para producir una reacción inmediata en el espectador de la fotografía que inspiraba el texto dramático.

Las circunstancias no hicieron posible que el proceso se desarrollara como inicialmente estaba previsto, y, tras diversas vicisitudes, Jesús Cracio y Roberto Cerdá confeccionaron un espectáculo con los textos resultantes que se exhibió en la Casa de América el 15 febrero de 2001. Con motivo de aquel estreno, la editorial Ñaque y el Insitituo de la Juventud publicaron en un volumen los textos de las piezas. Antes, durante la Muestra de Teatro Español dedicada a los Autores Contemporáneos celebrada en noviembre de 2000 en Alicante, se organizó una nueva sesión del seminario, en la que tuve el gusto de participar, y en la que estuvieron presentes casi todos los dramaturgos que habían confeccionado los textos, además de Jorge Díez, en representación del Instituto de la Juventud, Margarita Reiz, que había seguido el proceso desde el principio, Antonio López Dávila, Jesús Cracio y los actores Chari Vázquez y Javier Acebrón, además de un grupo de profesores, especialistas y gentes del teatro que asistieron a las sesiones de dicho Seminario. En él, los actores leyeron los textos bajo la dirección de Jesús Cracio, y los participantes pudimos discutir acerca del sentido y las posibilidades dramáticas de las piezas, a lo largo de dos extensas, y a mi entender, fructíferas sesiones.

Tras este largo proceso, nos encontramos ante unas piezas dramáticas, que han quedado publicadas y han llegado a la escena y que, pese al pie forzado del que parten, ofrecen un significativo panorama de la joven escritura teatral española. No están todos los que son, pero, sin duda, son todos los que están. Dramaturgos jóvenes que cultivan diferentes estilos y abordan diferentes estrategias respecto a la escritura. Algunos de ellos están comenzando el camino de la literatura dramática. Otros cuentan ya con estrenos y publicaciones. Pero todos escriben desde perspectivas novedosas. En algunos casos los dramaturgos han preferido afrontar las situaciones sugeridas por las fotografías mediante el lirismo; en otros, mediante el juego basado en la suplantación o el engaño, en alguno, desde la provocación; en varios, desde la contraposición de lo cotidiano con lo trascendente, lo mítico o lo imaginado; en muchos, mediante la utilización simultánea de pla-

nos diversos; en alguno, mediante la utilización de un objeto que cobra de pronto una inusitada significación, o desde la posibilidad de plantear enigmas al espectador; en no pocos, por medio de un humor que podría parecer a veces irreverente, y en todos, en fin, se ha buscado una forma personal de compromiso –no siempre el mismo, naturalmente– con el universo social y moral que ofrecen las fotografías y se ha adoptado una actitud crítica con la sociedad en la que vivimos. Pero las maneras de expresarla son muy diversas. La pluralidad constituye el valor máximo de este conjunto de piezas dramáticas.

El primer texto, *Fin y principio*, está firmado por Borja Ortiz de Gondra y no se inspira en ninguna fotografía concreta, aunque sí en el espíritu de la exposición. Fue concebido como prólogo o elemento introductor de las fotografías y de los demás textos. El motivo que lo vertebra es una despedida vista desde dos planos temporales: el momento en el que se produjo y el presente actual, cuando han transcurrido muchos años ya desde aquel suceso. No siempre coincide lo que ocurrió con lo que se recuerda, el chico y el hombre difieren en la descripción de la mujer vista y evocada, pero no nos extraña, porque la historia se construye desde la mentira, o tal vez desde el silencio o desde la verdad a medias. Esa despedida, que se sabe definitiva, pero no quiere reconocerse como tal, se presenta como una efímera separación para un viaje que durará sólo dos días. Y es entonces cuando adquiere su valor dramático un modesto objeto: el jersey rojo (o tal vez granate), que la mujer tejió, y que se convierte en símbolo de lo que está ocurriendo. La posibilidad de que el chico se lo lleve tendería al menos un puente, mantendría una relación de afecto con la mujer a la que ahora abandona, constituiría una suerte de prenda que dejaría abierta la posibilidad del regreso o hasta supondría una promesa implícita de reencuentro. Pero finalmente el chico no sólo lo deja, sino que rompe el encanto de lo que la prenda pudiera significar para ambos con su comentario desdeñoso sobre ella. Es verdad que pronto rectifica y se disculpa, pero más allá de la consideración moral sobre su conducta, lo cierto es que los espectadores sabemos que el vínculo ha quedado roto. Por eso no nos extraña que el hombre maduro no sólo no haya regresado, sino que nunca haya llamado

a la mujer a la que dejó con el jersey que simbolizaba lo que ambos compartían. Es quizás la única certeza en un territorio dominado por la ambigüedad y el silencio. Nunca se nos dice por qué se marcha el chico, aunque entendemos que se debe a algún conflicto racial o religioso que impide la convivencia entre dos seres distintos y que tanto recuerda a *La mujer judía*, de *Terror y miseria en el tercer Reich*, de Brecht. Es una pieza que, en efecto, abre una historia de éxodos, de separaciones forzosas, pero que se muestra a través de una historia privada e íntima.

La siguiente pieza, firmada por Arturo Sánchez Velasco lleva por título *Desfiladero* y parte de una fotografía que muestra a una mujer que descansa durante un momento, sentada en la nieve, y que lleva sobre sus espaldas un haz de leña. En un segundo término vemos a otras mujeres que caminan sobre la nieve, en fila india, con haces de leña en las espaldas y que parecen reproducciones exactas las unas de las otras, como si sugiriera una multitud interminable de gentes obligadas a desplazarse sin rumbo fijo, pero con el deber de mantener un orden externo riguroso y formal. El dramaturgo juega a invertir la situación. Será una mujer balcánica, semejante a las de la fotografía, pero convertida en improvisada turista, quien solicite a los visitantes de la exposición que desfilen para que ella pueda retratarlos y participar en un concurso de fotografía humanitaria. Este uso de la técnica especular proporciona un toque humorístico, entre tierno y sarcástico a la situación, destinada, sin duda, a provocar el desconcierto y la reflexión posterior en el proyecto inicial de representar las piezas en la exposición de las fotografías de Salgado. Las alusiones y referencias a los modos conscientes e inconscientes de adoptar el desfile como norma de conducta en las sociedades occidentales se convierten de pronto en una sonrisa sardónica, que parece congelarse en los labios de los supuestos destinatarios de aquella invitación a convertirse en modelo de aquella mujer –objeto de su curiosidad– repentinamente transformada en turista curiosa e invasora de la tranquila y rutinaria intimidad de quienes habitualmente ejercen el *voyeurismo*. Pero el cambio de papeles resultará imposible y la mujer se verá obligada a servirse a sí misma de modelo y repetir indefinidamente su imagen frente a la cámara y también a refugiarse detrás de ella. El desenlace es ri-

