

# OTRAS DRAMATURGIAS

Salvador Távora. Joseph Michael O'Curneen

**Las puertas del drama**

(Cabecera inspirada en una frase de *El público* de Federico García Lorca)

Queda rigurosamente prohibida la reproducción total o parcial de esta publicación por cualquier medio o procedimiento sin la previa autorización por escrito de sus autores y de la AAT

**3. Tercera [a escena, que empezamos]**

Mejor un plan (y II)

JESÚS CAMPOS GARCÍA

**4. Sobre las autorías «no convencionales»**

SALVADOR TÁVORA

**8. La risa, un objetivo serio de trabajo**

JOSEPH MICHAEL O'CURNEEN

**12. De aquí y de allá**

**14. Entrevista**

Albert Boadella

FERMÍN CABAL

**23. Cuaderno de bitácora**

*¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?*

ALFONSO SASTRE

**29. Libro recomendado**

*La dramaturgia corporal,*

de Jerzy Grotowski

EDGAR CEBALLOS

**31. Reseñas**

*Once voces contra la barbarie del 11-M,* de Ignacio Amestoy,

Ana Diosdado, Yolanda Dorado, Raúl Hernández Garrido,

Juan Alberto López, Jerónimo López Mozo, Yolanda Pallín,

Paloma Pedrero, Margarita Ripoll y Julio Salvatierra. Por Aníbal Lozano

*Manual de teoría y práctica teatral,* de José Luis Alonso de Santos.

Por Domingo Miras

*Teatro Breve (Breve Antología),* de Jesús Campos García, Santiago

Martín Bermúdez, Berta Muñoz Cáliz, Raquel García Pascual y

María Jesús Orozco Vera. Por Mar Rebollo Calzada

**39. El teatro también se lee**

El drama en el salón. Apuntes sobre el teatro leído

PACO NOVELTY

**40. Del talento**

INMA LÓPEZ SILVA



**(ASOCIACIÓN  
DE AUTORES DE  
TEATRO)**

REALIZA SUS ACTIVIDADES CON LA AYUDA DE:



(Viene del número anterior.)



**Jesús Campos García**

n cuanto a los contenidos, parece imposible no ya reseñarlos, sino ni siquiera enumerarlos, a modo de índice, en el breve espacio de este escrito, aunque no por ello eludiré un breve comentario de carácter general.

El propósito de que el teatro sea considerado servicio público, con el que se inicia el documento, y la posterior argumentación que, en este sentido, se incluye en el anexo es —qué duda cabe— la aspiración marco; que, en el caso de conseguirse, potenciaría enormemente el conjunto de actuaciones que en el Plan se contemplan; por más que dichas actuaciones ya posean por sí solas la suficiente potencia como para operar una profunda transformación de nuestra actividad teatral.

Desde la formación de los profesionales que intervendrán en el hecho teatral, hasta el rastro documental que este deja, el Plan traza un discurso lineal que concierne a la creación, la producción, la gestión, la exhibición, la distribución, la promoción, y llega, cómo no, a la otra orilla, la del espectador. Aunque no se limita a analizar solo esta ruta de evolución y proceso, sino que se enriquece con ejes transversales que conectan opciones en ocasiones antagónicas. Así, el Plan contempla la convivencia del teatro público y el teatro privado, del teatro infantil y del teatro adulto, del teatro de sala y el de calle, del gran y pequeño formato, del teatro recreativo y del experimental (del comercial y el alternativo, por utilizar los términos convencionales), del teatro aficionado y del teatro profesional; como igualmente contempla los ámbitos territoriales en los que ha de desarrollarse esta actividad: el mapa autonómico, no solo en sus logros irrenunciables, sino también en la necesidad de favorecer la permeabilidad, no siempre óptima; fundamentales, en lo que a la circulación interna se refiere, son las propuestas que hacen referencia a las autonomías ultramarinas (Baleares, Canarias, Ceuta y Melilla), así como los intercambios con el exterior. Poco o nada

# MEJOR UN PLAN (Y II)

queda fuera de su mirada globalizadora. Teatros, redes, festivales, ferias, compañías, productoras, intérpretes, técnicos, escenógrafos, directores, autores... En definitiva, espacios, organizaciones y personas han sido minuciosamente escaneados y diagnosticados, y se ha propuesto para cada caso el consiguiente tratamiento.

En lo que más directamente nos concierne, la creación, me importa resaltar el minuto de perplejidad que recorrió la mesa cuando advertimos el poco espacio que el Plan dedicaba a este apartado. Lógico, se dijo de inmediato; no vamos a demandar a las Administraciones que mejoren, mediante normativas, nuestra capacidad de escribir, de dirigir o de interpretar. El Plan, todo el Plan en su conjunto, está al servicio del hecho artístico, si bien el hecho artístico no puede someterse a ningún Plan. Podemos, sí, y debemos exigir medios que posibiliten la producción, exhibición y circulación de nuestras obras; que se generen espacios de libertad en los que expresarnos; ahora bien, nuestra expresión ha de estar al margen de cualquier intervención política o administrativa, por muy bienintencionada que esta sea.

Resta advertir que lo que ahora culmina con la presentación de este documento al Ministro de Cultura, a los representantes de las distintas comunidades autónomas y a los medios de comunicación es una etapa; el Plan es solo una propuesta que deberá ser discutida tanto en las Cortes Generales como en las distintas asambleas autonómicas. Tampoco nadie espera que su ejecución se acometa al cien por cien de forma inmediata; aspiramos a ello, mas no se nos ocultan las dificultades presupuestarias que conllevan algunas actuaciones. En muchos casos, bastará con la voluntad política, pero en otros muchos habrá que esperar, como pronto, a los Presupuestos de 2009. Vamos, que va a seguir siendo necesaria mucha cintura. Aun así, estamos convencidos de que es preferible esforzarse por lo posible que apostar por el todo o nada. También en esto el Plan General de Teatro, al posibilitar una aplicación asimétrica, se revela como un buen Plan. ■

La Comisión de estudio del Plan General de Teatro está formada por: la Asociación Cultural Red de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública; Asociación de Autores de Teatro (AAT); Coordinadora de Ferias de Artes Escénicas del Estado Español (COFAE); Coordinadora Estatal de Salas Alternativas; Federación de Artistas del Estado Español (FAEE); Federación Estatal de Asociaciones de Empresas de Teatro y Danza (FAETEDA), y Organización de Sindicatos de Actores y Actrices del Estado Español (OSAAEE).

Fueron consultadas durante el proceso, y en ocasiones aportaron estudios sectoriales: la Asociación de Empresas de Distribución y Gestión de las Artes Escénicas (ADGAE), Asociación Española de Teatro para la Infancia y la Juventud (ASSITEJ), Asociación TeVeo, Centro de Tecnología del Espectáculo (CTE), Compañías de Teatro de Calle, Escuela Superior de Arte Dramático (ESAD) del Institut del Teatre, Federación de Grupos de Teatro Amateur, Proyecto THESPIS y Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD).

Por decisión propia, no participó en la elaboración del Plan la Asociación de Directores de Escena (ADE).

# SOBRE LAS AUTORÍAS

Mis pensamientos teatrales son sólidos. Inicié el desarrollo de mis impulsos teatrales con ellos y terminaré, «cuando la muerte nos separe», con ellos. Es por esto que hoy, en un debate sobre las autorías «no convencionales», escribiría lo mismo que hace ya unos años cuando dejé constancia de mis convencimientos, en Grecia, en el Centro Cultural Europeo de Belfos, en el simposio celebrado en la misma ciudad, con motivo del *V Encuentro Internacional de Teatro Antiguo Griego*. Creo que algunos fragmentos del texto de mi trabajo presentado en aquella ocasión, que titulé «El Teatro en el marco de las artes contemporáneas», servirán para el aporte de unas reflexiones sobre el tema:

## Salvador Távara

«Para no remontarnos a los orígenes, donde, sin duda, el teatro nació como un arte ajeno a la literatura, ni a esa posterior etapa donde la literatura se incorpora en el ritual sonoro y sacralizado de la tragedia griega, como un elemento artístico más de comunicación, hasta convertirse, siglos más tarde, en estructura verbal desacralizada, despoetizada y rígida, podríamos situar el punto de partida de estas líneas en la segunda mitad del siglo pasado en Europa, donde resurge, con trazos bien definidos, una figura anulada en el tiempo por el autor literario fundamental para el desarrollo del lenguaje escénico: el director de escena; el responsable, según sus criterios estéticos y su imaginación, de que la palabra abstracta, por escrita, cobrara vida en la voz de los actores y actrices, rodeándola de cuantos elementos demandara en función de su mayor credibilidad y eficacia comunicativa. Esta figura, con ideas escénicas, se llamó André Antoine, y con su acusada autoridad y voluntad creativa consiguió equilibrar, en el panorama literario teatral de aquellos años, las competencias, en el acto escénico, del autor literario, el actor y el director; quehaceres dramáticos que se habían separado y desequilibrado alejándose de los primeros pasos del teatro, en que el autor

dramático, poeta en primer lugar, como Sófocles, Esquilo, o Eurípides, por ejemplo, no se limitaban sólo a escribir el texto para el espectáculo que concebían, sino que se ocupaban también de la dirección de escena, elaboraban las músicas, que tenían gran importancia, diseñaban las máscaras y los trajes, componían los coros e inventaban dispositivos escénicos de complejos mecanismos para la bajada y subida de dioses y personajes. Un todo artístico donde el texto, lo único impercedero de aquellas tragedias, era un elemento poético de comunicación más, que cobraba toda su importancia y adquiría su verdadero sentido como parte de la atmósfera artística que envolvía la totalidad de la obra dramática.

»Sófocles, Esquilo o Eurípides, o más tarde Shakespeare o Molière —recordar esto es importantísimo— no fueron escritores de textos para hacer teatro, sino hombres de teatro, artistas, que escribieron textos para los espectáculos que concebían, aunque solo nos haya llegado de ellos, como único documento, su poética literaria.

»Volviendo a la mitad del siglo pasado, y a la figura de Antoine, diremos que su visión del teatro condujo, tras despojar a la palabra de la manida declamación en la que

# «NO CONVENCIONALES»



© Chicho

*Alhucema*. Dirigida por Salvador Távora y representada por La Cuadra. 1988.



---

El arte reclama su sitio  
en el teatro, por encima  
del oficio, la literatura  
y los gustos de los  
sectores acomodados  
y conservadores.

---

había perdido todas sus facultades dramáticas, a la estética realista, donde si bien se conquistaron muchos aspectos formales y sociales para el teatro, este se fue, paulatinamente, empobreciendo hasta llegar, con demasiada frecuencia, al estado, sin vida propia, de una simple fotografía.

»Frente a este pseudo realismo acartonado, surgen movimientos que claman por una poética escénica, sin la cual el teatro vegetaba por falta de imaginación y libertad, encorsetado en la dialogada estructura del texto.



© Chicho

Las bacantes, dirigida por Salvador Távora y representada por la compañía La Cuadra. Teatro Álvarez Quintero, Sevilla.

»Uno de estos movimientos se inicia en París, y no nace precisamente de los hombres del teatro francés de la época, dedicados, la mayor parte de ellos, al ejercicio y perfeccionamiento de una profesión, sino de un grupo de poetas simbolistas, encabezados por Paul Fort, que aspiraban a poner en pie la síntesis wagneriana de todas las artes, intentando relacionar la palabra con la música y el color.

»Como este debate teatral, en que el arte reclama su sitio en el teatro, por encima del oficio, la literatura y los gustos de los sectores acomodados y conservadores, se han producido, desde entonces y hasta nuestros días, en numerosos lugares, valiosos intentos, seguidos de intelectuales enfrentamientos, donde los nombres de Appia, Gordon Craig, Tairov, Reinhardt, Evreinov,

Gaston Baty y Antonin Artaud, entre otros, tuvieron relevante importancia, siendo, quizás, el más documentado y concreto, por su paralelismo antagónico, el que comienza a desarrollarse a finales del siglo XIX en el Teatro del Arte de Moscú, entre Stanislavsky y Meyerhold, dos personajes de la élite intelectual que buscaron refugio en las actividades artísticas, amedrentados por la represión política.

»El nombre de "Teatro del Arte", significativamente, era el mismo que el elegido por el poeta Paul Fort, en París, en 1889, al crear el movimiento intuitivo simbolista, frente al realismo de André Antoine.

»Nos encontramos diez años más tarde, tras un intenso proceso de conquistas y frustraciones en el campo del lenguaje teatral, con el mismo debate: aunque en Moscú se llegaron a establecer unas líneas más definidas entre la concepción realista y literaria y la concepción poética: Stanislavsky sublimó el realismo y elevó el teatro y al actor a una especie de psicotécnica. Mas no quiso desembarazarse del texto previo para la libre creación, buscando en el actor cuanto pudiera aportarle de emoción y poética. Meyerhold debatió por un teatro más ligado a la música, al ballet, los colores y la escultura. Un teatro más plástico que verbal y, como otros creadores, antes y después, buscó, por vía intelectual, un teatro emparentado con el impulso artístico más allá del texto literario.

»La propuesta teatral de Stanislavsky, con toda su eficaz carga de creación actoral, aspirando a dar al texto, con el actor como vehículo, contenido emocional y poético, ha generado una forma de representación apoyada en la palabra que llega hasta nuestros días. La de Meyerhold fue descalificada, acorralada y casi sepultada; una estética que intente devolverle al teatro su carácter lúdico, artístico y abierto, aunque nazca de una interpretación académica del arte, siempre será recibida con excesivas reservas por las minorías dominantes. De esto hay que ser consciente a la par que obstinado.

La mayor parte de los intentos que se han hecho en la ya larga historia del teatro europeo, por la conquista o recuperación de un teatro vivo y dentro del marco comprometido de las artes, aunque a veces el in-

tento se quedara atascado o enredado, por las características intelectuales que se dogmatizaban para su desarrollo, en el nombre del movimiento, del teatro, o de la teoría que lo impulsaba, se han perdido, total o parcialmente, en la irónica pedantería del conservadurismo pequeño burgués del teatro y del arte.

»Ha sido necesaria la sacudida, alarmante, de indiferencia, que los pueblos han dado al teatro de texto, retórico e intelectualizado, incluyendo por inercia en este desinterés al que contenía valores poéticos, para la aparición de una angustiada búsqueda de valores escénicos, que la mayoría de las veces se convierten en la praxis, al igual que en otras históricas ocasiones en una trasgresión intelectualizada del texto; y este, pienso, ni era, ni es el camino.

»Es evidente que existe una voluntad de transformación, de actualización; un elevado nivel de estudios, profesionalización y riguroso hacer en la mayoría de los directores o creadores escénicos, comprometidos en la práctica teatral; y hay, también, en el campo de la literatura dramática, un desesperado afán para el encuentro de nuevos temas. Mas todo esto, además de ser insuficiente para elevar el teatro al marco de las artes, donde encontraría, definitivamente, su primitivo y verdadero sentido, ejerce, con vía única, una acción negativa para el empeño. Se subvaloran la intuición, el riesgo, la utilización de elementos de comunicación como el ritmo, la magia, las imágenes, la música, los colores, los olores, la mecánica y todas sus posibilidades dramáticas, las técnicas de la luz, el canto, el cante, las acrobacias, las sorpresas emocionales del mundo de los animales, la sublimación de la geometría escénica y otros lenguajes que pertenecen al grandioso universo de las emociones y ocuparon un importantísimo lugar en el nacimiento y desarrollo del teatro, en la metamorfosis difuminada de los rituales artísticos y sagrados como piezas teatrales, y en la estrecha relación que existía entre el público y estos espectáculos.

»Todos los elementos de comunicación aliteraria, y cuantos pudieran descubrirse, son considerados, hoy, por muchos respetables críticos y hombres de teatro, “paratea-

trales”, ignorando que en la posible ordenación poético dramática de cuantos elementos de comunicación tengan la capacidad de conmovernos, está el futuro del teatro y el sitio de este, no como un caprichoso intento integracionista, vacío de contenido, de las artes en el teatro, sino, igual que lo fue en su tiempo, como unidad dramática en el amplio panorama del Arte.

»La crisis, en función de un poder de convocatoria mayoritario, que padece hoy el teatro no es más que el resultado histórico de la preponderancia del intelecto sobre la imaginación, de la racionalidad sobre los impulsos, del excesivo respeto y cauteloso tratamiento que presta la administración a los gustos del sector de la sociedad acomodado, cursilón, dominante e intransigente; y así el teatro, anclado en los gustos y criterios estéticos de esas minorías satisfechas, jamás podrá elevarse al marco de las artes.

»El arte teatral, no el falsamente identificado con la literatura y encerrado en las bibliotecas, sino el intangible, el intranscribible, el de los sentidos, cuyas claves para su recepción, entendimiento y práctica poseen las mayorías que viven inquietas e inseguras, será recuperable para el teatro por la vía del ESPECTÁCULO DRAMÁTICO, y por el desarrollo, en un campo teatral sin prejuicios históricos, de los hijos naturales de esas mayorías. Será alcanzable, y el teatro recuperará su valor cultural y su poder de convocatoria mayoritario, a través del redescubrimiento de expresiones artísticas, efímeras o fugitivas, en elementos diversos y heterogéneos, cuya ordenación, para lograr su unidad dramática, prescinda, de una vez, de prejuicios intelectuales y se canalice por la vía de una poética que tenga sus orígenes en la experiencia de los sentidos».

Quiero dejar claro que estos pensamientos y la praxis realizada con ellos durante treinta y cinco años de la historia teatral de La Cuadra de Sevilla, responden a un modelo de formas escénicas «no convencionales» que pueden resucitar el texto y rescatarlo de esos recintos condicionantes repletos de bisutería dramática, de historia literaria y de aburguesamiento empalagoso hasta en la respiración de actores, autores y espectadores... Así lo pienso. ■

---

La crisis, en función  
de un poder de  
convocatoria mayoritario,  
que padece hoy el teatro  
no es más que  
el resultado histórico  
de la preponderancia  
del intelecto sobre  
la imaginación.

---

# LA RISA, UN OBJET

En 1987 Yllana comenzó su aventura teatral con el teatro del absurdo, concretamente con *La cantante calva* de Eugène Ionesco, y poco tiempo después abandonó la palabra. Casi para siempre. Y no es que fuera por un hecho causal, como si Ionesco, con su protesta sobre la insensatez humana, con su ataque al significado lingüístico, y con su notorio y disparatado final del colapso total de la semántica nos hubiese transformado en neófitos de una filosofía pseudo-nihilista que protestarían sobre la inutilidad de la palabra. No, no fue así. Todo fue, más bien, producto del azar.

