



LAS SITUACIONES DRAMÁTICAS

Juan Carlos Rubio, Fernando Doménech, Domingo Miras

(Revista de la Asociación de Autores de Teatro)

DIRIGE LA REVISTA LA JUNTA DIRECTIVA DE LA AAT

PRESIDENTE DE HONOR

Antonio Buero Vallejo

PRESIDENTE

Jesús Campos García

VICEPRESIDENTE

Domingo Miras Molina

SECRETARIO GENERAL

Santiago Martín Bermúdez

TESORERO

José Manuel Arias Acedo

VOCALES

Fernando Almena Santiago

Ignacio Amestoy Eguiguren

María Jesús Bajo Martínez

David Barbero Pérez

Fermin Cabal Riera

Poli Calle Soriano

Ignacio del Moral Ituarte

Salvador Enriquez Muñoz

Miguel Murillo Gómez

Paloma Pedrero Díaz-Caneja

Alfonso Plou Escolá

José Sanchis Sinisterra

Virtudes Serrano García

Miguel Signes Mengual

Rodolf Sirera Turó

CONSEJO DE REDACCIÓN

Ignacio Amestoy Eguiguren

Fermin Cabal

Jesús Campos García

Ignacio del Moral

Salvador Enriquez

Santiago Martín Bermúdez

Domingo Miras

Virtudes Serrano

Miguel Signes Mengual

EDITA

AAT

DEPÓSITO LEGAL

M-6443-1999

ISSN

1575-9504

DISEÑO, MAQUETACIÓN E ILUSTRACIONES

Martín Moreno y Altozano

www.mm-atriana.com

IMPRIME

J. A. C.

PRECIO DEL EJEMPLAR

3 €

SUSCRIPCIÓN ESPAÑA (4 NÚMEROS ANUALES)

9 €

OTROS PAÍSES

12 €

REDACCIÓN, SUSCRIPCIÓN Y PUBLICIDAD

C/ Benito Gutiérrez, 27-1.º izq.

28008 Madrid

Tfno.: 915 43 02 71. Fax: 915 49 62 92

E-mail: aat@aat.es

http://www.aat.es

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]

Del color con que se mira

JESÚS CAMPOS GARCÍA

4. ¿De qué escriben los autores?

JUAN CARLOS RUBIO

8. El viejo y la niña

FERNANDO DOMÉNECH

15. Los temas teatrales

DOMINGO MIRAS

18. De aquí y de allá

SELECCIÓN DE MIGUEL SIGNES

20. Libro recomendado

Conversaciones con Goethe,
de Johan Peter Eckerman

FERMIN CABAL

23. Reseñas

Bajo los rascacielos, de Jerónimo López Mozo. Por Magda Ruggeri

Comedia de Fausto, de Mariano Anós. Por José Luis Esteban

En manos del enemigo / Vis a vis en Hawai,

de José Luis Alonso de Santos. Por Anibal Lozano

Els anys difícils..., de Gonzalo Pérez de Olaguer. Por Miguel Signes

32. Juan Mayorga, *Premio Nacional de Teatro*

JOSÉ MONLEÓN



**(ASOCIACIÓN
DE AUTORES DE
TEATRO)**

REALIZA SUS ACTIVIDADES CON LA AYUDA DE:



**Jesús Campos García**

unto a las situaciones dramáticas, que permanecen constantes por ser indisociables de nuestra naturaleza, los autores de cada época tratamos situaciones circunstanciales que, si se analizan detenidamente, siempre acaban remitién-

donos a las que nos son primordiales: la pasión y la muerte (Eros y Tanathos), que, junto con el poder en sus distintas variantes (ese afán desquiciante, que todo lo perturba), están en el origen de cualquier situación dramática. Por tanto, más que «de qué» trata la literatura dramática, sería del «cómo» se abordan las distintas temáticas. O, refiriéndonos no al reflejo, sino a lo reflejado, de cómo se viven similares situaciones en distintas épocas y en distintas sociedades.

Poco tienen que ver los incestos de la tragedia griega con las posibles relaciones incestuosas del siglo XXI, cuando ya el sexo no es sinónimo de procreación. Cierzo que el peso de la historia continúa gravitando sobre nosotros, y que aún se mantiene vivo ese sentimiento atávico vinculado a la conservación de la especie, lo que mantiene activo el conflicto (hoy más por inercia y puritanismo que por la degeneración hereditaria que este tipo de relaciones conlleva). Lo cierto es que el tema aún continúa vigente, aunque con distintos acabados. Tampoco los conflictos bélicos tienen hoy la misma dimensión que tuvieron para nuestros clásicos, si consideramos que una guerra nuclear podría borrar la vida del planeta, circunstancia tristemente novedosa que disfrutamos desde hace solo unas décadas. No digamos ya el poder, antes concreto y ejercido en directo y hoy difuso, anónimo como las sociedades mercantiles. Mas sin llegar a estas situaciones extremas que cito aquí como máximos exponentes de la evolución de los conflictos, el catálogo de estos se modifica, al tiempo que se amplía, como consecuencia de que, en ocasiones, las nuevas estructuras dramáticas tienden a la complejidad, y esta combinatoria interminable da nuevos e insospechados sabores con los que la nueva cocina escénica nos sorprende.

Acorde con los avances de la sociedad, también cada vez más compleja, los contenidos se expanden ofreciendo un gran arco cromático. Podría escribirse de

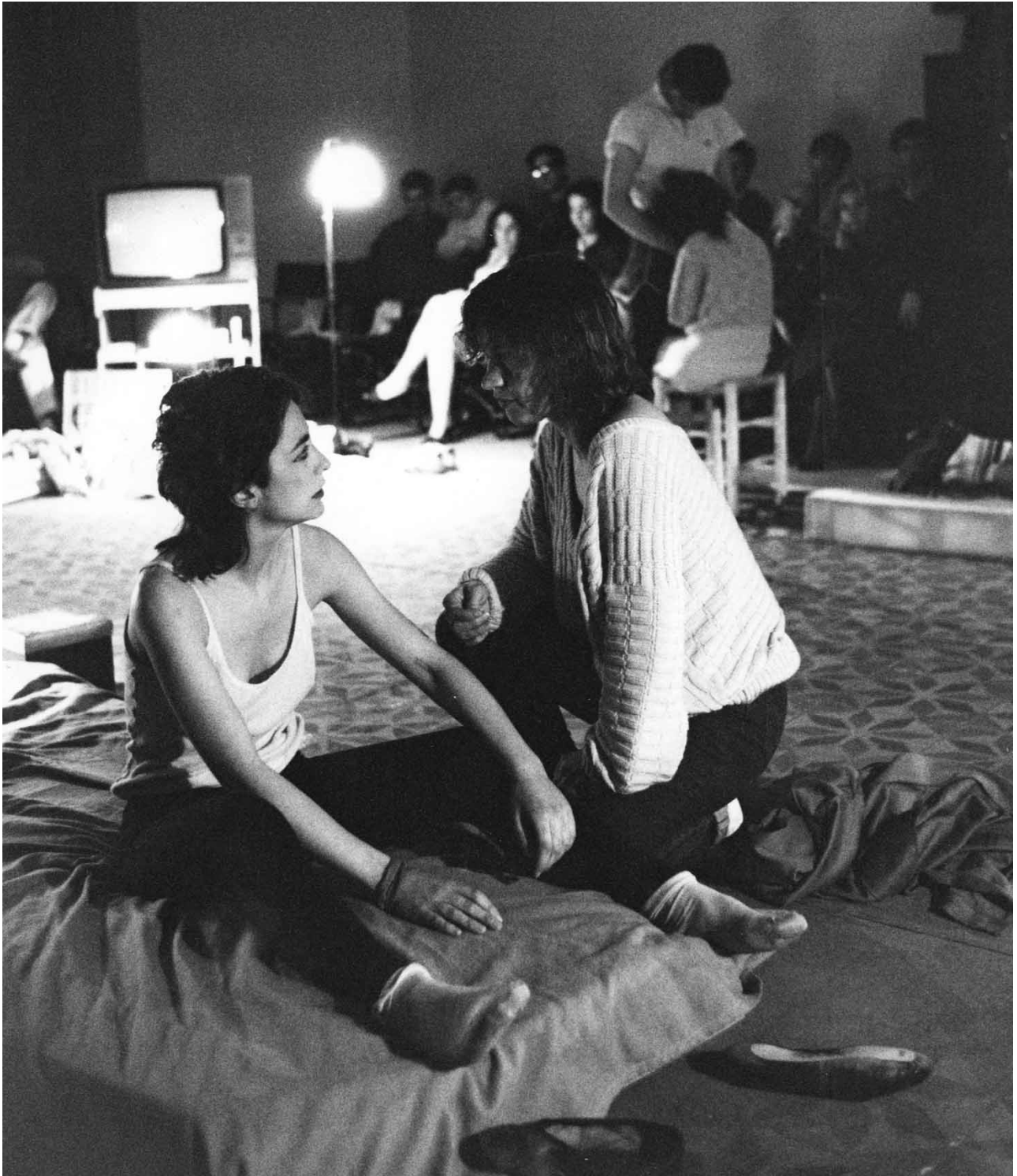
DEL COLOR CON QUE SE MIRA

cualquier modo sobre cualquier cosa si no fuera porque una imperceptible censura del gusto va estableciendo el qué, el cómo y el cuándo. El poder, esa tercera pata del banco teatral, no en la ficción sino en la realidad, continúa, como siempre, abriendo unas vías y cerrando otras. El poder que, en ocasiones, se ejerció desde la Corte, otras desde el interés empresarial; más burdo cuando lo hizo *manu militari*, o más *fashion* cuando, como ahora, se ejerce desde el *glamour* oficial, no dejará que la creación se produzca fuera de su control; por más que tenga que establecerlo sutilmente. Democracia obliga.

Rizando el rizo: la «cultura» contra la comunicación artística es hoy, en mi opinión, la mayor mordaza. Códigos que se establecen desde difusos centros de poder y que dictan qué es lo que está en la onda y qué se considera trasnochado. Ya no es el público, o una clase determinada, quien sostiene al teatro. Hoy, como antaño, es la oficialidad quien lo sostiene, y quien, en consecuencia, propicia la comunicación escénica que más le favorece, o menos se oponga, a sus intereses. Y son muchos los recursos de los que puede valerse para establecer sus sutiles censuras. Los más evidentes son sin duda el reparto de subsidios y el control de los espacios; pero no es menos determinante el establecimiento de una categoría temática desde la que se acota lo que puede o debe decirse si se quiere ser «moderno». Lo curioso es que para fijar el paradigma de la Modernidad utiliza la retrospectiva, un modelo en auge en todos los ámbitos de la cultura. Y así, con la reposición de los clásicos o el repertorio, parece como si quisieran detener la evolución temática, como si se aferraran al principio de que los temas son universales y eternos, categorías inamovibles; cuando, justamente, el tratamiento artístico de un tema lo convierte en inaprensible. Y esto abundando en que el valor artístico no se alcanza tanto por la contundencia del tema como por la matización de su tratamiento.

Tras esta reflexión, repaso el catálogo de nuestra cartelera, hago memoria del teatro reciente, y el panorama, siendo inabarcable, acaba reduciéndose a lo dicho: sexo y muerte; la vida perturbada por el poder. ¿Tendrán razón los que se empecinan en el carácter eterno y universal del arte? Seguro. Sus temas lo son. Pero nuestra mirada, no. Y ese es nuestro activo. ■

¿DE QUÉ ESCRIBE



Caballito del diablo, de Fermin Cabal. Círculo de Bellas Artes (Madrid), 1985.

¿EN LOS AUTORES?

Cuando me llamaron desde la Asociación de Autores para proponerme escribir este artículo lo primero que vino a mi memoria, una vez que había colgado el teléfono y aceptado el ofrecimiento, fue el título de una película de 1996, dirigida por Joaquín Oristrel: *¿De qué se ríen las mujeres?* Recordaba que, en aquel año, al ir al cine, me pregunté: «¿Cómo todas las mujeres se van a reír de lo mismo? ¡Imposible saberlo!». Ahora, una década más tarde, debo redactar unas líneas acerca de «¿De qué escriben los autores españoles contemporáneos?». Y debo reconocer que mis dudas son las mismas. O peores. A fin de cuentas, no soy mujer, pero sí autor de teatro. ¿Pertener a un gremio te hace más conocedor de sus inquietudes? De lo que tiene que ver con el oficio, problemas laborales, estrenos, derechos de autor, sí, claro, pero... ¿y la inspiración? ¡No tengo ni idea! Pienso en algunos compañeros (y encima amigos) que escriben (y muy bien): Ignacio del Moral, Pedro Villora, Julio Escalada, Antonio Álamo, Borja Ortiz de Gondra, Jesús Campos, Miguel Murillo...

¿De qué van sus obras? ¿Hay alguna inquietud común que pueda englobar a personalidades tan dispares? Y, sobre todo..., ¿hay una conexión entre la realidad que los circunda y los personajes que pululan por sus textos? No estoy para cábalas. Mejor preguntárselo a ellos directamente...

Ronda de llamadas. Y estamos en plena Semana Santa. Mal momento. Este país se ha ido convirtiendo en un estado maravillosamente laico, pero estas fiestas, antaño religiosas, son cada vez más largas y apetecibles para todos. ¡¿Pero qué estamos celebrando?! Habrá que tener resignación (cristiana). Consigo localizar al primer incauto: «Hola, Ignacio, ¿qué tal?... Oye, tú ¿de qué escribes?». Hay un silencio, risita nerviosa al otro lado del hilo telefónico «Buena pregunta..., je, je...», susurra. Creo que piensa que estoy de coña. Me explico. «Es para un artículo... ¿Influyen los temas actuales en tus obras? ¿Te sientes reflejo del momento que vives?». Ignacio, amable como pocos, deja claro que lo que a él le interesa realmente, el gran tema de su teatro, son las relaciones humanas. Él tiende a escribir de la privacidad, del encuentro y desencuentro de personas: «Yo

leo la prensa, recojo noticias, pero no deja de ser una excusa argumental para irme enseñada al ámbito de lo privado. Hace siglos —añade— el aliento del teatro era más épico, recogía grandes momentos históricos, era más una crónica... Quizá eso se ha perdido un poco hoy en día...». Cuelgo, reflexiono. Y sigo hablando con Ignacio aunque él no pueda oírme (tengo esa costumbre, qué le voy a hacer...). «De acuerdo, te interesa lo privado, pero en tus obras has sabido recoger como nadie un abanico de temas actuales: la inmigración en *La mirada del hombre oscuro*, la incapacidad de algunos jóvenes para comunicarse en *La noche del oso*, etc. Sí, Ignacio, el tuyo es un teatro con grandes personajes y con grandes temas, épicos en la dimensión que la épica tiene en una sociedad tan acomodada. Las circunstancias de esta España nuestra están reflejadas perfectamente en tus obras.