co en sugerencias: desde la imposibilidad de una comunicación, a pesar de gestos y de signos que parecerían demostrar lo contrario por parte de la sociedad occidental, hasta la posibilidad de cuestionar el compromiso y la sinceridad de las imágenes que la sociedad pretende convertir en estímulo para la conciencia o para la reacción ante las desdichas del tercer mundo. Este último asunto surgió en algunos de los debates del Seminario de Alicante.

Anomalía, de Emilio Encabo, parte de la imagen de un gran campamento de refugiados situado en las laderas de un valle al que llegan nuevas gentes que lo contemplan en el primer término de la fotografía. Esa imagen es mostrada en la pieza de Encabo a través de una pantalla de televisión, pero como si se tratara de una proyección repentina e inexplicablemente paralizada y carente de sonido. La situación tiene como receptores a los miembros de una pareja a la que pudiéramos denominar convencional. Él se ha quedado dormido viendo la televisión y ella llega a verla y se encuentra con este fotograma, un tanto apocalíptico, que le recuerda a *Los Diez Mandamientos*. Y la historia, con esta imagen como permanente y obsesiva referencia, se desarrolla en dos lenguajes paralelos. El primero correspondería a una especie de costumbrismo neorrealista, que nos remite a los modelos de representación de las banales discusiones de pareja; el segundo, sin solución de continuidad, plantea una reflexión sobre las causas de las catástrofes. A la vez, el paralelismo se prolonga, de una manera dramáticamente muy sugestiva, al discurso, que no siempre diálogo, del hombre y de la mujer. La mujer se ha creado la histérica necesidad de ver la televisión antes de poder dormirse, de ahí su desesperación ante algo que no se mueve, anomalía contra la que no sirve el mando a distancia, pues la imagen parece haberse adueñado no sólo de la pantalla, sino de la noche de la mujer. El hombre, por el contrario, se quedó dormido viendo un reportaje sobre la famosa pregunta de si puede el aleteo de una mariposa producir un temporal en el otro extremo del planeta. Esta cuestión desasosiega al hombre y sufre una pesadilla en la que se sueña devorado por mariposas. Ahora se niega a ver la imagen y permanece de espaldas a ella, aunque permite que la mujer le cuente lo que ve. Cada uno trata de liberarse de sus

propias obsesiones y, al tiempo, buscan la comunicación con el otro, que les necesita o a quien necesitan. Esa imagen a la que uno da la espalda y que otra trata de remover, se instala entre ellos con pertinacia y termina por trasladarles su olor a muerte y su realidad de violencia y de guerra.

Chiapas, de Antonio Morcillo, parte también de la imagen de un campamento, que vemos borrosamente a través de la neblina. Una mujer camina hacia una improvisada vivienda, cuya lateral más próximo al espectador está cubierto con un cartel publicitario en el que aparece, agigantado, el rostro de un hombre que saca desmesuradamente la lengua y abre los ojos en una actitud de entusiasmo, entusiasmo que nos resulta excesivo, a tono con la estupidez de tantos mensajes publicitarios. Esta felicidad ficticia choca frontalmente con la miseria de quienes habitan aquel desolado paraje. A esta técnica de la fotografía dentro de la fotografía, el dramaturgo responde con un juego de cajas chinas que guardan las historias inacabadas que componen la pieza. Los visitantes de la exposición, el responsable de la empresa cuyos productos anuncia el cartel que se dirige a sus ejecutivos y la mujer de la fotografía y el hombre cuyo rostro aparece en el cartel apuntan tres fragmentos de historias distintas y convergentes a un tiempo. Uno de los visitantes es confundido —¿o no hay confusión?— con el hombre de la fotografía, lo que crea, de nuevo, una situación cotidiana, incómoda y cómica a la vez, pero también se convierte en una especie de llamada de atención. Mientras tanto, escuchamos la voz del empresario que identifica la felicidad con la imagen que sus productos quieren ofrecer a la humanidad, con lo que se logra un agudo y doloroso contraste entre palabra e imagen, entre la manipulación de la realidad y la terca presencia de la realidad misma. Y la dimensión lírica de la pieza nos lleva a una imposible conversación entre la campesina que se dirige a su chabola y el hombre del cartel publicitario. Juego de registros, en consecuencia, que tiene mucho de diálogo técnico con la fotografía, pero también de prolongación de su contenido crítico.

Psico, de Pedro Rivero, toma como punto de partida la imagen de unos niños a los que atienden maestros o cuidadores en un patio o en una azotea que deja ver al fondo una aglomeración de rascacielos. Esta guardería

de un país del tercer mundo —más tarde se nos dará la referencia precisa de que se trata de un Centro de acogida en Sao Paulo— sugiere un contraste entre inocencia y especulación, entre ternura y agresividad, que ha sido tomado por el dramaturgo para elaborar libremente una fantasía sobre esta imagen. *Psico* es probablemente el texto más duro de la colección. Se trata de un monólogo en el que el dramaturgo ha elegido la posibilidad de que su discurso vaya contra corriente de lo sugerido por la fotografía y de la intención inicial del fotógrafo. El protagonista es un asesino y torturador de niños, particularmente execrable por su fría crueldad, que se dirige a un auditorio —los espectadores— no especificado. ¿Se trata de un jurado, de un comité de psicólogos o de supervisores? ¿Se trata de un público general, atraído morbosamente por el caso? No importa demasiado. En cualquier caso, se trata de gentes, que, como el público del teatro, escuchan al personaje y parecen exigirle una explicación a partir de la cual formularán un juicio sobre su conducta. Nos encontramos entonces ante una metáfora metateatral, pero también ante un violento ejercicio de provocación intelectual o moral de inusitado vigor dramático en el que el personaje nos increpa y se justifica con razones difíciles de asumir, pero incómodas de refutar. El autor no ha puesto límites a su propósito de bucear en los aspectos más oscuros y brutales de los pliegues de la psique humana —y, por extensión, de la sociedad— y lo hace con un lenguaje preciso, contundente y sarcástico, que no rehúye lo sórdido ni lo sucio, pero que está impregnado de una rara belleza. El contundente alegato del asesino, no exento de brillantez expositiva, supone, desde luego, un virulento desprecio por el mensaje de la fotografía, pero tal vez por ello, resulta dramáticamente más eficaz. Y de nuevo el debate sobre la intención y el sentido de un reportaje fotográfico semejante y las paradojas que la exposición podía generar, volvían a surgir en la discusión.

