



CUADERNOS DE
DRAMATURGIA
CONTEMPORÁNEA
Nº 21



*CUADERNOS DE
DRAMATURGIA
CONTEMPORÁNEA
Nº 21*

*XXIV MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL
DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS
Alicante, 2016*

ÍNDICE

MEMORIA Y RECUERDO	
En memoria de <i>Josep Lluís Sirera</i> y <i>José Monleón</i> .	7
Guillermo Heras , “ <i>Cuando permanece el pensamiento</i> ”	
I. Los autores y la dramaturgia actual	
I.1. Inmaculada Alvear , “ <i>Mi yo dramático</i> ”	13
I.2. Carlos Contreras , “ <i>El microgénero de la biografía imaginaria en el teatro</i> ”	27
I.3. Itziar Pascual , “ <i>Diálogo entre dramaturgos (del teatro para la infancia y la juventud)</i> ”	39
II. En torno al teatro	
II.1. Rodolf Sirera , “ <i>Cuando escribir teatro es cosa de dos</i> ”	59
II.2. Ignacio del Moral , “ <i>Monleón ya estaba allí</i> ”	65
II.3. Iride Lamartina-Lens , “ <i>Irremediablemente conectados por seis grados de separación</i> ”: <i>Tsunami de Guillermo Heras y Marburg de Guillem Clúa</i>	69
II.4. Eduardo Pérez-Rasilla , “ <i>Los últimos espectáculos de Matarile. Teatro invisible</i> ”	81
III. Homenaje a Ana Diosdado	
III.1. Paloma Pedrero , “ <i>Ana Diosdado, pionera sin saberlo</i> ”	95
IV. Fortalezas y debilidades de la traducción teatral	
IV.1. Susan P. Berardini , “ <i>El amor, la identidad y la memoria histórica en el teatro reciente de Alberto Conejero</i> ”	101
IV.2. David Ferré , “ <i>Actualité Éditions o la extraña caminata hacia el horizonte</i> ”	109
IV.3. Pino Tierno (traducido por Simona Di Giovenale y Martina Vannucci), “ <i>Traducir, tal vez soñar...</i> ”	119
IV.4. Guillermo Heras , “ <i>De la traducción literaria a la traslación escénica</i> ”	125
IV.5. John Sanderson , “ <i>Ver, oír... oír, ¿tal vez leer?</i> ”	147
V. Muestra-Maratón de Monólogos	
V.1. Juan Luis Mira , “ <i>En la nave del monólogo va</i> ”	159
V.2. Carlos Valero , “ <i>El ojo de plata</i> ”	163
VI. Breves datos sobre Muestras anteriores	
VI.1. Autores Homenajeados	171
VI.2. Talleres de Dramaturgia	173
VI.3. Ediciones de la Muestra	177

EQUIPO DE DIRECCIÓN

El equipo de dirección no se hace responsable de las opiniones expresadas por los autores de los trabajos.

© los autores

© de esta edición:

XXIV Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos

Impresión: INGRA IMPRESORES- Alicante

Publicación interna

En memoria de
Josep Lluís Sirera y José Monleón

Para Josep Lluís Sirera y José Monleón

Cuando permanece el pensamiento Guillermo Heras

Desde la celebración de la Muestra del año pasado dos personalidades imprescindibles del teatro español contemporáneo han fallecido, dejando un hueco muy difícil de llenar, dadas las aportaciones que desde sus diferentes ámbitos de acción desarrollaron ambos a lo largo de su apasionada vida comprometida con la escena viva española.

Se trata de las inolvidables figuras de Josep Lluís Sirera y José Monleón. Estas pequeñas líneas de apertura de estos nuevos Cuadernos de Dramaturgia son solo para subrayar el aprecio, la admiración y el agradecimiento que desde la propia organización de la Muestra queremos dedicar a Josep Lluís y a Pepe.

Su presencia, desde la presencial a la virtual, siempre fue una constante desde que hace 24 años pusimos a andar este proyecto. Con el dramaturgo y profesor Sirera, pues ya antes y en presencia de su hermano Rodolf, habíamos hablado en alguna ocasión de la necesidad de plataformas de expresión para nuestra dramaturgia más viva. En el caso de Monleón, porque mi relación profunda con él data de 1972, cuando ya me invitó a participar del Consejo de Redacción de *Primer Acto*, mi verdadera escuela

para entender la ética y la estética de las prácticas de un teatro que, de verdad, quiera insertarse en el imaginario de la ciudadanía actual.

Josep Lluís estuvo presente en diferentes mesas de debate y presentación de publicaciones en muchas ediciones de la Muestra. Monleón y su revista *Primer Acto* ganó el Premio Palma de Alicante en 2002 y siempre ha estado, a través de sus opiniones y las que encargó a varios de sus colaboradores, presente en cada una de las ediciones que hemos celebrado a lo largo del tiempo.

Si algo une a estos dos grandes del teatro español es el compromiso, la voluntad y el discurso filosófico en la búsqueda y consolidación de una escena crítica, moderna y vinculada a una sociedad abierta, plural y alejada de aquellos fantasmas del teatro franquista que, aunque ahora no lo parezca, tanto costó superar.

Ambos militaron en el pensamiento de una izquierda laica y nunca dogmática. Incluso en algunos casos analizaron la necesidad de un cierto pragmatismo para superar traumas del pasado. Apoyaron e, incluso de manera diferente, estuvieron muy presentes en la construcción del movimiento de teatro independiente español sin olvidar nunca sus raíces de lengua (Sirera) o de profunda mediterraneidad y conciencia iberoamericana (Monleón). Creyeron en la transformación de nuestro tejido creativo y productivo y, de ese modo, plantearon muchos y diversos proyectos para gestionar las Artes Escénicas españolas vinculadas a una dialéctica de cómo estas se desarrollaban en los países más avanzados de Occidente.

Siempre que nos deja un amigo o un maestro, siempre, me queda la tristeza profunda y, sin duda egoísta, de que me ha faltado una conversación con ellos. Ahora tendrá que ser en otro lugar pero para guardarlos siempre en nuestra memoria nos queda su legado escrito y su ejemplar práctica cotidiana.

En ese lugar para analizar y meditar, para intentar que sus reflexiones siempre sirvan para avanzar en la tarea de la sostenibilidad de nuestro teatro, para comprender la enorme fuerza comunicativa de este arte ancestral, para saber cómo enfrentarse éticamente a las adversidades de nuestro conservador sistema teatral, para saborear su sabiduría a través de sus textos, artículos o críticas, la Muestra quiere rendir este homenaje, que será también un compromiso para que la palabra de Josep Lluís Sirera y José Monleón continúen siempre presentes.

Guillermo Heras

*I. Los autores y la
dramaturgia actual*

Mi yo dramatúrgico

Inmaculada Alvear

Mi dramaturgia tiene que ver con la búsqueda incesante de una fórmula mágica que me asegure un buen guión, una historia perfecta; pero todavía no he llegado a descubrirla y dudo que exista. Unas veces hay fórmulas que me convencen más y otras, vuelvo sobre mi pasado y busco en aquellos primeros días de aprendizaje teorías y saberes que me ayuden en mi nueva propuesta. Porque cada momento de nuestra vida, de nuestra escritura es único y, por lo tanto, lo que nos sirve para una vez no nos sirve para otra. Y por eso la búsqueda es un sinsentido que se termina cuando crees que has encontrado tu propia técnica, tu propio estilo, tu propio yo dramatúrgico. Yo lo encuentro todavía incompleto en cada obra que escribo.

De cada etapa como dramaturga siempre hay algo que se une a tu mochila y que reconoces como fundamental cuando te salta la chispa de un nuevo texto que ronda tu cabeza.

El “ello” y las claves

Llegué a la escritura muy temprano, con poemas y cuentos que escribía en la más absoluta soledad y que nadie o muy pocos conocían. A

la dramaturgia llegué, en cambio, bastante tarde, ya entrada en la treintena. Estaba fascinada por unas dramaturgas del siglo XIX que contra corriente habían apostado por escribir textos teatrales donde contaban su experiencia vital sin importarles lo que los demás pudieran pensar, muchas bajo seudónimo, otras con su nombre y apellidos. Cada texto que escribían estas mujeres era casi una batalla contra la sociedad y contra su educación. Todas provenían de familias acomodadas, y eso las hacía más vulnerables a mi modo de ver y más valientes. La primera clave de por qué escribir teatro me la dieron ellas. Esa gracia, ese desparpajo y esa valentía es lo que me animó a mí a decidirme por aprender dramaturgia. Leerlas me ayudó a perder el miedo a la escritura dramática. Yo también quería transmitir la problemática que me rodeaba, el mundo que se definía a mi alrededor a cada segundo. Había estudiado historia antigua y me había especializado en el teatro griego y la semiótica... y me encontraba en la gestión teatral (algo que me divertía mucho, pero que me dejaba un poco insatisfecha). Tenía una hija pequeña y un trabajo en la Asociación de Directores de Escena, por lo que mi tiempo para ponerme a hacer la carrera de dramaturgia en la RESAD era totalmente inviable, tenía que buscarme la vida por otro lado...

La siguiente clave me la dio Lucía Laragione, dramaturga argentina que acababa de llegar a España para recibir el Premio María Teresa León para Autoras dramáticas que concedía la Asociación de Directores de Escena junto con el Instituto de la Mujer. Ella me habló con tanta pasión de su maestro que en mi mente solo había un punto de mira... Mauricio Kartún... el problema era que Mauricio Kartún vivía en Argentina, en Buenos Aires para ser más concreta, y me pillaba un poco lejos asistir a sus talleres de escritura. Lo de Internet todavía no existía, así que los cursos a distancia no eran factibles. Pero en este caso la vida me dio una oportunidad: cruzar el charco para aprender con Kartún todo lo que me había contado Lucía.

La siguiente clave me la dio mi perseverancia. Creo que sin perseverancia no hubiera llegado a escribir, porque mi formación como dramaturga no es de haber estudiado una carrera, sino que es por contagio de muchos profesionales que he tenido a mi lado y en los que me he fijado para aprender. En la medicina oriental se habla de la perseverancia y de la dirección como dos puntos importantes si quieres realizar algo en la vida... y es así, si tienes claro tu objetivo y eres disciplinada, conseguirás lo que te propongas. Escribir todos los días, tener unos horarios concretos, es un hábito que a mí me ha servido para mi desarrollo como dramaturga. El cerebro es cómodo y no le gustan los retos, no le gusta pensar más allá de lo que hace cotidianamente, por lo que si hacemos de la escritura un acto cotidiano, nuestro cerebro se prepara también para ello.

La última clave me la dieron varios dramaturgos argentinos con los que compartí muchas tardes en Buenos Aires de lectura y crítica de nuestros textos, de cafés y salidas al teatro. Ellos me enseñaron a desentrañar el texto desde muchos puntos de vista, cada uno desde el suyo, eso me enriqueció y me sedujo y dio una primera forma a mi dramaturgia. A miles de kilómetros de Buenos Aires, en Madrid, los Astilleros estaban haciendo algo parecido. Ya les había conocido antes de marcharme a Argentina, y sentí que esa forma de trabajo me gustaba. Era volverte crítica y aceptar la crítica, ayuda mucho a aprender a decir las cosas, y a asumir los errores. Te enfoca y te mantiene expectativa.

Así fue cómo pude deshacerme de todo lo que me reprimía y me autocensuraba, ese runrún en la cabeza de “lo haré bien...”, “estaré a la altura...”, “con esta edad...”, pensamientos basura que me impedían avanzar.

¿Los dramaturgos nacen o se hacen? Yo creo que hay de los dos tipos, yo soy de los segundos, desde bien pequeña me gustaba el teatro y la escritura. Hay dramaturgos que tienen un don innato, no es mi caso,

yo siempre tuve que trabajar y esforzarme mucho en escribir un texto. Siempre he estado segura de que las cosas que quieres lograr se aprenden y por eso nunca he dejado de escribir ni de experimentar. Me apasiona compartir con los demás lo que escribo. Disfruto mucho delante de una hoja en blanco aunque a la vez sea una tortura y tenga ganas de apagar el ordenador y hacer otras cosas.

El “ego” y el aprendizaje

La herencia que conservo de las clases de Kartún, en su casa, clases particulares a las que tuve el privilegio de asistir junto con otro puñado de dramaturgos formándose, son un sello muy profundo en mi identidad como autora dramática. Como las marcas de las reses, por lo menos yo así lo siento. Rescato dos o tres aprendizajes que han marcado y siguen siendo fundamentales a la hora de ponerme a escribir. El primero, es la importancia de las imágenes y de los símbolos. Quizás también porque mi forma de ser tiende más a esa forma de escribir, y no se fija tanto en una estructura que siempre me pareció más rígida. Soy rígida en mi rutina, me gusta llevar un orden, por eso para escribir no puedo empezar por la estructura, ya que el texto que saldría de esa unión sería demasiado encorsetado. Necesito más expansión ante una hoja en blanco y las imágenes me brindan esta posibilidad.

Para mi escritura las imágenes y los símbolos son fundamentales porque me ayudan a penetrar en la vida de mis personajes y en la historia que quiero contar. Son como una fuente de información imprescindible. Para mí no hay nada que sea al azar en la vida real, todo es causal, y esto lo intento plasmar en mi escritura; por lo tanto, cualquier elemento o cualquier asociación que establezca en un texto se puede elevar a la enésima potencia porque adquiere dimensiones de algo sagrado. Por ejemplo, la esquina de dos calles donde se encuentran furtivamente dos mujeres casi cada día, como ocurre en *En un minuto*; dos mujeres que no

se pueden encontrar y que no pueden hablar porque el marido de una de ellas las vigila desde su casa para que no se cruce una con la otra, una mujer árabe y una española. La atracción que tiene esa imagen es tan potente para mí que los diálogos salían solos cuando esas mujeres se encontraban allí: tenía la simbología de un refugio, de un altar, de un lugar cósmico donde el tiempo se detiene y sentía que se creaba un ambiente en el que sólo cabían ellas dos. La magia se hubiera roto si alguien más ensucia ese espacio que habían convertido en algo exclusivo de las dos.

Estas son *imágenes generadoras*, que significa que pueden contener todo un texto dramático (personajes, trama, principio, fin, estructura...) por la fuerza y la profundidad que tienen. Imágenes potentes que me ayudan a penetrar de una manera muy rápida en determinados estados de los personajes o de las historias. Es un viaje de sensaciones. Es sencillo tener una imagen generadora, pero en ocasiones me he extraviado con fantásticas historias secundarias y he perdido la historia principal: adiós objetivo, adiós protagonista, adiós antagonista, todos mezclados y caos... Siempre he vuelto sobre el hilo de mi narración de formas diferentes. La que me resulta más atractiva desde hace algunos años es saber el final de la historia, este hecho ordena mi cabeza y da sentido a todo lo que va sucediendo; yo lo visualizo como una pista de aterrizaje de la que no me puedo salir para no tener un accidente.

Lo maravilloso de estas imágenes generadoras es que por su fuerza me ayudan a visualizar otras nuevas que provocan nuevas acciones. El teatro es acción y las imágenes son movilizadoras y a mí, personalmente, me impiden caer en los terribles monólogos o diálogos cargados de información pero desvinculados de la acción y que aburren al espectador. Quizás por eso me gusta centrarme en ellas, es una buena herramienta contra el sopor y el bla, bla, bla, al que a veces nos agarramos los dramaturgos cuando no sabemos por dónde tirar o nos da miedo afrontar lo que queremos escribir. O bien cuando queremos informar de

algún acontecimiento que nos parece fundamental y no sabemos cómo hacerlo.

Las imágenes no son estáticas y además me permiten bucear en el mundo del personaje con mucha más pasión. Yo las examino con los sentidos (son tan poderosos y te evocan tantas cosas) con olores, con palabras que me llegan, con el tacto que me parece tan importante en escena... Siempre me costó el olfato, siempre fue el que me dio más problemas, pero es también el que me da más satisfacciones cuando consigo apropiarme de él. Cuando logro saber a qué huele en una escena o un personaje, entonces las imágenes se multiplican de una forma espectacular. Es como con la música, una sola canción te puede trasladar a un montón de experiencias y sensaciones.

¿Qué hay alrededor de esa imagen? Qué personajes, cuántos, qué es lo que quieren, cuáles son sus objetivos y qué hacen para conseguirlos. Describir a un personaje a través de imágenes es también una herramienta que me conecta de una forma especial con él, y las palabras brotan de otra manera. Me sumerjo en su forma de vestir, en su manera de llevar las cosas, en su tono de voz, en su estilo, en cómo dice las palabras... en qué es lo que quiere y por qué lo quiere, y qué está dispuesto a hacer por conseguir ese reto, es un mundo poderoso que a mí me ayuda a viajar a otras dimensiones y a no prohibirme nada.

Al cabo de los años me sorprendí porque en *Mi vida gira alrededor de 500 metros*, la imagen que generó todo el texto fue una mancha roja que era la que veía recurrentemente. Casi toda la obra gira en torno a esa mancha roja que aparecía una y otra vez en mi imaginario mientras escribía el texto. Esa mancha roja se convirtió en muchas cosas, en sangre de la menstruación y en la que corre por nuestras venas, que puede estallar o paralizarse; pero también eran unos geranios rojos. La mancha podía estar en una chaqueta pero también pintada en la pared de una calle simbolizando la expresión de un profundo dolor.

Aquí tengo que echar una lanza por la intuición. Esta fue una de mis primeras obras y me dejé arrastrar por la intuición, era como un sexto sentido que me empujaba a escribir y que nacía de la sensibilidad y de la seguridad de que lo que escribes tiene una profunda relación con ese inconsciente colectivo. Fue lo mejor que pude hacer.

En cuanto al símbolo, me gusta introducirlo en mis obras porque da poder a lo que quieres transmitir, lo eleva de categoría: por ejemplo, utilizar la sangre de la menstruación para marcar los 500 metros de la orden de alejamiento del marido de Chiqui, y que la niña le diga al profesor que ella es judía porque su casa está marcada con sangre, tiene una carga afectiva y emocional más viva que si se hace con pintura. Asimismo, también me gusta que el título de la obra sea como el símbolo de todo lo que hay detrás. En casi todos mis textos, el título evoca de lo que trata la historia y de alguna manera la contiene, y esa carga poética lo conecta con muchos acontecimientos que van sucediendo a lo largo de la fábula, y esos hechos —a su vez—, quedan unidos entre sí por ese símbolo.

Otra de las marcas que me dejó Kartún y que siempre me gustó es lo que se llama la red conceptual. Ahora en muchos libros sobre la creatividad y el sistema neuronal hablan de esto mismo. Es algo muy presente en la escritura latinoamericana, tanto en narrativa como en teatro: los cuentos de Borges, el teatro de Kartún y todos sus discípulos (Tantanian, Laragione...) y de escritores como García Márquez, Cortázar, Bolaño. Por supuesto también en la literatura europea, todos los grandes escritores se saltan la red conceptual.

Nuestra mente siempre va a pensar de la manera más cómoda, va a buscar aquello que conoce y que le resulta más fácil, y siempre va a estar dando las mismas soluciones si nosotros no le ponemos un reto.

Como nos han enseñado a ser analíticos y lógicos, no nos es tan fácil establecer relaciones entre temas que no tienen nada que ver porque

no entra dentro de la lógica. Pasados los años, vuelvo nuevamente a interesarme por la creatividad y el cerebro, porque este se puede desarrollar con ejercicios y así mismo se puede trabajar sobre la red conceptual de la que hablaba y sigue hablando Kartún, como muchos otros maestros.

Como dicen los estudios más recientes sobre el cerebro:

Parece ser que una de las actividades que más energía consume en el cerebro es la de pensar cosas que nunca antes hemos visto, por eso resulta tan difícil pensar cosas nuevas.

Las ideas son la combinación azarosa de conceptos, vivencias, ejemplos, pensamientos, historias que ya estaban almacenadas en nuestra memoria... no decimos nada nuevo, la novedad es la forma en que combinamos lo ya conocido.

Esto último es lo más interesante: lograr hacer combinaciones de elementos que resulten novedosas.

Cuando me asalta una idea sobre la que quiero escribir trato de no censurarme, de abrirme a todas las posibilidades que me ofrece mi imaginación. Aunque me parezca horrible lo que escribo, lo hago como un ejercicio de libertad expresiva, de decirle a mi cerebro: “ves, acepto todas las ideas, aunque no me gusten”. Y así darle pautas para que siga trabajando.

Después de mi estancia en Buenos Aires, y de escribir junto a dramaturgos y dramaturgas excepcionales, mi estancia con los astilleros fue un laboratorio de aprendizaje, tuve esa suerte. De cada uno de ellos aprendí algo que llevo conmigo, pero quizás me contagié más de aquellos con los que más trabajé. Yo principalmente escuchaba porque tenía mucho que

aprender. La forma de trabajo era muy parecida a la que tenía en Buenos Aires con mis otros compañeros, por lo que me habitué muy pronto a esa mecánica.

De esta experiencia aprendí a no juzgarme ni a juzgar las ideas, porque si criticas tu trabajo, dejas de pensar fluidamente, es como si parases tu creatividad. Y entonces vuelves sobre los patrones ya establecidos (vuelves a esa red conceptual). La forma de enfrentarse al lenguaje de cada uno de ellos o de estructurar la obra, de enfocar los temas y las pasiones se me viene muchas veces a la cabeza cuando estoy escribiendo. Me reafirmé que era diferente a cada uno de sus miembros y me sirvió para encontrar mi lugar en ese espacio. A los Astilleros siempre les escuché con admiración y dejándome emparar por su conocimiento.

Para mí trabajar con este grupo de dramaturgos me ayudó a desarrollar mi capacidad analítica, a tener más objetividad sobre mis textos, a aprender otros métodos de enfrentarte al texto, nuevas estrategias para sortear los bloqueos y a conocer más en profundidad cómo trabajan los otros compañeros, por lo que te beneficias de su conocimiento. Los últimos proyectos que han sido también escritos en grupo me han permitido disfrutar muy relajadamente porque todas estas cuestiones las tenía asumidas y todo era mucho más fluido.

Hace algunos meses, en una entrevista que me hizo Yolanda Dorado para la revista de la Asociación de Autores de Teatro, me preguntaba si todos mis textos tenían algo en común. Hasta ese momento nunca me lo había preguntado y hablando con ella me di cuenta de que la búsqueda de la identidad es un rasgo que tienen en común. Estoy segura que tiene que ver con mi propia experiencia vital. Yo me pregunto y me respondo a través de mis personajes, algunas veces no recibo respuesta, la mayoría de las veces son solo preguntas que me ayudan a seguir caminando, pensando que la respuesta puede estar a la vuelta de la esquina. Estoy segura de

que haber nacido en los sesenta tiene que ver con ella, una generación de soñadores, de *hippies* que pensaban en un mundo mejor. Uno nunca es ajeno a lo que vio, escuchó y sintió de niño. Y por otro lado, mi condición de mujer también me ha marcado bastante: la mayoría de mis personajes protagonistas son mujeres, mujeres luchadoras que no se conforman con lo establecido y se hacen preguntas incómodas a las que no tienen más remedio que responder. Siempre he escrito un teatro más bien social, no lo llamaría un teatro de denuncia, sino más bien de compromiso. Rompí este hábito en mi última obra en la que el protagonista es un hombre... aunque al final, no me resistí, y lo convertí en mujer. No quise perder las buenas costumbres.

Lo que siempre me ha fascinado del teatro es que se dé voz a las palabras que escribo. Las puestas en escena, los ensayos, siempre me devuelven algo que yo ignoro, siempre me hacen reflexionar en una parte de mi obra que no he tenido en cuenta. Y eso me resulta tremendamente enriquecedor. Normalmente me descubren (tanto en el sentido positivo como negativo) qué sobra o qué falta, qué se ha quedado corto o en qué diste en el clavo con esa acción o esa palabra. Me abro a la experiencia de que me lleguen las palabras que he escrito y trato de que en ese escuchar ser objetiva para saber si lo que escucho llega al corazón o no. Algunas veces lo consigo y soy capaz de sentir qué acciones no llegan con la suficiente contundencia o que está mal expresado, y eso me gusta. Me interesan los corazones del público, soy incapaz de escribir para la mente. Nací para las emociones y el corazón. Para intentar movilizar desde esa perspectiva. Me gusta sentir al público porque en su respuesta ya puedo saber si conecto con él o no, si mi texto les llega y les moviliza o las palabras pasan por su lado sin alterarles. A veces, siento cierta impotencia y también algo de vergüenza, como si exponerme no hubiera merecido la pena.

Es importante para mí y mis personajes lo que no se dice con las palabras pero se intuye con los gestos, con las intenciones, con los silencios. Me

nuevo bien en el silencio y en el vacío. No me da miedo el vacío absoluto en escena, a veces no lo concibo de otra manera, aunque luego en una puesta en escena todo se llene como por arte de magia.

Hace años me enamoré de las tesis para el cuento que escribí Pligia. He leído tantas veces los cuentos de Borges porque tiene esta estructura de la que nos habla Pligia para ver si se me contagia algo, pero... me gustaría conseguir solamente un poquito de lo que él expone en cualquiera de mis textos. Algo he conseguido en alguno, desde luego, pero no con la profundidad con la que me gustaría... Me interesa mucho una de sus primeras tesis (¡¡¡¡estoy en pañales, ya que voy por aquí aún!!!!): “un cuento cuenta siempre dos historias: narra en primer plano la nº 1 y construye en secreto la nº 2. El efecto sorpresa se produce cuando emerge la historia secreta a la luz”. Me gustaría tanto que todas mis obras estuvieran escritas bajo este paradigma... Yo trato de hacerlo...

El “superego” y los sueños del ahora

En mi cabeza hay cierta idea de lo que sería mi obra perfecta: un texto que funcione como el mecanismo de un reloj o como unas *matrioskas* que unas contienen a las otras y que su tamaño y forma tienen sentido a partir de las otras. Cuando todo tiene sentido a partir de lo otro, de lo que no está y aparece. Cuando puedes descubrir que hay algo más que no cuentas y está por debajo de lo que se dice y ese ha sido el tema aunque no se percibiese. Eso es lo que anhelo. Cada uno de mis textos contiene un poquito de lo que me gustaría que fuera mi escritura. Y eso me anima a seguir trabajando y seguir aprendiendo.

Nunca pienso en la puesta en escena cuando escribo un texto porque probablemente no hubiera escrito las acotaciones de algunas de mis obras, como las de “El sonido de tu boca”. Es meter tu imagen en una caja con cuatro paredes y eso a mí no me gusta. Siempre me maravilló las

acotaciones de Valle Inclán, son cada una de ellas una obra en sí misma, con una fuerza y un poder tan inmenso que a veces se me eriza el vello cuando las leo. Seguramente si él hubiera pensado en la puesta en escena con los medios que había en su época, tal vez no las hubiera escrito.

Otras veces pienso en el escenario vacío, me gusta mucho pensar que no hay nada, aunque haya objetos, me gusta más el trabajo de iluminación en una puesta en escena, que los objetos en sí. La luz me parece muy mágica y que tiene un lenguaje muy preciso en el escenario. Y me gusta pensar que puedo dar determinadas claves al iluminador con palabras o acciones para que pueda desarrollar un lenguaje paralelo al texto. Aunque me atraen los escenarios vacíos y los silencios, es muy enriquecedor escribir desde alguna música pues despierta muchas imágenes y emociones. La música es capaz de movilizar muchas emociones y hacer que pases del llanto a la risa en segundos, de ahí su fuerza.

Es verdad que muchas veces me muevo mejor por presión, es decir, si tengo que terminar un texto porque llega la fecha límite, pues no me queda más remedio que ponerme a trabajar para acabarlo. Y ahí aparece también la creatividad. Porque me centro en lo que tengo que hacer sin entretenerme con otros asuntos del día a día que te despistan y no te permiten una verdadera concentración. Aunque los nuevos estudios indican que cuanto más relajado esté el cerebro, mejor trabaja y más creativo está. El “no queda más remedio” también despierta el cerebro... no hay tiempo para nada más.

Me parece fundamental para mi escritura estar de vez en cuando en algún jurado de premios teatrales, porque me conecta con la dramaturgia más joven, me enriquece leer cómo escriben teatro otras personas, me aporta visiones distintas de problemas que yo seguramente plantearía de otro modo. Siempre hay algo en cada uno de los textos que leo que se une a mi mochila.

Cada vez estoy más convencida de que nos tenemos que dejar empapar por otras disciplinas que pueden servirnos en nuestro camino para encontrar el modo más adecuado para abordar nuestra manera de entender la dramaturgia. Es un camino personal e iniciático y nada de lo que llegue a nuestras manos será casual, sino que tendremos que saber cómo puede servirnos y cómo lo podemos utilizar. Artaud ya lo hizo cuando comenzó a interesarse por el teatro balinés, el propio Peter Brook sintió la necesidad de realizar un *Mahabarata* occidental y estuvo viajando durante mucho tiempo a la India para poder realizar un espectáculo que explicara a nuestros ojos esa tradición.

A estas alturas, me gusta pensar que mi cerebro puede seguir expandiéndose, que puede seguir cambiando hasta el día en que me muera y ahí mi creatividad puede seguir desarrollándose. Ahora estoy aquí, pero mañana se habrán abierto nuevas conexiones neuronales que yo he provocado, que me ayudarán a ser más creativa. Las propuestas de juegos y mezclas de objetos que aparentemente no tienen nada que ver son una buena fórmula para desarrollar la creatividad y en este trabajo es en lo que ando últimamente. El cerebro se descubre como un órgano al que se le puede dar forma y, por ende, también a mi escritura y a mi vida.

Espero que pronto pueda compartir con vosotros un nuevo texto, una nueva propuesta, una nueva mirada. Mi mirada sobre la vida.

Inmaculada Alvear

Tres biografías imaginarias

Carlos Contreras

Aunque indirectamente, en la presente charla me gustaría hablarles de mis tres últimos textos teatrales: *Rukeli*, publicado por el Centro de Documentación Teatral en 2014, *Manual de estilo para currículums inventados*, aparecido bajo el sello del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música en 2015 dentro de su colección de Dramaturgias Actuales, que comparte espacio virtual con la presente Muestra de Autores Contemporáneos, y *Kaiser*, que la Fundación Autor publicará en otoño de 2016. Las tres obras se insertan dentro un microgénero de tradición universal que atraviesa diferentes contextos y literaturas y por el que tradicionalmente se ha interesado más la narrativa —y últimamente el periodismo— que el teatro¹, motivo por el que me importó verterlo a este género: el de la biografía imaginaria. A él llegué, como casi siempre, a través del cine, gracias a falsos documentales como *Zelig*, de Woody Allen, pero también a través de documentales a secas, en especial de la obra maestra de Orson Welles *F for Fake*, aunque esto tiene su trampa, porque dicho ensayo audiovisual trata sobre la vida de un falsificador a partir del relato que hace de ella otro falsificador.