Decido no llamar a nadie más. No quiero molestar. Y ahora que lo pienso, si los autores han salido de vacaciones fuera de España, me va a salir carísima la broma. Además, ¿es el creador el más indicado para hablar de su obra? Absolutamente no. La obra

Juan Carlos Rubio



© Daniel Alonso

Hamelin, de Juan Mayorga, dirigida por Andrés Lima e interpretada por la compañía Animalario. Teatro de la Abadía, 2005.

está ahí, es ella la que habla por el autor. Nosotros no tenemos nada más que añadir. Y muchas veces, cuando intentamos explicarnos, la jodemos (dicho mal y pronto).

No soy bueno acumulando datos, ¿qué le voy a hacer? Leo, veo, pero olvido con facilidad (en algunos casos es una ventaja; una misma obra me puede sorprender una, dos, tres veces... Pero cuando se trata de escribir un artículo de este tipo te trae quebraderos de cabeza). A pesar de ello, cierro los ojos y vienen a mi memoria textos de ahora y de hace algunos años que tomaron como base problemas de la sociedad que cada día ocupan páginas de nuestros periódicos: *Caballito del diablo*, de Fermín Cabal, el mundo de la droga; *¡Han matado a Prokopius!*, de Alfonso Sastre, la política en clave policiaca; *El método Gronholm*, de Jordi Galcerán, los despiadados sistemas de selección y competencia entre empleados que rige nuestro mercado laboral; *Hamelin*, de Juan Mayorga, la pederastia; *Electra en Oma*, de Pedro Villora, entra de lleno en el tema de los nacionalismos más radicales; en *Yo Satán*, Antonio Álamo se

atrevió con la madre Iglesia, que no deja de acaparar titulares en su loable defensa de la familia tradicional (entre otras cosas); *Baldosas*, de David Desola, los problemas de los más jóvenes para acceder a una vivienda; *Al menos no es Navidad*, de Carles Alberola, el lugar que los ancianos ocupan en los tiempos que corren; o, por citar uno de los más recientes ejemplos, aún en cartel, *Sí, pero no lo soy*, donde Alfredo Sanzol, para encontrar material dramático, recurre al buscador de Google (mágico elixir del que todos en algún que otro momento bebemos...).

Sí, evidentemente los autores estamos profundamente marcados por la sociedad y el momento histórico con el que nos ha tocado apechugar. No solo por que nuestras obras reflejen tal o cual acontecimiento (también recuerdo ahora los textos homenaje al 11-M o a las víctimas del sida), sino porque nosotros mismos, nuestros principios morales, el prisma desde el que creamos vienen condicionados por lo que hemos visto, sentido..., ¡por lo que hemos mamado, vaya! Cada vez que releo algunos textos

Nuestros principios morales, el prisma desde el que creamos viene condicionado por lo que hemos visto, sentido..., ¡por lo que hemos mamado, vaya!

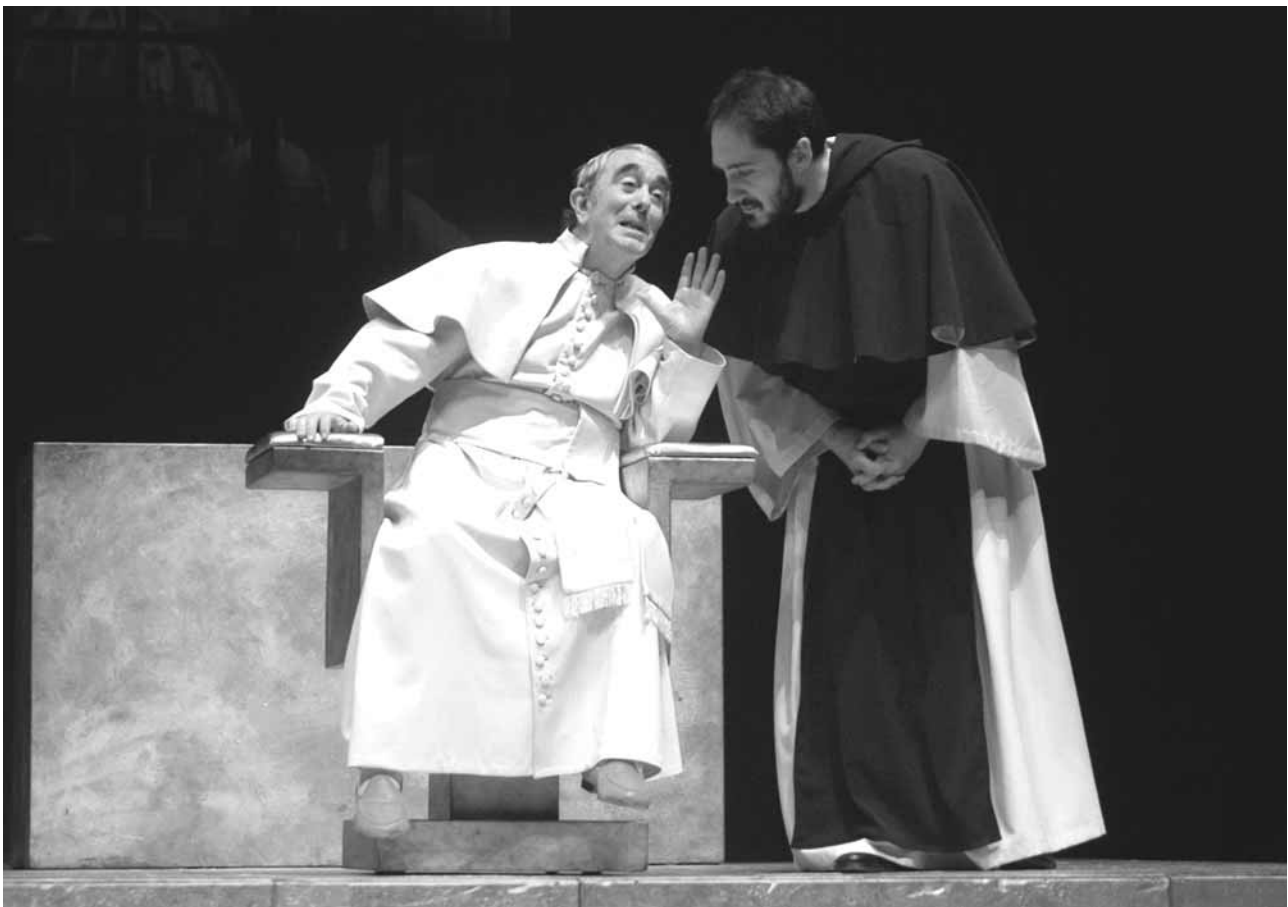
del Siglo de Oro español o asisto a su representación me vuelvo a dar cuenta de que lo que convierte a esos textos en «antiguos» (y no he dicho clásicos) no es la capa y espada, sino la visión que el autor tiene de los grandes temas del momento. Por ejemplo, la honra y la virginidad de la mujer (tan usadas) ha quedado (gracias a Dios) absolutamente traspasadas. Aquellos autores, al igual que nosotros, también escribían de lo que «habían mamado», de su situación histórica, de sus leyes, sus costumbres morales... Nos queda la indudable belleza de sus versos y el poder de algunas historias tan poderosas (*La vida es sueño*, por citar una) que van más allá de épocas o circunstancias. Pero el resto de la producción literaria de ese momento no podría nunca ser considerada «actual» (en sus contenidos). Por más que muchos reivindiquen su vigencia, no, lo siento, yo no se la veo (y no digo que no la tenga, digo que YO NO SE LA VEO).

Pero dejemos el Siglo de Oro y volvamos al tema de este artículo... ¿De qué escriben

los autores de hoy en día?! Pues no lo sé. De lo que no me cabe duda es de que el autor contemporáneo tiene un abanico de posibilidades mucho más amplio que nuestros ilustres antecesores. Los avances sociales, económicos y políticos nos han hecho más libres a la hora de escribir. Aunque muchas veces no la usemos, tener la opción de elegir da fe del buen estado democrático de este país (y, por desgracia, no de todo el planeta, a comienzos del siglo XXI, se puede decir lo mismo).

Miro la cartelera y encuentro una envidiable y variopinta oferta de textos. Algunos vinculados a la realidad más absoluta. Pero, ¡sorpresa!, la mayor parte no están escritos por autores españoles... Claro que eso daría para otro artículo de hermoso enunciado: «¿Por qué no estrenan los autores españoles?». Lanzo la pregunta. Yo no voy a responder. Para mí también es Semana Santa y prefiero irme a ver una procesión. Igual si caigo presa del éxtasis pueda encontrar respuesta a este otro enigma... ■

Los avances sociales,
económicos y políticos
nos han hecho más libres
a la hora de escribir.



© Daniel Alonso

Yo, Satán, de Antonio Álamo, dirigida por Álvaro Lavín e interpretada por la compañía K Producciones. Teatro Bellas Artes, 2005.

EL VIEJO Y LA NIÑA

(VARIACIONES SOBRE UN TEMA)

Decía Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias*:

*Oye atento, y del arte no disputes;
que en la comedia se hallará de modo
que oyéndola se pueda saber todo.*

¡Excesivo cometido el de la comedia, el de conseguir que el oyente pueda saberlo todo con solo asistir al teatro! Eso estaba al alcance de Lope, que, con su prodigiosa capacidad, podía convertir en obra dramática lo mismo una leyenda que un hecho histórico, la rebelión de un pueblo y los íntimos matices del amor, un proceso social o las costumbres populares en la noche de San Juan.

Fernando Doménech Rico

Real Escuela Superior
de Arte Dramático

Lo cierto es que, después de él, nadie ha logrado encontrar la manera de contarlo todo en los moldes de la comedia. En cambio, más ajustado me parece, como objetivo de esta, la declaración de Cremes en *Heautontimoroumenos*, de Terencio:

Homo sum: humani nil a me alienum puto.

«Soy hombre: nada de lo humano considero que me sea ajeno». El drama, en efecto, es el género por excelencia de lo humano. La geografía, aunque pueda aparecer, está siempre de más sobre las tablas. Lo natural e incluso lo histórico (ya lo dijo Aristóteles) solo aparecen en escena cuando se ven reflejados en la conciencia y en la acción de los personajes. No hace falta describir Moscú en *Las tres hermanas*. Moscú está dentro de ellas y a través de sus recuerdos y sus anhelos llega la ciudad a los espectadores.

De todas maneras, el mundo de lo humano es también de amplitud continental. Durante siglos el teatro ha aceptado algunas limitaciones que a menudo vienen de su propio origen. Los problemas de la conquista del pan, que tan importantes han sido siempre para el hombre, han tenido poco reflejo en la escena. La introducción de la patata

en el norte de Europa fue, por ejemplo, un hecho fundamental para acabar con las hambrunas de estas regiones y propiciar el despegue económico y social de Alemania. Pero es harto improbable que haya alguna obra de teatro que describa tan feliz proceso. El teatro ha ido más bien a los extremos.

La vida del hombre se extiende del nacimiento a la muerte. El teatro ha privilegiado uno de estos momentos, el de la muerte, mientras que el nacimiento ha sido sustituido por el acto de la procreación. Siendo muy simplistas podríamos decir que la primacía dada a la muerte sobre la procreación nos lleva a la tragedia, mientras que el resaltar la procreación sobre la muerte da como resultado la comedia. Como siempre hay lugar para los matices, seamos por un momento simplistas. ¿Por qué en la comedia tienen que casarse los protagonistas y a eso lo llamamos «final feliz»? Porque la comedia es la celebración del coito, y no de un coito cualquiera, sino el coito que conduce a la procreación y resulta en la continuidad de la vida, en la reproducción de las plantas, de los animales y del ser humano. Como ocurría con Aureliano Segundo y Petra Cotes en *Cien años de soledad*.

dad, la actividad sexual de la pareja exaltaba la fecundidad de los ganados, que parían sin freno contagiados mágicamente por el frenesí erótico de los humanos.

La comedia tiene su origen en los *komoí*, coros de hombres disfrazados que recorrían las poblaciones griegas en las fiestas dedicadas a los dioses de la agricultura. Muchos de ellos (lo podemos ver en las representaciones de los vasos griegos) presentaban sus miembros enhiestos y a menudo portaban falos gigantescos, como glorificación de la potencia sexual masculina. De ahí la importancia de las bromas sexuales, las alusiones obscenas y el erotismo más o menos velado que caracteriza a toda la comedia europea, desde Aristófanes al vodevil.

De ahí también el que se perpetúe a lo largo de los tiempos un tema muy relacionado con este por contraposición y que supone una ruptura del «orden natural» exaltado en la comedia: la unión del viejo y la niña.

La visión trágica

El matrimonio desigual puede tener una visión trágica, y los griegos ya establecieron el modelo que se ha mantenido con plena vigencia hasta nuestros días: la historia de Fedra.

Hipólito, de Eurípides, es el primer ejemplo y el troquel sobre el que se han moldeado el resto de las Fedras hasta hoy. El triángulo amoroso entre Teseo, el hombre mayor, su esposa, la joven Fedra, y el hijo de Teseo y la amazona, el también joven Hipólito, muestra ya todos los elementos básicos de una historia que no puede sino acabar trágicamente. Ciertamente, Teseo no es todavía un viejo caduco, pero Fedra e Hipólito son mucho más jóvenes, tienen una edad parecida y no por casualidad la unión entre Fedra y Teseo es estéril. Como contrapunto a los conflictos humanos, la obra de Eurípides incorpora la clave divina: toda la historia se resume en la rivali-

Siendo muy simplistas

podríamos decir que la primacía dada a la muerte sobre la procreación nos lleva a la tragedia, mientras que el resaltar la procreación sobre la muerte da como resultado la comedia.