La pieza de Eva Hibernia lleva por título *Lamento*, y, como suele ser frecuente en los trabajos de esta joven dramaturga, ha elegido el camino del lirismo, como ya sugiere el título, para verter su lectura de una fotografía en la que se muestra, en primer término y de espaldas, una mujer cargada con un haz de leña que parece formar un aspa múltiple o una estrella. En se-

gundo término aparecen los contornos borrosos de un campo de refugiados. Las palabras que componen el breve texto constituyen el lamento interior –variante lírica del monólogo– que salmodia una mujer a quien la vida le ha negado cualquier atisbo de felicidad. El modelo es el clásico *ubi sunt*, pero aquí no se remonta nostálgicamente a lo que se tuvo y ya se perdió por causa del transcurso del tiempo o por la rueda adversa de la fortuna, sino que se pregunta por aquello que otros tuvieron y la protagonista jamás pudo conocer. Sin embargo, a través del acendrado lirismo, podemos advertir esa singular conciencia histórica de la desgracia y de la injusticia de la protagonista que resuelve así, lírica y dramáticamente, la sugerencia presentada por la fotografía.

David Desola, en *El conducto gemelo*, se ha decidido por el juego. Un juego basado en la simulación y en la suplantación de la personalidad, que llevaría, si la pieza continuara, a una repetición de la circunstancia ya vivida, aunque, en este caso, el personaje la afrontaría con la experiencia de este encuentro no previsto. El procedimiento recuerda mucho al que Priestley emplea en *Llama un inspector* y también en otras piezas, y su intención no está muy alejada de la del dramaturgo inglés. La fotografía nos muestra una enorme conducción, posiblemente de agua, a cuyos lados se hacían innumerables infraviviendas. Una mujer vestida de blanco camina con gallardía sobre la conducción en primer término; en segundo, otras personas caminan o se encuentran situadas sobre la tubería inmensa. La historia imaginada por el dramaturgo nos habla de la necesidad apremiante de construir una conducción paralela para la ciudad de Bombay, que ha de situarse junto a la tubería anterior, puesto que, oficialmente, ese terreno está libre. El ingeniero responsable del proyecto ofrece otras alternativas que impidan el desalojo de la población que vive junto al conducto, pero el elevado coste de cualquier otro proyecto hace que el responsable político lo considere inviable. Como sucede en otras piezas de esta colección, el dramaturgo trabaja una confrontación de lenguajes. La parodia de determinados discursos pragmáticos e inevitables caracteriza la manera de hablar del responsable político, frente a un estilo más inseguro –quizás por ser más sincero– del técnico del proyecto, que oscila entre los criterios profesiona-

les y las razones humanitarias. El inesperado giro que toma la acción deja abierto el desenlace y también la reflexión sobre la responsabilidad moral y las posibilidades de actuar, lo que constituye uno de los *leit-motivs* del conjunto de los textos y de la exposición fotográfica.

Xavier Puchades firma *Desapercibir*, un texto inspirado en una fotografía que nos muestra a dos magrebíes jóvenes, con el rostro serio e incluso hostil, situados en un espacio abierto rodeado por edificios con las ventanas y las puertas enrejadas. Se trata posiblemente del patio de una cárcel. Uno de ellos, el que aparece en segundo plano, se convierte, de repente, en el destinatario de las apasionadas palabras de una mujer que visita la exposición y cree reconocer en él al hombre con quien tuvo una efímera aventura un día de verano en Málaga, aventura que concluyó con el robo del reproductor de CDs por parte del magrebí, que desapareció sin dejar rastro. El discurso de la mujer, que comienza siendo una acusación y una denuncia a gritos de quien por fin ha encontrado al hombre que defraudó su confianza y robó sus pertenencias, y de quien entonces no pudo obtener satisfacción, pues no conocía sus datos personales y no era capaz siquiera de describir con precisión su aspecto físico, termina siendo la expresión desesperada de una mujer sola que llama a quien compartió con ella al menos unos momentos de pasión y de sexo, y despertó la ilusión de una relación de afecto y de una vida en compañía. El intento imposible de recuperar aquello que estuvo más en su imaginación que en la realidad termina en la petición –entrañable, cómica y patética a la vez– a otro visitante de que les tome una fotografía a la mujer y a los dos hombres de la fotografía. De nuevo una superposición de planos –fotografía/realidad– que se corresponde con la duplicidad de recuerdos y sentimientos en el ánimo de la mujer, y también con esa percepción doble del otro, en uno de los textos que de manera más directa o más explícita aborda la convivencia interracial. Este juego de planos, el hábil reflejo de la evolución psicológica de la mujer y el apropiado manejo de un lenguaje cotidiano más o menos estilizado constituyen los aspectos más interesantes de la pieza.