1.- EL ORIGEN CLÁSICO COMO PARADIGMA

Sea como fuere, las dos obras de las que quiero hablar hoy tienen en común un tipo de protagonista cuya peripatética peripecia vital me interesó de inmediato. La paronimia no es gratuita. En primer lugar, porque en mi tarea como dramaturgo me gusta partir de personajes reales cuya vida sea o haya sido rica en peripecias, esto es, en sorpresas inesperadas o en eso a lo que los guionistas de cine llaman Punto de Giro. En segundo lugar, porque, incluso antes de saber lo que era, siempre he partido de la escuela peripatética para contar sus vidas. La escuela peripatética fue un círculo filosófico de la Grecia Antigua que seguía las enseñanzas de Aristóteles, y me gusta pensar que lo hacía literalmente, pues el nombre de peripatéticos —que deriva del griego *peripatêin* (pasear)— se lo pusieron porque, según la tradición, el maestro daba sus lecciones mientras paseaba con sus discípulos por el jardín de la escuela, tal vez siguiendo el rastro del conocimiento hasta dar con él mediante un rodeo, tal y como la espiral de la trama de un texto dramático gira, hasta llegar a él, en torno al perno del clímax. Uno de los peripatéticos más conocidos y en el que en realidad comenzó todo lo que quiero explicarles fue Teofrasto. Teofrasto escribió un libro llamado *Los Caracteres* en el que clasifica la diversidad de actos y conductas humanas en modelos empíricos de comportamiento. Estos caracteres serán de gran utilidad para el teatro y estarán presentes desde la *Aulularia* de Plauto a la película protagonizada por Jack Nicholson *Mejor imposible (As Good as It Gets)*, de J. L. Brooks, pasando por los prototipos de personajes de la *Commedia dell'Arte*, por Moliere o por el cine expresionista de Erich von Stroheim. El libro de Teofrasto coincidió en el tiempo con la aparición de una nueva moda en el mundo helénico: la de “repertoriar” los estremecimientos de las guerras, las crisis, los advenimientos de hombres de Estado, las heroicidades de algunos capitanes y los viajes de los aventureros. Fue este caldo de cultivo lo que facilitó la aparición del diálogo platónico, en el que germina el género retórico del elogio, donde

la idealización predomina sobre la realidad, lo que supone el punto de partida y provoca los primeros debates biográficos en torno a las figuras de Platón o Sócrates. De todo ello tomaría buena nota Plutarco, cuyas *Vidas paralelas* continúa el modelo inaugurado por Cornelio Nepote en sus *Vidas de hombres ilustres*, consistente en comparar a un hombre representativo de la cultura griega con otro de la romana, casi siempre de forma infructuosa. Estamos, para que se sitúen, en el siglo I, época a la que también perteneció Suetonio, cuyo libro *Vida de los doce césares* supuso todo un éxito —y lo sigue suponiendo, ya que gracias a la gran dosis de sexo y escándalo con las que sazonó las truculentas vidas de los emperadores, se ha perpetuado a lo largo de la historia; no en vano, Shakespeare lo llevó al teatro en *Julio César y Antonio y Cleopatra*, y otro de los autores de los que hablaré luego, el gran Thomas De Quincey, hizo un estudio sobre esta obra titulado *The Caesars*, que ha llegado hasta nuestros días en forma de series de televisión como la popular *Roma*. En otra de sus obras, Plutarco habla también de las costumbres, algo que tiene mucho que ver con cómo se comenzarían a hacer a partir de entonces las biografías, que pasan de lo público a lo privado o, usando los términos lingüísticos de Saussure, de la *langue* —lo público y objetivo— a la *parole* —lo íntimo y subjetivo—. Y aquí es donde brota el manantial del que luego beberán todos los que hoy son considerados padres fundadores de la biografía imaginaria, como Marcel Schwob. Me refiero a Diógenes Laercio, quien en el siglo IV nos dejó el que posiblemente sea mi libro predilecto, el que elegiría si tuviera que salvar uno solo de entre todos los libros del mundo: *Vida y opiniones de Filósofos Ilustres*. Su particularidad radica en que el bueno de Diógenes se interesa por los filósofos en tanto que seres humanos, y no en tanto que portadores de ideas, un hecho que le define más como un biógrafo que como un historiador de la filosofía. Esto es así porque, curiosamente, el género biográfico alcanzó su forma definitiva antes de que se impusiera el enfoque histórico, de modo que la intención de Laercio —su plan inicial— no se correspondió con la que la crítica le atribuyó tiempo más tarde, haciendo de él un historiador de la

filosofía a su pesar. Por eso, cuando filósofos posteriores como Nietzsche, Usener o Schwartz acudían a él ansiosos por encontrar un resumen de la filosofía clásica y se encontraban con una descripción sobre el carácter y temperamento de los filósofos ilustradas por los dichos y anécdotas que hacían de ellos unos seres vivos únicos; cuando se encontraban recorriendo los recovecos de su origen familiar, de su educación o de los viajes que realizaron, se sentían vilipendiados y arrojaban el libro por la ventana. O peor, increpaban al autor de aquella pérdida de tiempo escrita, como hizo Hegel cuando le definió como «amontonador de opiniones varias y chismorreador superficial y fastidioso». El tiempo, sin embargo, ha sabido entender las biografías de Diógenes Laercio situándolas en su cronotopo, aunque seguimos sin saber qué es lo que le movió a escribirlas, a mezclar los acontecimientos externos —lo événementielle— con la interioridad de personajes tan conocidos como Tales de Mileto, Sócrates y sus predecesores —Anaximandro, Anaxágoras y Arquélao—, Platón, Pitágoras, Heráclito, etc. Lo que sí sabemos es que marca la diferencia entre «decir» y «mostrar», entre explicar al lector un dato o hacérselo tangible a través de la acción, como sugiere Aristóteles en su poética y como conviene que ocurra en el teatro.

1.2. LA EDAD MEDIA

Esta forma de contar, perviviría en la Edad Media a través de las hagiografías o vidas de santos, el género medieval por excelencia. La hagiografía conserva de la biografía grecolatina un esquema restringido y serializado, aunque regresa a una concepción teológica del hombre en oposición a la caracterología positiva surgida del aristotelismo. En general, no busca conocer y explicar, sino resultar edificante, por lo que hemos pasado de la «biografía del poder» a la «biografía del creer». Apenas se profundiza en la personalidad del biografiado, un hecho al

que contribuye la anónima cadena de transmisores del texto. Así que yo tampoco voy a profundizar en ellas y solo citaré un par de casos que me parecen interesantes: la *Leyenda Aúrea* de Jacobo della Vorágine y las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla, principalmente porque supieron atemorizar al mundo haciéndoles creer en la existencia de dragones y hombres milagrosos, lo cual tiene mucho que ver con la biografía imaginaria y con el fraude.

1.3. EL RENACIMIENTO

Llegamos así al Renacimiento, momento en el que, como es sabido, el humanismo vuelve a emerger, especialmente en Italia, lo que representó un gran estímulo para la escritura de biografías. La reivindicación del linaje y de un pasado memorable —aquí está el germen del nacionalismo— formaron parte de este proceso consolidador. En congruencia con este fenómeno, entre los factores que propiciaron el desarrollo de la biografía figuran el redescubrimiento de la civilización antigua y la admiración de sus creaciones, la multiplicación del libro impreso y, especialmente, el gradual surgimiento del individualismo y del yo moderno, enmarcado en dos acontecimientos definitivos y simbólicamente resonantes: la aparición del *Discurso sobre la dignidad del hombre*, de Pico della Mirandola, en 1486, y la del *Discurso del método* de Descartes en 1637, es decir, el extraordinario siglo y medio que abarca desde Leonardo, Colón, Lutero y Copérnico a Shakespeare, Montaigne, Bacon y Galileo, con su apogeo, en cierto sentido, en el cartesiano *cogito ergo sum*². Ya no importa tanto qué se sabe como el cómo se relacionan las cosas que uno sabe, que es lo que diferencia, según Julio Ramón Ribeyro, al erudito del culto. Cito textualmente, porque me parece importante:

«La cultura en realidad no depende de la acumulación de conocimientos incluso en varias materias, sino del orden que estos conocimientos guardan en nuestra memoria y de la presencia de estos conocimientos en nuestro comportamiento. Los conocimientos de un hombre culto pueden no ser muy numerosos, pero son armónicos, coherentes y, sobre todo, están relacionados entre sí. En el erudito, los conocimientos parecen almacenarse en tabiques separados. En el culto se distribuyen de acuerdo a un orden interior que permite su canje y su fructificación. Sus lecturas, sus experiencias, se encuentran en fermentación y engendran continuamente nueva riqueza: es como el hombre que abre una cuenta con interés»³.

Y aquí, claro, uno piensa irremediabilmente en Warburg, con su *Atlas Mnemosyne*; en Wittgenstein, con sus *Constelaciones* y en Deleuze y Guattari con sus *Mil mesetas*, libro sobre el rizoma que enlaza directamente con las mesetas narrativas de obras como la *Cruzada de los niños*, formado por monólogos que, sin tener mucho que ver, conforman una misma historia; de tantas obras postdramáticas en las que la trama avanza a través de monólogos aparentemente desunidos, o de películas como *Babel*, del mexicano Alejandro González Iñárritu, en la que ocurre exactamente lo mismo.

El ejemplo de Teofrasto pervive en esta época a través de la obra de Jean de La Bruyere, que se basa en sus *Caracteres* para describir mejor a sus biografiados, y el de Plutarco a través de Dryden, quien le traduce en 1683 y cuyas biografías siguen alimentando notablemente el teatro isabelino. Porque el centro de la biografía será ahora Inglaterra y dos nombres estarán por encima del resto: John Aubrey y James Boswell, con sus libros *Vidas breves* y *Vida de Samuel Johnson*.

El primero fija su atención en el individuo sobre la sociedad —Hobbes, Locke y Rousseau le influyeron en esto—, se centra en los hechos dispares

—de nuevo lo *événementielle*— que hacen única la vida de su biografiado y se obsesiona con algo que los teóricos llaman «biografema», esto es, con los gestos y manías que hacen del personaje retratado alguien único. En su afán de reducir una vida a lo esencial, ha pasado a la historia como un miniaturista cuyas vidas —se conservan 426— a veces no superan la línea de extensión. Entre sus biografiados están Francis Bacon, Descartes, Ben Johnson, Shakespeare o Edmund Spenser.

El escocés James Boswell representa el caso opuesto: su *Vida de Samuel Johnson* supera ampliamente el millar de páginas mediante una estructura de tipo cronológico que abarca la vida de Johnson año por año y que tiene un propósito tanto formativo como informativo. Además de un prólogo explicativo cuya misión es aclarar los propósitos de una forma narrativa relativamente inédita —lo que condiciona definitivamente su lectura y constituirá un hipotexto de los prólogos que harán Schowb o Borges en algunas de sus obras—, incorpora un ingente aparato documental e informativo —en especial, correspondencia y multitud de conversaciones— con el que se propone también deleitar y entretener. En ella privilegia los hechos externos y lo *événementielle*, distribuyendo los biografemas representativos de la personalidad de Samuel Johnson a lo largo de todos los años de su vida. E introduce algo nuevo: se desdobra como un personaje más en su propio libro, algo que redundará en beneficio del conjunto y de la humanidad de quienes desfilan por él. Así, es su propio personaje quien nos descubre la inquietante gestualidad de las manos de Johnson, sus tics nerviosos y sus expresiones de aguda melancolía o esas mondaduras de naranja que guarda en sus bolsillo sin que nadie sepa por qué. Esta deliberada búsqueda de continuidad en los biografemas de Boswell derivará en la búsqueda de lo único y de lo diferente por parte de Schowb, del gesto capaz de representar todo un carácter.

1.3. EL MODELO ROMÁNTICO-MODERNO

Si seguimos avanzando a lo largo de la historia, encontramos el paradigma romántico-moderno de Thomas De Quincey, autor del siempre aconsejable *Confesiones de un comedor de opio*, pero cuya obra *Los últimos días de Immanuel Kant* es la que aquí más nos interesa, por ser la predecesora directa de Schwob. Este ensayo biográfico tiene mucho de Laercio, ya que De Quincey ignora por completo el pensamiento filosófico de Kant para concentrarse en la envejecida y decadente figura del filósofo alemán. Además, se da la coincidencia de que De Quincey mostraba un gran interés por la historia personal del individuo, en vez de por su historia general, lo que llevó a Borges a decir que «El goce intelectual y el goce estético se aúnan en su obra» —y no lo decía por decir, ya que en su lecho de muerte, Borges pidió que le volvieran a leer este libro. La forma en la que procede De Quincey recoge de Boswell la posibilidad de ocultarse tras uno de sus propios personajes. En este caso lo hace tras Wasianski, el sirviente que asiste al día a día de Kant, que nos describe sus costumbres domésticas relativas a la comida y las conversaciones en la mesa, su discreción sobre su propia obra filosófica durante las charlas de sobremesa o el episodio del árbol que oculta, durante unos días, las vistas de la torre de Königsberg desde la habitación de Kant. Dice así:

«Más tarde, la costumbre petrificó a Kant en una estatua de sal; fue atacado por una gran agitación que lo obligaba a atar y desatar veinte veces por minuto el pañuelo que llevaba al cuello o el cinturón de la bata; hasta que llegó el momento en que ya no reconocía a nadie, farfullaba de forma infantil, absorto en sí mismo, sumergido durante horas en “algo que tal vez eran los fragmentos inconexos de grandiosas y periclitadas fantasías”⁴»

De Quincey conoce los pormenores de la historia y las fuentes de información, pero no le interesa seguir documentándose: se diría que

no comienza a imaginar si no dispone de un hecho real y comprobado, aunque luego se tome con él las mayores licencias, lo que le llevó a ser calificado por parte de Schwob como un *faussaire de la nature* (falseador de la naturaleza). Y, para muestra, un botón: De Quincey incorpora a su texto notas a pie de página en las que pone en duda lo declarado por Wasianski —es decir, por él mismo— lo que de paso le da un aire kantiano a la obra, toda vez que Kant había hecho un amplio uso de este recurso.

Y así llegamos al que es considerado el padre de la biografía imaginaria, el francés Marcel Schwob, otro *faussaire de la nature*, toda vez que mediante la ficción de las vidas que relata altera y transforma, a la manera de De Quincey, los hechos y los documentos históricos. Pero, no solo de De Quincey vivió Schwob, que tuvo otros maestros admirables a los que no quiero dejar de aludir por el gozo que he experimentado al leerlos, como el gran Pierre Louÿs y sus *Poesías de Meleagro*, una traducción del original griego al que añadió poemas inventados por él mismo, o *Las canciones de Bilitis*, que también vendió como una traducción de la obra de una poetisa griega del siglo VI a. C. y que prologó con una deliciosa nota biográfica que relataba los momentos más significativos de una autora que en realidad no existió nunca, como tampoco sus poemas, que escribió él mismo. Otro tipo que se divirtió de lo lindo inventando la verdad fue James Macpherson, quien vertió al irlandés del siglo XVIII *Las obras de Ossian*, un libro de poemas en gaélico cuyos originales nunca se encontraron, pero que levantó tal admiración en Goethe, Napoleón y Whitman que el primero le encargó a su propio Werther traducirlo al alemán, el segundo siempre se aseguraba de llevar un ejemplar encima y el tercero no dudó en compararlo con la Biblia; o Elias Lönnrot, quien imaginó el glorioso pasado de su país en los 5052 versos de *Kalevala*, un poema épico que decía haber compilado de fuentes orales finlandesas.

De modo que Marcel Schwob no inventó nada cuando escribió sus *Mimos*, unos poemas en prosa inspirados en los mimiambos en verso

del griego Herodas, y tampoco cuando escribió las vidas imaginarias de ciertos poetas, dioses, princesas, asesinos, damas galantes y piratas, el pequeño gran libro que es considerado como la biblia de este microgénero: primero, porque en ellas busca el gesto que represente todo un carácter, algo que viene desde Diógenes Laercio, los biografemas de Aubrey, Boswell y De Quincey; segundo porque altera los hechos históricos y los documentos, algo que viene desde el elogio, pasando por Boswell y De Quincey, y tercero porque introduce un prefacio, como Boswell. Sin embargo, sí aporta algo nuevo: el enfoque de que la literatura puede crear realidades, lo que inaugura una historia literaria alternativa. Asimismo, tiene tendencia a personajes corrientes o poco conocidos, pero cuya existencia resulta verosímil al estar respaldada por datos aparentemente reales en un mundo posible, algo que nos remitirá a la teoría de los mundos posibles de Ludomir Dolezel. La escritura servirá entonces de modelo para la vida, que será, pues, una consecuencia de la literatura. Y como los mundos ficcionales son incompletos, las posibilidades se multiplican. Dice Dolezel: «Se puede decidir la cuestión de si Emma Bovary se suicidó o tuvo una muerte natural, pero no se puede decidir sobre si tenía o no una señal de nacimiento en su hombro izquierdo»⁵. La elección de los personajes por parte de Schwob no resulta, por tanto, caprichosa —Nicolas Loyseleur por Juana de Arco, por ejemplo— toda vez que tiende a reforzar estas lagunas de conocimiento: «Preferentemente se decanta por personajes secundarios, por comparsas de figuras mucho más conocidas y que la Historia ha inmortalizado. O bien elige personajes que, aunque no son desconocidos, han llegado hasta nosotros con muchas lagunas sobre su existencia. El motivo de estas preferencias es claro: de esta manera puede inventarles, basándose en algunos detalles reales, una vida imaginaria»⁶.

Y es de esta manera como llegamos al siglo XX y la tradición Hispanoamericana, con Borges y su *Historia universal de la infamia* a la

cabeza, pero también con *Crónicas de Bustos Domeq*, el desternillante libro que escribió a cuatro manos con Bioy Casares, *La sinagoga de los iconoclastas*, de Juan Rodolfo Wilcock o *La literatura nazi en América*, de Roberto Bolaño, obras que llevan al extremo el postulado Schwobiano de centrarse en biografar a gente poco conocida y parten de protagonistas directamente inventados, porque debieron pensar que entre hablar de alguien a quien no conoce nadie y hablar de alguien inventado no hay mucha diferencia, siempre que uno les rodee de datos aparentemente reales y los sitúe en un mundo posible. Entre las pequeñas manías con las que el microgénero melló a Borges y Borges despistó a la crítica, encontramos estas: contar por segunda vez historias preexistentes, usar fuentes reales para apoyar relatos inventados —y a la inversa—, alterar personajes reales con datos inventados, citar libros inexistentes y describirlos con detalle en sus bibliografías, usar el prólogo para que el lector le sitúe en la senda de Schwob y Boswell —lo que a la vez le separa de lo comercial y le convierte en un autor de culto—, falsificar su fecha de nacimiento para nacer en el siglo siguiente y ser así considerado moderno —1899 por 1900— o alterar nombres y hechos que marcaron el rumbo de las vidas que narra.

Por su parte, junto a Bioy y bajo el pseudónimo de Bustos Domeq, recoge la tradición de usar notas a pie de página con las que contradice su discurso y, al igual que Wilcock, introduce la duda en la verosimilitud enciclopédica, la enumeraciones dispares, etc. Por cierto, que Wilcock lo trasladó al periodismo italiano cuando, cansado de tener que escribir críticas de obras de teatro infames, decidió comenzar a inventárselas, y no solo las críticas, sino también las obras, que imaginaba tan buenas que todo el mundo acudía al teatro a sacar entradas de algo que no estaba ni estaría nunca en cartelera —algo que actualmente hace Debenedetto, con sus entrevistas inventadas—. Finalmente, Bolaño ya introduce en *La literatura nazi en América* una bibliografía completamente imaginaria —títulos, editoriales, años y lugar de publicación, e incluso una pequeña

sinopsis—, haciendo que la vida y la obra de sus personajes se confundan en una crítica política sumamente lúcida. Tras ellos desfilan Tabuchi y su *Sueños de sueños*, Stanislaw Lem y su *Vacío perfecto* —conformado por reseñas de libros inventados—, la obra de Michon o la de Vila-Matas, senda en la que, como dije al comienzo, quise situar *Rukeli* (CDT, 2014) *Manual de estilos para currículums inventados* (INAEM, 2015) y *Kaiser* (Fundación Autor, 2016), las historias del boxeador gitano que desafió al Tercer Reich, Johann «Rukeli» Trollmann, la del signante que indignó a las comunidades de sordos de todo el mundo durante la retransmisión del funeral de Nelson Mandela, Thamsanqa Jantjie⁷ y la del futbolista brasileño Carlos Henrique Raposo, que estuvo en la élite del deporte rey durante casi tres décadas sin apenas jugar un solo minuto. Quede a juicio del lector si lo consigo.

Carlos Contreras Elvira

Alicante, noviembre de 2015

¹ Durante el turno de preguntas de esta charla, uno de los asistentes quiso llamarme la atención diciéndome que existen numerosas piezas teatrales que se insertan dentro del microgénero de la biografía imaginaria. Para mi ilustración, me remitió sin concesiones a la fantástica biografía que Max Aub dedicó al pintor vanguardista Josep Torres Campalans, texto sin duda memorable y que, junto a su *Vida y obra de Luis Álvarez Petreña*, se encuentra entre los mejores ejemplos que nos ofrece la narrativa en castellano.

² Ver Tarnas, Richard. *Cosmos y Psique*. Ed. Atalanta, Gerona, 2008.

³ Ribeyro, Julio Ramón. *Prosas Apátridas*. Ed. Seix Barral, Barcelona, 2007.

⁴ De Quincey, Thomas. *Los últimos días de Emmanuel Kant*. Ed. Valdemar, Madrid, 2000.

⁵ Dolezel, Lubomir. *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Traducción de Félix Rodríguez [1998]. Madrid: Arco Libros, 1999, p.45.

⁶ Hernández Guerrero, María José. *Marcel Schwob: escritor y traductor*. Ed. Alfar, Sevilla, 2002, p. 163.

⁷ El primero es un personaje que entra perfectamente en la tradición showbiana de personaje real, pero no famoso, cuya vida, como las de Laercio, está claramente diferenciada en un nacimiento, un *akmé* o hecho fundamental en su vida y una muerte que tiene que ver con ese *akmé*. El segundo también, sólo que en su caso la muerte no es física, sino social.

Diálogo entre dramaturgos (del teatro para la infancia y la juventud)

Itziar Pascual

Quiero dedicar estas palabras a la escritura dramática para la infancia y la juventud; una escritura que ha cambiado mi forma de escribir y de hacer teatro en los últimos tiempos¹. Por eso quiero dirigirme a ese posible autor o autora que está meditando escribir teatro para niños y adolescentes, que valora transitar por, lo que la dramaturga Diana Cristóbal definía ya en estas páginas como “este complejo camino de baldosas amarillas para llegar al soñado Oz” (Cristóbal, 2015; 32).

En una época en que la lengua no cesa de empobrecerse, donde se pierde el valor verbal, el teatro debe ofrecer un lugar importante a la palabra en sus diversas facetas, retóricas y artísticas. Palabra construida, significativa, inteligente, bella, poética, emotiva, irónica, maliciosa, calurosa: material de exploración, inventivo, referencial y revelador de la relación con el mundo. (...)Se hace cada vez más necesaria la urgencia de una estética poética que sitúe a la lengua en el centro del proceso creativo, ¡que domine la lengua, que vea el mundo desde un poco más arriba!

Roger Deldime

(*Manifiesto por una educación en el teatro*)(2006:17).

Quiero comenzar estas palabras con el maestro Roger Deldime, que titula precisamente las líneas que me preceden con una imagen esclarecedora: *Elogio a la dificultad*. Elogio, yo también, el riesgo y el desafío que has elegido, joven artista, que quieres escribir para públicos de edades tempranas. Las páginas que comienzas a leer intentan aproximarte al territorio de la escritura dramática para la infancia y la juventud, es decir, una escritura que será asumida por colectivos y compañías profesionales, constituidos por adultos. La expresión dramática infantil (en la que los niños son intérpretes y espectadores de sus propuestas dramáticas) tiene otras características, que merecerían una reflexión específica, y en todo caso, distinta a la que aquí planteamos². El trabajo, luminoso, de Isabel Tejerina, ejemplifica la distinta perspectiva entre las prácticas ejercidas por niños para un público infantil y la escritura a la que dedicaremos las siguientes páginas³.

Has elegido una escritura dramática comprometida como pocas con el presente, con la experiencia y la conciencia de tus lectores y espectadores.

Esta es, precisamente, la primera sugerencia que te propongo.

1) Escribe con la sinceridad de quien tiene preguntas y desea compartirlas; con la responsabilidad de que tus preguntas sean las mejores.

Creo, con Graciela Montes, que la infancia es una cuestión pública y privada de la que todos somos responsables, individual y socialmente

¹ Mi experiencia en el teatro para edades tempranas ha tenido en el año 2015 grandes y generosas recompensas. *Aire de Vainilla* ha obtenido el XXIV Certamen de Textos Teatrales de la Escuela Navarra de Teatro; *La vida de los salmones*, el Premio SGAE de Teatro Infantil y Ainhara (*poema dramático*) el Premio Morales Martínez de Teatro Infantil 2015. Con anterioridad, había obtenido el Premio ASSITEJ España con *Mascando Ortigas*. <http://www.artezblai.com/artezblai/itziar-pascual-premio-morales-martinez-2015-de-teatroinfantil.html> Asimismo, el espectáculo *Hilos*, de la compañía La Rous, en cuya dramaturgia colaboré a las órdenes de Rosa Díaz, obtuvo el Premio a la Mejor Dramaturgia en FETEN (Feria Europea de Teatro para niños y niñas), de Gijón.

(2001; 51). Responsabilidad. Esta es, para mí, una palabra clave. Porque no podemos comprender la relación con la escena para la infancia si no alejamos de nosotros todos los victimismos, todos los prejuicios, todos los caramelos envenenados de paternalismo, condescendencia y conformismo.

Cuando nos enfrentamos con responsabilidad a la infancia entramos en un universo complejo, lleno de matices, donde no hay respuestas fáciles a las preguntas difíciles, donde las experiencias son transformadoras y las emociones intensas. Tristeza, soledad, entrega, rabia, amor, alegría, enfado, poder, miedo —cuánto miedo— son palabras importantes para nuestras niñas y niños. ¿O no?

Las preguntas que nuestros niños ponen ante el espejo son las mismas que las nuestras. ¿Estoy solo? ¿Me quieres? ¿Quién soy yo? ¿Qué hago aquí? ¿Seré capaz de lograr lo que me propongo? ¿Qué puedo hacer?

La literatura, la gran literatura, nunca se exigió domesticar el mundo; aspiró a hacerlo más rico y complejo. No se propuso limitar el horizonte, sino horadarlo. ¿Por qué la escritura para la infancia debería renunciar a ese mismo horizonte? ¿Por qué reducir lo complejo a la banalidad de la anécdota, al problema del chascarrillo, al burdo entretenimiento que no tiene otra aspiración que matar el tiempo, a la precarización del lenguaje, ante el turbado temor a no ser comprendidos por los niños?

¿Por qué se aburren tanto nuestros niños? ¿Por qué se sienten tan culpables los adultos cuando se aburren los niños?

² Un trabajo de referencia es *Expresión dramática infantil*, de Peter Slade.

³ Tejerina destaca que las primeras aproximaciones de los niños al hecho teatral arrancan en el juego espontáneo, donde “apenas existe distancia entre el niño y el papel representado. En sus juegos teatrales primeros plasman su conocimiento de la realidad y toman conciencia de sí mismos probando el sabor de sus atractivos papeles adultos.” El niño no es realmente actor. (Tejerina, 1994; 7).

Estas preguntas nos conducen a una segunda recomendación:

2) Considera el valor de la experiencia poética y artística del teatro por sí misma, y no por sus posibles efectos formativos o didácticos.

Es fácil rastrear en la escena para público joven espectáculos que nacen con una finalidad didáctica. Son propuestas que aspiran a lograr muchas funciones a través de las campañas escolares, y que nacen de su adhesión a un diseño curricular determinado, y a los contenidos de determinadas asignaturas.

Es fácil en este contexto que la literatura dramática que se desarrolla en estos términos ponga más en valor el fin educativo que persigue, que sus exigencias artísticas y poéticas. Para definir estas formas de teatralidad utilizo la expresión “el teatro para lavarse los dientes”.

Aceptando lo loable que puede ser la salud buco dental, o la educación vial, o el fomento del reciclaje y de la sostenibilidad, o la defensa de una dieta saludable, o todas estas cuestiones a la vez, cuando convertimos la teatralidad en un medio y no en un fin en sí mismo, debilitamos la poderosa capacidad que el teatro tiene para generar experiencia. Si el teatro es apenas un recurso, más o menos propagandístico, más o menos didáctico, ¿no estamos desvalorizándolo?

Escribir para propiciar el debate, el diálogo, la pregunta. Escribir para dudar y para habitar las dudas. Escribir para compartir nuevas imaginaciones del mundo. ¿Por qué tendríamos que establecernos (los dramaturgos, adultos) como figuras de conocimiento y saber superiores a nuestro público? ¿Aún creemos en el dramaturgo demiurgo, de saberes omniscientes?

Me gusta mucho una afirmación que Julia Varley, la gran actriz y fundadora del Odin Teatret, lanza en relación al teatro de mujeres, y que me parece de profunda aplicación en el teatro para edades tempranas.

“Vindico la solidaridad del rigor”. O lo que es lo mismo: el respeto y el apoyo mutuo en la autoexigencia de hacer el mejor teatro. Y en este caso, el mejor teatro para la infancia. En palabras de Ruth Mehl: “Hace falta oficio, trabajo, sensibilidad, equilibrio y mucha objetividad” (2010:43).

Necesitamos el mejor teatro para niños y jóvenes. El más audaz, poético, político, rico y sutil que seamos capaces. El que más esté a la altura de las necesidades y preguntas de unos niños y de un mundo que viven tiempos difíciles.

Sí, he dicho político. Y con ello me refiero a la polis, a la ciudad: la ciudad que medita sobre su gobierno y organización. La ciudad, la asamblea, la comunidad, que se interrogan sobre su presente y su porvenir. Una obra como *Manzanas rojas*, de Luis Matilla, por ejemplo, se interroga sobre las relaciones humanas y nuestras formas de convivencia. Lo mismo podría decir de *Pictogramas*, de Tomás Afán, una luminosa pieza dedicada al autismo, *Una niña*, de La Rous, donde se enfrenta una cuestión tan delicada como el abandono, o la deslumbrante *Semillas bajo las uñas*, de Nieves Rodríguez Rodríguez, dedicada a los *restaveks* haitianos.

Esta es la tarea: recordar que los espectadores de edades tempranas son nuestros espectadores presentes (y no futuros, como a veces se sostiene: hay quien defiende la calidad del teatro para la infancia y la juventud con la expectativa de propiciar espectadores adultos, lo que vuelve a ser una visión reduccionista de este teatro); defender y sostener una escena para ellos con interés, calidad y rigor.

Para que ese rigor sea posible, es fundamental vindicar un lenguaje exigente consigo mismo. Por ello:

3) Exígete una palabra que no haya sido horadada por lo ya dicho. Elude y alude: aleja de ti la redundancia.