## Joseph Michael O'Curneen

Miembro fundador de Yllana  
Director del Teatro Alfíl

Y lo casual comienza por un hecho curioso, anecdótico, y discúlpenme pero no puedo evitar la tentación, ya que esto, en parte, va de palabras (o la falta de), pero es que el segundo proyecto de Yllana, pocos meses después, tuvo que ver con la UNESCO. UNESCO, palabra / acrónimo homónimo de Ionesco, incluso, forzándolo un poco más, homófono, porque aunque son palabras que suenan igual, nos sugerían, en aquel entonces, de un modo u otro, principios totalmente opuestos. Porque mientras que Ionesco se deleitaba con situaciones de incomunicación y de paradoja producidas por la palabra, la UNESCO sin embargo debía usar la palabra para aspirar, supuestamente, a todo lo contrario.

Y es que el proyecto que nos comisionaron consistía en crear una obra de teatro que transmitiera un mensaje de paz para un público compuesto por nacionalidades diversas y prácticamente sin idioma común. El uso, pues, de la palabra castellana para aquel público tan específico presagiaba algo babélico, un fracaso en la comunicación teatral a nuestro modo de ver, y optamos por suprimirlo. Lo abandonamos, pero, ya digo, no por una coherencia propia de la Patafísica, sino por seguir la lógica natural y básica de que para remover el intelecto y los sentimientos se requiere entendimiento. El objetivo era contar una historia coherente, comprensible, y tras descartar la danza contemporánea casi por unanimidad, recurrimos a la comedia (quizá por un com-

partido espíritu farandulero) y a un lenguaje común basado en el uso de elementos universales y puramente teatrales como son el gesto y la acción.

Basándonos en un corto checo de animación, montamos una breve obra sobre el poder y la mentira, y con el cuerpo, con pitos (los sonoros, quiero decir), y con tan solo el uso de dos vocales, dos fonos, la «o» y la «a», creamos *O*; una sátira en la cual la imposición ideológica en una sociedad totalitaria quedaría representada por los esfuerzos de las autoridades en hacer ver a los ciudadanos que la letra «o» era la «a» y no la «o», pero por mucho que se empeñaban los déspotas en tergiversar, siempre habría alguien que les llevaría la contraria, es decir, saldría pitando y abogando por la «o» y, por tanto, por la verdad. Y la verdad fue que, entre pitos y fonos, la cosa gustó y divirtió.

En retrospectiva, Yllana, de Ionesco a *O*, casi una pequeña historia de la regresión de la palabra. Pudo haberse quedado en algo excepcional, pero son ya tres lustros vagando profesionalmente por los mares del absurdo y del género de la comedia sin palabras, aguas que incluso, a día de hoy, seguimos empeñados en navegar.

La experiencia de *O* fue determinante para la compañía. Ahí se fraguó un proceso de creación que aún sigue vigente y del cual destacaría cuatro características fundamentales: la creación colectiva o el trabajo en equipo; la constante exploración del lenguaje del gesto



# IVO SERIO DE TRABAJO

y la acción; el humor y el gag; y, por último, la enorme estima que tenemos hacia el público.

Para empezar, y partiendo de la obviedad de que el teatro no es un fenómeno puramente lingüístico, por fortuna, concebimos *O* con la idea de que la palabra quedaría sustituida no por el silencio, sino por la pieza más básica de la lengua, el fonema. Su uso en el escenario nos distanciaba de un género puramente mímico, es decir, la mímica clásica del siglo XIX, al estilo Marceau, con la cara pintada de blanco y con sus silencios. El uso de la onomatopeya y de los sonidos guturales adquirirían el grado de complemento. No es el lenguaje en sí, se entiende, sino meramente uno de los recursos básicos para acentuar el lenguaje o la expresividad corporal, o, en todo caso, para crear un efecto cómico. Con los años, todo este desarrollo del lenguaje corporal por parte del compañía iba en consonancia con las enseñanzas del teatro de movimiento del revolucionario Jacques Copeau, y más concretamente de Jacques Lecoq, como íbamos a descubrir más tarde —se dice que Lecoq fue quien hizo que los mimos «hablaran»—. Pero, en realidad, nuestras influencias artísticas iniciales provenían no tanto del teatro de movimiento francés, ni tan siquiera del teatro (con excepción quizá del Tricicle), sino más bien de la comedia de la tele, con el *Flying Circus* de los Monty Python, por poner solo un ejemplo; y también del séptimo arte, con Charles Chaplin y Buster Keaton, por poner solo dos; por no hablar de Mel Brooks, Jacques Tati, Peter Sellers, los Hermanos Marx, Stan Laurel, Oliver Hardy, Lucille Ball, Chuck Jones y sus animaciones, Rowan Atkinson, etc.

Pocos años más tarde, cuando el interés de la compañía residía casi exclusivamente en la comedia, la pasión por el humor creció y la risa se convirtió en un objetivo serio de trabajo. Lo que parece evidente es que el fenómeno de la creación es un fenómeno de construcción, y por lo tanto parece difícil que pueda prescindir de un ordenamiento o de una me-

todología, pero las ideas en general no solo surgen por un procedimiento metodológico, de forma causal, sino también surgen como productos del azar. De nuevo el azar, y aquí es inevitable romper una lanza a su favor. En la comedia, y en especial en el género de la comedia sin palabras, el azar cobra especial relevancia, porque no solo puede presentarse inesperadamente en el desarrollo del juego escénico vestido de musa, sino que acaba siendo, indiscutiblemente, uno de los máximos protagonistas del género, y lo hace desdoblándose en las fuerzas de la fortuna y del infortunio, hilvanando sus artes entre personajes que parece que siempre están a merced de sus caprichosos avatares.

En inglés, a este arte de los hechos fortuitos y las desgracias imprevistas, se le denomina *slapstick*, y para un óptimo desarrollo, exige de una metodología que no esté reñida con el azar. No son aspectos excluyentes, aunque a primera vista puede que lo parezca. Aunque uno exige e impone rigor, el otro se nutre de una libertad casi absoluta; por tanto, una forma ideal de compaginar los dos durante el proceso de creación es adoptar una metodología de creación basada en técnicas de improvisación, sobre todo si se pretende trabajar en equipo. Es quizá la metodología



*La cantante calva* de Eugène Ionesco, representada por el grupo Yllana. Teatro Alfíl, 2005.

© Daniel Alonso

---

---

Sobre el escenario,  
el mismo instrumento  
de comunicación teatral,  
el actor, se hace autor.

---

---

más conveniente para estos casos y la que mejor prepara la mente. «El azar solo favorece a la mente preparada», dijo Luis Pasteur. Probablemente el descubridor de la penicilina, Alexander Fleming, coincidiría plenamente con esto. Y tiene sentido. No todo el mundo que haya observado la caída del árbol de una manzana iba a formular después la ley de la gravitación universal. Lo que sí es probable es que el que posteriormente formulara la leyenda irónica de que aquella manzana que cayó del árbol le golpeó a Isaac Newton directamente en la cabeza, comprendería muy bien que la fuerza de la gravedad y el azar llevaban ya milenios siendo autores cómplices de la comedia pura, o visto de otro modo, eran elementos determinantes en lo que podríamos llamar, impertinente, la ley de la comedia universal. Para un *clown*, simplemente parte del oficio. Comprenderán que tras un traspíe, es la gravedad la que termina con la trágica faena. ¿Y la puntilla?... La risa cruel del observador.

Por tanto, nuestra metodología de trabajo, además de manejar, como es natural, ideas preconcebidas por el instinto cómico de los autores, recoge y lleva implícito esta idea de que el ingenio se agudiza con hechos fortuitos, o por incidentes que de pronto generan expectación y demandan resoluciones que apelan al ingenio. Para lograrlo hay que forzar acontecimientos para invocar el azar y para agudizar la capacidad de observación y de respuesta. Y lo hacemos con el juego, improvisando, estrujando las mentes en un escenario vacío, en equipo, y no solos delante de una hoja en blanco como lo suelen hacer los autores más convencionales. De esta manera se exploran múltiples temas e ideas, además de desarrollar los personajes. Copeau, en su afán por renovar el teatro, enfatizó la importancia de la improvisación. Abogaba por el retorno a las viejas glorias del teatro, como fue la *Commedia dell'Arte*. Ahí, sobre el escenario, el mismo instrumento de comunicación teatral, el actor se hace autor, y con el juego (que, por cierto, está estrechamente vinculado con el azar) libera sus impulsos creativos para que puedan escapar del control represivo de la inhibición o de un texto preestablecido.

Este género de comedia no utiliza la palabra, pero no por ello esta exento de sin-

taxis. Los gestos, como las palabras, también se someten a un ordenamiento para producir significado. El grado alcanzable de complejidad es indudablemente inferior al de la palabra. Las combinaciones y permutaciones léxicas que generan sentido superan ampliamente las que podrían generar los gestos en un lenguaje meramente corporal, y además la superan en sofisticación. Hay que reconocer, pues, que el cuerpo, como instrumento de comunicación, descartando su capacidad para generar palabras, es limitado, pero puede ser tan eficaz en la comunicación si se mantiene alejada de grandes «discursos». Por ello las historias han de mantenerse sencillas.

Para empezar, este tipo de teatro se desarrolla fundamentalmente en el presente indicativo. Es un lenguaje esencialmente verbal, donde la historia es representada y no descrita. Son pocos los adjetivos que el cuerpo pueda comunicar por sí solo y parece evidente que a medida que aumentan sus pretensiones descriptivas (sin poder recurrir a la palabra), más se acerca a los terrenos abstractos o poéticos o confusos y, por tanto, más se aleja de la comedia. La palabra narra, el cuerpo exhibe. En cuanto a los demás tiempos verbales, son todos ellos prácticamente inabordables por el cuerpo en sí, como lo son por ejemplo el condicional y el subjuntivo, que son tiempos propios de la palabra. Para abordarlos habría, pues, que recurrir a la palabra (voz en *off*, rótulos) o, por el contrario, recurrir a efectos escénicos (como la música) que claramente indican saltos en el tiempo, semejantes a la elipsis y a los *flashbacks* del lenguaje cinematográfico, pero en todo caso las escenas se seguirían desarrollando en el presente de indicativo. Esto crea la ilusión, como es bien sabido, de que el espectador es testigo directo de lo que sucedió o de lo que va a suceder en un futuro.

Para vencer estas limitaciones del lenguaje del gesto, se procura ampliar el espectro de posibilidades albergando métodos compuestos y explorando otras áreas artísticas, y todo ello con el fin de proporcionar al actor técnicas y elementos que le ayuden a sofisticar el juego escénico. Esto en parte se consigue explorando las técnicas circenses, de la proyección de imágenes, del teatro negro,

del teatro de títeres, de la danza, de la magia, y del teatro ambiental (*environmental theatre*) para que el actor interactúe directamente con el espectador. Se pretende, además, que los sonidos, el vestuario, el atrezzo, los objetos, y la música, adquieran roles activos para poder fracturar la armonía y así crear conflicto, que es el motor de la acción. Pero todo esto, en definitiva, sirve de complemento al actor, porque no hay que olvidar que el actor de gesto, en nuestro método, es el objeto protagonista por excelencia y ha de estar siempre supeditado al mandamiento supremo: hacer que el público se ría.

Es bien sabido que para producir risa en todo su efecto, lo cómico debe pasar de la mente del espectador directamente al diafragma, esquivando de lejos al corazón. «El peor enemigo de la risa es la emoción», lo dijo Henri Bergson. Por ello nos gusta creer en eso de que la comedia es más «intelectual» porque no apela a las emociones del público. Y para que la gente se ría, hay que crear el gag, la partícula básica del lenguaje cómico, la perla de la comedia, la que hace de la obra, en su conjunto, algo parecido a un collar de perlas, un hilo conductor de gags sucesivos con intervalos cortos entre gag y gag. El gag es un golpe de efecto, es la sorpresa, y cuanto más logre sorprender, más fácil lo tendrá en la consecución de la risa. Es evidente, pues, que existe una correspondencia directa y manifiesta entre el público y el cómico en el transcurso del hecho teatral, más que en cualquier otro género. Además, el público ha de responder de forma inequívoca, con espontaneidad, y con unanimidad para que el hecho cómico se consuma con éxito. El espectador es, pues, una pieza esencial del hecho cómico. Es decisivo. Su risa es equivalente a una voz de aprobación, y por ello resulta incuestionable esa gran estima o consideración que el cómico ha de tener hacia su público. Su éxito radica en el grado de sintonía que tiene con él, por que para asombrarlo, maravillarlo o fascinarlo, en definitiva para sorprenderlo, debe de conocerlo. Y aunque solo sea para interesarlo: si lo desconoce, corre el riesgo de producir tedio, y lo que es peor aún, indiferencia.

En la leyenda de Newton y la manzana, la afirmación de que la manzana le cayó en la cabeza es más bien figurativa, porque, en rea-

lidad, no es que la manzana le golpeará en la cabeza, literalmente, o así se entiende, sino que lo que observó funcionó más bien como un golpe de efecto, un golpe a la mente, a la imaginación. Lo que observó Isaac le inspiró, le sirvió de catalizador, pero sobre todo le sorprendió. Y se produjo un momento «eureka», como el de Arquímedes. El observador se transforma en un testigo presencial privilegiado. Privilegiado por lo que pueda descubrir en un acontecimiento cotidiano, algo capaz de asombrarle, algo capaz de sorprenderle. Salvando las distancias, en la comedia se produce un fenómeno semejante, de mayor o menor grado, según, pero parecido. A través del gag, como golpe de efecto que es, el cómico presenta inesperadamente lo inesperado, y lo presenta como en un juego de intriga, creando expectación para luego resolverlo de un modo inmediato y con ingenio, y si realmente se lo propone, con una incisiva ironía, es hasta capaz de desmascarar la realidad. Cuando esto sucede, el público le corresponde con la risa, que es como una voz de asombro, como un eureka por el cual manifiesta el descubrimiento y su comprensión.

Y pregunto, de soslayo..., ¿no es esto a lo que aspiran todos los públicos, a ser espectadores de privilegio, espectadores de hechos u obras sublimes, pertenezcan al género que pertenezcan?... Y si es así..., ¿contribuyen en algo los autores de teatro de hoy en cumplir esas legítimas aspiraciones?... ¿Acaso lo tienen en cuenta?... En fin...

En inglés, al autor de teatro se le denomina *playwright*; literalmente, artesano del juego, y es un hecho bastante apreciable que son principalmente los buenos dramaturgos y los faranduleros en general los que aún mantienen viva la llama de ese «pormenor» del teatro. Quítale ese pormenor y se produce el fenómeno del teatro del «tear-to», capaz de espantar por el tedio que genera. El teatro es juego, y el actor es el instrumento o la pieza que mimetiza al ser humano en el juego teatral que imita la vida. Es un juego para un público, un juego capaz de fascinar en lo trágico y capaz de fascinar en lo cómico, el juego capaz de deleitar en lo lúdico y capaz de deleitar en lo serio. Pero, sobre todo, siempre juego. ■

---

Los gestos, como las palabras, también se someten a un ordenamiento para producir significado. El grado alcanzable de complejidad es indudablemente inferior al de la palabra.

---



## De aquí y de allá

### **Le théâtre arabe.**

ORNA AKAD. EN «TEATROS PROHIBIDOS Y SECRETOS», COLOQUIO CELEBRADO EN LA UNIVERSIDAD DE HAIFA. REVUE D'HISTOIRE DU THÉÂTRE. N.º 1-2, 2004, P. 39.

### **El teatro palestino en el interior de la línea verde**

En el interior de la línea verde hay dos clases de teatro: *Al midan* y *Beit bagefen*. Nos interesamos aquí por *Al midan*, que quiere decir «lugar abierto», «escena». Y hace alusión a un teatro popular, abierto a todas y a todos. Este teatro monta obras originales, así como adaptaciones de obras clásicas. Las obras están politizadas. Militan a favor del pueblo palestino. No se interesan casi en la vida de los palestinos en el interior de la línea verde. El público al que se dirige es un público árabe local, de tal suerte que cualquiera que sea la crítica del poder que se hiciera en las obras provocaría la identificación de los espectadores y no escandalizaría. Durante sus años de existencia, el teatro *Al midan* no se ha dirigido nunca a un público judío. Según el director, Fouad Awad, este teatro ha sido creado para un público exclusivamente árabe. El fin sigue siendo educar a este público, habituarlo a un espectáculo de alto nivel. Daremos como ejemplo dos obras que han sido representadas en el teatro.

La primera, *Souhmata*, de Hana Aiidi et Edward Masset, cuenta la historia de un niño que lleva a su abuelo a ver las ruinas del pueblo del que fue expulsado en 1948. Además del conflicto generacional, la obra aborda la realidad política actual.

La obra habla del derecho de retorno a las ciudades y lo más interesante es que fue representada por primera vez ante los viejos del pueblo y sus familias y en la misma Souhmata. [...] La segunda obra, *Le chevalier*, de Fouad Awad, está basada en el libro *Le collectionneur*. Cuenta la historia de un colono coleccionista de mariposas que rapta a una joven de Ramallah, la encierra en un sótano y la trata como a una de sus mariposas. Al final la viola y la mata. La obra gira en torno a la búsqueda policíaca (hecha por los judíos, desde luego) y de la mujer que, encargada de la búsqueda, trata de ponerse en la piel de la joven asesinada a fin de hacer hablar al colono

y reconstruir los hechos. La crítica que se ocupó de la obra se centró sobre todo en la cuestión de si un teatro financiado por el Estado puede permitirse criticarlo.

Las obras del teatro *Al midan* son representadas ante un público restringido, lejos de la mirada del gran público, e incluso lejos de la mirada de los que lo financian. A pesar de su importancia, los temas que pone en escena no tienen resonancia en el gran público porque son representados solamente en el interior de un gueto aislado...

### **Cinco obstáculos para escribir la verdad.**

B. BRECHT, 1935. EN *EL COMPROMISO EN LITERATURA Y EN ARTE*. W. HECHT. ED. PENÍNSULA. BARCELONA, 1973.

Quien quiera hoy día combatir la mentira y la ignorancia y escribir la verdad, tiene que vencer por lo menos cinco obstáculos. Deberá «tener el valor» de escribir la verdad, aun cuando sea reprimida por doquier; la «perspicacia» de reconocerla, aun cuando sea solapada por doquier; el «arte» de hacerla manejable como un arma; «criterio» para escoger a aquellos en cuyas manos se haga eficaz; «astucia» para propagarla entre estos.