La mano izquierda es el título elegido por Juan Mayorga para indagar dramáticamente sobre una fotografía, ciertamente enigmática, de la que al

escritor le atrae precisamente ese misterio. Un niño rubio, en el primer plano de la imagen, se frota el ojo, mientras la mano izquierda, caída, queda parcialmente escondida. Detrás de él, un camino recto trazado en la tierra forma una línea perpendicular con un tren que marca el horizonte. No parece estar en movimiento. El dramaturgo imagina a un chico que conduce a un ciego y le describe el contenido de la fotografía. De nuevo nos encontramos ante una variante de las cajas chinas: la palabra que envuelve y representa a la vez otra forma de representación, que es la fotografía. Y en esa representación de la representación cabe a su vez interpretar lo que se ve y también lo que se oye, y quizás manipular esa información. El dramaturgo se introduce así en un sugestivo juego, deudor de *El lector por horas*, de Sanchis Sinisterra, en el que el espectador se ve obligado a aceptar o a rechazar conjeturas y, a la vez, a tratar de seguir la compleja red de relaciones que se produce entre los dos personajes a propósito de la fotografía que, en algunos momentos, se transforman en enigmas. Inicialmente es el chico el que describe la fotografía al ciego, pero luego es aquél quien necesita que éste le explique su sentido y sus detalles y el ciego, al hacerlo, demuestra un preciso conocimiento de formas de representación visuales. Por otro lado, el ciego necesita la protección del chico, pero éste a su vez parece depender en cierto modo de la autoridad del ciego. Los cambios de papeles, de intenciones, de relaciones de poder se suceden a lo largo de la breve pieza y el desenlace no resulta precisamente tranquilizador en este sentido, sino que enfrenta al espectador con un nuevo problema que debe resolver. Sin renunciar en absoluto a una aportación crítica, Mayorga ha elegido el camino de la escritura porosa, que huye de la evidencia, e incluso de ciertas formas de claridad, para transitar por una senda que nos conduce a una realidad compleja e inquietante.

Voz de un barco abandonado es el título elegido por Itziar Pascual para la historia que le inspira la fotografía del casco desmembrado, casi un esqueleto de una embarcación abandonada en una extensión de agua –un río o un lago, tal vez– rodeada por un paraje de vegetación exuberante. Itziar Pascual, como sucede con su compañera Eva Hibernia, ha preferido con frecuencia las formas líricas a las estructuras escénicas convencionales,

aunque no lo haya hecho de manera exclusiva. Y el texto es precisamente esa *voz de un barco abandonado*, una salmodia nostálgica, de cadencia lenta, como la calma que imperceptiblemente va pudriendo una existencia sin horizonte. Por otro lado, el nombre de Ítaca, con el que bautiza a este barco, constituye un motivo recurrente y simbólico en su producción teatral y evoca ese destino o ese origen míticos, pero inalcanzables. El barco sugiere ahora precisamente la muerte, la imposibilidad, pero también una desesperada forma de esperanza que le lleva a defender con ingenuidad y ternura, pero con decisión lo único que le queda: el nombre, el último reducto de la identidad, que es también una invitación a realizar un viaje imposible a ese lugar mágico, a escapar del territorio de la injusticia y de la miseria. También aquí el compromiso se expresa mediante la musicalidad íntima de este poético monólogo, aunque no falta en él otro de los rasgos característicos de la escritura de Itziar Pascual, el humor, un humor tierno y corrosivo a la vez que nos proporciona una imagen distinta de este barco abandonado.

Paco Zarzoso ha titulado *Asentamiento* a la pieza construida a partir de una imagen en la que una multitud de seres humanos ocupa un amplio claro en medio de una zona arbolada. Tal concentración de personas proporciona la incómoda sensación de un hormiguero. El dramaturgo ha trabajado una situación teatral basada en el paralelismo irónico entre el contenido de la fotografía –a la que los personajes nunca miran– y el diálogo incompleto que unos innominados personajes mantienen. El autor ha trabajado complementariamente un paralelismo entre la dramaticidad y el humor, posiblemente para no caer en la evidencia a la hora de plantear su reflexión crítica, y nos sitúa ante un grupo humano indeterminado –quizás se trata de veraneantes o de turistas, pero no sabemos casi nada de ellos–, que va llegando caprichosa y aleatoriamente con sus proyectos, vagos e inseguros, y sus quejas desvaídas por las molestias que lleva consigo el verano: calor, quemaduras, moscas, rozaduras, etc., para las que buscan alivio. Ya hemos visto en textos como *Anomalía* y, en cierto modo, en *Desfiladero* y *Chiapas*, este uso de lo cotidiano e incluso de lo tópico como vía de conocimiento de lo trágico mediante este procedimiento de contraste. Zarzoso emplea en

este texto, además, el recurso a la ambigüedad –sucedió algo semejante en la propuesta de Mayorga, pero su desarrollo conducía por caminos diferentes–, a la posibilidad de transplantar las palabras de sus personajes a las bocas de aquellos seres más anónimos aún que aparecen en la fotografía y que podrían decir las mismas cosas, pero con un sentido más trágico en cuanto que más pleno y carente por completo de solución. El desenlace es una respuesta irónica a este mismo planteamiento paralelístico. La confusión en el lenguaje, el griterío, la pérdida del sentido de la palabra nos remite al teatro del absurdo y sugiere tal vez la incompreensión o la banalidad de la comunicación en determinadas situaciones y contextos. Cabe buscar alguna semejanza entre esta solución y la que Ernesto Caballero empleó en *Auto* hace unos años.

Rafael Cobos ha titulado *Ojos* a su pieza, escrita a partir de una fotografía que nos muestra a siete niños en una habitación. La mayoría de ellos miran expresivamente a la cámara con sus ojos muy abiertos. Tal vez haya sido la actitud estática de los niños ante la cámara lo que haya sugerido al dramaturgo la posibilidad de convertirlos en meras voces que se van entremezclando. Estos niños, designados por un número, pronuncian los fragmentos de su discurso, reconocible en cada uno de ellos por sus rasgos bien definidos, y se alternan con los fragmentos que pronuncian los otros niños, en una especie de solución coral. Todos nos hablan, de una manera o de otra, de un futuro, difícil, incierto y a veces cruel para todos ellos: esperanzas, miedos, ilusiones, deseos, sueños, posibilidades de huida, intentos de construirse una vida digna, etc., se combinan en sus frases. El texto, que toma recursos del teatro-documento, como informaciones sobre problemas de la infancia en el tercer mundo, o incluso del oratorio, como el lirismo o la salmodia, sin sujetarse propiamente a ninguna de estas fórmulas, busca el impacto directo en la sensibilidad del espectador, herir su emoción, e incluso termina apelando de manera inmediata al público después de haber utilizado un desasosegante golpe de efecto.