Creo, como plantea Michel Azama, que la construcción de un lenguaje propio es tarea de autor. Más aún cuando nos dirigimos a unos

espectadores que son verdaderos fundadores de idiolecto. La relación de los niños con el lenguaje nunca está dada. Nos sorprenden porque su relación no es predecible; construyen realidad porque su verdad verbal es poderosa.

Es fundamental recordar lo que sostiene Suzanne Lebeau: que la escritura dramática se articula a través de la alusión y la elusión. Lo explícito —además de matar toda forma de subtexto— aproxima el material a lo tópico, que no sólo se adhiere a las ideas y la composición de los personajes: también puede instalarse en el lenguaje. Bernard Marie Koltès explicaba esta cuestión de un modo muy sencillo: “Me gusta el teatro porque me gustan sus reglas. En teatro un personaje no dice ‘Estoy triste’, dice ‘Voy a dar una vuelta’”.

No es un problema de originalidad, ni de buscar lo diverso a todo precio: se trata de exigirnos un habla propia, singular, para cada personaje; de aceptar que el lenguaje es, además de una forma de comunicación compleja, un instrumento para ocultar, eludir, persuadir, mentir, engañar, escamotear... ¿O acaso niños y adolescentes no lo saben plenamente? ¿En cuántas ocasiones ellos detectan certeramente en los adultos la diferencia entre lo que decimos y lo que hacemos? ¿No es tan importante lo que decimos como lo que callamos?

Resulta llamativo lo poco que se oculta, se niega o se miente en un cierto teatro para las edades tempranas, que se exige decirlo todo, y decirlo todo obviamente. Animo a desconfiar de un lenguaje que debe renunciar a su naturaleza compleja por la pretendida pobreza léxica o expresiva de los niños. Animo, por todo ello, a prescindir de la redundancia, a evitar la reiteración si carece de afán enfático (y por tanto, trae algún nivel de modificación sobre lo que está dado).

Querría destacar un reciente ejemplo de un texto y espectáculo, en el que se juega, con ternura, sentido del humor y poesía, a evidenciar la

diferencia con la que adultos y niños comprenden el mundo que habitan: *A la luna*, de Cinthia Miranda, de la compañía Voilá Producciones. Un espectáculo que, dicho sea de paso, cuenta ya con un montaje argentino, estrenado en Buenos Aires, mientras el original español gira por Francia y se ha presentado en Avignon...

Y ello nos lleva a una cuestión fundamental:

4) Confía en la acción dramática, porque siempre es significativa.

Me parece esencial apostar por una escritura dramática en la que los cambios, las transformaciones, acontezcan de forma práctica y vivencial. Para un niño o un adolescente es muy posible que el cambio sea innegociable e irrenunciable, y el deseo un motor activo y dinámico.

Es fácil detectar una escritura novel para edades tempranas: con frecuencia se confía en exceso en la anécdota, la reitera hasta el agotamiento; cree que el ingenio y el humor salvan las situaciones y que el empleo de un espacio sonoro con canciones, más o menos divertidas, o la suspensión de la fábula para romper la cuarta pared y establecer una supuesta participación, de preguntas binarias, da ritmo y eficacia a un espectáculo. Se permite cierta ligereza en el principio de coherencia, porque da gran valor a la sorpresa —aunque ésta, con frecuencia, dinamite la credibilidad del relato—. Pero todos estos recursos, especialmente la sorpresa, no sustituyen una relación de conflicto con el otro, con lo otro, con uno mismo.

Apuesto por una dramaturgia que nos anime a desear volver a un teatro porque, ¿quién querría ir a un espacio en el que se le trata como un ser menor en imaginario, en pensamiento, en comprensión del mundo? ¿Para qué volver si no es capaz de conmoverme, de emocionarme y de ayudarme a comprender quien soy y qué hago aquí? Si el espectador no se ve sinceramente comprometido con lo que pasa, si lo que se le ofrece

apenas sirve para hacerle pasar el rato... ¿cómo esperamos que vuelva?

Considero que el compromiso con la acción dramática debe ser sincero, de principio a fin, sin soluciones fáciles ni efectos repentinos de solución-salvación. Como sostiene Yves Lavandier las hadas madrinas, que vienen a salvar al personaje protagonista de todos sus problemas a golpe de varita mágica, ¿no ofrecen una falsa perspectiva a nuestros niños? ¿No sería más interesante —y más sincero— animarles a un compromiso con las fuerzas del cambio, aceptando que esas fuerzas se topan con numerosas dificultades y peripecias, más que prometerles soluciones fáciles que no proceden de nosotros mismos? Lavandier lo plantea en los siguientes términos (2003:503):

Creo que un protagonista de cuento de hadas no debería sistemáticamente dejarse llevar. Debe también tomar las riendas. Tal vez no fuera mala idea enseñar a los futuros adultos a ser autónomos, responsables de sus actos, en lugar de esperar a que la providencia venga a solucionarles los problemas. Hemos visto que los niños apreciaban sobremanera el principio de causalidad.

Los mentores, nos dice la arquetipología, no deben hacer los deberes de los héroes. Están ahí para acompañarlos en su viaje, para dar apoyo y ánimo en las circunstancias más hostiles, pero no para resolver sus conflictos.

Y aquí nos topamos con otro problema clave: las relaciones entre fantasía e imaginario

5) Apuesta por el imaginario frente a la fantasía.

Este ha sido uno de los más importantes engaños de los adultos; unos adultos, por cierto, que en nuestro tiempo como en ningún otro han construido una noción de infancia edulcorada y falseada: el triunfo de

la fantasía (altamente rentable, por otra parte, y plagada de todos los consumos) sobre el imaginario.

Conviene recordar que la mejor literatura para niños ha sido altamente subversiva; que las tramas de los cuentos populares y maravillosos están llenas de dificultades, de obstáculos, de aprendizajes. Aprendizajes, insistimos, que no proceden del discurso, de la intención didáctica y moralizante, del final feliz impuesto por el temor al desasosiego, cuanto de la experiencia.

El compromiso con el imaginario es un camino que no se agota; la fantasía, con toda su impostura, sólo nos promete la construcción de burbujas efímeras donde protegernos del mundo.

José Monleón explicaba su experiencia en los años sesenta, con una necesidad que sigue siendo, creemos, acuciante (2011:5):

(...) El punto de partida siempre era el mismo: ¿quién escuchaba a los espectadores infantiles? ¿qué carga de proselitismo subyacente no había en buena parte de las obras formalmente “mágicas”?, ¿no se omitía sistemáticamente la imagen del mundo, o se reducía a una serie de episodios irreales resueltos sin incitar la menor reflexión?, ¿cuántos niños debieron pensar que los adultos éramos tontos que ignorábamos sus preocupaciones causadas en buena medida por la contradicción entre lo que les contábamos y lo que hacíamos?, ¿cómo encontrar ese punto, formalmente un juego, donde el espectador infantil sintiera la necesidad de hacerse preguntas?, ¿acaso es igual “jugar a la guerra” y sentir su crueldad y su incoherencia que matar alegremente a los soldaditos de plomo y asumir el placer de los vencedores?

El conocimiento del imaginario, de la fuerza de los mitos, arquetipos y símbolos, nos permite, precisamente, investigar en torno a la fuerza expresiva y poética de un lenguaje que puede ser rico y polisémico.

Trabajar con diversas capas de sentido, comprendiendo que lo que desemboca en nuestro público de niños y adolescentes no tiene porqué excluir al espectador adulto que puede acompañarles; este sería, sin duda, un buen desafío.

Quiero citar aquí el ejemplo de una dramaturga, verdadera maestra de dramaturgas y dramaturgos para edades tempranas en todos el mundo, Suzanne Lebeau, autora de una obra para mí esclarecedora de todo lo que estamos planteando: *El ogrito*. Porque, con frecuencia, el didactismo que citábamos anteriormente se manifiesta en categorías ideológicas firmes, que desembocan en finales cerrados, de subrayados ideológicos explícitos, con nociones del bien y del mal igualmente evidentes, con sus respectivos premios, recompensas y castigos... Detrás de esa dramaturgia reaparece un dramaturgo que acaba sintiéndose superior a sus espectadores, que sabe lo que los niños son y necesitan... Peligrosa superioridad, esta, que no sostendríamos en un teatro para adultos...

El ogrito es un texto poco común, que nos interroga sobre el bien y el mal, sobre la construcción de la identidad, la libertad y el destino... Y con un final nada predecible...

¿No tiene cabida en este teatro para niños y adolescentes una dramaturgia abierta, cuyos desenlaces permitan la participación del niño y su propio imaginario? ¿No tienen nuestros niños el derecho a enfrentar los enigmas con sus propios ojos?

Suzanne Lebeau compartía de este modo las preguntas con un público de profesionales de las artes escénicas para la infancia en Gijón, en FETEN (2006:101-102):

(...) Me bombardearon con preguntas para las cuales no tenía respuestas. ¿Tenemos derecho a presentar a los niños situaciones que no conocen? ¿Tenemos derecho a conmocionarlos? ¿Tenemos el derecho a dejar el final abierto, a no llegar a una conclusión,

sobre todo cuando la historia suscita debates de sociedad que son complejos? ¿Cómo puede un adulto aceptar el no tomar posición y dejar a los niños frente a la indefinición?

Yo respondía con otras preguntas. En materia de arte, donde lo sensible es la fuerza más poderosa, ¿cómo podría un artista adoptar una posición definitiva? En esa toma de la palabra pública en la que los adultos están en posición de autoridad delante de un público de niños, ¿cómo podrían aceptar el dar respuestas claras y simples a problemáticas complejas? ¿Los artistas pueden hablar a los niños del mundo en el que viven o deben inventar un mundo más seguro? ¿Tienen derecho a hablar de este mundo imperfecto y, a veces, aterrador?

Cada artista debe contestar a estas preguntas de forma personal y concreta.

Yo sé lo que puedo contestar, tras ver en Biarritz *El ruido de los huesos que crujen*, de Suzanne Lebeau; tras escuchar el debate que se realizó tras la función en la que participaron niños, ancianos, mujeres de mediana edad. Todos se habían enfrentado a una apasionante historia, la de Elikia, una niña soldado...

En este proceso, apasionante, en esta búsqueda fundamental, no estás solo o sola. Por ello:

6) Acércate a la mejor literatura infantil, y en particular a la literatura dramática para niños y adolescentes.

Creo que estás de enhorabuena. En los últimos cuarenta años —en España, tal vez deberíamos remitirnos a los últimos quince— se está viviendo una verdadera “revolución tranquila” en el teatro para niños y adolescentes. Una revolución a la búsqueda de una verdadera indagación expresiva, reconociendo las singularidades de las distintas

edades y etapas que tienen lugar entre los 0 y los 18 años. ¿Cómo si no entender el fuerte desarrollo del teatro para bebés en España?⁴ ¿Cómo si no comprender la presencia de compañías de altísimo nivel artístico, de renombre internacional, en el teatro y la danza para niños y adolescentes en nuestro país? ¿Cómo no considerar la importancia de los distintos premios de teatro para la infancia y la juventud, que reconocen la mejor obra literario-dramática en este campo?⁵

Tenemos oportunidades y ocasiones para ver un teatro para niños de muy buen nivel. Es cierto: coexisten en nuestra cartelera creaciones dirigidas al mero consumo, más o menos ligadas a productos televisivos —con la subsiguiente manifestación de productos “de marca” que los acompañan—, además del “teatro para lavarse los dientes”. Pero, afortunadamente, hay ya sobre la mesa numerosos ejemplos de una creación exigente y renovadora y de una programación rigurosa. Tenemos salas dedicadas a este teatro, ferias que le otorgan un papel protagonista y algunos festivales internacionales importantes, que nos permiten apreciar la creación para la infancia en otros países de referencia, como Francia, Canadá o Australia, entre otros.

Las publicaciones teatrales españolas pueden ser un buen recurso en la búsqueda de lecturas y referencias. Sin un propósito exhaustivo,

⁴ Conviene destacar la importancia de una compañía como La Casa Incierta, bajo la dirección de Carlos Laredo, y la existencia de ciclos de programación dirigidos expresamente a esta franja de edad, como el del Teatro Fernán Gómez, de Madrid, o la creación de espectáculos de teatro y danza para bebés con compañías como Aracalanza o Ultramarinos de Lucas, Premio Nacional de Teatro para la Infancia y la Juventud 2015, entre otros muchos. Lamentablemente, el ciclo *Rompiendo el cascarón* perdió su necesaria continuidad, que, esperamos, recupere en próximas temporadas. En cuanto al teatro para bebés, conviene destacar, asimismo, que se trata de un fenómeno internacional. Como señala Ruth Mehl, en relación al teatro para niños en Buenos Aires: “Se está trazando una nueva realidad: los espectadores son cada vez de menor edad. Y por eso, crece el número de espectáculos para niños de jardín de infantes, obras que combinan narración de cuentos y canciones para los más pequeños...” (2010; 28).

⁵ Sin ningún ánimo exhaustivo, querría recordar el Premio SGAE de Teatro Infantil; el premio de la Escuela Navarra de Teatro (uno de los más veteranos); el Premio de Teatro ASSITEJ España o el Premio Barahona de Soto, entre otros.

Primer Acto, Anagnórisis, Las puertas del Drama o Acotaciones —entre las estrictamente teatrales— o *Lazarillo* —entre las que están ligadas al mundo del libro infantil— han dedicado números monográficos al teatro para edades tempranas de forma más o menos reciente; otras revistas, como *Don Galán, Babar* o *Revista ADE*, han incluido artículos de interés sobre el género; sin olvidar, lógicamente, las ediciones de entidades como ASSITEJ (Asociación de Teatro para la Infancia y la Juventud) España o UNIMA⁶.

Estos recursos serán siempre una buena brújula para el acceso a la lectura de textos y de reflexiones sobre este género. Pero queda, sin duda, una tarea ineludible. La hemos ubicado en último término, pero podría ser, perfectamente, la primera:

7) Acércate a las niñas y niños. Juega, observa, escucha, comparte tiempo con ellos. Conócelos.

Ruth Mehl señala con cuánta frecuencia, nuestra relación y visión de la infancia está fuertemente condicionada por tres factores: la proximidad de un niño en la familia extensa (hermano menor, primo, vecino, etc.); el recuerdo de la propia infancia, y la observación de niños de otros cursos (cuando se trabaja en el ámbito escolar) (Mehl, 2010: 16). A ello, en algunos casos, se añade, siempre según Mehl, un cuarto condicionante, exclusivo del mundo adulto: “Lo he leído, lo he estudiado, tengo este o aquel título, soy profesional, me asesoro con un psicólogo” (*Ibidem*).

Es importante tener una experiencia presente y activa de escucha. No bastan los recuerdos, ni la experiencia personal, siendo estos importantes en todo proceso artístico. Uno de los más peligrosos lugares conceptuales es ese en el que se define la infancia como un todo: se establecen normas de lo que la infancia es (o no es), de lo que un niño,

⁶ El acuerdo suscrito entre ASSITEJ España y la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes ha permitido la digitalización y difusión de los fondos editoriales de la asociación.

de esta o aquella edad, sabe y entiende. Como si hubiera una única infancia, universal, absoluta, general. Como si un niño sirio que ha huido de la guerra comprendiera el mundo igual que uno de nuestros niños de infancia perimetrada, donde el afuera no existe...

Necesitamos un diálogo humilde, plural, con nuestros niños. No caigas en la trampa de la metonimia: un niño no son todos los niños. Recuerda que cuando hablamos de la infancia y la juventud nos referimos a un proceso en el que encontramos distintas etapas, con sus características evolutivas. No está de más leer a Jean Piaget —referente fundamental—, pero también a Henri Wallon o a Lev S. Vigotsky, entre otros muchos. Y sobre todo escucha, observa, pon toda tu atención, con la discreción del que desea aprender sin ser observado.

Pocas cosas me han dado más oportunidades de aprender que la observación de los dibujos y expresiones creativas de los niños. Su arte es sincero, poderoso, metamórfico. Presentan el mundo en el que viven con intensidad y transparencia.

Algunos creadores —pienso en Suzanne Lebeau, en Luis Matilla, en Amaranta Leyva— establecen un diálogo con niños a los que dirigen sus obras. Sus preguntas, sus recepciones de los textos, son siempre ricas.

Comparto con Karin Serres la convicción de que estamos ante un arte apasionado, porque la pasión, la verdad esencial, la experiencia, iluminan estas escrituras (Serres, VV.AA., 2013; 9):

Que vous ayez ou non des enfants et des adolescents dans votre entourage, rappelez-vous ce que vous aimiez, pensiez et ressentiez dans votre enfance et votre adolescence. Rappelez-vous l'intensité de vos émotions et de vos relations avec le monde dans lequel vous viviez. Rappelez-vous votre insatiable curiosité, votre vivacité de pensée, votre ouverture d'esprit et votre goût pour le jeu. Rappelez-vous la perméabilité totale entre le réel et

la fiction, et comme vous pouviez aller loin par la seule force de votre pensée, de votre imagination. Comme dans le théâtre pour adultes, ce que nous cherchons, ce sont des écritures singulières et évocatrices, des univers pleins de potentiel dramaturgique et de richesse d'interprétation. Peu important les sujets et les thématiques (demande-t-on la thématique d'une pièce pour adultes ?), ce qui compte, ce sont les vies évoquées, le travail de la langue, l'ouverture à la théâtralité sous toutes ses formes, et la place offerte aux spectateurs dans cette relation d'humains à humains.

Creo que los dramaturgos para edades tempranas hemos elegido un camino emocionante y poderoso. Y espero poder seguirlo con toda la entrega.

Itziar Pascual

BIBLIOGRAFÍA

CRISTÓBAL, Diana (2015): "Arriesgar desde la dramaturgia". *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea*, N° 20. Pp. 29-31.

DELDIME, Roger (2006): *Manifiesto por una educación en el teatro*. Madrid. Teatralia; Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid.

LAVANDIER, Yves (2003): *La dramaturgia (Los mecanismos del relato: cine, teatro, ópera, radio, televisión, cómic)*. Madrid. Ediciones Internacionales Universitarias.

LEBEAU, Suzanne (2012): *El ogrito. Zapatos de arena*. Madrid. ASSITEJ España.

LEBEAU, Suzanne (2006): “De la censura y de la autocensura”. *Boletín Iberoamericano de Teatro para la infancia y la juventud*. ASSITEJ España. Nº 7. Pp. 97-112. (Descargable como pdf):

http://www.assitej.net/wp-content/uploads/2012/02//bol_ibero_7.pdf

MATILLA, Luis (2003): *Manzanas rojas*. Madrid. Anaya Infantil y Juvenil.

MEHL, Ruth (2010): *El teatro para niños y sus paradojas. Reflexiones desde la platea*. Buenos Aires. Instituto Nacional del Teatro.

MONLEÓN, José (2011): “Infancia, sociedad y teatro”. *Primer Acto*. Nº 338. Abril, Mayo y Junio. Pp. 4-8.

MONTES, Graciela (2001): *El corral de la infancia*. México D.F. Fondo de Cultura Económica.

PASCUAL, Itziar (2006): “El teatro para niños y niñas y la escritura dramática”. *Boletín Iberoamericano de Teatro para la infancia y la juventud*. ASSITEJ España. Nº 7. Pp. 113-118. (Descargable como pdf):

http://www.assitej.net/wp-content/uploads/2012/02//bol_ibero_7.pdf

SLADE, Peter (1978): *Expresión dramática infantil*. Madrid. Santillana.

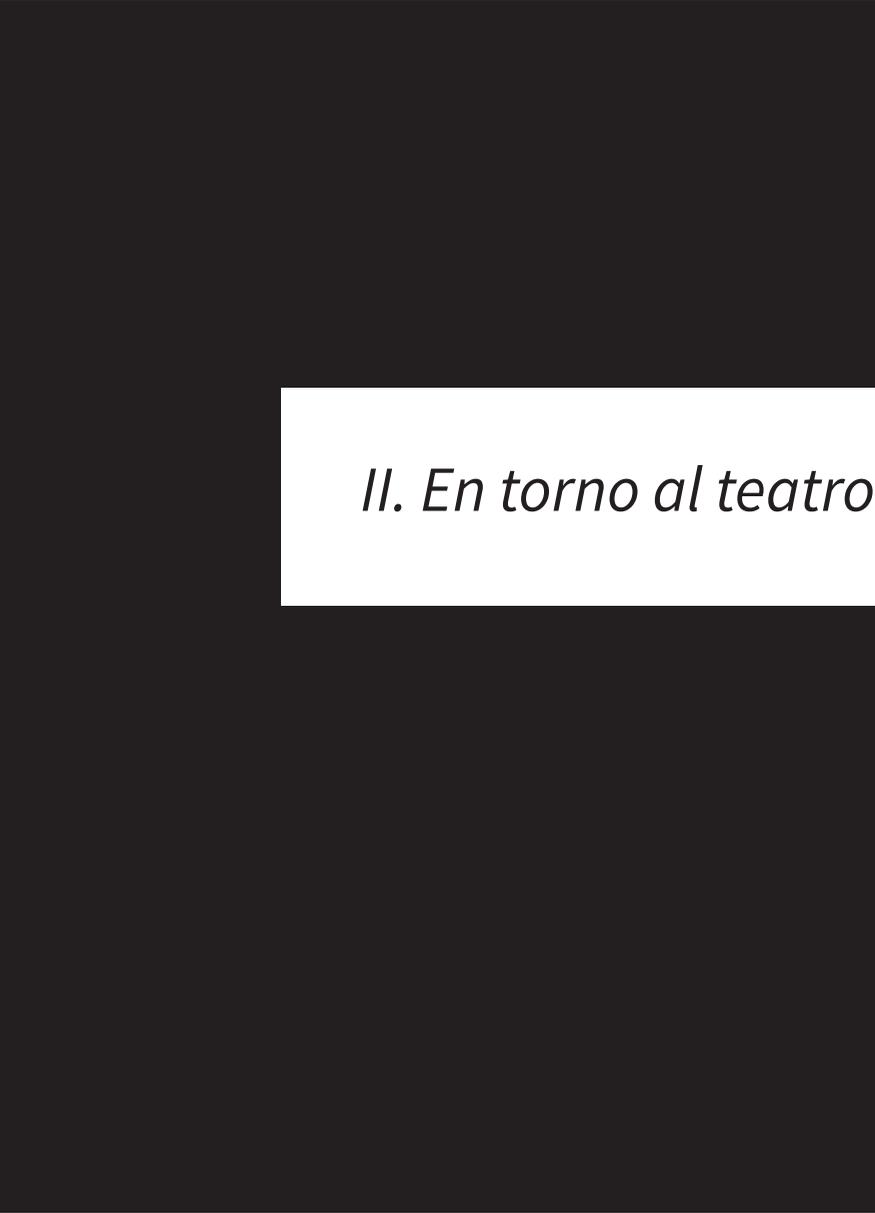
TEJERINA, Isabel (1994): *Dramatización y teatro infantil. Dimensiones psicopedagógicas y expresivas*. Siglo XXI, Madrid.

http://www.cervantesvirtual.com/portales/assitej/catalogo_textos_teatrales

<http://www.assitej.net/publicaciones/coleccion-ensayo-teatro-infantil-juvenil>

VV.AA. (2013): *Étonnantes écritures européennes pour la jeunesse. 31 pièces d'aujourd'hui pour demain*. Cahiers nº10. Les Cahiers de la Maison Antoine Vitez. Avignon. Editions Théâtrales. Montreuil.

<http://voilaproducciones.com/equipo/cynthiam/>



II. En torno al teatro

Cuando escribir teatro es cosa de dos

Rodolf Sirera

No me considero la persona más adecuada para rendir, a través de estas líneas, un homenaje a mi hermano Josep Lluís, fallecido hace unos pocos meses. En primer lugar, porque no soy un especialista en literatura e historia del teatro, como él lo era; y en segundo porque la proximidad, el afecto, me haría forzosamente ser poco objetivo. Si sirve de algo, comenzaría declarando que la ausencia de mi hermano Josep Lluís provoca en mí una sensación de vacío y desamparo que sólo podrá ser parcialmente superada con el permanente recuerdo de las cosas que nos unían y de los proyectos que acometimos juntos, que fueron muchos y todos ellos enriquecedores.

Hace ahora catorce años, y por estas mismas fechas, participábamos mi hermano Josep Lluís y yo en el *III Encuentro Internacional de Dramaturgia de la Valldigna*, uno de cuyos inspiradores era José Monleón, otra dolorosa desaparición para nuestro teatro. En dicho encuentro Josep Lluís y yo, atendiendo a una pregunta que se nos hacía frecuentemente en las entrevistas, presentábamos una ponencia conjunta, titulada *Cuando la palabra nace del diálogo*¹, en la que intentábamos explicar cómo nos las ingeniábamos para escribir textos teatrales en colaboración. Y

es que esa colaboración había sido muy larga y fructífera. Hasta *París, anys 60*, la última obra cuya redacción, realizada por encargo del Grup de Teatre Assaig de la Universitat de València², habíamos finalizado pocas semanas antes de que Josep Lluís comenzara a sentirse enfermo, fueron en total 13 textos teatrales los que creamos en colaboración. Ocho de ellos se organizan en tres trilogías –la última de ellas inacabada–; trilogías que, de modo muy general, podrían calificarse de *históricas*.

Las obras que comprendía *La desviació de la paràbola*, la primera de dichas trilogías, –*El brunzir de les abelles* (1975), *El còlera dels déus* (1976) y *El capvespre del tròpic* (1977)– estaban ambientadas en distintas localidades del País Valenciano, entre 1868 y 1902. La segunda, la llamada *Trilogia de les ciutats*, arrancó con *Cavalls de mar*, en 1986; siguió con *La partida* –de la que hicimos dos versiones, una bilingüe en 1989, y otra exclusivamente en valenciano, en 2003–, y concluyó con *La ciutat perduda*, cuya redacción final es de 1993. Las tres piezas de esta trilogía giran en torno a la Guerra Civil y sus consecuencias, en especial en el ámbito de la creación artística.

La tercera trilogía, la más ambiciosa y desgraciadamente inacabada, se titula *Europa en guerra*, y las piezas que la integran se desarrollan durante la Segunda Guerra Mundial. Las únicas escritas son *Silenci de negra* (2000) y *Benedicat* (2005). Y cuando se produjo el fallecimiento de Josep Lluís estábamos tomando notas para la obra que debía completar

¹ *La palabra y la escena (Acción Teatral de la Valldigna III)*, J. Monleón y N. Diago, editores. Colección Teatro Siglo XXI, serie crítica, núm. 4, Universitat de València, 2003.

² El encargo estuvo motivado porque el citado grupo Assaig celebraba su XXV aniversario, y estuvo desde antiguo muy ligado a nosotros. De hecho, pocos días después del fallecimiento de Josep Lluís, tenía prevista la reposición de un texto nuestro, *El dia que Bertolt Brecht va morir a Finlàndia*. Y tanto dichas representaciones como el estreno de *París, anys 60*, en el claustro de la Universitat, las noches del 23 y 24 de junio se convirtieron en sentidos homenajes a la memoria de Josep Lluís.

la trilogía, obra que, más pronto o más tarde –me comprometo a ello– será escrita.

Además de estas obras, conforman el corpus de nuestra escritura en colaboración un texto primerizo, *Homenatge a Florentí Montfort* (1971), crítica paródica del valencianismo tradicional de aquellos años, una desafortunada revista valenciana nunca estrenada, *A l'Edén me'n vull anar* (1981), el libreto de la ópera de Amand Blanquer *El triomf de Tirant* (1991), y una obra que podríamos calificar de muy próxima a la trilogía de la Segunda Guerra Mundial aunque estructuralmente no forme parte de ella, *El dia que Bertolt Brecht va morir a Finlàndia* (2003).

En la ponencia en cuestión realizábamos un breve repaso histórico al fenómeno de la colaboración autoral, tan frecuente en el teatro del XIX y principios del XX. En la mayor parte de los casos, estos autores, dedicados preferentemente a géneros populares, se cobijaban a la sombra de quien de entre ellos gozaba de mayor prestigio profesional. Y decíamos entonces que era habitual, aunque injusto, que muchos críticos consideraran «que lo mejor de la obra escrita a cuatro manos corresponde al dramaturgo que mejor se desenvuelve en solitario, y se niegan a aceptar que (salvo excepciones como la de los hermanos Álvarez Quintero) la escritura en colaboración es mucho más que la suma de dos escritores individuales... Falacia que cualquier aficionado al tenis puede desenmascarar con solo recordar que en los partidos de dobles la pareja que se alza con el triunfo no es la que tiene el mejor jugador sino la que más conjuntada desarrolla su juego»³.

Dicho lo cual nos extendíamos en explicar cuál era nuestro método de trabajo y cómo dicho método de trabajo había ido evolucionando a lo largo del tiempo. Y señalábamos que en los primeros textos «probamos

la escritura conjunta como un ejercicio, llamémosle así, de *montaje*. Técnicas como las del teatro épico, con su construcción en cuadros autónomos, nos permitía una distribución relativamente sencilla de la obra, una vez –claro está– que se hubiesen establecido con claridad las líneas argumentales y el trazado de los personajes»⁴. Es decir, creábamos la historia, distribuíamos la escenas y finalmente fusionábamos.

Sin embargo, cuando nueve años después del cierre de la primera trilogía «volvimos a reunirnos para probar de nuevo la aventura de escribir a cuatro manos (...) la colaboración se estableció sobre bases muy distintas»⁵. Por una parte, la informática, inexistente en las primeras aventuras dramatúrgicas, se había convertido ya en nuestro instrumento habitual de trabajo, lo que hacía mucho más fácil el intercambio de información y borradores. Pero, sobre todo, lo que varió fue el modo en que construíamos los personajes y trazábamos los argumentos, que ganaron todos ellos en complejidad. A resultas de lo cual el período de preparación de los textos se amplió considerablemente, y en ese sentido era crucial la documentación histórica, tanto de historia política como cultural y teatral, que aportaba Josep Lluís al conjunto. Aprendimos, aunque parezca una obviedad, a hablar mucho sobre los personajes y sus motivaciones, y a analizar las distintas opciones argumentales, antes de escribir las primeras réplicas. Muchas veces esas conversaciones tenían lugar durante largos paseos, principalmente por el Jardín Botánico de Valencia, paseos que recuerdo tan bien y que tanto añoro. A veces, las obras tenían una gestación muy larga, llena de dudas y de contradicciones. Rompíamos escenas, y volvíamos a escribirlas; a alguna obra, incluso, nos costó mucho tiempo encontrarle su forma definitiva, y tuvimos que descartar versiones que nos parecían insuficientes. Pero

³ *La palabra y la escena (Acción Teatral de la Valldigna III)*, p. 157.

⁴ *ib.*, p. 158.