© Daniel Alonso

El castigo sin venganza, de Félix Lope de Vega, dirigida por Eduardo Vasco y producida por la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Teatro Pavón, 2005.

Valle Inclán no tenía muy buena opinión de Echegaray, pero compartió algunas cosas con él, y concretamente el interés por este viejo tema del viejo y la niña.

dad entre dos deidades, Afrodita, diosa del amor, de la fecundidad, y Artemis, la diosa virgen, diosa blanca y terrible que lleva a los suyos a la esterilidad y la muerte. Esta alcanza a los jóvenes, mientras queda vivo Teseo, condenado ya a la soledad sin remedio: sin esposa y sin su único hijo solo puede mirar el lento declive de su estirpe, que acabará al apagarse su propia vida.

La historia de Fedra recorre los siglos y aparece constantemente en el teatro occidental. Con su propio nombre encontramos obras maestras, como la *Fedra* de Séneca, probablemente el modelo de todas las posteriores, la *Fedra* de Racine, seguramente la más famosa de todas y, junto con la de Eurípides, la que se mantiene en el repertorio de los teatros de todo el mundo, y la *Fedra* de Unamuno, descarnada y un punto metafísica. Pero no solo en ellas, sino que en obras que por su título parecen alejadas del conflicto trágico de Teseo encontramos la misma estructura, a veces en un paralelismo perfecto.

Es lo que ocurre en *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega, a mi entender la mejor tragedia escrita nunca en España. El duque de Ferrara es un Teseo ya un poco cascado por su vida de crápula; obligado por la razón de estado se casa con la joven Casandra. Inevitablemente, esta cae enamorada del joven Federico, el hijo natural del duque, que la salva de morir ahogada en un río cuando se dirige a su forzado casamiento. También sin remedio sentirá Federico la herida del amor por una joven madrastra, aunque le sobren motivos para odiarla. La tragedia se fragua con una precisión matemática en el interior de los personajes, pero es tan evidente a los ojos de los demás que el criado Batín la enuncia en seguida:

BATÍN. Pues mira cómo lo acierto: que te agrada tu madrastra y estás entre ti diciendo...

FEDERICO. No lo digas: es verdad, pero yo ¿qué culpa tengo, pues el pensamiento es libre? [...] dichoso es el duque.

BATÍN. Y mucho.

FEDERICO. Con ser imposible, llego a estar envidioso de él.

BATÍN. Bien puedes, con presupuesto de que era mejor Casandra para ti.

Batín está exponiendo, con su popular agudeza, la visión «natural» del problema: el joven debe unirse con la joven. La unión entre el duque y Casandra está destinada a la esterilidad (como, en efecto, sucede) y a la muerte. Como una divinidad ofendida, el propio padre y esposo hace matar a los dos amantes y queda, como Teseo, en la soledad más absoluta.

No muy diferente es el esquema del archidrama romántico *Hernani*. En medio de los conflictos políticos, de las proclamas a favor de la libertad y las disquisiciones acerca del poder y la tiranía corre una historia de amor que recurre al modelo tripartito del viejo y los dos jóvenes. Don Ruy, el viejo, desea casarse con su sobrina doña Sol, la cual, como debe ser, está enamorada del joven, apuesto y noble bandido Hernani. Después de numerosas aventuras, reunidos los jóvenes y felices, la venganza del cruel viejo los lleva a una muerte insensata.

Aunque la resolución es muy distinta, no lo es el planteamiento de una de las obras más celebradas en España en el siglo XIX, hoy despreciada por crítica y público, *El gran Galeoto*, de nuestro premio Nobel de Literatura José Echegaray. En esta tragedia volvemos a encontrar el triángulo clásico de Teseo, Fedra e Hipólito encarnados en el venerable don Julián, su joven esposa Teodora y su ahijado Ernesto. El amor entre ambos jóvenes no tarda en surgir, pero no tanto en ellos, sino en la mente de los que rodean a este trío marcado por el signo de la tragedia. *El gran Galeoto* es la murmuración de toda una sociedad que acaba revelando a los propios protagonistas lo que ellos mismos no se atreven a pensar. Y es que ya no es solo Batín quien se da cuenta del amor que ha surgido entre los jóvenes, sino todo Madrid. El melodramático final, tan del gusto —un poco depravado— de finales del XIX, nos presenta la muerte de don Julián y a los réprobos Ernesto y Teodora convertidos, casi sin saberlo y a su pesar en dos amantes proscritos para siempre de la «buena» sociedad.

Valle Inclán no tenía muy buena opinión de Echegaray, pero compartió algunas cosas con él, y concretamente el interés por este viejo tema del viejo y la niña. Quizás la presentación más morbosa del tema es la que apa-



© Daniel Alonso

El castigo sin venganza, de Félix Lope de Vega, dirigida por Eduardo Vasco y producida por la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Teatro Pavón, 2005.

rece en su *Sonata de invierno*, en donde el viejo y derrotado marqués de Bradomín se duece a su propia hija. También encontramos, si no una historia, sí una imagen muy clara de los dos personajes en el encuentro de Max Estrella con la Lunares en *Luces de bohemia*. Pero el tema de Fedra tiene su mejor representación en la historia triangular de don Juan Manuel de Montenegro, su hijo Cara de Plata y su ahijada Sabelita. La historia, eje central de las *Comedias bárbaras*, no llevará a ninguno de sus protagonistas a la muerte inmediata, pero será determinante en el proceso de destrucción del linaje de los Montenegro.

La visión cómica

Frente a esta visión trágica se alza, con toda la vitalidad de la desvergüenza, una visión cómica en donde la afirmación de la vida pasa por la burla, el engaño y a menudo los palos para el viejo, representante de todo lo que debe ser destruido para dar na-

cimiento a lo nuevo. Se encuadra esta visión dentro de los rituales de destrucción de lo viejo para dar nacimiento a lo nuevo, de los que tenemos numerosos ejemplos en las hogueras que se encienden en los cambios de estación y que muy a menudo comprenden la quema de muebles, ropas o enseres viejos. Y todo ello se incluye dentro de ese mundo al revés que es el Carnaval, con su gozosa violencia y su explosión de vitalidad que rompe todas las convenciones sociales para reivindicar el placer sin medida, el comer hasta hartarse, el beber hasta la embriaguez y el fornicar hasta la extenuación.

A esta raíz antropológica se le une a menudo la protesta de los pobres contra los poderosos. Porque ¿quién, sino un poderoso, puede comprar en la vejez la flor más tierna de la juventud? Esta protesta, que en muchas partes se conserva en la tradición de la encerrada, tiene su puesto de honor en el mundo desvergonzado de la comedia antigua y su continuación en la farsa moderna.

Plauto, y es de suponer que sus anteceden-
 tes griegos, introduce a menudo en sus
 comedias el trío del viejo y la pareja de jó-
 venes, en general el padre, el hijo y la mu-
 chacha que ambos pretenden: en *Cásina*
 son el viejo Lisídamo y su hijo Eutinicio
 quienes compiten por el amor de la joven
 Cásina, y en *Asinaria* Deméneto y Argipi-
 ro, padre e hijo, desean a la joven Filenia.
 En ambos casos el resultado es el mismo:
 vencido y burlado el *senex* (el viejo), los jó-
 venes se unen con todo el gozo del mundo.

Con estos prestigiosos antecedentes
 ¿cómo no iba a reverdecer en el Renaci-
 miento este tema? La comedia italiana del
 Renacimiento, en efecto, nos proporciona
 muchos y muy sabrosos ejemplos de las an-
 danzas del viejo y la niña. Un humanista tan
 curioso como el cardenal Bibbiena, por citar
 un caso significativo, ofrece en su comedia
Calandria una estupenda fábula desver-

gonzada que bien podría servir de ejemplo
 a algunos ceñudos príncipes de la Iglesia ac-
 tual. En ella el viejo Calandro trata de con-
 seguir a la joven Santilla, y acaba encerrado
 en un cofre, encontrándose en la cama con
 Lidio, el hermano gemelo de la muchacha,
 y burlado por sus criados y su mujer.

Pero la obra maestra de este tiempo, y
 una de la mejores comedias de todos los
 tiempos, es *La mandrágora*, de Maquiavelo,
 una cínica y atrevida exaltación del amor
 adúltero en la que el joven Calímaco consi-
 gue que el viejo y tonto Nicias, casado
 —sin descendencia, claro— con la joven,
 bella y casta Lucrecia, lo meta en la cama
 de su mujer, en donde ella descubre los pla-
 ceros y dulzores del verdadero amor. Todo
 ello gracias a la colaboración de varios ayu-
 dantes, entre los que se encuentra, ¡ay, impío
 Maquiavelo!, fray Timoteo, un fraile jo-
 cundo y más amigo del dinero que de rezos.



© Ros Ribas

Luces de bohemia, de Ramón del Valle-Inclán, dirigida por Lluís Pasqual e interpretada por la compañía Centro Dramático Nacional. Teatro María Guerrero, 1984.

Esta comedia renacentista, tanto en su vertiente humanística como en la de *comedia dell'arte* (en donde Pantolone hace el papel de viejo enamorado, a menudo burlado) pasó a España, donde tuvo notable éxito. Lope de Vega utilizó el esquema en varias comedias tempranas, exaltando los goces del amor carnal y el poco jugo que podía sacarse de un matrimonio desigual. En *El arrogante español* o *Caballero de mi lagro*, el pícaro y simpático Luzmán comenta con su criado Tristán acerca de la bella veneciana Isabela:

TRISTÁN. ¿Qué me cuentas de Isabela,
la mujer del veneciano?

LUZMÁN. Hoy esa Lucrecia allano.

TRISTÁN. ¿Hoy?

LUZMÁN. Escucha la cautela.

TRISTÁN. Escucho.

LUZMÁN. Aquesta es gallarda,
y mujer de un viejo.

TRISTÁN. Bien.

LUZMÁN. Gusto le falta.

TRISTÁN. También.

LUZMÁN. De este viejo no le aguarda.

TRISTÁN. Es imposible.

Pero si una obra representa en esa época el tema del viejo y la niña con toda su carga cómica es el entremés *El viejo celoso*, de Cervantes. En esta pequeña obra maestra nos presenta don Miguel a un viejo rico, Cañizares, con todas las tachas físicas y morales de la vejez, tal como las describe Cristinica:

¡Jesús, y del mal viejo! Toda la noche: «Daca el orinal, toma el orinal; levántate, Cristinica, y caliéntame unos paños, que me muero de la ijada; dama aquellos juncos, que me fatiga la piedra». Con más unguentos y medicinas en el aposento, que si fuera una botica; y yo, que apenas sé vestirme, tengo de servirle de enfermera. ¡Pux, pux, pux, viejo clueco, tan potroso como celoso, y el más celoso del mundo!

Esta perla de marido tiene recluida a su joven esposa Lorenza, pero esta, gracias a la astucia de la vecina y alcahueta Ortigosa, logra tener un encuentro sexual en las mismas narices del viejo, tras una puerta cerrada. Las ponderaciones del placer que recibe doña Lorenza en sus escarceos con el galán son de una absoluta comicidad, pues la muchacha «engaña con la verdad»,

según recomendaba Lope: así se extiende sobre la magnitud de la cosa, sobre cómo le tiemblan las carnes «por amor de la vecina», y termina comparando lo que siente con lo que le daba el viejo: «Ahora echo de ver quién eres, viejo maldito, que hasta aquí he vivido engañada contigo». El potroso Cañizares recibe, en pago de sus celos, una bacia de agua en los ojos y la seguridad de que este no será el último encuentro de su mujer con el muchacho de pocas barbas que ha revelado a doña Lorenza los secretos del amor.

La herencia de estas comedias ha sido larga y llega prácticamente hasta nuestros días sin que haya padecido merma en su popularidad. Por citar solamente un caso, el del viejo y la niña (dos niñas en este caso) es en esencia el argumento de la más popular de las zarzuelas, *La verbena de la Paloma* o *El boticario y las chulapas*, de Ricardo de la Vega, y con bastante seguridad una de las razones por las que siempre ha tenido tan buena acogida entre el público. El viejo don Hilarión, digno heredero de los *senex* latinos y del celoso Cañizares, tiene, como este, trastornos intestinales que se asocian a la decrepitud, pero «hoy las ciencias adelantan / que es una barbaridad» y, por otro lado, es de una credulidad asombrosa en sus dotes amorosas: «Una morena y una rubia / hijas del pueblo de Madrid / me dan el opio con tal gracia / que no lo puedo resistir». Finalmente, ni la Casta ni la Susana le darán el opio, sino que el honrado y joven cajista Julián le dará la somanta de palos que suele llevarse el viejo cuando se atreve a tocar a las jóvenes.

Unas lagrimitas

La modernidad aportó al teatro nuevos géneros, y la avanzada de ellos fue la comedia lacrimosa, que unía la ambientación urbana y burguesa típica de la comedia con la exaltación del sentimiento y su mejor manifestación, la lágrima. Esto suponía el abandono del mundo carnavalesco y el desarrollo de la psicología. Los personajes sufren, y el espectador llora al comprender su sufrimiento, tanto si se trata de un joven como de un viejo, de una muchacha inocente o de una madre culpable.

La herencia de estas comedias ha sido larga y llega prácticamente hasta nuestros días sin que haya padecido merma en su popularidad.

Ningún dramaturgo puede reflejar mejor esta nueva visión que Leandro Fernández de Moratín. En su breve producción de cinco comedias originales, dos de ellas tratan el tema del viejo y la niña. En la primera, escrita en su juventud y que lleva este mismo título, *El viejo y la niña*, expone de manera patética el drama de doña Isabel, casada con el mezquino, viejo y potroso don Roque, pero enamorada del joven y apuesto don Juan. El decoro exige que no haya ni palos ni muerte, sino que los dos jóvenes enamorados se separen en medio de indecibles sufrimientos para salvaguardar la institución matrimonial, lo que provoca raudales de lágrimas en los personajes y —es de suponer— en el espectador.

