

LAS PUERTAS DEL
DRAMA

Revista de la (ASOCIACIÓN DE AUTORES DE TEATRO)



3€. Siglo XXI. Otoño 2002. Número 12



TRANSTERRADOS

Manuel Aznar. Eduardo Quiles. Kirsten F. Nigro. Jorge Díaz.

(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
Carles Batlle Jordá
Fermin Cabal Riera
Ignacio del Moral
Salvador Enríquez Muñoz
Juan Alfonso Gil Albors
Íñigo Ramírez de Haro
Laila Ripoll Cuetos
José Sanchis Sinisterra
Virtudes Serrano
Miguel Signes Mengual
Rodolf Sirera Turó
Pedro Manuel Villora Gallardo

CONSEJO DE REDACCIÓN
Ignacio Amestoy Eguiguren
Carles Batlle Jordá
Fermin Cabal
Jesús Campos García
Ignacio del Moral
Salvador Enríquez
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 Pizarro
www.mmptriana.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

S U M A R I O

3. Tercera [a escena que empezamos]

La intimidad extranjera

Jesús Campos

4. Autor dramático y exilio republicano

Manuel Aznar Soler

8. Escenarios de exilio

Eduardo Quiles

14. Háblame si quieres, pero háblame en English

Kirsten F. Nigro

18. Jugando con la palabra en la tierra de nadie

Jorge Díaz

21. Cuaderno de Bitácora

El caraqueño

José Martín Recuerda

23. Libro recomendado

La gallina ciega de Max Aub

Miguel Signes

26. Casa de citas o camino de perfección

27. Reseñas

Cinco derrotas de comedia cruel de Javier Gil Díez-Conde. Por David Barbero

Miniaturas, joyitas de Antonio Álamo. Por Santiago Martín Bermúdez

La guerra de nunca acabar de Alfredo Gómez Cerdá. Por Fernando Almena

31. El teatro también se lee

Confesiones de un tardío lector de teatro

José Bailo Ramonde

32. Ignacio Amestoy

José Monleón



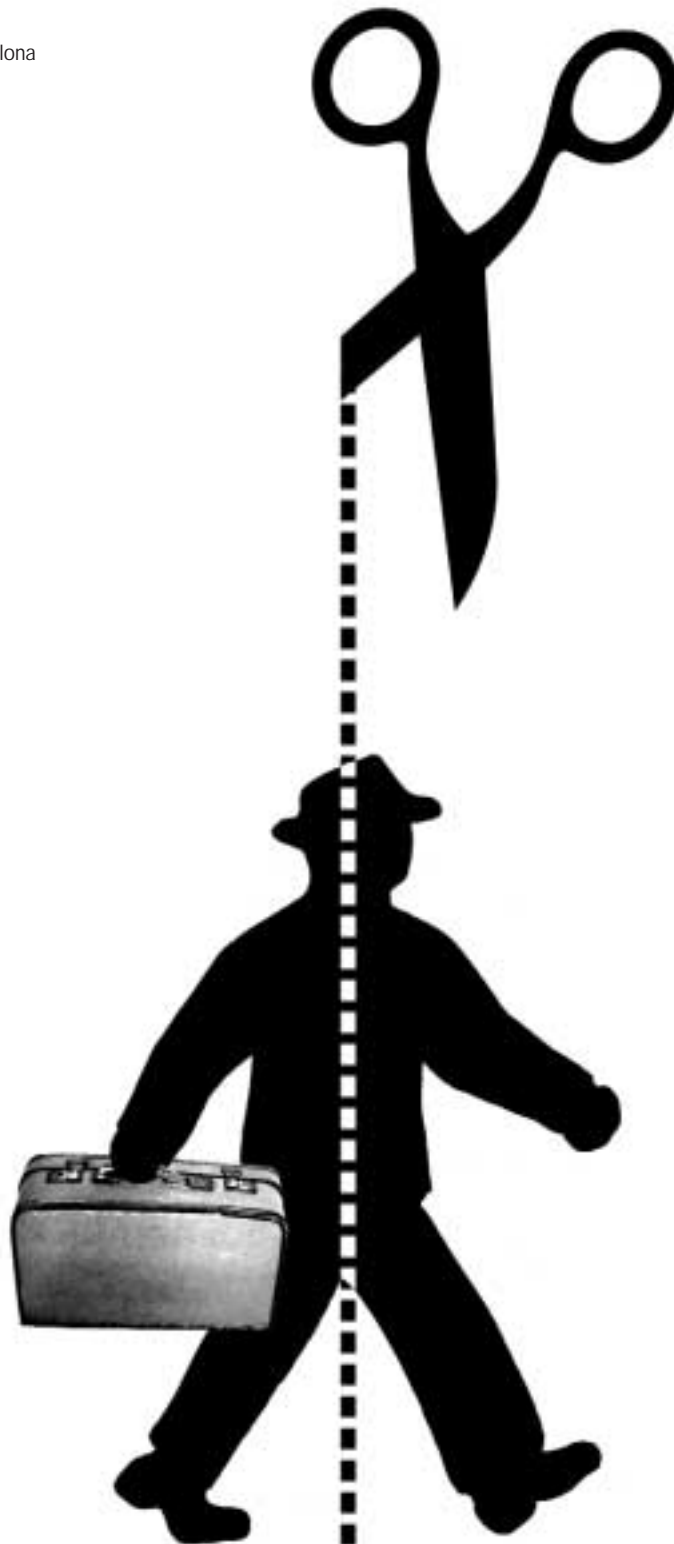
**(ASOCIACIÓN
DE AUTORES DE
TEATRO)**

REALIZA SUS ACTIVIDADES CON LA AYUDA DE:



AUTOR DRAMÁTICO Y EXILIO REPUBLICANO

[Manuel Aznar Soler]
Universitat Autònoma de Barcelona



El autor de literatura dramática necesita el aire y la luz de la escena para que su obra no sea, como afirmaba Max Aub en el prólogo a su vanguardista *Narciso* (1928), «teatro incompleto». La literatura dramática necesita estrenarse para ser «teatro completo» porque en caso contrario, como precisaba el propio Aub en el prólogo a *Morir por cerrar los ojos* (1944), no pasa de ser «teatro en el fantasma del papel». Pero el 18 de julio de 1936 una sublevación militar fascista contra la legalidad democrática republicana desencadenó una guerra civil que, con la Victoria de los facciosos en 1939, significó la ruptura de nuestra tradición cultural. Nuestros mejores intelectuales y escritores, por el delito de ser antifascistas «leales» al gobierno democrático del Frente Popular, hubieron de exiliarse. Desde febrero de 1939 la mayoría cuantitativa y cualitativa de nuestros dramaturgos republicanos perdieron tanto sus escenarios como su público natural. El drama de nuestra dramaturgia desterrada implica, por tanto, problemas no sólo de espacio y tiempo sino también de público. Estrenar en Barcelona, Madrid o Valencia fue durante los años de la dictadura franquista para la mayoría, a excepción de Casona ya en los sesenta y pocos más, políticamente imposible. Sin embargo, salvo alguna nación europea como Francia, fueron los países de América, desde Argentina hasta México, quienes se constituyeron en su horizonte vital y profesional.

En efecto, durante los años cuarenta los estrenos más significativos de la literatura dramática española, con la memoria de Margarita Xirgu, María Casares, Santiago Ontañón, Cipriano de Rivas Cherif o Álvaro Custodio como telón de fondo, no tuvieron lugar, por ejemplo, en el Teatro Español de Madrid sino en el Teatro Avenida de Buenos Aires o en los escenarios de México. Desde Rafael Alberti a María Zambrano, sin olvidar a Max Aub, José Bergamín, Alejandro Casona, Rafael Dieste, Jacinto Grau, María Teresa León, León Felipe, María Martínez Sierra, Paulino Masip, Concha Méndez, Carlota O'Neill, Álvaro de Orriols, Pedro Salinas, Ramón J. Sender o Maruxa Vilalta, la nómina de nuestra literatura dramática exiliada es impresionante tanto por su cantidad como por su calidad¹. Pero para concretar la vinculación entre autor y exilio republicano voy a referirme a un dramaturgo español, desterrado

desde 1939 en Chile, que allí sigue viviendo y escribiendo literatura dramática de manera ejemplar: José Ricardo Morales.

Morales es autor de una literatura dramática que, por desgracia, en muchas menos ocasiones de las que merece, ha alcanzado el estreno en nuestra España democrática. Un ejemplo más de «teatro incompleto», de teatro condenado a no ser sino «teatro en el fantasma del papel». Relacionado con El Búho, el grupo teatral de universitarios valencianos que dirigió Max Aub, el joven Morales (Málaga, 1915) desembarcó en Chile a bordo del mítico Winnipeg en 1939. Fundador en 1941, junto con el chileno Pedro de la Barra, del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, Morales es autor de una extensa literatura dramática que comprende desde la *Burlilla de don Berrendo, doña Caraculines y su amante* (escrita en 1938 y estrenada entonces por El Búho) hasta las obras reunidas en su *Teatro ausente*, tomo que, en edición de Claudia Ortego Sanmartín, va a publicarse en breve en la colección Biblioteca del Exilio.

La fundación del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, «en el entendido de que fundar era el modo de arraigarse a la tierra chilena y de profundizar en nuestra tierra adoptiva, transformándola así en nuestra tierra adoptada»², expresa esa actitud solidaria respecto al país de adopción, porque precisemos con toda claridad que, desde el inicio, la actitud de nuestro exilio republicano de 1939 en nada puede compararse a la tradicional de nuestros emigrantes económicos, que fueron a «hacer las Américas», es decir, a enriquecerse allá como gachupines sin escrúpulos. En este sentido, el propio Morales matiza con justicia y rigor que «algunos refugiados españoles, en la medida de nuestras posibilidades, sólo intentamos contribuir a que América se hiciera»³.

El exilio plantea problemas de identidad al desterrado, que puede convertirse o no, según el concepto acuñado por José Gaos, en un «transterrado». Puede asumir una doble identidad, un mestizaje entre dos tierras y dos patrias, o puede querer preservar en toda su pureza únicamente su identidad de nacimiento. Sobre este conflicto de identidad entre el «ser» y el «estar» que inevitablemente experimenta todo refugiado, el propio Morales nos recuerda unas palabras muy reveladoras del pintor y dibujante Mauricio

Durante los años cuarenta los estrenos más significativos de la literatura dramática española, no tuvieron lugar, por ejemplo, en el Teatro Español de Madrid sino en el Teatro Avenida de Buenos Aires o en los escenarios de México.

¹ He desarrollado con mayor profundidad estas ideas en «Escena y literatura dramática del exilio republicano español de 1939», en AAVV, *El exilio teatral republicano de 1939*, edición de M. Aznar Soler. Sant Cugat del Vallès, Associació d'Idees-GEXEL, colección Sinaia-4, 1999, pp. 11-53.

² José Ricardo Morales, «Autobiograma». *Anthropos*, 133 (junio de 1992), p. 24, número monográfico sobre el dramaturgo.

³ José Ricardo Morales, «Desde el destierro. El saber del regreso», en AAVV, *El exilio literario español de 1939*, edición de M. Aznar Soler. Sant Cugat del Vallès, Associació d'Idees-GEXEL, colección Serpa Pinto-1, 1998, tomo I, p. 118.



Foto: Gyenes. C.N.D.T.

Escena de *La dama del alba*, de Alejandro Casona. Teatro Bellas Artes, 1962. Dirigido por José Tamayo.

Ámster, exiliado también en Chile, quien a la pregunta de cómo estaba, solía responder con inteligente ironía: «Estamos chilenos...». Y el propio Morales apostilla que, pese «al carácter fundador que adquiere la obra del desterrado, la incorporación de éste al país que le recibe difícilmente será definitiva»⁴. «Ser» español y «estar» chileno, argentino o mexicano: he ahí un conflicto de identidad que, en el caso de los escritores republicanos españoles en América, les abría un horizonte de múltiples posibilidades a su lengua literaria. El escritor exiliado podía, por ejemplo, querer contaminarla de americanismos o podía querer escribir —y es el caso de Morales— como si respirara todos los días el aire puro del Guadarrama: «Los que hemos vivido y trabajado fuera de nuestro país, en general, hemos tendido a un tipo de teatro en el que el lenguaje es fundamental, porque es el *idios*, la expresión de una particularidad, y, lejos de España, algo fundamental a defender»⁵. En el extremo opuesto, ese escritor exiliado puede también, si vive en Europa, renunciar a la lengua materna para escribir en la lengua del país de adopción:

recordemos en lengua francesa a Jorge Semprún o a Agustín Gómez Arcos, sin olvidar que en el mismo París escribieron también en la lengua de Molière dramaturgos tan significativos como el irlandés Beckett o el rumano Ionesco.

No son en modo alguno gratuitos los nombres de Beckett o Ionesco porque la obra dramática de Morales ha sido calificada en ocasiones por la crítica como ejemplo de «absurdismo»⁶. En cualquier caso, conviene subrayar que en la obra dramática de Morales llama poderosamente la atención el hecho de que en ella no se refleje directamente el tema del exilio, es decir, la nostalgia, el dolor, los conflictos de identidad o la tragedia del desarraigo, elementos que se implican en la condición de todo exilio verdadero, esto es, del exilio político. Pero, sin embargo, lo que sí puede percibirse en su obra es lo que el propio autor denomina la «óptica» del exilio, un «extrañamiento» y lejanía que le confieren a su visión del mundo una impregnación muy singular. Así, esta «situación de incertidumbre» que constituye todo exilio le proporciona al dramaturgo desterrado una especial lucidez. Una visión

⁴ J. R. Morales, «Desde el destierro. El saber del regreso», ob. cit., p. 119.

⁵ J. R. Morales, «Comedia y compromiso», separata de *Primer Acto*, 227 (enero-marzo de 1989), p. 12.