⁵ *ib.*, p. 160.

cuando escribimos *Silenci de negra* y sobre todo *Benedicat*, obra que nos llevó cinco años de dudas y de experimentos, supimos que por fin dominábamos nuestro instrumento de creación y que habíamos logrado, por fin, una voz definitivamente unitaria y potente. Habíamos logrado «ser dos a la hora de construir y uno solo a la hora de escribir, aunque lo hiciésemos cada uno en su casa»⁶.

Desgraciadamente esta colaboración se ha visto truncada por la desaparición, dolorosamente inesperada, de Josep Lluís. En estas líneas he querido evocar muy sucintamente una de las muchas facetas de su trabajo creativo. Pero además de los textos elaborados conjuntamente, Josep Lluís escribió obras teatrales en solitario, y realizó dramaturgias sobre textos clásicos, algunas de ellas relacionadas con su trabajo académico. Y sobre todo fue un importante investigador de la historia del teatro, un teórico, un docente extraordinario y una persona profundamente comprometida con la realidad cultural y política de la sociedad valenciana, sociedad que atravesó, en las dos últimas décadas, momentos especialmente difíciles. Por todo ello, pero sobre todo por la sintonía que siempre existió entre nosotros a la hora de acometer proyectos teatrales, quizá lo que más echaré en falta será ese momento de entusiasmo con el que iniciábamos cada nueva trayectoria, y las muchas horas ocupadas debatiendo tramas y personajes, mientras buscábamos la sombra de árboles exóticos en el Jardín Botánico de Valencia. Sí, en aquellos momentos éramos muy felices.

Rodolf Sirera
julio 2016

⁶ *ib.*, p. 162.

Monleón ya estaba allí

Como presidente de la AAT (que le nombró socio de honor en 2004) me complace destacar

Ignacio del Moral

Cuando los teatreros que empezamos nuestra andadura en los primeros 80 despertamos al teatro, Monleón ya estaba allí. Monleón: Tardamos mucho en llegar al “Pepe”.

Algunos lo tenían o habían tenido como profesor en la RESAD; otros leíamos su nombre en las críticas del Diario 16 (antes, en *Triunfo*), en la mancheta de *Primer Acto*, o en libros que nos recomendaban como imprescindibles.

El nombre de Monleón nos acompañó toda la vida. Asistimos a la puesta en marcha del CERTAL, del ITM, del Festival de Teatro Sur de Madrid... Una iniciativa tras otra, una publicación tras otra... siempre convocando a los más inquietos, siempre advirtiéndonos y dando ejemplo contra la inacción.

Permanente­mente atento a lo que sucedía a su alrededor, siempre con un diagnóstico crítico acerca de la realidad, a cuya inevitabilidad no se resignaba, y que nunca renunció a intentar cambiar. Lo que hace grandes a los hombres no son sus logros, sino sus intentos. Y Pepe lo intentó siempre. Con mayor o menor éxito, luchando contra las inercias, contra la burocracia, contra el olvido, contra las trampas de lo consabido, contra el adocenamiento social y contra el aburguesamiento de sus compañeros de viaje.

Es casi imposible escribir sobre Monleón sin incurrir en reiteraciones: otros han enumerado sus publicaciones, sus logros y distinciones. Y observo que la palabra que más se ha repetido en las numerosas notas y artículos publicados con motivo de su fallecimiento es “referente”. Un término al que a veces se recurre cuando no se tiene muy claro qué decir, pero que en este caso es bastante exacto, porque su figura desgarrada, su entusiasmo, su sonrisa siempre joven, eran un hito que creímos atemporal en nuestro paisaje teatral.

Como autor y como presidente de nuestra Asociación me complace destacar su interés y apoyo a la joven generación de dramaturgos, a quienes contribuyó a difundir y consolidar con la publicación de sus textos en *Primer Acto*, por cuya redacción pasaron las mentes más inquietas y generosas de cada momento.

Sus trabajos como director, como adaptador, como dramaturgo (leo, con sorpresa, que también como guionista de cine) son la aplicación práctica de su discurso crítico, que supo desarrollar a lo largo de seis décadas a contrapelo de los avatares políticos, de los cambios de gobierno, de las modas, de las tendencias, de la presión trivializadora de la globalización.

Se fue un día de verano, un día de calor, pillando desprevenida a una profesión que estaba acostumbrada a tenerle a la vista, como un árbol que siempre estuvo allí.

Notaremos su ausencia cada día un poco más.

Ignacio del Moral
Presidente de la AAt.

Irremediablemente conectados por seis grados de separación:

Tsunami de Guillermo Heras y
Marburg de Guillem Clúa
Por Iride Lamartina-Lens
Pace University

El teatro iberoamericano del siglo XXI ofrece un panorama heterogéneo e ilusionante a pesar de tiempos económicos difíciles marcados por un presente problemático y un futuro incierto. La falta de recursos económicos, la inestabilidad socio-política, la preocupación por el descuido del medio ambiente y los estragos ambientales que azotan el planeta fomentan el *malaise* nacional al nivel no sólo financiero, sino filosófico y cultural también. El teatro siempre ha sido un espejo, si bien esperpéntico a veces, que refleja las preocupaciones, ilusiones o desilusiones de su época. Ahora más que nunca se empeña en hallar la clave en una autocrítica y análisis. A través de índoles, estructuras y lenguajes artísticos propios, los dramaturgos actuales examinan atentamente el presente para asegurar el futuro. Este estudio se enfoca en dos obras: *Tsunami* (2005), por Guillermo Heras y *Marburg* (2010), por el dramaturgo catalán Guillem Clúa. Aunque cada pieza se destaca por estructuras y ritmos inconfundiblemente propios, las dos obras

comparten el atrevimiento de la convicción y del compromiso. Sin recelo ni tapujos, optan por explorar algunos de los temas más vigentes de nuestro siglo: la interconectividad humana, política, social, y económica que une naciones y destinos desemparejados hoy más que nunca; y las repercusiones globales desastrosas relacionadas a cambios climáticos, descuidos ambientales o explotaciones de recursos. A partir de eventos históricos, los autores conectan mundos y personajes distantes a través del tiempo, empleando estructuras y estilos prismáticos, directos y sin concesiones.

El fenómeno del “mundo pequeño” o mejor dicho, “seis grados de separación”

En 1929 el autor húngaro Frigyes Karinthy, en su cuento *Chains*, propuso la hipótesis de que en la época moderna todos los habitantes de la Tierra están conectados por un máximo de seis pasos a cualquier otra persona en el mundo. En otras palabras, según Karinthy, cada individuo en este planeta forma parte de una cadena humana y tiene el potencial de eslabonarse a cualquier otra persona fortuita de lugar y circunstancia ajenos con un máximo de seis intermediarios. Karinthy creía que a pesar de las distancias físicas que nos separan, la densidad de las redes humanas habían reducido las distancias sociales y que los habitantes de la Tierra estaban más conectados en el mundo moderno que en cualquier otro periodo de la Historia. En 1967, el sociólogo americano Stanley Milgram comprobó la teoría bajo el nombre de “small-world problem” o el mundo pequeño¹. Fascinado por este concepto, en 1990 el dramaturgo norteamericano John Guare divulgó tanto la hipótesis como la frase “seis grados de separación”² con su obra provocadora *Six Degrees of Separation*. Hoy en día, el fenómeno de la interconectividad ya forma parte de la vida cotidiana. Gracias a redes sociales como Facebook, Twitter, LinkedIn, WhatsApp, etc., nuestro círculo elástico de “amigos” y “amigos de los amigos” se expande ofreciéndonos la

posibilidad de participar (aunque sólo por vía virtual) en vidas y mundos fuera de la órbita personal o nacional. Poco a poco se comprende que la interconectividad no se limita a relaciones humanas, sino también, bajo la etiqueta de “globalización”, se podría extender a la producción de calamidades y catástrofes naturales o provocadas. Tanto Clúa como Heras imbuyen sus obras con una ideología socio-política crítica marcada por la historia actual, las contradicciones políticas y la reflexión.

Guillermo Heras y Tsunami

Aunque el repertorio teatral de Guillermo Heras consiste en más de una docena de obras estrenadas y traducidas al italiano, griego, inglés y francés, Heras se conoce más como director y gestor teatral y promotor de la dramaturgia contemporánea española y extranjera. En 1993, impulsó el colectivo Teatro del Astillero, un grupo de autores dramáticos dedicados a la investigación, a la formación y al laboratorio teatral. Entre ellos, se destacan algunos de los autores teatrales más importantes de la escena actual: Juan Mayorga, José Ramón Fernández, Inmaculada Alvear, Raúl Hernández Garrido, Luis Miguel G. Cruz y Miguel Ángel Camacho. Durante los últimos veinticuatro años, es el organizador de la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos de Alicante, que sin duda alguna sobresale como el evento teatral más apreciado del país. También durante diez años fue Director del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas. Su influencia en el teatro actual se aprecia dentro y fuera de las fronteras nacionales y entre sus contemporáneos se considera uno de los maestros y directores de escena más valorados.

Su teatro se define por un estilo directo, claro y sencillo y un compromiso político inapelable. Nutrido por las vivencias de autor, director, actor, maestro o embajador internacional del género dramático, el teatro de Heras es íntimo y orgánico, inseparable de su entorno y de los personajes que lo habitan. Es decir, es un teatro vivo enraizado en una

realidad elástica y caprichosa. Sus planteamientos reclaman atención y reflexión y están guiados por cierto discurso político que siente la necesidad de expresar a través de una escritura atrevida y despojada de eufemismos. Entre ellos, se puede señalar la dura realidad de la crisis política en Madrid en *Imposturas*; o la resurrección del movimiento neofascista de los rapados o *skinheads* entre un segmento de la juventud marginada en *Rotweiler*. Como señala Alvear en el prólogo a *Tsunami*, “Heras elige siempre como referencia algún hecho de actualidad para reflexionar sobre el comportamiento humano, sobre nuestra ya caduca civilización occidental y las contradicciones que seguimos arrastrando en este principio de siglo XXI” (7).

Tsunami (2005) se basa en una de las catástrofes naturales más trágicas de la época moderna. El 26 de diciembre de 2004 un terremoto de grado 9 en la escala de Richter provocó un tsunami devastador que arrasó varias ciudades en Tailandia y en otros 17 países en sus alrededores matando más de 250.000 personas y dejando 1,7 millones de personas desplazadas. Este trágico acontecimiento le sirve a Heras para introducirnos en un complejo hotelero de Aceh, en el que desfila una galería de personajes típicos de estos lugares caros y excéntricos: turistas de todas índoles y de tierras frías y monótonas buscando un escape o aventura romántica en ese rincón paradisíaco; músicos y aventureros recorriendo sin compás un hotel tras otro; nativos tratando de ganarse el pan de cada día sin vender la dignidad, etc. Elige como protagonista a Ingrid, mujer inofensiva de un país desarrollado, cuya vida aburrida y sin propósito se ve transformada no sólo al salvarse de la “gran ola”, sino por el simple contacto con una realidad distinta a la que ella esperaba. Esa experiencia la obliga a enfrentarse a sus propias carencias y a cuestionar su papel de ciudadana global y la responsabilidad que acompaña esa etiqueta.

La obra se estructura alrededor de contrastes físicos, ambientales, políticos y filosóficos forrados por ambivalencias y contradicciones.

El primer contraste se expone en el espacio escénico que se divide entre un cuarto gris y despersonalizado de algún hospital en un lugar desconocido y un segundo espacio revelado a través de la memoria de un hotel turístico en un lugar paradisíaco. En ese cuarto gris, carente de luz natural y de calor humano, Ingrid, con vendajes en el cuerpo, se encuentra sola y aislada acompañada por el recuerdo de un sueño trastornado: “Siempre había soñado con visitar Sumatra. La sola pronunciación de ese nombre me remitía a un paraíso muy lejano... Hoy no sé dónde estoy, todo en mi cabeza es confusión y no recuerdo nada... Sombras, sólo sombras...” (*Tsunami* 15). Ingrid tiene dificultad en ubicarse y su vida anterior parece haberse borrado con la fuerza implacable de la naturaleza. Después del desastre, se encuentra con la esterilidad de un presente controlado y carente de sentido e ilusiones. Se halla en un mapa en blanco con la brújula señalando una encrucijada marcada por un antes y un después de la gran ola. Es su única referencia. Puede escoger volver a la “normalidad” y falsa seguridad de su vida banal anterior o puede emprender un viaje interior mucho más complicado que el primero que la llevará por el camino espinoso hacia la concientización y la comprensión de que todo y todos están de alguna manera u otra irremediabilmente conectados. Escoge la segunda opción.

La acción va marcha atrás e Ingrid tiene el primero de una serie de *flashbacks* que la devuelven al lugar y al día en que se perdieron para siempre la burbuja protectora de la ignorancia y el sueño del paraíso terrestre. En aquel último rincón de paraíso mítico dotado por la opulencia sensorial, dinámica y caprichosa de la naturaleza, Ingrid conoce a Néstor, un argentino borracho y mujeriego que, con el cinismo que suele caracterizar a este tipo de personaje, introduce la idea de que “todos llevamos caretas” (*Tsunami* 21) tanto en el primer mundo como en el tercero. Dondequiera que uno esté, la miseria, hipocresía, corrupción y explotación existen de una forma u otra. Dice: “Mirá, acá la miseria no se esconde, allá los nenes se mueren de hambre mientras se negocia

con el Fondo Monetario Internacional, acá se hacen resorts para que la gente que tiene guita al menos se la gaste, allá nos perdemos en hablar de dignidad pero no tenemos huevos para explotar nuestros recursos” (*Tsunami* 21). Es aquí donde Heras realiza una reflexión crítica sobre las repercusiones naturales y políticas de la intervención occidental en otros países. Néstor se refiere a un libro llamado *Calamidades*, el cual sugiere que nosotros mismos provocamos muchas de las llamadas “catástrofes naturales”. Delinea los cinco casos de catástrofes impulsadas por la sociedad: “las intervenciones humanitarias armadas, la supuesta relevancia moral de la diversidad cultural, el terrorismo estatal, el otro terrorismo y la corrupción” (*Tsunami* 22). Sin embargo, para contrarrestar esa teoría, nos presenta a Tao, el único personaje nativo, que analiza dicha reflexión desde una óptica diametralmente opuesta, como si los papeles estuvieran invertidos y afirma en un momento dado: “Todo es un dilema, si ustedes no vinieran aquí a pasarlo bien, tumbados en las hamacas, comiendo y bebiendo sin parar, navegando en yates que podrían solucionar la vida a miles de familias indonesias, acostándose sin escrúpulos con niñas o mujeres que quizás ya nunca sepan hacer otra cosa, puede que incluso viviéramos mucho peor” (*Tsunami* 28). “La globalización alcanza y diluye todo, convirtiendo lo más exótico y paradisíaco en algo tópico y casi vulgar” (Alvear 9). Si se denuncia la irresponsabilidad y narcisismo occidental también se expone “la rabiosa actualidad” de realidades y mundos lejanos que comparten el mismo destino al chocarse contra las fuerzas de la naturaleza. La gran ola —destructora e imperdonable— también ofrece la oportunidad de renacer o volver a empezar tanto a Ingrid como a todos con una nueva consciencia engendrada entre los escombros de la tragedia.

Guillem Clúa y Marburg

Guillem Clúa pertenece a la última generación de dramaturgos catalanes. Junto a sus contemporáneos, Clúa está explorando nuevas direcciones dramáticas que abren posibilidades desconocidas hasta el momento.

Clúa tiene una doble formación en periodismo de la Universitat Autònoma de Barcelona y de teatro de London Guildhall University. Su teatro junta la dramaturgia creativa con el ojo crítico de periodista. Sus argumentos siempre brotan de eventos históricos actuales y esos fragmentos de realidad se humanizan al ser contados en forma teatral. El teatro de Clúa mira la cotidianeidad de una forma directa y se define por su aproximación intrépida a los temas más provocadores actuales — los estragos humanos causados por la difusión global de enfermedades como el SIDA (*Marburg* 2010); la interconectividad y la desigualdad económica entre los habitantes de los centros urbanos modernos (*Invisibles* 2004); el poder de la imagen fotográfica y su impacto político y cultural en la historia (*La piel en llamas* 2004); la violencia política causada por diferencias culturales y religiosas (*El sabor de las cenizas* 2006); y las consecuencias devastadoras de cambios climáticos en países isleños (*La terra promesa* 2010). A la vez, Clúa tiene una habilidad artística extraordinaria de yuxtaponer espacios, tiempos y acciones dentro de una estructura dramática tan evocadora como los temas mismos que desarrolla.

Hasta ahora, *Marburg* se destaca como la obra más original y ambiciosa del autor y con razón ha conquistado tanto al público como a los críticos dentro y fuera de las fronteras nacionales. El dramaturgo británico, Martin Sherman, nos ofrece una evaluación intuitiva de la obra al decir: “His job is to probe, to investigate and to illuminate the hidden viruses that are devastating the blood stream of the dynamic and dynamite-laden twenty-first century. Guillem Clúa does this with verbal and dramatic fluency, style and ambition—do not discount the scope and daring of his ambition!—and it marks him as one of the great emerging dramatists of this brave and frightening new world” (Sherman 12-13). *Marburg*, una pieza de dos actos con 32 escenas, se desarrolla en cuatro espacios escénicos ubicados en cuatro décadas distintas y en cuatro rincones del mundo que comparten el mismo nombre de ciudad: un

laboratorio científico en Marburg, Alemania del Oeste en 1967; una chalet en el Lago Marburg de Pennsylvania en EEUU en el año 1981; una iglesia en Marburg, Sudáfrica en 1999; y un observatorio meteorológico en Marburg, Australia en 2010. Cada argumento se desarrolla en tiempos escénicos independientes que pueden durar días como en Marburg, Alemania; unas cuantas horas en Marburg, Australia o en Marburg, Sudáfrica; o hasta un periodo de 29 años en Marburg, Pennsylvania. En un juego metateatral de cajas chinas los cuatro argumentos y sus personajes se encadenan en un vertiginoso juego de planos narrativos en los que sus historias y destinos se funden en un *collage* de vivencias humanas interconectadas a través del tiempo y de las circunstancias que definen nuestra época. Junto a los alcances extraordinarios estructurales y estilísticos, *Marburg* se distingue por una integridad artística teatral que disfruta de la destreza técnica de un autor que sabe y puede manejar los atrezos teatrales de juegos, espacios y conflictos con maestría y cariño.

Los cuatro argumentos se centran en la crisis epidémica de un virus, al principio desconocido y malentendido, cuyas repercusiones devastadoras harán vacilar convicciones, agitar y reconfigurar relaciones y transformar vidas. El virus sirve de catalizador que causará una serie de crisis mortales, éticas, culturales, religiosas o espirituales que tocarán de alguna manera u otra a cada miembro de la comunidad humana. El primer argumento se ubica en el año 1967 en un laboratorio de investigación científica en Marburg, Alemania del Oeste, y se enfoca en el descubrimiento de un virus misterioso y letal. Una pareja matrimonial de científicos —el norteamericano Tom y su esposa de Alemania del Este, Helga—, acaban de descubrir que un colega de ese mismo laboratorio se ha muerto repentinamente por ese mismo virus. ¿Es un caso único o se habrán contagiado otras víctimas? Junto a la amenaza de una plaga catastrófica, Clúa agrega los trastornos socio-políticos de los años sesenta: división política de Alemania; fragmentación y reconfiguración

de la pareja tradicional; la lucha feminista por la igualdad en el campo familiar y profesional; la rivalidad profesional entre la pareja; y el conflicto de la mujer pionera profesional forzada a escoger o la maternidad o el oficio. Dentro de este trasfondo histórico se encuentra también el conflicto de amor y desamor entre Tom y Helga, cuya relación íntima ha sufrido los estragos de la infidelidad, el egoísmo profesional y el resentimiento. El segundo argumento en Marburg, Pennsylvania, empieza el día del atentado contra el presidente Reagan en marzo del 1981, que coincide con el aparente ahogamiento del joven Walter Jr., el hijo de una familia conservadora: Walter y Nancy, y la desaparición del cadáver en el Lago Marburg. La hermana de Nancy, Claire, sospecha alguna trampa pero tendrá que esperar 29 años hasta descubrir el engaño de Nancy, que falsificó la muerte del hijo homosexual. El tercer argumento en Marburg, Sudáfrica ocurre en una iglesia la Nochevieja de 1999. El Vaticano ha enviado al Padre Gabriel a investigar un supuesto milagro de una escultura de Cristo que llora sangre. Acanit, un misionario africano, defiende acaloradamente el milagro frente el escepticismo del cura. Gabriel parece haber perdido la fe en Dios y en sus milagros después de su experiencia de seminarista joven cuando tuvo que dar los últimos ritos a un científico moribundo castigado por una enfermedad horrorosa en Alemania en 1967. El cuarto argumento en Marburg, Australia, se enfoca en un encuentro íntimo entre un meteorólogo gay llamado Dundy, quien está infectado por el SIDA, y Buck, un joven de 17 años. Apasionado y deslucidamente ingenuo, Buck insiste en tener relaciones íntimas sin protección y hasta tiene la ilusión de contagiarse. Resulta que Dundy, o sea, Walter Jr., es el hijo repudiado de la familia estadounidense.

La acción sincrónica une los espacios y se plantea toda la posibilidad de una confluencia de planos narrativos que fluyen sin interrupciones entre distintos momentos históricos, situaciones personales, realidades y ensueños. En un momento u otro de las distintas historias cargadas de

epidemias o muerte, crisis de conciencia o de identidad, ignorancia o elucidación, amor y desamor, los personajes se cruzan, intercambiando el papel de protagonista o coro, verdugo o víctima, vidente o ciego, cobarde o héroe en un círculo vital y dinámico. Con convicción y sin miedo, Clúa alcanza encontrar el hilo unificador inquebrantable de la experiencia humana que no tiene etiqueta y trasciende el tiempo y el espacio. El desenlace de la obra se revela bajo la sombra de la muerte que reclama despiadadamente sus víctimas: Nancy, agobiada por la culpabilidad de haber rechazado al hijo gay, camina hacia el suicidio en el Lago Marburg; Tom hace una última llamada telefónica a su madre antes de sucumbir al virus; Buck decide amar incondicionalmente a Dundy y los dos se quedan juntos esperando la sentencia a muerte del SIDA; y Gabriel y Acanit esperan el albor del nuevo milenio, no obstante, la amenaza del Y2K virus y el supuesto fin del mundo. En la última escena se borran las fronteras y se iluminan los espacios de los cuatro Marburgs del mundo. Mediante una acción simultánea se entretienen las voces en un coro colectivo de experiencias humanas al compás del doblar de las campanas que marcan el camino hacia el nuevo milenio.

Tsunami y Marburg revelan la complicidad y la responsabilidad de los habitantes que comparten este extraordinario y frágil planeta. El concepto no es nuevo, pero las consecuencias de ignorarlo pueden ser aún más desastrosas hoy que en cualquier otro periodo de la historia. Recordemos las palabras maravillosas del poeta metafísico inglés John Dunn (1572-1631).

*Ningún hombre es una isla,
algo completo en sí mismo;
todo hombre es un fragmento del continente,
una parte de un conjunto.
La muerte de cualquier hombre me disminuye,
porque yo formo parte de la humanidad;*

*por tanto nunca mandes a nadie a preguntar
por quién doblan las campanas:
doblan por ti.*

Iride Lamartina-Lens

Obras citadas

Clúa, Guillem. *Marburg*. Introducción por Martin Sherman. Barcelona: Proa, 2010.

Heras, Guillermo. *Tsunami*. Prólogo Inmaculada Alvear. Madrid: Colección Teatro del Astillero, número 9, 2005.

Holt, Marion. "Guillem Clúa, *Marburg*, and Barcelona's TNC". *TheatreForum* 39 (primavera 2011): 66-71.

¹ En los años 50, Ithiel de Sola Pool (MIT) y Manfred Kochen (IBM) se empeñaron en probar esta teoría de manera matemática. Después de veinte años no pudieron resolver el problema. En 1967, el sociólogo norteamericano, Stanley Milgram ideó una nueva manera de probar la teoría, que él llamó "the small world problem" o el problema del mundo pequeño. Seleccionó al azar a personas en el medio oeste de EEUU para enviar paquetes a un desconocido ubicado en Massachusetts. Los remitentes conocían sólo el nombre, ocupación y ubicación general del destinatario. Les dijo que ellos tenían que enviar el paquete a una persona que conocían personalmente quien sería el más probable de todos sus amigos de conocer al desconocido. Esa persona haría lo mismo y así sucesivamente hasta que el paquete llegara al destinatario deseado. Aunque los participantes esperaban que la cadena incluyera al menos un centenar de intermediarios, sólo tomó (en promedio) entre cinco y siete intermediarios para entregar cada paquete al destinatario deseado. Los resultados de Milgram fueron publicados en *Psychology Today* e inspiraron la frase, "six degrees of separation" o "seis grados de separación."

² *Six Degrees of Separation* (1993) película con Will Smith, Donald Sutherland y Stockard Channing. La película *Babel* (2006), ganadora de un Oscar, se basa en el concepto de "seis grados de separación". Las vidas de todos los personajes se entretienen inextricablemente aunque no se conocen y viven miles de kilómetros de distancia unos de otros.

Los últimos espectáculos de Matarile. Teatro Invisible

*Eduardo Pérez-Rasilla
Universidad Carlos III de Madrid*

Los trabajos últimos de Matarile no suponen una ruptura con su trayectoria anterior. Por el contrario, parecen acentuar algunas de sus características más relevantes, como si pretendiesen resaltar lo verdaderamente singular de su aportación escénica o como si se propusieran depurar —más todavía— un teatro que prescinde radicalmente de aquello que no es la teatralidad misma.

Así, en espectáculos como *Staying alive*, *Teatro invisible*, *Los hombres bisagra* o *El cuello de la jirafa*, la compañía se enfrenta —y los títulos son elocuentes al respecto— a la pervivencia, a la mostración y a la visibilidad. O tal vez habría que decir al empeño por seguir vivos y por hacerse ver ante quienes no están decididos a mirar. Presencia y percepción de esa presencia. Corporalidad y teatro.

En los cuatro títulos advertimos un rasgo común que sugiere precariedad, exposición y fragilidad, pero también vida y voluntad de resistencia. Diríase que esta exposición desigual ante lo incierto y lo vasto es una

forma de afirmación y de protesta que adquiere un innegable carácter político.

El pensador francés Didi Huberman, citado en *Teatro invisible*, ha hablado de la subexposición y de la sobrexposición como causas de la invisibilidad. El teatro, y singularmente las formas escénicas que habitan en la marginalidad, la discrepancia, la alternatividad, o la periferia, experimentarían una subexposición que, en términos menos asépticos, podría traducirse como menosprecio, indiferencia o exclusión. La sobrexposición apunta hacia ese exceso de luz sobre determinados fenómenos públicos que termina por convertirlos en opacos para unos ojos deslumbrados e imposibilitados para la mirada crítica.

Pero cabría encontrar en los espectáculos de Ana Vallés y Baltasar Patiño otra forma —paradójica— de sobrexposición. El ofrecimiento de lo autobiográfico, de lo íntimo, la proximidad de lo que habitualmente se mira desde una cierta distancia, el cuerpo (los cuerpos) mostrado(s) sin estridencias ni veladuras, como fragilidad, como vulnerabilidad, también como vida, puede ocasionar una invisibilidad, una negativa a ver, inducida por el pudor, tal vez por el miedo al reconocimiento, porque pone en evidencia esa fragilidad del yo de quien mira, “la enclenque interioridad del yo”, como ha escrito John Banville. La confianza admite, sin embargo, la paradoja del exceso de la intimidad compartida —con el espectador, con el receptor— que altera la distancia social o los términos de las convenciones civiles, con la deliberada, entrañable y humorística impostura, practicada sin intención de engaño y recibida sin reprobación ética alguna. El yo se manifiesta así como el resultado de esa impostura consentida.

José Antonio Sánchez ha explicado la irrupción de lo real en la escena contemporánea y esa noción de lo real —formulada en el pensamiento de

Lacan y glosada por autores como Zizek o Eagleton— adquiere presencia justamente a través de esa mostración de lo corporal que evita cualquier forma de sublimación. Sánchez utiliza como ejemplo de esa irrupción de la corporalidad el fragmento final del capítulo primero de *Elisabeht Costello*, una de las novelas más reconocidas de Coetzee. En este pasaje, un profesor y científico acompaña a su madre, escritora célebre, que ha recibido un prestigioso premio y va a dictar una conferencia en la universidad en la que enseña su hijo. Antes de subir al avión se han enzarzado en una discusión sobre el realismo en la literatura. Ya en el vuelo, la anciana escritora se duerme profundamente y su boca queda abierta. Su hijo mira con aprensión sus fosas nasales y la garganta de su madre. Y puede imaginar lo que no ve, pero no evitar una reacción de rechazo, de repugnancia. Y piensa: “No, no es de ahí de donde vengo. No es de ahí”. Pero, pese a su inútil rebeldía, se le ha revelado elocuentemente su naturaleza. Procede de esa oquedad que le asquea ver. Martha Nussbaum ha hablado de nuestro rechazo a lo orgánico, de la negación de la propia corporalidad, de la proyección sobre el otro de lo fisiológico, como si nuestros cuerpos fueran inexistentes o angélicos. Y Didi Huberman ha explicado cómo “el acto de ver nos remite, nos abre a un vacío que nos mira, nos concierne y, en un sentido, nos constituye”. Joyce aporta ahora el referente literario.

Se me vienen a la cabeza otros textos narrativos recientes en los que lo real irrumpe de forma abrupta y poderosa: Rafael Chirbes o Kenzaburo Oé, por ejemplo, aportan algunos muy elocuentes, y, desde luego, en la escena contemporánea, también en la española.

En el teatro de Matarile lo real no está menos presente ni irrumpe con menos fuerza, aunque la ternura, el humor y la ironía lo atenúen y, a la vez, lo resalten. El juego con unos cuerpos frágiles, íntimos, gozosos, vulnerables, inapropiada u obscenamente exhibidos, si nos atenemos a la convención social o moral.

Con muy diferentes tonalidades e intenciones, el teatro de Ana Vallés (Matarile) se plantea también una reflexión metateatral que acentúa o profundiza en la acepción clásica del término y ahonda en esa condición de proceso inconcluso que tiene el teatro contemporáneo y que remite a esa consideración de Slavoj Žižek para quien lo característico de la obra literaria moderna (modernismo....) es la de esbozar una primera teoría sobre la obra en cuestión. El teatro de Matarile es a la vez autobiográfica y vital, singular, aunque no exclusivamente, en algunos de sus últimos trabajos: *Staying alive*, *Teatro invisible* o *El cuello de la jirafa*. *Teatro invisible*, por ejemplo, comenzará con la exposición de la actriz y dramaturga, cuyo cuerpo ofrece la sensación de fragilidad, de vulnerabilidad, de perentoriedad, al tiempo que resulta entrañable. La presencia física del cuerpo contorsionado primero, y después mostrando su interior a través de una boca muy abierta sobre la que exprimirá un tomate maduro, supone esa irrupción de lo real en la ficción de la que habla José Antonio Sánchez en *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. No muy diferente es lo que sucede en *Staying alive*, en el que la actriz (Ana Vallés) y las bailarinas Mónica García, Ruth Balbís y Nuria Sotelo (o Janet Novás) juegan con la mostración ostensible a de su cuerpo —desnudo en algunos momentos— y también de un estrambótico encubrimiento al ocultarlo parcialmente con diversos e inapropiados objetos. Matarile ha trabajado frecuentemente con el uso de pelucas, máscaras, gorros, prendas de ropa o (Nuria Sotelo en *Staying alive*) con una pantalla de una lámpara de pie cuya estridencia queda siempre de manifiesto. Algo semejante ocurre con *El cuello de la jirafa*: los cuerpos de la bailarina Mónica García y la actriz María Roja, aparentemente paralizados, yertos, son trasladados por un actor y colocados en las mesas junto a las que se sientan los espectadores, quienes no solo pueden mirarlos desde una distancia íntima, sino también tocarlos. La distinción que Agamben establece entre la nuda vida y el cuerpo político tiene aquí una elocuente representación física.