[...] Parece cosa sobreentendida que el escritor debe escribir la verdad, en el sentido de que no puede callarla y de que no puede escribir nada falso. [...] Cuando se dice de alguien que ha escrito la verdad, por de pronto es que algunos o muchos o uno solo han dicho algo distinto, una mentira o algo genérico, pero él ha dicho la verdad [...]. Menos valor se precisa para quejarse en términos generales de la ruindad del mundo y el triunfo de la barbarie y amenazar con el triunfo del espíritu, en una parte del mundo donde esto todavía está permitido. Entonces muchos actúan como si se les apuntara con cañones, cuando en realidad solo se ha dirigido hacia ellos unos anteojos de teatro. [...] No es fácil encontrar la verdad, ni qué verdad vale la pena decir. [...] Así, por ejemplo, también es verdad que las sillas tienen asientos y que la lluvia cae de arriba abajo. Muchos escritores escriben verdades de este género. [...] Esta gente no encuentra la verdad que vale la pena escribir. [...] [En tercer lugar] quien quiera escribir con éxito la verdad sobre estados de cosas graves, deberá escribir de tal manera que se hagan reconocibles las causas evitables de aquellos. Cuando se conocen las causas evitables, puede combatirse una situación grave. [...] Pero no se puede simplemente escribir la verdad; hay que escribirla indispensablemente a «alguien» que con ella pueda em-

pezar algo. El conocimiento de la verdad es un paso previo común a escritores y lectores. Para oír cosas buenas hay que poder oír bien y oír cosas buenas. La verdad tiene que ser dicha con fundamento y tiene que ser oída con fundamento. [...] La verdad es algo belicoso, no combate únicamente la falsedad, sino también a determinadas personas que la difunden. Muchos, orgullosos de tener valor para decir la verdad, felices de haberla encontrado, cansados tal vez de la labor que exige darle forma manejable, esperando impacientes a que echen mano de ella aquellos cuyos intereses comparten, no consideran necesario hacer uso de la industria oportuna para la difusión de la verdad. Y así pierden toda la eficacia de su labor. En todas las épocas se ha utilizado la astucia para la difusión de la verdad...

[...] Realmente, un alto nivel literario puede servir de protección a un relato. Sin embargo, a menudo despierta también sospechas. Entonces cabe la posibilidad de que uno baje de tono intencionadamente. [...] Debemos pues proceder con astucia. Y debemos superar estos cinco obstáculos a un tiempo...

### ***Autores, escrituras dramáticas.***

MARIE-CHRISTINE AUTANT-MATHIEU. EN *ÉCRIRE POUR LE THÉÂTRE*. CNRS ÉDITIONS. PARÍS, 1995.

¿Tiene porvenir la escritura dramática? ¿Está en extinción el teatro como género literario? Después de la lectura de los programas de París, Philippe Tesón constataba en febrero de 1992 que el teatro contemporáneo era un desierto. Casi al mismo tiempo se le unía Michel Schneider afirmando: «Son raros hoy los escritores que escriben piezas de teatro. Sin ser ingenuo hasta el punto de esperar un Musset o un Claudel milagrosamente nacidos de treinta años de subvenciones ministeriales, se encontrarán, en los años recientes y a pesar de las ayudas a la escritura teatral de la dirección del Teatro del Ministerio, pocos autores de la calidad de un Anouilh o de un Giradoux».

«Seguro que no se conocen, puesto que no se les estreña», habría podido replicar Bernard-Marie Koltés. Cuántos espectadores, hoy, impacientes por descubrir al joven genio del siglo, hablan de la mediocridad de la escritura dramática contemporánea, olvidando que Corneille o Marivaux escribieron diez obras antes de conocer el éxito, y que para que aparezca un genio son necesarios muchos textos y muchos autores. Habitados a los «golpes mediáticos» y al rosario de productos de consumo rápido, rechazan el derecho al

error y quieren economizar tiempos: tiempos de aprendizaje del oficio de autor, tiempos de maduración de la obra. [...] ¿No es paradójico que, por una parte, las obras abiertas, maleables, los textos semánticamente pobres que se prestan a todas las manipulaciones sean preferidos a las piezas «demasiado llenas», y que, por otra parte, ciertos directores de escena reclamen obras que resistan (a menudo, justamente, no teatrales) porque estimulan su creatividad? La obra dramática, en tanto que tal, es denigrada, rechazada. Pero ¿la renovación del texto dramático depende directamente de la desaparición de la puesta en escena, como pretende Michel Vinaver? [...] Los textos dramáticos de hoy, con huecos, con lagunas, con añadidos, con cortes, fragmentados, suponen no solamente autores preocupados por la relación cuerpo / verbo [...] y «maníacos de la escritura» que dialogan con la literatura y trabajan menos la oralidad de la lengua que los efectos de lo escrito. ¿Creen ellos todavía en la utopía de un teatro del mundo o de la naturaleza, conducido por una mano invisible y cruel todavía susceptible de ser aprehendida, dominada? ¿O están más bien resignados a no ser más que «re-escritores» que componen variantes a partir de los textos de otros? «Nada nuevo bajo el sol, escribes tú. Tú no escribes nada nuevo», constataba Heiner Müller...

### ***La paradoja del comediante.***

1770 . D. DIDEROT (1713-1784). EDITORIAL LA PLÉYADE. BUENOS AIRES, 1971.

PRIMER INTERLOCUTOR. [...] Reflexione un momento sobre la verosimilitud en el teatro. ¿Qué es lo que en el teatro se llama ser verdadero? ¿Es presentar las cosas como son en la realidad? No. Si fuese así, lo verosímil no sería más que lo común. Pues ¿en qué consiste lo verosímil en la escena? En la correspondencia de las acciones, del discurso, de la figura, de la voz, del gesto con un modelo ideal que imagina el poeta y que a menudo exagera el comediante. Eso es lo maravilloso. El modelo no influye solamente en el tono, sino que modifica su aspecto y actitudes. [...] Una mujer desgraciada, verdaderamente desgraciada, puede llorar sin que usted se conmueva; peor aún, un ligero gesto que la desfigure le hará reír, una peculiaridad en su acento que disuene en su oído podrá herirle, cualquier otro movimiento en ella habitual puede hacer que su dolor le parezca insoportable y grosero. Es que las pasiones excesivas están casi siempre sujetas a muecas que el actor desprovisto de gusto copia servilmente, pero que el gran artista evita. ■



# Albert Boadella

Caminando siempre contra corriente, como un fajador que boxea a la contra, Albert Boadella despierta pasiones encontradas y a menudo sus admiradores de ayer son sus más feroces detractores de hoy. Defensor en sus comienzos de un teatro que renunciaba a la expresión verbal, ha ido poco a poco incorporando elementos expresivos que le han aproximado a una escritura más tradicional, para escándalo de algunos. Este itinerario tan particular, que ocupa ya un lugar incuestionable en el panorama del teatro español, suscita muchas preguntas que el autor, con mucha paciencia, se ha prestado a contestar.

**ALBERT BOADELLA.** He sufrido siempre de una inmensa soledad. Cuando miro atrás me doy cuenta de que he ido dando vueltas sobre mis propias cosas y mis propias intuiciones, eliminando lo que me parecía caminos cerrados. Por ejemplo, en un momento dado, cierro el camino de *Mary D'Ous*, que había sido extraordinariamente recibido, porque siento que es un camino muy espectacular, muy halagador, muy sensible al mundo esnob, a las vanguardias, pero un camino cerrado. Un camino que no tiene evolución posible. O sí, tiene la evolución que conduciría a algo parecido a Bob Wilson, cosa que no me gustaba, casi puedo decir que lo detesto. A mí me aburre, porque sobre el arte quizá tengo una idea más simplista, pero que tiene su eficacia, y es que el arte es hacer de una cosa compleja algo, en principio, sencillo y comprensible. Es decir, exactamente lo contrario de lo que hace Bob Wilson. Y aquí es donde hago marcha atrás, cambio radicalmente y me voy hacia *Serrallonga*.

**FERMÍN CABAL.** En tus memorias, sin embargo, hay un comentario sobre *Mary D'Ous* que me hace pensar que quizá haya algo más también en ese giro y que tiene que ver con tu experiencia dentro de la creación colectiva. En tus memorias dices que ese espectáculo funcionaba con el público, pero que a ti te parecía en algunos aspectos

sociopolíticos facilón, etc. Me pregunto si no buscabas hacer algo más personal, menos limitado por el colectivo.

**A. B.** *Mary D'Ous* es mi primer trabajo como auténtico autor, en el sentido de que la idea matriz no fue trabajada inicialmente con la compañía, sino que yo voy ya a los ensayos con una idea muy concreta, que es colocar todas las fórmulas musicales en el procedimiento teatral, o sea, tema, variación del tema, canon, fuga, etc., todo lo que es la estructura musical. Las anteriores obras eran más fruto del juego. Yo intervenía directamente en el juego desde dentro como actor, y desde ahí lo iba conduciendo. Es la primera obra en la que yo no actúo y por lo tanto ya estoy fuera, como dramaturgo. Lo que ocurre es que todavía está presente la idea participativa, colectiva y casi diría esencialmente grupal del teatro, con lo cual hubo muchas cosas que yo tuve que pactar con la gente, e inevitablemente, al terminar, piensas: si hubiera hecho lo que a mí me gustaba, esta obra seguramente hubiera funcionado mucho mejor. Con lo cual, este trabajar a la carta, digamos, empieza a molestarme.

**F. C. Y,** sin embargo, creo que ha sido uno de tus mejores espectáculos.

**A. B.** Bueno, digamos que tiene la brillantez formal, pero siento mucha frustración. Lo que hubiera podido ser fren-



© Chicho

La increíble historia del Dr. Floit y Mr. Pla. Dirigida por Albert Boadella. Els Joglars. Teatro María Guerrero, 1998.

te a lo que fue. Por tanto, cuando me pongo a trabajar en *Serrallonga* necesito cambiar muchas cosas, buscando algo más personal. Para empezar porque yo me voy a vivir en pleno epicentro de donde vivió Serrallonga, mi mujer estaba allí, y conozco ejemplares de la zona que en el fondo eran todos una derivación de lo que había sido Serrallonga, y eso me lleva a un proceso de inmersión soberbia. Y mi espectáculo, una vez sale fuera, realmente expresa una parte de mi intimidad. Habla de la música que me gusta, de las cosas que verdaderamente me importan... Es un espectáculo mucho más cercano a mi propia persona.

F. C. Y un espectáculo en el que ya hay un cambio importante: la aparición de la lengua hablada, porque de pronto pasas de *Mari d'Ous*, donde había tres palabras, a *Serrallonga*, donde hay ya fragmentos de texto bastante complejos.

A. B. Desde luego fue un cambio importante, pero no lo veo como un salto en el vacío. Es la lógica consecuencia de un proceso que dura, no sé, por lo menos 14 años. Un proceso que empieza desde la desnudez absoluta, para ir luego incorporando elementos, el mundo de los objetos, la música... Luego aparecen los gritos, después las onomatopeyas, después frases reiterativas que se van repitiendo como se hace en *Cruel Ubris*. Y poco a poco aparecen los conceptos escenográficos en *Mari d'Ous*. Y un día, en *Serra-*

*llonga*, aparece ya el texto: hay poemas, canciones, música, danza. Todos los elementos que pueden formar parte del espectáculo convencional. Y ese ha sido nuestro proceso de aprendizaje y mi proceso personal de orientación como dramaturgo. Yo mismo me hago mi propia escuela de dramaturgia. Es una escuela práctica, frente al público, con el que experimento, le hago servir de conejillo de indias y veo las cosas que funcionan y las que no. A partir de mis propias emotividades, las cosas que funcionan y las que no funcionan. Y todo eso encaja por primera vez en *Serrallonga*, donde ya hay una concepción muy parecida a la que sigo utilizando veinte años después, excepto quizá respecto a la utilización del espacio. En *Serrallonga* me abro a un espacio múltiple, rompiendo con la representación frontal, pero es un camino que luego no he seguido, en parte por un problema práctico, pero también porque hay una lógica del frontal, que hasta el momento no ha sido superada. Se han hecho muchas cosas, pero...

F. C. ¿Era un tributo, entonces, a la época? En los setenta estaba de moda la ruptura con el espacio convencional.

A. B. Pero es que eso a mí me da lo mismo. Es una cosa... marginal, porque lo que se dice en el teatro se puede decir en frontal, en círculo, o colgado de la lámpara. De esto se hacía un elemento esencial, pero yo no creo que el espa-

---

Del teatro colectivo hay una parte muy graciosa, muy afectiva, muy entrañable, muy divertida incluso. Pero hay una parte absolutamente falsa, irreal.

---

cio deba tener tanta importancia como para convertirse en el centro del espectáculo. Prefiero no distraer al espectador con ciertas limitaciones del espacio.

F. C. Entonces ¿tú crees que la caja italiana, con su magia ilusionista, sigue siendo un instrumento perfectamente utilizable para el teatro?

A. B. Hombre, a mí me gusta más el teatro griego, porque tiene posibilidades de perspectiva que me parecen adecuadas. Me encantaría trabajar en el teatro griego de Siracusa, pero es que no tengo esos teatros a mi disposición, y me parece que debemos ser prácticos en estas cosas, y trabajar con lo que tenemos.

F. C. Volviendo al tema dramático, me imagino que esos nuevos requerimientos del texto te obligarían a modificar el método de trabajo, no buscando ya directamente el signo sobre el escenario, sino creando unas etapas previas donde supongo que aparecería algún texto previo. En fin, que te empiezas a desempeñar como dramaturgo, a pensar en la estructura del espectáculo desde la dramaturgia, etc. Y quizá eso explique la ruptura que se produce entonces con la idea primitiva de Els Joglars, que deja de ser una compañía independiente y...

A. B. Lo que ocurre es una cosa que vas a entender rápidamente. Los actores con los que en el año 67 empiezo la etapa profesional eran gente con la que, a pesar, naturalmente, de que yo estaba técnicamente más preparado que ellos, por edad y por experiencias vividas, estaba en unos niveles muy parecidos. Jaume, Gloria, Marta... éramos colegas, amigos, yo tenía mucha facilidad para jugar con ellos en un mismo plano. Pero poco a poco esa gente va dejando la compañía y van siendo sustituidos por otros. Se mantiene la misma dinámica, pero con gente que ya son más alumnos que otra cosa. Y aquí empieza una situación de incomodidad que en un momento dado, me refiero a *La Torna*, ya se hace evidente. A ellos esa cosa del juego colectivo les gusta mucho, se sienten muy identificados, y yo pues... cada vez menos. Porque las distancias que hay entre nosotros, desde un punto de vista dramático, ya son realmente muy notables. Entonces, yo me siento cada vez más incómodo y en el fondo quiero acabar con ese equipo, pero estoy atado por una serie de compromisos, esas tramas de afecto que acaban formando una tela de araña

en la que no se ve nada, pero de la que no te puedes ir. Y ese es el problema con el equipo. En *Serrallonga* era todavía relativamente aceptable porque aún está Jaime; en la primera etapa está Marta, Gloria... Pero a partir del momento en que yo me marché de Barcelona, y me llevo todo el mundo a Pruit, se produce la desbandada y me encuentro con un equipo que básicamente es nuevo.

F. C. Sería que antes de esta situación ya se había producido una ruptura...

A. B. Sí, ya se había producido una ruptura inicial y, por lo tanto, cada uno tiró por su lado. Quería sintetizarte algo que, con los años..., quizá no en aquel momento, pero con los años he podido más o menos detectar o comprobar. Y es que del teatro colectivo hay una parte muy graciosa, muy afectiva, muy entrañable, muy divertida incluso. Pero hay una parte absolutamente falsa, irreal, y es que se han mitificado también los hechos en los que después, con el tiempo, muchas veces se producen enormes injusticias. Porque es donde se refugia muchas veces la mediocridad. Es el problema de un sistema que tiende a rebajar al que saca la cabeza y de auparlo al que está debajo. Tiene interés desde un punto de vista de colectivo, quizá como una ONG psicológica, pero artísticamente tiene sus limitaciones.

F. C. Pero estoy seguro que muchos de tus conocimientos actuales se habrán enriquecido a través de ese trabajo colectivo.

A. B. Sin duda. Yo he defendido durante años la creación colectiva y de hecho la sigo practicando, pero con otras bases, sabiendo cada uno qué lugar ocupa.

F. C. Creo entender que *La torna* fue el último espectáculo que haces sometido a la presión de la creación colectiva. ¿Es así?

A. B. Antes de *La torna* hay ocho meses de intentar sacar un espectáculo y, como no hay *feeling* en el equipo, el espectáculo no sale. Entonces, en la urgencia económica, monto un espectáculo que está hecho con prisas, creo que se nota, por la necesidad material de sacarlo adelante porque las deudas nos caen encima. Habíamos pasado tiempo dando vueltas a cosas que no salían porque el equipo con el que yo trabajaba no era armónico. Yo no estaba a gusto con la gente: ni ellos confiaban en mí, ni yo en ellos. Por lo tanto, *La torna* es una urgencia de último momento, que parte de una idea que yo hacía muchos años que llevaba en la cabeza, y aplico una metodología rápida con algo que sé hacer perfectamente: el mundo de las máscaras. Yo era profesor de máscaras, de interpretación de máscaras en el Instituto de Teatro y por tanto utilizo lo que doy más rápido.

F. C. Hay que decir que es el primer espectáculo en el que abordas una casuística política inmediata, algo que luego va a convertirse en un recurso habitual.

A. B. Sí, es cierto. En *Serrallonga* había trabajado con elementos de la realidad, pero estaban inmersos en la historia del siglo XVII. *La torna* es mucho más directo, pero, insisto, es un espectáculo en el cual la urgencia lo marca todo. Para mí es un espectáculo menor, desde el punto de vista artístico. Un poco atropellado, el espectáculo más rápido que hemos montado en la historia. Se hizo en solo dos meses, desde que se empezó el primer ensayo hasta el último.

F. C. En esta nueva etapa en la que dejas el lastre del pasado, hay un espectáculo, *Operació Ubú*, que me llama la atención, primero porque es, creo, el único que has hecho fuera de Joglars, y también porque vuelves a contar con gentes de la primera época del grupo... ¿Había algo de nostalgia de los buenos tiempos?

A. B. Bueno, nostalgia... Fue un encargo, de alguna manera, y sí, es el único montaje que he hecho fuera de Joglars. Pero yo quería haberlo hecho con el grupo; el problema es que estábamos haciendo *Laeti* y no era posible, y entonces sí, cojo, de ayudante de dirección, a Gloria Rognoni, coloco a Jaume Sorribas, coloco a Dino, que es el escenógrafo de la compañía para que ayude a Fabià Puigserver, con el que ya había trabajado en el *Serrallonga* y en *M-7 Catalonia*, trabajo con alumnos míos de la escuela de Estudiis Nous de donde salió gente del Lliure, por ejemplo Ana Lizarán, etc. Por lo tanto, de hecho es como si lo hubiera hecho con Joglars.