⁶ Elena Castedo-Ellerman, *El teatro chileno de mediados del siglo XX*. Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1982, pp. 141-163.

del mundo que, desde su «extrañamiento», el propio Morales ha acertado a caracterizar:

«Esta pérdida, a la larga, origina un sentimiento de incertidumbre en el escritor. (...) La impresión primera que se tiene en el destierro es, forzosamente, la del extrañamiento. (...) Este conflicto del «extrañamiento» se hace sentir plenamente sobre algunas de mis obras. (...) De ahí que muchos de mis personajes hayan sido, por lo general y a su manera, «desterrados». No tiene, pues, nada de extraño que, por su índole, pertenezcan al denominado teatro del absurdo, en el que la característica predominante de sus tipos corresponde al sentimiento de incertidumbre que experimentan ante un mundo inasible, del que se sienten ajenos. De tal manera sí que puede considerarse a mi teatro como del exilio: en la medida en que mi situación coincidió con la que es propia del hombre actual en sus diversas enajenaciones. (...) En tal sentido, y sólo así, un teatro escrito en el exilio puede llegar a convertirse en drama del exilio: de aquel que conocemos y sufrimos ahora todos, a consecuencia de ciertos rasgos alteradores que son propios de la vida contemporánea⁷».

Así, el teatro de José Ricardo Morales no sería, en rigor, un teatro del absurdo sino más bien un teatro sobre el absurdo del

mundo: los abusos de poder, la irracionalidad del lenguaje, la tecnificación deshumanizadora, la manipulación política y propagandística del poder, los desastres ecológicos, la capacidad destructora de la revolución científico-técnica, la cosificación del hombre contemporáneo. Y es que la condición universal de los conflictos que José Ricardo Morales nos plantea en su obra dramática —que expresa un humanismo impregnado de inquietudes éticas y filosóficas— vendría determinada, muy significativamente, por la óptica de incertidumbre y extrañamiento característica del escritor exiliado. De donde se deduce que el exilio plantea al dramaturgo, perdidos sus escenarios y público naturales, unas posibilidades muy fecundas que el desterrado Morales ha sabido aprovechar: de ahí la actualidad y vigencia de su obra dramática.

Una obra que, hasta la fecha y con muy pocas excepciones, no ha pasado de ser desgraciadamente «teatro incompleto», literatura de papel. Teatro «incompleto» y teatro, además, «ausente». Ojalá la escena democrática española le proporcione pronto a la obra dramática de José Ricardo Morales el aire y la luz del estreno para enterrar lo que, con jovial ironía no exenta de amargura, llamaba el propio autor su condena «a la postumidad».■

El teatro de José Ricardo Morales no sería, en rigor, un teatro del absurdo sino más bien un teatro sobre el absurdo del mundo.

Foto: Chicho. C.N.D.T.



Escena de *La risa en los huesos*, de José Bergamín. Sala Olimpia de Madrid, 1989. Dirigido por Guillermo Heras.

⁷ J. R. Morales, «Teatro de y en el exilio», reproducido en un dossier de «Documentación» preparado por Claudia Ortego Sanmartín, en *José Ricardo Morales: Las artes de la vida. El drama y la arquitectura. Suplementos Anthropos*, 35 (noviembre de 1992), pp. 169-170.

ESCENARIOS DE EXILIO



[Eduardo Quiles]



En septiembre de 1972 iba cómodamente instalado en el avión que me llevaba a México, un país nunca visitado. También desconocía, por muchas lucubraciones que hiciera, el destino que me reservaba. Había salido de Valencia y evoqué otra Valencia que no conocí, la de 1937, cuando era capital de la República. En esas fechas se había creado La Asociación Amigos de México. En su Universidad, Siqueiros daría una charla con una brillantez que nunca olvidarían Josep Renau y Max Aub, entre otros artistas e intelectuales allí presentes. Como tampoco olvidarían el homenaje a España y a México que tuvo lugar en el Teatro Principal presidido por retratos de Cárdenas y Azaña.

A pesar de ello, en aquel avión de Iberia podía sentirme un privilegiado. Qué forma tan dispar de trasladarse a México si lo comparamos a la dureza del éxodo de 1939, con 30.000 exiliados, en aquellos barcos como El Sinaia, el Ipanéma, el Mexique repletos hasta la bodega de republicanos sin un lugar en el mundo. Ninguno de ellos había salido de un confortable aeropuerto. Bastaba arrellanarse en el asiento del avión, entornar los párpados y percibir las sombras de ese medio millón de personas saliendo «ligeros de equipaje» de la Junquera, de Port Bou, de Puigcerdà. Sombras tambaleantes en busca de un destino. Y luego, mucho antes de embarcarse, un buen número había ya pisado campos de concentración de extraños nombres: Saint-Cyprien, Bram, Argèles-Sur-Mer... Entre los prisioneros había escritores que admiraba por su perfil intelectual y humano y todos ellos, escritores o no, soportaban una dura travesía de barco con el correspondiente desarraigo que ello implicaba. A algunas de las personas que protagonizaron ese exilio aún tuve tiempo de conocer, otras, numerosas, ya habían fallecido. No podía borrar de mi mente a los exiliados. En los momentos históricos más adversos siempre suele aparecer una mano tendida. En este caso fueron más de una. Cómo no recordar a quien brindó un país de acogida a los exiliados. Un general los dejó sin patria y otro, Lázaro Cárdenas, les ofrecía otra, la suya propia: México. Y el Presidente Cárdenas extendía su mano con una generosa frase: no ser extranjeros ni un solo día.

Aún amando México, los exiliados, al menos los que posteriormente conocí, tenían un sentimiento de extranjería. ¿El corazón de un exiliado está captado por dos emociones geográficas? El filósofo José Gaos, un exiliado ilustre en México, habla de dos patrias: la de origen y la de destino. La asignada en el azar del nacimiento y esa otra oculta en la mano del destino para endosarla por la fuerza o por elección propia. Forzados al éxodo, los derrotados republicanos llegaron a México gracias al esfuerzo y solidaridad de Alfonso Reyes, entre otros mexicanos que se desvivieron por los recién llegados. El propio Neruda dedicaría unos versos a la diáspora republicana: «México has abierto tus puertas y tus manos al errante...»

Habían transcurrido treinta y tres años de la diáspora. Ahora bien, en el caso del

escritor, no sólo una contienda civil puede llevar al destierro, hay otros conflictos sociales y humanos que le afectan en su individualidad y que pueden motivarle a salir del país de origen, por ejemplo los obstáculos de crecer como persona y como autor. En mi caso, la obtención de un premio convocado en ese país fue decisivo a la hora de buscar un horizonte concreto. Al elegir México como un espacio abierto de libertad, desconocía lo esencial de ese país, pero no era ajeno a lo que México significaba en lo referente al exilio. Y sería, a su vez, el destino quien me hiciera residir por un tiempo en las dos ciudades con mayor flujo de exiliados españoles: México D.F. y Toulouse. La herida anímica del «transterrado» se abría con asiduidad, pues era un tema recurrente de conversación entre ellos el regreso a casa.

Quizá sea oportuno traer aquí las palabras del nieto de Bernardo Giner de los Ríos, que acabo de citar: «La mía fue una infancia del exilio, lo tuve siempre muy presente y lo viví. Sin embargo, yo soy mexicano: allí nací y allí quiero morir. Hubo quienes no se adaptaron al exilio —los viejos, sobre todo— y no se adaptaron a las costumbres, comidas y gentes del país que los recibió y hubo otros que hicieron parte de sus nuevos destinos¹».

En cierta ocasión le oí decir a Francisco Ayala: «yo nunca me consideré un exiliado». De modo que al exiliado no lo hace el lugar donde llega o instala su vida, sino la propia vivencia íntima que éste tiene sobre su desarraigo. Y qué decir de Max Aub que parecía tener un pie en México y otro en España, y no sólo el pie, también la mente. Al igual que otros exiliados españoles vivía España desde la lejanía. Aub incluso redactó un discurso de auto-entrada en la Real Academia. Su nostalgia la llevaba pegada a su sombra y pluma.

El éxodo impuesto desde la arbitrariedad y el autoritarismo aunque a la larga resulte fecundo para el escritor no por ello deja de ser traumático para su persona. Los ojos de un exiliado en algo son distintos a esa otra mirada que, por fortuna, nunca tuvo que interiorizar el desgarramiento que suponía alejarse de su entorno, tantos vínculos rotos, por el forzado destierro.

Hay tantos destinos como formas de vivirlos. Cada escritor expresará la vivencia según su perfil humano e intelectual. Me

El autor posee un patrimonio existencial inédito que sólo lo cede la dureza de la mayoría de los exilios.

¹ Ponencia en el Congreso Internacional «Max Aub y el laberinto español». Edición Ayuntamiento de Valencia, 1996

Al poco de residir en el Distrito Federal pude cerciorarme del prestigio que tenía el exilio español en el imaginario colectivo del ciudadano mexicano, en especial en el ámbito de la cultura.

impresionaba la tristeza del exilio grabada en el semblante del poeta Juan Rejano quien llegó a México a bordo del Sinaia y escribió sus vivencias en *La esfinge mestiza. Crónica menor de México*. Existen, como se apuntó, exilios obligados y elegidos. En el exilio de libre elección el escritor gobierna su propio destino y lo selecciona desde su libertad de conciencia, de ahí que pueda seleccionar la fecha y el país donde desea seguir evolucionando como ser humano y como autor. Samuel Beckett eligió vivir fuera de su Irlanda natal y se instaló en París para desarrollar lo mejor de su obra. Cortázar, como tantos otros escritores creativos, hizo de París su laboratorio humano de experimentación y la ciudad del Sena su tintero donde mojar su pluma para desarrollar un universo narrativo, una estética. No faltan voces que proclaman el exilio como la situación óptima del escritor. Desde esa premisa el escritor, el creador, el artista en general, asume despegarse de su entorno, evita el seguir anclado en el mismo, en busca de otro horizonte existencial donde mirarse, con la idea de mimar el acto creador, nutrirlo de nuevas experiencias, de otras vivencias, sumando otras percepciones de la realidad que espera captar de ese paisaje y de esa otra cultura que se le viene encima. Puede tener la impresión ese exiliado que su destino se asienta en dos mundos, el que dejó atrás y el que se sumerge ahora. Puede, inclusive, sentirse un escritor con un desafío a la vista. Si es un autor-esponja lo inédito golpeará no sólo sus retinas, sino que alimentará el magma donde se concentra la materia prima de los universos estéticos que debe imaginar. Ese podría ser el lado amable del exilio.

Sin embargo algo une los dos exilios, existe un cordón umbilical roto que distancia al individuo del entorno que lo vio nacer. Desde esa óptica un exiliado es un ciudadano con una emoción amputada, una querencia mal llevada y una herida de lejanía sin cicatrizar, pero al menos, en el plano de la creatividad, tiene de donde alimentarse potencialmente en tiempos de sequía. Dicho en otras palabras, el autor posee un patrimonio existencial inédito que sólo lo cede la dureza de la mayoría de los exilios. De modo que no es un regalo. Ese vivir el día a día en un lugar que te

obliga a ir menos blindado, con los ojos de la mente bien abiertos, donde todo pelotazo se hace más fatigoso subirlo y en donde el instinto de supervivencia debe afinar sus mecanismos de vida.

Al poco de residir en el Distrito Federal pude cerciorarme del prestigio que tenía el exilio español en el imaginario colectivo del ciudadano mexicano, en especial en el ámbito de la cultura. Y al mismo tiempo, siempre que acudía a un acto organizado por lo exilados, éstos se ponían de inmediato en pie en cuanto aparecía la viuda de Lázaro Cárdenas, que solía presidir los mismos. Sin embargo no tardé en descubrir la doble realidad de México respecto a lo español. Mucho antes de la llegada de los exiliados, hubo, como es sabido, una emigración de españoles sin futuro económico buscando en buena ley «hacer las Américas». Eran españoles de mínimo bagaje cultural, muchos llegaron en alpagatas y trabajaron duro y los más afortunados se hicieron con un gran patrimonio. De ese sustrato surgió un tipo de español prepotente, inculto y chillón que los mexicanos bautizaron con el nombre de gachupín. De mentalidad muy conservadora, una mayoría de estos españoles se opusieron en su día al desembarco republicano. De modo que para el mexicano culto también existían dos Españas. Pero en la vida cotidiana, gachupín es el término despectivo que alude a un español en general. Un chiste ilustra esa realidad. Durante la guerra civil un mexicano se presentó en las trincheras del ejército republicano. Un oficial le dio la bienvenida: «Es para nosotros un honor que un hermano del otro lado del Atlántico venga a defender la noble causa republicana. Díganos a qué línea de fuego desea que lo enviemos». «A cualquiera de los dos bandos en conflicto, replicó el mexicano, yo sólo vine a matar gachupines».

Recuerdo que mientras volaba por vez primera al Distrito Federal, leía a Bernal Díaz de Castillo y su crónica de la conquista de la gran Tenochtitlán, con Hernán Cortés al frente. Y me preguntaba: ¿qué huellas quedarían del México prehispánico? ¿Y del México colonial? ¿Se mantendría algún rescoldo de la Conquista en el imaginario colectivo? Y en lo teatral, ¿qué cartelera esperaba? ¿Encajaría mi obra

escrita en sus escenarios? ¿Abrirían puertas? ¿Estarían herméticamente cerradas? Podía, deseaba hacerlo, escribir nuevos dramas donde se recogiera algún latido esencial de ese país tan sensible a los perdedores de la guerra civil española. Llevaba conmigo el estímulo del premio aludido al que había optado con *El asalariado* y cuya dotación económica nunca llegué a ver. A su vez era portador de las galeradas de la biografía sobre Max Aub que me dio en Valencia su autor Rafael Prats Rivelles para ofrecérselas al editor Joaquín Mortiz, pues la censura prohibió a última hora la edición del libro. Nada más pisar la capital fui a la calle Euclides, donde vivía Max Aub, quien acababa de morir hacía poco tiempo. Su mujer Peua me mostró la casa, el despacho del escritor. Max Aub en sus días finales tenía que dormir con una mascarilla de oxígeno. Me impresionó el temple de aquella mujer, su entereza. El siguiente paso fue cumplir el encargo de la biografía aubiana. Recuerdo el encuentro con el editor Joaquín Mortiz (hijo de Díez-Canedo) junto a él estaba su sobrino y ayudante, Bernardo Giner de los Ríos. Fue una cálida acogida, aunque desestimaron la biografía.