Teatro invisible se acoge a la protección de varios patronos (laicos, claro): Kazuo Ono, Gilles Deleuze, Gustav Mahler, Jane Alexander, Chavela Vargas, Pier Paolo Pasolini y, sobre todos ellos, Tadeusz Kantor y Didi Huberman son invocados por Ana Vallés recurrentemente a lo largo de la función. La imagen frágil que ofrece la actriz sobre un austero escenario —en el que no falta algún elemento que busca intencionadamente la disonancia o el punto de fuga— proporciona una impresión de vulnerabilidad, que sugiere, claro, un teatro en situación (material) precaria, expuesto a las inclemencias de un tiempo poco amable. Pero también apunta hacia unos ciudadanos —los espectadores, por ejemplo— que pueden mirarse en un espejo que les revela su propia menesterosidad personal y social. La actriz nos recordará que nos habla “desde la peor Europa posible”. Sin embargo, o precisamente por ello, *Teatro invisible* es un acto de resistencia, como lo son, ya desde hace algunos años, irrenunciablemente, los trabajos de Matarile.

Esa resistencia se mantiene desde la práctica de un humor amable y ácido a un tiempo que desdeña la posibilidad de tomar demasiado en serio la estupidez, la gravedad impostada o la malevolencia. La eventualidad de resultar excluidos de determinados ámbitos no es óbice para continuar una línea coherente y original de investigación escénica. “Yo he afirmado alguna vez que la experiencia no sirve para nada”, dice Ana Vallés en el espectáculo. “Pero Huberman se empeña en decir que la experiencia es indestructible, aunque se vea reducida a la supervivencia o a la clandestinidad, y puede ser iluminadora si encuentra la forma apropiada para ser transmitida”. Lo que lleva a la actriz a concluir entre admirada e irónica: “Yo me considero resistente optimista, pero Huberman es mucho peor”. El proceso tenaz, pero inevitablemente inconcluso o truncado, la búsqueda de lo que se sabe que no puede encontrarse o la propensión a las dilaciones gustosas —al viaje entretenido, como diría Pérez de Ayala— o la celebración de pequeños rituales íntimos conforman el tejido escénico de esta experiencia resistente, que cuestiona los paradigmas

establecidos y frustra las expectativas habituales. Se acepta así, se asume orgullosamente, un cierto grado de invisibilidad.

Desde el pensamiento de Georges Didi-Huberman, se advierte, como ha quedado anotado, que la invisibilidad puede producirse por subexposición o por sobrexposición. Tantos acontecimientos actuales, escénicos o no, se hallan tan profusamente alumbrados o resultan tan deslumbrantes que no pueden impresionar nuestra mirada. Sin embargo, se nos escapa también aquello sobre lo que no se proyectan los haces de luz. Incluso al sagaz Gilles Deleuze, que fuma tranquilamente sentado en la terraza del Café Flore, es preciso mostrarle el cartel que refleja una escultura de Jane Alexander, señalársela con el dedo y decirle en voz baja y en un francés vacilante: “très bon”. O hasta es posible que la precisa mirada de Pasolini dejara de percibir las luciérnagas en una Italia estragada por el consumismo.

En *Teatro invisible* la iluminación preparada por Baltasar Patiño prefiere el detalle, la imagen evocadora, construidas, imagen e iluminación, ante los ojos del espectador, que contempla un ejercicio, esmerado y artesanal, de creación escénica: La exposición del cuerpo en una postura inestable, pero sugerente y plásticamente bella; la mostración de la boca abierta o la mano apretujando un tomate y derramando su jugo. Aprendemos a mirar lo invisible.

En su análisis del estreno del espectáculo, Afonso Becerra resaltaba atinadamente la “alta rentabilidad semántica” del oxímoron que compone el título, cuyo primer significado se orienta hacia “aquel teatro minorizado y marginado por el sistema”, que se propone —se reafirma, podríamos decir— ante un público al que la actriz se acerca física y emocionalmente, se interesa por él y saluda de manera efusiva. Sin embargo, esta ruptura del protocolo teatral, esta falta de respeto hacia

la distancia crítica que el escenario parece exigir, esta informalidad amigable se utiliza como medio para la reflexión metateatral, planteada por la compañía siempre desde un humor que aparenta no tomarse demasiado en serio tampoco estas disquisiciones sobre la naturaleza del teatro y la condición del actor. La fingida indolencia o el inocente descuido con el que la actriz se enfrenta a estas cuestiones no impide advertir que nos asomamos al territorio de la reflexión sobre la naturaleza del teatro.

Se procede a la encarnación escénica del oxímoron, otro más, que explicaba Kantor y que es glosado en el espectáculo. El artículo de Afonso Becerra se ocupa también de desentrañarlo. El creador polaco opinaba que el maniquí o la marioneta no podían suplantar al actor vivo, como querían Kleist o Gordon Craig. El actor es imaginado por Kantor como alguien que en un momento dado se separa del grupo humano que compone la asamblea, se distancia de él. Algo cambia entonces en la mirada de quienes, por un lado, siguen viéndolo como uno de los suyos, como la imagen espejada de ellos mismos, pero, por otro, lo ven como un extraño, como un ser distante, como si estuviera ya muerto. Por este motivo, cabría añadir, los actores de Kantor, deambulaban por el escenario como si fueran espectros, manejaban desmañadamente títeres, componían cuadros escultóricos, quedaban paralizados de pronto o caían inertes como peleles. Eran los actores los que asumían el papel de los muñecos, no a la inversa.

La convivencia del actor con el títere que algunos espectáculos de Kantor exhibían tiene sus raíces en el teatro bunraku, cuyo modo de proceder conculca “el principio general de la manipulación de marionetas”, que es “la invisibilidad del manipulador”, lo que provoca, explica Vallés, un efecto de ilusión y, a un tiempo, destruye esa ilusión. También aquí se aloja el oxímoron. El espectador se encuentra ante un juego escénico

que opera la transformación antropomórfica y, a un tiempo, ante la impugnación de ese procedimiento. La actriz invita entonces a algún espectador a compartir el escenario con ella para poder probar, como manipuladora y como sucedáneo de la marioneta, los métodos del bunraku. El día en que yo vi la función en Santiago de Compostela fue Jena Vaamonde quien desempeñó esa tarea, que, a su vez, subvertía el modelo de referencia: “Mientras estoy aquí compartiendo esta escena contigo y utilizándola como un método de examen de lo real, comienzo a entenderme”, dice Ana Vallés.

Didi Huberman y su reflexión sobre la mirada toma el relevo a Kantor como referencia intelectual. Kantor abandona *Teatro invisible* con su entierro, evocado por la actriz y convertido desde su relato en un espectáculo del propio Kantor, en el que los numerosos asistentes al entierro parecen actores de Cricot 2. Didi Huberman entra en la función de manera oblicua, aunque terminará enseñoreándose del paisaje dibujado en *Teatro invisible*. Casi cabría imaginarlo como un actuante en un espectáculo de Matarile. Convocado con motivo de una conferencia en Santiago, cuyo título no se recuerda con exactitud y al que la actriz que lo evoca dice no haber asistido, quedaría reducido a una condición fantasmática, a no ser porque alguien, anónimo, le pide a Ana Vallés que mire al teórico de la mirada, quien, ajeno a las expectativas que pudiera suscitar, degusta un pulpo a Feira en el popular restaurante O Dezaseis. Sin embargo, es este despreocupado comensal quien dice que “mirar es un trabajo largo y duro, y que cada nueva imagen requiere un esfuerzo nuevo, reaprender a ver y a hablar”.

Más tarde Ana Vallés invita a otro espectador a acompañarla, a aliviar esa soledad que ha decidido asumir en el escenario y que durante un tiempo, que se prolonga sin prisas, se sustituye por una cena en la que los recuerdos comunes y los pensamientos que pueden surgir al hilo de

aquellos encuentran el ámbito sosegado para ser compartidos. Aquella noche fue María Muñoz, la coreógrafa y bailarina de Malpelo, quien bebió y comió con Ana Vallés en una mesa sencilla, pero bien dispuesta. El banquete, modesto, pero placentero y entrañable, regado con vino, es otra nota que ha caracterizado a algunos espectáculos de Matarile, con su amplia posibilidad de significar y de sugerir, con su condición fronteriza entre la cotidianidad y el rito, con su también paradójica fractura entre el escenario y el lugar del espectador, ante quien las comensales parecen mostrar la indiferencia de quienes no se sienten miradas desde fuera.

La salida y la entrada del papel y la posibilidad de traspasar la cuarta pared evoca el más inquietante y poderoso motivo del teatro de Matarile: la tensión entre la vida y la muerte, que es también la tensión entre el actor y el espectador, y la delgada línea que separa a ambas situaciones. La actriz no puede afirmar con demasiada certeza su estado o, al menos, se cree obligada a expresar su vacilación o a buscar razones que puedan sustentar una respuesta fiable a la pregunta que ella misma se plantea:

Yo muerta, lo que se dice muerta, no estoy, pero si estar muerta es dar la espalda al patio de butacas, quedarme detrás de los muebles o entrar en casa solo por la noche, entonces te digo que sin estar muerta, lo que se dice muerta, estoy como a quien le han quitado los zapatos y le han sentado con los pantalones y la camisa arremangados al sol. No estoy muerta, pero no tengo prisa. No estoy muerta, pero leo los periódicos con una semana de retraso.

Estas palabras suscitan la única intervención verbal de Baltasar Patiño, en la enésima ruptura de la (precaria) ficción escénica: *Entonces estás viva*.

La respuesta no es tan sencilla, ni puede concluirse algo tan sutil de una manera tan contundente:

Viva, viva, no lo creo, aunque si estar viva es salir y entrar del huerto con los gatos, abrazar el ciruelo o levantar la mano derecha para saludar y ser correspondida con una sonrisa, entonces te digo que estuve ciertamente viva y ahora, para que me entiendas, me tomo mi tiempo en ese tránsito que me ocupa todo el otoño. Muerta puedo ser un desastre, muerta no me soportarías, muerta te avergonzarías de mí, me negarías tres veces, me tomarías por una cualquiera.

Y viva, viva, me pongo tan pesada con las semillas, con los ensayos, las medicinas, los besos repartidos y los reproches a Baltasar, que mejor me quedo en este lado de la mesa.

La paradoja de la actriz —del actor—, ni viva ni muerta o viva y muerta a un tiempo, como bien supo intuir Pirandello —para quien los vivos solo son muertos atareados—, elocuentemente mostrar Beckett y practicar y teorizar Kantor, una paradoja más aguda —y más lacerante— que la de Diderot. Pero es también la paradoja del ser humano en su constante esfuerzo —o inercia— por mantenerse con vida y permanentemente acosado por la muerte. Como ha explicado José Luis Pardo en su libro *La intimidad*, es su (nuestra) condición mortal la que le permite valorar la excepcionalidad de la vida. De ahí que los trabajos de Matarile rezumen, como *Teatro invisible*, el sencillo disfrute de la existencia y se conviertan en celebración —acaso agridulce o hasta tragicómica por momentos— de la dicha que supone vivir. El teatro mismo es una expresión de gozo, una manifestación de vida, pero también una inquietante representación de la muerte. Los rituales festejan la vida, pero, inevitablemente, evocan también la muerte.

La muerte y la mirada aportan el punto de convergencia dramático en este espectáculo entre la teoría teatral de Kantor y el pensamiento de Didi Huberman. Este último sostiene que “lo que vemos no vive más que

por lo que nos mira”, aserto nuevamente paradójico que es glosado en unos pasajes dominados también por el oxímoron: “debemos cerrar los ojos para ver cuando el acto de ver nos remite, nos abre a un *vacío* que nos mira, nos concierne y, en un sentido, nos constituye” y, poco más adelante: “cada cosa por ver, por más quieta, por más neutra que sea su apariencia, se vuelve ineluctable cuando la sostiene una pérdida —aunque sea por medio de una simple pero apremiante asociación de ideas o de un juego de lenguajes— y desde allí nos mira, nos concierne, nos asedia”. Es la pérdida la que exige la visión, la que atrae irremisiblemente a nuestros ojos. La paradoja del teatro invisible se ha consumado.

Eduardo Pérez-Rasilla

*III. Homenaje a
Ana Diosdado*

Ana Diosdado, pionera sin saberlo.

Paloma Pedrero

Desde el adiós de Ana Diosdado, el 5 de octubre del 2015, en la Sociedad de autores y a mi lado, me resultaba imposible escuchar su voz. Hoy, por fin, he podido ver sus entrevistas sin sentir la congoja de la despedida y la ausencia. Ana Diosdado es una mujer muy importante en mi vida, antecesora y compañera muy querida. La autora que me recibió con los brazos abiertos cuando yo comencé a escribir y ella era la única mujer que estrenaba en los teatros grandes de este país. Es cierto que había otras escritoras de obras de teatro interesantes, pero sólo Ana era capaz en aquellos tiempos de subirlas al escenario y conectar mágicamente con el público. Ella fue una pionera en la escritura teatral femenina de este país. Ella fue la primera. Y, sin embargo, con la humildad que la caracterizaba, nunca pensó en ello. Como nunca expresó que en un universo plenamente masculino le hubiese costado más estrenar que a los autores varones. Quizá este sentimiento de no haber tenido más dificultades que otros, venía de su propia historia personal. Ana Diosdado, nació en el mundo del teatro. Su padre era Enrique Diosdado, un actor reconocido y con Compañía. Su segunda madre, Amalia de la Torre, era actriz. Dicen que aprendió a leer leyéndose los libretos que

se estudiaban sus padres. Su madrina fue Margarita Xirgu. Y, desde que era una criaturita, subió a los escenarios para hacer algún papel. Cuenta Ana que su padre no quería que se dedicase a la interpretación y ella le preguntaba, ¿es que no tengo cualidades? A lo que el progenitor respondía: Sí, tienes cualidades pero no tienes salud. Eso a la jovencita le extrañaba mucho pero, qué curioso, la mala salud fue algo que marcó a nuestra autora toda su vida. Una salud frágil en una inteligencia poderosa. Sin embargo, Ana Diosdado, tampoco soñaba con ser actriz, lo que de verdad deseaba era ser escritora, dedicarse a inventar historias. Y ya desde pequeña se dedicó a ello. Escribía relatos que contaba por capítulos a sus compañeras de colegio. Imaginaba personajes, acciones, peripecias y finales. De modo que a los veintipocos años escribió su primera novela larga *En cualquier lugar, no importa cuándo*, con la que fue finalista del premio Planeta. Siguió Ana empeñada en su fascinación por la narrativa y empezó bastantes novelas; muchas más, como ella revela, de las que acabó. Porque el teatro estaba en su casa y estaba en ella, y llamaba a su puerta a cada momento. Así que en 1970 estrena su primer texto teatral: *Olvida los tambores*, fruto de la entusiasmo de un grupo de actores jóvenes que empeñan su amor y su dinero. Y que, por eso mismo, cuenta ella, se produce el milagro. Un éxito que la convierte en autora indiscutible. A partir de ahí, Ana Diosdado siente que ha encontrado su lugar, se va apartando de la interpretación y sigue poniéndose manos a la obra teatral. En el 72 estrena *El Okapi*, una pieza que da mucho que hablar. En el 73 pone en escena un hermoso drama: *Usted también podrá disfrutar de ella*, una crítica a la sociedad de consumo salvaje. Esta obra de la que nuestra autora estaba muy satisfecha, fue traducida y representada en varios países, y la dio muchas alegrías. En el 74 vinieron *Los comuneros* y posteriormente otras tantas, como *Camino de Plata*, *Trescientos veintiuno*, *trescientos veintidós*, o la exitosa *...*, en los que los jóvenes Larrañaga, queridos hijastros suyos, pusieron su capital y su talento.

Sin embargo, Ana Diosdado se hace popular, cómo no, por la televisión. Fue una etapa de su vida en la que, aparte de escribir los guiones, se vio obligada gustosamente a interpretar a la protagonista. Con *Anillos de oro* llegó la fama. Pero aunque a Ana le entusiasmaba actuar, donde tenía puesta su meta y su compromiso era en la escritura; ejercicio al que nunca renunció. Una necesidad del alma llega y se va contigo. Así, unos meses antes de su muerte, mi colega estrenó “El cielo que me tienes prometido”, una especie de premonición, un juego irónico que a ella tanto le divertía. Una pieza última en la que, a mi parecer, Ana se funde con Teresa de Jesús y remonta el vuelo.

A Ana Diosdado le gustaba la vida, y la vida quiso a Ana Diosdado. Hasta para abandonarla le dio lugar señalado, celeridad y compañía. Una escritora tan primordial y dulce, se merecía esa muerte tan significativa y dulce. Ana Diosdado, compañera querida, fuiste pionera, sin querer saberlo.

Paloma Pedrero

IV. Fortalezas y debilidades de la traducción teatral

El amor, la identidad y la memoria histórica en el teatro reciente de Alberto Conejero

Susan P. Berardini

Pace University

Hoy en día Alberto Conejero (1978-) es uno de los dramaturgos andaluces más exitosos de la generación posfranquista. Ha escrito unas diez obras que se han estrenado y publicado tanto en España como en el extranjero, y ha sido galardonado con varios premios prestigiosos. El teatro de Conejero es ecléctico en cuanto al estilo y la temática, y se caracteriza también por la yuxtaposición de una profundidad intelectual junto con la sensibilidad lírica. Además, las obras de Conejero típicamente brindan unos argumentos intrigantes y unos personajes multifacéticos cuyos conflictos, deseos y preocupaciones superan los límites del tiempo, el espacio y las fronteras nacionales. Aunque las obras de Conejero a menudo se han inspirado en acontecimientos históricos bien documentados, tales como la Guerra Civil de España y la Segunda Guerra Mundial, sus obras no se limitan a una serie de fechas, hechos y gente famosa. Al contrario, se concentran en unas historias conmovedoras de amor, amistad y destino trágico dentro de los contextos históricos planteados.

El primer éxito internacional de Alberto Conejero fue su pieza titulada *Cliff (Acantilado)*, la cual es un monólogo bastante oscuro que recibió el premio Leopoldo Alas en el 2010. Conejero siguió desarrollando este drama el año siguiente, cuando participaba en el programa argentino que se llama Panorama Sur, en el cual trabajó con el director/dramaturgo Alejandro Tantanian. *Cliff (Acantilado)* se estrenó después en el 2012 en Buenos Aires, bajo la dirección de Tantanian, y desde el 2014 se ha representado en Madrid con mucho éxito.

En *Cliff (Acantilado)*, Conejero reflexiona sobre la noción de la identidad, y las identidades alteradas, mediante la figura del actor estadounidense Montgomery Clift, quien, como protagonista de este unipersonal, nos interpreta la tragedia de su propia vida después del accidente devastador que le dejó sin trabajo ni amigos por las heridas tan graves que había sufrido. En esta obra acompañamos a Clift en la depresión aniquiladora que padeció como resultado del accidente automovilístico que le dejó la cara tan deformada que le arruinó la vida y su carrera como actor en Hollywood. Mediante los episodios que nos dramatiza el protagonista en cuanto a su vida antes y después de la desgracia, presenciamos la caída del actor en un abismo tóxico lleno de soledad, desesperación, fracaso y aislamiento no sólo por sus heridas permanentes, sino también por su homosexualidad. Como resultado, a lo largo del drama el actor afligido recurre al consuelo del alcohol y las drogas, y estas adicciones desenfrenadas culminan cuando se le niega a Clift su último sueño de toda la vida, el de ganarse un Óscar. Paradójicamente, a pesar de sus esfuerzos por recuperar su identidad, Clift se pierde en unos vicios tan dañosos que, pese al alivio breve que le facilitan, no constituyen en realidad nada más que una forma lenta de suicidarse.

En *Cliff (Acantilado)*, Conejero introduce efectivamente la Edad de Oro de Hollywood. Además de las referencias intertextuales frecuentes a las películas de Montgomery Clift, y el hecho de que varias escenas del

monólogo se inician con una canción de Cole Porter, algunos actores de la época que después llegaron a ser las estrellas del cine estadounidense tales como Liz Taylor, Marlon Brando y James Dean se evocan en varios momentos claves del monólogo a través de los encuentros recreados por el protagonista. Conviene notar que estos actores eran los verdaderos amigos y rivales de Clift durante su carrera. En el caso de James Dean, este actor se presenta como el gran rival de Clift, y también el más envidiado, por el hecho de que el choque de Dean a alta velocidad resultó en su inmortalidad inmediata como el legendario actor joven, guapo y rebelde que falleció de manera tan trágica. Como señala Paula Jiménez, el recuerdo de Montgomery Clift para el público general “ha quedado bajo la sombra de otros mitos de su tiempo, como James Dean o Marilyn Monroe, y poco se ha sabido de su vida y de su obra”.

Aunque *Cliff (Acantilado)* se basa en una historia verdadera, Conejero especifica que no intentaba con esta obra un simple biodrama. Al contrario, la tragedia de Montgomery Clift le ha servido como un punto de partida para contemplar la lucha individual por sobrevivir y reinventarse en una vida hecha añicos. En el caso de Clift, la pérdida de la identidad personal y profesional le dejó en su huella una serie de relaciones fracasadas y una vida repleta de dolor, abandono y adicción.

Alberto Conejero es un dramaturgo joven muy talentoso que se inspira en las tragedias históricas y los dramas individuales de la vida real. Hoy en día este autor se conoce mejor tanto en España como en el extranjero por su gran éxitazo titulado *La piedra oscura* (2013), que se estrenó en Montevideo en el 2014 y que se representó posteriormente en Londres, Moscú, Madrid y Barcelona bajo la dirección de Pablo Mésiez. *La piedra oscura* pasó un año en cartel en Madrid, con localidades agotadas para la mayoría de las funciones, y está actualmente de gira en España. Otro logro que resalta el éxito de esta obra es el hecho de que este año (2016) recibió cinco Premios MAX, los cuales representaron algunas

de las categorías más importantes de la selección incluyendo: Mejor autoría teatral, Mejor espectáculo teatral y Mejor dirección de escena. Recientemente se ha anunciado, además, que actualmente se está adaptando el drama para el cine.

La piedra oscura es sin duda una de las mejores obras de Conejero hasta el día de hoy. Es una historia conmovedora llena de ternura y pasión que fue inspirada por la vida, las obras y la muerte trágica de Federico García Lorca durante la Guerra Civil de España. Sin embargo, en esta pieza Conejero no se concentra en Lorca, sino en la figura poco conocida de Rafael Rodríguez Rapún, quien fue el último amante del gran poeta y dramaturgo andaluz, además de ser el secretario de su compañía teatral llamada La Barraca. Curiosamente, Rodríguez Rapún fue matado durante la misma guerra justo un año después de que Lorca fuera asesinado por las tropas nacionalistas.

La acción dramática de *La piedra oscura* transcurre en una habitación de un hospital militar cerca de Santander durante las últimas horas antes de la ejecución de Rafael. Rafael es un teniente de artillería republicano, de unos 30 años, que ha sido herido y capturado como prisionero de guerra. Toda la obra gira alrededor del encuentro nocturno entre Rafael y su guardia nacionalista, un soldado adolescente llamado Sebastián. Rafael y Sebastián pasan la noche charlando, y se comparten cautelosamente sus vivencias espantosas de la guerra. Se comentan además sus vidas antes de que estallara la contienda, enfocándose en sus familias, sus preocupaciones, sus valores y sus sueños, todo ante la violencia, la destrucción y la muerte que los rodean. A lo largo del drama, también se escuchan en el fondo los gritos de otros prisioneros republicanos, sin duda víctimas de la tortura, y Rafael sabe que dentro de poco él también sufrirá un castigo parecido. Durante este encuentro brotan entre Rafael y Sebastián los inicios de una tierna amistad delicada, y queda evidente que a pesar de su oposición política y religiosa, los dos hombres llegan

a entenderse porque ambos son víctimas de la misma guerra viciosa con unos deseos, ansiedades y penas parecidas. Esta inesperada conexión arriesgada se manifiesta visualmente cuando comparten un cigarrillo, un poco de agua y un trozo de pan. Es durante este cruce de dos almas destrozadas que Rafael confiesa su relación amorosa con Lorca. Elabora sobre la pasión ardiente y el afecto mutuo que compartía con el poeta, su dedicación al teatro, su conflicto interno en cuanto a la relación homosexual, y la angustia que sintió al enterarse de que Federico había sido asesinado. Rafael expresa además una sensación de remordimiento muy profunda por el hecho de que haya abandonado a Federico en Madrid. Asimismo, cree que pudiera haber impedido la huida del poeta a Granada, donde eventualmente fue matado. Antes del amanecer, hora de su propia ejecución, Rafael le ruega a Sebastián que vaya a Madrid lo antes posible a recoger los últimos manuscritos de Lorca para que no se pierdan para siempre. Dichos documentos incluyen sus poemas recientes, tres obras de teatro que incluyen *La piedra oscura*, sus grabaciones musicales, una ponencia y, por supuesto, las cartas de amor entre ellos.

La piedra oscura nos proporciona una perspectiva original, íntima y muy perspicaz sobre la tragedia de la Guerra Civil, y es una aportación teatral notable al movimiento dedicado a la recuperación de la memoria histórica en España hoy en día. Como dice Ian Gibson, la pieza es “un texto de excepcional fuerza” (13). Gibson observa, además, que “Conejero construye... una obra sobre el peso de la culpa, la redención y la memoria de aquellos a los que la Historia ha dejado en los márgenes de su relato oficial. Un texto de una desesperanzada confianza en el futuro y que lanza una incómoda pregunta sobre los cimientos de la actual democracia española” (13). Aunque Conejero había realizado una investigación extensa sobre la historia de Rodríguez Rapún antes de escribir *La piedra oscura*, cabe señalar que el dramaturgo optó por una versión ficticia en cuanto al destino de su protagonista, puesto que

el encuentro con Sebastián nunca ocurrió. Además, Rafael se murió en realidad de las heridas que había sufrido durante un bombardeo. Sin embargo, esta pieza lo ha rescatado del olvido y es, al fin y al cabo, un homenaje a todas las víctimas del fascismo en España que siguen yaciendo en las fosas comunes. Como dice Alejandro Tantanian, *La piedra oscura* constituye “un grito que sigue sonando” (105); es “un grito desesperado para que todo se entienda/ para que todo se diga/ para que todo se nombre” (106). Finalmente, esta obra nos ofrece también un homenaje precioso a Lorca, uno de los mejores poetas y dramaturgos de España, cuyo espíritu se encuentra presente a lo largo de la pieza mediante sus versos, que encabezan cada escena, y también a través de la voz misteriosa en *off* que a veces se escucha recitando fragmentos de sus misivas a Rafael. Estos textos intercalados sirven para revelar varias facetas de su relación con Rafael, resaltar su pasión por el teatro y sus preocupaciones en cuanto a la Guerra, y hacer hincapié en el legado tan bello y tan amplio que les ha dejado a las generaciones posteriores.

La piedra oscura y *Cliff (Acantilado)* ejemplifican bien el teatro conmovedor, perspicaz y bien desarrollado de Alberto Conejero. Estas obras nos invitan a acompañar a sus protagonistas mientras tratan de reinventarse a la vez que lidian con la soledad, el miedo, la melancolía y la muerte. En estas piezas tanto Montgomery Clift como Rafael Rodríguez Rapún tienen que enfrentarse con una crisis existencial. Como declara Clift al final de la primera escena, después de hablar sobre el accidente y sus heridas: “Yo soy Montgomery Clift. ¿No os lo creéis? Miradme a los ojos, miradme a los ojos, ¿no veis que soy Montgomery Clift? ¿Cómo no puedo ser Montgomery Clift?” (10). Esta reafirmación desafiante de la identidad del actor se reitera a lo largo del monólogo y, como observa Jiménez, destaca unos “interrogantes más filosóficos y universales”. En las palabras de ella, “esta pregunta que el personaje se hace también podría ser: ¿Cómo se llena una identidad?, ¿cómo se hace para asumir el peso social que esa identidad impone?, ¿cómo se puede no ser lo que

se es, aunque eso que se es, cambie, envejezca, se transforme y ya no podamos reconocernos en lo que somos o fuimos?”. Del mismo modo, en *La piedra oscura* Rafael, además de confesar su relación amorosa con Lorca, se empeña en establecer bien su propia identidad, enunciando no sólo su nombre y cosas de su vida, sino también varios datos personales en cuanto a cada miembro de su familia. Y al final de esta obra, antes de que lo lleven al pelotón, Rafael le pregunta desesperadamente a Sebastián: “No voy a desaparecer del todo, ¿verdad?... Nadie puede desaparecer del todo, ¿verdad?” (96). Mediante estas obras, Conejero logra iluminar y profundizar en las vidas trágicas de Montgomery Clift y Rafael Rodríguez Rapún con un acercamiento concienzudo y revelador. En fin, es evidente que ellos no han desaparecido del todo y que aún queda mucho por aprender de y sobre estas figuras enigmáticas y muyvalientes del siglo XX.

Susan P. Berardini

OBRAS CITADAS

Conejero, Alberto. *La piedra oscura*, 3ª ed. Madrid: Ediciones Antígona, 2015.

Conejero, Alberto. *Cliff (Acantilado)*, ms.

Gibson, Ian. Prólogo a *La piedra oscura*, 3ª ed., de Alberto Conejero. Madrid: Ediciones Antígona, 2015. 9-14.

Jiménez, Paula. “Un Montgomery en el placard,” Página 12 (1 de junio, 2012), www.pagina12.com.ar

Tantanian, Alejandro. “Siete cartas para Alberto” en *La piedra oscura*, 3ª ed., de Alberto Conejero. Madrid: Ediciones Antígona, 2015. 97-108.

Actualité Éditions o la extraña caminata hacia el horizonte

David Ferré
Actualité Éditions

«¿Has visto lo que está pasando en París ahora?», me preguntó Guillermo al salir de la última función que estaba viendo el año pasado en la Muestra. Tardé unos segundos en integrar la consecuencias síquicas de lo acontecido en mi ciudad, en mi país real y simbólico, en mis tierras. No voy a escribir que el mundo ya no es lo mismo desde que acontecieron estos eventos, ya que para esto existen los medios de comunicación y no machacan lo suficiente con todo esto.