F. C. ¿Tuviste dificultades con un actor como Cardona, que tenía un itinerario muy distinto?

A. B. No, la única dificultad que tuve con Cardona fue que, en un momento dado, cuando se dio cuenta de que hacía de Pujol, el pobre chico empezó a tener pánico. Pensó que no volvería a trabajar más en Cataluña. O sea, las dificultades con Carmona eran de tipo ideológico. Yo le tenía que comer el coco como un vil embaucador, como un vil sinvergüenza, diciéndole: no te preocupes, si Pujol tiene mucho sentido del humor... Y no es verdad. Yo lo conocía y sabía que no tenía sentido del humor. Para mí lo mejor de esta experiencia es que pude trabajar con Fabià de una forma muy estrecha. Antes había trabajado con él, pero, digamos, más como alguien que me hace el vestuario o como escenógrafo. En este momento, en una colaboración más profunda, me doy cuenta de que trabajo con una de las grandes personalidades del teatro español del siglo XX. Es un hombre trascendental en el teatro español. Yo había trabajado con él en *M7 Catalonia*, vivíamos en la misma casa en Perpiñán mientras preparábamos este espectáculo, pero es con *Ubú* cuando nos compenetramos; fue algo especial artísticamente.

F. C. ¿La colaboración con Fabià se interrumpe ahí?

A. B. Después, Fabià participa indirectamente en *Olimpic Man*. Y digo indirectamente porque él es el que me daba las orientaciones sobre la escenografía, pero no las realiza.

F. C. El primer espectáculo de esta nueva etapa, después de *La torna*, fue *M7 Catalonia*, uno de tus trabajos más memorables.

A. B. *M7 Catalonia* es una de las obras que volvería a montar casi sin tocar nada. Bueno, es una de estas cosas que salen de cuando en cuando..., una confluencia... Seguramente hay elementos emocionales muy potentes en aquel momento que yo descargo en el montaje. Empiezo a hacer la obra en el exilio, con gente totalmente nueva, algunos de ellos casi noveles en el teatro. Encuentro unas circunstancias por un lado durísimas y por otro lado emocionalmente muy estimulantes. Es una obra con una dosis de ternura, de elementos sentimentales muy fuertes. Yo no siempre he sido así; he sido más cruel que tierno en muchas ocasiones... Y finalmente *M7 Catalonia* resulta uno de los grandes éxitos internacionales de Els Joglars.

F. C. Y, sin embargo, parece que no funcionó demasiado en Cataluña.

A. B. En Barcelona. Funciona muy mal en Barcelona porque, digamos, Barcelona me castiga. Y me castiga bajo una auténtica calumnia. La calumnia de que yo dejé colgados a mis compañeros en la cárcel. Y eso es una inmensa calumnia, porque yo estaba en la cárcel y todo el mundo estaba en libertad condicional. Y cuando yo me escapo, unos se van al exilio y otros se entregan a las autoridades. Pero queda la calumnia de que yo me marché y dejé colgados a mis compañeros escapándome de la cárcel. Y eso, esa cosa tan basta, una calumnia tan cutre, funciona. Y en Cataluña, a partir de aquel momento, algunos empiezan a mantenerme bajo esta calumnia, una calumnia que les conviene, porque en el fondo ya detectan una actitud frente al nacionalismo que no les gusta.

F. C. Se te presenta a veces como un artista cosmopolita, que no aprecia los valores tradicionales de su tierra. Y, sin embargo, yo creo que en *Serrallonga*, en *M7 Catalonia*, incluso en las obras sobre Pujol, sobre Dalí, sobre Pla, hay una presencia de Cataluña absoluta.

A. B. No solo en la parte externa, que es evidente; hay otra que es más importante: la manera como manipulo la sátira y el sarcasmo. Es una manera que forma parte, clarísimamente, de aquel rincón del Mediterráneo, que encontraríamos referentes anteriores en periódicos satíricos, en representaciones satíricas, en autores catalanes, en toda la tradición catalana... Yo creo que soy, mal que me pese en este momento, un autor muy vinculado a mi tribu. Y digo «mal que me pese» porque en este momento mi desafección con la tribu es total. Me ocurre con Cataluña como a las conejas que aburren a los hijos. Es decir, Cataluña no me interesa para nada, no me siento en este momento vinculado en nada. Pero he de reconocer que mi estructura mental funciona bajo este procedimiento. O sea, que mi obra es muy catalana.



F. C. ¿Y qué es lo que encuentras tan perverso en el nacionalismo? Porque la verdad es que nacionalismo, en el siglo XX, hay en todas partes. ¿Qué es lo que te irrita tanto?

A. B. Me irrita la paranoia. Me irrita que el nacionalismo tenga que funcionar, por lo menos en Cataluña, y creo que es un poco general, como la provocación de una enfermedad colectiva que es la pérdida del sentido de la realidad, lo que crea rápidamente una paranoia. De manera que se escribe casi paródicamente, es decir, hay que conseguir que cualquier catalán piense que cuando un madrileño se levanta por la mañana lo primero que piensa es: ¿qué putada voy a hacerles hoy a los catalanes? Y esto es pérdida de la realidad y, por lo tanto, enfermedad colectiva, porque tal enemigo no existe. Puede existir un competidor, lo que tú quieras, pero no un enemigo, como se dice. Entonces esta pérdida del sentido de la realidad hace que a mí el mundo nacionalista me parezca absolutamente execrable. Es algo que no tiene ningún interés ni intelectual, ni humanístico, ni mucho menos cultural, porque todo esto choca contra la libertad y contra el análisis más elemental de la realidad.

F. C. ¿Crees que esa enfermedad que percibes se manifiesta objetivamente en Cataluña? Porque hay gente que dice que ha habido un retroceso cultural respecto a aquella Barcelona de los sesenta y setenta, que era la capital cultural de España.

A. B. Es evidente que la cultura necesita un sentido de la libertad, que ahora no se encuentra entre nosotros. Pero no quiero mitificar nada porque también en los años 70 la libertad estaba condicionada.

F. C. Ese sentimiento de libertad que tú describes, tan arraigado, me llama la atención, porque perteneces a una generación que ha estado tan marcada por la visión política del socialismo de izquierdas, de las teorías marxistas, que quizá no ha sentido profundamente esos valores. Me pregunto si eso tiene que ver con convicciones profundas tuyas infantiles, con la educación que has recibido...

A. B. Yo soy hijo de anarquista. A pesar de que mi padre luego pasó a otras evoluciones posteriores. Pero siempre se había respirado, en toda la familia, lo que llamaríamos un ambiente de... Mi padre fue básicamente un librepensador, pero no solamente mi padre; también me influyó el conjunto de amigos con los que se trataba, grandes artistas catalanes de la época, Maragall, Sunyer, escultores, pintores, también músicos... La mía es una familia de librepensadores, en el sentido que a mí me gusta, gente no vinculada a ninguna ortodoxia especial. Y esto sí que es un virus, del que me siento orgulloso, que me inculca mi padre desde la infancia, y que me ha protegido de otros virus más perniciosos, que ha evitado, por ejemplo, que nunca haya

tenido derivas hacia la visión marxista, aunque la he tenido a mi lado constantemente en la propia compañía.

F. C. Por eso te lo pregunto.

A. B. Siempre hay un aspecto, yo diría casi religioso, que me molesta de esta estructura. Hay una sustitución. Hay un aspecto religioso al que he sido siempre refractario.

F. C. Eso es también muy catalán. Porque yo creo que la intelectualidad catalana, a pesar de Mosén Verdagué, siempre ha sido muy laicista.

A. B. Muy laicista. Incluso el propio Verdagué en el fondo es un librepensador, a pesar de que hace aquellos poemas, pero es igual un librepensador. La prueba es que tiene un inmenso conflicto en la parte final de su vida, un rirrafe espantoso con Cataluña. Es una cosa curiosa esta especie de no adaptarse a la estructura religiosa, al margen de que tú puedas tener pensamientos trascendentes; pero nunca se puede aceptar que alguien te administre estos pensamientos. Yo nunca lo he permitido. He preferido tenerlos más sutiles, menos profundos, pero más personales. Yo creo que eso a un artista no le hace daño. No sé a un político, pero para un artista no creo que eso sea nocivo.

F. C. Verdagué, Pla, Boadella... ¿Tan difícil es ser catalán en el mundo de las letras?

A. B. La sociedad catalana es muy sensible a ciertas cosas... Y a mí se me ha hecho sentir esa desafección, que viene de lejos, de las calumnias de *M-7 Catalonia*... Y luego otros muchos episodios... Por ejemplo, el que tuvo muy mala taquilla en Barcelona fue *Bye, bye, Beethoven*. En Barcelona, no en Madrid o el resto de España. Pero en Barcelona se produjo por un hecho que después se ha repetido con *Manhattan*. Acabábamos de hacer la serie *Soc una Maravella*, que era un batacazo a la sociedad catalana muy brutal. Y automáticamente la sociedad catalana se venga por sistema, como se ha vengado ahora con *Manhattan*. Y a partir de aquí el juego de desencuentros es total hasta llegar al momento actual en el cual estamos prácticamente excluidos de la programación.

F. C. Pero ¿me vas a decir que los seis millones de catalanes son todos antiboadellanos?

A. B. No, pero los que no son antiboadellanos no son público ya. Fíjate tú lo que son las cosas. Es un asunto que cuento en un libro que estoy escribiendo. Me han convertido en un enemigo público. Te voy a dar solo un dato: yo tenía hace dos años, en la oficina de Els Joglars, un promedio de doscientas peticiones anuales de colaboraciones en Cataluña, con relación a radios, prensa, universidades... De eso se ha pasado a un promedio de diez. No te exagero. Hay de otros lugares de España, pero de Cataluña solo diez.

F. C. ¿Nadie te defiende en Cataluña?



A. B. Es que ni los medios de comunicación me piden una entrevista. Los que estáis fuera de Cataluña no os dais cuenta de lo que es la muerte civil. Yo soy en Cataluña un muerto civil. Por lo tanto, no tengo posibilidad de comunicación con un público hipotético. No tengo esa oportunidad. Bueno, sigamos hablando de teatro porque si no... Lo único interesante de todo esto es que el teatro haya sido capaz de desencadenar una situación social. En el fondo afianza la idea de que el teatro sirve para algo.

F. C. Esto me hace pensar que ahora mismo tú, como creador, estás cada vez más aferrado a un referente inmediato, a la idea de actuar sobre la realidad. ¿Has descubierto las posibilidades del teatro para actuar sobre la realidad?

A. B. En esto tienes toda la razón, y es algo que me ha causado ciertas dudas, de forma que en lo último que he hecho, esta cosa de los toros, he intentado apartarme de un contexto directamente político.

F. C. No lo he visto todavía.

A. B. Lo vamos a hacer en Madrid la próxima temporada. La controversia del toro y el torero. Una controversia digamos humanística, sin pensar en el animal, en los elementos éticos o no éticos, etc., que se aleja del día a día de la política. Porque he pensado que esta contaminación podía, en un momento de rifirrafe, deteriorar aspectos formales del trabajo teatral, romper todo un juego de lenguaje, toda una investigación sobre el lenguaje por la urgencia de tenerle que decir canalla aunque sea al presidente. Me lleva a un movimiento de retroceso...

F. C. Una pregunta como abogado del diablo. ¿No te habrá influido a la hora de elegir este tema de la tauromaquia el hecho de que de pronto en Cataluña se hayan levantado un montón de voces contra las corridas de toros?

A. B. Hombre, claro. Yo siempre había sido un aficionado a los toros, pero no se me había ocurrido nunca tener que defender públicamente esta actividad, porque pensaba que era una actividad que tenía su propia defensa en sí misma, ¿no? Yo tenía caballos, pero no andaba todo el día defendiendo los valores de la hípica. Lo que ocurre es que si en un momento dado se hubiera perseguido a los caballos, yo hubiera salido en su defensa. Por eso en el momento en que Cataluña se coloca en esta posición salto. Porque no es por racionalismo, no es por humanización de los bichos —eso es lo de menos—; es porque por debajo se cuele una vez más el discurso de la separación de España. Se trata de poner otro límite: esto es español y esto no es catalán. Esta barbaridad...

F. C. Pero el toro como tótem de los iberos estaba en Cataluña desde mil años antes de Cristo...

A. B. Les da lo mismo. Parten de una inmensa ignorancia, pero no importa, van a lo suyo. Y sí, supongo que no fal-

---

Mi proceso se basa en lo que yo llamo el tríptico caos-orden-caos.

---

tará esa queja, como si no hubiera habido toros en Cataluña desde siempre.

F. C. ¿Es un espectáculo muy visual?

A. B. Es texto, puro texto. Es lo más alejado de lo primero que hice en el año 61. Es la antítesis total.

F. C. O sea, que al final te has convertido en un escritor de mesa.

A. B. Así es. Este espectáculo parte del pregón taurino que hice en la Maestranza de Sevilla en la inauguración de la temporada del año pasado. Me invitaron y yo hice un pregón con dos atriles. Iba pasando del uno al otro, haciendo en cada uno un personaje, defendiendo y atacando sucesivamente la corrida.

F. C. ¿Los personajes eran el toro y el torero?

A. B. No, en aquel momento eran un antitaurino y un taurino, no eran ni un torero ni un toro. Pero luego lo cambio y coloco a un torero delante de un toro..., que tampoco es un toro, sino un hombre de esos que lleva la carretilla, y que, de tanto llevar la carretilla, se ha identificado con el animal. Se expresa y habla como el animal. Y expresa las razones del animal. Razones atemporales.

F. C. Quisiera que intentaras explicar un poco cómo es tu proceso de desarrollo del texto, de qué partes. Por ejemplo, por qué razón decides en un momento dado cambiar de personajes... Supongo que tu manera de trabajar habrá variado mucho en la medida en que abor das textos cada vez más complejos.

A. B. Pues no sé si ha cambiado mucho. Te lo voy a explicar primero sintéticamente. Mi proceso, digamos, se basa en lo que yo llamo el tríptico caos-orden-caos. Pensemos en la música, imaginemos al Sr. Beethoven ante la 5.<sup>a</sup> sinfonía. Él tiene, por así decirlo, un caos emocional en su mente, un caos de sensaciones, de emociones, de sonidos, etc. Y con ese caos emocional se coloca delante del pianoforte y empieza a ordenarlo. Y lo ordena no solo tocando literalmente las teclas del piano, sino también con un pentagrama que tiene delante, en el que va rellenando, corrigiendo. Posteriormente lo traslada a la orquesta y tú como espectador recibes no la partitura, que la recibirías solo si fueras director de orquesta, sino las emociones. Y del caos de Beethoven tú recibes estas impresiones, pero para ello se necesita el orden. Esta es una base, diría, casi científica de



*Bye, bye, Beethoven.* Dirigida por Albert Boadella. Els Joglars. Teatro Principal de Zaragoza, 1987.

lo que sería el hecho artístico en sí. Hoy en día, lo que se llama las vanguardias lo que hace es prescindir del orden, tratar de pasar de caos a caos sin la ordenación, sin la referencia. Y como no hay referencias, el músico, el pintor, o el escultor tratan de ponerte su caos por delante sin unas convenciones compartidas. En el caso de Beethoven no, porque hay unos instrumentos que hacen unos sonidos de los cuales conoce los resultados y hay una codificación, un lenguaje, y por lo tanto te precisa perfectamente todos esos elementos. En mi caso es exactamente lo mismo. Yo antes de empezar una obra tengo ese caos, que seguramente es menos de sonido y más de imágenes, personajes, toda clase de elementos que pueden confluir en lo que se entiende como una visión de dramaturgo. Entonces yo tengo determinadas posibilidades para ordenar este caos. Una de ellas es coger un rotulador y empezar a escribir cosas, situaciones, posibles escenas, unas frases, un monólogo, un diálogo... Otra posibilidad, para añadir incluso a esta, es coger unos actores y hacer lo mismo, es decir, moverlos como yo muevo un rotulador, con la diferencia de que en este caso, digamos, el rotulador es una cosa viva y empieza una multiplicación. Lo que yo avanzo me vuelve automáticamente reconvertido, y lo que yo devuelvo reconvertido se convierte en un juego de multiplicación. Y todo esto lo ordeno pensando en un espacio concreto de equis metros cuadrados y en un tiempo concreto de 90 o de 120 minutos. Y trabajo sobre ello hasta que está ordenado. Entonces, el espectador, a través de la representación, vuelve a recibir estas impresiones iniciales mías, esas pasiones o esos cabreos o esas ilusiones en bruto. La construcción de una obra es un proceso en el cual se van multiplicando cosas. Y uno de los factores de multiplicación es el actor. Tú puedes escribir o pensar ciertas cosas, pero en el momento en que llega el actor aparecen nuevas posibilidades ¿Qué puede pasar? ¿Eso qué quiere decir? ¿Que yo lanzo a los actores a una especie de «bueno, háganse ustedes los gra-

ciosos y a ver qué sale»? No, eso no va así. Yo lanzo a los actores unas cosas muy concretas; son unas improvisaciones controladas y relativamente cortas. No les dejo ahí dos horas improvisando, sino que vamos a unas cosas relativamente cortas para que permitan con facilidad la repetición de lo conseguido y la eliminación de las cosas que me parece que son superfluas.

F. C. ¿Puedes poner un ejemplo de una improvisación que hayas hecho en alguno de tus últimos montajes?

A. B. Por ejemplo, la escena de *Dalí*, en la que posteriormente dicen que hago un homenaje al Ionesco de *La cantante calva*, la escena en la cual Gala y Dalí dicen: «¿Usted no vive...? Yo vivo en Cadaqués, cerca del mar. Ah, pues qué bien, qué bonito. Ah, pues yo también estoy allí. Yo vivo en una habitación que no se qué...». Esta escena no surge porque yo piense primero en hacer una cosa del absurdo, sino porque en la improvisación Dalí y Gala se empiezan a mirar como extraños, y van coincidiendo después en las opiniones, y a partir de lo que voy haciendo hacer a los actores hay un momento en que sí, en el que veo la escena y me digo: no seamos tontos, vamos a coger esta escena y la colocamos con los ingredientes dalinianos y hacemos una estructura de recuerdo años después. Pero eso es porque primero la escena está construida así, a través de una improvisación.

F. C. Pero en los últimos tiempos tiene que haberse notado en los ensayos el hecho de que estés desarrollando una escritura más propia, más personal. ¿Han cambiado las pautas que le das a los actores?

A. B. En el último caso, en el caso de los toros, casi diría que hay un cambio total. Me pongo en el ordenador y después lo vuelvo a recolocar en escena y vuelvo a resituar las cosas. Yo no sé trabajar sin saber a qué actor le voy a dar las indicaciones. Tengo la necesidad de tener siempre, como tenía Verdi, a los cantantes en la cabeza. Yo tengo la necesidad de saber que, cuando estoy escribiendo una cosa o pensando en la descripción de una escena, estoy viendo a Boada o a Agelet o a Pilar haciendo aquella situación. Es una deformación profesional. Es lógica, porque con Pilar trabajamos juntos desde hace 18 o 20 años, con Boada no sé si ahora hará 24; con Agelet, 17. El conocimiento que tenemos entre nosotros es una cosa esencial. Porque no olvidemos que para esta dramaturgia es muy importante la compañía, y sería muy difícil hacer un procedimiento de producción en el cual cada vez me encontrara con actores nuevos.