Llevaba conmigo un grueso volumen encuadernado con obras impresas en la multicopista de casa y creía que con esos dramas y farsas quizá podrían hacerme un hueco en el teatro mexicano. ¿Cómo reaccionó el medio? En principio, sin conocer tales obras, la actitud era positiva, de expectación. Percibí que el interés se debía a mi condición de extranjero. Toda sociedad tiene la debilidad de pensar que lo foráneo, lo que viene de lejos posee en potencia una categoría estética superior a lo nativo. Lo nativo es conocido, y está cerca, muy a la mano, pero lo que el destino trae de otros horizontes es un pozo de incógnitas. En ese momento se piensa en otra escritura, otro lenguaje, otra sensibilidad escénica, tal vez dramas más evolucionados. Una directora-productora recomendó: «pasa tus obras, que circulen, que las podamos leer». Entonces reparé en que el óptimo lugar para un autor teatral vocacional podría ser el exilio voluntario.

Decía: ¿qué pasos debe dar un autor teatral en una ciudad de las más habitadas del mundo con tal cantidad de escenarios,

rotativos, cadenas de televisión, emisoras de radio...? Por instinto uno se acerca a lo más cercano a él y empiezan las lecturas teatrales en la Casa Regional de Valencia, el Ateneo Español, donde un retrato de Antonio Machado preside la sala de juntas. Y luego la participación en tertulias de exiliados en el Café La Habana, Las Américas, entre otros. Y de ahí a las instituciones del país. Por ejemplo, lecturas teatrales de monólogos en una sala llamada Teatro de Papel, también en la UNAM, una urbe universitaria dentro de la ciudad de México, en el pequeño teatro de Filosofía. La lectura dramatizada de *Rebel-Robot* en compañía de actores profesionales en el Palacio de Bellas Artes fue algo así como un inicio de presentación teatral en la ciudad de México.

Se daba una realidad escénica más que sorprendente. La Seguridad Social no sólo abarcaba la salud pública, también disponía de una red de teatros diseminados por toda la ciudad de México, cada colonia (barrio de grandes proporciones) contaba con una sala. Un anochecer sonó un teléfono en el Sol de México. Preguntan por usted, dice un reportero. Tomo el auricular. Maestro: ¿quiere ver un estreno suyo horita mismo? ¿Cómo? ¿Qué estreno? ¿Adónde? ¿Y qué obra? *Su majestad la moda*, informan al otro lado del hilo. Tardo en coche casi una hora en llegar al teatro de la Seguridad Social situado en un suburbio de la capital. Es una sala enorme, abarrotada de público adulto, con entrada gratuita. Entre los espectadores hay madres indígenas dando el pecho a sus bebés. Delante de las butacas, recostados en el proscenio, se dibuja una hilera de niños. Nunca pensé en una atmósfera tan insólita y bulliciosa para mi primer estreno teatral realizado por una compañía experimental, furtiva.

En 1972 México era, en el campo de la cultura, una sociedad abierta, receptiva como suelen ser los países jóvenes. Las puertas de prensa, TV, radio, escenarios, docencia estaban sino abiertas de par en par, al menos entornadas, se podía pasar. De modo que pude presenciar en directo cómo se filmaban en el Canal 8 obras históricas que escribí para ese medio. Los dioses de la pluma estaban de mi lado: Ignacio López Tarso, Guillermo Orea, Aarón Hernán junto a los directores Rafael López Miarnau y Julio Castillo.

Las oportunidades para un joven autor eran muy superiores en México que en la España de centinelas culturales que había dejado atrás.

En México existía una competencia de prestigio entre los grandes rotativos por ver quién sacaba el más logrado suplemento cultural.

Y en el horizonte se dibujaban otros estímulos. El presidente Echeverría acababa de encargar al dramaturgo Rodolfo Usigli, autor de una gran obra como es *El gesticulador*; que fundara el Teatro Popular de México. Usigli era el dramaturgo nacional, un hombre de avanzada edad, menudo, frágil, de aspecto bondadoso. Me recibió con amabilidad. Le entregué *Los faranduleros*, que el año anterior en Lleida había recibido el primer premio de Autores Nuevos. Usigli prometió leer la obra con interés. Posteriormente firmamos un contrato para incluirla en la Compañía Popular de México. El estímulo recibido es de imaginar. Luego, por razones que desconozco, la obra no se llegó a representar.

México era una sociedad compleja y esos portazos no reflejaban, por fortuna, el perfil del país. Por una puerta que se cerraba solía abrirse otra y se abrían más que se cerraban. Las oportunidades para un joven autor eran muy superiores en México que en la España de centinelas culturales que había dejado atrás.

Aunque el objetivo era la escena. Había una sala teatral universitaria en la misma urbe. Era un hallazgo pues permitía al teatro universitario salir de su recinto y ofrecerse al público de teatro como una opción de calidad en el panorama teatral. También existía otra sala similar en pleno bosque de Chapultepec, lugar de ocio dominical. Un teatro mañanero no podía estar más próximo a la ciudadanía

Por aquel entonces uno de los grandes actores del país, Carlos Ancira, interpretaba el monólogo *Diario de un loco*, de Gogol, todos los lunes en el Teatro Hidalgo, una de las grandes salas del Distrito Federal. La puesta en escena era de Alejandro Jodorowsky. La obra estaba en cartel ocho años. El cultivo del monólogo me llevó hasta este gran actor. Al poco adquirió los derechos por quinientos dólares de tres monólogos que por entonces, en su primera versión, duraban treinta minutos cada uno. Fue una sorpresa. La otra la produjo una actriz y empresaria teatral adquiriendo *Diario de una mujer galante* por mil dólares. Nunca había recibido un céntimo por la obtención de los derechos de una obra teatral, ni siquiera sabía que un drama pudiera generar algún ingreso antes de estrenarse. Lo del dinero no era lo fundamental, y aunque venía muy oportuno,

lo esencial era el gran estímulo que el medio teatral cedía con tales adquisiciones. No esperaba un recibimiento de esa índole con tal rapidez y generosidad. Ahora bien, cuando regresé a España, las obras aún no se habían representado. ¿Cómo era posible?

En 1987, de gira con *El frigorífico* por EE.UU., en Chicago, en el interior de un taxi camino del aeropuerto pude hojear la revista *Siempre*. En portada se anunciaba con grandes titulares el fallecimiento de Carlos Ancira. Sentí su muerte. Carlos fue uno de los actores que más admiré y apreciaba. En cierta ocasión me expresó lo que él esperaba como actor tragicómico de una obra teatral. Gracias a esa vivencia salió de la pluma *La ira y el éxtasis*, de modo que a él le debo la obra, que estuvo a punto de estrenar la actriz Katy Jurado en la ciudad de México y en Buenos Aires. Conocía a la actriz por el filme *Solo ante el peligro*, y ella deseaba hacer mi obra, todo parecía un sueño.

Por otro lado la riqueza existencial que cedía México, su patrimonio de experiencias superaba todas mis expectativas. México se presentaba como el gran museo de la vida, su repertorio de contrastes en lo humano desbordaba. Todo autor sueña con un gran estreno y México lo hizo posible. La obra elegida fue *Pigmeos, vagabundos y omnipotentes*; los actores Aarón Hernán y Alejandro Aura fueron los protagonistas de la obra. La sala escogida fue el Teatro del Granero, la prestigiosa sala circular ubicada en el bosque de Chapultepec que pertenecía al INBA (Instituto Nacional de Bellas Artes). Al comparar esta nueva situación con las opciones que tenía en España, resultaba a todas luces un acierto desoír el consejo de ese escritor solidario llamado Max Aub, quien, preocupado por mi incierto destino en México, desaconsejaba el país donde había decidido instalarme, una residencia transitoria por mi parte hasta que soplara el viento de la democracia en España.

El México de entonces tenía dos grandes emisoras de radio que apostaban fuerte por la cultura. Una emisora era Radio Universidad (que dirigía Max Aub hasta que falleció en 1972), y la otra era Radio Educación Pública. Esta última me abrió las puertas de las ondas. Ahí un autor podía escribir radioteatro, hacer adaptaciones de cuentos clásicos y sentirse un autor vivo no sólo sobre el papel, sino en el ámbito social. Juan

Rejano dirigía la *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento de prestigio de *El Nacional*. Al rotativo acudíamos jóvenes escritores los sábados de mañana para recibir de manos del poeta exiliado las novedades editoriales a reseñar. Persona de gran exquisitez en el trato humano, durante esos encuentros nunca lo vi sonreír. La sonrisa se la había borrado de un zarpazo la guerra incivil española. Antes de entregarte un libro, él miraba de soslayo al destinatario como si quisiera cerciorarse de que el libro a reseñar, el género del mismo, su tema, iba a manos del escritor idóneo. Cada reseña suponían 200 pesos y el estímulo de ver tu nombre en la prensa de cultura. Durante esos sábados de mañana cuando él me entregaba un libro o yo, a veces, un relato, creía percibir un relámpago de solidaridad en su mirada de «transterrado».

De todas las colaboraciones de prensa, como columnista crítico teatral, etc., las que más estímulo cedían eran la publicación de relatos cortos y minipiezas. En México existía una competencia de prestigio entre los grandes rotativos por ver quién sacaba el más logrado suplemento cultural. Esa competencia no dejaba de producirme cierto asombro. Pues ese desafío no se percibía tanto a nivel de tabloides. El diario *Excelsior* era el más influyente, el de mayor influencia sociocultural en aquella época. Ese empeño por lograr un suplemento dominical de calidad tipográfica y de firmas era una de las realidades culturales más estimulantes del país. Llevaba minipiezas a varios de esos suplementos. Pedían en primer lugar entrevistas, después relatos cortos, aceptaba, pero insistía con las minipiezas. En cierta ocasión leí en el suplemento de *Excelsior* unos diálogos teatrales firmados por Octavio Paz, director del suplemento. Era lo más parecido a una minipieza, pero con cierta ausencia de teatralidad.

En el ambiente teatral, con las muertes recientes de Max Aub y Álvaro Custodio, entré en contacto con hijos de exiliados que tenían un papel relevante en la escena de México: Maruxa Vilalta en la autoría teatral; Rafael López Miarnau en la dirección escénica; Ofelia Guilmain y Augusto Benedico, entre otros ilustres actores. En cambio Rafael Buñuel, que escribía teatro, confesó haber llegado a México huyendo de la violencia de Nueva York y al año par-



Foto: Chicho. C.N.D.T.

tió a Los Ángeles, donde volvería a verlo en Hollywood trece años más tarde. Ahora bien, ¿cómo recibían y apoyaban estos hijos de exiliados a un joven compatriota recién aterrizado en la ciudad de México? En general, y salvo excepciones, con solidaridad. Luego las lógicas afinidades harían estrechar los lazos de amistad más con unos que otros. Como era lógico, la diferencia entre padres e hijos respecto al tema del exilio era evidente. Los exiliados, aparte del drama que suponía el éxodo, había que sumar que llegaban a puerto con los bolsillos agujereados. Quien más me impresionó fue un vecino con quien trabé amistad, pelotari vasco, le pilló el estallido de la guerra civil de gira por México, y allí se quedó. Una luz mortecina a través de su ventana reflejaba la más dura soledad que vi en hombre alguno.

En cambio, para los hijos de los exiliados que llegaron de pequeños a México o nacieron ya en el país, la realidad sociocultural, por fortuna, era otra. Un hijo de republicanos fue el poeta Luis Rius, estudioso de la obra de León Felipe. Luis Rius, profesor de la UNAM, continuaba esa línea de rigor pedagógico que había caracterizado a los exiliados españoles que llegaron durante la diáspora. Por diversos lugares había ecos, referencias a José Gaos, María Zambrano, Ramón Xirau, del editor Enrique Díez Canedo, del novelista Ramón J. Sender, del José Bergarín editor de *Séneca* y de la revista *España peregrina*. Pero había dos nombres que sonaban con más vigencia: Luis Buñuel porque aún estaba activo como cineasta y León Felipe que parecía seguir alumbrando versos con su figura erguida para siempre en el bosque de Chapultepec. ■

Escena de *San Juan*, de Max Aub. Teatro María Guerrero de Madrid, 1998. Dirigido por Juan Carlos Pérez de la Fuente.

La diferencia entre padres e hijos respecto al tema del exilio era evidente.



HÁBLAME SI QUIERES, PE

[Kirsten F. Nigro]
Universidad de Cincinnati

Selma Hayak, Antonio Banderas y Jo Lo; estrellas beisboleros oriundos de Mexico, Venezuela y la Republica Dominicana; políticos con apellidos como Suárez, Hernández y Gómez; empresas que orgulloosamente proclaman su hispanidad; el Día de Orgullo Puertorriqueno en Nueva York; desfiles en San Antonio, Tucson y Los Ángeles para celebrar el 5 de mayo, día en que el ejército mexicano derrotó al invasor francés en la Batalla de Puebla; salsa, merengue y cumbia en discotecas en Miami, Nueva York y Chicago; festivales de cine en lengua española en San Diego, Washington y Atlanta; tacos, tamales, churascos argentinos, vino chileno, arroz con pollo, ropa vieja cubana en restaurantes a lo largo y ancho del país; los ritmos del español hablado en pueblitos de Georgia, Kansas y Ohio—todo esto es muestra indudable de la creciente influencia de la cultura latinoamericana en Estados Unidos.