Lo que sí quisiera rematar en mi propia experiencia es que, desde noviembre, hay como una *grieta* en lo cotidiano: llámalo terror, miedo, inseguridad, tristeza, fanatismo, cólera, instrumentalización, lo que sea. Algo definitivo y a la par incierto. Digo esto, pero hace ya mucho que la realidad tanto concreta como abstracta es un concepto poco compacto, poco sólido. Y me parece a mí que la traducción, temática de esta sección, nos remite a lo mismo: una *grieta*. Con esto no quiero decir vacío, ni miedo, no, me refiero a la definición de la Real Academia Española, “quiebra o abertura que se hace naturalmente en la tierra o en cualquier cuerpo sólido”. También sería una “contracción del latín

reventar”. “Rendija, resquicio, abertura y hueco” plasmarían su campo sinonímico, pero no se encuentran antónimos. Igual los hay, pero yo no los encuentro.

Para ser claro, no desarrollaré aquí los puntos fuertes y débiles de la traducción en sí misma. Ya sabemos que en Francia, cada traductor, y el mercado en el cual se ubica, está convencido de ser él el que mejor sabe de traducción y de literatura o teatro. Lo que sí se destaca de manera más global es que el movimiento general es dar a conocer la traducción de autores españoles post-dramáticos o vinculados directamente con el escenario, las llamadas *écritures de plateau*, donde la *performance* actoral, el cuerpo y el hablar del actor, domina todos los prerequisites lingüísticos y estéticos de la traducción. Y es como si este movimiento fuese definitivo. Irremediable como una *grieta*. En cuanto al entorno de la traducción, he vuelto a leer casi todos los textos referentes en los cuadernos de la Muestra, y la verdad es que he visto cosas muy interesantes, pero me lleva a pensar lo siguiente: la verdad, es que no existe la verdad, ya que cada uno habla desde su verdad, es decir, desde la subjetividad de su propia realidad. ¿A partir de allí, no puede haber *grietas*, ya que la realidad es algo altamente subjetivo?

Otra vez libro versus escenario

Soy hombre de teatro, de escenario y de texto. Por mucho que me aleje del mundo teatral desde hace 25 años, creo que me acerco cada vez más a su esencia. Me voy a hacer el abogado del diablo: la traducción teatral y sus instituciones reivindican una especificidad desde los años 80. El escenario, el hablar, los cuerpos y los movimientos definen la traducción teatral. Como si el concepto de dramaturgia de Lessing fuese un concepto ya caduco. Como si un autor tuviera que ser director de sí mismo, como si la idea del colectivo fuese algo histórico, como si el espacio literario fuese antinómico de la dramaturgia (a pesar del teatro post-dramático).

Porque claro, es la producción escénica que manda, que ordena ya todo esto. Y en este mismo rumbo, la dirección, en acorde con la producción escénica, ordenaría la traducción con el autor, para el autor.

Y yo digo que no, y que eso es una de las fuerzas de la traducción. Pero sí digo que me parece una verdadera *grieta*, semántica y profesional, en cuanto a los fines de la traducción. ¿Por dónde anda un traductor, hacia dónde? Creo que puede haber otros rumbos desde los cuales traducir se convierte en un punto fuerte, siempre y cuando se considere el texto como algo que existe en sí mismo, independientemente de su realización escénica, como un poema dramático. Pero un punto y coma que se articula con un traductor en nuestro caso. Especifico porque la existencia de un texto también nos la da el marco editorial. Del sinónimo *resquicio* o del latín *reventar*. Elijan. ¿El fin de la traducción no podría tener como punto fuerte la edición, o más bien, la traducción no puede tener como fuerza el espacio editorial? ¿La edición de una traducción no solo como soporte de difusión, sino como espacio con alto potencial de observación y de encuentro, de emulación del texto? Pero recuerdo que *grieta* es también sinónimo de *apertura*. Que conste, no digo que la violencia es apertura, digo que la *grieta* provocada por la violencia ajena abre un eje desde el cual, no nos cabe otra, hay que andar. Y por supuesto, lo habrán entendido, no hablo solo de los eventos oficiales.

Dealers y clientes

En el estudio maravilloso de Anne-Françoise Benahmou sobre B-M Koltès¹, precisamente en un artículo relativo a *Combate de Negro y perros*, la estudiosa nos cuenta de manera casi clínica cómo en ese texto clave, Koltès se adelanta a su época, nos advierte de lo que va a pasar. También termina articulando la comparación histórica y dramática con el lenguaje de Jean-Luc Lagarce, como contrapunto. Retomando las aportaciones de Michel Feher², “el nacimiento del *capital humano* en

tanto y como forma subjetiva dominante constituye una característica mayor del neoliberalismo”. Asimismo, cada uno sería detentor de su propio yo con el fin de comprar, adquirir, digamos, al otro y a los demás. Un yo constituido por una “suma de competencias” y que, dentro de esa empresa, la valorización del *capital humano* tendría como sustrato una lógica narcisista: cada acto se ubica en una apreciación de uno mismo, cada evento, o producción, tiene la capacidad de hacer feliz o infeliz a uno, y que, por tanto, es posible asesorar a alguien para inducir en sus conductas. *Rendija* digo yo. Nos explican Koltès y Benhamou que antes, antes de que existiera el mercado neoliberal, el otro constituía un punto de encuentro con uno mismo y a la par, hacía existir al otro, lo deseaba (fuera de la cuestión sexual y mercantil, claro). Esto daba pie en que el lenguaje, en general y teatral en concreto, adquiriera una función de vínculo comunitario (dos individuos son suficientes para constituir una comunidad), aunque fuese para hablarse de la soledad, aunque fuese algo inestable. Desde aquellos tiempos, la realidad se ha ido subjetivando con lo que llamamos el mercado, esta entidad abstracta y real a la vez. Igual que una *grieta*. El caso, pues, es que el *dealer* en *Combate de Negro y perros*, éste que vende, es quien hace del cliente un cliente, definiéndolo como tal. Asimismo este último, al adquirir este estatuto, hace del *dealer* un verdugo que establece la índole de su propio rol. El otro, el que sea, existe por la subjetividad misma de uno, es decir, aquel que define lo real. El otro deja de ser un punto de encuentro y adquiere un valor *ad doc* en la medida que nos aporta un valor mercantil añadido al nuestro, sea semántico, económico o filosófico. De allí estos diálogos a veces fronterizos en la obra del poeta, que se contraponen con los de la obra de Lagarce, donde el lenguaje de uno tiene que ver

1 Anne-Françoise Benhamou, *Koltès dramaturge*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2014, pg 167-182.

2 Michel Feher, «S’apprécier, ou les aspirations du capital humain» in *Raisons politiques*, n°28, Paris. Presses de Sciences Po, avril 2007. Pg. 14.

más con su propio reflejo y ya no con el receptor en sí. Ya hemos perdido el prisma del lenguaje como articulación con los demás. Haciendo un paralelismo, creo que la traducción hoy día no escapa, por lo visto, a este cambio paradigmático, no tanto del mercado, sino de los seres humanos, que son los que construyen los mercados. Al no ser hombre político, me voy a ceñir a ver qué tipo de ventajas y desventajas nos proporciona este dispositivo en el mundo de la traducción teatral.

El mundo tal y como parece

Admitiendo que es poco casual que el traductor y el editor sean los mismos, intentemos ver qué pasa entre un autor, un traductor, un editor, un director de escena y un productor (privado o público). Si el texto fuese el punto de partida del proceso, pues el valor añadido lo aporta el autor. Pero en este caso, tenemos un primer problema, es que el traductor sería cliente del autor, y cliente de todos los demás, atrapado en una *grieta* prismática, donde el autor sería entonces el *dealer*.

Si se admitiese que el libro podría ser el punto de partida de difusión de un texto y armar paulatinamente la producción del mismo, pues el editor se convierte entonces en *dealer*, tanto del autor como del traductor, por tanto, clientes. Y su propia subjetividad se ve atrapada en el marco editorial de producción. A su vez, si el productor define las necesidades supuestamente objetivas de un producto que, como hemos visto, son más de índole subjetiva, éste sería *dealer* y el editor, cliente. Y si el proyecto nace con las premisas de un director de escena (según el grado de fama que vaya a tener), este se convierte en *dealer* de todos los demás, producción incluida. Siguen, ¿verdad? En resumidas cuentas, quiero decir que los puntos débiles y fuertes de la traducción dependen del dispositivo en el cual cada uno se quiere ubicar, no donde cree que pueda. No, donde quiere, y esto creo que es la fuerza de un proyecto de traducción. La voluntad y el deseo, no solo las necesidades de los *dealers*.

La colección teatral española *Les Incorrigibles*

Pues este año es un año decisivo en mi rumbo profesional y artístico. Por fin, los autores que defiendo desde hace mucho tiempo en lengua francesa van a ser publicados en el país *agrietado* que es Francia. *Actualités Éditions*, plataforma que abrí en el 2008 con el fin de agilizar la circulación de los autores hispanófonos, hoy emblemáticos del teatro español, se independizó. Eso ha sido posible por el apoyo institucional español significativo (la Fundación SGAE), y se abre la primera colección de teatro español contemporáneo, *Les Incorrigibles*³. Después de la alegría y la satisfacción vinculada con el trabajo llevado, en gran parte desde los encuentros organizados por la Muestra, no fueron las dudas, sino precisamente las fuerzas y las debilidades de la traducción que han ido surgiendo, y aún más a la hora de escribir esta columna, ese *billet d'humeur*.

Dentro de este panorama, sigo defendiendo que un texto de teatro es un texto antes de ser escénico, y que se puede traducir desde su propia textualidad, más allá de sus objetivos actualizados por los equipos artísticos en cada estreno. El texto es el punto fuerte de la traducción, pero también la edición y lo que conlleva, es decir, la lectura de dicho texto. Es fuerza. En este sentido sigo defendiendo que la traducción no es únicamente un producto neoliberal en el mercado de producción teatral internacional.

Dispositivos políticos y estéticos

Difundir. Difundir los textos de acuerdo con la ideología escénica del momento. Pero uno no cambia del todo, quién es ni cómo es. Después

³ Alberto Conejero (*Ushuaia*), Paco Bezerra (*Dentro de la tierra*), María Velasco (*Librate de las cosas hermosas que te deseo*), José Manuel Mora (*Los nadadores nocturnos*), Carmen Losa (*Proyecto Expreso*) y Vanessa Montfort (*El Galgo*).

de un verano lleno de viajes a festivales en las tierras de Molière, y, por tanto, después de comunicar sobre el nacimiento de *Actualités Éditions*, se ha ido esbozando y confirmando lo dicho anteriormente en el espacio profesional, es decir, no solo el artístico. Editar responde a un dispositivo establecido. Sin embargo, pienso que es una fuerza poder romperlo(s), como dice Giorgio Agamben⁴, para llegar a ser, además de una herramienta de difusión, un lenguaje articulado con los poetas y, como no, con el público.

El dispositivo como concepto se inventó en la Grecia antigua. El filósofo historiador nos explica que la *oikonomia* había de gestionar, ordenar y organizar la *ousia*, el ser, la identidad, con un sistema de reglas y normas. Más allá de la definición que propone Michel Foucault del dispositivo como *panoptikon* (sistema de vigilancia), aquello se ha multiplicado en el mundo contemporáneo con el desarrollo de las nuevas tecnologías, pero también de los sistemas autoritarios (democracia incluida), haciendo que los sujetos se perdieran en ellos, que perdieran precisamente su propio sujeto, su individualidad. Pero a nosotros nos interesa ese mecanismo por su aspecto transitorio. Los dispositivos han nutrido los *dealers* que demultiplican sus clientes. Sobre todo, cuando el filósofo nos dice que la profanación de los dispositivos sería la única manera de salvar a los hombres libres. Entonces, digo que en tanto y como fuerza y debilidad de la traducción, tenemos a la profanación de los sistemas de producción existentes, dejando de considerarlos como universales y perenes; es decir, utilizar otros caminos dentro de ellos para compartir las palabras y el lenguaje poético. Y apunto que en ese sentido *Actualités Éditions* se asemeja a un dispositivo profano: producir desde el origen de los textos, producir desde una relación no de cliente, sino de alteridad. Hacer libros que no solo el público teatral pueda leer. Ya, ya,

⁴ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* Rivage Poche, Petite bibliothèque, Paris, 2006.

estoy escuchando lo que sigue: ¿y el *business plan*? Pues el *business plan* me resulta muy, pero muy *dealer-cliente*. Las herramientas utilizadas para un proyecto hablan por sí mismas. Prefiero contestar que vamos a elaborar la supervivencia de la editorial con herramientas de iteración, precisamente construir lo que sería la localización (concepto que usó Guillermo Heras para hablar de la Muestra en algún momento) como fuerza frente a su hermano grande y mayor. La iteración es uno de los métodos más impactantes en el mundo de la innovación industrial. En nuestro caso, los dispositivos son de distintas índoles: humanos (ético y psicológico), económico (privado, público, industrial, asociativo), social (los distintos “públicos”), y, finalmente, universitario. Creo que la fuerza de la profanación es navegar entre los intersticios de cada dispositivo (que no es la red de los *dealers*, que, como bien dice la canción, sirve tanto para desarrollar vínculos como para atrapar a los peces que nadan en el agua), “iterando...”.

¿Libro, han dicho libro?

Editar un libro como punto de partida de un proceso de producción es posible pensando en un dispositivo de lectura que no hace ni del autor, ni del traductor ni del editor, ni del lector un cliente (y dejo el cinismo fuera de esta consideración). Entonces, creo que se pueden destacar varias fuerzas en cuanto a publicar traducciones:

- Que no sea solo un escaparate.
- Que abra la dramaturgia teatral a nuevos públicos, a veces más interesados, pero sin ningún tipo de clave para acceder a ello. Como siempre, me refiero al mundo de las artes contemporáneas y del diseño, pero también universitario (en parte).

- No seguir las pautas financieras definidas como imprescindibles por las editoriales que ya existen. Es decir, establecer unas pautas económicas por iteración y no desde un *business plan*.

- Salir de la relación dual *dealer-cliente*. Seguir convencido que no soy un producto y el otro tampoco. El encuentro, el deseo, la complicidad han de mantenerse a pesar de los ataques y tentaciones del mercado neoliberal. Esto requiere, como bien escribe José Manuel Mora en *Los cuadernos de dramaturgia contemporánea* (nº8), algo de *amor intellectualis* (el de Spinoza).

- Creo cada vez menos en la especialización estética. Creo que uno puede leer a Proust y a Vila-Matas desde el mismo lugar poético y político, el de la ficción donde se maneja la realidad, y, al mismo tiempo, traducir a Pina Bausch (es metáfora...). En ese sentido, refiriéndome a María Velasco en el mismo cuaderno, “el texto dramático puede ser de corte literario, y ser una gran obra”. Y esto sí que es un punto fuerte de la traducción.

- Que las instituciones obren juntas sin ser por esto unilaterales.

- Dejar de confundir el *ebook* con el *print*. Al editar con estos dos soportes, me doy cuenta que el *ebook* sí que es mucho más barato y menos complejo que el *print*. Pero se siente, es un dispositivo igual de cerrado que los demás en cuanto a difusión, y no tiene en absoluto la misma ergonomía. La fuerza de la traducción y de su libro es ser un objeto visible. En lo real, no en una pantalla entre miles de otros cubitos. Es un espacio cerrado, y yo, cuando hablo de profanación, hablo de apertura. Pues lo que sigue después de una *grieta* es un camino abierto.

Para terminar, me doy cuenta de que a mis cuarenta y cinco años, que sí, hay autores para todos, como bien dice el maestro. Lo que sí no es tan común es un encuentro poético. No psicológico, sino poético, literario, erótico, diríamos en términos koltesianos, con un autor. Y esto no es ni místico, ni pornográfico, ni político. Es vida. Sin embargo, al revés, parece ser que tanto el territorio capitalista como el comunitario no pertenecen a todos, y que el hecho de que uno esté en algún lugar significaría una parte menos para el que se encuentra ya en él. Es también un punto débil, o fuerte, según el dispositivo en el cual se encuentre uno, de la traducción y sus finalidades. Al fin y al cabo, la problemática de la traducción se asemeja a la de los movimientos humanos.

Y pienso que publicar traducciones podría ser esto, un crecimiento en sí mismo del territorio, no una amputación, y que igual que un árbol multiplica sus raíces en otros planos, pues sería bueno que las ramas del árbol consideraran que sin él, no existen donde el árbol y que lo contrario también es cierto, que un árbol sin ramas no es un árbol. Y un árbol no es ni cliente ni *dealer*, porque el cielo no existe. Solo el aire, y en el aire, las *grietas* son más suaves, más sueltas, más dinámicas. Desde allí, sí se ve el horizonte.

David Ferré

TRADUCIR, TAL VEZ SOÑAR... *(traducido por Simona Di Giovenale y* *Martina Vannucci),* *Pino Tierno*

El sueño del traductor teatral, o, por lo menos, del traductor teatral al inicio de su carrera, es probable que no sea tan diferente del de cualquier otro traductor, o sea, buscar la manera, y gracias a esa, las palabras, para llevar a su universo cultural el mundo creado por el autor. Inicialmente, el traductor tenderá a creer que su victoria más grande, su máximo objetivo es el de interpretar de la mejor manera el papel de utilero y de consagrarse, entre bastidores, a hacer relucir en las tablas el protagonista, es decir el autor. La esperanza es alcanzar la utopía del calco y esconderse hasta desaparecer. Ser tan capaces o solamente tan humildes como para resultar invisibles. Contentarse con ser citados detrás del frontispicio, en caso de una publicación, o con ver el propio nombre escrito en caracteres minúsculos, en caso de una cartelera teatral. Y eso si todo sale bien. ¡Y fíjense! Ya es mucho si escriben el nombre del autor, en una época en la que sólo los títulos y los actores más conocidos suelen ocupar todo el espacio.

El ‘no ser’, según esa perspectiva, según este sueño, sería el indicio de la verdadera profesionalidad del traductor. Por lo general, el que traduce para la escena, como ya se ha dicho, desea alcanzar este sueño, hacerlo

suyo; a lo mejor quiere compartir la estética del sacrificio, la ideología de la desaparición. Sin embargo, si es un verdadero traductor de teatro, pronto advertirá que este ideal poco se adapta a él.

Las diferentes definiciones que se dan a su profesión ya nos hacen notar que la traducción teatral es algo diferente. La traducción de una novela es por lo general llamada... traducción. La de un texto teatral podría definirse como una versión, una elaboración, una adaptación, una transposición, una “dramaturgia”... Los numerosos apelativos que se dan a esta profesión tal vez son el indicio de una rebelión o, más sencillamente, de una inadecuación.

Poniendo a un lado un sueño que no puede ser el suyo, el traductor teatral, que no es más narciso que sus colegas que trabajan por los demás medios de comunicación, pronto se dará cuenta de que, para hacer bien su trabajo, no puede agazaparse entre los pliegues del telón o entumecerse sobre un estrapontín en el gallinero, del que a duras penas se consigue ver. En su vida privada, el traductor puede ser la persona más tímida del mundo, pero, si quiere adquirir dignidad y profesionalidad en su trabajo, tendrá que salir de todos los recovecos o escotillones de los teatros, incluso de los más pequeños, y salir a cara descubierta, o mejor dicho, estar en el candelero. Tendrá que reivindicar según derecho su papel de *rival dependiente*.

Un autor que no sea un verdadero autor teatral podría objetar: “Mira, aquí solo yo puedo subir. ¿Acaso en vuestra vida habéis visto aparecer el traductor en la escena para el aplauso final? Seguro que no, porque soy yo quien crea el mundo, los personajes, el diálogo. Tú sólo eres mi servidor y si te despido o tú das el cese, enseguida puedo encontrar a otro”. Ya, eso puede pasar, desgraciadamente... Sin embargo, un autor que sea verdadero autor de teatro sin tener la menor intención de fastidiarse por algo que podría parecer una injerencia, al contrario, sabría recibir

idealmente y con los brazos abiertos en la escena a su traductor, o mejor dicho, a todos sus traductores.

Él bien sabe que la historia, las vidas, el mundo que se cuentan en la escena es él quien los ha creado, pero también sabe que el mundo que él ha dejado en manos tanto de los artistas de la escena, como del traductor, es por su naturaleza un mundo inestable, magmático, que casi siempre necesita anclarse a algo diferente. Desde el primer momento, el texto teatral se caracteriza por su ser incompleto, o mejor dicho, por su apertura a miles de perspectivas, ya a partir del texto original. La necesidad de ser traducido es ínsita en su esencia, dado que, tan pronto como se escribe, un texto para el teatro justamente exige el teatro. Invoca su traducción escénica, es más, lo que sería deseable, diez, cien, mil traducciones. Ya los actores y el director traducirán en carne de escenario y en movimiento aquellas palabras, haciéndolas suyas y proporcionando su creativa corporeidad. Un autor de teatro, que sea verdadero autor, sabe que la paternidad de la obra queda totalmente suya, pero también entiende que es, que tiene que ser, una paternidad compartida. Con los artistas en escena, pero también con sus colegas, los artistas de la palabra, los traductores, quienes otorgarán a su mundo otra forma que, con eso y todo, seguirá siendo la misma y añadirán una música nueva que sonará en sintonía con la original. La esencia, esa queda, tiene que quedar intacta. Podrá decirse que esto es lo que también suele pasar, más o menos, con los demás tipos de traducción. Sí, claro. Y no, también. En la traducción para el teatro, más que en otras, es fundamental traducir el ritmo, el silencio, la relación, los ecos.

A la hora de traducir el espíritu de una frase, un traductor de diálogos cinematográficos podrá contar con la ayuda de las imágenes, un traductor de ensayos o novelas contará con el tiempo dilatado a disposición del lector para explicarse a través de una introducción o de una nota a pie de página. El traductor para la escena tiene que trabajar en el aquí y ahora.

No hay manera de volver atrás, no hay posibilidad de repetir. La palabra tiene que evocar o aclarar, provocar o estallar en ese mismo instante. Es ahora cuando tiene que cumplir con su deber, es ahora cuando tiene que ‘funcionar’.

Un juego de palabras mal traducido es un efecto emocional perdido. Para siempre. Una referencia fiel, pero imposible de coger en la nueva cultura que no sostiene la intención del autor, ni favorece la recepción por parte del nuevo público. La fidelidad no es el diablo, como también se ha escrito, pero tampoco es ley esculpida en las tablas de Moisés. El traductor para el teatro tiene que buscar ‘su’ fidelidad, en el respeto de un espíritu más profundo, de un mecanismo más sutil en la base del texto. A medida que vaya afinando su experiencia y que, de esa forma, halle su posición, siempre inestable y, sin embargo, equidistante entre autor y público, se percatará de que la autonomía que hay que practicar en su trabajo, más que una exigencia, es un deber. Autonomía, huelga decirlo, responsable. Libertad vigilada. El control se ejerce, en este caso, desde la propia profesionalidad y el respeto al propio papel. En muchísimos países, la naturaleza artística y creativa del trabajo del traductor teatral es ampliamente reconocida. A diferencia de lo que suele pasarles a los colegas que operan en los demás campos mediáticos, al traductor para la escena se le considera, a todos los efectos, un artista, un autor; con un porcentaje, además, no tan dispar con respecto al del autor originario. En aquel reconocimiento económico puede ya leerse la necesidad y la responsabilidad de una respetuosa, aunque suelta, recreación del texto. Por lo tanto, nada de actitudes agresivas o prevaricadoras. Y, por otra parte, también hay que mantenerse lejos de una inclinación demasiado servil y literal. Si el cometido es el de llevar a la otra orilla, entonces, hay que intentar siempre mantenerse en equilibrio en el barco, empujados por corrientes con dirección, a veces, opuesta. No dejarse intimidar sobremanera por las teorías académicas sobre traducción teatral. Son, precisamente, teorías, y la práctica siempre es otra cosa. Además, no

todas las elecciones, incluso las que resultan ser muy ingeniosas, pueden perfectamente aclararse y, si no, digámoslo, ¡qué artista sería uno! Acordarse de que no siempre se puede traducir quedándose encerrado en un cuarto, y, encima, en silencio, sino que hay que confrontar lo antes posible las propias palabras con el cuerpo, la voz y el polvo. Por otra parte, tampoco hay que dejar que sea el director quien tome unas decisiones que bien pueden y deben tomarse desde pronto, en el respeto y en la salvaguarda del propio papel... En fin, hay suficiente para que se deje de una vez de soñar con una utópica búsqueda de lo Idéntico, un imposible calco, una desértica e infantil reproducción, para ponerse, en cambio, a trabajar duramente.

Con los ojos bien abiertos.

Pino Tierno

De la traducción literaria a la traslación escénica

Guillermo Heras

“El error consiste en que no se tiene en cuenta que cada idioma es un modo de sentir el universo o de percibir el universo” Jorge Luis Borges

Si no hubiera existido la fábula de la Torre de Babel, seguramente ahora no podríamos seguir discutiendo sobre los diferentes aspectos que conlleva la traducción en la comprensión de una cultura universal.

Puede que para algunos la traducción sea solo un elemento “necesario”, aunque siempre en una escala menor a lo que significa el hecho creativo. Esto sería solo una anécdota si no significara, en algunos casos, una comparación que creo solo lleva a establecer categorizaciones de orden simplista. Pienso que la traducción, como el tema de la crítica, es un género autónomo y, por tanto, hay que analizarla, estudiarla y debatirla de un modo específico.

Volviendo al tema del cuento, narración o palabra de la Biblia sobre la Torre de Babel, no debemos olvidar que en otras culturas alejadas del canon judaico también aparece esta leyenda. Por ejemplo, en Mesoamérica se recoge la referencia a una pareja, Coxcox y Xochiquetzal, que es muy parecida al tema del Arca de Noé y cómo al llegar a otro lugar, los dioses

hicieron que sus hijos comenzaran a hablar en diferentes lenguas. En las escrituras de Los Ticuna del Alto Amazonas se dice que los pueblos en su origen fueron solo uno y que hablaban el mismo idioma hasta que por la ingestión de unos huevos de colibrí, se tuvieron que dispersar al empezar a expresarse en diferentes lenguas. En la antigua Grecia se explica cómo el Dios Hermes llevó a la separación de las naciones y trajo la discordia al no entenderse unos a otros. También los primitivos toltecas hablan del intento de construir una gran torre o Zacuali, para protegerse de otro posible diluvio. Pero las lenguas se confundieron y el trabajo se detuvo.

En el Génesis 11: 1-9, podemos leer:

“Toda la tierra tenía una misma lengua y usaba las mismas palabras (...) Dijeron “Edifiquemos una ciudad y una torre cuya cúspide llegue hasta el cielo. Hagámonos así famosos y no estaremos más dispersos sobre la faz de la Tierra”.

Mas Yaveh descendió para ver la ciudad y la torre que los hombres estaban levantando y dijo: *“He aquí que todos forman un solo pueblo y todos hablan una misma lengua, siendo este el principio de sus empresas. Nada les impedirá que lleven a cabo todo lo que se propongan. Pues bien, descendamos y allí mismo confundiremos su lenguaje de modo que no se entiendan los unos a los otros”.*

Así que no cabe duda, el verdadero inductor del oficio de traductor fue Dios, bajo cualquiera de sus formas narrativas y acepciones culturales. Por ello pienso que nos encontramos ante una profesión profundamente poética, necesaria y ancestral.

Siguiendo en esta introducción con reflexiones que, quizás, poco tengan que ver con una ponencia ortodoxa, me adentraré en buscar puntos de confluencia en mi propia concepción de la práctica de la traducción a

través de la controvertida teoría que Jorge Luis Borges fue desarrollando a lo largo de su vida, en relación al tema de la traducción.

Señalemos algunas de las reflexiones borgianas sobre la traducción para, poco a poco, irnos luego adentrando en el tema central de mi intervención sobre las otras dificultades añadidas en la traslación de lo traducido con la materia viva de una puesta en escena teatral.

Escribe Borges:

“Yo he sido inventado por mis traductores. Y los prefiero, ya que salgo muy mejorado”

En una entrevista con Juan Cruz en el periódico *La Nación* (28-4-1985) se explaya sobre el tema y dice:

“La traducción es una variación que es lícito ensayar. ¿Por qué no supone que cada traducción es un borrador nuevo de la obra anterior? No sé por qué siempre se piensa mal de los traductores y, sin embargo, todos estamos de acuerdo en que la literatura rusa es admirable. Y, sin embargo, la conocemos a través de las traducciones, ya que muy pocos de nosotros conocemos el ruso”.

A propósito de su traducción de *Hojas de Hierba*, dice: *“No entreveo otra posibilidad que la de una versión como la mía, que oscila entre la interpretación personal y el rigor resignado”.*

Recogida en sus Obras I: 410, Borges propone una comparación entre la traducción y la pintura, y reclama el derecho a una “infidelidad creadora y feliz”.

Si leemos sus famosos escritos “Las versiones homéricas” o “Los traductores de las Mil y una noche”, recogida en HISTORIAS DE LA

ETERNIDAD (1936), *Obras Completas*: Emecé editores, 1996, nos daremos cuenta de cómo esta narración es todo un muestrario de las ideas de Borges sobre la traducción y los traductores, llegando a poner de relieve que a través de la actividad de la traducción se podría llegar a la conclusión de que no hay textos definitivos.

Y si desean profundizar en estos aspectos borgianos, nada mejor que remitirse a los textos del profesor argentino Sergio Waisman que, con gran lucidez, ha analizado las múltiples referencias que existen en el caudal literario de Borges. En el año 2005 presentó un libro subtítulo "LA IRREVERENCIA DE LA PERIFERÍA", y de una entrevista realizada por Silvina Frieria en el diario Página 12, extraigo alguna de sus frases:

"La traducción se suele pensar como una actividad literaria secundaria, la de un escriba, pero para Borges no existen diferencias entre la producción de textos originales y traducciones. Borges la defiende porque encuentra que a menudo los méritos de la traducción residen más en sus infidelidades creadoras que en sus fidelidades. Se podría decir, quizás no muy en serio, que lo más importante que nos deja Borges es la idea de que las escrituras periféricas tienen el gran valor de poder ser reescrituras, borradores y versiones que no tienen que ser fieles al original".

Si he tomado estas ideas referenciales es, sin duda, porque aún el tema de la traducción literaria sigue propiciando grandes debates, por lo que mucho más debemos admitir, cuando se trata no solo de hacer esa traducción de un texto para una edición impresa, sino para ser llevada a la práctica en una hipotética, o real, puesta en escena.