EL AUTOR EN SUS TRADUCCIONES

Conforme al proyecto y a la trayectoria de la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos siempre nos pareció que el apoyo a los autores contemporáneos debía contemplar elementos como la difusión de nuestra dramaturgia en el contexto europeo e hispanoamericano. De tal forma que la traducción, edición y creación escénica de dichos textos, son pasos imprescindibles para un mejor conocimiento de la escritura teatral de nuestro país, pero del mismo modo la reflexión y el debate sobre las diferentes propuestas en otras lenguas de nuestra escritura teatral, debían estar presentes en nuestra reflexión teórica.

En colaboración con el «Atelier de la Traduction» de la SCÈNE NATIONALE D'ORLÉANS, dirigido por Jacques Le Ny y con el apoyo del Programa Cultural 2000 de la Comunidad Europea, organizamos un encuentro con diferentes traductores europeos que habían trabajado con textos del dramaturgo José Sanchis Sinisterra. La oportunidad de que diferentes traductores puedan reunirse a la vez y en un mismo espacio de debate con su «autor» es algo infrecuente aún en Europa por lo que este tipo de experiencia, iniciados orgánicamente por el «Atelier de la Traduction» de Orleans, abre un camino fructífero para un mayor conocimiento de los autores.

A nuestra convocatoria respondieron los traductores siguientes: Ángeles Muñoz de Bélgica, Ronald Brower de Holanda, Ernesto Sampaio de Portu-

gal, Louisa Mitsakou de Grecia, excusando su ausencia por problemas de agente John London de Gran Bretaña y Wolfgang Schuch de Alemania.

EL TRADUCTOR Y LOS PÁJAROS

Ronald Brouwer

De ponerle título a esta charla, le llamaría *El traductor y los pájaros*. Cuando volví a leer la obra de Sanchis que traduje hace cinco años, *Valeria y los pájaros*, de repente me fijé en que la protagonista es traductora. Y a pesar de su gran ironía, la obra plasma bien la realidad de nuestra profesión: el traductor se pasa el día solo en casa, oyendo los pájaros, que son las voces de los personajes que está traduciendo, y, por otro lado, los ecos de palabras y modos de hablar que algún día ha oído (y cada dos por tres le interrumpe el teléfono). Otros pajarracos son las interferencias, es decir, las palabras que acompañan a la palabra deseada pero que se ponen delante, nos la ocultan, y también las frases que se resisten y durante días y días nos van dando vueltas por la cabeza.

En la singular obra de Sanchis Sinisterra, la traducción es además una metáfora, de índole más bien negativa: es la actividad poco lúcida, casi beckettiana, de verter textos de un contenedor a otro. Para nuestro consuelo: Valeria no traduce teatro, sino textos publicitarios para una agencia de viajes. Ella que nunca viaja. Que apenas vive; vive a través de otros. (¿O es al revés: son los otros los que viven a través de ella? Es esa la confusión del

traductor). Y encima, traduce al esperanto, lenguaje símbolo de la utopía frustrada. Al final de la obra, lo reconoce la misma Valeria: ha buscado «un oficio bien patoso». Gracias por el cumplido, José.

Bromas aparte, Fernando Gómez Grande me ha pedido que hablara, ante todo, de por qué escogí *Valeria*. Se trataba de una antología de teatro contemporáneo español. Tres obras. Para una editorial holandesa. El proyecto era iniciativa mía, así que en un principio podía elegir según me viniera en gana, aunque, claro, siempre tienes en cuenta los hipotéticos criterios que manejarán el ministerio que esperas que te apoye y la casa que se ha comprometido a editar tu libro. Esas suposiciones, posiblemente erróneas, se interponen a tus verdaderos motivos, que ahora trataré de trazar.

En primer lugar, veo unos argumentos que llamaría «de contexto». El contexto del autor: la obra ha de ser representativa de lo que él ha escrito. Creo que *Valeria* lo es. Ahí están el compromiso de Sanchis, Iberoamérica, el experimento, el meta-teatro, el sentido del humor... Luego, el contexto del país de origen, o en este caso el de la antología: debe haber un equilibrio y un juego de contrastes entre las obras. Las otras dos que incluí eran *Castillos en el aire* de Fermín Cabal y *Tàlem* de Sergi Belbel, y por edades o «escuelas», temas, estilos, me sigue pareciendo un buen trío, representativo, a su vez, de la dramaturgia actual de España. Y además está el contexto de la lengua meta: de alguna manera, la obra tiene que caber en el paisaje teatral de allí. ¿Cómo calibrar eso? Si lo que he dicho antes ya está sujeto a un cierto grado de subjetividad, esto más. Yo me guío por obras holandesas que he leído, montajes que he visto, la trayectoria de determinados directores. Miro si la obra no está demasiado ligada a España, ya que las notas a pie de página, en teatro, son un tanto incómodas. Ciertamente, para mí es distinto traducir para una publicación sin visión directa a un montaje; entonces, me permito menos licencias que cuando sé que es para una puesta en escena. En el caso de *Valeria*, me acordé de una obra de una autora holandesa, que tenía varios detalles en común con *Valeria*. Era distinta, afortunadamente, pero en parte fue gracias a aquel monólogo que algo me dijera –«algo», uno de mis pájaros me decía– que en el teatro holandés había sitio para *Valeria*. Luego, tenía en mente a dos actrices concretas para el pa-

pel. Y me hizo gracia ver que, cuando se presentó la antología, fue una de ellas quien leyó el personaje de Valeria, sin que yo hubiera dicho nada. En resumen, teniendo libertad como traductor y «antólogo», en mi selección me dejo llevar por una intuición fundada en el conocimiento de esos tres contextos, de los cuales el más tramposo es el tercero, el de la cultura meta.