Pero antes de celebrar la supuesta latinoamericanización de este país anglosajón, tantas veces proclamada por los medios masivos de comunicación, hay que reconocer que mucho de esto es más bien cuestión de «moda», que la cultura dominante sigue siendo la de habla inglesa y que la producción cultural en español tiene un público bastante reducido fuera de las comunidades y las ciudades con una gran población hispana; y aun en éstas no son tantos los anglos que se interesan seriamente en lo latino. Desgraciadamente, Estados Unidos, nación forjada de la inmigración, sede de las multi-culturas, de la *melting pot* o como suele decirse en estos días, de la ensalada mixta, sigue siendo (y siempre hay que recordar que Nueva York y Miami no son los Estados Unidos) reactivo a lo extranjero y aferradamente monolingüe.

¿Cómo afecta esto al dramaturgo o la dramaturga de origen hispanoamericano que vive y trabaja en Estados Unidos? Antes de dar respuesta (hasta donde se pueda) a

sur es muy reciente, habiéndose trazado en 1848, con el Tratado de Guadalupe Hidalgo que pone fin a la Guerra entre Estados Unidos y México, dejando a éste desprovisto de casi la mitad de su territorio. Aunque se les prometió a los mexicanos que decidieron quedarse en lo que de día a noche se convirtió en territorio estadounidense, que se les respetaría su religión y su lenguaje, no resultó así, y el uso del español fue prohibido legal o socialmente, y la cultura mexicana desdeñada. A través de los años, su idioma materno se tuvo que adaptar a circunstancias nuevas, mezclándose con el del conquistador, creando nuevos vocablos, giros lingüísticos, estructuras sintácticas. O se iba perdiendo, pero nunca por completo, dado que México siempre ha estado «ahí nomás,» y el tránsito al país originario ha sido constante y numeroso. Por esta proximidad, hay quienes nunca han aprendido a hablar inglés; este caso se da más y más entre los llamados

RO HÁBLAME EN ENGLISH

esta interrogativa, hay varias cosas que deben subrayarse: 1) que no hay una población homogénea de latinoamericanos en Estados Unidos; más bien exhiben diferencias raciales, sociales y culturales según su país de origen; 2) que sus historias, el porqué se encuentran en Estados Unidos, también varía; 3) que estas diferencias tienen mucho que ver con el teatro que hacen en su país adoptivo, y 4) que cualesquiera que sean sus divergencias, el «problema» de la lengua les va a ser fundamental: *¿English, Spanish or Spanglish? That is the question.*

Dentro de esta variada comunidad latina, la mexicana no sólo es la más numerosa, sino también la que tiene la historia más anómala, ya que originalmente no fue un pueblo de inmigrantes, sino más bien de conquistados. La actual frontera entre Estados Unidos y su vecino al

«ilegales» que desde los años 70 han llegado en números crecientes. Aun así, la mayoría de mexico-americanos o chicanos hablan inglés, o hablan un inglés salpicado de español o un español salpicado de inglés (lo que los lingüistas llaman *code switching* o sea el cambiar de un código lingüístico a otro; y lo que otros llaman, a veces despectivamente, *pocho o spanglish*).

Estas prácticas lingüísticas son reproducidas, como muestra y orgullo de una identidad chicana, en un teatro que brota en los 60 y que ha producido en los últimos 40 años dramaturgos de enorme talento como lo son Luis Valdez, Carlos Morton, Cherrie Morraga, Josefina López y muchos, muchos otros. Pero éstos son chicanos y no mexicanos. De hecho, son casi nulos los casos de dramaturgos mexicanos que hayan venido a vivir y seguir su carrera en Estados

Su idioma materno se tuvo que adaptar a circunstancias nuevas, mezclándose con el del conquistador, creando nuevos vocablos, giros lingüísticos, estructuras sintácticas.

Los dramaturgos de la inmigración escriben mayormente en inglés o en una mezcla de los dos idiomas.

Unidos. Sólo un ejemplo resalta el de Guillermo Schmidhuber de la Mora, quien fue galardonado con el *Premio Letras de Oro* (de la Universidad de Miami) por su pieza *Por las tierras de Colón*, escrita, como varias otras, durante su estadía en este país. Todas las escribió en español y sus montajes fueron para públicos de académicos y estudiantes bilingües (aunque sí hubo una por lo menos en traducción).

También hay en Estados Unidos varios teatros que montan piezas mexicanas en español, o las traducen al inglés (Teatro Dallas, Teatro Bilingüe de Los Angeles). Pero la presencia mexicana en el teatro norteamericano está con los chicanos y está en inglés. Siendo un teatro netamente bicultural y fiel a las realidades lingüísticas de su público, los dramaturgos y las dramaturgas chicanos, aun cuando manejen ambos idiomas, escogen no escribir en español. Además, hay siempre la cuestión de que si quieren alcanzar a un público más grande, fuera de la comunidad mexicano-americana. La decisión no es nada fácil, ya que querer entrar en «*the mainstream*» («la corriente mayoritaria») puede interpretarse como una traición a su gente. Pero por otra parte, el quedarse sólo con ellos también puede resultar limitante. A fin de cuentas, el escoger un idioma sobre el otro siempre conlleva implicaciones y consecuencias políticas, además de las artísticas.

El caso puertorriqueño también tiene sus peculiaridades, ya que el isleño no es un exiliado ni tampoco un inmigrante del extranjero. El puertorriqueño es desde los años 20 del siglo pasado, y como directa consecuencia de la derrota de España en 1898 y de la política imperialista del vencedor, ciudadano de Estados Unidos (aunque uno con derechos limitados). La cuestión del idioma ha sido compleja en Puerto Rico, con esfuerzos de los Estados Unidos por imponer el inglés como el lenguaje de la enseñanza, de radicales (y a veces triunfantes) movimientos pro-español y recientemente, de un voto por devolver al inglés su categoría como lengua oficial, a pesar de que muchísimos puertorriqueños ni siquiera lo manejan. Desde los años 40, cuando empieza el influjo de inmigrantes de la «guaga (autobús) aérea,» como lo ha denominado el escritor/dramaturgo Luis Rafael Sán-

chez, los puertorriqueños se han movido constantemente entre tierra firme y la isla, pero sin que todos de las primeras generaciones fueran bilingües. Para muchos, su inglés es uno aprendido *in situ* y bastante influido por la lengua materna; o sea, se evidencia en él el *code switching* que se da en el español y el inglés del mexicano-americano.

Pero a diferencia del teatro chicano, el primer estímulo importante para un teatro hispano-puertorriqueño (también llamado neoyorkino, porque sus orígenes y su expresión más fuerte ha sido en Nueva York), fue la dramaturgia de la isla, especialmente la de René Marqués y de su obra más consagrada, *La carreta*. El estreno neoyorkino de esta pieza (1953) fue en español ante un público numeroso y entusiasta. Su reestreno en inglés, con la muy conocida actriz puertorriqueña Miriam Colón, fue todo un éxito en el llamado *Off-Off Broadway*, y al llevarlo en gira por toda la ciudad, Colón estableció una tradición que todavía sigue con su Teatro Rodante de Puerto Rico, cuyo propósito es hacer teatro en español e inglés para diversos públicos en el área metropolitana (además de hacer giras dentro y fuera de Estados Unidos). Pero su repertorio suele constituirse de autores isleños y latinoamericanos. Los dramaturgos de la inmigración escriben mayormente en inglés o en una mezcla de los dos idiomas. Aunque al principio fueron bastante influidos por la dramaturgia de Puerto Rico, al pasar de los años, y con la experiencia inmigratoria más y más en el pasado, su teatro se ha adaptado a nuevas circunstancias culturales y lingüísticas. Véase por ejemplo, la antología de John Antusch, *Nuestro Nueva York. Teatro puertorriqueño*, que contiene once piezas, todas en inglés (entres ellas, *Marisol* de José Rivera, ha sido galardonada con importantes premios del teatro norteamericano). Esto no es decir que Puerto Rico pierda importancia y que el español desaparezca del todo, pero sí que la manera de transformar la experiencia isleña y la lengua materna en material escénico esta siempre muy influida por la experiencia en Estados Unidos. Además, muchos de estos dramaturgos se enfrentan con el dilema de escoger entre escribir en español, con un público limi-

tado, o escribir en inglés, y así tratar de incorporarse a un teatro nacional. *To mainstream or not to mainstream, that is the question*. ¿Y porqué no hacerlo, ya que el puertorriqueño es estadounidense por nacimiento?

Con la Revolución Castrista, la situación del cubano en Estados Unidos también ha sido peculiar, pero a diferencia de los mexico-americanos y los puertorriqueños, aquél es un exiliado político quien fue recibido como ningún otro latinoamericano lo haya sido. La ideología de la guerra fría y el temor absoluto al comunismo en Estados Unidos, hizo que se les facilitara a las primeras oleadas de exiliados cubanos programas federales para ayudarles a aprender inglés cuanto antes. Pero esto no se hizo a expensas del español. Como al principio muchos cubanos pensaban que estaban sólo de pasada en Estados Unidos, hicieron todo lo posible por conservar la lengua materna. Además, ésta ha sufrido menos las influencias del inglés, dado que en Miami, por lo menos, el español casi ha llegado a ser el idioma mayoritario.

Debido a estas circunstancias, desde los años 60 muchos de los cubanos en Estados Unidos han seguido «haciendo cultura» en español. Muy pronto en Miami surgió un teatro del exilio que es ahora una de las muestras más importantes de un teatro escrito y montado en español en Estados Unidos, que cuenta con dramaturgos de renombre (como Eduardo Machado, quien llegó de niño con el Proyecto *Peter Pan*; y Matías Montes Huidobro, quien llegó con una carrera dramática ya hecha) y espacios donde estrenar (el Teatro Avante y La Ma Teodora son los dos principales). Aunque durante mucho tiempo la conexión con la isla de origen ha sido muy problemática y reducida debido a la política USA/Cuba, poco a poco en años recientes ha habido más y más contacto directo entre dramaturgos de ambos lados, creando así un ambiente aun más propicio para un teatro en español. Sin embargo, hay que reconocer que la única persona cubana que tiene reconocimiento fuera de este contexto, ha escrito casi exclusivamente en inglés: María Irene Fornes, cuyo renombre es tal que figura dentro de todas las historias del teatro norteamericano reciente, es además, la única persona de as-

ciencia latina que haya corrido esta suerte (a Luis Valdéz se le incluye a veces, pero siempre señalándolo como un dramaturgo étnico, mientras que a Fornes no).

Claro está que el mexicano, el puertorriqueño y el cubano no son los únicos hispanohablantes en Estados Unidos; los hay de todos los países y entre ellos hay numerosos dramaturgos (uno de los ejemplos más conocidos quizá sea el chileno Ariel Dorfman). Aunque la que escribe estas líneas no los conoce a todos ni tampoco a todos los teatros donde podrían estrenar en su lengua materna (además de los ya mencionados hay que añadir el Teatro Gala en Washington y el Repertorio Español en Nueva York), sí creo que al conocerlos vería un patrón bastante generalizado: su número más reducido sería el de los que escriben en español con un ojo a que se les monte en esa misma lengua. También serían ellos los que menos oportunidad tendrían de conocerse fuera de un contexto latino; algunos lo quieren así, pero los que no, buscan la manera de que se les traduzca al inglés. La mayoría de ellos escribirían en una mezcla de español e inglés, y algunos totalmente en inglés, éste último siendo no sólo el idioma que viene siendo más el suyo, sino también el de un público potencialmente mucho más numeroso. ¿Está bien o mal esto? ¿Se debe a imperialismos lingüísticos o a procesos naturales de la experiencia del inmigrado o exiliado? Ambas preguntas son calurosamente debatidas, y no son de respuesta fácil. Siempre hay la esperanza de que en Estados Unidos pueda haber espacio para un teatro recurrido por todos en ambos idiomas. Por ahora, sin embargo, cuando se monta teatro en español, de dondequiera que venga el dramaturgo, esto sigue siendo un evento especial, aun en lugares como Nueva York, San Francisco, Chicago, Los Angeles. Pero como se ha subrayado antes, dichas ciudades no son los Estados Unidos. En todo el resto del país, monolingüe por excelencia, el dramaturgo de habla española que quiera hacer carrera ahí, ineludiblemente tendrá que escribir en su lengua adoptiva. Entre el español y el inglés, éste casi siempre sale ganando. Así que háblame si quieres, pero por favor, hazlo en English. ■

Muy pronto en Miami surgió un teatro del exilio que es ahora una de las muestras más importantes de un teatro escrito y montado en español en Estados Unidos.

JUGANDO CON LA PALABRA

[MESTIZAJE CULTUR

[Jorge Díaz]

Era el verano de 1958. Estaba en el interior de una casa de piedra típica de los campesinos de la costa occidental de Asturias. En la planta baja, los animales y, sobre ellos, aprovechando su calor, la vivienda. El caserío se llama Mernies y pertenece a Valdepares, aunque queda junto a Viavélez (por cierto, lugar de nacimiento de Corin Tellado). Miraba por una estrecha ventana y veía un horizonte de maíz, hierba y al fondo, el mar. Desde el interior oscuro, tibio, cerrado, el mar parecía un camino hacia cualquier parte: el mar abierto invitaba a la fuga. Y pensé que muchos veranos mi padre habría mirado por esa ventana y habría pensado lo mismo, hasta que un día se marchó y cruzó el Atlántico, más allá del maíz, de la hierba, de la arena. Porque ese verano de 1958 yo estaba en la casa donde había nacido mi padre, donde mi abuelo había vendido carne y donde mi abuela había cultivado el huerto de berzas y patatas.

Habían pasado 50 años desde que mi padre se marchó de allí con su hatillo para embarcarse en Gijón. En Argentina se casó con una muchacha vasca y tuvieron cuatro hijos. La depresión económica de los años 30 (justo el año que nací yo) los empujó a Chile y allí murió.

Yo regresaba ahora y miraba por el ventanuco imaginando los pensamientos de mi padre durante los largos veranos de siega y trasiego.