Del reciente y excelente libro escrito por el director de escena Rubén Szuchmacher, *Lo incapturable. Puesta en escena y dirección teatral*, Reservoir Books, 2015, quiero entresacar un concepto que va a ser básico para mi acercamiento a la complejidad de adaptar la traducción

literaria a la realidad escénica. Escribe Rubén: *"Este objeto configurado por cuatro artes: la arquitectura, las artes visuales, las artes sonoras y la literatura, articulados por un sistema de producción y una proposición de expectación, que constituye una ficción en un mismo tiempo y espacio, es lo que llamo puesta en escena".*

Así pues, mientras que la traducción literaria tiene trazada unos parámetros muy claros de cuál es su objetivo de un modo general, o bien es un trabajo, generalmente académico, para ser publicado en un soporte concreto, hecho que sin duda puede demandar unas líneas más cercanas a lo canónico; o bien se trata de una traducción encargada para una puesta en escena que va a realizarse en un lugar específico, con una producción determinada y dirigida por un director de escena concreta. En este caso, la mirada del director puede tener una visión del resultado texto literario/escritura escénica que puede contener variados matices respecto al original. No estoy tratando aquí la licitud o no de la transformación de un material de origen (por ejemplo, de un clásico) a otra época o con cortes producidos por las llamadas necesidades temporales de un espectador actual, lo que planteo es que en esa visión de un director sobre su concepción del espectáculo puede haber razones artísticas totalmente lícitas para solicitar una traducción acorde, no ya con lo exclusivamente académico, sino en función de la búsqueda global del espectáculo. Como recordaba Anne Ubersfeld en su libro *Lire le théâtre*: *"Leer un texto teatral escrito sería lo mismo que intentar apreciar una obra musical solamente leyendo la partitura"*

Recuerdo un encuentro de traductores de teatro que se desarrolló en el Centro Cultural Rojas de Buenos Aires y donde tomé algunas notas de las interesantes reflexiones que realizaron los ponentes y que me servirán, ya sí, de prólogo, para encarar mis propias ideas que, vuelvo a repetir, estarán muy relacionadas con mi primordial tarea de director de escena.

Por ejemplo, Pablo Ingberg señaló esta cuestión esencial: *“Sin duda la especificidad de la traducción teatral reside en que trabaja sobre textos concebidos, por lo general, para ser dichos por actores sobre un escenario. Esa especificidad puede a su vez desdoblarse en traducciones para la representación o para la edición: ambas deben idealmente coincidir, pero hay particularidades de una y otra que merecen ser tenidas en cuenta”*.

Como es fácil de comprender este planteamiento, viene a corroborar mi idea expresada con anterioridad, donde es muy importante saber por parte del traductor si el material que vierte en su trabajo está circunscrito al área de la publicación o bien es un encargo concreto para la puesta en escena de una producción determinada.

Otra nota que entresaco de aquel encuentro es la que emitió el gran autor teatral, pero también traductor de nombres muy importantes de la escena contemporánea, Rafael Spregelburd: *“Escribir teatro, para mí, ya implica traducir: del mundo de lo imaginario, de la vida escénica fantaseada, al mundo del papel, casi como si fuera una partitura. Por ello, es aún más complicado traducir teatro. No solo hay que tener en cuenta las particularidades de cada lenguaje (el de origen y el de destino), sino también el universo de las connotaciones ideológicas, vitales, en tres dimensiones no inscribibles, no insustituibles, que el dramaturgo de alguna manera ha tenido que visualizar antes de escribir. Traducir teatro implica volver a ver ese mundo en tres dimensiones, y no solo la seca partitura de palabras. La traducción con un máximo de fidelidad es una utopía”*.

(Para aquellos que tengan interés en este Encuentro debo decir que una parte se publicó en la revista Palos y Piedras, edición nº 8. Revista del Centro Cultural de la Cooperación de Buenos Aires).

Como podemos comprobar en la reflexión de Spregelburd, es muy sintomático el hecho de que sea un autor/creador el que se enfrenta a

la traducción de otro autor/creador. Y sitúa su discurso muy cerca de las tesis borgianas: la traducción totalmente fiel es casi una utopía, o si queremos decirlo de otra manera, es casi una imposibilidad.

En el territorio del teatro, además de situarnos en el punto de partida que pretende como en una traducción, es muy importante la diferencia que puede haber entre hacerlo a partir de un clásico (que seguramente tendrá ya traducciones anteriores), a cuando se hace a partir de un autor que, además de estar vivo, escribe desde una lengua actual, posiblemente diferenciada de las poéticas dramáticas de siglos anteriores.

No es lo mismo traducir las comedias o dramas del Siglo de Oro español, con las estrictas reglas de la métrica en la versificación que los versos isabelinos, sin duda mucho más abierto. O, qué decir del alejandrino francés de un Racine cuando es traducido a cualquier otra lengua. Por tanto, ¿basta con hacer una mera traducción del sentido del texto sin acercarlo a las leyes internas de un soneto lopesco, una redondilla o una octava real de cualquier autor español de la época? ¿Será necesario que la traducción esté también realizada por una persona que, a su vez, tenga verdaderas dosis para el lenguaje poético? ¿Se podrá traducir de una manera similar las obras de Shakespeare o Marlowe que la de los narradores de su época? ¿Se puede ser absolutamente fiel a un mero vertido técnico como si se tradujera una fórmula científica o una receta médica? Si tradujéramos un libreto de ópera barroca, no habría que hacer ciertos ajustes para su musicalización?

Por supuesto que soy consciente de que eso no solo ocurre en el terreno teatral, aunque hay que tener conciencia de que, como a mí mismo me pasa cuando escribo obras teatrales, todas y todos esos autores dramáticos han escrito y escriben pensando en que, más allá de una posible publicación, el sentido final de su propuesta es ver cómo su texto fluye en un escenario como materia oral viva. Especulo

cómo, incluso, muchos de los grandes autores teatrales de otros siglos escribían directamente para la escena sin pensar en la trascendencia temporal. Quizás debido a los avances tecnológicos y a la competencia derivada de los derechos de autor, no pensaron en su momento que sus dramas o comedias iban a trascender más allá de las representaciones inmediatas en los teatros griegos y romanos, en los corrales españoles o en los espacios arquitectónicos isabelinos. En la Historia del Teatro, la aparición del texto como un “material cerrado” no aparece hasta la consolidación de las Academias oficiales y, fundamentalmente hasta la aparición y triunfo del teatro burgués y, como ya he señalado, con la idea de “derechos de autor por taquilla”. Esto hizo que en el siglo XX se fortalecieran las SOCIEDADES DE GESTIÓN DE DERECHOS. Estos suelen cobrar un tanto por ciento de la taquilla que produce una REPRESENTACIÓN PUNTUAL, de la que normalmente el autor y el traductor cobran un tanto por ciento de dicha recaudación. Pero esto fue una lucha larga desarrollada por parte de los autores teatrales y, no digamos por parte de los traductores, ya que si pensamos en Lope, Calderón o Tirso, solo recibían una retribución fija por la entrega de sus obras, siendo diferente a lo que podrían percibir también por la publicación de las mismas en las imprentas de la época.

Otra parte importante a tener en cuenta: como durante mucho tiempo parte de la práctica autoral se hacía desde el propio escenario, a través de improvisaciones de los actores, no había ni registro, ni codificación, por lo que traducciones que tenemos en la actualidad de experiencias como la primitiva *Comedia del Arte* pueden ser de una fidelidad muy relativa y, además, muy abierta, como muy bien señala el gran Dario Fo.

Una cuestión muy importante que querría señalar y que tiene que ver con la evolución del mismo concepto de texto teatral es cómo hasta comienzos del siglo XX, con el prolegómeno del UBU REY de Alfred Jarry y luego, sobre todo con la eclosión de las VANGUARDIAS ARTÍSTICAS del

primer tercio de ese siglo, la literatura dramática estuvo fuertemente constreñida por el “canon” que había impuesto las Academias. Ese canon hacía transitar la valía de un texto dramático en función de la construcción que imponían esas instituciones, normalmente muy influenciadas por las teorías aristotélicas, por lo que cualquier transgresión de un modelo, por ejemplo, el de planteamiento, nudo y desenlace, era considerado directamente como una mala obra.

Con las deconstrucciones vanguardistas de expresionistas, surrealistas, dadaístas, futuristas y demás corrientes, el drama burgués salta por los aires, pero también es cierto que se tarda mucho tiempo por parte de la crítica y de los historiadores en saber situar y valorar esas nuevas formas de construir la teatralidad escénica. Luego, con la aparición de Beckett y las corrientes radicales del último tercio del siglo, nunca más se pudo hablar de un canon dominante. Y qué decir más tarde y hasta nuestros días con la consolidación de estrategias surgidas de la postmodernidad y la postdramaticidad.

Esto, sin duda, afectó también a la tarea del traductor que debe, en muchos casos, adaptar a su lengua formas, expresiones, semánticas y giros que están unidos a estructuras dramáticas que nada tienen que ver con la tradición.

Para mí, en la actualidad, la traducción de textos teatrales va muy unida a la esencia de desarrollar una impecable calidad literaria, pero también a una inteligente, útil e imaginativa adaptación al territorio específico de la propuesta de puesta en escena que una producción y, por tanto, una puesta en escena se propone realizar para confrontarse con unos posibles espectadores.

Es lógico pensar que un traductor cuando está haciendo su trabajo no tiene por qué pensar en ese supuesto de puesta en escena. Estoy de

acuerdo, esa es una opción, pero entonces estaremos en un estadio concreto y opcional, pero no por ello debemos cerrarnos a otras posibilidades. Pienso en los trabajos que el gran dramaturgo alemán Botho Strauss, en su condición de traductor y dramaturgista hizo para Peter Stein. Sobre todo el ejemplar, desde el punto de vista de la relación traducción / escenificación, de la ORESTIADA de Esquilo. Siendo un trabajo de gran respeto por el lenguaje clásico, incluso en su íntegra representación de las tres piezas que comprende esa tragedia, todo fluía con una admirable contemporaneidad por el uso de la lengua que Strauss fue desgranando en su propuesta.

Al igual que en la dirección de escena contemporánea, entiendo que hay tres actitudes básicas de enfrentamiento ante un texto teatral, lo mismo podría decirse de las opciones que posibilita un punto de vista determinado a la hora de encarar una traducción. Insisto en que no las clasifico en ningún orden de importancia o de gusto personal. Cada proyecto, al ser concreto y específico, tendrá una alternativa derivada de esa propuesta. Así pues, estas tres opciones básicas las podríamos sintetizar en:

-Traducción Académica

-Traducción Alternativa

-Traducción Alterativa

Creo que es fácil de entender, por la nominación empleada, que estoy planteando este tema cuando se trate de una traducción para una puesta en escena, ya que estaría en función de la dialéctica en la relación que establezcan las dos partes. Por eso, desde la más conservadora postura a la más radical que quiera establecerse, desde mi punto de vista, es totalmente lícita y posible.

Lógicamente, cuando se trate del texto de un autor clásico, la labor del traductor seguramente estará guiada por el editor y el tipo de publicación que se quiera realizar, pero cuando se trata de traducir la obra de un autor vivo, siempre habría que contar con la autorización de este para desarrollar un trabajo coherente con el futuro de la propuesta escénica. Como muy bien señala el profesor Andrés Pociña (Actas del CONGRESO: “Teatro clásico en traducción”, celebrado en Murcia en 1995 y luego publicadas por la misma Universidad en 1996):

“Cuando se traduce un texto clásico creo que podemos establecer el criterio de que podemos movernos en los conceptos: “traducción filológica” o “traducción teatral”, estableciendo una división de naturaleza absolutamente pragmática, cuyo más que discutible no se me oculta”.

Es muy significativa, también, la reflexión volcada por Marta Guirao en su trabajo *“Los problemas de la traducción de teatro: Ejemplos de tres traducciones al inglés de “Bodas de sangre”*, publicado en la revista *Trans*, nº 3, del año 1999, cuando señala:

“Si hay tantas lecturas como lectores, es evidente que habrá tantas traducciones de un texto como traductores. Cada traductor se enfrenta de manera distinta a los problemas que plantea transferir un texto de una cultura a otra, y toma decisiones de acuerdo con los parámetros de contexto, función, contenido, género y estilo. En lo que concierne a los textos dramáticos, los problemas de la traducción se intensifican a causa de la peculiar naturaleza del hecho teatral, donde los elementos textuales y culturales se entretajan con sistemas de signos extra textuales. Estos sistemas varían según la manera en que un texto es interpretado (dinámica del texto, ritmos del discurso, gestualización) y puesta en escena (en un espacio público, en un momento determinado, para un tipo de público), por un director o una compañía teatral”.

Es evidente que con este planteamiento de la profesora Guirao me siento muy identificado en la relación que establece entre la traducción de un texto teatral y su posible representación ante un público concreto y con una puesta en escena determinada.

En la actualidad, es muy normal que cuando hablamos de grandes autores dramáticos contemporáneos, estos cuiden mucho cómo va a realizarse la traducción de su texto a otra lengua y, por ello, muchos de estos autores tienen ya establecida una gran complicidad con sus traductores. Incluso, no permiten que sean otros los que viertan sus textos a la otra lengua. Conozco muchos casos, y yo mismo, cuando he sido requerido en los últimos años para que una pieza mía sea representada en otro país, he intentado sugerir a la persona que podría hacer esa traslación, precisamente por el grado de trabajo conjunto que podemos establecer. Y debo constatar mi enorme agradecimiento porque esas traducciones, todas realizadas por traductoras, a idiomas como el italiano, griego, inglés o portugués, realizadas por profesionales tan cualificadas como Paola Ambrosi, María Chatziemmanoyil, Iride Lamartine-Lens o Alexandra Moreira da Silva, se han llevado a cabo con tal nivel de confianza y colaboración que creo, en algunas ocasiones, el texto en esa otra lengua ha acabado potenciado.

Introduzco, por tanto, el tema de la traducción escénica en el mismo terreno que la renovación profunda que las Artes Escénicas experimentaron desde las vanguardias históricas del XX hasta nuestros días. Y, ahora, más que nunca, si algo define a esos territorios escénicos son LA DIVERSIDAD Y LA TRANSVERSALIDAD. Hoy, a la libertad de los dramaturgos de escribir desde parámetros absolutamente abiertos, corresponde a los traductores no solo y, como ocasionalmente ocurre, darles el rango de creadores y no solo de meros técnicos u oficinantes de pasar un texto miméticamente de una lengua a otra. Si admitimos, pues, aunque algunos no lo creen así, que la traducción teatral tiene

algunas características propias, no es de extrañar que, a veces, haga que nos movamos en los delicados límites de la acepción de términos como adaptación, versión o dramaturgia. Recuerdo que el gran poeta y crítico Gerardo Diego en su artículo *“El teatro musical de García Lorca” en El Imparcial, Madrid 16 de abril de 1933, señalaba: “El teatro no es, no debe ser literatura. Debe ser la interjección espectacular de la Poesía con la Plástica y la Música. La superioridad de García Lorca sobre cuantos han intentado en la España contemporánea el teatro poético estriba en esa cualidad de artista integral: poeta, plástico y músico”.*

Quizás por ello, y así durante toda su vida, Lorca se preocupó tanto por la traducción de sus obras a otras lenguas, siendo famosa la tarea que realizó con los traductores de *“Bodas de sangre”* para el estreno en Nueva York en el año 1933, donde el mismo autor declara que tuvo que hacer cortes y adaptación de expresiones difícilmente entendibles para el público neoyorkino.

Y esto me lleva a otra reflexión: las lenguas, sobre todo las habladas, están siempre en constante transformación, y, por ello, hay traducciones que hoy leemos de autores fundamentales del siglo XX y nos parecen “antiguas”. Esta enseñanza me la transmitió la gran traductora teatral, Carla Matteini, con la que tuve la suerte y el privilegio de trabajar en diferentes proyectos escénicos durante más de 30 años. Su impresionante currículum de traductora de obras de autores contemporáneos de la talla de Darío Fo, B.M. Koltés, Harold Pinter, David Mamet, Sarah Kane, P. P. Pasolini, entre muchos otros, la llevó a tener que revisar sus traducciones de años atrás, bien para una nueva edición o bien para un montaje concreto de una producción teatral. Siempre las puso al día y siempre me comentaba su obsesión por que ese lenguaje que tenían que encarnar luego unos actores concretos fuera lo más vivo y actual posible. Y es que, además de a su excelencia en su labor de traductora, unía su talento para acercarse a la puesta en escena y así colaborar con

el director de una manera eficaz y fundamental a la hora de resolver los problemas derivados de dramaturgia en relación a la actuación.

Nuevamente aquí debería recordar mi diferenciación entre lo que entiendo por literatura dramática y lo que llamo escritura escénica. Su necesaria dialéctica no impide que sean territorios que hay que analizar, desmenuzar y colocar en su justa medida para lograr lo que sería una puesta en escena coherente entre la propuesta ficcional contenida en un texto y la realidad viva de una puesta en escena.

Una cuestión que me parece importante a la hora de reflexionar sobre estas cuestiones derivadas de la traducción teatral es cómo un proyecto final sería importante que contuviera un alto rigor literario con una posible ductilidad a la hora de su traslación escénica. Escuchar para representar, lograr que la recepción del proyecto tenga muy en cuenta que va dirigido a UN ESPECTADOR DE HOY, lo cual no significa, por ejemplo, vulgarizar a los clásicos para hacerlos “más entendibles”. En el espacio que configuran hoy lenguas mestizas o el llamado “argot”, o “jerga”, requiere un amplio conocimiento por parte del traductor para conocer profundamente esa lengua de origen. Conozco algunas curiosas traducciones, por ejemplo, una al inglés del tríptico de Heiner Müller, “Ribera Despojada. Medea Material. Paisaje con Argonautas”, que, a partir de una concienzuda investigación de la traductora Brigitte Aschawanden que realizó para su posterior traducción y de la cual yo hice la dramaturgia en español, comprobamos cómo ese traductor inglés no pudo o no supo traducir determinadas palabras que aparecen en el texto original alemán y las dejó en blanco. Ciertamente se trata de un texto poemático y puede pensarse que “no pasa nada”, pero ahí es donde reivindicó el papel del traductor como investigador para llegar a descifrar ese enigma. En concreto esas palabras eran dos marcas comerciales, una de cigarrillos y otra de condones, utilizadas por la clase obrera alemana a comienzos del XX. Por tanto, me parece que

un traductor/creador es aquel al que no le basta, solamente, un gran conocimiento de las dos lenguas, la de partida y la de llegada, para hacer su traducción, sino que, dependiendo del área donde realice ese trabajo (ensayo, poesía, novela, tecnología, artes escénicas, etc.), debe también tener conocimientos de esa práctica, así como del momento histórico y social donde se desarrolla la propuesta literaria de origen.

Volviendo al tema de la relación entre el trabajo de la traducción y el de la puesta en escena de ese texto para un espectáculo y producción concreta, no puedo olvidar mi concepción como director de que la práctica teatral es un arte en equipo. Más allá de las bondades y calidades de los diferentes elementos que la componen, como ya nos recordaba el maestro Szuchmacher, al final debe haber una colaboración tan profunda entre las diversas áreas que, sin duda, estaríamos hablando de una construcción artística en equipo. Es decir, más allá de la forma piramidal de la tradición del teatro burgués, una propuesta basada en la construcción democrática y lineal del espectáculo. Y en ese territorio comprendo que la tarea de un traductor, como la de ciertos autores dramáticos, se hace desde la soledad de su escritorio, por lo que, a veces, hay disfunciones en la relación entre las partes o no se acaba de integrar orgánicamente el trabajo de una labor solitaria con un trabajo casi colectivo.

Otra cuestión, como señalaba antes, que suele olvidarse es la de la diversidad de hablas, y, por tanto, desde construcciones lingüísticas a palabras que en un idioma común pueden significar cosas muy diferentes según en el país que se utilicen. Claramente, de lo que puedo conocer, entre el inglés canónico de Gran Bretaña y el de los Estados Unidos de América, o en mi caso, en el de un idioma tan extendido como es el español.

Aquí podría aparecer, claramente, un término como “versión”, que no sería otra cosa que traducir determinados giros idiomáticos o palabras

concretas al modo de hablar del país de destino de la traducción. Muchas veces he empleado la expresión “la tensión de la elección”, pues hay veces que además de conocer lo que significa determinada cuestión lingüística en su contexto, al traducirlo para una teatralidad de destino tienes que dejarte llevar, a veces, por el instinto o la intuición. Ahí es donde tantas veces va a aparecer la creatividad del traductor. Para intentar profundizar en esto voy a emplear en esta ponencia diversos textos y proyecciones de vídeo para hacer de este tema una cuestión más práctica. (ANEXOS).

Recorriendo el inmenso continente, más las islas, del territorio americano del español, me he encontrado con tal riqueza en el habla cotidiano de sus tan diferenciados países que, a la hora de poner en escena una obra “escrita en español de...”, no he tenido más remedio que hacer una versión para España y, al revés, cuando he montado obras mías (“Muerte en directo” en México o “Cartas de amor a Stalin” y “El crítico” en Argentina o Venezuela), he tenido siempre que trasladar el texto de Juan Mayorga a la realidad de esos países. Hay cosas que siempre son obvias, otras no tanto. Por ejemplo, la simple palabra “coger”, que en España es tan normal y polisémica como que cogemos casi todo, desde el teléfono, a alguien que se está cayendo, el metro o el autobús o el ordenador portátil, es algo totalmente diferente en casi toda América Latina, de ahí la hilaridad que a veces se produce en mis talleres de actuación cuando le digo a un actor o a una actriz: “Cógele de la cintura” o algo similar. No digamos la variedad de palabras que existen en todos esos países para señalar los órganos genitales de hombres y mujeres, lo que produce también obvias disfunciones a la hora de la traducción, como no conozcas ese argot. O puede ocurrir que una palabra que se escribe igual en portugués y en español, la palabra “exquisito”, significa cosas totalmente diferentes en un idioma y en otro.

Los problemas de la traducción de expresiones o palabras que en un momento pueden connotar una acción, y en épocas posteriores a otras,

pueden ocasionar equívocos importantes. Por ejemplo, cuando Santa Teresa nos dice que “se va al retrete”, no significa para nada el sentido de lo que posteriormente adquiere ese recinto, sino lo que quiere decir es “que va retirarse”. Múltiples palabras que en el siglo de Oro tienen un sentido, son transformadas con el paso del tiempo, por lo que no me cabe duda de que hoy cualquier texto de Lope o Calderón, por muy fieles que queramos ser, necesitan una adaptación o versión, incluso en una traducción académica.

Precisamente, si yo dijera en esta ciudad que me voy a comer unos “soldaditos de Pavía”, podría pasar por un antropófago poco recomendable, pero si lo ponemos en el contexto de mi condición de ciudadano de Madrid, rápidamente nos daríamos cuenta de que simplemente estoy comiendo un “aperitivo típicamente madrileño, así como de algunas partes de Andalucía que consta de una fritura de bacalao rebozado acompañado de pimiento rojo”. Imaginemos una traducción de alguien que no conociera este plato típico, podría ocurrir un auténtico desastre en su traslación.

El tema del argot en el teatro contemporáneo es complejísimo. Más allá de los idiolectos que existan de nuestras lenguas, hay un fenómeno natural que es la invención de términos o expresiones que empiezan en una tribu urbana, por ejemplo, y poco a poco calan en la amplia sociedad. Es muy frecuente los madrileñismos que ya aparecen en el género del sainete del siglo XVI, pero que pueden llegar a apoteosis con las aportaciones de autores como Arniches, a comienzos del XX y luego en el periodo de la llamada “movida madrileña”, donde se produce una explosión de imaginativos términos que luego se exportan por todo el país e, incluso en algunos casos, llegan a Latinoamérica.

Si seleccionamos algunos ejemplos de un excelente “Diccionario del argot”, de Julia Sanmartín Sáez, publicado por ESPASA en el 1999, nos

daremos cuenta de cómo ya en este momento recoge 5.300 ejemplos reales de uso. Una geografía extensa que difícilmente puede ser abarcada por un nativo, y menos por un extranjero. ¿Cómo traducir a otras lenguas sin saber bien el contexto palabras o expresiones como estas que reproduzco a continuación? “Comerse un marrón”, “pegar un gatillazo”, “nasti de plasti”, “comerse las tabas”, “estar boquerón”, “partir la pana”, “ligar bronce”, “comerse los mocos”, “no me taladres” o “te has columpiado”.

Curiosamente, habría que agradecer al habla gitana y al de ciertos sectores marginales su aportación a la imaginación aportada para tener una lengua viva. En ese cruce con sectores urbanitas se producen estas acepciones que en las obras de teatro contemporáneas son moneda común.

Otro tema que se abre con fuerza al debate en la actualidad de las Artes Escénicas es la posible relación entre LITERATURA DRAMÁTICA/ ESCRITURA ESCÉNICA/TRADUCCIÓN, en el panorama que ha abierto una corriente, hoy muy importante, denominada POSTDRAMATICIDAD. Lógicamente, esta tendencia, más allá de su vinculación al libro de Hans-Thies Lehmann, tiene sus raíces en el teatro documento de los años 20 y 30, las experiencias soviéticas de los “periódicos vivientes”, las performances de los 60 en adelante o los “specific sytes” de finales de siglo. Junto a esta línea dramática aparecen en el siglo XXI nuevas perspectivas como pueden ser las llamadas escenoarquitecturas tecnológicas o los espacios de inmersión receptiva, tanto visuales como sonoros. Estamos ante corrientes que se acercan a un “estado de ruptura de las prácticas culturales tradicionales”. Por ejemplo, el concepto de “representar” está fuertemente cuestionado por estos movimientos y así ellos hablan de “presentar”. Ya no se habla de intérpretes, sino de ejecutantes. En muchos casos sus espectáculos no utilizan actores profesionales, sino personas reales, acordes con el tema, que presentan o representan su propia vida. Propuestas muy lejos de la construcción

dramatúrgica tradicional, incluso de las vanguardias históricas. Textos que no se codifican de un modo cerrado, sino que pueden tener una gran parte de improvisación, utilización muy fuerte del argot o del slang, cuando no ese texto va cambiando en cada una de las presentaciones que desarrollan. Es evidente que aquí el trabajo del traductor solo podría realizarse en estrecha colaboración con el específico proceso de puesta en escena de esa producción postdramática.

La escena abierta actual está también marcada por otros trabajos en los que la traducción puede ocupar un nuevo lugar desde la flexibilidad de unos planteamientos más allá de ortodoxias convencionales. Por ejemplo, la investigación que desde hace años se está haciendo de una dramaturgia de la danza, los libretos para las óperas contemporáneas, las propuestas interdisciplinarias y transversales crean marcos apasionantes para las relaciones entre la traducción y su encaje en estas formas de experimentación escénica.

En el interesante libro *Problemas de la traducción*, publicado en Argentina por el Centro Cultural Rojas (2004) convergen ideas muy interesantes sobre la práctica de la traducción en diferentes ámbitos.

Dice Gabriela Adamo: “*El sentido común pone un límite dentro del cual el traductor negocia a su mejor saber y entender, tratando de ser tan literal como sea necesario y tan libre como le resulte posible*”-

Y en su prólogo, Luisa Brovsky, apunta: “*Es evidente que la Academia no basta. Afortunadamente, el traductor no puede evitar la duda metódica que previene contra los conocimientos enlatados, los axiomas sin fundamento y las verdades a voces: ¿Por qué traduzco de esta manera? ¿Por qué empecé a utilizar esta expresión? ¿Debo cumplir esta norma si no estoy de acuerdo con ella? ¿Versión libre, a riesgo de intentar enmendarle la plana al autor con resultados poco afortunados? ¿Traducción servil?*”

¿Sacrifico la forma en función del contenido? ¿El argumento sirve solo de pretexto para el lenguaje? ¿Es posible prever la reacción del lector? ¿Cómo varía el sentido una traducción en el tiempo? ¿Cómo la condiciona el contexto lingüístico, cultural e histórico en el que se recibe? ¿Cómo dar cuenta de todo lo que el autor quiso expresar y de todo lo que expresó, aún sin proponérselo?”.

Interesantísima batería de preguntas a las que podríamos añadir las específicas que he intentado plantear a lo largo de estas reflexiones, que no parten de una teoría abstracta, sino de una práctica en la escena de muchos años. Por eso, mi última cita de este escrito querría dedicárselo a Carla Matteini, cuando planteaba:

“La diferencia entre traducir teatro y otros géneros es, para mí, enorme. Yo no digo que ni mejor, ni peor, ni más difícil: es una traducción distinta. En teatro, más allá de nuestro trabajo aislado, es importante saber que luego tienes que confrontar. Insisto, no es lo mismo la palabra leída que la palabra dicha, la palabra vivida, respirada, soplada. En un escenario, que además depende mucho de la dramaturgia escénica que haga el director de escena en su trabajo y por eso es un trabajo en continua evolución y transformación”.

(Entrevista realizada por Marta Enguix Tercero para la revista TRANS, nº 12 / 2008 de la Universidad de Málaga).

En suma, traducir será siempre una tarea apasionante, pues permitirá con su actividad dar a conocer materiales literarios, siempre vinculados al pensamiento, aunque este sea humanístico, científico o artístico, que de otra manera, al no conocer su lengua de origen, seríamos incapaces de conocer, impidiendo nuestro propio enriquecimiento de una manera lamentable.

Contra ese tópico de pensar que traducir es traicionar (mejor expresado en italiano) propongo la idea de que traducir es abrir puertas a la imaginación

y al conocimiento universal. En el campo del terreno, qué tragedia sería para sus oficiantes no poder poner en una escena viva las palabras de Sófocles, Eurípides, Aristófanes, Calderón, Lope de Vega, Shakespeare, Moliere, Racine, Goldoni, Strinberg, O´Neill, Chejov, Brecht, Lorca o Müller, entre tantos poetas de la palabra teatral. Ciertamente que algunos de esos grandes autores, como Chejov, llegaron a decir que repudiaban que sus obras se tradujeran a otras lenguas porque, según él, no se podría captar el espíritu de lo que había planteado en su texto, por ejemplo, “En el jardín de los cerezos” lo que luego, en términos stanislavskianos se llamaría “subtexto”. Hubiera sido terrible que no conociéramos las metáforas de este gran artista, de igual modo que hubiera sido una tragedia que se hubiera seguido la indicación de otros grandes autores al pedir que su obra la destruyera el fuego. La memoria se construye también desde la traducción y, sin duda, sería un gran empobrecimiento el que por no leer esas obras en su lengua original, esto nos impidiera colocar nuestra inteligencia en su justo lugar dentro de un imaginario cultural civilizado.

Guillermo Heras

Nota: El presente artículo está escrito a partir de la intervención que realicé en el seminario “Fra testo e palcoscenico”, celebrado dentro del Doctorado en Ciencias del texto literario y musical de la Universidad de Pavía, celebrado entre los días 8 y 12 de febrero de 2016.

Ver, oír... oír, ¿tal vez leer?