Años más tarde vuelve Moratín al tema en su obra maestra, *El sí de las niñas*, en donde da una solución razonable y decorosa al problema, haciendo que el maduro don Diego sea el que una a los jóvenes bajo su protección y renuncie a los placeres que le prometía una jovencísima doña Paquita para someterse al imperio del bien obrar. Con ello Moratín da un giro: ya no se trata de ahondar en los sentimientos de los jóvenes, sino, sobre todo, en los del viejo, presentado como un ser humano digno de nuestra comprensión y nuestras lágrimas. El viejo ha pasado a ser el protagonista y, desde su punto de vista, vemos con infinita melancolía cómo se aleja el consuelo de la juventud.

Por este camino se llega a dos obras del mayor interés para el tratamiento moderno del tema. Son las dos comedias de Federico García Lorca *La zapatera prodigiosa* y *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*. En ellas, bajo la capa de la farsa y utilizando todos los recursos de la concepción cómica tradicional, Lorca ahonda en el problema del amor desigual, que será básico en toda su producción. *Amor de don Perlimplín* es la más original de ellas por cuanto el marido viejo se convierte en el joven amante para conquistar a la insatisfecha Belisa, que se enamora de su marido sin saberlo.

El momento actual

Muchas otras obras nos hemos dejado en el tintero que merecerían un tratamiento detenido. La morbosa relación de la niña

Salomé con el viejo y rijoso Herdodes y con el joven pero seco profeta Iokanaan en la obra de Oscar Wilde. O la desesperanzada visión de Chéjov en *Tío Vania*, con su inalcanzable Yelena, que es el símbolo de la juventud y la vida que se escapa.

Tampoco habría que olvidar el tratamiento del tema en otros géneros. La novela, que desde antiguo lo venía haciendo, ha ofrecido en el siglo XX espléndidas versiones de la historia del viejo y la niña. Sin duda la más estimulante es *Lolita*, de Nabokov, con un Humbert Humbert que no es excesivamente viejo, pero con una Lolita que se ha convertido en la niña por excelencia.

No obstante, más que la novela es el cine el que ha tomado la alternativa. Desde *El último tango en París*, que reúne en una fábula perversa el triángulo del viejo, la niña y el joven con el tema de la bella y la bestia, hasta la perfecta traslación de la tragedia tradicional que supone *Semilla de crisantemo*, el cine ha ofrecido y sigue ofreciendo versiones del viejo tema con algunas variantes que lo acomodan a los géneros propios del séptimo arte. Piénsese en las variaciones de «la chica del gánster», esquema dramático con ribetes de tragedia que podemos encontrar en películas como *Pulp fiction* o *Cotton Club*. O en las numerosas «películas con niño» que inciden en el tema, entre las cuales no puede menos que recordarse *El nido*, de Armiñán.

Por el contrario, parece que ha perdido vitalidad en el teatro. Pero puede que se trate de una mera apariencia. Ahí están *Invierno de luna alegre*, de Paloma Pedrero, o *Noche de Reyes sin Shakespeare*, de Adolfo Marsillach, que podrían demostrar lo contrario. Y, por otra parte, el mundo actual parece empeñado en recuperar este esquema. Las revistas ilustradas y los magazines televisivos están llenos de ricos y poderosos carcamales que lucen colgados de su brazo auténticos pimpollos. Lo que ha cambiado es la exclusiva del sexo: tanto como viejos con niña se pueden encontrar viejas con niño. Cuando usted lea esto todavía será noticia la boda de un presidente de república ya talludito con una espectacular modelo algo más joven que él.

La vida, a lo que parece, cambia poco. El viejo tema está ahí. Dramaturgos, a ello. ■

Por este camino se llega a dos obras del mayor interés para el tratamiento moderno del tema. Son las dos comedias de Federico García Lorca *La zapatera prodigiosa* y *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*.

LOS TEMAS TEATRALES

¿Los temas teatrales? ¿Hay temas específicamente teatrales, exclusivos del teatro, como puede haber temas novelescos exclusivos de la novela, o temas líricos exclusivos de la poesía? ¿O, por el contrario, los grandes temas son generales y comunes, y el teatro, la novela y la poesía toman esos temas colectivos y los acomodan y adaptan a sus respectivos menesteres?

Esos temas generales y comunes vienen a ser las ideas colectivas, las inquietudes sociales, los problemas compartidos por los miembros de cada sociedad y cada época.

Si tomamos como ejemplo una sociedad económicamente próspera que goza de un régimen democrático de libertades, es posible que la vida individual tienda al hedonismo y, en consecuencia, los espíritus religiosos y timoratos de esa sociedad estén alarmados porque piensan que entra en crisis la familia patriarcal que desde siempre les había cobijado. He aquí, pues, una general inquietud que afecta a un colectivo de varones respetables e influyentes: la familia peligra. El tema está servido, y no faltará quien lo aproveche. Un dramaturgo piadoso y amante de la tra-

dición escribirá alguna obra que robustezca y magnifique la figura del padre, que con los nuevos usos sociales empieza a perder prestigio; hay que insistir en su condición solar, en su primordial papel en la procreación, en su bondad y en su valor, al tiempo que se recuerda que no es bueno que la mujer se quede sola y goce de libertad. Y nuestro piadoso dramaturgo, en efecto, escribe la *Orestíada*.

Y como la devaluación social del viejo patriarcado continúa en el ambiente, su condición de posible tema teatral permanecerá a disposición de los dramaturgos, y así vemos que, una generación más tarde, el reaccionario Aristófanes lo aprovechará y lo llevará bastante más lejos, mostrando a hijos que apalean cómicamente a su padre.

Domingo Miras



© Chicho

La Orestíada, de Esquilo, dirigida por José Carlos Plaza e interpretada por la compañía Centro Dramático Nacional. Solar de la Ronda de Atocha (Madrid), 1990.

¡Qué riqueza temática tiene la *Orestíada*! Y qué oportunismo también, por qué no decirlo.

Los jóvenes deben ser virtuosos y practicar el deporte en vez de escuchar las doctrinas disolventes de los sofistas; por eso Píndaro dedica su numen poético a ensalzar la gloria de los *atletas* que concurren a los juegos.

Pero, además, una sola obra puede tener varios temas. Sigamos con la *Orestíada*. No solo vela por la integridad de la familia y censura la excesiva libertad de las mujeres, sino que la memoria nos sugiere que al tiempo en que se escribía y se estrenaba esta trilogía, Atenas estaba en guerra contra Esparta. Aquella Guerra del Peloponeso tan larga, tan dura y de tan fatales consecuencias para el mundo helénico. Así, el aludido tema familiar se refuerza y se hace mucho más concreto: las esposas de los hombres que están en la guerra han de ser fieles y guardar la ausencia de sus maridos sin sustituirles por los posibles Egistos que se quedan en la ciudad. Pero, por otra parte, se ha de excitar el patriotismo de los espectadores, hay que decirles que Atenas es una ciudad ilustre y libre, que tiene en el Areópago una administración de justicia como ninguna otra ciudad de Grecia, que su *numen* tutelar, la ojizarca Palas Atenea, es la más sabia de las deidades, la más persuasiva y, a la par, la más temible: toda la tercera parte de la trilogía está dedicada a la expresa glorificación de la ciudad, o sea, a fomentar el patriotismo de los ciudadanos. Y, por añadidura, en estas mismas Euménides se insinúa un tercer tema de índole parecida: hay que alabar también a los aliados de Atenas que ayudan en la guerra, hay que destacar y reconocer la alianza de Argos, lo que se hace en la promesa ratificada con juramento de Orestes al despedirse tras recibir la absolución de su crimen:

... ¡Marcho ya a mi patria, jurando a esta comarca, jurando a su pueblo, que nunca jamás, en los siglos de los siglos, príncipe alguno de Argos vendrá aquí en son de guerra, pues donde no, contra los que así quebrantaren los juramentos que yo hago, nosotros mismos desde el sepulcro donde entonces yaceremos, pondrémosles dificultades tan invencibles; tan triste haremos su camino y tan infaustos sus pasos, que les pese de su empresa! Mas si con fidelidad los guardaren y en paz y en guerra acuden siempre con su alianza a esta ciudad de Palas, les seremos

propicios. ¡Salve, oh diosa! Y tú, pueblo de Atenas, ¡ojalá que tus enemigos no puedan escapar jamás de tus golpes y que seas siempre salvo y vencedor!

¡Qué riqueza temática tiene la *Orestíada*! Y qué oportunismo también, por qué no decirlo. Solo queda por aclarar un detalle insignificante que sin duda ya habrá advertido el ilustrado lector: la *Orestíada* se estrenó en el teatro de Dionisos el año 458 antes de Cristo, y la Guerra del Peloponeso transcurrió desde el 431 al 404, así que empezó veintisiete años después del estreno en cuestión. Por tanto, esa guerra no pudo ser el estímulo de la famosa trilogía; qué pena que empezara tan tarde. Debo, pues, disculparme por la licencia con que he adobado mi ejemplo, pero hay que reconocer que el tal ejemplo es excelente en teoría, abstracción hecha de que se produjese o no en el grosero espacio de la vida real.

Así que, como en el año segundo de la Olimpiada ochenta no había guerra, no hay tal tema patriótico en la *Orestíada*. Pero se da el caso de que esa tercera parte, esa *Euménides*, sigue siendo todo un himno nacional en toda regla, haya guerra o no la haya. Atenas es la patria feliz de felices ciudadanos:

Oíd lo que mi amor os desea. Que jamás la furia de los vientos pierda los árboles; ni los ardores del sol abrasen las plantas e impidan que se abran lozanos los pimpollos; ni la triste y estéril sequía os azote. Antes bien, que vuestros ganados se multipliquen y a su tiempo os regalen con dobles crías, y que los ricos tesoros arrancados a las entrañas de la tierra honren la liberalidad de los dioses que os los dieron.

Este es el deseo y el vaticinio de las viejas diosas proféticas para Atenas y los atenienses. Un patriotismo bien edulcorado: los dioses mismos os aseguran que vivís en la mejor de las patrias posibles.

Y *Los persas*, ¿qué es sino un canto de victoria? Este texto sí que nació directamente de una guerra, pero no de los esfuerzos de una guerra presente, sino del descanso de la ya pasada, aunque no es difícil ver en él insinuarse el consuelo por los males padecidos haciendo ver el estrago mucho mayor sufrido por el enemigo.

Es clásica entre nosotros la visión de *Las troyanas* de Eurípides como un alegato con-

tra la guerra, al trasladar a las mujeres de la vencida Troya la inhumanidad de la guerra presente, que ahora sí es la del Peloponeso, contra la que a su vez escribió Aristófanes reiteradamente, aunque este prefería referirse no a las crueldades físicas, sino a la escasez de los abastecimientos: recordemos a aquel megarense de *Los acarnienses* que vendió a sus dos hijas para comprar comida, y quedó después pensando en hacer lo mismo con su mujer y su madre. Naturalmente, se trata de una escena cómica.

En todo caso, si la guerra es una circunstancia social que brinda el tema del patriotismo de una manera espontánea, la guerra no es indispensable para que el tema aparezca; basta con su recuerdo, como hemos visto en *Los persas*, o ni siquiera eso, como en la *Orestíada*. La adulación a la patria o, por qué no, la adulación a los que mandan como representantes o encarnación de la patria misma, aunque esto pueda parecer mezquino. Cuando me acuerdo de la última escena del *Enrique VIII* de Shakespeare, suelo sentir un poco de vergüenza ajena. Tras haber dedicado varias obras a exponer las guerras civiles provocadas por las casas de Láncaster y York, que eran un doloroso recuerdo bajo el reinado de los Tudor (con lo que indirectamente se mostraba el contraste de la paz interior aportada por esta dinastía), el dramaturgo, por boca del *lord* arzobispo de Canterbury Cranmer, se lanza a profetizar el feliz reinado de la recién nacida Isabel I, tras haber prevenido que no se tome por adulación lo que va a decir, y a renglón seguido proclama que aquel bebé será un modelo para todos los que vengan después, y añade que la reina de Saba no tuvo nunca tanto deseo de saber y de hermosa virtud, etc.:

... La verdad se educará en su regazo; los santos y divinos pensamientos se le ofrecerán como perpetuos consejeros. Será amada y temida; sus súbditos la bendecirán; sus enemigos temblarán como un campo de trigo trillado e inclinarán sus cabezas con dolor. El bien de todos acrecerá con ella. Bajo su reinado, cada cual sentado bajo su propia viña, comerá con seguridad lo que plante y cantará a todos sus vecinos las alegres canciones de la paz...

El panorama es tan encantador como el que las Euménides preparaban para Atenas. Pero no bastaba con derramar flores sobre la reina Isabel Tudor. Como el gran Will escribía ya en tiempos de su sucesor Jacobo I, el buen *lord* arzobispo continúa profetizando sin intención de adular:

Así, cuando el Cielo la llame de esta mansión de tinieblas, transmitirá su bendición a un príncipe que de las cenizas sagradas de Su Majestad se elevará como un astro tan esplendoroso en renombre como ella misma y brillará con el mismo fijo resplandor. La paz, la abundancia, el amor, la verdad, el terror, que eran los servidores de esta niña privilegiada, serán también los de su sucesor, que se adherirán a él como una vid...

Para qué seguir. El propio cisne del Avon debió comprender que se había pasado, cuando hizo un Epílogo que comenzaba:

Van apostados diez contra uno a que esta pieza no puede a todos los que se hallan aquí...

En fin, si, como decía Horacio, incluso Homero se duerme, bien puede ser que, a veces, el cisne ocultara la cabeza bajo su ala de nieve y se dejase adormecer por las tranquilas aguas de aquel manso río.

Los temas del teatro, en cualquier caso, son los que marca la dirección del viento, morales cuando apuntan los cambios de costumbres, patrióticos cuando los sentimientos colectivos se hallan en tensión política (guerras exteriores en el caso de Atenas o temor a conflictos intestinos en el de Enrique VIII) o, lo más próximo a nosotros: la alineación tridentina española y el catolicismo militante que resultó en la sociedad, produjo los autos sacramentales y las comedias hagiográficas. Cuando las injusticias sociales, económicas o políticas, se hacen conscientes (lo que ocurre en un determinado momento histórico y no en ningún otro), la conciencia social de esa iniquidad es igualmente un tema que ha producido la generalidad del teatro del siglo XX.