Quizás fue entonces, en la oscuridad de esa habitación con el olor a los animales pegado a las piedras, que decidí quedarme en España definitivamente. Por supuesto, esa decisión era un disparate, y así lo tuve que oír una y otra vez en boca de mi familia, de mis amigos.

Yo era un brillante arquitecto y profesor auxiliar en la Universidad Católica de Chile. No quise pensarlo, me dejé llevar



EN LA TIERRA DE NADIE

AL Y MULTIARRAIGO]



por el impulso. Y me sobrevino la amnesia parcial: me olvidé de la arquitectura, de la universidad, de mis afectos.

Y empecé el largo camino del regreso a mis raíces: nuevas claves culturales, pero sobre todo, aprender la nomenclatura, el vocabulario de una nueva y maravillosa comunicación.

Este regreso lo he hecho a través del teatro. Primero, recorriendo España con un grupo independiente de teatro y desde hace algunos años, escribiendo solo, frente a un ventanuco imaginario que da al mar.

Oscura y misteriosamente siento que conmigo volvió mi padre a Valdeparees y mi madre a su Donosti natal y que yo he retomado un cauce de la sangre y puedo continuar un diálogo interrumpido temporalmente.

Durante un tiempo la base de mi ansiedad fue el cuestionamiento permanente al que sometí a mi propia identidad. Nunca he creído seriamente que uno sea dramaturgo como se es rubio o calvo. He escrito teatro durante 40 años, eso es todo. Pero he vivido treinta años fuera del teatro y los que me queden probablemente, los pasaré ligado al lenguaje más que al teatro.

Podría haber formado parte de un equipo de urbanistas (y de hecho, lo fui), o de publicidad o de la redacción de una revista o periódico. Todo fue accidental, circunstancial, excepto ciertas compulsiones muy generales hacia el lenguaje y hacia los signos en el espacio. Nada que pueda definir, por sí mismo, a un dramaturgo.

Respecto a mi condición de latinoamericano, no tengo más remedio que subirme a las ramas de mi árbol genealógico a buscar los nidos del lenguaje.

Mi padre, campesino asturiano de la zona occidental fronteriza con Galicia, (la ría del Eo), se cansó un día de ver llover (aunque luego lloraría de nostalgia recor-

He vivido treinta años fuera del teatro y los que me queden probablemente, los pasaré ligado al lenguaje más que al teatro.

Mi ansiedad culposa por no encontrar la definición de mi identidad ha dado paso a una jubilosa lucidez: no soy un desarraigado, soy un multiarraigado.

dando esa lluvia) y se marchó a «hacer las Américas». Se casó en Argentina con una joven donostiarra, cuya familia procedía de Idiazábal. Mi padre se tragó pudorosamente su bable agallegado y mi madre su euskera castellanizado. En Argentina nacieron sus hijos y adaptaron su lenguaje. (A los 100 años mi madre cantaba todavía canciones en euskera).

Muy a su pesar, mis padres abandonaron tristemente Argentina en 1934. Yo tenía cuatro años y recuerdo con pavor las cumbres y los precipicios, al cruzar la cordillera de los Andes hacia Chile.

Mis padres no se adaptaron nunca al nuevo país. Añoraban Argentina y sus mares de trigo y, naturalmente, España y sus tierras lluviosas y verdes. Se encerraron en sí mismos. Nuestro hogar era un territorio cerrado, aparte. Ni frecuentábamos los círculos burgueses de los españoles prósperos, ni tampoco teníamos comunicación fluida con las familias chilenas del barrio. Eramos tránsfugas con vidas provisionales. En cuanto empecé a darme cuenta de las cosas, me sentí desclasado y desenraizado. No asumía como propia ninguna de las claves culturales de mi alrededor.

En cuanto a mi tercera señal de identidad, la condición de exiliado voluntario, las cosas son aún más ambiguas. El desarraigo es muy común en cierta burguesía latinoamericana, que sobrelleva mal la insularidad, la marginalidad de una cultura europeizada fuera de contexto. Se sufre la compulsión permanente de la huida.

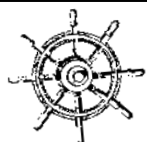
En 1965, cuando llegué a España, yo también venía huyendo. Huía de la arquitectura (profesión en que trabajaba y de la que estaba harto), huía del entorno familiar y social que me sobreprotegía y huía también del teatro (la primera, de varios intentos de desertión que he perpetrado). Si buscaba raíces vivas no las encontré. Mi

abuela vasca, que hacía quesos en Idiazábal, estaba enterrada en Argentina; mi abuelo asturiano, que era carnicero en Vialé, había muerto y, por último, la rama de mi abuelo de Jaén se pierde en el olvido de olivares anónimos. Creí entonces, que yo era tan extranjero en España como en Chile, como en Argentina. El canto del idioma, el relampagueo secreto de las palabras, se me escapaba en todos los sitios. Excepto, quizás, en Madrid, porque Madrid es una torre de Babel, un horno crematorio de acentos y culturas: la playa donde van a parar los restos de todos los naufragios. Y, sin embargo, guardo secretamente mis confusas señas de identidad en rincones de infancia. En este sentido, asumo lo que ha escrito Manuel Vázquez Montalbán: «La patria de cada uno es la infancia en el sentido moral y cultural. En el sentido físico, las cuatro esquinas del barrio en que se ha meado de niño y se ha visto crecer la hierba»... Esas cuatro esquinas están en el barrio de San Miguel de Santiago de Chile. Pero luego me apropié de otras esquinas tan entrañables como aquellas y vi crecer la hierba en otros páramos.

Sin embargo, a pesar de nuestro amor correspondido, entre España y yo habrá siempre un matiz, detalles que te advierten —por si lo has olvidado— que eres sapo de otro pozo. Como canta María Elena Walsh: «Sapo que cambia de aljibe siempre es sapo de otro pozo»...

Mi ansiedad culposa por no encontrar la definición de mi identidad ha dado paso a una jubilosa lucidez: no soy un desarraigado, soy un multiarraigado. No soy un apátrida. Mi patria es el lenguaje: un lenguaje surgido de un mestizaje cultural que hoy bendigo y trato de contaminar aún más a través de mis itinerancias permanentes, mis mejores afectos, mis nuevos descubrimientos. ■

Visita nuestra web
www.aat.es



Cuaderno
de bitácora

EL CARAQUEÑO

por José Martín Recuerda

Cuando en el año 1966 salí de Madrid, en mi primer viaje a Estados Unidos, para trabajar en la Universidad de Washington (Seattle), ya llevaba *El Caraqueño* emprendido. El tema de la obra me lo había dado mi propia familia —como ya había sucedido en alguna otra ocasión—, especialmente un sobrino mío, que había estado trabajando en Caracas y había regresado a España por algún tiempo. La vida de mi sobrino y la de sus padres, me había sobrecogido. Mi sobrino me contó en Madrid todas las vicisitudes que había vivido antes de salir de España, con su madre, dejando a su padre en Granada. Todos los personajes de esta historia son granadinos, exceptuando el personaje de La Paula, que había venido a Granada trabajando en un ballet de mala muerte, pero ella había nacido en el barrio madrileño de Vallecas. No solamente me contó sobre su triste estancia en Granada cuando era un muchachillo, sino su azarosa vida en Caracas. Acabó representando vinos españoles, pero sufrió lo indecible antes de ser representante de bebidas. Era, ni más ni menos, casi el arquetipo del pobre emigrante español de los años sesenta. Una historia de emigración y huida: constante trágica de la historia de nuestro país y así reflejada en no pocas obras mías e incontables de nuestra historia literaria. Y así lo recoge, magistralmente, Arie Vicente en su libro titulado *Lo judío en el teatro español contemporáneo* (Editorial Pliegos. Madrid, 1991, pág. 147), donde hace un estudio de *Las conversiones* y *El Caraqueño* —entre otras obras de diferentes autores—, y nos dice:

«...Un verdadero calco de la actitud de Celestina ante la sociedad se encuentra en otro drama de Recuerda, *El Caraqueño*. El personaje central es el Emilio, un emigrante en Caracas, que conserva del recuerdo de su niñez, el desprecio por la miseria económica de su familia y la vergüenza de ver a su madre desnuda en las salas de

cabaret. Sabemos, igualmente, que su madre fue violada por el bando militar que se impuso. El Emilio regresa a su tierra, decidido a engañar a todas las mujeres españolas, colocándolas en el camino de la prostitución... *El Caraqueño* no ha conocido suficiente interés, aunque la obra es de un valor extraordinario, en lo que se refiere al conocimiento de otro grupo marginado: el emigrante español, motor de un desarrollo, pero ante el que la sociedad española no ha conseguido penetrar en la profunda dimensión de este drama o historia de enormes consecuencias para España...».

Ni que decir tiene que yo no recogí una historia fidedigna del auténtico Caraqueño, pues como se sabe, el autor se inspira siempre en algo real y el proceso creativo trasciende esa realidad para llevarla a otros límites. Lo cierto es que crucé el Atlántico con *El Caraqueño* dentro de mí y empecé a escribirlo en un apartamento que alquilé en el campus de la Universidad de Washington. Pero cuando comencé a escribir la obra (otoño del 1966), fui invitado a una *open house* o «casa abierta» a los amigos, quienes, con una periodicidad establecida, saben que pueden ir siempre, sin tener que ser reiteradamente invitados. En realidad esta costumbre es propia de ambientes universitarios, a modo de tertulia-fiesta entre profesores y estudiantes, y allí alguien me dejó *Who's afraid of Virginia Woolf* (Quién teme a Virginia Woolf), de Edward Albee. Fue tal la impresión que esta obra me produjo que dejé de escribir, por algún tiempo, *El Caraqueño*. Leí la obra de Albee en «su propio ambiente». La casa donde estaba invitado era de un distinguido profesor de la Universidad del Estado de Washington, quien tenía hijos semejantes a los protagonistas de la obra citada.

En *El Caraqueño*, creo que llevo a cabo un ejercicio de expresión dramática insólito en mi teatro. Tres personajes, casi reclusos en un carmen granadino, celebran una especie de ceremonia trágica; una ceremonia marcada por el ritmo, a modo de coro, que imponen los bailes y cantes de las zambras que se oyen en el vecino Sacromonte. Tres personajes en lidia que parecen buscar la libertad en su disolución. Crueldad en la fiesta, humillación en la bondad y un no tener salida más que con la muerte, como el espíritu que encierran los blancos paredones de los cármenes granadinos, parecen definir el *phatos* de esta obra. Crueldad, violación (metafórica y real) e iberismo, los tres términos que, quizá, mejor definen mi teatro, están aquí —creo— perfectamente condensados. ¿Lo insólito?: una obra de sólo tres personajes y un predominio en el signo verbal del drama, sin que por ello deje de ser rica la acción dramática. ■

El Caraqueño [fragmento]

(EL EMILIO toca la guitarra tumbado en el jardín de su casa. Una voz le llama desde una habitación de arriba).

VOZ: Emilio.

EL EMILIO: ¿Qué, padre?

VOZ: ¿Qué tocas sin dar con la tecla?

EL EMILIO: Una música que aprendí allá.

VOZ: Parece bonita.

EL EMILIO: Bueno.

(Intenta seguir tocando. Empiezan a llegar los cantos y la música de una zambra lejana. EL EMILIO deja de tocar y se levanta).

VOZ: Emilio.

EL EMILIO: ¿Qué?

VOZ: Ya no tocas.

EL EMILIO: No.

VOZ: ¿Qué haces entonces?

EL EMILIO: Mirar por estas rejas.

VOZ: ¿Irás esta noche al club?

EL EMILIO: ¿Esta noche?

VOZ: Sí. Después.

EL EMILIO: ¿Después?

VOZ: Sí. Después.

EL EMILIO: (Después de dudar dice, contento). Eso creo. (Coge la guitarra, se toca una samba y baila. EL PADRE asoma en lo alto de la escalera).

EL PADRE: Así me gusta: que bailes. Eso es. Eso es. (Palmotea e intenta seguir los compases del hijo). Mira: ¿estoy bien? Me ha puesto el oro que me trajiste de Caracas.

EL EMILIO: Ya te veo.

EL PADRE: No sabes cómo se tragan los del Casino esto del oro. Al principio se alegraban al verlo, pero después arrugan la cara y hablan de las casas de prostitución que abren y vuelven a cerrar. Con estos arzobispos nuevos... Después de tantos años en el Casino, no los comprendo bien: siempre hablando de la casada que vieron entrar de tapado en una casa. Luego no vieron a nadie. Es mentira. Así están ellos: solteros con cuarenta y cincuenta años..., sentados en aquellos butacones.

EL EMILIO: Y tú, padre, ¿irás al Casino esta noche?

EL PADRE: Sí. Si no voy no puedo dormir. Es la costumbre de tantos años. No cojo el sueño hasta que amanece.

EL EMILIO: No dirá la Pamela que no estamos preparando buena mesa: morcillas de «el burro muerto», aceitunas zapateras y vino de Albodón. Cómo me gusta su nombre: Pamela. No me gustan los nombres de santas ni de vírgenes. Eso ya no se estila. Las americanas se llaman nombres de plantas o algo así. Este año, bailando descalzo y casi desnudo en las playas del caribe, las caraqueñas de allí me dijeron sus nombres: me sonaban a flores de mar. (EL EMILIO cambia el baile ahora en una samba lubrica, la zambra gitana suena con más fuerza. EL EMILIO se irrita, deja de bailar y va a la cancela). ¡Qué tías! No se cansan de dar zapatazos. Y qué pocas gitanas quedan ya. La mayoría



Escena de El Caraqueño de José Martín Recuerda.

estuvieron haciendo la carrera en los bares. Si me hagas a decir el sitio donde comprabas esta casa, te digo que no.

EL PADRE: ¿Por qué? Es como querías.

EL EMILIO: Pero no tan cerca de este loquerío. Qué tías: suenan a chotas trepando.

EL PADRE: (Se detiene como a soñar). En esta casa con este jardincito, tú y la Pamela viviréis algún día...

EL EMILIO: Puede ser.