En segundo lugar, distingo los argumentos «de márketing». Y lo digo con mucha auto-ironía, porque otra vez más mi estrategia falló. Para la buena causa de difundir el teatro español y, menos desinteresadamente, para crear mi propio trabajo, a veces hago gestiones –como todos los que estamos aquí, supongo– para dar a conocer ciertos textos. Cuando salió la antología, envié a varias compañías un pequeño informe sobre *El cerco de Leníngrado*, obra en la que yo veía más posibilidades, incluso en el sector comercial. Ésta ya se había montado en Alemania, cosa que para los holandeses siempre es un punto a su favor. Con esa idea, me atreví a incluir en mi libro una obra más rara, teóricamente más difícil de vender. Pero no conseguí despertar el interés de nadie. Como tampoco, que yo sepa, se ha llegado a montar *Valeria*. Por casualidad, eso sí –se ve que el Señor sabe más de márketing que yo– coincidió mi antología con el estreno holandés (en teatro) de *¡Ay, Carmela!*

Y en tercer lugar, inevitablemente, aunque no lo veo como algo negativo, están los criterios estéticos personales, gustos, preferencias. A mí me encanta *Valeria*. Qué bien acertó Sanchis aquí en esa mezcla del experimento formal y un contenido expresamente comprometido. Para mí, no es un monólogo; si las voces están grabadas, se anula la esencia de la obra. Y el compromiso lo sentí en carnes al traducir el pasaje escalofriante, al final, cuando el gran amor de Valeria describe lo que es estar en una fosa común. Otros textos de Sanchis también tienen esa mezcla, pero éste me sorprendió más. Eso: el factor sorpresa. Y el deseo de ser original en la elección de una obra –es que como traductor también quiero sorprender un poco. (Por cierto, en la presentación del libro, unos actores leyeron fragmentos de las tres obras. De *Valeria* escogí el pasaje de la tía Sara, que es un espíritu que no tiene el don del habla, sino que se expresa mediante efectos sonoros. Pues, estuvo bien, en el acto siempre un tanto espeso de la lectura-presen-

tación, de pronto una vajilla cayéndose, unos acordes en el piano, el graznido de unos cuervos...) Luego estaba el hecho curioso de que *Valeria* no se hubiera montado en España, cosa atípica de la obra de Sanchis Sinisterra. Era uno de sus textos más recientes. En fin, argumentos de sobra, para justificar una elección que empezó como puro capricho.

Para terminar, unas palabras sobre otro tipo de pájaros, los gerifaltes. Mi antología contó con subvenciones del Ministerio de Asuntos Exteriores y de la Dirección General del Libro. No quiso participar la Sociedad de Autores, cosa que me asombró, ya que me parece una de las tareas por antonomasia de una entidad como la SGAE, la de propagar las creaciones de sus socios en el extranjero.

El libro fue publicado por International Theatre & Film Books, cuyo nombre ya indica que se trata de una casa especializada. Esta editorial holandesa acompaña los estrenos de las compañías nacionales con ediciones asequibles del texto, y luego tiene, además de otras colecciones, una serie que quisiera destacar aquí: «Teatro en Traducción». Con generoso apoyo institucional, edita, allí, en Amsterdam, obras recientes de autores holandeses y flamencos traducidas al inglés, francés, alemán y castellano. Ojalá alguna rara avis española tome ejemplo a esta iniciativa.

SINISTERRA

Louisa Mitsakou

Cuando hablé por primera vez con José Sanchis Sinisterra por teléfono, ya estaba profundamente enamorada de su obra y de su manera de escribir. «Hace años que quiero expresar todo lo que usted dice, tal y como lo dice, le dije, y no sé de qué modo. Por favor, no quisiera que sus palabras fueran traducidas por otra persona». Y lo entendió. Pertenezco yo también, como pueden ver, a los últimos sobrevivientes de una época que creyó que el teatro político facilitaría la obra de la Revolución y reformaría la sociedad. Y provengo de un país que tiene aún abiertas y supurantes las heridas de una guerra civil. Soy también actriz. Todas estas cosas me ligaban con un cierto grado de parentesco con Sinisterra.

Empecé a traducir *El Cerco de Leningrado* del francés. La traducción francesa es excelente, ustedes ya lo saben mejor que yo. Y era tal mi emoción y la fuerza de su pluma, que me obligaron a traducirla de una vez. Corría como el agua. Ya que, sin embargo, cada obra está estrechamente ligada a su medio y exige cierta familiarización con la lengua materna de su creador, para lograr comunicarme con su inefable contenido metafórico, empecé, a una edad bastante avanzada, a aprender español. Gramática,

sintaxis y cosas por el estilo, porque deseaba entender por qué ya no había luz. Porque sencillamente no había, a causa de un corte de luz, o porque por algún motivo, había recogido sus cosas y se había ido...

Mis escasos conocimientos de griego antiguo me han convencido de la gran importancia de un pronombre personal o del papel que pueden desempeñar las astucias de la sintaxis. Quería, sin embargo, descifrar también algo más. Sinisterra, quien juega con los enigmas, con las visiones y con los fantasmas y reconoce como antepasado suyo a Cervantes, exactamente porque manipula perfectamente, como artesano, la lengua, oso decir inclusive el «logos», conoce encubrir la esencia tras éste. Como un verdadero artista y hombre de teatro, conoce que las palabras son incapaces de explicarlo y nombrarlo todo. Nos abre pues, a su manera, grietas, deja huecos en el tejido coherente de su narración. Y nosotros tenemos que encontrar esas pequeñas hendiduras y, a hurtadillas desde ahí, observar lo que ya sabemos, lo obvio, que reaparece ante nuestros ojos como si lo viéramos por vez primera. Para reconocer, pues, las grietas en la sólida construcción de un artesano de la lengua, debía estar yo en capacidad de reconocer la solidez de la construcción.

Cada día me aproximaba más y más a Priscila y Natalia dentro del Teatro del Fantasma y sentía cuán griegas eran esas dos españolas, cuánto se me parecían en mi locura, en la desesperación, en los sueños, en la soledad. Y a pesar de que inicialmente había empezado a traducir una comedia política con elementos de suspense, me encontré finalmente viviendo junto con dos camaradas. Y no me pregunten camaradas en qué. No lo sé. Priscila y Natalia me produjeron un cortocircuito racional y sentimental. Con vuelcos continuos reflejaban dentro de mí la plenitud enigmática de la que dispone cada ser humano, envueltas en la totalidad misteriosa del comportamiento humano. Dos mujeres cuyo corazón latía al mismo ritmo que el mío, dos roles para titiriteros siendo ellas mismas las marionetas. Y detrás de ellas, un imperturbable manipulador que sonrío amargamente con la sonrisa cómplice del comediante. Esa sonrisa tras la máscara que convierte lo familiar en ajeno y lo ajeno en familiar.