Se podría continuar la búsqueda de nuevos ejemplos que se incorporarían a lo ya dicho sin añadirle nada nuevo. Los temas del teatro, en definitiva, son los temas de la vida, simplemente. ■

Los temas del teatro,
en cualquier caso,
son los que marca
la dirección del viento.



De aquí y de allá

Selección de Miguel Signes

Lenguaje literario y público en la baja latinidad y en la Edad Media.

ERICH AUERBACH, BERNA, 1957.

«... [el historicismo] es, me parece, el descubrimiento copernicano de las ciencias del espíritu. De hecho, la influencia de este descubrimiento, desde que se hizo universalmente accesible a través del Romanticismo, ha sido enorme. El juicio dogmático absoluto según un esquema fijo que había dominado incluso en el Neoclasicismo —de un modo no incondicional, pero limitado solo por el *buen gusto*— fue destruido en sus cimientos. El horizonte se amplió poderosamente, y el estudio de culturas primitivas y extrañas, tal como se lleva a cabo desde comienzos del siglo XIX, se basa en la concepción historicista. En cuestiones estéticas, nuestro historicismo se ha hecho tan natural que apenas tenemos ya conciencia de él. Nosotros gozamos del arte, la poesía y la música de los más diversos pueblos y épocas con la misma disposición para comprender. Las culturas que llamamos primitivas y cuya comprensión tanto esfuerzo costó a Vico (no eran ni comprensibles ni siquiera interesantes para la mayoría de sus contemporáneos) tienen para nosotros desde hace mucho tiempo un atractivo especial. La diversidad de los pueblos y de las épocas ya no nos asusta, ni a los eruditos y críticos, ni tampoco a un sector cada vez más amplio del público general. La comprensión perspectivista termina tan pronto como entra en juego la política; y, sin embargo, en lo estético practicamos nuestra adaptación a diferentes culturas y épocas durante una visita a un museo, en un concierto, a veces hasta en el cine, al hojear una revista ilustrada, o incluso al mirar folletos de publicidad de las agencias de viajes. Esto es historicismo, cual en el *Bourgeois gentilhomme* de Molière, la conversación diaria de Monsieur Jourdain, para gran sorpresa suya, resulta ser prosa. Pero la mayoría de nosotros tiene tan poca conciencia de su historicismo como la tenía Monsieur Jourdain de su prosa. [...]

Muchos creen que el historicismo conduce al trabajo minucioso del anticuario, a la sobrevaloración de los motivos biográficos, al desconocimiento de la obra de arte, al eclecticismo por falta de categorías de juicio, y al hacerlo se olvida, sin embargo, que aun cuando el gran historicismo —viquiano, herderiano-romántico o hegeliano— inspiró la especialización filológica, no se identifica con ella. [...]

El hecho elemental de que la obra de un hombre sea algo que surge de su existencia, y, así, todo lo que se puede averiguar sobre su vida sirve para la interpretación de la obra, no pierde su valor aun cuando hombres sin suficiente experiencia hayan sacado de ello conclusiones disparatadas. La exigencia, muy frecuente ahora, que lleva a considerar la obra independientemente de su autor solo se justifica por el hecho de que a menudo la obra ofrece un cuadro de su creador mejor integrado y más real que las informaciones, quizá casuales y engañosas, que poseemos de su vida. Se necesitan experiencia propia, discreción y una amplitud de miras adquirida sobre la base de un conocimiento profundo del material para poder establecer una relación correcta entre la vida y la obra. Pero en todo caso, lo que comprendemos y amamos en una obra es la existencia de un ser humano, es decir una posibilidad que se da en nosotros mismos...».

Les deux cent mille situations dramatiques.

ÉTIENNE SOURIAU, 1950.

«La cifra Gozzi-Goethe-Polti nos parecía ínfima, como evaluación de las posibilidades dramáticas, y de los recursos de la invención teatral. ¡Todas las sonatas, todas las sinfonías de este arte, en la secuencia de los tiempos, pasados, presentes o futuros fijadas en 36 *leitmotifs* en total, los únicos que podrían ser desarrollados o transformados en variaciones! ¡Qué músico no lanzaría un grito de horror si se abatiese sobre su arte una maldición semejante!

Pero un vuelco repentino hace que el número parezca de golpe demasiado elevado si tratamos de evaluar los elementos simples, las *notas de la escala* con que se componen estas sinfonías dramáticas en todos sus acordes.

Si 36 temas para un catálogo de motivos musicales es poco, 36 notas en una octava, para hacer la escala, es mucho (¡los dodecafonistas no piden tanto!)

Pero, en realidad, ¿cuáles son las famosas treinta y seis situaciones simples, que serían las supremas «categorías» del pensamiento dramático?

Tomemos como base el diligente despojo de G. Polti.

He aquí la lista: 1. Suplicar; 2. el Libertador; 3. la Venganza que sigue al crimen;

4. Vengar familiar con familiar; 5. Acosado; 6. Desgracia irreparable; 7. Ser víctima;

8. Rebelión; 9. Tentativa audaz; 10. Rapto; 11. el Enigma; 12. Conseguir;

13. Odio entre parientes; 14. Rivalidades entre familias; 15. Adulterio que asesina; 16. Locura; 17. Imprudencia fatal; 18. Crimen de amor involuntario; 19. Matar a alguien sin saber que es uno de los suyos; 20. Sacrificarse al Ideal; 21. Sacrificarse por los allegados;

22. Sacrificarse por la pasión; 23. Verse obligado a sacrificar a los suyos; 24. Rivalidad entre desiguales; 25. Adulterio; 26. Crímenes por amor; 27. Conocer la deshonra de un ser amado; 28. Amores imposibles; 29. Amar al enemigo; 30. La ambición; 31. Lucha contra Dios; 32. Celos equivocados; 33. Errores judiciales; 34. Remordimientos; 35. Reencontrar; 36. Perder a los suyos.

Lista extraña, a la vez decepcionante, desordenada, penetrante, paradójica. Ilustrada con numerosos ejemplos que trazan matices a manera de subespecies de cada especie, esta lista etiqueta eficazmente, no hay duda, un gran número de temas efectivamente utilizados hasta la saciedad por el arte teatral de todas las épocas desde la antigüedad hasta finales del siglo XIX.

¿Pero están ahí las situaciones dramáticas? ¿Son esas las situaciones y todas las situaciones?

Cosa curiosa, en esta lista hay si tiramos de los hilos, por así decir, un esfuerzo evidente por llegar al número de 36 (sin embargo, tan poco elevado), propuesto por los primeros investigadores. Porque en fin de cuentas *adulterio* y *adulterio asesino* no son dos especies, es el género y una de sus especies. *Sacrificarse*, que sea por el *Ideal* o por los *allegados* (¿por qué no también por Dios, por el honor, por prejuicios, etc.?) es siempre una misma situación. ¿Y por qué separar el *adulterio* de los *crímenes por amor*?

Por otra parte, con una pizca de espíritu combinatorio se percibe que muchas de esas situaciones resultan de la suma de dos factores que podrían generar otra disposición. Si *rivalidad entre desiguales* merece ser separada de

rivalidad entre parientes, ¿por qué no también *amores entre desiguales*? [...] Hay algo más grave. Muchas de esas entidades, dramáticas o no, no son realmente situaciones. Son acciones, aventuras, más exactamente *tipos de acontecimientos*. El rapto, incluso la muerte, o la imprudencia fatal, son medios evidentemente útiles para sustentar o alimentar la acción, para precisar y dar concreción en la práctica a los aspectos creativos de un drama...».

Racine. *Bayaceto*. (1672).

SEGUNDO PREFACIO, EDITORA NACIONAL. MADRID, 1982.

«... Algunos lectores se extrañarán de que se ponga sobre las tablas una historia tan reciente; pero no observo nada en las reglas del poema dramático que me obliguen a desistir de mi propósito. En verdad, yo no aconsejaría a ningún autor el tomar como tema de una tragedia una acción tan moderna como esta, en el caso de que hubiera ocurrido en el país donde su tragedia se pretende representar; ni introducir héroes en el teatro que pudieran ser conocidos por la mayoría de los espectadores. Los personajes trágicos deben ser contemplados de manera distinta a como juzgamos generalmente a los personajes que hemos visto muy de cerca. Puede decirse que el respeto que infunden los héroes aumenta a medida que se alejan de nosotros: *major et longinquo reverentia* (*Anales*. Tácito). La lejanía del país matiza en cierta forma la excesiva proximidad en el tiempo, pues el pueblo apenas establece diferencia entre lo que está a mil años y lo que está a mil leguas de él, si es que así puede decirse. Esto hace, por ejemplo, que los personajes turcos, por modernos que sean, posean dignidad en nuestro teatro: se les contempla sin mayor problema como antiguos. Sus hábitos y costumbres son muy poco diferentes. Tenemos tan pocos tratos con los príncipes y con las otras personas que viven habitualmente en un serrallo, que los consideramos, por así decirlo, gentes que viven en un siglo distinto del nuestro.

Esta era, más o menos, la manera que tenían antiguamente los atenienses de considerar a los persas. Así, el poeta Esquilo no tuvo inconveniente alguno en introducir en una tragedia a la madre de Jerjes (*Los persas*), que tal vez estuviera aún viva, y hacer representar en el teatro de Atenas la desolación de la corte de Persia, tras la derrota de este príncipe. Sin embargo, el mismo Esquilo había estado personalmente en la batalla de Salamina, donde Jerjes había sido vencido...».



Conversaciones con Goethe

de Johan Peter Eckerman

Fermin Cabal

La figura de Goethe, el modelo por excelencia de los escritores cultos, nobles y sensatos en Alemania, ha llegado a nosotros básicamente a través de dos libros: *Poesía y Verdad*, las memorias del propio autor, y estas *Conversaciones* que hoy recordamos. Curiosamente, los dos libros fueron escritos al mismo tiempo: mientras Eckerman recogía la palabra del ilustre prócer, este, ya curado de los excesos temperamentales de su juventud, daba a luz (luz tamizada por espesos velos) sus recuerdos. De modo que los dos libros se complementan con solidez y de ahí surge un Goethe pétreo, estatuario, de fruncido ceño por el esfuerzo de pensar, y grave mirada que se posa sobre el mundo como el ocaso, oscura e inapelable.

El libro de Eckerman despierta algunas cautelas al lector menos avisado: es tan baboso el tono admirativo que el autor emplea, que cabe pensar que el retrato de gestos y gestas ha sido sometido a todo tipo de excesos narrativos y que el Goethe que de ahí se desprende dista mucho del original. Yo, personalmente, no lo dudo: el libro no refleja al Goethe «real». Pero eso no quiere decir que se trate de un Goethe «irreal», un personaje inventado por la mente calenturienta del joven y agradecido Johan Peter.

No. En mi opinión Eckerman hizo perfectamente su trabajo, con una constancia y una abnegación bien meritorias. Convencido de la importancia de su tarea, desde el primer momento, desde la primera entrevista, se siente instado «a no dar ningún paso por mi cuenta, sino a entregarme por completo a su consejo y voluntad». A lo

largo de casi diez años visitó asiduamente al genio, conversó con él largas horas en privado, pero también en público, y numerosos testigos, que nunca han desmentido al autor, concurren en las escenas descritas, y ven recogidas sus críticas y sus elogios sobre multitud de cuestiones divinas y humanas. Pudo equivocarse aquí y allí en algún momento, pero el lector puede comprobar que los temas que obsesionaban al ya anciano escritor vuelven una y otra vez a ser examinados hasta la fatiga. Y el libro, además, fue revisado personalmente por Goethe en sus dos primeras partes, que no se publicaron hasta que recibieron el visto bueno del homenajado. Así pues, estas *Conversaciones* reflejan a un Goethe tan fiable como el de *Poesía y Verdad*: el Goethe público, el personaje con el que se mostraba a los ojos de los demás, personaje cuidadosamente construido, medido, pensado, y sostenido con extraordinario pulso: un anciano venerable, orgulloso pero humilde; enérgico pero lleno de ternura; apasionado pero respetuoso con la ley; una persona fiel a sus superiores, y fuera de toda sospecha. El cortesano perfecto. Un personaje que Goethe sostuvo durante años y años y que le permitió mantenerse en el poder durante cincuenta años, algo difícil de conseguir en cualquier caso.

Pero en el libro de Eckerman el personaje ofrece algunas fisuras interesantes, si lo examinamos con detenimiento. Algunas de las contradicciones que muestra son reveladoras. Por ejemplo, en el momento de la muerte del archiduque de Weimar, Eckerman nos

Conversaciones con Goethe

de
Johan Peter Eckerman

Edición y traducción
Rosa Sala Rose

Editorial
Acantilado,
Barcelona, 2005



muestra a un Goethe histérico que llora en público y se lamenta de la desaparición del ilustre caballero: «Ya antes de entrar en la habitación lo oí sollozar y hablar en voz alta consigo mismo. Era como si un vacío insustituible se hubiera abierto en su existencia. Rechazó mis palabras de consuelo y dijo no querer oír nada de eso. “Tenía pensado irme de este mundo *antes* que él. Pero Dios obra como mejor le parece, y a nosotros, pobres mortales, no nos queda más que resignarnos y mantener la cabeza alta todo el tiempo que nos sea posible”».

Este planto lacayuno contrasta con su reacción en el momento de la muerte de su propio hijo. Eckerman nos muestra a un Goethe bien distinto: «Lo hallé de pie, eruido y firme, y me tomó entre sus brazos. Me pareció que estaba sereno y de muy buen ánimo. Nos sentamos y enseguida nos pusimos a hablar de cosas serias, y me sentí feliz en extremo de volver a estar junto a él [...], después hablamos de la señora archiduquesa, del príncipe y de varias cosas más; a su hijo, sin embargo, no nos referimos en ningún momento». Curiosamente, días después Goethe comunica a su joven colaborador, a propósito de la redacción de las *Conversaciones*: «Esto ha de ser su primer trabajo y no vamos a parar hasta que lo hayamos dejado perfecto y en limpio». Pero al parecer la procesión va por dentro y Eckerman comenta: «Por lo demás hoy he visto a Goethe especialmente callado y como ensimismado, lo cual me pareció una mala señal». Y, efectivamente, cinco días después «en plena noche, tuvo un severo vómito de sangre y se pasó el día entero a un paso de la muerte».