EL PADRE: ¿Verdad que sí?

EL EMILIO: Sí; pero antes tengo que seguir haciendo dinero en América. Si ahora la Pamela me gustara tanto como para casarme con ella en seguida, sería mi ruina. Si la Pamela no me dejara volver, sería mi ruina. ¿Qué haría en este país, con el dinero que reuní?

EL PADRE: Muchas cosas. Podrías comprar una taberna.

EL EMILIO: Se moriría la Pamela pensando que su vida quedó detrás de un mostrador.

EL PADRE: Un supermercado, tal vez.

EL EMILIO: ¿Aquí? Robaría la gente las cosas. Más de uno se iría sin pagar.

EL PADRE: Lo he pensado mejor: las bodegas de Ángel Cortez. Es una buena ocasión. El negocio está en ruinas. El padre se quedó ciego y todo el mundo le roba: empleados, cajero, hijas, hijos. No van a servir las bodegas ni para leña. Se van a llevar hasta las tejas, y el sitio es bueno. Está acreditado. Sería una buena ocasión de comprarlo ahora por unos duros. Podríamos hacerle unas cuantas reformas y...

EL EMILIO: No sigas.

EL PADRE: ¿Por qué, Emilio?

EL EMILIO: Que no sigas.

EL PADRE: Tendrás con el tiempo que venirte aquí, me lo dices en todas tus cartas. Cuando estás allí bien que te acuerdas.

EL EMILIO: Pero ya que estoy aquí, no puedo. Esta provincia está muerta. Mira lo que ocurre con las bodegas de Ángel Cortez. Tú mismo lo dices: se van robándole al ciego, dejando el negocio en la ruina. Así son los tuyos.

EL PADRE: Y los tuyos, Emilio.

EL EMILIO: Los míos no, padre. Yo vengo de otro mundo, donde nadie lucha por un mendrugo de pan. Los míos son otros. Me he acostumbrado a no luchar por mendrugos. Quiero esta tierra para divertirme y tirar lo que me sobra.

La gallina ciega

De Max Aub

Seguramente más de uno de los posibles lectores de estas páginas se sorprenderá de que se recomiende la lectura de *La gallina ciega*, que no tiene al teatro como preocupación central y en el que sólo muy de vez en cuando aparece alguna reflexión sobre éste género literario que, sin embargo, Max Aub, uno de los más grandes escritores españoles del siglo XX, lo utilizó en mayor medida para comprometerse con el tiempo histórico que le tocó vivir. En alguna parte escribió que, desde niño, el teatro era lo mejor que sabía hacer; y nadie que haya podido leer su primer drama, *Crímen*, escrito antes de los veinte años, se sorprenderá de tal confesión.

Max Aub, exiliado en México (donde murió en 1972) regresó por primera vez a España en 1969, treinta años después de su salida al final de la guerra civil, para una corta estancia que tenía como objetivo terminar un libro sobre Luis Buñuel. Lo que vio y vivió en aquella España del franquismo, es el contenido de *La gallina ciega*. Esta obra no es, en el fondo, más que el diario español... un «boceto de gentes, paisajes, conversaciones mal recordadas o reproducidas al pie de la letra...» de un exiliado por razones políticas, que había tenido, entre otros, un papel importante en el mundo teatral de la República española (creador del grupo de teatro El Búho y colaborador de La Barraca de Lorca y de las Misiones Pedagógicas de Casona). Confiesa al empezar el diario su duda acerca de si su venida a España pudo hacerla con una idea preconcebida del estado de la península en aquellos momentos (finales de los sesenta), para manifestar rotundamente que no le preocupa en absoluto la objetividad de sus criterios.

En una entrevista publicada un año más tarde en *Primer Acto*, Ricardo Domenech le decía a modo de introducción: «sus

obras son en cierta medida, una especie de diario formulado mediante textos dramáticos», a lo que Max Aub añadía: «...de hecho, en todo mi teatro no se hace más que preguntar, lo mismo en el *Narciso* que en *Morir por cerrar los ojos* que en *Retrato de un general*, cómo es posible reflejar en las tablas el momento actual que estoy viviendo y cómo lo podríamos resolver». Unos años antes, Max Aub en su trilogía *Las vueltas* confesaba: «Que yo sepa no he estado en España desde el primero de febrero de 1939. Las obras —o la obra— que siguen, escritas en 1947, 1960 y 1964, suceden allí y, más o menos, en esas fechas. Inútil decir que reflejan la realidad tal y como me la figuré. ¿Qué tienen que ver con la verdad? Daría cualquier cosa por saberlo: por eso las publico». Así pues, si todo lo que hace un hombre de teatro como Aub es teatro, y perdóneseme la licencia, no es extraño que yo haya visto su *Gallina ciega*, es decir su aventura real en la España de 1969, como algo ya anticipado cinco años antes en *La vuelta: 1964*, y que piense, razón por la que recomiendo su lectura, que en su diario español se encuentra la clave de muchos de sus escritos teatrales. En febrero de 1969 en una nota preliminar a su *Retrato de un General* escribe que «en vez de escribir artículos o ensayos, engarzo escenas. Cuando me propuse que se representaran mis obras, no lo conseguí. Ahora, que lo mismo me da, no voy a tener reparos. Quizá los tengan los lectores; lo siento. La culpa es mía, cargo con ella, y saludo, doblando la cintura, echando el brazo hacia un lado, aunque luego ya me cueste enderezarme».

Hace unos años, en 1984, ya José Monleón vió, con los mismo ojos con los que yo ahora recomiendo el libro, las posibilidades que ofrecía el diario, por lo que

Por Miguel Signes

La gallina ciega

de
Max Aub

Editorial
Joaquín Mortiz, S. A.
México. 1.ª edición
diciembre 1971.



ayudándose de los textos aubianos concibió a partir de ellos su drama *La gallina ciega*. (La Universidad de Valencia acaba de publicarla dentro de su colección Teatro del siglo XXI) como un drama sobre los «transterrados». Decía Monleón en su introducción que el libro de memorias era «lacerante, arbitrario a veces, revelador casi siempre, que expresa, en primera persona, el inevitable desencuentro entre un exiliado y su país, tras el forzado alejamiento».

Cargado pues de razones para hablar de *La gallina Ciega*, no hará falta insistir en el hecho de que el número de la revista está dedicado al teatro escrito en país distinto al natural del autor, y lo está porque el tema sigue siendo de rabiosa actualidad, y lo está porque en ocasiones el cambio de tierra y lugar, fueran cuales fueran las razones que motivaron el desplazamiento, no sólo da pie a un «teatro de circunstancias, malas; hecho para lo que menos se pensaba: entretener ilusiones» (Aub), sino también a un teatro escrito en el exilio, capaz de evitar la nostalgia del «transterrado» asumiendo la pérdida «no sólo del paisaje, sino del paisano» (en palabras de otro gran exiliado español en Chile: Jose Ricardo Morales); pérdida, sigue hablando Morales, que «a la larga origina un sentimiento de incertidumbre... el habla que nos corresponde pierde su eficacia: los giros que oímos son otros, los dichos son otros, el acento es otro. Sucede que el escritor escribe para entenderse consigo mismo, pero también para hacerse entender». ¿Conviene recordar lo que otros grandes desplazados fueron capaces de crear, incluso usando una lengua distinta? Citemos por citar algunos, los casos de Ionesco, Arrabal, Adamov, Beckett... (Como dato curioso hay que decir que Morales piensa en esa «incertidumbre» para explicar su propio teatro del absurdo).

Pero volvamos a *La gallina ciega*. Es un libro escrito con una amargura profunda. De un grande del teatro que sigue siendo, eso creo, un desconocido para la mayor parte de nuestras gentes (La Institución Alfonso el Magnánimo de Valencia está publicando sus obras completas). Max Aub, que reconstruyó su vida en México, a donde llegó con treinta y seis años, va ofreciéndonos, a lo largo de las más de cuatrocientas páginas, opiniones sobre las personas con las que se encuentra entre el 23 de agosto y el 4 de

noviembre de 1969 en su deambular por la península. Sus opiniones a veces son notoriamente injustas, acertadísimas en otras ocasiones, duras casi siempre incluso con los amigos que encuentra y que incluso compartieron parte de su vida también en el exilio que provocó nuestra guerra civil. Otros juicios sobre intelectuales y conocidos sorprenden en cambio por lo que omite para recordarlos solamente como lo que fueron durante la República. Se lamenta también, más de una vez, de ser un desconocido...: «entre cómicos y dramaturgos ninguno indagó acerca de las actividades teatrales de 1936 a 1939. Sencillamente, les tiene sin cuidado...». Sus recorridos por Valencia, donde intenta recuperar su biblioteca personal —con cajas de comedias sueltas del XVIII—, depositada en la Biblioteca de la Universidad, le confirman en «su convencimiento» de que nadie recuerda lo que hizo, ni el local de teatro (hoy tienda de tejidos) donde dirigió su Teatro Universitario. Cuenta que en su casa de Valencia le prestó a Benavente las obras completas de Shakespeare para que tradujera una de ellas destinada a cualquiera de las diecinueve compañías que iba a tener el Consejo Central del Teatro... El libro está lleno de comentarios sobre Edgar Neville, sobre Jose López Rubio, Claudio de la Torre, de sus encuentros con Nuria Espert y José Monleón, y cómo no, de los recuerdos de Lorca, de Alberti, de Bergamín, de Dámaso Alonso, de Gerardo Diego y de tantos y tantos que harían una lista interminable y desproporcionado para la dimensión de estas notas... También incluye en su diario, el 17 de octubre, el *Paso del Señor Director General de Seguridad* (con personajes: autor, actriz, amigo, Dtor. Gral. de Seguridad) para comentar su lectura de escenas del *San Juan* y de *Morir por cerrar los ojos* en el salón alto del Teatro Figaro de Madrid, después de que fuese prohibida la lectura de *Deseada* por carecer de permiso de censura.

Ya en el avión de regreso a México acaba su diario: «No puedo ser pesimista porque de esta general ignorancia petulante saldrá siempre una minoría que se dé cuenta de lo que sucede en el mundo y escriba, aún en español, poemas como los mejores nacidos en otros idiomas. La inteligencia no tiene remedio».

Confío en que los que se acerquen a su libro, sin conocer a Max Aub, para poder ver al autor de: *Tránsito* (1944), *El último piso* (1944), *La cárcel* (1946), *Las vueltas...*, y de tanto teatro como escribió sobre y desde el exilio, y del que como he dicho antes encontrará aquí cabal explicación, sepan que Max Aub es también autor de *No* (1949), de *Retrato de un general, visto de medio cuerpo y vuelto hacia la izquierda* (fechado

en 1968), y de *El cerco* (1968) por no citar más que tres obras suyas, con las que supo comprometerse, como tantas veces hizo, con los acontecimientos contemporáneos que nunca le dejaron indiferente. Deliberadamente no he querido referirme a su ingente labor novelística, ni al valor documental que encierra toda su creación literaria, fundamental para conocer uno de los periodos más tristes de la historia de España. ■

Fragmentos de *La gallina ciega*. de Max Aub

[...]

Cena de algún aparato en casa de Paco García Lorca. Gloria Giner tan elegante, tan señora, tan segura de sí como lo fue siempre. Laura resplandece que da «gloria».

— Lo terrible —le digo— es que aunque quisiera volver, no puedo. No me lo impediría nadie. Si quisiera no tendría, supongo, más que pedirlo:

— Me quiero quedar.

Lo más probable es que me dejaran.

— Con mil amores. (Aunque fuese con novecientos noventa y nueve).

Pero poder no es querer ni el viceversa es cierto: no, no puedo. ¿Qué haría aquí? Morirme. Eso se hace en cualquier sitio, en cualquier esquina, de cualquier manera. Sobra tierra. No puedo. Dime: ¿qué haría yo aquí? No he nacido para comer y beber sino para decir lo que me parece, para publicar mi opinión. Si no lo hago me muero (ahora sí, de verdad). Por hacerlo (no por mi gusto, lo que se hace de necesidad no es precisamente por gusto), por hacerlo me vi como me veo: sin poder estrenar ni en mi tierra ni en la otra que, por derecho también es mía. ¿De quién la culpa? Aquí, en Valencia (o en Barcelona o en Bilbao), ¿qué haría? ¿Traducciones? Ya no estoy en edad. Es igual que si me dijeras:

— Vivir de las mujeres.

— No por falta de ganas, sino sencillamente porque no podría ser. ¿No hacer nada? ¿Tú crees que soy capaz de hacerlo? Entonces tanto daría Jerez como Casablanca. Podría escribir y guardarlo para mañana —que no vería—; de hecho no hice otra cosa, pero no por mi voluntad sino porque los demás no se quisieron enterar. No por mí. No, no me puedo quedar. ¡Qué más quisiera! Sería la evidencia de que todo había cambiado, de que la libertad era un hecho. Bueno, la libertad, entendámonos: digamos como la que conoció España hace cien años: no pido sino un siglo de retraso...

[...]

AMIGO: ¡Acabo de enterarme! ¡No sabes la que se armó en la puerta! Y lo grandioso es que *Deseada* ¡está aprobada por la Censura!, desde hace tres años (*al Autor*), desde que me la mandaste. Se me había olvidado.

AUTOR: ¡Cállalo! ¡Para mí es un fin de fiesta magnífico! ¡Salir de España con una lectura de *Deseada* vetada por la Dirección General de Seguridad! ¿Qué más puedo pedir?

AMIGO: Un momento. Creo que deberíamos discutir si le conviene a la Compañía insistir o no.

ACTRIZ: Desde luego. Respetando tu criterio, creo que lo mejor sería que aprovecháramos el ofrecimiento del Director de Seguridad y que leyeras el viernes próximo algunas de tus obras publicadas aquí...

AUTOR: Yo haré lo que juzguéis más conveniente. Para vosotros y el teatro. Tal vez pudiera leer una escena de *San Juan*, otras de *Morir por cerrar los ojos*, y un trozo de *No*, que va a salir un día de éstos.