Así traduje *El cerco de Leningrado*. Como algo muy mío. Una obra que ella misma me impuso la manera de traducirla. Como si José Sanchis me hubiera tomado de la mano y me hubiera guiado. Como si no hubiera podido ser de ninguna otra manera. Y cuando, en cierto momento, influenciada por las tendencias postmodernas y con la convicción de que el teatro político ya no le interesa a nadie, quise preguntarle: «¿A estas alturas teatro político? Basta ya... ¿Qué significa todo esto?» Le oí responderme mentalmente: «A la política, Luisa, se dedican los ciudadanos. ¿Cómo es que has olvidado el término antiguo que designaba a quien no se dedicaba a la política? En griego antiguo «ἰδιώτης», en inglés «idiot», en francés «idiot» y en español «idiota».

«EL CERCO DE LENINGRADO» en Portugal

Ernesto Sampaio

Además de tratarse de una obra que me dio mucho placer traducir, estoy ligado a *El cerco de Leningrado* por profundas razones afectivas. Fue la última pieza que mi mujer, la gran actriz portuguesa Fernanda Alves, representó. Pocos meses después de acabar la gira del *Cerco*, se moría en Oporto, durante los ensayos de *Las Barcas*, de Gil Vicente, espectáculo que iba a ser montado por Giorgio Barberio Corsetti en el Teatro Nacional San Juan.

Fernanda, enriquecería mi traducción del *Cerco* con numerosas y siempre pertinentes sugerencias. A propósito del texto de la pieza y de José Sanchis Sinisterra, me decía que raramente había encontrado a un autor con un sentido tan perfecto de la «teatralidad». No se refería a lo que vulgarmente es de costumbre llamar «efectos de teatro», sino al acierto de los tiempos, a la duración exacta de las frases y de los silencios, y sobre todo a la capacidad de criar metáforas susceptibles de ligar el particular a lo general, lo individual a lo colectivo, y de proyectar en la escena lo que se pasa en el mundo.

Efectivamente, la praxis teatral de José Sanchis Sinisterra, como director y como dramaturgo, presupone siempre una reflexión teórica sobre el mun-

do en contacto con la Historia, la Sociología, la Antropología, la Ciencia y otras áreas del pensamiento que determinan y son determinadas por la realidad. Es, así, un autor realista. Pero un autor realista que no distingue el contenido de la forma, es decir, que no cree posible hacer pasar en el teatro contenidos nuevos bajo formas viejas. Como Samuel Beckett ha dicho: «la forma es contenido, el contenido es forma». Transformando las formas, se transforma el contenido y también la recepción del espectador, en el sentido de hacerla más libre e imaginativa, más de acuerdo con su tiempo.

Los problemas con los que me enfrenté al traducir *El Cerco...* tuvieron que ver con esto: cómo conciliar una amplia reflexión sobre el destino humano, susceptible de poner también al espectador a reflejar, con la necesidad simultánea de divertirlo y emocionarlo. El texto castellano lo hace magistralmente, pero era preciso «desterritorializarlo» un poco, hacer coincidir el ámbito español donde se movía con las coordenadas portuguesas adonde iba a ser representado. Cuestiones de pormenor, pero que si no fuesen resueltas, en un texto donde la línea de pensamiento es discontinua y donde a veces el diálogo parece ilógico, se arriesgaban a hacer daño al entendimiento y fruición del espectáculo.

Felizmente, no fue eso lo que ha ocurrido: la versión de *El cerco de Leningrado* presentada por la Compañía de Teatro de Almada se ha transformado, en Portugal, en un gran éxito de público y de crítica, habiendo ésta acentuado una cosa que mucho me complació ver acentuada: la síntesis perfecta del texto con aquello que se llama la escrita escénica.

Este problema de la síntesis de un texto dramático con la representación que le da cuerpo es mi principal preocupación como traductor, cuadrándose en el problema más vasto que es el de la función social del teatro. La tarea de restituir el mundo al teatro, en una sociedad bloqueada, enfrenta obstáculos casi imposibles de transponer. Efectivamente, no es fácil, en un sistema que aceleradamente reduce todo a mercancías de consumición rápida, descubrir la metodología estética y los procesos técnicos susceptibles de revelar en la escena lo que une lo individual y lo social, lo particular y lo general, lo subjetivo y lo objetivo, el sueño y la praxis, la poesía y la pedagogía. José Sanchis Sinisterra lo hace sin jamás enmascarar el teatro, sin

nunca darlo por natural, poniendo siempre a prueba todo lo que pueda parecer normal para toda la gente, y realizando aquello que Jean-Pierre Vincent llamaba «una especie de crítica pura de la representación». El deber de un traductor o de un director es no traicionar toda esta complejidad, y, si es posible, enriquecerla.

Al hablar de complejidad, quiero decir la que existe detrás de los textos y de los espectáculos. Es una complejidad que no se debe notar: la reflexión teórica y la praxis creativa de Sinisterra son muy complejas, pero se resuelven en una síntesis muy simple, la de divertir, emocionar y, si es posible, instruir al espectador. Esto fue lo que procuré no traicionar («traduttore-traditore») al trabajar el texto de *El Cerco de Leningrado*.

BALANCE DE MUESTRAS ANTERIORES

El primer grupo de actividades programadas para el mes de mayo consistió en la realización de una serie de conferencias y cursos de actualización para el personal docente y administrativo de las escuelas. Estas actividades se llevaron a cabo en el mes de mayo y tuvieron un gran éxito. Los cursos de actualización se realizaron en forma de talleres y se centraron en temas de actualidad educativa. Los cursos de actualización se realizaron en forma de talleres y se centraron en temas de actualidad educativa. Los cursos de actualización se realizaron en forma de talleres y se centraron en temas de actualidad educativa.

El segundo grupo de actividades programadas para el mes de mayo consistió en la realización de una serie de actividades culturales y deportivas. Estas actividades se llevaron a cabo en el mes de mayo y tuvieron un gran éxito. Las actividades culturales y deportivas se llevaron a cabo en el mes de mayo y tuvieron un gran éxito.