También a lo largo del libro se deslizan contradicciones sorprendentes, especialmente cuando enjuicia cuestiones políticas y morales. En público siempre se muestra riguroso con los enemigos de la religión y las buenas costumbres, llegando a veces a sorprendernos por su vehemencia, por ejemplo cuando clama contra Berenguer, condenado por la justicia francesa, cuando explica la conducta libertina de Byron como inevitable consecuencia de la vida licenciosa de su padre, cuando denuncia la influencia nefasta de Voltaire y de los librepensadores franceses, etc., pero en privado su juicio es muy poco seve-

ro y resulta que Berenguer, Byron, Voltaire y otros agraviados son, cuando el genio lo quiere, merecedores de grandes elogios. Menos calculado parece su rechazo de la violencia en política, que le lleva a una condena de la revolución en general y de la francesa en particular, y sin embargo aprueba alegremente el derrocamiento del gobierno liberal español a manos de los Cien mil hijos de San Luis.

En fin, el libro está lleno de comentarios reaccionarios, que hoy resultan ridículos, acerca de las mujeres, la familia, las relaciones de clases, etc., por no hablar de sus ínfulas de científico que culminan en su delirante refutación de la teoría sobre el color de Newton, pero lo peor es el tono fatuo y pedante con que opina este hombre que se considera un genio y mira al resto de la humanidad por encima del hombro. «Ahora resulta que el público ya lleva veinte años preguntándose quién es más grande: si Schiller o yo. Deberían estar contentos de que existan siquiera dos tipos sobre los que puedan discutir así». Pero al lector del libro de Eckerman no le va a quedar duda de quién es más grande. Aunque no escatima las palabras de elogio a su íntimo (y fallecido) amigo, aquí y allá deja caer piedras sobre su tumba: «No puedo dejar de pensar que la orientación filosófica de Schiller ha dañado su poesía...»; encuentra en él «pasajes patológicos»; cree que su idea de la libertad ideal «no puede conducirnos a nada bueno», y cree ver en su inspiración un impulso «demoníaco»...

Pero, entonces, ¿qué es lo que recomendamos en la lectura de estas *Conversaciones*? Pues algo muy especial que gracias a Eckerman nos ha llegado. El libro recoge minuciosamente el proceso de creación de la segunda parte del *Fausto*, una de las grandes creaciones de la literatura universal, desde el momento en que el ilustre autor recibe una carta de un joven escritor alemán que le pide permiso para escribir una continuación del poema, incompleto desde hace ya muchos años (estímulo parecido al que sufrió Cervantes en el otoño de 1614 al encontrarse con la edición de la Segunda parte del *Quijote* escrita por el tal Avellaneda). A partir de este momento, abundan los comentarios de Goethe sobre el asunto *Fausto*, y poco



J. W. Goethe.



a poco, muy lentamente y con interrupciones, van llegando las escenas, que Goethe lee y comenta con Eckerman minuciosamente, explicando su génesis, sus claves, sus dudas, etc. Un documento extraordinario y sin duda interesante para todos los estu-

diantes de dramaturgia y las personas interesadas en los procesos de creación. En el verano de 1831, pocos meses antes de su muerte, Goethe lee las últimas escenas a Eckerman y asegura: «A partir de ahora, lo que me quede de vida será puro regalo». ■

Fragmento de *Conversaciones con Goethe*

«Resulta que a veces viene la gente y me pregunta qué idea he tratado de encarnar en mi *Fausto*. ¡Como si yo mismo lo supiera o pudiera expresarlo! Del Cielo al Infierno pasando por el mundo: imagino que, en el mejor de los casos, podría ser algo así. Aunque tampoco esto es una idea, sino el mero transcurso de la acción. Por otra parte el hecho de que el diablo pierda la apuesta y de que un hombre que, sumido en su gravosa confusión, se afane continuamente por lo mejor merezca ser redimido, es algo que constituye una reflexión efectiva, capaz de explicar más de un aspecto de la obra, pero tampoco se trata de una idea que subyazca a todo el conjunto o a cada una de las escenas en particular. Y es que ¡buena la habría hecho de haber querido reducir una vida tan rica, multicolor y extremadamente variada como la que he plasmado en el *Fausto* al estrecho cordel de una única idea que lo atravesara todo!

En general, en cuanto poeta —siguió diciendo Goethe—, no era mi estilo aspirar a la encarnación de algo abstracto. Sentía en mi interior impresiones, impresiones que podían ser sensuales, llenas de vida, agradables, multicolores y de cien tipos distintos, tal como pudiera ofrecérmelas mi ardiente imaginación. Como poeta, prácticamente lo único que me quedaba por hacer era redondear y dar una forma artística en mi interior a todas esas impresiones y puntos de vista, sacándolos a la luz por medio de una plasmación vivaz, de modo que, al escuchar o leer lo que yo había escrito, otros pudieran compartirlos».

Visita nuestra web

www.aat.es

Bajo los rascacielos

de Jerónimo López Mozo

Ya nos hemos ocupado de Jerónimo López Mozo en múltiples ocasiones y nos parece redundante citar los numerosos premios recibidos que muestran hasta qué punto su producción es una de las más importantes del teatro español contemporáneo. Recordaremos aquí el significativo homenaje que se le ha tributado en Alicante en noviembre de 2006 como reconocimiento a su trayectoria artística. En respuesta a quien proclamaba su pertenencia a una generación superada que se había limitado a escribir un teatro de oposición durante el franquismo, recordaremos que, al contrario, López Mozo ha continuado ocupándose de los problemas más candentes de nuestros días: el paro (*Eloides*), la violencia contra la mujer (*Ella se va*), la emigración (*Ahlán*) y, en la pieza que nos ocupa, del asunto más preocupante: el terrorismo y sus consecuencias.

Bajo los rascacielos se estructura en diez cuadros y consiste en el relato de un empleado de una compañía de seguros que ha estipulado una póliza con un grupo de ciudadanos temerosos para garantizarles un refugio equipado para la supervivencia en el caso de otro atentado. Las palabras del agente, dirigidas al público, introducen seis de estos cuadros antes de dar paso a la acción que en el cuarto comienza directamente. Ya desde el principio se informa que los clientes están visitando el profundo búnker subterráneo cuando el ascensor, por una activación accidental de la alarma máxima, se bloquea y los deja encerrados. En los tres primeros cuadros no se revelan todavía los caracteres de los personajes y domina el campo semántico del nerviosismo, tanto en la acotación («visiblemente nervioso, con el nudo de la corbata aflojado, abatimiento, gesto de fastidio, caminar de un lado a otro, etc.») como en la conversación, en la que cada uno relata dónde se encontraba el 11 de septiembre y resalta la casualidad de estar todavía vivos, como Carolyn que había tenido la suerte de haber sido despedida del trabajo el día anterior.

Es en el cuadro cuarto donde se retratan los diferentes personajes, en particular por la diferencia de punto de vista entre Donald, que considera a los Estados Unidos un «país arrogante» y está convencido de que, evitando esa actitud, el odio «estaría menos extendido», y Gary, que los considera «poderosos» y aptos para gobernar el mundo, al estar acostumbrados a mirarlo desde arriba por su poder, ejemplaridad democrática y modélico estilo de vida. La tensión entre ambos se mantiene durante casi toda la obra. Para el primero, «Nueva York es un blanco» enorme, imposible de proteger, «un gigante con pies de barro», mientras que el segundo espera que se pueda encontrar alguna utilidad al miedo de los ciudadanos. El sentido patriótico de este es muy práctico y proyecta negocios inmobiliarios a la sombra de la zona cero, vender banderas y gallardetes de barras y estrellas, y explotar un mercado de posibles futuros atentados, sacando «algún provecho».

Donald es seguramente el personaje más interesante. Es un veterano de Vietnam, ganador de un «corazón púrpura», y en sus palabras hay citas de otros grandes dramaturgos. En efecto, afirma: «Pobre país el que para ser grande necesita del coraje de sus hijos», en evidente recuerdo del *Galileo* de Brecht, así como el rechazo de todo heroísmo recuerda sin duda el pensamiento de Sartre, en particular en *Escuadra hacia la muerte*. Según Donald, morir por la patria no es «¡ni dulce, ni honorable!» y las medallas «no debieran existir». Su postura contra las guerras desencadenadas por Estados Unidos, tanto la de Vietnam como la de Irak, es muy nítida: «Entonces se hablaba mucho de frenar la amenaza comunista. Ahora, de terrorismo», en el cual Bush ha encontrado «una buena tabla de salvación». Tiene muy claro que «detrás de tantas guerras está el control de los recursos mundiales [...] el apoyo a políticas criminales». En nuestra opinión es el personaje ejemplar de la obra y por ello pensamos que es el portador del pensamiento del

Magda Ruggeri
Marchetti

Bajo los rascacielos

de
Jerónimo López Mozo

Edita
Junta de Castilla-León,
Salamanca, 2006

autor. Sabemos, en efecto, que López Mozo recibe frecuentes invitaciones a dar conferencias en ese país y conoce de primera mano la opinión de los profesores que han viajado al extranjero y perciben el rechazo hacia el imperio americano, hacia su prepotencia y afán por imponer su cultura. Precisamente por esto la obra traza un cuadro muy veraz de la situación americana. Es conocido el pensamiento de buena parte de los norteamericanos sobre lo que sucede en su tierra y su incomodidad por el papel que juega en el mundo. En los medios de comunicación hemos visto las manifestaciones de madres de soldados.

En el cuadro sexto los personajes, bajo el peso de varios días de encierro, deciden entretener la espera contándose historias que no son casuales, sino que descubren todavía más la personalidad de sus narradores. Empieza Gary con un cuento *boccaccesco*, y cuando le toca el turno a Carolyn, la más joven, aparece con «una rara indumentaria que remeda a la Estatua de la Libertad», se sube a la mesa y se desnuda ante todos. Es un gesto que puede parecer sorprendente en una sociedad formalmente puritana, sujeta a aparentar en público una conducta que en realidad está dispuesta a relajar en privado de buena gana. En este momento la chica encarna el sueño de muchas jóvenes de parecerse a Marilyn Monroe, y hacer, al menos una vez en su vida, lo que ella se permitía por su condición de estrella. En el curso de la obra evolucionará adoptando una postura muy consciente.

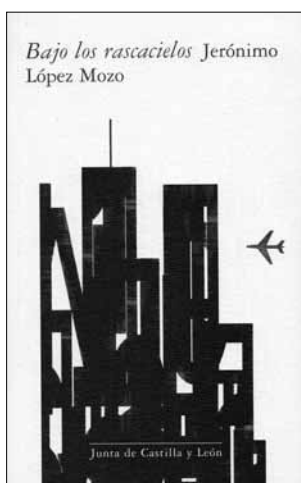
Los cuentos son una ocasión para conocer casos de oportunismo como el que relata Sandra, la historia de una mujer abandonada con dos hijos el día anterior al atentado y solo «por una cuestión de horas su padre no se había convertido en un héroe» desaparecido en las Torres. Entonces ella se declaró viuda y pidió la partida de defunción de su marido para percibir las indemnizaciones. El cuento de Donald, tal vez tenga que ver con *El flautista de Hamelin*, pero sin duda refleja el pensamiento del autor. El tío Wilson no es sino el tío Sam, que simboliza al hombre americano. Su narración tiene raíces en la América profunda, tan distinta a la de las grandes ciudades, con el egoísmo de quienes se enriquecen

sin importarles si sus métodos provocan desastres de difícil reparación. Son gentes egoístas, orgullosas de una riqueza supuesto fruto exclusivo de su ingenio y laboriosidad. Este tío Wilson, espejo de Gary, resume el cinismo y la hipocresía de corte anglosajón (*WASP*) que vende como virtud lo que no son más que intereses materiales, explotando miedos al comunismo o al terrorismo, cuya desaparición total no considera conveniente.

En el cuadro séptimo, el sueño de Peter, premonitorio como muchos de los del teatro de Buero Vallejo, «invade el escenario». Sin duda el autor refleja el efecto que discursos como el de Bush producen en unos jóvenes vulnerables a las arengas patrióticas. Las palabras que pronuncia el presidente en la obra resumen su visión del papel de Estados Unidos en el mundo y el apoyo que espera de sus ciudadanos. Se trata de frases reales tomadas de sus discursos. Empujado por estas incitaciones, Peter marchará voluntario a Irak y volverá en un ataúd.

López Mozo se inserta en la tradición de algunos señalados intelectuales europeos que se han visto impelidos a analizar el significado de la civilización norteamericana, dado su impacto en la historia reciente. En el terreno literario, recoge sin duda la herencia lorquiana de *Poeta en Nueva York*, ampliando aquel retrato de la metrópoli al de un modelo de vida que ha adquirido relevancia al inspirar no solo la cotidianidad de un país ya grande en los años treinta, sino la ideología que marca hoy el concepto de «occidental» y vertebra un imperio de ambiciones globales.

La obra concluye dando noticias de la vuelta a la vida normal de los personajes al salir del encierro en el refugio, pero lo más relevante es el código icónico final donde aparece una torre rematada por una especie de bayoneta capaz de rasgar el mismo cielo y hacerlo sangrar. Una imagen que recoge los diferentes proyectos que se presentaron cuando se planteó la reconstrucción de la zona cero. Las nuevas torres debían ser el símbolo de la libertad abanderada por los Estados Unidos, pero también de su poderío, un mensaje de advertencia al mundo de que es un pueblo desafiante y orgulloso, que nunca se rendirá. ■



Comedia de Fausto

de Mariano Anós

Hace poco menos de un siglo, Jan Sklovski dejaba al descubierto uno de los mecanismos que mueven el motor del lenguaje poético: a saber, la desautomatización del signo lingüístico, la supresión de una correa de transmisión única entre significante y significado. Las palabras son relativas, y su definición en texto escrito, una partitura que sugiere múltiples interpretaciones más allá de la semántica formal. La intención poética libera a las palabras del corsé de las convenciones y las convierte en pequeñas turbinas generadoras de universos.