F. C. ¿Cómo ha sido el encuentro con tu actor fetiche? Porque de pronto en la última etapa de tu carrera aparece un actor, Ramón Fontseré, que destaca sobre los demás en la medida en que se ha convertido en el protagonista de tus últimas obras.

A. B. Fontseré es un hombre que tiene ciertas cosas en común conmigo. Una especie de álgter ego. Podría decir

incluso que hay una cierta genética que es parecida. No sé si es genética o si hay aspectos de su vida en los cuales él va a seguir; ha sido un seguidor... No vive en la masía, pero vive en la masía en la que yo había vivido, y digamos que es un hombre que...

F. C. El *hereu*, entonces.

A. B. Bueno, creo que él tiene que romper en algún momento y hacer su propio camino, o puede recoger el testigo si yo me canso y ser él quien siga con este asunto. Ten en cuenta que el trabajo de un dramaturgo tal como yo lo hago necesita una dosis de energía y potencia física que con los años se va rebajando, y ya no estoy en los mismos niveles que hace años. Con él he encontrado un *feeling* especial, es una persona por la que yo siento un gran afecto, y él siente hacia mí, creo yo, pues una cierta admiración, un cierto seguimiento filosófico de la vida. Y ese ensamblaje ha dado unos resultados excepcionales, pero que también se han dado con Jesús Agelet, o con Xavier Boada, o con otros actores, como te he dicho antes.

F. C. ¿Cuántas horas trabajas en creación? ¿Tienes un horario?

A. B. Personalmente soy totalmente indisciplinado. Puedo levantarme a las cinco de la madrugada, como otro día no empezar hasta las 10. Cuando estoy en época de parir, voy siempre con una libretita que tengo, unas libretitas que compro en Florencia que son como unos libros con cuero por fuera, porque la forma también es muy importante, y un lapicito que es para coger los datos. Porque las cosas aparecen en los momentos más inoportunos... Por ejemplo, cuando estaba montando el *Dalí*, un día que estoy comiendo cigalas me acuerdo de pronto de una observación que Dalí hace sobre los mariscos. Dice que Dios se ha equivocado cuando hizo al hombre porque lo hizo blando por fuera y duro por dentro, y en cambio a él le gusta el marisco porque es duro por fuera y blando por dentro, como en el fondo es él. Y es verdad, Dalí es un hombre que parece duro, brutal, a veces cruel por fuera, pero extremadamente tierno personalmente. Y allí estoy yo comiendo marisco y pienso: ¿cómo puedo utilizar este razonamiento? Y se me ocurre una armadura..., la cigala es como si llevara una armadura. Y apunto: armaduras, marisco, no sé qué... Automáticamente, a la semana siguiente, alquilo las armaduras, se las pongo a los actores y empiezo con una de las escenas más bonitas que he creado, que es la escena final del *Dalí*, con el paso a dos del *Cascanueces* y ellos bailando con la armadura. Pero esto se hace a través de este proceso azaroso. Hay que confiar en el funcionamiento no solamente del consciente, sino también del inconsciente, porque el inconsciente es algo mucho más importante de lo que nosotros controlamos. Nosotros controlamos una parte muy pequeña del cerebro; en cambio, el cerebro entero tiene cantidad de reflejos, cantidad de imágenes, tiene una me-

---

Autor es el que provoca aquella situación, el que da la huella a aquella situación, el que crea el impulso.

---

moria de ordenador impresionante. Hay que tener una cierta confianza en uno mismo, que también viene dada por la propia experiencia. Seguramente al principio esto me hubiera aterrorizado, pero en los últimos tiempos me asusta cada vez menos.

F. C. ¿Por qué has persistido en seguir firmando como Els Joglars cuando ya hace tiempo que es claro que el dramaturgo y el director se llaman Albert Boadella? ¿Quizá también es una armadura?

A. B. Seguramente porque me he sentido cómodo con la gente con la que trabajo. Si no me hubiera sentido cómodo, sin duda hubiera buscado algo mucho más personalista. Pero yo tengo la manía de que el teatro es, de todas formas, un arte colectivo. Y en eso he seguido en mis trece. En lo que no estoy de acuerdo es en que la autoría sea una cosa colectiva. Yo creo que siempre hay un provocador de esta idea o de este impulso. Cuando los actores de *La torna* me dicen que ellos también son autores, yo les digo que no por un motivo esencial: «porque yo *La torna* la hubiera hecho sin vosotros, y vosotros no la hubierais hecho sin mí. ¿Que *La torna* que yo hubiera hecho hubiera sido distinta sin vosotros? Eso lo admito. Hubiera sido una *Torna* con variantes, es posible, pero la habría hecho. Ahora, vosotros no habríais hecho *La torna* si no llegáis a conocerme». Ésta es la diferencia; es aquí donde está la autoría, y no hay que confundir las cosas.

F. C. Y has tenido incluso un pleito, ¿no?

A. B. Claro. Esto es una cosa muy arriesgada, porque podrías tener ahí una jurisprudencia muy peligrosa, por la cual cualquier tío que en un momento dado, en un Shakespeare, empieza a hacer una improvisación y resulta que el director coge aquello, pues ya está, ya la tenemos armada, ya forma parte de la autoría. No, ese concepto de la autoría hay que cambiarlo, porque si no, realmente el autor literario se va a encontrar con que le van a reclamar autoría los actores, el escenógrafo, el iluminador y hasta la...

F. C. Ya se lo están reclamando.

A. B. Yo creo que hay que mantener una idea muy importante, esencialista de la autoría. Autor es el que provoca aquella situación, el que da la huella a aquella situación, el que crea el impulso. Es decir, usted sin mí no hubiera hecho eso. Yo, sin usted, lo hubiera hecho algo distinto, sin duda alguna. O sea, sin un iluminador los aspectos externos hu-

bieran sufrido variaciones, pero se hubiera hecho este *Hamlet*, yo hubiera hecho este *Hamlet*.

F. C. ¿Cómo ves la situación de la literatura dramática y del teatro en estos momentos? Porque esta idea eterna de la crisis del teatro es algo anacrónico...

A. B. Esto ha pasado en los mejores momentos de su historia, ¿no? Hoy el teatro se ha liberado de cosas que antes estaba obligado a hacer. Ya ni siquiera está obligado a la distracción del personal, como lo estaba en cierta época. Puede hacerlo, pero no está obligado. Es curioso que, ciertamente, le han reducido sus ámbitos, pero le han dejado el ámbito esencial, que es el ritual. El teatro como rito colectivo, como lugar de exaltación e inducción de emociones, de ideas, de elementos que solo allí se pueden hacer. Que a más a más son casi irrepetibles, diría yo. Es decir, que todos los elementos que antes eran tan normales en el teatro, ahora configurarían una excepcionalidad. Yo creo que esto es muy interesante. Y el público eso lo nota, es decir, el público vuelve a tener el deseo de asistir al rito en directo, valora el teatro como un ritual en directo, cosa que hace cien años ese valor no se lo hubieran dado. Este momento es alucinante. Y eso los constructores del teatro han de tenerlo en cuenta. Y creo que quizá no estamos a la altura de esta nueva necesidad del público. Es una necesidad muy importante y, como siempre, minoritaria, como siempre lo ha sido.

F. C. ¿Crees que se ha reubicado el teatro dentro de la sociedad? Me recuerda lo que decía Unamuno: el cine nos ha liberado de los peores públicos.

A. B. Yo creo que nosotros nos hemos liberado de cosas que se pueden seguir haciendo pero que no son imprescindibles. Nos hemos liberado de construir un parque temático dentro del teatro. Eso es absurdo..., porque antes sí que se conseguía un efecto extraordinario con todos los grandes efectos escenográficos. Ahora no, nos hemos liberado de esto.

F. C. Pero tus espectáculos no se puede decir que sean muy despojados.

A. B. Hombre, bastante. Fíjate tú, en el último, *Manhattan*, ¿qué hay? Nada. En *Dalí* hay un piano, nada más que un

piano. El espacio de *Pla* es un almacén, es un espacio limpio. El de *Columbi Lapsus* es una alfombra. En *Yo tengo un tío en América*, apenas unas cuerdas, pero el espacio es limpio. Yo procuro trabajar con un espacio limpio, un espacio vacío.

F. C. Pero tus espectáculos tienen una gran exigencia técnica. No se puede decir que sea teatro pobre, precisamente. Hay a menudo un esfuerzo por estar a la última en la tecnología del espectáculo.

A. B. Es que yo hago lo siguiente: la técnica está escondida. Y hay mucha, hay bastante ingeniería, pero está escondida, no está mostrada ante el público. Sé que hay una pantalla impresionante, pero está detrás de una cortina, y a ti te parece una proyección, una cosa ligera, como una proyección cualquiera. Una proyección imposible, porque nadie puede proyectar sobre negro. Es una transparencia. Pero en principio, insisto, trabajo con escenarios muy limpios, con muy pocos objetos, la escenografía indispensable: una puerta, una ventana... Siempre es un espacio escénico ritualista.

F. C. ¿Te interesa la práctica y las ideas de Peter Brook? ¿Lo has seguido?

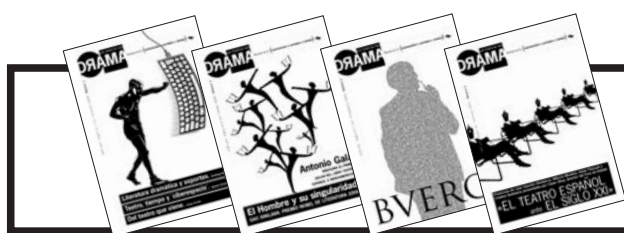
A. B. Sí, me interesa menos la mística de Peter Brook, porque cuando se pone místico es un poco pesado. Él es un seguidor de Gurdjieff y de Ouspensky y, por lo tanto, se le nota eso que te decía antes, se le nota la ortodoxia mística.

F. C. Ultimísima pregunta. ¿Y el teatro en España, cómo lo ves?

A. B. Yo lo veo en esta encrucijada; no creo que sea distinto al del resto del mundo. Quizá lo peor es que vive dependiente, por las circunstancias políticas, de la voluntad del funcionariado. Es un teatro muy estatalizado, y eso es una cosa peligrosísima, un camino sin salida, porque esta dependencia lo ha amordazado. No solamente políticamente, sino incluso estéticamente, formalmente, que todavía es más grave. Si fuera políticamente..., también estábamos amordazados en el franquismo, pero al menos había reacciones formales...

F. C. Y ahora la mordaza es...

A. B. La mordaza es que hay que complacer al político, porque si no, no comes, y eso es esterilizante. ■



## COLECCION LAS PUERTAS DEL DRAMA

Encuadernar sus revistas utilizando las grapas omega







**Cuaderno  
de bitácora**

# ¿DÓNDE ESTÁS, ULALUME, DÓNDE ESTÁS? de Alfonso Sastre

## CUADERNO DE ESCRITURA

### Voy a empezar a escribir esta obra

En este día 12 de septiembre (1989) ya puedo decir que he acopiado los materiales necesarios sobre la vida de Edgar Allan Poe, con ocurrencias importantes para el tratamiento teatral del tema, o sea, para escribir la obra, que ha de titularse seguramente «La noche esperaba en Ulalume», título raro que he pensado no sé de qué manera, pues Ulalume no es un nombre topográfico —no es una ciudad o una región sobre la que caiga la noche—, sino el de una amada muerta y enterrada en el bello y espantoso poema de Poe.

El 15 de agosto pasado empecé a tomar notas biográficas sobre la base de la idea (que tiempo antes fui teniendo) de escribir una especie de noche de Walpurgis: aquella de Poe en Baltimore cuando el poeta trataba de seguir viaje a Nueva York y se vio engullido por el *maelström* de un destino hecho de horribles azares.

Las notas que ahora tengo en mi mesa versan sobre dos biografías de Poe —las de Walter Lennig y Jacques Castelnau—, el bosquejo que hizo Julio Cortázar para la presentación de su traducción de los *Cuentos de Poe*, la crónica de Emile Hennequin que figura encabezando la edición bilingüe de su *Poesía Completa* (Barcelona, 1978), y ¿cómo dejar de lado el famoso artículo de Baudelaire?

El tema que he llamado «Noche de Walpurgis» venía a ser, desde hace años, este: tratar de —tengo aquí una vieja nota que ahora paso a destruir porque la copio— «los abismos de una noche de Walpurgis. Alguien se interna en la noche de una ciudad y pierde la conciencia. Itinerario alucinante».

Ya con muchos materiales anotados, durante varios días, he trabajado en otras cosas, pensando siempre en empezar esta obra, con la idea de terminarla el año próximo, a la vista de varios viajes y compromisos. La otra noche —la del 8 al 9 de septiembre, durante la fiesta del Alarde en Hondarribia— se me ocurrió, leyendo por primera vez un texto teatral de Thomas Bernhard, la idea de que la comunicación entre Poe y su contorno se produjera en función de los ritmos del lenguaje, y la conveniencia de emplear algún modo especial para conseguir estos efectos. (En la última obra, acabada hace poco, lo intenté con Filoctetes y empecé presentándolo como un personaje que habla en verso mientras los otros en prosa, pero este procedimien-

to acabó diluyéndose en una prosa que se impuso como más efectiva para contar aquella historia de aventuras). También, en este primer contacto (tan tardío) con Bernhard, hallé una lista de sus obras en la que figura una titulada *Inmanuel Kant*. ¿Cómo será esa obra?, me pregunto ahora con una gran curiosidad, y trataré de conseguir un ejemplar, si es que la obra estuviera traducida, o de que algún amigo o amiga me la lea o me la cuente. (Pasado mañana iré a Madrid para tener mi primera entrevista con la directora, María Ruiz, que va a hacer la puesta en escena de mi *Kant* en el María Guerrero a principios del año que viene).

Tengo una idea que considero preciosa: la de que mis personajes hablen en distintas velocidades. Ello y el uso de la prosa y el verso espero que me den el cuadro de la incomunicación del poeta y el trazado de su definitiva caída en el abismo de Ulalume.

Ulalume es el amor. Ulalume es también la muerte.

HONDARRIBIA, 12 DE SEPTIEMBRE DE 1989.

### Nota a 19 de abril de 1990

Durante los últimos días pienso seriamente en empezar a escribir esta obra, que ya desde hace tiempo tiene un nuevo y creo que definitivo título.

Veo en mis notas que el día 10 de diciembre del año pasado se me ocurrió que se titulara así: ¿*Dónde estás, Ulalume, dónde estás?* (También aquel día pensé en titularla: ¿*Dónde estás Ulalume?*). El primer título —*La noche esperaba en Ulalume* (que, por cierto, me sigue pareciendo muy sugerente y misterioso)— fue una ocurrencia del 19 de agosto del año pasado. Todo esto lo veo en mis papeles. Escribí un plan «en quince actos» entre los días 19 y 22 de agosto.

El 25 de noviembre pasado pude visitar, en el Bronx, la casita que fue de Poe, Virginia y la señora Clemm. No sin emoción recorrí aquellas habitaciones y miré sus objetos. Como se sabe, es la misma casa, aunque ahora está situada como a doscientos metros del lugar donde estaba entonces; y no fue destruida (cuando se abría la calle de Kingsbridge) gracias a la sensibilidad de algunos munícipes neoyorkinos que la colocaron, igualita, en el lugar en el que ahora está. Tengo algunas fotos que hicimos en el



lugar, así como folletos y postales, y también un bello *collage* que ha hecho y me ha regalado Camilla Perrotet, que nos acompañó en aquella visita al famoso Fordham Cottage. No quiero darle demasiada importancia a esta visita como dato para la escritura que voy a emprender, pero es lo más probable que su recuerdo me acompañe como un ángel siniestro pero también protector.

El pasado día 8 se hizo en el María Guerrero la última representación de *Los últimos días de Emmanuel Kant*, una experiencia interesante y contradictoria, de la que salgo con renovados deseos de escribir este «poe» que vengo soñando desde hace tiempo.

### Nota sobre la dirección de esta obra

Pienso en una dicción muy «vocalizada» y «ritmada». Podría también decirse: no realista. Partidario como soy de un teatro realista, siempre he visto con disgusto estético los carraspeos y las muecas (o visajes) con que muchos actores acompañan la actuación de los textos que les son confiados. Por ello y por otras causas hablé alguna vez de partir de una especie de «grado cero» e incorporar los elementos expresivos estrictamente necesarios. Pero en este caso, el asunto se pone serio, pues se trata de un intento de alejarnos tanto del naturalismo como de la declamación. No escribiré este texto en verso (aún no lo he empezado, y esto es una nota previa, también para mí), pero habrá de decirse como si lo fuera, aunque tampoco sé muy bien cómo puedan entenderse estas palabras, ya que los versos se dicen de muy diferentes y a veces malas maneras.

También voy a intentar que los ritmos de dicción sean varios, o sea, que los personajes hablen más o menos deprisa en cada momento, y casi siempre unos más deprisa que otros, hasta el extremo de que la incomunicación se produzca precisamente por esta diferencia de ritmo. Así ocurre en la vida o, por lo menos, en mi vida: yo no entiendo a la gente que habla demasiado deprisa (me parece que no habla, sino que parlotea), y mi ritmo de dicción parece resultar inaudible o desdeñable para los parloteadores. Cuántas veces he guardado silencio ante la imposibilidad de intervenir en un parloteo, y luego he tenido que escuchar cosas como esta: ¿Y tú, no dices nada?

Yo tendría que usar ahora una especie de código musical para indicar rapideces, lentitudes, grados de estos ritmos, y pasos graduales, más o menos acelerados, de uno a otro ritmo. Pero deseo escribir un texto legible literariamente, al margen de sus virtualidades propiamente teatrales y técnicas, y me resisto a escribir a la italiana *piano* o *pianísimo* o *andante* o *presto ma non troppo* o cosas así. Pero advierto sobre este factor muy importante y que yo

voy a anotar literariamente del modo que menos enfadoso pueda resultar para un mero lector del libro.

Es la primera vez que propongo una experiencia así y me gustaría asistir a los primeros ensayos para decir a los actores de un modo práctico y vocal en qué consiste la experiencia que quiero proponer.

Como idea general, puede funcionar la de que Edgar Allan Poe, a quien conoceremos y nombraremos siempre como Hedí o Eddie (como lo llamaban su familia y sus amigos), habla más lentamente que las gentes de su entorno. Podría pensarse que Eddy, según los casos y las situaciones, se expresaría: 1. lentísimo, 2. lento, 3. lento pero no demasiado; mientras los otros y las otras hablarían: 4. deprisa, 5. muy deprisa, y 6. en modo vertiginoso. La tragedia de Hedí, ¿no sería la de la incomunicación? Entre Hedí y su entorno se producirían, en los mejores momentos, conatos de comunicación. Digamos que entre las velocidades 3 y 4 no imagino un hiato, sino que ahí habría quizás una superficie común: es el punto en el que se dan, ocasionalmente, esos conatos a que me refiero.