AMIGO: ¡Magnífico!

AUTOR: Yo proponía algo totalmente inocuo. Ahora bien, si se empeñan, les daremos en las mataduras.

ACTRIZ: En lo vivo.

El autor lee La vida conyugal. La Actriz va de silla en silla y se sube por las Paredes:

ACTRIZ: ¡Esto! ¡Esto! ¡Esto es lo que quiero hacer! Conozco a éste, y a éste y a éste...

AUTOR: No habías nacido cuando lo escribí.

Viernes siguiente. Salón del Teatro Figaro. (El Autor, entre dos representantes de la Autoridad, lee escenas de San Juan (en la edición madrileña de «Primer Acto»), de Morir por cerrar los ojos (en edición barcelonesa de Ayma). No puede seguir. Le falta voz para leer una escena de No (en edición capitalina de Cuadernos para el Diálogo).

AUTOR: Pido mil disculpas. No puedo más. Gracias a todos. No lo olvidaré nunca... (*Se le rompe la voz. Aplausos*).

A telón corrido salen Antonio Buero y Vallejo y el Autor:

BUERO VALLEJO: No te dejes engañar. No puedes darte cuenta. No has visto más que el lado agradable del asunto. Si te quedaras aquí, verías lo que es bueno (*Salen*).

(*El Autor da fe*).

[...]

Que la *intelligenstia* romana resultara, a su vez, seducida por la nueva religión es ya menos concebible. Pero podemos suponer que su extremo hastío fuera el responsable de ello. Fueron romanos decadentes y extranjeros en plena vitalidad quienes se opusieron al cristianismo... [...] Un pueblo está amenazado cuando ha comprendido, es decir, cuando ha alcanzado un grado de refinamiento que le resultará necesariamente funesto.

... todos los fracasos históricos fueron seguidos de un auge del escepticismo. El esplendor intelectual del mundo antiguo se apaga con la penetración del cristianismo. Era inconcebible que mentalidades cultas se aficionaran a un ideal tan ingenuo. La requisitoria de Celso sigue siendo el documento más patético y más instructivo del estupor de un pagano ante la irrupción cristiana.

Sólo una crisis grave podía hacerle [a Scott Fitzgerald] vislumbrar verdades esenciales. Para las personas como él, el hundimiento es necesario. Quien goza de buena salud está condenado en el plano espiritual. La profundidad es el monopolio de quien ha sufrido.

Hoy el hombre me parece comparable a un escritor que ya no tiene nada que decir, a un pintor que ya no tiene nada que pintar, que ya no siente interés por nada. Su ingenio no está aún agotado, pero él está a punto de perder enteramente sus fuerzas. Sigue siendo sin duda productor de realidad, desde luego, producir herramientas, tal vez incluso algunas obras maestras aún, pero espiritualmente está en las últimas. Lo considero, por ejemplo, incapacitado para producir una religión nueva, profunda. Puede producir, pero como epígono, como imitador.

Al divinizar la historia para desacreditar a Dios, el marxismo sólo ha conseguido volver a Dios más extraño y más obsesionante. Todo se puede sofocar en el hombre, salvo la necesidad de absoluto, que sobrevivirá a la destrucción de los templos, e incluso a la desaparición de la religión sobre la tierra.

Citas de Emil Cioran, «transterrado», que alguna vez fue rumano.



En el correr del tiempo, la libertad apenas si ocupa más instantes que el éxtasis en la vida de un místico. Huye de nosotros en el momento mismo en que tratamos de aprehenderla y formularla: nadie puede gozar de ella sin temblor. Desesperadamente mortal, en cuanto se instaure postula su carencia de provenir y trabaja, con todas

sus fuerzas minadas, en negarse y agonizar. [...] Para usted, que no la tiene [escribe a un amigo de Rumania, en 1957], la libertad lo es todo; para nosotros, que la poseemos, no es más que una ilusión, porque sabemos que la perderemos y que, de todas maneras, está hecha para ser perdida.

Los antiguos desconfiaban del éxito porque temían la envidia de los dioses, pero también el peligro del desequilibrio interior causado por cualquier éxito como tal. ¡Qué superioridad sobre nosotros demuestra el haber comprendido ese peligro!

Sigo aún extrañándome de ver hasta qué punto los sentimientos viles son sentimientos vivos, normales, inatacables. Cuando los experimentamos nos sentimos revigorizados, reintegrados en la comunidad, al mismo nivel que nuestros semejantes.

Quien vive demasiado malogra su... biografía. En resumidas cuentas, sólo pueden considerarse plenamente realizados los destinos rotos.

Imposible defendernos de un adulador. No podemos darle la razón sin hacer el ridículo; tampoco increparle y enviarle a paseo. No tenemos más remedio que comportarnos con él como si dijera la verdad, dejarnos incensar a falta de saber cómo reaccionar. Él cree que consigue engañarnos, que nos domina, y saborea su triunfo sin que podamos desengañarle. Con frecuencia se trata de un futuro enemigo que se vengará un día de haberse rebajado ante nosotros, un agresor disfrazado que planea sus golpes mientras pronuncia sus hipérboles.

El eterno retorno y el progreso: dos nociones sin sentido. ¿Qué queda entonces? La resignación al futuro, a sorpresas que no lo son, a calamidades que pretenden ser insólitas.

Solidez y coherencia

De Javier Gil Díez-Conde

David Barbero

**Cinco derrotas
de comedia cruel**

De
Javier Gil Díez-Conde

Edición de
Tábula Rasa Ediciones



Creo que conviene comenzar con una explicación pormenorizada del título de esta nueva publicación de obras dramáticas de Javier Gil Díez-Conde con el fin de situar a los posibles lectores, desde el principio, en su auténtico contenido.

La primera palabra del título, desde luego, indica que el tomo recoge cinco piezas teatrales. Sus títulos son: *Rosa de jardín prohibido*, *La tierra movida bajo los pies*, *Sueños de identidad*, *Hermana y esclava* y *Pirulo Lumbreras*.

Al término «derrotas», incluido también en el título, el propio autor le atribuye el significado de itinerario, ruta o vía, por donde camina su imaginación entre diversos tipos de personajes marginados por distintas circunstancias, causas o motivaciones. Estos caminos llevan a los personajes hacia la derrota vital, sin la grandeza de los acontecimientos trágicos ni el brillo del heroísmo. La derrota de estos personajes marginados es más bien ridícula e incluso patética.

Esos caracteres llevan a justificar las dos últimas palabras del título: «Comedia cruel». Javier Gil define ese concepto como «una estética heredera de Valle Inclán, que consiste en darle la vuelta a la relación clásica entre vida y escena. En la tragedia, esa relación se establece al modo heroico. La realidad, en cambio, es cruel. El mundo moderno desprovisto ya de héroes, se resiste a la representación trágica, entre otras razones porque los medios de comunicación ya han convertido sucesos en vivo y en directo en espectáculo».

Con esta idea, el lector que inicie la aventura de entrar en este tomo se encontrará con cinco obras dramáticas, distintas entre sí, en la forma y el contenido, pero absolutamente representativas del estilo e intenciones tanto estéticas como ideológicas de Javier Gil.

Rosa del jardín prohibido trata de la autenticidad, de la búsqueda, de la identidad, de las máscaras con que las personas tratan de disfrazar sus frustraciones, su auténtica personalidad, sus miserias y sus soledades.

La tierra movida bajo los pies profundiza en el miedo, el vacío y la amargura a través de las acciones de la vida cotidiana, de las relaciones domésticas, de las vivencias sociales, laborales o políticas del día a día.

Sueños de identidad es la pieza galardonada con el premio *Serantes de Santurtzi* del año 2000. Ha sido descrita como un desahogo, una proclama, un ajuste de cuentas, un aguafuerte de tonos oscuros. En definitiva, es una farsa a la vez irreal y cáustica.

Hermana y esclava trata de la pareja, de la vida doméstica, de la familia, de las esclavitudes cercanas, de las guerras cotidianas, de las miserias en que nos desenvolvemos.

Pirulo Lumbreras tiene un subtítulo que ilustra muy bien su contenido y su intención. *Dueño de un tiempo vacío*. Trata de la vida ante la pantalla del televisor y la capacidad que tiene esa pantalla de fagocitar a quien se coloca delante. Es una metáfora ácida y cruel del mundo moderno.

En la presentación de estas obras, Javier Gil reconoce que ha realizado un esfuerzo para presentarlas en el libro «bajo la forma más literaria que he podido». Es un intento de favorecer su lectura y hacer su comprensión más fácil para el lector que no esté implicado en la representación escénica de la obra.

Es una atención que el autor tiene para con el lector y que yo personalmente recomiendo que sea correspondida con su lectura, en la seguridad de que quien comience esa aventura no se va a sentir defraudado sino gratificado por conocer la obra más reciente de un sólido y coherente autor dramático de «comedias crueles». ■

Miniaturas, joyitas

De Antonio Álamo

Santiago
Martín Bermúdez

9 piezas al azar

De
Antonio Álamo

Edición de
La Avispa.
Madrid, 2002.



Pertenece Antonio Álamo a ese género de escritores natos que transitan del teatro a la narrativa con naturalidad pasmosa. Si escribir consiste, sobre todo, en que no se note dónde está el autor, o incluso en que no esté en ninguna parte, aunque esté, Álamo es un autor de los pies a la cabeza. Si escribir teatro consiste en que cada personaje, tipo o arquetipo hable o calle como él tiene que hablar y callar, Álamo ha conseguido esa imprescindible y sin embargo rara objetivación que resulta envidiable. Además, en el panorama de ausencia de estrenos; o de estrenos sin razón, sin causa y sin necesidad, las obras de Álamo se asoman de vez en cuando a los escenarios y hasta tienen la osadía de arrancar éxitos. Curiosamente, Álamo es un francotirador. No pertenece a grupo, grey o hermandad alguna. Desconoce papas y practica el individualismo, ese que se nos aconseja desdeñable como si realmente la unión hiciera la fuerza (todos sabemos que la unión no hace la fuerza; sólo crea grupos de presión; o de presioncita). Pero él tiene otra fuerza, que es el talento. No me ciega la pasión. Pero el caso es que tampoco soy crítico. No pienso esto porque soy su amigo. Soy su amigo porque pienso esto. Yo no me trato con cualquiera, oiga.

El año pasado, por estas fechas en que escribo (otoño 2002), aparecía en las librerías su interesante y descacharrante novela *Nata soy* (que, leído al revés es Yo Satán), la tercera que ha escrito, y ya anhelamos la cuarta. La SGAE publicó no hace mucho su último éxito teatral, *Caos*. Ahora, La Avispa nos ofrece nueve obras de gran brevedad que son testimonio de la originalidad, la habilidad, el humor y la sabiduría de este dramaturgo cordobés. Eduardo Quiles ha dado ejemplo siempre con el cultivo de la miniatura teatral. A su ejemplo, y a veces a instancia suya, muchos nos hemos acercado a esa dimensión, que no es menor más que en cuanto a la duración. A todos nos gustaría escribir narraciones como las de García Márquez y Vargas Llosa. Pero a menudo sentimos mayor tentación en ser Borges o Rulfo. Antonio Álamo es algo Borges y algo Rulfo en

estos relatos, con un gran sentido del absurdo, de la sorpresa, de la socaliña irónica de las expectativas, del diseño rápido y fino del carácter, de la intuición aguda de las situaciones. Recuerdo el delicioso momento del estreno como lectura dramatizada en el **Salón del Libro Teatral Español e Iberoamericano**, en Casa de América (diciembre de 2000), cuando Paloma Pedrero y Carmela del Moral desdoblaron el papel de la niña prodigio Lucía Utárgken de *El premio*, la pieza que abre el libro. Ahora podemos leerlo, y al leerlo sabemos que el teatro de Álamo necesita realizaciones como aquella, leída o plenamente dramática, no importa, pero de aquel nivel y de aquella sabiduría. Son una delicia obritas como *Entre el cielo y la tierra se borraron los confines*, de un sanísimo anticlericalismo; esta obra es prima hermana de *Nata soy*, sin duda, y un soplo de aire fresco en época de santificación de felones. ¿Y ese cliente y esa camarera, qué término hay que buscar para referirse a esa relación? Porque eso, aunque parezca mentira, es una relación. Lean *La camarera del Sófocles* (sic) y sabrán a qué me refiero, es una de las piezas más breves, aunque no tanto como *La última vez*, fugacísima, una coña marinera llena de pericia. ¿Y los tres personajes de *Mendigos*, con los que el autor, siempre invisible, se burla de nosotros y nos hace reírnos (de nosotros, también).

No les puedo contar todas las obras. Son nueve, ya lo dice el título. Ahora a los actores principiantes, estudiantes y educandos le gusta este tipo de obras breves para ejercicios y cosas por el estilo. Para eso, sin embargo, a las piezas de Álamo les encuentro un grave inconveniente: son obras francamente buenas. ■

La guerra de nunca acabar

De Alfredo Gómez Cerdá

Fernando Almena

La guerra de nunca acabar

De
Alfredo Gómez Cerdá

Edición de
Editorial Everest 2002



La incursión de Alfredo Gómez Cerdá en el teatro quizá signifique para un amplio sector del mundo de la literatura infantil y juvenil el propósito de iniciarse o probar fortuna en un nuevo género. Pero es otra la realidad. Sus orígenes como escritor se remontan a los años setenta, en los que comienza como autor teatral y en los que algunas de sus obras son estrenadas. Llega después, ya en los ochenta, su inicio en la narrativa destinada a los más jóvenes, en la que se ha volcado.

No deja de ser motivo de satisfacción que uno de los narradores más conocidos y prestigiosos de la literatura infantil y juvenil actual, con una importante y extensa obra, haya decidido retornar al teatro con un texto para niños. Ocurre lo que desde distintos sectores algunos estamos reclamando: la incorporación de los escritores para niños al teatro infantil, de igual forma que se requiere la de los autores teatrales que centran su creación de manera exclusiva en obras para adultos. La atención de ambos sectores de profesionales elevaría, quién lo duda, el nivel de calidad del género.