El teatro construido con materiales poéticos constituye un raro aviso en nuestros días. Pocos autores se aproximan a esa extraña confluencia de caminos donde convergen dos viejos amigos que no siempre se han llevado del todo bien: el teatro y la poesía. Para el espectador medio, el rótulo *teatro poético* constituye más un aviso de que el perro muerde, que un estímulo para visitar el patio de butacas.

«Eppur, si muove».

Porque el escenario, lugar poético en sí mismo, en el que la palabra se convierte en acción —a no ser que quede convertida en foto fija, en una subespecie de zombi deambulando por el mundo con una *polaroid* entre los dientes—, siempre ha admitido con agrado y con eficacia los recursos prestados por la poesía para construir sus ficciones. Otra cosa es la confusión que en algunos momentos haya podido haber entre intención poética y mirada lánguida. El poético es un acto conflictivo, como el dramático. La poesía surge de una oposición violenta entre la mirada y lo mirado.

Mariano Anós, un hombre de teatro comprometido con el lenguaje y con la esencialización de las fórmulas escénicas, nos ofrece en esta *Comedia de Fausto* un ejemplo de cómo reformular una antiquísima peripecia, desde una perspectiva contemporánea en cuanto a tratamiento de los personajes y en cuanto a su plasmación textual,

y de convertirla en un riguroso y a la vez ameno maridaje entre poesía y escena.

¿Amena la poesía? ¿Ameno Fausto? ¿Ese curioso ser secuestrado por la mitología cultista? ¿El mismo que consagró Goethe, el genial y germanísimo escritor que todo el mundo venera, al que nadie ha leído, y que está siendo ya tragado por la bruma de los tiempos? ¿El que hemos tenido que soportar en tediosas y ampulosas traducciones que no tienen nada que ver con nosotros? Mariano Anós nos propone su Fausto en cuidadoso verso blanco —en su práctica totalidad—, de variada procedencia y cadencia rítmica. ¿Eso es ameno?

Lo es. No en vano la titula el autor *Comedia de Fausto*. Porque está muy bien escrita, y porque la intención poética está sabiamente resaltada por un sentido del humor cínico y descarnado, que recorre la propia escritura del autor, y que surge, por un lado, del contraste entre distintos tipos de registros dentro de un mismo segmento, y, por otro, de la propia autoconciencia irónica y metateatral de los personajes.

FAUSTO. [...] Pues nada cuenta, amor, sino el estrago de apurar tus cepos.

MARGARITA. Es cuestión de entropía. ¿No has estudiado la termodinámica?

MEFISTÓFELES. Traigo grandes noticias, mi señor.

FAUSTO. ¡Fuera de aquí, fanteche! ¿Es que no ves que estorbas? ¿Es que no ves conmovido a nuestro público ante la escena del fatal destino de los enamorados?

Ve ahora mismo a limpiar los camerinos o te saco a patadas de la escena.

Dentro del juego de contrastes que Mariano Anós va desarrollando dentro de la dramaturgia, no es el menor su utilización de la realidad histórica en la que los personajes se incrustan —rigurosamente contemporánea y plagada de electrodomésticos, bombas de racimo y consejos de administración— como un telón de fondo que subraya, por oposición, la realidad que al autor más le interesa contarnos, y que es la reali-

José L. Esteban

Comedia de Fausto

de
Mariano Anós

Prólogo
Alfonso Plou

Colección
Titirilibros-Serie Roja

Editorial
Arbolé



dad individual de los tres personajes, ese trío calavera capaz de mezclar el verso de largo aliento con el picor genital de corto alcance. Así se presenta Margarita:

«Contactos: busco Fausto calentito que calme los picores que me agitan en vilo por los siglos. Date prisa, mi amor, que me consumo en la espera de tus dulces potencias varoniles. Devórame la entraña, mi héroe canibal, que volverá a crecer eternamente para tu desmedida saciedad.

Derrámame en el vaso sagrado de mi vientre arrullado por el arte exquisito de los gemidos, bárbaros al tiempo que armoniosos, que han labrado mi sólido prestigio en los mercados de Eros».

Este Fausto que Mariano Anós nos propone es un Fausto distanciado. El cinismo, el sentido autoparódico, el tratamiento del lenguaje, el propio desengaño de los personajes hacia la historia que nos quieren contar, que dan por archisabida y autoliquidada, nos obliga a separarnos de la fábula y contemplarla no como quien recorre un bosque, sino como quien lo sobrevuela. La desoladora incapacidad de Fausto para trascender la testaruda fugacidad de sus empeños y sus anhelos no nos es ofrecida como un acto de catarsis emocional, sino como un delicado juego de oposiciones —más formales que psicologistas— que atraen nuestra atención y nos provocan una subterránea sensación de divertimento. Siempre agrada ver a gente pasándolo mal, mientras no seas tú.

«La palabra es el vértigo», proclama Fausto en su monólogo inicial. La palabra convoca a todos los fantasmas que lo acechan, en especial ese Mefistófeles macarra, chulo y malandro, más próximo a algunos personajes de los hermanos Coen que al diablo de cuerno y tridente de la imaginaria *gore* tradicional.

MEFISTÓFELES. «No sobreestimes mi poder, amigo.

Se trata simplemente de disfraces que mi papel exige: no pienses que la cosa va más allá del mero travestismo.

Jugar al bicho inmundo o a la estrella de cine me divertía, sí, en mis comienzos, recién llegado al reino de las sombras,

pero comprenderás que con el tiempo esta continua mascarada

es más que nada peso de rutina [...]

Ni a ángeles ni a demonios nos divierte este gastado jugar a policías y ladrones».

Mefistófeles, Fausto y Margarita se ovillan en un acceso de incontinencia verbal que se agarra al universo para explicar la aldea. Su proceso de búsqueda e imposible redención se sustenta en un diálogo descarnado, cuidadosamente medido por el autor, y enfáticamente desmedido por los personajes:

FAUSTO. ¡Calla, bufón!

MEFISTÓFELES. No puedo.

FAUSTO. Yo tampoco.

Y en efecto no se callan. Y anuncian turbulencias, cataclismos y maremotos en la «Bolsa de Valores» del mundo, mientras tejen una red de palabras que representan imágenes interiores de una realidad desbocada. Mariano Anós utiliza la capacidad alegórica del verso para conducir a Fausto, Mefistófeles y Margarita en su paseo por sus infiernos, sus miedos, sus impotencias y sus contradicciones. Somos los invitados a un viaje interior en el que lo que importa no es el destino, sino el paisaje que recorremos. «Pasto soy del espanto crujiente de los días, pasto del torbellino de los signos», nos anuncia este Fausto consciente de su contradicción: es, a la vez, epígono mítico de nuestro antiguo debate interior entre deseo y conciencia; y actor malo de guardarropía.

«Ahora no me queda más remedio que hilar un buen monólogo

que, aunque forzado por las circunstancias, pueda pasar con dignidad la prueba.

Ante todo una pausa bien medida. [...]

Yo, Fausto, pues así queréis llamarme,

yo, sombra de una ausencia,

impostor de mi propio personaje,

sin miedo ni esperanza

me dirijo al vacío

como representante de una tregua,

la que el teatro ofrece

para al instante resolverse con el viento».

Y eso que no hay acción.

¿No la hay?

FAUSTO. Pensaba que si vienen al teatro es por estar saturado de su propio actuar.

MEFISTÓFELES. Y así es, pero esperan justamente reposar en la acción de quienes creen otros, y están en su derecho de exigir movimiento a estos fantasmas.

«Más acción se vuelve menos vida», decías hace una rato.

FAUSTO. Y tú me respondías obediente: «¿Qué te habías creído?».

MEFISTÓFELES. Pues claro, mamarracho. ■

En manos del enemigo / Vis a vis en Hawái

de José Luis Alonso de Santos

Una de las recientes obras de Alonso de Santos, *En manos del enemigo*, se ve acompañada en esta edición por otra que dista de ella casi quince años, *Vis a vis en Hawái*. Sin entrar a considerar aspectos lógicos o no respecto de este hecho, me parece muy acertada la publicación de ambas por cuanto, entre otras cosas, nos ofrece una buena oportunidad para explorar el teatro de un maestro que se mueve como pez en el agua en lo que a la reflexión de los géneros —drama y comedia, según este orden de edición— se refiere. Además, este libro es una buena oportunidad para acercarse desde la observación y estudio en paralelo a la literatura dramática de un experto en la composición escénica, la personificación y en la atribución de diálogos. Si bien entre ambas piezas no hay un nexo que detalle relación alguna, es curioso que la lectura nos invite a realizar un viaje a través de una literatura comparada en lo que cada una de ellas nos aproxima. Tanto es así que en esta inmersión encontramos el asunto de los géneros literarios, drama y comedia, bajo el denominador común del taller que los enmarca como teatro cotidiano, realista, de una proyección universal por cuanto tema y personajes se nos muestran cara a cara frente a la cruda realidad.

En el espléndido prólogo de José Gabriel López Antuñano que acompaña esta edición, se nos desvela este concepto: «*Vis a vis en Hawái* y *En manos del enemigo* representan el haz y el envés de una misma moneda [...] Alonso de Santos gusta subir al escenario a seres desvalidos o marginados (los emigrantes de *En manos del enemigo* o

infelices de *Vis a vis en Hawái*. Personajes —continúa— que, en una palabra, sufren el hostigamiento de la sociedad que les ha tocado vivir, contra la que, en ocasiones, reaccionan con frustración, violencia o de forma delictiva». Antuñano acierta en su excelente análisis. El teatro de Alonso de Santos gira en torno a estos ejes, y el caso de estas dos obras, como se desprende de su lectura comparada —reitero que nos invita—, es un buen ejemplo.

Si *En manos del enemigo* encontramos el diálogo de dos emigrantes y la solitaria solidaridad que desprenden —alienta uno ecos de Albee y su *Historias del zoo*, más que de *Los emigrados* de Mrozeck, incluso del *Diálogo de fugitivos* de Brecht—, en *Vis a vis en Hawái* lo que nos despierta es el comportamiento de una inexistente pareja cuya ternura los convertirá en ella misma, desdoblado algo de sumo interés en el teatro de este gran autor. ¿Hay salida tras la soledad? Reconocemos que en Alonso de Santos hay reflexión y también motivo de esperanza.

Es un escritor en cuya comedia el dibujo de Buero —permítaseme— escapa entre los poros de la humanidad, en los entresijos de donde no todo está perdido, en la veladura de una puerta que aún parece quedar abierta ante una situación desesperada, donde si bien los personajes aparentemente nada tienen que perder, es cierto que conseguirán del espectador —del lector— una complicidad tierna. Claro, la clave está en el hecho dramático que trasciende en la obra de Alonso de Santos y que no es otra cosa que un humor inteligente, un diálogo realista (se le puede

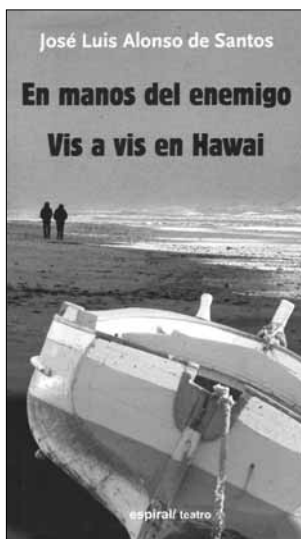
Aníbal Lozano

*En manos del enemigo /
Vis a vis en Hawái*

de
José Luis Alonso de Santos

Prólogo
José Gabriel López Antuñano

Edita
Editorial Fundamentos,
2007



pasar que un emigrante ruso, aunque hable muy bien el castellano de Valladolid, diga: «Llevo mucho tiempo aquí. Hace que me vine de Ucrania la tira»), por cuanto incluso ese hecho detalla acaso incluso una ironía veraz. Hay una línea de este comicismo inteligente en ambas obras que flota en su propio instinto como resolución dramática: la amistad, en la primera, como eje de la parábola solidaria, y el sueño que escapa de la realidad, en la segunda, y que acabará creando un pálido de esperanza en el amor recuperado.

Otro de los ejes por donde gravita el sentimiento —que no el sentimentalismo— y la emoción de este teatro se apoya en las articulaciones dramáticas y, en especial, en algo en lo que agradablemente incide Antuñano en su prólogo y que debería ser objeto de un estudio preciso: el de los receptores externos e internos del teatro de Alonso de Santos. Especialmente en estas dos piezas tienen una aparición muy evidente, por significativa y por necesaria en el resultado final de cada una de ellas. Antuñano argumenta con acierto que el receptor interno de la obra dramática, de los que se podría prescindir sin distorsionar el tema de esta, cumplen una misión de importancia: «Distanciar al espectador para que este disponga de la necesaria perspectiva para analizar con mayor profundidad las propuestas que encierran todas las obras de este autor».

Así es. Ya se trate de la odisea de los emigrantes —un ruso y un marroquí— que plantea *En manos del enemigo*, ya de la tensión de un hombre y una mujer en una celda en la que compartir en *Vis a vis en Hawai*, lo que adquiere la notoriedad del planteamiento común no solo es la reflexión de la condición humana que Alonso de Santos nos desmenuza, sino el *enviado especial* al que hace referencia en cada una de ellas,

desde los personajes secundarios aparentes, el funcionario de prisiones que vigila un encuentro sexual o los vecinos de celda que comparten el mismo rato en la pieza del vis a vis o los policías que se aprovechan de la miseria de los más indefensos en el drama del enemigo. Tal es la construcción que se nos antoja intensa e impecable.