No sé dónde he leído que en el teatro japonés tradicional —y ahora no puedo precisar si en el *o nob* en el *kabuki*— se usaba, o aún se usa, un metrónomo al menos durante los ensayos. Yo pienso en algo así como un metrónomo interior o interiorizado por las personas actuantes, e imagino más o menos estas seis velocidades que acabo de decir.

Mirando también hacia atrás, recordemos, como antiguos modelos de dicción, el de la tragedia ática, que se decía en una de estas tres formas, según los pasajes: dicción llana (llamémosla así), recitativo (me imagino a Edipo expresándose en canto gregoriano), y canto propiamente dicho (pasajes operísticos, dicho en términos de hoy). ¿Y ahora qué? Ahora se da una gama entre dos extremos: el de la dicción naturalista y el de la declamación neorromántica. Mi propuesta es, como decía, esta: una dicción muy vocalizada y articulada en diferentes velocidades.

Por fin, recordar que cuando Aristóteles establece la *melopoía* como uno de los seis elementos de la tragedia, es posible que se refiriera solo a lo convencionalmente musical que había en aquellos espectáculos, y que al elemento *lexis* atribuyera el tema de los ritmos de la dicción. Para nosotros, hoy, la música está en el conjunto del texto, que es, en ese sentido, como una partitura. Subrayemos esta cuestión a la hora de poner en escena este «poe», que primeramente, claro está, tengo que escribir.

Veo aquí, en una nota, que la primera ocurrencia y las primeras pruebas para hacer una escritura especial en este «poe», fue a las 5.30 de la madrugada del día 3 de octubre de 1989.

HONDARRIBIA, 21 DE ABRIL DE 1990.

## Notas de escritura

### 1990, día 21 de abril

Empiezo a escribir el diálogo.

### 22 de abril

Termino el «primer acto» (cuatro páginas).

### 23 de abril

No escribo nada en todo el día. Llueve intensamente. Se ha inundado la parte baja —en la que habrán de vivir Juan y su familia, a punto de llegar de Nicaragua—, y Eva arrastra el problema con fuerza pero la situación es desbordante. Es casi imposible relajarse y concentrarse para trabajar. «Mientras se arrastra un piano —escribe Lee Strasberg en un libro sobre el que acabo de escribir un artículo para *Diario 16*— es imposible imaginar algo que valga la pena». Cito de memoria; es algo así. Tirando de un carro, ¿cómo escribir? Pero ¿en qué circunstancias se ha escrito siempre la literatura? ¿Podría Cervantes relajarse para concentrarse, o escribiría a salto de mata, y en lugares, a veces, en los que toda incomodidad tenía su asiento? Yo he escrito una buena parte de mis obras en los cafés de Madrid. Pero justamente en aquellos cafés buscaba un ambiente en el que nada podía sobresaltarme.

### 24 de abril

Escribo el «acto segundo» (tres páginas).

### 11 de mayo

Desde el lunes día 7 estoy en Madrid. El lunes hubo una charla sobre la *Perestroika* en la Biblioteca Nacional. No acudió el ministro de Cultura, pero hubo un soviético y una rumana que a mí me dieron ganas de reír y de llorar.

Durante estos días he escrito en varios cafés, a mi antigua usanza, a partir de la página 15.

Las páginas escritas a lápiz, que conservaré para unir las a las notas y al original, corresponden a la labor de estos días. Estoy conservando los materiales que siempre he tirado a la basura. La idea es la de revelar el revés de la trama: lo que en un tapiz hay detrás de lo que se ve.

Esta noche llega Juan con su familia de Nicaragua. Me he quedado a esperarlos y he aprovechado un poco el tiempo entre emoción y emoción.

### Finales de mayo (en Hondarribia)

He vuelto a escribir. Transcribo y corrijo, al transcribirlo, lo escrito a lápiz en los cafés matritenses.

### 12 de junio

Durante esta noche, en una duermevela, he tenido la idea de acabar la obra con Muddie en varios momentos, a manera de epílogo, marcando un tiempo que no se agota en el entierro. Por fin, esta mañana he dado fin a la primera re-

dacción del texto, que más adelante miraré para hacer las correcciones que estime convenientes.

### 19 de junio

Reescribo la primera intervención de Muddie ante la tumba, ampliando el tema de la paz que ella siente. He llegado a algo parecido a lo que hay en *Jinetes hacia el mar* de Synge y *Bodas de sangre* de Lorca, porque ellos llegaron adonde ahora he llegado yo. No quiero, pues, apuntar esa escena a la cuenta de los homenajes literarios.

## Un documento a tener en cuenta quizás

Se trata de una carta de Poe, citada por Emile Hennequin en el prólogo al libro de *Poesía completa* de Edgar Allan Poe (Libros Río Nuevo, Ediciones 29, Barcelona 1978). Este es el texto en cuestión:

Usted me pregunta: ¿Puede indicarme cuál ha sido la terrible desgracia que ha motivado las lamentables irregularidades de su conducta? Sí, puedo hacer algo más que indicarlo. Esa desgracia es la peor que puede abrumar a un hombre. Hace seis años, mi esposa, a quien yo amaba como ningún hombre amó nunca, se rompió un vaso sanguíneo mientras cantaba. Se temió su muerte. Yo me despedí de ella para siempre y sufrí todas las agonías de su muerte. Sin embargo, se recuperó parcialmente y yo volví a esperar. Al cabo de un año, el vaso se rompió de nuevo. Yo experimenté justamente los mismos sufrimientos. Después, una vez más, y otra, y seguidamente otra aún, con diferentes intervalos. Cada una de estas veces yo pasé las agonías de la muerte; y a cada retorno de su mal, yo la amaba aún más entrañablemente y me unía a su vida con una desesperada obstinación. Pero yo soy por constitución excitable y nervioso en extremo. Me volví loco con paréntesis de horrible lucidez. Durante aquellos accesos de absoluta inconsciencia, bebí. Solo Dios sabe cuánto bebí. Como es natural, mis enemigos atribuyeron mi locura a la embriaguez, y yo a la inversa, mi embriaguez a la locura. Ciertamente, yo había perdido toda idea de salvación, cuando la hallé en la muerte de mi mujer. Pude soportar y soporto aún como un hombre aquella muerte. Lo que yo no hubiera podido resistir más tiempo sin perder la razón era la horrible y permanente oscilación entre la esperanza y la desesperación. En la muerte de quien era mi vida hallé una nueva existencia; pero ¡qué triste, Dios mío!

Nuestro drama no es la historia de un proceso alcohólico, pero sería bueno conocer las características del caso. Esta carta —cuya autenticidad suponemos aunque su texto no viene referido a una fuente precisa— podría ponernos en una pista falsa en el caso de que Poe hubiera intentado con ella una justificación interesada de su comportamiento social. Nosotros podemos suponer que junto a su amor por Virginia y su dolor











# La dramaturgia corporal

de Jerzy Grotowski

Contar una historia dramática no ha de darse necesariamente en la soledad del estudio del dramaturgo, encerrado con sus personajes. Existe otra dramaturgia que se puede dar en el propio escenario y con los propios actores y el director. No me refiero a los espectáculos de creación colectiva que estuvieron de moda en Sudamérica hace algunas décadas, sino algo que unos pocos iniciados denominaban «el arte como vehículo».

Para Jerzy Grotowski, uno de los últimos reformadores del teatro del siglo XX, la escritura es una extensión del cuerpo cuando este tiene una historia que contar al espectador. Y esta historia corporal se expresa a través de energía y acciones físicas organizadas dramáticamente para articular un lenguaje de manera congruente y significativa.

Los elementos de trabajo se dirigen sobre el cuerpo, el corazón y la cabeza de los actores. Desde el punto de vista de los elementos técnicos, Grotowski trabajaba sobre los impulsos y formas de movimiento, a las que reducía a lo estrictamente necesario en multitud de pequeños impulsos, detalles y acciones ligadas a un determinado momento en la vida del intérprete, hasta crear una estructura narrativa tan precisa y acabada como en un espectáculo, y era lo que él denominaba «Acción».

La propia definición que daba para «Acción» era «una estructura performativa objetivada en los detalles».

El siguiente paso era ir montando cada Acción en la percepción del espectador. Para ello recomendaba al director trabajar de ma-

nera premeditada y casi matemática en la calidad de los detalles, las acciones y el ritmo; el orden de estos elementos debía ser impecable desde el punto de vista del oficio.

Un segundo acercamiento a esa dramaturgia corporal consistía en desafiar al propio cuerpo. Desafiarlo al imponerle deberes y objetivos que pudieran parecer sobrepasar las capacidades del cuerpo. Grotowski trataba de invitar al cuerpo a lo imposible y de hacerle descubrir que el imposible se puede dividir en pequeños pedazos, en pequeños elementos y volverlo posible.

Esa dramaturgia tiene un principio, un desarrollo y un final, donde cada elemento tiene su lugar lógico, técnicamente necesario. Todo ello determinado desde el punto de vista de esa verticalidad hacia lo sutil y el descenso de lo sutil hacia la densidad del cuerpo. Para Grotowski la estructura elaborada en los detalles —Acción—, era la clave; si había alguna falla en una estructura, todo se disolvía o se volvía caótico.

Para la construcción de una dramaturgia corporal, Grotowski trabajaba como en los ensayos de una obra. En su caso, de ocho a catorce horas por día, seis días por semana, y por años, de manera sistemática; con la partición de reacciones, los modelos arcaicos del movimiento y la palabra, hasta llegar a algo visible como un espectáculo.

Para este desaparecido director polaco la vida consiste en las relaciones con los otros, y los otros eran precisamente su campo de acción, y el mundo viviente. En todo caso, la experiencia de la vida era la pregunta, mientras que la creación era su

**Edgar Ceballos**  
Editorial Escenología

*La dramaturgia corporal*

de  
**Jerzy Grotowski**

Revista  
**Máscara, Cuaderno  
Iberoamericano de Reflexión  
sobre Escenología,  
números 11-12**

Editorial  
**Escenología**



respuesta. La palabra nace de la reacción del cuerpo; esta reacción del cuerpo engendra la voz; la voz engendra la palabra. Cuando el cuerpo se vuelve un torrente de impulsos vivos, es cuando comienza a darse esa particular forma de dramaturgia corporal, con la cual debe trabajar el director: el montaje a través del itinerario de la atención. El montaje de las secuencias a la manera del cine, como lo planteó Eisenstein. El principio es este. Grotowski elaboraba acciones precisas con los actores, y en cierto momento cortaba un pedazo de una acción que tiene un inicio y un final y la colocaba en conexión con el fragmento de

otra acción. Así obtenía un montaje de secuencias en la percepción del espectador, y para ello era necesario ser conciente de dónde se debía hacer el montaje.

Así era como trabajaba Grotowski su propia forma de dramaturgia para dar mayor sentido a la interpretación de sus actores, mayor veracidad y mayor energía a las acciones físicas de los mismos. Y para ello la acción debe estar bien preparada, extremadamente estructurada, las formas deben tener utilidad energética; son las formas-proyecciones de la energía. Así el espectador ve la espontaneidad en aquel trabajo dramático. ■

### Fragmento de *La dramaturgia corporal*

El número 11-12 de *Máscara*, dedicado a Grotowski, se abre con un artículo del director polaco titulado «De la compañía teatral a El arte como vehículo», del cual extraemos este fragmento:

¿Es posible trabajar sobre la misma estructura performativa en dos registros? ¿Sobre el espectáculo público (El arte como representación) y al mismo tiempo sobre «El arte como vehículo»?

Eso es lo que me pregunto. Teóricamente veo que debe ser posible; en mi práctica he hecho estas dos cosas en diferentes periodos de mi vida: El arte como representación y El arte como vehículo. ¿Son posibles los dos en la misma estructura performativa? En verdad —a pesar de que teóricamente es posible— el peligro de falsear todo el proceso sería enorme. Si se trabaja «El arte como vehículo», pero se quiere utilizar esto como espectacular, el acento se desplaza y entonces, aparte de las otras dificultades, el sentido de todo esto va a volverse equívoco. Así pues, se podría decir que es una cosa muy difícil de resolver. Pero si tuviera una verdadera fe de que es, a pesar de todo, posible de resolver, ciertamente estaría tentado a hacerlo, eso debo decirlo. Por lo tanto, hay en mí una falta de fe en algún lugar —de fe que es posible de resolver—; pero, por otra parte, no es solo una falta de fe, sino más bien que siento de manera fuerte que es más natural, más fiel a las leyes de la realidad y de la tradición misma, el no intentar llegar a este doble aspecto en la misma estructura performativa.

Es evidente que si durante nuestro trabajo sobre «El arte como vehículo» nos hemos encontrado con casi 60 grupos, 60 compañías del joven teatro y del teatro de investigación, ha podido pasar una influencia tan delicada que es *prácticamente anónima*, sobre el nivel de los detalles técnicos, de los detalles del oficio. Se trata, por ejemplo, de la precisión, y eso es legítimo. Pero con ciertos grupos veo que, por el hecho mismo de haber observado nuestro trabajo sobre «El arte como vehículo», captan qué cosa es y se preguntan cómo confrontar algo de eso en su trabajo destinado, sin embargo, a hacer un espectáculo. Si esta pregunta se la hacen a nivel mental, formulado, metodológico, etc., dije enseguida que no deben seguirnos en este ámbito, que no deben buscar «El arte como vehículo» en su trabajo. Pero si la pregunta queda pendiente, en el aire, casi en el inconsciente, para aparecer luego en alguna parte del trabajo interior o sobre sí mismo durante los ensayos, no reaccioné en contra. En tal caso la pregunta se dibujará, pero no será formulada aún en el pensamiento. El momento en que se formula es muy peligroso porque se vuelve una coartada para justificar la falta de calidad del espectáculo. Alentar a alguien a decirse: «voy a hacer el espectáculo que es el trabajo sobre sí mismo», en el mundo como es, es alentar a decirse: «me tomo la libertad de no cumplir mi obra frente a los espectadores, porque de verdad busco las otras riquezas». Y ahí ya estamos frente a una catástrofe.

# Once voces contra la barbarie del 11-M

de Ignacio Amestoy, Ana Diosdado, Yolanda Dorado, Raúl Hernández Garrido, Juan Alberto López, Jerónimo López Mozo, Yolanda Pallín, Paloma Pedrero, Margarita Ripoll y Julio Salvatierra

Cuando escribimos esta reseña, el juicio sobre el 11-M, la mayor tragedia terrorista en España, queda pendiente de sentencia. Será una sentencia judicial sobre los acusados de la trama; para las víctimas, en lugar de las sentencias, queda la imposibilidad del olvido y la fe de las palabras en conciencia. Un año después de aquella fecha fatídica, durante la jornada del 11 de marzo de 2005, coincidiendo con el primer aniversario de la tragedia, se representaron en distintos teatros de Madrid: Teatro de la Abadía, Teatro Pavón, Centro Dramático, Círculo de Bellas Artes, Casa de América y Sala Cuarta Pared, once textos dramáticos que once autores españoles dedicaban a las víctimas del atentado, cuyo homenaje cerró una representación conjunta en el Teatro Español. Pues bien, la Fundación Autor ha publicado recientemente el libro que da fe de los textos representados, a los que se suma la partitura de *El bosque de los ausentes* de Antón García Abril, cuyos beneficios se destinan a la Asociación 11 de Marzo-Afectados de Terrorismo.

Dados los resortes que en este país dieron en agitarse frente al hecho despiadado, se entiende que en el teatro la rabia diera paso a la actitud y por ello, tal como refleja Adolfo Simón en las palabras que prologa, «Esta edición deja constancia de que la autoría española contemporánea es vigorosa, generosa e implicada en su tiempo». Indudablemente, así ha sido.

En *Once voces contra la barbarie*, título que hace justicia al planteamiento de escribir a, ante, bajo, cabe... sin, so, sobre, tras el significado del 11-M, se dan cita doce obras breves: *Interacciones*, de Ignacio Amestoy; *Harira*, de Ana Diosdado; *Oxígeno*, de Yo-

landa Dorado; *Despedida*, de Raúl Hernández Garrido; *El tesoro del predicador*, de Juan Alberto López; *Extraños en un tren/ Todos los muertos*, de Jerónimo López Mozo; *Entrevías*, de Yolanda Pallín; *Ana el once de marzo*, de Paloma Pedrero; *Nostalgia del mar* de Margarita Reiz; *Pronovias*, de Laila Ripoll, que añade un bello poema dramático, *Once de marzo*, y *El muerto y el mar*, de Julio Salvatierra, a quienes se une la citada partitura de García Abril *El bosque de los ausentes*.

La complejidad de reseñar cada una de las piezas que se nos presentan viene dada por un hecho trascendental: si bien el denominador común que explora la construcción de cada una de estas obras es, lógicamente, el mismo —pues de ello se trata, de motivar la acción del teatro sobre la reacción humana de quien lo hace posible ante una tragedia que el mismo terror desorienta—, no es menos cierto que al percibir en su conjunto la capacidad de los autores por esgrimir su emoción uno encuentre, además de una portentosa unidad dramática, la línea de sombra que cruza el espacio entre la vida y la literatura. Por ello, permítaseme —en homenaje al mismo destino de estas piezas teatrales y consideración a su propia génesis— advertir de la índole que el lector de teatro encuentra en la palabra advertida y trasladar el comentario desde ella misma a través del eco de las obras a las que nos referimos.

El primer detalle que marca el hecho teatral es la misma titulación dramática. Referencias, metáforas, palabras directas también, que convergen en la naturaleza de un teatro que recurre al signo, al símbolo como detalle unificador y convergente que identi-

Aníbal Lozano

Once voces contra la barbarie del 11-M

de  
Ignacio Amestoy,  
Ana Diosdado,  
Yolanda Dorado,  
Raúl Hernández Garrido,  
Juan Alberto López,  
Jerónimo López Mozo,  
Yolanda Pallín,  
Paloma Pedrero,  
Margarita Ripoll  
y Julio Salvatierra

Incluye  
el segundo movimiento de  
«El bosque de los ausentes»  
de Antón García Abril

Prólogo  
Adolfo Simón

Edita  
Fundación Autor  
Publicaciones SGAE. 2006

fica el propósito colectivo, desde lo individual, en el hecho dramático. Así, el significado / significante del tren en *Oxígeno* parece evidenciar cuanto deviene, desde la mascarilla de víctimas en sillas de ruedas hasta donde la simultaneidad de las acciones. Otro drama indaga en otro símbolo de aquel día, la radio en la vida cotidiana, en el diálogo de dos mujeres en *Harina*, o la señal evidente de Caronte y su barca, expresada de manera muy congruente en *El muerto y el mar*. Cuanto es representable en estas piezas tiene un ambiente común de metáfora y realidad sobre los muertos, los vivos y desmemoriados también, como en una sinfonía des espectros donde se conjugan en el mismo verbo viaje y compañeros de viaje, realidad e irrealidad.