Alfredo Gómez Cerdá ha cosechado importantes éxitos literarios dentro de la literatura infantil y juvenil, con grandes tiradas y reediciones de la mayoría de sus obras, su publicación en otros idiomas y países (Francia, Portugal, Italia, Estados Unidos, Canadá, Dinamarca...) y con la aceptación sin reservas de su obra por parte de lectores, críticos y especialistas. Pero, aunque es notoria su popularidad, no se halla

encasillado en ese género ni acomodado en la reiteración temática, como otros, sino que reúne las condiciones del verdadero escritor, capaz de acometer los diversos géneros, la heterogeneidad creativa. Así, aparte la narración para niños y el teatro, ha abordado el guión cinematográfico, el artículo, la novela, la poesía e incluso el cómic.

Con la obra que reseñamos, *La guerra de nunca acabar*, ha obtenido el Premio ASSITEJ-España de Teatro Infantil, posiblemente el más veterano y uno de los más prestigiosos del género, que convoca bianualmente la Asociación Española de Teatro para la Infancia y la Juventud. Buen inicio, aunque el reconocimiento de su obra por un premio quizá pueda resultarle habitual: Altea, El Barco de Vapor, Il Paese dei Bambini...

La guerra de nunca acabar ha sido publicada por Editorial Everest en la Colección *Punto de Encuentro*, una de las más acreditadas en la actualidad, que coordina con acierto Pepe Cañas, y en la que han publicado notables autores de la AAT. La cubierta se debe a uno de nuestros más reputados ilustradores: el pintor Teo Puebla.

El tema central de la obra viene inquietando al autor desde atrás, pues ya lo abordó hace años en una narración. Vuelve, ahora, a retomarlo, pero con distinto tratamiento y para un género tan diferente como el teatro, aunque por ignotas razones, quién sabe si afectivas o estéticas, decide mantener el título: *La guerra de nunca acabar*. La temática de la obra la refleja el propio título, una

COLECCION LAS PUERTAS DEL DRAMA

Encuaderne sus revistas utilizando las grapas omega

guerra interminable, cuyos motivos nadie ya recuerda, amenaza con no terminar jamás por la testarudez de los dos reyes que gobiernan los países en pugna: Pirulo Treinta y Uno y Ventoso Veintiocho, en cuya numeración, no romana, el autor procura la rima asonantada del cardinal con el nombre correspondiente, recurso de innegable buen resultado con el público infantil.

Los dos ejércitos contendientes están representados respectivamente por los colores naranja y verde, como si el autor hubiera añadido el amarillo a nuestros ya clásicos rojo y azul para suavizarlos, y están asentados en las orillas del río que conforma la frontera entre ambos países. El excesivo calor mueve a ambos ejércitos, aprovechando la ausencia de sus reyes, a pactar una tregua para darse un baño, que servirá para que analicen lo absurdo de la guerra y confraternicen. El enfrentamiento de los dos ejércitos ordenado por los desconcertados reyes, cuando descubren la situación, desemboca en un amistoso baño de sus tropas, ante lo que los monarcas aceptan la conveniencia de firmar la paz. Firma en cuyo protocolo no se ponen de acuerdo, por lo que terminan enzarzados en una pelea personal, en la que caen al río y, mientras sus súbditos los abandonan, son arrastrados por las aguas y desaparecen por siempre jamás.

Nos encontramos con una obra escrita con el estilo, corrección y soltura en el manejo del lenguaje y de las situaciones que caracterizan al autor, cuya capacidad de conexión con el niño deja patente una vez más en este texto y cuya complicidad es se-

guro que logrará tanto en el momento de la lectura como en el de la representación.

La guerra de nunca acabar, por encima de una crítica, es una sátira sobre la guerra, sobre las caprichosas decisiones de quienes la provocan y una muestra del absurdo de los enfrentamientos sempiternos. Escrita sin estridencias, bien dialogada y de grata lectura. La ironía y el humor se hallan presentes en todas las situaciones. Las guarrerías de los reyes en determinadas escenas, sin que caigan en lo escatológico, forman parte de un humor sano, natural y libre de ñoñerías, por otro lado saludable, del que gustan los niños y de cuya buena acogida no dudo en la puesta en escena ni en su lectura. Por el contrario, sí me ofrece dudas la respuesta de cierto sector del profesorado, anclado a posiciones de un conservadurismo ramplón e inclinado a una trasnochada censura, so pretexto del miedo a supuestas reacciones paternas. Posturas que ya creíamos abolidas y superadas, y que discurren entre la memez y el no mojarse, entre la simpleza y el miedo a ser tachado de algo, como síndrome de una democracia mal digerida.

Satisface que Alfredo Gómez Cerdá escriba desde la libertad y desde sus apetencias, y que Editorial Everest haya reconocido su trabajo, en un mundo de la literatura infantil en el que se escribe y publica bajo demasiados condicionantes, que no pasan precisamente por el niño. Con todo, *La guerra de nunca acabar* será leído por multitud de niños, porque el teatro también se lee, y más aún si es de calidad. ■

Hazte socio de la AAT

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



ASOCIACIÓN
DE AUTORES DE
TEATRO



Sección autónoma
de la Asociación
Colegial de Escritores

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



El teatro también se lee

CONFESIONES DE UN TARDÍO LECTOR DE TEATRO

A Las Puertas del Drama, a punto de cruzarlas para entrar en el espacio de reflexión teatral que abre esta singular revista me produce un triple sentimiento muy personal: de respeto estricto, de cierta nostalgia y de alguna culpabilidad.

De respeto por pisar a través de ella un ámbito de culto al gran acontecimiento fundacional que nos llega de la misma Grecia: el despertar de la dramaturgia en todas sus formas. No siempre se tiene la ocasión y el riesgo de pronunciarse sobre ésta y sobre el hecho teatral que, como las creencias y los comportamientos, evoluciona y cambia de generación en generación, pero queda inagotable, siempre, fiel a una misma exigencia y necesidad. Aunque mi entrada sea aquí tan fraccional y desde un ángulo tan sesgado, el respeto es el mismo.

De nostalgia: quien más quien menos arrastramos de nuestros años de formación recuerdos gratos relacionados con bambalinas, luces, decorados, vidas impensadas y fascinantes sobre escenarios modestos de colegio. Si el azar te llevó además a ser partícipe de la ensoñación con algún papel secundario, la nostalgia toma cuerpo. Si, por una pirueta del destino, lo que el azar te encargó fue que hicieras en tus años juveniles de Segismundo en *La vida es sueño* o de monje-bandido en *El Condenado por desconfiado* habrás quedado con el veneno dramático inoculado para siempre.

Sentimiento, enseguida, de culpabilidad porque si a esta inoculación teatral temprana no le sucede, como todo parecía anunciar, una vida adicta al teatro sino que por el contrario la tuya por razones igualmente azarosas ha ido quedando no ya a las puertas sino de algún modo a espaldas del Drama, el sentimiento de cierta culpa levanta cabeza o al menos el de una indudable deuda. Si, luego ahondando la introspección, resulta que esta vida además tampoco recurrió a la lectura teatral como modo vicario de acercamiento al teatro, que hubiera podido compensar la anterior deserción, el sentimiento de culpa se hace ya inequívoco y el de deuda se incrementa. En esas estamos.

Singularidades de la lectura teatral

Pero no todo son culpas subjetivas, no todo sucedía en el recinto interno de la autobiografía. Algo habrá en la realidad del texto teatral al que se le puedan achacar razones más o menos culpadas. Estas, de darse, procedían de un doble conducto, el del malentendido (lo que exculparía a la realidad textual en gran medida) y/o el del propio género teatral.

La vía del malentendido, que puede confluír con el simple prejuicio, se basa en la creencia de que el género dramático no pertenece a la Literatura, de acuerdo con la Preceptiva clásica que privilegiaba la Épica y la Lírica. El Drama era otra

cosa, y aunque para éste la palabra no deja de ser un vehículo esencial de comunicación, no es el único y sobre todo es únicamente oral, con vocación escénica y poca o ninguna voluntad literaria. El equívoco lo alimentaban los mismos dramaturgos, que habían interiorizado el malentendido y se veían confinados en una tierra de nadie: gente de teatro para el mundo de la literatura y escritores para la gente de teatro.

De esa confusión participé. Había poderosas influencias disuasorias. La de Ortega mismo, quien a pesar de haberse ocupado del tema en varias y brillantes ocasiones, llegó a reconocer que el teatro nunca le había gustado mucho. Quizá porque él era en sí mismo una escenificación. Quizá porque como dijo Azorín, su teoría del teatro fuera una aplicación del idealismo kantiano al arte escénico. Se comprende que los influenciados y los ajenos a los problemas profesionales de quienes querían combinar teatro y literatura, producida esta escisión se inclinaron por la literatura a costa del teatro. Puestos a considerar el teatro dramático como «otra cosa» (del musical, zarzuelero, melodramático, o circense, ya ni era cuestión) preferimos directamente la literatura, literatura *tout court*, la lírica, la épica y no menos la filosófica en todas sus gamas. Había sin embargo una excepción y literalmente una: la del teatro de Valle Inclán. Tiene éste tal carga literaria que la misma fruición te produce su *Tirano Banderas* que *La cabeza del Bautista* u otras de sus piezas teatrales. O la calidad de sus prosas de acotación, de su didascalica es tal que la transmiten a los diálogos rompiendo toda discontinuidad literaria entre ellos. Incluso se produce el fenómeno inverso: que a la hora de la escenificación no se resigne el director a dejar en el libreto, como es ley, las acotaciones, esas incrustaciones literario-narrativas cuyo único valor es funcional, sino que las quiera dotar de un valor escénico y llevarlas a las tablas.

La otra vía que explicaría las reticencias o desamores respecto al género se refiere a las características técnicas de todo texto teatral leído. Lo que llamo mis dificultades. El texto teatral tiene una mayor complejidad de la que carece el «simple» texto literario. No es un relato lineal, fluido, sin intermitencias como el literario, unipersonal o monológico, donde la voz es una e interior. Por el contrario el texto teatral es multipersonal, de esencial pluralidad, tanta como personajes en danza, aunque éstos se reduzcan a dos. El texto teatral exige por eso infinitamente mayor esfuerzo de imaginación, pero también mayor concentración conceptual que el otro, con lo que concluiría aquí no sólo el argumento, sino mi intromisión en esta página, diciendo que quizá toda la anterior justificación de por qué uno no ha sido un lector teatral consecuente encubra sencillamente una clara dejación injustificable. ■

José Bailo Ramonde

IGNACIO AMESTOY

José Monleón



La obra de Ignacio Amestoy que abre su producción dramática es *Mañana aquí, a la misma hora*, escrita en 1980, estrenada en Málaga en el 88 y publicada por Fundamentos en el 93. De entonces hasta *Cierra bien la puerta*, estrenada en diciembre del 2000 y editada en el 2001, que le ha valido para obtener el *Premio Nacional de Literatura Dramática* correspondiente a ese año, Amestoy ha escrito —y estrenado o/y publicado— hasta 17 dramas, obteniendo algunos de los más importantes premios teatrales españoles. Precisamente, fue *Ederra*, su segunda obra, que obtuvo el *Premio Lope de Vega* del 82 y fue estrenada en el Teatro Español de Madrid, el título que lo incorporó al censo de nuestra dramaturgia activa y ajena a los cauces rutinarios. En él ha seguido desde entonces, no sólo a través de sus obras dramáticas, sino de sus textos teóricos —en buena parte publicados en la revista *Primer Acto*, a cuyo Consejo de Redacción pertenece—, de sus conferencias, de su trabajo en la RESAD y de su reiterada presencia en las manifestaciones de nuestra mejor corriente crítica.

Lógicamente, cada una de las 17 obras tiene su propia singularidad poética y temática. Aún así, como sucede con todos los autores de interés, más allá de cualquier clasificación, por periodos, por sus formas, por su género, o por sus temas, existen unas líneas básicas que definen el eje de su pensamiento crítico y de su percepción de la sociedad y de la existencia.

Amestoy es, ante todo, una persona con una marcada conciencia histórica.

Siempre ha sabido desde dónde y desde que realidad escribía. Y sus dramas, igualmente alejados del doctrinarismo y de la anécdota intemporal, han sido respuestas a

menudo enfrentadas a las que nos son predicadas por el pensamiento conservador.

Amestoy es uno de tantos españoles que ha cogido la pluma para darle vueltas a la crónica oficial de España y detenerse en puntos y personajes que, a su juicio, han sido maquillados para la falsa representación. Y ello sin renunciar nunca a la indagación subjetiva, a buscar la relación entre la historia social y la vida y la agonía personal de quienes viven en ella, a menudo sin voz o con la voz usurpada.

En términos poéticos, es, me parece, un hijo de la Generación Realista, que, como se ha dicho repetidamente, se caracterizó no tanto por su estilo —puesto que en ella se incluyeron a autores formalmente muy distintos y aún opuestos— como por su talante ético, por una concepción, a la vez humanista y militante, de su compromiso con la sociedad. Es decir, de la función reveladora, demistificadora, que debía cumplir el arte dramático —arte social por su propia configuración, en la medida que no existe sin «público»— en un contexto dominado por el embaucamiento. Arte donde hace falta ingenio, oficio e intuición, pero dónde, finalmente, nada sigue siendo, nada si no existe una confrontación de sus autores consigo mismos y con su entorno, renovando las preguntas mal contestadas o archivadas por los intereses insolidarios.

En Amestoy, en fin, existe una necesidad de colocarse al lado de las víctimas, de liberarlas de las generalizaciones que las reducen a «cosas», a objetos anónimos —los palestinos, los judíos, los americanos, los inmigrantes, los pobres, los sin papeles, etc.—, para, desde el escenario, devolverles su existencia personal, su aventura y su muerte irrepetibles.

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