El tercer grupo de actividades programadas para el mes de mayo consistió en la realización de una serie de actividades de extensión comunitaria. Estas actividades se llevaron a cabo en el mes de mayo y tuvieron un gran éxito. Las actividades de extensión comunitaria se llevaron a cabo en el mes de mayo y tuvieron un gran éxito.

RELACION DE ESPECTACULOS PROGRAMADOS EN LAS I, II, III, IV, V, VI Y VII MUESTRAS

BALANCE DE MUESTRAS ANTERIORES

1. Concurso de... 2. Concurso de... 3. Concurso de... 4. Concurso de... 5. Concurso de... 6. Concurso de... 7. Concurso de... 8. Concurso de... 9. Concurso de... 10. Concurso de...	1. Concurso de... 2. Concurso de... 3. Concurso de... 4. Concurso de... 5. Concurso de... 6. Concurso de... 7. Concurso de... 8. Concurso de... 9. Concurso de... 10. Concurso de...
---	---

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 Albená

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 Janfri 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 CESCÀ 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 MACIÁ
«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
«Acerá 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

ITZIAR 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 Dibuixat

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 Egipciaca»
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 Daumas

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 Teatroat

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 Befa

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 Teatro

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 Dibuijat

CARLOS GÓNGORA

«Babilonia I y II»

por Axioma Teatro

EMILIO GOYANES

«Marco Polo»

por Laví 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

VIII MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

SANTI UGALDE

«Paquetito»

por *Trapu Zaharra*

ALFONSO PLOU

«Buñuel, Lorca y Dalí»

por *Teatro del Temple*

JAVIER ESTEBAN

«Barroco-Roll»

por *Azar Teatro*

YOLANDA PALLÍN

«La mirada»

por *Teatro de la Ribera*

JOSEPH MARÍA BENET I JORNET

«¡Ay, caray!»

por *Salvador Collado*

P. CASANOVAS, P. ROMAGOSA, T. ALBÁ

«Llorenç de l'avía i la catifa voladora»

por *La Pera Llimonera*

FRANCISCO ZARZOSO

«Mirador»

por *Companyia Hongaresa de Teatre*

TONI MISÓ

«Fuera de juego»

por *Dramaturgía 2000*

MARTA TORRES

«El sable y la paloma»

por *Teatro de Malta*

JOSÉ SANCHIS SINISTERRA

«Ay, Carmela»

por *Maracaibo Teatro*

JULI DISLA

«Al anochecer»

por *Dramaturgía 2000*

ERNESTO CABALLERO

«Un busto al cuerpo»

por *Teatro el Cruce*

EDUARDO ZAMANILLO

«La ramita de hierbabuena»

por *Teloncillo*

ARRABAL, DIOSDADO, PEDRERO,

RODRÍGUEZ MÉNDEZ, SASTRE

«Aromas de Kalidoskope»

por *Robert Muro producciones*

IÑIGO RAMÍREZ DE HARO

«Hoy no puedo ir a trabajar porque
estoy enamorado»

por *DD Company & Duskon*

JUAN MAYORGA

«El gordo y el flaco»

por *El Vodevil*

T. MARTÍNEZ Y S. CORTÉS

«Buenhumorados»

por *Lokaga falta*

BORJA ORTIZ DE GONDRA

«Exiliadas»

por *Atalaya*

MANUEL VEIGA

«Recreo»

por *Proyecto Madrid Escena*

ÁNGEL ESTELLÉS

«Amalgama»

por *Ángel Estellés*

MIGUEL MUÑOZ

«Espere su turno»

por *Zanguango Teatro*

FULGENCIO M. LAX

«Paso a Nivel»

por *Alquibla Teatro*

SARA MOLINA

«Made in China»

por *Q Teatro y Unidad Móvil*

DAVID DESOLA

«Baldosas»

por *Artibus*

JAIME OCAÑA

«La frigidéz como la manifestación
explosiva de la ninfomanía»

por *Belladona Teatro*

FRANCISCO SANGUINO

«El cumpleaños de Marta»

por *El club de la serpiente*

SEBASTIÁN JUNYENT

«Pa siempre»

por *Descalzos Producciones*

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?»

VIII MUESTRA

- «El autor, el productor y el exhibidor en el teatro español contemporáneo»
- «Ediciones digitales de textos teatrales»
- «Encuentros "Marqués de Bradomín"»
- «El autor en sus traducciones»

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

VIII MUESTRA

- Impartido por IGNACIO DEL MORAL

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 Cardeña
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.
N.º 12. «El arquitecto y el relojero» de Jerónimo López Mozo.
N.º 13. «Aquiles y Penteseilea» «Rey loco» de Lourdes Ortiz.
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
CUADERNOS DE DRAMATURGIA CONTEMPORÁNEA N.º 5
CUADERNOS DE DRAMATURGIA CONTEMPORÁNEA N.º 6

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: info@muestrateatro.com • www.muestrateatro.com



MUESTRA DE TEATRO
ESPAÑOL DE AUTORES
CONTEMPORÁNEOS
IX

ISSN 1137-0742



9 771137 074004

ORGANIZA:



EXCMA.
DIPUTACIÓN
PROVINCIAL
ALICANTE



AYUNTAMIENTO
DE ALICANTE



MINISTERIO
DE EDUCACIÓN,
CULTURA Y
DEPORTES

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



GENERALITAT
VALENCIANA

CONSELLERIA DE CULTURA,
EDUCACIÓ I CIÈNCIA



Teatres
DE LA GENERALITAT VALENCIANA



CAM

Caja de Ahorros
del Mediterráneo

OBRAS SOCIALES



fundación autor



SOCIEDAD
GENERAL DE
AUTORES Y
EDITORES

COLABORA:



UNIVERSIDAD
DE ALICANTE



MINISTERIO
DE EDUCACIÓN,
CULTURA Y
DEPORTES

DIRECCIÓN GENERAL
DEL LIBRO, ARCHIVOS
Y BIBLIOTECAS

Premio Marqués
de Bradomin **injuve**



ASOCIACIÓN VALENCIANA
D'EMPRESSES PRODUCTORES
DE TEATRE I D'ARTS