Así sucede también en la propuesta de *Nostalgia del mar*, donde se fragmenta el tiempo tras la eclosión de lo sucedido. En ambos textos los personajes son ficción de sí mismos, víctimas de una irrealidad envolvente y cruel. Tales referencias ahondan bajo el eco de Strindberg, como de los fantasmas y sombras que transportan la realidad, la locura y la indefensión.

Por otra parte, si los símbolos quedan en pie sosteniendo el argumento que los ha motivado, como una dura representación frente a la vida, no es menos cierto que hay imágenes especialmente generadoras de otra corriente dramática en este difícil equilibrio, y así, en *Pronovias* asistimos a una dura ¿farsa? desde donde se aproxima la vida hasta ser certeza teatral cuando una mujer sin una de las piernas recrea su esperanza por conseguir un vestido de novia frente a la realidad y la consecuencia. El mismo terror visto desde la introspección sacude el texto de *Entrevías*, en la dualidad de dos hombres cuyo símbolo de edades tan diferentes se disuelve esta vez desde el eco de un tic-tac —símbolo espectral de nuevo— que, permanente, asola la escena.

Otro de los espacios oscuros que evidencia una constante en la propuesta de casi todos los autores es la indagación en el miedo, como hecho singular, y también en los miedos como hecho plural y colectivo, y aún más allá, en la exploración de los otros miedos, quebrantados en la autodefensa. Así, no debemos pasar por alto el papel simbólico del teléfono móvil en *Ana y el once de*

*marzo*, una pieza en desdoblamiento muy interesante donde el aturdimiento se hace cómplice en una sala de espera. Otro detalle acontece, en similar propuesta, ante la madrugada como símbolo también que atraviesa la pieza *Despedida*, o como la reflexión ¿surrealista? que acontece en *El tesoro del predicador*, donde la violencia desatada conecta con la refracción de otro símbolo añadido al del móvil: la mochila.

Esta simbología —natural, y en nada artificial, claro— late indudablemente en el libro que conforma estas propuestas, al tiempo que en dos de ellas la misma referencia de la literatura frente al teatro queda a solas, frente a la vida. Tal se nos presenta en la pieza *Extraños en un tren / Todos muertos*, referentes de Patricia Highsmith y Chester Himes, respectivamente, que invita al lector libremente a sentir como suyo el propio guión dramático desde una geografía de inquietudes abiertas por él mismo.

Simbología, en fin, que nos evoca al buen Beckett, si se me permite, con la complicidad de cuanto fracturó la vida cotidiana que motiva este encuentro cuyo detalle reseñado concluiría con ese mismo resorte literario: el de la grandeza de los espacios y de los símbolos dramáticos, que encontramos en la pieza que abre el libro. Me refiero a *Interacciones*, donde Clitemnestra, Orestes y Electra, entre Ibsen y Nora y las ambulancias y el terror —símbolos y reverberaciones—, identifican unas palabras indelebles: «*Todos tenemos el mismo miedo. ¡El mismo miedo! ¡El mismo miedo que nos iguala!*».

Tal reflejo, en fin, sitúa la tragedia y el terror del 11-M con el de la creación de espacios y articulaciones dramáticas que aquí se nos presentan, no desde un espacio *autor-actor-espectador*, sino desde la índole de una reflexión que la palabra necesitaba desnudar, desentrañando, para salir a flote entre la complicidad con las víctimas. No cabe duda de que el trabajo respetuoso que han realizado los autores que aquí se presentan trasciende también la necesidad de expresar la rabia, sin menoscabo del talento, que aparece en esta propuesta que ahora leemos. La simultaneidad entre el teatro y la vida dan fe aquí de la memoria de las víctimas y de la conciencia que late cuando el teatro es compromiso. ■





# Manual de teoría y práctica teatral

de José Luis Alonso de Santos

Un libro denso y riguroso, un libro para conocer el teatro desde todos los puntos de vista, el de su íntima esencia y el de su manifestación como espectáculo, el del simple espectador y el del profesional de la escena, un libro que aborda el fenómeno teatral en la totalidad de sus aspectos y que penetra a fondo en todos ellos, que requiere muchas horas de lectura y toda una vida de permanente consulta, de búsqueda continua para desvanecer dudas y aclarar conceptos. Si la palabra *manual* que figura en el título nos remite a la conveniencia de tenerlo siempre a mano para su constante uso, por la amplitud y profundidad de su contenido ha de ser considerado un verdadero tratado científico, si entendemos el teatro no solo como un arte que se practica, sino como una ciencia que se estudia.

Ya en 1998 publicó Alonso de Santos otro libro teórico, *La escritura dramática*, que tuvo una extraordinaria acogida y que sigue y seguirá vigente por el permanente interés de su tema y su certera y brillante exposición. De aquel logro feliz le quedó sin duda al autor el estímulo para penetrar de nuevo en el mundo interior de su rica experiencia personal, ahora no solo como escritor dramático, sino como hombre de teatro total, dramaturgo, director, actor, estudioso, profesor, gestor, etc., y de todo ese magma de vida consciente y responsable dedicada al teatro, depurar y extraer todas las enseñanzas teóricas y exponerlas en este hermoso libro para que los demás se sirvan de ellas. Explícitamente lo manifiesta en su página 21: *Este libro está destinado a creadores y profesionales teatrales, estudiosos e investigadores, pero, especialmente, a todos aquellos que inician su andadura en el maravilloso mundo del teatro. Trataremos de ponernos en su lugar, escuchar sus preguntas, y hacer el camino a su lado.* Un libro didáctico cuyo objeto es informar, e informar en la mayor medida posible.

Un recorrido por el índice da la primera idea de la densidad de información que el libro contiene. Ahí está el teatro en todas

sus facetas, con todos sus detalles y en toda su complejidad. Apenas iniciadas las primeras páginas, el lector ya encuentra citas de Stanislavski, de Bentley, de Aristóteles, de Chéjov, de Kant, de Horacio, de Leandro Fernández de Moratín... Desde este primer momento nos consta que el libro que tenemos en las manos es el fruto de un trabajo serio para el que no se ha escatimado la documentación.

Al estructurar su libro, el autor ha comenzado por establecer el tema sobre el que va a tratar, lo que sin duda parece el camino más correcto: si se va a proceder a un análisis tan amplio y exhaustivo como nos proponemos, lo primero es declarar cuál es el objeto que vamos a analizar, en este caso el teatro: ¿qué es el teatro? Este es el primer epígrafe del libro. Ahí es nada. De entrada, el libro nos obliga a plantearnos la esencia de un fenómeno cultural tan complejo, tan profundo y tan evanescente que ni siquiera hay unanimidad en lo que el teatro sea, de manera que su concepto se amplía o restringe, incluyendo o excluyendo del mismo determinados espectáculos según los distintos gustos o épocas. Claro que la dificultad del problema no excusa de la obligación de afrontarlo, y dejarlo para el final del libro a modo de colofón o resultado del análisis previo no haría más que aplazarlo sin darle solución, pues lo que sea la esencia, el concepto profundo del teatro, radica en el inconsciente, y su conocimiento pertenece a la intuición. Cuando Aristóteles identifica drama con acción, comienza el proceso intelectual de aproximación al concepto consciente de lo que sea el teatro, el proceso que ha resumido Alonso de Santos en el comienzo de su libro, y que profundiza de inmediato, llegando incluso a estudiar las relaciones del teatro con la filosofía, mediante las recíprocas influencias con que se condicionan entre sí: a través de Kant, el romanticismo, Hegel, etc., la filosofía ha influido en el teatro; y a través de los trágicos griegos lo ha hecho en la moderna psicología, así como a través de Plau-

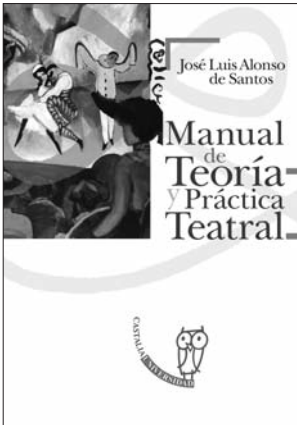
Domingo Miras

*Manual de teoría  
y práctica teatral*

de  
**José Luis Alonso de Santos**

Colección  
**Castalia Universidad**

Editorial  
**Castalia, Madrid, 2007**



to (aquí se extiende más porque el tema le es especialmente amado) recibe Descartes la iluminación de su *cogito ergo sum*, gracias a la perplejidad de Sosia dudando de sí mismo.

Pero, aparte de la influencia del pensamiento y de la filosofía, es sobre todo la personalidad individual lo que marca la línea y el estilo de cada creador. *Establecida la idea (de origen romántico) de que el creador de verdadero genio escapa a cualquier clasificación, no sigue moldes ni corrientes, sino que los crea, etc., es natural que las gentes de teatro tratemos de lograr esa singularidad y libertad creativa, y nos resistimos a que se nos etiquete. La originalidad se relaciona así con valores como la autenticidad (ajeno a los gustos del público, etc.). La obra creativa trata de ser, pues, intuición y expresión única de la poética de su autor.* Y, como ilustración de esta variedad de estilos personales de los distintos autores, muestra la forma de afrontar el tema de la propia existencia de una serie de dramaturgos cronológicamente ordenados: Esquilo, Eurípides, Shakespeare, Chéjov, Pirandello, Camus, Tennessee Williams y Beckett. Una selección bien significativa.

Una vez establecido el concepto de teatro, José Luis Alonso expone a continuación su manifestación externa, su morfología, la forma en que se nos presenta, o sea, su estructura. *Entendemos por estructura dramática un modelo organizado de relaciones escénicas entre diferentes elementos que nos permite contar una función representada por actores.* Y, más específicamente: *La estructura teatral no es la mera división de una trama en escenas, cuadros o actos (estructura superficial), sino la relación funcional y causal (estructura profunda) entre las partes que constituyen la obra, en especial entre la trama y los personajes, y sus formas de manifestarse (el lenguaje visual y sonoro).* A partir de este principio, penetrará en el estudio de la trama desde su enunciado por Aristóteles hasta su reivindicación por Brecht, y a través de la *trama* en el del *conflicto*, la oposición que vertebra y dinamiza la trama, que puede estar acompañado por conflictos secundarios que no la crean, pero la enriquecen. Completa el tema un pormenorizado estudio de la estructura clásica como forma de exposición del conflicto mediante los tres

conocidos segmentos de planteamiento, nudo y desenlace, así como las estructuras anticlásticas o transclásticas, el minimalismo y la antiestructura, que termina con una interesantísima cita de Müller sobre las civilizaciones que llama *de la economía y del derroche*, situando al teatro como producto típico de las segundas, no solo por la exclusión de la motivación económica en su gestación cuando el teatro es digno de este nombre, sino sobre todo porque en sí mismo es un ritual de sacrificio, de transformación y muerte. Cierra este capítulo dedicado a la estructura teatral con un análisis sumamente ameno de su propia puesta en escena de *Peribáñez y el comendador de Ocaña* con la Compañía Nacional de Teatro Clásico.

El conflicto es estudiado pormenorizadamente, ya que se trata del íntimo nódulo del drama, aquello que lo produce y justifica, lo que permite la existencia del teatro mismo. Alonso de Santos es plenamente consciente de ello, como en más de una ocasión me ha manifestado en conversaciones privadas, y así se muestra tanto a lo largo de su obra dramática como en este libro teórico en que, tras la cita de testimonios como los de Layton, Brecht, Sartre, Strindberg y Shaw, desmenuza y analiza el conflicto exhaustivamente, descomponiéndolo en sus elementos y considerando por separado al protagonista y antagonista y la oposición entre ambos con palabras de Stanislavski, o las tan contundentes de William Layton: *Nuestra misión es provocar conflictos en la escena entre protagonista y antagonista, para aumentar la tensión dramática y apartarnos de lo casual y lo indiferente, que es la muerte del teatro.* La minuciosa pormenorización con que el autor desentraña el tema del conflicto le lleva al análisis de las metas de los personajes, de la urgencia con que el protagonista plantea sus exigencias, las motivaciones de ambos antagonistas, las estrategias que emplea el protagonista para alcanzar su objetivo y el antagonista para impedirse, los distintos tipos de conflictos que suelen plantearse y que enumera: interno, por relación, de situación, social y sobrenatural, las variables auxiliares que influyen en el conflicto, desde la situación de partida hasta el carácter de los personajes, su estado de ánimo, o sus relaciones emocionales o sociales.

La situación conflictiva se produce merced a un *incidente desencadenante* que la origina y provoca. Este *incidente* de capital importancia dramática es estudiado por el autor con la extensión y profundidad que merece su trascendencia. En función de su naturaleza, el incidente puede ser de muchas clases, y aquí se muestra a título de ejemplo la clasificación de Vladimir Propp: incidente de alejamiento, incidente de mandato, incidente de trasgresión, incidente de engaño, incidente de complicidad, incidente de fechoría e incidente de carencia. El incidente genera el conflicto que, a su vez, produce incertidumbre y expectación.

Ahora bien: el conflicto es un conflicto entre personajes; estos lo crean, lo sostienen y lo resuelven. Si el conflicto es el motor interno del drama, los personajes son el vehículo que ese motor pone en marcha, son la parte material y visible del complejo de fuerzas en armonía o en colisión que componen el drama. Este *Manual* trata ampliamente del personaje, de su esencia, de su historia, de sus modelos, para llegar al modelo actancial en que el personaje no es sino una más de las fuerzas que impulsan la acción dramática, los *actantes*, que pueden estar compuestos por varios personajes, por uno o por cualquier otro elemento que origine una fuerza dramática, como una idea o un prejuicio social, por ejemplo.

La relación primordial entre incidente desencadenante y el personaje sería el llamado *¿y sí...?*, es decir, una frase con verbo en modo condicional que, en virtud de esa condición, produciría determinados resultados. El proceso derivado de ese *¿y sí...?* y los resultados en cuestión serían sin duda una trama dramática. De ahí la categoría de creador que a *¿y sí...?* se atribuye. El autor dedica un capítulo a este importante *¿y sí...?*, pone varios elocuentes ejemplos de grandes dramas que parten de él, y también lo muestra como desencadenante de conflictos puramente internos, como en el famoso monólogo de *Hamlet*, que cita en su integridad por la traducción de Astrana Marín, en que el atormentado príncipe se pregunta por el más allá: morir es dormir, sí, pero, *¿y sí...?* después de muertos soñamos? porque la muerte es un país desconocido del que nunca ha tornado ningún viajero... Aquí me permito una pe-

queña digresión, abusando de mi libertad de comentarista: de improviso nos hemos encontrado con uno de los más llamativos ejemplos de la ambigüedad y el carácter contradictorio de Hamlet, que hace de él un personaje tan complejo y misterioso: ¿dice que nunca ha tornado ningún viajero del desconocido país de la muerte? ¿Ninguno? Eso puede decirlo cualquiera menos él, que ha charlado con el espectro de su padre sin que pueda decir que es una alucinación, ya que también lo han visto Horacio y los centinelas. Son libertades que el genio se permite y con las que se eleva más allá del pequeño sentido común de los comunes mortales.

Al estudiar las reglas de la teatralidad, tras resumir las ideas de la *Poética* de Aristóteles, de la *Epístola a los Pisones* de Horacio, del *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope, de la *Dramaturgia de Hamburgo* de Lessing, del teatro romántico de Víctor Hugo, del naturalismo de Zola, del teatro orgánico de Stanislavski, del *Pequeño organon* de Brecht y de la amplia libertad que permiten las distintas tendencias actuales, entra en un meticoloso análisis del tiempo y del espacio teatral y enumera después distintas reglas de necesario cumplimiento en la dramaturgia: la comprensibilidad, la identificación, la verosimilitud, la causalidad y la necesidad.

Los géneros dramáticos son anunciados a continuación: la tragedia, la comedia, el drama, la farsa, la tragicomedia, con determinadas consideraciones sobre el teatro y el cine, para, inmediatamente, entrar en un estudio documentadísimo, denso, exhaustivo, de la tragedia y de la comedia, con un amplio capítulo para cada una de ellas, que, lamentablemente, no es posible detallar aquí.

La segunda parte del libro se refiere a la práctica teatral y, como indica su enunciado, tiene como principales destinatarios a quienes se disponen a trabajar en alguna de las especialidades que se integran en el trabajo escénico propiamente dicho y los que se relacionan con él, empezando por la enseñanza: la pedagogía teatral genérica y las distintas áreas de aprendizaje, incluida la del teatro infantil. Al actor y su trabajo se dedican dos densos capítulos en los que detalla la técnica de Stanislavski y la de William Layton para, a continuación, enfrentar al actor con el personaje, la personalidad de este, su construc-

ción, la emoción al actuar y el conocido vicio interpretativo de la anticipación. La dirección de escena es asimismo analizada desde el punto de vista de la praxis: la preparación, los ensayos, el montaje, y ofrece diez consejos prácticos de evidente utilidad para el director novel. La formación del autor dramático es ampliamente desarrollada, de manera que los capítulos que la componen podrían constituir el esquema de un taller de dramaturgia: un capítulo dedicado a la concepción de la obra, su gestación mental y factores que intervienen en ella; otro, al lenguaje con el que se plasma y da forma externa a los contenidos mentales antes mencionados; un tercero, a los imperativos a tener en cuenta, puesto que el trabajo en cuestión va destinado a la sociedad que lo ha de recibir: los temas de nuestro tiempo, los finales de pacto o de ruptura... Un capítulo se destina específicamente a las traducciones y versiones, trabajo tan frecuente para los actuales dramaturgos, y el último se refiere, en fin, a la recepción por el público del trabajo ultimado: el receptor pasivo o activo, el teatro culto o popular... El genio de Cervantes cierra el libro, como ejemplo bien elocuente de recepción, con la amplia cita en que él mismo manifiesta las dos etapas que tuvo la acogida de sus comedias: una primera, en que *se recitaron sin que se les*

*ofreciese ofrenda de pepinos ni de otra cosa arrojada; corrieron su carrera sin silbos, gritos ni baraúndas...* Solo con eso se contentaba el pobre. En la segunda etapa, tras varios años de ausencia de los corrales, dice que *pensando que aún duraban los siglos en que corrían mis alabanzas, volví a componer algunas comedias; pero no hallé pájaros en los nidos de antaño; quiero decir que no hallé autor (empresario) que me las pidiese, puesto que (aunque) sabían que las tenía, y así las arrinconé en un cofre y las consagré y condené al perpetuo silencio.* Ejemplo bien elocuente de recepción positiva y negativa, ciertamente.