Y, concluyendo, uno quisiera regresar a la otra motivación que este teatro desprende: esa comicidad tiene, indudablemente, que ver con la estructura dramática, de la que Alonso de Santos es un experto y de la que Antuñano nos refiere dos ejes, dos técnicas sobre las que analizar la misma, «unas técnicas derivadas de la palabra; otras de los efectos cómicos visuales». Así pues, si existe un espacio de quince años entre una y otra obra, que ahora felizmente vemos publicadas, entre uno y otro tratamiento, entre la comedia irónica y el drama ironizado, deberíamos observar que este teatro tiene una vigencia incluso vertiginosa, por cuanto la realidad en este tiempo no ha fluido tan deprisa como los personajes que se nos antojan inmediatos, como el lenguaje, como las palabras y las superficies donde el conflicto humano tiene lugar.

Quizás porque estamos ante un espejo de la realidad cotidiana, tan diáfano, que en el teatro de José Luis Alonso de Santos adquiere una denominación especialmente personal, imbuida por aquel teatro de Plauto donde ya se confería el dibujo de la personificación y en cuyo conocimiento la madurez de Alonso de Santos se gesta con impecable oficio. Pasa la vida por nuestros ojos mientras leemos una pieza teatral de cuya lectura dramática no podemos desprendernos. Reímos, lloramos, e incluso nos dirigimos en el espacio y el tiempo a nosotros mismos por cuanto el teatro, mientras leemos, nos conmueve. He ahí la seducción. ■

COLECCION LAS PUERTAS DEL DRAMA

Encuaderne sus revistas utilizando las grapas omega

Els anys difícils del teatre català. Memòria crítica

Gonzalo Pérez de Olaguer*

Decía Ortega y Gasset (*En torno a Galileo*) que el hombre vive en un mundo de convicciones, que en su mayor parte son convicciones comunes a todos los hombres que conviven en su época, y que eso es el espíritu del tiempo. Y seguía escribiendo: a esto hemos llamado el mundo vigente, para indicar que no solo tiene la realidad que le presta nuestra convicción, sino que se nos impone, queramos o no, como ingrediente principalísimo de la circunstancia. Ese mundo vigente —«ese espíritu del tiempo»— hacia el cual y en función del cual vivimos y en vista del cual decidimos nuestras más simples acciones, es el elemento variable de la vida humana. Cuando cambia él, cambia el argumento del drama vital. Pero ese mundo cambia con cada generación, porque la anterior ha hecho algo en el mundo, lo ha dejado más o menos distinto de como lo encontró. Cada generación humana lleva en sí todas las anteriores y es preciso reconocer que el pasado es presente, somos su resumen, que nuestro presente está hecho con la materia de ese pasado. Este pasado es actual, es la entraña, el entresijo de lo actual. Es, pues, en principio indiferente que una generación nueva aplauda o silbe a la anterior —haga lo uno o haga lo otro—, la lleva dentro de sí.

El «hoy» envuelve tres tiempos distintos, tres «hoy» diferentes o, dicho de otro modo, el presente es rico en tres grandes dimensiones vitales que conviven en él. El hoy es para unos veinte años, para otros cuarenta y para otros sesenta.

Estas palabras de Ortega, que yo no he querido disfrazar con las mías, las tuve muy presentes durante la lectura del libro de Gonzalo Pérez de Olaguer *Els anys difícils del teatre català. Memòria crítica*, recopilación de casi cincuenta artículos publicados desde 2003 a 2007 en la revista *Teatre BCN* sobre la actividad teatral en Cataluña y, de

modo especial, durante tres décadas —los sesenta, setenta y ochenta— de nuestra historia. Me gustaría que los que lean estas líneas piensen que no me excedí al traerlas aquí, y espero que así suceda cuando tengan la oportunidad de leer el libro, cosa que les recomiendo vivamente.

El lector de esta *Memoria crítica* comprobará muy pronto que tiene en sus manos un modo crítico de trabajar, proyectado sobre un cúmulo de materiales, que es poco frecuente. Y lo es porque, acostumbrados como estamos a ver descalificar o velar todo lo que no coincide con las convicciones propias (en este caso estéticas o políticas) o las del grupo emergente al que se pertenece, el encontrarse con alguien que, como Olaguer, trabaje sin apriorismos excluyentes es digno de agradecer. Es posible que a ello hayan contribuido, y no es restarle méritos al autor, el momento y las circunstancias de la realidad teatral narrada, que sufrió y padeció la persecución y la penuria intelectual de los gobernantes del franquismo y de sus correligionarios y que por contra estimaba todo lo que se hacía por la libertad, viniera de donde viniera. Lo que es indudable es que cuando uno termina la lectura de esta suma de artículos comprende, a pesar de todos los pesares, el formidable éxito y empuje del teatro catalán entonces y hoy en día, tanto en lengua catalana como en lengua castellana.

Los trabajos recogidos en el libro se distribuyen en ocho grandes apartados:

1. Nombres propios (artículos sobre Vázquez Montalbán, Puigserver, Shroeder...).
2. Espacios (La Cúpula Venus, El Grec, CAPSA, el Saló Diana...).
3. Grupos, compañías (El Grup d'Estudis Teatral d'Horta, Dagoll Dagom, Els Joglars, el GAT de l'Hospitalet, El Lliure, El Talleret de Salt...).

Miguel Signes

Els anys difícils del teatre català. Memòria crítica

de
Gonzalo Pérez de Olaguer

Edita
Arola Editors

* Con la revista ya en prensa nos llega la noticia de su fallecimiento.



4. Ciclos, congresos, festivales (Ciclos de Teatro Latino, Sitges, la Marató...).
5. Conflictos, luchas (la huelga de 1975, Flotats contra Segarra...).
6. Ámbito público y ámbito privado (Teatro Nacional de Barcelona, Anexa y Focus, Centre Dramàtic de la Generalitat, L'Institut del Teatre).
7. De actores y de directores (la Asociación de Actores y Directores, *Tenorio al Born*, *El Marat-Sade* de Marsillach).
8. Público, prensa, críticos (las reacciones del público ante Nuria Espert-Hamlet, Bob Wilson, Handke, Living..., revistas especializadas y periódicos...).

Es fácil deducir después de esta enumeración que el lector no accede al contenido de los artículos en el mismo orden cronológico con el que fueron publicados en *Teatre BCN*, pero lo que en un principio me hizo pensar que dificultaba su lectura, puesto que muchos datos, referencias y menciones en ocasiones y en parte se encabalgan unos con otros en los distintos artículos, después se me fue imponiendo como la mejor manera de trasladarle al lector una visión de conjunto de la importancia de los esfuerzos, de muy distinto signo, que se hicieron durante esos años por librarse de las riendas de la censura política y por definirse con características propias.

Poco, muy poco, queda fuera de la atenta mirada del cronista avezado que es Pérez de Olaguer, y de su meticulosa recopilación

de documentos (hay abundancia de fotografías, reproducciones de prensa y de programas de mano de las representaciones), aunque el autor de esta reseña, destinada a ser publicada en una revista de los autores de teatro, hubiera querido ver ampliada la nómina de autores tratados en el primer apartado, pero confiesa que es queja partidista. Estamos, pues, ante un notable trabajo de documentación hecho por un cualificado crítico teatral, que resulta esclarecedor y que nos descubre ante todo el gran amor que por el teatro profesa Pérez de Olaguer. Lo que a primera vista puede parecer casi como una enumeración de nombres, cifras y datos traídos a colación con la técnica propia de los medios de comunicación —el mismo autor lo hace notar— se va convirtiendo con el pasar de las páginas en una abrumadora e imprescindible información acompañada de breves y acertados comentarios críticos sobre un periodo de la historia del teatro en Cataluña.

Pérez de Olaguer, para los que no estén al corriente de su personalidad, aparte de su labor crítica en la prensa catalana, fue el fundador y director de la revista de teatro *Yorick*, colaborador asiduo de la también desaparecida revista *Público* del Ministerio de Cultura y colaborador asiduo de la revista *Primer Acto*. Ejerce la crítica teatral en la prensa catalana.

Solamente me resta decir que al final del libro hay una muy útil cronología teatral y política. ■

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>

(Viene de contraportada, página 32)

Juan Mayorga, Premio Nacional de Teatro José Monleón

Puede ayudar a romper la alienación de unos seres humanos respecto de otros a que aboca el mercado».

Es evidente que la cultura del mercado está muy poco interesada en las ideas de Mayorga. Como acabamos de ver en los análisis de los resultados de las últimas elecciones, prima el juicio acerca de los posibles errores o aciertos estratégicos de los contendientes, el destino del perdedor o las quinielas ministeriales, sobre el juicio de los programas, de sus carencias, sus valores o sus contradicciones. Y muchos votantes han asumido el papel de disciplinados altavoces, lejos de esa cultura crítica que reclamaba Mayorga. Y a la que él ha sido siempre fiel, mostrando, como en *Cartas de amor a Stalin*, la rebelión del escritor frente a

la imposición ideológica, como en *Camino del cielo*, la falsedad de tantas imágenes supuestamente «históricas» y prefabricadas interesadamente o, en *La paz perpetua*, el uso «preventivo» del conflicto entre seguridad y libertad prescindiendo de sus causas.

Hay en Juan Mayorga, aparte de sus virtudes dramáticas y de su dominio de la escritura, una coherencia ética y un rigor de pensamiento que se alzan frente a todos los productores de cultura —en su más amplio sentido y no solo en términos de teatro— que cifran su gloria en saber vender su ingenio o su ideología. En ganar a cualquier precio, sin que importe la mercancía. El Premio a Juan Mayorga es un respiro. ■



© Maite Onetti

El chico de la última fila, de Juan Mayorga. Dirigido por Helena Pimenta.

Juan Mayorga, Premio Nacional de Teatro

José Monleón

Empecemos por resumir los datos esenciales de su biografía profesional. Juan Mayorga entró en el teatro español con *Siete hombres buenos* (Accésit del Premio Marqués de Bradomín, 1989). Desde entonces ha escrito numerosas obras, entre las que merecen ser destacadas: *Más ceniza* (Premio Calderón de la Barca, 1992; estrenada en el 94), *El traductor de Blumemberg* (estrenada en Buenos Aires en el 2000), *El sueño de Ginebra* (estrenada en 1996), *El jardín quemado*, *Cartas de amor a Stalin* (Premio Born, 1998; estrenada en el CDN, en 1999), *El Gordo y el Flaco* (estrenada en el 2000), *Camino del cielo* (Premio Enrique Llovet, 2003; estrenada en Málaga ese mismo año y en el CDN el año siguiente), *Sonámbulo* (estrenada en el 2003), *Animales nocturnos* (estrenada en el 2003), *Últimas palabras de Copito de Nieve* (estrenada en el 2004), *Job* (estrenada en el 2004), *Hamelin* (estrenada en el Teatro de la Abadía, en el 2005) hasta llegar a *La paz perpetua*, cuyo estreno está previsto esta temporada en el CDN. Varios de estos títulos han sido representados en varios países de Europa y América Latina —*Cartas de amor a Stalin* y *Camino del cielo en primer lugar*— y muchos de ellos han sido traducidos al francés, griego, italiano, inglés, portugués y serbocroata. Guillermo Heras y Andrés Lima son los dos directores más vinculados a su obra, merecedora de varios premios que culminan ahora con el Premio Nacional. Importante es también en su currículo *Alejandro y Ana. Lo que España no pudo ver del banquete de la boda de la hija del Presidente*, que escribió con Juan Cavestany y presentó en el Salón Lady Ana de Madrid. Completamos esta apresurada ficha recordando su autoría de muy celebradas versiones, que incluyen los nombres de Calderón, Lope de Vega, Durrenmatt, Lessing, Dostoyewski, Ibsen, Eurípides y Shakespeare. *Fedra* y *El rey Lear* serían los títulos correspondientes a estos dos últimos autores, estrenados ambos con una excelente acogida, respectivamente, en los festivales del pasado verano y en el María Guerrero, bajo la dirección de Mario Gas y de Gerardo Vera. Añadamos aún que forma parte del prestigioso colectivo El Astillero, de Madrid, y que es profesor de Filosofía y Dramaturgia en la Real Escuela Superior de Arte Dramático.

Estamos, pues, y de ahí la pertinencia de la ficha precedente, ante alguien que posee una amplia experiencia y que,

a su vez, sigue dando pasos hacia delante en su investigación y su afirmación como autor. Años atrás, en el seminario Teatro y Sociedad, organizado por la Asociación Cultural Sociedad y Progreso en la SGAE, intervino con una ponencia, titulada «Cultura global y barbarie global», donde, a mi modo de ver, hacía varias declaraciones substanciales para entender en buena parte su valor y su vigencia. Frente a los discursos personalistas en los que determinados autores ponen el acento en sus convicciones y en la necesidad de proyectarlas a través de su obra, Mayorga apela a su inserción en la sociedad, a un acercamiento al espectador, que debe ser, en definitiva, quien interprete, complete y dé un sentido último a la representación. Si, a menudo, el autor literario se ha visto aureolado por el poder propio de quien se dirige a los que guardan silencio, Mayorga retomaría la idea, a la que debe el teatro clásico griego buena parte de su grandeza, de que los personajes son algo así como representantes de los espectadores que han subido al escenario para hacerse preguntas e intentar afrontarlas con los comportamientos. El gran teatro no estaría tanto en la escena como en lo que sucede en el interior del público, al igual que el pensamiento político debería fluir de la reflexión de las audiencias mucho antes que de las afirmaciones categóricas de los líderes. Transcribiré unas líneas de la citada intervención de Mayorga en el Simposio del 99, para precisar mejor su alcance:

«El verdadero creador de una cultura crítica es la comunidad. Una cultura crítica es una cultura sin guardianes. No hay en ella nombres sagrados, ni lugares sagrados, ni tiempos sagrados. No hay en ella santos ni iglesias. No hay en ella ámbitos fuera del alcance de la crítica. De ahí que una cultura crítica pueda encontrar resistencias en el narcisismo de los productores de cultura. Pero una comunidad crítica sabe que la cultura es demasiado importante para dejarla solo en manos de sus productores. Una comunidad crítica sabe que, llegado el momento, los líderes de la producción de cultura pueden ser líderes de la barbarie.

En cambio si es capaz de contener su infantil propensión al egoísmo, el productor de cultura puede contribuir muy activamente a la formación de una comunidad cuyo eje sea el diálogo crítico. Puede ayudar a hacer democracia.

(Segue en página 31)

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