La sobretitulación interlingüística teatral

John Sanderson

La proliferación de festivales internacionales de teatro en España ha convertido a la sobretitulación de funciones en lenguas extranjeras en un elemento aceptado y requerido por el espectador. El valorado privilegio de asistir localmente a representaciones de compañías procedentes de países con una tradición teatral contrastada, que ponen en escena obras clásicas o contemporáneas de su repertorio en lengua origen, se complementa con una transcripción del texto traducido insertado en vivo, habitualmente mediante una proyección en el bambalín (parte superior apaisada del telón), para permitir que el público pueda entender los diálogos y seguir la trama. Como confirma Mateo (2007: 147): “Surtitling firms are of the opinion that this translation tool has enabled drama to travel more extensively and that this can clearly be noticed in Spanish festivals and theatres.”

Esta incorporación de un nuevo elemento en la representación que descodifica visualmente la recepción auditiva en otra lengua genera, también, un rechazo entre quienes consideran que precisamente la naturaleza representativa visual del espectáculo queda distorsionada por

la lectura de una sobretitulación que distrae la atención del espectador. E incluso entre quienes la consideran una ventaja incuestionable, también se genera un debate complementario tanto por su configuración física dentro o fuera del escenario como por su contenido léxico, en contraste, esto último, con lo que sería una traducción tradicional para una compañía nacional que pusiera en escena una obra extranjera. Este artículo se propone aportar argumentos a los distintos cauces abiertos de debate.

La primera utilización documentada de sobretitulación se produjo en un país bilingüe, Canadá, en 1984 (Burton, 2009), y dos años después ya se empezó a generalizar en el Covent Garden londinense para espectáculos operísticos. Como alternativa a la proyección, se utilizaban también unas pantallas LED con puntos, inicialmente rojos, que fueron progresivamente desarrollándose en otros colores y con variaciones de luminosidad. Con el cambio de siglo se desarrolló otro sistema. En el Liceo de Barcelona, por ejemplo, se ofrece desde el 2002 la sobretitulación de ópera tanto proyectada en el bambalín como, novedosamente en su momento, emitida en unas pantallas situadas en la parte de atrás de las butacas. Esta novedad técnica (utilizada por primera vez en el Metropolitan Opera House de Nueva York en 1995) permite elegir entre catalán, español e inglés como lengua meta en el Liceo, y se puede encender o apagar a voluntad, además de que no es visible por parte de los espectadores sentados en butacas adyacentes. La proyección sobre el escenario es exclusivamente en catalán. Y el último avance técnico de la institución, un servicio desarrollado por *iphone* (Oncins *et al.*, 2013), se ha puesto en funcionamiento a partir del 2015 en varios idiomas, e incluso como herramienta de accesibilidad.

Por lo que respecta a las representaciones teatrales de compañías extranjeras, desde principios de siglo el uso de la sobretitulación se ha ido generalizando en España, aunque todavía circunscrito a las tecnologías

que presentan la sobretitulación en el escenario. El elevado coste actual de los nuevos sistemas y la lógica programación habitual de compañías españolas en las salas teatrales no hacen rentable, por ejemplo, dar el paso que sí han dado algunos palacios de la ópera europeos de reemplazar las butacas tradicionales por otras que incluyeran las pantallas en la parte posterior.

La posibilidad de que el plurilingüismo nacional español se materialice sobre un escenario mediante la utilización de la sobretitulación, como se hizo en su día en Canadá, podría haber sido un acicate para las salas teatrales, pero es una opción todavía delicada, sujeta a vaivenes emocionales y políticos. En la propia comunidad autónoma donde coexistan dos lenguas oficiales se puede argumentar lo innecesario de su utilización, ya que, en teoría, los espectadores conocerían ambas. Y en otra comunidad autónoma a la que llegara una compañía para representar una función en la lengua distintiva de su lugar de procedencia, la obvia arma arrojada sería la exigencia de que lo representasen en la lengua compartida. Como botón de muestra, el paso adelante dado por el Liceo de Barcelona para las representaciones operísticas en lengua extranjera no ha encontrado un paralelismo en las salas exclusivamente teatrales de la misma ciudad.

Que un texto se represente en la lengua en el que fue escrito por actores que utilicen dicha lengua cotidianamente constituye una ventaja perceptiva evidente, ya que se escribe, en origen, con claves fónicas que aportan una carga semántica a la obra que puede diluirse en su transferencia al texto meta. Pero por otra parte, la lógica contraargumentación ondeará la bandera del código de recepción teatral establecido que descarta la lectura durante la representación, por muy estratégicamente bien situados que estén los sobretítulos, al hipotéticamente distraer la atención de la representación. En el caso de España, además, en el código audiovisual aún se sigue rechazando el

subtitulado a favor de un doblaje que distorsiona en mayor medida la naturaleza multisemiótica de la producción cinematográfica y televisiva. Dar este paso sobretitulador resulta más sencillo en otros países.

En cualquier caso, durante los festivales internacionales de teatro que se celebran en España no se genera tal polémica, puesto que desde hace algunos años las expectativas del público pasan por la descodificación del texto representado en la lengua origen mediante la sobretitulación en lengua meta, aunque se trate de una obra clásica hipotéticamente conocida por la mayoría. Asistir, por ejemplo, a la representación de *Hamlet* (Shakespeare, 1599-1601) por una compañía inglesa en su lengua aporta el valor añadido de una tradición de cuatro siglos en la interpretación de dicho texto, como lo sería una obra del Siglo de Oro representada por una compañía española en un escenario extranjero. Evidentemente, al gremio traductor no nos haría mucha gracia una generalización de dicha práctica, ya que se cobra un porcentaje mucho mayor de derechos de autor cuando nuestra traducción la pone en escena una compañía del contexto cultural meta.

Ya que mencionamos a los clásicos, llama la atención la iniciativa en Grecia de montar sus referenciales obras teatrales en griego antiguo con sobretítulos en griego contemporáneo y en otros idiomas. Como ejemplo más reciente, la adaptación teatral de la *Apología de Sócrates* escrita por Platón (c. 427-347 a.C.) que ha puesto en escena el Teatro Nacional del Norte de Grecia en el 2016. Ha prevalecido la valoración de la escucha del texto original sobre la facilitación auditiva de una actualización lingüística interpretada en voz alta por los actores. No ha generado rechazo; todo lo contrario, se ha utilizado como herramienta publicitaria para atraer a más público.

Entra en escena otro parámetro: la representación teatral como parte de una oferta cultural incluida en un plan integral turístico orientado

hacia el visitante extranjero. El beneficio económico generado por la opción de asistir a una función en la que el espectador foráneo pueda seguir el texto original mediante una traducción sobretitulada derriba muchas barreras semióticas. Desde 2015 se pueden encontrar, por ejemplo, teatros en París que incluyen sobretítulos en inglés en sus funciones (Samuel, 2015) para captar a un porcentaje de los millones de turistas, potenciales espectadores, que no dominan la lengua francesa. En una vuelta de tuerca añadida, incluso el musical *Cats* (Andrew Lloyd Weber, 1981), cuyo texto origen es en inglés, se representa en francés con subtítulos en inglés en un teatro parisino.

La naturaleza multi-semiótica de la sobretitulación crea una restricción mayor en la requerida manipulación traductora si se compara con otras tipologías textuales. La descodificación auditiva es más rápida que la lectora, y se encuentra sujeta a diversas variables durante la representación (no hay dos funciones iguales). Esto obliga a la eliminación de los términos considerados superfluos, por lo que el traductor tiene que llevar a cabo consiguientemente un reajuste estilístico basado en la reducción léxica. Además de esto, hay algunas constantes en la elección léxica sobre las que hay que tomar una decisión previa para aplicarlas con una regularidad estricta, en connivencia con el director y/o el autor. Como afirma Ladouceur (2014: 50): “One cannot take such liberties with surtitles: they must be closely linked to the source text, as the different versions are present simultaneously on stage”.

Me basaré en la experiencia propia para dar dos ejemplos representativos en este sentido, extraídos de la obra *Asalto de cama* (Juan Luis Mira, 2006), que se reescribió como musical en 2015 y se estrenó con mi sobretitulación en inglés. El primer dilema es el tratamiento de elementos culturales específicos del texto origen y la traslación de sus implicaturas (Grice, 1975) al contexto meta. En el siguiente fragmento, el protagonista, Marcelo, es reprendido por su amigo Marcos porque no supo identificar

a la cantante a la que se refirió Marina, el objetivo amoroso de Marcelo:

Marcelo: ¿Quién coño es esa Westinghouse...?

MARCOS: Winehouse, tarugo. Y ya no es... era. La de... ¡No, no, no! Hasta mi abuela sabe quién es. Un patinazo. Si no llegas, no arriesgues, cómo quieres que te lo diga. Mide la distancia. Te dije que te faltaba entrenamiento. Menos **Bustamante** y más ponerse al día, te lo dije.

La universalidad de la cantante Amy Winehouse (y más aún incluso de la multinacional Westinghouse, error del protagonista que genera un efecto ilocutivo humorístico equivalente en muchos contextos culturales meta) contrasta con la de David Bustamante, cantante nacional surgido en su momento del programa televisivo *Operación Triunfo*, cuya popularidad no es tan vigente como antes. La implicatura de los gustos musicales trasnochados del protagonista requeriría una manipulación traductora ante la opacidad referencial para el nuevo contexto meta. La opción tomada fue:

MARCELO: Who the fuck is that Westinghouse...?

MARCOS: Winehouse, blockhead. And she no longer is, she was. The one who sang... No, no, no! Even my grandmother knows her. A blunder. If you can't make it, don't risk it. Keep your distance. I told you you needed more training. Less **Take That** and more updating.

Dejamos a un lado otros factores debatibles como lo oportuno de mantener o eliminar el lenguaje soez en el texto impreso proyectado, aún no digerible en determinados contextos culturales. Nos ceñimos a la aplicación de la estrategia traductora de naturalización del elemento cultural (sustituir Bustamante por Take That, grupo británico popularizado en la década de los 90, para trasladar lo obsoleto de sus

preferencias musicales) que podría generar un extrañamiento receptor equivalente ante la hipotética expectativa de escuchar el mismo nombre propio de boca del intérprete español de la misma manera que escucha los de Winehouse/Westinghouse, lo conocido como *gossiping effect* (Tornqvist, 1995). Como contrapunto en el debate, se puede argumentar que mayor sería el extrañamiento ante la opacidad de la referencia al cantante español.

Otra cuestión debatible, sobre todo para una versión musical como esta, es la rima en las letras de las canciones. La priorización de la carga semántica o de la reproducción fónica de las lexías colocadas al final de cada línea es una disyuntiva macrotextual que el traductor debe dilucidar previamente a la composición de la sobretitulación. Cuando se interpretan canciones traducidas, ante la ausencia del texto origen, la libertad de actuación traductora es mucho mayor para elaborar rimas alternativas que cuando coexiste la recepción de los dos textos, como en este caso. Utilizando el mismo corpus de análisis, presentaré como ejemplo el estribillo de la canción con la que empieza la función:

Es la pelea nuestra de cada día

Hasta que el otro hincue la rodilla.

Y antes de pisar el campo de batalla

Hay que preparar la táctica canalla.

Una motivación fundamental de la presencia de la expresión idiomática “hincar la rodilla” al final de la segunda línea sería producir una rima asonante con “día”, planteamiento equiparable a que la táctica se califique como “canalla” para que rime con “batalla”. El debate se produciría entonces sobre el hecho de que, ya que la sobretitulación

se lee pero no se escucha, debería trasladarse la carga semántica equivalente sin considerar cuestiones formales, o debería componerse también un texto meta rimado. Esta última fue la opción tomada:

Every day we fight for the crown

That we'll get when our rival is down

And before we tread on the battlefield

Our rotten tactics must be sealed.

En el texto meta se lucha por una corona (*crown*) inexistente en el original, simplemente porque se conseguirá la rima cuando el rival esté abajo (*down*). De la misma manera, la táctica se decide o sella (*seal*) en lugar de prepararse, para que también rime con campo de batalla (*battlefield*). La aceptabilidad de esta manipulación en aras de una equivalencia formal es, por supuesto, debatible. De este material están hechas las pesadillas del traductor.

El objetivo de este artículo es reflejar el estado de la cuestión sobre la sobretitulación teatral y algunos dilemas que se plantean sobre su factura formal, su contenido léxico e, incluso, sobre su mera existencia. Según afirma Carlson (2006: 197) con respecto a los sobretítulos: “They are directly competing with other stimuli to the visual channel, leaving unimpeded the auditory channel”. Por tanto, la clave podría radicar en el ensamblaje de la manera más adecuada posible de la sobretitulación en la recepción visual del espectáculo sin que “compitiera” con él, con la opción de eliminarla individualmente por el espectador que no la requiriera. Los avances tecnológicos nos abren nuevas puertas en este sentido, y en ello seguimos trabajando.

John Sanderson

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Burton, J. 2009. “The Art and Craft of Opera Surtitling” en Díaz-Cintas, J. y Anderman, G. (eds.) *Audiovisual Translation*. 58-70. Basingstoke, UK/ New York, US: Palgrave Macmillan.

Carlson, M. 2006. *Speaking in tongues: Language at play in the theatre*. Ann Arbor, MI: The University of Michigan Press.

Ladouceur, L. 2014. “Bilingual performance and surtitles: translating linguistic and cultural duality in Canada”. *Linguistica Antverpiensia, New Series. Themes in Translation Studies*, 13: 45–60.

Mateo, M. 2007. “Surtitling today: new uses, attitudes and developments”. *Linguistica Antverpiensia, New Series. Themes in Translation Studies*, 6: 135-154.

Oncins, E., Lopes, O., Orero P., Serrano J., y Carrabina J. 2013. “All together now: a multi-language and multi-system mobile application to make live performing arts accessible” *JoSTrans*, 20: 147-161.

Samuel, H. 2015. “Top Paris theatres convert to English ‘surtitles’ to help foreigners” *Daily Telegraph*, 1 junio 2015. Consultado 14 agosto 2016.

<http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/europe/france/11644528/Top-Paris-theatres-convert-to-English-surtitles>.

*V. Muestra-Maratón de
Monólogos*

*En la nave
del monólogo va*
Juan Luis Mira

A punto de llegar a la mayoría de edad, los días 13, 14 y 21 de mayo se celebró la decimoséptima edición del maratón de monólogos SOL@ ANTE EL PELIGRO, organizado conjuntamente por la Universidad de Alicante a través de su T.U., la Asociación ACTÚA, integrada por antiguos componentes del teatro universitario, y la sala Clan Cabaret, centro neurálgico e impulsor del evento.

Fueron tres sesiones que contaron, como suele ser habitual, con la complicidad de un público que abarrotó una sala que se ha convertido en referente de la cultura nocturna de la Comunidad Valenciana. Clan Cabaret, en efecto, lleva años manteniendo una esmerada programación regular (habitualmente viernes) que ha obtenido el premio de crear un público tan fiel como exigente.

Veinticuatro monólogos compitieron este año en las semifinales, de los que el público eligió a los nueve finalistas. El jurado, en el que colabora la MTEAC, decidió que este año el primer premio recayese en la actriz de Caudete (Albacete) Tere Arnedo y su monólogo sobre las “excelencias”

del “slow”, que compartió también la distinción a la mejor interpretación con Diego Moon.

El premio del público fue a parar a manos de Irene Serrano. Por último, el premio a la mejor dramaturgia, otorgado por la MTEAC, lo obtuvo Carlos Valero, quien a su vez se alzó con el segundo premio.

Su buñueliano texto titulado “El ojo de plata”, que publicamos a continuación, con un humor entre surrealista y golfo, fue elegido por unanimidad como el mejor de esta edición.

Juan Luis Mira

El ojo de plata

Carlos Valero

Una vez, una chica guapa me dijo que sí; esa misma noche, unos neonazis me dieron una paliza. Pensé: una por otra. El equilibrio del universo tiene una manera muy extraña de manifestarse. Pero esa paliza mereció la pena porque empezamos a salir. Ella tenía todo lo que busco en una chica: dos piernas de madera y un ojo de plata. De plata, *cuidao*. Que le brillaba con la luz de sol, le hacía un destello. Y le segregaba un líquido viscoso, que olía fuerte; pero ella tenía un tubo de plástico, como los de la peña que fuma *crack*, que se lo ponía así (*gesto con la mano, como si me pusiera un tubo de plástico en el ojo*), y apretaba una cosa en la parte de arriba que le succionaba todo aquello, y así se le quedaba bien. Eso sí, su ojo bueno, el bueno, el ojo más bonito que he visto en mi puta vida. Se lo comentaba a un amigo: «¿Sabes cuando miras a alguien y te das cuenta de que tiene esa mirada especial?». A lo que él respondió: «Te entiendo, me estás diciendo que te gustaría correrte *en sus ojos*, ¿no?». Y yo: «No, hombre, no, por favor...» (*Pausa y mirada a un lado*). Bueno sí, sí. Y mezclar mi corrida con su líquido viscoso, y hacer una salsa para los Doritos (*esto último dirigiéndome al público*).

Al principio sentía curiosidad por ella, quería saber cosas. Quería saber cómo estaba rematada (*gesto señalando la entrepierna*). Porque claro, yo pensaba: la madera de sus piernas, ¿hasta dónde llega? Hasta aquí (*gesto con la mano señalando la cadera*), y de aquí para arriba, es ser humano sexo femenino, ¿o es todo madera? Porque si es todo madera, a mí me preocupa. Primero, por las astillas. Segundo, porque la humedad y la madera no se llevan bien. Y tercero, porque pensaba que si me la follaba, iba a pillar termitas. Explícale luego al farmacéutico la historia: «¿No tendrá un champú para esto?». Y él: «No hombre, eso pones un palo aquí (haciendo el gesto con la mano, como si pusiera un palo cerca del vello púbico) y ya se desplazan ellas solas».

Sentía curiosidad. Quería saber cómo eran sus padres. Porque pensaba: a lo mejor su madre es un ser humano, y su padre, un *Ent*, un árbol de esos de *El señor de los anillos* que hablan. Y de ese híbrido, mitad ser humano, mitad árbol que habla, ha nacido ella. Pero no, sus padres eran normales. Su tío sí que era un poco raro, porque cagaba por la espalda, tenía el agujero del culo en la espalda. En su casa, tenía un váter normal, pero también uno a esta altura del suelo (*colocando la mano a unos quince centímetros del suelo*) porque necesitaba tumbarse boca arriba para poder cagar. Y, gracias a la repetición de ese movimiento, su tío ahora es campeón del mundo del Limbo, del baile del Limbo (*haciendo el gesto del baile utilizando el micrófono*). Y su primo tenía las piernas como dos gomas de borrador. El tipo pensaba que, de andar por la calle, se le iban a ir desgastando, e iba a terminar andando con los huevos. La típica familia.

Así que nada, la chica del ojo de plata y yo empezamos a salir. Una de las cosas buenas de estar en pareja es que los domingos por la tarde tienes plan. Y nuestro plan era el siguiente: ella me quitaba a mí los puntos negros, y yo a ella le barnizaba las piernas. Eso era al principio, cuando todo iba bien. Pero la cosa se empezó a torcer, discutíamos mucho y

bueno, ya sabéis, al inicio de la relación lo puedes arreglar follando, pero cuando pasa el tiempo, pues no hay manera. Un día estaba barnizándole la pierna y empiezo a subir la mano (*gesto subiendo la mano por la pierna*) en plan *cuidao que voy p'allá*, y ella me hace así (*gesto apartando la mano de la pierna de forma brusca*), y me dice: «¿Qué haces? ¿No ves que no siento nada? Que es madera (reafirmando)». Claro, yo me enfadé, me molestó. Y le dije: «Ah, así que cuando te paso la mano, no sientes nada. Cuando te paso la mano por tu pierna de madera, no sientes nada. Pero, cuando cojo una cerilla y hago así (*gesto de encender una cerilla en la pierna de madera*), para encenderme un cigarro, eso sí que lo sientes, ¿eh?! ¡Eso sí lo notas! Lo sientes porque haces así para atrás con la pierna (moviendo la pierna) ». Y ella: «Hombre, es un acto reflejo, me da impresión, me dejas la mancha y me la tengo que arreglar luego». La típica discusión de pareja.

Y llegó un punto en el que discutíamos por todo, por cualquier cosa. Una vez le regalé un libro, y se enfadó. ¿Cómo puede alguien enfadarse porque le regalen un libro? Eso no tiene sentido. Cierto que, justamente, era un ejemplar de *Pinocho*, pero no lo hice con segundas. Es cierto, yo quería regalarle *El principito*, que es el típico libro que se regala, pero no le quedaban en la tienda y le compré ese. No lo pensé, me equivoqué.

Y lo dejamos, se acabó. Fue muy duro. Recuerdo ese día y fue horrible. Ella me dijo algo que jamás olvidaré. Porque claro, sabéis que hay dos grandes mentiras en la historia de la humanidad. La primera es Dios. Y la segunda es decirle a tu ex pareja: yo lo único que quiero es que te vaya bien en la vida. ¡Putá mentira! Me dijo eso: «Yo lo único que quiero es que te vaya bien en la vida. He visto que has empezado con el tema ese de los monólogos, muy bien. Pero escucha, que si te sale un trabajo de verdad, pues mejor». Y yo pensaba: «Mira qué graciosa, la hija de...».

Ya sabéis lo que pasa cuando se acaba una relación, ¿no? Se torna la oscuridad, la vida es en blanco y negro. Yo lo que hice fue contratar a un

pianista para que me acompañara en mis noches solitarias. Le pedía que me tocara el tema de *Casablanca*. Le decía: «*Tócala otra vez, Sam*». Y él me contestaba: «*Me llamo Pablo*». Y yo: «*Toca y calla*». Y sonaba la música (*tarareando la canción*), yo lloraba mientras bebía *whisky*, claro, *whisky*, que sabe a madera y me recordaba a ella. Me enfadaba, lanzaba el vaso contra la pared (*gesto lanzando un vaso*), *clonc clonc*, no se rompía porque no tengo fuerza. Una mierda, una puta mierda.

Ahora soltero; y como bueno soltero, odio el amor ajeno, no lo soporto. Tengo una amiga que se pasa el día en Instagram subiendo fotos con su novio. Ella se llama Nazaret, nosotros para abreviar la llamamos *Nazi*. Porque tiene una hermana que se llama Desiré y la llamamos Desi. Joder, si Desiré es Desi, Nazaret es *Nazi*, ¿no? Pues la *Nazi*, a su novio lo llama *mi Cari*, y se pasa el día en Instagram: «*Mi Cari y yo en el museo, mi Cari y yo en la playa*». ¿Tu Cari y tú? Mira, (*haciendo un gesto con la mano como si sacara una pistola*) ¡pum! y ¡pum! Tu *Cari* y tú, muertos. Encima os voy a hacer una foto (*gesto con la mano como haciendo una foto con un smartphone*), ¡click!, y la voy a publicar en Instagram. Os voy a etiquetar y todo, fijate. Aunque, solo puedo etiquetarla a ella porque, el *Cari*, el novio de la *Nazi*, no tiene perfil en ninguna red social porque dice que, como tiene novia, no le hace falta. (*Pausa y mirada al público*) Ya te dejará, ya irás corriendo a hacerte uno. Ella es Nazaret en las redes sociales, se quiso poner *Nazi*, pero la convencimos de que no era una buena idea. Me dice: «*¿Y si lo pongo con ce?*». Y yo: «*¿Qué? No*». En fin, voy a publicar la foto. Un filtro en blanco y negro para que parezca que controlo de fotografía. Pie de foto: *la Nazi y el Cari, muertos*. #vscocam #blackandwhite #couple #dead #love #cari @policía, publicar.

Pues la *Nazi* es vegana. Ya sabéis quiénes son los veganos, ¿no? Esa gente que ha venido desde el plantea Vega para hacernos sentir culpables por todo lo que comemos. Con cariño, eh. Tengo una amigo vegano, y para putearle, lo que hago es que, cuando va a mi casa, cojo un plátano, cojo

un cuchillo, se lo pongo al plátano aquí (*utilizando el micro y la mano para representarlo*), como si se lo pusiera en el cuello, y le obligo a hacer cosas. Le digo: «*Ponte a barrer ahora mismo o me cargo a este puto plátano*». Y aquel se pone a barrer mientras llora, y me dice: «*No le hagas daño, por favor*». Es muy divertido. Por otro lado, está la *peñita* vegetariana, yo estuve saliendo con una chica que es vegetariana. Ella me decía: «*No como carne*». Y yo: «*Bueno, si no comes carne, no pasa nada, (pausa) no pasa nada, (pausa) respeto*». Pero claro, luego, en la cama, me demostró lo contrario porque sí que lo hacía. Y lo hacía muy bien. Pues la *Nazi* es vegana. No es cocinera, pero cocina platos veganos, les hace fotos, y los sube a Instagram. Movidas de moderna. El tema es que los platos que hace son muy grandes, y yo le pregunto: «*Nazi, los platos esos, ¿luego te los comes o qué haces?*». Y me dice: «*No, hombre, yo eso no me lo como. Lo que hago es repartirlo entre mis amigos y que se lo coman ellos. Además, eso no me lo puedo comer, porque lleva un ingrediente que no me puedo comer*». Que me dijo el nombre, pero no me acuerdo porque me importa una mierda. Y me dice la *Nazi* que lo que hace para comer es ir dando bocados al aire mientras anda por la calle. Y le digo: «*Mira qué práctico, pero escúchame una cosa, si vas a subir fotos a Instagram, de cosas que nunca te vas a comer, porque no subes una de mis cojones, que oye, si le pillas un ángulo bueno parece un plato vegano, o la cabeza de Yoda*».

Carlos Valero

*VI. Breves datos sobre
Muestras anteriores*

Autores Homenajeados

ANTONIO BUERO VALLEJO
FRANCISCO NIEVA
ALFONSO SASTRE
ANTONIO GALA
JOSÉ MARTÍN RECUERDA
FERNANDO FERNÁN GÓMEZ
JOSÉ SANCHIS SINISTERRA
JOSEP MARÍA BENET I JORNET
JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ
FERNANDO ARRABAL
RODOLF SIRERA
JOSÉ LUIS ALONSO DE SANTOS
PALOMA PEDRERO
JERÓNIMO LÓPEZ MOZO
JORDI GALCERÁN
JESÚS CAMPOS
JUAN MAYORGA
IGNACIO AMESTOY
SALVADOR TÁVORA
LAILA RIPOLL
LA ZARANDA
CARLES ALBEROLA
ANA DIOSDADO

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

IX MUESTRA

Impartido por PALOMA PEDRERO

X MUESTRA

Impartido por JUAN MAYORGA

XI MUESTRA

Impartido por ITZIAR PASCUAL

XII MUESTRA

Impartido por JOSÉ RAMÓN FERNÁNDEZ

XIII MUESTRA

Impartido por CHEMA CARDEÑA

XIV MUESTRA

Impartido por ALFONSO ZURRO

XV MUESTRA

Impartido por ANTONIO ONETTI

XVI MUESTRA

Impartido por ALFONSO PLOU

XVII MUESTRA

Impartido por MAXI RODRÍGUEZ

XVIII MUESTRA

Impartido por PACO BEZERRA

XIX MUESTRA

Impartido por MIGUEL MURILLO

XX MUESTRA

Impartido por JOSÉ RAMÓN FERNÁNDEZ

XXI MUESTRA

Impartido por CAROL LÓPEZ

XXII MUESTRA

Impartido por SERGI BELBEL

XXIII MUESTRA

Impartido por ALFREDO SANZOL

EDICIONES DE LA MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

COLECCIÓN: TEATRO ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO

Nº 1. “*AUTO*” de Ernesto Caballero

Nº 2. “*METRO*” de Francisco Sanguino y Rafael González
“*UN HOMBRE, OTRO HOMBRE*” de Francisco Zarzoso
“*ANOCHÉ FUE VALENTINO*” de Chema Cardeña
(Edición agotada)

Nº 3. “*DESPUÉS DE LA LLUVIA*” de Sergi Belbel

Nº 4. “*LOS MALDITOS*”
“*LAS MADRES DE MAYO VAN DE EXCURSIÓN*”
de Raúl Hernández Garrido (Edición agotada)

Nº 5. “D.N.I.”
“COMO LA VIDA MISMA” de Yolanda Pallín
(Edición agotada)

Nº 6. “BONIFACE Y EL REY DE RUANDA”
“PÁGINAS ARRANCADAS DEL DIARIO DE P.”
de Ignacio del Moral

Nº 7. “AL BORDE DEL ÁREA” AA.VV.

Nº 8. “LA MIRADA DEL GATO” de Alejandro Jornet
(Coedición con el Ayto. de Alicante)

Nº 9. “UN SUEÑO ETERNO” AA.VV.

Nº 10. “MALDITA INOCENCIA” de Adolfo Vargas
(Coedición con el Ayto. de Alicante)

Nº 11. “PLOMO CALIENTE”

“MONOS LOCOS Y OTRAS CRÓNICAS”
de Antonio Fernández Lera

Nº 12. “EL ARQUITECTO Y EL RELOJERO”

de Jerónimo López Mozo
(Coedición con el Ayto. de Alicante)

Nº 13. “AQUILES Y PENTESILEA”

“REY LOCO”
de Lourdes Ortiz

Nº 14. “A RAS DEL CIELO” de Juan Luis Mira

(Coedición con el Ayto. de Alicante)

Nº 15. “PUNTO DE FUGA” de Rodolf Sirera

Nº 16. “LA NOCHE DEL OSO” de Ignacio del Moral

(Coedición con el Ayto. de Alicante)

Nº 17. “TU IMAGEN SOLA” de Pablo Iglesias y Borja Ortiz de Gondra

(Coedición con el Ayto. de Alicante)

Nº 18. “INSOMNIOS” de David Montero

(Coedición con el Ayto. de Alicante)

Nº 19. “HAPPY BIRTHDAY, MISS MONROE” de Jorge Moreno

(Coedición con el Ayto. de Alicante)

Nº 20. “NO OS QUEDÉIS MUDOS” de Roger Justafré

(Coedición con el Ayto. de Alicante)

Nº 21. “CUATRO MENOS” de Amado del Pino

(Coedición con el Ayto. de Alicante)

Nº 22. “SUBPRIME” de Fernando Ramírez Baeza

(Coedición con el Ayto. de Alicante)

Nº 23. “¿YO QUIEN SOY?” de Miguel Signes

(Coedición con el Ayto. de Alicante)

COLECCIÓN: LABORATORIO DE ESCRITURA TEATRAL

Nº 1. "MATRIMONIOS" de AA.VV.

Nº 2. "ESCRIBIR PARA EL TEATRO" de AA.VV.

Nº 3. "EN TORNO AL AZAR" de AA.VV.

CUADERNOS DE DRAMATURGIA

CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 1
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 2
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 3
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 4
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 5
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 6
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 7
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 8
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 9
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 10
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 11
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 12
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 13
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 14
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 15
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 16
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 17
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 18
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 19
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 20
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 21

PEDIDOS

*SECRETARÍA DE LA MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL
DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS*

*C/ Pintor Velázquez, 18. Entlo. Izq. – 03004 ALICANTE (ESPAÑA)
Teléfono: 965123856. Fax: 965980123
e-mail: info@mustrateatro.com
www.mustrateatro.com*