En fin, bajo el último epígrafe de su libro, el autor se despide de la tarea que sin duda ha sido larga, tenaz, incluso árida a veces, y al llegar a la ansiada orilla en que alcanza el descanso, puede volver la mirada a su prolongada singladura, y lo hace con modestia e incluso con humildad, con el temor de los posibles errores habidos en una obra tan grande y que por mi parte no he podido encontrar. Tranquilícese el autor del *Manual*, que bien puede descansar plácidamente con la seguridad de que sus arduos trabajos han dado un fruto digno de *tallarse en mármoles, esculpirse en bronce y grabarse en tablas*, por seguir con la evocación cervantina con que le da fin. ■

Visita nuestra web

[www.aat.es](http://www.aat.es)



# Teatro Breve (Breve Antología)

Estudios preliminares de Jesús Campos García, Santiago Martín Bermúdez, Berta Muñoz Cáliz, Raquel García Pascual y María Jesús Orozco Vera

Jesús Campos García presenta en la revista tinerfeña *Cuadernos del Ateneo* una escogida muestra del teatro breve que se escribe actualmente en España. Prologan esta selección varios estudios teóricos que enmarcan y desarrollan tanto el devenir del teatro breve español como la esencia y los fines del mismo.

La experiencia personal de Jesús Campos en el teatro breve encabeza los estudios preliminares. Se aborda aquí la relación del formato de un texto y su duración, con la estrategia del escritor para desencadenar y concluir los conflictos. Tomando como referencia diversas perspectivas —ejercicios de taller en el proceso de aprendizaje, «encargos» y/o convocatorias gremiales, moda del formato en otros medios—, Campos concluye que el auge del *breve* es un fenómeno que vuelve a despuntar en estos días como resultado de una dinámica vital intensa. Y aporta además el sugerente despliegue creativo que esta forma breve puede llegar a adoptar.

Desde una orientación completamente distinta, Santiago Martín Bermúdez realiza en el siguiente estudio un repaso histórico por el género chico, como modelo de pequeño formato. Nos recuerda cómo el *teatro por horas*, asociado al *género chico* desde finales del siglo XIX, desarrolló con éxito sus espectáculos hasta la primera década del XX. Durante ese periodo, el género se caracterizó por un marcado carácter popular, no siempre ambicioso en lo que a calidad artística se refiere.

Por su parte, Berta Muñoz Cáliz aborda el *teatro de urgencia* en un clarificador ensayo. La investigadora entronca este teatro con las vanguardias históricas y con la herencia del llamado «teatro de tesis» decimonónico. A continuación se van repasando las diversas etapas, citando nombres y obras, por las que ha atravesado el *teatro de ur-*

*gencia* a lo largo del siglo XX, desde la beligerancia de la guerra civil, la censurada del franquismo o la desencantada del posmodernismo. Llama la atención sobre el resurgimiento de este teatro en los últimos años; de manera que acontecimientos como la guerra de Irak o el 11-M, problemáticas como la inmigración, la violencia doméstica o la intolerancia se han hecho hoy materia dramática en el *teatro de urgencia*.

Lo grotesco en el teatro breve de los autores de tendencia neorrealista y neovanguardista da título a la aportación de Raquel García Pascual. El estudio se centra en algunas obras de esa tendencia escritas a partir de los años cincuenta. Tras dar cuenta de la evolución de las mismas, Raquel García encuentra un denominador común a todas ellas en el hecho de que los autores que recurren al formato breve pretenden utilizarlo como cauce de estreno para formar espectáculo junto a otras piezas de las mismas características. Otra reflexión interesante en este estudio es adscribir las formas breves de carácter farsesco al teatro comprometido y crítico de todos los tiempos.

María Jesús Orozco cierra la serie de estudios preliminares de la *Antología* con un repaso al teatro español de las últimas décadas. Y encuentra que en el siglo XXI el teatro corto tiene más sentido que nunca, porque es el teatro que puede «innovar reconstruyendo», precisamente porque se sitúa al margen de la representación inmediata, circunstancia que le convierte en un ejercicio más libre de escritura. La autora lanza una mirada esperanzada al futuro de este teatro, ya que lo considera un signo de las inquietudes del siglo XXI, con una sociedad carente de tiempo y saturada de información.

Tras los estudios teóricos, aparece la *Antología* propiamente dicha. La presentación de los textos aparece ordenada en función de su

**Mar Rebollo Calzada**

Universidad de Alcalá

*Teatro Breve*  
(Breve Antología)

Estudios preliminares de  
**Jesús Campos García,**  
**Santiago Martín Bermúdez,**  
**Berta Muñoz Cáliz,**  
**Raquel García Pascual,**  
**María Jesús Orozco Vera**

Revista  
**Cuadernos del Ateneo n.º 21**  
(2006)

Edita  
**Ateneo de La Laguna,**  
**Tenerife**



brevidad (de menos a más) e incluye al comienzo una reducida trayectoria profesional de cada dramaturgo, así como su fotografía.

Aunque Jesús Campos se disculpa en la nota preliminar de la *Antología* por las inevitables ausencias y asume tal responsabilidad, lo cierto es que la nómina de autores recogida despliega un panorama que refleja la actividad de dramaturgos significativos que dirigen hoy los cauces de la escritura teatral en España. Y nos estamos refiriendo (según el orden de presentación) a: Joseph M. Benet i Jornet (*Matices*), José Luis Miranda (*Ella y la Otra*), Ignacio del Moral Ituarte (*P. sale a trabajar*), Borja Ortiz de Gondra (*Soñar, tal vez morir*), Jesús Campos García (*Pareja con tenedor*), Santiago Martín Bermúdez (*Bocazas*), Yolanda García Serrano (*Le voy a matar*), Alfonso Sastre (*Un drama titulado no*), Iñigo Ramírez de Haro (*¿Pero es que me tengo que morir para que me hagáis caso?*), Juan Mayorga (*Sentido de calle*), Pedro Villora (*Una noche menos en Bagdad*), Antonio Álamo (*La camarera del Sófloque's*), Carles Batle (*La pelota y la hormiga*), Miguel Murillo Gómez (*Frente al espejo*), José Sanchis Sinisterra (*El año pasado en Toulouse*), Paloma Pedrero (*La actriz rebelde*), Rodolf Sirera (*Un hijo es un regalo de Dios*), Ana Diosdado (*Harira*), Domingo Miras (*Dos monjas*) y Francisco Nieva (*Es bueno no tener cabeza*).

Los textos son amenos, de lectura ágil y de contenidos e interpretaciones diversas. La mayoría de ellos están escritos para dos personajes, aunque encontramos monólogos y algunas piezas para tres personajes. Indudablemente, en este tipo de teatro el factor determinante, aparte de la urgencia del conflicto, es la creación de unos personajes ca-

paces de llevarlo a término. El reto se sitúa en elaborar con mínimas pero certeras y convincentes pinceladas un perfil reconocible y sugerente. En este sentido, encontramos tanto personajes con nombre como sin él, solo mencionados por una letra (A, B), un genérico (él, ella) o por otros atributos (actriz, cliente). Hay también casos en que no sabemos de quién es la voz que habla hasta bien avanzado el texto e incluso, en alguna pieza, nos ha sorprendido dialogando una «cabeza tuerta» con una «pierna».

Los temas se sitúan en la actualidad y abundan sobre cuestiones como la soledad, la impotencia frente a la vorágine que nos envuelve, la crueldad, las relaciones personales y familiares e incluso, dentro ya de la metateatralidad, las relaciones del personaje teatral con el dramaturgo. El tono varía entre sutiles ironías, humor chispeante, grotesco o acidez extrema.

En cuanto a la escritura dramática, la mayoría de las piezas prescinde de las acotaciones e introduce la situación directamente a través de los personajes, pero en las que aparecen, estas son amplias e imprescindibles para la acción. Los diálogos o monólogos destacan por sus réplicas extensas, a pesar de la brevedad de las piezas, posiblemente porque los conflictos que se plantean son de carácter intelectual y necesitan la palabra para su desarrollo.

En definitiva, la riqueza y variedad de estilos presentes en la muestra antológica viene determinada por la selección de los dramaturgos, representantes de todas las generaciones desde los años 50 hasta la actualidad; circunstancia que otorga a la publicación un carácter representativo del panorama actual del teatro breve español. ■

## Hazte socio de la AAT

Si una de tus obras ha sido estrenada, editada o premiada... **Puedes y debes hacerlo**



Sección autónoma  
de la Asociación  
Colegial de Escritores

C/ Benito Gutiérrez 27, 1.º izqda. 28008 Madrid. Telf.: 915 43 02 71. Fax: 915 49 62 92. <http://www.aat.es>



El teatro también se lee

# El drama en el salón

Apuntes sobre el teatro leído

Paco Novelty

Salamanca

Ofuscado en su vicio irrefrenable, entregado a la voracidad literaria, el ávido lector, que frecuenta con sobrada impaciencia tantas novelas y con tanta pasión los libros de poesía, se acerca sorpresivo al texto teatral y todavía no sabe cómo enfrentar el reto.

Porque el teatro leído tiene particular catadura y nervio si previamente hemos visto en las tablas, desde la penumbra del patio de butacas, su representación, si ya sabemos cómo ha trenzado el director los hilos que el autor esbozó, cómo ha movido a las figuras de acá para allá, dónde ha cargado la suerte del relato o cómo ha resuelto técnicamente la complejidad de un montaje, música, vestuario, luces, gestos y tantas otras caras de la puesta en escena, de los caprichos o las ideas que un escritor apunta en la clausurada soledad de su cubil.

Si ya hemos visto representadas una o varias versiones de la obra, que con premeditación acabamos de alcanzar desde los estantes de la biblioteca, estaremos leyendo un texto filtrado por la retina aguda o desacertada de los que antes se enfrentaron a él y plasmaron en escenas reales lo que solo eran palabras y nada más que palabras.

Por el contrario, si del libro que abrimos por primera vez no tenemos otras noticias más que las derivadas de nuestra propia formación lectora, pero no conocemos puesta en escena alguna que nos condicione con su presencia, entonces y solo entonces nuestra capacidad de aficionados a la literatura dispone de un fértil territorio virgen en el que, con un poco de imaginación, podemos realizar todo tipo de piruetas escenográficas, apuntes personales de decorado, bocetos de vestuario y atrezzo, vaivén de personajes con sus voces y gestos por las bambalinas, y cuantas osadías libérrimas nos dé la gana tramar sobre la base de lo que estamos leyendo.

Confieso que prefiero leer los textos antes de ir a verlos sobre el escenario, de tal manera que si voy a acudir al estreno del *Tartufo* por primera vez, que no es el caso, dada mi edad propecta, prefiero pasarme antes en casa un rato a solas con Molière en un fructífero vis a vis con su hipócrita universal y acudir al estreno abierto a las sugerencias ajenas, tras haber hilvanado las mías propias en el confort del sillón frailuno de la casa que tanto gustaba a Jorge Guillén.

Pero el teatro leído —y hablo del leído con la misma intensidad e interés que cualquier otro texto literario—, es también un territorio franco en el que poner en marcha nuestras propias dotes dramáticas. Quién no se ha sorprendido alguna vez enamorado y entusiasta, poniendo su voz a la voz de

Calixto entonando apasionado sus desgarros medievales de amor ante Melibea cuando dice que cifra la grandeza de Dios:

En dar poder a natura que de tan perfecta hermosura te dotase,  
e facer de mi inmérito tanta merced que verte alcançase e en tan  
conveniente lugar que mi secreto dolor manifestarte pudiesse.

O forzando la voz aguardentosa y torciendo el gesto castizo, a solas con Valle Inclán en la mano y la entonación quebrada por la coña marinera de la copla, que es pintiparada para memorizar y colar de rondón en fiestas y saraos:

Alfonso, ten pestaña / y ahueca el ala, / que la cosa en España /  
se pone mala. / No sea que / El pueblo soberano / te dé mulé

La onomástica real es intercambiable con la única condición de que el nombre del sustituto encaje en la métrica valleinclanesca. Se garantiza el éxito de público y crítica.

Por eso tal vez lo más entretenido y singular de leer teatro es caer en la tentación de dramatizarlo ahí mismo, poniendo a los personajes el énfasis y la entonación adecuados, mimando el gesto, e incluso poniendo voz a más de uno, dándonos la réplica a nosotros mismos en un ejercicio disparatado de autocomplacencia lectora, que nos pone ante el espejo de nuestros recursos escénicos, siempre escasísimos, y ante nuestro sentido del ridículo, que incluso estando a solas tantas veces nos atenaza.

Leer teatro es, por tanto, abrir las puertas que el autor dejó entreabiertas, ponerle colcha de vivos colores al lecho donde yace desairada la esposa del comendador y color de ojos a la gata del tejado de Tennessee Williams, aunque nunca serán tan bellos como los de Elisabeth Taylor, en la versión cinematográfica, pero tan teatral que es puro teatro de Richard Brooks.

Hay otra manera de leer teatro: hacerlo de manera colectiva, que es, lo saben muy bien los profesores que se dedican a desbravar adolescentes, un ejercicio a medio camino entre el entretenimiento y la docencia, que descubre las dotes dramáticas de algunos y pone en marcha saludables mecanismos de trabajo en común en los que, en ciertos casos, se llega a resultados muy dignos de representación y naturalidad y se despierta el interés temprano de los jóvenes por la literatura y el arte; o al menos durante los ensayos suele florecer algún apasionado idilio juvenil, tan literario o más que el que nos cuenta el texto que leemos. Pero esa es otra historia que otro día tendrá su merecido. ■

# Del talento

Inma López Silva

Cuando una mira la foto de Rubén Ruibal, tiene la sensación de que se trata de un buen tipo. Pone cara de chico duro, incluso de chaval de barrio que se ha puesto corbata para ir a un juicio, como podría hacer alguno de los personajes de *Limpeza de sangre*, la obra que ha merecido el *Premio Nacional de Literatura Dramática 2007*. Pero se trata solo de un gesto de actor; de actor joven, o de autor joven, de hombre de teatro, en definitiva, que, con sus 37 años, ya se ha codeado con lo mejor del teatro gallego y nos demuestra que la renovación generacional es posible. Sé que admira a Roberto Vidal Bolaño, en cuya compañía, Teatro do Aquí, Ruibal trabajó y fue incansable colaborador, al tiempo que creaba su propio grupo, Teatro Cachuzo, con el que estrenó sus primeras obras, *Fume* y *Eu nunca durmo*, firmadas bajo el pseudónimo (evidente) de Eric Cachuzo. Además, no hace mucho estrenó otros textos: *Traffic*, *Arroz mubi* y *Triunfadores*. También sé que a Rubén Ruibal le entra un rubor de admiración cuando a él, que ya es premio nacional de Literatura Dramática, lo comparamos con su maestro Vidal Bolaño, cuya gran cuenta pendiente es, sin duda, haber merecido siempre ese premio y haber muerto sin conseguirlo.

Supongo que la vida de Rubén Ruibal ya cambió un poco cuando en 2006 ganó el *Premio Álvaro Cunqueiro de Textos Teatrales*, uno de los más prestigiosos de Galicia, con esta misma *Limpeza de Sangue*, que, a pesar de todo, todavía no ha sido llevada a escena. No son gajes del oficio; son cosas que pasan en esta esquina del mundo cuya mayor efeméride, alardeando de pesimismo, viene a ser el naufragio negro de un petrolero. Son los pequeños desastres de la precariedad teatral que prolifera como los hongos en Galicia y que repercute directamente en los talentos de aquellos que quieren hacer teatro y no pueden; o no pueden bien. Esas desgracias no salen más que de refilón en las obras de Ruibal, que, aun así, no renuncia a relatarlas con ironía en su *blog*, un espacio cargado de su forma de ver el mundo. Se titula *Alicia crece* y en él demuestra que la vida, su vida, consiste en algo más que el mundo del teatro y que todo puede crecer y fascinar en el mundo interminable de internet.

Por la foto de Rubén, una ni se imagina que no tiene pelos en la lengua. Que dice las cosas sin censura, cosa que, en los tiempos que corren, no es poco. Cuenta en diversas contracapas y semblanzas que, cual jardín de Epicuro, se dedica a la horticultura a la galaica, o sea, en casa, mientras cuida a sus gemelos. No es amo de casa, dice en una entrevista concedi-

da a *La Voz de Galicia*, simplemente, y después de haber sido casi de todo (entrevistador del INE, empleado de biblioteca, vendedor), ha organizado bien el trabajo y, así, se dedica a escribir, por suerte para quienes gozamos de leerlo.

Cuando Ruibal habla a la prensa, cuenta mucho. Cuenta el subidón de que lo llame el ministro de Cultura para felicitarlo y, de paso, como quien no quiere la cosa, lanza dardos a quienes no le han facilitado que su obra consiga lo que todo drama persigue: verse en las tablas. Sin embargo, Ruibal es escéptico sobre la capacidad de un premio para dar visibilidad a un autor y, en general, al teatro gallego. Yo, por el contrario, no lo soy tanto. Puede que sea atípico el relativo silencio que rodeó en su momento a nuestro otro premio nacional de Literatura Dramática, Manuel Lourenzo, pero lo cierto es que ese galardón ha de catapultar a Ruibal al reconocimiento, en tierra ajena en primer lugar, y, probablemente, en su propio país, Galicia, como sucedió a Manuel Rivas o a Suso de Toro en narrativa. Está por ver eso de que nadie es profeta en su tierra, y el marchamo de un premio nacional ha de ser apetecible para cualquier compañía que no sea tonta, aunque sea a toro pasado, como sucede al Centro Dramático, que aprovechará finalmente el premio: el talento como escritor de Ruibal ya resonaba antes del *Nacional* por los pasillos del teatro público gallego y, a pesar de no haber convertido *Limpeza de sangre* en espectáculo, sí lo han invitado a participar en un experimento interesante: tres autores jóvenes dirigidos por un director también novel para el primer trimestre de 2008.

Un escritor no es nada sin su obra. Rubén Ruibal es hoy, para todos, *Limpeza de sangre*. Y viceversa. Es esa obra cargada de realismo sucio, de estructura cinematográfica que demuestra que el teatro dialoga con todas las artes, del humor y la ironía capaces de suavizar auténticas tragedias humanas, de vidas que se mueven entre el límite de la finitud, la ilegalidad, la muerte. Rubén Ruibal y *Limpeza de sangre* son «EL» teatro, pero también son literatura en estado puro; son ese hallazgo que siempre refresca y alegra: encontrar una obra que sirve para llevar a las tablas, pero que también sirve para leerse y fascinarnos con acotaciones que son novela, con personajes que parecen de relato y que, sin embargo, le acaen a la escena como una luz, una sensación, o el aroma del teatro cuando está vacío y se abre al talento de los autores que todavía podemos descubrir. ■

Esta revista ha sido editada por la AAT con la ayuda de:

